

Elżbieta Mikoś

Obrazy mowy (na przykładzie poezji dwudziestowiecznej)

Ponieważ temat moich rozważań zapowiada rozległą i wieloaspektową problematykę, dokonałam wyboru, ograniczając prezentowane treści do kilku interesujących mnie zagadnień. Skoncentruję się na utworach poetyckich stanowiących reprezentację obiektywistycznego nurtu literatury nowoczesnej, przyjmując, iż jej znakami rozpoznawczymi są między innymi:

- uważne przyglądanie się światu oraz wychylanie się w stronę ludzkiego doświadczenia (także w jego wymiarze codziennym), zajmującego niekwestionowane miejsce w antropologicznej refleksji nad literaturą;
- reprezentacja rzeczywistości oglądanej z różnych stron, także postrzeganie świata od wewnątrz;
- tendencja autorów do opowiadania życia, siebie i własnych doznań intelektualnych, zmysłowych, duchowych¹ oraz wiązania opowieści z planem biograficznym;
- zakwestionowanie epistemologicznej pewności oraz przyznanie priorytetu konstrukcjom hipotetycznym. Ważniejsze jest to, jak człowiek widzi i osobiście odczuwa świat, niż to, jaki ten świat naprawdę jest. W swoim głównym nurcie literatura nie podpowiada wprost ostatecznych rozstrzygnięć i opinii, ma ona charakter dialogowy, wymaga partnera i jest otwarta na rozmowę z drugim człowiekiem;
- szukanie przez autorów miejsc wspólnych dla siebie i czytelników, zarówno w świecie zewnętrznym (na planie ludzkich doświadczeń), jak i w sferze jego symbolicznych reprezentacji;
- wprowadzanie do poezji gatunków nieliterackich oraz języka narracji potocznej;

¹ Problematyka doświadczenia bardzo wyraźnie zaznacza swą obecność we współczesnej refleksji humanistycznej. Por. M.P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2002, s. 137–150 oraz wstępne rozważania w książce *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.

- komunikowanie treści, które wychodzą poza obszar odniesień międzyliterackich lub międzytekstowych. Egzystencjalne zakorzenienie literatury umożliwia odbiorcy czytanie jej „przez życie”, a nie tylko „przez książki”.

Tytułową kategorię obraz mowy wiąże w swojej pracy, po pierwsze, z artystycznym wykorzystaniem cudzej mowy, zacytowanej *in extenso* (np. z mowy społecznej) albo poddanej transformacji, zależnie od autorskiej inwencji i celu wypowiedzi, przez którą twórca kontaktuje się z czytelnikiem w określonej sytuacji społeczno-kulturowej; po drugie, obraz mowy traktuję jako rezultat zorganizowania tekstu, jako efekt strategii artystycznej.

Oba aspekty, zresztą wzajemnie się uzupełniające, są tutaj równie ważne. Ponadto istotne jest, iż w procesie odbioru tekstu literackiego obraz mowy winien być rozpoznawalny przez czytelnika, choć pod wpływem lektury wiersza może ulec modyfikacji. Bywa i tak, że to, co zacytowane i to, co autorskie pozostaje w relacji dialogicznej.

W pierwszej części artykułu posłużę się przykładem z twórczości Wisławy Szymborskiej, by pokazać, jakie są konsekwencje wprowadzenia nieliterackich gatunków mowy w ramy poezji. Tym samym gatunek czynię kategorią przydatną do opisu świata tekstów, lecz także mechanizmów komunikowania się autora z czytelnikiem. Aspektu gatunkowego, co oczywiste, nie oddzielam od aspektu językowego, interesują mnie bowiem sposoby użycia języka i efekty wyrażania świata.

Swoje rozważania, które częściowo opieram na Bachtinowskim rozróżnieniu pierwotnych i wtórnych znormatywizowanych form komunikacji językowej (wypowiedzi)², sytuuję także w obszarze Nowej Genologii, tzn. „genologii wszystkich form komunikacji piśmiennej” (artystycznych, paraartystycznych i nieartystycznych) w wykładni Edwarda Balcerzana³. Nawiązuję do rozważań na temat gatunków pogranicznych i przyjmuję ustalenia, że ze stosunku wypowiadającego się „ja” do „kodu kultury”, odbiorców i otaczającego świata można wyprowadzić trzy główne intencje: felietonową, eseistyczną i reporterską. Okazuje się, że ta ostatnia, związana z kierowaniem uwagi autora i czytelnika w stronę problemów, które dotyczą relacji między tekstem a rzeczywistością wobec człowieka zewnętrzną, jest wyraźnie zauważalna w poezji nowoczesnej. Tekst literacki uzyskuje wówczas postać zbliżoną do „komunikatu”, powiadomienia o stanie rzeczy. Można powiedzieć, że przechodzi w inny gatunek i staje się „reportażem”, utworem zawierającym relację o zdarzeniach, otoczeniu człowieka, zasłyszanych rozmowach i faktach, a tym samym sprawia wrażenie wyjątkowo autentycznego.

² M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986. Autor pisze: „Gatunki, tzn. konkretne, względnie trwałe pod względem tematycznym, kompozycyjnym, i stylistycznym typy wypowiedzi, kształtują się w zależności od funkcji (naukowej, technicznej, publicystycznej, praktycznej, obyczajowej) oraz specjalnych, właściwych każdej sferze [działania i porozumiewania się], okoliczności obcowania językowego” (s. 354).

³ Por. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999, s. 375–376.

W części drugiej artykułu odwołam się do poezji Janusza Szubera. Interesuje mnie w niej doświadczalne rozpoznawanie przez autora własnego terytorium oraz sposoby mówienia o miejscach naocznie uchwytnych i przeżytych. Wybrałam wiersze usytuowane w konkretnych realiach życiowych. Dotyczą one miejsc naznaczonych przez historię, sytuacji szpitalnych, spotkań z innymi ludźmi, także ponad czasem. Pozwalają zauważyć, jak poezja przekształca się w opowieść.

Wisława Szymborska czytana na scenie życia

Wiersz opublikowany w roku 1986 – tu korzystam z podpowiedzi Piotra Michałowskiego⁴ – można potraktować jako odrębny makroakt mowy, niezależny od innych utworów zebranych w tomiku *Ludzie na moście*, i uczynić formą zaproszenia uczniów do lektury, dyskusji i refleksji kulturowej. Co wielokrotnie podkreślają badacze twórczości Szymborskiej, autorka do perfekcji opanowała sztukę przyglądania i przysłuchiwania się światu oraz „przyłapywania go na gorącym uczynku”.

*Pogrzeb*⁵

„tak nagle, kto by się tego spodziewał”
 „nerwy i papierosy, ostrzegąłem go”
 „jako tako, dziękuję”
 „rozpakuj te kwiatki”
 „brat też poszedł na serce, to pewnie rodzinne”
 „z tą brodą to bym pana nie poznała”
 „sam sobie winien, zawsze się w coś mieszał”
 „miał przemawiać ten nowy, jakoś go nie widzę”
 „Kazek w Warszawie, Tadek za granicą”
 „ty jedna byłeś mądra, że wzięłaś parasol”
 „cóż z tego, że był najzdolniejszy z nich”
 „pokój przechodni, Baśka się nie zgodzi”
 „owszem, miał rację, ale to jeszcze nie powód”
 „z lakierowaniem drzwiczek, zgadnij ile”
 „dwa żółtka, łyżka cukru”
 „nie jego sprawa, po co mu to było”
 „same niebieskie i tylko małe numery”
 „pięć razy, nigdy żadnej odpowiedzi”
 „niech ci będzie, że mogłem, ale i ty mogłeś”
 „dobrze, że chociaż ona miała tę posadkę”
 „no, nie wiem, chyba krewni”
 „ksiądz istny Belmondo”
 „nie byłam jeszcze w tej części cmentarza”
 „śnił mi się tydzień temu, coś mnie tknęło”

⁴ Zob. rozdział *Gatunki w poezji nowoczesnej* w książce P. Michałowskiego, *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008, s. 98.

⁵ Cytuję za: W. Szymborska, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, Kraków 2010, s. 273–274.

„niebrzydka ta córeczka”
 „wszystkich nas to czeka”
 „złóżcie wdowie ode mnie, muszę zdążyć na”
 „a jednak po łacinie brzmiało uroczyściej”
 „było, minęło”
 „do widzenia pani”
 „może by gdzieś na piwo”
 „zadzwoń, pogadamy”
 „czwórką albo dwunastką”
 „ja tędy”
 „my tam”

W tytule utworu nie ma mowy o nawiązaniach gatunkowych (choć u Szymborskiej często właśnie w nagłówkach pojawiają się nazwy gatunków literackich i nieartystycznych, aktów mowy i form mentalnych⁶), natomiast stanowi on wskazówkę sytuacyjną: odnosi się do konkretnej okoliczności (spotkanie na cmentarzu w czasie pogrzebu) i „otwiera przestrzeń konwencjonalnych skojarzeń” z rzeczywistością spoza tekstu. Pogrzeb ma w naszej tradycji kulturowej wymiar rytualny. Wiąże się z żalobnym nastrojem ludzi towarzyszących trumnie (co znajduje wyraz w ich milczeniu, np. wtedy, gdy brakuje słów, w fizycznym objawianiu uczuć lub innych jeszcze, zewnętrznych, sposobach reagowania emocjonalnego). Związany jest także ze zbiorowym udziałem w modlitwach inicjowanych przez kapłana, wreszcie – z kondolencjami składanymi osobiście rodzinie osoby zmarłej tuż po zakończeniu pogrzebu (co ma poświadczyć współczucie i solidarność w cierpieniu).

W wierszu Szymborskiej uczestnicy pogrzebu są anonimowi – trudno ustalić ich wiek, status, wzajemne relacje między nimi. Autorka zapisuje to, co zostało usłyszane: w efekcie otrzymujemy polifonię głosów⁷, może nawet kilkunastu osób bez indywidualnych rysów: on – ona – pan – pani, ja – my. To może być każdy z nas.

Na pierwszy rzut oka tekst wydaje się chaotyczny, niespójny – szukanie spójności między jego z pozoru odrębnymi komponentami staje się zadaniem dla czytelnika. Całość jest złożona z 35 z pozoru odrębnych przytoczeń „żywej mowy” – kwestii zarejestrowanych przez uważnego świadka lub (a może jednocześnie?) uczestnika tytułowego wydarzenia. Każda sekwencja została zamknięta w granicach wersu. W zapisie czynionym jakby „na gorąco” sąsiadują ze sobą (choć mogły być wypowiedzane równocześnie) strzępki podsłuchanych rozmów, oderwane od siebie wymyki z dialogów, skrawki wrażeń, zlepki słów wypowiedzanych przez żalobników. Taka konstrukcja – jeśli czytać tekst tylko „po powierzchni” – przypomina centon (dosłownie: łataninę, łachman), gatunek popularny od starożytności po okres baroku, kiedy to utwory komponowano z cytatów wyjętych z dzieł dobrze znanych

⁶ Zob. tytuły wierszy przypisane tym gatunkom przez P. Michałowskiego, *Głosy, formy, światy...*, s. 90.

⁷ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 168. Autor traktuje utwór jako „swoistą i bardzo oryginalną poezję głosów”, podobnie jak w wierszu *Na wieży Babel* (z tom *Sól*, 1962).

odbiorcom i łatwo rozpoznawalnych⁸. Przy wierszu Szymborskiej można by mówić o quasi-centonie, o formowaniu relacji złożonej z samych przytoczeń mowy społecznej, przy czym każdy cytat – co wynika z jego istoty – służy za argument, nie jest zatem „niewinny (neutralny)»; zawsze coś udowadnia lub o czymś przekonuje”⁹ – posiada aspekt intencyjności.

Początkowo trudno zauważyć logikę zachowań konwersacyjnych. Krótkie repliki dialogowe nie są ze sobą powiązane. Poszczególne sekwencje to z jednej strony zaledwie kilka domysłów związanych z tym, co mogło być przyczyną zgonu mężczyzny, aluzji do jego biografii i formy pochówku, z drugiej natomiast, liczne odniesienia do różnych rejestrów życia: remontu samochodu, zakupów, zajęć kuchennych i innych spraw codziennych. Mówi się krótko – o wszystkim i o niczym. Nie porusza się poważnych tematów. Cała ta rozmowa ma charakter dialogu sytuacyjnego – z czytelnymi rysami powierzchownej pogawędki towarzyskiej – z szybką wymianą informacji, znamioną dla szybkiego życia. Właśnie w taki sposób uczestnicy pogrzebu manifestują swą obecność na cmentarzu.

Szymborska, budując relację reportażową, posługuje się takimi pragmatycznymi aktami mowy, jak: plotka (*ksiądz istny Belmondo, niebrzydka ta córeczka*), opinia o kimś (*sam sobie winien, zawsze się w coś mieszał*), wspomnienie (*śnił mi się tydzień temu...*), przepis kulinarny (*dwa żółtka, łyżka cukru*), informacja o zakupach, rada, ostrzeżenie... – wszystko to składa się na banał codzienności. Rama obyczajowa została przez poetkę wypełniona mało znaczącymi drobiazgami. Z kolei śmierć, jako doświadczenie graniczne, pozostaje „tematem przemilczanym” – i właśnie to, akcentuje W. Ligęza, stanowi istotny element struktury tekstu¹⁰.

Jak i o czym mówią obecni na pogrzebie? Jaką wartość mają słowa użyte w kontekście właśnie tej sytuacji? Czytelnik poetyckiej narracji z łatwością zauważy plagiatowy charakter zachowań językowych żałobników. Rozpozna znane ze słyszenia, zadomowione w polszczyźnie potocznej zdawkowe frazy, kolokwialną leksykę, uproszczony tok składniowy i konstrukcje eliptyczne: *kto by się tego spodziewał; brat też poszedł na serce; niech ci będzie; coś mnie tknęło; było minęło; może by gdzieś na piwo; zadzwoń, pogadamy*.

Można powiedzieć tak: *Pogrzeb* jest w podtekście wierszem konwersacyjnym – przy czym nie jest to konwersacja wymienna. O ile np. w *Garden party* Stanisława Barańczaka poprzez mówienie JA określa siebie w relacji z drugą osobą i wyrażne jest nastawienie rozmówców „do siebie” w określonych okolicznościach, o tyle u Szymborskiej język określa JA wobec sytuacji i jest instrumentem reagowania na nią. Brakuje także jednej strony konwersacji, która pozostaje w domyśle. Słyszymy odpowiedzi na zagadnięcie, a więc w wielu wypadkach czytelnik może z łatwością

⁸ Por. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976, s. 56.

⁹ P. Michałowski, *Granice poezji*, Szczecin 2001, s. 176. Szerzej na temat funkcji cytowania patrz T. Cieślukowska, *Cytat w narracji. Zarys problemu*, [w:] tejsze, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa–Łódź 1995, s. 142–143.

¹⁰ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szymborskiej...*, s. 148.

zrekonstruować i rozbudować pominięte w wierszu segmenty rozmowy, np. *kto by się tego spodziewał* (czego? szybkiej śmierci), *jako tako, dziękuję* (za co? za zainteresowanie moim zdrowiem). Odnośnie do słów: *ale to jeszcze nie powód do* (do czego?), *muszę zdążyć na* (na co?) – możliwość dopowiedzenia jest ograniczona.

Szyborska wykorzystuje skrót treściowy, ale przez ten zabieg wprowadza czytelnika w przestrzeń świata przedstawionego, stawia go wewnątrz¹¹.

W tej „nastawionej na cytaty” poezji fragmentaryzacja jest tylko pozorna. Każdy wiersz Szyborskiej, co podkreśla M. Głowiński, odznacza się niepowtarzalnym tokiem słów, ma swoją organizację rytmiczną. Rytm, współtworzący sens utworu, może zostać uchwycony dopiero w akcie czytania, w procesie budowania znaczeń, ale jednocześnie kieruje samą lekturą, angażuje odbiorcę i pozwala mu na zbliżenie się do intencji autorskiej¹².

Następstwo komponentów tekstu, relacje między nimi, wyraźnie przyspieszający, nerwowy rytm wypowiedzi i coraz bardziej skondensowany język prowadzą w stronę niejednoznacznie brzmiących słów, wypowiedzianych przez tych, którzy stoją po stronie życia: *było, minęło* – (kto? co?), *ja wtedy/my tam* – (którędy? dokąd?). Ludzie rozchodzą się w różnych kierunkach. Ale dokąd zmierzają? Od śmierci do życia, by znów wejść w rytm swoich spraw, mając w perspektywie jutro? Mimo świadomości, że śmierć podąża tym samym tropem, co życie?

Autorka przyjęła rolę montażystki i zadbała o artystyczny porządek utworu. Wyliczeniowy rytm mowy nie polega tu na dodawaniu kolejnych segmentów (cytatów). Znaczący efekt przynosi ich układ, komponowanie w pewne całości, oraz nadająca wyrazistości powtarzalność elementów. Zdecydowanie dominuje dykcja codzienności, mowa zwyczajnych spraw i powszechnie spotykanych „wypadków”, czemu towarzyszy intencja zagadywania śmierci, sprowadzanie wzniosłości do potoczności, „ślizganie się za pomocą eufemizmów po powierzchni niepokojących faktów egzystencji, unikanie słów «śmierć» i «umieranie»”¹³, które zostały przez życie wyparte. Plan życia, które trzeba „wygadać”, i plan śmierci się rozchodzą. Wagi nabiera wyrazisty kontrast: powaga rzeczy wzniosłych i ostatecznych (co zapowiadał tytuł wiersza) – rutyna codzienności. Można mówić o napięciu, a może nawet zatarciu granicy między sacrum i profanum.

Zdaniem Wojciecha Ligęzy, wiersz – sytuowany w przestrzeni ludzkiego doświadczenia – da się odczytać jako „psychologiczno-socjologiczne studium użyc

¹¹ Podobny efekt, choć poprzez inne rozwiązanie formalne, osiąga Szyborska w wierszu *Głos w sprawie pornografii*, w którym – co zauważa Janusz Waligóra: „Cała sytuacja «nielegalnego» spotkania w jakimś prywatnym mieszkaniu przedstawiona jest od wewnątrz. Autorka, umieszczając tam opisującego zachowania zgromadzonych osób obserwatora, wciąga również do środka czytelnika”. Zob. P. Kołodziej, W. Martyniuk, I. Steczko, J. Waligóra, *To lubię! Podręcznik do języka polskiego. Klasa I liceum ogólnokształcącego, liceum profilowanego, technikum. Książka nauczyciela. Część 2*, Kraków 2003, s. 240.

¹² A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 2000, s. 33.

¹³ W. Ligęza, *O poezji Wisławy Szyborskiej...*, s. 148.

języka w stresowej sytuacji pogrzebu”¹⁴. Zarazem przez styl mówienia autorka pośrednio ujawnia określone obserwacje o żałobnikach. Pozostając przy tej psychologicznej wykładni i zestawiając Pogrzeb z wcześniej opublikowanym wierszem Szymborskiej *Relacja ze szpitala* (z tomu *Sto pociech*), warto dopowiedzieć: to prawda, że język jest bezradny wobec śmierci. Mówiąc niejako z zewnątrz dramatu, stojąc po stronie życia, człowiek próbuje ją zagadać i tym samym upewnić się w swoim istnieniu.

O tym, że autorka szuka głosu wiarygodnego, a życie służy poezji, świadczy „intencja reportażowa”, którą potwierdzają:

- korespondencja tematu i przedstawionej wersji zdarzenia z rzeczywistością spoza tekstu;
- obserwacja uczestnicząca;
- tok sprawozdawczy (nastawienie na relacjonowanie faktów);
- skoncentrowanie się na zewnętrżności, bez objaśniania i komentarzy;
- zdystansowana narracja (powściągliwość w wydawaniu opinii);
- wielopodmiotowość wypowiedzi (wzmocnienie obiektywizacji poprzez oddanie głosu innym¹⁵);
- styl rozmowy na okoliczność;
- przytoczenia mowy „żywej”, co wpływa na sugestywność przekazu.

Ufundowanie reportażowej relacji na autentycznych materiałach i docieranie do empirii wiąże się u Szymborskiej z potrzebą autentyzmu. Poetka chce pokazać, jak się sprawy w rzeczywistości (w swej istocie) mają. Nie chodzi tutaj o realizację jakiegoś projektu teoretycznego.

Autorka nie wprowadza nas w sposób bezpośredni w zarejestrowaną sytuację, nie przedstawia interlokutorów, nie wypełnia wiersza komentarzem. Redukuje własne ja”, co stanowi znamieny szczegół konstrukcyjny, pozostawiając wolne miejsce dla odbiorcy. Można powiedzieć, że „głos poetki słycać przez głosy innych”, pod warunkiem, że czytelnik podejmie próbę odkrycia „rozsianych w złożonej tkance tekstu [...] śladów autorskiej intencji”¹⁶, która jest sednem każdego aktu komunikacji. Odkryje napięcie między tym, o czym się mówi, a tym, co nie zostało powiedziane, między tym, co zostało zacytowane, a co autorskie.

Z jednej strony sens wiersza tkwi w intencji autorskiej ukrytej za formą wypowiedzi reporterskiej, z drugiej natomiast ów sens tłumaczy sytuacja. Szymborska mówi o pogrzebie inaczej, eksponuje świecki aspekt pogrzebu jako obyczaju, nie zaś uroczystości religijnej. Rejestruje inną stronę wydarzenia, tę bardziej życiową. Staje pośrodku ludzkiej zbiorowości w kondukcje żałobnym. W charakterystyczny dla siebie sposób obserwuje, słyca, zapisuje. Tym samym dociera do empirii i przełamuje

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Zob. J. Grzenia, *O wielogłosowości tekstów poetyckich*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995, s. 161–173.

¹⁶ Na co uwrażliwia B. Witosz, *Stylistyka dyskursu – nowe horyzonty badań nad stylem autora*, [w:] *Język i styl twórcy w kręgu badań współczesnej humanistyki. Studia o języku i stylu artystycznym*, t. V, red. K. Maćkowiak, C. Piątkowski, Zielona Góra 2009, s. 315.

„ugruntowany ogląd rzeczy”. Okazuje się, że uczestnicy spotkania na cmentarzu, okazjonalnie i tylko na chwilę tam obecni, zwracają uwagę na to, co zewnętrzne, uchwytnie zmysłami. Nie tyle są żałobnikami, ile ludźmi uwikłanymi w materialność świata zewnętrznego. W pierwszej chwili ich zachowania, prawdziwie ludzkie, mogą się jawić jako niestosowne. Uparcie omijają temat śmierci. Nie mówią o egzystencjalnych niepokojach, o kruchości ludzkiej egzystencji. Manifestują przywiązanie do zewnętrznych form życia, wystawiają się na jego działanie, a tym samym utwierdzają we własnym istnieniu. Relacja z tego, jak i o czym mówią w określonym miejscu i sytuacji buduje obraz mowy wyprowadzony z rzeczywistości kulturowej.

Poetka zawiesiła aspekt religijny i rytualny pogrzebu, wyraźne jest uchylanie metafizycznej strony śmierci na rzecz relacji ze spotkaniem na okoliczność. To „prawie przemilczenie” tematu śmierci staje się ważnym aktem illokucyjnym.

Mimo podniesłego tematu nie ma śladów ceremoniału i wzniosłych konsolacji, brak też tonacji pogrzebowych pieśni, podsuwanych przez kulturę form wyrażania żałoby, które często nie przylegają bezpośrednio do przeżyć i doznań człowieka, nie przystają do życia. Inaczej wygląda pogrzeb od strony ołtarza, inaczej od strony jego uczestników. To niezwykle ważne, z którego miejsca się patrzy i mówi. Sposób mówienia jest do tego miejsca dostosowany. Zarówno sytuacja, jak i miejsce wpływają na język wypowiedzi.

Zewnętrzność i konkret są łatwo uchwytnie. Pod powierzchnią tkwią ukryte motywy ludzkich zachowań, niewidoczne na pierwszy rzut oka. Ale przecież autorki „reportażu” nie interesuje perspektywa wewnętrzna, nie wnika w to, co dzieje się podskórnie, w spodnią warstwę świata – wrażenia, uczucia, stany emocjonalne, dla których często brakuje słów.

Autorka *Pogrzebu* (zresztą nie tylko tego wiersza) jest nominalistką. Rejestruje, nie moralizuje, nie rozstrzyga. Nie poddaje realiów waloryzacji i hierarchizacji. Nie oddziela powagi od codzienności. Nie trywializuje i niczego nie pozbawia wartości i znaczenia. Odnosi się do samego wydarzenia, nie zaś kwestii etycznych. Dlatego rezygnuje z interpretacji ludzkich zachowań i nie wskazuje różnicy między tym, jak jest, a jak być powinno.

Co z tego pozbawienia (zneutralizowania) wzniosłości i powagi pogrzebu (także przez konwersacyjny język) wynika? Czy poetka odkształca, czy deprecjonuje uroczystość? – to już temat do dyskusji.

Szyborska prowadzi studia nad gatunkiem ludzkim, tym razem pokazując, że ludzi określa nie tylko biologia (że przywołam kategorię ławicy z utworu *W rzece Heraklita*), lecz także habitus kulturowy, który – jak tłumaczył Pierre Bourdieu – obejmuje zarówno osobiste wierzenia, skłonności, jak i sposoby reagowania, sposoby zachowań – także językowych – w określonych sytuacjach społecznych. Między innymi dlatego w przekazie Szyborskiej cechy ludzkie nie zostały zredukowane do strachu przed śmiercią.

Szukając sposobu opowiedzenia doświadczenia, autorka wyłącza język ze społecznych użyc i wprowadza go w tkanekę wypowiedzi literackiej. Wtedy, gdy ten język, w całości przecież mocno zadomowiony w przestrzeni publicznej, odzywa się

w poezji, nabiera znaczenia naddanego. Zbliżenie do codzienności i jednocześnie zachowanie waloru poetyckości stanowi na pewno istotny element innowacyjny. Jak to się dzieje, że autorka nie przekracza tej cienkiej linii oddzielającej sztukę, która przecież wychodzi w stronę indywidualnej ekspresji, od konwersacji potocznej, a jej wiersze nadal zachowują status poezji?

W przedstawionej wersji zdarzenia Szymborska zapożycza i krzyżuje gatunki mowy, co widać na poziomie języka: by przedstawić pewien rodzaj doświadczenia do poezji (rozumianej, co powtórzę, jako makroakt), przenosi reportaż (gatunek nieliteracki) oraz rozmowę na okoliczność (wypowiedź praktyczną) i inne jeszcze akty mowy, które funkcjonują w niej jako mikroakty. W ten sposób poezja otrzymuje pragmatyczne podstawy. Można powiedzieć, że pragmatyka mowy spotyka się w jednym tekście z tradycyjnie rozumianą genologią artystyczną (literacką). Ponadto – co potwierdzają szerzej zakrojone badania P. Michałowskiego – „gatunkowość, będąca ważnym aspektem tekstu, staje się budulcem jego sensu”¹⁷ oraz służy projektowaniu sytuacji komunikacyjnej. W moim projekcie czytania utwór Szymborskiej wyraźnie wpisuje się w przestrzeń antropologiczną. Literatura spotyka się z prywatną egzystencją człowieka.

Ramą odniesienia dla czynności interpretacyjnych jest założenie o wspólnocie doświadczeń społeczno-kulturowych nadawcy i odbiorcy poezji. Autorka często szuka i znajduje takie „miejsca wspólne”, które mogą być udziałem i jej, i innych ludzi. W relacji osobowej z tekstem uczeń może rozpoznać znane mu aspekty życia (znane z autopsji, obserwacji świata lub relacji innych) i także odkryć sensory nowe i zaskakujące, w efekcie inaczej spojrzeć na prezentowane w wierszu zdarzenie. Jeśli otworzy się na kontakt z tym, co inne, nieprzewidziane, dojdzie do pogłębienia doświadczenia i odpodobnienia sensu potocznego, a lektura pozostawi w jego myśleniu o świecie jakiś trwały ślad – nawet wtedy, gdy odsłoni się autorska strategia, a w negocjowaniu wykładni tekstu pojawią się konfliktowe napięcia i kontrowersje lub oddalenie czyjegoś poglądu.

Wiersz zbudowany jest z ludzkich zachowań językowych, które nabierają wartości w określonym kontekście sytuacyjnym (egzystencjalnym). Mogą stanowić punkt wyjścia do budowania „portretu” człowieka i powiązania języka z jego egzystencjalnym doświadczeniem. Są sytuacje, gdy słowa bywają sposobem tłumienia myśli, uczuć, ukrywania doznań, tymczasem pod chłodną powierzchnią kryją się pokłady wrażliwości i emocji.

Jeśli przyjmiemy antropologiczną perspektywę w refleksji nad tekstem poetyckim, wtedy możliwe będzie mówienie o poznawczym nacechowaniu lektury i lekcji życia, z której wiele można się nauczyć. Także o sobie samym¹⁸.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ „Antropologiczna lektura tekstu literackiego chce nam nie tylko powiedzieć, czym jest tekst literacki”, lecz przede wszystkim pokazuje „człowieka, który za [jego] pomocą stara się jako tako zorientować we własnym świecie”. Zob. M.P. Markowski, *Antropologia, humanizm, interpretacja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski i R. Nycz, Kraków 2002, s. 138.

Janusza Szubera lekcja pamięci

1. Na planie biografii artysty

Wiersze umieszczone w konkretnych realiach życiowych komponują się w prywatne archiwum poety – kolekcjonera różnych odsłon rzeczywistości zmysłowo i intelektualnie doświadczanej¹⁹. Świat zbierany w poezji Szubera to przede wszystkim: konkretne miejsca (przynależne do biografii autora), krajobrazy (obfitujące w znaczenia i wspomnienia), ludzie z pietyzmem nazywani z imienia i nazwiska (członkowie rodziny, osoby znane ze świata kultury, pacjenci spotykani w sytuacjach szpitalnych²⁰), zdarzenia (odświętne i codzienne, w różny sposób uwierzytelniane), konkretne przedmioty, wyimki z historycznych przekazów, dokumentów, ksiąg wieczystych etc.

2. Na płaszczyźnie historii obserwowanej według klucza politycznego

„Nieruchome podróże” Szubera, bardzo często poprzez medium fotografii, są sposobem wychylania się autora w stronę TY wplątanego w różne mechanizmy dziejowe oraz formą przekraczania granic czasu i przestrzeni. Poeta rekonstruuje epizody galicyjskie, świat przełomu wieków, CK monarchii, mundurów Wehrmachtu, „parciane czasy Peerelu” i niczym kornik wgryza się w drzewo historii. Co istotne, taka strategia uobecniania nieobecnego sprzyja również włączaniu przeszłości w podmiotowe „teraz”:

Coś się kończy, nowe się zaczyna:
Moje „było” wraca znowu w „jest”
Z nimi, ze mną, który o nich opowiadam²¹.

3. Na planie pamięci i współczującej wyobraźni

Konstruowanie mikrohistorii rodzinnej wiąże się z ożywieniem międzyosobowych więzi, poczuciem bliskości i pełną czułości empatią. W ten sposób poeta uobecnia tych, których już nie ma i to, co bezpośrednio niedostępne:

...bo wspomnienie to drugi czas terazniejszy,
Wynotowałem z opowiadań Bohumila Hrabala [...]²².

4. Na planie emocji

Przeglądanie się w przeszłości to ten rodzaj spotkania, które tyleż redukuje poczucie samotności, przygodności, przypadkowości istnienia, co sprzyja wglądowi

¹⁹ Zob. autoprezentacja poety: „jestem z natury «zmysłowcem», człowiekiem obcującym z rzeczywistością przede wszystkim na sposób sensualistyczny” (*Przez te wszystkie lata minione – kim byłem?* Z Januszem Szuberem rozmawia Antoni Libera, „Nowe Książki” 1999, nr 4, s. 8).

²⁰ Wierszom szpitalnym Szubera, bolesnym doświadczeniom własnym oraz innych osób, które zdecydowały o zmianie sposobu oglądania świata, poświęca swe rozważania K. Pietrych, *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009, s. 215–251.

²¹ *Narracje*, cyt. za: J. Szuber, *Pianie kogutów. Wiersze wybrane*, Kraków 2008, s. 105.

²² *Korporacja Umarłych Poetów (Wpis do ksiąg wieczystych)*, 2009).

w obszar własnego doświadczenia. W efekcie następuje głębsze „rozpoznanie siebie w cudzej biografii” (jak to celnie ujęła K. Pietrych):

Tylko przez innych mogłem zbliżyć się do siebie²³.

Podczas gdy Jean P. Sartre mówił: „Piekło to Inni”, intencję poety można odczytać jako zaprzeczenie myśli egzystencjalistów. Dla Szubera Inni to wartość.

W dalszych rozważaniach przedstawię sposób funkcjonowania wyodrębnionych wątków poezji Szubera, posługując się wybranymi przykładami.

Twórczość autora *Apokryfów i epitafiów sanockich*, na co od lat zwracają uwagę jego badacze²⁴, jest mocno zakorzeniona nie tylko w biografii własnej, ale także innych osób: przodków, krewnych, znajomych, ludzi z różnych epok, których artysta często wyprowadza z anonimowości, pokazuje w zbliżeniu, w konkretnych, naznaczonych przez historię okolicznościach, np. wpatrzony w ich fotografie, które mają ważne miejsce w jego życiu, toczy dialog z tymi, których ogląda (bo zdjęcia coś do niego mówią i wywołują poruszenie).

Przez pryzmat pamięci – jako swego „jedynego paszportu”²⁵ – oraz siłą wyobraźni Szuber uobecnia w poezji to, co na fotografiach utrzymane jest w „długim znieruchomieniu”. Na przykład:

- epizod z życia młodzieńca, kuzyna Bubi (na zdjęciu w mundurze Wehrmachtu)²⁶;
- postać babki Marii z jej atrybutami, które animują ciepłe uczucia wnuka: *Jej fotografia w secesyjnej ramce: / Dziewczyny z trzema paskami na wysokim / Kołnierzu gimnazjalistki... oraz jej sylwami: kajety i notesy / Zapisane jej niezwykłym pismem [...], / Z wklejonymi wycinkami i zakładkami / Ze starannie wygładzonych płatków staniolu*²⁷;
- portret „długowiecznych dziadków i ich rodzeństwa z przybudówkami” (z datą 1864);
- pensjonarki pozujące do zdjęcia na majówce w 1902 r.;
- dwu żołnierzy „szwejkowatych” (na zdjęciu z 1916 r.);
- matkę w otoczeniu znajomych i osobliwych postaci.

Zarejestrowane obrazy raz kojarzy autor z wydarzeniami, które rozegrały się na jego oczach, innym razem daje wyraz swoim domysłom, czasem wyprowadza je z historii opowiadanych w obrębie wspólnoty rodzinnej (co wiąże się z pamięcią komunikacyjną). Oglądając, opowiada o ludziach, których widział i tych, których widzieć nie mógł, bo żyli zbyt dawno.

²³ *Do Anny (Pan Dymiącego Zwierciadła, 1996).*

²⁴ Zob. m.in. *Poeta czulej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, red. J. Pasterska i M. Rabiza-Birek, Rzeszów 2008; W. Ligęza, *Wyrwane z nicości* (rec.), „Nowe Książki” 1999, nr 4; J. Pasterski, „Pamięć mój jedyny paszport” t. *Poezja Janusza Szubera*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, t. 1, s. 220–232.

²⁵ *Sen kornika zamykającego (Gorzkie prowincje, 1996).*

²⁶ *Kuzyn Bubi (Apokryfy i epitafie sanockie, 1995).*

²⁷ Z wiersza *Czułość*, który pointuje poeta słowami: „Moja dla niej czułość wtedy, teraz, na zawsze” (cyt. za J. Szuber, *Pianie kogutów...*, s. 95).

Poetycka percepcja Szubera wychodzi poza obraz fotograficzny. Bywa, że w ramy fotografii wprowadza autor jako głosę własne wersje zdarzeń, czasem w formie jedynie sugerującej jego domysły:

- dopisuje „długie potem” – to, co zdarzyło się po „nagłym pstryk”, po „mrugnięciu w soczewce aparatu: *Jeśli nie polegli – przeżyli i może / Umarli dopiero w swoich starczych łózkach [...]*²⁸;
- wypełnia doznaniem, których się domyśla: *W szczelnych gorsetach ich nieszczelne ciała,/ o których każda z osobna mogłaby powiedzieć: / mniej moje bardziej moje nigdy całkiem moje*²⁹;
- wprowadza komentarz ujawniający stan oglądającego fotografię: *Patrząc w ich twarze, poźółkłe odświeżnie,/ Mógłbym im opowiedzieć z grubsza [...]*³⁰;
- lub informacje o chwilowym stanie emocjonalnym postaci oglądanych na zapisie fotograficznym: *W świdrujących, rozbawionych oczach / Nie maskowany apetyt na życie [...]*³¹.

W ten sposób obok kontekstu pierwotnego pojawia się – jako dopełnienie – kontekst wtórny, pozaobrazowy, czyli to, co przynależy do obszaru wewnętrznego wyposażenia poety, jego przeżyć, wiedzy, doświadczeń. Na ogół te „dalsze ciągi” – losy dramatyczne i powikłane – w konfrontacji z czasem beztróskim nastrajają go melancholijnie. Jak się okazuje, poezja jest dla Szubera – podobnie jak np. dla Adama Zagajewskiego – miejscem dla refleksji, kontemplacji autora i czytelnika. W konsekwencji jego utwory mają charakter nie tyle opisowy, ile narracyjny. Są skoncentrowane na „zewnętrzności”, co koresponduje z teorią klasycyzmu Miłosza, który postulował poezję wychyloną ku światu, a nie skoncentrowaną na własnym Ja. Szuber nadaje poezji formę nie liryczną, nie romantyczną, lecz epicką, przełamując w ten sposób subiektywizm czystej liryki. Tego wątku nie rozwijam, nadmieniam tylko o jego ważnej funkcji w polskiej poezji nowoczesnej.

Podejście do przeszłości we współczesnej historiografii nie jest antykwaryczne. Odchodzi się od nadawania jej statusu archiwum w rozumieniu muzeum pamiątek. Eksponuje się natomiast osobiste podejście do historii, jej doświadczanie poprzez kontakt z konkretem przynależnym do człowieka oraz sensualne rekonstruowanie klimatu, w którym ludzie żyli. Miejsce historyzmu w znaczeniu upamiętniania zajmuje żywe odczucie historii w swoim ciele, w swoich emocjach i myślach. Właśnie w ten sposób możliwe jest budowanie więzi ponad czasem: *Umieszczam siebie obecnego w poprzedniej, ruchliwej / Części mego życia, aby popatrzeć na „teraz” z należnym dystansem*³².

²⁸ *Pardubice 20 maja 1916 (Paradne ubranko i inne wiersze, 1995).*

²⁹ *Eliasz Puretza fotografuje uczennice z Wyższego Instytutu Naukowo-Wychowawczego w S. podczas majówki w roku 1902 (Paradne ubranko...).*

³⁰ *Protoplaści (Apokryfy i epitafia...).*

³¹ *Pardubice 20 maja 1916 (Paradne ubranko...).*

³² *Uwiedziony (Apokryfy i epitafia...).*

Szuber pokazuje czytelnikowi zdjęcia ze swojego albumu i tym samym zaprasza go do lektury, jakby mówił słowami R. Barthes'a: spójrz na to, co znajduje się przede mną.

Koncentracja uwagi na kolejnych elementach obiektu prowadzi w efekcie do usamodzielnienia się detali. Można jednak założyć, że ich precyzyjne ujęcie w poezji Szubera wiąże się nie tyle z wiernością wobec doświadczenia wzrokowego, ile z intencją eksponowania swego wyposażenia prezentowanych postaci. Owe detale są tutaj znaczącymi atrybutami ich indywidualności.

Poeta drobiazgowo kadruje np. elementy kostiumu, binokle, gruby pierścionek na palcu, obrączkę z niezapominajką, mosiężny świecznik z warkoczem stearyny, słomkowe kapelusze przewiązane wstążką etc. Tym samym urealnia i przybliża istnienie osób. Ten zabieg można krótko skomentować cytatem z wiersza *Pochwała: Dzięk nas przedmioty i łączą przedmioty*.

W poezji konstruowanej na kształt fotografii (zgodnie z deklaracją autora *Piszę tak, jakbym fotografował*) skrywa się JA patrzącego, co wpływa na subiektywny wymiar widzenia. W konsekwencji poeta wypełnia ramy fotografii własną podmiotowością (emocjami, myślami, wspomnieniami). Ponadto prowadzi z czytelnikiem swoistą grę – steruje jego spojrzeniem. Punctum zostaje narzucone poprzez sposób oglądania autora.

Szukając „języka” porozumienia z odbiorcą poezji, Szuber:

- koncentruje jego uwagę na zewnętrznej stronie oglądanych fotografii (kształcie secesyjnych ramek, wyglądzie szybki, nazwie firmy, w której wykonano zdjęcia, ich formacie, sepiowej barwie);
- nadaje tytułom wierszy funkcję identyfikującą;
- eksponuje daty, wskazuje czas i miejsce;
- uwzględnia imiona własne i nazwiska rodowe sfotografowanych osób, nadając im tym samym jednostkowy wymiar;
- kataloguje elementy garderoby prezentowanych osób;
- sięga po wyliczenia, komponując obraz z detali;
- wprowadza reguły porządkujące i sterujące okiem czytelnika: jego protoplaści stoją, siedzą, kucają, usytuowani na tle..., coś za nimi, na ścianie kilim i marszałek Piłsudski;
- przyjmuje rolę fikcyjnego świadka.

Faktografia i włączenie realiów historycznych, wskazywanie więzi rodzinnych, rejestrowanie konkretów wyprowadzanych z biografii osób – służą poświadczeniu czyjegoś istnienia, nadawaniu rysów (znamion) wiarygodności.

Emocje i wzruszenia, towarzyszące spotkaniom i rozmowom z innymi ludźmi „ponad czasem, choć skrywane przez autora, delikatnie pulsują pod powierzchnią poetyckich „obrazków”. Można zauważyć:

- onieśmienie (*Mógłbym im opowiedzieć z grubsza / Dalszy ciąg ich niełatwych żywotów, ale / Prawdę powiedziałem jestem onieśmielony...*)³³;
- wzruszenie kruchością bytu, idące w parze z sympatią;

³³ *Protoplaści (Apokryfy i epitafia...)*.

- zdziwienie towarzyszące wytrąceniu z oczywistości myślenia i odczuwania: Że na „to” patrzę, że w „tym” uczestniczę, /Że „to” istnieje w sposób tak konkretny³⁴;
- melancholię wyzwalaną przez urok starych, sepiowych fotografii;
- czułość (*Moja dla niej czułość wtedy, teraz, na zawsze*);
- doświadczanie międzyosobowej bliskości i zarazem osobności (*wiersz Płynąc w ławicy, osobno*);
- nostalgię za obecnością mimo przekonania o tym, że coś już było i na zawsze przynależy do przeszłości. Fotografia z jednej strony jest swoistym zaświadczeniem obecności (uobecnia minione), z drugiej – „podsycia efekt nieobecności” (przeświadczenie o przeszłości).

Formuła nostalgiczna (którą zauważamy także u Zagajewskiego i Miłosza) wpisuje poezję Szubera w nurt modernizmu (sytuowany w granicach poezji nowoczesnej). Zarówno u modernistów, jak i w projekcie autora *Apokryfów sanockich* czytelne jest szukanie spoistości formy: autor wprowadza wie, że przeszłość jest nieprzywracalna, ale spoistość można odczuć na poziomie języka, obyczajów, emocji. Przedstawia to, co już było, ale opisem próbuje to unaocznic dla podkreślenia jedności i więzi przekraczających ramy czasu. Jak widać, z jednej strony eksponuje przynależność do lat minionych, z drugiej natomiast w jego poezji konstruowanej na kształt fotografii przodkowie tworzą harmonijną całość. Bez próby hierarchizowania autor spaja i utrwała przeszłość wspólnotową³⁵, wybiera styl opisu z pogranicza odświętnego i codziennego (powagi i potoczności), wreszcie – poprzez enumeracje – wprowadza nadmiar realiów, co potwierdza zapotrzebowanie na jedność egzystencjalną oraz jedność komunikowania się (to co bliskie i odległe spotykają się). Spoista forma prowadzi czytelnika w stronę pocieszenia – aż po świętych obcowanie, sprawia mu przyjemność.

Można powiedzieć tak. Postmodernista wyrzeka się pocieszenia podsuwanego przez spójne formy, odrzuca zgodę na smak i w efekcie nie ma u niego miejsca na nostalgię za nieosiągalnym. Idzie w kierunku gry, bo nie znajduje już trwałego oparcia. Z kolei modernista wierzy, że przyległość treści i formy można odnaleźć. Delektuje się tym, w konsekwencji doznaje uczucia przyjemności. Dokonuje pomnożenia swego podmiotowego istnienia poprzez odtwarzanie własnej genealogii.

Czułość (ale nie czułośćkowość) ma różne, dawne i współczesne, konotacje. Z poezji Szubera wyprowadzam jej znaczenia prymarne. Stanowi ona:

- jedną z cech osobowości, którą autor został obdarowany (fotografia ją uaktywnia);
- naturalny sposób bycia przy lub z drugą osobą – towarzyszenia jej³⁶;
- stan, w którym człowiek wychyla się ku innym i przekracza swą osobność;
- wykładnię wrażliwości i uważności – wyostrza świadomość niepowtarzalności chwili;

³⁴ *Iluminacja (Pan Dymiącego Zwierciadła...)*.

³⁵ Zob. wiersz *Jeszcze*, [w:] J. Szuber, *Pianie kogutów...*

³⁶ „[...] inni potwierdzają moją tożsamość. Mam silną potrzebę odczuwania wspólnoty doświadczeń – deklarował autor w wywiadzie”. Cyt. za: K. Jankowska, P. Mucharski, *Rozmowy na koniec wieku*, Kraków 1992, s. 253.

- właściwość aktu komunikacji - nie informatycznej, lecz pogłębionej empatycznością (wgryzanie się w czyjeś życie, ale nie na tyle, by zburzyć dystans);
- sposób oglądania świata i opisu, który pozwala uniknąć sentymentalizmu i pisania emocjami.

Szuber zachowuje dystans przed czułością, unika łatwych i powierzchownych odruchów emocjonalnych. Świadom trudności wmyślenia się w tamten świat, szuka materialnego konkretności, który mógłby stanowić punkt zaczepienia dla pamięci, zaszczerpić jego wyobraźnię. Zarówno fotografie, jak i pocztówki, znaczki pocztowe, stare dokumenty, dają materialną podstawę wyobraźni, która nie chce zmyślać. Poeta patrzy (lecz nie ucieka w światy wyobrażone) i daje świadectwo temu, co ma przed oczyma oraz temu, co przechowuje w pamięci. Jego wiersze układają się w ujmującą czytelnika opowieść o:

- ludziach, którzy stanowią swoistą galerię postaci, ich historii precyzyjnie dokumentowanej, ich życiu, które splata się z losem poety;
- miejscach zobaczonych (często prowincjonalnych), dookreślanych w sensie geograficznym i historycznym, składających się na prywatną ojczyznę Szubera, w której ma poczucie zadomowienia;
- własnym, intymnym życiu, chorobie i cierpieniu oraz rodzinnej mikrohistorii;
- zdarzeniach, w których autor-narrator sam uczestniczył lub był ich świadkiem „przez te wszystkie minione lata”;
- świecie rzeczy zdeponowanych w pamięci, często stanowiących symbole ludzkiej tożsamości.

Przyjmując postawę uważnego obserwatora, Szuber z dystansem ogląda świat, w którym przyszło mu żyć, ale także wchodzi w relację z innym JA. Potrzebie dystansu towarzyszy potrzeba solidarności z drugim człowiekiem. W ramy „poetyckiej epiki” (czasem przypominającej formę reportażu, innym razem zbliżającej się do eseju), urzeczywistniającej przeszłość i teraźniejszość, wprowadza wątki liryczne i nasyca ją pełną zrozumienia empatią. Nacechowany subiektywizmem, emocjonalny stosunek do ukazywanych faktów i zjawisk, sprzyja rodzeniu się refleksyjności i poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, kim jestem JA wobec Drugiego, co ma także istotne znaczenie w procesie samopoznania.

Poczynione obserwacje pozwalają docenić opinię P. Michałowskiego, iż wiersze sanockiego autora mogą być przykładem poezji, która „wyraźnie ciąży ku epickości, bywa opisem, nawarstwieniem wspomnień, paradokumentem czy «małą narracją», a jeśli szukać odniesień w katalogu gatunków mowy, zbliża się do: świadectwa, autobiografii, reminiscencji”³⁷.

Jak dowodzi czytanie Szymborskiej, autorka nie tylko obmyśla świat, ale także przygląda się mu ze wszystkich stron, od zewnątrz i od środka, prezentuje jego kolejne wydania. Pokazuje, jak istotne jest to, z którego miejsca się patrzy i mówi. Natomiast czytanie Szubera jest interesującą lekcją pamięci kulturowej i komunikacyjnej oraz lekcją figur i mediów pamięci.

³⁷ P. Michałowski, *Głosy, formy, światy...*, s. 90.

Bibliografia

- Bachtin M., *Problem gatunków mowy*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986.
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, [w:] *Humanistyka przełomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1999.
- Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., *Tekst a wewnętrzne zróżnicowanie języka*, [w:] tychże, *Tekstologia*, Warszawa 2009.
- Grzenia J., *O wielogłosowości tekstów poetyckich*, [w:] *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin 1995.
- Ligęza W., *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001.
- Michałowski P., *Granice poezji*, Szczecin 2001.
- Michałowski P., *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*, Kraków 2008.
- Pietrych K., *Co poezji po bólu? Empatyczne przestrzenie lektury*, Łódź 2009.
- Poeta czulej pamięci. Studia i szkice o twórczości Janusza Szubera*, red. J. Pasternak, M. Rabiza-Birek, Rzeszów 2008.

Speech images (on the example of 20th century poetry)

Abstract

In the present article, the *speech image* category is, on the one hand, connected to the ways of utilizing in somebody else's speech in poetry, by which an author communicates with a reader (cited *in extenso* or subjected to transformation – which depends on the author's invention and the purpose of literary form); and, on the other hand, it is seen as an effect of an artistic strategy assumed by the author.

The analysed Wisława Szymborska's poem enables showing what the consequences of introducing non-literary speech genres and language naturalized in the public sphere – which acquires connotative meaning in poetry – to the plane of a lyrical text are. On the other hand, observations made in the reading of Janusz Szuber's poems convince that the author – concentrated on the exterior – gives poetry not a descriptive but a narrative character, thus overcoming subjectivity of pure lyric verse. His poetry morphs into a tale reaching out to the world, becomes an interesting lesson of cultural memory and a lesson of forms and media of memory.

Key words: speech image, micro speech act, macro speech act, lyric genres