

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny

Natalia Hennig

Jacyśmy byli przyjaciele moi –
językowa kreacja pokolenia'56
w idiolekcie Agnieszki Osieckiej

Rozprawa doktorska
napisana w dyscyplinie językoznawstwo
pod kierunkiem dr hab. Izabeli Kęпки, prof. UG

Gdańsk 2023

Spis treści

Wstęp.....	7
1. Cel, zakres, struktura pracy.....	7
2. Agnieszka Osiecka – wdowa po pokoleniu	10
3. <i>Tamta pani mnie inspiruje</i> - stań badań nad twórczością Agnieszki Osieckiej	13
4. <i>Sztuka jedyne go nazwania</i> – badacze o języku Osieckiej	17
5. Idiolekt, idiostyl i język artystyczny	18
6. Między językowym obrazem świata a językową kreacją w świecie literatury	23
Rozdział I. <i>Potwory historii same podchodzą pod nasze domostwa</i> – czyli językowa kreacja wojny	30
Rozdział II. Stalinowska młodość, czyli świat <i>Subiektywniaków i Obiektywniaków</i>	41
2.1. Dzieciństwo w stylu „soc”	41
2.2. <i>Jestem socjalistką utopijną</i> . Fascynacje polityczne nastoletniej Osieckiej	48
2.3. <i>Jesienią 1952 roku nie znalazłam strachu</i> - zderzenie ideologii z rzeczywistością	51
2.4. Jasna strona soc-młodości	56
2.5. Anegdota sposobem na przetrwanie – stalinizm w <i>Galerii potworów</i>	59
2.6. <i>Ojczyźnie naszej (...) nigdy nie dosyć Październików</i> – językowa kreacja Października’56	65
Rozdział III. Językowa kreacja teatrów studenckich, czyli <i>widownia wciąż wołała bis</i>	70
3.1. Studencki Teatr Satyryków	72
3.2. Artyści szybujący na <i>perskim dywanie</i> , czyli językowa kreacja Piwnicy pod Baranami	78
3.3. Językowa kreacja <i>Hollyłodzi</i>	85
3.4. <i>Hymn mało lotnych gęsi</i> – językowa kreacja jazzu	92
Rozdział IV. Inspiracje pokoleniowe – czar Dwudziestolecia	119
4.1. Mistrzowie retro	119
4.2. Skamandryci	121
4.3. Skamandryci w oczach <i>Wielkiego Niecierpliwego</i>	130
4.4. O dwudziestolecu <i>na serio</i>	134
4.5. Kawiarniany uniwersytet Janusza Minkiewicza	137
4.6. Marian Eilie – cudotwórca	147
4.7. Inspiracji ciąg dalszy – kierunek Wschód	159
4.8. Inspiracji ciąg dalszy – kierunek Zachód	164
Rozdział V. <i>Tajemnicze Ogrody</i> - językowa kreacja miejsc ważnych dla pokolenia	168
5.1. <i>Warszawo, pozwól się kochać</i> – językowa kreacja stolicy	168
5.2. <i>Na całych jeziorach my</i> - językowa kreacja Mazur	171
5.3. <i>Deska do prasowania</i> - językowa kreacja Sopotu	190
5.4. <i>Fandango, bolero, be-bop i jazda i basta i stop</i> – czyli językowa kreacja domu i gościnności	200

Rozdział VI. <i>Człowiek przepiękny jest</i>	218
6. 1. Językowa kreacja typów ludzkich	218
6.2. <i>Zatrzymać uciekających ludzi</i> – portrety reprezentantów pokolenia	250
Podsumowanie.....	263
Streszczenie.....	274
Bibliografia	279

Podziękowania

W tej pracy wielokrotnie pisałam o powtórzeniach. O tym, jak wzmacniają przekaz i podkreślają to, co ważne. Dlatego chciałabym teraz kilka razy powiedzieć: dziękuję.

Dziękuję Pani Profesor Izabeli Kępcze – za nieustającą pomoc oraz merytoryczne wsparcie, ale także za stworzenie przyjaznej, akceptującej, bezpiecznej atmosfery, bez której nie potrafię się rozwijać; za to, że widziała w swojej doktorantce nie tylko ucznia, ale przede wszystkim – w czasem lepszej, czasem w gorszej kondycji – człowieka.

Dziękuję Rodzicom za wychowanie w domu, w którym sztuka i literatura zawsze była ważna; za wszelką pomoc i poczucie bycia kochaną. Siostrze i Dawidowi za nieocenione rady, troskę o mój dobrostan psychiczny oraz pomoc językową.

Dziękuję Przyjaciołom: Agnieszce Chyle za towarzyszenie mi od szóstego roku życia oraz dbanie o zachowanie zdrowego dystansu do pisania tej pracy; Alinie Guzik i Emilii Dulczewskiej-Maszocie za większą wiarę w moje możliwości, niż ta, którą sama w sobie pokładam

oraz

Kolegom i Koleżankom ze szkoły doktorskiej: Basi Grobelnej, Konradowi Radomyskiemu, Paulinie Przywuskiej, Magdzie Toporek za naszą nieustającą konwersację i humor, który rozbijał w pył każdy stres.

Dziękuję Kotu Misiowi, który nie okazywał ani krztyny zainteresowania tym projektem, za to zawsze chętnie barankował łebkiem swojego zmęczonego człowieka przy komputerze, aby poprawić mu nastój.

Na koniec dziękuję osobie, której nigdy nie poznałam, a której zawdzięczam wiele życiowych przygód, także w postaci pisania tej pracy: „zdradzieckiej Osieckiej”, towarzyszącej mi wiernie od dwudziestu lat, zawsze z dobrym... SŁOWEM.

Wstęp

1. Cel, zakres, struktura pracy

Celem przedstawianej pracy jest odpowiedź na pytanie, jaka językowa kreacja pokolenia '56 wyłania się z twórczości wspomnieniowej Agnieszki Osieckiej. Nim jednak rozważania dotyczyć będą konkretnych konceptualizacji generacji, warto zastanowić się nad samą definicją terminu 'pokolenie'. Jak zauważa Piotr Szukalski, można je rozumieć (w skali macro) przynajmniej na trzy sposoby: jako 'osoby w podobnym wieku', przy czym utworzone z nich podgrupy odpowiadają „docelowym grupom polityki społecznej”¹; jako 'ludzi urodzonych w tym samym czasie' (okres ten jest umowny i może tak samo dotyczyć konkretnego roku jak i na przykład dekady). I wreszcie trzecia opcja, z punktu widzenia tej dysertacji najbardziej trafna: generacja to 'pewna zbiorowość o wspólnym spojrzeniu na świat, ukształtowanym w wyniku przeżycia dojmującego wydarzenia w młodości'².

Dla pokolenia '56 – jak sama nazwa wskazuje – tym przełomowym zdarzeniem był Październik. Do Odwilży doprowadziło kilka wydarzeń splatających się ze sobą, spośród których należy wymienić XX Zjazd KPZR i mający na nim miejsce odczyt słynnego referatu na temat zbrodni stalinowskich. Przemówienie Chruszczowa zostało w Polsce wydrukowane w nakładzie masowym – szybko więc rozeszło się w społeczeństwie oraz trafiło na Zachód. Śmierć Bolesława Bieruta natomiast miała wpływ na kilka sfer (w których zmiany napotykały wcześniej na opór): na zwalnianie więźniów politycznych oraz cenzurę. Zwłaszcza przeobrażenia w tym drugim obszarze przyczyniły się do rozwoju polskiej powojennej kultury. Postępująca liberalizacja, możliwość manifestowania indywidualności twórczej i sprzeciw wobec socrealizmowi pozwoliły zaistnieć polskiej szkole filmowej, pojawiły się też nowe czasopisma. Podobnie wyglądała sytuacja w nauce – na uniwersytetach znowu zaczęto wykładać socjologię³. Jest to też okres, w którym twórcy skupiają się na tematach społeczno-politycznych, następuje również rozwój kultury popularnej, tworzonej często przez ludzi wybitnie utalentowanych. Do przedstawicieli tej generacji należą bowiem: E.

¹Szukalski, *Co łączy pokolenia? Więź międzypokoleniowa z perspektywy polityki społecznej*, w: „Polityka Społeczna”, 10/ 2010, s. 7.

²Ibidem.

³J.J. Wiatr, *Pokolenie '56*, w: „Przegląd Humanistyczny”, 05-06/2006, s. 65-72.

Stachura, A. Bursa, L. Tyrmand, A. Osiecka, H. Poświatowska, Marek Hłasko i wielu innych⁴.

Generacja ta funkcjonuje jako zintegrowana grupa stosunkowo krótko⁵, jednak jej wpływ na polską kulturę jest odczuwalny do dziś. Kamila Sowińska upatruje kilku przyczyn tego fenomenu: artyści tamtych lat są często owiani legendą i stają się niedoścignionym punktem odniesienia dla młodszych poetów i pisarzy; fascynujące również wydają się ich biografie, często tragiczne, ale jednocześnie uwidaczniające silny związek między ich niebezpiecznym, buntowniczym stylem życia - a twórczością (Agnieszka Osiecka o swoim pokoleniu napisała: „Myśmy żyli niezbyt grzecznie, myśmy żyli niebezpiecznie – ale jak!”⁶). Jak zauważa badaczka, dowodem popularności twórców pokolenia’56 są: nazwy ulic (imienia Poświatowskiej, Bursy, Stachury i innych literatów w wielu polskich miastach), portrety Tyrmanda, Hłaski czy Osieckiej w Galerii Osobowości Warszawskiej Kultury, pomniki Haliny Poświatowskiej (Częstochowa) czy Osieckiej (Warszawa, Opole), murale i tablice upamiętniające mieszkających tam niegdyś pisarzy, cykliczne imprezy i wystawy im poświęcone, grupy fanowskie w mediach społecznościowych, co raz to nowe biografie⁷.

Rola, jaką odegrało więc to pokolenie jest niebagatelna – to ono było pierwszym, które odrzuciło socrealizm oraz stworzyło podwaliny pod kulturę masową, ono również - jak widać z przytoczonych badań K. Sowińskiej – mimo mijających dekad inspiruje kolejne generacje, co uzasadnia wybranie właśnie tej kategorii (generacji’56) jako przedmiotu moich badań.

Analizie poddane zostały wspomnienia przedstawicielki tej generacji, Agnieszki Osieckiej. Pisarka mawiała o sobie, że jest „wdową po pokoleniu”⁸ i wielokrotnie powtarzała, że czuje się zobligowana upamiętniać swoich przyjaciół, którzy odeszli zbyt szybko. Wybrane zostały dwie książki jej autorstwa: *Szpetni czterdziestoletni* oraz *Galeria potworów*. Pierwsza z nich powstała między majem 1981 a czerwcem 1982 roku. Druga pojawiała się cyklicznie, w formie felietonów, w „Polityce” w latach 1988-1992, a jako książka ukazała się już po śmierci poetki. Obie pozycje więc zostały napisane w ważnych dla Polski momentach: stanu wojennego i zmiany ustrojowej.

⁴ K. Sowińska, *Obecność twórców pokolenia’56 we współczesnej kulturze popularnej i mediach*, w: „Dziennikarstwo i Media”, 4/ 2013, s. 197-198.

⁵ J.J. Wiatr., *Pokolenie 56...*, s. 72.

⁶ A. Osiecka, *Co się nażyłam*, https://youtu.be/w3Uwvms83W4?si=MIMHoKLX9_nzrkZ9 [dostęp: 12.07.2022].

⁷ K. Sowińska, *Obecność...*, s. 197-210.

⁸ A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 1992, s. 13.

Interesującym wydaje się porównanie językowych kreacji pokolenia wyłaniających się z tych dwóch publikacji, które dzieli nie tylko mijający czas, ale także zupełnie inna rzeczywistość ekonomiczna, społeczna, polityczna. Czy kontekst ten wpływa na sposób konceptualizowania generacji? To jedno z pytań, na które stara się odpowiedzieć ta praca.

Rozprawa zawiera niniejszy wstęp oraz sześć rozdziałów, w których podejmuję analizę kilku kategorii, składających się we wspomnieniach Osieckiej na językową kreację pokolenia. Pierwszym z nich jest doświadczenie wojny, następnie socjalistyczna młodość - prezentowana przez Osiecką zarówno w wersji idyllicznej, jak i podszytej grozą. W rozdziale trzecim natomiast zajmuję się ośrodkami kultury ważnymi dla pokolenia – kabaretami i teatrami studenckimi oraz Łódzką Filmówką. Twórczość generacji prowadzi do rozdziału czwartego – inspiracji artystycznych, wśród których znaleźli się zarówno Skamandryci, jak i osoby odpowiedzialne za paryską „Kulturę” oraz zachodnia literatura i filmy. Część piąta otwiera pozornie nową przestrzeń: życie towarzyskie i codzienne młodych artystów. Pozornie - ponieważ, jak wykaże analiza – sfera społeczna i twórcza była dla Osieckiej i jej przyjaciół nierozzerwalnie złączona. Również tu znajdują się fragmenty traktujące o ważnych dla pokolenia miejscach (Warszawie, Sopocie, Mazurach). W rozdziale szóstym przedstawieni zostali wybrani reprezentanci generacji, sportretowani w obu książkach. W tym rozdziale mieści się też analiza dwóch piosenek, które kończą obie pozycje wspomnieniowe oraz jednocześnie stają się przyczynkiem do podsumowania. Wszystkie rozdziały zawierają wyekscerpowany materiał w postaci cytatów oraz jego analizę, zgodną z teorią językowej kreacji świata.

Jak napasali M. Bugajski i A. Wojciechowska: „indywidualne doświadczenie twórcy, podobnie zresztą jak doświadczenie całej wspólnoty komunikatywnej, magazynuje się niejako w języku”⁹. Warto więc zająć się zagadnieniem tak ważnego dla polskiej kultury pokolenia'56, sięgając do prozy jego reprezentantki. Badania takie nie zostały dotąd podjęte.

⁹ M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, w: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, t. 13, 2218/2000, s. 155.

2. Agnieszka Osiecka – wdowa po pokoleniu¹⁰

Janina Puzynina napisała, że „dobra znajomość języka autora jest kluczem do poznawania jego poglądów i osobowości. Z kolei dobra znajomość samego autora jest kluczem do poznawania jego języka”¹¹. Podążając za tą myślą, należy w pierwszej kolejności pokrótce przedstawić postać Agnieszki Osieckiej, ze szczególnym uwzględnieniem motywów skłaniających ją do publikowania prozy wspomnieniowej oraz okoliczności powstawania książek w tym nurcie.

Twórczość Osieckiej jest bardzo bogata gatunkowo: oprócz około dwóch tysięcy piosenek napisała także kilka sztuk teatralnych, montaży słowno-muzycznych (*Niech no tylko zakwitną jabłonie*, *Apetyt na czereśnie*), tomów wierszy, niedługich powieści, felietonów, utworów dla dzieci oraz, co należy jeszcze raz podkreślić, książek wspomnieniowych. Te ostatnie zrodziły się z wewnętrznej potrzeby upamiętnienia grupy, która dziś jest nazywana pokoleniem '56, ale z punktu widzenia pisarki - przyjaciół, którzy często zbyt szybko odeszli. W dokumencie Grażyny Pieczuro poetka w jednej ze scen, otoczona wieloma albumami, w ręku trzymająca zdjęcie ze ślubu Zbigniewa Cybulskiego, mówi: „(...) pomyślałam sobie: o ważnych sprawach będą pisali wspomnienia ludzie z drugiego rzędu. (...) właśnie ja jestem człowiekiem z drugiego rzędu (...) i ja właśnie piszę wspomnienia. To jest smutne i przykre, i to że jestem człowiekiem z drugiego rzędu i to, że nie ma już ludzi z pierwszego rzędu (...)”¹².

Pierwsza z książek wspomnieniowych nosi tytuł *Szpetni czterdziestoletni* i skupia się głównie na czasie odwilży gomułkowskiej. Osiecka opisuje więc swoich przyjaciół z kabaretów: STS-u, Piwnicy pod Baranami, Bim-Bomu, ale i Łódzkiej Filmówki; nie pomija także osób pełniących rolę mistrzów dla jej generacji: twórców paryskiej „Kultury”, pisarzy goszczących w *Czytelniku*, głównie Skamandrytów. Utwór ma formę leksykonu, do czego inspiracją był *Alfabet wspomnień* Antoniego Słonimskiego¹³. Jak zauważa Piotr Derlatka, stanowi on „katalog barwnych obrazków i portretów

¹⁰ G. Pieczuro, *Agnieszka*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/agnieszka,497014> [dostęp: 09.06.2023].

¹¹ J. Puzynina za: V. Machnicka, *Terminologiczno-metodologiczne dyskusje na temat idiolektu oraz idiosylu*, w: „*Conversatoria Linguistica*”, 4/2010, s. 121.

¹² G. Pieczuro, *Agnieszka*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/agnieszka,497014> [dostęp: 09.06.2023].

¹³ P. Derlatka, „*Pól-kobita, pól-poetka...*” *Kim była Agnieszka Osiecka?* w: P. Derlaka, A. Lambryczak, M. Traczyk (red.), *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, Poznań 2003, s. 16.

ówczesnych twórców”¹⁴ oraz „osobistych doświadczeń autorki”¹⁵. Pisarka nie wysuwa jednak siebie na plan pierwszy i zdradza stosunkowo niewiele faktów z prywatnego, osobistego życia - skupia się raczej na pokoleniu, na tym co wspólnotowe oraz indywidualnościach tworzących tę społeczność. Z tego powodu Paulina Potasińska wysuwa propozycję, by *Szpetnych...* nazywać poli-biografią (biografią wielu)¹⁶. Powstaje ona w czasie trwania PRL-u, a mimo to - jak zauważa ta sama badaczka - można odczytać w niej „wstydliwą tęsknotę za PRL-em utraconym”¹⁷. W trakcie pracy nad książką wybucha stan wojenny – pisarka z jednej strony sama ma poczucie, że nie jest to dobry moment na sentymenty, że polskiej kulturze – ale i społeczeństwu - potrzeba czegoś aktualnego. Z drugiej – jest kojarzona głównie z publikowania w „Polityce” i „Literaturze”, co obiektywnie osłabia jej pozycję na rynku wydawniczym. Ostatecznie, *Szpetni...* ukażą się w 1985 roku¹⁸.

W latach 1988-1992, jak już wspomniano, Osiecka zaczyna gościć na łamach „Polityki” z cyklem felietonów, który następnie zostanie opublikowany jako kolejna książka wspomnieniowa pod tytułem *Galeria potworów* - uwzględniająca już szersze granice czasowe, jednak nadal w dużej mierze odnoszące się do PRL-u. To na jej kartach poetka zadeklarowała: „postaram się też, jak umiem, zatrzymać uciekających ludzi”¹⁹. Obie książki unikają porządku typowo chronologicznego (w *Galerii...* pojawiają się felietony omawiające wybrane kulturowe zwyczaje na przestrzeni lat, jednak następujące po sobie teksty poruszają różne tematy, odmienne przedziały czasowe i są ze sobą jedynie luźno związane), co doskonale oddaje fenomen fragmentaryczności ludzkiej pamięci. Kształt wspomnień jest również ściśle związany w przechowującym je podmiocie – to w jego umyśle ulegają one modyfikacjom i emocjonalnym konotacjom. Dlatego wybór właśnie tej formy do ich spisania wydaje się być zabiegiem idealnym. Jak zauważa bowiem Magdalena Pietrzak, jedną z głównych cech felietonu jest „subiektywny punkt widzenia”²⁰. Pamięć jest też, jak

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ P. Potasińska, „*Wielki spis marzeń, tęsknot i bzików*” - *PRL we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej*, w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski (red.), *PRL-owskie re-sentymenty*, Gdańsk 2017, s. 175.

¹⁷ Ibidem, s. 171.

¹⁸ P. Derlatka, „*Pół-kobita...*”, s. 16.

¹⁹ A. Osiecka, *Galeria potworów*, Warszawa 2004, s. 15.

²⁰ M. Pietrzak, *Obraz Polaków w felietonach Henryka Sienkiewicza*, w: „*Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny*”, 14/2015, s. 287.

pisala Osiecka, „jak wielki sklep – tylko przez nią właściwie nie minę”²¹; jednocześnie jednak wspomnienia pełne są wyrw, niedopowiedzeń i fantazji wytworzonych przez przechowujący je umysł. W tym, co autorka próbuje ocalić od niepamięci, jest wspólny mianownik: zarówno *Szpetni...* jak i *Galeria* traktują o „kolorowych ptakach”²² i „szarych okularnikach”²³.

Kolejną pozycją jest wywiad-rzeka, który pisarka przeprowadza z samą sobą - *Rozmowy w tańcu*. Należy jeszcze wspomnieć o dwóch książkach związanych z uwiecznieniem innych nie tylko słowem - ale i obiektywem. Pierwsza z nich, *Fotonostalgia*, portretuje *znanych i lubianych*²⁴ ludzi kultury za zdjęciach autorstwa Zofii Nasierowskiej oraz w anegdotach Osieckiej. Znaleźć w niej można zarówno przedstawicieli generacji autorek, jak starszego i młodszego pokolenia. Druga z nich, o tytule *Na początku był negatyw*, to cykle zdjęć zrobionych przez poetkę - ale i przecież z wykształcenia reżyserkę - ułożone w na pół prawdziwe, na pół zmyślone historie opatrzone czasem autobiograficznymi, a czasem fikcyjnymi opisami.

Niezależnie od pozycji pisanych z myślą o wydaniu, pisarka przez całe swoje życie, od zimy 1945 roku aż do śmierci, prowadziła dzienniki, z których część (lata 1945 – 1958 oraz fragmenty 1970) zostały opublikowane po śmierci pisarki. Osiecka jest autorką jeszcze jednego *Dziennika – dla Adama*, który zaczęła prowadzić na wieść o skazaniu na karę więzienia Adama Michnika. Karty, opisujące ówczesną codzienność, nie zostały wówczas przekazane adresatowi, jednak w 2008 roku wydano je nakładem wydawnictwa Prószyński i Spółka.

I choć to gatunki prozatorskie dominują, gdy Osiecka odnosi się do swojej generacji, to i w twórczości lirycznej można odnaleźć teksty o charakterze refleksyjnym dotyczące tego motywu. Zalicza się do nich piosenka *Co się nażyłam*, w której poetka zadaje pytanie „jacyśmy byli przyjaciele moi?”²⁵ – i udziela na nie odpowiedzi, kreując obraz pokolenia ’56 jako osób przede wszystkim o ogromnym „apetycie na życie”²⁶, głodnych doświadczeń - zarówno tych uznawanych za dobre, radosne, jak i tych trudnych, naznaczonych błędami. W innej, melancholijnej atmosferze, utrzymany jest

²¹ A. Osiecka, *Zapachy ziemi*, <https://wiersze.co/zapachy.htm> [dostęp: 04.09.2023].

²² P. Potasińska, „*Spis...*”, s. 170.

²³ Ibidem.

²⁴ Pełen tytuł pozycji brzmi: *Fotonostalgia. Znani i lubiani w obrazie i anegdocie*.

²⁵ A. Osiecka, *Co się nażyłam*, https://youtu.be/w3Uwvms83W4?si=MIMHoKLX9_nzrkZ9 [dostęp: 12.07.2022].

²⁶ Taki tytuł nosi płyta z ostatnimi piosenkami Osieckiej, napisanymi dla Teatru Atelier i wydana już po jej śmierci.

utwór *Pijmy wino za kolegów do dna* traktujący o niespełnieniu i przemijaniu. I wreszcie jako ostatnią, najważniejszą w tym kontekście, należy wspomnieć piosenkę: *Okularnicy*, nazywaną też „niemal hymnem politycznym młodzieży”²⁷ – jak to u Osieckiej bywa ukazującym niełatwą codzienność młodego inteligenta w czasach PRL-u miast podniosłej w charakterze pochwały wielkich wydarzeń, osób bądź idei.

Agnieszka Osiecka jest w masowej świadomości najbardziej kojarzona jako autorka piosenek o (nieszcześnie) miłości. I choć relacje damsko-męskie²⁸ niezaprzeczalnie stanowiły ważny motyw jej twórczości - to nie jedyny. Jak można wnioskować po skrótowym przedstawieniu prozy wspomnieniowej autorki, innym - równie ważkim tematem, zwłaszcza w późniejszych dekadach życia, było jej pokolenie.

3. *Tamta pani mnie inspiruje*²⁹ - stan badań nad twórczością Agnieszki Osieckiej

Osiecka niewątpliwie jest postacią inspirującą: powstało o niej kilka biografii (Z. Turowska *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką* – 2000, wznowienie pod tytułem *Nikomiu nie żal pięknych kobiet* – 2020; P. Derlatka *Zdradziecka Osiecka*, 2015; U. Ryciak *Potargana w miłości*, 2015; B. Michalak *Na zakręcie*, 2001), powieść beletrystyczna o jej relacji z J. Giedroyciem (M. Gretkowska, *Poetka i książkę*, 2018), książki epistolarne (H. Bakula, *Ostani bal, Druga dal*, odpowiednio: 2006, 2012), kolaż złożony z fragmentów wywiadów (*Lubię farbować wróble*, Violetta Ozminowski, 2016), wspomnienia o poetce (K. Felberg-Sendecka *Koleżanka*, 2015; B. Biały, *Osiecka. Tego o mnie nie wiecie*, 2020), piosenki, których jest liryczną bohaterką lub adresatką (*Łatwopalni*, sł. J. Cygan; *Żal za Agnieszką O.*, sł. A. Sikorowski; *Poetka znikła w oddali*, sł. W. Młynarski), serial (*Osiecka*, reż. R. Gliński, M. Rosa, 2020), reportaż (*To nie mój pies, ale moje łóżko*, L. Ostalowska, P. Smoleński, 1997) oraz wiele artykułów w magazynach zarówno kulturalno-społecznych, literackich jak i tabloidowych.

Jednak z dużo mniejszą częstotliwością jej twórczość staje się przedmiotem opracowań naukowych. Pierwszą badaczką, która podjęła próbę bardziej kompleksowego ujęcia utworów Osieckiej (głównie tekstów piosenek) z kulturoznawczego i literaturoznawczego punktu widzenia, jest Izolda Kiec. W zaledwie

²⁷ I. Kiec, *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań 2000, s. 12.

²⁸ W twórczości Osieckiej występują jedynie związki różnopłciowe.

²⁹ A. Osiecka, *Tamta pani mnie inspiruje*, <https://youtu.be/ePXCK5VxPAA?si=L0-a4gn1Y9WfAtG8> [dostęp: 12.07.2023].

trzy lata po śmierci poetki, w tym samym roku, w którym ukazała się jej pierwsza biografia, badaczka opublikowała niewielką rozmiarami książkę *Złodzieje szczęścia, czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*. Opracowanie głównie skupia się na sposobie funkcjonowania kobiety w świecie oraz dekodowaniu swoistej koncepcji szczęścia zawartego w lirycznej części twórczości Osieckiej; szczęścia - które nigdy nie jest dane za zawsze, które ma niejako swoją lustrzaną siostrę: czarną melancholię. Izolda Kiec umieszcza też rozdziały/fragmenty poświęcone poetce w innych swoich książkach, na przykład w *Historii polskiego kabaretu* (2014), *W kabarecie* (2004). Na początku lat dwutysięcznych została też wydana publikacja: *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, która jest zbiorem prac powstałych w czasie seminarium magisterskiego prowadzonego przez Izoldę Kiec.

Kolejną pozycją książkową, ukazującą twórczość Osieckiej przez pryzmat lingwistyki kulturowej, jest napisana przez (wówczas) studenta Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Przemysława Meggera, monografia *Poetyckie zwitkaczenie. Językowy obraz alkoholu w liryce Agnieszki Osieckiej*. Badacz analizuje blisko tysiąc piosenek, próbując odpowiedzieć na pytania: jakie konceptualizacje alkoholu się z nich wyłaniają, jak trunki są wartościowane oraz jaką rolę odgrywa funkcja alkoholu w życiu, z uwzględnieniem zmiennej jaką jest towarzystwo, z którym korzysta się z ów używki. Megger osadza badania w kontekście lingwistycznym, kulturowym, ale i biograficznym – zwracając również uwagę na powiązania faktów z życiorysu Osieckiej (szczególnie choroby alkoholowej) z jej twórczością.

Na przestrzeni lat powstały jeszcze dwie publikacje książkowe: *Po prostu Agnieszka. W 75. Rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej* oraz *Poeci piosenki 1956-1989*. Pierwsza z nich to zbiór artykułów naukowych przygotowanych do monografii pokonferencyjnej, która odbyła się w dniach 9-11.10.2011 roku w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Referaty prezentują wszechstronne spojrzenie na Agnieszkę Osiecką i jej twórczość. Znajdują się wśród nich zarówno prace kulturoznawcze (choćby rozważania o tekstach poetki jako elemencie popkultury czy jej twórczości filmowej), literaturoznawcze (między innymi o motywie przemijania czy poetyce codzienności), językoznawcze (o elementach fonicznych budujących nastrój w tekstach piosenek, języku uczuć w listach do Przybory oraz neologizmach), a nawet pedagogiczne (zastosowanie utworów Osieckiej w nauce języka polskiego jako obcego). Tom zawiera też materiały dodatkowe w postaci trzech niedrukowanych wcześniej tekstów Osieckiej (były

dostępne jedynie w formie skanów rękopisów w Cyfrowym Archiwum A. Osieckiej³⁰). Natomiast druga ze wspomnianych pozycji, *Poeci piosenki...*, dotyczy czterech autorów: A. Osieckiej, J. Przybory, W. Młynarskiego oraz J. Kofty i poddaje analizie siedem obszarów tematycznych w ich twórczości: autotematyzm oraz zabawy słowem, politykę (historię, władzę, codzienność), alkoholizm, naturę, Boga, śmierć, nadzieję i wierność sobie, sztukę, światy alternatywne. Autor, Piotr Derlatka, stara się opisać zjawisko poetów piosenki, ale też określić sposób ich funkcjonowania w kulturze i społeczeństwie oraz postawić cezury czasowe ich istnienia.

Pozostają jeszcze do omówienia artykuły zamieszczone na łamach czasopism naukowych lub rozdziały w monografiach pokonferencyjnych. Dotykają one bardzo różnych tematów, a badacze sięgają po odmienne metodologie. W obszarze zainteresowań naukowców mieszczą się między innymi: utwory adresowane do najmłodszych (M. Wosnitzka-Kowalska, *Obrazy i marzenia dziecięce w opowiadaniach i powieściach Agnieszki Osieckiej: „Szczególnie małe sny” i „Dzień dobry, Eugeniuszu”*; 2018; Z. Gołąb Meyer, *Agnieszka Osiecka jako nauczycielka fizyki*, 2002), dzieła filmowe (M. Hendrykowski, *Etiudy Agnieszki Osieckiej*, 2012), PRL (P. Potasińska, *„Wielki spis marzeń, tęsknot i bzików” - PRL we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej*, 2017), poezja (K. Łachacz, *„Ja kiedy przyszedłam jeszcze grałi/ja, kiedy przyszedłam, śpiewał róg” - patriotyzm dnia codziennego w poezji A. Osieckiej*; 2019; K. Łachacz, *Poetycki zwierzy(e)niec Agnieszki Osieckiej*, 2017; M. Madurowcz, *Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki*, 2013; M. Milusz, *Życie jako wartość i antywartość w twórczości lirycznej Agnieszki Osieckiej*, 2014; M. Kresa, *„W Koluszkach, w Mińsku, w Chile” - przestrzeń poetycka wierszy i piosenek Agnieszki Osieckiej toponimami pisana*, 2015; M. Wosnitzka-Kowalska, *Odpamiętywanie zagłady w „Miasteczku Beltz” Agnieszki Osieckiej*, 2021; A. Nowak, *Problem miłości utraconej na podstawie „Jestem Julią” Haliny Poświatowskiej oraz „Białych zeszytów” Agnieszki Osieckiej*, 2021; M. Ziółkowska, *Bolero, bebop i „bal nad bale” czyli taneczne metafory w wybranych tekstach piosenek Agnieszki Osieckiej*, 2021; A. Rejter, *„Byłaś już w Paryżach stu...”. Aksjologiczny aspekt nazw własnych w twórczości Agnieszki Osieckiej*, 2019), utwory dramatyczne (L. Ignaczak, *Słowno-muzyczne widowisko składankowe jako palimpsest kulturowy...*; 2019), dzienniki (M. Wilk, *Agnieszka Osiecka's Diaries and Notes as a Source for Research into History of*

³⁰ Obecnie archiwum to, powołane do życia przez Fundację „Okularnicy” im. A. Osieckiej, jest częścią Biblioteki Cyfrowej Polona.

Girlhood, 2023; S. Borowska, *Czy byli ich „wielką szansą”?* *Obraz Związku Młodzieży Polskiej w „Dziennikach” Agnieszki Osieckiej z lat 1949-1955*, 2022), publicystyka (A. Jawor, *„Savoir-vivre po przejściach, czyli grzeczność czasów transformacji według Agnieszki Osieckiej*, 2022), epistolografia (K. Klepacka, *Etykieta językowa w „Listach na wyczerpanym papierze Agnieszki Osieckiej i Jeremiego Przybory*, 2018). Twórczość lub biografia Osieckiej stanowi też inspirację dla studentów przy wyborze tematu pracy licencjackiej, magisterskiej oraz - dużo rzadziej - doktorantów (w roku 2018 A. Kusz obroniła pracę o tytule *Metafory obrazujące ŻYCIE i CZŁOWIEKA w piosenkach Agnieszki Osieckiej*, a w 2023 M. Wosnitzka-Kowalska napisała doktorat o tytule *Figury dzieciństwa. Infantyilizacje w biografii i twórczości Agnieszki Osieckiej*).

Po zanalizowaniu prac naukowych dotyczących twórczości Agnieszki Osieckiej, nasuwają się dwa wnioski. Uwagę zwraca przedmiot badań – niezwykle rzadko są nim te najpopularniejsze piosenki; dużo częściej naukowcy sięgają do mniej znanych utworów Osieckiej, odkrywając ją również jako autorkę książek dla dzieci, prozy wspomnieniowej, dzienników i listów, krótkich powieści. Jednocześnie należy podkreślić, że istnieje stosunkowo niewiele opracowań naukowych omawiających utwory pisarki. Można odnotować jedynie cztery książki w całości poświęcone poetce, z czego *Złodzieje szczęścia...* Izoldy Kiec - choć stanowiące niewątpliwie ważne studium poezji Osieckiej oraz kamień milowy zapoczątkowujący badania nad jej twórczością - liczą zaledwie sześćdziesiąt dwie strony nietypowo małego formatu 16x16 centymetrów. Obszerniejszą - jak do tej pory jedyną wieloaspektową - monografią jest książka *Po prostu Agnieszka* pod redakcją Igora Borkowskiego. Ostatnie dwie, w całości poświęcone Osieckiej i opublikowane, pozycje, mimo że są dziełem studentów, podnoszą wiele ciekawych tropów, które w przyszłości mogą być kontynuowane, rozwijane czy też poddawane rewizji. Zauważalną jednak tendencją jest wzrost zainteresowania twórczością Osieckiej, o czym świadczą zarówno pojawiające się artykuły naukowe, jak i prace doktorskie. Niemniej, dostępne analizy odnoszą się do wybranych dzieł lub motywów, stanowiąc fragmentaryczne ujęcia wybranego utworu/ów. Niewątpliwie istnieje nadal spora luka badawcza w tym obszarze, która jest na razie pokryta jedynie wycinkowymi opracowaniami.

4. *Sztuka jedyne nazwania*³¹ – badacze o języku Osieckiej

Agnieszka Osiecka w jednym z wywiadów powiedziała: „Ja ubóstwiam polską gramatykę i moją ojczyzną są te przysłowki. (...) Kiedy zamknę oczy widzę mapę naszego języka: tu są gdzieś te rzeczowniki, tu są czasowniki, wiszą gdzieś z boczku te zaimki, te przyimki. Wszystkie obroty są między nimi możliwe. (...) Widzę potem te części mowy i te części zdania i to jest moja ojczyzna”³². Pisarka jeszcze nieraz podejmie ten temat: w *Ściądze z moje życia* zaznaczy, że to właśnie jej umiejętności kreatywnego wykorzystania języka polskiego powstrzymują ją przed emigracją do USA³³, w *Szpetnych czterdziestoletnich* umieści metajęzykową refleksję na temat... wołacza oraz roli metafory, napisze też piosenkę *Ucz się polskiego*.

Czy jednak wysoka świadomość językowa łączyła się z wytworzeniem oryginalnego, tylko jej właściwego stylu? Czy badacze dostrzegają jakieś powtarzające się zabiegi językowo-stylizacyjne w jej twórczości? Już w pierwszej książce poświęconej poetce Izolda Kiec daje na powyższe pytania twierdzącą odpowiedź. Wysuwa ona tezę, iż elementem charakterystycznym dla jej utworów lirycznych jest łączenie metafor z (auto)ironią, co pozwala „równoważyć sentymentalizm bardzo osobistych przecież utworów”³⁴. Artur Rejter również nawiązuje do roli (odkrywczej) metafory w twórczości Osieckiej, która wraz z „odległymi konotacjami semantycznymi i złożonej symbolice”³⁵ tworzy liryzm. Badacz skupia się jednak na innym zabiegu językowym, a mianowicie na neologizmach, w których upatruje „pomost między żywiołem potoczności”³⁶ a wspomnianym liryzmem właśnie³⁷. Z kolei Monika Konwert-Panek zanalizowała wybrane piosenki poetki pod kątem budowania nastroju poprzez zabiegi fonostylistyczne. Badaczka zauważyła pewną prawidłowość: teksty rozrywkowe cechują się większą częstotliwością występowania fonetycznych środków artystycznego wyrazu, jak aliteracje czy dźwiękonaśladownictwo; to w nich też odnaleźć można więcej głosek sonornych. Natomiast teksty z *nurtu poważnego* prezentują właściwości z dokładnie odmiennego bieguna: Osiecka unika w nich

³¹ M. Janion, cyt. za Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000, s. 204-205.

³² G. Pieczuro, *Agnieszka*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/agnieszka,497014> [dostęp: 23.12.2022].

³³ H. Hrycko, K. Sobol, *Agnieszka Osiecka. Ściąga z mojego życia*, <https://vod.tvp.pl/programy,88/agnieszka-osiecka-sciaga-z-mojego-zycia-odcinki,312803> [dostęp: 23.07.2022].

³⁴ I. Kiec, *Złodzieje...*, s. 13.

³⁵ A. Rejter, *Neologizmy w twórczości poetyckiej Agnieszki Osieckiej*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław 2011, s. 213.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

wspomnianych zabiegów językowych, dąży do minimalizmu, wyciszenia i stworzenia miejsca ku refleksji³⁸. Fonostylistyka odnosi się oczywiście do sfery dźwiękowej języka, natomiast Jacek Brzeziński i Anna Trębska-Kertopf zwracają uwagę na inną właściwość, bardziej związaną z myśleniem obrazami: asocjacyjny łańcuch skojarzeniowy. Podkreślają też, że styl Osieckiej jest nieszablonowy, a jednocześnie prosty; unikający banału - i wykorzystujący utarte zwroty, by nadać im nowy sens. A służy on jednemu celowi: wydobyciu „szczegółów życia”³⁹.

Wśród więc pojedynczych, nielicznych, wytropionych w różnych utworach (cytowane badania były jakościowe lub jakościowo-ilościowe, nigdy jednak nie obejmowały większego korpusu) właściwościach powtarza się przeplatanie tego, co powszednie – z tym co poetyckie, a wręcz nadawanie liryzmowi codzienności. Również tę cechę podkreśliła Maria Janion, pisząc, że Osiecka „umiała poetyzować zwyczajność. (...) Rozumiała, jakie słowo jest ważne. Na tym polega artysta, na sztuce jedynego nazwania”⁴⁰.

5. Idiolekt, idiosstyl i język artystyczny

Omówione wyżej prace naukowe poświęcone twórczości Agnieszki Osieckiej można podzielić na trzy kategorie. Badania, które są skupione na aspekcie kulturoznawczym, literaturoznawczym oraz te stawiające w centrum – podobnie jak niniejsza dysertacja - język poetki lub jej poszczególnych utworów. W przypadku ostatniego, lingwistycznego podejścia, rodzą się jednak pewne wątpliwości terminologiczne. Piotr Fliciński zauważa mnogość pojęć związanych z językiem lub stylem jednostki i wymienia wśród nich: styl osobniczy, indywidualny, jednostki, pisarza oraz idiolekt i idiosstyl⁴¹. Jak zatem je definiować, które z nich uznać za bliskoznaczne, a w których doszukiwać się cech dystynktywnych?

Już Zenon Klemensiewicz, w artykule uważanym za pierwszą pracę dążącą do uporządkowania tego zagadnienia i wyabstrahowania wniosków na temat języka

³⁸ M. Koner-Panek, *Rozrywka i zaduma - foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław, 2011, s. 224-229.

³⁹ J. Brzeziński, A. Trębska-Kertopf, *Lekcja polskiego dla nie-Polaków, czyli o możliwościach wykorzystania piosenek Agnieszki Osieckiej w glottodydaktyce*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław, 2011, s. 292-296.

⁴⁰ M. Janion, cyt. za Z. Turowską, *Agnieszki...*

⁴¹ P. Fliciński, *Idiosstyl pisarza jako problem badawczy stylistyki*, w: J. Brzeziński (red.), *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane Profesorowi Stanisławowi Bąbie w 65-lecie urodzin*, Poznań 2004, s. 104.

osobniczego⁴², dostrzega trudności w rozdzieleniu stylu od języka, gdyż „splewają (one) niejako razem”⁴³ w tekstach. Mimo tego problemu, badacz podejmuje się próby zróżnicowania owych terminów. Uznaje on, że język osobniczy jest jedynie „ułamkiem języka zbiorowiskowego”⁴⁴, którego normy użytkownik przechowuje w świadomości⁴⁵. Jednostka jednak może dokonywać stylizacji wypowiedzi, a więc tak je kształtować, by spełniały określone funkcje. Możliwości w tym zakresie zależą zarówno od wrodzonych jak i nabytych cech osobnika (od sposobu myślenia po zdobyte wykształcenie), jak i niejako zupełnie zewnętrznych czynników (choćby tematu wypowiedzi lub jej przyczyny/celu). W sytuacji, gdy wypowiedź ma pewne osobnicze cechy użytkownika języka, jednak nie zostały one zastosowane celowo, w sposób przemyślany i obliczone na spełnienie konkretnej funkcji - można uznać, że cechuje ją styl samorzutny. Natomiast w sytuacji przeciwnej, gdy jest ona pozbawiona spontaniczności, a zabiegi stylizacyjne zostały wybrane świadomie - można mówić o stylu umyślnym. To właśnie do niego zaliczyć można całą literaturę. Należy jednak pamiętać, że nawet w twórczości artystycznej często współistnieje złoże, nazwane przez Klemensiewicza, własnym (nieuświadomianym) oraz złoże postronne, a więc takie, z którego dane indywiduum korzysta z zamysłem stylizacyjnym (np. dialektyzacja, archaizacja itp.)⁴⁶.

Jak zauważa Henryk Borek, odwołując się do myśli Klemensiewicza oraz zagranicznych badaczy, za *idiolekt* można więc uznać ‘całą kompetencję językową jednostki wraz z zachowaniami językowymi, które z niej wynikają’. O ile definicja ta wydaje się być klarowna, o tyle podkreśla ona jednocześnie niemożność dogłębnej analizy języka osobniczego. Badacz, posługując się obrazową metaforą czarnej skrzynki, ukazuje jak wiele niewiadomych pozostawia próby analizy idiolektu: istnieje bowiem jedynie dostęp do niejako punktu wyjściowego, z którego rodzi się język osobniczy, a mianowicie do języka zbiorowości oraz rezultatu w postaci gotowych wypowiedzi. Wszystko to, co pomiędzy - a więc bierna znajomość języka oraz potencjał do jego czynnego wykorzystania - na zawsze pozostanie skryty w umyśle danej jednostki. Jednak niemożność całkowitego poznania języka danego użytkownika

⁴² H. Borek, *Co możemy wiedzieć o języku osobniczym*, w: J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra 1988, s. 15.

⁴³ Z. Klemensiewicz, *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 207.

⁴⁴ Ibidem, s. 204.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem, s. 208.

nie stanowi czynnika zniechęcającego do badań nad idiolektem, wręcz przeciwnie – H. Borek wymienia wiele dyscyplin zajmujących się tym zagadnieniem z różnych perspektyw naukowych, między innymi: logopedię i psycholingwistykę, socjolingwistykę czy teorię literatury⁴⁷.

Część badaczy postuluje, by w badaniach nad idiolektem stosować metody porównawcze, co ma niejako pomoc w dotarciu do niego. Halina Kurkowa i Stanisław Skorupka, definiując styl autora, szczególną uwagę zwrócili na charakterystyczne dla danego pisarza środki językowo-stylistyczne i zasób leksykalny (w tym stosunek wyrazów należących do polszczyzny ogólnej i tych wywodzących się z określonych środowisk czy regionów) oraz podkreślili wagę pełnionych przez nie funkcji. Postulowali również, by brać w analizie idiolektu pod uwagę przynależność gatunkową utworu oraz porównywać język autora do stylu panującego w danej epoce w celu określenia stopnia oryginalności⁴⁸. Również Teresa Kostkiewiczowa podkreśla rolę działań komparatystycznych w próbach określenia idiolektu pisarza, wnosząc, że należy poszukiwać cech, które odróżniają autora od innych twórców. Uważa ona także, że należy skupić się nie tyle na samym jego języku, co organizacji językowo-stylistycznej tekstów⁴⁹. Jerzy Brzeziński przestrzega natomiast przed prowadzeniem swoistej inwentaryzacji cech charakterystycznych dla danego pisarza z pominięciem lub niedostateczną analizą funkcji, jakie pełnią. Ważnym elementem analizy czyni też obserwację zmian w zakresie stosowanych przez pisarza środków stylistycznych na przestrzeni lat. Wyniki te należy rzutować na tło epoki i gatunku literackiego⁵⁰.

Andrzej Kudra konstruuje natomiast definicję *idiolektu* niejako wyrastającą z rozważań wielu językoznawców (Gajdy, Borka, Keysera, Kity, Pisarka) oraz literaturoznawcy (H. Markiewicza). W kwestii ustaleń terminologicznych badacz dochodzi do wniosku, że synonimami *idiolektu* są: *język osobniczy*, *mowa jednostkowa*, *język indywidualny*. Zwraca on uwagę na podobieństwa w różnych ujęciach *języka osobniczego*, a mianowicie na rozumienie przezeń „zespołu indywidualnych cech językowych”⁵¹, przede wszystkim „fonetycznych i leksykalnych”⁵², rzadziej

⁴⁷ H. Borek, *Co możemy wiedzieć...*, s. 18-20.

⁴⁸ H. Kurowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959, s. 18.

⁴⁹ T. Kostkiewiczowa, *Problemy całościowej charakterystyki pisarza*, w: H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków 1976, s. 275.

⁵⁰ J. Brzeziński, *Zagadnienia języka i stylu pisarza: na materiale polskiej poezji sentymentalnej*, w: „Język Artystyczny”, 4/1986, s. 58-60.

⁵¹ A. Kudra, *Idiolektostylem w mur, czyli o idiolektcie, idiostylu i krytycznej analizie dyskursu – na przykładzie felietonów Krzysztofa Skiby w tygodniku »Wprost«*, w: „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica”, 14/1/2011, s.29.

składniowych. Badacz dodaje jeszcze, za K. Polańskim, Ch. E. Hockettem, uwagę, że są one charakterystyczne dla danego użytkownika w konkretnym etapie rozwojowym. Za *idiostyl* natomiast przyjmuje głównie ‘styl danego tekstu danego autora’⁵³. Jednocześnie, już na wstępie swoich teoretycznych rozważań konstatuje, że oddzielenie stylu od języka tekstu oraz stworzenie „konstruktu *styl pisarza*”⁵⁴ - nie jest możliwe i proponuje termin niejako łączący te elementy: *idiolektostyl*⁵⁵. Do podobnej konkluzji dochodzi Artur Rejter, który powołując się na E. Sławkową, podkreśla, iż jednoznaczne rozstrzygnięcie różnic między *idiostylem* a *idiolektem* jest dziś poza zasięgiem naukowców. Dla celów badań własnych uznaje je za terminy bliskoznaczne, natomiast dostrzega między nimi pewną subtelną różnicę i wiąże *idiostyl* z tekstologią, a *idiolekt* - z całą twórczością danego pisarza⁵⁶.

Jak widać z powyższego skrótowego przeglądu *idiolekt* i *idiostyl* często znajdują się w centrum zainteresowania badaczy - zarówno jako zagadnienia czysto teoretyczne, jak i praktyczne rozważania na temat twórczości danego pisarza. Większość autorów zwraca uwagę na trudności, jakie wyłaniają się przy próbach podjęcia tego zagadnienia, a mianowicie: niemożność jasnego, czytelnego rozdzielenia języka od stylu danego twórcy oraz fragmentaryczny dostęp do idiolektu (rozumianego jako kompetencja językowa i komunikacyjna jednostki) realizującego się bowiem w konkretnych tekstach, niezdradzających całego magazynu, który jest dostępny analizowanemu osobnikowi. Stojąc w obliczu tych niejednoznaczności, Piotr Fliciński sugeruje pewien konsensus terminologiczny. Postuluje, by leksem *język* pozostał zarezerwowany dla „całości kompetencji językowych konkretnego użytkownika”⁵⁷, a w połączeniu z epitetem *osobniczy*, *indywidulany* stanowił synonim *idiolektu*. Gdy natomiast rozpatrywany jest ów język tylko przez pryzmat określonego stylu – na przykład artystycznego, wówczas na plan pierwszy wysuwają się zdolności stylizacyjne użytkownika, a więc właściwszym terminem jest *idiostyl*. Dodane określenia (np. *idiostyl artystyczny*) precyzuje jakiego obszaru dotyczy analiza (wyłącznie) „kompetencji stylizacyjnej użytkownika”⁵⁸.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ A. Rejter, *Nazwa własna - gatunek – idiolekt*, w: U. Sokólska (red.), *Socjolekt, idiolekt, idiostyl. Historia i współczesność*, Białystok 2017, s. 259-262.

⁵⁷ P. Fliciński, *Studia nad polszczyzną...*, s. 104.

⁵⁸ Ibidem.

W tym momencie należy zwrócić uwagę, że na zagadnienie *idiolektu* pisarza oraz wspomnianego *idiostylu artystycznego* nakłada się inny termin: *język artystyczny*. Co się pod nim kryje? Zenon Klemensiewicz dokonuje podziału na dwie odmiany języka: potocznego (mówionego) i literackiego (pisanego). W zakresie tego drugiego, rozróżnia język naukowy, urzędowy i – artystyczny właśnie, który definiuje głównie przez określenie jego funkcji:

„Pierwsza [odmiana] to język artystyczny. Jego funkcja polega na wywołaniu w odbiorcy żywego i sugestywnego obrazu rzeczywistości przez pokierowanie jego wyobraźni ku myślowemu przeżywaniu w sposób możliwie naoczny językowo przedstawionych wydarzeń, ku obcowaniu z działającymi w nich postaciami, ku wzywaniu się w cudze uczucia i dążenia, ku wnikaniu w zawartą w dziele myśl ideową twórcy”⁵⁹.

Klemensiewicz przypisuje więc językowi artystycznemu moc sprawczą, moc oddziaływania zarówno na sferę emocji, jak i myślenia odbiorcy. Jego główne zadanie badacz upatruje w zaangażowaniu czytelnika w wydarzenia przedstawione w tekście, w stworzeniu przestrzeni do niejako empatycznego obcowania z bohaterami dzieła, by finalnie pojąć główny zamysł utworu. Rola więc, jaką ma spełnić ta odmiana języka jest niebagatelna a wręcz - jak zauważa Teresa Skubalanka - niemal magiczna⁶⁰. Podobne spojrzenie proponuje Ryszard Handke, który za główny wyznacznik stylu artystycznego przyjmuje zawartą w nim propozycję „oryginalnej, nowej wizji świata”⁶¹, która może zostać wykreowana i przekazana czytelnikowi tylko za pomocą „nowego i stąd także zwracającego na siebie uwagę sposobowi użycia mowy”⁶².

Nasuwa się jednak pytanie, jaki sposób użycia języka można uznać za nowatorski, jakich konkretnych cech doszukiwać się, by rozpoznać styl artystyczny? Odpowiedź nie jest ani prosta, ani jednoznaczna, ponieważ wykorzystuje on elementy językowe występujące również w pozostałych stylach, jedyną cechą dystynktywną są tu role, jakie pełnią⁶³ - w wypowiedziach w stylu artystycznym często przeważa autoteliczna⁶⁴. Jest ona realizowana za pomocą środków artystycznego wyrazu z większą

⁵⁹ Z. Klemensiewicz, *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, w: idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa 1961, s. 117.

⁶⁰ T. Skubalanka, *Styl poetycki jako odmiana języka narodowego*, w: „Rozprawy Komisji Językowej” 57/2011, s. 201.

⁶¹ R. Handtke, *Styl artystyczny*, w: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*, Lublin 2001, s. 144.

⁶² Ibidem.

⁶³ Por. H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa 1959, s. 304; R. Handtke, *Styl artystyczny* w: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*, Lublin 2001, s. 135.

⁶⁴ R. Handtke, *Styl artystyczny...*, s. 136.

częstotliwością niż w innych stylach. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują te zabarwione sensualnie (m. in. epitety, odpowiednia metaforyka), a szczególnie - oddziałujące na dwa zmysły: wzroku i słuchu. Zarówno plastyczność, jak i odnoszenie się do sfery dźwiękowej, umożliwiają czytelnikowi wytworzenie wyobrażeń na temat postaci, zjawisk czy rzeczy występujących w utworze⁶⁵. Kolejną cechą typową dla omawianego stylu jest jego - co warto podkreślić: celowa - emotywność. Wyrażanie emocji oraz wywoływanie ich w odbiorcy jest uzyskiwane zarówno za pomocą synonimiki, jak hipokorystyki, epitetów czy form zdrobniałych i zgrubiałych⁶⁶. Styl artystyczny cechuje też moc w pełni aprobowanego przekraczania językowych reguł, chociażby za pomocą neologizmów, jak i stosowania leksemów, które wyszły już w powszechnego użycia; możliwe też jest umieszczanie w tekście form spoza języka ogólnego, na przykład dialektyzmów⁶⁷. Zastosowanie wyrazów nowych czy celowe, stylizacyjne, wprowadzanie leksemów charakterystycznych tylko dla danego regionu może także budować oryginalność stylu danego pisarza. Podobną funkcję pełni metaforyka, której niepowtarzalność przekłada się na oryginalność stylu autora⁶⁸.

Jednak ani neologizmy, ani innowacyjna metaforyka nie są jednocześnie elementami koniecznymi do zaistnienia języka artystycznego. Może on bowiem czerpać również z zupełnie neutralnych w codziennej mowie elementów i nadawać im wartość stylistyczną⁶⁹. Paradoksalnie bowiem - jak zauważa Ryszard Handtke - styl ten może korzystać w dowolnych proporcjach i kombinacjach ze wszystkich pozostałych odmian języka, a co za tym idzie sam w sobie nie posiada „jakichkolwiek cech charakterystycznych”⁷⁰. Poszczególne komponenty są jednak zastosowane w nowej funkcji tworzenia sztuki, zostają więc one przeniesione ze sfery „ze sfery działań pragmatycznych w sferę sztuki słowa”⁷¹.

6. Między językowym obrazem świata a językową kreacją w świecie literatury

Przy rozważaniach na temat idiolektu warto zwrócić uwagę na jeszcze jedno spojrzenie na to zagadnienie, a mianowicie na jego ujęcie lingwistyczno-kulturowe.

⁶⁵ Por. Z. Klemensiewicz, *O różnych odmianach...* s. 117-118; H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka...*, s. 304-305.

⁶⁶ Z. Klemensiewicz, *O różnych...*, s. 117-118.

⁶⁷ Z. Klemensiewicz, *O różnych...*, s. 118

⁶⁸ H. Kurkowska, S. Skorupka, *Stylistyka...*, s. 304-305.

⁶⁹ A. Wilkoń, *Język a styl tekstu literackiego*, w: „Język Artystyczny”, 1/1978, s. 20.

⁷⁰ R. Handtke, *Styl...*, s. 135.

⁷¹ Ibidem.

Anna Wojciechowska i Marian Bugajski podkreślają, że istnieje niepodważalna relacja między takimi elementami, jak język - literatura - empiria pisarza. Związek ten działa niejako na zasadzie wzajemnego sprzężenia: doświadczenie zarówno wspólnoty, jak i danego autora, jest utrwalone w języku; jednocześnie twórcy, nie tylko korzystają z dostępnych elementów języka, ale i kreują nowe – w dziele literackim odnaleźć więc można obraz świata właściwy danej społeczności, ale i postrzegany przez pryzmat pisarza. Badacze podkreślają również, że należy pamiętać o wzajemnych powiązaniach sfery językoznawczej i kulturoznawczej w pracach nad idiolektem: bowiem to język jest tworzywem literatury, a ta jest bardzo istotnym komponentem kultury⁷².

Związek ten - między kulturą i językiem - był dostrzegany od zawsze: pierwsze wzmianki na ten temat można odnaleźć zarówno już u Arystotelesa, jak i Marcina Lutra. Jednak do najważniejszych światowych badaczy, rozwijających tę koncepcję w czasach nowożytnych, należy zaliczyć Wilhelma von Humboldta i Leo Weisgerbera – obaj zauważyli współzależność między językiem ojczystym a postrzeganiem, przez posługującą się nim społecznością, świata. Pierwszy z nich podkreślał, że języki narodowe nie różnią się jedynie „odmiennością znaków”⁷³, ale „stanowią w istocie rozmaite sposoby widzenia świata”⁷⁴. Drugi z badaczy postulował, iż rzeczywistość jest poznawana przez język ojczysty, ten więc wpływa na to, jak dana wspólnota ją widzi⁷⁵. W tym miejscu należy również wspomnieć rozważania Edwarda Sapira, który - po obserwacjach rdzennych mieszkańców Ameryki - doszedł do wniosku, iż schematy kulturowe mają swoje odbicie w języku danej społeczności, to zaś powoduje, że cywilizacje posługujące się innymi kodami językowymi - żyją też w niejako alternatywnych, równoległych światach. Benjamin Whorf natomiast zaznaczał, że język nie służy tylko do wyrażania myśli, ale przede wszystkim jest najpierw ich tworzywem oraz właściwie narzędziem do wszelkich umysłowych aktywności⁷⁶. Refleksje obu badaczy zostały połączone w ramach założenia nazwanego „hipotezą Sapira-Whorfa”.

⁷² M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, w: „Acta Universitatis Wratislaviensis”, t. 13, 2218/2000, s. 153-155.

⁷³ W. Von Humboldt, cyt. za G. Żuk, *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przelomu wieków*, w: M. Karwatowska, A. Siwiec (red.), *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*, Chełm 2010, s. 250.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ G. Żuk, *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przelomu wieków*, w: M. Karwatowska, A. Siwiec (red.), *Przeobrażenia...*, s. 239.

⁷⁶ Ibidem, s. 241-242.

Choć nie jest ona wspólnym dziełem badaczy⁷⁷, funkcjonuje w językoznawstwie, wskazując zarówno na determinizm, jak i relatywizm językowy. Doczekała się ona również wielu reinterpretacji, między innymi Janusza Anusiewicza, który proponuje takie jej ujęcie/rozumienie: „nie tylko typ języka kultury, której jest wykładnikiem i wyrazicielem i w obrębie której powstał, ale również typ kultury jest uwarunkowany tym typem języka, w obrębie którego ona powstała, rozwinęła się i funkcjonowała”⁷⁸.

Nazwisko polskiego językoznawcy zostało tu przywołane nieprzypadkowo – czas bowiem na skrótowe przedstawienie rodzimych badaczy zajmujących się relacją języka i kultury. W Polsce początek rozwoju tego obszaru naukowego przypada na lata osiemdziesiąte, kiedy to Jerzy Bartmiński, Janusz Anusiewicz czy Czesław Hernas inicjują wiele projektów związanych z tym zagadnieniem. Wśród nich warto odnotować ważne działania wydawnicze, takie jak: powołanie do życia rocznika „Etnolingwistyka”, czasopisma „Język a Kultura”, opublikowanie *Słownika ludowych stereotypów językowych czy Lingwistyki kulturowej* (1994)⁷⁹.

Jednym z ważniejszych pojęć, związanych z lingwistyką kulturową, jest językowy obraz świata. Badacze podejmowali wiele prób wyjaśnienia tego terminu, a powstałe definicje można - jak proponują Aleksander Kiklewicz oraz Michał Wilczewski - podzielić na te traktujące JOŚ jako zjawisko statyczne lub dynamiczne⁸⁰. Do tej pierwszej grupy należy zaliczyć podejście W. Pisarka postulującego, że jest to „obraz świata odbity w języku narodowym”⁸¹, R. Grzegorzycowej dostrzegającej w JOŚ „strukturę pojęciową utrwaloną w systemie języka”⁸² czy R. Tokarskiego, który definiuje JOŚ jako sposób postrzegania i rozumienia świata zakodowany w pewnych schematach gramatycznych i leksykalnych⁸³. Natomiast pionierem drugiego, dynamicznego, podejścia był Jerzy Bartmiński, zwracający uwagę, że JOŚ nie oznacza wiernego odzwierciedlenia jakiejś rzeczywistości, ale raczej wiąże się z jego

⁷⁷ M. Jahns, *Gdy mówi do nas język. Krytyczne spojrzenie na współczesne aplikacje hipotezy Sapira-Whorfa w feministycznych teoriach językoznawczych*, w: „Investigationes Linguisticae”, 25/2012, s. 92.

⁷⁸ J. Anusiewicz, cyt. za: G. Żuk, *Językowy obraz...*, s.242.

⁷⁹ A. Kiklewicz, M. Wilczewski, *Współczesna lingwistyka kulturowa: zagadnienia dyskusyjne (na marginesie monografii Jerzego Bartmińskiego „Aspects of cognitive ethnolinguistics”)*, w: „Bulletin de la Societe Polonaise de Linguistique”, LXVII, 2011, s. 166-170; J. Bartmiński, *O założeniach i postulatach lingwistyki kulturowej (na przykładzie definicji PRACY)*, w: „Półrocznik Językoznawczy Tertium”, 3(1)/2018, s. 26-55.

⁸⁰ A. Kiklewicz, M. Wilczewski, *Współczesna...*, s.170.

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ R. Tokarski, *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, w: „Język Polski”, 2/2016, s. 28-29.

interpretacją zawartą w języku⁸⁴, „którą można ująć w zespół sądów o świecie. Słowa nie odwzorowują rzeczy fotograficznie, lecz *portretują* je mentalnie”⁸⁵. Również Jolanta Maćkiewicz porusza tę kwestię, precyzując, co należy rozumieć pod postulatem wspomnianej interpretacji. Badaczka wyodrębnia cztery założenia, które takie podejście kryje: istnienie rzeczywistości pozajęzykowej, która może w tym języku się jednak ukazać; język jest jak pryzmat, przez który postrzega się świat; interpretacja ta jest dokonywana przez człowieka, a nie abstrakcyjny system języka sam w sobie; na interpretację zawartą w języku wpływa wiele czynników, takich jak doświadczenia czy kultura⁸⁶.

Nasuwa się pytanie, czy JOŚ mówi też coś o podmiocie postrzegającym świat? Wspomniany już Jerzy Bartmiński, by rozstrzygnąć tę kwestię, dokonał podziału na językowy obraz świata, w którym istotnym jest tylko efekt owego postrzegania, oraz językową wizję świata - gdzie akcentuje się rolę konkretnego podmiotu⁸⁷. Czy dostrzeżenie jednostki oznacza jednocześnie, że JOŚ/JWŚ można zastosować do badań nad literaturą? Językoznawcy są tu podzieleni. Renata Grzegorzczkowska opiniuje takie podejście negatywnie, argumentując, że język artystyczny cechuje wysoki stopień kreatywności, gdy tymczasem JOŚ częściej jest jednak rozumiany jako odnoszący się do „struktur pojęciowych ogółu”⁸⁸. Natomiast wspomniani na początku rozdziału M. Bugajski i A. Wojciechowska oraz inni badacze - chociażby R. Tokarski i A. Pajdzińska dopuszczają taką możliwość. Swoje podejście do tej kwestii uzasadniają między innymi odmiennym spojrzeniem na oryginalność, nieszablonowością języka w dziełach literackich: to właśnie innowacyjne twory mogą zwrócić uwagę na istnienie niektórych elementów obrazu świata czy też na pewne modyfikacje znaczeniowe leksemów, zanikające już w języku ogólnym. Dylematy te przyczyniły się do stworzenia nowego terminu, jakim jest *tekstowy obraz świata*, rozumianego jako realizacja abstrakcyjnego obrazu świata w konkretnym tekście⁸⁹.

Z językowym obrazem świata związane jest jeszcze jedno pojęcie, a mianowicie: językowa kreacja świata. Izabela Kępka oraz Lucyna Warda-Radys zwracają uwagę, że

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: Bartmiński J. (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin 1999, s. 104-105.

⁸⁶ J. Maćkiewicz, *Co to jest językowy obraz świata?*, w: „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 11/1999, s. 11-12.

⁸⁷ J. Bartmiński, *Punkt widzenia...*, s. 103-120.

⁸⁸ R. Grzegorzczkowska, *Pojęcie językowego obrazu świata*, w: J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin 1999, s. 41.

⁸⁹ G. Żuk, *Językowy...*, s. 239-257.

terminy te (językowy obraz świata, tekstowy obraz świata, językowa kreacja świata) mają pewien wspólny mianownik: opierają się na założeniu, że w języku zawiera się interpretacja świata. Różnica polega jednak na tym, że w przypadku JOŚ język jest traktowany jako system abstrakcyjny, natomiast językowa kreacja odnosi się do „konceptualizacji świata w konkretnym utworze”⁹⁰. Samego pojęcia po raz pierwszy użyła Teresa Skubalanka, uznając językową kreację za „całokształt procesów językowych, stworzonych przez twórcę tekstu, w pewnym celu; tyle co określony byt fikcyjny, będący częścią wizji artysty”⁹¹. Definicja ta – oraz same badania Skubalanki - stały się punktem wyjścia do kolejnych rozważań oraz analiz JKŚ w tekstach literackich, między innymi dla Adrianny Seniów, Magdaleny Pietrzak, Magdaleny Hawrysz, Aleksandry Ciarkowskiej, Leonardy Mariak, Joanny Rutkowskiej, Izabeli Kępk⁹². Elżbieta Skorupska-Raczyńska w swoich badaniach rozszerza rozumienie JKŚ i postuluje rozumienie jej jako „tworzenie w dziele literackim wizerunku kogoś i/lub czegoś przez jego autora, antropocentrycznie postrzegającego opisywaną, odtwarzaną i/lub tworzoną rzeczywistość, posiadającego właściwe mu, osobnicze zasoby słownikowe i umiejętności odpowiedniego stylistycznie ich wykorzystywania. Wynikiem (efektem) tej językowej kreacji jest wytwór w postaci artystycznego dzieła (tekstu) literackiego, które dekodowane przez odbiorcę daje możliwość konceptualizacji przedstawionej tam rzeczywistości, zgodnie z jego możliwościami, naturalnymi predyspozycjami (jak wyobrażenia) oraz nabytymi umiejętnościami (jak przygotowanie językowe), a także zarejestrowanymi w pamięci doświadczeniami”⁹³.

⁹⁰ I. Kępka, L. Warda-Radys, *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, w: „Język-Szkoła-Religia”, 13(02)/2018, s. 66-67.

⁹¹ T. Skubalanka, *Językowa kreacja Jacka Soplidy (Księdza Robaka)* w: idem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 20.

⁹² Między innymi: A. Seniów, *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Szczecin 2011; M. Pietrzak, *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004; M. Hawrysz, *Językowa kreacja wizerunku władców w średniopolskim piśmiennictwie historiograficznym – przyczynek do badań dyskursu tożsamościowego*, w: „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 14/2015; A. Ciarkowska, *Językowa kreacja dziecka w „Konopielce” Edwarda Redlińskiego*, w: „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 18/2019; L. Mariak, *Językowa kreacja kozaka w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, w: „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 11/2012; J. Rutkowska, *Językowa kreacja drogi w powieści „Matka” Ignacego Maciejowskiego (Serwera)*, w: „Studia Językoznawcze”, 16/2017; I. Kępka, *Językowa kreacja świata transcendentalnego i człowieka wobec sacrum w poezji Jacka Kaczmarskiego*, Gdańsk, 2021.

⁹³ E. Skorupska-Raczyńska, *Kreacja ojca w powieściach nadniemeńskich Elizy Orzeszkowej (studium językowo-stylistyczne)*, Gorzów Wielkopolski 2013, s. 22–23.

Zarówno w analizie odwołującej się do JOŚ, jak i JKŚ ważną rolę odgrywają nie tylko zabiegi stricte językowe (gramatyczne czy stylistyczne), ale także wartościowanie - na co zwraca uwagę zarówno J. Maćkiewicz⁹⁴ (w odniesieniu do JOS), jak i Izabela Kępka⁹⁵ (w nawiązaniu do JKŚ). Umysł człowieka posiada bowiem naturalną skłonność do niejako segregowania poszczególnych elementów świata na to, co dobre i złe, czy też: pozytywne i negatywne⁹⁶. Warto tu jednak zwrócić uwagę, że słowo *wartości* jest nieco inaczej rozumiane w języku potocznym niż w aksjolingwistyce. O ile w kolokwialnym użyciu ogranicza się do tego, co odbierane jako 'dobre w sensie duchowym', o tyle w językoznawstwie oznacza umieszczenie danego elementu na osi dobro-zło. Co za tym idzie, wartościowanie, na przykład w utworze literackim, „polega na przypisywaniu (...) - pozytywnych lub negatywnych - wartości”⁹⁷. Sposób, w jaki ta ocena jest wyrażana w danym utworze, stanowi jeden z ważniejszych składowych analizy według teorii JKŚ⁹⁸. Kolejnymi aspektami wartymi uwzględnienia są odwołania do stereotypów oraz perspektywa i punkt widzenia⁹⁹. Dla przeprowadzonych badań szczególnie istotne wydają się dwie ostatnie kategorie. Jerzy Bartmiński pojęciem niejako wyjściowy czyni punkt widzenia i definiuje go jako ‘czynnik podmiotowo-kulturowy’, który podejmuje decyzje, w jaki sposób zostanie przedstawiony dany przedmiot¹⁰⁰. Konsekwencją istnienia punktu widzenia jest perspektywa, którą należy rozumieć jako ‘zespół właściwości struktury semantycznej słów’¹⁰¹. Oba terminy są ze sobą związane i pozostają we wzajemnej relacji: perspektywa zależy od punktu widzenia, a punkt widzenia jest możliwy do zdekodowania poprzez odkrywanie perspektywy¹⁰².

Niniejsza praca poszukuje odpowiedzi na pytanie, jaka kreacja pokolenia '56 wyłania się ze wspomnień Agnieszki Osieckiej oraz za pomocą jakich zabiegów językowych została osiągnięta. Jak wspomniano wcześniej, pod uwagę zostały wzięte dwie książki autorki, napisane w przełomowych dla Polski momentach dziejowych:

⁹⁴ J. Maćkiewicz, *Wyspa - językowy obraz wycinka rzeczywistości*, w: J. Bartmińskiego (red.), *Językowy...*, s. 197.

⁹⁵ I. Kępka, *Językowe kreacje...*, s. 22.

⁹⁶ J. Maćkiewicz, *Wyspa...*, s. 198.

⁹⁷ J. Puzynina, *Problemy wartościowania w języku i w tekście*, w: „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 16/2004, s. 180.

⁹⁸ I. Kępka, *Językowe kreacje...*, s. 22.

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ J. Bartmiński, *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: J. Bartmiński (red.), *Językowy...*, s. 105.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem, s. 106.

Szpetni czterdziestoletni powstał w okolicach stanu wojennego, natomiast *Galeria potworów* w czasach przemian ustrojowych. Uwzględnienie tych dwóch perspektyw daje możliwość porównania konceptualizacji wyłaniających się z obu pozycji, a co za tym idzie odnalezienia zarówno elementów w niej niezmiennych, niejako stanowiących u Osieckiej „rdzeń” jej obrazu pokolenia, jak i różnic ukazujących metamorfozy, jakim ów obraz podlegał wraz z mijającymi latami. W kontekście owych zmian szczególnie istotne wydaje się być, wspomniane już, wartościowanie, ukazujące nie tylko pozytywne i negatywne cechy generacji, ale także ujawniające, które z nich są uznawane za istotne w punkcie widzenia jego przedstawicielki. Jednocześnie, konieczna w zastosowaniu teorii JKŚ, analiza zastosowanych przez autorkę środków językowych (stylistycznych, retorycznych, ale też z związanych podsystemem semantycznym języka) odsłania – na ile to możliwe - charakterystyczne cechy idiosylu Osieckiej.

Rozdział I. *Potwory historii same podchodzą pod nasze domostwa*¹⁰³ – czyli językowa kreacja wojny¹⁰⁴

Jedna z pierwszych zapisanych przez Agnieszkę Osiecką kart nosi datę 27.12.1945 i stanowi stworzony przez dziewięciolatkę opis okupacji niemieckiej¹⁰⁵. Wątek, jak pisze A. Zieniewicz, „dzieciństwa i młodości w kraju, gdzie nowe życie wyrasta spomiędzy ruin, a entuzjazm odbudowy miesza się z pamięcią okupacji, śladami wojny”¹⁰⁶ będzie przez Osiecką podejmowany wielokrotnie. Zarówno we wspomnianych diariuszach, jak i piosenkach oraz – przede wszystkim - w tomach prozy wspomnieniowej. Jaki zatem obraz wojny został wykreowany za pomocą języka obu pozycji? Czy jest odmienny w zależności od przyjętej perspektywy czasowej? Jak jest wartościowany?

W swojej pierwszej książce wspomnieniowej Osiecka nie postrzega wojny jako jednolitego doświadczenia, kładzie nacisk na odrębność w odczuwaniu czasów okupacji ze względów geolokacyjnych. Podstawowe rozróżnienie zawiera się w podziale na stolicę oraz Kraków.

Krakowianin w czasie wojny jest przede wszystkim tułaczem (jego słownikowa definicja brzmi: „człowiek, który nie ma stałego miejsca zamieszkania, nie mający domu, schronienia”¹⁰⁷). Kluczowym pojęciem wydaje się tu kategoria domu, na którą nacisk kładzie też Osiecka. Krakowianin-tułacz, wracając po wojnie w swoje strony, przede wszystkim powraca też do rodzinnych czterech ścian:

„Wyobraźmy sobie na przykład krakowianina, który po tułaczce wojennej wraca do swojego miasta. Zostaje on zmiany niewyobrażalne, okaleczenia potworne, ale... miasto żyje. Rozstrzelano mu ojca, ale matka jest, odnalazła się, jutro wraca na Sławkowską. Ukradziono z salonu Matejkę, ale Kossak wisi. Sprzedano złote lorgnon i kapelusz dziadka, ale nie ruszone kalosze czekają w przedpokoju, i krakowianin jeszcze dziś wyjdzie w nich na A-B” (*Szpetni czterdziestoletni*, s. 207)¹⁰⁸.

¹⁰³ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa 1985, s. 207.

¹⁰⁴ Pierwszy analityczny rozdział został opublikowany w: N. Hennig, „*Potwory historii same podchodzą pod nasze domostwa*” - czyli językowa kreacja wojny w prozie wspomnieniowej Agnieszki Osieckiej, w: R. Kordonski, A. Kordonska, i Ł. Muszyński (red.), *Wojna – konflikt – spór: obszary rywalizacji w przestrzeni międzynarodowej*, t.1, 2020, s. 307–319.

¹⁰⁵ Z. Turowska, *Agnieszki...*, s.7.

¹⁰⁶ A. Zieniewicz, *Ukryta autobiografia. Agnieszki Osieckiej dzienniki ze środka stulecia*, w: A. Osiecka, *Dzienniki 1945-1950*, Warszawa 2013, s.7.

¹⁰⁷ E. Sobol (red.), *Mały słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1995, s. 959.

¹⁰⁸ Tytuły książek wspomnieniowych oraz strony, z których pochodzi analizowany cytat, podawane będą w nawiasie w tekście głównym.

Zmiany, które zastają, są synonimicznie nazwane *okaleczeniami* oraz połączone z epitetami: *niewyobrażalne* i *potworne*. Metamorfoza miasta jest więc tak duża, że aż trudna do objęcia myślą i jednocześnie jednoznacznie negatywnie wartościowana. Jej odczucie polega głównie na dotkliwym doznaniu braku, wyrażonym przez czasowniki: *rozstrzelano, ukradziono, sprzedano*. Zastosowanie form bezosobowych powoduje, że sprawcy krzywd są odhumanizowaną, bezimienną masą. Przeszłość jest tu jednak zderzona ze stanem obecnym, w którym nadal istnieją zapamiętane sprzed wojny elementy miasta czy domu, co zostało podkreślone przez zestawienie wspomnianych form bezosobowych czasownika z formami w czasie teraźniejszym: *żyje, jest, wisi, czekają*. Obecna chwila i to, co ocalało jest więc konkretne, namacalne, przeżywane tu i teraz.

Co tworzy krakowski dom, będący najważniejszą potrzebą każdego powojennego tułacza? Są to zarówno najbliższe osoby (*matka, ojciec*), jak i przedmioty (*kapelus, kalosze, lorgnon*). Wskazanie na ich konkretne umiejscowienie (z *salonu, w przedpokoju*) podkreśla istnienie podstawowych pomieszczeń, które nie legły w gruzach. W szczególny sposób zostały też przytoczone nazwy własne: *Kossak* oraz *Matejko*. Zastosowana tu metonimia, polegająca na użyciu nazwiska malarza w znaczeniu obrazu, podkreśla rolę sztuki i tradycji w domu krakowianina. Natomiast *kalosze* mają dla powracającego tułacza wartość sentymentalną – to pamiątka po dziadku, której nie tylko udało się przetrwać wojenne zniszczenia, ale nadal może być użytkowana. Warto zauważyć, że obuwie zostało tutaj spersonifikowane przez zastosowanie czasownika *czekają* – a więc spodziewają się przybycia swojego człowieka, są wiernym, ale też stałym elementem domu. Ich nieprzerwane trwanie i rodzaj przywiązania to bezcenne wartości po pełnych niestałości i strat czasach wojny. Uwagę zwraca również sposób wymienienia omówionych elementów: po przecinku, bez zbędnych opisów, praktycznie pozbawione wartościujących epitetów (z wyjątkiem *złotego lorgnonu*, jednak przymiotnik zdaje się tu bardziej uzasadniać sprzedaż przedmiotu niż stanowić o jego wartości dla tułacza). Wszystkie więc składowe są tak samo istotne.

Krakowianie nie tylko odnajdują to, co przetrwało, ale również próbują ocalać pamięć o tym, co zniknęło na zawsze. A szczególnie - o *miasteczkach Schulza*. Co stało się z nimi w czasie wojny? Ich los jest tak opisywany:

„Może było tak: jest zima czterdziestego drugiego albo trzeciego roku. Jakieś małe nieszczęsne miasteczko na kresach. Przed chwilą wywieziono ostatnich Żydów. Ostatni krzyk brzęczy jeszcze w gołych konarach. Na opustoszałym rynku coś błyszczy: to potłuczone lusterko na zawsze już nieobecnej dziewczynki (*Szpetni...*, s. 208)”.

Co wiemy o wydarzeniach w żydowskich miasteczkach? Przytaczana data nie jest dokładna, zastosowanie wyrażenia *czterdziestego drugiego lub trzeciego roku* podkreśla, że opisywane zdarzenia miały miejsce nieustannie. Podana została natomiast precyzyjnie pora roku: *zima*, a więc okres chłodu, nieurodzaju, w którym świat przyrody zamiera. Osiecka, opisując żydowskie miasteczko, stosuje podobne zabiegi językowe, co przy kreowaniu obrazu powojennego domu. To miejsce również naznaczone jest pustką, wyrażaną przez epitety: *gołe* (konary), *opustoszały* (rynek), wyrażenie *na zawsze nieobecna* (dziewczynka). Sprawcy i tego nieszczęścia zostali odczłowieczeni poprzez użycie formy bezosobowej *wywieziono*. Jest jednak pewna różnica w obu obrazach: w przypadku tego miasta nie ma już nic do ocalenia. Na ratunek opisywanego świata jest już za późno, co podkreśla dwukrotnie z rzędu użyty przymiotnik *ostatni* (Żydzi, krzyk). Jedyny ślad po jeszcze przed chwilą istniejącej społeczności to *potłuczone lusterko* - symbol nieszczęścia¹⁰⁹.

A jednak jest ktoś, kto potrafi na kanwie własnych wojennych doświadczeń zachować pamięć o *miasteczkach Schulza*. To krakowscy artyści:

„Ale i tę śmierć sztuka krakowska jakoś oswoiła i uczyniła przedmiotem poezji. (...) Może to wątek dla naszego tematu poboczny, ale niesłychanie ważny: Schulz przetrwał nie tylko w Schulzu i nie tylko w Kantorze, którego rodowód z Schulza jest znany. Schulz przechował się w drobniutkich, potocznych poczynaniach artystów krakowskich. (...)

Nadchodzi wieczór, nadlatuje sroka. Zwabiona blaskiem błyskotki, unosi jeden lśniący okruszek [potłuczonego lusterka] i niesie go daleko, daleko aż pod Kraków. Tam, moszcząc gniazdo, gubi okruszek, i znajduje go... kto? Nie wiem. Może Andrzej Bursa, może Zygmunt Konieczny, może Wiśniak. Przecierają znalezione szkiełko i widzą w nim, jak we śnie, odłamki z miasteczek Schulza. Skąd bowiem ta nuta tęskna w śpiewie Ewy, skąd Piotra płaszcz jak z chasydzkich skrzydeł uczyniony, skąd przygarbienie Krzysia Litwina i skąd wreszcie – Hucuł?...” (*Szpetni...*, s.208).

¹⁰⁹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1493.

Żydowski świat przetrwał więc w *poezji*. Jej definicja słownikowa to: ‘ogół utworów literackich pisanych wierszem’¹¹⁰. Osiecka rozszerza ją, uważa, że można ją dostrzec także w *drobniutkich, potocznych poczynaniach artystów*. Forma deminutywna *drobniutkie* podkreśla, że są to zachowania ledwie zauważalne, jedynie co zabarwione kulturą polskich Żydów. Autorka wpisuje ocalone fragmenty żydowskiego świata w artystyczne życie Krakowa za pomocą rzeczowników: *nuta, płaszcz, przygarbienie*.

Nuta została zestawiona z epitetem odwołującym się do tradycji judaistycznej *tęskna*, ponieważ jednym z nurtów muzycznych, charakterystycznych zwłaszcza dla wczesnego judaizmu, są psalmy, w tym błagalne oraz żałobne, często wykonywane bez akompaniamentu instrumentalnego¹¹¹. Wybitny skrzypek M. Guttman, zajmujący się popularyzacją muzyki izraelskiej, zauważa, że wspólnym elementem dla utworów żydowskich są stale występujące elementy smutku i radości¹¹². Natomiast *płaszcz* - będący częścią porównania: *płaszcz jak z chasydzkich skrzydeł uczyniony* stanowi bezpośrednie odwołanie do kultury żydowskiej poprzez zastosowanie epitetu *chasydzki* oraz pośrednie, przez nawiązanie do motywu baśni i kabały żydowskiej opowiadającej o sposobie na otrzymanie przez człowieka skrzydeł dzięki spaleniu ksiąg¹¹³. Ostatni leksem odnosi się do pewnego stereotypu związanego z wyglądem zewnętrznym (*przygarbienie*¹¹⁴). Z jednej strony są to więc ledwo dostrzegalne ogniwa charakterystyczne dla kultury żydowskiej, z drugiej – bardzo konkretne i z łatwością percypowane przez zmysły.

W kreacji świata, w którym przenika się artystyczne życie powojenne z przedwojennym życiem polskich Żydów, dużą rolę odgrywają też nazwy własne: *Ewa, Piotr* (Demarczyk oraz Skrzynecki, co można wywnioskować z kontekstu, czyli następnych pojawiających się nazwisk przedstawicieli Piwnicy pod Baranami), *Zygmunt Konieczny, Krzysiek Litwin, Wiśniak, Andrzej Bursa*. Przytoczenie imion i nazwisk krakowskich artystów pełni bardzo ważną funkcję: uwidacznia wpływ wojennych wydarzeń na życie i twórczość przedstawicieli pokolenia'56, jakie reprezentują.

¹¹⁰ <https://sjp.pwn.pl/>, [09.01.2020].

¹¹¹ M. Borkowska, *Muzyka żydowska jako fuzja elementów folklorów źródłowych*, w: „Okolice. Rocznik Etnologiczny”, t.2, 2013, s. 107.

¹¹² F. Lech, *Guttman: Czym jest muzyka żydowska*, <https://culture.pl/pl/artykul/guttman-czym-jest-muzyka-zydowska-wywiad>, [dostęp: 09.01.2020].

¹¹³ I.L. Perec, *Opowiadania chasydzkie i ludowe*, Wrocław 1997, s. 9-10.

¹¹⁴ K. Meroń, *Historia wykluczania Żydów ze społeczeństw europejskich*, w: „Nigdy Więcej” 18/2010, s. 18.

Czym była więc wojna dla krakowian? Jaki jej obraz można zrekonstruować na podstawie powyższej językowej analizy? Czasem *tułaczki*, po której jednak udało im się odnaleźć dom. Dom pełen bolesnych wyrw, ale jednak – ocalony, co podkreślają głównie formy czasownikowe zestawione na zasadzie przeciwieństwa oraz rzeczowniki konkretne. Krakowianin pozostaje w żałobie po tym, co stracone i stara się, by przetrwała choć pamięć o minionym. Najlepszym na to sposobem staje się sztuka.

A w jaki sposób wojna odbierana była przez warszawiaków? Czy również miała wpływ na ich artystyczne postawy? Odpowiedź daje poniższy cytat:

„Nasza sytuacja, sytuacja warszawska, była zupełnie inna. Pewnego dnia, po upadku Powstania wygnano nas z miasta. Kiedy wróciliśmy, miasta nie było. Krótka historia, prawda?

Toteż nasz dowcip, nasz smutek, nasza praca i odpoczynek, był całkiem inne. W Krakowie co drugi człowiek wyglądał tak, jakby miał ciotkę. W Warszawie byli tacy, co nie mieli nikogo. Trudno przecie opłakiwać krewnych, których się nie miało. (...)

Potwory historii podchodzą pod same nasze domostwa, jak rozbestwione dziki zimą. Domostwa wałą się nam na głowę, nim zdążymy otynkować ściany. Ścianom wyrastają uszy, zanim zawiesimy święte obrazy. W Warszawie straszy nawet za dnia!” (*Szpetni...*, s. 207).

Wojna dla mieszkańca stolicy nie jest już tułaczką. To *upadek, krótka historia*, której centralnym wydarzeniem była banicja. Warszawiacy zostali do niej zmuszeni, co obrazuje bezosobowa forma czasownika *wygnano*, która jednocześnie ponownie nie wskazuje na konkretnych sprawców. Gdy istniała już możliwość powrotu - czekało jedynie dojmujące uczucie samotności, co zostało podkreślone negacjami: *nie było* (miasta), *nie mieli* (nikogo), *nie miało się* (krewnych).

Również w kreacji wojennej, czy też tuż powojennej, Warszawy pojawia się kategoria domu, nazwanego tu *domostwem*. Jak powinno wyglądać? Najważniejszym jego elementem będą *ściany* (rzeczownik ten pojawia się aż dwa razy z rzędu), dom jest przedmiotem troski człowieka, który dba o jego wygląd, co podkreśla epitet *otynkowane*. Chronić powinny go *święte obrazy*. Stworzenie *domostwa* jest jednak syzyfową pracą, skazaną na porażkę, co wyraża czasownik w czasie teraźniejszym: *wałą się* (ściany) oraz konstrukcja ze spójnikiem *zanim*, podkreślającym, że katastrofa

nastąpi szybciej, niż uda się odbudować dom (*nim zdążymy, zanim powiesimy*). Wspomniane *święte obrazy* zostają zderzone z *uszami* wyrastającymi ze ściany. *Domostwo* więc zostaje ożywione, staje się wynaturzone, budzi przerażenie. Jednocześnie odwołanie do tej części ciała może być zabiegiem aluzyjnym, przywodzącym na myśl podsłuch - *Szpetni czterdziestoletni* powstają przecież w stanie wojennym.

Wojna zabrała warszawiakom wszystko, łącznie z nadzieją na odbudowę tego, co stracili. Jest więc jednoznacznie negatywnie wartościowana poprzez: utożsamienie jej z *potworami historii*, dokonanie animalizacji – porównanie do nieobliczalnego, dzikiego zwierzęcia (*dzik*) i zastosowanie epitetu *rozbestwiony*.

Doświadczenie wojny i straty w tak kompletnym wymiarze, ma ogromny wpływ na mieszkańców stolicy:

„My, warszawiacy, jesteśmy cali z gazety, od stóp do głów dzisiejsi i stale na dziś. Zamiast grzebać się pod gruzami, rozejrzeliśmy się wkoło i zarechotaliśmy Wiechem, zaklęliśmy Hłaską, zakrzyknęliśmy STS-em, rozkochaliśmy się w Gombrowiczu.” (*Szpetni...*, s.208).

Warszawscy artyści zbudowali więc swoją tożsamość w kontrze do *grzebania się pod gruzami*, czyli do bolesnej przeszłości. Warto zwrócić uwagę na polisemiczność czasownika *grzebać się*, który można rozumieć jako robienie czegoś długo, dokładne przeszukiwanie czegoś lub w sensie pochówku¹¹⁵ – w tym przypadku, w połączeniu z zaimkiem zwrotnym, pochówku samego siebie. Gruzy, będące metonimią czasu przedwojennego, stanowią dla warszawiaków swoistą pułapkę. Wybierają więc nie żałobę, czy upamiętnianie minionej epoki (jak Kraków), ale pełne silnych emocji życie. Na czym polega, najlepiej oddają zastosowane czasowniki: *zarechotaliśmy, zaklęliśmy, zakrzyknęliśmy, rozkochaliśmy*. Na uwagę zasługuje nie tylko ich znaczenie, ale też forma 1. os. lmn., która sprawia, że te cztery czasowniki można traktować jak pokoleniowy manifest. Zwłaszcza że są one zestawione z nazwami własnymi, takimi jak: *Hłasko, STS, Wiech, Gombrowicz*. Dwie pierwsze odnoszą się do jednego z ważniejszych pisarzy pokolenia'56 oraz znanego teatru kabaretowego tworzonego przez tę samą generację. Natomiast *Wiech* był satyrykiem i felietonistą czerpiącym z gwary

¹¹⁵E. Sobol (red.), *Mały słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 1995, s. 240.

warszawskiej, który stanowił inspirację dla młodych, powojennych artystów. Podobnie *Gombrowicz* - pisarz, którym pokolenie '56 było zafascynowane.

Jaka jest najważniejsza wartość dla młodych artystów? Odpowiedź jest wyrażona w leksemach: *dziś* i *dzisiejszość*. Rola terażniejszości została jeszcze podkreślona przez wyrażenie *cali z gazety* - tak jak codzienne pismo, tak i ich dzień po dniu budują bieżące wydarzenia i przeżycia.

Osiecka, kreując obraz wojny, a przede wszystkim jej wpływu na swoje pokolenie, odnosi się głównie do świata artystycznego, to jemu poświęca najwięcej uwagi. Jednak znalazło się też miejsce na refleksję o całym społeczeństwie:

„...Jakże to miasto się odchamia... Ileż tu pereł, złota, bzu... Jakże ta ziemia wojny wchłania, jakby nie było wojen tu!... Tłuszcją zady naszych aut, maleją stópki naszych dam i nawet gdyby *Wojski* grał, nie grałby piękniej niż ja gram. Pachną perfumy znanych firm – jest *Nina Ricci*, *Antilope*... - I najmodniejszy grają film – i pod krawatem chodzi chłop. ...Jest więcej szczęścia i bon tonu... - *Melancholicy* do analiz! ... Jeśli pan doktor będzie w domu – to powie, że za dużo palisz. - Zaraz po wojnie, pan pamięta, telefoniczna książka – to taka była w pasie cienka, jak ważka albo wstążka... ”
(*Szpetni...*, s. 8).

Leksem *wojna* w przytoczonym fragmencie występuje w dwóch na trzy użycia w liczbie mnogiej, co można interpretować jako: pierwszą i drugą wojnę światową, jako różne wydarzenia o charakterze zbrojnym (powstania, wojny), czy zbiór indywidualnych dramatów wynikających z konfliktu zbrojnego. Nie jest jednak istotne, które rozumienie byłoby prawidłowe, ponieważ pamięć o nich szybko mija, co podkreślają czasowniki: *nie było* oraz *wchłania*. Druga nazwa czynności nasuwa też skojarzenie z ziemią wchłaniającą krew poległych, co zwiększa dramatyzm w przedstawieniu wojny. Powojenne społeczeństwo nie chce o tym pamiętać, zamiast tego woli się *odchamiać*. Symbolami tego procesu są: *perły*, *złoto*, *bzy*, *perfumy*, *krawat*, *bon ton*, *szczęście* - a więc rzeczowniki o pozytywnych konotacjach, często przywołujących na myśl luksus i elegancję. Efekt wartościujący wzmacniają nazwy własne znanych zagranicznych marek: *Antilope*, *Nina Ricci*, epitety: *najmodniejszy*, *znane*, *piękniej* oraz odwołanie do polskiej kultury (*Wojski*). Dodatkowo oddziałują one na zmysły (powonienia – perfumy; wzroku – moda; słuchu – gra na rogu). W tym potoku leksemów oddających wykwintność, stylowość, afirmację życia pojawiają się pewne

niespodziewane przerywniki, wyrazy budzące zgoła odmienne skojarzenia: wspomniany kolokwializm *odchamiać* oraz *zady, tłuścieją, chłop*. To dzięki nim iluzja idealnego powojennego świata zostaje rozbita. Okazuje się on być powierzchowny, niedelikatny, dbający o pozory i lekceważący jednostki wrażliwsze (*melancholicy do analiz*). To one pamiętają jeszcze, jak cienka była *książka telefoniczna*, która występuje tu jako zamiennia konkretnych osób. Książka jest personifikowana (*w pasie cienka* - co nasuwa skojarzenia z talią człowieka) oraz animalizowana (*ważka*), co jeszcze dobitniej podkreśla wojenne straty. Paradoksalnie, więcej bólu sprawia ta obecna, gruba jak *biblija* lub *encyklopedia*:

„- Teraz to gruba jest biblija... Encyklopedia pana Trzaski!... - Tylko że z dala ją omijam – bo bardzo brak mi paru nazwisk...” (*Szpetni...*, s. 8).

Pokolenie'56 najdotkliwsze straty poniesie bowiem nie tylko w czasie wojny, ale również w latach późniejszych. Antynomiczne zderzenie odżywającego, piękniejącego po wojnie świata ze świadomością straty podkreśla dramatyzm sytuacji i poczucie dotkliwego osamotnienia tych, którzy nadal żyją.

Osiecka w *Szpetnych czterdziestoletnich*, pisząc o wojnie, skupia się głównie na jej wpływie na swoje pokolenie. Dostrzega trzy grupy, na które lata konfliktu odcisnęły odmienne piętna: krakowskich i warszawskich artystów oraz resztę (nie-melancholijnego) społeczeństwa. Centralną kategorią w opisie wojny staje się ocalały lub utracony dom. Rachunek strat nie jest abstrakcyjny ani metaforyczny. Dzięki zastosowaniu dużej liczby rzeczowników zmysłowych, są one bardzo realne. Animalizacje, porównania oraz epitety o nacechowaniu negatywnym wartościują wojnę jako zjawisko pejoratywne, a cytując autorkę, wprost *potworne*. Jego wpływ na pokolenie jest jednak niezaprzeczalny, co sugeruje używanie z bardzo wysoką częstotliwością nazw własnych (nazwisk i nazw instytucji) będących ważnymi dla pokolenia'56.

Druga książka wspomnieniowa Osieckiej rozpoczyna się od opisu wojny. Nie są to jednak lata 1939-45, lecz dużo odleglejsze, sięgające czasów starożytnych. Autorka parafrazuje legendę o wojnie Salamanki z Fenicjanami, podczas której Salamandczycy, nie chcąc się poddać w walce, dobrowolnie się utopili, by zginąć z godnością. Ich postawa jest wartościowana jednoznacznie pozytywnie poprzez zastosowanie takich epitetów, jak: *bohaterscy* (mężowie), *nieugięte* (niewiasty), *dzielna i bitna* (działwa).

Historia o Hiszpanach jest punktem wyjścia do wojennej opowieści rodzinnej o babci Kazi:

„Zgoła inaczej postąpiła moja babcia Kazia. Na widok Niemców wkraczających do Warszawy oświadczyła, co następuje:

- Kaszę mam, a po słoninę będę jeździła aż do Karwczewia.

Jak powiedziała, tak uczyniła. Nie dała się zabić, nie wpadła w łapankę i do '45 roku zapuszczała się aż pod Piotrków” (*Galeria potworów*, s.7).

Stoi ona w wyraźnej opozycji do legendy, co uwidacznia się w sferze językowej. Bohaterki Salamanki to *nieugięte niewiasty*, natomiast główna postać opowieści rodzinnej określana jest zwyczajnie *babcią Kazią*. Salamandczycy z piwnic wydobywają *skarby*, Kazia najwyżej ceni *kaszę* i *słoninę*. Hiszpanie zamieszkują miasto okraszone epitetem *prześliczna* - babcia Kazia porusza się między *Warszawą*, *Karczewiem* i *Piotrkowem*, które miejsca to nie są ozdobione żadnym dodatkowym określeniem. Historia babci nie jest wzniosła, jednak jest w niej pewna imponująca niezłomność wyrażona krótkimi zdaniami: *nie dała się zabić, nie wpadła w łapankę*. W przeciwieństwie do Salamandczyków więc – zachowała życie.

Doświadczenie babci Kazi zostało przekazane dalej:

„Tę pogładową lekcję historii zgłębiały następnie jej córki: Maria i Barbara. (...) Ten wątek przetrwania jest w naszej linii kobiecej bardzo silny. (*Galeria...*, s. 7)”.

Wojna zostaje więc sprowadzona do *poglądowej lekcji historii*, która jest lekcją *przetrwania*. Korzystają z niej jednak wybiórczo – tylko kobiety z rodziny i przekuwają na swoje życie, niezależnie od typu zawirowań historycznych, z którymi przyjdzie im się mierzyć. Agnieszka Osiecka takie słowa wkłada w usta swej mamy, córki babci Kazi, opisując jej – częściowo odziedziczone - lęki:

„Spokojna ja nie jestem przed jedenastym listopadem w tym roku.

Cukier mam,

mąkę mam,

ale herbaty i kartofli,

nic takiego...

W pięćdziesiątym szóstym,

kiedy była ta historia z Węgami,

to ludzie aż potem po domach chodzili.

- Pani weźmie olej...

- Pani weźmie kaszę...

Tośmy się aż śmiały.

Albo w czterdziestym czwartym:

pół torby rodzyneków nam zostało.

Jeszcze wujek żył.

Teraz inaczej.

Nogi bolą.

Byle ten jedenasty minął,

to już do świąt jakoś zejdzie.

Dalej nie patrzę” (*Galeria...*, s.8).

Wojna wprowadziła w życie rodziny niepokój, który jest podkreślony przez szyk przestawny w pierwszym wersie: *spokojna to ja nie jestem*. Jej widmo jest nieustannie obecne, co oddają przytaczane daty: *czterdziesty czwarty, pięćdziesiąty szósty, jedenasty listopada*. Na czas zagrożenia bohaterka patrzy głównie przez pryzmat codzienności – przede wszystkim jedzenia niezbędnego do przeżycia: *cukier, mąka, herbata, kartofle, olej, kasza, rodzynki*. Rzeczowniki konkretne w tak dużym nagromadzeniu wskazują głównie na biologiczny aspekt funkcjonowania człowieka w czasie wojny. Zaspokojenie podstawowych potrzeb jest niezbędne do przetrwania.

Obraz wojny wyłaniający się z języka *Galerii...* jest bardzo lakoniczny. Wpływ konfliktu zbrojnego ogranicza się tym razem do rodziny. Jedyne nazwy własne odnoszą się do najbliższych (*Maria, Barbara, Kazia*). Wojna oddziałuje na ludzi w sferze najbardziej podstawowych potrzeb życiowych (wyrażonych nagromadzeniem rzeczowników konkretnych) oraz na płaszczyźnie emocji – głównie strachu/niepokoju, co zostaje oddane przede wszystkim szykiem przestawnym oraz zaprzeczeniem *nie jestem spokojna*. Osiecka nie stosuje już też podziałów geolokacyjnych. Sięga za to po humorystyczne w swoim wydźwięku antynomiczne zderzenie legendy o Salamance z własną historią rodzinną. Obraz wojny wykreowany w *Galerii...* jest osobisty, dotyczy jej prywatnego życia (o czym świadczą zaimki *moja, nasza*).

Kreacje konfliktu wojennego stworzone przez Osiecką znacząco się różnią w zależności od przyjętej perspektywy. W *Szpetnych...* dominuje wątek jego wpływu na całe pokolenie (wyrażone chociażby czasownikami w pierwszej osobie liczby mnogiej),

a szczególnie na kręgi artystyczne, co zostaje podkreślone licznymi nazwami własnymi. Natomiast w *Galerii...* Osiecka odnosi się głównie do życia prywatnego, opisując historię wojenną swej babci oraz jej znaczenie dla dalszego życia kobiet z rodziny. W obu przypadkach jednak za wojną kryją się konkretne problemy, osoby, materialne straty czy potrzeby – podkreślane przez zastosowanie rzeczowników zmysłowych. Niezaprzeczalny też jest fakt oddziaływania wojny na powojenny los ocalałych – czy to traktowanych jako cała generacja, czy też jako jednostki.

Rozdział II. Stalinowska młodość, czyli świat *Subiektywniaków* i *Obiektywniaków*¹¹⁶

2.1. Dzieciństwo w stylu „soc”

Doświadczenia okresu dzieciństwa i wczesnej młodości są według psychologii rozwojowej kluczowe w kształtowaniu się dojrzałej osobowości¹¹⁷. Owa plastyczność umysłu w tym czasie jest wykorzystywana przez systemy totalitarne, które znaczną część swojego propagandowego przekazu kierują do młodzieży, by formować jej światopogląd. Również władze stalinowskiej Polski stosowały wspomniany mechanizm. Kreowały obraz młodego Polaka „silnego fizycznie i ideologicznie, zjednoczonego z postępową młodzieżą w kraju i za granicą, funkcjonującego w organizacjach skupiających wielką liczbę ludzi myślących podobnie jak i on” oraz jako „człowieka odważnego, zdolnego do poświęceń”¹¹⁸. Nasuwa się pytanie, jaki wpływ miała indoktrynacja na pokolenie '56, nim wkroczyło ono w dorosłość. Czy w prozie wspomnieniowej Osieckiej językowa kreacja powojennych nastolatków jest jednocześnie – zgodnie z ówczesnymi oczekiwaniami państwa – obrazem młodych socjalistów?

Autorka *Szpetnych...*, odnosząc się do lat powojennych we wspomnianej pozycji, widzi swoje pokolenie jako zbiór zróżnicowanych jednostek, na które wpływ przede wszystkim miał dom rodzinny oraz stosunek najbliższych do bieżącej polityki państwa. Oto jak opisuje własną historię:

„(...) mój ojciec uważał, że zajmowanie się polityką i w ogóle – ideologią – jest dla dziecka równie niewskazane, co na przykład – picie wódki. Temu swojemu niezmiennemu przekonaniu ojciec nieraz dawał wyraz. Zapamiętałam szczególnie dobrze dwa jego niesłychane wybuchy” (*Szpetni...*, 126-127.)

W tym krótkim fragmencie uwagę przykuwa zestawienie *polityki* (czy szerzej: *ideologii*) z *picciem wódki*. Dzięki niemu skutki alkoholu zostają utożsamione z konsekwencjami ekspozycji na narodową doktrynę, która jest więc: szkodliwa, odbiera możliwość świadomych wyborów i krytycznej oceny sytuacji. Narażanie dziecka na zetknięcie z polityką jest wartościowane negatywnie nie tylko przez zastosowane

¹¹⁶ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 124.

¹¹⁷ S. Ożóg, *Apoteoza młodości w tekstach propagandowych z lat 1944 – 1956*, w: „Słowo. Studia Językoznawcze”, 6/2015, s. 83.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 95.

porównanie, ale też przez epitet *niewskazane*. Również odpowiedź ojca na taką sytuację, nazwana tu *wybuchami*, stanowi reakcję o potężnym pejoratywnym ładunku emocjonalnym, co zostało dodatkowo podkreślone przez przymiotnik *niesłychane*.

Na jakiej płaszczyźnie może dojść do tego niewłaściwego zetknięcia się dziecka z polityką? Mówią o tym następujące fragmenty:

„Było to, o ile pamiętam, gdzieś w okolicy wojny koreańskiej. Któraś z nauczycielek poleciła mi przygotować prasówkę. Poszłam do kiosku, kupiłam »Trybunę« i raźnie zabrałam się do wycinania fotek. Wszystko by było w porządku, gdyby nie to, że ojciec wpadł do pokoju, dojrzał rozłożoną na moim biurku gazetę, i z miejsca wpadł w szał. Najpierw zwymyślał oczywiście mamę, a potem pognął do szkoły. »Kto pozwolił dzieciom czytać gazety... Ja się pytam – kto?... Wy je macie uczyć, a nie politykować mi tutaj... Ja wam wszystkim pokażę! No!«

Tak krzyczał mój ojciec na schodach, potem znikł w czeluściach pokoju nauczycielskiego. Musiało to wzbudzić niejaki zainteresowanie pensjonarek, ponieważ jedynym mężczyzną, jakiego widywały, był woźny, pan Koperski, i czasem – fizyk i człowiek anielskiej dobroci – profesor Ehrenfeucht” (*Szpetni...*, s. 127)

oraz

„O sobie nie mam, co mówić, bo do naszego domu, jeśli nawet polityka zawitała w formie zabłąkanej gazety, to ojciec nieubłaganie wyrzucał ją do śmieci” (*Szpetni...*, s. 161).

Leksemy: *prasówka*, *gazeta*, „*Trybuna*” dają odpowiedź: spotkanie z polityką może odbyć się za pomocą czasopism, w dodatku bardzo łatwo dostępnych (wystarczy *pójść do kiosku*). Nie bez znaczenia jest tu przywołanie konkretnego tytułu. „*Trybuna Ludu*” była organem KCPZPR o ogromnym nakładzie. Jak podaje Grzegorz Łęcicki za Łapińskim i Tomasikiem, wszelkie działania w oficjalnym nurcie sztuki i dziennikarstwa PRL-u „miały służyć całkowitej przemianie polskiej obyczajowości, mentalności, świadomości historycznej i społecznej”¹¹⁹. Tak nasączona propagandowymi treściami *gazeta* jest, jak wynika z drugiego fragmentu, bezwartościowa, co zostaje wyrażone leksemem *śmieci*. Pojawienie się więc prasy w domu Osieckiej wywoływało uzasadnioną gwałtowną reakcję jej taty, co zostało

¹¹⁹ G. Łęcicki, *Cenzura w Polsce Ludowej: propaganda, manipulacja, destrukcja*, w: „Kwartalnik Nauk o Mediach”, <http://knm.uksw.edu.pl/cenzura-w-polsce-ludowej-propaganda-manipulacja-destrukcja/>, [dostęp: 10.10.2020].

podkreślone aż dwukrotnym użyciem czasownika *wpadł*, w tym raz w związku frazeologicznym jeszcze zwiększającym wrażenie impulsywności – *wpadł w szal*. Również następne czasowniki oddają silne emocje targające ojcem: *zwymyślał*, *pognał*, *krzyczał*. Wzburzenie jest widoczne też poprzez zastosowanie cytatu. Przytoczenie wykrzyknień (*Ja wam wszystkim pokażę! No!*) oraz pytań retorycznych (*Kto pozwolił dzieciom czytać gazety... Ja się pytam – kto?*) pełni tu wyraźnie funkcję ekspresywną. Ojcu zostaje oddany głos, dzięki czemu odbiorca wchodzi w bezpośrednią relację z bohaterem, niezapośredniczoną przez opis. Zabieg ten sprzyja podkreślanemu jego burzliwemu zachowaniu. W wypowiedzi ojca ujawnia się też jeszcze jedna płaszczyzna, na której dziecko może spotkać ideologiczną indoktrynację – jest nią szkoła, co zostało wyrażone antytezą: *Wy tu macie uczyć, nie politykować*.

Choć postawa ojca oraz jego wartościowanie polityki jest wykreowane w jasny i klarowny sposób, Osiecka zdaje się sięgać pamięcią do przeszłości i opisywać przytoczoną sytuację z perspektywy dziecka. Dla niej całe zdarzenie to trochę praca domowa (co możemy wywnioskować ze zdania *Któraś z nauczycielek poleciała mi...*) i trochę zabawa, co podkreśla wyrażenie *wycinanie fotek*, a zwłaszcza użyta w nim forma deminutywna. Reakcja taty jest dla niej niezrozumiała i niepożądana, o czym świadczy tryb przypuszczający: *wszystko byłoby dobrze, gdyby nie to, że ojciec wpadł do pokoju, dojrzał rozłożoną na moim biurku gazetę*. Osiecka – uczennica nie skupia się na treści zakupionych pism, właściwie nie pozostają one w kręgu jej zainteresowań. Dużo istotniejsze jest jej środowisko koleżeńskie i szkolne. Podaje konkrety dotyczące codziennego życia, nie polityki, m.in. nazwiska nauczycieli *pan Koperski*, *profesor Ehrenfeucht*. Kontrastowo zderzone zostają tu więc dwie perspektywy: dziecka, które nawet nie zdaje sobie sprawy z czyhających zagrożeń oraz doświadczonego już przez historię ojca.

W domu Osieckiej nie było zgody na kształtowanie osobowości dziecka za pośrednictwem jakiegokolwiek ideologii. Na co więc znajdowało się miejsce? Przyjrzyjmy się poniższemu fragmentowi:

„No tak: Tata stawał na głowie, żebym nie zetknęła się z ideologią ani z żadnym prawdziwym dramatem. Kiedy miałam dwanaście lat, zabrał mnie na swój występ do *Kameralnej* (akompaniował wtedy cudownej tajemniczej Wierze Gran); kiedy miałam trzynaście – kupił tapetę podrabianą pod Disneya i zapisał mnie na lekcje pływania, a kiedy miałam czternaście – próbował namówić mnie na szybowce” (*Szpetni...*, s. 127).

Ideologia jest tu ponownie postrzegana skrajnie negatywnie, jako *dramat*. W opozycji do niej pojawia się: *występ, Kameralna, Wiera Gran, tapeta Disneya, lekcje pływania, szybowce*. Alternatywa dla polityki, a być może nawet ratunek przed indoktrynacją młodego człowieka, to świat kultury oraz sport. Należy zaznaczyć, że sztuka ma tu wiele obliczy. *Wiera Gran* to przedstawicielka jeszcze przedwojennego świata muzyki, która kontynuowała karierę po wojnie w prestiżowym wówczas Polskim Radio, do jej akompaniatorów należał między innymi W. Szpilman. Sama *Kameralna* to miejsce spotkań literatów i artystów, które niebawem stanie się kultowe również dla pokolenia'56. Z kolei *tapeta Disneya* nawiązuje do masowej kultury Zachodu. Znamienny jest tu epitet *podrabiana* – oryginalne produkty The Walt Disney Company nie były wówczas dostępne. Wśród wymienionych artystów czy miejsc, brakuje takich, w których królowałby socrealizm. Ojciec Osieckiej zastępuje więc *ideologię* – różnorodną sztuką, która w przeciwieństwie do tej pierwszej rozwija wyobraźnię, wrażliwość i samodzielność myślenia dziecka.

Drugim obszarem działań pożądanym w wychowaniu młodego człowieka jest według ojca Osieckiej sport. Uwagę przykuwają nazwy dyscyplin: *pływanie* oraz bardziej oryginalna – *szybowce*. Zwłaszcza ta druga może świadczyć o kładzeniu nacisku na wspieranie indywidualizmu, jakże sprzecznego z duchem pedagogiki socjalistycznej.

Dom Osieckiej był więc krytycznie nastawiony do panującej ideologii. Stosunek ojca do polityki oraz jej wpływu na młodzież jest zdecydowanie wartościowany negatywnie, co oddają głównie porównania (do *picia wódki, dramatu*) oraz epitety. Jest to jednocześnie ważki problem w ich życiu, co podkreślają emocjonalne wykrzyknienia oraz pytania retoryczne. Niechęć do doktryny socjalistycznej zostaje uwypuklona przez antytetyczne zestawienie ze światem prawdziwej (nie socrealistycznej) sztuki oraz sportu.

Jak wyglądała sytuacja w rodzinach innych przedstawicieli pokolenia'56? Z jakich wywodzą się środowiska polityczno-społecznych? Osiecka opisuje ich tak:

„Weźmy choćby nasze krótkie życiorysy... Nikt z nas nie pochodził z rodziny prawdziwie radykalnej. (...) Rodzice Andrzeja Jareckiego, których dobrze znaliśmy i kochaliśmy, i którzy nieraz zapraszali nas do sosnowego ogródka w Radości, wychowali synów w duchu polskim, rodem z Żeromskiego. Zatem w niechęci do

pychy, prywaty i sobiepaństwa, ale także – z dala od rewolucyjnej tyraliery. Postępowo, ale kulturalnie” (*Szpetni...*, s. 161-162).

Jako pierwsza przytaczana jest rodzina A. Jareckiego. Domową atmosferę cechuje *duch* określony epitetem *polski*, który sugeruje wychowanie patriotyczne. Jest to jednak sformułowanie nieprecyzyjne i zostaje ono dookreślone przez użycie nazwiska *Żeromski*. Pisarz ten reprezentował poglądy socjalistyczne, wynikające z niezgody na nierówność społeczną, widoczną zwłaszcza w ubóstwie ciężko pracujących mas robotniczych. Następne zdania jeszcze bardziej uściślają przekonania domowników. Nie popierano zachowań i postaw wyrażonych rzeczownikami: *pycha*, *prywatą*, *sobiepaństwo*. Założenia Jareckich są więc zgodne z ideami socjalizmu. Jednak nie jest to efekt indoktrynacji, czy bezrefleksyjnego przyjmowania propagandy. To przemyślane decyzje, które swoje korzenie mają w polskiej kulturze. Co ważne, daleko im do radykalizmu, co zostaje podkreślone przez dwukrotne użycie spójnika przeciwstawnego *ale*, stawiającego w opozycji światopogląd rodziny z przemocą wyrażoną sformułowaniem *rewolucyjna tyraliera*.

Również pozbawiony fanatyzmu politycznego był dom, z którego wywodził się Jerzy Markuszewski:

„Mama naszego reżysera, Jurka Markuszewskiego, którą także znaliśmy i bardzo lubiliśmy, przekazała synowi coś w rodzaju tradycji robotniczo-andrusowskiej, tu i ówdzie zabarwionej wprawdzie na czerwono, ale częściej paradującej z mandoliną w ręce niż „naganem” (*Szpetni...*,s. 162).

Pojawia się tu *tradycja* opatrzona epitetem *robotnicza*, a więc nawiązująca do korzeni socjalizmu, jednak połączona z obyczajowością *andrusowską*, czyli łobuzerską. Drugi człon złożenia osłabia więc wydźwięk pierwszego elementu. Podobny zabieg został zastosowany w następnym zdaniu, gdzie poglądy matki Markuszewskiego nazwano metonimicznie *zabarwionymi na czerwono*, co również zostało złagodzone poprzedzającym wyrażeniem *tu i ówdzie*. Ponadto socjalistyczne wątki w światopoglądzie pani Markuszewskiej spersonifikowano, używając wyrażenia *częściej paradujące z mandoliną w ręce niż „naganem”*. Przeciwstawienie *mandoliny* z argotyzmem *nagan* (oznaczającym siedmiostrzałowy rewolwer bębnowy¹²⁰

¹²⁰ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/72371/nagan> [dostęp: 20.10.2020].

podkreśla, że polityczne przekonania nie są związane z rewolucją czy jakąkolwiek formą przymusu i przemocy.

W nieco innej atmosferze wzrastał Wojtek Solarz:

„Matka Wojtka Solarza, pani Zofia Solarzowa, która prawdopodobnie większy wpływ wywarła na mnie niż na swojego syna, była przed wojną sławną działaczką chłopską, współpracowniczką Osterwy i uczennicą Gandhiego, więc jasne że dom Wojtkowy był zielonego, nie zaś czerwonego koloru” (*Szpetni...*, s. 162).

Dom *Wojtka* różni się od poprzednich. Jego matka była zaangażowana społecznie, o czym świadczy rzeczownik *działaczka*. Pole jej aktywności dookreśla epitet *chłopska*, który wskazuje na działalność na terenach wiejskich. Nie bez znaczenia pozostają też przytoczone nazwiska: *Osterwa*, *Ghandi*. Pierwszy z wymienionych był wybitnym aktorem i reżyserem, ale również członkiem loży masońskiej forsującej braterstwo ludzi niezależnie od religii, pochodzenia czy poglądów, co znacznie odbiega od ideału socjalistycznego społeczeństwa, w którym nie ma miejsca na różnorodność myśli. Druga przytoczona nazwa własna odnosi się do jednego z największych zwolenników pacyfizmu na świecie. Kontrast między ideologią propagowaną w domu Solarza, a tą panującą w ówczesnej Polsce został podkreślony przez zestawienie dwóch przymiotników nazywających kolory: *zielony* i *czerwony*. Znajdują się one na przeciwnych biegunach w teorii koła barw, a więc są skrajnie różne.

Dom Jarosława Abramowa jest ostatnim z omawianych przez Osiecką pod kątem wychowania i korzeni:

„Najbardziej bliski klasycznemu socjalizmowi był na pewno dom Jarka Abramowa, był to bowiem dom Igora Newerlego, autora „Pamiętki z Celulozy”, i Pani Barbary Abramow-Newerly, której również tradycja rewolucyjna, pepeesowska, była bliska. Był to jednak swoisty, poczciwy i ufny socjalizm z Żoliborza: Jarek wyniósł z niego adres w bardzo starej spółdzielni mieszkaniowej na Krasieńskiego i dłuższy pobyt w postępowym przedszkolu, które zyskało sobie przezwisko »Czerwonych krasnali«” (*Szpetni...*, s. 162).

Już pierwsze zdanie nie pozostawia wątpliwości, że dom ów był *bliski klasycznemu socjalizmowi*. Co jednak kryje się za epitetem *klasyczny*? Osiecka daje odpowiedź poprzez nakreślenie sylwetek rodziców Jarosława Abramowa. Ojciec jest autorem

Pamiętki z Celulozy – powieści, która w warstwie ideologicznej wyraziście odwołuje się do marksizmu. Matka natomiast jest zwolenniczką *tradycji* nazwanej *rewolucyjną, pepeesowską*. Warto zaznaczyć, że drugi epitet podkreśla sympatyzowanie z socjalistyczną partią wywodzącą się z końca XIX wieku, o bogatych tradycjach niepodległościowych, a nie z powstałą znacznie później, a sprawującą władzę, PZPR. Socjalizm wyznawany przez państwa Abramow jest więc ostatecznie wartościowany pozytywnie poprzez zastosowanie epitetów: *pocziwy, ufny*. Jaki wpływ miał dom na kształtowanie się osobowości Jarosława Abramowa? Raczej niewielki, przejawiający się w *wyniesieniu adresu* oraz *pobycie w postępowym przedszkolu*. Najistotniejszy wydaje się tu przymiotnik *postępowe* sugerujący, że była to placówka ukierunkowana na wychowywanie dzieci w duchu socjalistycznym. Oddziaływanie ideologii zostaje jednak osłabione przez humorystyczny wydzwitek ostatniego zdania, a zwłaszcza przezwiska *czerwone krasnale*. Epitet *czerwone* nawiązuje z jednej strony do koloru symbolizującego socjalizm, z drugiej do częstej nazwy grupy przedszkolnej odnoszącej się do baśniowych istot z czapkami o tej samej barwie.

Osiecka, kreując obraz dzieciństwa i wczesnej młodości w czasach stalinowskich, skupia się na poglądach rodziców i ich ewentualnym wpływie na dorastające pokolenie. Podkreśla brak fanatyzmu i radykalizmu w wyznawanych postawach ideologicznych. Wątki socjalistyczne, nawet jeśli pojawiające się w deklaracjach najbliższych, zawsze są przedstawiane jako idealistyczne, wynikające z przemyślanych wyborów i ugruntowane tradycją, a nie będące wynikiem agitacji w okresie stalinizmu. Owo osłabienie wydzwiku myśli socjalistycznej w wychowaniu swoich kolegów osiąga za pomocą epitetów mających zabarwienie pozytywne oraz przywołując nazwy własne w postaci nazwisk poszanowanych osób i przedstawicieli kultury lub nazw organizacji o ugruntowanej pozycji i jasnych postulatach. Tworząc obraz rodzin wychowujących swoje dzieci w trudnych, powojennych latach, podkreśla swoją sympatię do nich, co można zaobserwować we fragmentach zdań: *dobrze znaliśmy i kochaliśmy; zapraszali nas; bardzo lubiliśmy; wywarła na mnie większy wpływ niż na swojego syna*. Szczególną uwagę zwracają czasowniki *lubiliśmy, kochaliśmy*, które wartościują łączące ich relacje zdecydowanie pozytywnie, a zastosowanie pierwszej osoby liczby mnogiej kreuje poczucie wspólnoty. Epitety (*bardzo, dobrze, większy*) jeszcze wzmacniają wręcz afirmacyjny stosunek do opisywanej rzeczywistości. Wspomniane już czasowniki oraz (dotąd pominięte w analizie): *znaliśmy, zapraszali* podkreślają otwartość rodzin na różne poglądy młodych ludzi, potwierdzając brak radykalizmu. Nie

bez znaczenia są też nazwiska kolegów, których domy zostały opisane: *Wojciech Solarz, Jarosław Abramow-Newerly, Jerzy Markuszewski, Andrzej Jarecki* to wybitni przedstawiciele pokolenia'56 oraz twórcy jednego z najważniejszych teatrzyków studenckich Odwilży – STS-u.

2.2. *Jestem socjalistką utopijną*¹²¹. Fascynacje polityczne nastoletniej Osieckiej

Niezależnie jednak od światopoglądu panującego w powojennych domach, młodzi ludzie spotykali się z socjalistyczną ideologią w procesie edukacji oraz mediach. Osiecka wspomina o trzech soc-inspiracjach z czasów nastoletnich.

Pierwsza jest nad wyraz ewidentna - to Karol Marks:

„Także wczesny Marks robił wrażenie. Do dziś pamiętam, że na jakąś ankietę rozsyłaną na uczelni, odpowiedziałam krótko: jestem socjalistką utopijną” (*Szpetni...*, s., 128).

Nazwisko *Marks* przywołuje oczywiście twórcę socjalizmu naukowego. W jaki sposób pojmowała go Osiecka? Deklarowała się jako *socjalistka*, dodając epitet *utopijna*, a więc opowiadała się za równością wszystkich obywateli i zniesieniu wszelkich czynników mogących zachwiać ów egalitaryzm, w tym własności prywatnej. Uwagę zwraca jednak lakoniczność przytoczonej wypowiedzi, która nie zawiera pogłębionych refleksji historyzoficznych. Efekt jest dodatkowo pogłębiony epitetem *krótko*.

Osiecka pisze również o swoich poglądach i fascynacjach w ten sposób:

„Na koniec wreszcie uważałam się wtedy za osobę niesłuchanie lewicowych poglądów. Wybuchło to wtedy, kiedy lekcje nauki o społeczeństwie zaczęła prowadzić z nami profesor Bornholtzowa, osoba chyba do znacznie wyższych zadań predystynowana niż belferowanie w szkole imienia Skłodowskiej-Curie. Pod jej wpływem rozkochałam się w naukach Owena i Saint Simona” (*Szpetni...*, s., 128).

Nastoletnia Agnieszka deklaruje się tu jako *osoba o niesłuchanie lewicowych poglądach*. Epitet *lewicowe* sugeruje, że Osiecka opowiada się za egalitaryzmem, kolektywizmem i plasuje społeczeństwo ponad prawami jednostki. Kolejne określenie *niesłuchanie* świadczy o dużym zaangażowaniu ideologicznym. Dodatkowo potwierdza

¹²¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s 128.

to wspomnienie *Owena* i *Saint-Simona* – zagranicznych polityków. Pierwszy z nich był współzałożycielem Partii Socjaldemokratycznej w Wielkiej Brytanii, drugi – francuskim socjalistą utopijnym. Osiecka jest w ich tezach *rozkochana*. Przymiotnik ten pokazuje, że z jednej strony darzy je więc ogromnym zainteresowaniem i uwagą, z drugiej – podchodzi do nich emocjonalnie i bezkrytycznie. Ważną rolę w kształtowaniu poglądów Osieckiej odegrała postać nauczycielki – *profesor Bornholtzowej*. Jej opis pozbawiony jest konkretów, jednak wyrażenie *predystynowana do wyższych celów* oraz określenie jej zajęcia potocznie *belferowanie* każe przypuszczać, że była to osoba o niebanalnej osobowości i spojrzeniu na świat. W przytoczonym fragmencie uwagę przykuwa jeszcze jeden leksem, złączony z lewicową deklaracją nastolatki: *uważałam się*. Osiecka miała więc się za socjalistkę, jednak czasownik ten ujawnia, że z perspektywy czasu autorka dostrzega, iż reprezentowane wtedy przez nią poglądy podlegały manipulacji i nie były wynikiem samodzielnych decyzji. Jej światopogląd dopiero się kształtował.

Kolejną postacią, tym razem medialną, mającą wpływ na sposób myślenia młodej Osieckiej - była Wanda Odolska:

„Niezwykle też wrażenie robiła na mnie Wanda Odolska. Była to komentatorka radiowa obdarzona przejmującym głosem, głosem szorstkim i nie za głośnym, w którym kryła się tajona pasja. Gdyby śpiewała, mogłaby zostać Marleną Dietrich. Odolska nie śpiewała jednak, tylko prowadziła audycje radiowe na najbardziej drastyczne tematy, atakowała nawet księży i biskupów. Ja, nic prawie nie wiedząca o świecie, nie czytająca gazet, wyobrażałam sobie, że niewiasta ta najprawdopodobniej ryzykuje rzucając się na potężne bastiony kleru, i, cała w płomieniach, wsłuchiwałam się w jej szorstki, natchniony odwagą głos. Po południu, kiedy ojciec po staremu nastawiał radio i kazał mi słuchać orkiestry Haralda z Katowic z jedyną naszą swingującą piosenkarką - Marią Koterbską, ja, nielegalnie, przekręcałam falę i upajałam się przemowami mojej bohaterki – Wandy Odolskiej.

- Kim chciałabyś zostać?

- Wandą Odolską” (*Szpetni...*, s. 128).

Centralną postacią ze świata socjalizmu była więc dla Osieckiej dziennikarka prowadząca propagandowe audycje, *komentatorka*. Ten człowiek radia opisywany jest głównie przez pryzmat głosu: *szorstkiego, nie za głośnego, z tajoną pasją,*

natchnionego odwagą. Dwa pierwsze określenia, z pozoru oddające tylko najłatwiej dostrzegalne suprasegmentalne cechy mowy Odolskiej, są jednak bardzo ważne z punktu widzenia oddziaływania na odbiorcę. Głos *szorstki* może być odbierany jako niemiły¹²². Kolejne jednak jego właściwości niwelują ten efekt, zwracając uwagę na jego zrównoważone natężenie (*nie za głośny*); ponadto oddaje on zaangażowanie (epitet *natchniony*, leksemy: *pasja, odwaga*) – Osiecka wartościuje go więc jednoznacznie pozytywnie. Również porównanie do brzmienia *Marleny Dietrich* wynosi Odolską na piedestał. Co więcej, komentatorka została nim *obdarzona*, a jak wynika ze słownikowej definicji tego leksemu - *obdarzyć* można tylko czymś niezwykle cennym¹²³. Jak Osiecka reaguje na ten głos? Bardzo emocjonalnie, o czym świadczą czasowniki: *wsluchiwałam się, upajałam*, wyrażenie *cała w płomieniach* oraz krótki dialog kończący przytaczany fragment, w którym nastolatka składa deklarację: chce być jak Wanda Odolska. Aby obcować ze swoim radiowym autorytetem, nastoletnia Agnieszka sprzeciwia się woli ojca i *nielegalnie przekręca falę*. W wyrażeniu tym, oprócz zilustrowanego epitetem ryzyka, które Osiecka jest gotowa ponieść, by tylko wysłuchać audycji, pojawia się pewna gra słowna. Dziennikarka współprowadziła bowiem propagandowy program *Fala 49*. Wrażenie na słuchaczce robi nie tylko sposób mówienia idolki, ale i poruszane przez nią tematy, określone epitetem *drastyczne*. Realizując je, dziennikarka *atakuje określone* grupy społeczne. Oprócz pewnego magnetyzmu osobowości pojawia się tu następna cecha Odolskiej wyrażona czasownikiem *atakuje*: drapieżność, bezkompromisowość w komentowaniu rzeczywistości. Agresja wymierzona jest głównie przeciwko *potężnym bastionom kleru*. Leksem *bastion* oznacza element fortyfikacji zabezpieczających przed napaścią wroga. Epitet *potężny* podkreśla, jak trudno go zdobyć. Jednocześnie wyrażenie *potężny bastion* odwołuje się do terminologii z pogranicza wojskowości i daje do zrozumienia, że potrzebna jest wojna z kościołem. Nastoletnia Osiecka traktuje to wówczas jako akt odwagi, zupełnie nie zdaje sobie bowiem sprawy z najważniejszej cechy głosu Wandy Odolskiej. Nie rozumie, że nie jest to własny głos dziennikarki, że pobrzmiewa w nim głównie propagandowy, stalinowski ton.

Soc-fascynacje Osieckiej zostają wyrażone głównie przez nazwy własne, szczególnie nazwiska zarówno osób ze świata filozofii, polityki, ówczesnych mediów (*Marks, Owen. Saint-Simon, Wanda Odolska*), jak i nauczycielki (*profesor*

¹²² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/50981/szorstki/5162794/glos> [dostęp: 03.11.2020].

¹²³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/obdarzy%C4%87.html> [dostęp: 03.11.2020].

Bornholtzowa). Ta różnorodność podkreśla wielopłaszczyznowość propagandowego przekazu, który płynął do młodej Osieckiej zarówno w szkole, jak i dostępnych mediach.

2.3. Jesienią 1952 roku nie znalazłam strachu¹²⁴ - zderzenie ideologii z rzeczywistością

Osiecka w październiku 1952 roku rozpoczyna studia dziennikarskie na Uniwersytecie Warszawskim. Ma jedną motywację: przeczytała, że są one najlepszą szkołą dla pisarza¹²⁵. Wcześniej w dużej mierze odizolowana przez ojca od otaczającego ją świata, nagle znalazła się na najbardziej uwikłanym w politykę kierunku. Tak opisuje swoje początki:

„Moi ówcześni koledzy z dziennikarstwa nie tak może byli obkuci z Owena i Sant-Simona, ale byli znacznie lepiej przygotowani do życia. Znali stosunki i umieli sobie nieźle radzić w codziennej rzeczywistości uczelnianej, pomiędzy wykładem, masówką a zebraniem” (*Szpetni...*, s. 128).

Osiecka buduje antytezę, zderzając wizję siebie, określonej epitetem *obkuta* – a więc przywodzącym na myśl pilną uczennicę, jednak uczącą się na ogół bez głębokiego zrozumienia danego zagadnienia, z całą resztą roku. Co cechuje jej kolegów? Są: *lepiej przygotowani do życia*, co przejawia się w świadomości, że studiowanie to nie tylko nauka. Potrafią bowiem poruszać się *pomiędzy wykładem, masówką a zebraniem*. Wśród przytoczonych trzech rzeczowników, tylko jeden odnosi się stricte do studiowania (*wykłady*), dwa pozostałe dotyczą świata polityki (*masówka, zebrania*).

Z powodu nieznamości reguł rządzących uczelnianym życiem Osiecka na drugim roku zalicza „wpadkę na cały regulator”¹²⁶. Znajduje się w grupie studentów, którzy podrobili u utalentowanego kaligraficznie kolegi podpis w indeksie. Kiedy oszustwo wyszło na jaw, pozostawał tylko jeden sposób, by nie zostać wyrzuconym z uniwersytetu: „Na całym roku gruchnęła wieść, że kto złoży dobrą samokrytykę, temu dadzą spokój”¹²⁷. Uwagę przykuwa tu leksem *samokrytyka*, oznaczający „publiczne przyznanie się danej osoby do popełnionych lub przypisywanych jej błędów

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ M. Umer, *Rozmowy o zmierzchu i o świecie*, Warszawa, 1996 (wieloodcinkowy wywiad z Agnieszką Osiecką emitowany przez TVP; wydanie DVD: 2002).

¹²⁶ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 128.

¹²⁷ Ibidem, s. 130.

politycznych. Stanowiła samokrytyka ważny element rytuału politycznego w okresie stalinowskim, kiedy do składania samokrytyki poczuli się bądź byli do niej zmuszani czołowi aparaczczycy”¹²⁸. Oszustwo związane z otrzymaniem zaliczenia, stało się nagle sprawą polityczną. Szerzej obrazuje to poniższy fragment:

„Ktoś na moim fakultecie przeprowadził następujące rozumowanie: na Wydziale Dziennikarskim stał się, co tu dużo gadać, skandal. Skandal moralny i polityczny. Niemożliwe jest, aby aż tylu naszych studentów pragnęło splamić honor najbardziej upolitycznionej placówki uniwersytetu. Zatem sprawa jest jasna: grasuje wśród nich ktoś, kto ustawicznie mąci i sieje ferment.

No tak. Od słowa do słowa postanowiono wyłowić najgorszych mącicieli, wywalić ich z ZMP, a następnie złożyć wniosek do rektora o usunięcie ich z uczelni.

Pointa jest jasna: *nolens volens* wpakowałam się do najściślejszej ekstremy” (*Szpetni...*, s. 130).

Wybryk studentów został oczywiście określony leksemem o negatywnych konotacjach: *skandalem*. Dookreślono go jednak przymiotnikami *moralny*, *polityczny*.

O ile pierwsze określenie nie dziwi, drugie już zastanawia. Wyjaśnienie kryje się za epitetami dotyczącymi wydziału. Placówka jest *najbardziej upolityczniona*. W miejscu, które za zadanie miało stworzyć idealny trzon zindoktrynowanego społeczeństwa, zdarzyło się nie tylko nieposłuszeństwo, ale i fałszerstwo. W związku z tym *honor* UW został określony jako *splamiony*. Zastosowanie rzeczownika *honor* sprawia, że cała sytuacja nie jest już odnoszona do zagadnień prawa, nie jest kwestią wykroczenia – zostaje przeniesiona do sfery wartości. Wobec takiej hańby należało znaleźć winnych. Kim są, najlepiej ilustrują czasowniki: *grasować*, *mącić*, *siać (ferment)*. To więc osoby agresywne (grasują polujące zwierzęta lub przestępcy), manipulanci dążący do zamieszania i niezgody. Nazwano ich również *mącicielami* – innymi słowy są to intryganci, w dodatku najpodlejszego sortu, co podkreśla epitet *najgorsi* i wyrażenie *najściślejsza ekstrema*. Jasno zostaje określona kara, jaka powinna spotkać winnych wyrażona bezokolicznikami: *wywalić*, *usunąć* aż z dwóch społeczności: z *ZMP* oraz *uczelni*. Represje również nie dotyczą tylko uniwersytetu, ale przede wszystkim

¹²⁸ Z. Zblewski, *Czy komuniści się spowiadali? Rytuał samokrytyki w PRL-u*, <https://twojahistoria.pl/2018/04/08/czy-komunisci-sie-spowiadali-rytual-samokrytyki-w-prl-u/>, [dostęp: 04.11.2020].

organizacji ideowo-politycznej, co podkreśla kolejność, w jakiej konsekwencje zostały wymienione.

Zebranie, na którym kara dosięgnęła Osiecką, autorka wspomina tak:

„Na zebraniu, na którym wyrzucono mnie z ZMP, było ponad sto osób. Ludzie wstawali i przemawiali, niektórzy kompletnie bez sensu, myląc mnie z innymi koleżankami. Dołożyli mi sporo: że jestem agentem radia BBC (nieprawda), że mamy w domu biały telefon (prawda; z ciuchów), że chodzę do kościoła (wtedy: nieprawda), że śmiałam się na masówce po śmierci Stalina (nieprawda).

(...)

Zebranie, jak powiadam, skończyło się późno. Podniósł się słynny las rąk, wyrzucili mnie i byłam wolna” (*Szpetni...*, s. 130-131).

Z nagromadzonych czasowników wyłania się chaos tamtego wieczoru: *wstawali i przemawiali, mylili, dołożyli*, podkreślony epitetem *bez sensu*. Liczebniki *sto* i frazeologizm *las rąk* obrazują skalę zarówno sądu jak i towarzyszącego mu bałaganu. W czasie jego trwania Osiecka usłyszała zarzuty, bynajmniej nie ograniczające się do sfałszowanego wpisu w indeksie. Pierwszym było absurdalne posądzenie o bycie *agentem radia BBC*. Leksem *agent* oznacza tu zapewne pracownika obcego wywiadu, natomiast nazwa własna *radio BBC* jest symbolem złego, niebezpiecznego Zachodu, dla którego szpiegować miała Osiecka. Drugie oskarżenie dotyczy posiadania *białego telefonu*. Aparat był dobrem luksusowym i trudnym do zdobycia, więc jego obecność w domu młodej studentki mogła budzić wątpliwości. Epitet *biały* z jednej strony uwiarygadnia zarzut, z drugiej przeraża – świadczy o tym, że osoba go wygłaszająca gościła w domu Osieckiej. Kolejnymi przewinami są: *chodzenie do kościoła* oraz niestosowne zachowanie *na masówce po śmierci Stalina*. Zestawienie *telefonu z kościołem* czy *Stalinem* oraz wymienienie wszystkich zarzutów jeden po drugim, jako tak samo ważne, podkreśla nedorzeczność całej sytuacji. Umieszczenie w nawiasach odpowiedzi na zarzuty (*prawda/nieprawda*) odsłania jeszcze jedną stronę zebrania: kategoria prawdy nie miała na nim znaczenia.

Brak jednoznacznego odnoszenia się do tego, co jest (lub nie) fałszem, miało swoje konsekwencje dla młodej osoby:

„Każde słowo tego rodzącego się załamania mam w pamiętniku, ale przykro mi to czytać. I nudno. Tak czy siak, zaczęłam się łamać. I, od słowa do słowa, postanowiłam popełnić samobójstwo. Wymyśliłam sobie bowiem taką oto konstrukcję:

- A może oni, moi koledzy, mają rację? Może ja naprawdę, obiektywnie, jestem wrogiem ludu? Cóż znaczy to, że ja gdzieś tam, w głębi duszy, jestem socjalistką utopijną i wielbicielką Wandy Odolskiej, skoro na zewnątrz wydzielam z siebie jedynie ferment, mąk i czarną farbę? Tak, tak! Oni na pewno mają rację. Może ja i subiektywnie chcę dobrze, ale obiektywnie jestem wrogiem ludu, i jako taki – powinnam zginać?

Zaczęłam rozmyślać o samobójstwie. Gaz? Okno?” (*Szpetni...*, s. 131).

Kategorię prawdy oddają tu epitety *obiektywnie*, *subiektywnie*. Dylemat rozgrywa się w filozoficznym pytaniu, czy prawdą jest to, co uważamy o sobie, czy też to, jak widzą nas inni. Osiecka przeżywa dysonans poznawczy nazywany tu *łamaniem się* i *załamaniem*. Kontrast między tym, co sama myśli, a tym, co usłyszała na swój temat został wydobyty za pomocą antytezy. Osiecka czuje się *socjalistką utopijną*, *wielbicielką Wandy Odolskiej*, a odbierana jest jako *ferment*, *mąk*, *czarna farba* i *wróg ludu*, czyli zdecydowanie pejoratywnie. We wspomnianych określeniach uderza ich pochodzenie z socjalistycznej nowomowy (zwłaszcza *ferment*, *wróg ludu*) i również charakterystyczna dla języka propagandy nieprecyzyjność znaczeniowa pozostałych (*mąk*, *czarna farba*) – przy oczywistym negatywnym wartościowaniu¹²⁹. Jednak mimo swojej nieostrości są wystarczające, by pchnąć młodego człowieka nie tylko do podporządkowania się już wydanemu wyrokowi, ale jeszcze do rozważenia wymierzenia drugiej kary, samej sobie, do *samobójstwa*. Wspomnienie pisane jest przez czterdziestotrzylatkę opisująca siebie w wieku lat osiemnastu, a mimo to nadal powrót do tej sytuacji jest określany przysłówkiem *przykro* (choć emocjonalność przekazu zostaje złagodzona przez kolejny: *nudno*).

Zmiana perspektywy i spojrzenie na owo „zebranie wyrzucające” po dwudziestu pięciu latach powoduje, że Osiecka tak je ocenia:

„No bo tak: najpierw widziałam moich kolegów jako potwory, a siebie jako biedną, skrzywdzoną dziewczynę. Teraz zaś widzę to inaczej: moi koledzy – to gromada groźnie zdeformowanych dzieci, a ja – idiotka po prostu” (*Szpetni...*, s. 131).

¹²⁹ M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009, s.12.

Co zmieniło się w postrzeganiu Osieckiej? Jako młoda osoba widziała sytuację w dość odrealniony sposób: kolegów jako *potwory*, a siebie jako *skrzywdzoną dziewczynkę*. Leksem *potwory* zestawiony z wyrazem *dziewczynka* przywołuje nieco baśniową konwencję i podkreśla infantylność oraz naiwność w odbieraniu przez pisarkę świata w czasach nastoletnich. Natomiast jako dorosła osoba dostrzega ona *dzieci, które są groźnie zdeformowane*. Rzeczownik *dzieci* odwołuje się do etapu, w którym człowiek jest bardzo podatny na wpływy zewnętrzne, co wykorzystują systemy totalitarne. Efekt tego oddziaływania oddaje wyraz *zdeformowanie* [osobowości], wzmocniony epitetem *groźne*. Siebie Osiecka przestaje widzieć w roli ofiary, teraz określa się za pomocą rzeczownika *idiotka*, którym podkreśla brak umiejętności prawidłowej oceny sytuacji i odnalezienia się w niej. Wynikiem oddziaływania totalitaryzmu jest uszkodzenie każdej ze stron, wszystkie na swój sposób są wartościowane negatywie.

W opisie największej studenckiej *wpadki* uwagę zwraca jeszcze kategoria strachu:

„Tak więc przyszedłam na dziennikarkę z nielichym bałaganem w głowie i z dobrymi stopniami z nauki o społeczeństwie. Miałam dobrych nauczycieli, ale nie zetknęłam się z wielkim nauczycielem ostrożności i pokory – ze strachem. Czy wierzycie mi? Jesienią 1952 roku nie znałam strachu. (...) Nawet sam nieszczęsny podpisywacz wykręcił się w końcu sianem. Podobno jego samokrytyka była doskonała! W końcu nas – wichrzycieli – zastała mała garstka. Zaczęłam się bać. Powiedziałam wszystko w domu. Moja matka też zaczęła się bać. Postanowiłam złożyć dobrą samokrytykę. Ba, ale jak to zrobić?” (*Szpetni...*, s. 128).

Osiecka przybywająca na studia opisuje siebie za pomocą antytezy, zderzającej *bałagan w głowie z dobrymi stopniami z nauki o społeczeństwie*. Oceny jednak nie zapewniały orientacji w uczelnianej rzeczywistości, w której każdy może zostać nazwany *wichrzycielem*. Rzeczownik ten, często stosowany w nowomowie, pejoratywnie nazywał każdego, kto nie spełniał całkowicie ideału socjalisty. W wyniku tego zderzenia pojawia się po raz pierwszy w życiu Osieckiej *strach*. Zostaje on spersonifikowany poprzez nazwanie go *nauczycielem*, dodatkowo określonym jako *wielki* – mający więc potężną moc przekazywania nowych umiejętności. W tym przypadku są to: *ostrożność i pokora*. Choć wartości te same w sobie są na ogół

pozytywne, w tym wypadku stanowią raczej sposób na bezpieczne funkcjonowanie w świecie pełnym zagrożeń.

2.4. Jasna strona soc-młodości

Jednak młodość w czasach socjalistycznych miała według autorki *Szpetnych... też* swoją jasną stronę:

„Analfabetyzm, a właściwie Zwalczanie Analfabetyzmu miało dla młodych wilczków we wczesnych latach pięćdziesiątych to samo znaczenie co Wykopki.

Zwalczanie Analfabetyzmu było mianowicie związane ze wspólnym koleżeńskim wyjazdem na wieś. Jechało się odkrytą ciężarówką i śpiewało się zetempowskie piosenki. Na przykład:

*Nie papież nam Wybrzeże dał,
nie Śląsk biskupów był – tarara.*

Był oddech świeżego powietrza, był widok niebieskich chat przycupniętych przy drodze (...)” (*Szpetni...*, s. 17).

Osiecka w przytoczonym fragmencie stawia pewien niespodziewany znak równości między *zwalczaniem analfabetyzmu* a *wykopkami*. Pierwsza ze wspomnianych akcji została zapoczątkowana już 1949 roku ustawą o likwidacji analfabetyzmu i obejmowała zarówno działania statystyczne, propagandowe (zachęcające do nauki czytania), jak i samą naukę¹³⁰. W tym ostatnim etapie często udział brała zetempowska młodzież. Natomiast w czasie *wykopków* pomagano rolnikom w ich codziennej pracy. Osiecka jednak nie pisze o żadnej z tych akcji jako o czynie społecznym, to raczej wydarzenie towarzyskie, co uwidacznia epitet *koleżeński* (*wyjazd na wieś*). Wśród najważniejszych elementów tego zdarzenia wymienia przejazd ciężarówką, która jest *odkryta*. Przymiotnik ten wnosi wrażenie wolności – ich przestrzeń nie była niczym ograniczona, czuli podmuchy powietrza, sięgali wzrokiem po horyzont, a ich *zetempowskie piosenki* niosły się w dal bez przeszkód. Jak wynika z przytoczonego przymiotnika *zetempowskie* – wykonywali propagandowe utwory. Jednak to nie ich np. antyklerykalny wydźwięk miał znaczenie, były one traktowane lekko, zabawowo, co podkreśla czasownik w formie zwrotnej *śpiewało się* oraz dodana w cytacie

¹³⁰ M. Budnik, *Walka z analfabetyzmem w Polsce Ludowej i jej realia w świetle wybranych dokumentów Ministerstwa Oświaty oraz Biura Pełnomocnika Rządu do Walki z Analfabetyzmem (1949-1951)*, w: „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Litteraria Polonica”, 19/2013, s. 31-41.

przyśpiewka *tarara*. Do tego powietrze było *polne* i *świeże* - przymiotniki te wartościują niewątpliwie pozytywnie pobyt na wsi. Oczy z kolei cieszył *widok niebieskich chatek przycupniętych przy drodze*. Epitet *niebieskie* pozwala przypuszczać, że mijane domy były zadbane przez właścicieli i estetycznie pomalowane. Jednocześnie kolor *niebieski* przywołuje pozytywne skojarzenie z niebiosami. *Chatki* zostały też spersonifikowane (*przycupnięte*). Sprawiają więc wrażenie, jakby przysiadły tylko na chwilkę, są traktowane z pewną czułością. Wyjazd na wieś oddziałuje na zmysły jego uczestników: słuchu (*śpiewanie*), zapachu (*świeże, polne powietrze*), wzroku (*niebieskie*). Jest wartościowany zdecydowanie dodatnio, a wręcz sprawia wrażenie absolutnej idylli.

Kto jest jego uczestnikiem? Osiecka określa siebie oraz kolegów *młodymi wilczkami*. Wilk jest na ogół symbolem nieustająco wędrującego drapieżnika¹³¹. Czego w swojej podróży dziko łaknie młodzież z lat pięćdziesiątych?

„... a przede wszystkim i nade wszystko – perspektywa spędzenia całej nocy z ukochaną dziewczyną. Była to perspektywa, do której śmiały się młodym oczy i wyciągały ręce. Gdy tylko powiedziało się A (Analfabetyzm), chciało się powiedzieć B!... (Baśka!).

Pomyślcie, czasy były wtedy, jeśli chodzi o łóżko, nieprawdopodobnie ciężkie. Mieszkania rodziców - zatłoczone nieprzytomnie, w akademikach – koszarowy dryl i „czarne listy”, a w hotelach meldowano wspólnie tylko małżeństwa. Zwalczanie Analfabetyzmu pachniało wspólną nocą na sianie, chłopską przytulną stodołą i szklanką ciepłego mleka na śniadanie” (*Szpetni...*, s. 17).

Konstatacja Osieckiej jest dosyć niespodziewana: jedna z ważniejszych społecznych akcji PRL była dla jej uczestników przede wszystkim... randką oraz okazją do przechytrzenia pruderyjnych zasad (*meldowano wspólnie tylko małżeństwa*). Kontrast ten dodatkowo wydobywa transformacja powiedzenia „jeśli się powiedziało *a*, trzeba powiedzieć *b*”, wyrażającego konieczność ponoszenia konsekwencji swoich działań, na żartobliwe: *Gdy tylko powiedziało się A (Analfabetyzm), chciało się powiedzieć B!... (Baśka!)*. Oprócz *wspólnej nocy na sianie* wykopki oznaczały też m.in. *szklankę ciepłego mleka na śniadanie*. Młodzieży więc do wyjazdu *śmiały oczy, wyciągały ręce*. Wyrażenie *wyciągały ręce* przywodzi na myśl małe dziecko, które

¹³¹ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 1429.

próbuję chwycić swoją zabawkę, a rzeczownik *mleko* również odwołuje się pacholącego wieku. Dodatkowo przymiotnik *cieple* – oprócz wskazania temperatury napoju – buduje przyjazną atmosferę panującą w czasie wyjazdu. Młodzi zetempowcy zostali więc pokazani nieco infantylnie. Z drugiej strony jednak wspomniane wyrażenia wartościują pobyty na wsi jako najpiękniejsze chwile ich młodości dzięki przywołaniu mitu idyllicznej krainy dzieciństwa.

Na czym polegała więc jasna strona socjalizmu? Na chwilach wyzwolenia z *mieszkań rodziców, akademików* ocenianych pejoratywnie przez zastosowanie epitetów: *zatłoczone nieprzytomnie* oraz *koszarowy (dryl)*. Polityka nie zajmowała pierwszego miejsca w hierarchii wartości młodzieży – czołowe socjalistyczne akcje społeczne są dla nich okazją do zabawy i doświadczania świata wszystkimi zmysłami. To, co poza miastem, jest dla nich niczym arkadia. Zdaje się więc, że kluczowym leksemem w poszukiwaniu dobrych stron dorastania w socjalizmie, jest epitet, którym Osiecka określa siebie oraz swoich rówieśników: *młode* (wilczki). Nie tyle lata 50. mają swój wdzięk, co perspektywa młodych, tryskających humorem, łaknących nowych doznań ludzi nadaje im uroku.

O ostatecznym wydzwisku młodości w stylu „soc” przesądzać może sam tytuł omawianych wspomnień: *Szpetni czterdziestoletni*. Stanowi on odwołanie do książki M. Hłaski, opisującej również pokolenie'56, *Piękni dwudziestoletni*. Osiecka skonstruowała tytuł swojej książki na zasadzie kontry wobec Hłaski. Jednocześnie za pomocą tego zabiegu bardzo mocno wartościuje wiek: epitetem *piękni* można określić ich generację dwudziestolatków, później natomiast, wraz z kolejnymi wiosnami, stali się *szpetnymi*. Dla Osieckiej to kategoria młodości czyni ich *pięknymi* lub *szpetnymi*, a nie czasy, w jakich żyją. Pozostanie ona dla pisarki najistotniejsza do końca życia co zauważa Izolda Kiec, omawiając inną książkę wspomnieniową pisarki: „Ona sama tłumaczyła: »Ominęło mnie coś bardzo ważnego: dojrzewanie mojego pokolenia«. Była wciąż tą samą piękną dwudziestolatką, pierwszą naiwną, która zajmowała pozycję wyłącznie obserwatorki fundamentalnych dla rozwoju Świata (a choćby tylko świata) działań i procesów”¹³².

Osiecka buduje obraz nastolatków w latach 50. głównie za pomocą antytez, nieustannie podkreślając kontrast między ich domem a resztą socjalistycznego świata. Świata, z którym zetknięcie budzi niezwykle silne emocje, wyrażane pytaniami

¹³² I. Kiec, *Na wolności – dziennik dla Adama, czyli historia według Agnieszki Osieckiej*, w: I. Kiec, I. Kowalczyk, *Historia w wersji popularnej*, Gdańsk 2015, s. 102.

retorycznymi, wykrzyknieniami, nagromadzeniami czasowników. Świata przytłaczającego, powodującego uczucie zagubienia a nawet – przerażenie, co zostaje uzyskane przez kilkukrotne zastosowania leksemów *strach*, *bać się*, czy rzeczowników oddających brak jasnych reguł, które mogłyby być wskazówką dla młodego człowieka: *bałagan*, *idiotka*. Wreszcie świata będącego alternatywną rzeczywistością wykreowaną przez propagandę. Ostatni aspekt został uwypuklony przez pisarkę poprzez wyrażenia charakterystyczne dla nowomowy oraz nazwy własne, szczególnie nazwiska polityków oraz czołowej radiowej dziennikarki.

Istnieje jednak i idylliczne oblicze tamtych czasów, związane głównie z kategorią młodości oraz wsi. Sielskość wyjazdów w ramach socjalistycznych akcji Osiecka tworzy za pomocą licznych leksemów o pozytywnym zabarwieniu, odnoszących się do wszystkich zmysłów oraz dzieciństwa. Z języka *Szpetnych...* wyłania się więc kreacja zagubionych młodych ludzi, balansujących między przerażeniem a zachwytem nad światem, w którym przyszło im dorastać.

2.5. Anegdota sposobem na przetrwanie – stalinizm w *Galerii potworów*

Lidia Ostałowska i Paweł Smoleński w reportażu o Osieckiej przytaczają o niej następującą wypowiedź: „Anegdota była najważniejsza, wszystko jedno, czy dotyczyła panienki z poczty, hrabianki, prezydenta”¹³³. Osiecka sięga po nią nawet, gdy kreuje obraz stalinizmu.

Pisarka opisuje sytuację związaną z Nikitą Bogusławskim we wspomnianym czasie. Artysta ten spotkał na przyjęciu samego Stalina i „ze strachu, naturalnie, wybąkał jakiś dowcip czy facecję”¹³⁴. Uwagę przykuwa tu leksem *strach* – który wprost określa emocje, jakie budziło zetknięcie się z dyktatorem. Również czasownik *wybąkał* świadczy o tym, że wypowiedź Nikity była pełna niepokoju i niepewności. Reakcja ta była zupełnie oczywista, co podkreśla przysłówek *naturalnie*. Żart szczęśliwie spodobał się sekretarzowi generalnemu i ten zaprosił artystę na inną uroczystość: „Przerażony sługa, rzecz jasna, pospiesznie wręczył Nikicie zaproszenie”¹³⁵. Epitety *przerażony* oraz *pospiesznie* oddają nerwowość sytuacji. Nie bez znaczenia jest też rzeczownik *szługa*, który nie pozostawia wątpliwości co do

¹³³ L. Ostałowska., P. Smoleński, *Są ludzie, których świat brudzi. Agnieszka Osiecka pozostała nietykalna*, <https://wyborcza.pl/7,75410,21463580,sa-ludzie-ktorych-swiat-brudzi-agnieszka-osiecka-pozostala.html> [dostęp: 15.03.22]

¹³⁴ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 98.

¹³⁵ Ibidem.

autorytarnej relacji władca – poddany. Pomyłono jednak druki i Bogusławskij otrzymał jedynie kartę wstępu na przyjęcie dla obstawy. Anegdotka ta, jak pisze Osiecka, była bardzo często opowiadana przez Nikitę. Daje ona również odpowiedź, dlaczego tak się działo:

„[Nikita Bogusławskij] był typowym *anegdotczykiem*, znanym zresztą i cenionym w towarzystwie. Kim był klasyczny *angdotczyk*? Można śmiało powiedzieć, że dobry, moskiewski czy leningradzki *angdotczyk* był odpowiednikiem siedemnastowiecznej francuskiej sawantki (...). Błyszcząca na francuskich salonach sawantka walczyła jednak o znacznie mniej: o awans towarzyski, o uczucie jakiegoś ładnego hrabiego albo po prostu o to, żeby o niej dużo i dobrze mówiono. Pierwszorzędny *anegdotczyk* nie zabiegał o takie - jakieś tam – drobiazgi, on walczył o życie. Dlatego im więcej się myśli o dowcipach politycznych, tym bardziej się one wydają smutne. Są to przeważnie żarty o katach opowiadane przez ofiary. Celem głównym takiego żartu jest rozładowanie strachu. Są przecież nawet żarty o egzekucjach. Proszę bardzo: dwóch skazańców stoi przed plutonem egzekucyjnym i nagle jeden dostaje czkawki. Odwraca się więc do kolegi i mówi: »Tylko tego brakowało, czkawki dostałem! Przestrasz mnie, stary«” (*Galeria...*, s. 90).

Nikita Bogusławskij był więc *anegdotczykiem*. Jakie cechy kryją się za tą postawą? Przede wszystkim określają ją dwa przymiotniki związane z pochodzeniem, które może być *leningradzkie* lub *moskiewskie*. Istotne jest też działanie, jakiemu ten typ człowieka się w pełni oddaje, wyrażone czasownikiem *walczył* i jasno sprecyzowany cel: *o życie*. Aby je zachować posługuje się *żartem politycznym*, który jest jednoznacznie wartościowany jako *smutny*. Charakterystyczne jest też uwikłanie w stosunek zależności: *kat – ofiara*, gdzie *anegdotczyk* zawsze reprezentuje tę drugą kategorię. Dowcip ma mu pomóc *rozładować strach* wynikający z tej relacji. Podsumowując – *anegdotczyk* wywodzi się z państwa o ustroju totalitarnym, co skazuje go na nieustanne zagrożenie ze strony oprawcy-władcy. Ma tylko jedną broń: dowcip na swój własny temat, który pomaga znieść nieustanne napięcie oraz być może – uratować życie.

Omówiona *quasi*-definicja w przytoczonym fragmencie sama jest częścią anegdoty. Efekt komizmu został osiągnięty głównie przez porównanie funkcjonowania artysty w systemie totalitarnym do *sawantki*. Jej postać nakreślono przede wszystkim za pomocą epitetu *błyszcząca* oraz umiejscowieniu jej w konkretnej przestrzeni: w *salonie*. Jest to więc młoda kobieta, która chce wyróżniać się w swoim środowisku. Cele takiego

zachowania zostały jasno sformułowane, to: *awans towarzyski, uczucie* lub potrzeba popularności. Zastosowanie epitetów *jakiegoś ładnego* [hrabiego] oraz nazwanie owych potrzeb *drobiazgami* sprawia, że *sawantka* jawi się jako pochłonięta błahostkami, pragnąca jedynie sławy i dobrej zabawy. Zestawienie obywatela próbującego żyć i tworzyć w ZSRR w czasach stalinizmu z zajętą zabawami kobietą jest porównaniem wręcz surrealistycznym. I to właśnie absurd stanowi w przytoczonym fragmencie największe źródło komizmu. Nie jest to zabieg przypadkowy – Agnieszka Osiecka, jak i całe jej pokolenie, zafascynowane było twórczością Skamandrytów, którym taki sposób uzyskiwania humorystycznego wydźwięku nie był obcy¹³⁶. Również sam termin *anegdodczyk* ma pewne zabarwienie komiczne. Stworzony został za pomocą formantu *-czyk*, który nadaje efektu ironii czy też pobłażliwości¹³⁷. Ostatnim elementem humorystycznym jest przytoczony w ostatnich zdaniach dowcip, podsumowujący sytuację i ją uogólniający, ale też pokazujący ją w jeszcze bardziej przerażający sposób. *Anegdodczyk* zostaje zaliczony do kategorii *skazańców*, a obcowanie ze Stalinem oraz życie w ZSRR lat 50. jest utożsamione ze stawieniem się przed *plutonem egzekucyjnym*.

Przedstawienie konkretnej historii Nikity Bogusławskiego stanowi charakterystyczne dla anegdoty jako gatunku¹³⁸ *exemplum*, które ma skłonić odbiorcę do wyciągnięcia odpowiednich wniosków. Opowieść o autorze *Ciemnej nocy* uwidacznia stosunek Osieckiej do stalinizmu: pełen przerażenia. Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że samo wplatanie w tekst wspomnień tej anegdoty wykorzystuje istotną rolę owego gatunku (poza ożywieniem utworu): terapeutyczną¹³⁹. Tak jak artysta z *exemplum*, tak i Osiecka próbuje uczynić lęk do zniesienia dzięki humorowi.

Postać *anegdodczyka* powraca w kolejnych akapitach *Galerii...* pod innym określeniem:

„Trefniś stalinowski, jeżeli był prawdziwym mistrzem, uprawiał coś w rodzaju gilgania, łaskotania kata pod brodą. W ten sposób można było zarobić bardzo dużo: wydostać się z karceru, zdobyć mieszkanie, opublikować książkę, odegrać symfonię.

¹³⁶ A. Grabowska-Kuniczuk, *Absurdy codzienności w optyce komizmu u kronikarzy polskich XIX i XX wieku: na przykładzie Bolesława Prusa i Antoniego Słonimskiego*, w: „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, 14/2008, s. 387-397.

¹³⁷ N. Długosz, *Porównanie wybranych typów słowotwórczych w zakresie rzeczownikowych formacji deminutywnych z różnymi formatami w języku polskim i języku bułgarskim*, w: „Linguistica Copernicana”, 2/2009, s. 279.

¹³⁸ P. Chudzik, *Najważniejsze funkcje i gatunkowe wyznaczniki anegdoty w biografii antycznej* w: „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae”, XXIV/1, 2014 s. 206.

¹³⁹ Ibidem.

W czasach monarchii absolutnej błazen wychowywał władcę. W systemach totalnych błazen demoralizuje władcę, ale często nie miał innego wyjścia. Oczywiście, każdy mistrz (wielki mistrz) był hazardzistą. Kat, jak tygrys w cyrku, mógł akurat być w złym humorze i łaskotanie po podgardlu – zamiast poprawić – pogarszało jego nastrój. Wtedy biada mistrzowi: jak w chińczyku – spadał na samo dno piekła... Tam nie słyhać już było nawet radia *Erewań*. Ale co zrobić, ryzyko jest wliczone w koszty, zwłaszcza jeśli się pracuje w cyrku, a cyrk jest ulubioną rozrywką mas i cesarzy” (*Galeria...*, s. 99-100).

Zostaje nazwany *trefnisiem*, a więc błaznem, osobą mającą „rozbawiać, rozweselać władcę”¹⁴⁰. Zadanie to zostaje przez Osiecką wyrażone leksemem *łaskotanie* oraz jego synonimem *gilganie*. Oba wyrazy nasuwają skojarzenie z dziecięcymi zabawami, również zastosowanie potocyzmu (*gilganie*) stwarza pozory opowiadania o błahej, rozrywkowej roli pełnionej przez artystę. Iluzję tę jednak rozbija opis jego działań, zbudowany na antytezie, zderzającej rolę błazna w czasach monarchii absolutnej oraz w systemie totalitarnym. W kontrze zostają więc postawione: *wychowywanie* oraz *demoralizowanie* władcy. *Trefniś* w czasach stalinizmu musi go deprawować zabawianiem, by uzyskać swój cel. Co może się pod nim kryć, ujawnia enumeracja: *wydostać kogoś z karceru, zdobyć mieszkanie, opublikować książkę, odegrać symfonię*. Osiecka wymienia sprawy związane z niemal każdą sferą życia. Od problemów wielkiej wagi – jak wydobyć kogoś z więzienia, przez życiowe – zorganizowanie miejsca do życia po związane ze sztuką – stworzenie możliwości do prezentowania własnych dzieł. Artysta w stalinizmie odgrywa więc rolę błazna. A władca? W przytoczonym fragmencie zostaje nazwany *katem* – w jego rękach znajduje się więc życie artysty. Te dwie postaci umiejscowione zostają na scenie, a właściwie arenie *cyrku*. Miejsce to naznaczone jest niebezpieczeństwem. Porównanie *kat, jak tygrys w cyrku mógł być akurat w złym humorze* – uwidacznia dwie kolejne cechy władcy: jego drapieżność i nieprzewidywalność. Rozgrywka między tymi dwiema postaciami zawsze więc nosi znamiona hazardu, w którym gra toczy się o najwyższą stawkę: o życie. Artysta, jeśli nie okaże się *mistrzem* w manipulowaniu władcą, zostanie strącony na *dno piekła* niczym w *chińczyku*. Porównanie to podkreśla nierównowagę sił: *anegdotczyk* jest równie nieistotny co pionek na dziecięcej planszy do gry. W *piekle* tym nie słyhać nawet radia *Erewań*. Ta nazwa własna odnosi się do nieistniejącej stacji radiowej,

¹⁴⁰ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/b%C5%82azen.html> [dostęp: 12.12.21].

spełniającej jedynie funkcję propagandową. Artysta, któremu relacje z władzą się nie powiodły, przestaje więc istnieć, wpada w pustkę, do której nawet nie dociera socjalistyczna indoktrynacja.

Jednak nie tylko artyści byli wypuszczani na arenę. Jeden z podrozdziałów *Galerii...* nosi tytuł: *Igrzyska lat pięćdziesiątych, czyli marsze i alfabety*¹⁴¹. Oto jak zostały opisane:

„No i w końcu, nie wiem kiedy i gdzie, byłam w takim prawdziwym, »najprawdziwszym« cyrku – takim ze słoniem. (...) Innymi jednak igrzyskami żyła w latach pięćdziesiątych Warszawa, i nie tylko Warszawa, ale i Moskwa, i Praga. Oto na ulicach i placach, na skwerach, stadionach i nawet na niebie zaczęto ustawiać, rzeźbić i malować – napisy z ludzi. Nie ograniczano się zresztą do napisów. Kwiaty, kwadraty, trójkąty, orły, lwy i w ogóle wszelkie fidrygały można zakomponować z ludzi, jeśli się ich potraktuje jak koraliki i jeśli się z nimi przeprowadzi parę czy parę tysięcy prób. Zresztą wszystko jedno. Piekielna to mania systemów totalitarnych, ulubione cacko władców: kilim z głów. Jeżeli ktoś chce mieć to na żywo, niech obejrzy film niedawno nakręcony przez Andrzeja Fidyka w Korei Północnej – to istny skansen. Perwersja pomysłu polega na tym, że można na przykład zagrać oko czterogłowego smoka, wcale o tym nie wiedząc. Wystarczy dostać do ręki odpowiednią chorągiewkę i bilet na odpowiednią trybunę. Brr!” (*Galeria...*, s. 135).

Osiecka wspomnienie socjalistycznych marszów zrównuje z reminiscencjami z wczesnego dzieciństwa. Tym samym nazywa owe pochody i uroczystości: *cyrkiem* i *igrzyskami*. Pierwszy leksem jest polisemiczny. Może oznaczać miejsce, w którym odbywają się występy m. in. tresowanych zwierząt. To znaczenie zostało uwypuklone wyrażeniem przyimkowym: *ze słoniem*. Ludzie biorący udział w marszach lat 50. są więc niczym zwierzęta, które mają się pod wpływem treningów i kar podporządkować woli tresera. Dobrostan ćwiczonych nie ma znaczenia – co pokazuje sformułowanie *parę czy parę tysięcy prób*. Inne znaczenie leksemu *cyrk* to potocznie „dziwaczne zachowanie”¹⁴². Osoby biorące udział w pochodach stanowią przykład zachowania kuriozalnego. Dlaczego? Odpowiedź daje enumeracja: [zaczęto] *ustawiać, rzeźbić i malować - napisy z ludzi*. Przytoczone czasowniki odnoszą się do sfery artystycznej

¹⁴¹ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 135.

¹⁴² <https://sjp.pwn.pl/szukaj/cyrk.html>, [dostęp: 13.12.2021].

kreacji, a tym samym ludzie stają się tworzywem. Są bezkształtną masą, której dopiero zostanie nadana forma. Jaka kompozycja z nich może zostać zaaranżowana, podaje następne wyliczenie: *kwiaty, kwadraty, trójkąty, orły, lwy i w ogóle wszelkie fidrygały*. Osiecka wymienia banalne elementy, dobrane jakby losowo – figury geometryczne, zwierzęta i rośliny, na koniec określone *fidrygalami* – a więc błahostkami¹⁴³. Zestawienie tych banalnych konstrukcji podkreśla absurd całego przedsięwzięcia. Podobna przypadkowość cechuje też wspomniany *cyrk*. Jednak Walter de Gruyter zwraca uwagę, że w na arenie wszystko jest zaplanowane, a chaos jest tylko pozorem – tak naprawdę każdy element ma swoje miejsce, a artyści i urządzenia tworzą wspólnie doskonale funkcjonującą maszynę. Maszynę, która nie ma nic wspólnego z romantycznym mitem cyrku jako miejsca ucieczki od schematów i przynoszącego wyzwolenie. Wręcz przeciwnie: jest on złożonym, uporządkowanym przedsięwzięciem (zarówno dosłownie jak i w ramach kodów semiotycznych), który zabiera wolność i indywidualizm¹⁴⁴. Osiecka kreuje analogiczną wizję. Porównuje składowe pochodów, ludzi, do *koralików* – a więc niezbyt drogiego materiału, którego zepsutą część można łatwo zastąpić nową. Mają one jeszcze jedną istotną cechę: są właściwie identyczne. *Marsze i alfabety* z ludzi to zatem jeden ze sposobów stłamszenia ich cech indywidualnych, co jest typowe dla systemów totalitarnych. Osiecka kompozycje te nazywa *kilimem z głów*, a więc ozdobnym dywanem, ułożonym z głów poddanych. Z jednej strony sformułowanie to przywołuje (zwłaszcza w nawiązaniu do poprzedniego fragmentu, w którym władca był nazywany *katem*) makabryczne skojarzenie z kobiercem ze zgilotywanych głów. Z drugiej – pisarka ukazuje reifikację, jakiej podlegali obywatele *Warszawy, Moskwy czy Pragi* w latach 50. Świat ten wartościowany jest skrajnie negatywnie poprzez zastosowanie epitetu *piekielna* oraz leksemu *mania*. Nazwany zostaje również *igrzyskiem* – jego jedynym celem jest więc oddanie czci panującemu, jak niegdyś oddawano bogom.

Agnieszka Osiecka, tworząc portret lat 50. w *Galerii...*, przez porównanie ówczesnego świata do areny cyrku dokonuje jego teatralizacji. Dzięki temu zabiegowi może też przypisać elementom spektaklu konkretne, niezmiennie role: twórcy stają się nadwornymi trefniasiami, władcy – katami, obywatele – niekształtną, bezwolną masą, poddającą się totalitarnemu systemowi. Tak nakreślone osoby spektaklu są papierowe,

¹⁴³ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/108658/fidrygalki>, [dostęp: 13.12.2021].

¹⁴⁴ R. Ilnicki, P. Bouissac, *Z wizytą u semiotyka, który odwiedził cyrk*, w: „Studia Kulturoznawcze”, 1(7)/2015, s. 289.

dzięki czemu nieustannie, niczym nakręcana zabawka, odgrywają swoje role: *anegdotczyk* nieprzerwanie *gilga po podgarlu* swojego pana, ryzykując przy tym życie. Władca natomiast jest drapieżnym *tygrysem* i *katem*, który nie zawaha się wydać wyroku śmierci. Pozostała część społeczeństwa, pozbawiona własnych cech osobowościowych, oddaje mu cześć na arenie. Tak wykreowany obraz, kumulujący składowe typowe dla cyrku oraz realiów lat 50., nosi znamiona absurdu, a tym samym – groteski, a nawet: makabreski.

Obraz czasów stalinowskich w *Szpetnych...* oraz wspomnieniach spisanych dekadę później znacznie się różni. W pierwszej pozycji nie jest jednoznaczny. Osiecka balansuje między jego negatywną konceptualizacją (związaną z propagandą oraz odczuwaniem dojmującego strachu), a postrzeganiem lat przed Odwilżą przez pryzmat uroków młodości. Natomiast w *Galerii...* okres ten jest wartościowany kategorycznie negatywnie. Zostaje wykreowany na makabryczny, groteskowy i przerażający czas nie tylko w historii Polski, ale całego bloku wschodniego.

2.6. Ojczyźnie naszej (...) nigdy nie dosyć Październików¹⁴⁵ – językowa kreacja Października'56

Agnieszka Osiecka *Szpetnych...* nazwała „małym słowniczkiem Odwilży”¹⁴⁶ i poświęciła go głównie temu okresowi. Granice Odwilży nie są ostre, jednak za jeden z pierwszych jej przejawów uznaje się referat Chruszczowa. Pisarka tak wspomina wieczór jego odczytania:

„Ten wieczór referatowy pamiętam tak drobiazgowo, że mogłabym chyba odtworzyć zapach kurzu w ciasnej salce i opisać natężenie światła. Było to w nocy właściwie. Siedzieliśmy w gronie kolegów na opustoszałej widowni teatralnej STS-u i słuchaliśmy referatu. Czytał nam go Witek Dąbrowski” (*Szpetni...*, s. 161).

„...dwudziestolatki przeważnie, zeszliśmy się pewnej nocy 56 roku w teatrze, ponieważ Witek Dąbrowski, jedyny partyjny, obiecał nam przeczytać na głos referat Chruszczowa” (*Szpetni...*, s. 161).

Wyrażenie temporalne: *pewna noc, noc, wieczór, 56 rok* – określają czas spotkania. Rok określa czas historyczny, natomiast leksemy *noc* i *wieczór*, oprócz funkcji informacyjnej, kreują atmosferę zebrania na nieco tajemniczą. Osiecka podaje także

¹⁴⁵ A. Osiecka, *Krzęsany*, w: idem, *Sentymenty*, Toruń, 1966, s. 88-89.

¹⁴⁶ A. Osiecka, *Szpetni...*, Warszawa 1985, s. 6.

inne szczegóły, chociażby miejsce: w *teatrze, na opustoszałej widowni teatralnej STS-u*. Nazwa własna *STS*, jest jednocześnie skrótowcem, którego rozwinięcie brzmi: Studencki Teatr Satyryków. Został on założony w 1954 roku, a współtworzyli go młodzi ludzie, którzy już niebawem mieli stać ważnymi postaciami polskiej kultury, m.in. Jarosław Abramow-Newerly, Alina Janowska, Elżbieta Czyżewska, Krystyna Sienkiewicz czy Andrzej Jarecki. W przytoczonym fragmencie pojawia się jednak inny antropim: *Witold Dąbrowski* – odnoszący się do poety, współzałożyciela i współprowadzącego STS do '58r. Osiecka opatruje go epitetem *partyjny*, a nawet *jedyny partyjny* i tym samym w zaledwie dwóch leksemach sygnalizuje jego światopogląd. Wieczór odczytania przez poetę referatu został zapamiętamy *drobiazgowo*. Z jakich przyczyn? Odpowiedź dają następujące fragmenty:

„Mieliśmy wtedy na widowni takie małe, brązowe krzeselka, ozdobione wąską, migdałową szparą na oparciu. Chodziło o to, żeby wygodnie je było nosić, były to bowiem krzeselka składane, całkiem odpowiednie dla teatralnych celów, tylko strasznie małe, jak dla dzieci. Były też jakoś dziwnie świecące. (...) Puste krzeselka puszczały jakieś niepokojące, nieuchwytne bliki, rozbiegające się niczym zajęczki po całej sali.

Także wtedy, tej nocy poświęconej życiu, działalności i śmierci Józefa Stalina, bezradnie obserwowałam rozbiegane po sali zajęczki: przecież nieliczne tylko krzesła były zajęte, a ja, udręczona, próbowałam zająć oczy byle czym” (*Szpetni...*, s. 162).

Uwagę przykuwa dysproporcja w opisie *krzeserek* a samej sprawy Stalina. Zostały one opatrzone licznymi epitetami dotyczącymi ich wielkości, koloru, funkcji: *małe, brązowe, składane, odpowiednie, dziwnie świecące*. Dodatkowo osobny opis poświęcono szparze w oparciu: *wąska, migdałowa*. Ich rozmiar został podkreślony wspomniany przymiotnikiem (*małe*) oraz dodatkowo wzmocniony porównaniem *małe, jak dla dzieci*. Również pewna ich właściwość nasuwa skojarzenie z maluchami: *puszczały (...)* *zajęczki*. Zjawisko optyczne zostało wnikliwie przedstawione: pojawia się synonim *zajęczków* – *bliki* oraz ich określenia: *niepokojące, nieuchwytne, rozbiegane*. Natomiast w odniesieniu do sowieckiego dyktatora odnosi się jedynie sztamowa informacja, że *noc* była dedykowana jego *życiu, działalności i śmierci*. Osiecka kreuje więc krzeselka i refleksy na bardziej interesujące od treści samego referatu, który raczej powodował znudzenie – co wyraża imiesłów *udręczona*. Opis tego stanu kontynuuje w następnym akapicie:

„Udręka moja była pochodną udręki Witka. Nie należałam do ludzi, którzy przeżyli swego czasu śmierć Stalina jako tragedię osobistą. Prawdę mówiąc – nikt nie należał do tych ludzi. Nikt, oprócz Witka. To samo, jeśli chodzi o życie Stalina. Nie należałam do ludzi, którymi rewelacje Chruszczowa wstrząsały do dna, do środka. Wielka łycha informacji nie sięgnęła nawet do tej czarnej mazi, tej warstwy, w której rodzi się obłęd, wiara, nadzieja czy miłość. Prawdę mówiąc – nikt na sali nie był poruszony do trzewi. Nikt, oprócz Witka. (...) Po prostu: nikt na tej sali nie był fanatykiem, nikt, oprócz Witka” (*Szpetni...*, s. 164).

Osiecka w przytoczonym fragmencie opiera kreację zespołu STS-u na antytezie: przeciwstawia *Witka* reszcie grupy. Sprawa, która obie strony różni, to stosunek do *Stalina*. Poglądy polityczne narratorki oraz jednocześnie całego zespołu, poza Dąbrowskim, zostały przedstawione przy użyciu paralelizmów składniowych: *Nie należałam do ludzi, którzy przeżyli śmierć Stalina jako tragedię osobistą; Nie należałam do ludzi, którymi rewelacje Chruszczowa wstrząsały do dna oraz Prawdę mówiąc nikt nie należał do tych ludzi; Prawdę mówiąc nikt na sali nie był poruszony do trzewi*. Edyta Pałuszyńska zauważa, że negacja od najwcześniejszego stadium rozwoju człowieka, zawiera pewne trwałe i nieredukowalne funkcje, a jako pierwszą wymienia: „zauważenie nieistnienia, nieobecności, zniknięcia”¹⁴⁷. Analizując teksty polityczne, dochodzi też do wniosku, że negacja może służyć odrzuceniu narzucanej roli. Również autorka *Szpetnych...* zdaje się stosować ją w tym celu – kreowania większości swoich przyjaciół i samej siebie jako odmawiających fanatyzmu. Jediną osobą, która tę rolę przyjmuje, jest *Witek*. Na uwagę zasługuje również powtórzenie *nikt, oprócz Witka* – które z jednej strony uwypukla jego odrębność, z drugiej ta inność nie wyklucza go z grupy; nadal należy do wspólnoty przyjaciół z STS-u. Ta sama badaczka, w swoim artykule *Poznawcze i interakcyjne aspekty negacji...* przytacza pogląd, iż negacja jest twierdzeniem drugiego rzędu – nie dotyczy bowiem bezpośrednio stanu rzeczy, ale odnosi się do poprzedniego zdania twierdzącego (nawet jeśli istnieje tylko w domyśle)¹⁴⁸. Idąc tym tropem, możliwym jest zrekonstruowanie sądów o poecie: tylko on przeżył prawdziwie śmierć Stalina, a referat Chruszczowa nim wstrząsnął. Osiecka kreuje świat wewnętrzny prelegenta tamtego wieczoru i w dalszych fragmentach, za pomocą zdań pytających:

¹⁴⁷ E. Pałuszyńska, *Poznawcze i interakcyjne aspekty negacji*, w: E. Szkudlarek-Śmiechowicz, B. Cieśla (red.), *Negacja w języku, tekście, dyskursie*, Łódź 2018, s. 53.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

„Co czuł, czytając na głos referat Chruszczowa? Czy zazdrościł, że nie jest nim? Czy wstydził się za swojego boga? Czy może marzył, żeby wszystko urwało się nagle, jak koszmar senny, i żeby nagle się okazało, że to nieprawda... Że to nie było tak?...” (Szpetni..., 164).

Pisarka skupia się na odczuciach Dąbrowskiego. Buduje je głównie za pomocą odpowiednich czasowników: *czuł*, *zazdrościł*, *wstydził*, *marzył* – odnoszących się do sfery emocjonalnej i tworzących razem bogaty wachlarz możliwych wrażeń doświadczanych przez poetę. Cała sytuacja została porównana do *koszmaru sennego* – jest więc wartościowana, w odniesieniu do Witka, skrajnie negatywnie. Zastosowane pytania kreują prawdopodobne punkty widzenia Dąbrowskiego, wyrażają zalewające go wątpliwości. Osiecka jednak nie poprzestaje na portrecie wewnętrznym, kreśli też ten zewnętrzny:

„Głos Witka łamał się, usta pierzchły. Kilka razy zapalał papierosa. Było już późno, chciałam zadzwonić do domu, ale bałam się wstać. I znów: bezradne powłóczenie oczami po świecących krzeselkach, i znów ten biedny, dumny głos naszego Majakowskiego” (Szpetni..., s. 164).

Dąbrowski zostaje przedstawiony jako bardzo zdenerwowany, czego wyznacznikiem są *usta*, które *pierzchły* oraz powtarzana czynność zapalania papierosa: *kilka razy*. Najwięcej uwagi Osiecka poświęca jednak jego głosowi. Opatruje go epitetami: *biedny*, *dumny* oraz przypisuje czynność: *łamał się*. *Słownik frazeologiczny* notuje silny związek między drżącym głosem a stanem silnego poruszenia emocjonalnego¹⁴⁹. Również Magdalena Majdak, w swoim artykule *Głos a emocje – wykładniki językowe*, zauważa, że istnieje naturalna korelacja między stanem afektywnym a głosem oraz innymi somatycznymi objawami¹⁵⁰ (w przypadku Dąbrowskiego – pierzchnięcie warg i kompulsywne palenie). Jakie jednak konkretnie emocje kryły się za tymi symptomami? Odpowiedź dają epitety: *biedny*, *dumny* – świadczące o doświadczaniu przez poetę skrajnie różnych odczuć w tym samym czasie. Istotny jest też antroponim *Majakowski* wraz z zaimkiem *nasz*, który kreuje postać Dąbrowskiego na twórcę oddanego socjalizmowi. Co prawda sam Władimir Majakowski z czasem odszedł od opiewania komunizmu, jednak w czasach stalinizmu

¹⁴⁹ A. Kubiak-Sokół (red.), *Słownik frazeologiczny PWN*, Warszawa 2019, s. 243.

¹⁵⁰ M. Majdak, *Głos a emocje – wykładniki językowe*, w: „Prace Filologiczne”, 2/2014, s. 227.

był bardzo często wykorzystywany w celach propagandowych. Wspomniany zaimek natomiast jeszcze raz podkreśla, że Dąbrowski, mimo że różniący się zaangażowaniem i postawą polityczną od swoich kolegów, nadal jest im bliski i należy do wspólnoty.

Osiecka wieczór referatowy buduje głównie na zestawieniu dwóch przeciwieństw: postawy politycznej *Witka* oraz reszty zespołu STS-u. Kontrast ten jest wydobyty za pomocą antytez oraz zaprzeczeń. Barbara Bogołęcka zauważa, że niekiedy negacje podkreślają „sam komunikat i ułatwiają zrozumienie jego treści”¹⁵¹. W przypadku przytoczonych fragmentów zwracają uwagę na postać Witolda Dąbrowskiego. To nie z Chruszczowa, nie ze Stalina, a z poety czynią postać centralną. Utalentowana, oddana sprawie, cierpiąca jednostka jest w obrazie początków *Odwilży*, wykreowanym przez Osiecką, ważniejsza od znaczenia stricte politycznego.

W *Galerii...* sam referat Chruszczowa, a przede wszystkim wieczór jego odczytania w STS, nie zostaje wspomniany. Natomiast okres, który otworzył przed młodymi artystami, zajmuje wiele miejsca w obu pozycjach wspomnieniowych.

¹⁵¹ B. Bogołęcka, *Negacja i antytetyczność jako zjawiska retoryczne*, w: E. Szkudlarek-Śmiechowicz, B. Cieśla (red.), *Negacja w języku, tekście i dyskursie*, Łódź 2018, s. 41.

Rozdział III. Językowa kreacja teatrów studenckich, czyli *widownia wciąż wołała bis*¹⁵²

O tym, jak ważną rolę odgrywa świat artystyczny we wspomnieniach Osieckiej, świadczy już pierwszy rozdział *Szpetnych...* o tytule: *A. Aby artystą zostać*. Partykuła *aby* pełni najczęściej funkcję wyrażania życzeń¹⁵³ i tak jest i w tym przypadku: pomaga ona zmanifestować wolę mówiącego, który chce *zostać artystą*. Potwierdza to również leksem *marzyliśmy* (o sztuce) w jednym z fragmentów rozdziału:

„My jednak, moi rówieśnicy, zwyczajnie i po prostu marzyliśmy o sztuce. Bez przyrządów i narzędzi, bez pieniędzy – marzyliśmy sobie chałupniczo, lecz energicznie. Wystarczyło trochę szmatek i kolorowej bibuły – i już był spektakl” (*Szpetni...*, s. 9).

Wspomniany czasownik występuje w pierwszej osobie liczby mnogiej. Kto się za nim kryje? Odpowiedź daje zaimek *my* oraz rzeczownik *rówieśnicy* – nadawcą tej wypowiedzi jest więc nie tylko autorka wspomnień, ale i całe jej pokolenie, w imieniu którego mówi. Młodzi artyści mieli marzenia, ale charakteryzował ich też pewien brak, oddany za pomocą enumeracji: *bez przyrządów i narzędzi, bez pieniędzy*. Do niedostatku tego nawiązuje też epitet *chałupniczo* – definiowany jako „u siebie w domu, na własnym warsztacie”¹⁵⁴ – a więc w pewnym sensie amatorsko. Jednak brak profesjonalnego wyposażenia nie jest przeszkodą, o czym świadczy antyteza: *chałupniczo, lecz energicznie* oraz rzeczowniki nazywające wystarczające materiały-zamienniki: *szmatki, bibuła*. Jednocześnie podkreślenie roli energii młodych artystów, jako czynnika decydującego o powodzeniu ich przedsięwzięcia, nasuwa skojarzenie z propagandowymi hasłami PRL-u, w których to *chęć szczerą, ciężka praca* gwarantowały sukces.

Zaangażowanie w działalność artystyczną miało też swój jasno określony cel:

„Nie wszyscy mieliśmy talent, czy choćby trochę tego czucia w rękach, które musi mieć każdy iluzjonista. Ale weszło się, że »tędy droga«. Wiedziało się, że biegnąc prędko i uważnie, można traktem Sztuki dobiec do traktu Zmiany” (*Szpetni...*, s. 9-10).

Osiecka w tym krótkim fragmencie kreuje aż dwie modelowe postaci: „prawdziwego” artysty oraz przedstawiciela jej pokolenia, uprawiającego sztukę. Tego pierwszego

¹⁵² A. Osiecka, *Nie ma już*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nie_ma_juz/tekst, [dostęp: 12.04.2021].

¹⁵³ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/aby.html> [dostęp: 15.04.2021]

¹⁵⁴ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/chalupniczo;5416288.html>, [dostęp: 15.02.2021].

nazywa synonimicznie *iluzjonistą*, czyli dosłownie: „artystą cyrkowym, który dzięki zręczności swych rąk wywołuje u widzów złudzenia wzrokowe”¹⁵⁵. Twórca więc za pomocą swych dzieł powinien kreować światy, do których ich odbiorca nie miałby inaczej dostępu. Jednak dla pokolenia’56 inna właściwość sztuki wydawała się być najważniejsza: jej moc sprawcza, co Osiecka oddaje za pomocą metaforyki związanej z drogą. *Sztukę* oraz *Zmianę* (zapisanie obu leksemów wielką literą z jednej strony podkreśla ich wagę, z drugiej symuluje autentyczne toponimy) nazywa *traktami*, a więc szlakami komunikacyjnymi, które prowadzą z punktu A do B. Sztuka nie wodzi więc odbiorców na manowce, nie proponuje wędrówek w nieokreślonych kierunkach, ale ma zawieźć widzów do konkretnego miejsca. Dokona tego, jeśli artyści będą pracowali *prędko* oraz *uważnie*. Pierwszy z wymienionych epitetów jasno podkreśla, jak ważny jest w tej kwestii czas: najprawdopodobniej czas samej Odwilży, kiedy to po raz pierwszy w powojennej rzeczywistości otworzyła się możliwość modyfikacji systemu, pertraktacji z władzą, czy też po prostu wyrażania swojego zdania za pomocą sztuki - umożliwiona również zerwaniem z socrealizmem. Drugie określenie jednak sygnalizuje pewne granice: twórcy muszą być ostrożni. Zarówno w latach powstawania *Szpetnych...*, jak i w opisywanym czasie połowy lat pięćdziesiątych, obowiązywała cenzura, a otwarty bunt wiązał się z dużym niebezpieczeństwem. Należy jednak pamiętać, że generacja ta nie dążyła do rebelii. Pokolenie’56 bowiem było pierwszym dostrzegającym potrzebę transformacji, ale zarazem ostatnim wierzącym, że jest to możliwe w ramach istniejącego systemu. Artyści w *Szpetnych...* nie są pewni swych działań, jednak postanawiają zaufać intuicji, co wyraża związek frazeologiczny *tędy droga* - oznaczający właściwy sposób na realizację jakiegoś zamierzenia¹⁵⁶, ale też służy podkreśleniu metafory drogi właśnie czy też podróży, jaką polskie społeczeństwo musi odbyć pod przewodnictwem sztuki.

W następnych fragmentach rozdziału *A. Aby artystą zostać* pisarka kontynuuje wspomniane wątki niepewności i dążenia bardziej do poprawek niż rebelii:

„Nikt jeszcze tej Zmiany dokładnie nie potrafił opisać, nikt jej rzecz jasna nie widział, ale każdy wyczekiwał jej z tęsknotą i nadzieją, była to bowiem szczęśliwa rewolucja: wielu z nas wierzyło, że wystarczy kilka drobnych korekt, a twarz naszego młodziutkiego kraju uśmiechnie się. Tłumaczono mi kiedyś, że nowoczesne statki

¹⁵⁵ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/iluzjonista.html>, [dostęp: 15.02.2021].

¹⁵⁶ A. Kubiak-Sokół (red.), *Słownik...*, s. 176.

wiedzione są przez szumy gwiazd. I my, za młodu, byliśmy jak takie właśnie okręty: wiodły nas szumy gwiazd, których nie było jeszcze widać” (*Szpetni...*, s.10).

O jaką zmianę walczyli artyści pokolenia '56? Osiecka przedstawia ją jako wielką niewiadomą, co osiąga za pomocą powtórzenia zaimka *nikt*, zastosowania przeczeń: *nie widział, nie potrafił opisać*. Metaforycznie nazywa ją również *szumem gwiazd*, a dążących do niej twórców *okrętami* podążającymi za czymś ledwo przeczuwalnym. O ile przenośnia związana ze statkami i gwiazdami jest częstym zabiegiem już od czasów rzymskich¹⁵⁷, o tyle wspomniane sformułowanie *szumy gwiazd* nie jest już tak łatwo czytelne¹⁵⁸. Dźwięk ten po raz pierwszy został zauważony przez naukowców zajmujących się projektem North American Nanohertz Observatory for Gravitation w 2020 roku¹⁵⁹, można więc mieć pewność, że zastosowanie omawianego określenia jest zabiegiem kreacyjnym w odniesieniu do opisywanych artystów. Można dopatrzeć się w nim synestezji. Zamiana domniemanych doznań zmysłowych podkreśla niepewność i intuicyjność działania przedstawicieli tej generacji, a samo ich zwracanie się ku tak wątpliwemu zjawisku uwypukla ich idealizm. Pewnego rodzaju marzycielstwo zostaje też wykreowane poprzez nazwanie owej zmiany *szczęśliwą rewolucją* oraz *drobnymi korektami*. Szczególną rolę pełni końcowa personifikacja: *a twarz naszego młodziutkiego kraju uśmiechnie się*, w której widoczny jest ironiczny stosunek do utopijnych założeń z młodości.

3.1. Studencki Teatr Satyryków

Jednym z ważniejszych dla pokolenia Osieckiej artystycznych miejsc był Studencki Teatr Satyryków (STS). Założony w 1954 roku największą popularność zdobył właśnie w czasach Odwilży. Autorka *Szpetnych...* tak opisuje jego założenia programowe:

„Teatr STS, do którego należałam, ostro odciął się od wszelkich przegięć i raz po raz występował w imieniu pryncypiów. »Socjalizm o ludzkiej twarzy – tak, kontrrewolucja – nie« – głosiło nasze niepisane credo. Witold Dąbrowski w przejmującym gorzkim songu nawoływał: »Towarzysze, czy w waszej krwi nie za

¹⁵⁷ Por. M. Herman, *Metaforyka astralna w poezji rzymskiej*, w: „Pamiętnik Literacki: czasopismo Kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1/100, 2007.

¹⁵⁸ Należy też zauważyć, że sformułowanie to pojawiło się w literaturze wcześniej, w wierszu B. Leśmiana *Tu jestem*, jednak trudno doszukać się celowości takiego nawiązania.

¹⁵⁹ J. Sochaczewski, *Zarejestrowano „szum” Wszechświata. Po raz pierwszy*, <https://www.national-geographic.pl/artukul/zarejestrowano-szum-wszechswiata-po-raz-pierwszy>, [dostęp: 17.03.2022].

mało czerwonych ciałek?«, ja czepiałam się »Poematu dla dorosłych« za czarnowidztwo; Abramow – potajemnych ślubów kościelnych” (*Szpetni...*, s.167).

Osiecka, kreując obraz studenckiej sceny, jasno wskazuje na założenia ideowe, które na niej realizowano. Artyści są zobowiązani do wyznawania wspólnych wartości, co podkreślają leksemy *pryncypia* oraz *credo*. Jakie były to zasady? Autorka *Szpetnych...* podaje je wprost za pomocą hasła kontrastującego dwie postawy polityczne: *Socjalizm o ludzkiej twarzy – tak, kontrrewolucja – nie*. Młodzi ludzie z STS-u po raz kolejny są więc przedstawiani jako zwolennicy polubownych, delikatnych modyfikacji w obrębie istniejącego systemu, a nie buntu wobec niego. Osiecka uwypukla tę postawę poprzez zacytowanie fragmentu piosenki: *Towarzysze, czy w waszej krwi nie ma za mało czerwonych ciałek*. Song jest określony jako *gorzki* - epitet ten nie pozostawia wątpliwości, że utwór stanowi rodzaj napomnienia, czy też wręcz wyrzutu wobec jasno określonego za pomocą apostrofy *towarzysze*, adresata. Metafora oparta na ilości czerwonych krwinek w krwi nawiązuje do symbolicznego znaczenia tej barwy w komunizmie. Pytanie wyraża więc obawę, że morale socjalistów ulega osłabieniu. Piosenka Dąbrowskiego to jednak nie jedyny tytuł, który pojawia się w przytoczonym fragmencie. Osiecka przytacza też *Poemat dla dorosłych* A. Ważyka, który w tym utworze po raz pierwszy w swej twórczości dokonuje rozrachunku ze stalinizmem. Autorka w odniesieniu do poematu używa potocyzmu *czepiałam się*, uwidaczniając swój negatywny stosunek do niego w czasach młodości. Jednocześnie nawiązanie do tego akurat tytułu koresponduje z umieszczonym cytatem Dąbrowskiego: Adam Ważyk prawdopodobnie jest jednym z towarzyszy o spadającej liczbie czerwonych krwinek. Młodzi STS-owcy są więc wykreowani na czujnych i oddanych socjalizmowi, co zostaje osiągnięte poprzez odwołanie do wartości, przytoczenie sloganu oraz nawiązanie do utworów z połowy lat 50.

Autorka *Szpetnych...* w innym fragmencie tak pisze o poglądach politycznych swojego pokolenia:

„Właściwie wszyscy w naszym świecie uważaliśmy się za lewicę. Nie było między nami zasadniczych różnic w kolorze upierzenia, były natomiast znaczne różnice pomiędzy odcieniami. Co gorsza, odcienie te »gryzły się« nieraz w sposób dla mnie niezbyt zrozumiały. Byłam w tych czasach oślicą, więc nic dziwnego, że się traciłam,

ale to uczucie pomieszania z poplątaniem było chyba dość powszechne, skoro jeden z programów STS-u nosił nawet tytuł »Siódmy kolor czerwieni«” (*Szpetni...*, s. 167)

W przytoczonym fragmencie Osiecka kreuje swoje pokolenie jako generację o jednoznacznie lewicowych poglądach, jednak zagubionych w jej meandrach. Jest to bowiem leksem (*lewica*) o nieostrym i szerokim znaczeniu, który obejmuje różne nurty od socjaldemokracji po komunizm, dla których wspólny mianownik stanowi dążenie do egalitaryzmu i równości (niekiedy kosztem wolności). Autorka konceptualizuje ten stan niepewności za pomocą odwołania do symboliki *czerwieni*, która jest „barwą sztandarów socjalizmu i komunizmu oraz postępu społecznego”¹⁶⁰. Ukazuje również zróżnicowanie soc-poglądów poprzez zastosowanie leksemu *odcienie* oraz chrematonimu *Siódmy kolor czerwieni*. Wielość wariacji poglądów młodych lewicowców nie jest zjawiskiem konstruktywnym - prowadzi do konfliktów i jest wartościowana negatywnie poprzez zastosowanie potoczizmu *gryzły się* oraz frazeologizmu *pomieszanie z poplątaniem* oznaczającym „chaos, zamęt”¹⁶¹. Pejoratywny charakter ma również określenie samej siebie *oslicą*. Osioł, od czasów Ezopa, symbolizuje głupotę i przybiera na ogół pozycję ofiary¹⁶². Autorka *Szpetnych...* konceptualizuje więc swoje pokolenie oraz zespół STS-u w latach Odwilży jako zdezorientowane i zagubione pomiędzy postulatami zmianą deklaracją, że mają dokonać się w obrębie panującego systemu.

Jednak pragnienie modyfikacji było stale widoczne w tworzonych przez nich sztuce. W jaki sposób dochodziło do głosu? Odpowiedź daje kolejny chrematonim pod postacią tytułu rozdziału: *Aluzja. Aureola filozoficzna*, w którym Osiecka pisze:

„Przez cały okres odwilży aż do Października, a nawet po Październiku, w teatrzykach naszych i kabaretach niepodzielnie panowała Aluzja.

(...)

W latach Odwilży posługiwanie się aluzją było koniecznością. Aluzja była nam potrzebna niczym latarka w buszu: inaczej się nie przedrzesz i koniec. Przymiotnik „aluzyjny” miał wtedy w sobie coś z komplementu: *Mocny spektakl, aluzyjny – mówiono*” (*Szpetni...*, 10).

¹⁶⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 56.

¹⁶¹ A. Kubiak-Sokół, *Słownik...*, s. 781.

¹⁶² W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 894.

W pierwszym zdaniu wspomnianego rozdziału, *Aluzja* zapisana jest wielką literą. M. Makiewicz zauważa, że „jeśli słowo zapisywane konwencjonalnie wielką literą zostaje zapisane małą literą (lub odwrotnie), czynnik graficzny staje się czynnikiem stylistycznym, ujawnia intencje nadawcy i może sugerować czytelnikowi sposób odczytania. Taki zabieg może mieć wartość ekspresywną, określać istotną postawę emocjonalną piszącego”¹⁶³. W przypadku omawianego leksemu ten sposób jego zapisu zdecydowanie pełni wspomnianą rolę ekspresywną: przede wszystkim podkreśla wagę aluzji w twórczości młodych artystów, w tym samej autorki wspomnień. Jej niebywale ważna funkcja zostaje też uwypuklona przez leksem *królowała* oraz próbę zdefiniowania formy przymiotnikowej *aluzyjny* jako *mocny*. Również porównanie: *Aluzja była nam potrzebna niczym latarka w buszu: inaczej się nie przedrzesz i koniec* akcentuje jej znaczenie. Badaczka polskiej popkultury, w tym twórczości Osieckiej i historii kabaretu, Izolda Kiec dostrzega pewien system niejednoznacznych znaków raczej w warstwie niewerbalnej, nazywając je „słynnym mądrym okiem STS-u”¹⁶⁴, które tak definiuje: „czyli wszystkie te gesty, spojrzenia, grymasy i aktorskie sztuczki, mające na celu uśpienie czujności urzędników. Wspólny – aktora i widza warszawskiej sceny – elementarz porozumiewania się poza cenzorskim słuchem i wzrokiem (...)”¹⁶⁵. Wśród autorów tekstów natomiast dokonuje rozróżnienia na „ojczyźniaków”¹⁶⁶ (tworzących bardzo aktualne politycznie utwory, które z nadejściem nowych czasów stają się niezrozumiałe) oraz na piosenki Osieckiej, którym to badaczka przypisuje „sugestię, aluzję, poetykę niedopowiedzeń”¹⁶⁷ właśnie.

Z języka *Szpetnych...* wyłania się więc wizja teatru stworzonego przez młodych artystów, dla których sztuka jest narzędziem do pewnych napraw w obrębie panującego systemu. Scenę wykorzystują głównie jako miejsce prezentacji aluzyjnych utworów politycznych, które według nich mogą realnie wpływać na światopogląd odbiorców i przekładać się na sytuację w kraju. Jednocześnie sama możliwość postulowania zmian (nawet jeśli tylko pośrednio) wprawia tych młodych ludzi, wychowanych w latach stalinowskich, w stan dezorientowania i zagubienia.

W *Galerii...* sama nazwa *STS*, jak i nazwiska twórców tej sceny, pojawiają się często. Osiecka nie tworzy jednak pogłębionego obrazu tego teatru, a jedynie wspomina

¹⁶³ M. Makiewicz, *Innowacja graficzna jako składnik wizualizacji semantyki w nagłówkach „Gazety Wyborczej”*, w: „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Linguistica”, 44/2007, s. 95.

¹⁶⁴ I. Kiec, *Historia polskiego kabaretu*, Poznań 2014 s. 264.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

jego nazwę przy okazji snucia różnych opowieści o swoim pokoleniu. Jeden z obszerniejszych fragmentów poświęcony jest jej cyklowi *Cyrk piosenek*:

„Myślę o *Cyrku piosenek*! To była taka mała wstawka, seryjna minioperka liryczna, która ciągnęła się przez kilka spektakli STS-u. Zupełnie nie potrafię dziś powiedzieć, o co chodziło: jakieś kalekie piosneczki bez refrenu, deszcz, który *nagle zbiedniał, nagle schudł, już nigdy nie był tu, jakieś Indie – kraj margaryny, jakiś mężczyzna z dzieckiem, tygrys na sześciu łapach, pies, który mnoży i dodaje, i kot który dzieli i odejmuje* – no, słowem, wszystkie takie rzeczy bez których nie sposób żyć, ponieważ doskonale można się bez nich obejść” (*Galeria...*, s. 140).

W STS-ie piosenki Osieckiej nazywane były „Agusiowatymi” i często traktowane były jako rodzaj lirycznego, mniej ważnego od tekstów ideowych, przerywnika¹⁶⁸. Opisywany tu cykl również został określony *wstawką*, a jego rola w spektaklach przedstawiona jako nieistotna poprzez zastosowanie epitetu *mała* oraz zrostu *minioperetka*. Wartościowanie serii piosenek jest w zasadzie negatywne, songi są określane jako *kalekie* oraz *bez refrenu* – czyli pozbawione zasadniczego elementu dla tego gatunku. Co prezentowała scena STS we wspomnianym cyklu? Odpowiedź daje enumeracja: *deszcz, który nagle zbiedniał, nagle schudł, już nigdy nie był tu, jakieś Indie – kraj margaryny, jakiś mężczyzna z dzieckiem, tygrys na sześciu łapach, pies, który mnoży i dodaje, i kot który dzieli i odejmuje*. Przedstawiany świat jest więc kuriozalny: deszcz zostaje poddany antropomorfizacji i potrafi zblednąć oraz schudnąć; tygrys ma nie cztery – a sześć łap; pies i kot potrafią dokonywać działań matematycznych i to, zgodnie ze stereotypem w ujmowaniu tych zwierząt jako sobie wrogich, tylko przeciwstawnych; a wśród nich zaplątał się *mężczyzna z dzieckiem* oraz *Indie z margaryną*. Takie nagromadzenie elementów, które sprawiają wrażenie przypadkowo zestawionych i pozbawionych hierarchii, tworzy wrażenie bezładu i absurdu - a te z kolei cechy uznawane są za charakterystyczne dla groteski¹⁶⁹.

Nie bez znaczenia jest też kolejna enumeracja – tym razem artystów pracujących przy *Cyrku piosenek*:

„Muzykę komponował do tego nasz najukochańszy kolega Marek Lusztig na zmianę chyba z Wojtkiem Solarzem i Edwardem Pałaszem, a choć maleńka gościnnie

¹⁶⁸ I. Kiec, *Historia...*, s. 237.

¹⁶⁹ B.L. Jennings., *Termin groteska*, w: „Pamiętnik Literacki”, nr 70/4, 1979, s. 281-318.

trupa „cyrkowców” pojawiała się na scenie na krótkich parę minut, jej kreacje były niezapomniane: Ela Czyżewska – Kolombina trochę za gruba, Ania Prucnal – Kolombina trochę za chuda, zapłakany Antek Krauze – błazen zbyt liryczny, krągły Leszek Biskup – błazen zbyt cyniczny, i jeszcze demonicznie zasepiony Ryszard Pracz, i jeszcze Marysia Chrząszcz, śliczna jak francuski rysunek!” (*Galeria...*, s. 140).

Fragment ten jest skonstruowany niczym program teatralny. Wymienione tu antroponimy (*Marek Lusztig, Wojtek Solarz, Edward Pallasz, Ela Czyżewska, Ania Prucnal, Antek Krauze, Ryszard Pracz, Marysia Chrząszcz*) nie pozostawiają wątpliwości, że STS współtworzyli artyści, którzy już za moment staną się najwybitniejszymi artystami pokolenia. Uwagę przykuwają też przypisane im role: błaznów oraz *Kolombin* – ich żon, a przede wszystkim charakterystyki postaci, które są zawsze opatrzone określeniami *zbyt* (*cyniczny, liryczny*) i *trochę za* (*chuda, gruba*). Teatralne figury są więc zawsze, zgodnie z założeniami groteski, nienormatywne i przerysowane. Osiecka porównuje ich także do postaci z późniejszego kabaretu Olgi Lipińskiej, również wywodzącej się z STS-u:

„Coś z tych klimatów odnajduję w kabarecikach Olgi Lipińskiej. (...) ...trochę nawiedzeni, trochę całkiem powszedni. Trochę jak dzieci nieznośni i trochę jak kuglarze Picassa – prześmiesznie nieszczęśliwi: przychodzą, odchodzą... I to jest piękne” (*Galeria...*, s. 141).

W pierwszej części wartościowanie postaci z *Cyrku...* wydaje się być negatywne poprzez zastosowanie epitetów: *nawiedzeni*, a więc szaleni w pejoratywnym znaczeniu, *powszedni* – czyli nudni oraz dwóch porównań: *jak dzieci nieznośni, jak kuglarze Picassa – prześmiesznie nieszczęśliwi*. Uwagę zwraca zwłaszcza zestawienie bohaterów cyklu z obrazem Picassa „Rodzina kuglarzy” przedstawiającego cyrkowych artystów pogrążonych we własnych myślach, choć stojących w grupie – osamotnionych, przenikniętych melancholią. Dopiero w ostatnim fragmencie następuje niespodziewana zmiana oceny postaci: *przychodzą, odchodzą... I to jest piękne*. W cytacie tym pobrzmiewają echa dwóch innych utworów. Pierwszym jest jeden z hymnów Piwnicy pod Baranami o tytule *Przychodzimy, odchodzimy*¹⁷⁰ autorstwa J. Jęczmycha. Choć pierwotnie pisany jako wiersz o zabarwieniu politycznym, w Kabarecie śpiewany wraz

¹⁷⁰ J. Jęczmych, *Przychodzimy, odchodzimy*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przychodzimy_odchodzimy/tekst [dostęp: 08.09.2022].

z muzyką Z. Koniecznego jako piosenka o wydzwiku egzystencjalnym. Drugi to *Nic dwa razy* W. Szymborskiej zawierający wers: „Miniesz – a więc to jest piękne”¹⁷¹. Zastosowanie przez Osiecką tych zakamuflowanych, aluzyjnych, nawiązań buduje wizję STS-u jako nie tylko zaangażowanego w sprawę polityczną, ale także zainteresowanego człowiekiem, z jego smutkami i niedoskonałościami. Osiecka, choć czasem deprecjonowana przez swoich kolegów – tekściarzy, w rankingu najpłodniejszych literatów STS-u, stworzonym przez R. Pracza, zajęła drugie miejsce¹⁷². Konceptualizowana więc wizja jej własnego cyklu może stanowić pewien zabieg *pars pro toto* dla całej sceny.

Kreacje STS-u w *Szpetnych...* oraz *Galerii...* uzupełniają się. O ile w pierwszej książce wspomnieniowej Osiecka konstruuje obraz młodych artystów poświęcających swą artystyczną drogę na rzecz budowania socjalizmu z ludzką twarzą, o tyle w późniejszym tomie tworzy wizję teatralnej sceny, na której również znajduje się miejsce na pokazanie „ludzkiej twarzy” konkretnego człowieka, naznaczonego smutkiem i pięknem przemijania.

3.2. Artyści szybujący na *perskim dywanie*¹⁷³, czyli językowa kreacja *Piwnicy pod Baranami*

Jak wspomniano, Osiecka dokonuje w swoich wspomnieniach podziału powojennych artystów na warszawskich – zanurzonych w teraźniejszości i cieszących się codziennością oraz krakowskich – skupionych na upamiętnianiu tego, co minione i pograżonych w żałobie po świecie żydowskim. W tę wizję wpisuje się również *Piwnica pod Baranami*:

„A w *Piwnicy* była zawsze obecna przeszłość. W byle jakiej piosenczynie otwierały się jakieś kantorowskie jamy, mistycyzmy, czarne muśliny” (*Szpetni...*, s. 206).

Przeszłość przejawia się w kabarecie jako *kantorowskie jamy*, *mistycyzmy* i *czarne muśliny*. Leksem *jama* oznacza czeluść, tu zapewne skrywającą trudne, mroczne zagadnienia, do których dostęp można uzyskać dzięki sztuce. Jaki charakter mogą one

¹⁷¹ W. Szymborska, *Nic dwa razy*, https://poezja.org/wz/Wislawa_Szymborska/106/Nic_dwa_razy, [dostęp: 18.09.2023].

¹⁷² J. Szczerba, *Scenarzysta „Osieckiej”: Jestem wkurzony. Reżyser wykreślił i dopisał swoje, a moje nazwisko jest szargane*, <https://wyborcza.pl/7,90535,26790631,scenarzysta-osieckiej-jestem-wkurzony-rezyser-wykreslil-i.html>, [dostęp: 15.12.2022].

¹⁷³ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 37.

mieć, nieco zdradza epitet *kantorowskie*, utworzony od nazwiska Tadeusza Kantora. Jak pisze C. Coutin: „Jego teatr, w którym powracają zmarli, przemierzając spektakl niczym mitologiczną Lete, jest zdominowany przez Śmierć”¹⁷⁴. Z kolei *mistycyzmy* w przytoczonym fragmencie bardziej rozumiane są jako działania, niż prąd religijno-filozoficzny, mające na celu kontakt ze światem pozazmysłowym, transcendentalnym, a więc również z czasem minionym czy zmarłymi. Osobno i wprost zasygnalizowana została żałoba poprzez odniesienie się do czarnego koloru, symbolizującego m. in. śmierć, żałobę właśnie i pokutę¹⁷⁵. Wspomniany kolor ma jednak jeszcze inne znaczenie: czarny ubiór to też strój „czarnoksiężnika, a później: magika, prestidigitatora”¹⁷⁶. I tu odnaleźć można już trop prowadzący do artystów piwnicznych: Piotr Skrzynecki bowiem przywdziewał czarną pelerynę niczym mag, o czym m.in. pisze też Leszek Długosz:

„A on, prestidigitator
Pelerynę w kłębek zwija
Spłaszcza i już płytą czarną
Kręci”¹⁷⁷

Osiecka tworzy wizję nie tylko artystów pogrążonych w żałobie, ale i przeciwległą stronę aktu komunikacyjnego - odbiorców, dla których oglądana twórczość, m. in. piosenka, jest bramą do tego zaszłego świata. Uwagę przykuwa sam leksem *piosenczyna*. Agata Kondrat zauważa, iż sufiks „-czyna” wyrażający pobłażanie i wprowadzający humor został włączony do języka jidysz z języków słowiańskich właśnie¹⁷⁸. Użycie więc wspomnianego leksemu przez Osiecką stanowi subtelne nawiązanie, być może nawet stylizację, do języka Żydów, których przedwojenny świat jest oplakiwany przez krakowskich artystów.

¹⁷⁴ C. Coutin, *Maszyna miłości i śmierci Tadeusza Kantora*, w: M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Kraków 2014, s.214.

¹⁷⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 53.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ L. Długosz, *Nocne telefony Piotr S. Piosenka pochodzi z płyty: A.Szałapak, Żywa woda czyli rzeka nierzeczywista*, CD, 2000.

¹⁷⁸ A. Kondrat, *Wpływ języków słowiańskich na jidysz*, s. 10, http://inne-jezyki.amu.edu.pl/Editor/files/WPLYW%20JEZYK%C3%93W%20SLOWIANSKICH%20NA%20JIDY SZ_TW_AK.pdf [dostęp: 20.09.2023].

Kabaret został założony m.in. przez K. Pendereckiego i B. Chromego, jednak to wspomniany już Piotr Skrzynecki stał się jego centralną postacią. Osiecka jednak w swoich pierwszych wspomnieniach, *Szpetnych...*, pisze o nim niewiele:

„...piwniczanie wybuchali śmiechem, sekretnym rzeniem przejętym od Piotra Skrzyneckiego” (*Szpetni...*, s. 205),

„mistrz Piotr Skrzynecki” (*Szpetni...*, s. 205),

„Jeśli porównać Kantora i Skrzyneckiego z tamtych lat do kierowników rozstrzelanych taborów, to można by pomyśleć, że tabor Kantora składał się z najbliższej rodziny, a tabor Skrzyneckiego – z cyrkowych wagabundów” (*Szpetni...*, s. 206).

Nazywa go *mistrzem*, a więc dokonuje zdecydowanie pozytywnego wartościowania tej postaci, kreując ją jednocześnie na naznaczoną wybitnym talentem. Uwypukla również za pomocą potoczizmu *rzenie*, jedną z cech zachowania Skrzyneckiego, mianowicie: charakterystyczny śmiech. Opatruje ją dodatkowo epitetem *sekretne – spirytus movens* Piwnicy jest więc kreowany na jednostkę wybitną i zarazem o ekscentrycznym i tajemniczym zachowaniu. Po raz kolejny też Osiecka zwraca się stronę wspomnianej powojennej żałoby, poprzez zastosowanie zwrotu: *rozstrzelane tabory*. Skrzynecki, jako reżyser takowego, wybiera do jego składu *wagabundów* – czyli włóczęgów, którzy występują nie w teatrze, a na arenie cyrku. Nie jest on więc pokazywany jako artysta aspirujący do pracy na profesjonalnych teatralnych scenach, ale jako wolny duch. Marek Pieniążek w jednym ze swoich artykułów zauważa, że Skrzynecki nigdy nie zapraszał na piwniczną scenę aktorów posługujących się „schematycznym warsztatem aktorskim”¹⁷⁹. Sam zadeklarował również niemal w formie manifestu: „Nie stawiamy sobie żadnych apriorycznych programów. Uwolnić się od schematów starych, nie przyjmować nowych, to chyba nasze największe marzenie”¹⁸⁰. Był performerem, który wieczorne kabarety tkął z improwizacji, autentyzmu, przeplatając to, co aktualne (np. wycinki z gazet) z chociażby XIX-wieczną liryką. Takie pomieszanie stylów, żywy kontakt z widownią,

¹⁷⁹ M. Pieniążek, *Piotr Skrzynecki: performer nieustającego święta*, w: „Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinetia”, 19/2021, s.2.

¹⁸⁰ A. Bem, *Piwnica pod Baranami – fenomen w czasach Polski Ludowej*, w: „Rocznik Kolbuszowski”, 18/2018, s. 418.

aktualizowane kolejności występów w zależności od wytwarzającej się na linii artyści – publiczność atmosfery dalekie jest od klasycznego teatru, a zdecydowanie bliższe, pozornie naznaczonej chaosem, sztuce cyrkowej. Styl Piwnicy zrodził się z przefiltrowywania przez wrażliwość krakowskich artystów nowatorskich trendów teatralnych na świecie. Kontakt z nimi zawdzięczali m. in. Tadeuszowi Kantorowi, który po swoich zagranicznych podróżach dzielił się zaobserwowanymi ideami z Piotrem Skrzyneckim¹⁸¹. M. Pieniążek zwraca też uwagę na podobieństwa między tymi twórcami: samotne dzieciństwo, doświadczenie wojny i Zagłady, które to autor nazywa „wspólnym, ciemnym, tajemniczym”¹⁸² źródłem ich artystycznych działań¹⁸³. A przynajmniej – nostalgicznej części utworów piwnicznych dedykowanych światu żydowskiemu. Osiecka, stosując metaforę *rozstrzelanych taborów*, którymi kierują Skrzynecki i Kantor, zdaje się kreować podobny ich obraz: artystów, których działalność wyrosła na gruncie pierwszego wspólnego doświadczenia pokoleniowego, jakim była wojna.

Agnieszka Osiecka tworzy więc w *Szpetnych...* portret Skrzyneckiego może nie nazbyt szczegółowy, ale na pewno – wielowymiarowy. Wraca do tej postaci również dekadę później, w *Galerii...*, przytaczając anegdoty ze Skrzyneckim w roli głównej:

„Piotrowi Skrzyneckiemu ktoś ukradł torbę podróżną.

- Wyglądasz Piotrze, jakby ci wcale nie było przykro.

- No a po co ma mi być przykro? Najpierw byłoby mi przykro, że mnie okradli, a potem byłoby mi przykro, że mi przykro. Dwa razy byłoby mi przykro” (*Galeria...*, s. 138).

W pierwszym fragmencie buduje postać Piotra na paralelizmach składniowych opartych na sformułowaniu *byłoby mi przykro*. Dzięki tworzeniu kolejnych pięter – składniowych i semantycznych – ukazuje Skrzyneckiego jako niedbającego o dobra materialne, za to zatroskanego o swoje samopoczucie. W dalszej części fragmentu Osiecka ukuwa również antroponim i nazywa Skrzyneckiego *Piotrem Nieokradzionym*¹⁸⁴. Przydomek *Nieokradziony* uwypukla hierarchię wartości

¹⁸¹ M. Pieniążek, *Piotr...*, s.2.

¹⁸² *Ibidem.*, s. 4.

¹⁸³ *Ibidem.*, s. 4.

¹⁸⁴ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 38.

piwnicznego twórcy: to dobry nastrój i lekkość w traktowaniu ziemskiego padole jest priorytetem. Z tychże nie dał się okraść.

Pisarka sięga po jeszcze jedną anegdotę:

„Czy [Skrzynecki] zaproponował dziewczynce [kilkuletniej Agacie Passent] herbatniki szkolne? Nie, ofiarował jej szklankę whisky, opowiedział historię pewnych mniszek, które wyprowadzają białe pawie na spacer, a następnie poprosił dziecko o rękę. Został przyjęty” (*Galeria...*, s. 38-39).

Humor w przytoczonym fragmencie został wykreowany poprzez zestawienie oczekiwań związanych z traktowaniem dziecka i atrybutom mu przypisanym (np. *herbatnikom szkolnym*) z zastaną sytuacją: *szklanką whisky*, propozycją małżeństwa. Zderzenie dwóch nieprzystających do siebie światów jest nazywane zabiegiem niespójności i stanowi jeden z najczęstszych sposobów budowania humorystycznych wypowiedzi¹⁸⁵. Sama enumeracja, oprócz wspomnianego alkoholu i zaręczyn, zawiera również opowieść o mniskach wyprowadzających pawie, co nadaje całej sytuacji charakteru abstrakcyjnego, tak charakterystycznego dla piwnicznej twórczości. Co ta sytuacja wnosi do postaci Skrzyneckiego? Na pewno pokazuje go jako niezwykle oryginalne indywiduum z poczuciem humoru. Jednak opis prowadzenia przez niego rozmowy (z małą Agatą Passent) niczym improwizowanego występu, kreuje go na artystę permanentnego, dla którego całe życie jest nieustającym aktem twórczym, „zabawą-świętem”¹⁸⁶.

Co z innymi Piwnicznymi? Zarówno w *Szpetnych...*, jak i w *Galerii...* są ledwie wzmiankowani¹⁸⁷. Nieco więcej uwagi Osiecka poświęca Joannie Olczak-Ronikier:

„Wnuczka sławnego wydawcy Mortkowicza, córka pisarki Mortkowicz-Olczakowej, młoda, krótko ostrzyżona polonistka – Joasia Olczakówna – była zatem pierwszą w moim życiu dziewczyną w czarnej sukience” (*Szpetni...*, s. 204).

¹⁸⁵ T. Koprycz, A. Krasowska, *O bielańskich badaniach nad komizmem historycznym*, Warszawa 2016, s.2.

¹⁸⁶ J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami*, Warszawa 2002, s. 6.

¹⁸⁷ Osiecka więcej miejsca Piwnicznom poświęca w innej swojej książce wspomnieniowej *Rozmowy w tańcu*, gdzie tworzy m. in. portret Zygmunta Koniecznego (pokolenie '56) oraz należącej do młodszej generacji Anny Szałapak.

W tym zaledwie jednym zdaniu Osiecka kreśli bogaty portret Olczakówny – od korzeni rodzinnych po cechy wyglądu i profesję *Joasi*. Leksemy nazywające zawody rodziców: *wydawca*, *pisarka* oraz jej samej: *polonistka* kreują tę postać na humanistkę, i to humanistkę z tradycjami. Z kolei epitety *młoda*, *krótko ostrzyżona* nadają jej opisowi dynamiki i energii, która jednak jest tonowana kolorem sukienki: *czarna*. Joanna Olczak jest więc, podobnie jak jej krakowscy towarzysze, również *żałobnicą*¹⁸⁸. Osiecka zwraca też uwagę na jej najbardziej charakterystyczny rys osobowościowy, pewną skrytość, kameralność:

„Joanna Olczakówna była jedną z najbardziej twórczych, a zarazem jedną z najbardziej dyskretnych indywidualności naszego pokolenia. Gdyby udzieliła choć w połowie tylu wywiadów, co Violetta Villas, i gdyby była choć trochę bardziej wszędobylska, zdobyłaby u nas popularność Saganki. Joanna jednak wolała występować anonimowo lub półanonimowo. Choć okno na świat miała otwarte a oścież, wolała pozostać tam, gdzie jej się podobało: w Krakowie mianowicie” (*Szpetni...*, s. 204).

Olczakówna jest wartościowana zdecydowanie pozytywnie poprzez epitety *najbardziej twórcza* czy leksem *indywidualność*. Zestawienie jej nazwiska z *Violettą Villas* i *Saganką* sytuuje ją w kręgach artystycznych. Osiecka buduje dwa paralelne obrazy Joanny Olczak-Ronikier: możliwy i zastany. Ten pierwszy sygnalizuje za pomocą spójnika *gdyby* wprowadzającego niespełniony warunek jakiejś sytuacji¹⁸⁹. W tym wypadku wizję osoby potencjalnie popularnej niczym sławna piosenkarka lub pisarka. Aby jednak tak się stało, Olczakówna musiałaby być *wszędobylska*. Epitet ten nieco osłabia wydźwięk „portretu potencjalnego” jako idealnego i pozostawia przestrzeń na pozytywne wartościowanie „portretu zastanego”, który tworzą głównie epitety: *dyskretna*, *anonimowo*, *półanonimowo*. Pokazują one *Joasie* jako osobę subtelną i skromną. Tę wizję uzupełnia ostatnie zdanie przeciwstawiające *okno na świat* – *Krakowowi*, który to wybrała Joanna Olczak. A nawet stała się po nim przewodniczką dla Agnieszki Osieckiej:

¹⁸⁸ *Żałobnicy i żartownisie* – taki tytuł nosi ostatni rozdział *Szpetnych czterdziestoletnich*.

¹⁸⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/9472/gdyby/3970225/warunek>, [dostęp: 15.03.2022].

„W tych trudnych dialogach Joanna Olczak, a później Krysia Zachwatowicz – były mi tłumaczkami. Nauczyłam się od nich jednego: nie przejmować się, nie peszyć się z nadto tak brutalnie zaznaczoną odrębnością światów (...)” (*Szpetni...*, s. 205).

Joanna Olczak występuje tu w towarzystwie Krysi Zachwatowicz – a więc jednej z piwnicznych scenografek. Obie zostają nazwane *tłumaczkami* – leksemem oznaczającym w tym kontekście kogoś objaśniającego sposób funkcjonowania odrębnego świata, jakim były krakowskie kręgi artystyczne w późnych latach 50. Inni piwniczni artyści, m. in. Ewa Demarczyk, Z. Konieczny, Wiśniak, są jedynie wzmiankowani.

Mimo niewielu ich portretów, Osiecka tworzy rodzaj *quasi-definicji*, uogólniającej cechy wszystkich artystów z tego kręgu. Oto jej składowe: *w ich oczach jest obecność mitu; noszą ptaka na głowie; znają się osobiście z Szekspirem, a z Wyspiańskim byli na ty oraz odfruwają z festiwalu opolskiego na perskim dywanie*¹⁹⁰. Członkowie kabaretu zostają więc wykreowani na postaci pół baśniowe: przekraczają granice czasu (znają się z twórcami innych epok), przypisany jest im też magiczny atrybut – latający dywan. Kreacja Piwnicy nosi więc znamiona surrealizmu.

Jaka wizja kabaretu wyłania się z analizowanych dwóch pozycji wspomnieniowych? Przede wszystkim Osiecka nie poświęca uwagi samemu miejscu – nie tworzy opisów sceny, oryginalnych dekoracji i fresków W. Dymnego czy całego Pałacu pod Baranami. Pisząc o Piwnicy, skupia się na ludziach – to oni ją tworzą. Artyści są wykreowani na niebanalne osobowości, których wyjątkowość jest podkreślana m.in. przez tworzenie dla nich przydomków-neologizmów (*Piotr Nieokradziony, Biały Anioł*) oraz nadawanie im surrealistycznych cech. Baśniowość, metafizyczność i umiłowanie wędrówki oraz wolności sprawia, że ich twórczość jest bliższa sztuce cyrkowej niż teatralnej. W ich artystycznych działaniach przeplata się ból po minionym świecie z abstrakcyjnym poczuciem humoru. Centralną postacią tego świata Osiecka czyni Piotra Skrzyneckiego. Jest to ujęcie bliskie badaczom kabaretu, m.in. Izoldzie Kiec, która w *Historii polskiego kabaretu* pisze:

„Piwnica była taka jak Piotr. Młodzieńcza i jakby trochę nieśmiała. Spontaniczna i nieprzewidywalna. Skora do zabawy i podatna na łzy”¹⁹¹.

¹⁹⁰ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 37.

¹⁹¹ I. Kiec. *Historia polskiego...*, s. 225.

3.3. Językowa kreacja *Hollyłodzi*

Na mapie artystycznych ośrodków Osiecka umieszcza oprócz Warszawy czy Krakowa, też Łódź. Pokazuje ją jako miasto o trzech twarzach:

„Pamiętam trzy oblicza miasta Łodzi, a właściwie trzy Łodzie: Łódź jako Manchester, Łódź jako Chicago i Łódź jako Hollywood” (*Szpetni...*, s.103).

Pisarka kreuje obraz Łodzi poprzez przyrównanie jej do innych miejscowości: *Manchesteru*, *Chicago* i *Hollywood*. Odwołuje się tym samym do pewnych stereotypów z nimi związanych. Pierwsze porównanie sygnalizuje, że ważną częścią łódzkiego krajobrazu była Łódź robotnicza, drugie – że istotną rolę grał świat przestępczy i wreszcie trzecie pokazuje miasto jako centrum filmowe Polski.

Wizję ostatniego z wymienionych oblicz miasta Osiecka rozwija. Początkowo, ustawiając je dokładniej geolokacyjnie:

„Łódzkie Hollywood, czyli wytwórnia filmowa, mieściło się przy słynnej ulicy Łąkowej. Zgrzebne nasze atelier nigdy nie zyskało blichtru i blasku salonów telewizyjnych na Woronicza, ale ściągnęło z całego kraju młode kobiety (akcja »Piękne dziewczęta na ekrany«) oraz małe bezczelne dziewczynki rade zagrać w »Awanturze o Basię«. Toteż w bufecie na Łąkowej od rana do wieczora wrzało życie” (*Szpetni...*, s. 104).

Osiecka tworzy swój własny ojkonim *Łódzkie Hollywood* – a następnie jego *quasi*-definicję, w której doprecyzowuje jego znaczenie (*wytwórnia filmowa*) oraz podaje konkretną lokalizację poprzez dwukrotne zastosowanie mikrotoponimu *Łąkowa*. Istotnym elementem kreowanej wizji Filmówki jest jej antytetyczne zestawienie z telewizją warszawską, którą cechuje: *blichtr*, *blask*, a pomieszczenia nazwane są *salonami*. O ile *blask* konotuje pozytywnie, odwołując się do symboliki światła i jasności, o tyle już *blichtr* odnosi się do świata pozorów i zawiera w sobie wartościowanie negatywne. Oba leksemy określają rzeczownik *salony*, przez co nadają mu ironicznego zabarwienia. Kontrast ten z jednej strony podkreśla, że warunki architektoniczno-estetyczno-sprzętowe Łodzi były gorsze niż siostrzanej wytwórni w stolicy, z drugiej stanowi preludium do wprowadzenia innego atutu Filmówki: *młodych kobiet*. Osiecka młode artystki kreuje na *piękne*, jednak nie poprzestaje na tego typu

powierzchowej glamoryzacji¹⁹² płci żeńskiej i dodaje epitet *bezczelne* (dziewczynki). Pisarka przytacza też chrematonim: *Piękne dziewczęta na ekrany* – nazwę znanej akcji z czasów PRL-u, tym samym osadzając opisywaną szkołę filmową nie tylko geograficznie, ale również czasowo. Ponadto, nagromadzenie rzeczowników odnoszących się do płci żeńskiej (*dziewczynki, dziewczęta, kobiety*) kreuje ową uczelnię na ośrodek zrównujący szansę na zawodową karierę kobiet i mężczyzn. Ich obecność powodowała też, że w filmówce *wrzało życie*. Osiecka za pomocą tego frazeologizmu konceptualizuje Szkołę jako miejsce intensywne w doświadczaniu, emocjonujące, pełne energii.

W czym jednak przejawiała się żywiołowość tego miejsca? Odpowiedź dają kolejne fragmenty:

„Przyszłam do tej szkoły wkrótce po Październiku i spędziłam tam, na wydziale reżyserii, moje najszczęśliwsze lata. Uczelnia ta, w atmosferze bardziej podobna do pracowni artystycznej niż do gigantycznej fabryki magistrów, jest dla mnie do dziś wzorem szkoły artystycznej. Przecież wiadomo, że sztuki się nie można nauczyć, ale można rozhuścić wyobraźnię, podsunąć jakąś książkę, zaimponować własnymi dziełami, pokazać wspaniały obraz, czy chociażby nadętego jakiegoś bęcwała – wyśmiać.

(...)

W szkole filmowej rozpłomienionej Październikiem, panowała fantazja, swoboda i widzimi się, i to nie tylko profesorów, ale również studentów. (...) Dla mnie, może dlatego że poszłam w końcu w innym kierunku, uczelnia na Targowej była przede wszystkim jakąś wzorową szkołą przyjaźni między dorosłym, a młodym artystą. (...)

Ciągle się majstrowało przy jakichś filmach w sumie od życia dość dalekich, przy różnych symbolach i metaforach. Ciągle się komuś dowodziło, że film jest sztuką i dlaczego. Słynne schody łódzkiej szkoły filmowej pamiętają dziesiątki takich dysput” (*Szpetni...*, s. 106).

¹⁹² W latach opisywanych przez Osiecką w prawdziwym Hollywood karierę rozpoczyna Marilyn Monroe. Jej sposób funkcjonowania, nie tylko na ekranie, ale i w całej popkulturze – jako zjawiska, które z jednej strony ma przepiękne ciało, a z drugiej fizjologia jest mu obca (A. Łuksza pisze o Monro: „Ona nie rodzi, nie gnije, ona nie jest mięsem – jest zjawiskiem”) - zapoczątkowuje zjawisko zwane „glamoryzacją kobiet” (choć swoje źródła ma już w XIXw.). Cytat A. Łukszy oraz skrótowe podsumowanie glamoryzacji na podstawie: A. Łuksza, *Glamour; kobiecość, widowisko*, Warszawa 2016.

Osiecka osadza obraz filmówki w konkretnym czasie: *tuż po Październiku*. Jest to więc okres osłabionych restrykcji ze strony władzy oraz moment, w którym artyści mogli zerwać z socrealizmem. Jednocześnie są to najbardziej formatywne lata dla pokolenia '56. Wpływ zmian politycznych zostaje uwypuklony, a wręcz hiperbolizowany, przez zastosowanie epitetu *rozplomieniona* (Październikiem). W szkole, która w tym okresie mogła więc wyrwać się w znacznym stopniu spod cenzury i propagandy, adepci sztuki filmowej podlegali przede wszystkim artystycznej stymulacji i zachęcaniu do kreatywnego działania. Atmosferę nauki Osiecka buduje przez enumerację: *można rozhuścić wyobraźnię, podsunąć jakąś książkę, zaimponować własnymi dziełami, pokazać wspaniały obraz, czy chociażby nadętego jakiegoś bęcwała – wyśmiać*. Leksemy *wyobraźnia, książka, dzieła, obrazy* odsyłają do wytworów artystycznych z różnych dziedzin, filmówka jest więc kreowana na miejsce, w którym studenci odbierali wszechstronne wykształcenie. Większość wymienionych czynności (*podsunąć, rozhuścić, pokazać*) ma charakter pozytywnych wzmocnień. Jedna, wyrażona czasownikiem *wyśmiać*, ma konotacje negatywne. Pisarka nazywa taki styl nauczania *pracownią artystyczną* i przeciwstawia go *fabryce magistrów*. Antyteza ta wyróżnia Filmówkę i wyraża aprobatę, co zostaje wzmocnione przez zastosowanie leksemu *wzór*. Atmosfera panująca w szkole została przedstawiona za pomocą kolejnego wyliczenia: (*panowała*) *fantazja, swoboda i widzimisię, i to nie tylko profesorów, ale również studentów*. Leksemy *fantazja* i *swoboda* podkreślają ducha wolności i kreatywności, a potocyzm *widzimisię*, który łączy się zarówno z *profesorami* jak i *studentami* zwraca uwagę na partnerskie relacje między obiema stronami. Wizję tę akcentuje również leksem *przyjaźń*, odnoszący się do dorosłych artystów (wykładowców) oraz młodych (uczniów).

Czym zajmowali się studenci? Osiecka pokazuje ich jako permanentnie zaangażowanych w artystyczne i intelektualne działania poprzez zastosowanie czasowników: *majstrowało, dowodziło* oraz przysłówka *ciągle*. Autorka *Szpetnych...* rzadko w swoich wspomnieniach przytacza nagrody, pokazuje sukcesy zawodowe. We fragmentach poświęconych Łodzi jest jednak inaczej: pojawiają się liczne, rozpoznawalne do dziś, nazwiska (*Polański, Janusz Majewski, Antoni Bohdziewicz, Munk, Wohl, Skolimowski*¹⁹³) i przede wszystkim znane tytuły ich dzieł, chociażby:

¹⁹³ Ibidem, s. 103-109.

*Awantura o Basię, Szkice węglem, Młodość Chopina, Ssaki, Rondo*¹⁹⁴. Antropo- i chrematonimy w takim natężeniu zdają się występować w roli dowodu potwierdzającego wyjątkowość uczelni. Również rozsiane wyrażenia specjalistyczne: *wykadrowane, celuloidowy obraz, plastik ekranu, znak plastyczny*¹⁹⁵ pokazują, że oprócz ćwiczonej wyobraźni, absolwenci wynosili też techniczną i teoretyczną wiedzę¹⁹⁶.

Osiecka buduje więc idealistyczną wizję Filmówki jako idyllicznego miejsca spotkania doświadczonych i początkujących artystów, którzy tworzą intelektualną wspólnotę opartą na takich wartościach, jak wolność, kreatywność i równość. Utopijność tej kreacji jest ściśle związana z punktem widzenia – samej Agnieszki Osieckiej. W przytoczonym fragmencie nazywa okres studiów w filmówce *najszcześniejszymi latami* i przez pryzmat własnych emocji spogląda na szkołę, tworząc jej portret. Na podobną relację emocjonalną z opisywaną przestrzenią u poetów piosenki (Osiecka, Przybora, Młynarski) zwraca uwagę M. Madurowicz: „Nasi poeci piosenki z czułością, rozrzewnieniem i frasunkiem pochylają się nad jakże przez nich oswojoną przestrzenią, z którą zadzierzgnęli uczuciową, zmysłową, a bodaj metaboliczną relację, po części uzależniając się od stanu zachowania i jakości funkcjonowania tych miejsc”¹⁹⁷.

Emotywny stosunek nie ogranicza się jednak tylko do Filmówki:

„...Jest jeszcze jedno, coś, o czym nigdy nie zapomnę: charakterystyczny zapach Łodzi. Zapach starej, piwnicznej marchwi, przedwojennego podwórza, fabrycznego komina, dworca i taniego piwa. Ten zapach przywozi na siebie każdy, kto przyjeżdża z Łodzi, bez względu na to, czy przybywa z Manchesteru, czy z Hollywood” (*Szpetni...*, s.108-109).

Osiecka kreuje obraz Łodzi, odwołując się do zmysłów, a konkretnie do *zapachu marchwi, komina, podwórza, dworca i piwa*. Określa je epitetami: *stara, piwniczna, fabryczny, tanie* – które nasuwają negatywne skojarzenia. Jednak rytmiczna

¹⁹⁴ Ibidem.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Antroponimy, chrematonimy i wyrażenia specjalistyczne pochodzą z: A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 106-108.

¹⁹⁷ M. Madurowicz, *Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 04/2013, s. 365.

enumeracja, wspomnienie architektonicznych znaków rozpoznawczych miasta – kominów i przedwojennych podwórz tworzących industrialny landszaft, odurzający posmak alkoholu budują sentymentalny i sensualny obraz tego miejsca. Miejsca, które przestaje być konkretnym punktem na mapie, z budynkiem przy ulicy Łąkowej, skrzyżowaniami i zabudowaniami, lecz które staje się przestrzenią prywatnego mitu o młodości. Nie tylko narratorki, ale i *każdego*, kto przybywał z Warszawy, Krakowa czy innego zakątka do artystycznej uczelni tuż po Październiku i przesiąkł jej metaforycznym *zapachem*. Mieczysław Jahoda, Adam Holender czy Janusz Majewski w wywiadzie-rzecz *Filmówka. Powieść o szkole filmowej* tworzą jej podobne obrazy:

„Ja to widzę nostalgicznie. Dyskusje na schodach – o miłości, o sztuce...”¹⁹⁸
(Mieczysław Jahoda)

„Wspólnota była w Szkole faktem, za którym teraz tęsknię. Wydaje mi się, że byłem wtedy błogosławiony przez kogoś na górze”¹⁹⁹ (Adam Holender)

„Polański, odwiedzając po latach Szkołę, sfotografował się na schodach...”²⁰⁰
(Janusz Majewski)

Konceptualizacja Hollyłodzi Osieckiej jest więc typowa dla postrzegania tego miejsca przez całe pokolenie młodych filmowców, śniących we wspomnieniach ten sam, celuloidowy sen.

Dekadę później Osiecka wraca do Filmówki w *Galerii...*, tym razem jednak centrum swej opowieści czyniąc – jak sama pisze – nie *Polańskiego i Munka, (...) tylko szatnię*²⁰¹. Miejsce to, przez które przewinąć musiał się wielokrotnie każdy przecież student, pojawia się w trzech odsłonach: przed przybyciem gości z zagranicy, w czasie przygotowań i w dzień przyjazdu światowych sław. Pierwsze ujęcie to zaledwie dwa zdania:

¹⁹⁸K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa 1998, s. 246.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 237.

²⁰⁰ Ibidem, s. 248.

²⁰¹ A. Osiecka *Galeria...*, s. 127.

„Otóż w szatni naszej panował totalny bałagan. Jeden człowiek chodził w kapcach, drugi w aksamitach, a taka Kiksa to nawet nago chodziła, bo ją ciągle jakiś idiota wrzucał do sadzawki” (*Galeria...*, s.127).

Przede wszystkim *szatnię*, która występuje tu jako synekdocha całego studenckiego świata Filmówki, charakteryzuje bezład i nieporządek wyrażony leksemem *bałagan*. Przejawiał się on w różnorodnym i niedbającym o konwenanse stroju: *kapcach*, *aksamitach* lub w jego braku: *nago*. Tych kilka elementów garderoby kreuje wspólnotę słuchaczy Szkoły Filmowej jako stanowiąca cały przekrój społeczny: od uboższych przywdziewających na co dzień swojskie filcowe obuwie, po zamożniejszych i eleganckich w ubraniach z wytwornego i drogiego materiału. Przede wszystkim jednak, z przytoczonego fragmentu wyłania się wizja grupy tworzonej przez indywidualności, a atmosfera szkoły zostaje wykreowana na pełną swobody, tolerancji i aktywności twórczej w każdym rejonie życia.

Jakie działania obejmowały organizację wizyty filmowców ze świata?

„I rzeczywiście – sławy przyjęły zaproszenia i przygotowania ruszyły pełną parą. Para widocznie skojarzyła się rektorowi z łaźnią... więc przyjrzał się nam uważnie. Następnie jedną ręką złapał za mydło, drugą ręką za słuchawkę, i w ciągu paru dni szkoła lśniła jak NRF: szatniarz umyty, pies wykąpany czy pomalowany, goniec ostrzyżony (bardzo ładnie mu było!)” (*Galeria...*, s. 127).

Punktem wyjścia do stworzenia opisu jest zastosowanie leksemu *para* w znaczeniu metaforycznym (przez użycie frazeologizmu *pełną parą*) oraz dosłownym – jako pojawiająca się w łaźni. Zabieg ten jednocześnie dodaje opisywanej sytuacji humorystycznego wydźwięku. Efekt działań w *łaźni* Osiecka pokazuje za pomocą enumeracji: *szatniarz umyty*, *pies wykąpany czy pomalowany*, *goniec ostrzyżony*, w której główną rolę odgrywają epitety, odnoszące się do sfery higieny (jednocześnie sugerujące, że wcześniej była zaniedbana). Jedynie określenie *pomalowany (pies)* nawiązuje raczej do sytuacji malowania np. trawy na zielono przed wizytami przedstawicieli partii w zakładach pracy. Tu, uszczegóławiając zabiegi związane z psem, wnosi jednak nieco absurdu i ponownie humoru. Rezultat zostaje również podkreślony przez porównanie: *lśniła jak NRF*. Uwidacznia ono pewną tęsknotę władz uczelni do Zachodniego świata, który jawił się im jako pełen blasku.

Jednak dzień, w którym uczelnia miała olśnić gości potoczył się niezgodnie z planem Teodora Toeplitza (ówczesnego rektora):

„W rozgardiaszu zapomniano o tym, że student Orawiec montuje w nocy. O siódmej rano, zarośnięty jak nieboskie stworzenie, w czarnej burce oraz w towarzystwie nigdy nieleczonego owczarka, student Orawiec wynurzył się z montażowni. Wtedy to właśnie do bramy zbliżyła się pierwsza partia świeżo wypucowanych Szwajcarów. Na widok Orawca ruszyli jak z kopyta i wyściskali go serdecznie. Myśleli pewnie, że to nasz rektor, Tusio” (*Galeria...*, s. 127).

Punkt kulminacyjny wspomnienia Osiecka buduje na kontraście. Jedną stroną tego zestawienia jest wyczerpany nocnym montażem student. Jego postać skonstruowana została za pomocą porównania *zarośnięty jak nieboskie stworzenie* oraz opisowi ubioru i pupila. Przytoczone porównanie kreuje Orawca na bardziej podobnego do nieludzkiej istoty (*stworzenie*), w dodatku zbliżonej wyglądem do monstrum (*nieboskie, zarośnięte*). Przyodziany został w *czarną burkę* – a więc o kolorze symbolizującym ciemną stronę świata²⁰². Za towarzysza miał psa, opatrzonego epitetem (*nigdy nieleczonego*), który w eufemistyczny sposób przekazuje informację o tym, że zwierzę wyglądało na chore. Z kolei, nadchodzący z drugiej strony *Szwajcarzy* zostali określani jako *świeżo wypucowani*. Potocyzm ten (*wypucowani*), jak i wszystkie omówione powyżej zabiegi kreacji językowej budują komizm opisywanej sytuacji. Oprócz jednak wydźwięku humorystycznego, w tej kontrastowej scenie można dostrzec coś więcej: zderzenie dwóch stereotypów, a mianowicie: świata za żelazną kurtyną, wolnego, pięknego i czystego oraz brudnego, wymęczonego Wschodu. Jednak są to światy, między którymi istnieje nie tylko możliwość porozumienia, ale i życzliwości, która została podkreślona żartobliwie użytym frazeologizmem *ruszyć z kopyta* oraz epitetu *serdecznie*.

Osiecka w swoich wspomnieniach tworzy więc dwie wizje łódzkiej Filmówki. Pierwsza, wyłaniająca się ze *Szpetnych...*, jest złożonym obrazem, zawierającym zarówno bogactwo szczegółów (nazwiska, tytuły filmów i etiud, adres), jak i umiejscawia Szkołę w szerszym kontekście całego miasta. Przynajmniej przede wszystkim zaś jest konceptualizacją idealizującą czas, jaki duża artystyczna część tego pokolenia, spędziła przy Łąkowej. W opisach samego miasta jak i Szkoły pobrzmiewa nostalgia, sentyment

²⁰² W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 53.

i liryzm. Inaczej jest w *Galerii...*, gdzie nie mnogość detali, a jedna anegdota buduje niejako w pigułce obraz PWSFTiT. Widziana ona już jest z dystansu, który pozwala umieścić Filmówkę nie tylko w kontekście miasta, ale i całej ówczesnej sytuacji polityczno-społecznej, pokazać aspiracje i słabości (osłabione elementami humorystycznymi) młodych artystów. Obie kreacje jednak przepełnione są czułością, przejawiającą się chociażby w określeniu czasu studiów na wydziale operatorskim jako *najszczęśliwszego* (*Szpetni...*) oraz wyrażeniu stosunku do rektora, a pośrednio całej Szkoły, w postaci hipokorystyku *Tusio*.

3.4. *Hymn mało lotnych gęsi*²⁰³ – językowa kreacja jazzu

Mały słowniczek Odwilży, mimo że uważany przez autorkę za niewielkich rozmiarów, zawiera aż pięć haseł związanych z jazzem: *Jazz*. „*Jazzowy*”; „*Ale jazz*”; „*Jazz*”; *Jazzowy (przymiotnik)*; *Jazzmenów żony*. W pierwszym rozdziale Osiecka dokonuje obszernej próby definicji tego gatunku muzycznego:

„... jazz jest hasłem niezwykle rozległym. Jazz jest rozległy nie tyle w formie, ponieważ gatunków klasycznego jazzu nie jest znów tak wiele, lecz jazz jest rozległy w swojej treści i w swojej... obojętności. Jazz obejmuje swoją obojętnością całe wszechświaty. Ba, nie wyobrażacie sobie nawet, jak rozległa jest obojętność! Taka na przykład namiętność jest wąska jak gardło wilka: obejmujemy nią zazwyczaj tylko jednego, umiłowanego człowieka. Nienawiścią bądź niechęcią możemy objąć całą gromadę ludzi, cały naród nawet. Ale tylko obojętnością może objąć, co nam się żywnie podoba, wszystko właściwie!”²⁰⁴

Najważniejszym pojęciem, wokół którego Osiecka buduje swoją *quasi*-definicję, jest koncept niezwiązany bezpośrednio z muzyką, a mianowicie idea *obojętności*. Ta, konstytutywna według autorki cecha jazzu, jest podkreślana – a wręcz hiperbolizowana – za pomocą wielu, nagromadzonych w krótkim fragmencie tekstu, środków językowych: epitetu *rozległy*; zdania wykrzyknikowego; zwrotu do adresata, który przykuwa uwagę odbiorcy na tej właściwości jazzu; partykuły „*ba*”²⁰⁵, nadającej emocjonalności oraz dynamiki rozważaniom; paralelizmów składniowych. Ostatni wspomniany zabieg zestawia ją z *namiętnością* i *nienawiścią* – tym samym lokując

²⁰³ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 84.

²⁰⁴ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 80.

²⁰⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/6369/ba/2055257/jest-piekny-ba-coz-z-tego> [dostęp: 20.09.2023].

omawiany gatunek bardziej w świecie emocji niż teorii muzyki. *Obojętność* jazzu należy więc do sfery uczuć, co według badań neuropsychologicznych jest uzasadnione: podczas jej słuchania uruchamiają się części mózgu powiązane z „emocjami, procesami motywacyjnymi oraz wyznaczaniem celów”²⁰⁶. Wszystkie trzy doznania są ułożone na zasadzie gradacji: najmniejszą rozpiętość ma *namiętność*, co podkreśla porównanie *wąska jak gardło wilka*. Drugi stopień to *nienawiść* – ją można odnosić do grupy lub nawet *całego narodu*. Największe spektrum ma jednak *obojętność* – co uwypukla frazeologizm *co nam się żywnie podoba*, leksemy: *wszystko* oraz *wszechświaty*. W ostatnim przykładzie uwagę przykuwa zastosowanie liczby mnogiej, mimo że słownikowa definicja tego leksemu zawiera założenie o jego nieskończoności (a więc obejmowaniu całego uniwersum)²⁰⁷, kolejny więc raz Osiecka dokonuje hiperbolizacji obojętności jazzu.

Czym jednak jest ta zasadnicza właściwość omawianego gatunku muzycznego? WSJP definiuje *obojętność* jako brak zainteresowania i emocji²⁰⁸. Osiecka czyni pewien wyjątek – ten bezgraniczny indyferentyzm w swym zakresie nie mieści... samego siebie; żywi egocentryczne zaciekawienie sobą samym:

„Dla jazzu każda rzeczywistość jest absurdalna, także i terror. Jazz zaszczyca świat obojętnością, ponieważ dla jazzu absurdalne jest wszystko, co nie jest jazzem. Dla jazzu ważne jest kto? co? Jazz. Jazz nie mógłby żyć bez kogo? Czego? Bez jazzu. I tak dalej” (*Szpetni...*, s. 80).

Osiecka wprowadza więc do swojej definicji nową kategorię: absurd. Jazz jest obojętny wobec świata zewnętrznego, ponieważ nie dostrzega w nim logiki i sensu. Tylko jeden z elementów rzeczywistości, wobec której omawiany gatunek pozostaje nieporuszony, jest konkretnie nazwany: to *terror*. WSJP podaje, że należy przez niego rozumieć ‘stosowanie przemocy i okrucieństwa dla zastraszenia i podporządkowania sobie kogoś’²⁰⁹. Czy pod tym leksemem w przytoczonym fragmencie kryje się jakiś konkretny sprawca bezprawnego ucisku? Czy jego zastosowanie stanowi aluzję - tak typową dla twórczości pokolenia ’56 - do ówczesnej władzy lub przemocowego systemu? Aurelia Kotkiewicz dowodzi, że skupianie się na absurdzie może być również

²⁰⁶ A. Pluta, H. Skarżyński, *Mózgowe mechanizmy percepcji emocji generowanych przez muzykę*, w: „Logopedia”, 2009/38, s. 204.

²⁰⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/10677/wszechswiat/5007892/kosmos>, [dostęp: 20.09.2023].

²⁰⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/17842/obojetnosc>, [dostęp: 20.09.2023].

²⁰⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/13307/terror>, [dostęp: 20.09.2023].

rodzajem strategii obronnej wobec cierpienia²¹⁰. Polityczne uwarunkowania, uciskające obywateli w codziennym życiu i ograniczające wolność artystyczną, mogły wpłynąć więc na postawę obojętności. Osiecka niewątpliwie kreuje jazz jako twierdzą, która murem egocentryzmu odgraniczyła się od świata. Egotyzm ten finalnie podkreśla zastosowanie pytań deklinacyjnych oraz odpowiedzi na nie (*Dla jazzu ważne jest kto? co? Jazz. Jazz nie mógłby żyć bez kogo? Czego? Bez jazzu. I tak dalej.*) - stawiających gatunek muzyczny w centrum.

Jazz przejawiający obojętność, jazz cierpiący na poczucie braku sensowności w świecie, wreszcie jazz przejawiający cechy narcyzmu to przede wszystkim jazz antropomorfizowany. Osiecka kreuje go na żywy, świadomy, posiadający światopogląd twór. Czyni to jazz niezwykłym i wartościowym, mimo pozornego przypisywania mu właściwości przyjmowanych za pejoratywne (egoizm, obojętność). Ponadto personifikowanie gatunku muzycznego może stanowić sposób obejścia cenzury; to nie konkretni muzycy, to jazz sam w sobie niejako odwraca się plecami do świata; to jazz – nie artyści - widzi w nim terror miast socjalistycznego raj.

Osiecka czyni jednak wyjątek w kreowanej wizji muzyki odwróconej plecami do przerażającej rzeczywistości i zamiast antropomorfizowanego jazzu umieszcza w niej samych twórców za pomocą zaimka *oni*:

„Oni zajmowali się muzyką, nie światem. To znana sprawa, niektórzy saksofoniści grają nawet z zamkniętymi oczami. Ale świat wtedy był agresywny, nie pozwalał się nie zauważyć. Potrafił chlusnąć w oczy światłem śledczej żarówki i porazić uszy hukami megafonów. Mimo to, a może właśnie dlatego, muzyka jazzowa tych pierwszych lat, muzyka spod znaku *Melomanów*, była wesoła” (*Szpetni...*, s. 81).

Autorka w przytoczonym fragmencie buduje, za pomocą metafory zamkniętych oczu, wizję jazzmanów odgradzających się od świata zewnętrznego. Artyści, odmawiając patrzenia na rzeczywistość, jednocześnie stają się na nią niejako ślepi; postępują w myśl zasady, że jeżeli coś nie jest widoczne – to nie istnieje. Jednak nie jest to prosta kwestia dobrowolnego wyboru między światem zewnętrznym a światem wewnętrznym (czy też sztuki). Osiecka kreuje raczej obraz walki, próby sił między nimi. Otaczająca muzyków rzeczywistość jest napastliwa i próbuje wdrzeć się do ich życia, co podkreśla epitet *agresywny* czy negacja *nie pozwalał się nie zauważyć* oraz

²¹⁰ A. Kotkiewicz, *Karnawalizacja śmierci w literaturze rosyjskiej lat 30. XX wieku*, w: „Slavica Wratislaviensia”, t. 167/2018, s. 33.

oddające brutalność jej ataków leksemy: *chlusnąć, porazić*. Z kolei wyrażenia *śledcza żarówka* i *huk megafonów* przywodzą na myśl przesłuchania i tortury stosowane przez UB we wczesnych latach 50. Artyści nie są jednak bezbronni, ich kontrofensywą jest tworzenie muzyki niejako w kontrze do rzeczywistości, o czym świadczą wykładniki przeciwstawienia i wnioskowania: *mimo, dlatego*. Jazzmani więc - w odpowiedzi na przemocowość - tworzą muzykę, którą Osiecka opatruje epitetem *wesoła*. Kto jednak dokonuje tych przewrotnych działań, kto kryje się pod zaimkiem *oni*? Autorka daje tylko częściową odpowiedź - punktem wyjścia do jej rozważań jest przytoczony dialog z Jerzym Matuszkiewiczem - założycielem zespołu *Melomani*. Omawiany fragment dotyczy tylko *muzyki jazzowej tych pierwszy lat*²¹¹, jeszcze przed '56 rokiem – a więc okresu, który w czasie powstawania *Szpetnych...* mógł być poddawany krytyce bez obawy o cenzurę.

Nie oznacza to jednak, że autorka tworzy obraz zupełnie ogólnikowy i ubogi w szczegóły. Poza *quasi*-definicją prezentującą jazz jako twór samowystarczalny i odcięty od (nieciekawej politycznie) rzeczywistości, Osiecka kreuje wizję środowiska jazzowego z całym bogactwem realiów. Aż dwukrotnie pojawia się nazwa wydarzenia muzycznego organizowanego w latach 1959-1960, w którym uczestniczyło obok muzyków wielu artystów i dziennikarzy pokolenia '56 (m. in. Roman Polański, Teresa Tuszyńska, Jan Borkowski)²¹²: *Kalatówki jazzowe*²¹³ oraz *Jazz-camping Kalatówki*²¹⁴. Kilukrotnie wspomniani są również *Melomani*²¹⁵ - zespół jazzowy z Łodzi, występujący od 1947 roku. Igor Pietraszewski w opracowaniu *Jazz w Polsce* zaznacza, że to trasa koncertowa tej właśnie grupy była jednym z ważniejszych przejawów włączania jazzu do oficjalnego nurtu kultury²¹⁶. Kolejne chrematonimy: *Rudy kot, Stodoła, Hybrydy*²¹⁷, *U kolejarzy* odnoszą się do klubów muzycznych, będących częstym miejscem spotkań artystycznej młodzieży i studentów. Ponadto pojawiają się tytuły filmów, do których komponowano jazzową muzykę lub które o tym gatunku traktowały: *Śniadanie u Tiffany'ego, Prawo i pięść, Nóż w wodzie, Był jazz*²¹⁸ oraz antroponimy: *Duduś/Jerzy Matuszkiewicz*²¹⁹, *Nahorny, Balcerak, Sitkowski*²²⁰. Dwa

²¹¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 81.

²¹² *Jazz Camping* (WFDiF), <https://youtu.be/v2icRUxgeFU> [dostęp: 17.06.2022].

²¹³ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 79.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 80-81.

²¹⁶ I. Pietraszewski, *Jazz w Polsce*, Kraków 2012, s. 67.

²¹⁷ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 82.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 80, 83-84.

²¹⁹ *Ibidem.*, s. 80-81.

pierwsze nazwiska odnoszą się do znanych muzyków jazzowych, dwa kolejne do redaktorów jedyne po wschodniej stronie żelaznej kurtyny magazynu o jazzie²²¹. Skąd tak duże nasycenie onimami Katarzyna Skowronek postuluje, powołując się na rozważania M. Garbera, że nazwy własne mogą stanowić niejako symptom „jednostkowych i społecznych pragnień, lęków i fantazji”²²². Zastrzega jednocześnie, że tego typu interpretacja jest właściwsza dla zbioru tekstów niż pojedynczego utworu²²³. U Osieckiej funkcja chrematonimów (choć tylko w jednym, konkretnym dziele) wydaje się być jednakże zbliżona. Jazz - mimo tego że spychany na obrzeża i przyjmowany przez władze z niechęcią - w *Szpetnych...* jest kreowany na gatunek sztuki ważny dla młodego pokolenia lat 50. Nagromadzenie onimów pokazuje, że środowisko jazzowe tak naprawdę było rozbudowaną siecią społeczną i kulturalną. Osiecka konceptualizuje więc jazz jako gatunek wszechobecny w życiu generacji, zarówno na mapie Warszawy czy Gdańska w postaci konkretnych miejsc (nazwy własne lokali i klubów), jak i w sferze dzieł sztuki (tytuły utworów). Jednocześnie należy pamiętać, że jazz był czymś więcej niż muzyką: był reakcją na świat pozbawiony sensu, często - świat terroru. Bogactwo nazw własnych ukazuje więc również pragnienie generacji Osieckiej do stworzenia alternatywnej rzeczywistości. Taka konceptualizacja jazzu nie jest wyjątkowa - również inni przedstawiciele generacji '56 przedstawiają ją w podobnym ujęciu. Jerzy Matuszkiewicz zauważa w *Jazzie w Polsce*, że dla słuchaczy tego gatunku nie zawsze istotne były walory muzyczne, ale przede wszystkim okazja do zmanifestowania swoich poglądów politycznych²²⁴.

Jazz, konceptualizowany jako obojętny na świat zewnętrzny i jednocześnie w nim wszechobecny, nie jest jednak tworem niezmiennym. Osiecka stosuje onimy również w celu ukazania modyfikacji, które zachodziły w tym gatunku:

„Pierwszy sopocki festiwal jazzowy był jednym wielkim uniesieniem, zachłystywał się radością muzyki wyzwolonej. Za to później, i jeszcze później, jazz zaczął przydymiać się mgiełką melancholii. (...) Tak więc, gdzieś w okolicy Października i tuż potem więcej się słuchało Billy Holiday i Mihalii Jackson niż wielkich big-bandów z okresu szczęśliwego” (*Szpetni...*, s. 82).

²²⁰ Ibidem, *Szpetni...*, s. 87.

²²¹ I. Pietraszewski, *Jazz...*, s. 73.

²²² K. Skowronek, *Nazwy własne jako symptomy kultury*, w: „Onomastica” LX, 2016, s. 5.

²²³ Ibidem, s. 5-6.

²²⁴ I. Pietraszewski, *Jazz...*, s. 71.

Osiecka kreuje więc dwa, kontrastujące ze sobą, okresy jazzu w Polsce. Pierwszy nazwany jest *okresem szczęśliwym*, w którym dominowały utwory żywiołowe, potrafiące zawładnąć odbiorcą oraz dać mu wrażenie wolności, o czym świadczą leksemy: *uniesienie, radość, zachłystywał się, wyzwolona*. Drugi natomiast charakteryzował się nostalgią i refleksyjnością, co oddaje metafora: *jazz zaczął przydymiać się mgiełką melancholii*. Początkowo niepohamowany i entuzjastyczny ewoluował w stronę delikatności (o czym świadczy forma deminutywna *mgielka*), zadumy (*melancholia*) oraz większego stonowania, o mniej gwałtownych tonach (*przydymiony*). Tę późniejszą postać gatunku dookreślają również nazwy własne: *Billy Holiday* oraz *Mihalia Jackson* metonimicznie reprezentujących cały bardziej nastrojowy nurt w jazzie. Cezurą oddzielającą te dwa okresy jest znamienny dla pokolenia '56 *Październik*. Do drugiego, naznaczonego spokojem i melancholią sposobu grania jazzu, Osiecka zalicza też kompozycje Krzysztofa Komedy: „Muzykę Komedy nazwali Szwedzi jazzem romantycznym, i mieli pewnie rację”²²⁵. Pod epitetem *romantyczny*, jak wyjaśnia znawca jazzu Dionizy Piątkowski, kryje się synkretizm gatunkowy oraz odwołania do tradycji słowiańskich w zakresie melodyki²²⁶. Również sam sposób występowania Komedy na scenie budował nastrój wyciszenia:

„Malutki zespólik Krzysztofa Komedy, przytulony w ciasnej piwniczce *Hybryd*, nie podrywał już do tańca, jak zespoły w *Stodole*, *U kolejarzy* czy w *Czerwonej Oberży*. Wyzwalał za to rytmiczne pstrykanie palcami i senne kiwanie głową: *O tak, tak to jest*.”

Ruda czupryna Krzysia Komedy łagodnie płonęła nad klawiaturą jak lampka nocna. Zawsze ze dwie czy trzy rozmarzone panny, niczym topielice, zwieszały się z instrumentu, a my, ci co stali w drzwiach, mówiliśmy szeptem.

(...) Krzyś gospodarował na klawiaturze niewielkimi, skromnymi ruchami dłoni, nie szastał się, nie brał wielkich szopenowskich zamachów, raczej pracował rezolutnie niczym Kopciuszek przy przebieraniu grochu” (*Szpetni...*, s. 82).

Osiecka buduje postać Komedy, pokazując go w trzech planach, niczym rozrysowanego na scenopisie obrazkowym etiudy filmowej. W planie dalekim scenografią jest kultowy kabaret *Hybrydy* - opisany jako *ciasna piwniczka*. Występuje w nim Krzysztof Trzczeński wraz z innymi muzykami, a grupę tę nazwano *zespólikiem*. Przytoczone formy deminutywne (*piwniczka, zespólik*) oraz epitet (*ciasna*) z jednej

²²⁵ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 82.

²²⁶ <https://jazz.pl/era-jazzu/czas-komedy/>, [dostęp: 12.07.2022].

strony pokazują koncert jako niepozorny i niezabiegający o uwagę odbiorcy, z drugiej – stwarzają wrażenie przytulności i kameralności. Ten drugi aspekt wzmacnia dodatkowo epitet *przytulony*, obrazujący relację muzyków i sceny na pełną spokoju, ciepła, intymności. Kolejny kadr, to już plan ogólny, w którym dostrzegamy trzy postaci: samego Komedę oraz jego fanki. W przedstawieniu jazzmana uwagę zwraca przede wszystkim plastyczność opisu, w której postać Komedy jest niczym wyróżniający się znak graficzny. Wyeksponowanym elementem są jego bujne włosy, nazwane tu *czupryną* oraz opatrzone epitetem *ruda* i porównane do *lampki nocnej*. Mimo więc kameralności sytuacji muzyk jest wyraźnie zauważalny, choć jednocześnie - nienarzucający się. Nawet jego charakterystyczna cecha ryżej fryzury, która nasuwa skojarzenia z energią i wigorem²²⁷, dzięki porównaniu do nocnego oświetlenia tworzy bardziej melancholijną niż witalną atmosferę. Ostatnia scena to już plan amerykański z chwilowym zbliżeniem na ręce kompozytora. I w trakcie gry muzyk zachowuje się delikatnie, jakby nie chciał sposobem poruszania się palców po klawiszach zmącić klimatu koncertu. Ruchy dłoni zostały określone jako *niewielkie, skromne*, a motoryka całego ciała opisana przez negację: *nie szastał się, nie brał wielkich szopenowskich zamachów*. Stonowanie Komedy, jako postaci scenicznej subtelnej i wrażliwej, zostaje domknięte przez porównanie do postaci z baśni Ch. Perraulta: *pracował rezolutnie niczym Kopciuszek przy przebieraniu grochu*. Muzyk jest więc skromny i pracowity, ale i bystry. Ponadto zestawienie znanego jazzmana z ubogą pólsierotką z bajki ma też wymiar humorystyczny. Zabieg ten sprawia, że Komeda nie jawi się jako zbyt nieśmiały czy poważny i jego portret nabiera lekkości.

Dwie pierwsze sceny uwzględniają też reakcje publiczności na występy Komedy: *rytmiczne pstrykanie palcami, senne kiwanie głową, mówienie szeptem*. Słuchacze więc są kreowani na osoby wrażliwe na sztukę, poddające się nastrojowi muzyki, z którą obcuja. Epitet *rytmiczne* wskazuje wręcz na zespolenie się z nią - jak dowodzą liczne badania, muzyka wpływa nie tylko na układ limbiczny odpowiedzialny za odczuwanie emocji, ale też na autonomiczny układ nerwowy regulujący m. in. pracę serca czy oddech, które mogą dostosowywać swój rytm do metrum kompozycji²²⁸. Taki stan niemal fizycznej jedności z muzyką osiągają słuchacze koncertów Komedy w przytoczonych fragmentach. Jednak integralność publiczności z utworami ma miejsce

²²⁷ W. Kopaliński w *Słowniku mitów i tradycji kultury* definiuje kolor rudy jako odcień czerwonego (czerwonozłoty), a w *Słowniku symboli* przypisuje mu ww. symboliczne znaczenie.

²²⁸ A. Ryczkowska, *Mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne słuchacza* w: „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 29 (2/2016), s. 139-155.

też na płaszczyźnie mentalnej – o czym świadczy przytoczenie myśli odbiorców: *O tak, tak to jest*. Porozumienie to skutkuje też szacunkiem dla grającego artysty, co sugeruje *mówienie szeptem* w czasie koncertu. Słuchacze zespoleni w harmonijnym związku z muzykiem, pełni respektu dla jego twórczości to jednak nie jedyny typ odbiorcy Trzcieskiego. W kreacji Osieckiej pojawiają się też *rozmarzone panny*, które *niczym topielice zwieszały się z instrumentu*. Muzyka wprowadzała więc również w stan odrealnienia, jednak tylko *panny*, co może sugerować, że nie tylko obcowanie z dźwiękami fortepianu, ale i sama osoba artysty była powodem fantazji. Porównanie *niczym topielice* pokazuje je jako obezwładnione koncertem. Jednocześnie to niespodziewane zestawienie stanowi zabieg humorystyczny w przedstawieniu fanek. Warto zauważyć, że stan pewnego odcięcia od rzeczywistości i rozemocjonowania dotyczy tylko wielbicieli płci żeńskiej, ich konceptualizacja więc nie unika stereotypowego ujęcia kobiety.

Powyższe sceny pokazywały Komedę w sytuacji koncertu, a jak wyglądał proces komponowania? Osiecka konceptualizuje styl pracy muzyka jako nieprzewidywalny i niepodatny na pracę zespołową:

„Napisałam z Komedą kilka piosenek, ale z tym, to był cały kram. Krzys nie lubił grać z nut, męka to była dla niego. Ledwie dotykał pianina, ręce zaczynały mu wędrować po klawiaturze i opowiadały za każdym razem inną historię. Melodia jako taka pozostawał niejako w ukryciu, w dyskretnym cieniu. (...) Krzysztof usiadł do pianina, otworzył świeżo naszkicowane nuty, ale... z tego grania nic nie wychodziło. Albo improwizował, albo ledwie nukał” (*Szpetni...*, s. 83).

Współpraca z Trzcieskim zostaje nazwana *kramem*, a leksem ten niesie ze sobą również faktor wartościujący. Kooperacja z muzykiem jest więc oceniana, może nie negatywnie, ale jako wymagająca, trudna, nieuporządkowana. Obraz ten budowany jest również za pomocą negacji (*z tego grania nic nie wychodziło*) oraz nazywania gry na pianinie improwizacją lub, archaicznie, nukaniem. Komeda więc albo dawał ponieść się natchnieniu, albo prawie nie wydobywał dźwięku z instrumentu. Jednocześnie Osiecka stosuje zabieg *pars pro toto*: skupia się na rękach muzyka i przypisuje im pewną (samo)wolę - to one *zaczynają wędrować i opowiadać*, niezależnie od osoby, do której należą. Synekdocha ta łagodzi pejoratywny obraz współpracy z Komedą. Jednocześnie taki sposób tworzenia jazzu koresponduje z poprzednimi fragmentami, w których

wspomniany gatunek muzyczny jawił się jako samodzielny byt. Również i w tym przypadku jest on kreowany na autonomiczny (częściowo nawet od swojego twórcy), a sam kompozytor na artystę uniezależnionego od otaczającego świata: „Rzeczywistość nie pociągała go za język jak rówieśników Matuszkiewicza, więc mógł robić, co mu się żywnie podoba. Zatem milczał i grał sobie. Grał i milczał sobie”²²⁹. Komeda jest więc kreowany za pomocą antytetycznego zderzenia z muzykami starszego pokolenia, tu reprezentowanymi przez Jerzego Matuszkiewicza. Trzciniński, debiutujący w okolicach Odwilży, tworzy w czasach, gdy jazz - przynajmniej okresowo - jest bardziej akceptowany przez władze, a społeczeństwo znajduje się już w innym politycznym, poststalinowskim, momencie. Komeda ma więc prawo *milczeć i grać, grać i milczeć*. Metabola ta podkreśla pewną lekkość, swobodę jaka towarzyszyła przedstawicielowi pokolenia '56 - a której zabrakło osobom debiutującym przed Odwilżą.

W językowej kreacji Komedy ważną rolę odgrywają też tytuły teatrów i filmów, do których komponował on muzykę: *Śniadanie u Tiffany'ego*, *Prawo i pięść*, *Nóż w wodzie*, *Tingel-Tangel*.²³⁰ Z jednej strony chrematonimy odnoszące się do znanych produkcji filmowych czy kabaretu Sławy Przybylskiej budują postać sławnego, utalentowanego kompozytora, z drugiej - pokazują różnorodność jego twórczości.

Komeda jest więc konceptualizowany jako muzyk skromny i subtelny, pogrążony w świecie sztuki; wycofany w sytuacji koncertowej – ale jednocześnie zauważany i szanowany przez publiczność, a czasami wręcz stający się idolem młodych kobiet. Jako artysta skupia się na swojej muzyce, która jest bytem niezależnym od warunków zewnętrznych, takich jak polityka, ale jednocześnie potrafi stać się jednym z wielu elementów większego dzieła - np. filmu. W trakcie prezentowania utworu Komeda poddaje się bodajże najbardziej rozpoznawalnej cesze jazzu – improwizacji. Językowa kreacja tego artysty w *Szpetnych...* nie jest nietypową. I. Pietraszewski, we wspomnianej już pozycji *Jazz w Polsce*, omawia pewien wzorzec jazzowego muzyka, nazywając go *habitus jazzmana*. Jego komponenty to: nie tylko odtwarzanie utworów, ale przede wszystkim improwizowanie; koncertowanie; pracowanie również przy przedsięwzięciach, gdzie muzyka pełni funkcje pomocnicze; niepoddawanie się wpływowi otaczającej rzeczywistości²³¹. Zbieżności między wykreowaną postacią przez

²²⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 82.

²³⁰ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 81; Tytuł: *Śniadanie u...*, w: *Ibidem* oraz A. Osiecka, *Galeria...*, s. 109.

²³¹ I. Pietraszewski, *Jazz...*, s. 97-136.

Osiecką a modelem jazzmana są oczywiste; Komeda w *Szpetnych...* jest więc reprezentatywnym przedstawicielem świata jazzu.

Natomiast w celu stworzenia językowej kreacji Komedy w *Galerii...*, Osiecka przedstawia muzyka w trzech odsłonach: na początku twórczej drogi, w procesie twórczego dojrzewania oraz w czasie pracy w USA. Oto jak brzmi pierwsza z nich:

„Krzyś Komeda grał w małej, kamienistej piwniczce trochę skulony, z czupryną świecą jak lampka nocna. (...) Dobrze było patrzeć na jego ręce. Nie gnały w oszalamiających pochodach, gdzieś daleko, hen, w dół czy w górę klawiatury! Przeciwnie: były to ręce opowiadające małe, kameralne historie o niebie dla dwójga osób” (*Galeria...*, s. 103).

„Krzyś zawsze z wielką uwagą przyglądał się swoim gadającym rękom; pewno sam był ciekaw, czego się tam w miąższu muzyki doszukają” (*Galeria...*, s. 105).

Osiecka, tworząc kolejny portret Komedy, pokazuje go w tej samej scenerii, w otoczeniu tych samych osób, zwracając uwagę na te same detale, co dziesięć lat wcześniej w *Szpetnych...* Opis muzyka jest bardzo plastyczny dzięki epitetowi *skulony* oraz porównaniu z *czupryną świecą jak lampka nocna*, które pokazuje go jako centralny punkt, na którym skupia się publiczność. Nie tylko fryzura jednak przyciąga wzrok, ale i *ręce*. Występują one w roli synekdochy, symbolizując niejako całe podejście Komedy do muzyki. Ich sposób poruszania się po klawiaturze oddaje negacja: *Nie gnały w oszalamiających pochodach, gdzieś daleko, hen, w dół czy w górę klawiatury*. Dłonie jazzmana unikają więc manifestacyjnych, gwałtownych ruchów, nie dotykają odległych od siebie klawiszy. Stanowią oddzielny byt, w który tchnięto życie i świadomość twórczą. Choć są częścią w oczywisty sposób przypisaną ludzkiej cielesności, tu dodatkowo opatrzone kreatywnością i zdolnością komunikacji (wyrażoną epitetem *gadające*) zostają poddane specyficznemu rodzajowi dodatkowej personifikacji. Kompozytor pozostaje w relacji z nimi, naznaczonej zainteresowaniem, co oddaje określenie predykatywne *ciekaw* oraz wyrażenie *z uwagą*. Osiecka pokazuje zarówno ich ruch po klawiaturze, jak i głębszą warstwę penetrowania świata muzycznego za pomocą synestezji (*doszukają się*) w *miąższu muzyki*. Taka językowa kreacja Komedy i jego dłoni jako oddzielnego istnienia nawiązuje zapewne do istotnej cechy jazzu, jaką jest improwizacja. To ręce niejako same, bez wcześniejszego planu muzyka, wydobywają z instrumentu nowe kompozycje. W przypadku Trzcińskiego

tworzą muzyczne opowieści opatrzone tu epitetami *małe, kameralne*, a głównym ich tematem jest miłość, wyrażona peryfrazą: *niebo dla dwojga osób*. Odpowiedź na pytanie, w jaki sposób interpretował to zagadnienie, daje kolejny fragment:

„Historyjki, które opowiadał Komeda, nie były grafomańskie na pewno. Nie były również tandetnie sentymentalne. (...) Bajeczki, które opowiadał Komeda, zwłaszcza te dawne, z początku lat sześćdziesiątych, były niezwykle skromne. Jeśli dobrze odbieram alfabet klawiszy, to była właściwie wciąż jedna i ta sama bajeczka, a brzmiała ona mniej więcej tak: »Pewnego razu, za lasami, za wodami, żyła sobie dziewczyna...« Albo nie: »Dawno, dawno temu, za górami żyła sobie dziewczyna...« Albo nie: »Pewnego razu, tuż obok mnie, żyła sobie dziewczyna...« Albo nie, zaczekaj: »Pewnego razu pewna piękna dziewczyna w oczach miała łzy...« Albo nie, albo tak: »Pewnego razu, kochanie moje, był sobie pewien raz...« Nie ja jedna zauważyłam, że bajki Krzysia składały się z samych początków. (...)» (*Galeria...*, s. 104).

Opowieści Komedy - mimo zastosowania leksemów mogących je infantylizować poprzez skojarzenie z literaturą dla dzieci oraz formy deminutywne (*historyjki, bajeczki*) - nie są kreowane na kiczowate czy też płytkie. Takie wartościujące asocjacje zostają oddalone za pomocą dwóch negacji: *nie były grafomańskie, nie były tandetnie sentymentalne*. Użycie zdrobnień oraz zaliczenie opowieści Komedy do gatunku bajek ma miejsce raczej ze względu na ich prostolinijność i bezpretensjonalność, co sugeruje epitet *skromne*. Osiecka niejako dokonuje translacji *historyjek* z języka muzyki na język bajki²³² i „przytacza” ich fragmenty, a konkretnie: formuły inicjalne, charakterystyczne dla tego typu tekstów. Tak jak i w baśni unikają one szczegółów temporalnych i toponimicznych, wprowadzając odbiorcę w świat pełen nieudomówień, a co za tym

²³² A. Osiecka używa terminu *bajeczka* i zwraca uwagę na dwie jej cechy: *skromność* oraz bardziej formalną - formuły inicjalne wprowadzające odbiorcę w celowo niedookreśloną (a więc i nieco magiczną) czasoprzestrzeń. Z jednej więc strony odwołuje się do bajki dydaktycznej (prostota), z drugiej - do bajki ludowej/baśni (brak szczegółów toponimicznych i temporalnych). Magdalena Bąk (*Ilustrowany Słownik Terminów Literackich*, Z. Kałużek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki (red.), Gdańsk 2018, s. 106-110) oraz Piotr Kowolik (*Wpływ bajki i baśni na dzieci w edukacji wczesnoszkolnej, szkic teoretyczny* w: „Nauczyciel i Szkoła”, 3-4 (24-45), s. 37-40) omawiają wzajemne relacje bajki-baśni na przestrzeni wieków: od wspólnych korzeni (*bajać* - mówić, opowiadać), przez oddalenie się (bajka - jako utwór krótki, wierszowany, odwołujący się do intelektu; baśń - dłuższy, prozatorski, z elementami fantastycznymi, odwołujący się do emocji) po ponowne współczesne zbliżenie się obu terminów, a nawet - stosowanie ich zamiennie, synonimicznie. W związku z bliskością (a niekiedy nawet utożsamianiem) obu gatunków - terminy bajka-baśń będą w analizie fragmentu stosowane wymiennie.

idzie - świat, w którym wszystko jest możliwe²³³. Autorka *Galerii...* przestrzega zasad ich tworzenia: od niejasności w zakresie czasoprzestrzeni po „preterialne formy czasowników”²³⁴, które to są „czymś w rodzaju ‘jak gdyby’ i nadają przedmiotowi opowiadania znaczenie daleko wykraczające poza aktualny moment”²³⁵ choć jednocześnie - umiejscawiają odbiorcę i nadawcę baśni na tym samym poziomie (w przeciwieństwie do bohaterów tekstu)²³⁶. Jest jednak w językowej kreacji utworów Komedy coś niezwykłego, nietypowego nawet dla baśni: omawiane formuły inicjalne nie występują pojedynczo, a w nagromadzeniu i stanowią główną (a nawet jedyną) część opowieści. Enumeracja początkowych zdań baśni kreuje więc muzyczny świat Komedy na zawieszony w czasoprzestrzeni, a wręcz przekraczający jakiegokolwiek linearne jego postrzeganie. Muzyka Trzcíńskiego cechuje funkcja magiczna o jeszcze większym natężeniu niż gatunek, dla którego jest charakterystyczna. Jednocześnie sama treść owych początków nie ma w sobie nic z wyjątkowości, a jej główną bohaterką jest *dziewczyna*, jak wynika z poprzedniego omawianego cytatu, czekająca na miłość. Dlaczego jednak historia ta nie jest rozwijana? Czy za koncepcją utworu złożonego z samych wstępów kryje się, charakterystyczna dla baśni/bajki, ludowa mądrość? Osiecka pisze:

„Pesymizm jest mądry, ponieważ szczęśliwych zakończeń nie ma. Po co więc robić z tata wariata? Mącić w głowach happy endami! Wyciągać wdowi grosz na wesołe, przyszłe życie? No, ale z drugiej strony, po co uprzedzać bieg wypadków, po co pomagać czasowi w tej morderczej robocie, po co malować twarze czarną szminką, po co krakać, co się i tak samo wykracze?”

Mądrze więc czynił Komeda, grając od nocy do świtu, i jeszcze dłużej i dalej niż świt, i wciąż poprzestając na opowiadaniu samych początków. Ozdabiał je wszak przepięknie i nigdy nie były nudne. Przyglądam się bacznie kwitnącym drzewom i widzę, że czynią to samo. Radują siebie i nas wciąż nową pianą kwiatów, choć przecież wiedzą, do czego to wszystko prowadzi! I jeszcze jedno: musiałyby taka rajaska jabłonka być kretynką, gdyby nie sprawiała przyjemności także i sobie samej” (*Galeria...*, s.195).

²³³ V. Wróblewska, *Czas i przestrzeń w ludowych baśniach magicznych o zakazanym pokoju* w: „Acta Universitatis Nicolai Copernici Filologia Polska XLV – Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 289/1995, s. 134-135.

²³⁴ V. Wróblewska, *Czas i przestrzeń...*, s. 135.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Ibidem.

Określenia *mądry/mądrze* Osiecka przypisuje Komedzie i, zaskakująco, pesymizmowi. Defetyzm zostaje tym samym poddany personifikacji – potrafi gromadzić wiedzę i doświadczenia²³⁷ oraz wyciągać z nich wnioski. W tym konkretnym przypadku dotyczące nieistnienia *szczęśliwych zakończeń*, w tekście nazwanych również za pomocą makaronizmu *happy endami*. Nadzieja na nie jest *męczeniem w głowach*, *robieniem z tata wariata* oraz (w domyśle: wyciąganiem, zmarnotrawieniem) *wdowiego grosza*. Frazeologizmy te podkreślają ułudę, jakiej ulega człowiek, licząc na pozytywne finały spraw w swoim życiu. Gdyby Komeda więc swoje muzyczne utwory kończył formułą „i żyli długo i szczęśliwie” - wprowadzałby odbiorców w błąd, drwiłby z nich, nakłaniał do nieracjonalnych zachowań. Opowiadanie samych początków jest pewnym wybiegiem kompozytora, by nie snuć wizji katastroficznych i wyłącznie smutnych. To, co złe - choć nieuchronne - zostaje przez niego pominięte. Nakreślanie czekających odbiorcę (ale przecież - i samego muzyka) nieszczęśliwych zakończeń byłoby zachowaniem nacechowanym fatalizmem (co oddaje frazeologizm: *uprzedzenie biegu wypadków*), zbrodniczą współpracą z czasem (epitet *mordercza*), przewidywaniem żałoby po tym, co już stracone, jeszcze zanim owa utrata by nastąpiła (metafora *malowania twarzy czarną szminką* oraz *potoczmy krakać, wykrakać*). Osiecka nie ogranicza się jednak do samego wyliczenia - jednocześnie ubiera je w pytania o sens takiej twórczości. Kilkukrotne powtórzenie konstrukcji składniowej rozpoczynającej się od zaimka pytajnego *po co*, sprawia, że pytania nabierają charakteru retorycznego: o smudze cienia nie warto opowiadać. Jedynym słusznym wyjściem z tej trudnej twórczo i egzystencjalnie sytuacji - jest niejako gambit tematyczny: poświęcenie reszty historii na rzecz przedstawiania samych początków. Takie ujęcie tematu jest przez Osiecką kreowane nie tylko na *mądre*, ale i wpisujące się w odwieczny porządek natury. Komeda zostaje zestawiony z *rajską jabłunką*, która rok po roku rozpoczyna swój naturalny cykl życia kwitnieniem, choć wie, że jej owoce obumrą. Co stanowi motywację do kolejnego początku? Stawianie akcentu nie na smutek kresu, a radość nowego startu. Komeda, jak i natura, skupiając się na wstępach, przynosi ulgę odbiorcy swojej muzyki. Jak pisze Violetta Wróblewska, omawiając bajkę magiczną: „rola formuły inicjalnej polega na tym, by umieszczając akcję baśni w czasach zamierzchłych, oderwać słuchacza od jego codziennych

²³⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/37061/madrosz/5174175/czlowieka>, [dostęp: 15.08.2023].

trosk²³⁸. To pozytywne wartościowanie początków zostaje podkreślone również przez umiejscowienie koncertów Komedy w czasie: (gra) *od nocy do świtu, i jeszcze dłużej i dalej niż świt*. Kierunek od *nocy* do *świtu* jest symboliczną drogą od mroku do światłości, od śmierci do życia, od lęku do nadziei. Zastosowanie peryfrazy *i jeszcze dłużej i jeszcze dalej niż świt*, mogącej oznaczać po prostu ‘dzień’, dodatkowo podkreśla moc preludium. Sposób komponowania utworów przez Komedę skrywa więc w sobie głęboką mądrość życiową. Społeczną funkcją bajki/baśni jest *transmisja kulturowa*²³⁹ z pokolenia na pokolenie *doświadczenia wewnętrznego życia ludzi*²⁴⁰. Muzyka Trzcńskiego wpisuje się w tę sztafetę generacji, a licznie nagromadzone w analizowanym fragmencie frazeologizmy (oraz potocyzm *kretynka*) podkreślają, że wspomniana mądrość ma swoją tradycję. Kto był odbiorcą bajek Komedy wygrywanych na fortepianie? Osiecka tak opisuje publiczność:

„Ludzi było jeszcze niewielu, ale do pianina tuliły się trzy, cztery zaczadzone muzyką, niekochane dziewczyny... Właściwie jedna tuliła się, a reszta zwisała wiernopoddanie, jak palta niedbale porzucone na krzesłach. (...) Tamte trzy cztery kochanki muzyki miały jeszcze jeden powód, żeby się tulić do pianina: patrzyły na ręce Komedy” (*Galeria...*, s. 103),

„Dziewczyny z mojej opowieści, tamte dziewczyny-liany, nie męczyły się muzyką Komedy nigdy. Pamiętam, jedna z nich przyszła z lalką. Ta lalka również czujnie słuchała i czerpała pociechę ze swojej bajeczki. Może jej wyśniony miś nie przyszedł dzisiaj na randkę? Może, co gorsza, umówił się z tą idiotką, piłką w groszki?” (*Galeria...*, s. 105).

Autorka *Galerii...* skupia się na jednej konkretnej grupie odbiorców - na fankach. Zostają one nazwane *niekochanymi dziewczynami* oraz *dziewczynami-lianami*. Leksem *dziewczyna* wskazuje na młody wiek słuchaczek, ale odwołuje się też do stereotypu: M. Waclawek, analizując listy czytelniczek zarówno z okresu PRL-u, jak i współczesnych, konstatuje, że przypisuje się im (oraz same sobie przypisują) rolę według tradycyjnego modelu, w którym to młoda kobieta jest stroną bierną (aktywną jest mężczyzna); jej samoocena zależy od tego, czy znajduje się w związku; powinien

²³⁸ V. Wróblewska, *Czas i przestrzeń...*, s. 135.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Ibidem.

cechować ją stan zakochania²⁴¹. Elementy te pokrywają się z konceptualizacją Osieckiej. Pierwszą modelową właściwość - ich pasywność - oddaje porównanie: *zwisaly wiernopoddanczo jak paltu niedbale porzucone na krzesłach*. Nazwanie czynności, której się poddawały, zwisaniem, a więc ‘opadaniem luźno swoim ciężarem’²⁴² kreuje wielbicielki Komedy na istoty bezwolne, co dodatkowo potęguje epitet *wiernopoddanczo*, a więc: posłuszenie, z uwielbieniem²⁴³. Zestawienie *dziewczyn* z porzuconymi bezładnie częściami garderoby z jednej strony nadaje fragmentowi lirycznego charakteru, z drugiej koresponduje z zastosowanym wcześniej epitetem *niekochane*. Te dwa obrazy: uwieszonych na fortepianie młodych kobiet szukających emocjonalnego ciepła oraz opuszczonych *paltu* wzmagają odczucie, że kreowane postaci kobiece nie są szczęśliwe. Uczuciową pustkę Osiecka oddaje się również przez zestawienia czasownika *tulić się* nie z istotą ludzką²⁴⁴, a z przedmiotem, który pozostaje nieczuły - *pianinem*. Mimo że same nie są obdarzane miłością, one pozostają w stanie silnego zakochania, choć nietypowego: w muzyce, o czym świadczą sformułowania *zaczadzone muzyką, kochanki muzyki*. Z jednej strony utwory Komedy pełnią funkcję substytutu związku, z drugiej - stanowią pocieszenie. Postaci *dziewczyn* więc realizują kolejne dwie z wymienionych stereotypowych cech: pozostają w stanie głębokiego zauroczenia a o ich samopoczuciu i samoocenie decyduje status cywilny. Elementem potęgującym stereotypową konceptualizację fanek Trzcńskiego jest paralelne zestawienie ich z lalką. Leksem *lalka* odsyła do świata dziecka i jego zabawek, podobnie jak zawarty w tym samym fragmencie *miś* i *piłka w groszki* - infantylizując *dziewczyny* i ich próby znalezienia miłości. Warto jednak zwrócić uwagę na potoczne lub pogardliwe znaczenie tego wyrazu, oznaczające często zadbaną choć jednocześnie *niezbyt inteligentną kobietę*²⁴⁵. Ponadto lalka jest niczym kukielka - bezwolna, czekająca na aktywność innych, posiada więc podobne cechy do stereotypowej *dziewczyny*, która to jest głównym odbiorcą twórczości Komedy, o czym świadczy tytuł rozdziału (o charakterze peryfraz): *Szopen dla lalek!*

Zastosowanie słownictwa łączonego z wiekiem dziecięcym (*bajeczki, historyjki, lalki, miś, piłka*) sprawia, że Komeda w językowej kreacji nabiera cech dziecinnych,

²⁴¹ M. Waclawek, *Przemiany profilu partnerki w stereotypie dziewczyny*, w: „Postscriptum Polonistyczne”, 2(20)/2017, s. 219-220.

²⁴² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/34769/zwisac/4139654/sznur>, [dostęp: 18.08.2022].

²⁴³ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/10693/wiernopoddanczo> [dostęp: 18.08.2022].

²⁴⁴ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/43943/tulic-sie/5099192/z-czuloscia>, [dostęp: 18.08.2022] - na pierwszym miejscu słownik plasuje znaczenie wiązane z człowiekiem.

²⁴⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/13694/lalka/5138160/kobieta> [dostęp: 18.08.2022].

a neutralne leksemy (a wręcz budzące asocjacje z wiekiem dorosłym), np. *randka* nabierają zupełnie nowego odcienia znaczeniowego w połączeniu z *misiem* oraz *piłką w groszki*. W kolejnym fragmencie Osiecka wprost konceptualizuje twórczość Komedy jako infantylną:

„Dlaczego jednak infantyizm?

(...) a więc jedna z dziewcząt przewieszonych przez pianino Krzysia miała na imię Poetyka, a druga Polityka, i pewnego dnia obie popadły w infantyizm. Ba, kto by dziś brodził przez rekwizytornię teatrów i teatrzyków ówczesnych, przez opuszczoną scenę *Bim-Bomu*, przez składzik *Co to i No to co*, przez poźółkłe już nasze nuty i skarbczyki, ten niejedną raz potknąłby się o kolorowe klocki, baloniki i szmatki. Samo słowo *kolorowy* bądź *kolorowa* było przez nas nadużywane w sposób wręcz obalwianiający” (*Galeria...*, s. 106).

Autorka *Galerii...* nie upatruje w infantylności cechy osobniczej kompozycji Komedy, ale kreuje ją na właściwość twórczości całego pokolenia, poprzez zastosowanie zaimków (*nas, nasze*) oraz chrematonimów odnoszących się do teatrów studenckich (*Co to, No to co, Bim-Bom*). Poza wspomnieniem nazw własnych tych scen, Osiecka buduje ich obraz, a w szczególności miejsca niedostępnego dla zwykłego widza, choć często będącego sercem teatru: zaplecza. To *rekwizytornia* i *składzik* są niczym *skarbczyk* i skrywają to, co najważniejsze: *klocki, baloniki, szmatki*. Wszystkie trzy wymienione leksemy odnoszą się do świata dzieci, a dwa pierwsze oznaczają zabawki – tworzenie sztuki więc dla generacji '56 miało w sobie coś z właściwej kilkulatek frajdy z gry. Formy deminutywne (*baloniki, szmatki*) dodatkowo infantyлизują, ale też i umniejszają twórczości pokolenia, jednocześnie niejako usprawiedliwiając Komedę. Pewna niedojrzałość twórcza przejawiała się też w wykorzystywaniu epitetu *kolorowy* - służącym dzieciom do pozytywnego wartościowania. Skutek jego nadużywania został określony neologizmem *obalwianiający*, czyli ogłupiający. Jednak wszystkie te przejawy infantylności sztuki tworzonej przez pokolenie '56 należą już do odległej przeszłości, co podkreślają: epitety *poźółkłe, opuszczone* oraz tryb przypuszczający. Dziś odnalezienie śladów - używając nomenklatury Osieckiej - *obalawiania* nie jest możliwe, gdyż nie mają już miejsca. Autorka wspomnień kreuje również dwie muzy inspirujące Komedę: Poetykę i Politykę. To tę drugą obwinia za dziecinność utworów:

„Myślę, że w olbrzymim stopniu winien był temu stalinizm. (...) Na dobrą sprawę całe to pokolenie pozbawiono dzieciństwa, w każdym razie normalnego dzieciństwa. Młodziutkie dzieci ubrano w czerwone krawaty i chustki, ustawiano w kwadratowe zagony na placach i stadionach i wkładano w ich usta pieśni o zemście i zapłacie, które mało kto w tym wieku rozumiał.

Nic dziwnego, że niejeden enkawudzista budził się potem z pluszowym pieskiem w ramionach, a całe mnóstwo spośród moich kolegów runęło w sklep z zabawkami, z którego do dziś nie mogą się wydobyć” (*Galeria...*, s.106).

Osiecka pokazuje dzieciństwo w czasach stalinizmu jako doświadczenie traumatyczne. Przede wszystkim najmłodszy nie zaznali dzieciństwa, które określałby epitet *normalne*. Jego nienormatywność polegała głównie na pozbawieniu dzieci cech indywidualnych oraz dokonaniu ich reifikacji przez system, co oddają głównie czasowniki w formie bezosobowej: *ubrano, ustawiono, wkładano*. Znamienne jest też zastosowanie leksemu *zagon* oznaczającego ‘pas ziemi przeznaczony pod uprawę’²⁴⁶. Najmłodszy byli traktowani jak gleba, w której trzeba zasiać określoną ideologię. Wszczepiany im światopogląd został tu dookreślony synekdochą *czerwone krawaty i chustki*, w której kolor symbolizuje socjalizm. Uprzedmiotowanie siłą rzeczy prowadziło do lekceważenia potrzeb rozwojowych, chociażby poprzez nakaz śpiewania *pieśni o zemście i zapłacie*, które tematyką znacznie odbiegają od przedszkolnych piosenek. Zachowania te miały charakter przymusu, co podkreśla chociażby frazeologizm *wkładano im w usta*. Wszystkie te działania miały miejsce na forum, *na placach i stadionach* - które generują konotacje z ogromną przestrzenią, a ta mogła dodatkowo przytłaczać, jeśli nie: przerażać – dzieci. Dzieciństwo pokolenia, w tym samego Komedy, jest więc konceptualizowane na pełne przemocowej indoktrynacji. Młodzi artyści generacji, pozbawieni bez troski i zabawy w pierwszym okresie życia, rekompensują sobie straty w późniejszym czasie. Czynią to „gwałtownie i z wielką siłą”²⁴⁷, co podkreśla leksem *runąć*, a wspomniany już infantylizm tej psychicznej reakcji uwydatnia metonimia *sklep z zabawkami*, która pokazuje, że teatry, sale koncertowe czy galerie były dla pokolenia ’56 niczym plac zabaw. Mechanizm ten nie ogranicza się jednak tylko do twórców, ale również przedstawicieli agencji rządowych ZSRR. Osiecka buduje paralelny obraz

²⁴⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/71303/zagon/5183910/pas-ziemi>, [dostęp: 10.09.2022].

²⁴⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/21814/runac/4953718/ruszyc-w-jakims-kierunku>, [dostęp: 10.09.2022].

enkawudzisty, który tuli *pieska*, dodatkowo opatrzony określeniem *pluszowy*. Przywołanie właśnie tego przedmiotu budzi skojarzenie z uspokajaniem, uczuciowym ciepłem. Badaczki zabawek od strony psychologicznej, omawiając ich rodzaje, zaznaczają, że dzięki pluszakom dziecko ma okazję do wyzwolenia się od silnych, często negatywnych emocji²⁴⁸. W przypadku Komedy „terapeutyczny infantyizm” należy jednak, jak już wspomniano, do przeszłości.

Wprowadzenie zjawiska niedojrzałości wczesnych utworów jako okres miniony w życiu kompozytora, stanowi u Osieckiej zabieg torujący drogę do ukazania ewolucji artystycznej Komedy:

„Trzeba powiedzieć, że Krzys Komeda krótko w tym wszystkim tkwił – jeżeli w ogóle! Jego bajki nabrały nokturnowej swobody i rozlewności, fraza rozszerzyła się, jak rozkołysana, bezbrzeżna łąka, a i w życiu nieraz i nie dwa Krzysztof porzucał tradycyjną rolę milczka. (...) Potem Krzysztof wyjechał. Jego polska bajka zamieniła się w amerykańską lulabajkę, nieprowincjonalna - wówczas - Łódź zamieniła się w prowincjonalny - wówczas - Hollywood” (*Galeria...*, s.108).

Po okresie infantylnym twórczość Komedy wkroczyła w nowy dojrzały etap, dla którego charakterystyczne jest poszerzenie artystycznego horyzontu, o czym świadczą leksemy rzeczownikowe: *swoboda*, *rozlewność* i czasownikowe: *rozszerzyła się (fraz)*. Również porównanie do *łąki*, opatrzonej epitetami *rozkołysana*, *bezbrzeżna* ukazują muzykę Trzcńskiego jako niczym nieskrępowaną, otwartą. Kolejnym, i ostatnim, okresem w jego muzycznej karierze jest Hollywood. Osiecka kontrastowo zderza filmowe centrum świata z miastem *Łódź*. Pierwsze określa peryfrazą *amerykańska lulabajka* - choć leksemu *lulabajka* nie notuje WSJP ani SJP PWN, jest on semantycznie czytelny i powszechnie rozpoznawalny (choćby dzięki ang. *lullaby*); oznacza tyle co kołysanka. Z jednej strony wyraz ten stanowi nawiązanie do gatunku muzycznego, z drugiej można doszukać się w nim aluzji do jednej z najbardziej rozpoznawalnej kompozycji Komedy: *Kołysanki Rosemary* z filmu *Dziecko Rosemary* R. Polańskiego. Osiecka kreuje jednak Hollywood tamtego okresu (koniec lat 60. - Komeda w Los Angeles spędził ostatni rok życia: 1968) na miejsce nienowoczesne, nieco zaściankowe artystycznie (epitet *prowincjonalne*). Na drugim biegunie, jak już

²⁴⁸ A. I. Brzezińska, M. Bątkowski, D. Kaczmarek, A. Włodarczyk, N. Zamęcka, *Zabawa, czyli co i po co? O roli zabaw i zabawek w przygotowaniu do dorosłego życia w: Świat lat dziecięcych... Jak kręca nas zabawki?*, Szreniawa 2011, s. 13.

wspomniano, sytuuje Łódź. Dlaczego właśnie ta miejscowość została postawiona w kontrze do najśłynniejszej dzielnicy Miasta Aniołów? To właśnie tam znajdowała się Szkoła Filmowa, żartobliwie nazywana Hollyłodzią, w której wykształcenie zdobył m.in. R. Polański oraz wielu przedstawicieli pokolenia '56, w tym A. Osiecka. Stanowiła ona ważny odwilżowy ośrodek kulturalny: pozwalała młodym artystom nie tylko zdobyć konkretne umiejętności czy zawód, ale przede wszystkim była oknem na zachodni świat sztuki, uczyła kreatywności i krytycznego myślenia. Łódź, poza PWSFTViT, była też kolebką polskiego jazzu – to tam swój początek mieli Melomani, to tam Komeda rozpoczynał i rozwijał swoją muzyczną drogę. Nie dziwi więc, że właśnie to miasto jest w przytoczonym fragmencie opatrzone epitetem *nieprowincjonalne* i dzięki temu wartościowane bardzo pozytywnie.

W tworzeniu portretu Komedy ważną rolę Osiecka przyznaje miejscom: piwniczka klubu *Hybrydy* koresponduje ze skromnym, nieco schowanym za swoją muzyką jazzmanem snującym w jej kąciku prostolinijne bajki o poszukiwaniu miłości; Łódź jest artystycznym tygłem służącym rozwojowi; Hollywood - prowincją oraz miastem, które przyciągnęło do Komedy tak zawodową pomyślność, jak i fatum (co oddaje trawestacja spolszczonej nazwy *Miasto Aniołów* na: *Miasto Diabłów*²⁴⁹). Każda z tych lokalizacji to zaprezentowanie nowej twarzy Trzcńskiego, próba umieszczenia go zarówno na tle polskiej sytuacji politycznej, jak i świata muzycznego i rozwoju kariery. Przytoczenie wszystkich tych miast stanowi pewną namiastkę zjawiska nazwanego przez Jacka Kaczmara topobiografią, która mówi: „Szlak życia składa się bowiem z szeregu sekwencji, wyznaczając kolejne etapy ziemskiego wędrowania pomiędzy etapami czasowego zatrzymania”²⁵⁰.

Językowa kreacja Krzysztofa Komedy w obu książkach wspomnieniowych została zbudowana wokół tych samych elementów: sposobu bycia muzyka, otoczenia wielbicielkami, zdolności do improwizacji. Jednak mimo tych zbieżności wydźwięk obu portretów jazzmana jest nieco inny. Konzeptualizacja kompozytora w *Szpetnych...* jest bliższa idealizowaniu, podczas gdy w *Galerii...* momentami staje się krytyczna. Wysuwane w nowszych wspomnieniach zarzuty o infantylizm twórczości nie służą jednak negatywnemu wartościowaniu, a jedynie ukazaniu rozwoju artysty oraz uwikłania twórczości w czynniki zewnętrzne, przede wszystkim polityczne (które w

²⁴⁹ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 108.

²⁵⁰ J. Kaczmarek, *Topobiografie – wielowymiarowe przestrzeń bycia*, w: „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 4/2013, s. 29.

przypadku Komedy są prawie zupełnie pominięte w *Szpetnych...*). Komeda jest konceptualizowany jako modelowy przykład jazzmana w Polsce lat 50.-60., a jego zmagania z materią sztuki – jako typowe dla całego pokolenia⁵⁶.

Konceptualizacja jazzmanów nie jest jednak jeszcze pełna - we wspomnieniach Osieckiej pojawia się jeszcze jeden, ważny element: ich żony. Autorka poświęca im, co prawda nieduży (mniej niż pół strony), ale jednak osobny rozdział. Można go podzielić na dwie części: w pierwszej kobiety przedstawiane są jako samodzielne byty, w drugiej – w relacji z mężczyzną-muzykiem. I tak w początkowym fragmencie odnaleźć można nazwiska *Komedowa, Matuszkiewicz, Trzaskowska, Urbańska*²⁵¹ oraz przypisane im cechy: *popielatosrebrne warkocze, włosy „na chłopaka”, 2123245 piegów, jeżdżenie na nartach jak wichura, granie na flecie jak pastuszek*²⁵². Większość z nich odnosi się więc do wyglądu zewnętrznego. Natomiast porównanie *Lilki Urbańskiej* do *pastuszka* tworzy obraz sielski, ale i infantyilizujący artystkę. Jedyne żonie Krzysztofa Komedy zostaje przypisany wyróżnik niezwiązany z urodą lub upupiającym ujęciem, wyrażony porównaniem *jak wichura jeździła na nartach*²⁵³. Natomiast ich zachowania wobec mężów zostały przedstawione za pomocą następujących paralelizmów składniowych:

„Te dziewczyny, które godzinami umiały (chciały) słuchać muzyki, dziewczyny którym mąż na pewno niczego nie załatwił i nie popchnął, dziewczyny, które nieraz nie miały się komu poskarżyć, dziewczyny, które musiały być muzą, matką i... powietrzem...” (*Szpetni...*, s. 88).

W pierwszym członie uwagę przykuwają dwa orzeczenia: *umiały, chciały*, podkreślające, że miały zarówno chęci jak i predyspozycje do obcowania z muzyką, którą zawodowo zajmowali się ich mężowie. *Żony jazzmanów*, mimo że w pierwszym akapicie infantylizowane i sprowadzane do wyglądu, w przytoczonym fragmencie są kreowane na borykające się z prozą życia z powodu stylu życia małżonków, co oddają zaprzeczenia: *niczego nie załatwił, nie popchnął*. W tych zmaganiach towarzyszy im samotność i odczuwalny brak wsparcia partnera oraz otoczenia, również uwidoczniiony za pomocą zaprzeczenia: *nie miały się komu poskarżyć*. Uwikłanie w taką relację sprawiło, że pełniły one szereg ról, których celem był dobrostan towarzysza życia,

²⁵¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 88.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Ibidem.

przedstawione przez Osiecką za pomocą enumeracji: *musiały być muzą, matką i... powietrzem...* Ich zadaniem było więc zapewnianie natchnienia i opieki, dzięki czemu stawały się niezbędne partnerom do przeżycia. Rozdział kończą trzy epitety określające żony: *cierpliwe, natchnione, zapracowane*²⁵⁴. Ich wartościowanie jest zdecydowanie pozytywne, a językowa kreacja, odwołująca się chociażby za pomocą przytoczonych epitetów do cnót, gloryfikująca. Istotne w tej konceptualizacji jest jednak również to, co zostało przez Osiecką we wspomnieniach pominięte: Zofia Trzcińska była promotorką jazzu, współpracującą z czołowymi artystami i ugrupowaniami (w tym Piwnicą pod Baranami); Grażyna Matuszkiewicz wykładała w Akademii Teatralnej w Warszawie; Liliana Urbańska odnosiła sukcesy jako piosenkarka. Prawie wszystkie wspomniane panie (oprócz Teresy Trzaskowskiej) były aktywne zawodowo a w swoich - najczęściej artystycznych - profesjach notowały niemałe osiągnięcia i cieszyły się uznaniem. Osiecka jednak w kreacji polskiego środowiska jazzowego skupia się na świecie mężczyzn, kobiety sprowadzając do roli opiekunek i postaci drugoplanowych. Powieła więc stereotyp „w którym kobieta jest przede wszystkim źródłem wsparcia emocjonalnego dla innych, zarządza domem, opiekuje się dziećmi i odpowiada za urządzenie domu”²⁵⁵.

Polski jazz - niezależny, bogato reprezentowany na mapie kulturalnej PRL-u, tworzony przez mężczyzn. Jednak by zbudować kompletny jego obraz – Osiecka wznosi go na poziom metaforyczny, dostrzegając w tymże gatunku niejako parabolę dla swojego pokolenia, za punkt wyjścia do swoich rozważań przyjmując ścieżkę dźwiękową napisaną przez Komedę do *Noża w wodzie*:

„Jest w tej muzyce coś, co można nazwać sumą nadziei i rozczarowań, sumą uniesień i upadków naszego pokolenia: przecież z jakiegokolwiek punktu widzenia na nie patrzeć - Październik był naturalnym zwieńczeniem naszej młodości. Ale jakże krótko trwał ten Październik! Powinien być początkiem początku a okazał się początkiem końca. Byliśmy jak stado domowych gęsi, które trzepocą skrzydłami w czas odlotów, patrzą zamglonymi oczami za sznurami dzikich sióstr, ale braknie im siły aby polecieć za nimi. Zadawało nam się, że tworzymy symfonię, a udało nam się napisać tylko uwerturę. Odwieczne polskie preludium, księga składająca się z samych

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ N. Kosakowska, *Kobiety w stereotypowych i niestereotypowych rolach płciowych - Polska i Indie. Porównanie międzykulturowe*, w: A. Chybicka, M. Kazimierczak (red.), *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie*, Kraków 2006, s. 86.

wstępów. Więc mówię: raczej otchłanna praca wiru niż podniebna praca samolotu, raczej spirala, płytki świder niż przesywający grom. Hymn mało lotnych gęsi” (*Szpetni...*, s. 84).

Osiecka tworzy więc obraz swojej generacji w oparciu o dwie metafory. Jedną z nich buduje wokół latania, porównując pokolenie do *stada domowych gęsi* i antytetycznie zderzając ze *sznurami dzikich sióstr*. Tym drugim przypisuje moc, siłę, wolność, podczas gdy te oswojone są zbyt słabe, by żyć niezależnie, by realizować marzenie o samostanowieniu. Ich niemoc Osiecka kreuje, paradoksalnie, za pomocą nazywania czynności, jakim się oddają: *trzepocą skrzydłami, patrzą zamglonymi oczami*. Chociaż więc aktywne, nie są w stanie efektywnie zbliżyć się do upragnionego celu. Ich skrzydła poruszają się, lecz nie są zdolne do latania, oczy obserwują, ale nie po to, by naśladować, ale dać się obezwładnić melancholii. Autorka *Szpetnych...* nie ogranicza się jednak do metaforycznego ujęcia gęsi, ale również ucieka się do analogii związanej z akrobacjami samolotowymi. Zachowanie jej pokolenia jest porównane do *otchłannej pracy wiru, spirali, płytkiego świdru*. Zarówno *wir, spirala, świder* zakładają kręcenie się wokół własnej osi i poruszanie po określonej trajektorii; powodują trudne do pokonania zapętlenie, nie swobodę. Wrażenie pułapki potęguje antyteza: *otchłanna praca wiru* jest przeciwstawiona *podniebnej pracy samolotu*. Szczególne znaczenie odgrywają tu epitety *otchłanna* i *podniebna*, które poprzez rozmieszczenie na dwóch końcach wertykalnego podziału świata podkreślają przepaść, jaka dzieliła pokolenie ’56 od realizacji marzeń. Na uwagę zasługuje jednak, że Osiecka nie kontrastuje ze sobą po prostu samego *wiru* i *samolotu*, lecz ich *pracę*. Generacja autorki więc wkłada wysiłek, angażuje się - lecz nie jest w stanie wznieść się ponad pewien poziom²⁵⁶. Obrazom

²⁵⁶ Warto zauważyć, że metaforyka związana z lataniem pojawia się w twórczości pisarki częściej: wątek samolotu oraz trudnego procesu mierzenia się z własnymi ograniczeniami pojawia się w dziełach dla dzieci (*Ptakowiec*), natomiast motyw gęsi w piosence *W żółtych płomieniach liści*. Utwór ten, często kojarzony z bardziej powierzchowną warstwą - opowieścią miłosną, na głębszej płaszczyźnie jest zakamuflowaną i pełną dramatyzmu próbą odniesienia się do wydarzeń Marca ’68, gdzie gęsi symbolizują osoby pochodzenia żydowskiego:

„Wśród ptaków wielkie poruszenie, ci odlatują ci zostają
Na łące stoją jak na scenie, czy też przeżyją, czy dotrwają.
(...)

Gęsi już wszystkie po wyroku, nie doczekają się kołody
Ucięte głowy ze lżą w oku zwiędłą jak kwiaty, które zwiędły.
Dziś jeszcze gęsi kroczą dumnie w ostatnim sennym kontredansie
Jak tłuste księżne, które dumnie witały przewrót, kiedy stał się”.

Osiecka unika symboliki gęsi osadzonej w kulturze i tradycji i raczej nadbudowuje przenośne znaczenie, odwołując się do udomowienia ptactwa, a tak naprawdę do jego zniewolenia (*Szpetni...*) czy w bardziej radykalnej wersji - ich rzezi.

uwięzionych, niezdolnych do lotu, bezsilnych ptaków towarzyszy druga, prowadzona równolegle niczym ścieżka dźwiękowa, metafora muzyczna. Działania swojego pokolenia nazywa *uwerturą, odwiecznym polskim preludium, księgą składającą się z samych wstępów*. Generacji udało się więc odegrać sam początek do politycznych i społecznych zmian, którego nie potrafili jednak rozwinąć do pełnowymiarowej modyfikacji, do *symfonii*. Tą introdukcją był *Październik* - z jednej strony możliwy dzięki działaniom pokolenia, chociażby artystycznym (wystawa w Arsenale, tworzenie teatrów i kabaretów studenckich), z drugiej - zależny również od zewnętrznych uwarunkowań: śmierć Stalina, referat Chruszczowa, dojście do władzy Gomułki, które sprawiały, że liberalizacja systemu była osiągalna, ale też: wydarzenia w Poznaniu, powołanie do istnienia ZOMO, likwidacja magazynu „Po Prostu” - na nowo zacieśniająca totalitarne rządy. Krótkotrwałość tego okresu i brak mocy do podtrzymania zaangażowania czy też tempa zmian Osiecka stereotypizuje jako cechę narodową za pomocą epitetów: *odwieczne polskie (preludium)*. Odwilż gomułkowska była momentem rozkwitu pokolenia, ale też jego konsolidacji, integracji, współpracy, której już nie potrafiło utrzymać po '56 roku. Gorzki ton pobrzmiwający w metaforze zbudowanej na bazie muzycznych wstępów odnosi się więc nie tylko do spraw ogólnokrajowych, ale i osobistych, oznaczał bowiem również *zwieńczenie młodości*. W preludiach tych pobrzmiwają najważniejsze cechy generacji, które Osiecka przedstawia za pomocą dwóch antytez: *nadziei i rozczarowań, uniesień i upadków*. Charakterystyczne dla pokolenia jest więc popadanie w skrajności: zarówno oddaje się wierze w lepsze jutro, daje się ponieść wielkim emocjom – jak i popada w zawód światem i samym sobą. Oba te bieguny tworzą w konceptualizacji Osieckiej pokolenie'56, oba są tak samo ważne, co podkreśla leksem *suma*.

Jaką więc relację jazz – pokolenie'56 kreuje autorka w przytoczonym fragmencie *Szpetnych...*? Muzyka ta doskonale wyraża to, co można by nazwać sednem generacji; w swoich dźwiękach i melodyce potrafi wznieść się ponad detale i uchwycić ducha młodych ludzi debiutujących w okolicach Odwilży. Zarówno jazz jak i ptaki - są dwiema głównymi, splatającymi się metaforami pokolenia właśnie, a łączą się w finalnym zdaniu: *Hymn mało lotnych gęsi*. Uwidacznia się w nim pewna ambiwalencja: jazz jest *hymnem*, a więc najważniejszym utworem budującym tożsamość generacji, ale

jednocześnie stanowi najistotniejszą pieśń dla grupy niewartościowanej zbyt wysoko, co wyraża epitet: *mało lotnych*.

Ponadto, elementy nawiązujące do muzyki są ważnym faktorem budującym nastrój cytowanego fragmentu, a co za tym idzie ogólną aurę, jaką Osiecka otacza swoje pokolenie. Smutek przemijania, żal pozostający po niewykorzystanym do końca potencjale zostają stworzone za pomocą kilku zabiegów językowych. Nagromadzenie słownictwa oznaczającego początek: *preludium, uwertura, wstęp* - tworzą wrażenie zakłętego, zamkniętego koła, ciągłego rozpoczynania na nowo i niemożności przekroczenia Rubikonu. Kolejnym zabiegiem jest rytmiczność tekstu – jest to jednak rytm nieśpieszny, sprzyjający refleksji, stworzony przez enumerację dłuższych fraz, gdzie dwa elementy połączone są spójnikiem *i* lub przyimkiem *niż* (*sumą nadziei i rozczarowań, sumą uniesień i upadków naszego pokolenia; raczej otchłanna praca wiru niż podniebna praca samolotu, raczej spirala, płytki świder niż przeszywający grom*). Jednocześnie w ramach wyliczenia zderzone są ze sobą przeciwstawne znaczeniowo leksemy/frazy, co nadaje fragmentowi dramatyzmu. Muzyka, jako jeden z czynników najmocniej oddziałujących na emocje, w cytowanym fragmencie została wykorzystana więc w dwojaki sposób: przez użytą terminologię oraz rytmizację tekstu. Innym zabiegiem kreowania nastroju jest stosowanie leksemów związanych z przemijaniem lub kresem czegoś: *koniec, zwieńczenie, krótko, czas, odloty, rozczarowanie, upadek*. Na szczególną uwagę zasługuje również epitet *zamglonymi (oczami)*. Jak wskazuje Teresa Skubalanka, *mgła* to jeden z leksemów najczęściej stosowanych w tekstach o charakterze melancholijnym (obok: *snu, ciszy, cienia*)²⁵⁷. Osiecka owo zamglenie przypisuje oczom, które symbolizują zarówno ludzką duszę, jak i umysł i charakter²⁵⁸ - co podkreśla pewną niemoc pokolenia.

Jazz jest więc konceptualizowany jako muzyka jej generacji, a nawet więcej: jako gatunek, który wraz ze starzeniem się jej pokolenia stracił na popularności: „Pokolenie rock and rolla odwróciło się, rzecz jasna, od jazzu (co uważam za zdecydowanie miłe)”²⁵⁹. Jednak pozostawił on po sobie coś, co nie zniknęło w odmętach *generation gap*. To, co przetrwało to nie muzyka, ale... język:

²⁵⁷ T. Skubalanka, *Semantyka nastroju* w: „Stylistyka”, 20/2011, s. 310-314.

²⁵⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 273.

²⁵⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 87.

„...w obiegu różne słowa i słówka. Przymiotnik »jazzowy« oznacza tyle co fajny, równy, ładny, udany. (...) Określenie »ale jazz« oznacza drakę, awanturę, dintojrę, ale bez posmaku grozy. (...) Swoją drogą, ile to się takie zwykłe, polskie, czy nawet zagraniczne słowo narobi, zanim ze słowa stanie się słówkiem, ze słówka hasłem, z hasła zaś - symbolem lub znakiem mitycznym!” (Szpetni..., s. 87).

Osiecka, po raz kolejny, tworzy *quasi*-definicję dwóch terminów. Pierwszym jest *przymiotnik »jazzowy«*, który zostaje zdefiniowany poprzez enumerację synonimów: *fajny, równy, ładny, udany*. Leksem ten służy więc wyraźnie pozytywnemu wartościowaniu. W podobny sposób doprecyzowywane jest *określenie »ale jazz«*, które ma oznaczać tyle co: *draka, awantura, dintojra* - o negatywnym zabarwieniu oceniającym, które zostaje jednak osłabione dzięki metaforze *bez posmaku grozy*. Zarówno leksem *jazzowy*, jak i wyrażenie *ale jazz*, mimo tego że stosowane w mowie potocznej (WSJP ich nawet nie odnotowuje) - zostają wyniesione na językowy piedestał. Osiecka przedstawia ich, oraz innych – niewymienionych w tekście leksemów - ewolucję. Najbardziej podstawowym lingwistycznym bytem jest *słowo*, które tu zostaje określone jasno komunikującym jego rolę w systemie epitetem: *zwykłe*. Kolejne stadium, które może ono osiągnąć to *słówko* - mimo formy deminutywnej stoi ono wyżej w hierarchii od *słowa* i ma już pewne naddane znaczenie. Następnie ewoluuje do *hasła* - być może jako sygnału rozpoznawanego przez określoną grupę osób, być może słownikowego; ostatnim stadium rozwoju jest *symbol lub znak mityczny*, kiedy dane słowo wkracza w sferę niedosłowną, staje się ikoniczne dla używającej go społeczności. To jednak nie jedyne metajęzykowe refleksje w odniesieniu do jazzu. Osiecka wspomina też o *słynnym słówku magicznym*²⁶⁰ *Neskim*²⁶¹. Autorka opatruje je epitetem *słynne*, jednak na próżno szukać jego definicji w WSJP, SJPPWN, nie pojawia się również w takich publikacjach jak *Jazz w Polsce* I. Pietraszewskiego, *U brzegów jazzu* L. Tyrmanda. Drugim określeniem, jakie zostaje zastosowane wobec tego leksemu, jest przymiotnik *magiczne*. Na czym jednak polegała jego czarodziejska moc - Osiecka zostawia niedopowiedziane. Wyjaśnienie jednak można znaleźć w pozycji *Były dancingi...* J.K. Kaźmierczyka; otóż słowo *neskim* oznaczało *kolegę muzyka, kolegę z branży*. Jak sam autor przyznaje, termin ten jest

²⁶⁰ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 79.

²⁶¹ *Ibidem*.

nieostry, a rozpoznawalny głównie dla klezmerów i jazzmanów właśnie²⁶². Zastosowanie tego argotyzmu zaznacza podział między środowiskiem jazzowym - a resztą społeczeństwa. Jednocześnie wplecenie w tekst słowa *neskim* kreuje jego członków na zintegrowaną wspólnotę.

Osiecka buduje więc bardzo bogaty, choć nie zawsze spójny, obraz jazzu. Tworząc jego definicję kładzie akcent na obojętność gatunku wobec świata zewnętrznego, jednocześnie w dalszych partiach tekstu konceptualizując go raczej jako gatunek stojący w kontrze do rzeczywistości: wesoły w czasach najbardziej mrocznych, jakby na przekór stalinizmowi oraz refleksyjny, stonowany w okresie pozwalającym na radość, nadzieję i większą swobodę twórczą - w czasie Odwilży. Można jedynie domniemywać, że przedstawianie jazzu jako gatunku stanowiącego środek do wyrazu buntu wobec sytuacji politycznej może mieć miejsce tylko w kreacji jazzu do roku '56, gdyż w czasie pisania *Szpetnych...* cenzura nadal obowiązywała i dopuszczalna była krytyka jedynie pierwszych powojennych lat. Ikoną środowiska jazzowego Osiecka czyni Krzysztofa Komedę. Kreując jego postać zgodnie z *habbitusem jazzmena*, czyni go jednocześnie modelowym przedstawicielem społeczności. Społeczności, która jest światem mężczyzn, a kobiety są konceptualizowane zgodnie ze stereotypem płci i pełnią funkcje wspierające, opiekuńcze lub fanowskie. Jazz jawi się nie tylko jako wszechobecny w życiu generacji, ale również jako stanowiący muzyczną parabolę, która odsyła do opowieści o pokoleniu '56 – o ich marzeniach i próbach ich realizacji, które zakończyły się jednak na przygotowaniu wstępu do głębszych politycznych zmian. Wykreowaniu tak różnorodnej wizji służy równie bogaty zbiór zabiegów językowych. Fragmenty o charakterze refleksyjnym i melancholijnym nastroju są nasycone metaforami oraz środkami wprowadzającymi pewną rytmiczność; duża część fragmentów ma charakter plastyczny, a wręcz przypomina opowieść filmową – dzięki zastosowaniu planów czy mocnych znaków graficznych (głowa Komedy jarząca się niczym nocna lampka), epitetów – często poetyckim charakterze – co było typowym sposobem opowiadania nauczonym przez łódzką Filmówkę, którą to Osiecka ukończyła na Wydziale Operatorskim. Sporadycznie pojawiają się też zabiegi wprowadzające humor i zarazem równoważące bardziej liryczne fragmenty. Konceptualizację jazzu we wspomnieniach autorki cechuje nadbudowywanie wielu wątków (a nawet pewne

²⁶² J.K. Kaźmierczyk, *Były dancingi i grały orkiestry w mieście Łodzi. Opowieść o muzyce, knajpach i nocnym życiu PRL-u*, Łódź 2012, s. 13.

niespójności między nimi) i różne sposoby ich językowego kreowania – jakże przypomina więc ona jazzową improwizację.

Rozdział IV. Inspiracje pokoleniowe – czar Dwudziestolecia

4.1. Mistrzowie retro

Działalność pokolenia w czasach Odwilży była niezwykle bogata - młodzi twórcy zakładali teatry, kabarety studenckie i muzyczne kluby, na których prezentowali swój dorobek. Co jednak ich inspirowało? Gdzie poszukiwali stymulujących artystycznie bodźców? Czy miniona epoka stanowiła jedno z ich źródeł?

Osiecka w *Szpetnych...* pokazuje Październik'56 jako swoistą granicę, moment przełomowy w postrzeganiu międzywojnia. W konceptualizacji autorki okres ten przed Odwilżą jawił się jako *krwawa rana*²⁶³ oraz *poważna kontrpropozycja*²⁶⁴. Pierwszy zastosowany epitet podkreśla, że długo zwracano uwagę na bolesne czy też drażniące dla polskiego społeczeństwa aspekty tamtego czasu; *przedwojna* przywoływała silne, negatywne uczucia. Nazwanie jej również *poważną kontrpropozycją* czyni dwudziestolecie tak samo przykrym, jak i niebezpiecznym - bowiem za *kontrpropozycją* kryją się zapewne antykomunistyczne nastroje, na które nie było przyzwolenia w powojennych latach. Jednak, gdy nastąpiła liberalizacja polityki państwa (co jednocześnie dawało przyzwolenie na zajęcie się minioną epoką, jak i tchnęło nadzieję na lepsze jutro), *przedwojna zaczęła nabierać patyny i miłego wdzięku niknącego malowidła*²⁶⁵. Leksem *patyna* oraz epitet *niknące* podkreślają, że na zmianę postawy wpłynął dystans, jaki zrodził się między nastawionym na przyszłość społeczeństwem, a przedwojennymi latami: międzywojnie zaczęło się starzeć. W dodatku starzeć się godnie, a może nawet pięknie, co oddaje metaforyczne zestawienie z *malowidłem*. W pokoleniu'56 w czasie Odwilży zrodziła się więc nostalgia za dawnymi czasami. Magdalena Szewerniak, za S. Boym, definiuje ją jako „tęsknotę za domem”²⁶⁶, gdzie *dom* może być rozumiany jako „wszystko, co nam bliskie, za czym tęsknimy, co idealizujemy (...) np. nasze dzieciństwo”²⁶⁷. A właśnie ten moment w życiu generacji'56 przypadł często na ostatnie lata przed wojną. Pewne melancholijne sięganie do dwudziestolecia mogło więc również stanowić próbę rekonstrukcji najwcześniejszych lat i młodości, jaka została im odebrana wraz z 1.09.1939 roku.

²⁶³ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 151.

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ M. Szewerniak, *Od retro do doświadczenia, czyli gry wideo i nostalgia*, w: „Irydion. Literatura-Teatr-Kultura”, t. IV, 1/2018, s. 152.

²⁶⁷ Ibidem.

Wśród wielu artystów inspirujących się atmosferą i twórczością tamtego okresu Osiecka wyróżnia dwoje: Barbarę Rylską Mieczysława Jahodę. O pierwszej pisze:

„Z tych najmłodszych mistrzynią stylu retro była Barbara Rylska. (...) Tak czy owak, młodzianka Barbara Rylska była od stóp do głów »z epoki«: począwszy od czarnej figlarnej grzywki, poprzez charakterystyczny wysoki, a z chrypką, timbre głosu, poprzez zalotność subretki z jaśniepańskiego dworu aż po lumpowską drapieżność z piosenki *Giczolami sobie kiwam* - była Rylska wielką niespodzianką naszego współczesnego - choć tak niewspółczesnego - kabaretu (...)” (*Szpetni...*, s. 151).

Aktorka jest kreowana na wręcz doskonale nawiązującą do przeszłości, głównie w sferze wyglądu i zachowania. Osiecka zwraca uwagę na *grzywkę*, opatrzoną epitetami: *czarna, figlarna*. Taki typ krótkiej fryzury, która szczególnie twarzowa była dla osób o ciemnych włosach, stanowił jeden z wariantów modnego obcięcia „na pazia” w międzywojniu²⁶⁸. Kolejnym elementem jest tembr głosu, scharakteryzowany za pomocą antytezy *wysoki, a z chrypką*. Określenie *wysoki* koresponduje z emocjonalną stroną osobowości²⁶⁹, a nadanie barwie mniej typowej *chrypki* jednocześnie dodaje Rylskiej charakteru. W sferze zachowania artystka jest kreowana na połączenie dwóch sprzecznych typów kobiety, pochodzących z różnych światów. Pierwszy z nich to odchodzący do przeszłości, często w międzywojniu traktowany jako relikw i symbol nierówności społecznej, *jaśniepański dwór*. Postać kobieca zostaje w nim sprowadzona do osoby o niskim statusie społecznym pokojówki, wyrażonej archaizmem *subretka*. Zastosowanie leksemu dawnego podkreśla dystans do imitowanych przez aktorkę czasów międzywojnia. Drugi wariant kobiecości, do którego w sposobie bycia odwołuje się Rylska, to *lumpowska drapieżność*. Potocyzm *lumpowska*, oznaczający osobę z marginesu społecznego, stoi w opozycji do poprzedniego obrazu kokieteryjnej służącej. Przytoczenie chrematonimu *Giczolami sobie kiwam* z jednej strony dopełnia kreację kobiety z półświatka, z drugiej przywołuje klimat warszawskiego folkloru, bliski wielu artystom pokolenia²⁷⁰. Obie role żeńskie, do których sięga Rylska, są związane w domyśle ze sferą seksualną, o czym świadczą: epitet *zalotna*, leksem

²⁶⁸ M.A. Graczyk, *Trendy w modzie damskiej po I wojnie światowej. Przyczynek do badań*, w: M. Hałaburda, J. Szczepaniak, P. Krokosz (red.), „Textus et Studia”, 2(30)/2022, s. 213.

²⁶⁹ K. Sekulska, *Idiolekt - osobowość - foniczne środki ekspresji (wybrane problemy)*, w: „Poradnik Językowy”, 03/2004, s. 35.

²⁷⁰ Do folkloru nawiązywali w swojej twórczości, tematycznie lub językowo, m. in. A. Osiecka (*Zabawa w Sielance, Proszę sądu*), W. Młynarski (*Szajba*), J. Kofta (*Frajerzy*).

drapieżność czy też sama treść wspomnianej piosenki. Autorka *Szpetnych...* pokazuje więc Ryłską czerpiącą z bardziej powierzchownej warstwy międzywojnia, inspirującą się spłaszczonym i stereotypowym obrazem kobiety, a przemilczającą głębszą myśl emancypacyjną przedwojnia. Jednocześnie taki sposób czerpania z przeszłości jest wartościowany pozytywnie, co oddaje epitet *wielka* w połączeniu z leksemem *niespodzianka* oraz określenie aktorki mianem *mistrzyni*.

Kolejnym artystą, również opatrzonym tytułem *mistrza stylu retro*²⁷¹, jest Mieczysław Jahoda, który podobnie jak Ryłska, nawiązywał do międzywojnia sposobem bycia, jednak w odróżnieniu do aktorki – w życiu codziennym. Osiecka podkreśla trzy cechy jego zachowania: *sposób opowiadania, artykulację, uśmiech*²⁷². Wszystkie odnoszą się więc do sfery komunikacyjnej. Jaki to styl interakcji z innymi, w czym przypomina dwudziestolecie? Otóż: „jeśli się go [Jahodę] słucha w towarzystwie, ma się wrażenie, że człowiek siedzi u Lourse’a, a nie na dworcu Łódź Fabryczna”²⁷³. Charakteryzowała go więc pewnego rodzaju wytworność. Chrematonim *Lourse* odnosi się do sławnej cukierni mieszczącej się w Hotelu Europejskim²⁷⁴. Poza wykwintnym słodkim menu, niezwykle istotny był jej wystrój: zielony marmur, plusze, sztukaterie, świeczniki, porcelana, lustra²⁷⁵ - wszystko razem decydowało o elegancji lokalu. Szykowność tego miejsca zostaje jeszcze bardziej podkreślona dzięki antytetycznemu zderzeniu jej z podmiejskim, robotniczym *dworcem Łódź Fabryczna*. Obie nazwy własne występują w roli metonimii: pierwsza odsyła do stylowego, wyszukanego świata, druga – opozycyjnie – do tego, co powszednie, zwykłe, znojne. Międzywojenny sznyt Jahody przejawia się więc głównie w roztaczaniu aury charakterystycznej dla wyższych sfer dwudziestolecia.

4.2. Skamandryci

Gra z bardziej powierzchowną warstwą międzywojnia, zonglowanie strojem, głosem czy sposobem opowiadania, jednym słowem: retro to jednak nie jedyna nić łącząca pokolenie ’56 z dwudziestolecie. Osiecka kreuje swoją generację na uczniów bodające najbardziej rozpoznawalnej grupy literackich tamtych czasów:

²⁷¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 151.

²⁷² Ibidem.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ Cukiernia *Lourse* została założona przez Szwajcara w Hotelu Europejskim jeszcze przed drugą wojną światową. Natomiast w czasie dwudziestolecia: zmieniła lokalizację w obrębie hotelu oraz wystrój.

²⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=svza2AH8aGA>, [dostęp z 7.01.2023].

„Są także sprawy warsztatu: my wszyscy – a ja na pewno - jesteśmy po trosze dziećmi Skamandra. Także więc kult postaci, kult barwnego indywiduum, zaczerpnęliśmy z tamtego almanachu. Nie wiem, czy nauczyliśmy się wiele, ale byliśmy czeladnikami u mistrzów nad mistrzami” (*Galeria...*, s. 33).

Osiecka tworzy więc obraz swojej generacji nie jako osób oddzielonych od przeszłości granicznym wydarzeniem, jakim była wojna, i pochłoniętych wyłącznie budowaniem nowego świata, lecz jako ogniwo w łańcuchu pokoleń. Występują oni w roli skromnych *czeladników, dzieci* a Skamandryci – ich autorytetów i nauczycieli: *mistrzów nad mistrzami*. Grupa literacka jest więc oceniana niezwykle pozytywnie, a jej wartość wręcz poddana hiperbolizacji. W sztafecie pokoleń przekazuje młodszym narzędzia i techniki twórcze, co obrazuje leksem *warsztat*. Osiecka nie stosuje go jednak jedynie w znaczeniu słownikowym jako: „ogół technik i środków wykorzystywanych przez artystów lub naukowców w procesie twórczym”²⁷⁶, ale rozszerza jego zakres również na elementy światopoglądowe. Dwa wymienione, a więc jak można mniemać najistotniejsze, elementy przyswojone od Skamandrytów nie dotyczą formy dzieła literackiego, ale sposobu funkcjonowania artysty w społeczeństwie i są to: *kult postaci, kult barwnego indywiduum*. Powtórzenie leksemu *kult* podkreśla szacunek jakim pokolenie '56 oraz Skamandryci darzyli oryginalne osobowości. Kim jest owe *indywiduum*? Osiecka daje odpowiedź w innym fragmencie:

„Należą oni do gatunku mistrzów, którzy stwarzają pewne kreacje na co dzień. Uprawiają dyskretną lub niedyskretną działalność artystyczną od rana do wieczora i nawet sny mają niezwykle. Kiedyś śniono tak masowo, że bez Freuda nie było sensu się kłaść do łóżka. Pamiętam, jak Konrad Świniarski zamęczał Lubę Libo w autobusie w Moskwie: »Czy miałaś dzisiaj sen erotyczny?«. (...) W ogóle kiedyś sporo było ludzi, którzy pięknie rzeźbili swoje kreacje codzienne. To nie były pozy, to były dzieła sztuki. Człowiek nie chciał być dla drugiego człowieka wyłącznie bliźnim, wrogiem klasowym, inkasentem czy zwyczajną larwą (określenie pana Fedeckiego). Ludzie pragnęli też być jedni dla drugich przepięknym – albo szokującym, albo strasznym – przedstawieniem, jednoosobowym spektaklem, rajskim ptakiem”²⁷⁷.

²⁷⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/20215/warsztat/4910651/umiejtnosci>, [dostęp: 15.04.2023].

²⁷⁷ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 29-30.

Wielkie *postaci* przede wszystkim pozostają w niekończącym się procesie kreatywnego formowania: siebie, co podkreśla czasownik w czasie przeszłym o aspekcie niedokonanym (*rzeźbili*); oraz sztuki w ogóle, co uwypuklają czasownik *uprawiają* oraz wyrażenie temporalne *od rana do wieczora*. Przedział czasowy rano-wieczór zostaje uzupełniony i o noc za pomocą leksemu *sny* – cykl twórczy trwa więc całą dobę. Efekt tych działań Osiecka nazywa *kreacją, dziełem sztuki, przedstawieniem, spektaklem*. Wszystkie leksemy nawiązują do świata sztuki, w tym dwa zarezerwowane są dla teatru. *Barwne indywiduum* jest więc niczym aktor, który nigdy nie wychodzi ze swojej roli. Epitet *przepiękne* (*przedstawienie*) wartościuje je pozytywnie, jednak zostaje on zastosowany w innym, niż słownikowe, znaczeniu. WSJP definiuje ów leksem jako coś ‘wyjątkowo pięknego’, a sam przymiotnik *piękny* - jako ‘wyjątkowo wartościowy’²⁷⁸, często skorelowany z bodźcami zmysłowymi, poprzez budzenie zachwyty barwą czy kształtem²⁷⁹. Tymczasem Osiecka stawia znak równości między *przepięknym* a *szokującym, strasznym*. Nie więc wrażenia estetyczne, a moc oddziaływania na widza decyduje o pięknie. Im większe zdziwienie lub przerażenie wywoła – tym większą dana *kreacja* ma wartość. Jest ona jednocześnie zawsze całkowicie wyjątkowa. O jej oryginalności świadczy zarówno przytoczone wcześniej określenie *indywiduum*, jak i pojawiające się w omawianym fragmencie: *rajski ptak*. Choć nie notują go słowniki frazeologizmów²⁸⁰, jego tropiczne znaczenie jest łatwe do wykrycia: *rajski ptak* w warstwie dosłownej oznacza: gatunek ptaka o niezwykłym kolorowym upierzeniu²⁸¹ lub ozdobną roślinę – strelicję królewską – której kwiaty przypominają wspomnianą egzotyczną istotę; ostatnie rozumienie zwrotu to ptaki z rajskich przestrzeni – mitów, Biblii, legend. W każdej z możliwych opcji – rajski ptak jest wyjątkowym, bardzo plastycznym w odbiorze, wymyślnym, widowiskowym tworem – i dokładnie to symbolizuje w tekście Osieckiej. Grażyna Gajewska dostrzega jeszcze jedno przenośne znaczenie samej strelicji – poza wyjątkowością i egzotyką – w filmach erotycznych może oznaczać seksualność²⁸². I tak wyrażenie *rajski ptak* – odsyłające m. in. do przestrzeni mitu i seksualności łączy się niezwykle subtelnie z dwiema postaciami wymienionymi w pierwszej części cytatu: *Freudem* i *Swinarskim*.

²⁷⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/6013/piekny>, [dostęp: 19.11.2022].

²⁷⁹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pi%C4%99kny.html> [dostęp: 19.11.2022].

²⁸⁰ Hasła *rajski ptak* nie notuje: *Słownik Frazeologiczny PWN* (A. Kubiak-Sokół, Warszawa 2019), *Słownik frazeologizmów z archaizmami. Pamiątki przeszłości* (A. Piela, Warszawa 2020).

²⁸¹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/rajski%20ptak.html> [dostęp: 19.11.2022].

²⁸² G. Gajewska, *Orchidea – studium posthumanistycznej (inter)plciowości i seksualności*, w: „Autobiografia”, 2(13)/ 2019, s. 136.

Zestawienie tych dwóch nazwisk nie jest przypadkowe. Konrad Swinarski – legenda polskiego teatru i obok Grotowskiego najbardziej formująca tę dziedzinę sztuki osoba z pokolenia '56 – odwoływał się w swojej koncepcji twórczej do Freuda właśnie, co krytycznej analizie poddaje Paweł Dybel²⁸³. Osiecka jednak zajmuje się samą sztuką, a przytacza pytanie o *sen erotyczny*, zadane w dodatku w przestrzeni publicznej Lubie Libo²⁸⁴, anegdotycznie wprowadzając temat wyjątkowości niektórych postaci generacji.

Niezwykłość dziennych oraz freudowsko-nocnych *kreacji* zostaje również skontrastowana z postawami, których reprezentowania pokolenie '56 unikało. Nie chciało grać takich wcieleń, jak: *wyłącznie bliźniego, wroga ludu, inkasenta, larwy*. Przedstawiciele generacji odmawiają społecznej roli *bliźniego*, do której nie potrzeba żadnych umiejętności, a cechy charakterystyczne nie mają znaczenia. Również postaci *inkasenta* (którego można tu rozumieć metonimicznie jako urzędnika w ogóle) i *wroga ludu* są zbyt schematyczne, sprowadzające się albo do żmudnych obowiązków zawodowych albo realizacji cech wyznaczanych przez propagandę, jakimi powinien odznaczać się przeciwnik panującego systemu. Ostatni leksem: *larwa* – zdaje się odnosić symbolicznie do osobowości niedojrzałych, nieukształtowanych, będących w stadium poprzedzającym jeszcze dorosłość. Jednocześnie ma on zabarwienie pogardliwe, wartościujące mniej barwne indywidua negatywnie.

Postacią przez wielkie „P” dla swojego pokolenia Osiecka czyni Antoniego Słonimskiego:

„Dla mnie Pan Antoni byłby wielkim poetą, nawet gdyby nie napisał ani jednego wiersza. Był on bowiem poetą w działaniu. Był Don Kichotem politycznym. Stawiał na wartości pozornie przegrane, takie jak moralność, grał na strunie pozornie przetartej, takiej jak wierność, głosił hasła pozornie przebrzmiałe, takie jak prawda” (*Szpetni...*, s. 142).

²⁸³ P. Dybel, *Przemijalność piękna i melancholia Freuda*, w: „Teksty Drugie”, 3/1999, s. 17-31.

²⁸⁴ O Lubie Libo dziś wiadomo niewiele: urodziła się w Wilnie 24.12.1930 roku, jej matka była śpiewaczką, a ojciec lekarzem, Luba miała również siostrę Sofię/Zofię. Po wybuchu wojny znalazła się w getcie, skąd jednak udało się jej (oraz rodzicom) wydostać. Sofia uciekła na aryjską stronę wcześniej, więc rodzina widywała się niezwykle rzadko; do połączenia doszło się dopiero w 1945. Następnie Sofia wyemigrowała do Tel Awiwu, gdzie została artystką tworzącą lalki - opowiadające o jej doświadczeniu Holocaustu; mimo przeżytej traumy zachowała radość i ciekawość życia, co podkreśla jej syn; stała się również bohaterką filmu dokumentalnego realizowanego w łódzkiej Filmówce – *Moje lalki*, reż. J.K. Brzostowski. Niestety, po siostrze – Lubie Libo - nie można odnaleźć tylu śladów: informacje o niej pojawiają się jedynie przy rodzinnych zdjęciach w zapisach archiwum *United States Holocaust Memorial Museum*.

Autorka *Szpetnych...* nazywa Słonimskiego: *Panem Antonim, Don Kichotem, poetą*. Pierwsze określenie jest w pełni czytelne, a uwagę zwraca przede wszystkim wielka litera w zapisie leksemu *Pan* wyrażająca szacunek, jakim pisarz był darzony. Ostatnie pojawia się w paradoksalnym stwierdzeniu, że Słonimski *byłby wielkim poetą nawet gdyby nie napisał ani jednego wiersza*. Osiecka ponownie odchodzi od słownikowego objaśnienia leksemu ('autor wierszy'²⁸⁵), nie tylko je rozszerzając, ale i podważając jego zasadniczą część. Jaka więc jest redefinicja *poety*? Autorka wspomnień upatruje poezję nie tylko na papierze, ale i *w działaniu*, a konkretnie w określonej postawie etycznej, której wyraz daje za pomocą paralelizmów składniowych: *stawiał na wartości pozornie przegrane, takie jak moralność, grał na strunie pozornie przetartej, takiej jak wierność, głosił hasła pozornie przebrzmiałe, takie jak prawda*. Słonimski więc jest kreowany na postać, która decyduje się na drogę niełatwą: wyznawanie tego, co uchodzi w społeczeństwie za zdezaktualizowane, nieistotne, co oddają epitety: *przegrane, przetarte, przebrzmiałe*. A konkretnie: *moralności, wierności, prawdy*. Wszystkie trzy terminy są abstrakcyjne i odnoszą się do sfery idei. Kreowanie ich jako przestarzałych jest również sygnałem, że nie są one wyznawane przez współczesnych Słonimskiemu, co natomiast można odczytać jako delikatną aluzję polityczną: *prawda* nie jest tym, co podaje propaganda, *wierności* nie należy dochowywać aktualnemu systemowi, a *prawdziwa moralność* nie przyniesie benefitów w bieżącym systemie. Na trop ten naprowadza również nazwanie Skamandryty metaforyczną peryfrazą *Don Kichot polityczny*, co jednocześnie wskazuje na jego główny rys osobowościowy: idealizm, przede wszystkim w sferze państwowości. Idealizm, którego ani doświadczenia wojny, ani stalinizmu czy socjalizmu nie złamały:

„Z wiekiem Pan Antoni robił się kruchy i przezroczysty. Ubywało w nim krwi i siły, ale nie ubywało w nim godności. Wyciągał wszystkie konsekwencje z tego, że dano mu być człowiekiem. Nigdy o tym nie zapominał. Zaś bycie Wspaniałym Człowiekiem ułatwiało mu niejako bycie Wspaniałym Polakiem. To cecha wielkości nie taka znowu częsta, bowiem rzadko nam się zdarza zapominać, że jesteśmy Polakami, natomiast zdarza nam się zapominać, że jesteśmy ludźmi. A zwłaszcza: że inni ludzie są ludźmi” (*Szpetni...*, s. 142-143).

²⁸⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/6949/poeta> [dostęp: 04.01.2023]

Antoni Słonimski zostaje określony *Wspaniałym Człowiekiem*, a wielkie litery pozwalają potraktować te dwa leksemy prawie jako nazwę własną. Nadanie poecie niejako przydomku czyni ze świetności poety jego cechą konstytutywną, stałą, zespoloną z nim na zawsze: Słonimski nie jest *wspaniały* w konkretnej sytuacji, jest *Wspaniały* – niezależnie od sytuacji. Trwałość tej cechy podkreśla również antyteza *ubywało w nim krwi i siły, ale nie ubywało w nim godności*. Przemijalność dotyczy więc sfery cielesnej, symbolicznie reprezentowanej tu przez *krw* i *siłę*, ale nie ducha. Raz dokonany wybór, jaką *postacią* chce się być w życiu, jest wiążący na zawsze. Słonimski więc w językowej kreacji u Osieckiej nie gra roli, on się nią staje. W czym się owa *godność* przejawiała? Przede wszystkim w głęboko humanistycznej postawie. Leksem *człowiek* pojawia się w tym krótkim fragmencie aż pięć razy (w lp. i lmn.), co w bezpośredni sposób eksponuje zagadnienie człowieczeństwa. Przejawia się ono poprzez przyjęcie odpowiedzialności za swoje czyny oraz głęboką empatię. Ta ostatnia cecha zostaje wyrażona za pomocą pozornego tautologicznego twierdzenia, iż poeta zawsze pamiętał o tym, że *inni ludzie są ludźmi*. Takie niezłomne przestrzeganie kodeksu etycznego prowadzi również do bycia *Wspaniałym Polakiem*. I przy okazji tego *quasi*-przydomku zdaje się pojawiać delikatna aluzja polityczna, zawarta w paralelizmach: *rzadko nam się zdarza zapominać, że jesteśmy Polakami, natomiast zdarza nam się zapominać, że jesteśmy ludźmi*. Czasami więc postawa uważana za patriotyczną (w domyśle, np. służba systemowi) nie jest tożsama z poszanowaniem innych osób.

Osiecka, budując postać Słonimskiego, nie ucieka się jedynie do refleksji o charakterze ogólnym, odnoszącym się do moralnej postawy poety. Przytacza również sytuację z życia codziennego (a konkretnie: z życia domu wczasowego sopockiego ZAiKS-u), w której opisie poważny ton ustępuje humorystycznemu:

„Wysoki i szczupły, o czaszce podobnej do głowy orła, przyodziany w strój w stylu *informal*, lekko pochylony nad deską, prasował sobie chustki do nosa i angielskie koszule. Wykonywał swą pracę bez pośpiechu, a gdy natrafił na wdzięcznego słuchacza, chętnie perorował. Wygłaszał całe tyrady. Opowiadał *pozdejmowane* felietony. Żartował. Wspominał. Daj nam Boże w naszym gronie choć jednego znajomego, który na trybunie bądź kazalnicy prezentował się tak, jak prezentował się Pan Antoni przy desce do prasowania!” (*Szpetni...*, s. 142).

Autorka *Szpetnych...* pokazuje również „powszedniego Słonimskiego”, kreśli jego wygląd oraz zachowanie w nieformalnych sytuacjach. Opisuje go epitetami *wysoki, szczupły* – konotującymi pozytywnie oraz porównuje kształt głowy do *orla*, co również odnosi do aprobowanych społecznie skojarzeń z jednej strony z polskością, z drugiej, bardziej symbolicznie, m.in. z niebiosami, duszą, natchnieniem, dumą²⁸⁶. Przez portret ten przebłyскуje również elegancja poety, wyrażona za pomocą części garderoby, jakimi są *angielskie koszule*. Również sposób poruszania i zachowywania się jest pełen dystynkcji i godności, o czym świadczy określenie *bez pośpiechu* oraz rzadko stosowany leksem *perorował*. Ponadto Słonimski jawi się w *Szpetnych...* jako mistrz słowa mówionego i zarazem gawędziarz, bowiem wśród wymienionych nazw czynności zdecydowanie przeważają te dotyczące werbalnej komunikacji: *opowiadał, wygłaszał, perorował, żartował, wspominał*. Po raz kolejny niepozornie zostaje też podkreślone jego zainteresowanie polityką poprzez epitet *pozdziejmowane (felietony)*, sugerujący, że zostały one wycofane z publikacji przez cenzurę. Jednocześnie cały opis Słonimskiego ma, jak już wspomniano, rys humorystyczny. Pretekstem do snucia opowieści o szykownym wyglądzie i oratorskich zdolnościach jest sytuacja... prasowania. Stosowanie leksemów nadających tekstowi wykwińtości (jak rzadziej stosowany *przyodziany* czy obcojęzyczny *informal*) przy jednoczesnym zestawieniu całości z wykonywaniem zwykłego obowiązku domowego, wymienienie *deski do prasowania* wraz z *trybuną bądź kazalnicą* – nadaje fragmentowi zabawnego zabarwienia. Takie „podglądanie przez dziurkę od klucza” wielkich postaci, dotykane ich sfery prywatnej w dowcipny sposób ma, jak pisze Chudzik, moc wywrotową²⁸⁷. Taką funkcję anegdota zdaje się pełnić i w językowej kreacji Skamandryty – po fragmentach traktujących o poecie w tonie pełnym powagi i wzniosłości, Słonimski nie zastyga w pomniku ze spiżu, a staje się żywą, barwną personą, z jednej strony o niezłomnej postawie moralnej, z drugiej – zwykłym śmiertelnikiem, dbającym o wyprasowane koszule i chusteczki do nosa.

Agnieszka Osiecka w *Szpetnych...* zdaje się presupozycyjnie zakładać, że poezja winna służyć wartościom moralnym – Słonimski więc, idealistycznie się im poświęcając w codziennej egzystencji, jest kreowany na poetę życia. Położenie akcentu na postawę etyczną – związaną również z poglądami politycznymi – w pewnym sensie

²⁸⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 284.

²⁸⁷ P. Chudzik, *O łamaniu zasad – anegdota jako zjawisko karnawalizacyjne* w: J. Doroszevska, M. Job, T. Sapota (red.), *Wzory kultury antycznej. Reguły zachowania starożytnych Greków i Rzymian*, Katowice 2018, s. 49-58.

pokrywa się z tym, jak poeta był postrzegany przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Z analizy akt, przeprowadzonej przez M. Budnik wynika, że cenzurowana była głównie sama postać Słonimskiego, a w mniejszym stopniu – utwory. Okresem, w którym widać to szczególnie dobrze, jest czas po 1976 roku, a więc już po śmierci poety – kiedy to drobiazgowo kontrolowano wszelkie wzmianki o Skamandrycie, usuwając w tekstach te traktujące o nim w kontekście politycznym²⁸⁸. W oczywisty sposób wspomnienia Osieckiej różni od tych akt wartościowanie: o ile w GUKPiW postawa poety była wysoce niepożądana, o tyle w *Szpetnych...* pokazywana jako wzorcowa. Jednocześnie Osiecka posługuje się słownictwem abstrakcyjnym, odnoszącym się w ogólnikowy sposób do sfery idei i wartości moralnych, unikając konkretnych opisów działań lub poglądów Słonimskiego. Takie enigmatyczne podejście może mieć źródło w obawie właśnie przed cenzurą. Drugim ważnym elementem konceptualizacji poety jest dotknięcie jego codzienności, a dokładnie - wakacyjnego prasowania na poddaszu sopockiego ZAiKS-u, które nadaje kreowanej postaci *Pana Antoniego* lekkości i stanowi, charakterystyczne dla anegdoty, „zatrzymanie w locie”²⁸⁹ zwykłej, powszedniej, ale i niepowtarzalnej chwili. Takie sięganie do sfery codzienności stanowi też ukłon w stronę Skamandrytów, którzy właśnie nią się często *inspirowali*²⁹⁰.

Należy jeszcze zwrócić uwagę, że Osiecka w językowej kreacji Skamandrytów nie ucieka się jedynie do pierwszej osoby liczby mnogiej, a snute refleksje nie zawsze są wypowiedziane w imieniu całej generacji. Sformułowania takie jak *dla mnie* czy zastosowanie pierwszej osoby liczby pojedynczej – nie tak częste w jej wspomnieniach - świadczą o jej wyjątkowym stosunku do tejże grupy literackiej. Podobieństwa między twórczością Osieckiej i Skamandrytów stały się przedmiotem rozważań Evnera Zanottiego²⁹¹ oraz Marii Janion, która powiedziała: „To była ostatnia romantyczka w piosence. *Amor szmaciany płynie ulicą* - słyszę w tym Słonimskiego i Tuwima, którzy umieli poetyzować zwyczajność. Ona to po nich odziedziczyła. Rozumiała, jakie słowo jest ważne. Na tym polega artysta, na sztuce jedyne nazwania. (...) Jak

²⁸⁸ M. Budnik, *A. Słonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli i Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1960 - 1980*, w: „Bibliotekarz Podlaski”, 4/2021, s.116.

²⁸⁹ W. Bojda, *Anegdota* w: Z. Kadlubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich*, Gdańsk 2018, s. 85.

²⁹⁰ E. Zanotti, *Poetyka codzienności w twórczości Osieckiej* w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Osiecka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, Wrocław 2011, s. 148.

²⁹¹ *Ibidem*, s. 148-160.

skamandryci porównywała życie do tańca. Zmysłowość i witalizm są u niej podszyte grozą²⁹².

Inni poeci międzywojnia (oraz kontynuujący działalność literacką po 1945r.) nie są traktowani z taką atencją. Kilku z nich jednak zostało obdarzonych po jednej, najbardziej charakterystycznej według Osieckiej, cesze ich twórczości:

„Słonimski, jeśli dobrze pamiętam, nie wszystkich nas porywał jako poeta. Brak mu było tego szaleństwa słów i kolorów, którym porażał Tuwim, brak mu było czaru Gałczyńskiego, brak mu było nawet tej pewnej wiślaności, w której »robił« Broniewski” (*Szpetni...*, s. 142).

Wspomniani zostają Tuwim, Gałczyński i Broniewski. Pierwszemu z wymienionych Osiecka przypisuje *szaleństwo słów i kolorów*. Leksem *szaleństwo*, oznaczający ‘postępowanie wykraczające poza przeciętne normy, zwyczaję’²⁹³ odnosi się tu do *słów* - a więc tworzywa poezji oraz *kolorów* - niejako podzbioru pierwszego elementu (możliwe do wyrażenia w twórczości Tuwima jedynie językowo). Autorka wspomnień odwołuje się więc do charakterystycznej właściwości twórczości poety - nadzwyczajną umiejętność posługiwania się barwami dostrzega wielu badaczy, chociażby: E. Szkudlarek²⁹⁴, A. Seniów²⁹⁵, A. Kowalczykowska²⁹⁶. Natomiast *szaleństwo słów* może nawiązywać i do mnogości uprawianych gatunków i do często stosowanego przez niego środka artystycznego wyrazu – gry słów, ale także do utworów dalekich od społecznych konwenansów i (zgodnie z definicją *szaleństwa*) *zwyczajów*: wierszy dla dorosłych. Warto również odnieść się do mniej popularnego znaczenia *szaleństwa* – ‘hulanka, zabawa’²⁹⁷ w kontekście rozważań Matywieckiego: „Tuwim *ma* polszczyznę jak dziecko zabawki i bawi się polszczyzną wedle pragmatyki dziecięcych zabaw – zabawy te, jak to u dzieci, są bardzo poważne”²⁹⁸. Talent i swoboda (a może nawet swawola) w posługiwaniu się ojczystym językiem zostaje z całą mocą podkreślony za pomocą leksemu *porażać*. Natomiast *Gałczyńskiemu* przypisano *czar*. Z jednej strony

²⁹² Cyt. za: Z. Turowska, *Agnieszki...*, s. 205.

²⁹³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/szale%C5%84stwo.html>, [dostęp: 01.05.2023].

²⁹⁴ E. Szkudlarek, *Malowanie kobiety w wierszu „Kobiece” Julina Tuwima*, w: „Czytanie literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 3/2014, s. 65-79.

²⁹⁵ A. Seniów, *Barwa „złota” w utworach lirycznych Juliana Tuwima*, w: „Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 11/2012, s. 187-208.

²⁹⁶ A. Kowalczykowska, *Tuwim - poetyckie wizje Łodzi*, w: „Prace polonistyczne Studies in Polish Literature” 51/1996, s. 7-19.

²⁹⁷ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/szale%C5%84stwo.html>, [dostęp: 01.05.2023].

²⁹⁸ Cyt. za: K. Kuczyńska-Koschany, *Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, w: „Porównania” 2 (25)/2019, s. 317-340.

termin nieostry, trudny do jednoznacznego zdefiniowania w kontekście poety, z drugiej – stosowany również przez badaczy twórcy teatrzyku *Zielona gęś*. Kamil Pilichiewicz, w polemicznym wobec rozważań Michała Głowińskiego artykule, pisze: „uważam, że »poeta-trubadur« miewa w swojej poezji fragmenty prawdziwie zaczarowane i tajemnicze. W późnym okresie twórczości *Zielonego Konstantego* zauważalny jest wyraźny sentymentalizm, melancholia, refleksja nad własnym życiem i zbliżającym się kresem”²⁹⁹. Choć recepcja Gałczyńskiego jest niejednoznaczna, a reakcje na jego twórczość skrajne³⁰⁰, Osiecka odwołuje się do tych wartościujących ją pozytywnie jako pełną ‘wdzięku, urody’³⁰¹. Jako ostatni zostaje wymieniony *Broniewski* i to trzecie miejsce na podium nie jest tylko enumeracyjnym przypadkiem, o czym świadczy partykuła *nawet*. Temu poecie przypisana zostaje *pewna wiślaność*. Ten neologizm wskazuje na ważny motyw w twórczości Broniewskiego, jakim była Wisła. Pisał on o krajobrazach związanych z rzeką, wraz z córką Joanną Broniewską-Kozicką pracował nad dokumentem filmowym o niej, a po śmierci Joanny żegnał ją między innymi wierszem *Film o Wiśle*. Który z odcieni *wiślaności* przytacza Osiecka – trudno dociec, jednak wszystkie razem dają połączenie wrażliwości estetycznej, patriotyzmu oraz melancholijności. Co istotne – wszyscy trzej poeci zostają skontrastowani z Antonim Słonimskim, by zobrazować jego *braki* w warsztacie czy też talencie.

4.3. Skamandryci w oczach *Wielkiego Niecierpliwego*³⁰²

Osiecka nie poprzestaje jedynie na przedstawieniu swojego (oraz jej pokolenia) punktu widzenia. W *Galerii...* uzupełnia ten obraz o spostrzeżenia Jerzego Giedroycia:

„Jerzy Giedroyc – Wielki Niecierpliw – wpajał nam zawsze, że mentalność z »Ziemiańskiej« jest czymś okropnym i że on nie rozumie, jak niektórzy młodzi ludzie mogą temu ulegać. No bo tak. W »Ziemiańskiej« siedzieli przed wojną literaci i snoby i ferowali wyroki. Mieli też skłonność do tego, żeby zamieniać sprawy wielkie w małe i nadawać im rangę ploteczki towarzyskiej. Niecierpliw tego nie cierpiał” (*Galeria...*, s. 30).

²⁹⁹ K.K. Pilichiewicz, *Recepcja twórczości Gałczyńskiego jako wyzwanie. Kазus Michała Głowińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski”, 3/2019 (XLIV), s.259.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/czar.html>, [dostęp: 16.04.2023].

³⁰² A. Osiecka, *Galeria...*, s. 30.

Kluczowym wyrażeniem w zacytowanym fragmencie wydaje się być *mentalność* z »*Ziemiańskiej*«. Przytoczona nazwa własna jest tak naprawdę częścią chrematonimu *Mała Ziemiańska*, odnoszącego się do warszawskiej cukierni, w której mieścił się między innymi stolik spotkań Skamandrytów. Według twórcy paryskiej „Kultury” goście wspomnianego lokalu to głównie *literaci i snoby*. Choć ludzie pióra są wyszczególnieni jako osobna kategoria, to jednak zestawienie ich na równi z pejoratywnie nacechowaną grupą *snobów* powoduje, że i *literaci* nabierają negatywnego zabarwienia. Ta ocena wiąże się z ich światopoglądem i stylem bycia, a konkretnie z przypadłością do *ferowania wyroków* oraz humoru, który skłania poetów z *Ziemiańskiej* do zbyt żartobliwie-lekceważącego stosunku do ważkich spraw, co zostało oddane za pomocą ironicznej peryfrazy: *żeby zamieniać sprawy wielkie w małe i nadawać im rangę ploteczki towarzyskiej*. Przyczynę spojrzenia Giedroycia na Skamandrytów nieco objaśnia przydomek ukuty dla redaktora przez Osiecką: *Wielki Niecierpliwy*. Hanna Dziechcińska, analizując historię przydomków, wywodzi je bardziej z mowy potocznej niż oficjalnie obowiązujących nazw własnych i doszukuje się ich korzeni w określeniach żartobliwych, przerysowujących pewne przywary³⁰³. Podobny zabieg stosuje autorka *Galerii...*, odwołując się do cechy Giedroycia, jaką była „niezdolność do czekania”³⁰⁴, pewnego rodzaju „niewytrwałość”³⁰⁵. Niespieszne rozmowy, zabawa słowem, humorystyczne komentowanie bieżących wydarzeń lub wygłaszanie opinii przy kawiarnianym stoliku – nieprowadzące przecież do jasnych, szybkich i konkretnych działań – nie cieszyły się uznaniem u naczelnego „Kultury”, co podkreśla dodatkowo ostatnie zdanie w postaci paronomazji: *Niecierpliwy tego nie cierpiał*. Jednak uwypuklenie tego rysu charakterologicznego nie jest nacechowane pejoratywnie, a w innym fragmencie nadaje wręcz portretowi Giedroycia liryzmu: *przejawia niecierpliwość ptaków*³⁰⁶.

Jednak Osiecka na tym nie kończy językowej kreacji Skamandrytów w *Galerii...* i przytacza kolejny punkt widzenia: Zygmunta Hertza:

„Niestety, najbliższy jego współpracownik, współtwórca paryskiej „Kultury” Zygmunt Hertz, mocno był tym stylem przesiąknięty i wojna go wcale z tego nie uleczyła” (*Galeria...*, s. 31).

³⁰³ H. Dziechcińska, *O staropolskim paszkwilu imiennym i jego odmianie epigramatycznej*, w: „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 64/4, 1973, s. 27-28.

³⁰⁴ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/niecierpliwy.html>, [dostęp: 17.04.2023].

³⁰⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/3050/niecierpliwy> [dostęp: 17.04.2023].

³⁰⁶ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 33.

Zygmunt Hertz jest kreowany na antagonistę Giedroycia w kwestii *mentalności z Ziemiańskiej*, o czym świadczy leksem *przesiąknięty* – a więc na wskroś przepełniony kawiarnianą filozofią życia. Efekt dodatkowo wzmacnia epitet *mocno*, a stwierdzenie, że *styl* ten nie zmienił się nawet pod wpływem wojennych przeżyć jest wręcz hiperbolizujący.

Te odmienne postawy wobec sposobu bycia Skamandrytów przekładały się również na podejście do młodych przedstawicieli pokolenia⁵⁶:

„Kiedy w latach sześćdziesiątych czy siedemdziesiątych ktoś z młodzieży warszawskiej pojawiał się na krótko w Maisons-Laffitte, to ci dwaj panowie potrafili przybysza dosłownie rozszarpywać. Giedroyc w swojej pieczarze roztrząsał sprawy wielkiej polityki, a Zygmunt, zwany przez nas Wujem, wypytywał delikwenta, o to, co było u Jarka [Abramowa] na weselu do jedzenia. (To, że w prezencie dostał czerwone garnki, Zygmunt już wiedział)” (*Galeria...*, s. 22).

Osiecka kontynuuje budowane obu postaci męskich na zasadzie kontrastu – w tym fragmencie opartego na ich podejściu do gości, twórców z młodszej generacji, tu wyrażonych peryfrazą *młodzieżą warszawską*. Jerzy Giedroyc konceptualizowany jest na człowieka poświęcającego swój czas sprawom ważkim, a konkretnie *polityce*, dodatkowo opatrzonej epitetem *wielkiej*. Jego zaangażowanie jest tak duże, że powoduje pewne zamknięcie na inne rejony życia, schowanie się w jednej konkretnej sferze, co oddaje leksem *pieczara*. Jak już wspomniano, w kontrze budowana jest postać Zygmunta Hertza, który to z kolei zyskał nie tyle przydomek co przezwisko *Wuj*. Ksywa ta, wywołująca skojarzenia z rodziną, pokazuje ciepłe relacje między „esteesowcami” a współzałożycielem Instytutu Literackiego. Przewisko uwypuklające pozytywnie ocenianą w społeczeństwie cechę nie jest częstym zjawiskiem – Maria Wojtyła-Świerzowska wskazuje, że większość tego typu twórców językowych nawiązuje do „tego, co jest odbierane i oceniane jako przywara”³⁰⁷. Ukucie więc go w oparciu o przyjazny stosunek Hertza wobec młodych, to bardzo mocne zaakcentowanie jego życzliwej postawy. Przejawiała się ona nie w światopoglądowych dyskusjach – jak w przypadku Giedroycia – ale rozmowach o sprawach trywialnych i powszednich, które symbolizują w tekście *czerwone garnki* czy *jedzenie na weselu*. Dlaczego akurat w takiej tematyce? Osiecka daje odpowiedź:

³⁰⁷ M. Wojtyła-Świerzowska, *Jeszcze o przezwiskach*, w: „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze”, 8/2012, s. 107.

„Powiedzieć o Zygmuncie, że był »wesoły«, to bardzo mało. Była to wesołość w wielu kolorach. Kryła się w niej ogromna wrażliwość na ludzkie sprawy i chęć niesienia ulgi, choćby przez pocieszenie (lub wspólne się pocieszanie). Plotka to był futerał, w którym kryły się różne rzeczy: sekrety, cierpienia, szczęścia i nieszczęścia. Wiedział o tym Czesław Miłosz, który przez wiele lat z nim korespondował, a na koniec powiedział: »Zygmunt robił w dobroci«” (*Galeria...*, s. 33).

Autorka wspomnień cechą konstytutywną Zygmunta Hertza czyni tu *wesołość*, jednak nie poprzestaje na jej podstawowym znaczeniu ‘przyjemnego uczucia, związanego z sytuacją, w której komuś chce się śmiać’³⁰⁸. Kreuje ją raczej jako emocję o wielu odcieniach za pomocą metafory opartej na *kolorach*. W przypadku współtwórcy „Kultury” łączy się ona z *wrażliwością*, *pocieszaniem*, *chęcią niesienia ulgi*, a więc z cechami charakteru odbieranymi pozytywnie. W przypadku Hertza, jego *wesołość* zostaje wręcz utożsamiona z *dobrocią*, poprzez przytoczenie wypowiedzi Miłosza. Jednym z przejawów postawy życzliwości wobec innych była właśnie... *plotka*. Sama w sobie efemeryczna, powstająca w chwilowym kontakcie międzyludzkim i związana ze sferą psychiczną człowieka, u Osieckiej zostaje niejako urealniona, zyskuje pewną stałość i namacalność dzięki metaforycznemu nazwaniu jej *futerałem*. W przypadku Zygmunta Hertza *boskie ple-ple*³⁰⁹ skrywało w sobie wiedzę o tym, co dla człowieka najcenniejsze: o jego *sekreтах*, *szczęściach*, *nieszczęściach*, *cierpieniach*. Takie przedstawienie *plotki* i jej roli w stosunkach międzyludzkich jest bliskie rozważaniom antropologa Robina Dunbara, który uważa, że język zastąpił u ludzi czynność iskania. To dzięki komunikatom słownym *homo sapiens* nawiązuje kontakt, podtrzymuje więź czy właśnie – pociesza. Służy temu w dużej mierze właśnie *plotka*, a mniej komunikaty o charakterze typowo informacyjnym³¹⁰.

Przytoczenie Skamandrytów jako grupy inspirującej pokolenie’56 stało się też we wspomnieniach Osieckiej pretekstem do nakreślenia sylwetek dwóch innych postaci, równie ważnych dla jej generacji: Jerzego Giedroycia i Zygmunta Hertza. Pierwszy z nich przedstawiony jest jako przeciwnik *mentalności z Ziemiańskiej* oraz osoba, która zadedykowała swoje życie sprawom państwowym. Całkowite zaangażowanie polityczne sprawiło, że Redaktor zamknął się na lżejsze w formie, pełne swady i

³⁰⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/24706/wesolosc/3842914/czlowieka>, [dostęp: 16.05.2023].

³⁰⁹ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 33.

³¹⁰ R. Dunbar. *Ewolucja ludzkiego języka*, <https://www.copernicuscollege.pl/wyklady/ewolucja-ludzkiego-jezyka> [dostęp z 10.06.2023].

humoru relacji z ludźmi. Natomiast z językowej kreacji Hertza wyłania się człowiek pełen ciepła, życzliwości, dobroci, zainteresowany najdrobniejszymi sprawami innych, pełen towarzyskiej werwy – słowem kontynuator kawiarnianego sposobu życia Skamandrytów. Obaj jednak – na swój skrajnie odmienny sposób – pozostają zaciekawieni młodszym pokoleniem, co oddaje żartobliwie leksem *rozszarpywać (przybysza)*. Odnotować należy, że w *Szpetnych...* wątek „Kultury” paryskiej w ogóle się nie pojawia i najprawdopodobniej, z uwagi na cenzurę, pojawić się nie mógł (Osiecka po raz pierwszy zawitała do Maisons-Laffitte, przemycając rękopis Marka Hłaski, a i same kontakty z Giedroyciem nie były dobrze widziane przez władze). Z kolei w *Galerii...* dokonuje krótkiej charakterystyki współzałożycieli Instytutu Literackiego, jednocześnie deklarując, że nie chce pisać o „Kulturze” tonem z Ziemiańskiej³¹¹ i że przyjdzie czas na osobne wspomnienia o tym miejscu. Autorka już wówczas miała tom dzienników z końcówki lat 50. o tytule *Kikimora*³¹², który traktuje właśnie o Giedroyciu i zbudowanej przez niego instytucji, jednak jak dotąd nie został on wydany (jest natomiast dostępny w formie zdigitalizowanego rękopisu w archiwum Polona)³¹³.

4.4. O dwudziestoleciu *na serio*

Agnieszka Osiecka nie poprzestaje jednak na sferze artystycznych inspiracji, jakie czerpali z międzywojnia twórcy jej pokolenia. Dokonuje również konceptualizacji tego czasu jako epoki, której nie objęto poważną refleksją, czy też której nie obdarzono należyłą uwagą:

„Tymczasem, po raz wtóry, wraca do nas dwudziestolecie międzywojenne... w tonacji serio: okazuje się, że pewne myśli pomyślane wtedy trzeba koniecznie domyśleć do końca, pewne postaci - przypomnieć, pewne supły - rozsypać, pewne legendy - wydobyć z cienia. (...) Okazuje się, że pewne symbole odłożyliśmy do szuflad zbyt wcześnie. Zbyt gorliwie odwiesiliśmy kostiumy. Pochopnie pochowaliśmy na pół jeszcze żywych krewnych” (*Szpetni...*, s. 155-156).

Międzywojnie jawi się jako pochopnie porzucone, zbyt nagle i lekkomyślnie. Jednak mimo okresu ciszy wraca i to nie w formie mody na retro, ale jako przyczynek

³¹¹ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 33.

³¹² Tytuł odnosi się do przezwiska nadanego Agnieszce Osieckiej przez Jerzego Giedroycia.

³¹³ Stanowił on jednak jeden z dokumentów, na którym oparta została powieść Manueli Gretkowskiej *Poetka i księżę*, traktująca o związku Giedroycia i Osieckiej.

do poważnej refleksji, co oddaje sformułowanie *w tonacji serio*. W jaki sposób należy potraktować minioną epokę? Odpowiedź daje enumeracja zawierająca bezokoliczniki: *domyśleć, przypomnieć, rozsypać, wydobyć*. Powrót do *przedwojny* ma więc bazować głównie na funkcjach kognitywnych – człowiek powinien dokonać osądu tamtego czasu niezależnie, za pomocą swoich zdolności poznawczych. Co wcześniej stało na przeszkodzie rozsądnej ocenie międzywojnia? Osiecka tego nie precyzuje, natomiast dokonuje kilku presupozycji, sugerujących, że niektóre wybitne osobistości tamtych lat zostały zapomniane (*trzeba (...) pewne postaci - przypomnieć*) bądź celowo zmarginalizowane (*trzeba (...) pewne legendy - wydobyć z cienia*). Użyte w omawianym fragmencie paralelizmy składniowe z myślnikiem wymuszają zatrzymanie, dzięki któremu bezokolicznik jest mocniej zaakcentowany. Taką funkcję wspomnianego znaku interpunkcyjnego potwierdza Małgorzata Bortliczek w artykule przeglądowym na temat jego zastosowań, przytaczając rozważania T. Karpowicza o roli tegoż znaku interpunkcyjnego w wyodrębnianiu i akcentowaniu konkretnej informacji lub nadaniu jej szczególnej wartości³¹⁴. Kolejne zdania cytatu są metaforycznym powtórzeniem podobnej refleksji o zbyt szybkim pogrzebaniu pamięci o dwudziestoleciu, opartym na przenośnym znaczeniu *odkładania do szuflad, odwieszania kostiumów*, czy - bodajże najbardziej oddziałującym na emocje - obrazie *pochowania na pół jeszcze żywych krewnych*. Zastosowane wyliczenia, nadbudowywanie metafor o zbliżonym sensie powoduje efekt pewnego natłoku, hiperbolizuje i podkreśla konieczność racjonalnego i rzeczowego przeanalizowania międzywojnia. Również wyrażenia temporalne, takie jak: *zbyt gorliwie, pochopnie, zbyt wcześnie* podkreślają, iż za szybko popadło ono w zbiorową niepamięć. Przytoczony fragment ma charakter ogólnikowy, jednak pojawia się zdanie nieco doprecyzowujące poruszone przez autorkę zagadnienie:

„Trzeba porozumieć się co do Piłsudskiego, rozgryźć Witosa, rzucić snop światła na Sikorskiego” (*Szpetni...*, s. 156).

Zapomnianymi lub odsuniętymi w cień postaciami są więc *Piłsudski, Witos, Sikorski*. Co ich łączy? Do wszystkich trzech władza w okresie PRL-u miała niejednoznaczny lub negatywny stosunek, oskarżano ich o wspieranie kapitalistycznej polityki, o „burżuazyjność”, czy niepowodzenia wojenne. Wartościowanie

³¹⁴ M. Bortliczek, *Funkcje myślnika - norma i jednoznaczność*, w: „*Studia Slavica*”, vol. XXV, 2/2021, s. 83.

wymienionych działaczy zależało w dużej mierze od czasowo głoszonych przez nich poglądów, a nie od obiektywnej oceny ich zaangażowania w walkę o niepodległość podczas II wojny światowej (czy też w budowanie polskiej państwowości po niej) - Wincenty Witos tuż po 1945 r. był cenionym działaczem PZPR, jednak gdy po śmierci Stalina zaczął stanowczo krytykować reżim, marginalizowano jego wypowiedzi i uznano za postać wrogą systemowi. Agnieszka Osiecka pisała *Szpetnych...* w latach 1980-1982, gdy kwestionowanie propagandowej opinii na temat Piłsudskiego, Witosy czy Sikorskiego było nadal niewygodne, jeśli nie niebezpieczne; do tego nadal istniał Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Zapewne czas, w którym powstawały wspomnienia, zdecydował o zastosowaniu enigmatycznych nazw czynności: *porozumieć się*, *rzucić (sноп światła)*, *rozgryźć* - sugerujących jedynie konieczność ponownego przyjrzenia się tym postaciom. Subtelnej aluzji nasuwającej wnioski, że zagadnienie jest cenzurowane, można dopatrzeć się w epitecie *niewydane (książki)* oraz frazeologizmie *zatrzymany w pół słowa* w kolejnym zdaniu: „Trzeba wznowić setki niewydawanych książek i odpowiedzieć dzieciom na dziesiątki pytań zatrzymanych w pół słowa”³¹⁵.

Językowa kreacja pokolenia '56 nie jest u Osieckiej pozbawiona historycznego kontekstu. Autorka we wspomnieniach doszukuje się wpływu czasów międzywojnia na artystów debiutujących w czasie Odwilży. Dostrzega go zarówno w pewnego rodzaju manierze aktorskiej (Barbara Rylska), sposobie bycia na co dzień (Mieczysław Jahoda) czy – przede wszystkim – traktowaniu całego swojego życia jako procesu i materiału twórczego. Źródła potrzeby autokreacji Osiecka upatruje w fascynacji Skamandrytami, a zwłaszcza Antonim Słonimskim. Wyniesienie na piedestał właśnie tego poety jest u Osieckiej związane z tym, jaką drogę życia obrał, a nie z samą wartością jego poezji. Autorka wspomnień uważa, że i jej pokolenie w podobny sposób postrzegało samych siebie, o czym świadczy przytoczenie słów Adama Pawlikowskiego: „Ja nie tworzę genialnego dzieła, ja nim po prostu jestem”³¹⁶ oraz zatytułowanie jednego z analizowanych podrozdziałów *Galerii...: No więc menażeria*³¹⁷. Osiecka konceptualizuje więc swoje pokolenie jako kontynuatorów *kultu barwnego indywiduum*, któremu hołdował Skamander. Przytacza również różne spojrzenia na sposób bycia, myślenia i reagowania na świat tej grupy literackiej – od swojego

³¹⁵ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 156.

³¹⁶ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 30.

³¹⁷ Ibidem, s. 29.

pokolenia, przez ważnych przedstawicieli starszej generacji: Jerzego Giedroycia czy Zygmunta Herta - co z kolei podkreśla, iż pamięć o *przedwojnie* długo pozostała żywą, budzącą emocje i wywołującą dyskusję. Sam klimat dwudziestolecia autorka oddaje za pomocą: leksemów odsyłających do przeszłości drogą nostalgii i melancholii (np. *patyna*), przytaczania chrematonimów (tytuł piosenki *Giczołami sobie kiwam*), antroponimów (nazwiska twórców), czy typowej zarówno dla Skamandra jak i Osieckiej - anegdoty. Międzywojnie jest jednak konceptualizowane nie tylko jako inspirujący artystycznie trend z przeszłości, ale również jako niejednoznaczny okres, którego odbiór dla generacji '56 jest skomplikowany i zaciemniony. Przyczyn tego stanu można dopatrywać się w cenzurze, o czym świadczą enigmatyczne, na poły metaforyczne, fragmenty poświęcone *legendom* walki o niepodległość: Piłsudskiemu, Witosowi i Sikorskiemu.

4.5. Kawiarniany uniwersytet Janusza Minkiewicza

Kolejnym twórcą, kreowanym na mistrza pokolenia, jest Janusz Minkiewicz. Osiecka przypisuje mu dwie role, jakie odgrywał dla jej generacji: opiekuna i najwyższej klasy nauczyciela. W czym przejawiała się pierwsza z nich? Oto odpowiedź:

„Mimo to ludzie bezdomni, lub półbezdomni, ci wszyscy którzy jedzą obiady klubowe lub nie spieszą się do domu, mieli w nim prawdziwego ojca, kochanka, brata, kolegę, bawidamka – no, kogo wolicie” (*Szpetni...*, s. 123).

W relacji Minkiewicz - młodzi twórcy tych ostatnich autorka czyni *bezdomnymi* lub *półbezdomnymi*. Cechuje ich jądanie *obiadów*, opatrzonych epitetem *klubowe* – zapewne w kontrze do „domowych” - oraz spora ilość wolnego czasu (negacja *nie spieszą się do domu*). Czy postawa ta wynikała z umiłowania swobody i stanowiła rezultat świadomego wyboru, czy też była podyktowana sytuacją życiową tuż powojennego pokolenia, które często nie miało do kogo wracać? Osiecka nie daje odpowiedzi, jednak samo zastosowanie leksemu *bezdomny* konotuje negatywne emocje, wzbudzając u odbiorcy współczucie. Dodatkowo, funkcja jaką w tym układzie przypisano *Miniowi*³¹⁸ również wskazuje na pewne społeczne trudności - jak nazywała

³¹⁸ Określenie używane przez znajomych Minkiewicza.

swoj krąg Osiecka - *młodzieży warszawskiej*³¹⁹. Janusz Minkiewicz uzupełniał luki i pełnił to rolę *ojca*, to *kochanka* lub *brata*, *kolegi*, *bawidamka*. Zastosowana enumeracja wskazuje na wysoki poziom empatii, ale i sporą elastyczność w relacjach międzyludzkich pisarza, w których mógł zajmować tak samo pozycję niemal rodzinną, jak koleżeńską lub romantyczną. W każdej z nich jednak był ukierunkowany na zaspokojenie emocjonalnych potrzeb innych osób.

Dawał jednak swoim młodszym towarzyszom coś jeszcze:

„Uważam, że tak jak Arystoteles oświecał swoich uczniów na spacerach, tak Janusz oświecał nas przy kieliszku wódki, a później - przy szklance herbaty. (..) Jego praca polegała na tym, żeby z tych dwóch miast – z Warszawy przedwojennej i powojennej - skleić jedno miasto. I polegała też na tym, żeby nie pisząc - uczyć rozumu: to tak samo, jakby pisał. Gdzież jest dzisiaj, Mini, ten najmniejszy w świecie uniwersytet, ten najcenniejszy krótki kurs - Twój stolik kawiarniany?...” (*Szpetni...*, s. 122-123).

Janusz Minkiewicz jest kreowany na kolejnego mistrza pokolenia⁵⁶. Nie jest to jednak autorytet odległy i niedościgniony, pozostający w sferze podziwu i niedostępności; wręcz przeciwnie – Osiecka buduje jego postać, odwołując się do życia towarzyskiego, jakie młodzi artyści prowadzili wraz z *Miniem*. Ich koleżeńskie stosunki zostały oddane symbolicznie poprzez nawiązanie do napojów: *kieliszka wódki* i *szklanki herbaty*. Ta ostatnia, według badań Agnieszki Piel, jest wraz z kawą „mocno osadzona w naszym kręgu kulturowym”³²⁰, gdyż wokół tych dwóch naporów „skupia się życie towarzyskie Polaków”³²¹. Potwierdza to M. Fleischer, który poszukując funkcji trunków bez- i alkoholowych, jakie pełnią w kulturze, stworzył ich profile semantyczne. W przypadku *herbaty*, doszedł do wniosków, iż jest ona najczęściej kojarzona w Polsce z: przyjaciółmi i przyjaźnią, spotkaniami, relaksem, codziennością, domem i bezpieczeństwem³²². Z socjalizacją budzi asocjacje też trunek wysokoprocentowy: *wódce* respondenci przypisali głównie skojarzenia związane z *imprezą/imprezami/dużymi imprezami, przyjęciem, imieninami, weselami, świętami*,

³¹⁹ A. Osiecka, *Galeria...*, s.22.

³²⁰ A. Piel, *Zwyczaj picia kawy i herbaty odzwierciedlony w polskim słownictwie i frazeologii*, w: „LingVaria” 19/2015, s. 150.

³²¹ Ibidem.

³²² M. Fleischer, *Image napojów w kulturze polskiej, niemieckiej i francuskiej* w: idem, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław 2002, s. 9 (brak numeracji stron w: http://www.fleischer.pl/text/image_napojow.pdf – policzone samodzielnie).

*towarzystwem, spotkaniami rodzinnymi, zabawą*³²³. Jednocześnie trzeba zauważyć, że konsumpcja alkoholu w czasach PRL-u była niesłychanie wysoka - Polskę w światowym rankingu wyprzedzał jedynie Związek Sowiecki³²⁴, a dominującym gatunkiem była właśnie wódka³²⁵. Jednak w przypadku początkujących artystów i Minkiewicza rola „czystej” nie ograniczała się do sfery towarzysko-rozrywkowej, ale również odgrywała pewną funkcję inicjacyjną w życiu artystycznym, była nieodłącznym elementem ich nieoficjalnej edukacji, o czym świadczą takie leksemy, jak: *Arystoteles, oświecać, uczyć, rozum, uniwersytet, kurs*. Z kolei porównanie autora *Bilansu osobistego* do greckiego filozofa ukazuje go jako wybitnego myśliciela, który posiadał pewną mądrość i pragnie ją przekazywać kolejnym pokoleniom. Nauczał przede wszystkim *rozumu* – kształtował więc u młodszych kolegów, według definicji WSJP, ‘zdolności związane z myśleniem’³²⁶ oraz ‘umiejętności trafnej oceny sytuacji’³²⁷. Szczególnie istotne w tym kontekście wydaje się być drugie słownikowe znaczenie - Minio, jako publicysta często krytykujący ówczesne władze, wskazywał kolejnej generacji drogę do samodzielnego myślenia. Rozmowy *przy stoliku kawiarnianym* były dla nich równie cenne co *uniwersytet* lub *kurs*, który - wśród kilku epitetów – opatrzony został również bardzo pozytywnie wartościującym (bo zastosowanym w stopniu najwyższym) określeniem *najcelniejszy*. To nie jedyne przesłanie, jakim się dzielił: całym sobą pokazywał rolę ciągłości kultury i tradycji, zaznaczał, że spajanie - a nie rozdzielanie - jest cenne, co Osiecka oddaje za pomocą metafory sklejanania miast. Nie ma na myśli jednak dwóch, zbliżonych lokacyjnie osad, ale łączenie świata, który rozpadł się na dwie części przecięty wojną.

Ostatnie zdanie fragmentu w formie pytania retorycznego podkreśla tęsknotę za samym pisarzem, jego pragnieniem koherencji oraz spotkaniami z nim i kreuje czas spędzony z Minkiewiczem na niepowtarzalny. Dodatkowo, porównanie go do greckiego filozofa, nazwanie jego nauczania *oświecaniem* oraz – z drugiej strony – uwypuklenie zwyczajnych elementów codzienności, jak stół w kawiarni czy wódeczka, nadaje tekstowi i samej kreacji Minkiewicza pewnej lekkości i delikatnego zabarwienia humorystycznego. Łączenie refleksji i powszedniego konkretności zbliża portret Minia do językowej kreacji Skamandrytów we wspomnieniach Osieckiej.

³²³ Ibidem.

³²⁴ K. Kosiński, *Alkohol w PRL*, w: „Polska 1944/45 – 1989. Studia i materiały” 18/2020 s. 257.

³²⁵ Ibidem. s. 258.

³²⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/20927/rozum>, [dostęp 08.02.2023].

³²⁷ Ibidem.

Sam *uniwersytet* przy *stoliku kawiarnianym* nie jest jedynie metaforycznym wyrażeniem, podkreślającym koleżeńskie stosunki z młodszymi artystami; miał on swoją konkretną lokację:

„Tam, w *Spatifie*, było jego królestwo. »Jestem najstarszy przy stoliku« – powtarzał z upodobaniem. Swoiście też korzystał z owej roli. Nigdy na przykład nie pozwalał nam dotknąć swojej gazety, aż sam jej od deski do deski nie przeczytał. Nie pozwalał zajmować swojego miejsca przy stole ani nie pozwalał się popychać na odwiecznej spatifowskiej kanapce (słynne: »Czy mogliby państwo się trochę ścieśnić?«). Nie pozwalał też zabierać swojego menu. Jego karta musiała czekać nań tak długo, aż On przyjdzie” (*Szpetni...*, s. 123).

Osiecka przytacza konkretny chrematonim *Spatif*, będący jednocześnie skrótowcem, którego rozwinięcie brzmi: Stowarzyszenie Polskich Artystów Teatru i Filmu. Klub ten był jednym z najpopularniejszych miejsc biesiad warszawskiej bohemy. Katarzyna Olczak, analizując przestrzeń w twórczości przedstawiciela pokolenia '56 - Janusza Głowackiego, zauważa, że istniał on zarówno jako punkt osobistego „bedekera” pisarza, jak i część tzw. „szlaku hańby” (gdzie po wyjściu ze SPATiF-u kierowano się do „Melodii” lub „Ścieku”)³²⁸. Ten akcentowany, również przez innych twórców generacji, lokal na mapie rozrywkowej stolicy zostaje wykreowany we wspomnieniach Osieckiej na najważniejszą siedzibę Minkiewicza, o czym świadczy leksem *królestwo*. Skojarzenie z monarchą, zapis zaimka osobowego *On* wielką literą, pozytywne konotowanie epitetu *najstarszy* (który może być rozumiany również jako najbardziej doświadczony, z największą wiedzą etc.) kreuje *Minia* na obdarzanego szacunkiem ze strony młodszych kolegów. Autor *Tysiąca rymów* korzysta ze swojej pozycji, wprowadzając pewne zwyczaje dnia powszedniego. Zostają one ukazane w *Szpetnych...* za pomocą czterokrotnego powtórzenia negacji *nie pozwalał*. Odnosi się ona do: dotykania nieprzeczytanej przez niego gazety lub karty dań, popychania na kanapie, czy też zajmowania jego miejsca. Janusz Minkiewicz, za pomocą tych drobnych, codziennych zakazów, jest kreowany na osobę, która odczuwa potrzebę

³²⁸ K. Olczak, *Warszawa-Nowy Jork. Sposoby zapisu przestrzeni w wybranych tekstach Janusza Głowackiego*, w: E. Konończuk, K. Trusewicz, Sz. Trusewicz (red.), *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki*, Białystok 2018, s. 101.

zaznaczania swojej odrębności oraz podkreślania, iż *Spatif* jest jego „miejscem działalności, władzy”³²⁹ i „wpływów”³³⁰.

Zaakcentowanie aspektu towarzysko-kawiarnianego zbliża sposób portretowania *Minia* do omawianych wcześniej Skamandrytów. Kolejnym podobieństwem do konceptualizacji międzywojennej grupy literackiej, a przede wszystkim A. Słonimskiego, jest wartościowanie jego działań niezależnie od opublikowanych dzieł. Osiecka przytacza opinię innych o Minkiewiczu, którzy to opatrywali go określeniem *milczący (pisarz)*³³¹. W *Szpetnych...* jego nieobecność na listach nowości jest uzasadniana cenzurą, o czym świadczy deklaracja, iż „satyra aluzyjna, mglista, taką jaką uprawialiśmy w STS-ie, czy początkowo w Egidzie - była mu obca”³³². Epitety *aluzyjna, mglista* nawiązują do typowego dla pokolenia '56 sposobu obchodzenia cenzury poprzez dwuznaczność, niedomówienie, *szyfry i piętra*³³³, którym to *Minio* nie hołdował. Preferował on nazywanie *ludzi i rzeczy po imieniu*³³⁴ tak, jak w *dawnych szopkach*³³⁵. Określenie *dawne* odsyła w identyfikacji *szopek* w przeszłość: do szopek politycznych Skamandrytów, prezentowanych Pod Pikadorem i drukowanych w „Cyruliku Warszawskim”, które to w ostatnich latach międzywojnia tworzył właśnie Minkiewicz wraz ze Światopełkiem-Karpińskim³³⁶. Niemożność uprawiania takiego rodzaju twórczości sprawiała, że autor *Stańczyka* pracował głównie jako tłumacz, rezygnując również z obecności w mediach: *Nawet kiedy proszono go o wywiad odpowiadał: »I tak tego nie wydrukujecie«*³³⁷. Umieszczenie tego (najprawdopodobniej *quasi*-) cytatu potwierdza, iż zniknięcie Minkiewicza ze szpalt gazet było spowodowane poglądami politycznymi oraz niechęcią do ezopowego języka. Jednocześnie, skontrastowanie postawy *Minia* z *STS-em* i *Egidą*, kreuje kabarety tworzone przez pokolenie '56³³⁸ na posługujące się wypracowanym kodem – czytelnym dla odbiorcy i trudniej uchwytnym dla cenzora. Jednak brak nowych autorskich publikacji nie kwestionuje we wspomnieniach Osieckiej Minkiewicza jako pisarza i

³²⁹ sjp.pwn.pl/szukaj/krolewstwo.html, [dostęp: 06.06.2023].

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 122.

³³² *Ibidem*

³³³ A. Osiecka na temat aluzji w PRL-u w: *KOL*, reż. O. Lipińska, https://www.youtube.com/watch?v=U70lscIUZdE_, [dostęp 12.02.2023].

³³⁴ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 123.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/minio,304623_, [dostęp 12.02.2023].

³³⁷ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 122.

³³⁸ Kabaret *Pod Egidą* powstał w 1967 roku, nawiązując jednak do sceny *Hybryd*. Założycielem był Jan Pietrzak, teksty pisali m.in. A. Osiecka, D. Passent (a więc artyści, publicyści pokolenia '56) oraz twórcy młodszej generacji.

zostaje on nazwany: *pisarzem niepiszącym*³³⁹. W językowej kreacji w *Szpetnych...* nie jest to jednak oksymoron; podobną koncepcję Osiecka stworzyła, portretując Słonimskiego, w omawianym już fragmencie: *Dla mnie Pan Antoni byłby wielkim poetą, nawet gdyby nie napisał ani jednego wiersza. Był on bowiem poetą w działaniu.* Tak, jak w przypadku *Pana Antoniego*, tak i dla Minkiewicza, bycie literatem jest związane ze sposobem życia i funkcjonowaniem społecznym. O ile u Słonimskiego przejawiało się to w głęboko humanistycznej postawie, o tyle u *Minia* w dbaniu o pokoleniową i kulturową ciągłość. W przypadku obu postaci Osiecka ważną i wspólną ich cechą czyni brak konformizmu w sprawach politycznych.

To jednak nie koniec podobieństw - istotnym elementem w konstruowaniu portretów obu panów jest ich poczucie humoru. Oto w jaki sposób uprawiał je Minkiewicz:

„Nie pamiętam, żeby Janusz się kiedykolwiek spieszył. Żeby biegł na przykład. Nigdy. On kroczył powoli, na ogromnie długich nogach, jak spowolniały bocian w pościgu za senną żabą. Nie pamiętam też, żeby nerwowo łypał oczami albo żeby robił jakieś miny. Zazwyczaj spoglądał na człowieka uważnie, znad okularów, spoglądał olbrzymimi, niezwykle dobrymi oczami, i powolutku rzucał dowcip. Ale dowcip ów był lotny jak strzała. Marian Hemar, którego poznałam ładne parę lat temu w Londynie, zwierzył mi się, że Minkiewicz jest jedynym polskim satyrykiem, któremu zazdrości” (*Szpetni...*, s. 121).

Przede wszystkim humor *Minia* jest oceniany bardzo wysoko, czemu służy: powołanie się na autorytet Mariana Hemara oraz porównanie *dowcip był ów lotny jak strzała*. Epitet *lotny* z jednej strony odnosi się do inteligencji, z drugiej – do szybkości reakcji, jakiej wymaga bystrość umysłu i trafna, żartobliwa wypowiedź. Samo zestawienie ze strzałą budzi znowu skojarzenie z prędkością, ale i celnością *dowcipu*. Poczucie humoru Minkiewicza zostaje przeciwstawione jego sposobowi bycia. W przeciwieństwie do swoich żartów - sam pisarz jest kreowany na flegmatyka za pomocą negacji (*nie pamiętam, żeby Janusz się kiedykolwiek spieszył; nie pamiętam, żeby nerwowo łypał oczami...; nigdy*), epitetu *powoli* (*kroczył*) oraz porównania do *spowolniającego bociana w pościgu za senną żabą*. Osiecka w językowej kreacji Minkiewicza stosuje ten sam zabieg, co portretowany przyjaciel: wprowadza humor, w

³³⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 122.

tym przypadku poprzez analogię behawioru *bociana* i *Minia*. Ryszard Tokarski, analizując zwierzęce metafory w języku polskim, zauważa, że większość z nich odnosi się do antropocentrycznego postrzegania świata, w tym: postrzegania człowieka jako elementu wartościowego, w przeciwieństwie do zwierząt, którym przypisuje się cechy negatywne. Osiecka w konceptualizacji Minkiewicza nie ucieka się do tego stereotypu. Co prawda, porównanie służy pewnemu karykaturalnemu wyolbrzymieniu spowolnienia oraz właściwości fizjonomii, jakimi były długie nogi, jednak nieśpieszność ta zostaje uzasadniona głębokim zainteresowaniem drugim człowiekiem, co oddają epitety związane z patrzeniem: *(spoglądał) uważnie, (spoglądał) dobrymi (oczami)*. Ponadto, spokojne tempo pisarza pozwalało anegdotycznej puencie w pełni wybrzmieć: *powolutku rzucił dowcip*. Kilka z nich Osiecka przytacza w swoich wspomnieniach w formie *quasi*-cytatu: *O jeden gabinet za wcześniej*³⁴⁰ (o M. Rakowskim, gdy ten wszedł do rządu), *Młody człowieku, z tematyki alpejskiej interesuje mnie wyłącznie Yeti*³⁴¹ (do taternika opowiadającego o wspinaczkach), *pośliznął się na Lodzie*³⁴² (o odrzuconych wielbicielach tancerki i aktorki Leokadii „Lodzie” Halamie). Jedną z funkcji umieszczania czyichś wypowiedzi (również niedokładnie przytaczanych) jest między innymi „uruchamianie kodów kulturowych znanych docelowej grupie czytelników”³⁴³ oraz „budowanie wspólnoty”³⁴⁴. W przypadku wymienionych wypowiedzi anegdotycznych wydaje się ona być szczególnie wyeksponowana - jej odbiorca powinien orientować się w polityczno-społecznych-kulturalnych realiach PRL-u, by rozszyfrować element humorystyczny.

Na osobne rozważania zasługuje pointa Minkiewicza, którą można by zaliczyć do czarnego humoru:

„Pamiętam, w latach sześćdziesiątych, ogromnie często chodziliśmy na rozmaite msze i pogrzeby. Były to takie czasy, kiedy umierali głównie piękni dwudziestoletni. I oto po którejś z takich uroczystości staliśmy z Januszem pod kościołem Świętego Krzyża, i nie wiedząc, w którą pójść stronę, milczeliśmy z cicha. Nagle Janusz powiedział: *Wiesz, kiedy umrzesz, wydam twoje listy. Zwariowałeś?. Skąd! To przecież wy umieracie, a nie my*” (*Szpetni...*, s. 122).

³⁴⁰ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 121.

³⁴¹ *Ibidem*, s. 122.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ K. Kantner, *Pomiędzy koine a falsyfikatem – typy i funkcje cytatów w twórczości Olgi Tokarczuk*, w: A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska (red.), *Opus citatum: o cytacie w kulturze*, Kraków, 2014, s. 89.

³⁴⁴ *Ibidem*.

Osiecka w pierwszej kolejności kreśli tło dialogu z Miniem. Jego kluczowym elementem jest powtarzalność pewnej sytuacji, a mianowicie uczestniczenia w *uroczystościach*, które zostają doprecyzowane jako: *msze, pogrzeby*. Zostają one opatrzone epitetem *rozmaite* co podkreśla ich mnogość, podobnie jak zastosowanie niedokonanej formy czasownika *umierali*. Nie mniej istotne dla kontekstu przytoczonej przez pisarkę wymiany zdań jest określenie *piękni dwudziestoletni* – taki właśnie tytuł nosi wspomnieniowa książka Marka Hłaski, opowiadająca zarówno o samym pisarzu, jak i jego pokoleniu, balansująca między faktami a kreacją. Autorka *Szpetnych...* przytacza również ramy czasowe: *lata sześćdziesiąte*, a więc czas, w którym odeszło wielu wybitnych przedstawicieli generacji, chociażby: Zbigniew Cybulski, Krzysztof Komeda czy właśnie Marek Hłasko. Bohaterowie tej sceny czują się zagubieni oraz przytłoczeni, co oddaje metafora rozdroża (*nie wiedząc, w którą pójść stronę*) oraz, niejako podwójnie podkreślający bezradność wobec śmierci, tautologizm *milczeliśmy z cicha*. Zacytowany w końcowym fragmencie dialog rozpoczyna Minkiewicz prowokacyjnym stwierdzeniem na temat listów³⁴⁵. Choć jego zadziorność w pierwszym momencie wydaje się dotyczyć kwestii poufności i ochrony prywatności, pointa zmienia sens tej wypowiedzi, i za pomocą gorzkiej riposty przekształca ją w refleksję dotyczącą przemijania. Zaimki osobowe *my* i *wy* pełnią tu funkcję polaryzacyjną, dzieląc rozmówców na przedstawicieli dwóch pokoleń. Element zaskoczenia (to niespodziewanie ta młodsza generacja „legendarnych i tragicznych”³⁴⁶ odchodzi) dodaje jednocześnie całej rozmowie lekkiego zabarwienia anegdotycznego. Taki typ humoru, zwanego adaptacyjnym, jest znany psychologii i za jego główną funkcję przyjmuje się ułatwienie utrzymania równowagi psychicznej (np. poprzez obniżenie poziomu stresu czy regulację trudnych emocji)³⁴⁷ - podobną zdaje się pełnić w przytoczonym fragmencie.

Wątek śmiertelności samego Minkiewicza również jest poruszony w *Szpetnych...*, również z elementem humorystycznym. Tym razem anegdota o nocnym życiu *Minia* stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań:

³⁴⁵ A. Osiecka napisała do Minkiewicza około trzystu listów - dziś już wiadomo, że część z nich doczekała się publikacji w 2022 roku w tomie wspomnień z okresu ciąży *Czekając na człowieka*, wydanego wiele lat po śmierci obojga rozmówców spod kościoła Świętego Krzyża.

³⁴⁶ Tytuł książki J. Marxa traktującej o „poetach przeklętych”, wywodzących się w większości z pokolenia '56.

³⁴⁷ A. Karłyk-Ćwik, *Humor jako płaszczyzna oporu wobec negatywnych doświadczeń wspomagająca proces resocjalizacji* w: „Profilaktyka Społeczna i Resocjalizacyjna”, 31-31/2016, s. 61-62.

„*Melodia* jednak, *vel Paradis*, była lokalem szemranym. I cieć tamtejszy, który znał się na ludziach, wolał wpuszczać swoje towarzystwo, szemrane, a nie jakieś dostojne i pałacowe. Toteż kiedy Janusz, w najlepszych zamiarach, lądował pod *Melodią* jako część kłęb, nieoceniony ów cieć wpuszczał całą spoconą hałastrę bez krawatów, a do Janusza mówił cicho, lecz zdecydowanie: »Pan Redaktor tu nie wejdzie. To nie jest miejsce dla Pana Redaktora«. (...) I to jest właśnie to. To jest to na co ja po cichu liczę: stanie Janusz u wrót niebiańskiego paradyżu, a tam mądry święty Piotr mu: »Nie! Pan tu nie wejdzie. To nie jest miejsce dla Pana Redaktora«” (*Szpetni...*, s. 124).

W budowaniu postaci Minkiewicza ważną rolę odgrywa umieszczenie go w sytuacji niedopasowania. Miejscem takim, do którego *Minio* nie przynależał, Osiecka czyni kawiarnię *Melodia* (...) *vel Paradis*. Dwa wspomniane chrematonimy występują tu w roli synonimów za sprawą spójnika *vel*, jednak obie nazwy oficjalnie nie współistniały w tym samym czasie. Przed wojną lokal przy ul. Nowy Świat 3, z gwiazdą w postaci Wiery Gran, nosił nazwę *Cafe Paradis*, natomiast po 1945 roku przemianował się na *Melodię*. Jednak nie porzucił artystycznych tradycji: to tam, obok siedziby Towarzystwa Sztuk pięknych, występował również Kabaret *Pod Egidą*, Pod koniec lat 70. kawiarnia zaczęła tracić renomę i przeistaczać w tandetną dyskotekę³⁴⁸ - być może ten właśnie moment wpłynął na sposób jej przedstawienia w *Szpetnych czterdziestoletnich*. Lokal zostaje bowiem opatrzony epitetem *szemrany*, podobnie jak jego bywalcy, nazwani *kłębem*, *hałastrą bez krawatów*. Pierwszy leksem nasuwa skojarzenia z *kłębowskiem*, więc zgromadzeniem, a wręcz natłokiem, wielością osób; drugi z nich (*hałastra*) to hałaśliwa grupa osób o wspólnym celu³⁴⁹. Informacja, że są to ludzie *bez krawatów* symbolicznie podkreśla, że brak im nie tyle części wyjściowej garderoby - co kultury i znajomości *savoir vivre*’u. Negatywny obraz tego *towarzystwa* zostaje też uwypuklony przez epitet *spocona* oraz antytezę *wolał wpuszczać swoje towarzystwo szemrane, a nie jakieś dostojne i pałacowe*. Janusz Minkiewicz ewidentnie zostaje zaliczony do tej drugiej grupy – „pełnej godności, majestatyczności, zasługujący na poważanie”³⁵⁰. Największe znaczenie zdaje się jednak mieć zacytowana wypowiedź, powtórzona aż dwa razy: przez *cięcia* omawianej kawiarni z dansingiem oraz *Świętego*

³⁴⁸ *Historia dancingu*, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,1810630.html>, [dostęp 17.02.2023].

³⁴⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/69656/haalstra/5181212/zgraja>, [dostęp: 17.02.2023].

³⁵⁰ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/dostojny.html>, [dostęp 17.02.2023].

Piotra. Samo zestawienie tych dwóch postaci, umieszczenie ich niejako na tej samej płaszczyźnie, daje efekt zaskoczenia, lekko zabarwiając tekst humorystycznie. Zabieg ten był możliwy dzięki przedwojennej nazwie kawiarni: *Cafe Paradis*, w której zastosowano makaronizm *Paradis* - fr. 'raj'. To również ten międzywojenny chrematonim stanowił punkt wyjścia do potocznej nazwy lokalu - będącej neologizmem łączącym leksemy *parad(is)* i (*Par*)yż. Ustanowienie w cytowanym fragmencie relacji podobieństwa między *Melodią* a rajem, oddanej za pomocą peryfrazy: *niebiański paradyż* prowadzi do pointy wyrażającej stosunek Osieckiej i jej pokolenia do Minkiewicza: pełen czułości, doceniający poczucie humoru i łaknący jego nieustającej obecności. Jednocześnie taki sposób prowadzenia narracji, która zmierza do - często humorystycznej - konkluzji, generacja Osieckiej nauczyła się właśnie od Skamandrytów i Minkiewicza, o czym Osiecka wspomina w programie *Ściąga z mojego życia*³⁵¹.

Z języka *Szpetnych czterdziestoletnich* wyłania się postać Janusza Minkiewicza przede wszystkim zwróconego ku drugiemu człowiekowi - będącego dla osamotnionego młodego pokolenia po trosze bratem-łata. Jednak najważniejszą funkcją, jaką pełnił dla tej generacji - jest rola nauczyciela; nie w tradycyjnym rozumieniu i formie, lecz w działaniu analogicznym do szkoły Arystotelesa czy Skamandra: w rozmowach i dyskusjach, przy kawiarnianym stoliku, przy wódeczce lub herbacie uczył samodzielnego, krytycznego myślenia, którego wyrazem może być satyra. Podobnie jak Słonimski, to swoją postawą pokazywał młodszym twórcom, że nie liczba zapisanych stronnic, a kreowanie siebie i swojego życia jest miarą artysty. Osiecka w swojej pierwszej książce wspomnieniowej poświęca Minkiewiczowi wiele uwagi, portretując jego humor, codzienność i oddając osobisty stosunek do pisarza. W *Galerii potworów* Minio jest jedynie trzykrotnie wzmiankowany, jednak w jednym z tych napomknęć ich relacja zostaje nazwana przyjacielską³⁵² - po raz kolejny więc więź osobista jest mocniej akcentowana niż osiągnięcia stricte zawodowe. W językowej kreacji Minkiewicza ważną rolę odgrywa topograficzny kontekst, a w szczególności chrematonimy, odnoszące się do ważnych lokali PRL-u. Dzięki nim Osiecka umiejscawia pisarza w określonych sferach (artystycznej, kulturalnej), odmawiając mu dostępu do innych (*szemranych* lokali drugiej kategorii). Poprzez miejsca dookreśla

³⁵¹ H. Hrycko, K. Sobol, *Agnieszka Osiecka, Ściąga z mojego życia*, <https://vod.tvp.pl/programy,88/agnieszka-osiecka-sciaga-z-mojego-zycia-odcinki,312803/odcinek-3,S01E03,298846>. [dostęp 17.02.2023].

³⁵² A. Osiecka, *Galeria...*, s. 125.

jego postać, poprzez miejsca również wyraża tęsknotę za przeszłością - zastanawiając się, gdzie podział się kawiarniany stolik-uniwerytet Minkiewicza. Nie jest w tym sposobie odczuwania odosobnioną przedstawicielką pokolenia. *Ubi sunt?* - to pytanie, jak zauważa K. Olczak, zdaje się też zadawać J. Głowiński w biograficznym filmie *Depresja mon amour*, w scenie, która toczy się w SPATiFie, jak już wspomniano, *królestwie* Minia: „Głowacki kręci się bezradnie po sali. Nie wie, co ze sobą zrobić. Mówi, że czuje się, jakby znalazł się wśród duchów. Odczuwa obecność ludzi, których już nie ma. Nieopodal, przy stoliku wymyślał dialogi do rejsu z Markiem Piwowskim, obok siadali Holoubek i Słonimski. Miejsce – klubokawiarnia przy Alejach Ujazdowskich – staje się Głowackiego *lieus de memoire* – zapalnikiem wspomnień, ale i magazynem ‘obecności’, w którym - jak pisze Eelco Runia - może dopaść nas historia”³⁵³. W budowaniu portretu Minia, podobnie jak i Słonimskiego, Osiecka nie stroni od konkretności: poza wspomnianymi nazwami własnymi kawiarni, pojawiają się *quasi*-cytaty dowcipów, opisy zwyczajów i sposobu bycia czy wyglądu; te namacalne niemal szczegóły przeplatane z zabawnymi skojarzeniami budują postaci charakterystyczne, dalekie od sztampowej pomnikowości, jakby precyzyjność i humor mogły zaświadczać, że ich mistrzowie z odległego, przedwojennego jeszcze pokolenia - naprawdę istnieli.

4.6. Marian Eilie – cudotwórca

Marian Eilie jest postacią, dla której Osiecka ukuwa bodajże największą liczbę alternatywnych określeń. Pojawiają się synekdochy, takie jak: *symbol*³⁵⁴, *cudotwórca*³⁵⁵, *geniusz*³⁵⁶, *mistrz*³⁵⁷ czy peryfrazą: *legendarny twórca „Przekroju”*³⁵⁸. Wszystkie umiejscawiają redaktora na najwyższym szczeblu pozytywnego oceniania, przypisując mu niebywały talent (*geniusz*), większą niż u innych kompetentność w zakresie dziennikarstwa (*mistrz*), ale także duże znaczenie społeczno-kulturalne (*symbol*). Dwa z nich stanowią grę słów zbliżoną do paronomazji: *legendarny twórca „Przekroju”* (właściwie *cudotwórca...*), w której wykorzystany zostaje leksem *twórca*

³⁵³ K. Olczak, *Warszawa-Nowy Jork. Sposoby zapisu przestrzeni w wybranych tekstach Janusza Głowackiego*, w: E. Konończuk, K. Trusewicz, Sz. Trusewicz (red.), *Wyobraźnia przestrzenna w perspektywie geopoetyki*, Białystok 2018, s. 96.

³⁵⁴ A. Osiecka, *Szpetni czterdziestoletni*, s. 43.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem, s. 44.

³⁵⁸ Ibidem, s. 43.

w znaczeniu tego, 'kto coś wymyślił, założył'³⁵⁹ oraz złożenie zawierające w sobie dwie podstawy słowotwórcze: przytoczonego leksemu i wyrazu *cud*. Ta gra słów powoduje, że dokonania zawodowe Eiliego są kreowane na ponadprzeciętne, nieosiągalne dla zwykłego człowieka i perfekcyjne.

Dziełem jego życia, co nie zaskakuje, Osiecka czyni magazyn „Przekrój”. Jednak widzi w nim znacznie więcej niż kolejny tytułu peerelowskiej prasy:

„(...) uważam »Przekrój« za arcydzieło sztuki redaktorskiej wszystkich czasów. Czym był »Przekrój«? »Przekrój« był nie tylko przechowalnią Gałczyńskiego i dyktatorem mody. »Przekrój« był szkołą uśmiechu, taktu, czułości. »Przekrój« stworzył coś, czego de facto nie było: iluzoryczny salon” (*Szpetni...*, s 43).

Autorka wspomnień uwypukla cztery funkcje, jakie pełniło czasopismo, aż trzy razy stosując przy tym anaforę „*Przekrój*” - podkreślając tym samym, jak wiele różnych ról pełnił w czasach zarządzania przez M. Elliego. Pierwszą z nich jest funkcja *przechowalni Gałczyńskiego*. Magazyn więc stanowi miejsce zapewniające bezpieczeństwo, a możliwe, że i twórczą swobodę. Sytuacja poety po II wojnie światowej była niejednoznaczna i budziła skrajne reakcje: z jednej strony został zmuszony do złożenia samokrytyki, a Ważyk oskarżał go za zbyt mało wyraziste propagandowo utwory, z drugiej – partycypował w antologii wydanej na część Stalina po jego śmierci³⁶⁰. Joanna Chłosta-Zielonka porządkuje, również chronologicznie, ideowe zaangażowanie Gałczyńskiego. W pierwszym powojennym okresie poeta bez wątpienia służył władzy, jednak jego motywacja nie jest klarowna. Wspomniana badaczka przytacza zarówno wypowiedź córki poety, Kiry, o jego głębokiej wierze w nowy system, jak i Kazimierza Koźniewskiego upatrującego oddanie władzy w możliwości publikacji i docierania do słuchacza, nazywając cenę płaconą przez Gałczyńskiego za popularność „ceną żargonu politycznego”³⁶¹, który „dziś może być taki, jutro zupełnie inny”³⁶². Pewna zmiana w postawie autora *Teatryku Zielona Gęś* nastąpiła jednak w latach 50., kiedy to odszedł od rzemieślniczej produkcji pod dyktando ideologii³⁶³. „*Przekrój*” więc zapewnił artyście schronienie, które przede

³⁵⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11770/tworca/3949207/zalozyciel>, [dostęp: 19.02.2023].

³⁶⁰ M. Gliński, *Konstanty Jaki? Gałczyński*, <https://culture.pl/pl/artukul/konstanty-jaki-galczynski> [dostęp 19.02.2023].

³⁶¹ J. Chłosta-Zielonka, *Legenda poety. Uwagi o recepcji Konstantego I. Gałczyńskiego*, w: „Bibliotekarz Podlaski”, 3/2019, s. 224.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Ibidem, s. 222-224.

wszystkim zdawało się polegać na akceptacji i zrozumieniu – miast nieustannej oceny. W jednym ze współczesnych numerów (dziś) kwartalnika można odnaleźć taką wzmiankę o poecie: „prawodawcy *socrealizmu* nie szczędzili mu surowych napomnień i dowodów niełaski. Nie chcieli zrozumieć, że urok jego osobowości i wierszy tkwi właśnie w pełnej wdzięku zmienności oraz różnorodności, niechętniej dogmatom, autorytetom i stereotypom; w przerzucaniu się od jednej tonacji nastroju do drugiej, w lirycznym żarcie i podszytym kpina sentymencie”³⁶⁴. Zastosowanie więc zaledwie jednego leksemu *przechowalnia* w kontekście Gałczyńskiego mimo swojej formalnej lakoniczności jest niezwykle pojemne znaczeniowo. Kolejną rolę, jaką Osiecka przypisuje „Przekrojowi” to bycie *dyktatorem mody*. Rubryka o tematyce modowej istniała od początków pisma i była redagowana przez Janinę Ipohorską, która nie stroniła od publikowania informacji na temat sposobu noszenia się Europejsek, co jednocześnie miało na celu aspirowanie do zachodnich trendów, zbliżanie Polek do świata po drugiej stronie żelaznej kurtyny, jak i – za pomocą żartu - wskazywanie na różnice materialne i ekonomiczne między nimi a paryżankami. Edukowanie w tym zakresie czytelników zmieniło jednak wkrótce charakter i pod wpływem nacisków władz dział stracił swój, nierzadko ironiczny, komentarz na temat polskiej rzeczywistości, stając się miejscem praktycznych porad, jak dobierać strój³⁶⁵. Jedną z autorek wskazówek była Barbara Hoff, która „zajęła się modą, bo chciała być dyktatorką, a w polityce akurat nie było warunków”³⁶⁶. Rubryka ta, choć nie pierwszoplanowa, stanowiła ważny element magazynu, a do zaleceń wspomnianej projektantki z ufnością podchodziły „tysiące czytelniczek”³⁶⁷. Ponadto Osiecka przypisuje „Przekrojowi” rolę *szkoły*, jednak nie nauczającej wiedzy czy nawet konkretnych umiejętności, ale kładącej nacisk na sferę emocjonalną, a przede wszystkim reakcje i sposób zachowania związany z życzliwością wobec innych, o czym świadczy enumeracja: (*szkoła*) *uśmiechu, taktu, czułości*. I wreszcie ostatnia funkcja: *iluzorycznego salonu*. Magazyn był więc niczym salon literacki, w którym twórcy mogą

³⁶⁴ J. P., *Listy z fiołkiem, czyli magia uśmiechu*, w: „Przekrój”, 2217(49/1987), archiwum on-line: <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/88545> [dostęp 19.02.2023].

³⁶⁵ M. Nowicka-Franczak, A. Raciniowska, *Polski dyskurs mody w perspektywie postkolonialnej*, w: M. Czyżewski, A. Horolets, K. Podemski, D. Rancew-Sikora (red.), *Polskie sprawy 1945-2015. Warsztaty analizy dyskursu*, Warszawa 2017, 73-80.

³⁶⁶ <https://przekroj.pl/autorzy/barbara-hoff> [dostęp 19.02.2023].

³⁶⁷ J.R. Kowalska, *Barbara Hoff – modowa rewolucjonistka PRL-u*, <https://blog.mnk.pl/barbara-hoff-modowa-rewolucjonistka-prl-u/>, [dostęp: 19.02.2023].

prowadzić polemiki, dyskutować, prezentować swoje prace. Epitet *iluzoryczny* odnosi się zapewne do niejako wirtualnej³⁶⁸ płaszczyzny pisma.

Osiecka poświęca mu w *Szpetnych czterdziestoletnich* więcej uwagi:

„W salonie tym, przy kominku domowej roboty, siedział kundel, którego kochało się jak rasowego. Pod oknem, ładnie oświetlony, starszy pan (Picasso) flirtował z Hermenegildą. W drzwiach, bez całowania w rękę, witał się z Izabelą Czajką dzielny inżynier o fiołkowych oczach (nafciarz z Tarnobrzegu). Na kanapie, przeciągając się leniwie, popijała absynt Barbara Hoff. »W tym sezonie ramię ma być gołe« - przekonywała zdeorientowaną panienkę. Nad wszystkim tym królowała nieżyjąca już przyjaciółka moja – Janka Ipohorska (vel Jan Kamyczek). »W dzisiejszych czasach nawet wielki dostojnik siada koło kierowcy« - szeptała na ucho świeżo upieczonemu dygnitarzowi...” (*Szpetni...*, s. 44),

„Wdzięk, urok, styl i smak salonu Eliego polegały między innymi na tym, że salon ten istniał tylko w wyobraźni. A wyobraźnia, choćby dlatego, że jest niematerialna, nigdy nie może być aż tak tandetna, jak jej żywy produkt. Toteż bywalec przekrojowy poruszał się po krainie snów, i w nagrodę za to otrzymywał taką Zientarową, jaką sobie wymarzył” (*Szpetni...*, s. 45).

Autorka wspomnień wykorzystuje wieloznaczność leksemu *salon* i buduje określoną przestrzeń, której elementami są *kominek* i *kanapa*, gdzie jest *ładne oświetlenie*, a część przedmiotów jest *domowej roboty*. Zarówno przytoczenie nazw mebli, jak i epitet *domowej* czy wspomnienie światła, tworzą przytulną atmosferę. Kto jednak w nim gościł i zamieniał *salon*-pomieszczenie w *salon* literacki? W zacytowanym fragmencie pojawiają się liczne antroponimy lub peryfrazy odnoszące się do jego bywalców. Pierwszym wymienionym jest *Picasso*, nazwany też *starszym panem* i nie jest przypadkowym wyborem reprezentanta świata sztuk plastycznych – Marian Eilie wyniósł zainteresowanie malarzem jeszcze z „Wiadomości Literackich”, francuski artysta był regularnie prezentowany na łamach „Przekroju” (a rok 1959 nawet został przez nich ogłoszony rokiem Picassa), do tego gościł nie tylko na łamach

³⁶⁸ W rozumieniu: ‘stworzony w ludzkim umyśle, ale prawdopodobnie istniejący w rzeczywistości lub mogący zaistnieć’ za: <https://sjp.pwn.pl/szukaj/wirtualny.html>. [dostęp: 03.03.2023].

magazynu, ale również dwukrotnie odwiedził krakowską redakcję³⁶⁹. Nie można też pominąć rozmówcy malarza - *Hermenegildy*, poetki z teatryku *Zielona Gęś* I.K. Gałczyńskiego. Również wspomniany *kundel* zdaje się nie być anonimowy i odnosić się do „wielo-rasowego”³⁷⁰ pupila Prof. Filutka, stworzonego przez Z. Lengrena. Można go też potraktować jako reprezentanta gatunku: przekrojowa psia rodzina była większa - we wspomnianym teatryku Gałczyńskiego pojawiał się Fafik (jednak został on określony jako „rzekomy terier szkocki”³⁷¹) oraz Kundel z powieści w odcinkach: „Kundel nie z tej ziemi i dwie sowy” F. Mowata (w tekście określany jako springerspaniel lub retriever książęcy³⁷²). Kolejnymi postaciami są: *Izabela Czajka*, tak naprawdę; Izabela Stachowicz, publikująca pod pseudonimem *Czajka*, oraz *inżynier o fiołkowych oczach* nazwany również *nafciarzem z Tarnobrzegu*. Wspomniana pisarka, jak i opisany za pomocą peryfraz jegomość, nie bez przyczyny zostają wykreowani na znajomych: w 1960 roku ukazał się w „Przekroju” *List z Tarnobrzega*, opisujący wyprawę do kopalni siarki w tymże mieście, autorstwa Izabeli Czajki-Stachowicz, w którym opisany zostaje między innymi *inżynier o fiołkowych oczach*³⁷³. Jako ostatnie przywołane zostają: *Barbara Hoff* oraz *Janka Ipohorska* (dodatkowo przytoczono jej pseudonim: *Jan Kamyczek*) – obie związane z działem mody. Ponadto *Janka Ipohorska* pełniła funkcję zastępcy Mariana Eiliego. W drugim fragmencie pojawia się również *Zientarowa*, czyli Mira Michałowska - pisarka i dziennikarka. Enumeracja ta odsłania trzy najistotniejsze cechy magazynu. Dwie z nich to: czerpanie inspiracji z Zachodu (wymienienie Pabla Picasso na pierwszym miejscu) oraz różnorodność prezentowanych materiałów (wspomnienie osób uprawiających nie tylko odmienne gatunki dziennikarskie, jak m.in. listy, porady, ale także wskazujących na reprezentację wielu sztuk - plastycznych, literatury, teatru). Trzecia właściwość, być może najbardziej wyróżniająca pismo, to moc łączenia postaci realnych z fikcyjnymi. Osiecka kreuje salonik „Przekroju” na swoiste imaginarium, w którym to spotykają się i dyskutują malarze, poeci, pisarze wraz z wymyślonymi przez siebie bohaterami, a wszystko

³⁶⁹ E. Pawlik, *Komunizm, kobiety i kozuszek*, <https://przekroj.pl/kultura/komunizm-kobiety-i-kozuszek-ewa-pawlik>, [dostęp: 10.03.2023].

³⁷⁰ Z. Lengren, *Profesor Filutek*, <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/92246?f=szukaj:kundel>, [dostęp: 10.03.2023].

³⁷¹ A. Piorunowa, *K.I. Gałczyńskiego dwa listy do redaktora „Przekroju”* w: „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 55/4, 1964, s. 581.

³⁷² F. Mowat, *Kundel nie z tej ziemi i dwie sowy*, <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/46039?f=szukaj:kundel>, [dostęp: 10.03.2023].

³⁷³ I. Czajka-Stachowicz, *List w Tarnobrzegu* w: „Przekrój”, 50-52/1960, s. 3-4, (współczesny nr kat. 818-20).

odbywa się w równie symbolicznej przestrzeni, bo przecież nie tyle na kartach magazynu, co w umyśle (odbiorcy), który zostaje również poetycko nazwany, za pomocą peryfrazy, *krainą snów*. Odrealnienie podkreśla też: dwukrotne użycie leksemu *wyobraźnia*, nazwy czynności oznaczającej tworzenie wyobrażeń: *wymarzył* oraz zastosowanie epitetu *niematerialna*. I to właśnie ta ostatnia cecha salonu Eiliego decyduje o jego wyjątkowości, to z nią też jest związane wysokie wartościowanie, wyrażone leksemami *wdzięk, urok, smak, styl*. Jednocześnie ta oceniająca enumeracja składa się z elementów abstrakcyjnych i subiektywnych, a jednak obiecanych każdemu czytelnikowi, o czym świadczy leksem *nagroda*. Co więcej, świat przekrojowych imaginacji jest kreowany na lepszy niż realny czy proponowany przez telewizję³⁷⁴, co oddaje porównanie: [wyobraźnia] *nigdy nie może być aż tak tandetna, jak jej żywy produkt*.

Jakim czynnościom oddają się bywalcy salonu? Odpowiedź dają leksemu: *kochało się, flirtował, witał, popijała, przekonywała, szeptała*. Osiecka niespodziewanie kładzie więc nacisk nie na dyskusje na artystyczne i kulturalne tematy (do tej sfery odnosi się wyłącznie czasownik *przekonywała* - dotyczący trendu w modzie), ale na życie towarzyskie, związane z nawiązywaniem znajomości, alkoholem, amorami, czy wtajemniczeniem w reguły życia społecznego (*witał, flirtował, popijała, szeptała*). Co znamienne, wykonawcy czynności są jasno określani, poza osobami, którzy z sympatią odnoszą się do kundelka, którego to *kochało się jak rasowego*. Forma bezosobowa zostaje zastosowana jedynie w stosunku do zwierzęcia. Ponadto, zastosowanie porównania „psa redakcyjnego” z *rasowym* reifikuje pupila i sugeruje, że dla ogółu społeczeństwa bardziej godne uwagi i uczucia są zwierzęta o określonych cechach rodowodowych – jednak bywalcy saloniku „Przekroju”, który jak już wspomniano sływał z *taktu* i *czułości*, nie wartościują zwierząt ze względu na ich podgatunek. Fragment dotyczący iluzorycznego saloniku ma charakter enumeracji. Lista jego członków oraz zajęć, jakim się oddawali z jednej strony tworzy obraz różnorodnej, ale i pełnej ciepła społeczności, z drugiej – pozostawia wrażenie niedosytu. Pewne niejednoznaczności i niedopowiedzenia (o którym psie pisze Osiecka? Z którym dygnitarzem rozmawia Ipohorska? Jakiej młodej dziewczynie radzi w kwestii mody?) oraz pomieszanie porządków: realnego (istniejący autorzy) i fikcyjnego (bohaterowie tekstów z „Przekroju”) - oddaje ogólną atmosferę, efemeryczny charakter magazynu.

³⁷⁴ Wątek ten zostanie rozwinięty w dalszej części rozdziału.

Jak pisze Magdalena Piotrowska Grot, wyliczenie łączy *ułudę dosłowności* poprzez przytoczenie pozornie uporządkowanych konkretów z ich *metaforycznością*, dzięki czemu właściwie staje się ono rodzajem synekdochy - występującej zamiast trudnej do opisania i objęcia całości³⁷⁵. Jednocześnie Roma Sendyka dowodzi, powołując się na Sophie Calle, Susan Sontag oraz Barthesa, że enumeracja ma *siłę sprawczą* - wyliczenie jest świadectwem istnienia, jest też nicią łączącą autora ze światem zewnętrznym, opisywanym lub kreowanym³⁷⁶.

W saloniku literackim „Przekroju” Osiecka przyznaje głos tylko dwóm postaciom: Janinie Ipohorskiej i Barbarze Hoff, cytując ich wypowiedzi i tym samym zdradzając tematykę rozmów - dotyczącą mody czy też ówczesnych relacji społecznych. Jednak nawet ważniejsi od treści dysput wydają się być ich adresaci: *panienka* i *dygnitarz* – postaci reprezentujące dwa różne światy. Jednym z nich jest rzeczywistość zwykłego *tramwajowego człowieka*³⁷⁷, drugim – wielka polityka. To, co jednak ich łączy - to pewnego rodzaju zagubienie, potrzeba mentora, o czym świadczą epitety *zdezorientowana*, *świeżo upieczony*. Rolę mistrza pełnić ma oczywiście – „Przekrój”. Takie przedstawienie w *Szpetnych...* odbiorcy magazynu jest zgodne z intencją samego M. Eilego, który „często powtarzał, że pismo należy tak redagować, by *mogła go czytać bardzo inteligenta sprzątaczką, prosty profesor i prymitywny minister*”³⁷⁸, co realizował z sukcesem – z ówczesnych badań wynika, że po magazyn sięgał co trzeci robotnik i co drugi inteligent³⁷⁹.

Osiecka kreuje plastyczny, nasycony szczegółami, odwołujący się do bogatego uniwersum magazynu, obraz „przekrojowego” salonu literackiego. Jego kolejne elementy zdają się być sekwencją fotografii umieszczonych w albumie, po których swobodnie wędruje wzrok – autorki, a w następstwie i czytelnika *Szpetnych...*. Na pierwszym zdjęciu znajduje się kundlek wygrzewający się w ciepłe kominka, na drugim znany malarz zabiega o względy rozmówczynie, na kolejnych znana projektantka popija absynt, pozostali goście gawędzą w rogu pokoju. Agnieszka Osiecka często ucieka się do takiego sposobu prowadzenia narracji, a pełny wyraz dała mu w swojej innej książce wspomnieniowej *Na początku był negatyw* - bodajże

³⁷⁵ M. Piotrowska-Grot, „*Podoba mi się ten miszmasz*”. *Enumeracje Juliana Kornhausera*, w: „Forum Poetyki”, 26/2021, s. 49-50.

³⁷⁶ R. Sendyka, *Lista*, w: „Autobiografia Literatura Kultura Media”, 1/2014, s.114.

³⁷⁷ A. Osiecka, *Tramwajowi ludzie*, w: A. Osiecka, *Sentymenty*, Toruń 1996, s. 87.

³⁷⁸ W. Matras, *Salon literacki „Przekroju” Mariana Eilego*, w: H. Kosętko, B. Góra, E. Wójcik (red.), *Kraków - Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, Kraków 2009, s. 314-314.

³⁷⁹ *Ibidem*. s. 316.

pierwszemu polskiemu photobookowi. Nagromadzenie kadrów z jednej strony oddaje różnorodność „Przekroju”, z drugiej - podkreśla pewną wyrywkowość kreacji. Roland Barthes w swojej ostatniej publikacji snuje refleksje na temat fotografii i jej roli, nawiązując do źródłosłowa samego terminu, oznaczającego ‘malowanie światłem’. Zdjęcie, powstałe dzięki światłu właśnie, oddaje potem jego energię; promienie rozchodzą się ku temu, który je ogląda, łącząc przeszłość z teraźniejszością, stając się świadectwem istnienia, działając mimo czasu. Podobną funkcję autor upatruje w języku: „Słowa powiedziane, sens przekraczający to, co napisane, jest emanacją przedmiotu. Podobnie jak fotografia. Od rzeczywistego ciała, które tu było, pobiegły promienie, które dotykają mnie – mnie, który tu jestem. (...) Światło obrazu. Światło słów”³⁸⁰. Zdaje się więc, że kreacja dzieła życia M. Eilego - jakim Osiecka czyni „Przekrój” - łączy w sobie moc obrazu, moc słów w ocalaniu od przemijania.

Autorka wspomnień dokonuje jednak określenia pewnej cezury czasowej, w której salon „Przekroju” miał taki charakter: „(...) Eile odszedł, ale przecież firma została. „Przekrój” mógł, teoretycznie rzecz biorąc, jako tako funkcjonować nadal. Tymczasem tygodnik całkowicie zmurszał”³⁸¹. Okres świetności magazynu przypada więc na lata zarządzania przez jego założyciela, natomiast pod koniec lat 60. stracił dawną świeżość i nowatorstwo, co oddaje leksem *zmurszał* wzmocniony dodatkowo epitetem *całkowicie*. Co było jednak powodem zmiany warty u sterów magazynu? Osiecka daje odpowiedź:

„Eile nie był politykiem. Sam mi to wyznał swojego czasu, że stara się oddawać *to, co cesarskie* – na okładce i na paru pierwszych szpaltach okładki wewnętrznej. Dalej stara się po prostu *robić pismo*.”

W późnych latach sześćdziesiątych zwykle *robienie pisma* wymagało coraz bardziej akrobatycznych talentów i Eile, właściwie wcześniej niż musiał, pismo owo utracił” (*Szpetni...*, s.43).

Zmiana naczelnego „Przekroju”, a co za tym idzie utrata pierwotnego charakteru magazynu, była więc uwarunkowana politycznie. Marian Eile poniekąd dzielił pismo. Jego pierwsza część, najbardziej widoczna i reprezentatywna – z okładką, dedykowana była treściom propagandowym, co zostało wyrażone biblijnym cytatem *to, co cesarskie*.

³⁸⁰ K.Rutkowski, *Barthes i matka*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/110/article_6886.asp, [dostęp: 15.07.2022].

³⁸¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 44.

Kolejne strony natomiast stanowiły już realizację Eilego wizji na temat nowoczesnego dziennikarstwa. To ten element twórca „Przekroju” uważał za właściwą część swojej pracy, o czym świadczy czasownik *robić (pismo)*, definiowany również jako ‘pracować zarobkowo’³⁸². Jednak łączenie tych dwóch elementów w jeden magazyn wymagało specjalnych kompetencji, a wręcz *talentów* – leksem ten więc sugeruje, że zwykle umiejętności zarządcze nie były wystarczające. Skalę trudności podkreśla też epitet *akrobatyczne*, uwypuklający konieczność ‘szczególnej zręczności’³⁸³ w dyplomatycznym poruszaniu się między oczekiwaniami totalitarnej władzy a wolnością twórczą w budowaniu kulturalno-społecznego saloniku na łamach pisma. Tych zdolności jednak redaktor naczelny nie posiadał w wymaganym stopniu, co zostaje zaznaczone w pierwszym zdaniu przytoczonego fragmentu za pomocą negacji *nie był politykiem*. Co konkretnie kryje się za tym stwierdzeniem, Osiecka objaśnia w innym akapicie: „Ot, starał się, żeby jakoś przetrwać stalinizm nie ubłociwszy kaloszy i nie przestając jeść ryby dwoma widelcami”³⁸⁴. Strategia Eilego opierała się więc na dyplomatycznym manewrowaniu między tym, czego wymagała sytuacja polityczna, a własnymi poglądami, na niepopadaniu w skrajności: ani poprzez zbytne zaangażowanie w propagandową wymaganą funkcję prasy (metafora *ubłoconych kaloszy*), ani poprzez otwarty bunt (zachowanie pewnej elegancji i stonowania oddaje metonimiczne - i symbolicznie - odwołanie do zasad *savoir vivre* ‘u przy jedzeniu ryby).

Jednak trudna, powojenna sytuacja polityczna polskiej prasy (i spowodowane nią odejście M. Eilego) to nie jedyny czynnik, jaki zaważył na pogorszeniu się jakości „Przekroju”. Drugim, i ostatnim, jest rozwój mass mediów, a przede wszystkim: telewizji:

„Stało się tak mianowicie dlatego, że »Przekrój« utłukła telewizja!

Dział rozrywkowy telewizji, zwłaszcza w latach siedemdziesiątych, całkowicie przejął, a następnie strywializował przekrojową koncepcję salonu.

Huk i łomot wydobywające się z przemysłowego blichtru telewizji do cna zagłuszyły i ukatrupiły amatorski gwarek saloniku przekrojowego, iluzoryczna Hermenegilda Kociubińska ustąpiła miejsca żywej i pełnokrwistej Irenie Dziedzic. (...) Bywalec telewizyjny poruszał się po zamkniętej przestrzeni swojego M-3 i otrzymywał

³⁸² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/2963/robic/4920709/w-fabryce>, [dostęp: 17.07.2023].

³⁸³ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/21471/akrobacja/5155113/czynnosc>, [dostęp: 17.07.2023].

³⁸⁴ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 43.

dokładnie to samo, co sąsiad: te same pluszowe kanapy, i te same na nich obowiązujące aktualnie bóstwa” (*Szpetni...*, s. 44-45).

Telewizja nie jest przedstawiana jako kolejny etap w ewolucji mediów, ale zostaje wykreowana na agresora atakującego bardziej tradycyjny środek przekazu, o czym świadczą głównie leksemy czasownikowe związane z: odbieraniem życia (*utłukła, ukatrupiły*) lub głosu (*zagłuszył*) oraz nasuwające skojarzenie z działaniami wroga dążącego do zaanektowania nieswojego terytorium (*przejął*). Zastosowanie wśród nich potoczizmów (*utłukła, ukatrupiły*) pełni funkcję perswazyjną - jak zauważa Małgorzata Kita leksemy kolokwialne przede wszystkim wzmacniają zastosowane przez nadawcę argumenty i mają za cel przekonanie odbiorcy do określonej wizji. Dodatkowo, często niosą ze sobą funkcję ekspresywną - co nasila ich moc oddziaływania na czytelnika³⁸⁵. Telewizja jako element przytłaczający (a wręcz miażdżący) w kulturze czasów PRL-u zostaje też wykreowana za pomocą leksemów odnoszących się do hałasu: *łomot* oraz *huk*. Drugi z nich zasługuje na szczególną uwagę: jest to wyraz pochodzenia dźwiękonaśladowczego³⁸⁶, zawierający samogłoskę *u*, która - jak zwraca uwagę M. Bańko - „koreluje z niskim dźwiękiem i dużymi rozmiarami źródła dźwięku”³⁸⁷. Medium to więc zawłaszczyło całą przestrzeń, gwałtownie i z łoskotem, nie pozostawiając miejsca dla „Przekroju”. O tym, że siły między telewizją a magazynem były nierówne, świadczą chociażby formy deminutywne (*salonik, gwarek*) oraz dewaluujący epitet *amatorski*. Jednak różnicą dystynktywną między tymi środkami masowego przekazu jest rola wyobraźni. W przypadku magazynu była ona kluczowa - dzięki niej mogli istnieć autorzy i opisywani bohaterowie (których tu reprezentuje *Kociubinska*), co podkreśla epitet *iluzoryczna*. Natomiast telewizja uczyniła ją zbędną, prezentując to, co realne (uwidoczniają to określenia: *żywa, pełnokrwista*). Zwycięstwo nowszego medium doprowadziło w rezultacie do pewnego ujednoczenia przekazu i jego percepcji, co jednocześnie stało się ograniczające. Pewną klaustrofobiczność i smutną powtarzalność odbioru TV podkreślają: epitet *zamknięta (przestrzeń)*, czy skrótowiec *M-3*. Ten ostatni, odnoszący się do mieszkania w bloku, w połączeniu z leksemem *sąsiad* - uwypukla uniformizację rozrywki i kultury; odbiorcy narzucana jest

³⁸⁵ M. Kita, *Perswazyjne użycie języka potocznego w kontakcie ogólnym*, w: A. Wilkoń, J. Warchała (red.), „Z problemów współczesnego języka polskiego”, Katowice 1993, s. 38.

³⁸⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11613/huk/4964145/uderzenie>, [dostęp: 11.07.2023].

³⁸⁷ M. Bańko, *Opozycja samogłosek przednich i tylnych a znaczenie polskich onomatopei*, w: „LingVaria”, nr 2(6)/2008, s. 69.

nie tylko treść, która już nie podlega indywidualnej wizualizacji oraz interpretacji w umyśle adresata, ale nawet i przedmiot celebryckiej czci (*bóstwa*).

Realia polityczne i zmieniające się mass media, spychające to wolność słowa, to swobodę krytycznego i twórczego myślenia na dalszy plan, przyczyniły się do końca „Przekroju” jako kulturalnego tygła. Odejście Eiliego nie przekreśliło jednak jego osiągnięć:

„A jednak zupełnie niedawno, w cichym kątku prowincjonalnej biblioteki, widziałam młodziutką dziewczynę, jak, zaczajona z nożyczkami, wycinała sobie obrazki z jakiegoś pisma. Zgadnijcie - z jakiego!” (*Szpetni...*, s. 45).

Osiecka w przytoczonym fragmencie buduje postać *dziewczyny*, dodatkowo opisując ją epitetem *młodziutka* - jest to więc przedstawicielka młodszego pokolenia. Natomiast określenie *zaczajona* sugeruje, że ukrywa się ona w celu napaści; Osiecka wyposaża ją również w broń: *nożyczki*. Miejszem potencjalnego przestępstwa jest *biblioteka*, a konkretnie, sprzyjający kamuflażowi jej *cichy kątek*. Na co może polować młoda kobieta wśród książek? - na... *obrazki*. Ilustracje pochodzą z „Przekroju” właśnie. Bezimienna bohaterka fragmentu jest więc niczym reprezentantka rebeliantów buntujących się potajemnie przeciwko masowej telewizyjnej rozrywce. Wykreowana sytuacja ma odcień humorystyczny, jednak podkreśla, że „Przekrój” M. Eiliego nadal ma znaczenie i porusza wyobraźnię młodych. Podobną funkcję - kreującą powstanie i lata największej świetności magazynu na kluczowe wydarzenie powojennej polskiej kultury – pełnią końcowe zdania wspomnień o redaktorze: „I ja tam byłam, miód i wino piłam. Nie ma jak pompa”³⁸⁸. Pierwsze z nich to przywołanie słów Adama Mickiewicza z epilogu *Pana Tadeusza* - odwołanie do cytatu zakorzenionego w polskiej kulturze, które weszło na stałe do języka, nadaje rangi „Przekrojowi”. Drugie natomiast stanowi autocytat z piosenki z lat 70. *Nie ma jak pompa* - humorystycznego utworu o pragnieniu wielkiego świata, w którym to padają również słowa: „A prosty widz – to nie ja!”³⁸⁹. Magazyn więc, mimo że po wschodniej stronie żelaznej kurtyny, jest kreowany na pismo światowe, pełne blichtru i adresowane do inteligentnego czytelnika.

Kreacja Mariana Eiliego odbiega od wcześniejszych portretów postaci inspirujących pokolenie. O ile w przypadku A. Słonimskiego czy J. Minkiewicza

³⁸⁸ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 45.

³⁸⁹ A. Osiecka, *Nie ma jak pompa* w: A. Passent, J. Borkowski (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. VIII, Warszawa-Kraków 2007, s. 147.

akcentowana była przede wszystkim ich postawa życiowa, o tyle wspomnienia o redaktorze naczelnym krakowskiego pisma - na środku sceny, w snopie światła i z towarzyszeniem fanfar („Nie ma jak pompa/Salony Hollywood/Nie ma jak pompa/*Grande valse* i rewia mód - ósmy cud!”³⁹⁰) stawiają dzieło jego zawodowego życia: „Przekrój”. Ukazują magazyn nie tylko jako jeden z tytułów peerelowskiej prasy, ale jako salon, skupiający literatów, artystów i inteligentów. Stanowią oni mieszankę barwną, emanująca energią i nieustannie grającą z wyobraźnią - swoją własną i czytelnika. Obraz ten Osiecka osiąga za pomocą przytaczania antroponimów odnoszących się zarówno do realnych jak i fikcyjnych postaci goszczących na łamach czasopisma oraz enumeracji - ukazujących bogactwo przekrojowego świata. Warto jednocześnie zauważyć, że autorka wspomnień nie jest w takiej kreacji odosobniona. Sam „Przekrój” w 1945 roku opublikował wierszyk autorstwa K. Swinarskiego obrazujący pewien twórczy chaos oraz połączenie sfer artystyczno-zawodowych z towarzyskimi – celnie oddający charakter pisma. Również badaczka Wanda Matras w swoich publikacjach podkreśla funkcję magazynu jako salonu literackiego³⁹¹ i analizuje fenomen „Przekroju” w swoich pracach.

Postać Mariana Eilego oraz jego największego dziennikarskiego osiągnięcia jest bogato nakreślona w *Szpetnych czterdziestolnich*, których trzon stanowią wspomnienia z czasów Odwilży. Jednak w reminiscencjach spisanych później, w *Galerii potworów*, Marian Eilie nie pojawia się ani razu, nawet w formie zdawkowej wzmianki. Czy dłuższa perspektywa czasowa i rynek prasy, również tej powstałej po '89 roku, przyćmił postać krakowskiego naczelnego? Czy może po tak wyczerpującym opisie w *Szpetnych...* nie pozostało już nic do dodania o tej wielkiej postaci, niewątpliwie ważnej dla wielu pokoleń: od Gałczyńskiego przez generację '56 po młodszych czytelników spędzających czas w bibliotekach, by przenieść się w czasie, przywitać z Pablo Picasso i poradzić w sprawie mody Barbary Hoff? Te pytania pozostaną już bez odpowiedzi, jednak miejsce przyznane Marianowi Eiliemu i

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ W. Matras, *Salon literacki „Przekroju” Mariana Eilego*, w: H. Kosętko, B. Góra, E. Wójcik (red.), *Kraków - Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, Kraków 2009, s. 314-314; W. Matras, „Przekrój” M. Eilego – jedyne takie pismo na 800 Słowian czy organ ćwierćinteligenci?, w: H. Kosętko (red.), *Kraków - Lwów: książki, czasopisma, biblioteki*, t. 8, Kraków 2006, s. 468-484.

„Przekrojowi” w pierwszej książce wspomnieniowej niewątpliwie plasuje go jako jedną z ważniejszych inspiracji twórczych dla pokolenia Osieckiej.

4.7. Inspiracji ciąg dalszy – kierunek Wschód

Agnieszka Osiecka, wskazując na postacie inspirujące jej pokolenie, nie waha się sięgać do poprzednich generacji (Skamandryci, Janusz Minkiewicz, Marian Eile). Wspomniani twórcy jednak pełnili w życiu osób debiutujących w czasie Odwilży rolę nauczycieli i mistrzów, dostępnych nie tylko poprzez publikacje, ale też w realnym życiu przy kawiarnianym stoliku lub strychu domu wczasowego SPATiF-u. Jest jednak i dziewiętnastowieczny pisarz, który zawładnął nie tylko wyobraźnią ale i językiem pokolenia '56 - Fiodor Dostojewski:

„Gdyby w połowie lat pięćdziesiątych spytać dorosłego młodzieńca z miasta, jakie zna języki, mógłby odpowiedzieć: *rosyjski, francuski i dostojewski*. Chyba nie przesadzam. Ci z nas, zwłaszcza spośród młodzieży literackiej, którzy nie mówili *galezyńskim*, mówili *dostojewskim*. Dlatego w tytule hasła pozwoliłam sobie napisać nazwisko sławnego olbrzyma z małej litery; był to bowiem olbrzym oswojony, używaliśmy go do własnych celów” (*Szpetni...*, s. 138).

Autor *Biesów* zostaje nazwany *olbrzymem* – co kreuje go na postać o niebagatelnym wkładzie w literaturę. Dodatkowo opatrzony zostaje epitetami *sławny, oswojony*. Pierwsze określenie jest oczywiste i odnosi się do recepcji dzieł Dostojewskiego oraz jego popularności; drugie natomiast odwołuje się do stosunku pokolenia '56 wobec pisarza. Osiecka doprecyzowuje, że relacja ta głównie dotyczy *młodzieży literackiej*, a więc młodych osób zainteresowanych literaturą i ją tworzących. Mimo ich własnego niewielkiego jeszcze doświadczenia - nie odczuwają Dostojewskiego i jego dzieł jako niedostępnych. Przeciwnie: pisarz ten dostarczył generacji Osieckiej swoistego kodu komunikacyjnego, o czym świadczy enumeracja: *rosyjski, francuski, dostojewski*. Autorka wspomnień, bazując na brzmieniowym podobieństwie nazw języków oraz nazwiska, transformuje nazwę własną na nazwę narzecza. Do czego służył młodym artystom ten swoisty szyfr? Osiecka daje odpowiedź:

„(...) zerwanie z przyklejonym uśmiechem, z optymistyczną sztaampą, z osławionym »lakiernictwem« i w ogóle - z poetyką *Przygody na Mariensztacie*. Trzeba

pamiętać, że byliśmy bardzo młodzi. Dostojewski leżał nam jak ulał, nie tylko ze względu na porażającą wizję świata i społeczeństwa, ale też ze względu na świetną okazję do deklamacji” (*Szpetni...*, s. 39).

Autorka wspomnień kontrastowo zestawia aurę powojennej sztuki z twórczością Dostojewskiego. Ta pierwsza jest wartościowana zdecydowanie negatywnie poprzez frazeologizm *przyklejony uśmiech*, leksem o pejoratywnym zabarwieniu *sztampa*, argotyzm *lakiernictwo* - który zdaje się korelować ze wspomnianym stałym związkiem wyrazowym i oznaczać „lakierowanie”, sztuczne upiększanie rzeczywistości - oraz przytoczenie chrematonimu *Przygoda na Mariensztacie*, pierwszego polskiego kolorowego filmu i jednocześnie typowej realizacji założeń socrealizmu. Ta najważniejsza, według Lenina, ze sztuk, by najlepiej spełniać swoją funkcję była jednocześnie medium przeznaczonym dla mas³⁹². Tymczasem, debiutujące w czasie Odwilży pokolenie ma cel odwrotny, widoczny już w czasie wystawy w Arsenale: chce zerwać z „ograniczającym wolność kagańcem ideologicznym”³⁹³. Powieści Dostojewskiego okazały się więc doskonałą przeciwwagą, co podkreśla kolejny frazeologizm *leżał nam jak ulał*. Zainteresowanie twórczością rosyjskiego pisarza wynikało z dwóch powodów. Pierwszy z nich był rezultatem odmiennej, od tej dostępnej młodym twórcom w masowej kulturze w Polsce po 1948 roku, *wizji świata*. Dostojewski nie upiększa, nie tworzy obrazu tak idyllicznego, że aż surrealistycznego³⁹⁴, lecz stoi na drugim biegunie, o czym świadczy epitet *porażająca*. Druga przyczyna jest bardziej enigmatyczna i dotyczy *okazji do deklamacji*. Co konkretnie ona oznacza? Osiecka daje odpowiedź:

„Obsadziliśmy się w dostojewskim z szaleńczą jakąś łatwością, a mówiąc nim dawaliśmy upust błazeństwu naszemu, kabotyństwu, a także pierwszym metafizycznym potrzebom. Raczkowaliśmy ku metafizyce, uczyliśmy się bawiąc” (*Szpetni...*, s. 40).

Cytowanie autora *Zbrodni i kary* pełniło więc w życiu początkujących artystów dosyć zaskakującą funkcję: edukacyjnej zabawki. Świadczą o tym leksemy związane

³⁹²P. Zwierzchowski, „*Przygoda na Mariensztacie*”, czyli *socrealizm i kultura popularna*, w: M. Hendrykowska (red.), *Widziane po latach : analizy i interpretacje polskiego kina*, Poznań 2000, s. 37.

³⁹³ M. Hendrykowska, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań 2015, s. 11.

³⁹⁴ Nawiązuję do tytułu podrozdziału w książce M. Hendrykowskiego *Socrealizm jako surrealizm* (M. Hendrykowska, *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań 2015, s. 57).

z popisywaniem się³⁹⁵ i „niepoważnym, głupim, śmiesznym zachowaniem”³⁹⁶: *blazeństwo, kabotyństwo* oraz przytoczenie oświeceniowej maksymy, by uczyć, bawiąc. Czego nauczycielem był jednak Fiodor Dostojewski? Tym razem nie warsztatu literackiego ani życiowej postawy (jak Skamandryci czy Minkiewicz), ale metafizyki. Młode pokolenie, otoczone sztuką w realistycznej formie i o socjalistycznej treści³⁹⁷, spragnione było więc tego, co głębsze, filozoficzne, dotyczące ‘istoty bytu’³⁹⁸, nie zawsze właściwe ‘racjonalnemu poznaniu’³⁹⁹. Jednocześnie był to dla nich rejon zupełnie nowy, a poruszanie się po nim za pomocą prozy Dostojewskiego było jeszcze niezdarne i niedojrzałe, o czym świadczy leksem: *raczkowaliśmy*. Zagadnienie trudności w poszukiwaniach innego - niż oficjalnie obowiązujący do połowy lat 50. - sposobu odczuwania, myślenia i w konsekwencji tworzenia porusza też kolejny fragment:

„Każdy artysta ma przecie prawo długo ćwiczyć, zanim się zdobędzie na własny ton i jęk. A my byliśmy w sytuacji swoistych Janków muzykantów. Niby to znaliśmy alfabet, a nawet - krótki kurs tego i owego umieliśmy na pamięć, a jednak pewne sfery życia i sztuki musieliśmy odkrywać na własną rękę, półślepi i półoślepieni” (*Szpetni...*, s. 141).

Osiecka odwołuje się do noweli Sienkiewicza i stawia swoje pokolenie w roli *Janków muzykantów*: z jednej strony więc osób niedoświadczonych, samouków dopiero wchodzących w świat sztuki, z drugiej – ograniczanych przez warunki zewnętrzne, systemowe. Autorka wspomnień podkreśla wolę nauki swojej generacji, poprzez zastosowanie takich leksemów czasownikowych, jak *znaliśmy, umieliśmy, ćwiczyć* oraz rzeczownikowych: *kurs, alfabet, pamięć*, jednak opatruje je epitetami: *niby, krótki* - świadczącymi o niedostatecznej edukacji, niewystarczających jeszcze umiejętnościach. Droga do osiągnięcia artystycznej dojrzałości nie była łatwa, ponieważ wytyczali ją zupełnie sami, co oddaje frazeologizm *na własną rękę* oraz dwa określenia: *półślepi, półoślepieni*. Pierwszy epitet symbolicznie odnosi się do poszukiwania twórczego

³⁹⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/74047/kabotyństwo/5188233/cecha>, [dostęp, 18.03.2023].

³⁹⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/52734/blazeństwo>, [dostęp, 18.03.2023].

³⁹⁷ <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/socrealizm?filters=eyJtZWRRpYSi6WYlzMjJdLCJhY3RpdmUiOjEsIm9yZGVyIjoidGI0bGVVUEwsIHNIYnRpdGxIX1BMin0%3D>, [dostęp, 18.03.2023].

³⁹⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/35837/metafizyka/>, [dostęp, 18.03.2023].

³⁹⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/35837/metafizyka/4057898/tajemnica>, [dostęp, 18.03.2023].

języka, które odbywają się po omacku, gdyż młodzi ludzie nie od razu potrafią dostrzec to, co istotne; drugi natomiast sugeruje, że trudność nie polegała jedynie na tym, iż każdy artysta musi sam odnaleźć swój styl, ale również na swoistym systemowym ukrywaniu tej części dorobku kulturowego, która była niezgodna z linią partii. Połączenie tych dwóch fonetycznie zbliżonych leksemów wzmaga odczucie zagubienia pokolenia. Warto również zauważyć, że na metaforze ślepoty opiera się jedna ze scen przedstawienia teatru STS - uwieczniona przez Osiecką w jej łódzkiej etiudzie filmowej - w której osoba z zasłoniętymi przepaską oczami prowadzi drugą, również niewidzącą, co dzieje się wokół nich. Przewodnik posługuje się nowomową (np. „Powiedz mi, dokąd idziemy? Do celu. (...) Dzięki naszej idei nasz wzrok sięga daleko. Spójrz tylko, oto wschodzące słońce przyszłości za tym zielonym lasem pełnym dzikiego zwierza, a my idziemy po zielonej łące pełnej barwnego kwiecia”⁴⁰⁰), a ideologia, której oddał się całkowicie, powoduje, że jest tak samo bezradny wobec jedynie wybiórczo postrzeganej rzeczywistości, jak jego podopieczny. Posługiwanie się więc *dostojewskim* było dla pokolenia '56 jak odnalezienie języka innego niż propagandowy, otwierającego nowe, nieznane, dotąd ukryte przestrzenie. Jednocześnie stanowiło swoisty etap w edukacji, by odnaleźć własny styl, określony jako *ton i jęk*. Zastosowanie pierwszego leksemu, w znaczeniu ‘sposobu ukształtowania wypowiedzi wynikłego ze stosunku nadawcy do tego, o czym mówi’⁴⁰¹, nie dziwi w kontekście fragmentu. Natomiast drugi rzeczownik *jęk*, akcentujący związek sztuki z *weltschmerzem*, wprowadza element zaskoczenia, a co za tym idzie lekkie zabarwienie humorystyczne (mimo konotacji samego leksemu z bólem, cierpieniem).

Element komizmu został też wprowadzony przez przytoczenie takiego oto dialogu:

„Znajomy: - Słuchaj stary. Jestem kompletny rumun, nie mam ani grosza.

Chłopak: - *Takie też było moje życie przez ćwierć wieku (Biesy).*

Znajomy: Nie żartuj. Potrzeba mi sto dwadzieścia złotych.

Chłopak: - *Niezawodnie! (Biesy).*

Znajomy: Stówka.

Chłopak: *Krótko będziemy razem (Biesy).*

Znajomy: Kochany, jestem na dnie.

Chłopak: *Otóż więc nareszcie zderzenie z rzeczywistością (Biesy).*

⁴⁰⁰ A. Osiecka, *STS '58*, <https://www.etiudy.filmschool.lodz.pl/material/STS#>, [dostęp, 18.03.2023].

⁴⁰¹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/10630/ton/5007782/wypowiedzi>, [dostęp, 18.03.2023].

Znajomy: Pięćdziesiąt.

Ja: *Daj, daj mu guldena (Gracz)*,

Chłopak: *Ależ to może wcale nie biedny, tylko hultaj! (Gracz)*

Znajomy: Słuchaj, stary, tobie się teraz nieźle powodzi, co?

Chłopak: *Jestem przecie oszustem nie socjalistą (Biesy)*.

Znajomy: Co wy tak przy herbacinie... Może gdzieś razem... Obiad jakiś zjeść...?
Co? Co myślicie robić?

Chłopak: *Przede wszystkim będziemy szerzyć zamęt.*

...Wstaliśmy. *Hultaj* powędrował dalej. *Miał twarz bladą i złą (Biesy)*” (*Szpetni...*, s. 40).

Występują w nim dwie odmiany języka - pierwszą jest styl potoczny, widoczny w wypowiedziach *znajomego*. Posługuje się on potoczem w zwrocie do adresata *śłuchaj stary*, kolokwialnym wyrażeniem o charakterze peryfrazy *kompletny rumun*, kończy zdania pytajnikiem *co*. W odpowiedzi natomiast słyszy język literacki – cytaty pochodzące z *Biesów* i *Gracza*, czasem o charakterze podniosłym i nadmiernie (w kontekście scenki) refleksyjne (*Takież było moje życie...*), nacechowane ekspresywnie (wykrzyknienia), a w konsekwencji budujące dramatyzm nieprzystający do sytuacji pożyczki kilku złotych. Takie skonstruowanie dialogu, z dwóch kontrastujących ze sobą stylów wypowiedzi, buduje scenkę humorystyczną, w żartobliwy sposób prezentującą fascynację pokolenia Dostojewskim.

Twórcy pokolenia’56 nie konstruowali artystycznych programów ni manifestacji; debiutując w okresie Odwilży - łaknęli nowego, eksperymentowali, poszukiwali innych niż socrealistycznych ścieżek. Obierali więc różne sposoby doświadczania i praktykowania sztuki odmiennej od tej nasyconej propagandą, chociażby poprzez kultywowanie indywidualizmu czy poszukiwania dzieł ukazujących świat odmienny od soc-idealnej wizji. Do tych ostatnich należały powieści Dostojewskiego, który stał się ich towarzyszem w osiągnięciu artystycznej dojrzałości: dostarczał im języka innego niż nowomowa, pokazywał dramatyzm ludzkiej egzystencji, dawał narzędzia do głębszego wglądu w rzeczywistość. *Młodzież literacka* czerpała więc z Dostojewskiego pełnymi garściami, nieraz popadając we właściwą swemu wiekowi przesadę - oddaną humorystycznie chociażby za pomocą dialogu o pożyczce - aż odnalazła własny styl.

4.8. Inspiracji ciąg dalszy – kierunek Zachód

Również twórczość zza Żelaznej Kurtyny stanowiła dla młodych artystów pokolenia '56 swoiste okno na świat inny niż socjalistyczny. Szczególnym zainteresowaniem darzona była francuska literatura oraz sztuka filmowa:

„Calvados

Rodzaj bimberku na jabłkach (fr.), ulubiony trunek bohaterów »Łuku triumfalnego«, ulubionej książki Remarque'a (Kramera), ulubionego autora moich rówieśniczek i ciut starszych. (...) Mit calvadosu ma w naszej historii wiarygodne przedłużenie, ponieważ wzięliśmy go, jak wiele innych mitów, strasznie serio, i mamy oto żywą, prawdziwą Joannę Rawik, dramatyczniejszą może niż ta z książki, oraz żywą prawdziwą »Złotą jesień« (sic) - rodzaj polskiego calvadosu. Swoją drogą: wszystko musimy przedobrzyć" (*Szpetni...*, s. 32-33).

Osiecka w pierwszym zdaniu fragmentu aż trzykrotnie powtarza epitet *ulubiony* w odniesieniu do: *autora (Remarque'a)*, *książki (Łuku triumfalnego)* oraz *trunka* (występującego w powieści). Tak wysoka frekwencja określenia wskazuje na ważną rolę, jaką publikacja odegrała w życiu pokolenia. Podobnie jak w przypadku Dostojewskiego, młodzi artyści implikowali świat powieści do swojej rzeczywistości. Ich styl bycia, zacierający granicę między tym, co wykreowane przez inspirującego twórcę - a tym, jak żyją, jest reprezentowany przez dwie nazwy własne: *Złotą jesień* oraz *Joannę Rawik*. Chrematonim odnosi się do napoju alkoholowego na bazie jabłek - odpowiednika francuskiego winiaka. Za onimem tym kryje się jednak coś więcej niż rodzaj napoju – otacza go *mit*. Jak pisze M. Masłowski, dobór trunków do posiłku w postaci: aperitif, potem białego lub czerwonego wina w zależności od rodzaju dania głównego, a następnie słodkiego do deseru aż po *digestifu*, w roli którego występował nierzadko właśnie calvados - służył podtrzymaniu „pewnej lotności umysłu”⁴⁰², wartkiej rozmowy, odczucia, że życie jest piękne⁴⁰³. Takie pojmowanie funkcji alkoholu odnaleźć można także u innego poety piosenki pokolenia '56, który - również odwołując się do Remarque'a - pisze:

„Kiedy kłopotów, zmartwień i trosk

⁴⁰² M. Masłowski, *Rytuały jedzenia i picia we Francji i w Polsce. Rekonesans*, w: „Napis”, seria X, 2004, s. 363.

⁴⁰³ Ibidem.

zwykła przebierze się miarka,
przychodzą dzielić ze mną swój los
bohaterowie Remarque'a.
Szlifuje z nimi paryski bruk
w jakiś poranek ponury,
na tryumfalny świetlisty łuk
zamieniam pałac kultury
I czy nie czynię, na ich rachunek
ważne odkrycia.
Calvados to coś więcej niż trunek,
to sposób bycia⁴⁰⁴.

Z kolei antropomim *Joanna Rawik* odnosi się do wokalistki i aktorki – a więc osoby wykonującej ten sam artystyczny zawód, co główna bohaterka *Łuku triumfalnego*. Na tym jednak nie koniec podobieństw - zarówno postać z powieści, jak i polska piosenkarka noszą to samo imię. Osiecka korzysta też ze zbieżności fonetycznej między nazwiskami: *Rawik* oraz - protagonisty powieści Remarque'a - *Ravic*. Ten swoisty paragram podkreśla jak bardzo literacka fikcja przeplatała się z realnym światem zaintrygowanego zachodnim sposobem życia pokolenia '56. Uwypuklają to również takie leksemy, jak *serio* czy dwukrotnie powtórzona para epitetów: *żywa, prawdziwa*.

W dziedzinie filmu autorka wspomina *Cenę strachu*, który określa jako *arcypopularny*⁴⁰⁵. Sam epitet popularny w połączeniu z prefiksem *arcy* – hiperbolizują sławę kinowego hitu, jednocześnie kreując go na kultowy dla pokolenia. Opowiada on historię niebezpiecznej podróży z ładunkiem nitrogliceryny w celu ugaszenia pożaru na drugim końcu Ameryki⁴⁰⁶. Co jednak okazało się bliskie młodym widzom? Żądza przygody, misji, czy jednak coś innego? Osiecka pisze:

„Oto wyruszając w ryzykancką podróż bohater zabiera ze sobą relikwię: stary bilet do paryskiego metra. Bez niego wszystko jest nieważne!

Pamiętam, że razem z całym kinem płakałam nad tym biletem, jak nad czymś ogromnie swojskim, przypadkowo tylko przetłumaczonym na francuski. Po latach zaś, kiedyśmy się z STS-em znaleźli w Paryżu, z ogromnym nabożeństwem oglądaliśmy

⁴⁰⁴ W. Młynarski, *Bohaterowie Remarque'a*,

https://www.tekstowo.pl/piosenka,wojciech_mlynarski,bohaterowie_remarqua.html, [dostęp:15.07.2023].

⁴⁰⁵ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 33.

⁴⁰⁶ <https://www.filmweb.pl/film/Cena+strachu-1953-31689>, [dostęp: 15.-7.2023].

w metrze charakterystyczne kartoniki, a jeden z nich oczywiście przywiozłam do Warszawy.

Sto razy zamierzałam go wyrzucić, ale wydaje mi się za każdym razem, że popełniłabym w ten sposób jakieś drobne świństwo wobec duchów mojej młodości” (*Szpetni...*, s. 33).

Wspomnienie jest zbudowane wokół jednego, z pozoru nieistotnego przedmiotu: *biletu (do paryskiego metra)*, synonimicznie określanego też *kartonikiem* oraz *relikwią*. Trzeci z tych leksemów buduje pewien efekt zaskoczenia – obiektem wyjątkowej czci okazuje się bowiem zupełnie zwyczajny, masowo produkowany, kawałek papieru. Występuje on w roli sentymentalnej pamiątki, która jest biletem wstępu do lepszego świata. W przypadku bohatera *Ceny strachu* to przestrzeń wspomnień paryskich ulic, pięknych kobiet i ostatnich francuskich chwil. I choć z perspektywy dzisiejszego odbiorcy scena ta razi postawą rasistowsko-szowinistyczną⁴⁰⁷, w *Szpetnych...* jej wspomnienie służy stworzeniu nastroju wzruszenia i nostalgii (co podkreśla leksem *plakałam*) - uniwersalnych emocji po obu stronach Żelaznej Kurtyny, o czym świadczy epitet *swojski*. *Kartonik* ten z jednej strony stanowi symbol zachodniego, trudno dostępnego dla generacji Osieckiej świata; obiektu ich marzeń podlegającego sakralizacji (leksem *nabożeństwo*); z drugiej – po latach - jest jak lekko uchylone drzwi do minionego czasu młodości. Również w tym ostatnim przypadku jego istnienie zostaje naznaczone metafizyką poprzez sformułowanie *duchy młodości*. Nadaje ono czasom wczesnej dorosłości charakter szczególny, okres ten zostaje uwypuklony, a jego wartość podkreślona. Jednocześnie podniosłość tego związku wyrazowego zostaje osłabiona poprzez zestawienie go z potocznym leksemem *świństwo*. Dzięki niemu fragment unika patetyczności, a sam kolokwializm niesie ze sobą mocny ładunek emocjonalny, ukazujący młodość pokolenia jako coś świętego, najważniejszego, wobec czego nie można zgrzeszyć.

Agnieszka Osiecka, wskazując na ważne utwory sztuki zachodniej dla pokolenia, nie skupia się na ich obiektywnej wartości artystycznej czy interpretacji - wyłuskuje pozornie mniej znaczące konkrety, drobnostki codziennego życia (jak rodzaj alkoholu albo bilet miejskiego transportu), które symbolizują ich młodzieńcze fascynacje, pragnienia i doświadczenia. Jednocześnie, zarówno literatura/filmy wschodnie jak i

⁴⁰⁷ W. Friedkin (reż.), *Cena strachu*, 1977.

zachodnie, stanowią dla nich pewnego rodzaju „demo życia”: to przejmując zachowania bohaterów, zawłaszczając ich język, próbują nowych postaw i ról.

Rozdział V. *Tajemnicze Ogrody*⁴⁰⁸ - językowa kreacja miejsc ważnych dla pokolenia

5.1. *Warszawo, pozwól się kochać*⁴⁰⁹ – językowa kreacja stolicy

Ryszard Kapuściński nazwał Osiecką „poetką i kronikarką pokolenia”⁴¹⁰; Krzysztof Teodor Toeplitz powiedział, że w jej twórczości „znajduje się bardzo dokładny zapis rzeczywistości społecznej, obyczajowej, a nawet historycznej”⁴¹¹, a Maria Janion dodawała, że „tak jak Skamandryci umiała poetyzować zwyczajność”⁴¹². To codzienność - *tramwajowego człowieka*⁴¹³, w tym jej generacji – w prozie wspomnieniowej wysuwa się na pierwszy plan. A jednym z jej elementów są miejsca, w których przedstawiciele pokolenia spędzali dzień po dniu.

Osiecka, jako warszawianka, wiele uwagi poświęca stolicy, a wręcz wyznacza swoisty *szlak*, jakim podążali artyści, intelektualści, studenci:

„Tradycyjny *szlak* warszawski zaczynał się, dajmy na to, w lokalu *Czytelnika* na Wiejskiej i przez plac Trzech Krzyży, Nowy Świat i Krakowskie Przedmieście prowadził prosto na Rynek Starego Miasta, do *Fukiera*, do Klubu Księgarza albo po prostu – na ławeczkę.

Oczywiście nie każdy *robił* cały *szlak*. Student mógł skrócić do pałacu Kazimierzowskiego albo do gmachu Geografii, a plastyk mógł zgubić się w jakiejś przydrożnej *Desie*” (*Szpetni...*, s.168-169).

Autorka tworzy we fragmencie swoisty przewodnik, zaznaczając na mapie Warszawy punkty, jawiące się niczym bazy, które - przynajmniej częściowo - należało co jakiś czas zaliczyć. Miejsca te nie podlegały częstym wymianom, a ich stały charakter obrazuje właśnie leksem *szlak*. Na trakcie tym znajdowały się: kawiarnie (*Czytelnik*), kluby i stowarzyszenia (*Fukier* – w kamienicy tej od 1952 mieściła się między innymi biblioteka Stowarzyszenia Historyków Sztuki; *Klub Księgarza*), kampus uniwersytecki (*pałac Kazimierzowski*, *gmach Geografii*), dom aukcyjny (*Dessa*). Wymienione zostają też nazwy placów i ulic: *Krakowskie Przedmieście*, *Nowy Świat*,

⁴⁰⁸ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 170.

⁴⁰⁹ A. Osiecka, *Tango Warszawa*,

<https://open.spotify.com/track/5Yyf9ucHJKHtfEqdECuSD7?si=6a141ada236e46fa> [dostęp: 15.09.2023].

⁴¹⁰ K. Felberg-Sendecka (red.), *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, Warszawa 2015, s. 219.

⁴¹¹ B. Michalak, *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa 2001, s. 13.

⁴¹² Z. Turowska, *Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet*, Warszawa 2020, s. 245.

⁴¹³ A. Osiecka, *Na końcowych przystankach*:

https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_koncowych_przystankach/tekst [dostęp z 25. 07.2023].

Plac Trzech Krzyży. Te geolokacyjne punkty, wyznaczone przez Osiecką właściwie jako kultowe, pojawiają się też u innego przedstawiciela pokolenia, który wyznaczał podobne trasy w swojej twórczości: Janusza Głowackiego. Mapy obojga autorów zbiegają się na Krakowskim Przedmieściu i placu Trzech Krzyży, w Uniwersytecie i Czytelniku. Ta koincydencja świadczy o tym, że wykreowany w *Szpetnych...* szlak miał swój realny odpowiednik. Uwiarygadnia też zastosowanie wobec niego epitetu *tradycyjny*, dzięki któremu nabiera on poniekąd charakteru rytualnego. Jak zaznacza Katarzyna Olczak, analizując prozę Głowackiego, miejsca są sprzężone z codziennymi zwyczajami, które to z dłuższej perspektywy czasowej można postrzegać jako pokoleniowe obrządki⁴¹⁴. Choć nazwy własne odnoszą się często do ważnych kulturalnych punktów Warszawy, na równi z nimi zostaje wymieniona pospolita *ławeczka*. Bowiem to, co łączy przytoczone miejsca, to przede wszystkim ich funkcja społeczna, integracyjna, co Osiecka pokazuje na przykładzie najwytrwalszego spacerowicza, Andrzeja Dobosza:

„(...) początek na Rynku Starego Miasta (kierunek odwrotny od podanego na początku, bo Andrzej – z Żoliborza). Tu: pomoc staruszkom w sprzedawaniu kwiatów. Krakowskie Przedmieście: przechadzka, *Dziekanka*, małe wino, pogawędka ze studentami. Nowy Świat: księgarnie, antykwariaty, *Desa*. W Desie i wspólne ze Starowieyskim znęcanie się nad ekspedientkami: *To jest, miła pani, chiński zegarek z drugiego wieku, niesłusznie tu państwo piszą: Niemcy, robota współczesna*. Dalej: skręt w ulicę Foksał, kawiarenka *PiW-u*. Kontrola książek na ladzie u pani Blanki, rozmowa z przygodnym poetą o przemianach fasonów obuwia u duchowieństwa. Barbara Majewska, historia sztuki, wspomnienia z Żoliborza (dzieciństwo). Dalej: plac Trzech Krzyży, magnolia, spacer z dziewczyną. No i kościół, redakcja i spać” (*Szpetni...*, s. 170).

Opis trasy Dobosza nie tylko prezentuje odwiedzane miejsca na mapie stolicy, ale też zdradza, w jakim celu znalazły się na trasie. Zastosowanie leksemów mających konotacje z wędrowaniem, takich jak: *przechadzka*, *skręt*, *spacer* jest dosyć oczywiste. Natomiast kolejne, nazywające sposób zachowywania się podczas przemierzania szlaku (*pomoc*, *pogawędka*, *rozmowa*, *wspomnienia*), odślaniają jego towarzyski charakter.

⁴¹⁴ K. Olczak, „*Taniec małp w stołecznej próżni*”, czyli *PRL-owskie (re)sentymenty Janusza Głowińskiego*, w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, *PRL-owskie re-sentymenty*, Gdańsk 2017, s. 186-187.

Przytoczone kawiarnie, sklepy, kluby, księgarnie nie są istotne same w sobie, stają się relewantne ze względu na spotkane tam osoby: *staruszków, studentów, ekspedientki, przygodnego poetę, dziewczynę, panią Blankę, Barbarę Majewską, Starowieyskiego*. Wymienione tu antropimiony odnoszą się przedstawicieli świata artystycznego i literackiego. O ile Franciszek Starowieyski i Barbara Majewska są postaciami znanymi, o tyle *pani Blanka* nie nasuwa od razu oczywistych skojarzeń, jednak pewnym tropem okazuje się być *kawiarenka PiW-u*. W 1953 roku rozpoczęła tam biurową pracę Bibiana Ciomek, a trzy lata później zaczęła prowadzić (najpierw z H. Czerwińskim) księgarnię wydawnictwa⁴¹⁵. W publikacji jubileuszowej na część wydawnictwa o *pani Blance* napisano, że była jego „twarzą” oraz „częstką bohemy, która przemierzała Trakt Królewski, z przyjemnością zbaczając w ulicę Foksal”⁴¹⁶. Osiecka w swojej odsłonie szlaku umieszcza na nim zarówno osoby owiane już sławą (*Majewska, Starowieyski*) czy też kultowe (*pani Blanka*), jak i bezimiennych *staruszków, studentów, nieznanymi poetów i ekspedientki* – żadnej z tych grup nie czyniąc bardziej lub mniej wartościową. W podobny sposób Osiecka kreuje zajęcia Dobosza - który występuje tu niejako w roli przedstawiciela pokolenia - przeplatając w budowanym wyliczeniu jego aktywności to błaho brzmiące *przechadzki, pogawędki, wino*, to oddawanie się z nostalgią *wspomnieniom*, to z prowadzeniem poważnej dyskusji o *historii sztuki*, to z humorystycznym *znęcaniem się* nad pracami wystawionymi w Dessie. *Szlak* jest więc u Osieckiej czymś więcej niż tylko dogodnymi lokalizacyjnie punktami na mapie Warszawy; składa się on przede wszystkim z miejsc, w których można spotkać zajmujących ludzi, w których można znaleźć czas na rozmowę i żarty, w którym można oddać się wspólnie jakiejś czynności. Jak zauważa Katarzyna Olczak, to kawiarnie – pozbawione cenzury dzięki ulotności rozmów i spotkań - przejęły niejako w PRL-u funkcję salonu politycznego i dzięki temu cieszyły się tak dużą popularnością wśród twórców tamtych lat⁴¹⁷. Osiecka zdaje się rozszerzać tę koncepcję nie tylko na kafejki, ale również stragany, księgarnie, kluby artystycznych stowarzyszeń. Choć w przytoczonym fragmencie nie ma bezpośredniego odniesienia do polityki, to pewną aluzję czy też drobną wskazówkę może stanowić wybór postaci, która przemierza trasę:

⁴¹⁵ Zmarła pani Blanka, <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/zmarla-pani-blanka/> [dostęp z 26.07.2023].

⁴¹⁶ Zmarła pani Blanka z księgarni PIW-u, <https://ksiazka.net.pl/zmarla-pani-blanka-z-ksiegarni-piw-u> [dostęp z 20.05.2023].

⁴¹⁷ K. Olczak, *Czar PRL-u uchwycony w twórczości Janusza Głowackiego* w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A.B. Strawiński (red.), *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, Białystok 2016, s.221.

Andrzej Dobosza – publicysta i amatorskiego aktora reprezentującego opozycyjne poglądy, poddanej inwigilacji SB, a dziś posiadającego status poszkodowanego.

Autorka *Szpetnych...* konceptualizuje więc Warszawę na całe uniwersum lokalizacji, osób i działań, a dokonuje tego za pomocą rozbudowanej enumeracji. Nie stanowi ona jednak faktograficznego, oschłego rejestru, a pełną humoru oraz szczegółów oddających atmosferę codzienności pokolenia, listę. Taki sposób kształtowania wyliczeń dostrzega też Roma Sendyka: „Tak więc to zainteresowanie, a dalej ciekawość, zdziwienie, afekty a nie administracyjna oschłość, reguła i porządek są skrytą energią eseistycznego, autobiograficznego katalogu”⁴¹⁸. Jednocześnie nie jest to konceptualizacja odosobniona – podobne ujęcia można odnaleźć we wspomnianej prozie J. Głowackiego.

5.2. Na całych jeziorach my⁴¹⁹ - językowa kreacja Mazur

Przeciwwagą dla wielkomięjskiego życia młodych twórców stanowiły wyjazdy do Karwicy, wsi Krzyże czy Pisu. Gościli tam twórcy STS-u, początkujący filmowcy z Łodzi, artyści plastycy, a Agnieszka Osiecka mawiała, że to jej pokolenie odkryło Mazury⁴²⁰. Nie dziwi więc, że Kraina Tysiąca Jezior pojawia się w obu książkach wspomnieniowych.

W *Szpetnych...* autorka, by oddać, czym były dla niej i jej generacji Mazury, wprowadza kategorię *Tajemniczych Ogródów*⁴²¹. Tak je definiuje:

„*Tajemnicze Ogrody* póty są *Tajemniczymi Ogrodami*, póki jesteśmy mniejsi od traw. Później stają się normalnymi działkami, ogródkami, skwerami, wczasowiskami. (...) Wchodzenie w *Tajemniczy Ogród* polega jednak zawsze na powolnym W-tajemniczaniu się aż do zupełnego Od-tajemniczenia” (*Szpetni...*, s. 170).

Sama nazwa własna *Tajemnicze Ogrody* stanowi oczywiste odwołanie do powieści adresowanej młodym czytelnikom autorstwa F.H. Burnett, której książki niewątpliwie były znane generacji Osieckiej: tuż po wojnie wydawnictwa Gobethner i Wolff oraz Wydawnictwo Polskie Rudolfa Wagnera opublikowały (niezależnie od siebie): *Tajemniczy Ogród* i *Małego Lorda*. Następnie od lat 50. do 90., mimo przejściowych

⁴¹⁸ R. Sendyka, *Lista...*, s.114.

⁴¹⁹ A. Osiecka, *Na całych jeziorach ty*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_calych_jeziorach_ty [dostęp: 10.09.2023].

⁴²⁰ A. Lagierska, *Na całych jeziorach My: artyści i Mazury lat 50.*, <https://culture.pl/pl/artykul/na-calych-jeziorach-my-artysci-i-mazury-lat-50> [dostęp z 20.05.2023].

⁴²¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 170.

trudności w postaci umieszczenia książek Burnett na liście pozycji „do natychmiastowego wycofania”⁴²², na rynku pojawiło się sześć wydań *Małej księżniczki* i siedem, w dodatku ilustrowanych przez B. Zieleńca, *Tajemniczego ogrodu*. Tym samym na dzieciństwo i młodość pokolenia przypadły wydania powieści z lat 1945, 1949, 1956 (istniała też publikacja z 1914)⁴²³. Rosnąca więc popularność tej autorki uzasadnia odwołanie się właśnie do jej dzieła w przytoczonym fragmencie. Warto zaznaczyć, że *Tajemniczy ogród* był dla F. H. Burnett powieścią przełomową, bo napisaną już po ciężkiej chorobie (gruźlica) i śmierci syna - Lionela. Od tej pory dzieciństwo będzie w jej książkach przedstawiane mniej idyllicznie, a ogród zacznie symbolizować zdolność do ciągłego odradzania; nieustannie powtarzający się cykl natury niejako stanowić będzie dowód na to, że nic, co kiedykolwiek żyło - tak naprawdę nie umrze⁴²⁴. Jednocześnie w sekretnym ogrodzie możliwe jest doświadczanie radości życia w bezpiecznych warunkach (otoczenie murem)⁴²⁵. Można więc uznać, że w podobny sposób Osiecka postrzega Mazury: w pierwszej kolejności: jako miejsce owiane tajemnicą, które dopiero należy odkryć. Trzeba bowiem też pamiętać, że region ten po I wojnie światowej, drogą referendum, został przyłączony do Niemiec, a jego znaczna część powróciła w granice Polski w 1945 roku. Owo poznawanie Osiecka nazywa *W-tajemniczeniem*, a zastosowanie tu wielkiej litery nadaje temu procesowi rangę ważnego elementu życia. Przebywanie w tajemniczym ogrodzie, korzystanie z jego - idąc tropem F.H. Burnett - mocy odradzania i radosnej energii, poczucia, że żyje się naprawdę - jest możliwe tak długo, póki jest coś do odkrycia. Kiedy sekrety zostają zastąpione przez wiedzę, tajemniczy ogród przeistacza się w siedlisko, a właściwie letnisko, co obrazuje enumeracja: *działki, ogródki, skwery, wczasowiska*. Mimo że miejsca te konotują pozytywnie - z relaksem, czasem wolnym, to zastosowanie wyliczenia oraz epitetu *normalne* sprawia, że zostają one wykreowane na nudne, powszechne. Ta sama przestrzeń zmienia się tylko za sprawą ludzkiego poznania: z *locus amoenus* sprzed *W-tajemniczenia* w miejsce zwyczajne, niebudzące emocji po *Od-tajemniczeniu*. Zapis niejako granic tego procesu przy użyciu myślnika

⁴²² A. Gwadera, *Polska recepcja wydawnicza i czytelnicza powieści Frances Hodgson Burnett. Komunikat o stanie badań* w: „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 4/2016, s. 113-115.

⁴²³ Ibidem.

w: „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 4/2016, s. 113-115.

⁴²⁴ J. Darcy, *The Edwardian Child in the Garden: Childhood in the Fiction of Frances Hodgson Burnett*, w: A.E. Gavin, A.F. Humphries (red.), *Childhood in Edwardian Fiction*, London 2009, s. 75-76.

⁴²⁵ Ibidem.

(*W-tajemniczanie, Od-tajemniczenie*) podkreśla, że zasadniczą cechą decydującą o wyjątkowości jakiegś przestrzeni jest jej zagadkowość. Uwypukla to również metafora *póki jesteśmy mniejsi od traw*. Mazury były więc tajemniczym ogrodem tak długo, aż ich goście, młodzi artyści nie mogli dostrzec wszystkich obliczy Krainy Tysiąca Jezior.

Rozsuwanie źdźbeł trawy, by pojąć i zobaczyć, czym są Mazury, odbywało się w trzech etapach. Trochę tak, jakby młodzi twórcy rozstawili statyw z aparatem i powoli zwiększali przesłonę, by wyostrzyć w końcu każdy możliwy plan. Zaczęli od bardzo małej głębi ostrości, w której region ten dopiero majaczy niewyraźnie na horyzoncie:

„Mój pierwszy krok w stronę Mazur był bardzo prosty: przeczytałam *Archipelag ludzi odzyskanych* – jeszcze w szkole chyba – i zachwyciłam się nim. Smak wielkiej przygody, odkrywanie nowych lądów, zapach wakacji i szczypta pogardy – wszystko to przemówiło mi do wyobraźni jak rzadko która książka. Nawet dziś, po latach, bliższe mi są tropy Newerlego niż tropy Smętka. To było pierwsze wtajemniczenie!” (*Szpetni...*, s. 170).

Pierwsze zetknięcie z Mazurami Osiecka opisuje z osobistej perspektywy, przypisując swoje zainteresowanie Krainą Tysiąca Jezior Igorowi Newerlemu, a konkretnie jednej z jego wcześniejszych książek. Chrematonim *Archipelag ludzi odzyskanych* odnosi się do powieści traktującej o wyprawie kajakiem przez Mazury, która staje się pretekstem zarówno do opisania piękna przyrody tamtych regionów, jak i zaprezentowania autochtonów - w tym tych o skomplikowanej politycznie przeszłości. Pozycja jest wartościowana bardzo pozytywnie, a doświadczenie lektury przedstawione wręcz entuzjastycznie za pomocą leksemu *zachwyciłam się* czy frazeologizmu *przemówiło mi do wyobraźni*. Wyjątkowość książki, przynajmniej z punktu widzenia młodej Osieckiej, zostaje oddana przez porównanie *jak rzadko która książka*. Autorka nie poprzestaje jednak na ogólnikowych superlatywach, ale też wymienia cechy, dzięki którym zdobyła jej serce: *smak wielkiej przygody, odkrywanie nowych lądów, zapach wakacji i szczypta pogardy*. Enumeracja ta (zwłaszcza jej trzy pierwsze człony) pokazuje *Archipelag...* jako książkę przygodową dla młodzieży, jedynie ostatni element wyliczenia dodaje nowy odcień do tego obrazu. Sens sformułowania *szczypta pogardy* nie jest klarowny, możliwe jednak, że odnosi się do propagandowej warstwy utworu (chociażby sprowadzania części mazurów na jedyną słuszną drogę wyznawców socjalizmu). Powieść I. Newerlego zaważyła na sposobie poznawania i odczuwania

Mazur przez Osiecką, o czym świadczy wyrażenie temporalne *nawet dziś* zastosowane w porównaniu: *Nawet dziś, po latach, bliższe mi są tropy Newerlego niż tropy Smętka*. Pisarz zostaje tu skontrastowany ze *Smętkiem* - postacią występującą w mazurskich legendach, która najprawdopodobniej wyewoluowała z bóstwa pogańskiego. *Smętek* ma nieco diaboliczny charakter, mimo to potrafi zdobyć się na życzliwość i pomoc – jednak tylko wobec tych, którzy szanują jego mazurską krainę. Popularność zdobył dzięki Melchiorowi Wańkiewiczowi i jego utworowi *Na tropach Smętka*, jest również uważany za postać inspirującą artystów⁴²⁶. Autorka *Szpetnych...* nie utożsamia swojej wizji z regionalnymi bajaniami; to kreacja Newerlego stanowiła dla niej pierwszy krąg *wtajemniczenia*.

Kolejnym była już realna wyprawa z przyjaciółką:

„Pod koniec studiów, pięknym latem 1955 roku przyjechałam na Mazury z moją przyjaciółką Hanią Żurek i popłynęłyśmy sobie wypożyczonym w PTTK kajakiem z Niegocina przez Jagodne i Mikołajki - do Rucianego i z powrotem. Przez całą drogę było tak cichutko, że gdybyśmy wzięły ze sobą zaspanego słowika, nie obudziłby się. W noc świętojańską uplotłyśmy wianek i puściłyśmy ze świeczką na jezioro Bełdany. Popłynął i nie zgasł aż do samego świtu.

To było drugie wtajemniczenie mazurskie, takie na dotyk. Doznanie, którego się nie zapomina: głaskanie rozgrzanego osiołka. Pocałunek złożony na zamszowej rękawiczce” (*Szpetni...*, s. 171).

Językowa kreacja drugiego zetknięcia z Mazurami diametralnie różni się od pierwszej - tym razem jest maksymalnie ukonkretniona. Osiecka w tym kilkudzaniowym zaledwie fragmencie podaje aż pięć toponimów: *Niegocin, Jagodne, Ruciane, Mikołajki, Bełdany* oraz w szczegółach referuje kolejność ich mijania, swoje towarzystwo (*Hanna Żurek*) a nawet zaznacza, skąd został wypożyczony kajak za pomocą skrótowca *PTTK*. Przytacza też konkretny rok (*1955*), porę roku (*lato*) a nawet datę: przyjaciółki spędziły tam *noc świętojańską*, a więc 23/24. czerwca. Czas wydaje się być niemal symboliczny – od wieków pogańskich noc świętojańska była bowiem świętem młodych, podczas którego oddawano się m. in. wróżbom małżeńskim, w tym puszczaniu na wodzie wianków⁴²⁷. Jednocześnie miała ona charakter „szczególny,

⁴²⁶ M. Olszowska, *Na tropach melancholijnego Smętka*, w: „Wszechświat”, t. 116, nr 4-6/2015, s. 156-157.

⁴²⁷ W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s.843.

cudowny i magiczny”⁴²⁸. Również w przypadku A. Osieckiej spędzenie jej nad Beldanami rzuciło na młodą poetkę urok i rozkochało w Mazurach. Jednak świętowanie przez pisarkę wili św. Jana dalekie było od hucznej, gromadnej zabawy typowej dla tego wieczoru⁴²⁹. Kraina Tysiąca Jezior przedstawiona jest jako przestrzeń niezwykle harmonijna. Kreację tę uzyskano dzięki odwołaniu do zmysłu słuchu (epitet *cichutko*) oraz metaforze *gdybyśmy wzięły ze sobą zaspanego słowika, nie obudziłby się*. Uwydatnia ona sielskość rejonu również dzięki przytoczeniu *słowika* - symbolu „anielskości, marzenia, przeczcucia szczęścia, słodczy miłości; zapowiedzi wiosny; natchnienia poetyckiego (...)”⁴³⁰. Nie mniej to nie słuch czyni zmysłem najistotniejszym w odczuwaniu regionu, a *dotyk*. Zestawia doświadczenie mazurskie z takimi *doznaniami*, jak *głaskanie rozgrzanego osiołka; pocałunek złożony na zamszowej rękawiczce*. Oba należą do przeżyć wartościowanych pozytywnie. Osiecka jednakże nie ogranicza się tylko do ich nazwania (*głaskanie, pocałunek*); uzupełnia je przymiotnikowymi określeniami dotyczącymi faktury i temperatury, wzbogacając tym samym sensualną warstwę tekstu: *rozgrzany, zamszowa*. Położenie akcentu na bodźce, jakie może odczuwać skóra, ma głęboko zakorzeniony sens. Bernadeta Niesporek-Szamburska, przytaczając m. in. rozważania A. Pajdzińskiej, udowadnia, że w języku to, co związane z dotykiem, co namacalne – jest niepodważalnie prawdziwe, pewne⁴³¹. W przeciwieństwie więc do pierwszego doświadczenia mazurskiego (w postaci książki Newerlego), to jest już realne, autentyczne - a nie pochodzące ze sfery fikcyjnej. Dodatkowo dotyk wymaga aktywności podmiotu poznającego. Mimo jednak pełnego zaangażowania emocjonalnego i zmysłowego - doznanie to jest pełne delikatności. Głaskaniu podlega *osiołek* - a więc część oswojonej, nieagresywnej, potulnej natury; *pocałunek* natomiast dotyczy rękawiczki - jest więc nieco niewinny, staromodny.

Mazury „drugiego wtajemniczenia” są więc dla Osieckiej *locus amennus* - krainą harmonii i spokoju, w której przebywający ludzie mogą oddawać się przyjemności obcowania z naturą. Krótki fragment, traktujący o pierwszym realnym zetknięciu z krainą jezior, akcentuje rolę doznania sensorycznego w procesie poznania, można więc nazwać tę kreację - solipsystyczną. Jednocześnie pobyt ten, naznaczony błogością i

⁴²⁸ R. Pilarek, *Świat roślin w obrzędowości świętojańskiej na podstawie źródeł etnograficznych z przełomu XIX i XX wieku*, w: D. Kasprzyk (red.), *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, Łódź 2013, s. 395.

⁴²⁹ W. Kopaliński, *Słownik mitów...*, s. 843.

⁴³⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 390.

⁴³¹ B. Niesporek-Szamburska, „*Słowami też można dotykać*” – o zmyśle dotyku w języku, w: „*Annales Institutit Savivi Universatis Debrecenensis Slavica*”, XXXIX–XL 2010–2011, s.53.

sielskością - jednak nie obfitujący w wydarzenia – Osiecka wartościuje niezwykle wysoko, umieszczając w kategorii doświadczeń niezapomnianych.

Po tym dotknięciu Mazur w rzeczywistości, po doświadczeniu ich w sensie geograficznym (przemierzenie części regionu kajakiem), ale i rytmu dobowego (wycieczka w ciągu dnia, noc świętojańska i obserwowanie wianka aż po świt) przyszedł i czas na skierowanie obiektywu na mieszkańców regionu, a konkretnie – Karola Małłka:

„Była wczesna wiosna, prawie jeszcze zima 56 roku. Wysiedliśmy z pociągu w Rucianem i brnęliśmy przez pola, *na skróty* do Krutyni. (...) Szliśmy wtedy do Karola Małłka. Szliśmy do Karola, który był legendą, przez Mazury, które były legendą. Na polach leżała twarda lutowa gruda. Marzłam. Byłam przejęta. Bardzo! Chłopcy rozmawiali o Karolu” (*Szpetni...*, s. 171).

Drugie i trzecie wtajemniczenie mazurskie dzieli zaledwie osiem miesięcy. A jednak – obraz krainy jezior różni się diametralnie. Nadal niezwykle ważna jest sfera natury, jednak nie przypomina tym razem rajskiej przyrody, z którą człowiek może żyć w niezmaconej harmonii. Już pierwsze określenia temporalne *wczesna wiosna, prawie zima* konotują z chłodną, mniej przyjazną aurą. Warunki nie sprzyjały również przemieszczaniu się, co oddaje leksem *brnęliśmy* oraz określenie ziemi jako *grudy*, opatrzonej epitetami *twarda, lutowa*. Jednak egzystowanie w tej mało przyjaznej przestrzeni nie było dotkliwe ze względu na obrany cel - *Krutynię* i jej konkretnego mieszkańca, wspomnianego, *Karola Małłka*. Zarówno pojezierze, jak i Mazur, zostali określani jako *legendy*. W przypadku człowieka zastosowanie tego leksemu sugeruje, że jest on ‘wybitnym reprezentantem’⁴³² jakiejś grupy. Wyjątkowość tej postaci jest też kreowana przez przytoczenie odczuć towarzyszących Osieckiej: leksemowi *przejęta* oraz emocjonalnemu wykrzyknieniu *Bardzo!*

Kim jednak był Karol Małłek? Autorka wspomnień określa go mianem *bohatera*⁴³³ i to aż w trzech odsłonach: *ludowego*⁴³⁴, *tragicznego*⁴³⁵ oraz, wykorzystując inne

⁴³² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/7772/legenda/4662495/wybitny-reprezentant>, [dostęp: 6.08.2023].

⁴³³ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 171.

⁴³⁴ Ibidem,

⁴³⁵ Ibidem.

znaczenie leksemu, jako *bohatera kilku artykułów*⁴³⁶. Pierwszy tytuł (*bohatera ludowego*) Osiecka tak uzasadnia:

„Karol od dzieciństwa walczył o polskość Prus Wschodnich. Lata okupacji nie przepłoszyły go. Raz po raz jego butny głos dobywał się z podziemia. Wydawało się, że nie zna strachu. Hitlerowcy wyznaczyli za jego głowę nieprawdopodobnie wysoką nagrodę. Nie znalazł się jednak *szczęśliwy znalazca*. Karol przeżył wojnę” (*Szpetni...*, s. 171).

Karol Małek jest tu przedstawiony przede wszystkim jako człowiek czynu za pomocą: czasowników *walczył, dobywał się* oraz poprzez podkreślenie długotrwałości lub powtarzalności jego działań (wyrażeniem *od dzieciństwa*, leksemem *lata* i frazemem przysłówkowym wyrażającym wielokrotność *raz po raz*). W podejmowanych aktywnościach był nie tylko niezłomny, ale i – nieustraszony, o czym z kolei świadczą głównie negacje: *nie zna strachu, lata okupacji nie przepłoszyły go*. To jednak nie wszystko, Osiecka dokłada jeszcze niezniszczalność - krótki komunikat, *Karol przeżył wojnę*, jest w przytoczonym fragmencie poprzedzony informacją, że w czasie okupacji wróg, z którym walczył, był gotowy zapłacić za wydanie go. Epitety określające ową *nagrodę* jako *nieprawdopodobnie wysoką* - kreują postać Małka na niezwykle skutecznego i groźnego dla *Hitlerowców* przeciwnika. Nie jest on też bohaterem osamotnionym – lecz otoczonym zaufanymi ludźmi, co podkreśla ironiczne zastosowanie frazeologizmu *szczęśliwy znalazca* (w zaprzeczeniu *nie znalazł się*). Cel jego działań określono klarownie i wprost – to *polskość*. Jest więc przede wszystkim patriotą. Dlaczego zatem tak szlachetna postać bez skazy zostatała przez Osiecką nazwana też *bohaterem tragicznym*? Odpowiedź daje opis powojennych losów Małka:

„Nastała Polska Ludowa. Wydawało się, że człowiek taki jak Karol będzie dla niej bezcennym skarbem - działacz ludowy z krwi i kości, trybun przemawiający wspaniałą mieszaniną mazurskiej gwary i żarliwego politycznego żargonu, człowiek głęboko doświadczony, o sercu bez reszty oddanym sprawie mazurskiej i o dłoniach ciepłych, wielkich, przypominających buły chleba.

Władza nasza nie przyjęła jednak wyciągniętego ku niej bochna, a nawet, w latach stalinowskich, poszła z Karolem na udry” (*Szpetni...*, 171).

⁴³⁶ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 171.

Kolejny akapit przynosi pean na cześć Karola Małłka. Jest on kreowany na ideał bez najmniejszej skazy, co Osiecka czyni dzięki nazwaniu go *skarbem* w dodatku opatrzonym epitetem *bezcenny* oraz następującej po tym określeniu enumeracji niezwykle pozytywnych cech i pełnionych funkcji składających się na wyjątkowość aktywisty. Na plan pierwszy wysuwa się niczym nieskalana, czysta miłość do Mazur i lojalne, bezinteresowne oddanie dobru regionu, o czym świadczą wymienione role pełnione przez Małłka: *działacz ludowy, trybun*, wzmocnione związkiem frazeologicznym *z krwi i kości* oraz opisem stylu jego wypowiedzi, na który składały się dwa elementy: *mazurska gwara* i *żarliwy polityczny żargon*. Zaznaczenie posługiwania się przez Małłka *gwarą* ma niebagatelne znaczenie w konstruowaniu tej postaci. Jak zauważa Halina Pelcowa, język danego regionu zawiera w sobie nie tylko charakterystyczne cechy gramatyczne, ale przede wszystkim jest nośnikiem wartości i narzędziem do nazywania i kategoryzowania świata. Buduje tożsamość używającej go grupy, ponieważ - jak dowodzi autorka, powołując się na J. Bartmińskiego - jednocześnie jest *organizatorem, zwierciadłem i archiwum* kultury oraz medium przekazującym ją kolejnym generacjom⁴³⁷. Stosowanie więc gwary przez działacza stanowiło rodzaj manifestacji swojego pochodzenia i kulturowej przynależności. Jednocześnie w idiolekcie Małłka pojawiał się wspomniany *polityczny żargon* - podkreślenie jego znajomości kreuje działacza na doświadczonego ze światem polityki, a dodany epitet *żarliwy* - uwypukla jego zaangażowanie. Na tym jednak Osiecka nie kończy i w kolejnym zdaniu, za pomocą symboliki serca i rąk, dokłada niejako kolejne piętro podkreślające ideały działacza. Określa go jako osobę o *sercu bez reszty oddanym sprawie mazurskiej* – gdzie w oczywisty sposób owo *serce* w połączeniu z wyrażeniem *bez reszty* symbolizuje duszę, siedzibę tych koncepcji, które są dla danego człowieka konstytutywne, najdroższe⁴³⁸. Równie potężnym symbolem są *dłonie* - w wielu kulturach oznaczają siłę, cnotę, moc i szczerłość⁴³⁹. Ich przywołanie pokazuje więc Małłka jako aktywistę skutecznego w działaniu i autentycznego w swoich postulatach i intencjach. Również określające je epitety *ciepłe, wielkie* niosą ze sobą pozytywny ładunek emocjonalny, pokazując Małłka jako człowieka serdecznego, życzliwego. Osiecka przyrównuje je także do *buł chleba*, które to budzą asocjacje z

⁴³⁷ H. Pelcowa, *Gwara jako nośnik lokalnego i regionalnego dziedzictwa kulturowego* w: J. Adamowski, K. Smyk (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła - wartości - ochrona*, Lublin-Warszawa 2013, s. 219.

⁴³⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 371.

⁴³⁹ A. Turska, *Znaczenie rąk i dłoni w komunikacji międzyludzkiej*, w: „Pisma Humanistyczne”, 6, 9-18, 2004, s.11.

pracowitością, tym, co *niezbędne do życia* oraz gościnnością⁴⁴⁰. Buduje na nich też metaforę relacji Małka i władzy, która odtrącała to, co działacz miał do zaoferowania, a nawet weszła z nim w konflikt, co obrazuje frazeologizm *poszła z nim na udry*. Autorka nie przytacza tu konkretów, jednak z innych źródeł wiadomo, że Karol Małek w powojennych latach borykał się z poważnymi problemami, będącymi konsekwencjami sytuacji politycznej: od roku 1950 do '57 pozostawał bezrobotny, został również wykluczony z partii⁴⁴¹. Jednak nawet te wydarzenia go nie złamały. Małek jest przez Osiecką przedstawiony w kontrze do innych *odtrąconych polityków*, bo w przeciwieństwie do nich, potrafi zachować godność w trudnej sytuacji odrzucenia, o czym świadczą negacje: *nie zjelczał, nie zaczął smutno psuć się od środka*⁴⁴². Ta odrębność przyczynia się też do kreowania go na osobę wyjątkową. Karol Małek, mimo że poświęcił życie ideom wielkim, gdy odebrano mu możliwość działania na rzecz regionu - odnalazł spokój i szczęście w prostocie: mieszkał w mazurskiej wsi Krutyni, towarzystwo zapewniała mu żona i razem tworzyli gościnny dom. Otwartość i rodzaj prostolinijności i autentyczności Małków oddaje enumeracja rzeczy, które były ofiarowywane każdemu odwiedzającemu dwójkę mazurów: *kęs chleba, szklaneczka wódki, pieśń i kawałek prawdy*⁴⁴³.

Postać Karola Małka we wspomnieniach Osieckiej wydaje się być poddana swoistej hiperbolizacji. Jest on nie tylko kreowany na *bohatera ludowego, tragicznego* (i *kilku artykułów*), ale ma również cechy... superbohatera: jest przecież nieustraszony (mimo licznych niebezpieczeństw nie przerywa swojej działalności w podziemiu), niezniszczalny (nawet wyznaczenie nagrody za jego głowę przez hitlerowców nie było w stanie mu zagrozić) i niezłomny (przetrwiał największą próbę charakteru w czasach stalinowskich). Przejawia wiele atrybutów herosów z wszystkich trzech epok komiksu (złotej, srebrnej, brązowej), wśród których można wymienić: przywiązywanie wagi do kwestii społecznych, przeciwstawianie się *złu wojny*⁴⁴⁴. Niekiedy ich wizerunek ulega ociepleniu poprzez umiejscawianie w bardziej osobistym kręgu społecznym (drużyna/przyjaciele lub rodzina) oraz ukazywanie doczesnych problemów, z którymi się borykają. Kolejnym krokiem, pozwalającym na utożsamianie się z superbohaterami, jest ukazanie poczucia osamotnienia lub odrzucenia. Oczywiście, protagonista tego

⁴⁴⁰ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 41.

⁴⁴¹ Grygo M., *Karol Małek*, <https://stowarzyszeniemazurskie.pl/karol-mallek> [dostęp z 02.07.2023].

⁴⁴² A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 172.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ A. Zadruska. *Superbohater jako produkt postmodernizmu w koncepcji Umberto Eco – kilka uwag do dyskusji*, w: „Łódzkie Studia Teologiczne”, 31/2022, 163-193.

typu często wyposażony był też w niezwykle moce pozwalające mu walczyć i przetrwać⁴⁴⁵. Karol Małłek z kreacji Osieckiej prezentuje wiele z nich: walczy z wrogiem podczas II wojny światowej, spotyka się z odrzuceniem przez stalinowskie władze, a żadne z tych przeciwności losu nie są w stanie go zniszczyć - zupełnie tak, jakby posiadał jakieś ukryte moce. Jego waleczność i wytrwałość nie ujmują jednak nic sferze uczuć - tworzy ciepły dom w małej wiosce wraz ze swoją żoną. Te podobieństwa w sposobie budowania komiksowych postaci i Małłka w *Szpetnych...* pokazują, jak ważną postacią uczyniła go Osiecka dla swojego pokolenia. Jego historia bowiem była dla generacji '56 ważną lekcją.

Czego nauczyło młodych przedstawicieli powojennego pokolenia trzecie mazurskie wtajemniczenie? Osiecka pisze wprost: *Zostawiło ono smak jednego z cudowniejszych grzechów: grzechu samodzielnego myślenia*⁴⁴⁶. Autorka nie rozwija tej myśli, jej sens wydaje się jednak być oczywistym: losy Karola Małłka powodowały, że propagandowa wizja sprawiedliwego społecznie systemu opadła niczym zasłona dymna, ukazując nieetyczną stronę ustroju. Jak napisał Chantal Delson *samodzielne myślenie jest groźne*, bo wiąże się opuszczeniem *zamkniętego, ciepłego kokona wspólnej i powszechnie obowiązującej prawdy*, co w swoich następstwach doprowadza do poczucia *niepokoju i wybocowania*⁴⁴⁷. Przykład aktywisty mazurskiego wpłynął na sposób patrzenia na rzeczywistość młodych ludzi oraz pchnął ich do wysnuwania wniosków niezgodnych z partyjną linią, nazwano go więc *grzechem*. Jednak, choć nieułatwiający egzystencji, został opatrzony określeniem *jeden z cudowniejszych* - podkreślającym, że to, co jest przewiną z punktu widzenia władzy, dla pokolenia '56 jest wartością i, jak sami zmanifestowali w tytule jednego ze swoich STS-owskich spektakli, *ma kolosalną przyszłość*⁴⁴⁸.

Jest jeszcze jedno oblicze mazurskich wtajemniczeń, niejako występujące równoległe wobec już omówionych, pełne emocji, energii młodości i erotyzmu:

„(...) Mazury były w owym czasie także olbrzymią, zielonooką, pełną natchnionych szeptów, poślubną i bezślubną - sypialnią.

⁴⁴⁵ Ibidem.

⁴⁴⁶ Ibidem, s.172.

⁴⁴⁷ Ch. Delson, *Myślenie jest rzeczą groźną*, w: „Znak”, 09.2014, s. 68-69.

⁴⁴⁸ *Myślenie ma kolosalną przyszłość* - program Studenckiego Teatru Satyryków w reż. J. Markuszewskiego, W. Solarza; premiera: 20.11.1955 za: <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26916/myslenie-ma-kolosalna-przyszlosc> [dostęp: 04.07.2023].

To tam przyjeżdżaliśmy z pierwszymi dziewczynami i chłopcami, i tam, obok chichoczącej w duchu szyszki, obok oniemiałej sowy, obok zdumionej sarny szeptaliśmy swoje pierwsze *nigdy* i *zawsze*, i tam przysięgaliśmy, że do końca życia będziemy wierni zagubionej w puszczy stacji Karwicy” (*Szpetni...*, s. 172).

Po odsłonięciu przygodowej, przyjacielskiej oraz niejako społeczno-historycznej przyszedł więc czas na miłosną/romansową wersję Mazur. Zostają one nazwane *sypialnią* i poprzedzające ją epitety nie pozostawiają wątpliwości, jak rozumieć ów leksem. Pierwsze z określeń: *poślubna* - jest oczywisty i odnosi się do goszczenia przez mazurskie przestrzenie małżonków. Drugi natomiast (*bezślubna*) jest analogicznie ukutym neologizmem, w którym zamiana prefiksu *po* na *bez* tworzy znaczenie opozycyjne – tym razem kraina jezior staje się miejscem romansowania również osób bez ślubu. Tym samym Mazury są przedstawiane jako miejsce otwarte, egalitarne i stwarzające warunki do życia w wolności. Są kreowane na perfekcyjną przestrzeń do zdobywania nowych doświadczeń (o czym świadczy dwukrotne zastosowanie epitetu *pierwszymi/pierwsze* w odniesieniu do partnerów/partnerek oraz ich wyznań miłości), niezniewalającą narzuconymi społecznymi normami: rządzą nią więc bardziej prawa natury niż kultury. Kreację tę podtrzymują inne leksemy związane ze światem przyrody, pojawiające się w następnych zdaniach: *sarna*, *szyszka*, *sowa*. To z elementów natury Osiecka czyni świadków pierwszych miłostek jej pokolenia. Poddaje je również antropomorfizacji, przypisując im takie zachowania, jak: chichotanie, oniemienie czy zdumienie. Połączenie zwierząt czy owoców drzew iglastych z reakcjami typowo ludzkimi tworzy efekt zaskoczenia; ich nieprzystawalność nadaje tekstowi – oraz kreacji Mazur - lekkości poprzez dodanie elementu humorystycznego. Jednak oprócz behawioru zwierząt pokazane są też zachowania młodych artystów. Wspomniano już miłosne wyznania do partnerów, jednak ich obiektem byli nie tylko ludzie, ale i same Mazury. Przedstawiciele pokolenia zobowiązywali się do lojalności wobec goszczącej ich krainy jezior, o czym świadczy leksem *przysięgaliśmy* oraz *będziemy wierni*. Ukazują one też jeszcze jedną cechę generacji: w epitetach *natchnionych*, *zielonookiej*, wyrażeniu temporalnym *do końca życia*, w leksemach wyrażających częstotliwość *zawsze*, *nigdy* pobrzmiewa idealizm. Ich deklaracje są wzniosłe, zakres czasowy radykalny i przez to trudny do uznania za pewny i realistyczny, oddanie innym i Mazurom – bezinteresowne, sposób myślenia i odczuwania - pełen ufności w dobrą przyszłość. Tropy tej ostatniej można odnaleźć

również w neosemantyzmie *zielonooka*. Pierwszy człon złożenia symbolizuje m.in. wolność, miłość, odrodzenie, równowagę i właśnie - nadzieję⁴⁴⁹. W odniesieniu do Mazur epitet ten można rozpatrywać w kontekście personifikacji regionu, nadania mu cechy ludzkiej konotującej z pięknem - i w ten sposób podkreślający jego niezwykłość. Jednak leksem *zielonooki* pojawia się i w innych utworach Osieckiej, takich jak *Nie żałuję*, *Kolory ziemi* czy prozie wspomnieniowej. Łączy się on ze *snami*⁴⁵⁰, *wodą*⁴⁵¹ i przyjaciółką Magdą Umer⁴⁵². Zawsze wartościuje pozytywnie połączony z nim element, jednak jednocześnie często umiejscowiony jest w kontekście niespełnionych nadziei, wyrażonych negacjami ukazującymi brak (*że nie dałaś mi zielonookich snów*⁴⁵³) lub następującym pytaniem retorycznym (*wodo zielonooka, gdzie jest szczenięca wiara, dziecinny, ufny głos, marzeń zwodzony most?*⁴⁵⁴). Warto tu też zauważyć, że to nie jedyny neologizm, którego punktem wyjściowym jest przymiotnik *zielony* - podobna sytuacja ma miejsce w piosence *Zielono mi*, gdzie przysłówki oznaczający kolor (*zielono*) niespodziewanie pojawia się w domyślnej konstrukcji *jest mi...*⁴⁵⁵ (np. *zieloni mi i spokojnie*⁴⁵⁶; *zielono mi jak w niedzielę*⁴⁵⁷ itd.). Artur Rejter, analizując przywołane *adverbium*, zwraca uwagę, iż wyraża on stan wewnętrzny podmiotu lirycznego i konotuje pozytywnie - z *uspokojeniem, odpoczynkiem, radością* i po wtóry: *nadzieją*⁴⁵⁸. Zastosowanie neologizmu w obu przypadkach również nadbudowuje znaczenia⁴⁵⁹. *Zielonooki* - może znaczyć tyle co metaforyczne zaznaczenie cechy „wyglądu” Mazur i dominującej na nich barwy; jest też personifikowaniem krainy geograficznej, dzięki czemu nabiera ona wyjątkowości; wreszcie stanowi też leksem z osobistego słownika Osieckiej, stosowany do pozytywnego wartościowania, wyrażający piękno, spokój, ufność, marzenia i przyjaźń.

⁴⁴⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 492-493.

⁴⁵⁰ A. Osiecka (sł.), S. Krajewski (muz.), E. Geppert (wok.), *Nie żałuję* w: *Sześć oceanów*, Polskie Radio, 2015, https://open.spotify.com/track/2JtIrDSbghcQOAuWPQfbrc?si=eS_sbuRESJWZ7k8IDOu72g_ [dostęp: 7.07.2023].

⁴⁵¹ A. Osiecka, *Kolory ziemi*, w: A. Osiecka, *Sentymenty*, Toruń 1996, s. 62.

⁴⁵² J. Bończa-Szabłowski, *Zbliżenie: Magda Umer. Jest czy się śni*, <http://magdaumer.pl/home/prasa/zblizenie-magda-umer-jest-czy-sie-sni/> [dostęp 07.07.2023].

⁴⁵³ A. Osiecka (sł.), S. Krajewski (muz.), E. Geppert (wok.), *Nie żałuję* w: *Sześć oceanów*, Polskie Radio, 2015 https://open.spotify.com/track/2JtIrDSbghcQOAuWPQfbrc?si=eS_sbuRESJWZ7k8IDOu72g_ [dostęp, 7.07.2023].

⁴⁵⁴ A. Osiecka, *Kolory ziemi* w: A. Osiecka, *Sentymenty*, wyd. C&T, Toruń 1996, s. 62.

⁴⁵⁵ A. Rejter, *Neologizmy w twórczości Agnieszki Osieckiej...*, s. 193-194.

⁴⁵⁶ A. Osiecka, *Zielono mi*, w: A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 2., Warszawa 2009, s. 490.

⁴⁵⁷ Ibidem.

⁴⁵⁸ A. Rejter, *Neologizmy...*, s. 193-194.

⁴⁵⁹ Wniosek o zwielokrotnieniu sensów za pomocą neologizmów u Osieckiej wysnuwa A. Rejter w przytoczonym w analizie artykule.

Zielonookie Mazury są więc miejscem najintymniejszych spotkań, przestrzenia, w której rozkwitają pokoleniowe przyjaźnie (o czym świadczą czasowniki w l. mn., np. *szeptaliśmy, przysięgaliśmy, będziemy*). Mazury niejako przypieczętują ich pokoleniową relację: są *tajemniczym ogrodem* ukrytym przed oczami większości ludzi, o czym świadczy epitet *zagubiona* oraz lokacja w *puszczy* zastosowane w odniesieniu do stacji *Karwicy*, która była ich punktem docelowym w Krainie Tysiąca Jezior.

Mazury dla generacji Osieckiej są więc poniekąd miejscem świętym, w którym odbywa się rytualne przejście z niewinnej młodości w świadomą blasków i cieni życia dojrzałość, zarówno w sferze osobistych relacji, jak i funkcjonowania w społeczeństwie. Po raz kolejny w opisie regionu natura romantycznie współgra z refleksją snutą przez autorkę:

„Jest na Mazurach, w pobliżu wsi Krzyże, taka droga leśna, na której panuje wieczny mrok i półmrok. Chwilami światło zieleni się tam witrażowo, chwilami zaś gęstnieje od wrzосу. Jeśli jednak cierpliwie tamtędy wędrujesz, doznajesz olśnienia: oto mrok rozpryskuje się nagle i droga wybucha olbrzymią, świetlistą polaną. (...)

Otóż wszystkie nasze dawne podróże na Mazury miały charakter rytualny, ot były drogi do jasności, wyprawy po nieznaną” (*Szpetni...*, s. 172).

Osiecka opisuje drogę prowadzącą do polany, konstruuje ich obraz na zasadzie kontrastu. Obie zostają określone przez pryzmat oświetlenia. Ta pierwsza jest łączona z ciemnością poprzez zastosowanie leksemów *mrok, półmrok*, a jej skala jest dodatkowo eskalowana przez odwołanie się do czasu (w jakim występuje) wyrażonego epitetem *wiecznie*. Miejsca naznaczone jeszcze bardziej ciemnością, głównie za sprawą roślinności, oddaje metafora *światło (...) gęstnieje od wrzосу*. Nawet pojawiające się na drodze przebłyski, nigdy nie są czystą jasnością; przybierają barwy roślin, przez które się przedzierają (*zielenić się*), a ich natężenie nie jest jednolite, co wyraża dwukrotne powtórzenie określenia temporalnego *chwilami* oraz leksem *witrażowo* (poszczególne szkiełka witrażu różnią się między sobą odcieniami, kolorami, przepuszczalnością promieni). Ten ostatni nadaje też doświadczeniu wędrowki ścieżyną wymiar sakralny - witraże wywołują konotacje z sakralnymi budowlami. Drogę wieńczy polana, która stoi w kontrze do drogi. W jej kreacji dominują określenia związane z jasnością. W opisie łąki pojawia się epitet *świetlista* oraz leksemy *rozpryskuje się, wybucha, nagle* - nadające dynamiki światłu oraz przypisujące mu niebywałą energię. Z punktu widzenia

człowieka, przebywającego tę trasę, moment zderzenia ciemności z jasnością wywołuje *oślnienie*, czyli ‘zachwyty’⁴⁶⁰ ale też uczucie ‘nagłego poznania’⁴⁶¹. Proces poznawania w podróżach na Mazury zostaje przez Osiecką więc po raz kolejny podkreślony: najpierw ma ono wymiar konkretnego zdobywania wiedzy o krainie jezior, następnie – wtajemniczania na płaszczyźnie społecznej i politycznej (historia K. Małłka), ale i osobistej (doświadczenie pierwszych miłości). Poszczególne wyjazdy na Mazury są więc niczym kolejne etapy rytuału przejścia dla pokolenia Osieckiej: od niewinnych, otoczonych propagandą do krytycznie myślących, doświadczających życia na każdej możliwej płaszczyźnie, rzec by można oświeconych, osób (co podkreśla paralelizm: *drogi do jasności, wyprawy po nieznanne*). Zastosowana przez Osiecką opozycja światłość-ciemność ma bogatą tradycję w kulturze judeo-chrześcijańskiej, w której to jednocześnie każdy z komponentów jest w określony sposób wartościowany. Mrokowi odpowiada m.in. chaos, bałagan, niewiedza, zło czy grzech; światłu - piękno, poznanie, prawda⁴⁶². Warto jednak zauważyć, że autorka nie stosuje tego schematu wiernie - o ile pozytywna symbolika jasności pokrywa się z tradycyjnym, o tyle ciemność nie jest w kreacji Mazur konotowana negatywnie. Samo przemierzanie *drogi ku jasności*, samo zbieranie doświadczeń wydaje się być najcenniejsze; to przecież dotarcie do celu, jakim jest poznanie – odziera Mazury z magii:

„Najpierw było to tajemnicze Nieznane, potem już tylko kochane Nieznane, a potem – nie ma o czym mówić -

*Zabierz mnie stąd na litość boską,
bo to już nie są te Mazury,
gdzie się jeździło kochać wiosną
i powracało w czas purpury...”* (Szpetni..., s. 174).

W pierwszym zdaniu uwagę przykuwa zastosowanie wielkiej litery przy zapisie słowa *Nieznane*. Jak zauważa Danuta Zawilska, pisownia taka jest związana ze sferą emocji, a wariant ten cechuje się większą ekspresywnością oraz pełni *funkcję uwznioślającą*⁴⁶³. Ważną rolę odgrywają też epitety określające *Nieznane: tajemnicze*,

⁴⁶⁰ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ol%C5%9Bnienie.html> [dostęp: 08.07.2023].

⁴⁶¹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ol%C5%9Bnienie.html> [dostęp 08.07.2023].

⁴⁶² A. Grzegorzczak, *Światłość i ciemność - kategorie współczesnej humanistyki*, w: „Sztuka i Filozofia”, 9/1994, s. 89.

⁴⁶³ D. Zawilska, *O wariacji językowej w tekstach modlitw i pieśni religijnych*, w: „Łódzkie Studia Teologiczne”, 3/1994, s. 168.

kochane. Choć wydaje się, że oba wartościują pozytywnie, to jednak zastosowanie partykuły ograniczającej *tylko* (*kochane*), wprowadza pewną gradację odczuć związanych z Mazurami, w której to zagadkowość, nieprzeniknioność regionu wywołuje największe poruszenie. Gdy osiągnie się już wtajemniczenie, afekt wobec poznawanego miejsca ulega ostudzeniu; staje się ono miłe, przyjazne, ale już nie pobudza uczuć i wyobraźni, jak wcześniej. To jednak nie koniec, relacja z Mazurami osiąga swój kres na etapie trzecim, tu wyrażonym frazeologizmem *nie ma o czym mówić* oraz, niejako otaczającymi go, dwoma myślnikami. Pauzy pełnią tu nie tylko rolę składniową, wydzielającą wtrącenie w postaci stałego związku wyrazowego, ale również są przekąźnikami stanu emocjonalnego, momentem zawieszenia niczym więznący w gardle głos. Na podobną funkcję myślnika zwraca uwagę Danuta Danek w analizie prozy E. Orzeszkowej, zauważając, że są one często *krótką chwilą zamilknięcia, lecz przepelnionego znaczeniami*⁴⁶⁴ oraz niejako wzmacniaczami przekazu następującego po nich⁴⁶⁵. Emocje jeszcze bardziej eskalują poprzez włączenie w tekst wspomnień pierwszej zwrotki jednej z piosenek Osieckiej. Następuje w niej wyraźny rozdźwięk między Mazurami *tajemniczymi*, a nawet *kochanymi*, a późniejszymi. W strofie dominuje nastrój rozpaczony, podenerwowania, żalu za utraconym rajem. Atmosferę tworzą takie środki stylistyczne, jak: zastosowanie trybu rozkazującego (*zabierz mnie*) - ukazującego roztrzęsienie podmiotu lirycznego, który nie tylko nie jest w stanie znieść widoku Mazur, ale i nie jest zdolny do samodzielnego ruchu, potrzebuje wsparcia w opuszczeniu krainy jezior; fraza wykrzyknikowa *na litość boską* - uwydatniająca zniecierpliwienie, irytację, złość⁴⁶⁶; negacja (*bo to już nie są te Mazury*). Co różni region jednak od tego sprzed lat, który budził tak ciepłe uczucia? Osiecka nie daje w autocytacie odpowiedzi, jednak uwagę przykuwa: *czas przeszły (się jeździło, powracało)*; nawiązanie - za pomocą leksemu *kochać* - do Mazur jako miejsca, gdzie poznawało się smak pierwszych miłości; oraz odwołania do rytmu natury - tak podkreślanej w opisie początkowych wtajemniczeń - poprzez leksem *wiosna* i peryfrazę *czas purpury* (zapewne oznaczającej jesień). Dyskomfort, jaki odczuwa podmiot liryczny, jest więc związany z tęsknotą za młodością, która była bodajże najwyższą wartością dla pisarki. Dowodzą tego zarówno jej teksty (na przykład wers z

⁴⁶⁴ D. Danek, *Myślnik i subtelności znaczeniowe w pisarstwie Elizy Orzeszkowej*, w: „Sztuka Edycji”, 1/2021, s. 70.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/1836/na-litosc-boska>, [dostęp: 19.07.2023].

utworu *Seweryn K.: za młodością głosuj w czasie gry*⁴⁶⁷, jak i wspomnienia przyjaciół – chociażby wywiad na temat poetki z Zuzanną Łapicką-Olbrychską, zawarty w książce *Koleżanka*, o wiele mówiącym tytule: *Bezwzględność młodości*⁴⁶⁸. Dalsze, nieprzytoczone w *Szpetnych...*, strofy piosenki nieco uszczegóławiają zmiany, jakie zaszły w krainie jezior: pojawiły się zniekształcające krajobraz *traktory*⁴⁶⁹, miażdżące przyrodę *buty*⁴⁷⁰, zanieczyszczające *pety*⁴⁷¹, a cisza ustąpiła miejsca jazgotowi masowej kultury w postaci... szlagierów samej Osieckiej. Takie postrzeżenie zmian zachodzących w krainie jezior wpisuje się w koncepcję miejsc i nie-miejsc. Te drugie są naznaczone pewną, charakterystyczną dla czasów współczesnych, unifikacją, zatracają swoją kulturową i regionalną tożsamość, co dla obserwatorów przeistoczenia może nieść ze sobą poczucie bezradności (metamorfoza nie jest zależna od nich) i bólu przemijania, bo – jak zauważa cytowana Anna Spruch – „miejsc są chyba raczej w nas niż my w miejscach”⁴⁷². Przekształcenia Mazur z miejsca dzikiego, naturalnego w turystyczne i cywilizowane Osiecka postrzega jako zdradę:

„(...) tam przysięgaliśmy, że do końca życia będziemy wierni zagubionej w puszczy stacji Karwicy. Chcieliśmy pozostać wierni pierwszej zdobytej dziewczynie, pierwszej śmiałej myśli, pierwszej złowionej rybce. Zdradziliśmy je wszystkie.

Teraz mnie pytają, czy mam domek na Mazurach. Nie mam” (*Szpetni...* s. 172).

Enumeracja elementów rzeczywistości, którym pokolenie chciało pozostać wiernym, pokrywa się z tworzonymi przez Osiecką ujęciami tego miejsca. Kluczowe wydaje się być tu, powtórzone trzykrotnie, określenie *pierwsze*. Jest ono ściśle związane z wątkiem wtajemniczenia – *pierwsze*, czyli dopiero co poznane, zdobyte, doświadczone; *pierwsze* – czyli nierutynowe, budzące silne emocje związane z każdym rodzajem inicjacji; wreszcie *pierwsze* – a więc w pewnym wymiarze pierwotne, nie dotknięte przez kolejne etapy rozwoju cywilizacji. Mazury mają więc w kreacji Osieckiej urok nowości, który dotyczy zarówno zagłębiania się w niepoznane, półdzikie rejony, jak i doświadczeń - tych zupełnie prywatnych i tych społecznych. To długie

⁴⁶⁷ A. Osiecka, *Seweryn K.*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Seweryn_K [dostęp 09.07.2023].

⁴⁶⁸ K. Felber-Sendeca (red.), *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, Warszawa 2015, s. 466-479.

⁴⁶⁹ A. Osiecka, *Zabierz mnie stąd*,

[https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zabierz_mnie_stad_\(muz_Krajewski_Seweryn\)](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zabierz_mnie_stad_(muz_Krajewski_Seweryn)), [dostęp 09.07.2023].

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ Ibidem.

⁴⁷² E. Kosiacka-Beck, *Przestrzenie utracone, niewygodne, niedostrzegane piękno*, w: „ZNUV”, 57(6)/2017, s. 37.

wyliczenie zostaje jednak jakby ucięte lapidarnym zdaniem *zdradziliśmy je wszystkie*. Podobny zabieg ma miejsce w kolejnym, jakże krótkim akapicie, w którym przytoczone zostaje pytanie o *domek na Mazurach* (jeden z przejawów niepożądanych zmian) oraz, w drugiej części ustępu, zwięźle: *Nie mam*. I tak pisarka, mawiająca o sobie, że rozwija się przez zdradę⁴⁷³, tej jednej nielojalności odmawia. Esencjonalne *nie mam* jest swoistą deklaracją Osieckiej oddania Mazurom i ideałom z młodości.

O krainie tysiąca jezior w *Galerii...* Osiecka napomyka niewiele. Jednak fragment, który Mazur dotyczy, zdaje się być idealnie zaplanowaną kontynuacją wspomnień ze *Szeptnych...* Autorka daje w nim odpowiedź, czy i ona oparła się zdradzie:

„Co się dzieje z ludzką pamięcią? Kilka dni temu byłam we wsi Krzyże i... zapomniałam zejść nad jezioro. Jak mogłam? To jezioro, którego kryształowa zieleń obmyła niejednego z nas - duszę i ciało? To jezioro, które nas tuliło i leczyło? To jezioro, nad którym jeszcze niedawno pisałam dla Seweryna piosenkę ...*Czyją żoną ta nasza młodość jest?*... To jezioro jest mi nagle nie po drodze???” (*Galeria...*, s. 14).

W akapicie poświęconym Mazurom dominuje duch pretensji do samej siebie, wyrażonej głównie pytaniami retorycznymi, na które odpowiedź jest – ku niezadowoleniu Osieckiej - twierdząca. Dotyczą one głównie jeziora w pobliżu wsi Krzyże, występującego jako synekdocha całych Mazur. Można z nich wyczytać rolę, jaką odgrywało to miejsce dla młodych artystów. Pełniło funkcję oczyszczającą i ochronną, o czym świadczy leksem *obmyła*. Można dostrzec tu nawiązanie do religijnego rytuału, w którym woda z cudownego źródła lub rzeki miała moc uzdrawiania zarówno w sensie fizycznym (choroby), jak i duchowym (odnowa moralna) oraz zabezpieczającą przed *wszelkim złem*⁴⁷⁴. Uwagę zwraca też określenie wody za pomocą peryfrazy *kryształowa zieleń*. Kolor ten w oczywisty sposób można odnieść do natury, jednak w swojej bogatej symbolice zawiera również takie metaforyczne znaczenia, jak właśnie *zdrowie*, *cnota*, *niewinność*⁴⁷⁵. Z kolei epitet *kryształowa* nasuwa skojarzenia z przezroczystością, czystością⁴⁷⁶, ale i szlachetnością, uczciwością⁴⁷⁷. Obmywanie więc miało charakter oczyszczający człowieka, który

⁴⁷³K. Felber-Sendeca (red.), *Koleżanka...*, s. 470.

⁴⁷⁴ K. Kraczoń, *Zwyczajowe i obrzędowe gesty sakralne w krajobrazie kulturowym wsi* w: „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 17/2012, s. 142-143.

⁴⁷⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 492.

⁴⁷⁶ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56090/krysztalowy/5160063/lod> [dostęp 10.07.2023].

⁴⁷⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/56090/krysztalowy/5160052/czlowiek> [dostęp 10.07.2023]

wyraźnie jest tu osobą o binarnej naturze, złożonej z *duszy* i *ciała*. Terapeutyczna moc jeziora zostaje też nazwana wprost za pomocą leksemu *leczyło*. I wreszcie ostatnią, choć związaną z poprzednią, funkcją jest dawanie pewnego rodzaju emocjonalnego wsparcia, co wyraża słowo *tuliło*. Jezioru zostały przypisane więc właściwości niemal magiczne, a wspomnienie rytuały obmywania przenosi je w sferę sacrum. Jednak jego właściwości nie są wieczne. W przedostatnim pytaniu pojawia się tytuł jednej z piosenek Osieckiej, napisanej dla Seweryna Krajewskiego. W utworze tym autorka za pomocą kilku obrazów mazurskich przestrzeni - Pisu, Karwicy czy mgieł *na Praniu* - buduje atmosferę pełną tęsknoty i nostalgii. Podmiot liryczny wyraża dojmujące pragnienie powrotu do dawnych czasów: pojawiają się czasowniki w trybie przypuszczającym, wyrażającym życzenie (każdą strofę rozpoczyna leksem *chciałabym*, pojawia się też *radbym*). Czego dotyczą pragnienia? Powrotu w wymienione miejsca; jednak nie tylko geograficzne współrzędne mają tu znaczenie, marzenie dotyczy konkretnych przestrzeni w konkretnym czasie: młodości generacji (*Radabym zobaczyć dawnych nas (...) ładnego czasu ładny mit*). Została ona zaślubiona Mazurom, więc tęsknota za tą krainą jest jednocześnie wyrazem żalu za utraconym okresem, gdy wszystko był nowe, świeże, jasne i witalne; za dniami, kiedy grupa dziś nazywana 'pokoleniem '56', stanowiła po prostu przyjacielską wspólnotę - kiedy zamiast ja/mnie można było używać zaimka *my/nas*⁴⁷⁸. Jednak - mimo umieszczenia Mazur w sferze niemal świętości; mimo iż jest to przestrzeń dla pokolenia mityczna, co można wywnioskować ze wspomnianej we fragmencie *Galerii...* piosenki - Osiecka zapomniała o odwiedzeniu jeziora przy wsi Krzyże (co wyraża frazeologizm *nie po drodze*), choć być może powinien to być punkt kulminacyjny wędrowki. Mijający czas pchnął więc i ją do zdrady tego miejsca, co budzi w niej bardzo silne emocje, wręcz niedowierzanie, oddane chociażby zastosowaniem potrójnego znaku zapytania.

Osiecka kreuje wielopłaszczyznowy obraz Mazur: poczynając od lektur traktujących o tym regionie, poprzez zmysłowe przedstawienie tamtejszej natury, po głęboką analizę funkcji, jakie kraina jezior pełniła dla jej pokolenia, cechujących się ogromną różnorodnością - mieści się wśród nich zarówno nauka krytycznego myślenia dzięki spotkaniu z K. Małłkiem, jak i rola integracyjna i terapeutyczna. W niemal każdej odsłonie bardzo mocno akcentowana jest przyroda, która niejako współgra z przeżyciami młodych: jest dla nich sensualnym rajem, gdy potrzebują odpoczynku;

⁴⁷⁸ Wszystkie cytaty z piosenki *Zielona lipka* pochodzą z: A. Osiecka, *Zielona lipka*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zielona_lipka/tekst [dostęp z 02.07.2023].

cichym świadkiem pierwszych miłości; gdy dostają niełatwą lekcję samodzielnego wysnuwania wniosków na temat systemu i ona przemienia się w obszar mniej przyjazny, zimny, trudny do przemierzania. Świat roślinny i zwierzęcy (oraz jego dewastacja narastająca wraz ze wzrostem popularności regionu) jest wyróżnionym elementem niemal w każdym utworze Osieckiej dotyczącym krainy jezior - oprócz wspomnianych już utworów lirycznych, dodać można jeszcze piosenkę *Na całych jeziorach ty* oraz etiudę filmową *Plakat z drewna*.

W każdej z tych wersji stanowi też region, na którym dokonuje się jakiś rodzaj inicjacji pokolenia, przejścia, dojrzewania, co powoduje, że zaczyna nabierać w oczach generacji cech ze sfery sacrum. Po latach przemienia się w przestrzeń mityczną - moc wspomnień przeistacza ją w miejsce legendarne, na zawsze ściśle związane z ideałami młodości. Taka kreacja zostaje osiągnięta przez nawiązywanie do elementów wywodzących się z religii. Jednocześnie, z perspektywy właściwie już obu ksiązek, ta ważna przestrzeń staje się z czasem dla generacji nie-miejscem, czy też miejscem obcym, boleśnie oddalonym od tego zapamiętanego, częściowo zdradzonym przed generację. Ten obraz Mazur utraconych dominuje zwłaszcza w późniejszych wspomnieniach, a dramatyzm tego niejako życiowego deficytu, oddają pytania retoryczne i szczególny sposób zastosowania interpunkcji (wielokropki, zwielokrotnione znaki zapytania).

W przedstawianiu Mazur Osiecka często odnosi się do tego regionu jako do *tajemniczego ogrodu* swojego pokolenia, stosując czasowniki w l.mn., zaimek dzierżawczy (*nas*), wymieniając takie nazwiska przedstawicieli generacji, jak *Ziemowit Feddecki, Olga Lipińska, Andrzej Jarecki*⁴⁷⁹. Nie ukrywa jednak i historii swojej osobistej relacji z krainą jezior, co nie jest częste w jej prozie (nawet ostania książka wspomnieniowa, napisana w 1992 w ostatnich zdaniach zawiera taką oto deklarację: *Ja wiem, że to jest książka półfelietonowa, zewnętrzna. Ale przyjdzie i pora na książkę wewnętrzną*⁴⁸⁰). Tak bogata kreacja Mazur jest więc pochodną silnego związku emocjonalnego autorki, ale i jej przyjaciół, z Kurtynią, Krzyżami, Piszem, Praniem... Potwierdza to również tekst wspomnianej O. Lipińskiej, napisany dwa miesiące po

⁴⁷⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 172.

⁴⁸⁰ A. Osiecka, *Rozmowy...*, s. 222.

śmierci Osieckiej: *Może, Agnieszko, nie odjeżdżaj, jest maj może lepiej jedźmy na Mazury*⁴⁸¹.

5.3. *Deska do prasowania*⁴⁸² - językowa kreacja Sopotu

Miejscem, które w pewnym sensie łączyło urok warszawskiego szlaku usłanego kawiarniami i instytucjami kultury oraz mazurskiej oazy pełnej dobrodziejstw natury, był Sopot. A jego sercem Osiecka czyni molo:

„Molo sopockie jest śliczne. Co roku starannie odnawiane, ozdobione białymi balustradami i niezliczonymi zakamarkami (można skryć się w nich jak u olbrzyma w kieszeni), pachnące młodym drewnem, żywicą i solą - robi wrażenie świeżo wyciosanego okrętu Jana z Kolna, dopiero co rzuconego na wodę i gotowego do podróży” (*Szpetni...*, s. 117).

Już w pierwszym zdaniu pojawia się leksem *śliczne*, a w kolejnych argumenty przemawiające za tym pozytywnym określeniem. Kolejne epitety *starannie odnawiane*, *białe*, *pachnące* pokazują molo jako zadbane, otoczone troską włodarzy, zawsze czyste i wypielęgnowane. Ważną rolę w opisie odgrywają też doświadczenia zmysłowe, szczególnie węchu - na piersi unosi się zapach *drewna*, *żywicy* i *sol* – dwa pierwsze leksemy odnoszą do świata przyrody, a ostatni do morza. Ta część opisu jest więc wręcz idylliczna, i choć niewątpliwie wartościująca pozytywnie, to jednocześnie ocierająca się o banał. Sytuacja zmienia się, gdy w ten pocztówkowy obrazek zostaje tchnięty duch przygody. Osiecka wprowadza go poprzez porównanie spacerów po *zakamarkach* molo do chowania się w *kieszeni olbrzyma*. To niespodziewane zestawienie przywołuje skojarzenia z baśniami takimi, jak *Młody Olbrzym*, *O Jasiu mocarzu*, *Olbrzym i krawczyk* (bracia Grimm), *Jaś i magiczna fasola*, książkami (J. Swift *Podróże Guliwera*), które obfitowały w niespodziewane zdarzenia, a główni bohaterowie wiedli barwne, pełne zaskakujących zakrętów losu, życie. Uwagę zwraca też antroponim *Jan z Kolna*, odnoszący się do postaci żeglarza w XV wieku. Jego biografia jest bardzo zagadkowa: część źródeł podaje, że był on Polakiem urodzonym w Kolnie lub Kielnie (którego nazwa niegdyś brzmiała Kolno), życie spędził na żeglowaniu, najprawdopodobniej pod duńską banderą. Niektóre starsze dokumenty

⁴⁸¹ K. Felberg-Sendecka, *Koleżanka...*, s. 102.

⁴⁸² A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 117.

sugerowały nawet, że to on przybył do Ameryki przed Kolumbem⁴⁸³. Nieścistości w jego życiorysie sprawiły, że stał się on postacią na poły legendarną. Jednak w tym kontekście metaforyczne porównanie moła do okrętu Johna Scolnusa pokazuje spacer po nim jako wielką przygodę. Ponadto, według jednej z wersji Jan z Kolna miał mieszkać w Gdańsku, przytoczenie więc jego osoby jest również nawiązaniem do historii Trójmiasta.

Moło jednak, choć może sprawiać wrażenie okrętu zabierającego swoich pasażerów na nie tylko wielkie wody, ale i wielkie przygody, jest tylko złudzeniem. W dalszej części wspomnień Osiecka pisze:

„Niestety, co tu dużo gadać, moło sopockie jest tylko wybiegiem, wypuszczoną w świat deską do prasowania – i to jest smutne. Ta smutna oczywistość pojawia się jednak w wyobraźni spacerowiczów nie zawsze, niekoniecznie. Wystarczy trochę słońca, ładna kobieta czy kolorowy balon, aby oddaliła się na chwilę i zatarła” (*Szpetni...* s. 117).

Tym razem Osiecka nazywa metaforycznie moło za pomocą leksemów: *wybieg*, *deska*. Pierwszy z nich ma oznaczać tyle, co miejsce, po którym można chodzić, drugi opiera się na podobieństwie w wyglądzie sopockiej atrakcji do *deski do prasowania*. Skojarzenie z powszechnym sprzętem w każdym gospodarstwie domowym odbiera moło cały urok, co podkreśla dodatkowo dwukrotne zastosowanie epitetu *smutne*. Jednak tę przygnębiającą kreację osłabia enumeracja o pozytywnym zabarwieniu: *trochę słońca*, *ładna kobieta*, *kolorowy balon*. Wszystkie jej elementy, należące do świata natury, zjawisk atmosferycznych, ludzi i przedmiotów, mogą stać się dystraktorami od pesymistycznych myśli spacerowiczów, że nie są pasażerami statku ruszającego ku przygodzie, a jedynie maszerują po kilku deskach.

Choć atmosfera kreacji z dwóch przytoczonych fragmentów jest zupełnie inna, obie cechuje śmiała metaforyka pobudzająca wyobraźnię. Który z tych obrazów moła był bliższy pokoleniu '56? Ten wątek Osiecka rozpoczyna od nakreślenia sytuacji kulturalno-towarzyskiej Sopotu połowy lat 50.:

„Był w moim życiu czas, kiedy należałam w Sopocie do *miejskowych*, a w każdym razie *półmiejskowych*. Byłam studentką, przechodziłam praktykę dziennikarską w

⁴⁸³ M. Sadurska, *Kim był Jan z Kolna*, <https://www.gdanskstrefa.com/kim-byl-jan-z-kolna/>, [dostęp, 10.07.2023].

»Głosie Wybrzeża«, mieszkałam przy ulicy Bieruta 39 u nieludzko dobrej pani Banasiowej, zawodowo trzymałam się spódnicy mego szefa - Sławomira Siereckiego, a towarzysko objąłam się między młodymi. Byli tam początkujący malarze, jak Włodek Łajming i Tadeusz Chyła (tak, ten cysarz późniejszy), byli rzeźbiarze jak Romeczek Freyer, mistrz teatryku *Co to*, były dziewczyny milkliwe i psotne, byli chłopcy z *Bim-Bomu*, ale przede wszystkim było mnóstwo nieznanomych, wspaniałych ludzi, których poznawało się w czasie długich, cierpliwych wieczorów, i z którymi wśród śmiechów i łez wtaczało się w noc, a potem, niczym uznojona, lecz i umajona lokomotywa – powoli i z namaszczeniem - zdobywało się stację Świt” (*Szpetni...*, s. 119).

Autorka przedstawia samą siebie jako *miejscową* lub *półmiejscową*, tym samym sygnalizując perspektywę, z jakiej będzie opisywać ówczesny Sopot. Z kolei toponim *ulica Bieruta* wskazuje na realia polityczne, podobnie jak - pośrednio - leksemy *studentka*, *praktyka*, o ile wziąć pod uwagę kontekst biograficzny. Pisarka odbywała letnią praktykę dziennikarską w Gdańsku, a nie stolicy, niejako za karę - w roku akademickim 1953/1954 przez Uniwersytet Warszawski przetoczyła się bowiem „sprawa Osieckiej”. Miała ona swoje źródło w studenckiej aferze dotyczącej podrabiania podpisów w indeksie przez Janusza Gazdę, w którym i młoda studentka najprawdopodobniej miała swój udział. Sam wybryk głównemu pomysłodawcy został szybko wybaczony a konsekwencje nie były specjalnie dotkliwe, jednak pojawienie się w tej historii Agnieszki Osieckiej stało się wyzwalaczem obaw, podejrzeń i szykan pod jej adresem. Pochodząca z inteligenckiego domu, posiadająca dochodzącą gosposię, znająca pięć języków, nieorientująca się w realiach gospodarczo-ekonomicznych, zafascynowana Zachodem, określająca się jako „socjalistka utopijna”, przyłapaną na zaśmiewaniu się w trakcie uroczystości po śmierci Stalina dwudziestolatka budziła spore podejrzenia u zaangażowanych politycznie kolegów. Sprawa szybko eskalowała i Osiecka wkrótce stała się wrogiem klasowym, usunięto ją również z ZMP, a cała sprawa ostatecznie miała swój finał przed Sądem Centralnym ZG ZMP (który ostatecznie przywrócił jej członkostwo)⁴⁸⁴. Mając więc za sobą spory bagaż traumatycznych wydarzeń ostatniego roku, pisarka znalazła się w Gdańsku i, wbrew doświadczeniom ze studiów, szybko odnalazła się w tamtejszym środowisku. Antroponimy, takie jak: *Sławomir Sierecki*, *Tadeusz Chyła*, *Włodek Łajmig*, *Romeczek Freyer* pokazują, kto wówczas do niego należał. Pierwsze nazwisko odnosi się do

⁴⁸⁴ Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże...*, s. 27-30.

przedstawiciela starszego pokolenia, kolejni zostali określani jako *młodzi*. Uwagę zwracają formy deminutywne (*Włodek, Romeczek*), leksemy *dziewczyny, chłopcy*, epitety *milkiwe, psotne* - świadczące o dużym stopniu zaznajomienia, a wręcz spoufalenia Osieckiej z trójmiejskimi artystami. Nazwy zawodów, takie jak *malarze, rzeźbiarze* i teatrów studenckich *Bim-Bom, Co to* podkreślają, jak różnorodne było to środowisko. Z jednej strony wszyscy wywodzili się ze świata artystycznego, z drugiej jednak nie zamykali się w enklawach reprezentowanych sztuk. Przytoczone nazwiska są dziś rozpoznawalne, i już z perspektywy wczesnych lat 80., kiedy to byli pisani *Szpetni...*, należały do osób, które odniosły sukces; świadczy o tym również aluzyjne określenie Tadeusza Chyły *cysorzem późniejszym*, w nawiązaniu do jego piosenki *Ballada o cysorzu*⁴⁸⁵. Jednak oprócz osób stojących u progu sławy pojawiają się też *nieznajomi ludzie*, którzy są wartościowani równie pozytywnie poprzez epitet *wspaniali* oraz nakreślenie atmosfery jaka towarzyszyła spotkaniom z nimi. Zaakcentowana została pora doby, w jakiej się toczyły - *noc* i *wieczór*, a więc w czasie przeznaczonym na relaks, wolnym od napięcia, obowiązków, pracy. Leksem *wieczór* dodatkowo opatrzone epitetami *długi, cierpliwy*. O ile pierwsze określenie nie dziwi, o tyle kolejne wprowadza już element zaskoczenia. Schyłkowa pora dnia jest personifikowana, ma więc miejsce swoiste przeniesienie sposobu zachowania opisywanych osób na *wieczór* właśnie. Wraz z upływem godzin *młodzi ludzie* płynnie przechodzili w *noc*, co oddaje leksem *wtaczało się*, oznaczający tyle, co 'dostać się do wnętrza lub na wierzch czegoś'. Jednocześnie Osiecka przytacza stany emocjonalne, które wspólnemu wchodzeniu w *noc* towarzyszyły: *śmiechy, łzy*. Obie skrajne reakcje są pozytywnym rezonansem na poznanie innych, to one pozwalają wejść w głębszą relację, wtoczyć się do wnętrza drugiego człowieka. Na tym jednak nie kończyło się jeszcze spotkanie z nieznajomymi. Osiecka ukuwa metaforę wokół *lokomotywy*, którą towarzystwo zjeżdża prosto w objęcia świtu. To ta część pociągu wprawia go w ruch, z czego można wnioskować, że właśnie takie spotkania, cytując piosenkę Osieckiej, „nocne rozmowy rodaków”⁴⁸⁶, były siłą napędową młodych artystów. Wiązały się one z wysiłkiem, o czym świadczy epitet *uznojona*, ale i radością, odświętnością - czego dowodzi kolejne określenie: *umajona*. Podobieństwo fonetyczne obu leksemów oraz zastosowanie takich

⁴⁸⁵ T. Chyła, *Ballada o cysorzu*

https://open.spotify.com/track/1yOGalZojk6f7GryxyAvT3?si=EHqomOYrThq8h1zr_bLqIQ. [dostęp 10.07.2023].

⁴⁸⁶A. Osiecka, *Ludzie gadanie*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Ludzkie_gadanie/tekst, [dostęp z 26.07.2023].

ich form, aby się rymowały z jednej strony wprowadza element humorystyczny, z drugiej - pokazuje komplementarność doświadczenia, które łączy znój i euforię, rozbawienie i wzruszenie. Proces ten odbywa się *powoli* i z *namaszczeniem*, wymaga więc oddania, zaangażowania i nie toleruje pośpiechu; nie jest więc powierzchownym, a dogłębnym aktem poznania. Nie dziwi więc, że finał w postaci poranka został zapisany wielką literą: *Świt*. Nie jest ona tylko podtrzymaniem metafory podróży poprzez upodobnienie do nazwy stacji, ale też podkreśla niezwykłość tych społecznych doświadczeń generacji.

Jak wyglądało owo *zdobywanie stacji Świt* Osiecka dopowiada w kolejnych akapitach:

„Wtoczyliśmy się na molo jakimś dziarskim pół polonezem, pół mazurem. Zgrani, rytmiczni, dogadani, *stańczeni* - stańczeni alkoholem, młodością i powagą poczynającego się świtu; trzymaliśmy się pod ręce i niczym radosny wąż wsiąkaliśmy w mgłę. Była powiem tego ranka cieniutka, *muślinowa mgła*...

Tańcząc wsączaliśmy się tedy w tę mgłę, a była ona tak zwodnicza i tak – jak to z mgłami bywa – uparta i dokładna, że *czoło węża* nie widziało ogona, a ogon - czoła. Biegliśmy śpiewnie i pewnie, a żadna z dziewczyn nie miała na nogach szpilek, które kłując i zahaczając o szpary mola - wytrącałyby nas z rytmu. Tańczyliśmy i tańczyliśmy, i kresu naszej drogi nie było widać!...” (*Szpetni...*, s. 120).

Centralnym elementem opisu świtu jest taniec, a sceną - na której młodzi ludzie go prezentują - molo. Dominika Byczkowska-Owczarek w swoich badaniach zwraca uwagę, że stanowi on ważny komponent społeczny, przyczyniający się do budowania tożsamości grupy i przede wszystkim - przekazującym wartości istotne dla danej zbiorowości⁴⁸⁷. Jakie cechy, zachowania czy przekonania jako priorytetowe dla pokolenia '56 pokazuje ich taniec? Osiecka określa go jako *pół poloneza, pół mazura*. Obie nazwy nawiązują do tradycyjnych polskich trójmiarowych układów, co pełni funkcję nobilitującą. Ludzie biorący w nim udział są *zgrani, rytmiczni, dogadani* - co obrazuje nie tylko ich taneczne zdolności, ale przede wszystkim łączącą ich relację. Uczestnicy tych spontanicznych płaśów na molo rozumieją się bez słów, reagują niemalże w ten sam sposób na świat, z łatwością współpracują, są zgodni. Ten idylliczny obraz generacji jako wspólnoty dopełnia negacja *żadna z dziewczyn nie*

⁴⁸⁷ D. Byczkowska-Owczarek, *Socjologia i taniec*, w: „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 16/2015, s. 25-26.

miała na nogach szpilek... Poza kolejnym podkreśleniem wspólnotowości, zbudowanie obrazu kobiety siłującej się z obcasem wciśniętym między deski molo – wprowadza element komizmu sytuacyjnego. Wśród epitetów pojawia się jednak jeszcze jedno określenie, mniej oczywiste, a mianowicie leksem *stańczeni*. Według WSJP oznacza on tyle, co ‘tańcząc długo lub intensywnie doprowadzić się do takiego stanu, że nie chce się już dłużej tego robić’⁴⁸⁸. W przypadku przytoczonego fragmentu leksem ten zdaje się być neosemantyzmem - nie ma bowiem w tekście niczego, co sugerowałoby zmęczenie i pragnienie zakończenia tego *pół mazura, pół poloneza*. Jak go rozumieć podpowiadają dopełnienia: (*stańczeni*) *alkoholem, młodością, powagą*. Pierwsze określenie wprost wiąże życie towarzyskie z alkoholem i jednocześnie najbardziej koresponduje ze stanem wycieńczenia z definicji słownikowej (choć o innej przyczynie). Kolejne pokazuje *młodość* jako niezwykle wymagające, dojmujące doświadczenie⁴⁸⁹. Ostatni leksem *powaga* odnosi się do *poczynającego się świtu*, akcentując stosunek pokolenia do tego wydarzenia. Taniec nie jest dla nich jedynie zabawą, raczej wyrazem ekscytacji *świtem*, który można tu symbolicznie odczytać jako początek dorosłego życia, twórczej drogi artystycznej czy odwilżowej⁴⁹⁰ rzeczywistości. Kolejne określenia, pojawiające się nieco dalej, to *śpiwnie, pewnie* – przepelnia ich więc radość, harmonijność, zdecydowanie. Nie bez znaczenia dla atmosfery tego zdarzenia jest też włączenie do opisu zjawiska, jakim jest *mgła*. Opatrzona epitetami *cieniutka, muślinowa* początkowo buduje liryczny, nieco nostalgiczny nastrój. Z czasem jednak molo nią spowite doprowadza do: dezorientacji (epitet *zwodnicza*), nad którą nie można zapanować (leksemy *uparta* i *dokładna*) i zawężenia obrazu świata (metafora zbudowana wokół porównania osób tańczących do węża, który nie widzi swojego początku ni końca). Mgła ta pośrednio przyczynia się do utraty poczucia czasu i przestrzeni: grupie przyjaciół wydaje się, że ich tan nigdy się nie skończy. Świadczy o tym powtórzenie *tańczyliśmy i tańczyliśmy* i zaprzeczenie *i kresu naszej drogi nie było widać!*, a jego wznosząca się intonacja podkreśla, iż stan ten odpowiadał młodym artystom. *Pół polonez* wprawia ich w uniesienie, które znajduje ujście w kolejnej zbiorowej aktywności - śpiewie:

⁴⁸⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/65545/stanczyc-sie>, [dostęp 13.07.2023].

⁴⁸⁹ Osiecka, mimo tego że wartościowała młodość niezwykle wysoko, to dostrzegała też jej trudniejsze aspekty związane ze stu procentowym, dogłębnym przeżywaniem świata. W innym miejscu *Szpetnych...* napisała: *Młodość jest potwornie ciężkim przypadkiem i chyba nie ma nikogo, kto by z tego wyszedł bez powikłań*.

⁴⁹⁰ Opiswane zdarzenie miało miejsce *latem pięćdziesiątego szóstego* (A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 119).

„I nagle śpiew, mocny i zalotny, tyleż patetyczny co błazeński, wyrwał nam się z ust. Oto co zaśpiewaliśmy:

*Naprzód młodzieży świata,
Niech radosny połączy nasz marsz,
Sztandar nad nami wzłata,
Powstań z nami, chodź z nami i walcz...*

Więc tak, więc tak! Taniec i śpiew, śpiew i śmiech, i z powagą, i z przewagą, i naprzód, i naprzód, młodzieży świata!...” (*Szpetni....*, s. 120)

Trel ten nie był działaniem zaplanowanym, co ukazują leksem *nagle* czy frazeologizm *wyrwał się z piersi*. Jego spontaniczność powoduje, że kumulują się w nim skrajnie różne cechy wyrażone antytezami: *mocny i zalotny, tyleż patetyczny co błazeński*. Druga z nich dostrzega w śpiewie ton wzniosłości, który jednak przeradza się w komedianctwo; ani jednak klaunada – ani powaga się tu nie wykluczają. Natomiast pierwsze przeciwstawienie nie jest już tak oczywiste. O ile epitetowi *mocny* można w tym kontekście dosyć łatwo przypisać takie znaczenia, jak ‘odznaczający się dużą siłą’, ‘silny i zdrowy’, ‘intensywnie przeżywany’⁴⁹¹, o tyle *zalotny* nastęcza większych trudności. Z jednej strony słownikowe definicje mówią o próbie wzbudzenia zainteresowania⁴⁹², z drugiej być może opozycją do mocy (która kojarzy się też z pewną bezpośredniością, manifestacją siły) ma być kokieteryjność posługująca się bardziej językiem aluzji, drobnych gestów. Jeśli wziąć pod uwagę wyśpiewywaną pieśń - a jest to *Pieśń Pokoju*, która w 1947 roku stała się hymnem Światowego Festiwalu Młodzieży⁴⁹³ - uwodzi ona propagandowo. Świt na molo jest dla jego uczestników wydarzeniem niezwykle emocjonalnym. Do środków językowych o funkcji ekspresywnej należy m.in.: reduplikacja leksemów (często emotywnych) lub całych grup wyrazowych i zdań, intonacja wykrzyknikową⁴⁹⁴ - oba są wyraźnie widoczne w przytoczonym fragmencie. Emocje oddaje również pozornie niezborna enumeracja, bazująca na wyliczeniu czynności (*taniec i śpiew, śpiew i śmiech*), ich cech - które zdają się być dobrane również ze względu na podobieństwo fonetyczne nazywających

⁴⁹¹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/mocny.html> [dostęp 05.07.2023]

⁴⁹² <https://sjp.pwn.pl/szukaj/zalotny.html> [dostęp 15.07.2023]

⁴⁹³ L. Oszanin, *Naprzód młodzieży świata*, [https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Hymn_SFMD_\(sl_pol_K_Gruszczynski_oryg_L_Oszanin\)](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Hymn_SFMD_(sl_pol_K_Gruszczynski_oryg_L_Oszanin)) [dostęp 15.07.2023].

⁴⁹⁴ P. Czajkowski, *Leksykalne wykładniki bezpośredniej ekspresji emocjonalnej w komunikacji*, w: „Studia Metodologiczne”, 49/2019, s.119.

je słów (z *powagą*, z *przewagą*), oraz na powtórzeniu pierwszego wyrazu rozpoczynającego hymn, a następnie - całego wersu (*i naprzód, i naprzód młodzieży świata*). To, wydawałoby się bezładne, zestawienie doskonale oddaje emocjonalny chaos towarzyszący silnym przeżyciom. Afekty musiały jednak z czasem opaść:

„Raptem, niespodziewanie, nagle... Nagle wynurzyło się przed nami – co? Antarktyda? Szczęśliwe jutro? Archipelag ludzi odzyskanych? Ludzka twarz socjalizmu? Brzask? Aurora? Góra lodowa? Dzień zapłaty? Paryż? Ryż?

O nie! Przed nami, z mgły i ze śpiewu, z domysłów raczej niż przemyśleń, z nie dokończonych przedstawień, z niedożytych życiorysów, z nie dożłobionych rozmów, z nierozwiązanych więzów, z nie dokochanych miłości, z półrozpiętych kajdan, z nie napisanych wierszy, z nie rozwiązanych zadań - wynurzył się po prostu – koniec mola. Koniec deski do prasowania. Koniec wybiegu. Koniec jednego z niezliczonych polonezów polskich, koniec poloneza, które tańczyło moje pokolenie” (*Szpetni...*, s. 120).

W ostatnim cytacie metaforyczny związek między tańcem na molo a funkcjonowaniem jej pokolenia staje się oczywisty. Uwidacznia on się szczególnie, gdy mowa o kresie - i drewnianej konstrukcji, i wspólnotowości generacji. Nastąpił on zniecka, co uwypuklono synonimicznym ciągiem *raptem, niespodziewanie, nagle*. Maria Schabowska zwraca uwagę, że jedną z ról, jaką pełnią tego typu synonimiczne ciągi wyrazowe jest nadanie emocjonalnego charakteru tekstowi, często przeważającego nad elementami stricte poznawczymi⁴⁹⁵. Podobną funkcję afektywną zdają się pełnić następujące po enumeracji nagromadzone eliptyczne pytania. Dotyczą one tych zjawisk, rzeczy, wydarzeń, które wydawałyby się młodym artystom bardziej prawdopodobne niż rychły ich schyłek jako grupy. Można je podzielić na trzy zbiory. Do pierwszego należą te leksemy, których znaczenie odnosi się do najbardziej prawdopodobnych sytuacji, chociażby - znowu bliskoznaczne – *brzask, aurora*. Drugi nawiązuje do słownictwa związanego z geografią: *Antarktyda, Paryż, góra lodowa* czy – w pośredni humorystyczny sposób - analizowany już w tym rozdziale tytuł *Archipelag ludzi odzyskanych*. Element komiczny wprowadza też gra słów *Paryż - ryż*; wyłonienie się bowiem ziaren jednej z roślin jest zupełnie absurdalne. I wreszcie ostatnia grupa nawiązuje do sfery idei: *szczęśliwe jutro, ludzka twarz socjalizmu*. Na

⁴⁹⁵ M. Schabowska, *Wartość i funkcja szeregów synonimicznych w tekście*, w: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, 80/1983, s. 157.

uwagę zasługuje szczególnie drugie hasło - stosowane w krajach „bloku wschodniego“ na określenie działań mających na celu wprowadzenie reform demokratyzujących system. Co istotne, termin ten został spopularyzowany w czasie Praskiej Wiosny⁴⁹⁶. Opisywany przez Osiecką świt na moło jest przez nią lokowany w 1956 roku, lecz same wspomnienia są spisane na początku lat 80. Właśnie w trakcie tworzenia rozdziału *Molo* - wybuchł stan wojenny⁴⁹⁷. Pozwala to na głębsze spojrzenie na rolę jaką odgrywa we fragmencie przytoczone hasło, w czasach republik ludowych będących pod wpływem ZSRR używanych zarówno przez przedstawicieli partii jak i jej oponentów. Dążenie do liberalizacji ustroju, podjęte w Czechosłowacji w 1968 roku, zakończyło się tragicznie, przemocową interwencją wojsk Układu Warszawskiego – w tym polskich. W eliptycznych pytaniach, co czeka pokolenie, pobrzmiwa zatem nuta rozczarowania, a obecna w nich redundancja buduje atmosferę przytłoczenia, rozgoryczenia i być może skrywanej frustracji - emocji, które w prozie wspomnieniowej Osieckiej nie pojawiają się często.

Kres więc spójnego - nie jako pozostającego w tym samym rytmie - działania pokolenia zastał generację jakby w pół kroku. Osiecka wymienia elementy ich życia: te twórcze (*przedstawienia, wiersze*), prywatne (*rozmowy, miłości*) i społeczno-polityczne (*kajdany, zadania*). Wszystkie one mają wspólną cechę: nie zostały sfinalizowane, co oddają liczne zaprzeczenia. Józef Maciuszek, powołując się na R. Tokarskiego, zauważa, że *nie* może występować w dwóch funkcjach: negacji (gdy stwierdza się nieobecność jakiejś cechy) oraz gradacji (gdy wyrażona zostaje intensywność danej cechy)⁴⁹⁸. W przypadku omawianych form *nie dokończone, nie dożłobione, nie dokochane, nie napisane, nie rozwiązane* (pisownia oryginalna) partykuła ta wyraża raczej niedostatek niż brak. Pokolenie rozpoczęło wiele istotnych poczynań, ale nie zdołało ich podtrzymać i dokończyć. Zatem wplecione w wyliczenie zaprzeczenie *nie dożyte życiorysy* można interpretować symbolicznie jako metaforę sposobu egzystowania całej generacji, ale również bardziej dosłownie - jako wspomnienie tych, którzy odeszli zbyt szybko: Zbigniewa Cybulskiego, Marka Hłaski czy Krzysztofa Komedy. O tym, jak dotkliwe było doświadczenie kresu świadczy też kończąca fragment anafora (aż trzy-, a właściwie czterokrotne, powtórzenie leksemu *koniec* na

⁴⁹⁶ L. Dubel, M. Niemczyk, „Upojeni wolnością“. *Historia i idee Praskiej Wiosny jako próba wdrożenia socjalizmu z ludzką twarzą*, w: „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem 36”, 4/2014, s.325-326.

⁴⁹⁷ A. Osiecka, *Szpetni...*, 209.

⁴⁹⁸ J. Maciuszek, *Negacja w języku i komunikacji. o przetwarzaniu negacji w kontekście opisu cech ludzi*, Kraków, 2006, s. 28-29.

początku zdania). Jednocześnie, mimo tej gorzkiej refleksji, Osiecka pokazuje swoją generację z szerszej perspektywy; widzi ją w sztafecie pokoleń, o czym świadczy zastosowanie liczby mnogiej (*jednego z*) *polonezów polskich* - być może więc ten niedokończony taniec był niezbędnym.

Warszawskie kawiarnie, księgarnie i ulice; mazurskie wsie, jeziora i leśne polany; sopockie moło – to we wspomnieniach Osieckiej nie tylko scenografie, w których rozgrywają się bardziej lub mniej ważne wydarzenia. Autorka podkreśla relacje jakie wiążą ludzi i miejsca, to właśnie *loci* często przynoszą jej pokoleniu rozwój (wędrówka do K. Małka), wyzwalają konkretne zachowania (moło, mazurska droga ku światłu) i tym samym są elementem kreującym generację. Jednocześnie każda z tych lokacji odsłania inną jej twarz: mazurska – dojrzewanie pokolenia (na tej prywatnej i politycznej płaszczyźnie); warszawska – sieć towarzyską, jaką tworzyła; a sopocka – jej wspólnotowość i niespodziewany zmierzch. Kreacje te są osiągnane za pomocą wielu zabiegów językowych, z których na plan pierwszy wysuwają się enumeracje i redundancje (czasami budujące obraz bogatego życia społecznego, innym razem – wprowadzające atmosferę przytłoczenia), liczne leksemy odwołujące się do zmysłów (budujące sensualną, idylliczną wizję krainy tysiąca jezior), czy język silnie emotywny, który poprzez antytezy, chaotyczne wyliczenia i wykrzyknienia oddaje trudne emocje kresu pokolenia jako wspólnoty, zarówno tej przyjacielskiej, jak i troszczącej się o reformy (bo nie: rewolucje) polityczne. O wiele więcej rozbudowanych kreacji konkretnych miejsc można odnaleźć w *Szpetnych czterdziestoletnich*. We wspomnieniach pisanych dekadę później nie znalazło się wiele takich fragmentów, a do jednego z ważniejszych zaliczyć można omówiony opis Mazur, a właściwie refleksję, którą ten rejon wywołał w autorce. Nie sposób nie odnieść się w tym momencie do koncepcji miejsc (rozumianych bardzo szeroko: zarówno geograficznie, jak i materialnie w formie pomników, budynków aż po ujęcie metaforyczne) jako „depozytariuszy przeszłości (...), którzy są własnością określonych grup społecznych i skrywają w sobie takie lub inne, ważne z punktu widzenia zbiorowości wartości (idee, normy, zbiory zachowań)”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁹ A. Szpociński, *Miesiące pamięci (lieux de memoire)*, w: „Teksty Drugie”, 4/2008, s. 15.

5.4. *Fandango, bolero, be-bop i jazda i basta i stop*⁵⁰⁰ – czyli językowa kreacja domu i gościnności

Omówione kreacje miejsc dotyczą rozległych terenów: całych miast (Warszawa, Sopot), krainy geograficznej (Mazury). Pora więc na inną lokację - kameralną i intymną, do której nie każdy ma dostęp: pora na dom. Dom i gości. Osiecka w *Szpetnych czterdziestoletnich* pokazuje Polaków jako społeczeństwo imprezujące, między innymi poprzez dwie negacje: *nie wychodzą przed czwartą rano*⁵⁰¹ oraz *a któż z nas nie był stadny?*⁵⁰². Szczególne umiłowanie przyjęć przypada na lata Odwilży, które są też określone z tego powodu *rajem*⁵⁰³. Autorka wskazuje również cechy uczestników biesiad, to osoby: *młode, zdrowe i nieprzytomnie rozochoczone do życia*⁵⁰⁴. Bawi się więc przede wszystkim młodzieżą, co jest wynikiem ich intensywnego pragnienia poznawania i doświadczania świata. Czyni to za pomocą różnych form towarzyskich wyjść, co obrazuje potoczny termin *fajfy*⁵⁰⁵, jak i leksem *prywatki*⁵⁰⁶. Te ostatnie doczekały się nawet w *Szpetnych...* prawdziwej klasyfikacji: *na cielęce, mysie, lisie i tygrysie*⁵⁰⁷.

Już same te epitety wskazują, że kreacja prywatek będzie miała charakter humorystyczny. Pierwszy typ tak został opisany:

„Za prywatki cielęce uważam te, na których tańczyło się non stop, i na których, oprócz słynnego gaszenia światła i oszalałego ściskania się podczas wolnych tańców - nic właściwie się nie działo. Przyjątka te zaczynały się zazwyczaj w czasach szkolnych i gdzieś koło matury ustawały” (*Szpetni...*, s. 25).

„Na takie dictum Maciek wyrecytował: *No więc tak – najpierw tańczymy, potem pijemy trochę wermutu, potem śpimy na paltach, a potem znowu tańczymy. Nic dodać, nic ująć!*” (*Szpetni...*, s. 25).

Osiecka konstruuje *quasi-definicję prywatek cielęcych*. Zostają one synonimicznie nazwane również *przyjatkami* - zdrobnienie to zdaje się odnosić bardziej do formy

⁵⁰⁰ A. Osiecka, *Niech żyje bal*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Niech_zyje_bal/tekst [dostęp: 13.09.2023].

⁵⁰¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 25.

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem.

⁵⁰⁷ Ibidem.

spotkań niż samej liczby gości. Formy deminutywne informują o małości desygnatu, jednakże mają też - jak zauważa J. Kobylińska za R. Grzegorzyczkową - wyraźne znaczenie *ekspresywne*⁵⁰⁸. W tym przypadku jest ono nie tyle wprost negatywne, co nadaje zabarwienia lekko pobłażliwego. Struktura organizacyjna przyjęcia była prosta: głównym punktem był taniec, któremu czasami towarzyszyło *gaszenie światła* i *ściskanie się*. Pierwsza z tych równoległych tanom czynności została opatrzona epitetem *słynne*, druga – *oszalale*. Wysoki stopień ekspresywności tych określeń przekierowuje uwagę właśnie na aktywności poboczne, to na nie postawiony jest akcent, to one są najbardziej interesującymi, bo związanymi z relacjami międzyludzkimi i pewnym rodzajem intymności. Taniec (z przytulaniem) był jednak czasem przerywany, co oddaje krótka enumeracja zawierająca czasowniki: *tańczymy, pijemy (trochę wermutu), śpimy, tańczymy*. Wyliczenie jest raczej neutralnym sprawozdaniem, nienacechowanym afektywnie, oddaje rodzaj nudy, jaka na tego rodzaju prywatkach panowała. Warto jednak zwrócić uwagę na nazwę alkoholu: *wermut* - który wpisuje się doskonale w życie towarzyskie PRL-u, był to bowiem jeden z łatwiej w tamtym czasie dostępnych trunków, który można było zakupić zarówno w Pewexie, jak i... aptece⁵⁰⁹. Dla definicji *prywatki cielących* podany również zostaje przedział wiekowy. Ich uczestnikami była raczej ta młodsza młodzież, dopiero rozpoczynająca nocne życie, co obrazuje wyrażenie *czasy szkolne* i leksem *matura* - występujący jako górna cezur.

Kolejnym wyróżnionym przez Osiecką typem są *prywatki mysie*:

„Prywatki mysie – to te, które lubiłam najbardziej: spontaniczne złazy na rozmaitych stryszkach, w piwnicach, w dziuplach sublokatorskich i w norkach wynajmowanych przez co samodzielniejszych kolegów. Gorące kartofle w łupinach w kuchni u Piotra Skrzyneckiego, haust spirytusu w akademiku u Włodka Łajminga w Sopocie, wieczorne wspólne mruczenie piosenek u Bogusia Litwińca we Wrocławiu albo nie kończące się *macao* u pana Fedeckiego. Na stole świeczka i ćwiartka, w płucach szmery, w duszy błyskawice pychy, miłości i talentu. Zwyczajna radość z obcowania z innymi, grzanie się skóry o skórę i serca o serce. U ludzi ‘muzycznych’, jak u Janka Borkowskiego na przykład, słuchało się za to płyt: jazzu przede wszystkim,

⁵⁰⁸ J. Kobylińska, *Funkcja deminutywów i augmentatywów gwarowych w tekście literackim (na przykładzie W. Orkana*, w: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze 5”, 104/1986, s.152.

⁵⁰⁹ *Warmut – pierwszy wermu w Polsce!*, <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/235054,1,warmut--pierwszy-wermut-bar-w-polsce.read> [dostęp 16.07.2023].

samb brazylijskich, rosyjskich romansów i pierwszych nagrań Sławy Przybylskiej (...). Zaś u ludzi ‘politycznych’ przede wszystkim wypijało się oceany herbaty i gadało się, gadało się, gadało - do nieprzytomności, do zaczadzenia” (*Szpetni...*, s. 26-27).

Również one, podobnie jak *prywatki cielęce*, dostają swoje synonimy w postaci leksemu *zlaz*. Nie notuje go jednak ani WSJP, ani współczesna wersja wyd. PWN. Można jednak odnaleźć jego definicję u Doroszewskiego: ‘impieza sportowa lub turystyczna polegająca na tym, że pojedyncze osoby lub grupy osób wyruszają z różnych miejsc, aby dojść do jednego, określonego punktu’⁵¹⁰. We wspomnieniach Osieckiej widać pewne przesunięcie semantyczne - *zlaz* nie ma charakteru sportowego ani turystycznego, natomiast zasadniczą część - podążania indywidualów do określonego miejsca, w którym następuje ich spotkanie zdaje się być adekwatna i do *mysich prywatek*. A lokacje tych przyjęć są zupełnie nietuzinkowe. Należą do nich *piwnice, stryszki, dziuple sublokatorskie, norki*. Enumeracja ta odsłania tło społeczno-mieszkaniowe, z jakim borykali się powojenni artyści - leksemy odnoszące się do miejsc zamieszkiwanych przez zwierzęta podkreślają, jak niewielkimi przestrzeniami musieli się zadowolić młodzi. Jednak zastosowanie formy deminutywnej *norki*, zamiast pejoratywnej *nory*, świadczy nie tylko o wielkości, ale również o pozytywnym stosunku do tych lokali. Spotkania odbywały się więc w wynajmowanych miejscówkach, ale również *piwnicach* i *stryszkach* – zatem do wyboru były przestrzenie peryferyjne, a nie główne pomieszczenia; być może więc to właśnie ich odosobniony charakter stwarzał przytulną atmosferę. Osiecka wymienia szereg aktywności, którym oddawali się na spotkaniach. Wymienione prywatkowe atrakcje, takie jak (w domyśle: pieczenie) *gorących kartofli w lupinach, haust spirytusu*, (gra w) *macao, mruczenie piosenek*, słuchanie *płyt* budują raczej obraz kameralnych, pełnych ciepła spotkań grupy zaprzyjaźnionych osób niż szaleńczych młodzieżowych hulanek. Wśród przytoczonych nazw czynności szczególną rolę odgrywa leksem *mruczenie*: takie naśladowanie melodii buduje nieco nostalgiczny nastrój, a sam termin odsyła do odgłosu wydanego przez kota, który pełni u tego gatunku funkcję uspokajającą, leczniczą i wyrażania przyjemności.

Dla ukazania charakteru *mysich prywatek* istotne wydaje się też wyliczenie słuchanych winyli, wśród których znajdowały się takie gatunki jak: *jazz, samby brazylijskie, rosyjskie romanse, pierwsze nagrania Sławy Przybylskiej*. Zwraca uwagę

⁵¹⁰ <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/zlaz;5530386.html>, [dostęp, 17.07.2023].

ich różnorodność, świadcząca nie tylko o ciekawości świata, ale także o uniezależnieniu wyborów muzycznych od polityki. Najwyżej wartościowany jest we fragmencie zakazany jazz, ale na playliście znajdują się też utwory dla młodych osób w latach 50. zapewne egzotyczne (*samby*) czy piosenki rodzącej się rodzimej gwiazdy i jednocześnie przedstawicielki pokolenia '56, aktorki STS-u, śpiewającej również teksty Osieckiej, której twórczość wpisywała się w pewne kulturowe zmiany: nie dotyczyła etosu pracy, nie spełniała socrealistycznych wymogów, jednocześnie nie była rebeliancka i cieszyła się aprobatą władz, bez problemu goszcząc na falach państwowego radia (*Sława Przybylska*)⁵¹¹. Nie zabrakło w kolekcji płyt również wykonów bardów zza wschodniej granicy, najprawdopodobniej – nie lubianego przez władze ZSRR (ale popularnego wśród społeczeństwa) - Włodzimierza Wysockiego i Bułata Okudźawy, z którym to Osiecką łączyły szczególne artystyczne więzy. To on przetłumaczył jej piosenki z „Apetytu na czereśnie” do moskiewskiej wersji tego spektaklu, a ona z kolei jest autorką polskiej wersji „Balonika”. W 1966 roku rosyjski bard napisał *Pożegnanie z Polską* dedykowane poetce, w której to znajdują się apostrofy do *Agnieszki*⁵¹².

Najwyżej wartościowaną aktywnością wydają się być *długie rozmowy rodaków*⁵¹³, o czym świadczy aż trzykrotne powtórzenie *gadało się* oraz określenie końca tej czynności: *do zaczadzenia, do nieprzytomności* - te nietypowe połączenia wyrazowe podkreślają, że dyskusje trwają tak długo, póty stacza się, aż wymiana zdań nie oszołomi, aż zmęczenie nie znokautuje. Warto też zwrócić uwagę na towarzyszący im napój: *herbatę*, której wypijano ogromne ilości, o czym świadczy hiperbola *oceany*. Napój ten był niezwykle popularnym w Peerelu i po 56. Roku zajmował statystycznie pierwsze miejsce spożywanych płynów⁵¹⁴. W Polsce od zawsze pełnił też rolę skupiania towarzystwa czy wręcz pretekstu do spotkania się, czego ślady można odnaleźć we frazeologizmach typu *proszona herbatka*⁵¹⁵. *Mysie prywatki* cechowały się więc

⁵¹¹ M. Kępa, *Polska muzyka lat 50. Kiedy socjalizm spotkał się z rebelią*, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-muzyka-lat-50-kiedy-socjalizm-spotkal-sie-z-rebelia>, [dostęp 17.07.2023].

⁵¹² B. Okudźawa, *Pożegnanie z Polską*, <https://open.spotify.com/track/4soXJuHSHCo44f1aYXNcEZ?si=08db322b9d5f4724> [dostęp 18.07.2023].

⁵¹³ A. Osiecka, *Wielka woda*, <https://open.spotify.com/track/33e5vNkF6PFB01WDh1Kp4v?si=XyZMS2QpRAS4uaACwVzu5g> [dostęp 18.07.2023].

⁵¹⁴ K. Kosiński, *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa 2008, s. 367.

⁵¹⁵ A. Piela, *Zwyczaj picia kawy i herbaty odzwierciedlony w polskim słownictwie i frazeologii*, w: „LingVaria”, 19/2015, s. 149-150.

ogromną różnorodnością, a dominująca aktywność w dużej mierze zależała od upodobań gospodarzy.

Niezależnie jednak od formy spędzania czasu wszystkie one miały wspólny mianownik: najważniejsza była relacja z drugim człowiekiem, bliskość, przyjaźń. We fragmencie pojawia się leksem *grzanie się*, który konotuje pozytywnie z uczuciem narastającego ciepła, również rozumianego dosłownie. W tym przypadku daje on początek paralelizmowi składniowemu, którego pierwszy człon rzeczywiście odnosi się do bardziej konkretnego, dosłownego znaczenia wyrazu (*skóra o skórę*), jednocześnie nawiązując też pośrednio jeszcze raz do wielkości pomieszczeń, w których w ścisku toczyły się myśli prywatki; drugi (*serce o serce*) nadaje mu już zabarwienie metaforyczne, podkreśla bezinteresowność tych spotkań. Punktem centralnym Osiecka czyni *radość obcowania*, którą to budują nie tyle materialne rzeczy, co te w większości przypisywane sferze psyche: *w płucach szmery, w duszy błyskawice pychy, miłości i talentu*. To buzujące w młodych skrajne emocje, przesywające ich nagle i z wielką mocą (o czym świadczy symboliczne zastosowanie leksemu *błyskawice*) stanowiły o tożsamości każdego z nich osobna – i jako pokolenia. Trójca najistotniejszych ich cech to odczuwanie *pychy* - choć sama w sobie jest postrzegana negatywnie, w odniesieniu do wchodzących w dorosłe życie artystów wydaje się być usprawiedliwiona, a kolejne leksemy z enumeracji jeszcze bardziej osłabiają jej pejoratywny wydźwięk - po niej następuje bowiem bodajże najwyżej stawiane przez ludzkość uczucie: *miłość* i „rzecz” najważniejsza dla artysty – talent. Ze spraw materialnych pokoleniu’56 w czasach debiutu wystarczała *świeczka* i *spirytus*, po raz kolejny więc Osiecka konceptualizuje swoją generację w czasach najintensywniejszej integracji jako idealistyczną, wspólnotową, uczuciową.

Czy w kreacji tej następowały zmiany? Czy obrazy prywatki były pretekstem do ukazywania metamorfoz, jakie zachodziły w dynamice pokolenia? Oto *prywatki lisie* - przyjęcia z czasów nieco późniejszych, gdy gospodarzami co raz częściej bywały pary:

„Prywatki lisie – to te, które wydawane były przez młode parki. Niektóre z tych stadeł wykazywały większą niż samotnicy prężność życiową i czaiły się już do następnego etapu życia, do tak zwanej małej stabilizacji. Pojawiały się tedy obiadki i kolacyjki, w czasie których umordowana gospodyni wiecznie cwałowała do kuchni i z kuchni, a gospodarz, purpurowy z przejęcia, próbował robić tzw. drinki mieszając soki, piwo, wódkę i co popadło w wazonie do kwiatów albo zgoła potrząsając termosem

pożyczonym od niemowlęcia. (...) Cóż trudno być cyganerią we dwoje, a co dopiero we troje!” (*Szpetni...*, s. 27).

Ten rodzaj przyjęć wyróżnia przede wszystkim organizator: to już nie pojedyncza osoba, a *mlode parki* urządzają biesiadę. Sama forma deminutywna *parki* wydaje się brzmieć pozytywnie, jednak zastosowany przez Osiecką zamiennik: *stadła*, mimo że definicyjnie idealnie dopasowany, nie kreuje nastroju pełnego sympatii dla gospodarzy. Charakter spotkań również był zgoła inny: już nie spontaniczne gry, rozmowy po świt i słuchanie płyt przy najprostszych potrawach – pieczonych ziemniakach i łyku *spirytusu*; *prywatki lisie* cechowała pewna wytworność. Przede wszystkim były to zaplanowane *obiadki*, *kolacyjki* z ustalonym menu, często wymagającym od *gospodyni* sporego wysiłku, co bezpardonowo oddaje epitet *umordowana* oraz określenie jej kursowania między kuchnią a salonem - *cwałowaniem* - leksem ten oczywiście ma ogólnie przyjęte metaforyczne znaczenie w odniesieniu do szybko poruszających się ludzi, jednak jego bazowe rozumienie ma związek z końmi - co buduje pełną komizmu sytuację w kreowanej przez Osiecką wizji⁵¹⁶. A jak przedstawiony jest pan domu? Na pewno jako gospodarz zaangażowany, co podkreśla sformułowanie *purpurowy z przejęcia* - warto tu zwrócić uwagę, że epitet purpurowy w odniesieniu do człowieka najczęściej jest związany z przeżywaniem silnych emocji, głównie negatywnych⁵¹⁷. Mężczyzna był całkowicie oddany przyrządzaniu *drinków*. Leksem ten, zapożyczony z angielskiego, zawęził na gruncie polskim znaczenie do napoju alkoholowego, często połączonego z kolejnym napojem wysokowym, bez procentów lub jeszcze innymi dodatkami⁵¹⁸. Niestety, dokładne receptury panu domu były nieznane, co oddaje enumeracja *soki*, *wino*, *wódka* zakończona sformulowaniem *i co popadło*. Również akcesoria barowe dowodziły nie tyle profesjonalizmu, co zmysłu zaradczego gospodarza, w roli shakera występował bowiem *wazon* lub *termos*. Oba te sprzęty domowe przeznaczone były zupełnie innym zastosowaniom, z czego termiczny pojemnik służył do zaspokajania potrzeb *niemowlęcia*. Zderzenie dwóch tak odległych rzeczy, jak części wyprawki małego dziecka z alkoholem nie tylko już jest zabiegiem humorystycznym, ale wręcz kreującym sytuację absurdalną. Ostatnie zdanie stanowi rodzaj żartobliwej pointy, zestawiającej świat artystyczny kryjący się za leksemem *cyganeria* a stabilizacją życiową, w przytoczonym fragmencie również humorystycznie

⁵¹⁶ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/cwa%C5%82owa%C4%87.html> [dostęp z 19.07.2023].

⁵¹⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/5345/purpurowy> [dostęp 19.07.2023].

⁵¹⁸ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/66700/drink> [dostęp 19.07.2023].

nazwaną za pomocą frazeologizmu *mała stabilizacja*, nawiązującego do sytuacji politycznej za rządów Gomułki. Osiecka boheme wiąże raczej z samotniczym stylem, a rozwój rodzinnego bytowania uważa za stojący w sprzeczności z artystyczną wolnością. Kreacja *prywatki lisich* jest więc oparta - na komicznych w swoim rezultacie - wysiłkach młodych małżeństw z dziećmi pozostania w artystycznym towarzystwie. Humor jest uzyskiwany za pomocą wielu środków językowych, takich jak ironiczne w swoim wydźwięku zdrobnienia (*kolacyjki, obiadki*), wykorzystywanie więcej niż jednego znaczenia danego słowa (*cwałować*), intensyfikujące powtórzenia (*do kuchni i z kuchni*), a być może i wykorzystywanie podobieństwa brzmieniowego leksemu *stadło* i *stado*; również finalne wykrzyknienie oparte jest na częstym zabiegu wprowadzającym śmieszność - paralelizmie składniowym⁵¹⁹. Z językowej kreacji tego typu przyjęć wyłania się więc obraz nieco groteskowych spotkań, którym brakuje lekkości i bliskości *prywatki mysich*.

Dotąd prezentowane przyjęcia, niezależnie od tego, czy ich kreacji towarzyszył ton wzruszenia czy humorystyczno-groteskowy, można było zakwalifikować jako... grzeczne. Jednak nie dlatego, że Osiecka spuszczała zasłonę milczenia na pewne intymniejsze tematy; dla skandali po prostu był zarezerwowany specjalny rodzaj *prywatki tygrysich*:

„...Prywatki tygrysie... *to, co tygrysy lubią najbardziej* - to te na których dochodziło do tak zwanych ekscesów. (...) Z obowiązku kronikarza wspomnę tylko, że prywatki tygrysie zaczęły się przyjmować i u nas, ale niezwykle nieśmiało. Poza tym trudno tu wyodrębnić jakiś szczególny model, ponieważ jesteśmy, jak mówił Norwid, »wspaniałym narodem, ale społeczeństwem żadnym«. Toteż zwolennicy *prywatki tygrysich* wiecznie natykali się na niezdiscyplinowanie bądź zanarchizowanie. Dochodziło do tego, że kiedy w jednym pokoju panowie z co bardziej wysportowanymi dziewczynami układali się już w tak zwanego orzełka, na golasa oczywiście, to w sąsiednim pomieszczeniu od stóp do głów ubrana, a nawet przebrana, plastyczka wysłuchiwała wykładu magistra w tabaczkowym ubranku o tym, że wszechświat jest rurą. W kuchni opatuleni w kożuchy kolędnicy różnie kolędownali rozgrzanej winem dzierlatce w samych rajstopach, natomiast w łazience ekstrawagancka panna Krysienka brała prysznic z niedoszłym filmowcem, za to oboje zapięci pod szyję. W sumie jednak

⁵¹⁹ B. Cieśla, *Rola składniowych środków językowych w tekstach humorystycznych*, w: „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica”, 2017/ 51, s.29-42.

byliśmy w tamtych latach dość niewinni i wciąż jeszcze wystarczała nam Wisła, słowik i ten drugi człowiek. Toteż wiele prywatek tygrysich kończyło się fiaskiem lub czymś w rodzaju erotycznego walkowera” (*Szpetni...*, s. 28-30).

Tego typu spotkania z założenia miały mieć konkretny cel, tu sformułowany jako *ekscesy*, a więc, zgodnie ze słownikową definicją: ‘czyny postrzegane jako naruszające przyjęte zasady postępowania i normy obyczajowe’⁵²⁰. Warto zwrócić uwagę, że opis rozpoczyna się też cytatem z *Kubusia Puchatka* A. A. Milne: *to, co tygryski lubią najbardziej* – który oznacza oczywiście wyrażenie do danej aktywności pozytywnego stosunku; jednocześnie w lekki sposób podkreśla on, że ten rodzaj prywatki był najbardziej pożądanym. Mimo to każde następne zdanie poddaje właśnie tę tezę pod wątpliwość.

Pojawia się podwójny epitet *niezwykle nieśmiało* w odniesieniu do przyjmowania się tego typu przyjęć na rodzimym autorce gruncie. Przyczyn Osiecka upatruje w narodowych cechach Polaków, w których DNA jest niejako – stereotypowo – wpisana pewna niesubordynacja. Do jej wyrażenia zastosowany został kolejny cytat – tym razem C.K. Norwida, który choć trafnie oddający trudności w obywatelskim stosowaniu się do zasad ze względu nie tylko na swoje dobro, ale i odpowiedzialność za innych, to w przytoczonym, błahym jednak, kontekście buduje komizm. Sposób funkcjonowania gości zaproszonych na *prywatki tygrysie* autorka nazywa też wprost: *zanarchizowaniem, niezdiscyplinowaniem* – zastosowanie tych leksemów również stwarza wrażenie nieprzystawalności wybranych wyrazów do opisywanej sytuacji, a więc też ma wymiar humorystyczny. Po tym ogólnym zarysowaniu problemu Osiecka przystępuje do *exemplów*, zestawiając je ze sobą na zasadzie kontrastu. Z jednej strony znajdują się biesiadnicy podporządkowani obowiązującym regułom: *panowie i co bardziej wysportowane dziewczyny, którzy układali się w tak zwanego orzelka, na golasa oczywiście*. Deminutywum *orzelek*, choć nie notuje go w tym znaczeniu ani WSJP⁵²¹ ani *Słownik seksualizmów polskich*⁵²², w połączeniu z potoczizmem *na golasa*, stanowi dość jasny przekaz i odnosi się do pozycji seksualnej, w której rolę dominanta pełni osoba płci męskiej. Interesującym wydaje się być dobór leksemów określający partnerów: dla mężczyzn wybrano konotujący z dorosłością, powagą i szacunkiem

⁵²⁰ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/50537/ekscesy> [dostęp 20.07.2023]

⁵²¹ https://wsjp.pl/szukaj/podstawowe/wyniki?szukaj=orze%5C%82&_token=OqdBBldAzpDc0k4dmvWkEXKQKyNgmTySps035Anv, [dostęp z 21.07.2023].

⁵²² J. Lewinson, *Słownik seksualizmów polskich*, Warszawa 1999.

wyraz *panowie*; natomiast dla kobiet kojarzące się z niedojrzałością słowo *dziewczyny*. Taki sposób konceptualizacji płci jest zgodny z jej stereotypowym postrzeganiem w odniesieniu do aktu seksualnego. W tym konwencjonalnym ujęciu bowiem to mężczyznę charakteryzuje silniejszy popęd płciowy, większa skłonność do eksperymentowania oraz dominacji; kobieta z kolei jest „delikatna i niezainteresowana seksualnością”⁵²³, a wśród zachowań, które są łatwiej wybaczone przedstawicielkom płci żeńskiej notuje się właśnie dziecinność⁵²⁴. Nie mniej to właśnie ta para realizuje założenia *prywatki tygrysiej*. Co w tym czasie robią mniej posłuszni goście? Słuchają wykładu, kolędują, biorą prysznic - jednak ważniejsze od tej enumeracji wydaje się być ich przyzwanie. Osiecka podkreśla fakt, że osoby te unikają skandalu między innymi poprzez strój. Osiąga to między innymi dzięki zastosowaniu frazeologizmu: *ubrana od stóp do głów*, gry słów *ubrana-przebrana*, wykorzystaniu w charakterze epitetu (odnoszącego się do ubranka) rzadkiej nazwy koloru *tabaczkowy*, leksemowi *kożuchy*, który oznacza bardzo ciepłe wierzchnie nakrycia - niebędące stosownym strojem na żadne przyjęcie oraz poprzez wyrażenie *zapięci pod szyję*. Niekiedy połączenie tych czynności z ubiorem (np. branie prysznic w pełnym stroju) - jest kolejnym zabiegiem budującym komizm.

Ostatecznym jednak podważeniem hipotezy o tym, że *prywatki tygrysie* były właśnie tymi upragnionymi jest w tekście odwołanie do stanu ducha młodych artystów, którzy zostają opatrzeni epitetem *niewinni*. Osiecka podkreśla też, że za seksualną wolność, ekscesy i skandale, wystarczały im: *Wisła, słowik i ten drugi człowiek*. Wyliczenie to wskazuje na bardziej sentymentalną naturę wchodzącego w życie pokolenia. Pierwszy element odnosi się zapewne do potencjalnej lokalizacji spotkania pary. Ewelina Warumzer w jednym ze swoich artykułów przedstawia wzorce społeczne randek idealnych. Czwarty wyróżniony przez nią podtyp to właśnie randki romantyczne, a charakterystyczne dla nich miejsca to określone miasta (Paryż, Wenecja), ale też lokacje związane z naturą, takie jak plaże. W ramach przykładu zostaje w artykule przytoczona wypowiedź uczestnika badania, który opisuje właśnie spotkanie nad Wisłą jako perfekcyjne⁵²⁵. Również *słowik* symbolizuje, między innymi,

⁵²³ M. Grabowska, *Stereotyp płci i starości a zachowania seksualne osób w okresie późnej dorosłości*, w: „Psychologia Rozwojowa”, t. 14, 4/2009, s. 47.

⁵²⁴ Ibidem.

⁵²⁵ E. Warumzer, *Wzór randki idealnej a współczesne dążenie do doskonałego związku*, w: „Studia Socjologiczne”, t.5, 2013 s. 109.

„przecucie szczęścia, słodycz, miłość, (...), serce”⁵²⁶. Jednak najważniejszym członem enumeracji zdaje się być *ten drugi człowiek*. B. Cieśla zauważa, że akcent zdaniowy w języku polskim pada na ogół na pierwszy lub, nawet mocniej, na ostatni wyraz⁵²⁷ - uwypuklając jego znaczenie. Idąc tym tropem, dla młodych ludzi najważniejsze było przybywanie z *drugim człowiekiem*, poznawanie go, obdarzanie wzajemnym uczuciem. Pokrywa się to - choć w nieco innej, bo romantycznej wersji - z największą opisywaną przez Osiecką zaletą *prywatki mysich* - czyli *grzaniem serca o serce*. To rozmijanie się pragnienia emocjonalnego związku z głównym celem *tygrysich* przyjęć, jakim była swoboda seksualna, sprawia, że spotkanie te często kończyły się niepowodzeniem, co oddają leksemy *fiasko i walkower* (erotyczny).

Prywatki jednak, niezależnie od typu jaki reprezentowały, miały pewne znaczenie polityczne. Autorka *Szpetnych* przytacza historię osoby opatrzonej inicjałami *M.T.*⁵²⁸, zaliczając ją do jednej z *najbardziej purytańskich działaczek*⁵²⁹; przytacza też wydarzenie, w trakcie którego została przez nią oskarżona o *bycie agentem BBC (!)*⁵³⁰. Tajemnicza studentka, której pełne imię i nazwisko nie zostaje wyjawione we wspomnieniach, jest więc kreowana na aktywną socjalistyczną działaczkę, podchodzącą do założeń ideologicznych bezkompromisowo, niewahającą się też rzucać oskarżeń na domniemanego „wroga” - w tym przypadku na Osiecką. Jednocześnie jest omamiona propagandą i nie posiada zdolności samodzielnego myślenia, stąd absurdalny zarzut o agenturę dla... stacji telewizyjnej. Nastąpił jednak punkt zwrotny w tej nieprzyjacielskiej relacji. Potrzeba sprostania wymogom życia towarzyskiego sprawiła, że nawet zindoktrynowana wcześniej młoda osoba zdecydowała się na kontakt z „wrogiem ludu”, mało tego to ona go zainicjowała, o czym świadczą czasowniki *przystąpiła (do mnie), zaczęła rozpytywać*⁵³¹. *M.T.* nie tylko zasięgnęła rady, co nawet zaprosiła uprzedniego politycznego adwersarza na urządzone przyjęcie. Młodzieżowe spotkania z tańcami były więc na tyle silnym bodźcem, że potrafiły się przyczynić do procesu, który Osiecka nazywa *rozmiękczeniem ideowym*⁵³².

⁵²⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 390.

⁵²⁷ B. Cieśla, *Jak sprawiać wrażenie osoby pewnej siebie w komunikacji publicznej?*, w: B. Kudra, E. Olejniczak (red.), *Komunikowanie publiczne. Zagadnienia wybrane*, Łódź 2014, s. 99.

⁵²⁸ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 26.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ *Ibidem*.

⁵³² *Ibidem*.

Oprócz skłonienia zawziętych działaczy do rewizji swojego światopoglądu, a przynajmniej sposobu patrzenia na innych ludzi (nie tylko w systemie zero-jedynkowym charakterystycznym dla osób zindoktrynowanych propagandą, w którym jest tylko jeden poprawny schemat zachowania i każdy, kto choć w minimalny sposób od niego odbiega – jest nieprzyjacielem) prywatki sprzyjały też innym, politycznym poczynaniom.

„Na jednej mysiej prywatce, na której - pamiętam - obecny był wydekoltowany jak zawsze Roman Zimand, założono całą organizację młodzieżową razem ze statutem i wszystkim, a u Jerzego Sity skompletowano cały rząd (Matko Boska!)” (*Szpetni...*, s. 27).

Aby takie *quasi*-polityczne działania były możliwe, potrzebne były odpowiednie osoby, które wyzwały dyskusje na określone tematy. Osiecka w zacytowanym fragmencie przytacza dwa antropimimy: *Roman Zimand* i *Jerzy Sito*. Pierwszy odnosi się do polskiego publicysty, redaktora między innymi „*Po Prostu*”, „*Trybuny Ludu*”, piszącego również pod pseudonimem do paryskiej „*Kultury*”. Człowiek ten, zawsze zaangażowany politycznie (do 1957 roku członek PZPR, następnie opozycjonista – wspierający Polskie Porozumienie Niepodległościowe i internowany w stanie wojennym) również na prywatkach nie tracił czasu i wraz z współbiesiadnikami założył *organizację młodzieżową*, a nawet ustalił szczegóły takie jak *statut i wszystko*. Pisarka pokazuje go jako niezwykle prężnego człowieka. Druga z wymienionych osób, poeta i tłumacz, dokonał wyimaginowanej - poniekąd - rewolucji, wymyślając nowy skład rządu. Jak była to niebezpieczna i lekkomyślna zabawa świadczy wykrzyknienie *Matko Boska!* w *odautorskim* komentarzu.

Kreacja prywatek w *Szpetnych...* służy ukazaniu procesu dojrzewania (pierwsze potańcówki; głębokie przyjaźnie; założenie rodziny), ideałów (niematerialistyczne podejście do życia, romantyzm w związkach, poczucie wspólnotowości) oraz rewizji priorytetowych wartości (zmiana politycznych poglądów; trudność w pogodzeniu dotychczasowego życia cyganeryjnego z małżeństwem i rodzicielstwem). Jednocześnie są to obrazy pełne lekkości. Już samo nadanie prywatkom odzwierzęcych nazw zwiastuje żartobliwy ton wspomnień. Za pomocą tego zabiegu Osiecka wstępnie charakteryzuje typy przyjęć: *prywatki cielęce* są nieco naiwne, to pierwsze kroki w nocnym życiu; *prywatki mysie* - są ciche, nie łomocą głośną muzyką i tańcami,

pozwalają odnaleźć poczucie szczęście w tworzeniu „stada” - czyli w budowaniu społeczności, integracji, koleżeństwie; *prywatki lisie* – to te, które organizowane są przez pary (zwierzęta te tworzą gromady w obrębie swoich rodzin lub adoptując odrzucone młode); *tygrysie* – najbardziej drapieżne, nieprzewidywalne, w których impulsy mają mieć przewagę nad uczuciami. Humorystyczny wydzźwięk jest osiągnięty również za pomocą spiętrzonych enumeracji, wykorzystywaniu wieloznaczności leksemu, gry słów czy formom deminutywnym o zabarwieniu ironicznym. Prywatki w *Szpetnych...* są jak mikrokosmos, w którym odbija się cały świat młodych: od realiów mieszkaniowych, przez formy wspólnego spędzania czasu po poglądy polityczne i zmaganie się ze stereotypami dotyczącymi płci czy mieszanymi uczuciami do rewolucji obyczajowej. Jednocześnie, dzięki licznym zabiegom wprowadzającym humor, są to obrazy pełne dystansu, pisane niejako z przymrużeniem oka.

A jak *bywanie i przyjmowanie gości*⁵³³ zastało przedstawione w *Galerii potworów*? Ten wątek w swojej drugiej książce wspomnieniowej Osiecka rozpoczyna od zdefiniowania gościa: *to jest taki typ człowieka, który jeżeli zamierza zagościć, to z całą pewnością zagości. Bez względu na okoliczności! Są różne gatunki gości, wszystkie groźne*⁵³⁴. Ten opis gościa niczym z filmu przyrodniczego na plan pierwszy wysuwa jego determinację poprzez podkreślenie ciągu przyczynowo-skutkowego (*zamierza zagościć -> zagości*), zastosowanie partykuły *z (całą) pewnością*, wykrzyknieniu (*Bez względu na okoliczności!*). Bezkompromisowość w sprawie nachodzenia innych może przybierać różne formy – o czym świadczy liczna mnoga *gatunki* i epitet *różne*. Goście jednak przedstawieni są jako elementy niepożądane - za pomocą określenia *groźne*. Również nagromadzenie na przestrzeni trzech zdań leksemu *gość* oraz *zagościć* buduje pewną atmosferę nachalności odwiedzających.

Osiecka wyróżnia bogate uniwersum „gatunków” gości, a wśród nich znajdują się: *gość-welon, gość-polityk, gość wścibski, gość z psem, gość z prowincji, gość znerwicowany, goście na diecie, gość-niszczyciel, gość kąpielowy, gość-alkoholik*. Ponieważ refleksje dotyczące odwiedzania się mają charakter ogólny i nie wiążą się z wspomnieniami, które można by uznać za pokoleniowe, a raczej uwydatniają pewne zmiany zachodzące w obyczajowości - analizie poddane zostaną te typy, które w jakiś sposób korelują z życiem towarzyskim opisywanym w *Szpetnych...* Pierwszym takim rodzajem będzie:

⁵³³ Tytuł rozdziału traktującego o prywatkach w: A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 25.

⁵³⁴ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 227.

„Gość typu welon to jest osobnik, który włóczy się za tobą po całym domostwie. Szczególnie uciążliwy dla zamożniejszych przedstawicieli naszego społeczeństwa. *Welon* jest przeważnie kobietą i przeważnie *wpada na herbatę*. Jeżeli ty na przykład też jesteś kobietą, masz elegancką willę i akurat zamierzałaś spędzić przedpołudnie, pławiąc się w jacuzzi i czytając „*Przyjaciółkę*”, to nic z tego. Cały ranek masz przewłoczony. Ty do kuchni. *Welon* za Tobą. Idzie i glindzi (...). Włóżą po prostu do kuchni, kiedy się człowiek szamocze przy herbacie, i zagląдают do garnków. (...) Niektóre *welony* posuwają się wręcz do wyzerania z garnków. Jedna dama, z wierzchu księżniczka angielska, zjadła mi kiedyś cały szpinak dla dziecka. Inna rzecz, że dziecko był zadowolone” (*Galeria...*, s 227).

Ten rodzaj gościa zdecydowanie jest kreowany na szkodnika. Pierwsze, co niszczy, to przedpołudniowy relaks. Osiecka pokazuje dwie formy spędzania wolnego czasu. Pierwsza, ta bardziej pożądana, wymaga pewnych akcesoriów: *willi*, *jacuzzi*, „*Przyjaciółki*”. Dwa pierwsze leksemy podkreślają, że prawdziwy wypoczynek może mieć miejsce tylko w odpowiednim – bogatym i z określonym sprzętem - otoczeniu. Również czasownik *pławić się* - nasuwający skojarzenie ze sformułowaniem *pławić się w luksusie*, a więc ‘korzystać z obfitości czegoś’⁵³⁵ - akcentuje rolę dobrobytu w zaznawaniu odpoczynku. Ostatni z wymienionych leksemów odnosi się do magazynu niezwykle popularnego w czasach PRL-u (i wydawanego do dziś). Czy tylko pocztytność zdecydowała o zamieszczeniu tego właśnie tytułu? Być może uwypukła on też, w nieco ironiczny sposób, zmianę, jaka nastąpiła w obyczajowości: bardziej upragnioną *przyjaciółką* w domu jest czasopismo niż żywy człowiek. Jednak utrata kilku godzin to nie wszystko, *welon* bowiem bierze swoje przezwisko od *włóczenia się* za gospodarzem, zapewne niczym *welon* za panną młodą. A że kierunek często prowadzi za panią domu do kuchni, to generuje on określone zachowania. Przede wszystkim gości są świadkami parzenia herbaty przez osobę odwiedzaną, tu nazwane *szamotaniem*, które kojarzy się negatywnie z beładnymi próbami zrobienia czegoś, zmaganiem się z trudną sytuacją. Kolejną czynnością, jakiej się oddają się *welony*, jest... *zaglądanie do garnków*, a nawet *wyzeranie* ich zawartości. Odwiedzający łamie więc podstawowe zasady *savoir vivre*, a jego postępowanie jest wyjątkowo odrażające, o czym świadczy dobór leksyki, szczególnie nazwanie wyjadania duże bardziej pejoratywnym *wyzeraniem*. Ostatnią wykonywaną przez niego czynnością jest

⁵³⁵ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/25700/plawic-sie/5195629/w-luksusie> [dostęp, 23.07.2023].

glindzenie, czyli 'marudzenie, mówienie bezustannie na jedno temat'⁵³⁶. Wyraz ten wywodzi się z jednej z dzielnic Łodzi - Bałut; Osiecka poznała dobrze to miasto, oraz tamtejsze zwyczaje językowe, w czasie studiów w Filmówce. Przed odwiedzającym, który będzie chodził za gospodarzem, prowadził nudny monolog i samowolnie częstował się jedzeniem trudno jednak się uchronić, posiadał on bowiem sztukę kamuflażu. Osiecka kończy charakterystykę *gościa-welona* anegdotką, budującą komizm na nieprzystawalności wyglądu i zachowania, a konkretnie fizjonomii *angielskiej księżniczki* (gdzie już sam leksem *księżniczka* wzbudza skojarzenia z dystynkcją i pięknem, a epitet *angielska* dodatkowo przywołuje na myśl etykietę i dobre wychowanie) z pochłonięciem szpinaku przygotowanego dla dziecka.

Kolejnym gatunkiem gościa - szkodnika jest *niszczyciel*:

„Prawda jest taka, że gościa trzeba bez przerwy pilnować. Wystarczy, że na chwilę się odwrócisz, a już pęka krzesło, trzaska leżak, sfruwają filiżanki z etażerki, a obrazy przekrzywiają się na ścianie niczym w filmie pt. *Duch*. (...) Ofiarami gości-niszczycieli padają najczęściej lampy, fotele i sprzęt grający. W ogóle niektóre osoby najlepiej jest przyjmować w południe na budowie, i to cudzej. Dźwigu pilnować jak oczka w głowie!” (*Galeria...*, s. 231).

Fragment o tym rodzaju gościa jest bardziej poświęcony przedmiotom niż charakterystyce typu ludzkiego. Pojawia się w nim wiele leksemów nazywających meble oraz akcesoria domowe: *krzesło, leżak, filiżanki, etażerka, obrazy, lampy, fotele, sprzęt grający*. Wszystkie one są w niebezpieczeństwie z powodu odwiedzającego, niejako stając się obiektem przemocy, o czym świadczy nazwanie ich zbiorczo *ofiarami*. W efekcie coś *pęka, trzaska, sfruwa, przekrzywia się* - a więc często staje się już nie naddatne do użytku, a na pewno przestające być ozdobą pomieszczenia. Gościa należy więc *pilnować*, a skala zagrożenia jest dodatkowo wyolbrzymiona za pomocą wyrażenia *bez przerwy*. Kolejna hiperbolizacja ma miejsce w sugestii, że miejscem idealnym do spotkania z niszczycielem jest *plac budowy* – trudno bowiem zdewastować coś, co jeszcze nie powstało. Jednak nawet ta myśl zostaje dodatkowo podbita – budowa powinna być *cudza*, ponieważ gość jest w stanie zrujnować nawet coś już pogrążonego w nieładzie. Ostatnia eskalacja to dodanie wykrzyknienia o konieczności strzeżenia pracujących tam maszyn za pomocą frazeologizmu *pilnować jak oczka w*

⁵³⁶ <https://www.centrumdialogu.com/baluckislownik?start=15> [dostęp 23.07.2023].

głowie! Priorytetem gospodarza nie jest więc stworzenie dobrej atmosfery i zadbanie o przebieg spotkania, ale ocalanie przedmiotów przed potencjalnym szturchnięciem przez niemilo widzianego odwiedzającego.

Gość może jednak męczyć i na inne sposoby. Oprócz zakłócania relaksu, niszczenia mienia, równie uciążliwe są rozmowy na tematy polityczne:

„Gość-polityk

To jest typ faceta, który ani na chwilę nie przestaje mówić. Temat jest jeden: polityka. W gościu takim może zagustować tylko ktoś, kto ma zepsute radio. W takim wypadku możemy powiedzieć sobie: Trudno, wprawdzie niestety mam gościa, ale przynajmniej godziwie gra swoją rolę. Nic bardziej złudnego. W radiu można zawsze zmienić program, w gościu nigdy. Wchodzi taki, rozsiada się w fotelu i mówi tak (pałac przy tym jak komin):

- No i co ty powiesz na tego Wałęsę?

Ty mówisz: - Cenię go.

Na to gość: - No wiesz, to ja ci się dziwię! Powinienem właściwie wyjść i trzasnąć drzwiami.

Oj, to, to! - rozmarzasz się naiwnie. E tam! Gość, rozżarzony do białości, po dłuższej tyradzie wstępnej (historia polski wodzów w ogóle, z przelotnym wypadem w stronę imperium rzymskiego) przechodzi swobodnie do części właściwej (znany powszechnie życiorys prezydenta, płot i tak dalej), a od części właściwej - do części najbardziej mętnej, czyli do dywagacji własnych” (*Galeria...*, s. 228).

Ten typ odwiedzającego zostaje pośrednio poddany reifikacji poprzez analogię do *radia*. Gość może przejąć jego funkcję, ponieważ dzieli z tym sprzętem najważniejszą cechę - nieustannie produkuje dźwięki, które mogą zająć uwagę słuchacza. Z kolei ich właściwością dystynktywną jest możliwość przełączenia stacji. Ta różnica służy też wartościowaniu - na korzyść radia - ponieważ „w gościu” zmiana *programu* jest niewykonalna. Ten typ człowieka, oprócz tego że monotematyczny - pozbawiony jest subtelności, empatii i zainteresowania drugą osobą. Brak delikatności pobrzmiewa już w opisie pierwszych chwil wizyty: *Wchodzi taki, rozsiada się w fotelu i mówi tak (...)*. Zastosowanie zaimka *taki* zamiast imienia nazwiska czy leksemu *gość* (bądź synonimu) ma charakter wartościujący negatywnie i wyraża niechęć; również czasownik *rozsłada się* - choć w znaczeniu podstawowym jest neutralny – w przytoczonej enumeracji ma

charakter pejoratywny, świadczący o za dużej swobodzie i pewności siebie odwiedzającego. O braku zaciekawienia rozmówcą świadczy z kolei przytoczony dialog: nie ma w nim miejsca na dyskusję, co zostaje zaznaczone poprzez wykrzyknienie, zdradzające brak aprobaty dla poglądów gospodarza, potoczne sformułowanie *no wiesz* wyrażające wyrzut wobec kogoś oraz bardzo czytelną - i jednocześnie obraźliwą w stosunku do odbiorcy - sugestię, że na tym należałoby zakończyć rozmowę. Również zastosowanie leksemów *tyrada*, *dywagacje* jasno określają charakter interakcji – raczej wykładowej niż dyskusyjnej. Na tym jednak nie kończą się przywary tego typu gościa - nie panuje on bowiem nad swoimi emocjami, co zdradza frazeologizm *rozżarzony do białości*. Warto jednak zwrócić uwagę, że *Słownik frazeologizmów* notuje jedynie stały związek wyrazowy *rozpalać kogoś do białości*⁵³⁷; Osiecka więc dokonała pewnej modyfikacji mającej na celu zintensyfikowanie opisywanych emocji. Zachowanie to wywołuje określone reakcje odwiedzanego, który nie angażuje się w uważne słuchanie politycznego wykładu, a z upragnieniem oczekuje zakończenia wizyty (wykrzykniki *oj, to, to!*, leksem *rozmarzać się*). *Gość-polityk* jest więc groteskową postacią, przemądrzałą i protekcyjną wobec rozmówcy. Karykaturalny sposób przedstawienia prowadzenia przez niego dialogu (a w zasadzie monologu) zostaje uzyskany również przez parentezy, uwypuklające niedostatki interlokutora.

W *Galerii...* gość jest przede wszystkim kreowany na osobnika niepożądanego w domostwie odwiedzanego, a wśród argumentów pojawia się zakłócanie spokoju wolnego – i spędzanego w pojedynkę - przedpołudnia, niszczenie mebli czy też zanudzanie długimi wywodami. Sposób, w jaki przedstawiane są wizyty czy też spotkania towarzyskie – jest zgoła odmienny od *Szpetnych...* W swojej pierwszej książce wspomnieniowej Osiecka skupia się głównie na czasach wczesnej dorosłości pokolenia, która przypadła na drugą połowę lat 50. Autorka konceptualizuje generację w tamtym okresie jako idealistyczną, przedkładającą przyjacielską wspólnotę, dyskusje po świt i najtańszy alkohol towarzyszący gromadnemu słuchaniu płyt nad obcowanie z ciszą, luksusowe mieszkanie, czy uciechę z materialnych gadżetów. Nie ma większej wartości nad szczerą relację z drugim człowiekiem. W książce napisanej dekadę później sposób postrzegania innych osób, a zwłaszcza spędzania z nimi wolnego czasu – zmienia się. Zaczynają one irytować, zakłócać domowy mir, stawać się potencjalnym

⁵³⁷ A. Kubiak-Sokół, *Słownik...*, s. 397.

zagrożeniem dla misternie wybranych mebli i dodatków, a polityka nie jest już wyzwalczem nowych pomysłów (jak tworzenie organizacji), ale nużącym tematem. Obie kreacje są zbudowane w tonie humorystycznym, jednak nawet i w nim można zauważyć spore różnice. W *Szpetnych...* nadaje on lekkości narracji; budowanie absurdalnych w swym wydźwięku obrazów (choćby prysznic pary w kompletnym stroju czy mieszanie drinka w butelce niemowlęcia) podkreśla ich młodzieńczą fantazję lub z czułością podkreśla, że to, co naprawdę się dla nich liczyło nie miało związku z niedostatkami materialnymi PRL-u (jak lokatorskie dziuple i jedzenie samych kartofli w czasie prywatki). Natomiast humor w *Galerii...* bliższy jest ironizowaniu; często stosowana strategia dowcipu; piętrzenie określonych leksemów (*gość, zagościć*); stworzenie swoistej klasyfikacji odwiedzających rodem z atlasu przyrodniczego; abstrakcyjne, reifikujące zestawienia gości lub ich cech z przedmiotami (welonem, radiem) buduje obraz bliższy grotesce. Zastosowane zabiegi humorystyczne prowadzą więc w zasadzie do przygnębiającej refleksji o rozpadzie międzyludzkich więzi. Wybrzmiewa to w pełni w ostatnich zdaniach rozdziału:

„Ja jako gość

Ja jako gość jestem po prostu straszna, ponieważ jestem nieobliczalna. Albo wpadam na pięć minut, stoję w kapciach w przedpokoju i oświadczam, że muszę już iść, albo wprost przeciwnie: rozsiadam się na nie wiem ile godzin, opowiadam historyjki o tresurze ratlerów, palę cudze papierosy, kradnę książki i wypijam wszystko, nawet wodę z kwiatów.

Alle też nikt mnie nie zaprasza” (*Galeria...*, s. 232).

Osiecka poświęca ten fragment autobiograficznemu obrazowi siebie jako gościa. Okrasza się epitetami *straszna, nieobliczalna* – stawia więc swoją postać w niespecjalnie pozytywnym świetle. Efekt ten nieco osłabia humorystyczny wydźwięk argumentów, jakie przytacza. Zostają one skonstruowane na zasadzie kontrastu, a zestawiane elementy reprezentują dwie skrajności. Pierwszą z nich jest wizyta zbyt krótka - oddana za pomocą oszczędnej trzelementowej enumeracji. Wśród wymienionych cech takich odwiedzin zostaje sprecyzowany czas, za pomocą powiedzenia *na pięć minut*; strój, a konkretnie jeden jego element *kapcie* – leksem ten odnosi się raczej do obuwia domowego, co sugeruje, że odwiedzająca jedynie na moment wyszła ze swojego domu; oraz wygłoszony komunikat – o rychłym

zakończeniu spotkania. Druga natomiast przedłuża się, przekraczając granice dobrego smaku. I ten przypadek zostaje opisany za pomocą wyliczenia, tym razem jednak aż pięcioelementowego, zawierającego mniej spodziewane (tresura konkretnej rasy psów) i żartobliwe (wypijanie wody z kwiatów) treści - i tym samym spowalniającego odbiór. Z obu wizji wyłania się jednak gość niepożądany, co zostaje skwitowane krótkim zdaniem: *Ale też nikt mnie nie zaprasza*. Osiecka stosuje za jego pomocą właściwie aż dwa sposoby budowania komizmu. Pierwszą z nich jest strategia dowcipu, w której pointa wymusza nieco reinterpretację znaczenia całego tekstu⁵³⁸ - w tym przypadku cała historia o tym, jakim gościem jest autorka okazuje się być pozbawiona sensu – nie bywa nim bowiem w ogóle. I tu wkracza kolejna strategia – czarnego humoru bądź tragikomizmu, gdy „pozornie śmieszna treść wzbudza smutne refleksje i uwydatnia poprzez nieoczekiwane skonstrastowanie tragizm i ponurość opisywanych wydarzeń”⁵³⁹. Warto zwrócić uwagę, że jednocześnie zdanie to jest ostatnim, zamykającym ciągły tekst *Galerii potworów*, co każe na nie spojrzeć szerzej niż jak na zwykły żart. Można w nim odczytać osobistą, gorzką diagnozę swojego funkcjonowania w świecie; jednak ta indywidualna refleksja - jako podsumowanie całego rozdziału, a może i książki - zdaje się mówić więcej, świadczyć o zmianach, jakie zaszły w życiu niegdyś tak zżytego pokolenia. Jest negatywną odpowiedzią na pytanie zawarte w tytule tego felietonu: *Gość w dom?* Pozornie nieznaczące, świadczy o dezintegracji generacji w kolejnych dekadach po odwilży oraz zmianie obyczajowości całego społeczeństwa.

⁵³⁸ I. Wowro, *Językowe wykładniki ekspresywności i humoru na przykładzie felietonistyki Henryka Martenki*, w: „Poradnik Językowy” 09/2010, s. 82.

⁵³⁹ Ibidem.

Rozdział VI. *Człowiek przepiękny jest*⁵⁴⁰

6. 1. Językowa kreacja typów ludzkich

Nie tylko jednak goście zostali podzieleni na określone typy. Osiecka stosuje tę strategię częściej, w odniesieniu do całego społeczeństwa, pokazując jednocześnie tak owe „gatunki” ewoluują - a więc i jak przeistacza się wspomniana obyczajowość. Kreacje te najczęściej dotyczą przedstawioelek płci żeńskiej. Jako pierwsza zostanie omówiona najbliższa światu artystycznemu: kobieta-plastyczka.

„Można było być malarką, ale nie być plastyczką. Można było być plastyczką, a nie być malarką. Można było wreszcie być malarką i plastyczką w jednej osobie. To znaczy: malować do południa, a po południu - uprawiać (prywatnie) pewien styl”
(*Szpetni...*,
s. 144).

Osiecka rozpoczyna charakterystykę od odwrócenia paralelnego, w którym struktura syntaktyczna obu członów jest taka sama, jednak sensy zdają się wykluczać⁵⁴¹. Za pomocą tej *komicznej antytezy*⁵⁴² autorka ukazuje różnicę między *plastyczką* a *malarką*. Rozróżnienie to wydaje się być absurdalne, gdyż leksemy te pozostają w stosunku bliskoźnaczności. Na czym więc polega ich odrębność? Na sferze życia, w jakiej funkcjonuje dana artystka: jeśli malarstwo stanowi jej zawód - jest *malarką*, jeśli manifestuje określony sposób bycia *w czasie wolnym* - plastyczką. Co oznacza ów *styl*, Osiecka precyzuje w kolejnych akapitach:

„Umiejętne korzystanie z nielicznych farbiarni chemicznych, a także farbowanie własnoręczne - plastyczki miały w małym palcu. Gdyby nie to - nie miałyby co włożyć na grzbiet. Najważniejszą bodajże sprawą były spódnice. Otóż żadna z tych, które były dostępne na rynku, nie miała prawa zawisnąć na plastyczce. Ich jaskrawe socrealistyczne kolory, ceglasta czerwień, kapuściana zieleń lub prześcieradłowa biel obrażały po prostu gust, światopogląd i duszę plastyczki: były nie do przyjęcia. Należało zatem spódnicę kupioną na rynku najpierw wypruć z paska, pozbawić fałd, plis czy innych zaszewek, słowem doprowadzić do pożądanego kształtu luźnego wora,

⁵⁴⁰ A. Osiecka, *Człowiek piękny jest*,

<https://open.spotify.com/track/3EFQ8fhKjtO87w2tocyRah?si=663b895b9611419a> [dostęp: 14.09.2023].

⁵⁴¹ B. Cieśla, *Rola składniowych...*, s. 30-31.

⁵⁴² Ibidem.

a następnie tak długo moczyć, prać, i miętosić w tych cieczach i wywarach, aż zmaltretowany łachman osiągnął upragniony bury, brunatny, siny lub czarniawy kolor. Dopiero w czymś takim plastyczka mogła pokazać się na ulicy. Oczywiście przed wyjściem na ulicę plastyczka musiała się jeszcze odrobinę potargać, na ramię zarzucić worek po kartoflach, a na boscie nogi wrzucić *trumniaki*. Plastyczką być - było bardzo wytwornie" (*Szpetni...*, s. 146).

Plastyczka więc przede wszystkim ma dwie umiejętności - obie są związane z *farbowaniem*. Ich opanowanie było niezbędne, ponieważ bez tego nie miałyby w co się przyodziać. Zarówno posiadane sprawności, jak i powody do ich wyrobienia, zostały przedstawione za pomocą potocznych powiedzeń: *miały w małym palcu, włożyły na grzbiet*. Zdają się one pełnić dwie funkcje: dzięki swojemu powszechnemu użyciu w mowie codziennej stwarzają wrażenie spoufalenia między narratorką a plastyczkami, a przez to i uwiarygadniają kreowany typ ludzki; ale też są sposobem wprowadzenia humoru, zwłaszcza przez zderzenie ze stylem pełnym powagi i oficjalności. Już w kolejnych zdaniach pojawia się bowiem sformułowanie *nie miała prawa zawisnąć* czy leksem *otóż* - bardziej typowe dla formalnego stylu. Modyfikowanie barwy stroju, a jak podkreśla Osiecka - zwłaszcza *spódnic* - było koniecznością. Dostępne bowiem ubrania były modowo nie do zaakceptowania, głównie przez kolory, określone negatywnie jako *jaskrawe* i *socrealistyczne*. Problem zostaje nawet uszczegółowiony o trzy konkretne odcienie: *biel* była *prześcieradłowa*, *czerwień* - *ceglasta*, *zielen* *kapuściana* i choć nie są to epitety w swoim podstawowym znaczeniu pejoratywne - nabierają takiego wydźwięku w kontekście wspomnień. Podobnie zostaje przedstawiona kwestia fasonu: *spódnice* mają *fałdy*, *paski*, *plisy*, na które nie można się zgodzić. Nagromadzenie detali sprawia, że ilość wad dostępnych produktów wydaje się być przytłaczająca, a ich zła jakość jest hiperbolizowana. Zabieg wyolbrzymienia jest też osiągnięty za pomocą przedstawienia emocji samych plastyczek poprzez negację *były nie do przyjęcia* oraz ekspresywizm *obrażały*. Wraz z kolejnymi piętrami uwypuklania brzydoty ówczesnych wdzianek - rośnie również ładunek humorystyczny opisu. Ten sam zabieg został zastosowany przy budowaniu kontrastowego obrazu stroju pożądanego przez plastyczki - w postaci wieloelementowej enumeracji czynności, które należy wykonać, by zakupiona spódnica nadawała się do założenia. Zawiera ona czasowniki: *wypruć*, *pozbawić*, *moczyć*, *prać*, *miętosić* i ukazuje mnogość zabiegów oraz wysiłek, jaki trzeba było włożyć w osiągnięcie upragnionego efektu. I tu Osiecka

wraca do kształtu i koloru. Ten pierwszy zostaje określony jako *luźny wór*, co nie nasuwa wcale pozytywnych skojarzeń. Leksem *wór* ma słownikowe znaczenie ‘prosta, luźna sukienka’⁵⁴³, jednak w połączeniu z jego barwami (*burą, brunatną, siwą, czarniawą*) budowana jest wizja niespecjalnie estetycznego stroju. Oba warianty są więc przedstawione humorystycznie. Obrazu plastyczki dopełniają jeszcze *trumniaki, worek po kartoflach* oraz odpowiednio potargana fryzura. Pierwszy leksem odnosi się do tanich butów, o czarnym kolorze, często z przerobionych tenisówek⁵⁴⁴; drugie sformułowanie ma raczej charakter metonimii, w której to *worek po kartoflach* występuje zamiast wyrazu *torebka* – co oddaje dość osobliwy urok tego akcesorium. Wszystkie trzy elementy po raz kolejny wprowadzają ton humorystyczny, a zarysowywana postać ma rys komiczny. Jednak pojawia się konkluzja, iż *plastyczką być - było bardzo wytwornie*. Połączenie imiennej części mowy w narzędniku z bezosobową formą czasownika *być* jest często stosowane do wyrażenia marzeń, pragnień (bogatym być; pięknym być itp.), co sugeruje, że wpisanie się w ten typ miało wydźwięk niezwykle pozytywny; nobilituje go również epitet *wytwornie*.

Jednak zbudowany przez Osiecką półkomiczny wizerunek młodych artystek i ich stylu dotyczy tylko kobiet. A co z mężczyznami? Malarze są kreowani na mniej zajętych swoim wyglądem zewnętrznym, jednak nie lekceważą go zupełnie. Wkładają dużo mniej wysiłku w stworzenie swojego stylu, wystarczają im do tego takie dodatki jak *szal*⁵⁴⁵ lub *melonik*⁵⁴⁶. Tak samo jak miało to miejsce w przypadku plastyczek, są to jednak akcesoria niestandardowe. W przypadku *szala* świadczy o tym określenie jego długości epitetem *nieprawdopodobna*⁵⁴⁷ oraz porównanie do *spranego chodnika*⁵⁴⁸. Zestawienie garderoby ze zniszczonym dywanikiem podkreśla jego - obiektywną - szkaradność, jednak jest to efekt zamierzony, stanowiący element artystycznej stylizacji. Kontrast jednak między odbiorem tej części garderoby przez malarzy i neutralną oceną jego wartości estetycznej – jest kolejnym elementem humorystycznym. Podobną funkcję pełni czasownik *sterczał*⁵⁴⁹ (odnoszący się do *melonika*) - a więc tyle co ‘odstawał’ i pośrednio - był niedopasowany oraz leksem *falbanka*⁵⁵⁰, rzadka część

⁵⁴³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/w%C3%B3r.html> [dostęp z 27.07.2023].

⁵⁴⁴ *Słownik slangu*, <https://www.miejski.pl/slowo-Trumniaki> [dostęp z 27.07.2023].

⁵⁴⁵ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 147.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ *Ibidem*,

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

składowa męskiego kapelusza. Strój ma sprawiać wrażenie, jakby został skomponowany nieco w pośpiechu, spontanicznie, jednak tak naprawdę jest wystudiowanym wizerunkiem, o czym świadczy partykuła *niby (przypadkiem)*⁵⁵¹.

Niezależnie jednak od płci nietypowy strój był manifestacją oryginalności, a co za tym idzie i odżegnywaniem się od tego co masowe. Jest to szczególnie istotne w kontekście realiów społeczno-politycznych. Demonstrowanie swojej odmienności od panujących trendów można bowiem też rozumieć jako bunt wymierzony zarówno przeciwko panującemu socrealizmowi, jak i realiom politycznym w ogóle. Modyfikacje w zakresie mody - która jest przecież elementem zarówno kultury, jak i społecznych norm - „stanową interesujący przykład przemiany rzeczywistości przez kobiety niepokorne, zbuntowane i reformatorki”⁵⁵², pozostawanie w kontrze uwidoczniło się też w przełomowym dla odwilży wydarzeniu artystycznym, jaki była wystawa w Arsenale:

„Cała wystawa zrobiona była na zasadzie »na złość babci uszy odmrozę«. »Babcią« nazwałabym podstarzałą muzę socrealistów: paletę o optymistycznych, jaskrawych barwach, z dwojgiem wnucząt w tle: Kielnią i Młotem.

Malarze Arsenału, z Celnikiem na czele, kanonadą talentów wbili się w landrynę Starego. Postawili na rozpacz, bunt i gniew: na prawdę. Na prawo do własnego świata” (*Szpetni...*, s. 149).

Opisywane wydarzenie miało miejsce w 1955 roku i było istotnym punktem Odwilży - artyści bowiem nie podporządkowali się obowiązującemu socrealistycznemu stylowi. Jakub Dąbrowski w jednym ze swoich artykułów ukazuje ambiwalencje w postrzeganiu znaczenia wystawy. Część autorów, zajmujących się tym zagadnieniem, prezentuje *Arsenal* jako wyraz sprzeciwu wobec wymuszanej estetyce, ale też odgórnemu i totalitarnemu ustalaniu pryncypiów i dopuszczalnych form artystycznych, niekiedy również upatrują w niej początek Odwilży. Obóz przeciwny postuluje, by nie umieszczać jej (a nawet całego Października) „w binarnej opozycji *opresyjny władca - uciśniony poddany*”, przedstawiając – w zależności od badacza - różne dowody, między innymi na to, że w Polsce socrealizm nigdy nie był bezwzględnie wymagany lub wysuwając tezę, że ustępstwa w sprawie sztuki były tolerowane przez władzę w

⁵⁵¹ Ibidem.

⁵⁵² A. Szymczak, *Ubiór jako narzędzie buntu, czyli zmiany kobiecego stroju w XX wieku*, w: I. Desperak, I.B. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczkki – rewolucjonistki. Herstorie*, Łódź 2017, s. 137.

celu utrzymania autorytetu⁵⁵³. Kreacja Osieckiej zdecydowanie bliższa jest tej pierwszej interpretacji wydarzenia z połowy lat 50. W pierwszej części cytatu bunt przedstawiany jest z rysem humorystycznym. Autorka wspomnień charakteryzuje wystawę za pomocą powiedzenia *na złość babci sobie uszy odmrozę*. Zastosowanie go w odniesieniu do ekspozycji o być może kluczowym znaczeniu dla Odwilży jest zaskakujące i ta - zdawałoby się poważna sprawa - nabiera w *Szpetnych...* lekkości. Związek wyrazowy stanowi też punkt wyjściowy do budowanej w kolejnych zdaniach metafory, opartej na personifikacji: *paleta* socrealistów zostaje nazwana *podstarzałą muzą* oraz *babcią*. To, co inspiruje więc socrealistów jest zatem przedstawione jako nieaktualne, niedzisiejsze. Ta niewspółczesność odnosi się głównie do dwóch sfer - kolorystyki oraz ideologii. Barwy scharakteryzowano za pomocą dwóch epitetów: *jaskrawe*, *optymistyczne*, a sferę doktrynalną przedstawiono znowu poprzez personifikację: jako *wnuczeta* o imionach *Kielnia* i *Młot*. Pierwsze z nich ma związek z atrybutem męskości pierwszych lat stalinizmu, w czasie których podkreślano i promowano etos ciężkiej, koniecznie fizycznej, pracy w kontekście powojennej odbudowy państwa; co za tym idzie wysiłek ten był również wyrazem patriotyzmu najwyższej próby (w przeciwieństwie do intelektualnego)⁵⁵⁴. *Młot* natomiast nawiązuje zapewne do godła ZSRR, w którym to miał oznaczać robotników⁵⁵⁵. Oba te - bardzo poważnie traktowane w latach 50. symbole - przez Osiecką zostały potraktowane humorystycznie, co jednocześnie dało wydźwięk deprecjonujący. Podobną funkcję pełni leksem *landryna* - pejoratywnie określający socrealistyczną sztukę; wprowadza on również w domyśle element przesłodzenia przekazu, a więc i jego nienaturalność.

W kolejnych zdaniach jednak Osiecka rezygnuje z humorystycznego tonu. Pojawia się enumeracja, która ma oddawać wartości młodych artystów. Jako nadrzędna zostaje przedstawiona *prawda*, a niejako jej składowymi uczyniono: *rozpacz*, *bunt*, *gniew*. Dwa elementy tego wyliczenia (*rozpacz*, *gniew*) odnoszą się do skrajnych, negatywnych emocji i pokazują twórców wystawy w Arsenale jako doprowadzonych do ostateczności, wycieńczonych psychicznie zastaną rzeczywistością. Trzecią reakcją na świat, w jakim przyszło im żyć, jest *bunt* przeciwko niemu, a konkretnie: przed jego fałszywością. Co chcieliby uzyskać wspomniani artyści? Autorka *Szpetnych...* daje

⁵⁵³ J. Dąbrowski, *Produkowanie estety, produkowanie podmiotu, początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale*, w: „*Artium Quaestiones*”, 29/2018, s. 381-405.

⁵⁵⁴ S. Buryła, „*Prawdziwi*” mężczyźni. *O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach*, w: „*Śląskie Studia Polonistyczne*”, 1+2 (8)/2016, s. 151.

⁵⁵⁵ W. Kopalinski, *Słownik symboli...*, s. 380.

odpowieź *prawo do własnego świata* - sformułowanie to w zasadzie można uznać za peryfrazę wolności. A ta jest możliwa do uzyskania tylko w prawdzie, jak postulował Sokrates⁵⁵⁶.

Osiecka konstruując typ plastyczki/malarza przechodzi od obrazów mających wydźwięk humorystyczny do poważnej, politycznej refleksji. Pierwsze kreowane obrazy przedstawiają charakterystycznie odziane kobiece postaci, a ich strój - pokazany za pomocą nadbudowywanych ciągów wyliczeniowych – jawi się jako śmieszny, a nawet odrobinę karykaturalny. Zastosowanie odwrócenia paralelnego również wprowadza element humorystyczny, jednocześnie pomaga zdefiniować *typ plastyczki*. Podobny mechanizm został zastosowany w przypadku malarzy płci męskiej, gdzie elementy ubioru – okraszone zaskakującymi epitetami i porównaniem - podkreślają zabawność ich wyglądu. Jednak żartobliwe elementy z czasem ustępują poważniejszej obserwacji, że wszystko, co odbiega od ogólnie przyjętej normy jest przejawem buntu i prób stworzenia własnego, niezależnego od ideologii, świata - a punktem kulminacyjnym tego procesu Osiecka czyni wystawę w Arsenale. Choć ta opisana jest krótko, to jej kreacja ma wyjątkowy charakter: w zaledwie kilku zdaniach autorka wspomnień buduje obraz protestu artystów, tworząc go za pomocą ciekawego zabiegu językowego: wychodząc od potocznego powiedzenia, wyłuskuje z niego jeden leksem i buduje na nim metaforę relacji artystów z władzą. Całość kreacji dopełnia wyliczenie wartości bezwzględnie ważnych dla młodych twórców, a eliptyczne powtórzenie ([w domyśle: postawili] *na prawo...*) buduje nastrój podniosłości. Humor niejako przygotowuje więc grunt pod końcową powagę, na zasadzie kontrastu pozwala jej w pełni wybrzmieć.

Plastyczki i plastycy to nie jedyny typ ludzki sportretowany przez Osiecką. Autorka bacznie przygląda się funkcjonowaniu płci w latach młodości swojego pokolenia. I tak, pojawiają się w *Szpetnych...* jeszcze dwa „gatunki” kobiet (a przy okazji i krótka charakterystyka mężczyzn). Pierwszy z nich to *Hiena Materacowa*:

„Dziewczyna z temperamentem miała w naszych czasach życie niełatwe. Dziewczyna sentymentalna, kochliwa, romantyczka, a nawet tak zwana *piczka zasadniczka* – to owszem, to było przyjęte. Ale dziewczyna skłonna do uniesień krótkich, a namiętnych wzbudzała swoimi obyczajami i charakterem mnóstwo nieporozumień. Właściwie dopiero pieśń pt. *Królowa jednej nocy* wprowadziła

⁵⁵⁶ T. Styczeń, *Wolność w prawdzie*, w: „Ethos”, 3 (95)/2011, s. 85.

dziewczynę

z temperamentem do naszej poezji śpiewanej i przeżywanej (tekst: Jonasz Kofta, muzyka Julian Loranc)” (*Szpetni...*, s. 64).

Autorka wspomnień rozpoczyna od przedstawienia postaw kobiet – tych aprobowanych społecznie i tych niezrozumianych. Do pierwszej kategorii zalicza *dziewczynę sentymentalną, kochliwą, romantyczkę i piczkę zasadniczkę*. Trzy pierwsze epitety odnoszą się do sfery uczuć, ukazując, że zwyczajowo akceptowane są te przedstawicielki płci żeńskiej, które prezentują stereotypowe cechy; również częsta zmiana obiektu (jedynie) westchnień nie budzi zastrzeżeń. Ostatni uznawany typ nazwano kolokwialnym wyrażeniem *piczka zasadniczka*. Leksem *piczka* stosowany jest potocznie jako określenie kobiety, do której mówiący ma negatywny stosunek i chce to wyrazić⁵⁵⁷. Oczywiście, jest to również wyraz wulgarny, a więc przekraczający tabu obyczajowe, często odnoszący się do sfery seksualnej lub *czynności wydalniczych*⁵⁵⁸, pełniący takie funkcje, jak: *obrażanie, rozbawianie, rozładowywanie napięcia i uzewnętrznianie uczuć*⁵⁵⁹. W przytoczonym fragmencie jego główną rolą jest wyrażenie pewnej irytacji oraz deprecjonowanie kobiet zasadniczych w kwestiach współżycia seksualnego - skąd pochodzi drugi element wyrażenia. Na drugim biegunie znajduje się *dziewczyna z temperamentem, dziewczyna skłonna do uniesień*. Zarówno *temperament* jak i *uniesienia* są leksemami niosącymi pozytywne znaczenie. Pierwszy odnosi się do człowieka pełnego energii (nawet jeśli gwałtownego, to jest to poniekąd usprawiedliwione jego wigorem i zdecydowaniem); drugi do ‘stanu przyjemnego ożywienia i radości’⁵⁶⁰, co łagodzi następujące po nim dopowiedzenie: (*uniesień*) *krótkich, a namiętnych*. Osiecka rzuca pozytywne światło na ten typ kobiet nie tylko poprzez dobór odpowiedniego słownictwa, ale również przytacza w ramach argumentu tekst kultury, jakim jest piosenka *Królowa jednej nocy*. Chrematonim pojawiający się w *Szpetnych...* jest jednak nieprawidłowy, poprawny tytuł brzmi: *Kwiat jednej nocy*⁵⁶¹. Można tylko spekulować, czy jest to pomyłka autorki, czy też celowa zamiana, uzasadniona zresztą - wers taki pojawia się w piosence - by uwypuklić, że to właśnie

⁵⁵⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/79175/piczka/5198013/kobieta> [dostęp z 30.07.2023].

⁵⁵⁸ D. Pankowska, *Transakcyjne aspekty wulgaryzacji języka*, w: „Edukacyjna Analiza Transakcyjna”, 7/2018, s. 100-101.

⁵⁵⁹ M. Miławska, *Harmonia czy dysonans? O wulgaryzmach w „Dniu świra” M. Koterskiego*, w: „Słowo. Studia językoznawcze”, 4/2013, s. 189.

⁵⁶⁰ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/8951/uniesienie> [dostęp z 30.07.2023].

⁵⁶¹ K. Kofta, *Kwiat jednej nocy*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Kwiat_jednej_nocy [dostęp 30.07.2023].

rzeczona *dziewczyna z temperamentem* jest bohaterką utworu. Umieszczone zostają także nazwiska twórców szlagieru: *Kofta, Loranc*, a więc sław peerelowskiego świata muzycznego, których reputacja, popularność i zasługi mają niejako zaświadczać na korzyść opisywanego typu ludzkiego. W odbiorze społecznym był on jednak niezrozumiany, o czym świadczy leksem *nieporozumienia*. Aby więc ich uniknąć Osiecka przedstawia więcej szczegółów, powołując się na jedną z *dziewczyn z temperamentem*, nazwaną tu *Hienią Materacową*:

„Jedną z najwspanialszych była niejaka Hiena Materacowa, dziewczyna wysoka, dorodna jak ułan, i jak ułan niepozbawiona krzepy fizycznej. (...) Na głowie miała Hiena gigantyczną burzę czarnych włosów, a w sercu – jako się rzekło - ogień.

Hiena była inteligentna i mądra. Idąc przez życie pełne szkwałów zbierała wciąż nowe doświadczenia. I doświadczeniami tymi chętnie dzieliła się z bardziej gapowatymi koleżankami” (*Szpetni...*, s. 65).

We fragmencie tym na plan pierwszy wysuwa się przezwisko antroponimiczne *Hiena Materacowa*. Jak zauważa Elżbieta Rudnicka-Fira tego typu twory językowe są nacechowane ekspresywnie i często służą emocjonalnej i/lub intelektualnej ocenie danej osoby⁵⁶². W tym przypadku pierwszy człon to nazwa zwierzęcia, które symbolizuje przede wszystkim *nocne grasanctwo*⁵⁶³; drugi element przybiera formę nazwiska (zapis wielką literą; charakterystyczny dla godności odmężowskich formant - owa⁵⁶⁴), ale i jednocześnie pełni rolę epitetu zaznaczającego na co grasuje *Hiena* - na materace. Ukute więc przez Osiecką przezwisko jasno odnosi się do niejako polowania na przeżycia łóżkowe.

Autorka wspomnień charakteryzuje tę dziewczynę, przypisując jej same pozytywne cechy. W sferze wyglądu zwraca uwagę na wzrost (*wysoka*), fryzurę (*burza czarnych włosów*) oraz figurę i krzepę. Te ostatnie przymioty zostają zaprezentowane w zaskakujący sposób: poprzez porównanie do *ułana*. Siła fizyczna oraz imponująca budowa ciała stereotypowo przypisywana światowi męskiemu, tu - dzięki zestawieniu z żołnierzem lekkiej kawalerii - zostaje subwersyjnie przesunięta do świata kobiet. Biorąc pod uwagę kontekst, w jakim pojawia się Hiena, następuje również rozszerzenie

⁵⁶² E. Rudnicka-Fira, *O pewnym typie motywacyjnym przezwisk antroponimicznych we współczesnej polszczyźnie*, w: „*Annales Academiae Pedagogicae Cracovinsis. Studia Linguistica II*”, 19/2004, s. 429.

⁵⁶³ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 110.

⁵⁶⁴ K. Jachimowska, *Nazwiska odmężowskie*, <https://poradnia-jezykowa.uni.lodz.pl/faq/nazwiska-odmezowskie/>, [dostęp, 30.07.2023].

zachowania akceptowanego u mężczyzn, a społecznie potępianego u kobiet, jakim jest prawo do przelotnych romansów. Wysoka częstotliwość zmiany partnerów nie oznacza jednak, że *Hiena* jest pozbawiona uczuć - w jej *sercu* płonie *ogień*, który między innymi symbolizuje miłość, życie, energię⁵⁶⁵; co więcej od czasów pierwotnych przypisywano mu również znaczenie seksualne⁵⁶⁶. Poza fizjonomią Osiecka kreśli też jej cechy umysłowe, określając ją jako *inteligentną, mądrą*. Te niewątpliwe zalety wynikają z wybrania przez *hienę* niełatwej drogi życiowej, obfitującej w *szkwały* - przez które można rozumieć trudne sytuacje. Zdobytą w ten sposób wiedzę dzieli się z bardziej *gapowatymi koleżankami*. Dziewczyna z temperamentem jest więc kreowana na zasadzie kontrastu nie tylko z *romantyczkami* czy kobietami "z zasadami", ale też z tymi pozbawionymi bystrości, zwłaszcza w sprawach damsko-męskich. Oto rady, jakich udziela:

„Do jednego z najważniejszych kanonów Hieny należało: nigdy nie zostawać do rana. (...).

„Drugi kanon Hieny brzmi: Jeszcze zanim przekroczysz próg alkowy, rozejrzyj się dyskretnie, gdzie On (w szale oczywiście) rzuca klucze.

(...)

Trzeci, obliczony na dalszą metę, kanon Hieny brzmi: Nie zostawiaj po sobie żadnych śladów (...)" (*Szpetni...*, s. 65-66).

Osiecka przedstawia więc swoiste przykazania Hieny. Ich powagę podkreśla zastosowanie leksemu *kanon* - oznaczającego 'zbiór ogólnie przyjętych zasad, ustaw, norm', a więc coś usankcjonowanego społecznie, co należy też traktować z respektem oraz powtórzenie, w skład którego wchodzi ów wyraz: *drugi kanon brzmi, trzeci (...)* *kanon brzmi*. Porady mają charakter praktyczny i skupiają się głównie na utrzymaniu godnego wizerunku kobiety z temperamentem.

Hiena Materacowa reprezentuje więc typ kobiety, pięknej, mądrej i przede wszystkim – wolnej od społecznych konwenansów. Jest istotą spragnioną nowych doznań, jej życiową drogę można nazwać burzliwą, jednak każda z trudnych sytuacji jest przekuwana na cenne doświadczenie. *Hiena* wykazuje się też solidarnością z przedstawicielkami swojej płci - dzieląc się zdobytą wiedzą i wysnutymi wnioskami.

⁵⁶⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 266.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

Należy zauważyć, że znacznie wyprzedza swoje czasy w zakresie swobody seksualnej. Anna Jawor konstatuje, że w okresie PRL-u do tej sfery obowiązywał głównie stosunek pełen pruderii, a sam akt seksualny akceptowany jedynie jako dopełnienie życia małżeńskiego. Nawet pojawiający się ruch hippisowski nie przyniósł zmian w tym zakresie⁵⁶⁷. Na uwagę w kontekście nowoczesnego stylu bycia zasługuje też stosunek *Hieny* do innych kobiet - można w nim bowiem dojrzeć echa feministycznego siostrzeństwa, w którym to kobiety - połączone wspólnotą doświadczeń (w tym patriarchy) - wspierają się i solidaryzują ze sobą. Konstruowanie odważnej i niezależnej bohaterki – wymagało też użycia odważnego, mocnego języka, w którym pojawiają się takie środki wyrazu, jak: kolokwializmy, wulgaryzm czy wreszcie charakterne przezwisko.

Dziewczyna z temperamentem jest samodzielną, niezależną jednostką – niejako w kontrze do niej sytuuje się inny typ opisany przez Osiecką, a mianowicie:

„Kobieta - dziecko

(...)

W mojej generacji natomiast występował dosyć często gatunek, który wzory swoje czerpał ze skrzyżowania Giuletty Massiny z Szirlejką.

Pani taka mówi głosem zwierzątek z kreskówek, opowiada o sobie anegdoty zaczynające się od słów *Kiedy byłam małą dziewczynką*, po kieliszku wódki wskakuje w towarzystwie na kolana, układa usta w charakterystyczny ryjek i oświadcza: *Ja tych politycznych spraw w ogóle nie rozumiem, proszę niech mi pan to wytłumaczy, pan jest taki mądry!* Ponadto Kobieta-dziecko nigdy nigdzie nie trafia, myli prawo z lewym, nigdy nie dzwoni tam, gdzie miała zadzwonić (*Dzwoniłam sto razy, ale stale było zajęte, ty niedobry, ty!*), ubiera się w metaforyczny tornister, a mężczyźni, którzy za nią szaleje, oświadcza: *Wiesz, ja kocham cię w pewien sposób, ale Paweł budzi we mnie zaufanie*” (*Szpetni...*, s. 88-89).

Osiecka wyróżnia więc „rodzaj” kobiet, które poznać można po infantylnym zachowaniu. Autorka wspomnień typ ten przedstawia w karykaturalny sposób, przerysowując przede wszystkim styl mówienia takiej postaci za pomocą: peryfrazy *głos zwierzątek z kreskówek*, czy przytaczania jej wypowiedzi. Przypisanie jej barwy

⁵⁶⁷ A. Jawor, *Gender a sprawa polska. Panika moralna w kontekście transformacji norm seksualnych*, w: A. Jawor, A. Kurowicka (red.), *Polska transformacja seksualna*, Warszawa 2016, s. 14

rodem z dubbingu z animacji dla dzieci sugeruje, że charakterystyczne dla niej był głos wysoki, nieraz wręcz „piskliwy”, o dużym natężeniu⁵⁶⁸. Z treści jej opowieści przebija natomiast egocentryzm (w rozumieniu Piageta, który definiował tę właściwość psychiki wczesnego dzieciństwa jako brak umiejętności przyjmowania innych punktów widzenia, stawianie siebie i swoich odczuć w centrum i przypisywanie ich innym⁵⁶⁹) oraz bezkrytycyzm (również charakterystyczny dla wieku przedszkolnego) - o czym świadczy autotematyzm anegdot czy niedopuszczenie myśli o własnej omyłności. Jak zauważa Renata Bizior, sposób, w jaki komunikuje się dana płć w dużej mierze wynika z uwarunkowań kulturowych⁵⁷⁰ – omawiany więc typ kobiety w pewnym sensie realizuje stereotypowy koncept o infantylności płci żeńskiej. Kolejnymi właściwościami kobiety-dziecka, które można odczytać z zamieszczonych cytatów są: potrzeba autorytetu i niezaradność życiowa w istotnych społecznie kwestiach - można rzec „sprawach dorosłych”, np. polityki. Wreszcie, typ ten jest asekurancki a być może i niedojrzały emocjonalnie - poszukujący w drugiej osobie opieki, a nie partnerstwa. Karykaturalność postaci jest wzmocniona przez ulokowanie opisywanych cech w stosunkowo długiej enumeracji – co wprowadza efekt przytłoczenia nimi. Czy jednak *kobieta-dziecko* naprawdę jest osobowością zinfantylizowaną, czy tylko decyduje się grać taką rolę? W omawianym fragmencie niejako symbolem zachowań postaci tego pokroju staje się (*metaforyczny*) *tornister* - a więc atrybut młodych osób. Strój wszak jest opcjonalny i zależy od wyboru jednostki; uwidacznia to leksem *ubiera się*. Podobna sytuacja ma miejsce z wyrazem *czepał* w odniesieniu do *wzoru* kobiety – inspirowanie się czymś sposobem bycia również jest wynikiem selekcji dokonanej przez daną osobę. W tym przypadku za swoisty model obrano dwie aktorki: *Giuliettę Masinę* i *Szirlejkę*. Pierwszy antroponim odnosi się do aktorki, której przypisuje się dwa rodzaje ról: albo kobiety nieskalanej złą myślą czy czynem - a w konsekwencji zmagającej się z brutalnym światem, albo łatwowiernej mieszczanek - również zmagającej się z rzeczywistością⁵⁷¹; drugi jest w zasadzie przewiskiem nadanym Shirley Temple - która

⁵⁶⁸ M. Kosicka (za Samborską), *Zaburzenia mowy postaci z bajek i ich wpływ na rozwój mowy dzieci*, w: „Logopaedica Lodziensis”, 2/2018, s. 64

⁵⁶⁹ J. Bazylak, *Rola egocentryzmu w rozwoju jednostki*, w: „Studia Philosophiae Christianae” 17/1/1981, s.12

⁵⁷⁰ R. Bizior, „Wyróżniki tekstowe determinowane przez płć w listach-gazetach Jadwigi Rafałowiczówny (z początku XVIII wieku). Uwagi o kobiecym wariacie gatunku”, w: „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica”, 55/2021, s. 122.

⁵⁷¹ K. Kołeczek, *Lustra, plastik i telewizyjne fale. Włoskie społeczeństwo lat 80. w optyce różnych filmów Federica Felliniego* w: A. Miller-Klejsa, D. Dąbrowska (red.), *Kino włoskie po 1980 roku*, Łódź 2019, s. 90.

w czasie swojego dzieciństwa odniosła niebywały sukces w amerykańskim kinie, grając głównie humorzaste dziewczynki⁵⁷². Przedstawicielki typu *kobiety-dziecko*, tak popularnego według Osieckiej w jej pokoleniu, najprawdopodobniej jedynie kreowały się na naiwne, potrzebujące męskiego objaśnienia świata, kobiety.

A co z mężczyznami? Autorka *Szpetnych...* wspomina i o nich, jednak najczęściej nie są to tak szczegółowe portrety charakterologiczne, jak w przypadku płci pięknej. Męskim odpowiednikiem *kobiety-dziecka* pisarka ustanawia: *dziecko-piernik*:

„W lokalach Szklarskiej Poręby pojawił się na przykład pewnej wiosny cudny blondas, z Gałczyńskim w jednej ręce i z kluczykami od motocykla *Harley* w drugiej. Dziewczyny mówiły na niego *Kaczątka*, szalały, piły, i jedna nawet trula się szamponem (mój Boże!). (...) I nagle proszę: jeszcze tej samej jesieni były *blondas* pojawił się w cukierni jakiś pomarszczony, a jednocześnie jakby zaokrąglony, z siatką na motyle, z wózkiem, z teczką, z paczką, z siatką, z kostką margaryny, z receptą na herbatę z rumianku. Ohyda” (*Szpetni...*, s. 89).

Kreacja tego typu człowieka opiera się na kontraście, który to – jak zauważa Jan Trzynadłowski – jest cechą fundamentalną humoru⁵⁷³. Żartobliwy wydzwięk zostaje uzyskany dzięki zestawieniu wiosennego i jesiennego portretu pewnego *blondyna*. O tej wcześniejszej porze roku zostaje określony jednoznacznie pozytywnie wartościującym epitetem *cudny*. O jego męskim czarze zaświadczają także reakcje napotkanych przezeń kobiet, które – posługując się frazeologizmem – straciły dla niego głowę, co objawiało się bardzo emocjonalnymi reakcjami, oddanymi wyliczeniem: *szalały, piły i jednak nawet trula się szamponem*. Panie pozostające pod jego urokiem są opisywane z przymrużeniem oka: próba samobójcza przeprowadzona za pomocą *szamponu* wprowadza komizm sytuacyjny, a odautorski komentarz w postaci wykrzyknienia *mój Boże!* - stanowi językowy środek wprowadzenia humoru. Istotnym elementem w kreowaniu *dziecka-piernika* wydają się być jego atrybuty. Młodzieńcowi przypisano *Gałczyńskiego* oraz *kluczyki*. Antroponim stanowi tak naprawdę metonimię zapewne tomiku poezji i świadczy o wrażliwości *blondasa*; w przypadku kluczyków natomiast szczególnie ważna wydaje się być nazwa własna *Harley* - nasuwająca skojarzenia z wolnością, ale i życiową fantazją. Natomiast w jesiennym odświeżeniu mężczyzna zostaje wyposażony w: *siatkę na motyle, wózek, teczkę, siatkę, kostkę margaryny, receptę*.

⁵⁷² K. Waligóra, *Jak to było w: Didaskalia*, w: „Gazeta Teatralna”, 125/2015, s. 126.

⁵⁷³ J. Trzynadłowski, *Komizm*, w: „Prace Polonistyczne”, X, 1952, s. 382.

Wyliczenie to zawiera elementy powszedniego, nie specjalnie ekscytującego, życia. Część enumeracji przywodzi na myśl zakupy (*siatka, kostka margaryny*), pracę (*teczka*), nudne hobby (*siatka na motyle*); dwa elementy są niejednoznaczne: *wózek i recepta na herbatkę z rumianku* mogą sygnalizować posiadanie dziecka lub podkreślać fizyczną zmurszałość (*wózek* może być wózkiem na zakupy, a *napar z ziół* popijając może sam mężczyzna). Dość absurdalne obładowanie postaci *blondasa* tak dużym ekwipunkiem hiperbolizuje zmianę, jak zaszła w niegdyś *cudnym* chłopcu oraz sprawia, że cały obraz staje się również nieco karykaturalny. Nadanie mu przezwiska *Kaczątka* również wprowadza humor: z jednej strony nawiązuje do łódki z papieru, która wisiała nad łóżkiem chłopaka⁵⁷⁴, z drugiej jest jakby odwróceniem przemiany brzydkiego kaczątka: z pięknego w - symbolizującego tu mentalną i fizyczną starość - *piernika*. W zakresie fizjonomii metamorfoza też jest nieubłagana, co obrazują epitety: *pomarszczony, zaokrąglony*. Ostatnim elementem kontrastowym, jednocześnie będącym osią kompozycyjną, jest umieszczenie prezentacji tego typu człowieka w dwóch konkretnych porach roku. Wiosna symbolizuje bowiem odrodzenie, młodość, energię, życie; jesień natomiast - przemijanie, melancholię, stateczność.

To jednak nie jedyny rodzaj mężczyzny jej generacji sportretowany przez Osiecką. Kolejny nie ma swojej nazwy, a w jego kreacji pojawia się określenie *chłopcy nasi*, co sugeruje jego powszechność. Typ ten to mężczyzna nadużywający alkoholu:

„Oto bowiem chłopcy nasi, prawdę mówiąc, zagląдают do kieliszka. Zagląдают i zagładali. A z pijakami, to wiecie, jak bywa, jeden robi się liryczny, drugi obrażony. Jeden wścieka się na szefa, drugi na mamusię, trzeci zaś pije na zgodę.

(...) Tedy różnie bywa. Hiena zwraca jednak uwagę, że bywają i tacy wśród pijących przyjaciół, w których (ludzka rzecz w końcu) wstępuje zniecacka diabeł (...). Oto nasz, powiedzmy, Puchacz Puchaty, pędzi nagle do okna, rzucać się chce (albo, co gorsza, nas wyrzucić), bierze się do duszenia szalikiem, ma żal za dziewczynę jakąś, której nie znamy osobiście., wadzi się z matką lub Bogiem, po nóż leci, po kosę, po tasak, po sznur... (Bagatela – na końcu sznura wszak wisi żelazko!)” (*Szpetni...*, s. 67).

Punktem odniesienia do sportretowania mężczyzn Osiecka czyni alkohol. Właściwie nie czyniąc wyjątków, wszystkich *chłopców* nazywa (niemal synonimicznie) *pijakami*, co zostaje podkreślone dodatkowo frazeologizmem *zagląдают do kieliszka* oraz

⁵⁷⁴ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 89.

ukazaniem – za pomocą powtórzenia - (...) *zaglądają do kieliszka. Zaglądają i zagląдали* - pewnej ciągłości, być może nawet wielopokoleniowej, tego problemu. Powszechność nadużywania alkoholu jest też pośrednio uwypuklona poprzez potoczny zwrot do adresata *to wiecie, jak bywa*. Sam fakt spożywania napojów wysokowych w zbyt dużych ilościach jest więc przedstawiony jako fakt oczywisty. Ujęcie takie pokrywa się badaniami socjologicznymi. Justyna Zajcho-Czochańska oraz Urszula Sokołowska na podstawie analiz listów kobiet do dwóch popularnych w PRL-u magazynów, doszły do wniosku, że pijaństwo mężczyzn było utrapieniem wielu kobiet tego okresu, ponieważ prowadziło do sytuacji konfliktowych, nieraz o bardzo poważnych konsekwencjach⁵⁷⁵. I to właśnie skutkiem Osiecka poświęca więcej miejsca. Pierwsze, ogólne rozróżnienie reakcji na procenty, zostaje oddane za pomocą epitetów *liryczny, obrażony*. Skala następstw jest więc dosyć szeroka i przedstawiona kontrastowo – od melancholii, łatwemu poddawaniu się uczuciom po naburmuszenie. Również na zasadzie pewnego przeciwieństwa prezentowane są kolejne możliwe zachowania: jednym z biegunów jest gniew, złość - wyrażona czasownikiem *wścieka się*; obiekt tych negatywnych emocji jest dosyć przypadkowy (*szef, mamusia*). Drugim, krańcowym, następstwem jest zażegnywanie konfliktów za pomocą alkoholu. Ostateczną skrajnością są osoby, w które *wstępuje (...) diabeł*. Frazeologizm ten jasno sugeruje impulsywne, być może agresywne, zachowania, które w dodatku pojawiają się gwałtownie (epitet *znienacka*). Osiecka je konkretyzuje w enumeracji, w której wymienione są zarówno czynności (*pędzi, rzucać się chce, bierze się do duszenia, ma żal, wadzi się, po nóż leci*), jak i ewentualne narzędzia tortur: *szalik, nóż, kosa, tasak, sznur*. Połączenie zdań współrzędnych łącznych (obrazujących głównie działania) z rzeczownikową częścią szeregu – kreuje chaos postępowania pijanego *chłopca*, ukazuje też jego nieprzewidywalność. Poczynania takiego osobnika są więc przemocowe i niebezpieczne dla kobiety, która znalazłaby się sam na sam z oprawcą. A jednak – odautorskie komentarze czy nadanie kolejnego przezwiska bazującego z jednej strony na animalizacji, z drugiej na podobieństwie fonetycznym obu członów (*Puchacz Puchaty*) - wprowadzają sporą dawkę humoru. Co prawda część z uwag zamieszczonych w nawiasach można odczytać ironicznie, jednak temat jest raczej potraktowany, mimo wszystko żartobliwie.

⁵⁷⁵ J. Zajcho- Czochańska, U. Sokołowska, *Listy czytelniczek do „Kobiet i Życia” i „Przyjaciółki” jako źródło badań codziennego życia w PRL*, w: „Czasopismo Naukowe Instytutu Badan Kobięcych”, 9/2020, s. 94-109.

Kobiece typy w *Szpetnych...* wyróżnione zostają na podstawie stylu noszenia się (*plastyczka*) czy też rodzaju relacji, w której pozostają z mężczyznami (*kobieta-dziecko; dziewczyna z temperamentem*). O ile w pierwszej książce wspomnieniowej padają często jasne deklaracje, że dany „gatunek” człowieka jest charakterystyczny dla generacji Osieckiej, o tyle w pozycji pisanej dekadę później - spostrzeżenia na temat społeczeństwa częściej miewają charakter ogólny, niekiedy z opisywanych realiów można wywnioskować, że dotyczą kolejnych generacji. Omówione zostaną więc typy, które albo nawiązują do tych poruszonych w *Szpetnych...*, albo których ewolucję na przestrzeni dekad ukazuje autorka. Pierwszym niech będzie kobieta pracująca w biurze:

„Nawet jeśli zdarzyło się, że ta czy tamta dziewczyna nie była w polskim biurze taka zupełnie do końca szczęśliwa, to w końcu raz w roku nadchodził ten dzień, że każda polska kobieta czuła się rusalką, boginką, królowną Śnieżką i żywą paryżanką w jednej osobie: to było Święto Kobiet. Zarumieniona, ładna, w świeżutkiej ondulacji na głowie, z bukietem czerwonych goździków w ręce, dotykała drżącymi wargami kieliszka słodkiej mistelli i coś jej w duszy śpiewało: *Jeszcze nie jest ze mną tak źle, do licha, idzie wiosna, panowie, idzie wiosna...*” (*Galeria...*, s. 208).

Kluczowym elementem w tym fragmencie wydaje się być jedno konkretne wydarzenie w ciągu roku: *Święto Kobiet*. Zdaje się ono spełniać niebagatelną rolę w życiu niewiast w czasach PRL-u i rozpromieniać ich powszednią egzystencję momentem blasku. Codziennosc bowiem różna - w kreacji Osieckiej - rozdaje kobietom karty. Część z nich, co można odczytać z ogólnikowego zastosowania zaimków wskazujących *ta czy tamta*, nie odczuwa dogłębnej radości z życia - co z kolei zostało oddane potocznym, nieco pleonazmowym, sformułowaniem: *nie była taka do końca zupełnie szczęśliwa*. Ten niedostatek z powodzeniem niweluje ósmego marca. Dzień ten Osiecka pokazuje jako niemal magiczny, w którym kobieta czuje się najlepiej, jak to tylko możliwe. Co to znaczy? Autorka daje odpowiedź za pomocą enumeracji: *rusalka, boginka, królowna Śnieżka i żywa paryżanka*. Trzy pierwsze elementy wyliczenia odnoszą się do postaci fikcyjnych, mitycznych bądź baśniowych. Najmniej czytelnym jest *rusalka*, która jest przedstawiana w tekstach kultury zarówno jako bezwzględna, reprezentująca naturę postać duchowa, jak i odznaczająca się piękną fizjonomią, zalotna dziewczyna, której urokliwa twarz jest często otoczona czarnymi

bądź złotymi włosami⁵⁷⁶. Kolejny leksem, *boginka*, również można odczytać na dwa sposoby: pierwszy z nich odnosi się, podobnie jak w poprzednim przypadku, do sfery mitów i wierzeń, gdzie była to demoniczna 'istota rodzaju żeńskiego, mająca nadprzyrodzoną moc, zamieszkująca lasy, wody, pola lub inne miejsca bliskie naturze'⁵⁷⁷. Jednocześnie jednak *boginka* może stanowić też formę deminutywną utworzoną od leksemu *bogini*, oznaczającego również 'czarującą, piękną, uwielbianą kobietę'⁵⁷⁸. Ostatnią postacią ze świata fikcji jest *królowna Śnieżka* - najbardziej znana bodajże z baśni Braci Grimm oraz filmu Disneya. Nie jest zaskoczeniem, że i ona przez wielu badaczy, zwłaszcza analizujących ją przed pryzmat *gender studies*, postrzegana jest niejako dwubiegunowo. Sugerują oni, że królowa i jej pasierbica to tak naprawdę ścierające się w kobiecie dwie natury: bierna i *niewinna* (symbolizowana przez Śnieżkę) oraz ta agresywna, aktywna, wojownicza (Królowa)⁵⁷⁹. Ostatni element enumeracji to *paryżanka*, a więc powszechnie uznany symbol wdzięku, szyku i urody. Epitet *żywa* różnicuje ją zapewne z poprzednimi, wywodzącymi się z tekstów kultury, głównie ludowej. Czy dwoistość wyliczonych postaci to zabieg celowo zastosowany przez Osiecką – jest kwestią otwartą. Z jednej strony ciemne oblicza tych postaci nie pasują do kreacji Święta Kobiet jako dnia uszczęśliwiającego płęć piękną, niemalże niczym za dotknięciem czarodziejskiego goździka, z drugiej - należy pamiętać, że pisarka niezwykle często tworzyła właśnie takie portrety dziewczyn, przede wszystkim ze świata artystycznego. Za sztandarowy przykład takich kreacji można uznać *Fotonostalgię* - album, na który składały się portrety światłem malowane przez Zofię Nasierowską oraz pisane piórem, przez Osiecką. Pisarka umieściła w nim taką oto refleksję na temat modelek fotografki: „Uważa się na ogół, że kobieta jest istotą pastelową, delikatną i serdeczną - i taka powinna być na portrecie (...). W ogóle w to nie wierzę. (...) wiem z doświadczenia, że większość kobiet Nasierowskiej to istoty uparte, przezorne, przytomne i nieprawdopodobnie, niewyobrażalnie wprost silne. Wiele z nich to stworzenia drapieżne (...)”⁵⁸⁰. Być może więc dobór przytoczonych w enumeracji postaci jest delikatnym mrugnięciem okiem do czytelnika. Kolejne zdania pokazują kobietę w dniu 8. marca w anturażu już bardziej realistycznym niż

⁵⁷⁶ M. Fijałkowski, *Rusalki wodne - słowiańskie ondyne*, w: „Acta Philologica”, 2014, s. 219-227.

⁵⁷⁷ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/63383/boginka> [dostęp z 7.08.2023].

⁵⁷⁸ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/bogini.html> [dostęp z 7.08.2023].

⁵⁷⁹ A. Gromkowska-Melosik, *Królowna Śnieżka i płęć kulturowa (lustreczko powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?)*, w: „Studia Edukacyjne”, 47/2018, s.72.

⁵⁸⁰ A. Osiecka, Z. Nasierowska, *Fotonostalgia. Znani i lubiani w obrazie i anegdocie*, Warszawa 2003, s. 5.

poprzedzające wyliczenie. Na uwagę zasługuje tu *bukiet czerwonych goździków* - czyli tradycyjnych kwiatów z okazji Dnia Kobiet, *mistella* – czyli nazwa własna trunku alkoholowego. To białe wino deserowe zapisane zostało przez autorkę małą literą zapewne z powodu jego niezwyklej popularności - żeby nie powiedzieć powszedniości - w PRL-u; jego cena oscylowała na początku lat 60. w granicach 40-50 złotych⁵⁸¹. Charakterystyczne dla tamtego czasu jest również uczesanie: *ondulacja* – opatrzona dodatkowo epitetem *świeżutka*, a więc najprawdopodobniej zrobiona specjalnie na tę okazję. Ten fryzjerski termin doskonale buduje klimat świętowania w latach 60. (kolejny omawiany cytat umożliwia takie datowanie) - bowiem we współczesnej polszczyźnie leksem ten, a zwłaszcza zestawienie *wieczna ondulacja*, odchodzi w zapomnienie⁵⁸². Wszystkie trzy elementy więc (kwiaty, ułożenie włosów, napój procentowy) są specyficzne dla opisywanych czasów i kreują typowy obraz Dnia Kobiet. Warto jeszcze przyjrzeć się określającym przedstawicielki płci żeńskiej w to święto: *zarumieniona, ładna* - pierwsze określenie konotuje ze zdrowiem, ale też rozemocjonowaniem lub lekkim zawstydzeniem; drugie jest oczywiste i odnosi się do wyglądu. Epitetem *drżące* zostały również opatrzone *wargi* - co ponownie podkreśla pewne poruszenie dziewczyn. Emocje te są jednak pozytywne i budzą nadzieje w kobietach, o czym świadczy negacja *nie jest ze mną tak źle* i podkreślenie pory roku: *wiosna* - symbolizującej życie, energię, odrodzenie. Jednak sposób funkcjonowania święta ewoluował na przestrzeni lat:

„Za Gierka już coś się zaczęło niemile komplikować. Wraca rozradowana solenizantka z biura, a w progu wita ją kwaśna nastolatka:

(...)

- Święto Kobiet... - ironizuje ta mądrała - to ty nie wiesz, że to komunistyczne święto?...
(*Galeria...*, s. 208-209).

Pewien zwrot w postrzeganiu 8. marca jest wartościowany w *Galerii...* negatywnie, co oddaje nazwanie tego procesu bezkolicznikiem *komplikować* oraz określenie *niemile*. Zmiana stosunku do Święta Kobiet jest ukazana za pomocą kontrastu między starym a nowym pokoleniem. Młode reprezentuje nastolatka, pejoratywnie nazwana w przytoczonym fragmencie *mądrałą*. Jej punkt widzenia jest zupełnie inny: nie

⁵⁸¹ J. Gołota, *Wojewódzki Komitet Społecznego Krajowego Funduszu Odbudowy Kraju w Olsztynie (1946 - 1966)* w: „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 4(274)/2011, s. 648.

⁵⁸² A. Piotrowicz, *Życie wyrazów - tempo przeobrażeń leksykalno-semantycznych w polszczyźnie XX wieku*, w: „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, 40/2005, s. 9.

poszukuje dostrzeżenia przez mężczyzn, nie oczekuje bukietów, święto nie rozbudza w niej nadziei - dostrzega w Dniu Kobiet sprawę polityczną. Określa je epitetem *komunistyczne* i tym samym jednoznacznie negatywnie je wartościuje.

I choć w tym fragmencie panie zatrudnione w biurach budzą sympatię, w *Galerii...* można odnaleźć też inny typ, a być może podtyp, nazwany przez Osiecką *biurwy*:

„Biurwy to były te kobiety, które mówiły niskim głosem jak panowie, malowały usta na czerwono, a włosy trefiły na rudo. Kiedyś nosiły dekolty, później rzadziej. Życie biurwy zaczynało się niewinnie: od błędu w obliczeniach. A może od błędu w sztuce? Ktoregoś dnia szef miał chandrę. Namówił biurwę - która wtedy jeszcze nie była biurwą - żeby poszła z nim na lody do kawiarni *Pod Kurantem*. Potem poszli jeszcze w parę miejsc, a potem okazało się, że jego kolega wyjechał służbowo i jest wolne mieszkanie. Potem biurwa liczyła na to, że szef się rozwiedzie, ale nie, nie rozwiódł się. A potem zastępca szefa miał chandrę, a potem pan Ignacy miał ciche dni w domu, a potem jeszcze ktoś i jeszcze coś, a potem to już był tylko pan Władek, ten z dołu.

Mimo to koledzy nie traktują biurwy źle, bo pamiętają, że ona ma zawsze coś mocniejszego u siebie” (*Galeria...*, s. 205).

Charakterystykę *biurw* Osiecka zaczyna od cech oddziałujących na zmysły: wyglądu i głosu. Nie bez znaczenia wydają się tu być *usta* pomalowane na *czerwono* – co jest jedną z najważniejszych oznak kobiecej atrakcyjności seksualnej⁵⁸³. Natomiast ruda barwa włosów w polskiej kulturze ludowej często była konotowana z grzechem czy karą boską⁵⁸⁴. Czerwony również (a rudy można włączyć w jego pole semantyczne) jest powiązany z energią i pobudzeniem organizmu⁵⁸⁵. W sferze stroju autorka ogranicza się do wzmiankowania zmiennej mody w zakresie *dekoltu* - który raz pojawia się, innym razem znika. Samo jednak zastosowanie tego leksemu nasuwa pewne skojarzenie z powabnym ubiorem. Interesującym wydaje się zastosowanie terminu *trefić* - w rozumieniu farbowania włosów. Archaizm ten pojawia się dosyć niespodziewanie, a co za tym idzie może pełnić dwie funkcje: wprowadzenia lekkiego zabarwienia humorystycznego, ale też powstania pewnego dysonansu. Podobny

⁵⁸³ D. Dobosz, *Intymny portret - społeczno-kulturowe konteksty seksualności kobiet w okresie wczesnej dorosłości. Badania z wykorzystaniem metody photovoice*, w: A. Pytka, K. Maciąg (red.), *Rozważania na temat kondycji polskiego społeczeństwa*, Lublin 2018, s. 112

⁵⁸⁴ A. Figiel, *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, w: „Zeszyty Wiejskie”, 23/2017, s. 127.

⁵⁸⁵ J. Gamoń, *Semantyka czerwieni w „Pożegnaniu jesieni” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: K. Burska, B. Cieśla (red.), *Kreatywność językowa w komunikowaniu (się)*, Łódź 2014, s. 145-146.

mechanizm ma miejsce w charakterystyce *głosu*, opatrzonego epitetem *niski* - co w odbiorze społecznym konotuje z dominacją⁵⁸⁶. Zostaje on jednak też porównany do barwy męskiej, widoczny więc jest tu kolejny rozdźwięk. Te małe niezgodności stylistyczne (wplecenie archaizmu) czy też związane z płcią (kobieta o atrybutach podkreślających atrakcyjność o sposobie mówienia zbliżonym do płci przeciwnej) zwiastują niejako, że i w życiu dziewczyn wystąpi jakaś rysa. Ich codzienność zostaje wytracona z obranych torów przez jedną decyzję, którą Osiecka nazywa *błędem w obliczeniach, błędem w sztuce*. Wyrażenia te są oczywiście dwuznaczne (co wprowadza ton humorystyczny): z jednej strony odnoszą się do wykonywanej pracy, z drugiej – po poznaniu dalszych losów opisywanego typu – do pomyłki w osobistych kalkulacjach. Czynnikiem wyzwalającym złe decyzje są mężczyźni, w pierwszej kolejności: mający władzę (*szef*) i... *chandrę*. Potoczny *chandra* oznacza zły nastrój, naznaczony zniechęceniem i niemocą, na który ratunkiem ma być koleżanka z biura, a jak się szybko okazuje - wspólna z nią noc. Następstwa nie są korzystne dla kobiety, co podkreśla podwójne zaprzeczenie: *nie, nie rozwiódł się*. Jednocześnie pracownica nie poprzestaje na jednej tego typu relacji, ale kontynuuje je z kolejnymi mężczyznami, co obrazuje enumeracja: *A potem zastępca szefa miał chandrę, a potem pan Ignacy miał ciche dni w domu, a potem jeszcze ktoś i jeszcze coś, a potem to już był tylko pan Władek, ten z dołu*. Kolejność poszczególnych elementów wyliczenia została dobrana według klucza: widoczna tu jest gradacja ze względu na prestiż zawodów lub funkcji pełnionej w zakładzie pracy. Fragment ten zawiera też element oceniający, co ciekawe – jedynie kobiety. Jest on wyrażany bezpośrednio, poprzez przytoczenie zachowania *kolegów* wobec *biurwy*, wyrażonego negacją *nie traktują biurwy źle*. Należy jednak zwrócić uwagę na rozpoczynający zdanie przyimek *mimo*, oznaczający ‘rozbieżność między tym co się dzieje, a tym, czego należałoby się spodziewać’⁵⁸⁷ - uprzejmość wobec koleżanki z biura jest więc niespodziewana. Jak się okazuje, wynika ona z interesownej postawy współpracowników: *biurwa* bowiem służy nie tylko pocieszeniem, ale i alkoholem. Ten typ kobiety konceptualizowany przez Osiecką jako przegrany: popełnia fatalny błąd w relacjach z mężczyznami w pracy, wchodząc z nimi w kolejne - głównie seksualne – relacje; jej partnerzy reprezentują coraz niższy poziom władzy czy wykształcenia; cała sytuacja prowadzi do trzymania *czegoś mocniejszego w*

⁵⁸⁶ K. Sykulska, *Idiolekt - osobowość - foniczne środki ekspresywne (wybrane problemy)* w: „Poradnik Językowy”, 03/2004, s. 35.

⁵⁸⁷ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/mimo.html> [dostęp z 07.08.2023].

biurku. Ze zwykłej pracowniczki staje się więc, już wiele razy wspomnianą, *biurwą*. Neologizm ten jest prosty do rozszyfrowania i powstał z kontaminacji leksemu *biuro* i wulgaryzmu *kurwa*. Ma on nie tyle za zadanie nazwać zjawisko nieposiadające dotąd swojego miana (wtedy wystarczyłoby jego jednokrotne/sporadyczne użycie), co pełni rolę ekspresywną, o czym świadczy jego nagromadzenie (sześciokrotne zastosowanie w tym niedługim fragmencie). Poprzez jego (wielokrotne) zastosowanie Osiecka nie dokonuje zwykłej konstatacji na temat istnienia problemu romansów biurowych, ale kładzie nacisk na ich wpływ na kobietę oraz pewną - negatywnie wartościowaną - przemianę pod wpływem opisanego trybu życia. Na taką funkcję neologizmów zwraca uwagę Urszula Sokólska, zauważając w jednym z artykułów, że stanowią one środek do tego, by „narzucić czytelnikowi swoją własną wizję i ocenę znanej wszystkim rzeczywistości”⁵⁸⁸; za ich pomocą pisarz „przedstawia jakąś rzecz, zjawisko z innej, nowej strony, prowokuje odbiorcę do przewartościowania określonych znaczeń i ujawnia wykreowaną przez siebie wizję świata”⁵⁸⁹. I choć *biurwa* mogłaby, przy powierzchownej obserwacji, nasuwać skojarzenie z *Hieną Materacową* - te dwa typy wykreowane przez Osiecką stanowią swoje przeciwieństwa. *Hiena* jest niezależną, nieuznającą społecznych konwenansów kobietą, dokonującą samodzielnych wyborów, podczas gdy *biurwa* początkowo jest naiwną dziewczyną, która chwilę później, pod wpływem nowych doświadczeń, staje się bezwolną, niegodną szacunku kolegów kobietą.

W kreacji *biurwy*, a wręcz w jej narodzinach, kluczową rolę odgrywają mężczyźni. Tu rodzi się pytanie, czy i w *Galerii...* Osiecka tworzy swoistą typologię płci męskiej. Otóż - tak, wyróżnia chociażby *Piernika w akcji*, *Tandeciarza sentymentalnego*, *Mężczyznę z lusterkiem*, *Pudłowy*, *Zdenerwowany chłopiec*, *Rekin* czy *Sponsor*⁵⁹⁰. Przy wielu z nich można za pomocą np. podanego wieku przeciętnego przedstawiciela gatunku łatwo wywnioskować, że nie należą oni do pokolenia '56, inne mają charakter ogólnikowy. Dlatego omówiony zostanie typ pierwszy - z uwagi na widoczne nawiązania do *dziecka-piernika*, prezentowanego w *Szpetnych...* Oto jaką kreśli jego charakterystykę:

⁵⁸⁸ U. Sokólska, *Neologizm jako element stylotwórczy*, w: U. Sokólska (red.), *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, Białystok, 2011, s. 9.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 185-194.

„*Rozpuszczonego piernika* stawiam stanowczo na czele listy mężczyzn nie do przyjęcia, ponieważ jest to typ, który grasuje wszędzie i jest, jak to mówi moja córka, wyjątkowo upierdliwy. Kto go rozpieścił? Naturalnie, kobiety. (...) Zaczyna jako młody playboy w lokalu *Zdrojowa* w Szczawnicy, a kończy (a właściwie: nie kończy) na dyplomatycznych salonach. Forma z wolna robi się koszmarna, ale co robić, kiedy kobiety szaleją!

Wykwintne malarki tną sobie żyły, aż świszcze, a tłumaczki z łuzycy porzucają mężów - techników budowlanych na dorobku, i w ogóle zacności ludzi. Nic dziwnego, że piernik zupełnie przestaje się kontrolować i rozłamuje się doszczętnie jak dziecko w pieluchach. (...)

Niedawno było tak, że poznałam ambasadorkę ćwierćmocarstwa. Przepiękna kobieta, postawna, tajemnicza, niezwykle dystygowana. Któregoś dnia wyznała mi przy melancholijnym podwieczorku, że wszedł w jej życie pewien niesamowity mężczyzna. I żeby przysłała na przyjęcie, to ona mi go pokaże. (...)

I co się dzieje? Widzę, jak z penetratorów wynurza się moja piękność, płynie prosto ku nam i dramatycznie wskazuje kurdupla: to ten. I jak się ma piernik nie rozpuścić?” (Galeria..., s. 185-186).

Piernik przede wszystkim jest typem zinfantylizowanym, jednak właściwie nie tyle ze swojej winy i braku dojrzałości emocjonalnej, co przez otoczenie. O tym, że odpowiedzialność leży po stronie innych osób świadczą: epitet *rozpuszczony*, który w swojej definicji już zawiera błędne oddziaływania środowiska: „rozpuścić się - zmienić swoje postępowanie na gorsze wskutek czyjejś uległości, spełniania wszystkich potrzeb i zachcianek”⁵⁹¹); pytanie *Kto go rozpieścił*, w którym to znajduje się czasownik *rozpieścić* traktowany synonimicznie do omówionego *rozpuścić*⁵⁹². Winowajcami, a właściwie winowajczyniami, zostały wskazane *kobiety*, co Osiecka kreuje jako zjawisko oczywiste poprzez rozpoczęcie wypowiedzenia partykułą *naturalnie*. Daje również odpowiedź, jakie konkretne zachowania się przyczyniły do upupienia *Pierników*, otóż *kobiety: szaleją; tną sobie żyły, aż świszcze; porzucają mężów - techników budowlanych na dorobku, i w ogóle zacności ludzi*. Wszystkie więc ich posunięcia mają charakter bardzo emocjonalny i nieobliczalny i choć znamienne w

⁵⁹¹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/45500/rozpuszc-sie/5222896/o-dziecku> [dostęp z 08.08.2023].

⁵⁹² Definicja leksemu *rozpuścić* (zepsuć kogoś swoją uległością wobec niego, spełnianiem wszystkich jego potrzeb i zachcianek) jest niemalże identyczna, co już przytaczana w tekście właściwym definicja *rozpieścić*.
<https://wsjp.pl/haslo/podglad/74664/rozpieścić/5189434/rozpuszc> [dostęp z 09.08.2023].

konsekwencjach, nie są przez autorkę traktowane bardzo poważnie. Pierwszym elementem wprowadzającym rys humorystyczny jest zastosowanie liczby mnogiej - podkreślenie dzięki temu prostemu zabiegowi językowemu masowości tych zachowań; drugim - oddanie dźwięku towarzyszącego właściwie próbie samobójczej za pomocą leksemu *świszcze* oraz podkreślenie zapalczywości i zaangażowania w ten akt poprzez operator *aż*, wyrażający skalę przekraczającą oczekiwania⁵⁹³; kolejnymi: sprecyzowanie wykształcenia porzucanych mężów (*technik budowlany*) świadczące o pewnym pragmatyzmie życiowym oraz umieszczenie ich w kategorii *zacności ludzi* - gdzie uwagę zwraca nieco archaiczna i jednocześnie podniosła forma jej określenia, nie przystająca do stylu fragmentu. Również żartobliwy ton pobrzmiewa przy kreśleniu pozostałych cech zarówno kobiet jak i portretowanych tu mężczyzn. Przedstawicielki płci żeńskiej są kreowane zdecydowanie na płęć... piękną i to pod każdym względem. Wykonują artystyczne (*malarki*), wymagające niszowej wiedzy (*tłumaczki z łużyckiego*) zawody, niekiedy są związane - choć przez męża - z życiem dyplomacji (*ambasadorowa*). Są opatrzone wieloma epitetami podkreślającymi ich wyjątkowość i urodę: *wykwintne, przepiękna, postawna, tajemnicza, dystygowana*. Gdyby nie nadanie i ich kreacji lekkiego zabarwienia humorystycznego (niska frekwencja tłumaczek akurat z *łużyckiego* w społeczeństwie czy zastosowanie neologizmu w formie zrostu *ćwierćmocarstwa*, którego zdefiniowanie nie jest oczywiste - czy dyplomaci reprezentują jedną czwartą jakiegoś państwa, czy też kraj ten jest na przykład czwarty w rankingu wpływów? Niezależnie od odpowiedzi taka formacja słowotwórcza wywołuje w odbiorcy zaskoczenie) można by je uznać za ideał. W kontrze zostają przedstawieni mężczyźni, a konkretnie omawiany typ *piernika*. Ich najbardziej dojmującą cechą, jak już zauważono, jest infantyizm, który oprócz omówionych zabiegów leksykalnych (zastosowanie epitetu *rozpuszczony*, leksemu czasownikowego *rozpieścić*) obrazuje również porównanie: *zupełnie przestaje się kontrolować i rozłamuje się doszczętnie jak dziecko w pieluchach*. Dziecinność owej grupy mężczyzn przejawia się więc w braku autokontroli i pewnym rozbiciu emocjonalnym. Jest ona również hiperbolizowana, Osiecka nie decyduje się bowiem na porównanie *jak dziecko*, ale dodaje: *jak dziecko w pieluchach*. Umieszczenie tego dziecięcego akcesorium podkreśla niesamodzielną, niezaradną i jakby bierne oddanie się kobietom. To, co jest istotne w tym typie: na przestrzeni lat przechodzi on

⁵⁹³ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/1228/az/4918916/az-trzydziestci> [dostęp z 09.08.2023].

przemianę. Punkt wyjściowy zostaje określony makaronizmem *playboy* – uwypuklona więc zostaje jego umiejętność uwodzenia, konotuje on również z pewną atrakcyjnością fizyczną. Jest to jednak stan przejściowy, mężczyzna ulega stopniowej metamorfozie, która jest wartościowana skrajnie negatywnie, co oddaje epitet *koszmarna*, aż przemieni się w *kurdupla*. Ten silnie ekspresywny, obraźliwy leksem bez wątpienia ma moc oceniającą - i to wyjątkowo negatywnie; podobnie jak inne przekleństwo zamieszczone na początku fragmentu: *upierdliwy*. Pejoratywny stosunek ujawnia się oczywiście też w samej nazwie kategorii *rozpuszczony piernik*, gdzie *piernik* odnosi się do ‘starego mężczyzny, do którego mówiący ma pogardliwy stosunek’⁵⁹⁴. W obu kreacjach, wyłaniających się ze *Szpetnych...* i *Galerii...* można dostrzec pewne podobieństwa: chwile chwały i atrakcyjności prezentowane w znanych uzdrowiskach (*Szklarska Poręba*, *Szczawnica*) i postępująca przemiana w wyniku której utracone zostają wszelkie pozytywne przymioty.

Większość przytoczonych kategorii różnicowała ludzi ze względu na płeć i w nieco humorystyczny sposób portretowała potencjalne przywary każdej z nich. Wśród prezentowanych w *Galerii...* typów jest jednak wyjątek od tej reguły - *kundelek*:

„Z pochodzenia i z przekonania jestem kundlem. Kundle mają w życiu źle i dobrze. Z jednej strony, w odróżnieniu od psów rasowych, nie muszą nosić ciężkich, wysadzanych kamieniami namordników, nie muszą służyć, nie muszą przynosić gazety, nie muszą pracować w policji ani pozować do fotografii. Łączą się w stado nieczęsto, a uczestnictwo w tych stadach jest u nich całkowicie dobrowolne. Bywają jednak chwile, kiedy kundle dostają kompleksów. Przechodzi się na przykład koło wystawy psów rasowych, a tam achy i ochy, jupitery, piękne kobiety i nierzadko jakiś kąsek do zjedzenia. Czuje się wtedy coś w rodzaju zazdrości w sercu” (*Galeria...*, s. 69).

Osiecka dokonuje tu niejako animalizacji swojej osobowości, mianując się *kundlem*. Jest to zabieg o tyle ciekawy, że - jak zauważa Urszula Kolberova - pies w języku polskim jest jednym z niewielu (a być może nawet jedynym) zwierzęciem o wielu negatywnych konotacjach. Co więcej, nawet część wyzwisk powstała w nawiązaniu do tego stworzenia. Do takich inwektyw należą między innymi: „ty kundlu”, „ty kundlu skundlony”, „ty dziki kundlu” - które są tym dotkliwsze, że nawiązują do zwierzęcia nierasowego, a więc postrzeganego jako mniej

⁵⁹⁴ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/23044/piernik/2514388/o-czlowieku>, [dostęp z 10.08.2023].

wartościowego⁵⁹⁵. A jednak, w *Szpetnych...* życie mieszańca nie jest postrzegane wyłącznie pejoratywnie, dostrzega się jego wady i zalety. Tym drugim Osiecka poświęca więcej miejsca i zalicza do nich głównie możliwość uniknięcia pewnych przykrych obowiązków. Pierwszy z nich to noszenie *ciężkich, wysadzanych kamieniami namordników*. Leksem *namordniki* może tu być rozumiany dwojako: dosłownie jako kagańce oraz metaforycznie – jako czynniki uniemożliwiające swobodne wypowiedzanie się. Natomiast *kamienie*, które mają je ozdabiać, można odczytać jako pewne pozorne korzyści materialne wynikające z poddania się jakiemuś rodzajowi cenzury, czy też ograniczenia wolności. Kolejne części wyliczenia (*nie muszą służyć, nie muszą przynosić gazety, nie muszą pracować w policji*) również nawiązują do możliwości pozostania niezależnym. Szczególnie ciekawe wydaje się nawiązanie do policji – z jednej strony mającą w swojej historii niechlubny okres bycia milicją, z drugiej będącą zawodem mocno systemowym, w którym jednostka podlega wielu obwarowaniom i rozkazom. Wielokrotne powtórzenie *nie musi* wyraźnie na pierwszym miejscu zalet kundla stawia jego autonomię. Samostanowienie o sobie zostaje też podkreślone przez określenie uczestnictwa w *stadach* (które mogą tak samo oznaczać rodzinę, jak i różne społeczności, ugrupowania) epitetem *dobrowolne*. Mimo tych korzyści, mieszańce dostrzegają konsekwencje swojego wyboru - *kundlem* można być też z *przekonania* - takie, jak: niedoświadczanie zachwyty oddanych tu za pomocą wyrażenia *achy i ochy*; pozostawanie na uboczu, w centrum zainteresowania znajdują się bowiem rasowce (co oddaje leksem *jupitery*); mniej atrakcyjne partnerki czy rzadsze przyjemności (metonimicznie wyrażone jako *kąsek do zjedzenia*).

Charakterystyka kundli ma charakter niemalże alegorii ludzkiego życia:

„Tak samo jest z nami, ludźmi. Wystarczy, że ktoś był chociaż trochę nietypowy, żeby miał bałagan w życiu albo, jak ja, stłuczone lusterko, a już zamiast przy wigilijnym stole, ląduje w kawiarni *Miś* albo *Sądecka*, obok drugiej takiej kupy nieszczęścia. Czasem się człowiek czuje z tym świetnie, czasem nie” (*Galeria...*, s. 69).

Również dla człowieka, który nie stanowi – rzec by można - elity, życie w cieniu tych, którzy są w centrum uwagi niesie pewne negatywne implikacje. Jeśli bowiem

⁵⁹⁵ U. Kolberova, *Wyzwiska z komponentem „pies” w języku polskim*, w: „Opera Slavica”, 24(2)/2014, s. 30-34.

*tramwajowy człowiek*⁵⁹⁶ odbiega od ogólnie przyjętej normy – bycie *kundlem z przekonania* staje się trudniejsze. Nieszablonowość osobowości została wyrażona epitetem *nietypowy*, leksemem *bałagan* (w *życiu*) oraz metaforą *stłuczonego lusterka*. Zbite lustro niejako przepowiada siedem lat nieszczęścia⁵⁹⁷, ale może też stanowić nawiązanie do baśni *Królowa Śniegu*, w której to zwierciadło pokazuje świat w całej jego niedoskonałości, a jego odłamki przenikając „przez poznające oko do serca zamieniają je w sopel lodu”⁵⁹⁸. Niespełnianie więc pewnych wymogów społecznych, atypowość w zachowaniu lub życiowe niepowodzenia powodują, że człowiek zaczyna „wyglądać na zaniedbanego i nieszczęśliwego”⁵⁹⁹. Taka osoba przynależy do konkretnej kategorii miejsc: do *kawiarni*. Osiecka przytacza przykłady: *Miś, Sąddecka* - i choć niewątpliwie autorka stosuje tu nazwy własne, to jednocześnie nie sposób odnieść wrażenia, że bardziej od wskazywania na konkretne miejsca, mają one podkreślać pewną banalność, powszedniość kafejek. Mimo że nie ma w nich nic odświętnego, to one czasem zastępują *wigilijny stół*.

I tak, rozważania na temat typu ludzkiego stają się pretekstem do przedstawienia świąt Bożego Narodzenia na przestrzeni kilku dziesięcioleci. Jak wyglądały one dla zwykłych, czasem nieco poszkodowanych przez życie lub zbyt niekonwencjonalnych osób, by zostać uznanymi za rasowych? Osiecka kreśli te z lat 60.:

„W latach sześćdziesiątych święta były na ogół spokojne. Dopiero końcówka obaliła pracowicie kleconą piramidkę *naszej małej stabilizacji*. Ale z początku cicho bywało” (*Galeria...*, s. 70).

„W drugiej połowie lat sześćdziesiątych widywałam jeszcze dość często moich kolegów i przełożonych ze szkoły filmowej. (...) Jerzy Skolimowski, notabene mój młodszy kolega ze studiów, nazywany był w szkole *plastykiem ekranu*; ładnie fotografował, a także trochę malował. Jeden obraz, w tonie białe złotej zupy nic, bardzo chciałam od niego wyłudzić. W porze świat wprowadził miły zwyczaj: obsyłał swoich znajomych ręcznie malowanymi pocztówkami. Ta, którą mam, pochodzi z Anglii i przedstawia zielone gałęzie ozdobione czerwonymi jagodami cisu” (*Galeria...*, s. 71).

⁵⁹⁶ A. Osiecka, *Na końcowych przystankach*,

https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_koncowych_przystankach/tekst [dostęp z 12.08.2023]

⁵⁹⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 207.

⁵⁹⁸ J. Kisiel, *W świecie kobiet. O „Królowej Śniegu” Hansa Christiana Andersena*, w: : I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter (red.), *Par coeur : twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*, Katowice 2016, s. 78.

⁵⁹⁹ <https://wsjp.pl/haslo/podglad/75369/kupka-nieszczescia>, [dostęp: 09.09.2023].

Święta służą jako pretekst do przedstawienia ogólnej atmosfery lat 60. Okres ten zostaje określony wyrażeniem, zaczerpniętym z dramatu Różewicza: *nasza mała stabilizacja*. Odnosi się ono do okresu w powojennej Polsce, kiedy to za sprawą odwilży gomułkowskiej polityka państwa stała się bardziej liberalna, co było odczuwane w dużej mierze w dziedzinie kultury, twórcy bowiem zyskali nieco swobody artystycznej. Nie zaskakuje więc, że święta - występujące niejako jako synekdocha tamtych lat - zostają opatrzone epitetami *spokojne, cicho*. To też moment, w którym przyjaźnie z okresu wczesnej młodości (gdy pokolenie było najbardziej zintegrowane) nadal są żywe i wprowadzają w święta wręcz idylliczny nastrój. Osiecka wspomina postać *Jerzego Skolimowskiego*, przytacza też jego peryfrastyczne określenie z *Filmówki*: *plastyk ekranu*, wskazujące na pewną malarskość tworzonych przezeń filmów. Zdolności w sztukach wizualnych są też uwypuklone przez działania inne niż reżyserowanie: *malował, fotografował*, epitet *ładnie* oraz leksem *wyludzić*, w tym kontekście żartobliwie wskazujący na pragnienie posiadania obrazu autorstwa kolegi. Sam opis dzieła również jest utrzymany w humorystycznym tonie poprzez skojarzenie z *białozłotą zupą nic*. Ten rzeczownikowy frazeologizm oznacza 'zupę z żółtek, mleka i cukru'⁶⁰⁰, popularną w czasach peerelu⁶⁰¹, które to danie – jak można wnioskować ze składników - przybierało barwę jasnożółtą. Autorka jednak, poza odwołaniem do tej potrawy, precyzuje barwę za pomocą dwóch złożenia: *białozłota*. Z jednej więc strony w opisie obrazu Skolimowskiego występuje nazwa charakterystycznego dla tamtych czasów przysmaku, z drugiej pojawiają się kolory konotujące bardzo pozytywnie: biel symbolizuje doskonałość⁶⁰², duchowość, złoto natomiast między innymi boskość, szlachetność⁶⁰³. Ważniejszym jednak elementem od artystycznej wartości dzieł absolwenta szkoły filmowej autorka czyni wprowadzoną przez Skolimowskiego świąteczną tradycję wysyłania pocztówek. Sama tradycja kartek świątecznych była wówczas powszechna, te jednak były wyjątkowe, bo *ręcznie malowane*. Opis tej otrzymanej przez samą autorkę wspomnień wprowadza atmosferę ciepła i spokoju. Widniały na niej typowe dla tego bożonarodzeniowego okresu elementy: *zielone gałęzie* - nasuwające skojarzenia ze świerkiem bądź jodłą oraz *czerwone jagody cisu*. Również leksem *przyozdobione* konotuje w języku polskim między innymi z

⁶⁰⁰ A. Pajdzińska, *Składnie wyrażen rzeczownikowych*, w: „Prace Filologiczne, 72/2018, s. 274.

⁶⁰¹ M. Waleśzański, *PRL serwuje: zupa nic, schab z mortadeli, sałatka byle co* w: Idem, *Obyczaje i życie codzienne na przestrzeni dziejów. Studia przypadków*, Warszawa 2021, s. 213.

⁶⁰² W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 22.

⁶⁰³ Ibidem, s. 495-496.

ozdabianiem choinki. Jednak spokój tych dni – a pośrednio całej rzeczywistości lat sześćdziesiątych - jest tyleż cenny, co kruchy. Jego wartość podkreśla zaangażowanie społeczeństwa w budowanie go oddane leksemem *pracowicie*, a jego niestabilność rzeczownik *piramidka* oraz określające ją epitet *klecona*. Rozsypie się ona w 1968 roku:

„W Boże Narodzenie 1968 roku pieściliśmy się bezustannie. Gustaw [Gottesman] zawarł jakieś absurdalne zawieszenie broni z życiem i nawet własne dzieci nie były w stanie doprowadzić go do szału. Z nim i z moim bratem ciotecznym, Maćkiem, przebyliśmy Wigilię u mojej Mamy, a potem razem z Majką, córką Gustawa, postanowiliśmy pojechać na pasterkę. Stosunki między tymi dwojgiem układały się wtedy kiepsko. (...) Mimo to, parując jak góralskie konie, wtoczyliśmy się w kozuchach do Świętego Krzyża. Wszystko śpiewało, grało... Na podłodze, pamiętam, była słoma. Patrzyliśmy oboje na bladą, rozmodloną twarzyczkę Majki, na brodacza Maćka szykującego się do wyjazdu, i w pewnym momencie przekazaliśmy sobie Znak Niepokoju” (*Galeria...*, s. 74-75).

Końcówka lat sześćdziesiątych nie ma w sobie już nic z (z trudem utrzymywanego) spokoju z początku dekady, o czym świadczy metafora *zawieszenia broni* przez Gustawa Gottesmana na czas świąt. *Zawieszenie* oznacza bowiem uczynienie wyjątku z jakiejś sytuacji i zaprzestanie walki jedynie na moment. Co było zarzewiem jego konfliktu z życiem? Osiecka wymienia kilka czynników na początku podrozdziału, z którego pochodzi omawiany fragment. Enumeracja zawiera: „utrąę *Przeglądu Kulturalnego*, śmierć ukochanej żony, dwójkę dzieci na samotnej głowie, obrzydlistwa zdarzeń marcowych” - przeciwności losu obejmują więc zarówno sferę prywatną, jak i zawodową. Ostatni element zostaje jeszcze dwukrotnie podkreślony poprzez przytoczenia daty: *Boże Narodzenie 1968* oraz w samym tytule podrozdziału *Pasterka '68*⁶⁰⁴. Osiecka więc, odnosząc się do kryzysu politycznego z lat 1967-1968 pod postacią niezwykle nasilonych działań antysemitycznych, nie opisuje okresu najbardziej dojmującego (kulminacja kampanii antyżydowskiej przypadła na marzec; w maju i czerwcu '68 roku przeprowadzono działania mające na celu wyciszenie sytuacji, jednak procesy osób aresztowanych w trakcie protestów miały miejsce jeszcze w 1969 roku), ale czas nieco późniejszy - zimę. Sama wizja świąt jest przepełniona

⁶⁰⁴ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 73.

tradycyjnymi obrazami pełnymi ciepła. Co prawda pojawia się wzmianka o trudnych relacjach między Gottesmanem a córką, jednak przeważa atmosfera wspólnotowości. Podkreślone zostają stosunki rodzinne i rodzinno-przyjacielskie poprzez wymienienie współbiesiadników: *brat cioteczny, Maciek; moja Mama; Majka, córka Gustawa*. Wybrane przez autorkę elementy należą do tych najbardziej tradycyjnych: *Wigilia, pasterka, słoma*. Kościół odgrywa szczególną rolę w tym wspomnieniu. *Święty Krzyż* to miejsce bardzo głęboko zanurzone w polskiej kulturze - to tam spoczywają urny z sercem Fryderyka Chopina i Władysława Reymonta a sama parafia w wieku XVIII miała też duże znaczenie polityczne – to tam między innymi odbyła się msza po ustanowieniu Konstytucji 3. Maja. Pojawiają się też elementy kojarzone góralami, a więc części społeczeństwa (przynajmniej stereotypowo) bardzo przywiązanej do tradycji, pod postacią porównania *parując jak góralskie konie* i elementu stroju: *w kozuchach*, które to były często przywdziewane przez mieszkańców gór, jednak w dni świąteczne obowiązywał szczególny krój: dla mężczyzn długie i dopasowane do figury, dla kobiet - krótsze, zakończone barankiem lub haftem⁶⁰⁵. Wnętrze świątyni wypełniała, z rzeczy materialnych - *słoma*. Ma ona bogate znaczenie magiczno-obrzędowe, również związane z Bożym Narodzeniem: niegdyś rozkładano ją na podłodze oraz wkładano między obraz a ścianę, co miało przynieść bogactwo, zdrowie i moc; ta część, która została wyniesiona na pole - gwarantowała obfite zbiory⁶⁰⁶. Jednocześnie należy wspomnieć, że w kulturze ludowej *słoma* wchodziła w ciąg skojarzeniowy łączący „słomę i zboże, żyto i życie, szczęście i miłość”⁶⁰⁷; przestrzeń wypełniały też dźwięki: *wszystko śpiewało, grało* (muzyka symbolizuje między innymi chwałę Pańską i harmonię⁶⁰⁸). Twarz córki publicysty stała się *blada* i przybrała wyraz *rozmodlony*, również więc wpisuje się w nastrój świątecznego uniesienia. Jednak ten kościelny, tradycyjny, uspokajający obrządek stanowi tylko tło dla prawdziwych odczuć Gottesmana i Osieckiej. Na jego tle jeszcze bardziej wybrzmiewają ostatnie słowa: *przekazaliśmy sobie Znak Niepokoju*. Autorka dokonuje zmiany w formule kościelnej „Przekażcie sobie znak pokoju” i leksem *pokoju* (etymologicznie wywodzący się od *koić*) zostaje zastąpiony jego formą zaprzeczoną: *niepokoju*. Wydarzenia 1968 roku, po okresie odwilżowej liberalizacji polityki państwa, odcisnęły

⁶⁰⁵ W. Kołodziej, *Kilka uwag na temat kultury materialnej lachów limanowskich*, w: „Krakowskie Studia Małopolskie”, 12/2008, s. 293.

⁶⁰⁶ J. Bartmiński, A. Bielak, *Językowo-kulturowy obraz słomy w polskiej lingwokulturze*, w: „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 29/2017, s.121.

⁶⁰⁷ Ibidem, s. 113.

⁶⁰⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 241.

więc ślad w psychice – przynajmniej tej dwójki - przedstawicieli pokolenia '56. Wniosły niepewność, a co za tym idzie pewnego rodzaju bezradność wobec przyszłości.

Co kryły kolejne lata? Co przyniosły kolejne święta? Osiecka pisze:

„Z punktu widzenia tekściarza czy tekściarki w latach siedemdziesiątych raz jeszcze zmieniła się konwencja. O ile konwencję lat pięćdziesiątych porównać można do tragedii optymistycznej, a konwencję lat sześćdziesiątych - do komedii pesymistycznej, o tyle konwencję lat siedemdziesiątych, zwłaszcza pierwszej sześciolatki, porównałabym do jakiegoś gigantycznego wodewilu, grandioznego w formie i przerażająco jałowego w treści. (...) Chcę tylko wspomnieć o świętach telewizyjnych: nim człowiek zdążył wziąć dzwonko śledzia do ust, już rozlegał się jakiś wielki dzwon. Nim się poczuło bielutki puch opłatka w ustach, już wзираło ku nam z ekranu oblicze pysznego przywódcy i coś mówiło, mówiło, mówiło. Czy była to chata rozśpiewana? Raczej to była chata nagłośniona. We wrzawie i jazgocie nie słyhać było mądrych słów zwierząt przemawiających o północy, nie słyhać nawet było naszych głosów! Dopiero gdzieś w roku siedemdziesiątym szóstym zaczęły docierać pierwsze ludzkie głosy, i to nie z Woronicza, a z Radomia” (*Galeria...*, s. 75).

Osiecka przypisuje poszczególnym dekadom panujące w nich konwencje artystyczne, które jednocześnie wiele mówią o nastrojach społecznych. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte zostają określone kontrastowo za pomocą nazw gatunków oraz towarzyszących im epitetów: *tragedia optymistyczna* i *komedia pesymistyczna*. To odwrócenie paralelne podkreśla różnicę między tymi okresami: pierwszy z nich nasuwa skojarzenie z *tragedią* – a więc ‘utworem dramatycznym przedstawiającym konflikt moralny, ideowy’ (prowadzący do klęski bohatera)⁶⁰⁹; Osiecka zdaje się nawiązywać do pierwszej części definicji - finał bowiem miał charakter *optymistyczny*. Artyści wierzyli, jak już wielokrotnie wspomniano, że między innymi za pomocą ich twórczości zaistnieje możliwość zmian w obrębie istniejącego systemu - co potwierdził i rozbudził jeszcze większe nadzieje Październik '56. Z kolei kolejne lata (60.), po okresie względnego spokoju (również twórczego), zaczęły przynosić rozczarowania polityką państwa, co zostało omówione wyżej w związku z rokiem 1968. Następną dekada, a właściwie sześć pierwszych lat przez Osiecką nazwanych żartobliwie *sześciolatką* (w nawiązaniu do planu gospodarczego Bieruta), to konwencja *wodewilu*, a

⁶⁰⁹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/tragedia.html> [dostęp: 10.08.2023].

więc ‘komedii lub farsy przeplatanej piosenkami i wstawkami baletowymi’⁶¹⁰. Gatunek ten charakteryzuje się dużym rozmachem, a niekiedy wręcz pewnym przerostem formy i te cechy właśnie Osiecka wysuwa na plan pierwszy, opisując lata siedemdziesiąte. Dokonuje tego za pomocą epitetów *gigantyczny* oraz *grandiozny*. Zwłaszcza drugie określenie, będące jednocześnie makaronizmem pochodzenia rosyjskiego, zasługuje na uwagę: z jednej strony podkreśla, w dosłownym tłumaczeniu, wspaniałość formy, z drugiej uwikłanie w sytuację politycznej, w której to kultura, ale i cała codzienność, jest wynikiem wpływu ZSRR. A ten z kolei wdzierał się do życia za pomocą telewizji, co Osiecka obrazuje, kreując *święta telewizyjne*. Należy tu wspomnieć, że lata siedemdziesiąte to okres dynamicznego rozwoju TVP, co było ściśle związane z uświadomieniem sobie przez władze, jak potężnym jest ona narzędziem propagandowym. Próby manipulowania odbiorcą wkroczyły w nowy wymiar: bombardowania widza wizją sukcesu i „hurraoptymizmu” oraz budowania wspólnotowego obrazu społeczeństwa i władzy. Jednocześnie kładziono nacisk na stronę techniczną i artystyczną produkcji - treści agitacyjne wplatane były więc w programy oceniane jako najlepsze jakościowo w bloku wschodnim⁶¹¹. Funkcjonowanie tego medium Osiecka przedstawia na w półzartobliwie, stosując grę słów opartą na fonetycznym podobieństwie słów *dzwonko-dzwon* i tworząc tym samym obraz wigilijnego stołu, przy którym nieustannie rozbrzmiewają wiadomości wielkiej wagi (co podkreśla też frazeologizm *wielki dzwon*) z TV. Nieustannie płynący przekaz propagandowy zostaje też uwypuklony przez powtórzenie *mówiło, mówiło, mówiło* oraz leksem *wyzierać* w odniesieniu do *przywódcy*. Władza więc niemal wychodzi z ekranu ku odbiorcy i nieustannie do niego przemawia. Ten wzmożony, masowy „atak” przekazu manipulacyjnego ubranego w bogatą, często rozrywkową formę sprawia, że polska *chata* jest nie tyle *rozśpiewana*, co - trawestując Stanisława Wyspiańskiego - *nagłośniona* oraz pełna *wrzawy, jazgotu*. Zarówno modyfikacja wypowiedzi Racheli z *Wesela*, jak i przytoczone leksemy odnoszące się do hałasu wartościują omawiane zjawisko zdecydowanie negatywnie. Dochodzące z TVP wypowiedzi są nie tylko kakofoniczne, ale przede wszystkim fałszywe, o czym świadczy przeciwstawienie ich *pierwszym ludzkim głosom, dobiegającym nie z Woronicza, a z Radomia*. Prawdziwy

⁶¹⁰ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/wodewil.html> [dostęp 20.07.2023].

⁶¹¹ K. Pokoma-Ignatowicz, *Między misją a polityką. O politycznym uwikłaniu TVP w przeszłości i współcześnie* w: D. Waniek, J.W. Adamowski (red.). *Media masowe w praktyce społecznej*, Warszawa 2007, s. 223; M. Ciunowicz, *O propagandzie w polskiej kronice filmowej (na podstawie komentarza narracyjnego z lat 1971-1975)*, w: „Załącznik Kulturoznawczy”, 5/2018 s. 77-89.

obraz polskiej sytuacji lat siedemdziesiątych, zarówno pod względem gospodarczym, jak i stosunku władzy do obywateli, obnażyły bowiem wydarzenia czerwcowe.

Ostatnia zima zwykłego człowieka, *kundla z pochodzenia i przekonania*, przedstawiona przez Osiecką, to ta z roku 1981:

„Przyszedł jednak grudzień osiemdziesiątego pierwszego roku i na ulicy naszej, jak wszędzie, musiało się jakoś objawić teatrum wojny (...).

Oczywiście, kto złamał godzinę policyjną, to wszyscy wiedzą: ludzie z pieskami. Spacerowały się chyłkiem. (...) No więc później, kiedy już dziesiątki raportów podziemnych i nadziemnych zarejestrowało te panie nocne z pieskami, to ja powoli zaczęłam je czcić. To jest taka druga, czy trzecia, nieefektywna może dywizja. Bez błękitnych czapek, bez rogatywek, bez bibuły w kieszeni, też mają przecież te bohaterki swój mundur: ciepły flanelowy szlafrok w kwiaty, ten sam, w którym pójda do szpitala, i filcowe brązowe kapcie na twardej, tekturowej podeszwie.

To one, kiedy chłopcy wszystko popsują, zbierają z ziemi oczy martwych lalek, to one upieką piernik z marchwi, to one są tą gwarancją, że wszystko znowu ruszy. To jest cichy, skromny batalion, husaria nadziei” (*Galeria...*, s. 78).

Osiecka, budując obraz pamiętnego w polskiej historii grudnia, decyduje się przedstawić dość zaskakujący element: spacerujących, mimo wprowadzenia godziny policyjnej, osób z *pieskami*. Autorka dokonuje niejako ich uwznioślenia poprzez określenie własnego stosunku wobec nich leksemem *czcić*. Nadaje im również istotną rolę społeczno-polityczną, przypisując funkcję ruchu oporu: swoja zwykłą conocną przechadzką z pupilem jednocześnie wyrażają sprzeciw wobec ograniczaniu ich wolności. Maszerując w *kapciach* i *szlafrokach* o zmierzchu, budują inny świat, niż ten zaprojektowany przez rządzących. Obraz ten podkreśla słownictwo związane z wojskowością: *husaria*, *batalion*, *dywizja*, *mundur*, (*błękitne*) *czapki*, *rogatywki*. Dwa ostatnie co prawda są powiązane z *brakiem*, tak samo, jak *bibuła* (potocznie oznaczająca publikacje, ulotki drugiego obiegu⁶¹²), jednak te „luki” nie wpływają na obniżenie wartości ich uporczywego łamania godziny policyjnej. Osiecka opisuje nieoficjalny rynsztunek spacerowiczów z ogromną pieczołowitością. Wspomniane *kapcie* są opatrzone epitetami *filcowe*, *brązowe*, a *podeszwa* dodatkowo scharakteryzowana jako *twarda*, *kartonowa*. W przypadku *szlafroka* określono materiał

⁶¹² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/49839/bibula/5155819/w-konspiracji>, [dostęp: 16.09.2023].

(flanelowy), wzór (w kwiaty) oraz dodano jego inne przeznaczenie: *ten sam, w którym pójdą do szpitala*. Cemu służą te wnikliwe opisy? Waldemar Frąc zauważa, że najtrudniejsze jest „uchwycenie pamięcią tej niepowtarzalnej powszedniości”⁶¹³, aby to się udało trzeba na nią spojrzeć z elementem zadziwienia. Strategii tej dopomaga tworzenie swoistego mikrokosmosu, odgradzonego od reszty świata, realizującego się poprzez zamknięcie w konkrety, szczególnie, drobiazgu⁶¹⁴. Wspomnienie związane z widokiem przechadzających się *chyłkiem* osób z psami w czasie godziny policyjnej zdaje się idealnie wpisywać w te rozważania. Jednak w szczegółach opisu z *Galerii...* zdaje się pobrzmiewać coś więcej: rodzaj czułości do *tramwajowego człowieka*⁶¹⁵. Zauważone elementy garderoby są tymi najbardziej domowymi, dającymi ciepło; to one też będą towarzyszyć ich właścicielom w chwilach największej samotności - choroby. Dostrzeżenie w spacerowiczach siły, która zwyczajną dosyć aktywnością sprzeciwia się zastanemu porządkowi, ale i jednocześnie przyszłej słabości jest kreacją głęboko humanistyczną. Warto jeszcze zwrócić uwagę na *pleć ludzi z pieskami*: są to we wspomnieniu Osieckiej kobiety. To w nich autorka upatruje nadzieję na poprawę sytuacji, to one mają umiejętność budowania nowego ładu, czy też naprawiania pęknięć starego, co zostaje oddane końcowym wyliczeniem. Enumeracja zaczyna się niepokojącą w swym wydźwięku metaforą *zbierają z ziemi oczy martwych lalek*, gdzie *oczy* mogą symbolizować życie, ale i duszę⁶¹⁶, a ich podnoszenie może sugerować chęć naprawy i ponownego przywrócenia ich światu. Kolejna jej część odnosi się już do prozaicznej czynności pieczenia *piernika*, jakby zapach domowego ciasta, trwający na przekór zawirowaniom, był gwarantem czegoś stałego, niezmiennego. Ostatnie zdanie to również enumeracja, tym razem alternatywnych określeń kobiet: *cichy, skromny batalion; husaria nadziei*. Z jednej strony więc przypisano im stereotypowo kobiece cechy jak skromność, niepozorność, z drugiej - to w nich tkwi największa moc odrodzenia. Taki portret kobiet pojawia się w *Galerii...* dwa razy: w odniesieniu do stanu wojennego oraz drugiej wojny światowej. Kobiety są więc tymi, które sprawdzają się w ekstremalnie trudnych warunkach.

⁶¹³ W. Frąc, *Andrzej Barański - spełnienie pamięci w obrazie*, w: G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, t. 1, Kraków 2004, s. 109-115 (rozważania dotyczą obrazów filmowych, jednak część wniosków ma charakter ogólny).

⁶¹⁴ *Ibidem*, s. 111.

⁶¹⁵ A. Osiecka, *Na końcowych przystankach*,

https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_koncowych_przystankach/tekst [dostęp: 17.09.2023].

⁶¹⁶ W. Kopaliński, *Słownik symboli...*, s. 271-273.

Osiecka w obu książkach wspomnieniowych tworzy swoistą galerię typów ludzkich, często posługując się kategorią płci. Klasyfikacja płci żeńskiej jest bardziej różnorodna od płci męskiej: zawierają się w niej zarówno typy cechujące się silnymi osobowościami o bardzo samodzielnym rysie stylu życia, jak i te zinfantyilizowane. W przypadku mężczyzn niemal każdy „gatunek” przedstawiony jest pejoratywnie, a zwłaszcza negatywnie oceniane są przemiany, jaki podlegają. Typem, do których można zaliczyć i kobiety i mężczyzn, co jest rzadkością, należy jedynie *kundelek*. Stanowi on również punkt wyjścia do zbudowania przekrojowej wizji życia w peerelu na przestrzeni dekad, z punktu widzenia zwykłego obywatela. W kreacjach typów ludzkich wśród licznych środków językowych, na szczególną uwagę zasługują przezwiska antroponimiczne, służące wyróżnieniu poszczególnych „gatunków”, często będące jednocześnie neologizmami. Osiecka stosuje cały wachlarz emocji – od pewnej dosadności i niechęci wyrażanej chociażby wulgaryzmami, przez akcenty humorystyczne, po czułość dla *tramwajowego człowieka*.

6.2. *Zatrzymać uciekających ludzi*⁶¹⁷ – portrety reprezentantów pokolenia

Daniel Passent w cytowanym już dokumencie Grażyny Pieczuro powiedział o Osieckiej, że ta kolekcjonuje ludzi, a następnie wraz z anegdotami, umieszcza ich w swoich książkach i wspomnieniach⁶¹⁸. I tak, zarówno w *Szpetnych...*, jak i *Galerii...* odnaleźć można wplecione w narrację portrety przedstawicieli pokolenia ‘56.

Jeden z rozdziałów *Galerii potworów* nosi tytuł *Zdjęcia czarno-białe*⁶¹⁹. Osiecka snuje w nim opowieść o tym, jak w ciemni *Polityki* wywoływała znalezione po latach film. Ku jej zaskoczeniu na kliszy pojawiły się *twarze nieżyjących kolegów: Kobieli i Cybulskiego*⁶²⁰. W pierwszej książce wspomnieniowej autorka tak pisze o przyjaciółach:

„Kiedy dwaj przyjaciele – Zbyszek i Bobek – zostali aktorami filmowymi, ich emploi określiło się jednoznacznie: Bobek był *charakterystyczny*, a Zbyszek *liryczny*.

Tymczasem w życiu to było niezupełnie tak. Zbyszek, na skutek legendarnego roztargnienia, uchodził wśród przyjaciół za postać półkomiczną, a w każdym razie

⁶¹⁷ A. Osiecka, *Galeria...*, Warszawa 2004, s. 15.

⁶¹⁸ G. Pieczuro, *Agnieszka*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/agnieszka,497014> [dostęp: 10.05.2023]

⁶¹⁹ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 60.

⁶²⁰ Ibidem, s. 61.

provokującą do żartów. Toteż płacono mu niezliczone figle, a celował w tym Bobek (*Szpetni...*, s. 57).

Osiecka prezentuje Zbigniewa Cybulskiego i Bogumiła Kobię na zasadzie przeciwieństwa, a nawet - podwójnego kontrastu. Koledzy bowiem różnią się od siebie w kreacji Osieckiej zarówno na płaszczyźnie zawodowej, jak i prywatnej – na której niejako zamieniają się rolami. Jako aktorom bowiem autorka przypisuje im *emploi* zamykające się w zaledwie jednym epitecie: w przypadku Cybulskiego jest to określenie *liryczny*, a w odniesieniu do Kobieli – *charakterystyczny*. Jednak po skończonych zdjęciach rolę komiczną przywdziewał *Zbyszek* – co nie było efektem świadomego wyboru. Osiecka przypisuje mu bowiem taką cechę, jak *roztargnienie*, opatrzone hiperbolizującym je epitetem: *legendarne*. Pewnego rodzaju więc trudności ze skupieniem uwagi stanowiły czynnik wyzwalający określone zachowania wobec niego, nazwane *figlami*, *żartami*. Jednak ani roztrzepanie, ani prowokowanie zabawnych sytuacji z udziałem Cybulskiego nie wpływało negatywnie na ocenę aktora czy też jego stosunki z ludźmi. Zachowywał on postawę pełną życzliwości:

„Zbyszek Cybulski był nieprawdopodobnie miły. Choć nie starał się nikogo kokietować - szerzył sympatię” (*Szpetni...*, s. 56).

Osiecka w tym krótkim fragmencie rozgranicza dwa zachowania: bycie *miłym* oraz kokietowanie – różni je szczerłość w sposobie bycia. O ile to pierwsze związane jest z naturalnym traktowaniem drugiego człowieka z *sympatią*, o tyle drugie – ze sztucznością komunikacyjną, obliczoną na cel, jakim jest zjednanie sobie innej osoby⁶²¹. Cybulskiemu przypisuje ów bezpretensjonalny wariant.

Autorka zwraca uwagę też na ksywkę *Zbyszka*, a mianowicie: *gawędziarz*, oraz doszukuje się jej korzeni:

„Słyszał natomiast z tego, że wśród gwarnej zabawy lubił się z znajomą niewiastą w zacisznym kąciku i godzinami rozprawiać o tym lub o owym.

- Słuchajcie, to nie podrywacz, to gawędziarz - powiedziała kiedyś jedna z tych dziewczyn, i to świetne słówko *gawędziarz* przyłgnęło do niego na długie lata” (*Szpetni...*, s. 60).

⁶²¹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/kokietowa%C4%87.html> [dostęp: 13.05.2023].

Cybulski przedstawiany jest więc jako człowiek kameralny - służy temu kontrastowe zestawienie *gwarnej zabawy* i *zacisznego kącika*. Aktor nie wpisuje się we wspomnieniach Osieckiej w schemat młodego artysty prowadzącego głośne i hulaszczę życie - bardziej ceni spokojny stolik gdzieś w rogu sali. Zestawienie tych odmiennych postaw wobec rozrywki służy również ukazaniu stosunku Cybulskiego do kobiet. Interesuje go bowiem nie tyle flirtowanie, co długie rozmowy, oddane za pomocą leksemu *rozprawiać* - a więc 'opowiadać i dyskutować długo i z przejęciem'⁶²² - oraz określenie *godzinami*. Upodobanie to stało się też przyczynkiem do ukucia wspomnianego przezwiska dla Cybulskiego.

Zbyszek-gawędziarz to jednak obraz Cybulskiego z czasów młodości. Wraz z mijającymi latami coraz trudniej było mu dostosować się do zmieniających się realiów:

„Także Zbyszkowi Cybulskiemu było ciężko przeistoczyć się w *normalnego aktora*. Ktoś - kto zaczynał *od głosu pokolenia*, od *Bim-Bomu* i *Popiołu i diamentu* - miał nagle przeistoczyć się w szwedzkiego zamglonego kochanka?? Jakże to tak??

Zbyszek marniał i markotniał. Pił. Kiedy jednak gdzieś we wrocławskim barku filmowców napotykał spojrzenie kogoś z nas, kogoś ze starej gwardii, unosił się lekko na łokciu i chrypiał namiętnie: »Starenia, słuchaj. Ja jestem odpowiedzialny za Rzeszowskie i Kieleckie, słyszysz? Rozumiesz? Jestem odpowiedzialny za Rzeszowskie. I Kieleckie«” (*Szpetni...*, s. 167).

W portrecie, wyłaniającym się ze *Szpetnych...*, Cybulski przeżywa więc wewnętrzny konflikt ideowy. Pierwszemu etapowi jego artystycznej kariery towarzyszyło poczucie misji, realizujące się między innymi poprzez tworzenie spektakli w odwilżowym znanym teatrzyku studenckim *Bim-bom*. Młodzi ludzie, otoczeni propagandą wszechobecną w dostępnych im mediach, tylko na - początkowo amatorskich - scenach mogli próbować odnieść „zwycięstwo nad peerelowskim totalitaryzmem szarości”⁶²³. Jak zaznacza jednak Katarzyna Nowicka-Zagórow, to było możliwe jedynie w grupie zaangażowanych twórców⁶²⁴. Jedną więc sprawą było oddawanie w sztuce odwilżowych nastrojów, drugą - idea wspólnotowości. Osiecka dostrzega w Cybulskim ściśle połączenie między działalnością artystyczną a pewną obywatelską postawą. Ta ostatnia wyrażała się również w przytoczonym powiedzonku

⁶²² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/32871/rozprawiac> [dostęp: 13.05.2023].

⁶²³ K. Nowicka-Zagórow, *Student to ma klawe życie - o mitologizacji teatralnego ruchu studenckiego*, w: „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna”, 5/2018, s. 151.

⁶²⁴ Ibidem.

aktora *Ja jestem odpowiedzialny za Rzeszowskie i Kieleckie*. Nazwy województw zdają się pełnić tu rolę metonimii i występować w znaczeniu szeroko rozumianej prowincji. Dorota Karaś, jedna z biografek Cybulskiego, zauważa jednak, że aktor - zwłaszcza w początkowych latach swojej pracy zawodowej - rzeczywiście organizował wyjazdy na wieś, by tam grać, poznawać punkt widzenia mieszkających tam osób⁶²⁵. Gdy jednak etap największej, październikowej, konsolidacji minął - Cybulski, mimo sukcesów, nie czuje się dobrze w życiu, co Osiecka oddaje za pomocą lakonicznych zdań: *Zbyszek marniał i markotniał. Pił*. Katarzyna Taborska, omawiając niemieckie biografie, zauważa, że taka lapidarność zwiększa dramatyzm przedstawianej sytuacji⁶²⁶, podobny efekt zdaje się osiągać i w tym wspomnieniu. Autorka *Szpetnych...* pokazuje Cybulskiego jako zagubionego bez misji, idei wspólnoty. Podwójne pytanie (zakończone też dla wzmocnienia efektu podwojonym pytajnikiem) o sens *przeistaczania się w szwedzkiego kochanka* oddaje poczucie pewnego bezsensu towarzyszącemu aktorowi. Dawny żar dostrzec można w Cybulskim jedynie wtedy, gdy napotyka przyjaciół z czasów młodości, tu nazwanych za pomocą związku frazeologicznego - *starą gwardią*, oznaczający 'ludzi znających się od dawna, połączonych wspólnymi doświadczeniami, przeżyciami'⁶²⁷. Trudność w nowym postrzeganiu zawodu była też udziałem i doświadczeniem całego pokolenia, całej *starej gwardii*:

„Każdy plótł coś o powołaniu, o wspólnocie, o jakichś wartościach nadrzędnych. Toteż mieliśmy straszny kram z wydobyciem się, na przykład, z *ruchu studenckiego* i wtłoczeniem się, na przykład, w wybrany przez nas uprzednio zawód farmaceuty” (*Szpetni...*, s.166-167).

Osiecka portretuje więc – po raz kolejny – swoje pokolenie jako generację ideowców, o czym świadczą ich wymienione priorytety: *powołanie, wspólnota, wartości nadrzędne*. Przywiązanie do nich stanowiło o wspomnianych problemie przystosowania się do mniej utopijnych – i zarazem mniej abstrakcyjnych - realiów dorosłego życia. Zbyszek Cybulski staje się zatem we wspomnieniach wyzwalczem

⁶²⁵ M. Zimmerman, *Dorota Karaś: kompleksy Cybulskiego nie były żartem, chociaż z nich żartowano*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/dorota-karas-kompleksy-cybulskiego-nie-byly-zartem-chociaz-z-nich-zartowano/6hc3vkf> [dostęp: 15.09.2023].

⁶²⁶ K. Taborska, *Niemieckie biografie chwili (1946-1948) - próba typologii narracji*, w: „Autobiografia”, 1/2013, s. 44.

⁶²⁷ A. Kubiak-Sokół, *Słownik frazeologiczny PWN...*, s. 57.

refleksji o donkiszoteryjnym rysie całego pokolenia. Wplecenie w narrację potocyzmów *kram, plótl* uwidacznia pewną zmianę w traktowaniu tychże ideałów ze względu na perspektywę czasową – w chwili spisywania wspomnień, ćwierć wieku po Odwilży, są one postrzegane z pewną rezerwą, być może jako nieco naiwne. Jednak ich ocena nie jest jednoznaczna – Osiecka część poświęconą Cybulskiemu tytułuje właśnie *Rzeszowskie i Kieleckie*, a kończy ją słowami, odnoszącymi się do deklaracji odpowiedzialności aktora za te województwa: „Tak mówił. I był. Wszyscy byliśmy. Chcieliśmy być”⁶²⁸. Osiecka znowu więc – wychodząc od aktora – przechodzi do refleksji na temat całego pokolenia. Zastąpienie w ostatnim zdaniu leksemu *byliśmy* na *chcieliśmy* kreuje generację na grupę osób niezwykle wrażliwych, jednak stawia pod znakiem zapytania ich skuteczność w przekuwaniu ideałów w rzeczywistość.

W *Galerii...* o Zbigniewie Cybulskim pojawiają się zaledwie trzy wzmianki (w tym dwie związane są z wywoływaniem starego filmu fotograficznego, o którym wspomniano na początku rozdziału). Trzecia odnosi się do wydarzeń, o których autorka – jak deklaruje – zapomniała w trakcie pisania *Szpetnych...*:

„Nie opisałam pewnego pijackiego, listopadowego świtu, kiedy to Zbyszek Cybulski, tymi swoimi niewidzącymi oczami, wpijał się z sopockiej plaży w zamglony Hel, wypatrywał wrogich okrętów i pragnął się zbroić i bić...” (*Galeria...*, s. 13).

Z przytoczonego fragmentu przebija w konstrukcji Cybulskiego potrzeba mentalnego przebywania w świecie pełnym miraży i złud. Świadczy o tym symboliczna pora doby, która jest granicznym momentem między jawą a snem - *świt* oraz jego określenia: *pijacki* (a więc zatracający poczucie rzeczywistości) i *listopadowy*, zatem wybrana została pora roku, która niesie ze sobą mgły, poranną szarówkę. Podkreślona też zostaje wada wzroku aktora (*niewidzące oczy*), która jednak ma tu również wymiar symboliczny - dużo ważniejsze jest bowiem to, co Cybulski widzi w wyobraźni. A tam jawią mu się *wrogie okręty*, z którymi chce walczyć - jest więc niczym don Kichot, który przepelniony szczytnymi ideami daje się ponieść wodom fantazji i angażuje wszystkie swoje siły do walki z nieistniejącym wrogiem.

Marzenia pojawiają się również jako ważny element kreacji Loepolda Tyrmanda:

„Rzecz w tym, jaką rangę potrafił nadać Tyrmand swoim skarpetkom. Wspomnijmy słynny fortepian Szopena. Nietrudno go, rzecz jasna, uznać za symbol.

⁶²⁸ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 167.

Skoro tak, idźmy dalej za Poetą i przypomnijmy, że symbol ten pewnego dnia, w szczególnych okolicznościach - sięgnął bruku.

Symbol ofiarowany nam przez Tyrmanda – skarpetki mianowicie – niejako powstał z bruku, a następnie - uniósł się w górę, ku obłokom, tam, gdzie mieszkają marzenia” (*Szpetni...*, s. 37).

Osiecka przytacza najśłynniejszy atrybut Tyrmanda, jakim były jego czerwone skarpetki. Autorka zestawia je z *fortepianem Szopena*, nawiązując do poematu C.K. Norwida, wprowadzając niemal podniosły ton. Skoro więc skarpetki i fortepian w jednym stoją u Osieckiej rzędzie, to i symbolika instrumentu w utworze Norwida przechodzi na element garderoby autora *Złego*. I tak *skarpetki* otrzymują najwyższą rangę, stają się symbolem kultury, ale także znakiem tego, co zostanie w pełni docenione przez kolejne pokolenia. Autorka wspomnień nadaje im jednak odwrotne kierunki: fortepian *sięgnął bruku*, natomiast *skarpetki* chcą dosięgnąć niebios, co zostało oddane enumeracją: *uniósł się w górę, ku obłokom, tam, gdzie mieszkają marzenia*, tym samym przedstawiając *skarpetki* jako symbol trwalszy i cenniejszy od norwidowskiego instrumentu. Pierwsza część wyliczenia jest w zasadzie tautologizmem, który jednak wzmacnia obraz wznoszenia się, drugi człon ponownie podkreśla wertykalny kierunek, a trzeci – nadaje mu przenośnego znaczenia - na samej „górze”, czyli w sferze sacrum, znajdują się *marzenia*. Do jakich pragnień dawał tym samym Tyrmand dostęp ludziom, prezentując im siebie w czerwonych *skarpetkach*?

„Oczywiście dla nikogo dziś nie jest tajemnicą, że były to między innymi Marzenia o Zachodzie. (...) Zachód był mitem, krainą wysnioną, edenem i wszystkim, co niewiadome” (*Szpetni...*, s. 38).

W przytoczonym fragmencie uwagę przykuwają dwa leksemy zapisane wielką literą: *Marzenia* oraz *Zachód*. O ile taki zapis świata za Żelazną Kurtyną nie dziwi, o tyle zastosowanie go w stosunku do *Marzeń* jasno podkreśla, że sfera fantazji była przez Tyrmanda, ale i całe pokolenie, oceniana niezwykle pozytywnie. A duet w postaci *Marzeń o Zachodzie* najprawdopodobniej zajmował jedno z najwyższych z możliwych miejsc w ich hierarchii wartości. Świadczy o tym kolejna enumeracja, która stanowi niejako definicję *Zachodu* opartą to jego metonimicznych określeniach. I tak, generacja '56 umieszcza go w sferze *mitu*, wedle którego ten niedostępny świat skrywa wszystko co najlepsze; jest rajem na ziemi, co podkreślają: leksem *eden*, epitet

wyśniona oraz peryfrazą *wszystko, co niewiadome*, gdzie to nieznanne jest podszyte nadzieją na niepoznane dotąd wspaniałości.

Leopold Tyrmand jest więc kreowany na człowieka, który odważnie manifestuje swoje tęsknoty, który nie boi się wyrażać w charakterystyczny dla siebie sposób, w jakim chce żyć świecie. I choć zestawienie *skarpetek z fortepianem Szopena* na jakiejś płaszczyźnie ma również budzić u czytelnika lekki uśmiech, to jednocześnie zabarwienie humorystyczne nie sabotuje roli, jaką ten, zdawałoby się drobny element garderoby, odgrywał dla pisarza jak i społeczeństwa. Otóż upominały się one, jak pisze Osiecka w innym fragmencie, „o prawo człowieka do odmienności”⁶²⁹.

To jednak nie jego jedyne oblicze (choć zdecydowanie najmocniej zaakcentowane). Autorka wspomnień uzupełnia portret Tyrmanda o spostrzeżenia dotyczące jego twórczości:

„Uważam Tyrmanda za Dołęgę-Mostowicza naszych czasów. Ten świetny autor i wyrafinowany obserwator, gdyby był teraz tutaj, nie kręciłby się zapewne po pięknych dzielnicach, tylko po Wolumenie. Jak przebiegły diagnosta przykładą on bowiem ucho do ciała pacjenta nie tam, gdzie wszyscy przykładają, ale tam, skąd wydobywają się szczególnie ciekawe szmery. Tyrmand śledziłby z zapartym tchem owo jedyne na świecie targowisko, na którym spotykają się sprzedawcy niemieckich szamponów, handlarze płyt i liferenci wydawnictw niezależnych” (*Szpetni...*, s. 36).

Osiecka podkreśla więc zarówno talent literacki Tyrmanda, za pomocą epitetu *świetny (autor)*, przedstawia go również jako pisarza niezwykle popularnego poprzez nazwanie go *Dołęgą-Mostowiczem naszych czasów*. Zwraca jednak uwagę na coś więcej niż warsztat i poczytność, a mianowicie: zmysł obserwacji, określony jako *wyrafinowany*. Jego sposób postrzegania świata jest zatem dogłębny, ale też nieszablonowy. Na czym polega owa nietuzinkowość przyglądania się życiu? Autorka w celu odpowiedzi na to pytanie kreuje niejako dwa obrazy Warszawy. Pierwszy odnosi się do *pięknych dzielnic*, jak można się domyślić: nowoczesnych, czystych i eleganckich. Drugi nawiązuje do *Wolumenu* – a więc targowiska na Bielanych, na którym w latach peerelu handlowano przede wszystkim starociami⁶³⁰. Autorka wspomnień kreuje je na miejsce zupełnie osobliwe, w którym współlistnieją ze sobą kompletnie różne światy, oddane przez enumerację: *sprzedawcy niemieckich*

⁶²⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 36.

⁶³⁰ „Wolumen” – bazar na rozdrożu, <https://biznes.um.warszawa.pl/-/wolumen> [dostęp: 12.06.2023].

szamponów, handlarze płyt i liferenci wydawnictw niezależnych. To właśnie w takich przestrzeniach, w których zderzają się odmienne style życia, wartości, gusta – mają szansę wytworzyć się najciekawsze zjawiska społeczne. Nie są jednak wcale łatwe do zauważenia, wymagają podążania własną ścieżką. Osiecka dwa razy wraca do wątku Tyrmanda-obszawatora, powtarza swoją refleksję na temat tej postaci, na kilka sposobów podkreśla jej wyjątkowość w tym zakresie. Nazywa go *diagnostą*, w dodatku *przebiegłym* i kontynuując tę metaforę porównuje go do lekarza, który poszukuje *szczególnie ciekawych szmerów*, miast podążać utartymi ścieżkami. Ostatnim stopniem intensyfikacji tej cechy w opisie Osieckiej jest podkreślenie, że pisarz nie tylko jest świetnym obserwatorem, ale także charakteryzuje go oddawanie się tej czynności z pasją i zaangażowaniem, co oddaje za pomocą frazeologizmu (*śledziłby*) z *zapartym tchem*.

Autorka *Szpetnych...* nie kreśli jednak Tyrmandowi laurki. Nazywa go również *snobem*⁶³¹, przytacza też dosyć sarkastyczne wypowiedzi, które usłyszała pod swoim adresem:

„Jeżeli ty myślisz, że on się z tobą ożeni, to jesteś głupia” (*Szpetni...*, s. 35)

„Myślałem, że jesteś toporną samicą, a tymczasem jesteś Mussetem w fenomenalnych skórach” (*Szpetni...*, s. 37).

Zastosowanie wprost negatywnie wartościującego epitetu *głupia*, nazwanie kobiety *samicą*, dodatkową dopełnione epitetem *toporną* (nawet jeśli nieco niwelowane kolejną częścią wypowiedzi) pokazuje Tyrmanda jako człowieka bezpardonowo wyrażającego swoje zdanie, szczerego, ale też być może pozbawionego taktu.

Postać Leopolda Tyrmanda jest więc wielowymiarowa. Osiecka pokazuje go w trzech odsłonach: pisarskiej, koleżeńskiej i, rzec by można, lifestylowej. Z językowej kreacji wyłania się człowiek przede wszystkim utalentowany, ale i odważny - w wyrażaniu swojego zdania w sprawach drobnych, ale także w manifestowaniu sprzeciwu politycznego w niezwykle oryginalny sposób.

Innym, zdecydowanie wyróżnionym we wspomnieniach Osieckiej, pisarzem jest Marek Hłasko. Poetka wspomina jego opowiadanie *Ósmy dzień tygodnia*, ale jak zwykle w centrum jej opowieści znajduje się Marek Hłasko jako człowiek, nie jako artysta (w rozumieniu zawodu):

⁶³¹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 38.

„A Marek był nieznośny. Chodził po Paryżu i rozповідаł, że pisarze w Polsce nie mają własnych szczotek do zębów (...). Miałam kiedyś zdjęcie Gomułki w włóczkowym, ręcznie zrobionym swetrze. Mam też zdjęcie Marka, jak pajacuje na krzyżu w Kazimierzu. Jak by to było, gdyby się jedno zdjęcie przyjrzało uważnie drugiemu? Może przyszlaby pewnego dnia wyczekiwana wiza do własnego kraju” (*Galeria...*, s. 84-86).

Osiecka pokazuje więc Hłaskę już na emigracji i kreuje go na postać trudną, zaciemniając obraz sytuacji w Polsce. Opatruje go epitetem *nieznośny*, a co za tym idzie przypisuje mu męczące i denerwujące zachowania⁶³². Mimo że określenie to niesie ze sobą jednoznacznie pejoratywny ładunek, to w przytoczonym fragmencie ma raczej podkreślać pewien - być może dziecinny - upór i niezdolność do konsensusu. W budowaniu postaci Hłaski ważną rolę odgrywa odwołanie do dwóch fotografii. Pierwsza z nich uwiecznia *Gomułkę*, który ma na sobie *sweter*, określony epitetami: *włóczkowy*, *ręcznie zrobiony*. Pierwszy sekretarz KC PZPR nieoczekiwanie przedstawiony jest z atrybutami pomagającymi zobaczyć w nim nie tylko polityka, ale i człowieka, kreującymi pełną ciepła atmosferę. Druga portretuje Marka Hłaskę pozującego przy krzyżu. Osiecka stosuje leksem *pajacuje*, podważając tym samym pojawiającą się w kontekście krzyża symbolikę cierpienia i sprowadzając fotografię do pewnego rodzaju „wyglupu” pisarza. Jednak pisarka wracała do tej fotografii i w dramatyczniejszym tonie: „Są tacy ludzie, którzy jak znajdą but na plaży to go natychmiast przymierzają, a Marek przymierzał się do krzyża. Jedni ludzie przymierzają buty, inni ludzie przymierzają krzyże”⁶³³.

Osiecka kończy ten krótki portret Hłaski niejako pytając samą siebie, czy była możliwa inna życiowa droga dla pisarza. Czy przyjrzenie się sobie wzajemnie ze zrozumieniem i empatią, mógłby sprawić, że Hłasko zobaczyłby w Gomułce staromodnego pana, a tenże w Hłasce - udręczonego młodego mężczyznę? Czy gdyby widzieli w sobie ludzi, a nie wrogów życiorys Hłaski wyglądałby inaczej?

Pisarza nie daje odpowiedzi. Pokazuje Hłaskę jako człowieka osobnego, zbuntowanego, trudnego, jednocześnie nie wprowadzając oceny jego postawy. Podobny obraz pisarza wyłania się ze *Szpetnych...*, w których autorka wspomnień pisze:

⁶³² <https://wsjp.pl/haslo/podglad/69300/nieznosny/5180595/czlowiek> [dostęp: 16.09.2023].

⁶³³ <https://youtu.be/-WOX1W0-NLU?si=j8UXn6bmk6fD4FtD> [dostęp: 16.09.2023].

„Niekiedy wilkiem się nazywał. Lecz wilkiem nie był. - Raczej chciał być. - Gdy cały naród raźnie śpiewał - on wolał zawyć” (*Szpetni...*, s. 67).

Autorka wprowadza *wilka*, który może oznaczać *siłę i waleczność*²¹⁶ i określa relację Hłaski z tymże symbolem, głównie za pomocą leksemów czasownikowych: *się nazywał, nie był, chciał być*. Osiecka więc pokazuje pewien rozdźwięk między tym, jaką faktycznie konstrukcję psychiczną posiadał Marek Hłasko, a tym, jak sam siebie postrzegał - lub jaką pozę przybierał. Ten dysonans dotyczy jednak bardziej mentalnych zasobów do radzenia sobie z wybraną życiową ścieżką, w tym z samotnością, niż podejmowanych działań, o czym świadczy antyteza: *gdy cały naród raźnie śpiewał - on wolał zawyć*. Jego głos jest więc tym niewpisującym się w propagandowy ton, odosobnionym, ale też - jeśli wziąć pod uwagę również potoczne określenie płaczu poprzez omawiany leksem - przepełnionym bólem.

Głos ten jest też naznaczony talentem, choć i ta kwestia nie jest w *Szpetnych...* jednoznaczna:

„Talentu nam zostawił zaledwie kruchy okruch. - Jak gdyby tu w Warszawie – ten talent ktoś mu otruł” (*Szpetni...*, s. 68).

Osiecka nie odmawia Hłasce literackiego kunsztu, jednak zauważa, że nie zrealizował on się w pełni. Paronomazja *kruchy okruch* podkreśla zarówno niewykorzystany potencjał, jak i jego delikatność. To pewne zagrożenie ulotnością, nietrwałością talentu autorka wywodzi z sytuacji w kraju. Buduje metaforę, w której zostaje on otruty w ojczyźnie pisarza; te niemalże śmiertelne ciosy zadał zapewne ustrój. Można się tylko domyślać, czy były to problemy z cenzurą nonkonformistycznego twórcy, czy też wpływ ogólnej atmosfery panującej w kraju.

W językowej kreacji Hłaski uwagę przykuwa zestawienie go z jeszcze jedną, ważną dla autorki wspomnień, postacią: jej ojcem. Osiecka pisze:

„Wy obaj - piękni egoiści (...). Ty miałeś długie życia, Tata! - On – ma dwa groby we dwóch światach. - Ma groby dwa, a nie miał domu” (*Szpetni...*, s. 68).

Autorka zdaje się więc poświęcać wiersz dwóm najistotniejszym figurom męskim w swoim życiu: ojcu oraz Hłasce. Dostrzega w liniach ich życia podobieństwo i różnice. Za tę pierwsza uważa pewien rys charakterologiczny: egoizm. Powodów przypisania im akurat tej cechy należałoby zapewne doszukiwać się w biografii poetki:

Osiecka pierwszy okres swojego życia spędziła otoczona miłością ojca, który jednocześnie poczuwał się do kształtowania jej jako człowieka nadzwyczajnego, zdolnego do osiągnięcia wszystkiego, o czym zamarzy, o umyśle nieskażonym żadną ideologią. Jednocześnie przez wiele lat miał - nieukrywany przed żoną i córką - romans z Józefina Pellegrini, który zakończył się rozwodem z Marią (matką Agnieszki). Natomiast Osiecką z Markiem Hłasko łączyła relacja – z punktu widzenia biografów - pełna niedopowiedzeń i niejasności. Poznali się jako bardzo młodzi ludzie i w krótko potem zostali parą, w pewnym momencie odbyły się nawet, tradycyjne w swoim charakterze, zaręczyny tej dwójki. Jednak w tym samym czasie pisarz spotykał się równocześnie z Sonją Ziemiann (które później została jego żoną), prezentował też dosyć swobodny stosunek do umówionych spotkań z Osiecką i często się na nich nie pojawiał. Niektórzy biografowie skłaniają się do wniosku, że oboje grali przed sobą pewien spektakl, nie myśląc poważnie o wspólnej przyszłości⁶³⁴. Obaj mężczyźni wyraźnie nie tworzyli partnerskich związków ni rodzin, przedkładając własną wolność lub korzystniejsze (również w sensie emocjonalnym), nowe relacje nad podjęte zobowiązania. *Egozim* ten jednak Osiecka opatruje epitetem *piękny*, odsłaniając tym samym zawilosci uczuć: nawet ludzie o dominującej cesze negatywnej (*egoiści*) mogą być finalnie postrzegani pozytywnie. Różnicę natomiast pisarka dostrzega bardziej pragmatyczną: w długości ich życia. Hasko zakończył je zdecydowanie przedwcześnie i pisarka podkreśla tragizm tego faktu powtórzeniem *ma dwa groby/ ma groby dwa*. Dodaje również, że są one *w dwóch światach* - Hłasko zmarł bowiem na emigracji, jednak z inicjatywy matki jego prochy sprowadzono z czasem do Polski. Osiecka nadaje dwóm nagrobkom wymiar symboliczny i kreuje sytuację naznaczoną absurdem, pokazującą życie pisarza jako kierowane zupełnie niezrozumiałą dynamiką, a czyni to za pomocą antytezy: *ma groby dwa, a nie miał domu*. Nawiązuje tym samym do okresu jego emigracji oraz wspomnianego już poczucia osamotnienia. Taka konceptualizacja jednego z najważniejszych głosów pokolenia '56 nie jest odosobnioną - matka Hłaski również podkreśliła jego samotną tułaczkę poprzez wybór napisu na polskim nagrobku: „Żył krótko, a wszyscy byli odwrócenii”⁶³⁵.

Zbyszek Cybulski, Bogumił Kobiela, Leopold Tyrmand, Marek Hłasko, a w poprzednich rozdziałach także: Krzysztof Komeda, Piotr Skrzynecki czy Witold

⁶³⁴ P. Derlatka, *Zdradziecka Osiecka*, Warszawa 2015, s. 9-30.

⁶³⁵ <https://www.polskieradio.pl/39/156/artykul/2324762,zyl-krotko-a-wszyscy-byli-odwroceni-54-rocznica-smierci-marka-hlaski> [dostęp: 5.09.2023].

Dąbrowski - Osiecka stworzyła na kartach swych wspomnień ich portrety. Są to obrazy ukazujące wielowymiarowe, barwne osobowości, które za swój indywidualizm i wrażliwość płacą często wysoką cenę. Autorka nie kreśli laurek, nie skupia się na artystycznych sukcesach – pokazuje swoich przyjaciół wraz z ich słabościami, śmiesznościami i wadami, a jednak fragmenty te są podszyte czułością do *dzieci Października*⁶³⁶. Poetka pokazuje postaci, które potrafiły żyć z fantazją i rozmachem, które nie bały się iść pod prąd; które żyły jak *motyle* – barwne i targane wiatrem, i które wierzyły, że są nieśmiertelne, co oddaje peryfrazą ukuta na oznaczenie pokolenia’56 przez Osiecką: *pancerne motyle*⁶³⁷.

Niektórzy z nich odeszli przedwcześnie, a ci którzy przemierzali kolejne dekady życia tęsknili za czasami młodości, o czym świadczą teksty piosenek umieszczone w zakończeniu obu książek:

„odczuwamy trochę kaca,
Że co było, to nie wraca
(...)
Odczuwamy trochę żalu,
że tak wcześnie jest po balu,
Chociaż noga się do tańca jeszcze rwie.
Chce się tańczyć, chce się walczyć
A tu nagle – *Panie starszy, zamykamy*, tak czy nie?
Zazdrościmy młodszym siostrom,
Cytujemy coś z *Po Prostu*,
albo żal się komuś robi *Zetempe....*” (*Szpetni...*, s. 211)

„Nasza młodość - nie dokończona,
Nasz młodość - nie douczona,
W krótkich kursach – zagubiona
Płytką jak
Pierwszy sen” (*Galeria...*, s. 233).

Osiecka w pierwszym przytoczonym fragmencie stosuje metaforę tańca: który symbolizuje tu pełnię życia. Pokolenie jawi się w niej jako niespełnione, ale i

⁶³⁶ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 62.

⁶³⁷ *Ibidem*.

zaskoczone upływem czasu i generacyjną zmianą. Gorycz po latach młodości zostaje oddana za pomocą paralelizmu składniowego (*odczuwamy trochę kaca, odczuwamy trochę żalu*). Jednak tęsknota za młodzieńczymi latami nie jest nostalgią za towarzyszącą im wtedy energią - ta jeszcze się nich tli, o czym świadczy powtórzenie *chce się tańczyć,/ chce się walczyć* - lecz odpowiedzią na sposób, w jaki postrzega ich świat. A otoczenie nie jest dla czterdziestolatków łaskawe i nie widzi dla nich miejsca, co oddaje pytanie *Panie starszy zamykamy, tak czy nie?* Pewna nieaktualność ich wizji świata jest też podkreślona poprzez zastosowanie nazw własnych: *Po Prostu* – likwidacja tego magazynu stanowiła symboliczne zakończenie odwilży gomulkowskię, a co za tym idzie okres największej konsolidacji pokolenia; *Zetempe* – działającego do 1957 roku. Wraz z końcem Października następuje zatem i kres ich młodości - jest więc ona intensywna, ale i bardzo krótka do czego nawiązuje kolejny fragment. Zastosowane wobec niej epitety: *nie dokończona, nie douczona, zagubiona* oraz porównanie *plytka jak pierwszy sen* podkreślają, że została przerwana nagle i zbyt wcześnie, powodując tym samym poczucie braku oraz trudność z przystosowaniem się do nowych życiowych ról związanych z wiekiem średnim. Młodość jest wartością nadrzędną, ale i – zbyt wcześnie utraconą dla pokolenia’56.

Podsumowanie

W części analitycznej pracy rozważaniom poddano konceptualizację pokolenia '56 we wspomnieniach Osieckiej. Należy więc zadać pytanie, jakie środki językowe przyczyniły się do stworzenia kreacji generacji? Czy można wskazać te, które dominują lub są szczególnie istotne z punktu widzenia omawianego tematu?

Sferą, która przeważa w budowaniu obrazu pokolenia, jest leksyka, a jej funkcje w obu omawianych tekstach są niezwykle zróżnicowane. Zarówno w *Szpetnych...*, jak i w *Galerii...* zauważalny zabieg stanowi stosowanie słownictwa potocznego - wśród licznych leksemów wymienić można chociażby: *ukatrupić*, *belferowanie*, *gilganie*, *krakać*, *chandra* itd. Służą one głównie dwóm celom: po pierwsze oddają atmosferę danego miejsca (na przykład szkoły w czasach socjalistycznych), niejako wprowadzając atmosferę swojskości - a co za tym idzie uwiarygadniają daną kreację. Dużo częściej jednak wcale nie służą przedstawianiu zwykłej codzienności, a niosą ze sobą pewien naddany ładunek. Niekiedy jest to element humorystyczny, zwłaszcza gdy potocyzm zestawiony jest na zasadzie kontrastu z podniosłym stylem lub nie przystaje do - pozornie - poważnej tematyki. Z dużo większą częstotliwością jednak zawiera w sobie pierwiastek wartościujący - to właśnie niejako „wdarcie się” kolokwializmów do opisu soc-młodości w *Galerii...*, odziera ją z naiwności i pokazuje jej równie ważne - dramatyczne oblicze (zwłaszcza dla artystów w ZSRR). W pojedynczych przypadkach zdarza się też, że to właśnie potocyzm jest strategicznym elementem konstruowania obrazu jakiejś postaci - na przykład *rzenie* (na określenie szczególnego sposobu śmiania się) w przypadku portretu Piotra Skrzyneckiego.

Kolejnym obszarem, realizującym się często na poziomie leksyki lub pewnych stałych, funkcjonujących w danym okresie (a często i do dziś) związków wyrazowych, jest nowomowa. W omawianych fragmentach znalazły się takie jej realizacje, jak: *samokrytyka*, (apostrofa) *towarzysze*, *agent BBC*, *ferment* (na określenie antysystemowych działań), *wróg ludu*. Ich wplatanie w tok narracji uwidacznia, jak język propagandy (i jednocześnie propagandowa wizja świata) przenikała do codzienności pokolenia. Z jednej strony nowomowa pokazuje więc realia, w jakich przyszło im dorastać i debiutować, z drugiej - wskazuje często na elementy, przeciwko którym się buntowali.

Osobną, niezwykle bogatą kategorią w analizowanych książkach, są onimy. Agnieszka Osiecka przytacza niezliczoną ilość nazw własnych odnoszących się do:

regionów geograficznych (*Mazury*), miast (*Łódź, Kraków, Warszawa, Sopot*), ulic (*Nowy Świat, Łąkowa, Krakowskie Przedmieście* i in.); twórców kultury, takich jak teatry i kabarety studenckie (*STS, Piwnica pod Baranami, Bim-Bom* i in.), kawiarnie (*Rudy kot, Hybrydy, Stodoła* i in.), dzieła artystyczne (tytuły filmów, książek itp.). Większość toponimów buduje tło, w którym Osiecka osadza opisywane postaci i wydarzenia - stanowią zatem one rodzaj scenografii. Przytaczając liczne nazwy konkretnych miejsc, w których toczyło się życie generacji, podkreśla jednocześnie wagę codzienności: to zwykły dzień, towarzyskie spotkanie, przypadkowo zobaczony koncert, wakacyjny wyjazd z przyjaciółmi są bowiem u Osieckiej tymi najważniejszymi sferami życia - dużo istotniejszymi od sukcesów, nagród i zdobytych artystycznych stypendiów, ale także: wielkich wydarzeń politycznych. Zapewne dlatego toponimia czy nazwy klubów studenckich górują nad tytułami dzieł nawet wybitnych reprezentantów generacji. Większość przytoczonych onimów (z nielicznymi wyjątkami, jak na przykład *ZMP*) konotuje pozytywnie, a niekiedy nawet służy kreacji przestrzeni niemalże rajskiej dla pokolenia (*Mazury*).

Obie książki, co oczywiste, obfitują również w antroponimy odnoszące się zarówno do przedstawicieli pokolenia, jak i postaci będących inspiracją dla młodych artystów. Szczególną uwagę zwracają jednak przezwiska antroponimiczne czy też przydomki nadawane opisywanym twórcom, politykom, ale i „szaremu” człowiekowi (Jerzy Giedroyc - *Wielki Niecierpliwy*, Piotr Skrzynecki - *Piotr Nieokradziony*, Zygmunt Hertz - *Wuj*, Władysław Gomułka - *Wielki Złośnik; Hiena Materacowa* i in.). Ich nadrzędną funkcją jest podkreślenie, że osoby te odgrywały ważną rolę w życiu generacji; wyróżnienie w postaci przydomka lub antroponimicznego przezwiska otrzymują więc wybitni twórcy pokolenia, artyści, którzy stanowili dla niego inspirację, ale także - postaci polityczne, które wywierały wpływ na ich życie, choć niekoniecznie były wartościowane przez Osiecką pozytywnie. Ponadto tenże zabieg językowy często uwypukla jakąś charakterystyczną dla danej osoby cechę, a czasem wprowadza humor rozładowujący napięcie. Przewwiska te jednak to nie jedyny element nowotworów językowych pisarki. W tekście odnaleźć można też liczne neologizmy (*paradyż, obalwaniający* i in.).

Środki leksykalne nie wyczerpują repertuaru autorki. We wspomnieniach nie można nie zauważyć również gier słownych opartych na zależnościach fonetycznych, takich jak zestawianie podobnie brzmiących wyrazów (na przykład: *kruchy okruch, Niecierpliwy tego nie cierpiał*). Ich rola w obu analizowanych tekstach jest jednak

różnorodna i nie sposób odnaleźć dla niej wspólnego mianownika: podkreślają one prezentowaną cechę jakiegoś zjawiska lub osoby, ale też wprowadzają element humorystyczny, by uniknąć patosu. W obu książkach pojawiają się także zabiegi słowotwórcze polegające głównie na tworzeniu form augmentatywnych i deminutywnych - wyrażających stosunek (pozytywny lub negatywny) do opisywanego desygnatu lub postaci. Na poziomie składni szczególną rolę odgrywają paralelizmy, które dzięki zastosowanym powtórzeniom nadbudowują kolejne warstwy nie tylko syntaktyczne – ale i semantyczne. Najczęściej zatem służą one hiperbolizacji przedstawianego zagadnienia. Zabieg taki ma miejsce zwłaszcza w przypadku kreślenia przez Osiecką portretów Piotra Skrzyneckiego i Witolda Dąbrowskiego oraz opisywaniu typów ludzkich. Uzyskane w ten sposób wyolbrzymienie pomaga wydobyć rys charakterologiczny ważnych dla pokolenia postaci lub też - charakterystycznych dla czasów Osieckiej sposobów bycia. Szczególnym typem paralelizmu jest paralelizm odwrócony, służący głównie uzyskaniu efektu humorystycznego, jak ma to miejsce w przypadku kreowania postaci plastyczki czy przy wskazywaniu różnic między kolejnymi dekadami peerelu.

Należy jeszcze wspomnieć o środkach artystycznego wyrazu, które pojawiają się stosunkowo często w obu pozycjach. Pierwszym z nich jest enumeracja. Osiecka sięga po nią niezwykle często. Autorka rzadko ucieka się do uogólnień, raczej nagromadza konkrety, by z chaosu niewielkich spraw i pozornie nieistotnych przedmiotów, przewijających się gestów i słów - stworzyć kompleksowy i wiarygodny dzięki swej szczegółowości obraz świata. Tego typu wyliczenia oddają realia, na jakie przypadła młodość pokolenia – chociażby warunki mieszkaniowe i materialne czy aktywności towarzyskie typowe dla czasów peerelu. Pisarka jednak dużo częściej korzysta z innej funkcji enumeracji: poprzez nagromadzenie detali, przeróżnych elementów świata obok siebie – tym samym pozbawiając ich hierarchii, wydobywa nie to, co realne – ale to co naznaczone surrealizmem. I tak wyliczenia służą wykreowaniu na poły baśniowego świata muzyki Krzysztofa Komedy i magii Piwnicy pod Baranami; enumeracja twórców Przekroju (wraz z wyimaginowanymi czynnościami, którym oddają się, wchodząc w interakcje z innymi autorami oraz wymyślonymi na łamach magazynu postaciami) buduje obraz salonu intelektualnego przekraczającego wszelkie granice wyobraźni – salonu artystycznej i publicystycznej wolności. Jednak osiągnąć za pomocą omawianego środka językowego efekt nie zawsze tworzy obraz wartościowany pozytywnie. Za pomocą przytłaczającego nagromadzenia czynników opresyjnych w

czasach stalinizmu (zarówno drobnych, codziennych, jak i stawiających artystów w realnym niebezpieczeństwie) oddaje ciemną stronę lat młodości pokolenia. Wyliczenia związane z metaforyką cyrkową pokazują z kolei socjalistyczne lata jako przepełnione absurdem. Autorka wspomnień wykorzystuje więc enumerację zarówno do przedstawienia szczegółów powszedniości peerelu, ale także – a wręcz: przede wszystkim – do wydobywania tego, co w świecie nie jest oczywiste: magii, baśniowości, groteski.

Enumeracje służące zarówno do ukazywania niejako sprzecznych (jasnych i mrocznych) stron życia w latach PRL-u nie stanowią wyjątku. Autorka często sięga również po inne środki artystycznego wyrazu, które tworzą kontrastową wizję świata. Należą do nich często pojawiające się we wspomnieniach antytezy. Są one eksploatowane przez autorkę głównie w celu ukazania niezgodności między postawą polityczną jednostki a propagandową wizją wzorowego obywatela. Osiecka dostrzega sprzeczności (wyrażane antytezami) zarówno w swoich poglądach z lat wczesnej młodości, ale też i jej kolegów, którzy otrzymali rozmaite wychowanie patriotyczne w swoich domach – prawie nigdy nie pozostające w spójności z linią partii.

Środki artystycznego wyrazu powadzą również do metaforyki. Autorka tworzy rozbudowane, metaforyczne obrazy - oparte na przenośnym znaczeniu motywu drogi, muzyki, czy szumu gwiazd - próbujące dotknąć istoty jej pokolenia. Służą one wykreowaniu generacji zagubionej, poszukującej drogi ku doskonalszemu światu i jednocześnie niepotrafiącej temu celowi sprostać.

Wiele z wymienionych elementów językowej kreacji wprowadza też rys humorystyczny do wspomnień. Enumeracje, spajające ze sobą zupełnie odmienne części rzeczywistości; gry słowem budujące efekt - często zabawnego – zaskoczenia; przydomki uwypuklające cechę, którą można by uznać za przywarę; polisemia wydobywająca dwuznaczności; nieprzystawalność stylu do opisywanej treści - wszystkie te zabiegi stosowane przez Osiecką nadają jej wspomnieniom espritu, dzięki czemu autorka unika niepotrzebnego patosu, a same teksty nabierają nieco felietonowej lekkości. Natomiast wspomniane wyżej przenośnie - na ogół utrzymane w tonie refleksyjnym, symbole, ale też synestezje, epitety - wprowadzają liryzm. Obie książki wspomnieniowe oscylują zatem między anegdotą a budowaniem nostalgicznego nastroju. Osiecka stosowała powiedzenie „architektura mgły”⁶³⁸, które można

⁶³⁸ A. Osiecka, *Galeria...*, s. 210.

przetransformować na takie, które odda owo falowanie emocji: architektura żartu i mgły. Niewątpliwie Osiecka zastosowała ją w konstruowaniu obrazu swojego pokolenia.

Warto również zwrócić uwagę na zastosowanie pewnych stereotypów we wspomnieniach. Odnoszą się one głównie do dwóch płaszczyzn: cech narodowych Polaków oraz płci. W przypadku właściwości charakterystycznych dla danej nacji (między innymi tendencja do niekończenia przedsięwzięć czy niesubordynacja) mają one głównie wzmacniać przekaz i hiperbolizować przedstawiany, najczęściej pejoratywny, rys charakterologiczny. O wiele mniej jednoznaczne są nawiązania do kulturowych obrazów kobiety (i dużo rzadziej – mężczyzny). W części kreacji (na przykład fanek K. Komedy) służą wyolbrzymieniu cech przypisywanych płci żeńskiej, by nadać budowanym postaciom nieco karykaturalnych atrybutów, a w związku z tym i odcienia humorystycznego. Równie często jednak stereotypy stanowią sposób na skonstruowanie kontrastowej wizji świata, która zderza kobiety podążające tradycyjną drogą i te, których styl życia jest, jak na opisywane czasy, w sferze gender – subwersywny. Interesujące jest związane z tym zagadnieniem wartościowanie. Osiecka niektóre typy ludzkie sprzeciwiające się tradycyjnej roli społecznej ocenia pozytywnie (*Hiena Materacowa*), inne natomiast negatywnie (*biurwy*). Stereotypy kreują więc obraz kobiet pokolenia '56 jako uwikłanych w patriarchalny schemat oraz tradycyjne wartości.

Ostatnim elementem, istotnym dla kształtu konceptualizacji pokolenia, są: perspektywa i punkt widzenia. Szczególną rolę pełnią one w kreowaniu postaw artystycznych młodej generacji – to w zależności od miejsca, z którego się wywodzą i w związku z tym zgromadzonych doświadczeń, przyjmują odrębne strategie: zwrócenia się ku upamiętnianiu przeszłości lub skupienia się na teraźniejszości. Jeżeli wziąć pod uwagę obie książki wspomnieniowe – a Osiecka widziała w nich swoiste kontinuum, nazywając *Galerię...* dalszym ciągiem *Szpetnych...* - perspektywa odgrywa ogromną rolę w konceptualizacji pokolenia. Różnica czasowa bowiem powoduje, że pierwszy tom zawiera głównie idealistyczną wizję generacji z czasów jego wspólnotowości; natomiast drugi – wizję, w której jest mniej miejsca na złudzenia. Dezintegracja pokolenia stała się już faktem, a minione dziesięciolecie przyniosły wiele rozczarowań.

Omówione zabiegi językowe służą przedstawieniu określonej wizji pokolenia. Osiecka buduje ją, akcentując wybrane doświadczenia generacyjne, skupiając się na określonych sferach życia oraz tworząc portrety reprezentatywnych jednostek.

Pierwszym konstytutywnym, choć odbieranym nie w pełni świadomie, przeżyciem Osiecka czyni wojnę. Pokolenie, w obu książkach wspomnieniowych, staje wobec niej bezradne: ich pamięć często nie wytworzyła wspomnień z lat okupacji, a wyobrażenie tamtych lat opiera się raczej na opowieściach starszych członków rodziny. Jednak zmiany, jakie czas ten spowodował w sposobie funkcjonowania świata są dla nich w pełni odczuwalne; wojna - choć dosięgnęła ich na ogół w wieku wczesnodziecięcym - naznaczyła ich sposób funkcjonowania oraz wyznaczyła tory artystycznej działalności. Ponieważ jednak generacja '56 w konceptualizacjach Osieckiej to pokolenie indywidualistów - również wojna oddziaływała na poszczególne jednostki i grupy odmiennie: wzbudzając niepohamowany apetyt na życie, a co za tym idzie skupienie się na intensywnym doświadczaniu terażniejszości lub ukierunkowując początkujących artystów na upamiętnianie przedwojennej rzeczywistości, która odeszła na zawsze.

Wojna też przyniosła nowy porządek świata, wobec którego młodzi ludzie musieli się już świadomie opowiedzieć - i właśnie to doświadczenie Osiecka czyni konstytutywnym dla generacji. Autorka buduje wieloaspektowy obraz dorastania w czasach socjalistycznych. Dostrzega ogromną rolę domów rodzinnych, w których stosunek do władz i promowanej wizji państwa jest różnorodny i wynika z pewnych przekazanych przez przodków tradycji (na przykład robotniczo-andrusowskich, pepeesowskiej czy pacyfistycznej). Mimo jednak odmiennych poglądów politycznych rodziny te zachowywały wzajemny szacunek i zrozumienie, a dorastająca generacja - w przyszłości zwana pokoleniem '56 - wyniosła otwartość wobec drugiego człowieka, która dała im unikalną umiejętność zbudowania silnej wspólnoty złożonej z barwnych indywidualności. Osiecka dostrzega też oczywiście - wraz z postępującym dorastaniem młodych ludzi - wpływ świata zewnętrznego na kształtowanie się ich światopoglądu. Jego pierwszy etap to podatność na oddziaływanie propagandy: tu autorka buduje obraz soc-fascynacji osobowościami potrafiącymi zawładnąć wyobraźnią młodych (od Karola Marksa przez Roberta Owena po Wandę Odolską). Drugim etapem jest zderzenie głoszonych przez te postaci ideałów z rzeczywistością. By oddać konflikt między tymi sferami autorka tworzy kreację najbardziej upolitycznionego kierunku studiów tamtych czasów - dziennikarstwa, ale też sięga poza granice Polski, konstruując obraz sytuacji radzieckich artystów podszyty grozą i groteską. Wartościowanie realiów, w jakich generacji przyszło dorastać, znacznie różni się w zależności od perspektywy czasowej, w której powstały wspomnienia. Pierwsza książka, obok przedstawienia bolesnych zmagania związanych z odzieraniem rzeczywistości z mitów tworzonych przez

propagandę, zawiera też sielskie (i dominujące w *Szpetnych...*) oblicze młodości w czasach socjalizmu. Natomiast w *Galerii...* dominuje ocena negatywna, a nierzadko skrajnie pejoratywna, emocjonalna, ocena.

W kontekście wydarzeń politycznych Osiecka nawiązuje do jednego z przełomowych dla tego pokolenia twórców zdarzenia, a mianowicie do referatu Chruszczowa. Jednak pisarka w swoich wspomnieniach nie czyni centralnym punktem ani radzieckiego polityka, ani przemówienia o kulcie jednostki – te elementy stanowią jedynie pretekst do nakreślenia portretu Witolda Dąbrowskiego. Kreacja poety oparta jest na kontraście: jego emocjonalne zaangażowanie oraz cierpienie wynikające z ujawnienia zbrodni stalinowskich jest zderzone z nieco znużoną postawą kolegów z STS-u. To charakterystyczny sposób konceptualizowania wielkich wydarzeń politycznych przez Osiecką, w którym na plan pierwszy kreacji wysuwana jest konkretna osoba ze swoim mikrokosmosem uczuć i refleksji. Referat Chruszczowa zapoczątkowujący *Odwilż* to tylko jeden z przykładów; podobny zabieg ma miejsce w obrazie marca'68, przedstawionego głównie poprzez odniesienie do Gustawa Gottesmana.

Czynniki polityczne stworzyły pewne szczególne warunki dla funkcjonowania pokolenia: odejście od socrealizmu, mniejsza opresyjność władzy zapewniły młodym twórcom większą swobodę artystyczną i światopoglądową, a to przyczyniło się do powstawania studenckich kabaretów i teatrów. Funkcjonowanie w obrębie rozbudowanej grupy rówieśniczej Osiecka czyni doświadczeniem formacyjnym generacji. Poczucie wspólnotowości w ekspresji twórczej, w poszukiwaniach odpowiedzi, w jakim kierunku powinna podążać Polska, ale też po prostu radosne, pełne ciekawości spędzanie wolnego czasu z drugim człowiekiem to najważniejszy element w obrazie generacji, stworzonym przez pisarkę. Młodzi artyści we wspomnieniach Osieckiej niejako sami budują swoją wolność, tworząc nie tylko na scenie, ale i kreując swoje osobowości. I tak w konceptualizacji *Piwnicy pod Baranami* dominuje rys surrealistyczny, a członkowie kabaretu są przedstawieni jako postaci niemalże baśniowe. Moc kreacyjna jest też jednym z najważniejszych elementów w wizji STS-u, w której pisarka podkreśla, że chęć tworzenia sztuki bez jakiegokolwiek zaplecza materialnego, była niejednokrotnie ważniejsza od talentu. Śmiałość w artystycznych poczynaniach i pomysłowość cechowały też *Łódzką Filmówkę* we wspomnieniach Osieckiej. Pisarka konstruuje obraz tego odwilżowego ośrodka jako miejsca, gdzie młodzi artyści mogą w pełni wykroczyć poza socrealizm, gdzie stykają

się z zachodnią sztuką oraz zbierają całe bogactwo doświadczeń zarówno twórczych, jak i społecznych. Teatr i film to jednak nie jedyne obszary, w których pokolenia doświadczą poczucia artystycznej wspólnoty. Kolejnym jest muzyka – co ciekawe, Osiecka nie skupia się na najbardziej popularnym czy też masowym nurcie - który współtworzyła zwłaszcza w latach 60. i 70. - ale na jazzie. Jego właściwością najistotniejszą czyni pozostawanie w kontrze do zastanej rzeczywistości, stawianie jej oporu, ale i tworzenie niejako alternatywnego świata dzięki dźwiękom. Jednocześnie kreuje wizję jazzu niejako dwutorowo: budując obraz początków tego gatunku oraz czyniąc z jego improwizacji i nieścisłości, upodobania wolności, ale jednocześnie braku jasnej drogi prowadzącej przez utwór - metaforę dla swojego zagubionego w marzeniu o wolności pokolenia.

Agnieszka Osiecka nie pomija też sfery inspiracji. Jej głównym źródłem czyni międzywojnie, a swoją generację nazywa dziećmi Skamandra. Postacią pierwszoplanową, mającą fundamentalne znaczenie dla rozwoju artystycznego – ale i także etycznego – pokolenia jest Antoni Słonimski. Jego kreacja u Osieckiej ma znamiona idealizowanej, jednak jednocześnie nie jest to postać papierowa. Autorka buduje portret człowieka kierującego się etosem moralnym, empatycznym, tworzącego całym swoim życiem - a nie tylko na kartce papieru. Jednocześnie nie jest to wizja pomnikowa, pisarka dodaje do niej szczyptę codzienności i humoru. Podobnego zabiegu dokonuje, konstruując postać Janusza Minkiewicza - który pełnił rolę mistrza i nauczyciela dla młodych artystów, a nauczał ich przy kawiarnianym stoliku. Najważniejszą myślą, jaką im przekazywał był również idea traktowania całego swojego życia jako materiału twórczego. I tu jednak szacunek i powaga bywają rozbijane przez humor, który nadaje postaci wiarygodności. Kolejną niezwykle inspirującą osobą Osiecka mianuje Mariana Eilliego, jednak ta kreacja różni się od pozostałych i akcent główny położony jest na dzieło jego życia: „Przekrój”. Magazyn pokazany jest niczym realnie istniejący salon intelektualny, w którym sztuka, publicystyka i wyobrażenia nieustannie zapraszają do wymiany myśli swoich czytelników. Ostatnim literatem wartym wspomnienia jest Dostojewski. I on pełni rolę mentora dla pokolenia '56 - w wizji pisarki przeprowadza generację na stronę dojrzałości, pokazując dramatyzm i niejednoznaczność ludzkiego życia. Osiecka wspomina też utwory zachodnie, które miały wpływ na generację, przede wszystkim bowiem pobudzały fantazję, ale i były synonimem życia, do którego młodzi twórcy aspirowali (przede wszystkim należy tu wspomnieć Remarque'a). Autorka *Szpetnych...*

i *Galerii...* budując obraz inspirujących pokolenie przestrzeni, przede wszystkim ukazuje ich ogromną różnorodność. Generacja jest więc konceptualizowana jako niezwykle otwarta, łaknąca sztuki spoza propagandowego nurtu, sięgająca tak do literackiej tradycji międzywojnia, jak i poszukująca interesujących publikacji sobie współczesnych. U swoich mistrzów pragną odnaleźć nie tylko wskazówki dotyczące warsztatu pisarskiego, ale przede wszystkim wzorców osobowościowych - pomagających niejako odpowiedzieć na fundamentalne pytanie każdego młodego człowieka: jak żyć?

Wspomniane doświadczenie wspólnoty - jako fundamentalne dla generacji – przejawia się również w konceptualizacjach miejsc ważnych dla pokolenia, głównie: Mazur, Sopotu, Warszawy. Lokacje te nie są jedynie neutralnym obszarem, na którym przyszło młodym ludziom żyć, tworzyć lub spędzać wolny czas. Posiadają one swoją moc, oddziałują na generację, wzbudzają w niej określone przeżycia, dostarczają doświadczeń. I tak obraz stolicy opiera się głównie na sieci towarzyskiej, jaką tworzyło pokolenie; kraina jezior z kolei stanowi przestrzeń rajska, w której odbywało się ich dojrzewanie: zarówno to osobiste, jak i polityczne; wizja Sopotu natomiast jest próbą spojrzenia na generację z dystansu – to miasto staje się pretekstem do przedstawienia wspólnotowości za pomocą metafory tańca, ale także niespodziewanej dezintegracji pokolenia po okresie Odwilży. Wraz z perspektywą czasową zmienia się funkcja miejsc: w *Szpetnych...* są niczym żywy organizm współgrający z odwiedzającymi je młodymi artystami; w *Galerii...* częściej nie mają aktualnego znaczenia, a jedynie odsyłają do wspomnień.

Osobną kategorię, związaną z lokacją, stanowi dom. Spotkania w przestrzeni prywatnej stanowią pretekst do opisu zmian, jakie zachodziły w generacji oraz obyczajowości całego społeczeństwa. Osiecka, tworząc kreacje kilku rodzajów prywatek oraz typów gości, kreśli jednocześnie pewną, prawie że chronologicznie zachodzącą, ewolucję życia towarzyskiego: od dojrzewania w sferze prywatnej (pierwsze miłości, ale i zakładanie rodziny), po modyfikacje na listach priorytetów (od idealistów do osób przywiązujących pewną wagę do dóbr materialnych; zmaganie się z rolami stereotypowo narzuconymi kobietom i mężczyznom). Wizja prywatek w *Szpetnych...* to jednak nadal wizja pokolenia jako wspólnoty, przechodzącej kolejne etapy życia - jednak próbującej pozostać złączoną w przyjacielskiej relacji; odmienna konceptualizacja wyłania się jednak z *Galerii...*, gdzie gość staje się intruzem mącąym spokój, a relacje międzyludzkie uległy rozpadowi.

Podobny obraz zostaje wykreowany przy rozważaniach na temat typów ludzkich. Wizja typów kobiet zdecydowanie jest bardziej różnorodna i łączy zarówno modele życia stereotypowo kojarzone z tą płcią, jak i wyłamujące się z tegoż schematu. Natomiast kategorie mężczyzn są mniej wyraziste, zbliżone do siebie oraz częściej niż dotyczące płci żeńskiej - wartościowane negatywnie. Wyjątkową grupę stanowią malarze biorący udział w wystawie w Arsenale w 1955 roku - jednocześnie będący symbolem buntu pokolenia przeciwko zastanemu porządkowi. W większości kreacji można odnaleźć rys humorystyczny, pokazujący pewne społeczne tendencje i lifestylowe mody z przymrużeniem oka.

Z tego tła typów ludzkich wyłaniają się jednostki – wykreowane zawsze na indywidualistów, postaci barwne, nieszablonowe, manifestujące swoje „ja”. Należą do nich między innymi: Piotr Skrzynecki, Witold Dąbrowski, Zbigniew Cybulski, Bogumił Kobiela, Leopold Tyrmand, Marek Hłasko. Są oni portretowani ze swoimi talentami, ale i słabościami, przejawami wrażliwości i śmiesznościami - zawsze jednak z czułością, uwagą i dbałością o to, by zbudowane wizje przedstawiały ludzi z krwi i kości. Podkreślają to nawet tytuły obu pozycji wspomnieniowych: *Szpetni czterdziestoletni* oraz *Galeria potworów* - stawiające ludzi w centrum i zapowiadające, że ton książek nie będzie zawsze laurkowy.

Z wcześniejszej pozycji wyłania się idealistyczny obraz pokolenia z czasów jego największej integracji – okresu odwilży gomułkowskiej. Osiecka dostrzega jego zagubienie, pewnego rodzaju zawieszenie między potrzebą polityczno-społecznych zmian a wiarą, że należy je wprowadzić w ramach istniejącego ustroju. Ta niepewność jednak nie była przeżywana w osamotnieniu – poszukiwania nowych dróg odbywały się zbiorowo poprzez nocne dyskusje, zakładanie teatrów i kabaretów, poszukiwanie mistrzów wśród starszych generacji. Mimo pewnej dezorientacji politycznej czas ten jest wartościowany niezwykle pozytywnie – jako okres niebywale intensywny, prowadzący do rozwoju emocjonalnego, politycznego, artystycznego, a przede wszystkim idylliczny pod względem głębokich więzi przyjacielskich. *Galeria...* przedstawia już mniej utopijną wizję generacji – inna perspektywa czasowa sprawia, że z większą ostrością widoczne są ciemne strony socjalizmu, a dezintegracja generacji staje się bardziej zauważalna. Kategoria młodości zatem zdaje się być tą, która decydowała o poczuciu szczęścia i sensu pokolenia. Obu jednak książkom przyświeca

ta sama misja – ocalania pamięci: „zapisać, to znaczy przecie - pozostać w pewnym sensie”⁶³⁹.

Agnieszka Osiecka w swoich książkach wspomnieniowych wznosi zatem swoisty toast za *ludzi co we mgle*⁶⁴⁰, za *czas*²²⁴, w którym byli *pięknymi dwudziestoletnimi*⁶⁴¹:

„Pijmy wino na kolegów do dna
Bo oni to my – a my to już mgła”⁶⁴².

⁶³⁹ A. Osiecka, *Szpetni...*, s. 5.

⁶⁴⁰ A. Osiecka, *Sopockie bolero*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Sopockie_bolero/tekst [dostęp: 16.09.2023].

⁶⁴¹ M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Paryż 1966 (tytuł książki).

⁶⁴² A. Osiecka, *Pijmy wino za kolegów*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Pijmy_wino_za_kolegow/tekst [dostęp: 16.09.2023].

Streszczenie

Jacyśmy byli przyjaciele moi? - językowa kreacja pokolenia'56 w idiolekcie

Agnieszki Osieckiej

Niniejsza rozprawa doktorska poświęcona jest zagadnieniu językowej kreacji pokolenia'56 w twórczości wspomnieniowej Agnieszki Osieckiej. Generacja ta odegrała niebagatelną rolę w kształtowaniu się polskiej powojennej kultury: odeszła od założeń socrealizmu, stworzyła podwaliny pod kulturę masową, a twórczość jej przedstawicieli do dziś inspiruje kolejnych artystów. Jaki jej obraz wyłania się z książek jej reprezentantki, która samą siebie nazywała *wdową po pokoleniu?* - na to pytanie stara się odpowiedzieć przedstawiana praca.

Analizie poddane zostały dwie książki jej autorstwa: *Szpetni czterdziestoletni* oraz *Galeria potworów*. Pierwsza z nich powstała między majem 1981 a czerwcem 1982 roku. Druga pojawiała się cyklicznie, w formie felietonów, w *Polityce* w latach 1988-1992, a jako całość ukazała się już po śmierci poetki. Wybrane więc pozycje zostały napisane w ważnych dla Polski momentach: stanu wojennego i zmiany ustrojowej. Ich powstaniu towarzyszyła zatem zupełnie inna sytuacja społeczna, polityczna i gospodarcza, co daje dwie odrębne perspektywy w spojrzeniu na generację. W niniejszej rozprawie postawiono sobie zatem za cel nie tylko wyłuskanie kreacji pokolenia, ale także poszukiwania elementów trwałych w jego obrazie, jak i tych które podlegały przemianom wraz z upływającymi latami.

Rozprawa składa się ze wstępu, w którym przedstawiono cel, zakres badań oraz zastosowaną metodologię oraz sześciu rozdziałów poświęconych analizie kilku kategorii, składających się we wspomnieniach Osieckiej na kreację pokolenia. Pierwszym z nich jest doświadczenie wojny. Choć to kojarzone jest z Kolumbami, nieoczekiwanie jest wyróżniane również przez Osiecką: obie książki zaczynają się bowiem powrotem pamięcią do tego okresu lub rodzinnych historii z nim związanych. Wyekscerpowany materiał przede wszystkim odnosi się do wpływu, jaki wojna wywarła na młodych twórców. W kolejnym rozdziale analizie poddana została socjalistyczna młodość. Zgromadzone fragmenty prezentują ją przez Osiecką zarówno w wersji idyllicznej, jak i podszytej grozą. Pierwsza kreacja odnosi się głównie do czasu największej konsolidacji pokolenia i doświadczenia wspólnotowości, również w czasie takich charakterystycznych dla lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wydarzeń,

jak na przykład wykopki. Druga, ciemniejsza, odsłona prezentuje głównie lata stalinowskie, a zwłaszcza funkcjonowanie artystów w totalitarnym systemie. Rozdział trzeci natomiast poświęcony jest kabaretom i teatrom studenckim (STS, Piwnica pod Baranami) oraz Łódzkiej Filmówce. Osiecka stosunkowo niewiele miejsca poświęca artystycznym wydarzeniom, spektaklom czy opisywaniu scenicznych sukcesów. W związku z tym wyekscerpowany materiał dotyczy głównie politycznych uwarunkowań ich twórczości (to właśnie z STS-em związane jest doświadczenie Odwilży) oraz wielkich osobowości (Piotra Skrzyneckiego, Witolda Dąbrowskiego, Krzysztofa Komedy). W tej części analizie poddany został wyraźnie wyróżniony przez Osiecką jazz – jako gatunek w szczególny sposób wyrażający pokolenie. Twórczość generacji prowadzi do rozdziału czwartego – inspiracji artystycznych, wśród których znaleźli się zarówno Skamandryci, Janusz Minkiewicz, jak i osoby odpowiedzialne za paryską *Kulturę* czy twórca „Przekroju” – Marian Eilie. Omówiony został też wpływ wielkiej literackiej fascynacji generacji Fiodorem Dostojewskim oraz zachodnią literaturą i filmy.

Część piąta otwiera pozornie nową przestrzeń: życie towarzyskie i codzienne młodych artystów. Pozornie - ponieważ, jak wykazała analiza – sfera społeczna i twórcza była dla Osieckiej i jej przyjaciół nierozzerwalnie złączona. Znalazły się w niej fragmenty traktujące o ważnych dla pokolenia miejscach (Warszawie, Sopocie, Mazurach) jak i obserwacje socjologiczne, między innymi dotyczące typów ludzkich charakterystycznych dla PRL-u. Rozdział ukazuje głównie przemiany społeczne oczami autorki wspomnień. Rozdział szósty wraca do bardziej typowego dla Osieckiej konkretnie - przedstawieni w nim zostali wybrani reprezentanci generacji, sportretowani w obu książkach: Zbigniew Cybulski, Marek Hłasko, Leopold Tyrmand. Mieści on również analizę dwóch piosenek, które kończą obie pozycje wspomnieniowe oraz jednocześnie stają się przyczynkiem do podsumowania - części ostatniej. Wszystkie rozdziały zawierają wyekscerpowany materiał w postaci cytatów oraz jego analizę, zgodną z teorią językowej kreacji świata.

Mimo rosnącego zainteresowania twórczością Agnieszki Osieckiej, stan badań w tym obszarze jest skromny: ukazały się cztery książki/monografie naukowe oraz pojedyncze artykuły. Zagadnienie językowej kreacji pokolenia '56 we wspomnieniach autorki nie zostało dotąd poddane rozważaniom i niniejsza rozprawa porusza je po raz pierwszy.

Summary

What were we like, my friends?- a linguistic creation of the generation 1956 in Agnieszka Osiecka's idiolect

This doctoral dissertation discusses the linguistic creation of the 1956 generation in Agnieszka Osiecka's memoir work. Generation '56 played a considerable role in shaping Polish postwar culture – breaking up with socialist realism, it created the foundations for mass culture and has become an inspiration for many artists to these days. The thesis is an attempt to find an answer to the question: how does 'the widow of this generation', as Agnieszka Osiecka would call herself, picture her contemporary times?

The answer to the question might be looked for in two works by Agnieszka Osiecka: "Szpetni czterdziestoletni" ("Ugly Forty Year-Olds") and "Galeria potworów" ("Gallery of Monsters"). The former was written between May, 1981 and June, 1982. The latter was printed periodically as a "Polityka" column in the years 1988-1992 only to be published as a whole after Osiecka's death. Both works were created in the unique times, historically significant for the country: martial law and the collapse of communism. Thus the social, economic and political circumstances accompanying the creation of each work differed considerably, presenting the reader with two different perspectives from which they can view the generation characteristic. The dissertation aims at extracting the creation of generation '56 from the works in question as well as finding fixed and vague elements of this creation, i.e. unaffected ones and those influenced by the course of time.

The dissertation consists of the introductory part which presents the aim, research scope and methodology. The following part comprises six chapters dedicated to the analyses of a few categories that make the creation of the 1956 generation complete in Osiecka's memoirs.

The first one is the war. Even though this experience is mainly linked to the lost generation of Kolumbowie, surprisingly, it is also referred to by Agnieszka Osiecka. Both works go back to that time or family stories of that period. The excerpted extracts mostly relate to how the experience of war affected the young artists. The next chapter takes a closer look at the youth of the generation in question. The extracts collected present it in a both idyllic and threatening way. The first creation refers mainly to the experience of the firmest consolidation of the generation and sense of togetherness

exposing itself in such events like crop harvesting (the event strongly related to the 50s and 60s) . The other, darker side, relates to functioning of the artists in totalitarian period of Stalinism. The third chapter describes cabarets and student theatres (STS, Piwnica pod Baranami) as well as Film School in Łódź. Osiecka includes artistic events of that time in her creation but rather vaguely. Thus the excerpted material focuses mostly on the political influence on those artists' work as well as outstanding figures like Piotr Skrzynecki, Witold Dąbrowski or Krzysztof Komeda. The analysis also comprises jazz – the music genre closely linked with generation' 56. The creation of this generation leads to chapter 4 – artistic inspirations such as Skamandryci, Janusz Minkiewicz, creators of Paris magazine *Kultura* and Polish magazine *Przekrój* - Marian Eilie. Chapter 4 also concentrates on the influence of the generation's huge interest in Fiodor Dostoyevsky as well as literature and films of the western part of the world.

Chapter five depicts social and daily life of the young artists. These spheres were highly intertwined with Osiecka's artistic creation. In this part of the thesis there are extracts relating to the places relevant for generation'56 (Warsaw, Sopot, Masuria region) as well as sociological observations referring to social types of the communist Poland (PRL). The chapter reflects on social changes observed by the poetess. Chapter six focuses on the generation representatives, portrayed in both works: Zbigniew Cybulski, Marek Hłasko, Leopold Tymand. This chapter also includes the analysis of two songs that close the memoirs and lead to the summing up part. All chapters include the excerpted material, namely the quotes and its analysis, complied with the theory of a linguistic creation of the world.

Despite a growing fascination with Agnieszka Osiecka's work, there is not much research done in this area except for two monographs and a few articles. The aspect of a linguistic creation of the generation' 56 in Osiecka's memoir has not been presented yet. This dissertation has been the first attempt to discuss it.

Bibliografia

- Bańko M., *Opozycja samogłosek przednich i tylnych a znaczenie polskich onomatopei*, „LingVaria”, 2(6)/2008.
- Bartmiński J., Bielak A., *Językowo-kulturowy obraz słomy w polskiej lingwokulturze*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 29/2017.
- Bartmiński J., *O założeniach i postulatach lingwistyki kulturowej (na przykładzie definicji PRACY)*, „Półrocznik Językoznawczy Tertium”, 3(1)/ 2018.
- Bartmiński J., *Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata*, w: Bartmiński J. (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin: Wydawnictwo Marii Curie-Skłodowskiej 1999.
- Bazylak J., *Rola egocentryzmu w rozwoju jednostki*, „Studia Philosophiae Christianae”, 17/1/1981.
- Bem A., *Piwnica pod Baranami – fenomen w czasach Polski Ludowej*, „Rocznik Kolbuszowski”, 18/2018.
- Bizior R., „Wyróżniki tekstowe determinowane przez płeć w listach-gazetach Jadwigi Rafałowiczówny (z początku XVIII wieku). Uwagi o kobiecym wariacie gatunku”, „Acta Universitatis Lodzianae. Folia Linguistica”, 55/2021.
- Bojda W., *Anegdota* w: Z. Kadlubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki (red.), *Ilustrowany słownik terminów literackich*, Gdańsk: Słowo-/obraz terytoria 2018.
- Bogołęcka B., *Negacja i antytetyczność jako zjawiska retoryczne*, w: E. Szkudlarek-Smiechowicz, B. Cieśla (red.), *Negacja w języku, tekście i dyskursie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018.
- Borek H., *Co możemy wiedzieć o języku osobniczym*, w: J. Brzeziński (red.), *Język osobniczy jako przedmiot badań lingwistycznych*, Zielona Góra: Wydawnictwo WSP 1988.
- Borkowska M., *Muzyka żydowska jako fuzja elementów folklorów źródłowych*, „Okolice. Rocznik Etnologiczny”, t.2, 2013.
- Bortliczek M., *Funkcje myślnika - norma i jednoznaczność*, „Studia Slavica”, vol. XXV, 2/2021.
- Brzeziński J., *Zagadnienia języka i stylu pisarza: na materiale polskiej poezji sentymentalnej*, „Język Artystyczny”, 4/1986.

- Brzezińska A.I., Bątkowski M., Kaczmarska D., Włodarczyk A., Zamecka N., *Zabawa, czyli co i po co? O roli zabaw i zabawek w przygotowaniu do dorosłego życia w: Świat lat dziecięcych... Jak kręcą nas zabawki?*, Szreniawa 2011.
- Brzeziński J., Trębska-Kerntopf A., *Lekcja polskiego dla nie-Polaków, czyli o możliwościach wykorzystania piosenek Agnieszki Osieckiej w glottodydaktyce*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011.
- Budnik M., *A. Słonimski w aktach cenzury PRL. Wybór dokumentów Głównego Urzędu Kontroli i Prasy, Publikacji i Widowisk z lat 1960 - 1980*, „Bibliotekarz Podlaski”, 4/2021.
- Budnik M., *Walka z analfabetyzmem w Polsce Ludowej i jej realia w świetle wybranych dokumentów Ministerstwa Oświaty oraz Biura Pełnomocnika Rządu do Walki z Analfabetyzmem (1949-1951)*, „Acta Universitatis Lodzianensis, Folia Litteraria Polonica”, 19/2013.
- Bugajski M., Wojciechowska A., *Językowy obraz świata a literatura*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, t. 13, 2218/2000.
- Buryła S., „Prawdziwi” mężczyźni. *O prozie socrealizmu i jej kontynuatorach*, „Śląskie Studia Polonistyczne”, 1+2 (8)/2016.
- Byczkowska-Owczarek D., *Socjologia i taniec*, w: „Miscellanea Anthropologica et Sociologica”, 16/2015.
- Ciarkowska A., *Językowa kreacja dziecka w „Konopielce” Edwarda Redlińskiego*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 18/2019.
- Chłosta-Zielonka J., *Legenda poety. Uwagi o recepcji Konstantego I. Gałczyńskiego*, „Bibliotekarz Podlaski”, 3/2019.
- Chudzik P., *Najważniejsze funkcje i gatunkowe wyznaczniki anegdoty w biografii antycznej*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae Et Latinae”, 24(1)/2014.
- Chudzik P., *O łamaniu zasad – anegdota jako zjawisko karnawalizacyjne* w: J. Doroszevska, M. Job, T. Sapota (red.), *Wzory kultury antycznej. Reguły zachowania starożytnych Greków i Rzymian*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2018.
- Cieśla B., *Rola składniowych środków językowych w tekstach humorystycznych*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica”, 51/2017.

- Cieśla B., *Jak sprawiać wrażenie osoby pewnej siebie w komunikacji publicznej?*, w: B. Kudra, E. Olejniczak (red.), *Komunikowanie publiczne. Zagadnienia wybrane*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2014.
- Ciunowicz M., *O propagandzie w polskiej kronice filmowej (na podstawie komentarza narracyjnego z lat 1971-1975)*, „Załącznik Kulturoznawczy”, 5/2018.
- Coutin C., *Maszyna miłości i śmierci Tadeusza Kantora*, w: M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2014.
- Czajka-Stachowicz I., *List w Tarnobrzegu*, „Przekrój”, 50-52/1960.
- Czajkowski P., *Leksykalne wykładniki bezpośredniej ekspresji emocjonalnej w komunikacji*, „Studia Metodologiczne”, 49/2019.
- Danek D., *Myślnik i subtelności znaczeniowe w pisarstwie Elizy Orzeszkowej*, „Sztuka Edycji”, 1/2021.
- Dąbrowski J., *Produkowanie estety, produkowanie podmiotu, początki odwilży i wolność twórcza w sztukach wizualnych na przykładzie wystawy w Arsenale*, „Artium Quaestiones”, 29/2018.
- Darcy J., *The Edwardian Child in the Garden: Childhood in the Fiction of Frances Hodgson Burnet*, w: A.E. Gavin, A.F. Humphries (red.), *Childhood in Edwardian Fiction*, London: Palgrave Macmillan 2009.
- Delson Ch., *Myślenie jest rzeczą groźną*, „Znak”, 09/2014.
- Derlatka P., *Zdradziecka Osiecka*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Latarnik 2015.
- Derlatka P., „*Pół-kobita, pół-poetka...*” *Kim była Agnieszka Osiecka?* w: P. Derlaka, A. Lambryczak, M. Traczyk (red.), *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2003.
- Długosz L., *Nocne telefony Piotr S. Piosenka pochodzi z płyty: A.Szałapak, Żywa woda czyli rzeka nierzeczywista*, CD, 2000.
- Długosz N., *Porównanie wybranych typów słowotwórczych w zakresie rzeczownikowych formacji deminutywnych z różnymi formatami w języku polskim i języku bułgarskim*, „Linguistica Copernicana”, 2/2009.
- Dobosz D., *Intymny portret - społeczno-kulturowe konteksty seksualności kobiet w okresie wczesnej dorosłości. Badania z wykorzystaniem metody photovoice*, w: A. Pytko, K. Maciąg (red.), *Rozważania na temat kondycji polskiego społeczeństwa*, Lublin: Wydawnictwo Naukowe Tygiel 2018.

- Dubel L., Niemczyk M., „Upojeni wolnością“. *Historia i idee Praskiej Wiosny jako próba wdrożenia socjalizmu z ludzką twarzą*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Studia nad Autorytaryzmem i Totalitaryzmem 36”, 4/2014.
- Dziechcińska H., *O staropolskim paszkwilu imiennym i jego odmianie epigramatycznej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 64/4, 1973.
- Felberg-Sendecka K. (red.), *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2015.
- Figiel A., *Symbolika włosów w polskiej kulturze ludowej*, „Zeszyty Wiejskie”, 23/2017.
- Fijałkowski M., *Rusalki wodne - słowiańskie ondyny*, „Acta Philologica”, 2014.
- Fleischer M., *Image napojów w kulturze polskiej, niemieckiej i francuskiej* w: M. Fleischer, *Konstrukcja rzeczywistości*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2002.
- Fliciński P., *Idiostyl pisarza jako problem badawczy stylistyki*, w: J. Brzeziński (red.), *Studia nad polszczyzną współczesną i historyczną. Prace dedykowane Profesorowi Stanisławowi Bąbie w 65-lecie urodzin*, Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2004.
- Frać W., *Andrzej Barański - spełnienie pamięci w obrazie*, w: G. Stachówna, J. Wojnicka (red.), *Autorzy kina polskiego*, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2004.
- Friedkin W. (reż.), *Cena strachu*, 1977 (mediateka własna).
- Gajewska G., *Orchidea – studium posthumanistycznej (inter)płciowości i seksualności*, „Autobiografia”, 2(13)/ 2019.
- Gamoń, *Semantyka czerwieni w „Pożegnaniu jesieni” Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: K. Burska. B. Cieśla (red.), *Kreatywność językowa w komunikowaniu (się)*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2014.
- Głowiński M., *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków: Universitas 2009.
- Gołota J., *Wojewódzki Komitet Społecznego Krajowego Funduszu Odbudowy Kraju w Olsztynie (1946 - 1966)*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 4(274)/2011.
- Grabowska M., *Stereotyp płci i starości a zachowania seksualne osób w okresie późnej dorosłości*, „Psychologia Rozwojowa”, t. 14, 4/2009.

- Grabowska-Kuniczuk A., *Absurdy codzienności w optyce komizmu u kronikarzy polskich XIX i XX wieku: na przykładzie Bolesława Prusa i Antoniego Słonimskiego*, „Napis. Pismo poświęcone literaturze okolicznościowej i użytkowej”, 14/2008.
- Graczyk M.A., *Trendy w modzie damskiej po I wojnie światowej. Przyczynek do badań*, „Textus et Studia”, 2(30)/2022.
- Gromkowska-Melosik A., *Królewna Śnieżka i pleć kulturowa (lustreczko powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?)*, „Studia Edukacyjne”, 47/2018.
- Grzegorzczak A., *Światłość i ciemność - kategorie współczesnej humanistyki*, „Sztuka i Filozofia”, 9/1994.
- Grzegorzczak R., *Pojęcie językowego obrazu świata*, w: J. Bartmiński (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1999.
- Gwadera A., *Polska recepcja wydawnicza i czytelnicza powieści Frances Hodgson Burnett. Komunikat o stanie badań*, „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 4/2016.
- Handtke R., *Styl artystyczny*, w: J. Bartmiński (red.), *Współczesny język polski*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 2001.
- Hawrysz M., *Językowa kreacja wizerunku władców w średniopolskim piśmiennictwie historiograficznym – przyczynek do badań dyskursu tożsamościowego*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 14, 2015.
- Hendrykowski M., *Socrealizm po polsku. Studia i szkice*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2015.
- Hennig N., *„Potwory historii same podchodzą pod nasze domostwa” - czyli językowa kreacja wojny w prozie wspomnieniowej Agnieszki Osieckiej*, w: R. Kordonski, A. Kordonska, Ł. Muszyński (red.), *Wojna – konflikt – spór: obszary rywalizacji w przestrzeni międzynarodowej*, t.1, Olsztyn-Lwów: Instytut Nauk Politycznych UMW 2020.
- Herman M., *Metaforyka astralna w poezji rzymskiej*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 1/100, 2007.
- Hłasko M., *Piękni dwudziestoletni*, Paryż: Kultura 1966.
- Ilnicki R., Bouissac P., *Z wizytą u semiotyka, który odwiedził cyrk*, „Studia Kulturoznawcze”, 1(7)/2015.

- Jahns M., *Gdy mówi do nas język. Krytyczne spojrzenie na współczesne aplikacje hipotezy Sapira-Whorfa w feministycznych teoriach językoznawczych*, „Investiagationes Linguisticae”, 25/2012.
- Jawor A., *Gender a sprawa polska. Panika moralna w kontekście transformacji norm seksualnych*, w: A. Jawor, A. Kurowicka (red.), *Polska transformacja seksualna*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar 2016.
- Jennings B.L., *Termin groteska*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 70/4, 1979.
- Kantner K., *Pomiędzy koine a falsyfikatem – typy i funkcje cytatów w twórczości Olgi Tokarczuk*, w: A. Jarmuszkiewicz, J. Tabaszewska (red.), *Opus citatum: o cytacie w kulturze*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2014.
- Kaczmarek J., *Topobiografie – wielowymiarowe przestrzeń bycia*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 4/2013.
- Każmierczyk J.K., *Były dancingi i grały orkiestry w mieście Łodzi. Opowieść o muzyce, knajpach i nocnym życiu PRL-u*, Łódź: Księża Młyn Dom Wydawniczy 2012.
- Karłyk-Ćwik A., *Humor jako płaszczyzna oporu wobec negatywnych doświadczeń wspomagająca proces resocjalizacji*, „Profilaktyka Społeczna i Resocjalizacyjna”, 31-31/2016
- Kępka I., L. Warda-Radys, *Językowa kreacja Kaszubów w utworze „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, „Język-Szkoła-Religia”, 13(02)/2018.
- Kępka I., *Językowa kreacja świata transcendentalnego i człowieka wobec sacrum w poezji Jacka Kaczmarskiego*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2021.
- Kosiński K., *Alkohol w PRL*, „Polska 1944/45 – 1989. Studia i materiały”. 18/2020.
- Kosiacka-Beck E., *Przestrzenie utracone, niewygodne, niedostrzegane piękno*, „ZNUV”, 57(6)/2017.
- Kiec I., *Historia polskiego kabaretu*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2014.
- Kiec I., *Na wolności – dziennik dla Adama, czyli historia według Agnieszki Osieckiej*, w: I. Kiec, I. Kowalczyk, *Historia w wersji popularnej*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015.
- Kiec I., *Złodzieje szczęścia czyli Agnieszki Osieckiej sposób na życie*, Poznań: Instytut Historii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza 2000.

- Kiklewicz A., Wilczewski M., *Współczesna lingwistyka kulturowa: zagadnienia dyskusyjne (na marginesie monografii Jerzego Bartmińskiego „Aspects of cognitive ethnolinguistics”)*, „Bulletin de la Societe Polonaise de Linguistique”, LXVII, 2011.
- Kisiel J., *W świecie kobiet. O „Królowej Śniegu” Hansa Christiana Andersena*, w: I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter (red.), *Par coeur : twórczość dla dzieci i młodzieży raz jeszcze*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2016.
- Kita M., *Perswazyjne użycie języka potocznego w kontakcie ogólnym*, w: A. Wilkoń, J. Warchala (red.), „Z problemów współczesnego języka polskiego”, Katowice 1993.
- Klemensiewicz Z., *Jak charakteryzować język osobniczy?*, w: idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961.
- Klemensiewicz Z., *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*, w: idem, *W kręgu języka literackiego i artystycznego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1961.
- Kobylińska J., *Funkcja deminutywów i augmentatywów gwarowych w tekście literackim (na przykładzie W. Orkana, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Językoznawcze 5”*, 104/1986.
- Kolberova U., *Wyzwiska z komponentem „pies” w języku polskim*, „Opera Slavica”, 24(2)/2014.
- Kończek K., *Lustra, plastik i telewizyjne fale. Włoskie społeczeństwo lat 80. w optyce różnych filmów Federica Felliniego* w: A. Miller-Klejsa, D. Dąbrowska (red.), *Kino włoskie po 1980 roku*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2019.
- Kołodziej W., *Kilka uwag na temat kultury materialnej lachów limanowskich*, „Krakowskie Studia Małopolskie”, 12/2008.
- Koner-Panek M., *Rozrywka i zaduma - foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011.
- Koprych T., Krasowska A., *O bielańskich badaniach nad komizmem historycznym*, Warszawa 2016.
- Kosakowska N., *Kobiety w stereotypowych i niestereotypowych rolach płciowych – Polska i Indie. Porównanie międzykulturowe*, w: A. Chybicka, M. Kazimierczak (red.), *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie*, Kraków: Oficyna Wydawnicza „Impuls” 2006.

- Kosicka M., *Zaburzenia mowy postaci z bajek i ich wpływ na rozwój mowy dzieci*, „Logopaedica Lodziensia”, 2/2018.
- Kosiński K., *Alkohol w PRL*, „Polska 1944/45 – 1989. Studia i materiały”, 18/2020.
- Kosiński K., *Historia pijaństwa w czasach PRL*, Warszawa: Instytut Historii Nauki PAN 2008.
- Kostkiewiczowa T., *Problemy całościowej charakterystyki pisarza*, w: H. Markiewicz, J. Sławiński (red.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1976.
- Kotkiewicz A., *Karnawalizacja śmierci w literaturze rosyjskiej lat 30. XX wieku*, „Slavica Wratislaviensia”, t. 167/2018.
- Kowalczykowa A., *Tuwim - poetyckie wizje Łodzi*, „Prace polonistyczne Studies in Polish Literature” 51/1996.
- Kowolik P., *Wpływ bajki i baśni na dzieci w edukacji wczesnoszkolnej, szkic teoretyczny*, „Nauczyciel i Szkoła”, 3-4 (24-45)/2004.
- Kraczoń K., *Zwyczajowe i obrzędowe gesty sakralne w krajobrazie kulturowym wsi*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 17/2012.
- Krubski K., Miller M., Turowska Z., Wiśniewski W., *Filmówka. Powieść o Łódzkiej Szkole Filmowej*, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rimbaudysta Julian T., Tuwim od łobuzów, Tuwim dla dzieci*, „Porównania” 2 (25)/2019.
- Kudra A., *Idiolektostylem w mur, czyli o idiolektcie, idiostylu i krytycznej analizie dyskursu – na przykładzie felietonów Krzysztofa Skiby w tygodniku »Wprost«*, „Acta Universitatis Lodziensis, Folia Litteraria Polonica”, 14/1/2011.
- Kurowska H., Skorupka S., *Stylistyka polska. Zarys*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1959.
- Łuksza A., *Glamour, kobiecość, widowisko*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2016.
- Machnicka V., *Terminologiczno-metodologiczne dyskusje na temat idiolektu oraz idiostylu*, „Conversatoria Linguistica”, 4/2010.
- Maciuszek J., *Negacja w języku i komunikacji. o przetwarzaniu negacji w kontekście opisu cech ludzi*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2006.
- Maćkiewicz J., *Co to jest językowy obraz świata?*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 11/1999.

- Maćkiewicz J., *Wyspa - językowy obraz wycinka rzeczywistości*, w: Bartmiński J. (red.), *Językowy obraz świata*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1999.
- Majdak M., *Głos a emocje – wykładniki językowe*, „Prace Filologiczne”, 2/2014.
- Makiewicz M., *Innowacja graficzna jako składnik wizualizacji semantyki w nagłówkach „Gazety Wyborczej”*, „Acta Universitatis Lodzianis, Folia Linguistica”, 44/2007.
- Madurowicz M., *Zmysłowo-obyczajowa urbanistyka u powojennych poetów piosenki (Jeremi Przybora, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski)*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, 04/2013.
- Mariak L., *Językowa kreacja kozaka w „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, t. 11, 2012.
- Masłowski M., *Rytuały jedzenia i picia we Francji i w Polsce. Rekonesans*, „Napis”, seria X, 2004.
- W. Matras, „Przekrój” *M. Eilego – jedyne takie pismo na 800 Słowian czy organ ćwierćinteligencji?*, w: H. Kosętko (red.), *Kraków - Lwów: książki, czasopisma, biblioteki*, t. 8, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2006.
- Matras W., *Salon literacki „Przekroju” Mariana Eilego*, w: H. Kosętko, B. Góra, E. Wójcik (red.), *Kraków - Lwów: książki, czasopisma, biblioteki XIX i XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego 2009.
- Meroń K., *Historia wykluczania Żydów ze społeczeństw europejskich*, „Nigdy Więcej” 18/2010.
- Michalak B., *Na zakręcie. Agnieszka Osiecka we wspomnieniach*, Warszawa: Wydawnictwo Bis 2001.
- Miławska M., *Harmonia czy dysonans? O wulgaryzmach w „Dniu świra” M. Koterskiego*, „Słowo. Studia językoznawcze”, 4/2013.
- Niesporek-Szamburska B., „*Słowami też można dotykać*” – o zmyśle dotyku w języku, „Annales Institutit Savivi Universatis Debreceniesis Slavica”, XXXIX–XL 2010–2011.
- Nowicka-Franczak M., Raciniewska A., *Polski dyskurs mody w perspektywie postkolonialnej*, w: M. Czyżewski, A. Horolets, K. Podemski, D. Rancew-Sikora

- (red.), *Polskie sprawy 1945-2015. Warsztaty analizy dyskursu*, Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO 2017.
- Nowicka-Zagórów K., *Student to ma klawe życie - o mitologizacji teatralnego ruchu studenckiego*, „Media – Biznes – Kultura. Dziennikarstwo i komunikacja społeczna”, 5/2018.
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2002.
- Olczak K., *Czar PRL-u uchwycony w twórczości Janusza Głowackiego* w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A.B. Strawiński (red.), *Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku 2016.
- Olczak K., *„Taniec małp w stołecznej próżni”*, czyli *PRL-owskie (re)sentymenty Janusza Głowińskiego*, w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski, *PRL-owskie re-sentymenty*, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra 2017.
- Olczak K., *Warszawa-Nowy Jork. Sposoby zapisu przestrzeni w wybranych tekstach Janusza Głowackiego*, w: E. Konończuk, K. Trusewicz, Sz. Trusewicz (red.), *Wyobrażenia przestrzenne w perspektywie geopoetyki*, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 2018.
- Olszowska M., *Na tropach melancholijnego Smętka*, „Wszechświat”, t. 116, nr 4-6/2015,
- Osiecka A., Nasierowska Z., *Fotonostalgia. Znani i lubiani w obrazie i anegdocie*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2003.
- Osiecka A., *Kolory ziemi*, w: idem, *Sentymenty*, Toruń: Wydawnictwo „C&T” 1996.
- Osiecka A., *Krzesany*, w: idem, *Sentymenty*, Toruń: Wydawnictwo „C&T” 1966.
- Osiecka A., *Nie ma jak pompa* w: A. Passent, J. Borkowski (red.), *Wielki śpiewnik Agnieszki Osieckiej*, t. VIII, Warszawa-Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Fundacja „Okularnicy” im. Agnieszki Osieckiej 2007.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa: Prószyński i S-ka 1992.
- Osiecka A., *Tramwajowi ludzie*, w: A. Osiecka, *Sentymenty*, Toruń: Wydawnictwo „C&T” 1996.
- Osiecka A., *Zielono mi*, w: A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t 2., Warszawa: Prószyński i S-ka 2009.

- Ożóg S., *Apoteoza młodości w tekstach propagandowych z lat 1944 – 1956*, „Słowo. Studia Językoznawcze”, 6/2015.
- Pajdzińska A., *Składnie wyrażen rzeczownikowych*, „Prace Filologiczne, 72/2018.
- Pałuszyńska E., *Poznawcze i interakcyjne aspekty negacji*, w: E. Szkudlarek-Śmiechowicz, B. Cieśla (red.), *Negacja w języku, tekście, dyskursie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2018.
- Pankowska D., *Transakcyjne aspekty wulgaryzacji języka*, „Edukacyjna Analiza Transakcyjna”, 7/2018.
- Pelcowa H., *Gwara jako nośnik lokalnego i regionalnego dziedzictwa kulturowego* w: J. Adamowski, K. Smyk (red.), *Niematerialne dziedzictwo kulturowe: źródła - wartości - ochrona*, Lublin-Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Narodowy Instytut Dziedzictwa 2013.
- Perec I.L., *Opowiadania chasydzkie i ludowe*, Wrocław: Wydawnictwo CM 1997.
- Piela A., *Zwyczaj picia kawy i herbaty odzwierciedlony w polskim słownictwie i frazeologii*, „LingVaria” 19/2015.
- Pieniążek M., *Piotr Skrzynecki: performer nieustającego święta*, „Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinetia”, 19/2021.
- Pietraszewski I., *Jazz w Polsce. Wolność improwizowana*, Kraków: Nomos 2012.
- Pietrzak M., *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2004.
- Pietrzak M., *Obraz Polaków w felietonach Henryka Sienkiewicza*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 14/2015.
- Pilichiewicz K.K., *Recepcja twórczości Gałczyńskiego jako wyzwanie. Kазus Michała Głowińskiego*, „Bibliotekarz Podlaski”, 3/2019.
- Piotrowicz A., *Życie wyrazów - tempo przeobrażeń leksykalno-semantycznych w polszczyźnie XX wieku*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej”, 40/2005.
- Piorunowa A., *K.I. Gałczyńskiego dwa listy do redaktora „Przekroju”*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 55/4/1964.
- Piotrowska-Grot M., *„Podoba mi się ten miszmasz”. Enumeracje Juliana Kornhausera*, „Forum Poetyki”, 26/2021.

- Pilarek R., *Świat roślin w obrzędowości świętojańskiej na podstawie źródeł etnograficznych z przełomu XIX i XX wieku*, w: D. Kasprzyk (red.), *Nie tylko o wsi... Szkice humanistyczne dedykowane Profesor Marii Wieruszewskiej-Adamczyk*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2013.
- Pluta A., Skarżyński H., *Mózgowe mechanizmy percepcji emocji generowanych przez muzykę*, „Logopedia”, 2009/38.
- Pokoma-Ignatowicz K., *Między misją a polityką. O politycznym uwikłaniu TVP w przeszłości i współcześnie* w: D. Waniek, J.W. Adamowski (red.), *Media masowe w praktyce społecznej*, Warszawa 2007.
- Potasińska P., „*Wielki spis marzeń, tęsknot i bzików*” - PRL we wspomnieniach Agnieszki Osieckiej, w: A. Kisielewska, M. Kostaszuk-Romanowska, A. Kisielewski (red.), *PRL-owskie re-sentymenty*, Gdańsk 2017.
- Puzynina J., *Problemy wartościowania w języku i w tekście*, „Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury”, 16/2004.
- Rejter A., *Nazwa własna - gatunek – idiolekt*, w: U. Sokólska (red.), *Socjolekt, idiolekt, idiosyl. Historia i współczesność*, Białystok : Wydawnictwo Prymat, Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku 2017.
- Rejter A., *Neologizmy w twórczości poetyckiej Agnieszki Osieckiej*, w: I. Borkowski (red.), *Po prostu Agnieszka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011.
- Rudnicka-Fira E., *O pewnym typie motywacyjnym przymisk antroponimicznych we współczesnej polszczyźnie*, „Annales Academiae Pedagogicae Cracovinsis. Studia Linguistica II”, 19/2004.
- Rutkowska J., *Językowa kreacja drogi w powieści „Matka” Ignacego Maciejowskiego (Serwera)*, „Studia Językoznawcze”, 16/2017.
- Ryczkowska A., *Mechanizmy oddziaływania muzyki na procesy fizjologiczne i emocjonalne słuchacza*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 29, 2/2016.
- Schabowska M., *Wartość i funkcja szeregów synonimicznych w tekście*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny”, 80/1983.
- Sekulska K., *Idiolekt - osobowość - foniczne środki ekspresji (wybrane problemy)*, „Poradnik Językowy”, 03/2004.
- Sendyka R., *Lista*, „Autobiografia Literatura Kultura Media”, 1/2014.
- Seniów A., *Barwa „złota” w utworach lirycznych Juliana Tuwima*, „Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 11/2012.

- Seniów A., *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2011.
- Sowińska K., *Obecność twórców pokolenia;56 we współczesnej kulturze popularnej i mediach*, „Dziennikarstwo i Media”, 4/ 2013
- Skubalanka T., *Językowa kreacja Jacka Soplisy (Księdza Robaka)* w: idem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej 1997.
- Skubalanka T., *Semantyka nastroju*, „Stylistyka”, 20/2011.
- Skubalanka T., *Styl poetycki jako odmiana języka narodowego*, „Rozprawy Komisji Językowej” 57/2011.
- Skorupska-Raczyńska E., *Kreacja ojca w powieściach nadniemeńskich Elizy Orzeszkowej (studium językowo-stylistyczne)*, Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo Naukowe Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej 2013.
- Skowronek K., *Nazwy własne jako symptomy kultury*, „Onomastica” LX, 2016.
- Sokólska U., *Neologizm jako element stylotwórczy*, w: U. Sokólska (red.), *Odmiany stylowe polszczyzny dawniej i dziś*, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2011.
- Styczeń T., *Wolność w prawdzie*, „Ethos”, 3 (95)/2011.
- Sykulska K., *Idiolekt - osobowość - foniczne środki ekspresywne (wybrane problemy)*, „Poradnik Językowy”, 03/2004.
- Szewerniak M., *Od retro do doświadczenia, czyli gry wideo i nostalgia*, „Irydion. Literatura-Teatr-Kultura”, t. IV, 1/2018.
- Szkuclarek E., *Malowanie kobiety w wierszu „Kobiece” Julina Tuwima*, „Czytanie literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze”, 3/2014.
- Szpociński A., *Miesjca pamięci (lieux de memoire)*, „Teksty Drugie”, 4/2008.
- Szukalski P., *Co łączy pokolenia? Wiąż międzypokoleniowa z perspektywy polityki społecznej*, „Polityka Społeczna”, 10/2010.
- Szymczak A., *Ubiór jako narzędzie buntu, czyli zmiany kobiecego stroju w XX wieku*, w: I. Desperak, I.B. Kuźma (red.), *Kobiety niepokorne. Reformatorki – buntowniczkini – rewolucjonistki. Herstorie*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017.
- Taborska K., *Niemieckie biografie chwili (1946-1948) - próba typologii narracji*, „Autobiografia”, 1/2013.
- Tokarski R., *Od językowego obrazu świata do obrazów świata w języku*, „Język Polski”, 2/2016.

- Trzynadłowski J., *Komizm*, „Prace Polonistyczne”, X, 1952.
- Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.
- Turowska Z., *Osiecka. Nikomu nie żal pięknych kobiet*, Warszawa: Marginesy 2020.
- Turska A., *Znaczenie rąk i dłoni w komunikacji międzyludzkiej*, „Pisma Humanistyczne”, 6, 9-18, 2004.
- Umer M., *Rozmowy o zmierzchu i o świcie*, Warszawa, 1996.
- Wacławek M., *Przemiany profilu partnerki w stereotypie dziewczyny*, „Postscriptum Polonistyczne”, 2(20)/2017.
- Waleszański M., *PRL serwuje: zupa nic, schab z mortadeli, sałatka byle co w: idem, Obyczaje i życie codzienne na przestrzeni dziejów. Studia przypadków*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2021.
- Waligóra K., *Jak to było w: Didaskalia*, „Gazeta Teatralna”, 125/2015.
- Warumzer E., *Wzór randki idealnej a współczesne dążenie do doskonałego związku*, „Studia Socjologiczne”, t.5, 2013.
- Wiatr J.J., *Pokolenie '56*, „Przegląd humanistyczny”, 05-06/2006.
- Wilkoń A., *Język a styl tekstu literackiego*, „Język Artystyczny”, 1/1978.
- Wojtyła-Świerzowska M., *Jeszcze o przezwiskach*, „Językoznawstwo: współczesne badania, problemy i analizy językoznawcze”, 8/2012.
- Wowro I., *Językowe wykładniki ekspresywności i humoru na przykładzie felietonistyki Henryka Martenki*, „Poradnik Językowy” 09/2010.
- Wróblewska V., *Czas i przestrzeń w ludowych baśniach magicznych o zakazanym pokoju*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici Filologia Polska XLV – Nauki Humanistyczno-Społeczne”, 289/1995.
- Zanotti E., *Poetyka codzienności w twórczości Osieckiej w: I. Borkowski (red.), Po prostu Osiecka. W 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2011.
- Zadruska A., *Superbohater jako produkt postmodernizmu w koncepcji Umberto Eco – kilka uwag do dyskusji*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 31/2022.
- Zajcho-Czochońska J., Sokołowska U., *Listy czytelniczek do „Kobiet i Życia” i „Przyjaciółki” jako źródło badań codziennego życia w PRL*, „Czasopismo Naukowe Instytutu Badan Kobięcych”, 9/2020.
- Zawilska D., *O wariacji językowej w tekstach modlitw i pieśni religijnych*, „Łódzkie Studia Teologiczne”, 3/1994.

- Zieniewicz A., *Ukryta autobiografia. Agnieszki Osieckiej dzienniki ze środka stulecia*, w: A. Osiecka, *Dzienniki 1945-1950*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2013.
- Zwierzchowski P., „*Przygoda na Mariensztacie*”, czyli socrealizm i kultura popularna, w: M. Hendrykowska (red.), *Widziane po latach: analizy i interpretacje polskiego kina*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2000.
- Żuk G., *Językowy obraz świata w polskiej lingwistyce przełomu wieków*, w: M. Karwatowska, A. Siwiec (red.), *Przeobrażenia w języku i komunikacji medialnej na przełomie XX i XXI wieku*, Chełm: Chełmskie Towarzystwo Naukowe 2010.

Źródła

- Osiecka A., *Galeria potworów*, Warszawa: Prószyński i S-ka 2004.
- Osiecka A., *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa: Iskry 1985.

Słowniki

- Kadłubek Z., Mytych-Forajter B., Nawarecki A. (red.), *Ilustrowany Słownik Terminów Literackich*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2018.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza „Rytm” 2003.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa: Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” 1990.
- Kubiak-Sokół A. (red.), *Słownik frazeologiczny PWN*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2019.
- Lewinson K., *Słownik seksualizmów polskich*, Warszawa 1999.
- Piela A., *Słownik frazeologizmów z archaizmami. Pamiątki przeszłości*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 2020.
- Sobol E. (red.), *Mały słownik języka polskiego PWN*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1995.

Netografia

- Barbara Hoff (hasło), <https://przekroj.pl/autorzy/barbara-hoff>
- Bomboniera z cukierni L. Lourse'a, <https://www.youtube.com/watch?v=svza2AH8aGA>
- Bończa-Szabłowski J., *Zbliżenie: Magda Umer. Jest czy się śni*, <http://magdaumer.pl/home/prasa/zblizenie-magda-umer-jest-czy-sie-sni/>

Chyła T., *Ballada o cysorzu*

https://open.spotify.com/track/1yOGalZojk6f7GryxyAvT3?si=EHqomOYrThq8h1zr_bLqIQ

Dunbar R., *Ewolucja ludzkiego języka*,

<https://www.copernicuscollege.pl/wyklady/ewolucja-ludzkiego-jezyka>

Gliński M., *Konstanty Jaki? Galczyński*, <https://culture.pl/pl/artykul/konstanty-jaki-galczynski>

Grygo M., *Karol Mallek*, <https://stowarzyszeniemazurskie.pl/karol-mallek>

Historia dancingu, <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,1810630.html>

Hłasko M., *Piękni dwudziestoletni*, Paryż 1966

Hrycko H., Sobol K., *Agnieszka Osiecka. Ściąga z mojego życia*,

<https://vod.tvp.pl/programy,88/agnieszka-osiecka-sciaga-z-mojego-zycia-odcinki,312803>

Jachimowska K., *Nazwiska odmężowskie*,

<https://poradniajezykowa.uni.lodz.pl/faq/nazwiska-odmezowskie>

Jazz Camping (WFDiF), <https://youtu.be/v2icRUxgeFU>

Jęczmych J., *Przychodzimy, odchodzimy*,

https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Przychodzimy_odchodzimy/tekst

J.P., *Listy z fiołkiem, czyli magia uśmiechu*, „Przekrój”, 2217(49/1987), archiwum online: <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/88545> [dostęp 19.02.2023].

Kępa M., *Polska muzyka lat 50. Kiedy socjalizm spotkał się z rebelią*,

<https://culture.pl/pl/artykul/polska-muzyka-lat-50-kiedy-socjalizm-spotkal-sie-z-rebelia>,

Kofta K., *Kwiat jednej nocy*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Kwiat_jednej_nocy

Kondrat A., *Wpływ języków słowiańskich na jidysz*, [http://inne-](http://inne-jezyki.amu.edu.pl/Editor/files/WPLYW%20JEZYK%C3%93W%20SLOWIANSKI)

[jezyki.amu.edu.pl/Editor/files/WPLYW%20JEZYK%C3%93W%20SLOWIANSKI](http://inne-jezyki.amu.edu.pl/Editor/files/WPLYW%20JEZYK%C3%93W%20SLOWIANSKI)
[CH%20NA%20JIDYSZ_TW_AK.pdf](http://inne-jezyki.amu.edu.pl/Editor/files/WPLYW%20JEZYK%C3%93W%20SLOWIANSKI)

Kowalska J.R., *Barbara Hoff – modowa rewolucjonistka PRL-u*,

<https://blog.mnk.pl/barbara-hoff-modowa-rewolucjonistka-prl-u/>

Lagierska A., *Na całych jeziorach My: artyści i Mazury lat 50.*,

<https://culture.pl/pl/artykul/na-calych-jeziorach-my-artysci-i-mazury-lat-50>

Lengren Z., *Profesor Filutek*,

<https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/92246?f=szukaj:kundel>,

Lech F., *Guttman: Czym jest muzyka żydowska*, <https://culture.pl/pl/artykul/guttman-czym-jest-muzyka-zydowska-wywiad>

Lipińska O (reż.), *KOL*, <https://www.youtube.com/watch?v=U70lscIUzDE>

Łęcki G., *Cenzura w Polsce Ludowej: propaganda, manipulacja, destrukcja*, w: „Kwartalnik Nauk o Mediach”, <http://knm.uksw.edu.pl/cenzura-w-polsce-ludowej-propaganda-manipulacja-destrukcja/>

Myślenie ma kolosalną przyszłość (hasło), <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/26916/myslenie-ma-kolosalna-przyszlosc>

Młynarski W., *Bohaterowie Remarqua*, https://www.tekstowo.pl/piosenka,wojciech_mlynarski,bohaterowie_remarqua.html

Mowat F., *Kundel nie z tej ziemi i dwie sowy*, <https://przekroj.pl/archiwum/artykuly/46039?f=szukaj:kundel>

Okudźawa B., *Pożegnanie z Polską*, <https://open.spotify.com/track/4soXJuHSHCo44f1aYXNcEZ?si=08db322b9d5f4724>

Osiecka A., *Co się nażyłam*, https://youtu.be/w3Uwvms83W4?si=MIMHoKlX9_nzrkZ9

Osiecka A., *Człowiek piękny jest*, <https://open.spotify.com/track/3EFQ8fhKjtO87w2tocyRah?si=663b895b9611419a>

Osiecka A., *Ludzie gadanie*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Ludzkie_gadanie/tekst

Osiecka A., *Na całych jeziorach ty*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_calych_jeziorach_ty

Osiecka A., *Na końcowych przystankach:* https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Na_koncowych_przystankach/tekst

Osiecka A., *Niech żyje bal*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Niech_zyje_bal/tekst

Osiecka A., *Nie ma już*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Nie_ma_juz/tekst

Osiecka A. *Nie żałuję w: Sześć oceanów*, Polskie Radio, 2015, https://open.spotify.com/track/2JtIrDSbghcQOAuWPQfbrc?si=eS_sbuRESJWZ7k8IDOU72g

Osiecka A., *Pijmy wino za kolegów*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Pijmy_wino_za_kolegow/tekst

Osiecka A., *Seweryn K.*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Seweryn_K

Osiecka A., *Sopockie bolero*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Sopockie_bolero/tekst

Osiecka A., *STS '58*, <https://www.etiudy.filmschool.lodz.pl/material/STS#>,

Osiecka A., *Tamta pani mnie inspiruje*, <https://youtu.be/ePXCK5VxPAA?si=L0-a4gn1Y9WfAtG8>

A. Osiecka, *Tango Warszawa*,
<https://open.spotify.com/track/5Yyf9ucHJKHtfEqdECuSD7?si=6a141ada236e46fa>

Osiecka A., *Wielka woda*,
<https://open.spotify.com/track/33e5vNkF6PFB01WDh1Kp4v?si=XyZMS2QpRAS4uaACwVzu5g>

Osiecka A., *Zabierz mnie stąd*,
[https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zabierz_mnie_stad_\(muz_Krajewski_Seweryn](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zabierz_mnie_stad_(muz_Krajewski_Seweryn)

Osiecka A., *Zapachy ziemi*, <https://wiersze.co/zapachy.htm>

Osiecka A., *Zielona lipka*, https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Zielona_lipka/tekst

Ostałowska L., Smoleński P., *Są ludzie, których świat brudzi. Agnieszka Osiecka pozostała nietykalna*, <https://wyborcza.pl/7,75410,21463580,sa-ludzie-ktorych-swiat-brudzi-agnieszka-osiecka-pozostala.html>

Oszanin L., *Naprzód młodzieży świata*,
[https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Hymn_SFMD_\(sl_pol_K_Gruszczynski_oryg_L_Oszanin\)](https://bibliotekapiosenki.pl/utwory/Hymn_SFMD_(sl_pol_K_Gruszczynski_oryg_L_Oszanin))

Pawik E., *Komunizm, kobiety i kozuszek*, <https://przekroj.pl/kultura/komunizm-kobiety-i-kozuszek-ewa-pawlik>

Pieczuro G. (reż.), *Agnieszka*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/agnieszka,497014>

Rutkowski K., *Barthes i matka*, http://www1.rfi.fr/actupl/articles/110/article_6886.asp

Sadurska M., *Kim był Jan z Kolna*, <https://www.gdanskstrefa.com/kim-byl-jan-z-kolna/>

Słownik języka polskiego, <https://sjp.pwn.pl/>

Słownik slangu, <https://www.miejski.pl/slowo-Trumniaki>

Sochaczewski J., *Zarejestrowano „szum” Wszechświata. Po raz pierwszy*,
<https://www.national-geographic.pl/artukul/zarejestrowano-szum-wszechswiata-po-raz-pierwszy>

Socrealizm (hasło), <https://zacheta.art.pl/pl/mediateka-i-publicacje/socrealizm?filters=eyJtZWRRpYSi6WyiZMiJdLCJhY3RpdmUiOjEsIm9yZGVyIjoidGI0bGVfUEwsIHN1YnRpdGx1X1BMIn0%3D>

Szczerba J., Scenarzysta „Osieckiej”: Jestem wkurzony. Reżyser wykreślił i dopisał swoje, a moje nazwisko jest szargane

<https://wyborcza.pl/7,90535,26790631,scenarzysta-osieckiej-jestem-wkurzony-rezyser-wykreslil-i.html>,

Szczepański I. (reż.), *Minio*, <https://vod.tvp.pl/filmy-dokumentalne,163/minio,304623>

Szyborska W., *Nic dwa razy*,
https://poezja.org/wz/Wislawa_Szyborska/106/Nic_dwa_razy,

Warmut – pierwszy wermu w Polsce!, <https://zwierciadlo.pl/material-partnera/235054,1,warmut--pierwszy-wermut-bar-w-polsce.read>

„*Wolumen*” – bazar na rozdrożu, <https://biznes.um.warszawa.pl/-/wolumen>

Wielki Słownik Języka Polskiego <https://wsjp.pl/>

Zblewski Z., *Czy komuniści się spowiadali? Rytuał samokrytyki w PRL-u*,
<https://twojahistoria.pl/2018/04/08/czy-komunisci-sie-spowiadali-rytual-samokrytyki-w-prl-u/>

Zimmerman M., *Dorota Karas: kompleksy Cybulskiego nie były żartem, chociaż z nich żartowano*, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/dorota-karas-kompleksy-cybulskiego-nie-byly-zartem-chociaz-z-nich-zartowano/6hc3vkf>

Zmarła pani Blanka, <https://rynek-ksiazki.pl/aktualnosci/zmarla-pani-blanka/>

Zmarła pani Blanka z księgarni PIW-u, <https://ksiazka.net.pl/zmarla-pani-blanka-z-ksiegarni-piw-u>

<https://jazz.pl/era-jazzu/czas-komedy/>