Justyna Tabaszewska
(Uniwersytet Jagielloński)

Redefiniowanie tożsamości. Kilka uwag o konstruowaniu tożsamości w poezji Marcina Świetlickiego i Tomasza Różyckiego[1]

Zagadnienie tożsamości stanowi jeden z najważniejszych we współczesnym literaturoznawstwie obszarów badawczych. W niniejszym artykule chciałabym się zająć tylko jednym z aspektów wzmiankowanego problemu, a mianowicie spróbować określić, czy we współczesnej literaturze istnieje związek między tendencjami do ukazywania pęknięć tożsamości podmiotu a rosnącym zainteresowaniem problematyką pamięci kulturowej.

Analizując to zagadnienie, odwołam się do twórczości tylko dwóch współczesnych poetów, a mianowicie Marcina Świetlickiego i Tomasza Różyckiego. Wybór tych akurat poetów, tworzących na przełomie XX i XXI wieku, podyktowany jest faktem, że ich twórczość wydaje się dobrym przykładem korelacji przemian tożsamościowych ze zmianami w rozumieniu celów i funkcji pamięci kulturowej. Pojęcie pamięci kulturowej, które przywołałam przed chwilą, jest blisko związane z istotnymi, zwłaszcza od II wojny światowej, kategoriami, takimi jak pamięć zbiorowa oraz pamięć kolektywna. Szczególnie istotne są w tej perspektywie spostrzeżenia Maurice'a Halbwachsa oraz Jana Assmanna. Pierwszy ze wzmiankowanych badaczy podkreślał, że w powstawaniu wyobrażeń przeszłości niezwykle ważną rolę odgrywają nie tylko dokumenty i materiały archiwalne (a więc to, co zazwyczaj jest uznawane za obiektywne), lecz także subiektywne wspomnienia i przekonania, uwzględniające perspektywę jednostki lub społeczności[2]. Jan Assmann natomiast zajmował

[1] Publikacja powstała przy wsparciu finansowym Fundacji na rzecz Nauki Polskiej.
Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/02092.

[2] M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Warszawa 1979.

się badaniem tych aspektów pamięci, które odsyłają do nośników funkcjonujących w wymiarze społecznym i kulturowym[3]. Dla autora *Pamięci kulturowej* istotny jest także podział pamięci na komunikacyjną i kulturową. Ta pierwsza jest zazwyczaj utrwalana w indywidualnych biografiach, a nie w przestrzeni społeczno-kulturowej, jej zakres trwania obejmuje trzy lub cztery pokolenia.

Pamięć kulturowa kształtuje się natomiast w chwili, kiedy zanika pamięć komunikacyjna. Jest utrwalana w zewnętrznych nośnikach należących do sfery kulturowo-społecznej. Oznacza to, że wraz z utratą możliwości kontaktu ze świadkami jakichś zdarzeń ich pamięć zyskuje zewnętrzną, wykraczającą poza sferę biografii oraz oralny przekaz, reprezentację[4]. Co warte podkreślenia, pamięć kulturowa niejednokrotnie była przyrównywana do tradycji, a nawet, jak zauważa Jerzy Szacki:

> W niejednym kontekście formuły zawierające słowo „pamięć" zdają się dotyczyć w wielu ze swych niezliczonych zastosowań mniej więcej tego samego, co – bardziej, jak na to wygląda, staroświecki – termin „tradycja", i odwrotnie[5].

Tak rozumiana pamięć kulturowa jest w twórczości obu wzmiankowanych poetów rekonstruowana, stanowiąc zarazem istotny kontekst procesów kształtowania tożsamości. Chociaż ani Świetlicki, ani Różycki nie realizują strategii polegającej na wpisywaniu się w określoną tradycję i poszukiwaniu jednostkowej tożsamości przez włączenie się we wspólnotę, zagadnienie pamięci kulturowej pozostaje istotnym punktem odniesienia ich twórczości.

By wskazać, w jaki sposób przemiany zachodzące w modelu tożsamości poetyckiej przełomu XX i XXI wieku zanurzone są w ewolucji omawianej problematyki, warto poświęcić nieco uwagi jednemu z najbardziej znanych wierszy Marcina Świetlickiego, zatytułowanemu *Dla Jana Polkowskiego*. Utwór Świetlickiego jest najczęściej interpretowany jako swoisty manifest, w którym zostaje poddany krytyce model literatury zaangażowanej. Tytułowy Jan Polkowski stanowi symbol określonej postawy literatury wobec problemów społeczno-politycznych. Krytyka poezji Jana Polkowskiego jest traktowana jako krytyka pewnego typu literatury, kojarzonego w największym stopniu z założeniami poetyki Nowej Fali.

Wiersz *Dla Jana Polkowskiego* funkcjonuje obecnie – zwłaszcza w licealnych podręcznikach do języka polskiego oraz na najczęściej odwiedzanych

---

[3] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, tłum. A. Kryczyńska-Pham, Warszawa 2008.

[4] Por. M. Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie* [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 31.

[5] J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 15–16.

przez uczniów forach internetowych – jako poetyckie wezwanie do wyzwolenia poezji od polityki i zerwania z narodowowyzwoleńczym nurtem literatury. Równocześnie utwór ten jest traktowany jako przejaw – nieco później określonej jako barbarzyńska – strategii zrywania z tradycją, wypisywania się z kultury (zwłaszcza wysokiej). W interpretacjach wiersza Świetlickiego najczęściej podkreśla się jego przełomowość i nowatorstwo, a także przyjmuje za podstawę tworzenia wizji przełomu literackiego. Jak postaram się wykazać, owa wizja jest jednym z najważniejszych wyobrażeń dotyczących literatury w polskiej pamięci kulturowej tworzonej po 1989 roku.

Zanim powrócę do prób interpretacji wiersza Marcina Świetlickiego, chciałabym poświęcić jeszcze nieco uwagi zasygnalizowanej wcześniej problematyce przełomu literackiego. Jak zauważa Piotr Śliwiński[6], w początkach lat dziewięćdziesiątych większość badaczy podzielała przekonanie, że wraz ze zmianami politycznymi zmieni się również język literatury oraz zakres podejmowanych na jej gruncie problemów. Dość szybko jednak okazało się, że zyskująca w tamtym czasie na popularności twórczość poetów funkcjonujących w kręgu „bruLionu" nie spełniała oczekiwań krytyków, a nawet bywała oskarżana o zbyt radykalne zerwanie z tradycją i promowanie nihilzmu[7]. O ile jednak w przypadku poezji dostrzegano – nie zawsze waloryzowane pozytywnie – zmiany, o tyle stagnacja i brak zasadniczej przemiany były zdaniem krytyków szczególnie dotkliwe w prozie.

Rozczarowanie brakiem literackiego przełomu dość często prowadziło do krytyki poetyki twórców „bruLionu". Zastanawiające są pod tym względem zwłaszcza uwagi Tomasza Cieślaka, który w artykule *Barbarzyńscy poeci „bruLionu" wobec Nowej Fali (rekonesans)*[8] zauważył, iż w poezji młodych twórców odrzuceniu uległ pozytywny stosunek nowofalowców wobec tradycji literackiej i paradygmatu romantycznego. Podobnie krytycznie wypowiadał się również Edward Balcerzan, wskazując, że w tamtym okresie została zerwana ciągłość pokoleniowa, której ekstrawagancje poetów „bruLionu" w żaden sposób nie są w stanie zastąpić[9].

Określając cechy poetyki debiutujących twórców, badacze najczęściej kontrastowali je z poetyką Nowej Fali. Jedną z cech najmocniej różnicujących twórczość tych dwóch grup był stosunek do problemów społecznych oraz roli, jaką jednostka powinna zajmować w społeczeństwie. Preferowany przez poe-

[6] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002.

[7] Por. E. Balcerzan, *Śmiech pokoleń – płacz pokoleń*, Kraków 1997.

[8] T. Cieślak, *Barbarzyńscy poeci „bruLionu" wobec Nowej Fali (rekonesans)* [w:] *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, red. A. Główczewski, M. Wróblewski, Toruń 2007, s. 338.

[9] E. Balcerzan, dz. cyt.

tów „bruLionu" model tożsamości podmiotu zasadniczo różni się od tego, jaki był charakterystyczny dla Nowej Fali. Zaangażowanie w sprawy publiczne ustępuje miejsca eksplorowaniu problemów jednostkowej tożsamości, a niemożliwość zakorzenienia bohatera w społeczeństwie intensyfikuje narastające poczucie braku przynależności, znajdowania się nie na miejscu, jak również sprzyja kształtowaniu skrajnie egocentrycznej postawy podmiotu.

Szczególnie interesujące są pod tym względem wiersze Marcina Świetlickiego. Bohater jego utworów określany jest przez Piotra Śliwińskiego następująco:

> Sprzeciw, bycie przeciw, stawianie oporu, okazywanie hardości, szorstkość, sławna nieprzysiadalność, nieustawność, nieuległość – to znamienne cechy bohatera jego wierszy[10].

Po tych szkicowych uwagach na temat najważniejszych problemów związanych z wizją literackiego przełomu lat dziewięćdziesiątych chciałabym powrócić do prób zinterpretowania wcześniej wspomnianego wiersza. Wydaje się on bowiem swoistą soczewką skupiającą i intensyfikującą wszystkie interesujące mnie w tym artykule problemy, problemy, które są równocześnie formujące dla całej twórczości Marcina Świetlickiego.

Utwór Świetlickiego, jak się wydaje, doskonale wpisuje się w pierwszy z omówionych wcześniej nurtów myślenia o przełomie roku 1989, eksponujący możliwości poszerzenia języka poetyckiego dzięki uwolnieniu literatury od konieczności zaangażowania. Jak jednak postaram się wykazać – wpisuje się weń nie dlatego, że jest utworem przełomowym, lecz dlatego, że jest wierszem, którego sposób interpretacji można uznać za symptomatyczny dla tego rodzaju myślenia o przełomie. Utwór *Dla Jana Polkowskiego* zdobył największą popularność w latach dziewięćdziesiątych, ale historia jego powstania jest nieco bardziej skomplikowana.

Wiersz Świetlickego został po raz pierwszy opublikowany w 1989 roku w czasopiśmie mówionym „NaGłos", jednak popularność zyskał w większej mierze dzięki publikacji w „Tygodniku Powszechnym" rok później, a więc w czasie, w którym wizja przełomu politycznego – i idąc w ślad za nią oczekiwanie na przełom literacki, a także szerzej, kulturowy – była już całkowicie realna. Utwór Świetlickiego doskonale wpisywał się zatem w atmosferę wczesnych lat dziewięćdziesiątych, a w konsekwencji nawet jeśli nie rozpoczynał, to intensyfikował dyskusję wokół zmian funkcji literatury po upadku komunizmu. Ten rodzaj odczytania utworu utrwalił fakt zamieszczenia wier-

[10] P. Śliwiński, dz. cyt., s. 103.

sza w pierwszym, pochodzącym z 1992 roku, tomie poetyckim Świetlickiego zatytułowanym *Zimne kraje*. *Dla Jana Polkowskiego* jest przez to najczęściej kojarzony właśnie z rokiem 1992, a więc czasem nasilonej już dyskusji wokół funkcji literatury i zarazem okresem popularności twórców pokolenia „bru-Lionu".

Co jednak w popularnych interpretacjach wiersza Świetlickiego jest dość często przeoczane, utwór ten powstał w roku 1988, zanim jeszcze zmiana systemu politycznego była przesądzona i zdecydowanie wcześniej niż zrodziła się dyskusja nad funkcjami literatury w nowej, wolnej Polsce. To swoiste „przesunięcie" daty powstania wiersza Świetlickiego o dwa lata, a zatem umieszczenie go w kontekście problemów istotnych dla przełomu roku 1989, wydaje się niezwykle interesujące. Wskazuje ono bowiem na żywotność jednej z bardziej istotnych w interpretowaniu polskiej literatury XIX i XX wieku klisz. Zanim jednak powiem na jej temat coś więcej, wrócę jeszcze do samego tekstu wiersza. Szczególnie interesujący wydaje się poniższy, krótki jego fragment:

Trzeba zatrzasnąć drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyny przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród.

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
użyteczny – w poezji niewolników[11].

Dotychczasowa poezja jest określona mianem poezji niewolników, a więc twórczości poddanej ograniczającym jej wolność zależnościom. Najważniejszą z owych zależności jest uwikłanie literatury w konieczność przekazywania określonych idei, które bezpośrednio dotyczą realiów życia w okresie PRL-u, ale zarazem funkcjonują w sposób silnie zmitologizowany. Krytyka Świetlickiego w największym stopniu dotyka tych utworów, dla których nawiązania do aktualnej sytuacji politycznej stanowią rodzaj ornamentu, chwyt retoryczny. Dlatego też robotnik jest wzruszająco użyteczny – jego postać jest całkowicie stereotypowa, kształtowana, podobnie zresztą jak obraz „bohaterów", na potrzeby konkretnej idei. Owa idea nie jest jednak czymś realnym, co domaga

[11] M. Świetlicki, *Zimne kraje*, Warszawa 2002.

się wypowiedzenia w materii języka poetyckiego, lecz – oczywiście zdaniem podmiotu wiersza Świetlickiego – jedynie substytutem, który odwraca uwagę od ważniejszych problemów.

Atak Świetlickiego, wyraźnie skierowany przeciw pewnemu typowi poezji, zyskuje – moim zdaniem – nowy wymiar, jeśli potraktujemy go nie tyle (a przynajmniej nie tylko) jako manifest polityczny, ile przede wszystkim jako wypowiedź artystyczną. Ów kontekst wiersza autora *Zimnych krajów* bywa przysłonięty przez odczytania eksponujące wątek wypisywania się z tradycji. Tymczasem, jak postaram się udowodnić, potencjalnie najbardziej wywrotowy fragment utworu jest w gruncie rzeczy kryptocytatem, pochodzącym z manifestu wcześniejszego o 70 lat:

> Trzeba otworzyć na oścież wszystkie drzwi i okna, niech wywieje ten swąd piwnic i kościelnego kadzidła którym od dziecka uczyli was oddychać[12].

Powyższy fragment pochodzi z manifestu poetyckiego Brunona Jasieńskiego *Do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* powstałego w 1921 roku. Wystąpienie Jasieńskiego można uznać za jedno z najbardziej radykalnych sformułowań konieczności zerwania z prymatem tradycji i poezji zaangażowanej, niemniej zarówno pochodzący z dwudziestolecia międzywojennego fragment, jak i tekst Świetlickiego wpisuje się w długą i wyraźną linię rozwojową w polskiej kulturze. Gest zerwania z poezją politycznie zaangażowaną oraz proklamowanie konieczności uwolnienia sztuki od zobowiązań społeczno-politycznych powtarzany był zarówno po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, jak i wkrótce po opublikowaniu *Dla Jana Polkowskiego* wielokrotnie.

Żądanie zmiany, wypowiedziane praktycznie tymi samymi słowami, jakich kilkadziesiąt lat wcześniej użył Jasieński, prowokuje do interpretacji za pomocą utrwalonej już kliszy. Równocześnie jednak pozwala ono na wskazanie różnic między tymi – tylko pozornie bliźniaczymi – gestami zerwania. Jasieński publikuje swój manifest w zmienionej sytuacji politycznej, w której żądanie nowości jest powszechne i nieuchronne, zarówno na gruncie sztuki, jak i zmian społecznych. Do pewnego stopnia powtarzane za włoskimi i rosyjskimi futurystami postulaty stanowią istotną, choć oczywiście utopijną, nowość. Postulowanie zmian jest charakterystyczne dla praktycznie każdego funkcjonującego ówcześnie prądu literackiego i artystycznego, z uznawanym

[12] B. Jasieński, *Do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1977, s. 5.

za tradycyjny, wysokim modernizmem włącznie[13]. Poszczególne prądy różni radykalizm i zakres wprowadzanych zmian, zwłaszcza zaś to, do jakiego stopnia powinny podlegać zmianie relacje społeczne.

Tymczasem gdy Świetlicki ten gest – w zmienionych warunkach politycznych – powtarza, różni się on od wezwania Jasieńskiego zasadniczo. Przede wszystkim brak mu charakterystycznej dla manifestu *Do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* oryginalności. Nie twierdzę tutaj, że wezwanie Jasieńskiego było rzeczywiście całkiem nowatorskie, niemniej wydaje się, że za takie chciało uchodzić. W przeciwieństwie do niego Świetlicki jest całkowicie świadom powtarzalności sytuacji, wszak, jak zauważa, zawsze się udawało. Podkreślona jednak wyraźną różnicę między przewidywanymi skutkami postulatów, chociaż bowiem zawsze się udawało, to jednak teraz się nie udaje.

Ta niemożliwość nie wynika jednak z odmiennej sytuacji politycznej. Wprawdzie wiersz Świetlickiego został stworzony w okresie opresji politycznej, a nie wyzwolenia spod owej opresji, to wydaje się, że tym, co ogranicza, nie jest polityka, lecz sama literatura. Podmiot liryczny nie może uciec od konkretnych klisz, zarówno językowych, jak i interpretacyjnych. Owe klisze – choć to przeciw ich dominacji protestuje podmiot wiersza – władają także nim.

Próbując odpowiedzieć na zadane nie wprost pytanie: dlaczego tym razem nie udaje się dokonać zmiany?, można zaryzykować następującą odpowiedź: ponieważ żądanie zmiany, wypowiedziane słowami innego poety, jest świadome niemożliwości spełnienia swoich postulatów. Każde wietrzenie literatury jest jedynie przypomnieniem tego, co aktualnie zapomniane, może nawet tego zapomnianego przekształceniem, ale na pewno nie odkryciem czegoś nowego. Literatura wielokrotnie, także w Polsce, wyzwalała się z obowiązków społecznych czy politycznych. Jak jednak owo wyzwolenie nigdy nie jest ostateczne, tak również gest odnowienia zawsze jest do pewnego stopnia konwencjonalny. Konwencjonalna pozostaje również pozycja poety, który żąda zamiany, który buntuje się przeciwko poprzedniemu pokoleniu i pragnie wprowadzić coś nowego.

O tym, że taka prawidłowość funkcjonuje, przekonuje nas między innymi popularna interpretacja wiersza Świetlickiego. Zostaje on zrozumiany dokładnie tak samo jak gest Jasieńskiego, a więc jako próba ustanowienia nowej przestrzeni literackiej w nowym porządku politycznym. Dzieje się tak, mimo że w *Dla Jana Polkowskiego* nie mamy żadnych znaków wskazujących na jaki-

[13] Por. M. Perloff, *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1986.

kolwiek nowy porządek polityczny, a raczej możemy wnioskować, że sytuacja, w której znajduje się podmiot liryczny, jest stała i trudna do zmienienia.

Osobisty protest przeciwko dominującym literackim kliszom ostatecznie zmienia się w świadome swej bezsilności powtórzenie gestu innego poety. Bezsilność buntu przeciwko porządkowi tradycji jest tu tym dobitniejsza, że *Dla Jana Polkowskiego* ostatecznie zostaje odczytany w taki sposób, w jaki odczytywano wiersze zapowiadające zmiany poetyki z początku lat dwudziestych. Utwór uznawany za nowatorski i przełomowy jest zatem interpretowany przez pryzmat wcześniejszych tekstów, stając się dowodem na to, jak trudno jest obecnie uniknąć włączenia w pewien – choćby nawet antytradycjonalny w swych zamiarach – kanon literatury.

Wiersz Świetlickiego, będąc stale reinterpretowany pod wpływem konkretnych wydarzeń politycznych i stając się symbolem (nieistniejącego) przełomu literackiego oraz politycznego, ukazuje, w jaki sposób literatura staje się budulcem pamięci kulturowej. Przykład ten świadczy również o tym, że często powielana przez badaczy opozycja między wpisywaniem i wypisywaniem się z tradycji nie oddaje w pełni niejednoznacznego stosunku artysty do przeszłości historycznej i pamięci kulturowej. O ile bowiem możemy uznać, iż twórczość Świetlickiego do pewnego stopnia kontestuje tradycyjnie pojmowany kanon literacki, o tyle nietrudno zauważyć, iż wielość nawiązań intertekstualnych, bez których zrozumienie wierszy Świetlickiego byłoby bardzo utrudnione, wskazuje na stałą obecność przeszłości w materii języka poetyckiego[14]. Powracające w twórczości poety motywy odnoszą się nie tylko do cennych dzieł literackich, lecz także do elementów codziennego życia, do kultury popularnej oraz aktualnego życia społecznego i politycznego. Kultura jawi się w nich jako tekst, zbiór odniesień, które kształtują zarówno przeszłość, czyniąc z niej podatną na zmiany i manipulację pamięć kulturową, jak i zmienną i subiektywną teraźniejszość.

Problematyka pamięci kulturowej oraz jednostkowej tożsamości nieco inaczej funkcjonuje w twórczości Tomasza Różyckiego. W przeciwieństwie do Świetlickiego, Różycki nie jest kojarzony ani tak jednoznacznie, ani tak wyraźnie jak autor *Dla Jana Polkowskiego*. Wydaje się jednak, że to właśnie twórca *Dwunastu stacji* wskazał na istotne problemy wynikające z konieczności ciągłego konfrontowania tego, co jednostkowe, z tym, co zakorzenione w zbiorowej świadomości i pamięci. Osobiste doświadczenia podmiotu, jego historia in-

[14] Praktyki Świetlickiego mogą być opisane w kategoriach wypracowanych przez Marjorie Perloff, zwłaszcza zaś za pomocą koncepcji „nieoryginalności" jako zamierzonego chwytu literackiego, umożliwiającego równoczesną repetycję i innowację elementów literackiej przeszłości. Por. M. Perloff, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.

dywidualna są w twórczości Różyckiego współkształtowane i zanurzone w pamięci kulturowej. Owa pamięć nie jest jednak czymś obiektywnym, danym z zewnątrz, ale stanowi część indywidualnej konstrukcji podmiotu. Będąc do pewnego stopnia pamięcią traumatyczną, stale wpływa na aktualne decyzje jednostki, z jednej strony będąc przezeń kreowana, z drugiej zaś – kształtując jednostkową postawę indywiduum wobec świata. To sprawia zaś, że tożsamość podmiotu w wierszach Różyckiego jest stale podawana w wątpliwość, jest czymś, co albo się staje, albo już było, ale wcale niekoniecznie w dalszym ciągu istnieje. By zobrazować, w jaki sposób ta zależność funkcjonuje, warto się na chwilę zatrzymać nad wierszem *Dosyć już* z tomu *Księga obrotów*:

Dosyć już tego. Wielokroć umarłe,
Ciało nie składa się już w całość, bywa
I są momenty, w których go zabraknie.
Tak, jak teraz tu w kuchni, nad pieczywem.
Niby wstało o ósmej, ale właśnie
Wcale go nie ma. Trochę się ukrywa
W tych niedopitych szklankach, brudnej wodzie,
W fusach, w chodzących plamach na podłodze

Są takie chwile, kiedy nie istnieje.
I wtedy wszystko wraca na swoje miejsce:
Ból wraca do Boga, a noc się skleja
Z dniem tam, gdzie przedtem doszło do pęknięcia
Na skutek miłosnych obrażeń. Nie wiem,
W jaki sposób śmierć znika ze zdjęcia
I wraca do krzyżyka na pigułce
W żółtym pudełku na najwyższej półce[15].

Niemożliwość odtworzenia własnej tożsamości jest w tym utworze problemem, przed którym stoi podmiot liryczny. Rozbicie jest na tyle wyraźne i trudne do pokonania, że nawet ciało nie funkcjonuje jako niepodzielna jedność. Rutyna, która wcześniej – choćby na chwilę – zespalała podmiot, zmuszała do działania, nawet jeśli było ono tylko częściowo świadome, teraz potęguje wrażenie rozproszenia. Tym, co dostrzegalne, są jedynie ślady działania, ślady, które zdają się do niczego nie prowadzić, niczego nie dowodzić. Tożsamość rozmywa się w niepozornych pozostałościach po podejmowanych działaniach, w brudnej wodzie.

Rozbicie i rozproszenie podmiotu sprawiają w tym wierszu, z kilku odmiennych powodów, wrażenie ostatecznych. Po pierwsze dlatego, że świat

[15] T. Różycki, *Księga obrotów*, Kraków 2010, s. 44.

przedstawiony wydaje się niezwykle ograniczony, ledwie zarysowany – to rzeczywistość zaledwie mieszkania. Owa rzeczywistość jest jednak na tyle przytłaczająca, że skonfrontowany z nią podmiot gubi się, zatraca. Po drugie zaś rozbicie sięga już nawet ciała, a więc tego, co w największym stopniu jednostkowe. Oznacza to, że – gdybyśmy chcieli posłużyć się w tym momencie językiem filozoficznym – podmiot nie może być traktowany ani jako posiadająca swoistą tylko dla siebie podstawę istnienia i przynajmniej część niezmiennych cech substancja, ani nawet jako podmiot-wiązka. Podmiotowość bohatera wiersza Różyckiego jest zbyt słaba, by odpowiadać zarówno koncepcji podmiotu jako tego, który podejmuje działania, jak i koncepcji podmiotu jako zbiornika doświadczeń.

Rozkład tożsamości wydaje się ostateczny i nieunikniony także dlatego, że chwile, w których jedność podmiotu jest całkowicie utracona, są zarazem interpretowane jako moment przywrócenia porządku ontologicznego. Świat, w którym podmiot funkcjonuje, niejako domaga się od niego nieistnienia. Owo nieistnienie reprezentowane jest przez pojawiającą się i migrującą śmierć, której działanie pozostaje dla podmiotu lirycznego niemożliwe do ogarnięcia.

Rozpad podmiotowości jest jednym z najistotniejszych problemów poetyckich w twórczości Tomasza Różyckiego. Tu mogę zasygnalizować tylko jeden z aspektów wzmiankowanej problematyki, ogniskujący się wokół kryzysu jednostkowej tożsamości. Warto jednak wspomnieć, iż ów kryzys przejawia się w twórczości Różyckiego na wiele sposobów. Istotnym aspektem kryzysu tożsamości są problemy podmiotu w określeniu siebie wobec wspólnoty, społeczeństwa, pamięci kulturowej, a także próby ciągłej renegocjacji tego, co pamięć kulturową stanowi. Stąd też tak istotna w twórczości Różyckiego jest poetyka śladu, realizowana wyraźnie chociażby w poemacie *Dwanaście stacji*[16]. Wzmiankowany tom w większej chyba mierze wskazuje, w jaki sposób podmiot wierszy Różyckiego z jednej strony jest zanurzony w tym, co stanowi budulec pamięci kulturowej, z drugiej zaś ukazuje do pewnego stopnia beznadziejną walkę podmiotu o wywikłanie się z części pamięciowych klisz, o odtworzenie pamięci wolnej od narzucanych z zewnątrz wzorców.

Rozbicie podmiotu jest zatem nierozłącznie związane z utratą zaufania wobec pamięci kulturowej i zbiorowej. Podmiot, tracąc możliwość identyfikacji przez utożsamienie (ale i przez prostą negację), skazany jest na usilne tropienie śladów przeszłości, które mogą mu pozwolić na konfrontację zarówno z pamięcią indywidualną, jak i kulturową. Jedną z najbardziej interesujących dróg odtwarzania jednostkowej tożsamości są próby powrotu do typowo dziecięcego sposobu percepcji. Świeżość dziecięcego spojrzenia ma do pewnego stopnia

[16] T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2005.

chronić jednostkę przed ciągłym wikłaniem się w narzucane przez społeczeństwo wzorce percepcji. Tożsamość tak konstruowanego podmiotu jest także w o wiele mniejszym stopniu podawana w wątpliwość, głównie dzięki temu, że to świat zewnętrzny stanowi centrum uwagi bohatera wierszy, nie zaś rzeczywistość wewnętrzna.

Część z tych zagadnień można scharakteryzować przez odwołanie się do tomu *Kolonie*, w którym Różycki najdokładniej eksploruje poetyckie konsekwencje wynikające z zanurzenia podmiotu w świecie konstruowanym za pomocą dziecięcych kategorii. Jak jednak postaram się wykazać, owa konstrukcja w dalszym ciągu raczej objawia nieciągłość i rozbicie tożsamości, niż stanowi optymistyczną wizję powrotu do jedności. Zatrzymajmy się na chwilę nad utworem *Węgorze elektryczne*:

Oto nasze kolonie! Kuba je zaznaczył
Za pomocą patyka, kamieni, bez granic,
Ponieważ obejmują całe lato. Dla nich
Przejechaliśmy drogi owego powiatu

W niewygodnej pozycji. I teraz to światu
Ogłaszamy, biorąc za świadków spotkanych
Tubylców i jezioro, ryby, raki, znane
I nieznane gatunki. Zawiesimy flagę

Na patyku wbitym w piach. To, co nasze ciała
Zajmą, będzie jej terytorium aż do rana,
Dopóki nie nadejdą inni. Znajdujemy
W piasku ich ślady, kapsle, szkło, rybi kręgosłup,

Węgiel drzewny, pudełka zupełnie bez związku,
A głębiej szmaty, spinki, włosy w środku ziemi[17].

Kolonie, stanowiące tytuł całego tomu, są tutaj jednoznacznie kojarzone z odpoczynkiem, letnim wyjazdem, który umożliwia kontakt z przyrodą. W cytowanym utworze budzą one dodatkowe, pozytywne emocje, ponieważ wyjazd kolonijny jest zarazem wyjazdem rodzinnym. Radosna wizja wakacji w pewnym stopniu przypomina jednak także o nieco innych skojarzeniach ze słowem „kolonie", a mianowicie z kolonizacją. Bohaterowie wiersza zajmują przestrzeń, która stanowi ich niepodzielne (przynajmniej na jakiś czas) terytorium. Okupowane przez nich miejsce niejako określa także ich tożsamość,

[17] T. Różycki, *Kolonie*, Kraków 2007, s. 14.

gwarantując możliwość zakotwiczenia. Radość z wyprawy przejawia się beztroską, umożliwiającą wzięcie w posiadanie wszystkiego tego, co znane i nieznane.

Początkowo może się zatem wydawać, że wprawdzie niewielkie, ale jednak wzięte w niepodzielne posiadanie kolonie, zapewniają bohaterom wiersza poczucie bezpieczeństwa. Optymizm pierwszych strof jest jednak burzony przez narastającą świadomość chwilowości, tymczasowości. Wszak wzięte w posiadanie jest tylko to, co można zająć własnym ciałem, co w ten wyjątkowo bezpośredni sposób można odgrodzić przed światem. Równie ograniczony jak przestrzeń jest również czas władania koloniami – aż do jutra, zaledwie do chwili, w której nie pojawią się inni.

Nawet jednak w chwili, gdy jeszcze nikt się nie pojawia, gdy nikogo nie ma, bohaterowie nie są wcale sami. Na zajętym kawałku plaży stale odnajdują ślady po innych ludziach, ślady, które początkowo kojarzą się niewinnie, z zagubionymi rzeczami, drobnymi śmieciami. Jednakże – zwłaszcza jeśli mamy w pamięci wcześniejsze, uwikłane w problematykę odkrywania śladów historii, w tym i Zagłady wiersze Różyckiego – ostatni wers wydaje się już niepokojący. Szmaty, spinki, włosy w środku ziemi – ślady te przypominają zawartość chociażby muzeów powstających w dawnych miejscach zagłady.

Ostatnie słowa *Węgorzy elektrycznych* nie muszą być oczywiście interpretowane w ten sposób. Mimo to, jak się wydaje, łamią początkową konwencję niewinnego spojrzenia, zapowiadaną przez pierwsze wersy utworu. W przeciwieństwie do pierwszego z omawianych wierszy Różyckiego tutaj podmiotowość nie jest zagrożona rutyną, nie niknie w zetknięciu z przedmiotami codziennego użytku. Podmiot wiersza, odnajdując tkwiące w ziemi pozostałości, zmuszony jest do konfrontacji z nimi, konfrontacji, od której usiłował uciec. Trudno interpretowalne, niejasne ślady nie podważają tożsamości podmiotu, ale ją komplikują. Prowokują do zadawania pytań o możliwość wzięcia w posiadanie nawet najmniejszej przestrzeni i o możliwość uwolnienia się od tego, co zakorzenione w traumatycznej pamięci kulturowej. Pragnienie oderwania, indywidualizmu i pełni pozostaje niemożliwym do zrealizowania – w choćby najbardziej sprzyjających warunkach – ideałem.

Na zakończenie artykułu chciałabym poruszyć jeszcze jeden problem, pośrednio wynikający z omawianych wcześniej zagadnień. Zarówno Świetlicki, jak i Różycki rezygnują w swych wierszach z prób budowania tożsamości podmiotu opartej na identyfikacji z określoną społecznością lub też na akceptacji tradycji. Zamiast tego twórcy konstruują podmiotowość bohatera swoich utworów w sposób, który może być odczytywany – przynajmniej częściowo –

za pomocą koncepcji „ja sylleptycznego”[18]. Stale powracające nawiązania do wydarzeń z ich życia z jednej strony prowokują do odczytania biograficznego, z drugiej jednak dodatkowo komplikują próby scharakteryzowania wizji podmiotowości, jaka wyłania się z utworów obu poetów. Zanurzenie w tym, co indywidualne i osobiste, nie wyklucza bowiem wcale jednoczesnego rozbicia podmiotu, jego niejednorodności i stałego – mimo licznych prób wywikłania – zanurzenia w pamięci kulturowej. Każda próba renegocjowania własnego udziału w tradycji i pamięci kulturowej kończy się klęską, podobnie jak niemożliwe do zrealizowania są próby ocalenia owej przeszłości w niezmienionej formie.

Podmiot, który w zewnętrznym porządku, w tradycji i pamięci kulturowej, nie jest w stanie znaleźć oparcia dla własnej tożsamości, początkowo jawi się jako podmiot słaby, któremu zagraża rozbicie. Niezwykle silny rys indywidualności, dostrzegalny zarówno w twórczości Świetlickiego, jak i Różyckiego, rodzi jednak pytanie, czy rzeczywiście osłabienie podmiotu przez odebranie mu możliwości identyfikacji z tym, co zewnętrzne, koniecznie oznacza kryzys tożsamości. Warto moim zdaniem rozważyć nieco inną możliwość opisywania scharakteryzowanej przed chwilą zależności. Być może bowiem wizja silnego, samoświadomego podmiotu, zakorzenionego w tradycji i społeczeństwie, była wewnętrznie sprzeczna. Zamiast niej można spróbować postawić nieco przewrotną tezę: silny podmiot to taki podmiot, który jest w stanie się pogodzić ze wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z utraty możliwości prostego utożsamienia się ze wspólnotą. Silny podmiot stale renegocjuje swoją pozycję wobec pamięci kulturowej, wiedząc, że całkowite utożsamienie zagraża jego indywidualności, a radykalne odrzucenie jest po prostu niemożliwe, nawet bowiem wyrażając to, co najbardziej osobiste, trudno uniknąć mówienia za pośrednictwem „cudzych” słów.

Silny podmiot nie konstruuje swej tożsamości ani przez akt negacji, ani przez akt afirmacji, ale tworzy ją, stale renegocjując to, co indywidualne, z tym, co zakorzenione w tradycji. Taki podmiot, choć czasem jawi się jako rozbity, jest w gruncie rzeczy podmiotem, który stale się staje, składa własną tożsamość za pomocą nawiązań do pozornie niemożliwych do połączenia elementów.

Podsumowując, silny podmiot, zamiast wybrać bezpieczną dla swej tożsamości strategię, pozwalającą na wpisanie się w pewną tradycję lub wspólno-

[18] Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 108: „»Ja« sylleptyczne – mówiąc najprościej – to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślone, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe”.

tę, stale konfrontuje się z brakiem ciągłości i jedności doświadczenia. Owa konfrontacja umożliwia mu jednak samodzielne uporządkowanie własnego doświadczenia i pamięci, które, wyrażone w pozornie niespójnej artystycznie formie, pozwala na rekonstrukcję tożsamości. Podobnie tekst poetycki, zachowując ślady złożeń i pęknięć, wyraża niepozbawioną rys oraz nie do końca jednolitą tożsamość podmiotu, która jednak jest na tyle silna, by z zaczerpniętych z pamięci kulturowej elementów składać na nowo pewną całość.