

Kosz na zmieszane. Recykling w poezji polskiej ostatnich lat

Abstract

A Mixed-Waste Bin: Recycling in Contemporary Polish Poetry

The article presents the phenomenon of linguistic and poetic recycling in recent Polish poetry. It has to do with creative uses of non-literary forms of language. Three types of such linguistic materials can be distinguished: ready-mades, materials and waste. Ready-mades are extensive forms of non-literary language transplanted into the poem. Materials are short passages reflecting non-artistic forms of expression and woven into a poem. Wastes are reused words or their fragments scattered in a poem and not forming a coherent utterance. The aim of such experiments is to critically analyze language in general and to renew the language of literature.

Keywords: recycling in literature, Polish poetry after 1989, language of poetry, language of literature

Słowa kluczowe: recykling w literaturze, poezja polska po 1989 roku, język poezji, język literatury

Trudno sobie wyobrazić rodzaj wypowiedzi, który nie nadaje się do poezji – jeśli spojrzeć na tę publikowaną ostatnio w Polsce, wypełnioną po brzegi cudzymi głosami. Po ekscesach poetów „brulionu” i eksperymentach neolingwistów czy twórców poezji cybernetycznej niewiele już może zdziwić czytelników i czytelniczki poezji; najbardziej osobliwe przykłady doboru źródeł mowy wykorzystanej jako tworzywo literackie, najodważniejsze formy jej przetworzenia przestały zaskakiwać, wytworzyły się już bowiem dawno, około trzydziestu lat temu, jako norma wypowiedzi artystycznej. A i wówczas nie były niczym nowym. Tendencja do stylistycznej różnorodności utworów literackich nasila się stopniowo od połowy XX wieku i zdaje się, że w ostatnich latach osiągnęła punkt kulminacyjny.

Tworzenie poezji przypomina dziś językowy recykling. Można go zdefiniować jako zjawisko wykorzystywania w literaturze, w funkcji artystycznej, fragmentów wypowiedzi spoza rejestru wysokoartystycznego, czyli na przykład wypowiedzi użytkowych, urzędowych, potocznych, w których rozpoznawalny jest kontekst ich pierwotnego użycia; wskazuje na niego styl wypowiedzi, forma gatunkowa lub słownictwo charakterystyczne dla rozpoznawalnej, znanej z codziennego życia sytuacji komunikacyjnej. Język literatury jest

jak kosz na zmieszane. Łączą się w nim różne odmiany języka: cytaty z gazet i programów telewizyjnych, wyszukane metafory i wulgaryzmy, komentarze z forów internetowych, korporacyjna nowomowa, wysokoartystyczna polszczyzna, błędy i niezręczności językowe, frazy z formularzy urzędowych i wiele innych, przy czym poetycki recykling dotyczy w moim ujęciu jedynie pozaliterackich odmian mowy, czyli takich, które uprzednio funkcjonowały w pozaartystycznej komunikacji (lub naśladują takie użycie języka).

Poezja łączy – jak w wielkim koszu – różne języki, ponownie wykorzystuje raz użyte, a często zużyte (ograne, banalne, „bezwartościowe”) frazy. Wypreparowane z pierwotnego kontekstu użycia, przetworzone, zyskują inną postać i nowe znaczenie. Oczywiście poezja znacząco odróżnia się od podwórkowych wiązanek, wniosków uniijnych, artykułów prasowych; nie – jak dawniej – odrębnością języka (wszakże postuluje się tym samym), ale sposobem jego użycia, wykorzystaniem tej mowy w funkcji tworzywa literackiego, krytycznym do niej podejściem, które czyni z cytatów obiekt analizy. Użyte w tym tekście określenie „kosz na zmieszane” jako metafora języka współczesnej poezji nie zmierza do jej oceny, jest raczej próbą opisu tego zjawiska.

Oczywiście postać języka najnowszej poezji, otwartej na różne odmiany mowy, to efekt wieloletniego procesu. Językowy recykling ma dość długą tradycję w historii polskiej literatury współczesnej. Jeśli datować jej początek na rok 1918 i spojrzeć na tę ponadstuletnią epokę całościowo, w zasadzie można by ją uznać za epokę recyklingu. Tendencja ta sięga odwilży 1956 roku i bynajmniej nie słabnie, od prawie siedemdziesięciu lat język literatury wchłania coraz więcej odmian mowy i coraz mocniej je przetwarza – w twórczości wielu pokoleń i grup literackich, w poezji, prozie i dramacie; w pokoleniu „Współczesności”, w literaturze z kręgu Nowej Fali i tak zwanej rewolucji artystycznej powołanej przez Henryka Berezę, w twórczości skupionej między innymi wokół czasopism „brulion”, „Nowy Nurt”, „Ha!art”, „Lampa”, „FA-art”, „Wizje”, „Wakat”, „Meble”, „Literacje”, „Nośnik”, serwisu internetowego i pisma „Techsty” czy wokół twórczości takich środowisk literackich jak Na Dziko, Rozdzielczość chleba i Perfokarta. Recykling form nieliterackich – elementów języka mówionego, urzędowego, środowiskowego, gwarowego, słowem: wykraczającego poza normę wysokoartystycznej mowy – stosują w różnych odmianach i proporcjach, stylach i technikach również pisarze osobni, niezwiązani z konkretną grupą: Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Leopold Buczkowski, Marian Pankowski, Stefan Themerson, Edward Redliński, Edward Stachura, Andrzej Bursa, Ryszard Schubert, Krystyna Miłobędzka, Stanisław Czycz, Rafał Wojaczek, Tadeusz Siejak, Krystyna Sakowicz, Janusz Głowacki i wielu innych.

Jeszcze mniej więcej w połowie minionego wieku język literatury ekskluzywnie odzierał się od polszczyzny nieliterackiej, niekiedy tylko wykorzystując jej elementy, które wyraźnie odróżniały się od mowy artystycznej jako obce. Z czasem granice literackiej odrębności zaczęły się coraz bardziej zacierać, rozmyły ją napływające do literatury źródła nieartystycznej mowy, które inkluzywnie włączano do jej rejestru; początkowo na prawach cytatu, przykładowo w przytaczanych w dialogach słowach bohaterów z półświatka. Później zaczęła coraz bardziej dominować obszar mowy narratora

czy podmiotu wypowiadającego się w tekście. Opozycję ekskluzywności i inkluzywności wywodzi z rozpraw Ryszarda Nycza. Zdaniem badacza literaturę nowoczesną, funkcjonującą na gruncie polskim do lat 60. XX wieku, określała między innymi negacja kultury popularnej z jednej strony i zaangażowanej z drugiej; od drugiej połowy XX wieku, w dobie ponowoczesnej, zdaniem Nycza literatura zasymilowała te konkurencyjne formy pisarstwa, stały się elementami jej charakterystyki. „Rezultatem tego procesu – pisze badacz – było wyparcie zasady ekсклюzy (definiowania swej odrębności przez wykluczanie i odróżnianie) przez zasadę inkluzywności (definiowania swej swoistości przez współistnienie i wzajemne związanie heterogenicznych reguł, konkurencyjnych tradycji, alternatywnych poetyk)”¹.

Samo pojęcie recyklingu zadomowiło się w literaturoznawstwie od publikacji tomiku poetyckiego Tadeusza Różewicza zawsze *fragment. recycling* z 1998 roku, który odwołuje się do poprzedniego tomu poety – zawsze *fragment*. Owo nawiązanie ma istotnie charakter recyklingu, zgodnie z tytułem autor wykorzystuje w nowszym tomiku większość utworów z poprzedniego zbioru na prawach autocytatu, ponadto przetwarza formy nieliterackie: elementy audycji radiowych, tekstów prasowych czy not dyplomatycznych, a także innego rodzaju dyskursywne odpadki (na przykład krytycznie wykorzystane fragmenty dyskursu negacji Holocaustu, afery wokół choroby wściekłych krów, język branży związanej z modą), nie bez przyczyny włącza do materii poetyckiej motywy resztek, śmietnika i odpadów. Wszystkie te zjawiska pojawiały się we wcześniejszych tomach Różewicza, ale w zawsze *fragment. recycling* mocniej przybrały na sile, a po dziesięciu latach skumulowały się w tomie *Kup kota w worku* z 2008 roku, w którym większość utworów całkowicie wypełnia materia krytycznie przetworzonej cudzej mowy². Twórczość Różewicza okazała się po latach wzorcotwórcza dla wielu pisarek i pisarzy, czego przykładem – na poziomie bezpośredniej deklaracji – może być artykuł *Recykling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych „roczników siedemdziesiątych”* Michała Witkowskiego³, który odbił się szerokim echem w środowisku literackim⁴.

Pojęcie recyklingu pojawia się również w innych źródłach (bez związku ze słynnym artykułem Witkowskiego). Oto fragment *Manifestu Neolingwistycznego*: „Informacja

¹ Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012), 204.

² Głos podmiotu zupełnie zacięcha w zapisanej w tomie wrzawie pustych opinii z forów internetowych, zasłyszanych rozmów, przepisów kulinarnych, zdań z programów telewizyjnych i tym podobnych strzępów cudzej mowy. Jednocześnie podmiot jest bardzo wyrazisty, nie słycać go co prawda w mowie bezpośrednio kierowanej do odbiorcy ani żadnej innej warstwie wypowiedzi, ale widać w intensywnym przetworzeniu języka, w kompromitującym go przekształceniu cytatów, przemieszaniu wypowiedzi z kilku źródeł, lokowaniu w kontekście odbierającym jej powagę i pierwotny cel komunikacyjny.

³ Michał Witkowski, „Recykling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych «roczników siedemdziesiątych»”, w: *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski (Kraków: Krakowska Alternatywa, „Rabid”, 2002). Witkowski wskazuje na formacyjny charakter twórczości Różewicza dla prozaików swego pokolenia, tzw. „roczników siedemdziesiątych”.

⁴ Zob. hasło „Recykling”, w: *Tekstylija. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, red. P. Marecki, I. Stokfiszewski (Kraków: Krakowska Alternatywa, „Rabid”, 2002). Notabene stosuje bardzo pojemną definicję recyklingu, wykraczającą poza zakres problematyki wylaniającej się z tomików Różewicza. Autor tego słynnego artykułu użył jej do charakterystyki twórczości pisarzy urodzonych w latach 70.

chce być wolna. Informacja chce się przytulać z innymi informacjami. Pragnie kontaktu i wymiany. Na słowa nie ma copyrightu. Używamy tych samych słów co wszyscy. Jesteśmy wrotni, jesteśmy po recyklingu, jesteśmy ponad”⁵. Techniki i zjawiska artystyczne określające pracę twórczą neolingwistów: recykling, kopiowanie, przetwarzanie wspólnej mowy, swobodny obieg informacji, przeciwstawiają się modernistycznej idei oryginalności⁶.

W jednym z manifestów grupy Perfokarta jako źródło poezji wskazuje się właściwości obiegu informacji w mediach (nie same te informacje; istotne są tu zjawiska pozamerytoryczne, zakulisowe, by tak rzec: uboczne, czyli szmery, szumy, pomruk, jazgot, prędkość, rozproszenie, ubywanie). Tworzą one sferę dźwiękowych i informacyjnych odpadków, potraktowanych jako wartościowe tworzywo i ponownie włączonych do obiegu znaczeń w poezji cybernetycznej. „Powszechny pomruk bitów, jazgot elektronicznej reklamy, szmery walk politycznych na megafony, njusy, tłity. Różne, krzyżujące się prędkości przepływów. Rozproszone bycie, współbycie i ubywanie. Rozgałęziona obecność, fantazmatyczna obsceniczność, ekrany zamiast źrenic. Wszystko to stało się przyczyną tego, że poezja (poiesis) cybernetyczna stała się rzeczywistością”⁷.

Podobną metodę twórczą deklaruje w manifestcie Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba:

„Wierzmy, że zbawi nas parskanie kodu i niechciana poczta. (...) Remiksujemy wszystko, co się (nie) rusza! Przetwarzanie istniejących treści to zn#komity sposób na aktywne i satysfakcjonujące obcowanie z tradycją. Słowo / Obraz / Dźwięk / Ruch / Interakcja >>>>>>>>>> K – przed tymi bożkami: wpiętymi we wspólny Intermedialny Rdzeń: uklękniemy na barwnych kobiercach utkanych z algorytmów, hipertekstów, usterek, remiksów, gier i szumów”⁸.

Poetyckim tworzywem staje się spam i sygnał technicznej usterki, szum, algorytm i hiperteksty, techniką artystyczną: remiksowanie i przetwarzanie gotowych treści, czyli recykling.

Zawęzam obszar obserwacji tych zjawisk do poezji ostatnich lat⁹, by nieco szerzej niż całkiem pobieżnie opisać zjawisko recyklingu językowego we współczesnej literaturze polskiej, choć jest ono na tyle rozpowszechnione, że trudno o wnikliwy i jednocześnie panoramiczny opis (można by pisać osobno o każdej wspomnianej tu osobie, a także o wielu innych, z konieczności pominiętych). Przetwarzanie form nieliterackich w dzisiejszej poezji przybiera różne formy i skale. Bywa, że dominuje w obrębie pojedynczego dorobku poetyckiego, niekiedy pojawia się w wierszach autora czy autorki sporadycznie. Z pewnością jednak jest wyrazistą tendencją, jeśli spojrzeć na współczesną polską poezję całościowo.

⁵ Marcin Cecko, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzyk, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller, *Manifest Neolingwistyczny* v. 1.1, w: *Gada Izabici? Pa(n)toлогия neolingwizmu*, red. Maria Cyranowicz i Paweł Kozioł (Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005), 158.

⁶ Co z kolei odsyła do sformułowanej przez Marjorie Perloff koncepcji ariergardy przeciwstawionej awangardzie. Ariergarda opiera się w ujęciu badacza na inwencyjnym, eksperymentalnym wykorzystaniu, przepisywaniu, przekształcaniu gotowych tekstów i cytatów utrwalaonych w historii kultury. Zob. Marjorie Perloff, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century* (Chicago – London: The University of Chicago Press, 2010).

⁷ <https://perfokarta.net/root/manifest-popularny.html> (dostęp: 20.09.2023).

⁸ <https://rozdzielchleb.pl/manifest/> (dostęp: 20.09.2023).

⁹ A szerzej omawiam je w książce: Marta Bukowiecka, *Literackość form nieliterackich*. Białoszewski, Buczkowski, Mastowska, Redliński, Różewicz (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2022).

Wskazuję kilka rodzajów poetyckiego recyklingu, które odróżnia stopień i funkcja przetworzenia językowych form nieliterackich. Pozostając w obrębie metaforyki recyklingu, wyróżniam **słowa surowce, słowa tworzywa i słowa odpadki**. Oczywiście te wyrazy służące określeniu zjawisk poetyckich nieco odklejają się od swego wyjściowego znaczenia. W pierwotnym kontekście swego użycia są podobnymi znaczeniowo określeniami śmieci, znaczą z grubsza to samo. Myśląc o nich jak o określeniach nazywających zjawiska literackie, proponuję nadać im nieco inne niż oryginalne znaczenie, które w duchu lingwizmu wprowadzam ze słowotwórczo pokrewnych im słów.

Słowo surowiec to rodzaj wypowiedzi pierwotnie nieliterackiej przeniesionej w całości lub w sporych fragmentach do literatury na prawach artystycznej rekontekstualizacji, która oczywiście unieważnia pierwotną sytuację ich użycia, a więc odcina wypowiedź od jej nadawcy, celu, w jakim została sformułowana, podporządkowanego mu przekazu; w wierszu zostaje sama forma, zlokalizowana w nowym kontekście językowym i komunikacyjnym. Zawłaszczona przez poet(k)ę, nabiera poetyckiego znaczenia i staje się obiektem analizy. Choć w poezji zmienia się znaczenie słowa surowca, zasadniczo nie zmienia się jego forma, zostaje przeniesione do tekstu w stanie (niemal) surowym. Podobnie jak w utworze Edwarda Redlińskiego *Nikiiformy* z 1982 roku, złożonym z gotowych form wypowiedzi, które sam autor określił jako „surowe kawałki rzeczywistości, surowe kawałki świadomości Polaków lat siedemdziesiątych”¹⁰. Literackie znaczenie surowców, zarówno w *Nikiiformach*, jak i w cytowanej niżej poezji, nadaje im kontekst innych tekstów, a także rama dzieła literackiego, w którą zostają włożone.

Słowa tworzywa to włączone do języka poetyckiego nieduże fragmenty cudzych wypowiedzi o postaci i właściwościach plastycznej masy, która z łatwością się dzieli na mniejsze kawałki, stapia z innymi w wielorodny językowy amalgamat, dokleja do odmiennych fragmentów. Definiuje ją, określa cel jej wykorzystania sąsiedztwo słów z innego porządku, razem tworzą nową artystyczną jakość. Przyrównuję poetyckie tworzywo językowe do właściwości tworzyw sztucznych; pod pewnymi względami jest jak masa plastyczna, podatna na formowanie, zastępuje inne naturalne materiały. Podobnie autor/autorka lepiący/lepiąca wiersz z fragmentów cudzych wypowiedzi zastępuje owym językowym tworzywem polszczyznę literacką, być może też własną wypowiedź, choć to osobne pytanie: w jakim stopniu wiersz będącym stopem cudzych słów jest wypowiedzią własną, a w jakim cudzą?

Słowo odpadek również – podobnie jak słowo tworzywo – definiuje się przez fragmentaryczność, w odróżnieniu od tworzywa nie daje się jednak łączyć w całość, istnieje jako odłamek niepasujący do żadnej formy wypowiedzi (ani pierwotnej, ani wtórnej, literackiej), niekiedy więc trudno zidentyfikować go jako część uprzednio funkcjonującej całości. Poeci uprawiający artystyczny recykling słów często rozrzucają w wierszu wiele odpadków naraz, tworząc efekt góry „śmieci”, zdezelowanych części niegdysiejszych tekstów, formularzy, forów internetowych czy zasłyszanych rozmów. Poetycki odpadek

¹⁰ Edward Redliński, *Nikiiformy* (Warszawa: Czytelnik, 1982), 7.

wygląda, jakby odpadł od większej całości, jak resztką, ścinek, zbędny kawałek. Być może część autorów i autorek w procesie twórczym łowi autentyczne głoski, szumy, ścinki słów (to deklarują na przykład poeci cybernetyczni) i wkomponowuje je w wiersz. Bardzo możliwe, że wielu je wytwarza na potrzeby wiersza.

Słowa tworzywa i słowa odpadki wyracają na nice automatyzmy językowej łączliwości, rządzące językiem zasady dotyczące stosowności czy komunikatywności; rozkładają język i składają go od nowa wedle poetyckich reguł (osobno definiowanych w twórczości różnych osób) – lub nie składają, zostawiając górę odpadków, która się złożyć nie może, by przywołać Różewicza, patrona tych eksperymentów. Wszystkie te trzy odmiany cudzego słowa w poezji: słowa surowce, słowa tworzywa, słowa odpadki, są narzędziem rebelianckim: zacierają (w każdym użyciu na nowy sposób) granice języka literatury i definicje jego swoistości. Na koniec tych wstępnych uwag powinnam jeszcze objaśnić metaforę poezji jako kosza na zmieszane. W tego rodzaju koszu, jak wiadomo, lądują śmieci, których nie poddaje się recyklingowi. To określenie, odniesione do poezji, rozumiem trochę inaczej (znów, drząc znaczenie słów), jako zasób wszystkich pisanych ostatnio wierszy, jeszcze bardziej różnorodny niż we wcześniejszych okresach literatury współczesnej, w większym stopniu wymieszany, dzięki włączeniu do języka poezji pozaliterackich źródeł mowy.

Słowa surowce

Gotowe, surowe wypowiedzi to często wykorzystywany budulec późnej poezji Bohdana Zadury. Kilka jego wierszy opiera się, by tak rzec, na recyklingu totalnym; nie ma w nich jednego słowa, które można by utożsamić z głosem autora (może poza tytułem), choć jednocześnie wyraźnie widać autorski zamysł użycia językowego surowca. W tomie *Najlepsze lata* w jednym z wierszy autor cytuje wyniki meczów tenisowych razem z komentarzem dziennikarza sportowego. Jedyna ingerencja artystyczna (poza gestem rekontekstualizacji) to delimitacja wierszowa, nadająca tej wypowiedzi osobliwą (jak na tego rodzaju komunikat) ramę. Czytamy na przykład:

„turniej kobiet

Jiadio Wu (Niemcy) – Tamara Boros (Chorwacja) 4:0

(11:0, 11:9, 11:8, 11:8)”¹¹

i nic ponad tę informację oraz jej podobne; nie tyle zdają one relację z wyników niewiadomego meczu z dowolnego dnia, ile pogrywają z normą wczesnomodernistycznej oryginalności, gdy zamiast wypracowanego słowa autora trafia do wiersza losowo (zdaje się) wybrany fragment gazety czy programu telewizyjnego. Podobny typ wypowiedzi pojawia się w wierszu Zadury *Rok chopinowski*; tu jednak słowo gotowiec (cytuję przykładowy fragment: „Ching-Yu-Hu (Chiński Tajpej) / grała Etiudę C-dur op. 10 nr 1 etiudę a-moll op. 10 nr 2”¹²) nie tyle występuje zamiast opisu, ile wprowadza odbiorcę w sytuację

¹¹ Bohdan Zadura, „TOP 12: WIELKI SUKCES REPREZENTACJI POLSKII!”, w: Bohdan Zadura, *Najlepsze lata* (Kraków – Warszawa: Instytut Książki, 2015), 44.

¹² Bohdan Zadura, „ROK CHOPINOWSKI”, w: Bohdan Zadura, *Najlepsze lata* (Kraków – Warszawa: Instytut Książki, 2015), 31.

z dawnych lat tego, kto wypowiada się w wierszu. Oto Konkurs Chopinowski. Podmiot słucha muzyki, przysypia, wyświetla wspomnienia wcześniejszych konkursów i audycji muzycznych. Nagle trafia do innego czasu terażniejszego, w którym „gra Bella Dawidowicz / ona płacze / gra Halina Czerny-Stefańska / ona płacze”, słuchamy o „niej”, myślimy razem z podmiotem, który to był rok, a fakty, daty, nazwiska lokalizują senno-mgliste zdarzenia w minionych realiach.

Słowo surowiec, ten dominujący w poezji Zadury typ formy nieliterackiej, służy niekiedy krytyce języka publicystyki, co ciekawe – bez jednego odautorskiego komentarza daje do myślenia, wytyka błędy, obśmiewa tego rodzaju mowę. Utwór¹⁵ *Bukiecik* składa się wyłącznie z cytatów z wiadomości telewizyjnych (prawdopodobnie jest to właściwe określenie ich gatunkowego źródła; jest to wypowiedź dziennikarska, raczej mówiona, sądząc z błędów i usterek językowych; notabene wydaje się, że zostały wybrane jako surowiec literacki właśnie ze względu na te niedoskonałości, które Zadura zdaje się z lubością wyśmiewać). Autor¹⁴ nadał im tylko tytuły oraz nadrzędny, wymowny tytuł *Bukiecik*. W tekście *KONWERSJA* czytamy: „Fotograf uciekł z niewoli w Syrii. Był torturowany tak, że nie mógł chodzić. Aż w końcu przeszedł na islam”¹⁵. W tekście *HYDRAULIKA* – „Dla prawidłowego funkcjonowania «męska hydraulika» potrzebuje też witamin i błonnika”¹⁶.

Z wielości podobnych przykładów wykorzystania gotowców, zużytych wypowiedzi, warto w poezji Zadury wydobyć jeszcze jeden, nieco inny fragment, powiązany z techniką *ready-made* (nie tylko przez jej zastosowanie, zresztą widoczne zarówno w tym przykładzie, jak i w tych wyżej cytowanych, lecz także przez samo nazwanie, bezpośrednio jej wskazanie, które oznacza gest włączenia *ready-made* do własnego warsztatu pisarskiego). W utworze *Dwa jedwabne krawaty* Zadura aranżuje sytuację listownej komunikacji, oczywiście wziętej w ironiczny nawias. „Drogi Ralphie co by Pan powiedział na to / gdybym Pański list potraktował tak jak Marcel Duchamp / koło rowerowe widelec i stołek albo jak suszarkę do butelek czy szuflę / do śniegu albo jak pisuar któremu ten francuski szachista nadał / tytuł *Fontanna*? / Pozostawałoby mi też tylko wymyślić jakiś zgrabny tytuł i śmiało mógłbym włączyć Pański list in extenso do nowego tomu moich / wierszy nad którym / obecnie pracuję (...)”¹⁷. Znaczenie tego wiersza wydobywa plan metaliteracki; jest to rodzaj autotematycznego komentarza, ale zarazem ironiczny głos w ewentualnej dyskusji nad granicami sztuki literackiej (powracającymi w dyskusjach nad sztuką

¹⁵ Określenie statusu gatunkowego czy rodzajowego tego tekstu umożliwia tylko to ogólne słowo. Na pewno nie jest on wierszem, choć trafił do tomiku. Czy jest prozą? Rekontekstualizacja i nadanie odmiennych funkcji niewątpliwie przemienia układ cudzych wypowiedzi w literaturę. Ale czy nadaje tym tekstom status prozy?

¹⁴ Autor? Podmiot? Narrator? Czy niepoddane delimitacji teksty złożone z cytatów dziennikarskich to poezja czy proza? Kim jest instancja, która się w nich wypowiada? Dziennikarzem? Czy może jego tożsamość się zaciera wobec twórczej rekontekstualizacji? Jak określić instancję, która wybrała te teksty z magmy programów telewizyjnych, wycięła i przytoczyła? Autor? Nadnarrator? Eksperymentalna poezja ostatnich lat rozszadza słownik teorii literatury.

¹⁵ Bohdan Zadura, „Bukiecik”, w: *Już otwarte* (Stronie Śląskie – Wrocław: Biuro Literackie, 2016), 34.

¹⁶ Zadura, *Bukiecik*, 34.

¹⁷ Zadura, *Bukiecik*, 18.

ready-made, kierowanymi do autorów zarzutami braku wysiłku i wyobraźni stojącymi za wyborem gotowych przedmiotów na dzieła sztuki¹⁸).

Myśląc o wykorzystaniu słów gotowców w poezji, warto również spojrzeć na poezję Marcina Mokrego, który w tomie *Świergot* wkłada każdy wiersz w ramę z gotowców. Na stronach nieparzystych (z lewej strony otwartej książki) zamieszcza eksperymentalne, neoawangardowe wiersze, na stronach parzystych wstawia osobliwe długie indeksy ze skomplikowaną numeracją, pozbawione punktu odniesienia, a więc zdefunkcjonalizowane, a jednak wyraźnie zachowujące swoją pierwotną formę. Oto przykład spisanego w kolumnie wykazu nie wiadomo czego z numerami, które w poprzednim użyciu odsyłały do jakichś źródeł:

„Pallier 117 kXIX

Palma, w. 90 B2; 88 B1; 88 kVI

Palma de Mallorca, 51 EF3

Palmanova 47 D2”¹⁹.

A pod wierszem Mokry umieścił takie językowe odpadki²⁰:

„poprzecznik (m) Querträger (m)

4. Sobota na folwarku, Fragment il. 5

JESTEŚ W CIAŻY – podziel się z nami tą dobrą nowiną podając planowany termin porodu
6–7 Komunikacja i transport, linie morskie.....1:160000000”²¹.

Umieszczone w dolnym lewym rogu strony zapiski przypominają wielorodny przypis (złożony z definicji, podpisu pod ilustracją, cytatu z poradnika i fragmentu mapy), jednak w żaden sposób nie odnoszą się do wiersza, podobnie jak indeks nazw niewiadomego pochodzenia. Jak się rzekło, tworzą rodzaj okalającego wiersz obramowania zrobionego z tekstów nieliterackich. Tak samo skonstruowane są wszystkie rozkładówki tej książki: z prawej strony jest „indeks”, z lewej wiersz, a pod wierszem cztery wersy „przypisów” (w tych przypisach widziałabym zresztą przykład poetyckich odpadków).

To niejedyny „gotowcowy” koncept literacki Mokrego. Na przykład w zbiorze *Żywe linie nowe usta*, już na poziomie tytułu nawiązującym do postaci i poezji Tadeusza Peipera, Marcin Mokry komponuje rozkładówki książki z podobną regularnością jak w tomie *Świergot*, również tu wydzielając poetycką przestrzeń po równo sobie (to jest swemu poetyckiemu głosowi) i gotowcom; z prawej strony umieszcza swoje eksperymentalne wiersze o rozluźnionych związkach wyrazowych, z lewej lokuje instrukcje postępowania medycznego, wzięte z własnej praktyki w Miejskim Ośrodku Pomocy Społecznej w Rydułtowach.

¹⁸ Zob. dyskusja Heleny Zaworskiej i Edwarda Redlińskiego wokół jego książki *Nikiformy*, będącej literackim ready-made. Helena Zaworska, „Art brut” po polsku, *Twórczość* 3, 1983; Edward Redliński „Samoobrona czyli nie czekając na Godot”, *Twórczość* 10, (1983).

¹⁹ Marcin Mokry, *ANTONI PYTA CZY Z NIM PÓJDE*, w: *Świergot*, (Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2019), brak numeracji stron.

²⁰ Niby-przypisy pochodzą z czterech źródeł, są krótkimi, rozłącznymi fragmentami, które nie sklejają się w całość, dlatego określiam je mianem słów odpadków. Bardziej szczegółowy opis językowych odpadków znajduje się w dalszej części tego tekstu.

²¹ Mokry, *ANTONI PYTA*...

Czytamy tu na przykład pozostawione bez żadnej poetyckiej ingerencji w tekst zadanie testowe weryfikujące wiedzę o zaleceniach związanych z wymianą cewnika:

„Zadanie 19

Podczas wymiany dwuczęściowego cewnika zewnętrznego po umyciu i osuszeniu prącia należy:

A. Założyć cewnik tak, aby jego ujście znajdowało się na żołądździ, a następnie umocować przy pomocy paska z klejem

B. Przyklepić wokół prącia pasek z klejem, a następnie umocować na nim cewnik tak, aby jego ujście znajdowało się na żołądździ (...)²²

i tak dalej. Albo:

„Podopieczny z chorobą Alzheimera (...) mówi, że widzi wejście do piwnicy i osoby do niej wchodzące. Występują u niego drażliwość, głośne mówienie do siebie, chodzenie bez celu po sali, zaburzenie rytmu snu i czuwania. Dolegliwości te mogą świadczyć o występowaniu u pacjenta:

A. Konfabulacji;

B. Halucynacji;

C. Urojeń;

D. Fobii²³.

Co ciekawe, zgodnie z deklaracją sformułowaną w postłowie do tomu Marcin Mokry odbył praktyki w ośrodku pomocy społecznej w roku 2002, dwadzieścia lat przed wydaniem tomu *Żywe linie nowe usta*; musiał myśleć poważnie o możliwych sposobach użycia wyniesionych stamtąd dokumentów, skoro przechowywał je tyle lat. Czy mogły mu się przydać merytorycznie, zakładając, że praktyka w Rydułtowach miała swoją kontynuację w kolejnych latach? Niewykluczone, zwłaszcza gdyby były to zapiski z podręcznika czy encyklopedii, czyli książek, do których się wraca. Ale zauważmy, że są to zadania z testu weryfikującego wiedzę; jeśli w 2002 roku były mu potrzebne, to znaczy to, że spełniły swoją użytkową funkcję (jako materiał potrzebny do zdania egzaminu). Tym bardziej ciekawe, że tekstowy gotowiec o użytkowej wartości nieaktualnej gazety czy starej ulotki okazał się na tyle cenny, by go przechować. Być może od razu jawił się jako potencjalny fragment wiersza. Tak czy inaczej po latach – mocą autorskiej decyzji – nabrał wartości artystycznej jako surowiec poetycki.

Warto jeszcze wspomnieć o tomiku Jarosława Lipszyca *Mnemotechniki*, złożonym wyłącznie z autentycznych definicji z portalu Wikipedia. Jedyłą ingerencją autora w ich postać jest delimitacja wierszowa, która, by tak rzec, reguluje znaczenia poszczególnych słów, jedne znaczeniowo dociąża, od innych, sytuowanych w szeregu słów, odwraca uwagę. Mimo tego zabiegu Lipszyc deklaruje we wstępie, że nie jest autorem tej książki, nie napisał ani jednego słowa, jednocześnie jednak przyznaje, że jest dla niego głęboko osobista, gdyż przez własną jej redakcję opowiada „pewną prywatną opowieść”.

²² Marcin Mokry, [bez tytułu], w: „Żywe linie nowe usta” (Kotłobrzeg: Biuro Literackie, 2022), brak numeracji stron.

²³ Mokry, [bez tytułu].

Pisze również (w duchu publikowanego kilka lat wcześniej manifestu neolingwistów, którego jest współautorem), że „może tak jak słowa nie mogą być niczyją własnością, tak i powieści zawsze będą należeć do sfery społecznej”²⁴. Zachęca, można powiedzieć, do recyklingu: „twórczego remiksu, tworzenia własnych – jednoosobowych i kolektywnych – wersji”²⁵ swoich-nieswoich tekstów.

Słowa tworzywa

Słowo tworzywo jak przystało na plastyczną materię jest podatne na rozmaite zabiegi literackiego recyklingu; autorzy i autorki chętnie stapiają wypowiedzi z różnych źródeł nieartystycznej mowy w osobliwe amalgamaty. U Tadeusza Pióry czytamy:

„Świadom praw i obowiązków, trzymam buzię na kłódkę
z Tytanu® by Piprzytycki & Kuś, bo narkotyki
jeszcze nie zadziałał”²⁶.

W jednym zdaniu łączy się umocowana w języku prawa fraza z uroczystych ślubowań, nieco ośmieszona kontrastem fragmentów z dwóch innych rodzajów wypowiedzi; widzimy tu potoczny frazeologizm z obcym jego słownikowej postaci dziecięcym słowem „buzia”. Jego idiomatyczny sens łamią – wzięte z języka handlowego i skomercjalizowanego świata nazw i znaków towarowych – szczegóły dotyczące identyfikacji owej kłódki. Pióro zdaje się tu pogrywać z odmiennymi standardami szczegółowości tego rodzaju opisów w poezji i realiach handlowych. Kluczowe w nich elementy, takie jak znak zastrzeżenia nazwy czy konwencja jej angielskiego zapisu („by... &...”), notabene nieco śmieszna przy arcy polskich nazwiskach, w poezji rażą celową nadmiarowością i umownym przekazem (co jest oczywiście zamierzone). W tym samym tomie Pióry natrafiamy na taki fragment:

„dynamiczne definicje pederastii uwzględniają echoplex,
melotron i uśmiech gościa, który ma czas i telefony
do pątników”²⁷.

Dynamiczne definicje pederastii uwzględniają dwa specjalistyczne pojęcia z instrumentalistyki elektronicznej oraz uśmiech „gościa”, który dzwoni do pątników. Słowa (z rozmysłem) nie tworzą tu sensownego znaczenia, tyle przez dziwne złączenie kilku źródeł mowy, ile przez ich znaczeniową nieprzystawalność, nietężliwość (co ma wspólnego instrument muzyczny z homoseksualizmem?). Tematem samym w sobie jest tu wariantywność doboru odmiennych wyrazów z różnych źródeł mowy, rozluźnienie semantycznych związków między nimi, sklejanie ich wedle prawideł poetyckiego recyklingu, które dopuszcza złączenie wszystkiego ze wszystkim. Każdy rodzaj wypowiedzi potencjalnie nadaje się do poezji, zwłaszcza jeśli jest szkaradny, śmieszny i niedoskonały. Sformułowania ulepione z niepasujących do siebie części, to jest wyrazów, które w realnej komunikacji

²⁴ Jarosław Lipszyc, *Mnemotechniki* (Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008), 5.

²⁵ Lipszyc, *Mnemotechniki*, 5.

²⁶ Tadeusz Pióro, „Uraj”, w: *Połać i szum* (Warszawa: PIW, 2021), 135.

²⁷ Tadeusz Pióro, *Wychowanie muzyczne*, 83.

raczej nie zostałyby użyte, zyskują w poezji osobliwy urok. Taki odcień ma na przykład fraza z wiersza Konrada Góry „remont typu nalot dywanowy”²⁸.

Podobny status mają słowa w recyklingu poetyckim Kiry Pietrek. Warto też na marginesie wspomnieć, że o ile na przykład w wierszach Tadeusza Pióry zużyte słowa zdarzają się rzadko, o tyle Pietrek traktuje je jako główny budulec poezji. Analizuję w tym tekście zarówno fragmenty wierszy, w których językowy recykling jest dominującą strategią twórczą, jak i te, które korzystają z niego sporadycznie – by dowieść rozpowszechnienia tej tendencji w twórczości autorów z różnych środowisk czy pokoleń. W wierszu Kiry Pietrek *Litania*, którego znaczenia krążą wokół kultury gwałtu, pojawia się portret mężczyzny, sklejony z różnego rodzaju słownego tworzywa: języka zoologii, politycznej publicystyki, znakowania dróg, autorskiego neologizmu, przerobionego cytatu z etykiety soku, ale też z krytycznie zamieszczonej w wierszu żenującej frazy odsyłającej do nadrzędnego tu problemu przemocy seksualnej.

„(...) jesteś penisem drogowskazem
majątkami widocznymi spod za krótkiej spódniczki
zapłodnieniem
skupiskiem jaj nie połączonych ze sobą
mętym osadem jednodniowego soku
galaretowatą masą
sezonem rozrodczym
spermatoforem
postacią larwalną światowej polityki społecznej
przypominasz postać dorosłą”²⁹.

Przewrotny sens użycia tego tworzywa polega tyle na odmienności zestawionych tu źródeł obcego słowa, ile na przemieszczeniu opisujących postać mężczyzny określeń i przydaniu im funkcji opisowej, której nie mają w realnej komunikacji. Oczywiście więc w realnej komunikacji, którą żądzą reguły poprawności językowej i logicznej spójności wypowiedzi, mężczyzna „nie może być” majątkami widocznymi spod za krótkiej spódniczki, może jedynie użyć tej frazy, ale ponieważ w tym oskarżycielskim wierszu został opisany jako zwyrodnialec, który „pakuje ręce / gdzie nie trzeba / pozostawia głośnie pakiety / skrzeku”³⁰, prawdopodobna w takim stylu zachowania wypowiedź mężczyzny niejako skleja się z jego postacią, określa ją. „Nie może być” on również sezonem rozrodczym czy galaretowatą masą, ale w porządku poetyckiego pisania biologiczne terminy z zakresu funkcjonowania płazów przemieszczono do opisu relacji społecznych czy opisu ludzkich właściwości, co można potraktować jako niewspółmierny do opisanych tu męskich zachowań odwet; sprowadzenie bohatera wiersza do galaretowatej masy czy mętnego osadu w oczywisty sposób go uprzedmiotawia i deprecjonuje, co w znacznie mniejszej skali przypomina psychiczne skutki gwałtu.

²⁸ Konrad Góra, „Haiku dla księgarni Hiszpańskiej”, w: *Dzień został w nocy. Wiersze z miłości i nienawiści* (Ligota Mała: Wydawnictwo papierwdole–katalog Press, 2021), 22.

²⁹ Kira Pietrek, „litania”, w: *Język korzyści* (Poznań: WBPICAK, 2010), 37–38.

³⁰ Pietrek, *litania*, 37.

Jako jeden z ostatnich przykładów tworzywowego potraktowania słowa wskazałabym wiersz *Mały Gliński* Darka Foksa z tomu *Eurydyka*. Jest to zabawna instrukcja wykorzystania identyfikatorów zalegających w szufladzie każdego „człowieka kultury”. Co z nimi zrobić? Zabrać na pobliski skwer i „wręczyć po identyfikatory” „osobom, które od jakichś dwóch dekad mają poważny problem z ustawieniem ostrości”³¹. Oczywiście należy im „wręczyć po identyfikatory”, w żadnym razie „dać identyfikator”, gdyż wręczony „uprawnia do pobrania darmowego wina / w centrum handlowym”³² oraz „bezpłatnego wstępu na wszystkie imprezy kulturalne / na terytorium Unii Europejskiej”³³; określenie „wręczyć po identyfikatory” jest z tego samego stylistycznego uniwersum językowego co pozostałe przetworzone tu frazy języka formalnego. Tworzywo tych okrągłych słów z języka dotacji uniijnych sklepów Foks z językową materią instrukcji gier oraz terminologią medyczną i sądowno-policyjną (z tym ostatnim zakresem leksykalnym tematycznie łączy się też zresztą użyte w wierszu potoczne słowo „mordobicie”):

„(...) Mistrzem Małego Glińskiego
zostaje ten z graczy, który udokumentuje najwięcej
mordobic, interwencji ochrony i policji, złamań
oraz ran ciętych, podartych ubrań, a także przedwczesnych
porodów wygenerowanych przez jego identyfikatory”³⁴.

W tej absurdalnej, wspaniale nonsensownej scenie na pierwszy plan wysuwa się parodystyczny obraz polszczyzny, pobrzmiwającej dobrze znanymi frazami z różnych źródeł. „Uprawnia do pobrania” czy „rany cięte” zwracają w tym wierszu uwagę jako jednocześnie obce (poezji) i w pewien sposób swojskie (utrwalone w uzusie, rozpoznawalne, mimetycznie czytelne). Tego rodzaju frazy umieszczane są często w wierszach na tle obrazów czy wyrażeń mocno z nimi kontrastujących. „Rybki, chomiki, papugi / zamiast kursu szybkiego czytania / z elementami NLP. / Przesłuchiwałem asystenta z zakładu anatomii / na okoliczność morderstwa”³⁵, czytamy na przykład w wierszu *Inwentarz* Marcina Sendenckiego. Konrad Góra wtopił obcą kancelaryjną frazę („zamknięty ze względów ekonomiczno-sanitarnych”) w anegdotyczną rozmowę dwóch bezdomnych osób:

„«Gołąb nad nami wyłysiał» – powiedział
siedzący na schodach zamkniętego
ze względów ekonomiczno-sanitarnych barbera
bezdomy do bezdomnego, kiedy
upadło między nimi kilka strzępków puchu –
w rzeczywistości dowód na atak pustułki”³⁶.

³¹ Darek Foks, „Mały Gliński”, w: *Eurydyka* (Wrocław: Warstwy, 2021), 52.

³² Foks, *Mały Gliński*, 52.

³³ Foks, *Mały Gliński*, 54.

³⁴ Foks, *Mały Gliński*, 52.

³⁵ Marcin Sendencki, „Inwentarz”, w: *Błam*, (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 87.

³⁶ Konrad Góra, „Ani brak powietrza”, w: Konrad Góra, *Dzień został w nocy. Wiersze miłości i z nienawiści*, Oleśnica: Wydawnictwo papierwdole, 2021. 24.

Obca fraza kancelaryjna spełnia tu funkcję przedmiotu, jest alternatywą wyrazu „szyld”, skonkretyzowanym cytatem jego zawartości. Artystyczna rekontekstualizacja tego rodzaju fraz sprawia, że z poważnych (w realnym, pierwotnym kontekście swego użycia) stają się zabawne, nabierają odcienia śmieszności. Żeby ją odczuć, trzeba wytrącić je z automatyzmu użycia, wybić na pierwszy plan wypowiedzi – takie działanie ma kontekst wiersza odmienny od realnej komunikacji, w którą wrosły na tyle silnie, że przestały zwracać na siebie uwagę.

Słowa odpadki

Trzecią odmianą słowa poddawanego recyklingowej obróbce w poezji jest odpadek. Określam go tak w sposób neutralny, bez intencji negatywnego wartościowania (podobnie pojęcie recyklingu, mimo oczywistej konotacji ze śmietnikiem, nie deprecjonuje poezji jako właściwa jej strategia literacka). Odpadek, fragment słowa lub zdania ponownie użyty w poezji, nie jest samodzielnym tekstem jak gotowiec, nie łączy się też w spójną całość z odmiennymi od niego frazami jak tworzywo. Niekiedy tworzy pewną całość z innymi odpadkami, jest ona jednak układem oddzielnych, rozsypanych fragmentów.

Przykład takiego zastosowania elementu nieliterackiego znajdziemy np. w tomie Jerzego Jarniewicza *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną* (zresztą jest to tytuł złożony z recyklingowych fraz). Pochodzący z tego zbioru *Wiersz w rozsypanym składzie* łączy ponownie użyte słowo, wzięte ze staroświeckiego anonsu, z obrazem rozsypujących się słów. Mieszają się tutaj porządki tego, co nazwane, z tym, co czysto językowe.

„Hurtownia tkanin poleca: andżela, żorzeto-atłas,
skin picz, strecz, babli borka. Stos pokruszonych słów
na obrazie i kontenery przy trasie. Skład zasad
w składzie sukna. Chrzcziny, wesela, pogrzeby”³⁷.

Andżela, żorzeto-atłas, skin picz, strecz i babli borka to zarazem rodzaje tkanin, jak i fantazyjne nazwy migoczące marzeniami o szyku w wielkim mieście; mogłyby być równie dobrze nazwami drinków czy tytułami przebojów radiowych. Jaskrawo kontrastują ze zgrzebnym hasłem „Hurtownia tkanin poleca”. „Rozsypany skład” w tytule wiersza jest jednocześnie składem tkanin, składem zasad, jak i składem pojętym jako etap tworzenia książki, a więc technicznej pracy nad słowami (kojarzonej tyle z obowiązkami łamacza, ile z samym procesem twórczym). Pokruszone słowa tworzą stos, ale zarazem widzimy je na obrazie – czy więc są obiektem przedstawionym czy faktycznie „rozsypały się” w poetyckiej pracy? A wszystko to ujęte w ramy prostodusznego ogłoszenia z minionej epoki: „Hurtownia tkanin poleca (...) chrzcziny, wesela, pogrzeby”. Słowa odpadki wyjęte z prawdziwego być może szyldu, ogłoszenia hurtowni, przetworzone: rozkruszone na kawałki-błyskotki, trochę zniekształcone („skin picz” zamiast *peach skin*), trochę może wymyślone (anżela i babli borka), nabierają dodatkowych znaczeń w pobliżu wieloznacznych słów pogrywających ze znaczeniem słowa „skład”.

W poezji Marcina Sendeckiego powraca model wiersza przypominający wykaz różnorodnych, jakby niezłożonych w spójną całość słów. Na przykład w wierszu [Ca] widzimy

³⁷ Jerzy Jarniewicz, „Wiersz w rozsypanym składzie”, w: *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną* (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 38.

ułożony w kolumnę zestaw pojęć z różnych, by tak rzec, realiów językowych. Oto indeks słownych odpadków ze szrotu, z listy wartości odżywczych, apteki, działu księgowości, podręcznika żeglarsstwa i słownika astronomii:

„Złom
Wapń
Maść
Koszt
Brak
Brak
Maszt

Nów (...)³⁸.

W dalszej części wiersza słowa zastąpiono sylabami, które wyglądają jak tablica Mendelejewa, i zdaje się, że tak ma się spis słownych odpadków do wypowiedzi (istniejących w hipotetycznym kontekście, nie w wierszu), jak zapisane na owej tablicy symbole związków chemicznych do realnie istniejących substancji. Niewiele można tu wyczytać, być może zresztą ten niedosyt mógł być celem pracy twórczej Sendeckiego: „W / Ca / Je / Łu / Na / Ju / Ż / Le”³⁹. Z kolei w wierszu [Ja] autor pomieścił, jak można przypuszczać, części różnych zdań nieskładających się w całość; zwłaszcza pierwsza, zacytowana tu strofa wygląda jak układ swobodnie dobranych słownych odpadków poddanych reyklingowej obróbce:

„Jabłko gruszka marchewka bez
dotatku cukru Wzbogacony zawiera
z teorii przymierze? Furda, oto kieszenie, mes enfants z
«My Sister’s Hand in Mine» pod poduszka Prezent (...)⁴⁰.

„Dodatku cukru Wzbogacony zawiera” to jakby przemieszane informacje z etykiety produktów spożywczych informujących o „dotatku cukru”, wzbogaceniu witaminami i zawartości „śladowej ilości orzechów”. Znajdują się tu jeszcze tytuł książki Jane Bowles, archaiczna „furda” i francuskie słowa... Znaczenia żadnego z tych elementów nie rozstrzyga dalsza część wiersza, bardziej spójna, choć równie tajemnicza.

Podobna reguła rządzi wierszem Tomasza Pułki *dziś 20:00*. Widzimy tu przemieszane słowa, częściowo pochodzące z serwisu informacyjnego (na ten trop naprowadza wtopione w materię porzrzucanych słownych odpadków nazwisko osoby prowadzącej podobne wiadomości). Choć tworzą zdeintegrowaną całość, widać tu ustabilizowane w języku publicystyki frazy.

„- -> kompromitują działanie prezidenta
kontroli likwidację przyspieszył który <- -
- -> jak i nazwiska reakcji / uśmiechnięta

³⁸ Marcin Sendek, „[Ca]”, w: Marcin Sendek, [KA], Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2019 266.

³⁹ Sendek, [Ca], 267.

⁴⁰ Sendek, [Ja], 305.

wolność dodała (narada słynna) pochanke <- -
- -> która jak mój tampon łapany za sznureczek

skandalem i «brzucha»
łopoce

kwietnia⁴¹

Nakładają się na nie fragmenty wypowiedzi z innego porządku, choć trudno je rozpoznać w tym zakłóconym przekazie; wydają się „przypadkowo” rozsypane.

Pułka rozbija słowa i zdania w jeszcze bardziej ekstremalny sposób w wierszach z tomu *Bród*. Jeden z nich nosi adekwatny wobec lingwistycznej zawartości utworu, nadany od incipitu tytuł [*Vszistko*]; w obszernym tekście złączył autor różnie potraktowane słowa (zapisane poprawnie, w wersji z poprzestawianymi literami, wiązki słów, pojedyncze litery) o różnym statusie (pojedyncze wyrazy z różnych źródeł, cytaty, adresy internetowe), z różnych języków i alfabetów (poza polskim i czeskim widać zapis gruziński, koreański, wietnamski). Oto krótki fragment:

„5 Duński smak - S ł ł nie trva CD EZ Ca wynajem spekjalist ó II Aud
«w z inyer Spaw ł ekznej» Piwo II koń linii Dalla vini. Czar ó VNO
to ś Radke opinyotv ó różowe, Jack zvikli ludzie ...
Rzęsy z motyl - Wikipedia, Walnut ensiklopedia
pl.wikipedia.org / wiki / rzęs z _ Etykiety⁴².

We fragmentach tego utworu, w których znaczenie jest bardziej czytelne, widać cytaty ze słowników i podręczników językoznawczych, co naprowadza na interpretację lingwistycznej pracy na słowach, poprzedzającej być może zapis zdezintegrowanych, zmienionych w górę odpadków słów, które w wielu przypadkach trudno zidentyfikować, a w szczególności złożyć w całość. Być może wcześniej autor analizował znaczenie wyrazów (skoro kilka razy w jego tekście powraca hasło „synonim”), a ostatecznie zdecydował się je porozdzierać i przemieszczać fragmenty w sobie znanym systemie i porządku.

Jeszcze bardziej zagadkowo wyglądają słowa odpadki w wierszu Romana Bromboszcza *modus operandi* z tomu *cybernetyczny spin*.

„i/o ny !! => s.ter / ty
pa~leak.i => dot.yk
tarc.ie || dryf.teria
lemniskata && holo
#include <reboot.c>
my mind is blowing
int zombie () {
cout “ogrodnict
wa”;
}”⁴³.

⁴¹ Tomasz Pułka, „dzis 20:00”, w: *Wybieganie z rajy* (Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017), 392.

⁴² Pułka, [*Vszistko*], 301.

⁴³ Roman Bromboszcz, „modus operandi”, w: *cybernetyczny spin* (Warszawa: Tangere, 2020), 22.

Są jakby wzięte z innego języka, i mam tu na myśli, rzecz jasna, nie tylko angielskie słowa i frazy. To tajemnicze kody i hasła z cyberrealiów przetykane znakami, których sens trudno odgadnąć; a rozpoznawalne polskie słowa uduwiają nietypowe dzielenie, wydobywające z nich inną semantykę i brzmienie. Wszystkim wierszom z tego tomu towarzyszy utwór dźwiękowy, do którego odsyła zamieszczony obok wiersza kod QR. *Modus operandi* należy czytać wraz z przechodzącym w świst szumem wiatru połączonym z odgłosem przenikliwego gwizdania. Oto recykling językowy połączony z dźwiękowym.

Słowa odpadki, wyabstrahowane z pierwotnego kontekstu mowy, tworzą niekiedy w poezji perfekcyjnie uporządkowany układ, daleki jednak od reguł komunikacji. Tomasz Bąk na przykład w wierszu z tomu *[beep]generation* tworzy wszystkie możliwe kombinacje z dwóch leksykalnych odpadków wziętych z języka gastronomii: „schab bez kości” i „czereśnie bez robaków”; układa je w dystychy przeplecione powracającym jak refren archaicznym (z punktu widzenia krótkiej historii sztuki marketingu) hasłem „reklama dźwignią handlu”. Pojawia się tu kolejno „schab bez kości”, „czereśnie bez robaków”, „schab bez robaków”, „czereśnie bez kości”, „schab bez czereśni”, „robaki bez kości”, „kości bez schabu”, „robaki bez czereśni”, „kości bez robaków”, „schab bez czereśni”, a gdy wyczerpują się opcje tej literackiej wariantowości, wiersz się „zacina” i zmienia porządek:

„Bez bez schabu
bez bez kości
bez bez czereśni
bez bez robaków
bez bez bez

Reklama jest,
reklama jest
reklamą jest”⁴⁴.

Utwór Bąka ma przewrotny tytuł *Słyszę & zapisuję / Człowiek-pizda bierze udział w zajęciach terenowych ze współczesnych koncepcji marketingu*. Pierwsza jego część przywodzi na myśl technikę „zanotu”, uitorowaną młodej literaturze polskiej przez Białoszewskiego, (iluzję) bezpośredniego spisywania wypowiedzi do literatury, druga część sugeruje związek procesu twórczego z uczestnictwem w poprzedzających go bezpośrednio zdarzeniach; tymczasem podobna kombinatoryka słów zakłada raczej laboratoryjne podejście do językowego tworzywa, a już z pewnością wyklucza możliwość mimetycznego odbicia wypowiedzi w poezji; można oczywiście zasłyszeć sformułowanie „schab bez kości”, ale już „kości bez robaków” czy „schab bez czereśni”, zwłaszcza w układzie wariantywnych możliwości zapisu tych kilku związków wyrazowych, nie wydają się możliwe w realnej komunikacji, w której można by uczestniczyć i w której można by je wyłapać na poetycki radar bezpośrednio z rozmowy, jak sugerowałby tytuł.

⁴⁴ Tomasz Bąk, *Słyszę & zapisuję / Człowiek-pizda bierze udział w zajęciach terenowych ze współczesnych koncepcji marketingu*, w: *[beep]generation* (Poznań: WBPiCAK, 2016), 55–56.

Recykling w polskiej poezji współczesnej jest niejednorodny, ma wiele odmian, różne style i dominujące motywy. Formy języka nieliterackiego wykorzystanego jako tworzywo literackie łączy kilka cech wspólnych. Po pierwsze, pochodzą ze źródeł dalekich neutralnej polszczyźnie literackiej (to znaczy spoza rejestru neutralnej, wzorcowej, poprawnej mowy, nie chodzi tu o mowę wysokoartystyczną, którą konserwuje dziś zresztą kilku zaledwie poetów i kilka poetek). Owe formy nieliterackie są jej obce merytorycznie (na przykład w przypadku specjalistycznego języka ekonomii czy weterynarii włączonego do poezji) i stylistycznie (wulgaryzmy i błędy). Po drugie, są w wyraźny sposób wykorzystywane jako mowa obca, z którą autor(ka) nie identyfikuje swojego języka: albo krytykuje ją – nigdy wprost, ale za pomocą kompromitujących mowę przetworzeń, albo wykorzystuje w funkcji krytyki konkretnego zjawiska (na przykład socjolekt rzeźniczy użyty w wierszu poety – zaangażowanego społecznie weganina – by obnażyć mechanizmy przemysłu mięsnego), co pośrednio również stanowi krytykę mowy, choć nie jest jej bezpośrednim celem.

Zawsze jednak autorzy wierszy sygnalizują odrębność własnej mowy względem cudzej. Pisząc o sposobach odniesienia do języka, a także posługując się pojęciem słowa w całym tym tekście, odwołuję się oczywiście do filozofii Michaiła Bachtina i wypracowanej na tym gruncie opozycji słowa własnego i słowa cudzego, czyli wypowiedzi zgodnej z głosem autora i wypowiedzi, od której się odcina i którą wykorzystuje krytycznie⁴⁵. Recyklingową poezję XXI wieku wypełnia niekiedy całkowicie materia cudzego słowa, zawsze jednak można w niej wskazać pierwiastek mowy własnej, a jest nią sfera krytycznych literackich przetworzeń tej mowy, które przez ułożenie słowa w stylistycznym kontraście z odmienną, nieprzystającą do niego wypowiedzią, modyfikacją formy wyrazu, jego rozbicie sygnalizują krytyczny dystans autora czy autorki do wykorzystanej wypowiedzi. Co więcej, cudze słowa na ogół tracą w wierszu swoją czysto językową tożsamość oraz komunikacyjną powinność i występują jako metonimiczne zamienniki przedmiotów czy zjawisk.

Zazwyczaj poeci i poetki korzystający z recyklingu opowiadają się wobec jakichś wartości, czemuś się tym sposobem sprzeciwiają, choć niekiedy za przypadkiem użycia formy nieliterackiej kryje się tylko lekki śmiech. Tak czy inaczej recyklingowe wiersze tworzy się dzisiaj nie tylko dla samej idei oryginalności czy nowatorstwa. Wedle Pawła Kaczmarskiego (który pisze o takich autorach jak Kira Pietrek, Konrad Góra, Szczepan Kopyt, Szymon Domagała-Jakuć, Ilona Witkowska czy Tomasz Bąk) poeci i poetki zmierzają raczej do tego, by coś powiedzieć o współczesnym świecie i języku. „Uprawiając spontaniczny, twórczy recykling: czerpią z różnych rejestrów i tradycji, wszystkie dostępne narzędzia i strategie oceniając nie pod kątem ich wyobrazonego «zużycia», ale tego, co można z nimi dziś zrobić. To «dziś» jest kluczowe: chęć mówienia o konkretnym świecie i konkretnym (historycznym) momencie jest dużo ważniejsza niż popisowe innowacje” czy idea wykorzystania narzędzi sprzed dekady (czy kilku dekad). Nawet jeśli dziś, analizując te wiersze, widzimy w nich kontynuację wcześniejszych, zainicjowanych już

⁴⁵ Zob. Michaił Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, tłum. Danuta Ulicka, oprac. i wstęp Eugeniusz Czapliewicz (Warszawa: PIW, 1986); Michaił Bachtin, „Słowo w powieści”, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni (Warszawa: PIW, 1970).

w odwilży tendencji. I nawet jeśli, mimo kontynuatorskiego charakteru tej twórczości i długiego okresu rozwoju idei przetworzenia cudzego słowa w literaturze, zjawiska te wciąż jawią się jako oryginalne i nowatorskie.

Bibliografia

- Bachtin, Michaił. *Estetyka twórczości słownej*. Tłum. Danuta Ulicka. Oprac. i wstęp Eugeniusz Czaplewicz. Warszawa: PIW, 1986.
- Bachtin, Michaił. *Słowo w powieści*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Red. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni. Warszawa: PIW, 1970.
- Bąk, Tomasz. „Słyszę & zapisuję / Człowiek-pizda bierze udział w zajęciach terenowych ze współczesnych koncepcji marketingu”. W: *[beep]generation*. Poznań: WBPICAK, 2016.
- Bukowiecka, Marta. *Literackość form nieliterackich*. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2022.
- Bromboszcz, Roman. „modus operandi”. W: *cybernetyczny spin*. Warszawa: Tangere, 2020.
- Cecko, Marcin, Maria Cyranowicz, Michał Kasprzyk, Jarosław Lipszyc, Joanna Mueller. „Manifest Neolingwistyczny v. 1.1”. W: *Gada !zabić? Pa(n)tologia neolingwizmu*. Red. Maria Cyranowicz, Paweł Koziół. Warszawa: Staromiejski Dom Kultury, 2005.
- Foks, Darek. *Mały Gliški*. W: *Eurydyka*. Wrocław: Warstwy, 2021.
- Góra, Konrad. *Haiku dla księgarni Hiszpańskiej*. W: *Dzień został w nocy. Wiersze z miłości i nienawiści*. Ligota Mała: Wydawnictwo papierwdole–katalog Press, 2021.
- Jarniewicz, Jerzy. „Wiersz w rozsypanym składzie”. W: *Na dzień dzisiejszy i chwilę obecną*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Lipszyc, Jarosław. *Mnemotechniki*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Mokry, Marcin. „ANTONI PYTA CZY Z NIM PÓJDE”. W: *Świergot*. Wrocław: Fundacja im. Tymoteusza Karpowicza, 2019.
- Mokry, Marcin. „[bez tytułu]”. W: *Żywe linie nowe usta*. Kołobrzeg: Biuro Literackie, 2022.
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2012.
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago – London: The University of Chicago Press, 2010.
- Pietrek, Kira. „litania”. W: *Język korzyści*. Poznań: WBPICAK, 2010.
- Pióro, Tadeusz. „Uraj”. W: *Połąc i szum*. Warszawa: PIW, 2021.
- Pułka, Tomasz. „dziś 20:00”. W: *Wybieganie z raj*. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2017.
- Sendencki, Marcin. „Inwentarz”. W: *Błam*. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Witkowski, Michał. „Recykling. Notatki na marginesie twórczości własnej i innych «roczników siedemdziesiątych»”. W: *Tekstyli*. O „rocznikach siedemdziesiątych”. Red. P. Marecki, I. Stokfiszewski. Kraków: Krakowska Alternatywa, „Rabid”, 2002.
- Zadura, Bohdan. „Bukiecik”. W: *Już otwarte*. Stronie Śląskie – Wrocław: Biuro Literackie, 2016.
- Zadura, Bohdan. „TOP 12: WIELKI SUKCES REPREZENTACJI POLSKII!”. W: *Najlepsze lata*. Kraków – Warszawa: Instytut Książki, 2015.
- Zaworska, Helena. „Art brut” po polsku. *Twórczość* 3 (1983).
- Redliński, Edward. „Samoobrona czyli nie czekając na Godot”. *Twórczość* 10 (1983).
<https://perfokarta.net/root/manifest-popularny.html>.
- <https://rozdzielchleb.pl/manifest/>.