

Justyna Tabaszewska  
Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## CYTAT OSWOJONY VS CYTAT WYWROTOWY<sup>1</sup>

W tym artykule chciałabym szkicowo omówić dwie strategie cytowania, charakterystyczne dla polskiej poezji najnowszej. Jak sugeruje tytuł artykułu, roboczo nazywam jeden z typów cytowania oswojonym, drugi zaś wywrotowym. Używając tych nazw, chciałam podkreślić, że pierwszy typ cytowania, powoływania się na cudze słowo służy uwierzytelnieniu, wpisaniu się w określoną tradycję, wprowadzeniu konkretnego kontekstu oraz nawiązaniu do przeszłości. Ma on moc pozytywnego odniesienia, w którym cudze słowo staje się własnym, funkcjonuje jako integralna część tekstu. Drugi typ korzysta z innych utworów, traktując je zawsze jako ciało obce, element wywrotowy, punkt oporu utrudniający interpretację.

Postaram się opisać sposoby funkcjonowania tych dwóch strategii, odwołując się do przykładów zaczerpniętych z twórczości Tomasza Różyckiego oraz Marcina Świetlickiego. Skupię się na wierszach eksplorujących podobną problematykę, którą można moim zdaniem określić jako związaną z pamięcią, zwłaszcza zaś pamięcią kulturową oraz relacjami między jednostką a społeczeństwem. Pierwszy ze wzmiankowanych twórców, choć doceniany i coraz częściej wymieniany wśród najważniejszych poetów młodego (czy też średniego) pokolenia, jest najczęściej charakteryzowany jako poeta opisujący wykorzenienie, utratę więzi z przeszłością i równocześnie próbę jej nawiązania<sup>2</sup> oraz niemożliwość kontaktu z tradycją<sup>3</sup>, bywa także podejrzewany o manieryczną spowiedź z urojonych win<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> *Głosy o tomie Tomasza Różyckiego „Kolonie”*, „Zeszyty Literackie”, 2006, nr 95.

<sup>3</sup> M. Cyranowicz, *Poezja umaita*, „Studium”, 2002, nr 2 oraz L. Szaruga, *Różycki Tomasz „Dwaście stacji”*, „Zeszyty Literackie”, 2005, nr 2(90), s. 174–178.

<sup>4</sup> B. Wołowicz, *Dobieram słowa według tęsknoty*, „Pro Arte”, 1998, nr 10, s. 6.

Wątek intertekstualności, a zwłaszcza cytatów, pseudocytatów i stylizacji, jest stosunkowo nieczęsto podejmowany przez badaczy zajmujących się twórczością Tomasza Różyckiego. Tymczasem, jak postaram się pokazać na kilku wybranych przykładach, stanowi on istotny element praktyki twórczej pisarza. Spójrzmy na fragment wiersza *Druga elegia na koniec zimy (dla J.B.)* z tomu *Świat i antyświat*:

Kula, pewnej czarnej niedzieli wystrzelona  
w jego kierunku, wreszcie okrążywszy ziemię  
właśnie teraz trafiła cię w sam środek czoła<sup>5</sup>.

Motyw wystrzelonej kuli, okrążającej ziemię, podobnie jak elegijność wiersza Różyckiego, wyraźnie odsyła do utworów Zbigniewa Herberta, a w tym przypadku do utworu *Małe serce* z tomu *Elegia na odejście*:

pocisk który wystrzeliłem  
w czasie wielkiej wojny  
obiegł kulę ziemską  
i trafił mnie w plecy (...)<sup>6</sup>.

Odwołanie do twórczości Herberta osadza wiersz w określonym kontekście, oswaja pewną dykcję i podpowiada interpretację. Zdaje się pełnić funkcję ramy, wyznaczającej, ale i ograniczającej ewokowane w wierszu znaczenia. Taki sposób cytowania zaznajamia z określoną konwencją, wpisuje w nią twórcę i czyni jego głos łatwiejszym do rozpoznania oraz zapamiętania. Ten sposób budowania nawiązań do twórczości innych poetów można określić jako oswajanie pewnego kodu. Jednakże, jak postaram się pokazać, mimo że większość odwołań w twórczości Tomasza Różyckiego pełni taką funkcję, można znaleźć przykłady strategii, którą określiłabym jako całkowicie odmienną, wywrotową. Polega ona na takim cytowaniu innego twórcy, by fragment jego wiersza stał się kontrapunktem, miejscem oporu. By pokazać, w jaki sposób ta strategia może działać, warto poświęcić nieco uwagi fragmentowi utworu z tomu *Chata umaita*, *Głos wewnętrzny*:

(...) Jeśli o mnie chodzi, to jestem potworem  
i pożarłem ojczyznę wskutek długich i nudnych  
podróży pekaesem. Wolałem tak, niżby miało być  
na odwrót. I pieją we mnie ojczyście koguty,  
  
i jeżdżą mi w brzuchy autobusy, burczą dyskoteki,  
bulgocze woda w rurach, odbijają mi się  
te ich obiady, kiedy siedzą przed rozżarzoną ekranem,  
a rybik w wannie robi czwartą rundę<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> T. Różycki, *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003, s. 12.

<sup>6</sup> Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Wrocław 1999, s. 16.

<sup>7</sup> T. Różycki, *Chata umaita*, Warszawa 2001, s. 45.

Tytuł wiersza wyraźnie odsyła do kolejnego wiersza Zbigniewa Herberta, tym razem do *Głosu wewnętrznego*:

Mój głos wewnętrzny  
 niczego nie odradza  
 ani nie mówi tak  
 ani nie  
 jest słabo słyszalny  
 i prawie nieartykułowany<sup>8</sup>.

Jak łatwo zauważyć, cytowane fragmenty wierszy operują zupełnie odmienną poetyką. W skrajnie różny od siebie sposób definiują również to, czym jest „głos wewnętrzny”. Oznacza to, że w tym przypadku cytat pełni zasadniczo odmienne funkcje, służy odróżnieniu, zerwaniu z określoną tradycją literacką. Ma on odsłaniać różnicę, a także wskazywać na odmienne postrzeganie obowiązku pamięci. W wierszu Różyckiego zobowiązuje on nie tylko do pamiętania przeszłości i jej utrwalania, ale przede wszystkim do odczuwania współczesności, bycia jej częścią. Zacytowanie tytułu wiersza i ironiczne odniesienie do określonej koncepcji podmiotowości odsłania wywrotowy potencjał cytatu, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że jest to jedno z wielu nawiązań do wierszy Zbigniewa Herberta, a obu poetów określano jako zajmujących się „ocalaniem” pamięci o tym, co minione lub mija, oraz jako poetów kultury.

Taki rodzaj cytowania wskazuje na zmieniający się stosunek Różyckiego do historii rozumianej jako wytwór określonej polityki pamięci, a także samych mechanizmów funkcjonowania państwa. Początkowo wydawał się on neutralny albo niejednoznaczny, jednak już w trzecim i czwartym tomie poetyckim staje się negatywny. Wzrasta poczucie osaczenia, ubezwłasnowolnienia, bycia obserwowanym, jak w wierszu *Zamek*:

To ich teraz jest władza i już wiedzą o nas,  
 i wiedzą, gdzie mieszkamy (...) <sup>9</sup>.

Równie ważnym elementem owej zmiany jest coraz silniejsze sygnalizowanie negatywnych konsekwencji ciągłego zanurzenia w przeszłości. Historia zdaje się dominować wszystko, sprawiać, że niemożliwe jest odcięcie się od niej czy też próba budowy nowego porządku. By konstruować poczucie zanurzenia w historii i zarazem zagrożenia historią w swych wierszach, Różycki sięga często do formy elegii, jak w *Elegii na koniec zimy*:

Historia się rozrasta. Nikt mi nie powiedział,  
 że zajmie tyle mieszkań, że weźmie w nich tylu

<sup>8</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 31.

<sup>9</sup> T. Różycki, *Chata umaita*, s. 44.

sposobem zakładników, że tyle zużyje  
musztardy, snów, zapalek (...) <sup>10</sup>.

Tytuł wiersza jest wyraźnym nawiązaniem do wierszy Stanisława Barańczaka, zwłaszcza tych z okresu *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*. Różycki stosuje tu podobną strategię do podejmowanej w pierwszych tomach przez Marcina Świątlickiego – korzysta z poetyki stworzonej przez Barańczaka, traktując ją jako sygnał wskazujący na pewną tradycję literacką, określony topos i równocześnie jako nawiązanie do określonego czasu oraz sytuacji politycznej w Polsce. Owo nawiązanie jest niejednoznaczne – z jednej strony wydaje się polemiczne, z drugiej zaś nie sposób uznać je za parodię określonej poetyki czy jasną jej krytykę. Rozrost historii jest naturalną, choć nieuniknioną konsekwencją niemożliwości rozliczenia się z przeszłością, niemożliwości ani jej akceptacji, ani odrzucenia.

Doskonałym przykładem takiej strategii jest pochodzący z tego samego tomu fragment *Pieśń ósma (Marsz, marsz, dla Z.P.)*:

Wojna jest pod podłogą, w powietrzu jest siarka  
i elektryczność, my zaś idziemy przez miasto,  
bardzo przekłete dla nas, które nasze dzieci  
wreszcie zaludnią, zajmą. I my nie zginieemy,

choć Polska już śmierdzi, syn ją dziś udusił,  
a ciało poćwiartował, potem znalazł rentę  
w kopercie pod poduszką i złoty łańcuszek  
przewieziony ze Lwowa jeszcze pod podeszwą (...) <sup>11</sup>.

Wiersz zdaje się utkany z cytatów, kryptocytatów, frazeologizmów i pseudo-frazeologizmów. Poszczególne fragmenty wiersza przypominają stereotypowe obrazy, kojarzące się z czasem wojny czy okupacji. Przestrzeń jest zagrażająca, niejednoznaczna, ciągle przesiąknięta wojną, wojną, która już była, ale która ciągle się wydarza i może powrócić. Taka przestrzeń wymaga skolonizowania, wzięcia w posiadanie, by wreszcie stać się bezpieczną. To jednak jest możliwe tylko dla następnego pokolenia, które nie będzie już znało przeszłości. Przeszłość, kojarzona z określoną wizją polskości, może być podważona jedynie przez kolejną generację, nawet ona jednak nie jest w stanie całkowicie jej przezwyciężyć. Fragment, w którym dokonuje się trawestacja najbardziej znanej części hymnu, brzmi obrazoburczo, przywołując obraz specyficznego kanibalizmu, symbolicznego przezwyciężania i zarazem wchłaniania tego, co należy do przeszłych pokoleń.

Taki sposób cytowania, nawiązywania do określonej tradycji literackiej i zarazem do utrwalonej już pamięci kulturowej można moim zdaniem także

<sup>10</sup> T. Różycki, *Świat i antyświat*, s. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 18.

określić jako wywrotowy. Owa wywrotowość, jak starałam się pokazać, dotyczy nie tylko materii poetyckiego języka, ale dotyka także tego, co pamiętane i co wiersz ma przywołać. Pamięć kulturowa jest tu więc nie tyle utrwalana, ile stale kontestowana, wprawiana w ruch i dyskutowana.

Drugi twórca, o którym chciałam wspomnieć, czyli Marcin Świetlicki, znacznie częściej korzysta z tej strategii cytowania, którą określiłam jako wywrotową. Poniekąd odpowiada to latce buntownika, przypiętej Świetlickiemu jako członkowi pokolenia „bruLionu”. Częste jest wskazywanie na takie cechy poezji Świetlickiego, jak sprzeciw, bycie przeciwko<sup>12</sup>, ale także na umiejętność łączenia odmiennych stylów i poetyk<sup>13</sup>, pewne niezdecydowanie i pośredniość<sup>14</sup>, ciągle igranie z kategoriami literackości i autentyczności<sup>15</sup> czy wreszcie granie z poszczególnymi tradycjami i konwencjami literackimi<sup>16</sup>. Diagnozom tym towarzyszą także – coraz częstsze wraz z pojawianiem się kolejnych tomów – sygnały, że poezję Świetlickiego trudno czytać jako wyłącznie wyraz sprzeciwu.

Cytaty i pseudocytaty, pełniące w poezji autora *Schizmy* ważną funkcję, pozwalają na równoczesne przywołanie i podważanie określonej tradycji. Najbardziej wyrazistym przykładem „podwójności” i wywrotowości stosowanych przez twórcę praktyk artystycznych może być najlepiej znany wiersz poety, czyli *Dla Jana Polkowskiego*. Szczególnie interesujący wydaje się poniższy, krótki jego fragment:

Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,  
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.  
Zawsze się udawało, ale teraz się  
udaje. Jedyny przypadek,  
kiedy po wierszach  
pozostaje smród (...) <sup>17</sup>.

Dotychczasowa poezja określona jest jako „poezja niewolników”, a więc jako twórczość poddana ograniczającym jej wolność zależnościom. Najważniejszym z owych ograniczeń jest uwikłanie literatury w konieczność przekazywania określonych idei, idei, które bezpośrednio dotyczą realiów życia w okresie PRL, ale zarazem funkcjonują w sposób silnie zmitologizowany. Krytyka Świetlickiego dotyka w największym stopniu tych utworów, dla których nawiązania do aktualnej sytuacji politycznej stanowią rodzaj ornamentu, chwyt retoryczny. Z tego powodu pojawiający się w dalszej części utworu robotnik jest „wzruszająco użyteczny” – jego postać jest całkowicie stereotypowa,

<sup>12</sup> M. Ciupek, *Marcina Świetlickiego pojedynczość*, „Dekada Literacka”, 1993, nr 15, s. 9; J. Kornhauser, *O wierszach Marcina Świetlickiego*, „NaGłos”, 1990, nr 2 (27), s. 116.

<sup>13</sup> S. Dłuski, *Mając siebie do obrony*, „Akcent”, 1994, nr 1, s. 161.

<sup>14</sup> T. Majeran, *Raport z zimnego miasta*, „Odra”, 1994, nr 9, s. 112.

<sup>15</sup> M. Stala, *Pokój obwieszony Marciniami*, „Tygodnik Powszechny”, 1995, nr 32, s. 12.

<sup>16</sup> T. Majeran, *op.cit.*, s. 113.

<sup>17</sup> M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] *idem, Zimne kraje*, Warszawa 2002, s. 54.

kształtowana, podobnie zresztą jak obraz „bohaterów”, na potrzeby konkretnej idei. Owa idea nie jest jednak czymś realnym, co domaga się wypowiedzenia w materii języka poetyckiego, lecz jedynie substytutem, który odwraca uwagę od ważniejszych problemów.

Krytyka Świetlickiego, wyraźnie skierowana przeciw pewnemu typowi poezji, zyskuje – moim zdaniem – nowy wymiar, jeśli potraktujemy ją nie tyle jako manifest polityczny, ile przede wszystkim jako wypowiedź artystyczną i przykład wyrotowej strategii cytowania. Oczywiście, jak zauważa chociażby Anna Legeżyńska<sup>18</sup>, gest odrzucenia przeszłości i narzucanych przez społeczeństwo obowiązków przywodzi na myśl wystąpienia dwudziestowiecznych awangard. Jednakże jest także coś, co wystąpienie Świetlickiego od nich odróżnia. Pierwsze wersy *Dla Jana Polkowskiego* są wyraźnym kryptocytatem fragmentu wcześniejszego o siedemdziesiąt lat manifestu poetyckiego Brunona Jasińskiego *Do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*: „Trzeba otworzyć na oścież wszystkie drzwi i okna, niech wywieje ten swąd piwnic i kościelnego kadzidła, którym od dziecka uczyli was oddychać”<sup>19</sup>.

Wystąpienie Jasińskiego 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 wpisują 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 wielokrotnie zarówno po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, jak i wkrótce po opublikowaniu *Dla Jana Polkowskiego*. Łatwo jednak zauważyć, że pomiędzy gestem Jasińskiego a gestem Świetlickiego – i to właśnie dlatego, że Świetlicki użył właściwie tych samych słów co Jasiński – jest ogromna różnica.

Wizja zerwania z przeszłością dla Jasińskiego jest realistyczna, tymczasem dla Świetlickiego gest zerwania jest powtórzeniem, który objawia całkowitą utratę mocy stworzenia czegoś nowego. Sięgnięcie do cytatu podważa i zarazem petryfikuje gest zerwania, czyniąc go do pewnego stopnia ironicznym. Jak zauważa Joanna Orska, cytat, zwłaszcza w twórczości Świetlickiego, ma głęboko niejednoznaczny wydźwięk: „Cytowanie to nie jest mowa prawdziwa; to powtórzenie, nieautentyczność, kradzież. Cytując, inni urzeczowiają właściciela słowa; cytując, wyjmujecie słowa z moich ust i wprawiacie je we własny dyskurs”<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> A. Legeżyńska, *Poeta w nastroju nieprzysiadalnym*, [w:] eadem, *Krytyk jako domokrąźca*, Poznań 2002, s. 169.

<sup>19</sup> B. Jasiński, *Do narodu polskiego w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1977, s. 5.

<sup>20</sup> J. Orska, *Co robi z nami historia literatury?*, Poznańskie Studia Polonistyczne. Rewolucja pod spodem. Seria Literacka XII (XXXII), Poznań 2005, s. 122.

Wyjęte z manifestu Jasińskiego słowa nie są wcale – jak chciałby chociażby Tadeusz Drewnowski<sup>21</sup> – próbą zareagowania na zmianę polityczną tak, jak reagowano po roku 1918. Ich powtórzenie objawia całkowitą nieskuteczność prowokowania zmiany, jest jasną diagnozą mówiącą, że „teraz się nie udaje”. Owa diagnoza została zresztą przez Świetlickiego powtórzona kilka lat później, w wierszu *Nie dla Jana Polkowskiego*<sup>22</sup>.

Drugim, ostatnim już przykładem cytowania, jaki chciałam omówić, jest autocytat, przybierający formę – dość niespodziewanie – cytatu wywrotowego, podważającego ciągłość, a nie – co zdawałoby się bardziej spodziewane – osławiania określonego tekstu. Tutaj interesującym przykładem jest wiersz *Heliotrop, akwamaryn*:

Bourbon po 6,60. Jeden, z lodem. Potem  
Stock po 4,30. Taksówka za 10.  
Oto co uczyniłem z 20 złotymi.  
Plus 90 groszy.

Piszę to jako kronikarz września 97.  
Miło będzie – na przykład w lipcu 11,  
przypomnieć sobie ceny i tryb życia. Nadto  
heliotrop, akwamaryn. Przyśniła się rzeka  
rzeka mydlin płynąca  
w kącie pokoju<sup>23</sup>.

Zanotowane wydatki: dwa drinki oraz opłata za taksówkę mają odzwierciedlać ceny i tryb życia podmiotu lirycznego we wrześniu 1997 roku. Podanych informacji jest bardzo niewiele, ale ważna jest ich selekcja. Podmiot liryczny chce pamiętać tylko to, co znaczące, a znaczące jest to, co wiąże się z jego sposobem życia. Kpiący ton, pojawiający się w drugiej części wiersza, częściowo podważa przekonanie, iż zapisane informacje rzeczywiście są ważne albo – że istotne jest ich notowanie, bycie „kronikarzem września”. Choć samo sformułowanie „kronikarz września” stanowi grę z tymi utworami, które notowały wojenne wydarzenia (przywołuje ono skojarzenia z wrześniem 1939 roku) albo starały się opisać zmiany polityczne i społeczne w latach osiemdziesiątych w Polsce, radykalne załamanie konwencji „notowania” rzeczywistości przynosi dopiero ostatnia część utworu<sup>24</sup>.

Tajemniczo brzmiąca zbitka słów, „heliotrop, akwamaryn”, odnosi się do rzeczy skrajnie niepasujących do wcześniejszego opisu. Heliotrop to albo

<sup>21</sup> T. Drewnowski, *Porachunki z dwudziestym wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006, s. 244.

<sup>22</sup> M. Świetlicki, *Nie dla Jana Polkowskiego*, [w:] *idem, Zimne kraje 2*, Kraków 1995, s. 57.

<sup>23</sup> M. Świetlicki, *Heliotrop, akwamaryn*, [w:] *idem, Pieśni profana*, Wołowiec 1998, s. 52.

<sup>24</sup> Wiersz ten został przez Roberta Chojnackiego uznany za „parodię biograficzności”. R. Chojnacki, *Tao profana (o nowych tomach wierszy Jarosława Klejnockiego i Marcina Świetlickiego)*, „Studium”, 1998, nr 13–14, s. 202.

potoczna nazwa rośliny heliotropicznej (czyli takiej, która dostosowuje swój wzrost do tego, z jakiej strony pada światło), albo spolszczona nazwa kwiatu. Heliotrop to także minerał, odmiana chalcedonu, wybarwiona na ciemnozielony kolor, na którym widoczne są czerwone plamy. Nazwa kamienia wynika z jego jednej właściwości: obracany po zanurzeniu w wodzie mieni się czerwonymi refleksami, przypominającymi promienie słoneczne.

W dalszej części wiersza nie otrzymujemy wskazówek, czym jest heliotrop: typem rośliny, konkretnym krzewem czy też kamieniem. Nawet pojawiający się po przecinku rzeczownik „akwamaryn” niewiele pomaga, sam bowiem nie jest jednoznaczny. Akwamaryn to barwa, bładniebieska lub niebieskozielona, przypominająca kolor morskiej wody. Ale to również – a może nawet przede wszystkim – kamień szlachetny, uznawany za symbol szczęścia i wiecznej młodości.

Maksymalnie uproszczona składnia sprawia, że ani nie jesteśmy w stanie ustalić, czym jest „heliotrop, akwamaryn”, ani powiązać tej frazy z innymi częściami utworu. Tkwi ona w utworze jako nieusuwalny, niepoddający się interpretacji punkt, rozbijający początkową koherencję tekstu i jasno zarysowaną grę z konwencjami dokumentowania własnego życia. Ów punkt wyłamuje się z konwersacyjnego stylu utworu Świetlickiego, będąc zarazem na tyle słabo nacechowany stylistycznie, że trudno na jego podstawie budować jakiegokolwiek inne możliwe drogi interpretacji.

Jednakże, jak często bywa w przypadku wierszy Świetlickiego, jego odczytanie może nie tyle nawet ułatwić, ile odwrócić powstały ponad dziesięć lat później utwór, zatytułowany *Jerzyki, portulaka*. Podejmuje on podwójną grę z wierszem *Heliotrop, akwamaryn*, zarówno stanowiąc jego cytat, kontynuację, poszerzenie, jak i tworząc wobec niego kontrhistorię. Jest to jedno z najbardziej interesujących i wieloznacznych nawiązań do własnych wierszy, jakie można znaleźć w twórczości Świetlickiego:

Bourbon w najlepszym przypadku 15.  
 Stock zaś w najlepszy przypadku to 8.  
 Taksówek nie używam,  
 albowiem w centrum siedzę.  
 Obrzeża już nie wierzą we mnie,  
 ale i ja już zupełnie w obrzeża nie wierzę.

Nawiązuję do wiersza sprzed dwunastu lat.  
 Wtedy byłem w rozpacz, dzisiaj nawet rozpacz  
 mnie wykluczyła. Biorę leki  
 na tę chorobę:  
 jerzyki za oknem  
 i portulaka, która kwitnie  
 na parapecie<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> M. Świetlicki, *Jerzyki, portulaka*, [w:] *idem, Niskie pobudki*, Kraków 2009, s. 55.



Pierwsze wersy stanowią jasne nawiązanie do wyliczenia cen, pojawiającego się w utworze *Heliotrop, akwamaryn*. Kolejne, chociaż również są bezpośrednio związane z pojawiającym się we wcześniejszym utworze motywem, brzmią już o wiele bardziej wieloznacznie. Znajdowanie się w centrum można tu bowiem rozumieć i dosłownie, jako twierdzenie (wielokrotnie powtarzające się w twórczości Świetlickiego), że podmiot liryczny aktualnie mieszka w centrum miasta, i jako określenie zajmowanej we współczesnym obrazie literatury pozycji. Owa pozycja zmienia się: Świetlicki, jako autor *Niskich pobudek*, od dawna już nie należy do pokolenia poetów „bruLionu”, ale stał się „starym nowym mistrzem”. Oba rozumienia przesunięcia w stronę centrum są równie prawdziwe i prawdopodobne, zwłaszcza jeśli weźmie się pod uwagę tworzony w utworach Świetlickiego obraz bohatera lirycznego. Oba są również zgodne z zauważalną praktyką gry z własną biografią.

Autotematyczność utworu podkreśla pierwszy wers drugiej części wiersza. Jasne stwierdzenie, że *Jerzyki, portulaka* stanowią nawiązanie do innego wiersza, a nawet wskazanie, z jakiego mniej więcej okresu wiersz ten może pochodzić, ułatwiają identyfikację pojawiających się w nim tropów. To ułatwienie jest jednak szczególnego rodzaju: pierwsze wersy w dobitny sposób wskazują na nawiązanie do utworu z tomu *Pieśni profana*, oczywiście dla każdego, kto wcześniejszy wiersz czytał. Natomiast twierdzenie „nawiązuję do wiersza sprzed dwunastu lat” jest jasne także dla osób, które nigdy nie czytały wcześniejszego tomu. Tym samym Świetlicki zmienia nieco wektor zależności między tymi utworami: odesłanie, które jest czytelne bez znajomości wcześniejszego utworu, sugeruje raczej, że w centrum naszego zainteresowania powinien znaleźć się wiersz *Jerzyki, portulaka* i to on powinien wyznaczać ramę interpretacji dla *Heliotrop, akwamaryn*.

Ten rodzaj nawiązania jest bardzo charakterystyczny dla poezji Świetlickiego i przypomina próbę tworzenia historii preposteryjnej. To, co należy do przeszłości, powinno być odczytane za pomocą współczesnych kategorii, a nie narzucać określone schematy interpretacyjne późniejszym utworom. Być może zatem kluczowa dla wcześniejszego utworu fraza, „heliotrop, akwamaryn”, powinna być zanalizowana w odniesieniu do pojawiających się w późniejszym wierszu jerzyków i portulaki. W przypadku pierwszego wiersza próby odczytania, czym są heliotrop i akwamaryn, skutecznie blokuje niezwykle oszczędna składnia. Brak czasowników lub przymiotników sprawia, że nie otrzymujemy żadnej podpowiedzi, nie wiemy, czym są ani co robią wymienione w wierszu przedmioty. Tymczasem w przypadku jerzyków i portulaki, nawet nie znając znaczenia tych słów, możemy się go domyślić wyłącznie z kontekstu. Mniej jednoznaczne są jerzyki, jednak już twierdzenie, że znajdują się za oknem, w jakimś stopniu naprowadza na fakt, że są to ptaki, często zamieszkujące polskie miasta. Portulaka kwitnąca za oknem musi być rośliną, najpewniej taką, którą można hodować w doniczce. Chociaż więc nazwa rośliny nie jest zbyt popularna, nie mamy problemu z określeniem, czym może ona być.

Obraz rzeki mydlin z wcześniejszego wiersza także zyskuje pewne wyjaśnienie w utworze *Jerzyki, portulaka*. Pojawiające się w nim stwierdzenie „wtedy byłem w rozpacz” pomaga zrozumieć znaczenie nękających bohatera sennych koszmarów. Mętność, nieczystość, coś, co odbiera możliwość obserwacji świata i ogranicza swobodę, narusza granicę, sytuując się na przecięciu między tym, co czyste i nieczyste, co budzi wstręt – stanowi częsty motyw wierszy Świetlickiego, symbolizując zagrożenie, szczególnie zaś groźbę utraty tożsamości. Do pewnego stopnia ochroną przed ową utratą tożsamości miało być zanurzenie w rozpacz, które – choć zagrażające – pozwala się w jakiś sposób określić. Obecnie rozpacz nie jest stanem, w którym podmiot chce się znajdować, jest czymś, z czego ucieka. Co ciekawe, lekiem na rozpacz jest to, co za oknem – jerzyki i kwiaty.

Wyglądanie na zewnątrz jest przeciwieństwem zanurzenia się w sobie, spoglądania wyłącznie do wewnątrz, charakterystycznego dla utworu *Heliotrop, akwamaryn*. Pojawiająca się w nim rzeka płynie wewnątrz pokoju, podobnie „heliotrop, akwamaryn” wydają się znajdować wewnątrz, i to bez względu na to, czy to roślina, czy też kamienie. Pochodzący z tomu *Niskie pobudki* wiersz jest zatem nie tylko nawiązaniem do wcześniejszego utworu, rekonstrukcją dawnych zdarzeń i własnej pamięci, ale i zapisem zerwania z określoną poetyką. Zerwania, które nie likwiduje ani nie unieważnia wcześniejszych trudności, ale które wymaga spojrzenia na nią jeszcze raz, z zewnątrz, ze współczesnej, zmienionej perspektywy.

Wywrotowa moc cytatu polega zatem na równoczesnym przywołaniu i podważeniu słów; zarówno cudzych, jak i własnych. Owo podważanie nie jest jednak ich unieważnieniem, ale odegraniem jeszcze raz, w zmienionych warunkach i odczytaniem za pomocą nowych kategorii. Cytat wywrotowy zmienia zatem wektor zależności między słowami, uprzywilejowując te współcześnie wypowiedziane i z nich wysnuwając interpretację tego, co przynależy do przeszłości, nie zaś odwrotnie.

## BIBLIOGRAFIA

- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarośniński, Wrocław 1977.  
 Drewnowski T., *Porachunki z dwudziestym wiekiem. Szkice i rozprawy literackie*, Kraków 2006.  
 Herbert Z., *Elegia na odejście*, Wrocław 1999.  
 Herbert Z., *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996.  
 Legeżyńska A., *Krytyk jako domokrążca*, Poznań 2002.  
 Majeran T., *Raport z zimnego miasta*, „Odra”, 1994, nr 9.  
 Poznańskie Studia Polonistyczne. Rewolucja pod spodem, Seria Literacka XII (XXXII), Poznań 2005.

- Różycki T., *Chata umaita*, Warszawa 2001.  
Różycki T., *Świat i Antyświat*, Warszawa 2003.  
Stala M., *Pokój obwieszony Marcinami*, „Tygodnik Powszechny”, 1995, nr 32.  
Świetlicki M., *Niskie pobudki*, Kraków 2009.  
Świetlicki M., *Pieśni profana*, Wołowiec 1998.  
Świetlicki M., *Zimne kraje*, Warszawa 2002.  
Świetlicki M., *Zimne kraje 2*, Kraków 1995.  
Wołowicz B., *Dobieram słowa według tęsknoty*, „Pro Arte”, 1998, nr 10.

**Justyna Tabaszewska** – doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książki *Jedna przyroda czy przyrody alternatywne? O pojmowaniu i obrazach przyrody w polskiej poezji*. Laureatka Stypendium START Fundacji na rzecz Nauki Polskiej w roku 2012 i 2013.

