Polemika Krytycznoliteracka w Polsce

pod redakcją Sylwii Panek

TOM 7

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE

Critical Literary Argument in Poland
edited by Sylwia Panek
volume 7

Marcin Jaworski

Barbarians, Classicists and Others. Polemics on New Generation Poets in the 1990's

The publication presents the most important fragments of literary discourse devoted to the NGP (New Generation Poets) in the period from the decline of Communist Poland to the end of the 20th century. Polemics in respect to poetry were one of the most vital phenomena of literary creation and associated cultural fabric of the 1990's. The introduction outlines the emerging presence and establishment of poetry after 1989 in Polish and Western literature in the 20th century. It also offers a commentary on the crossing of swords among and between poets and literary critics, among others on aesthetics, and the conscious building by the NGP of their own, other tradition, for this poetry.
Further, there is a discussion on the provenance and dichotomy (in literary criticism) of rhetoric pertaining to barbarians-classicists, which became a popular matrix for characterising the latest poetry. The polemics thus presented on poetry after 1989 came to be written into the history of Polish modern literature as both a vivid and vital part of its final chapter.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 7

Marcin Jaworski

Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.

Poznań 2018
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Tomasz Sobieraj

Recenzent
prof. dr hab. Danuta Opacka-Walasek

Redakcja językowa i korekta
Elżbieta Turzyńska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki"
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84

© Copyright by Sylwia Panek, Marcin Jaworski, Poznań 2018
© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2018

ISBN 978-83-7654-412-0
ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Początek i koniec. Ostatni spór o młodą poezję 13
Przełom, którego nie było 13
W centrum, ale poza centralą 14
Nowi? 18
Między obiegami – Piotr Sommer 26
„Przyszli barbarzyńcy" 33
Dekada młodych? 39
„Nowy Nurt" i ciągi dalsze 49
Ostatni taki spór 55

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych 61
Nota edytorska 63

Preludium: między obiegami

Leszek Szaruga
Kulturalny barbarzyńca 67
Tadeusz Komendant
Mimo-śród 85

Ekspozycja: debaty, polemiki, ankiety

Krzysztof Koehler
O'haryzm 99

Marcin Świetlicki
Koehleryzm 103

Julian Kornhauser
Nowi dzicy 111

Julian Kornhauser
Barbarzyńcy i wypełniacze 123

Stanisław Dłuski
Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz 133

Wojciech Wencel
Powrót 143

Kulminacja sporu: „Nowy Nurt"

Wojciech Wencel
Kłopoty z językiem 153

Karol Maliszewski
Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy 159

Tomasz Majeran
Atakując dekonspirował (się) 179

Jarosław Klejnocki
Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać 185

Karol Maliszewski
Dużo czytał; nie wie co z tym zrobić; i podarła mu się maska 195

Krzysztof Koehler
Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach) 199

Karol Maliszewski
Proste zestawienia i dalsze konsekwencje 211

Koda: podsumowania i otwarcia

Marian Stala
Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku 219

Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski
Przeklęte paradygmaty 233

Anna Legeżyńska
Kolejny klasycyzm czy pusty liczman? 261

Piotr Śliwiński
Wolność od arcydzieł? 275

Postscriptum:
INTERPRETACJA – WIERSZ I CZYTELNICY

Dariusz Pawelec
Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego
Dla Jana Polkowskiego 295

Bibliografia 319

Indeks osób 325

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA

Początek i koniec.
Ostatni spór o młodą poezję

Przełom, którego nie było

Dziś twierdzenie, że rok 1989 nie był przełomowy dla literatury, nie budzi dużych kontrowersji. Oczywiście, wraz ze zmianą ustroju oraz fundamentalnymi zmianami w życiu społecznym zmieniły się także warunki literackiej komunikacji. Na gruzach poprzedniej, centralnie zarządzanej infrastruktury literackiej PRL-u zaczęła powstawać nowa infrastruktura – III RP, która musiała liczyć się z wolnym rynkiem i kulturą masową w zachodnim wydaniu[1]. Po 30 latach wiadomo już jednak, że nie oznaczało to wcale – wbrew ówczesnym pozorom oraz wielkim apetytom[2] – radykalnej przemiany etyki i poetyki. Rewolucji nie uległy zbiorowe ideologie wyznawane przez pisarzy ani indywidualna wrażliwość i doświadczenie opisywane

---

[1] Pisało o tym wielu literaturoznawców, z perspektywy socjologii literatury między innymi: P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, z perspektywy literatury, poszczególnych pisarzy i utworów na przykład: A. Czyżak, *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian*, Poznań 2015.

[2] Jerzy Jarzębski opisał to oczekiwanie i postawił jego nazwę w tytule swojej książki: *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997. Pierwszy jego tekst pod takim tytułem ukazał się jako wstęp do: *idem*, *Apetyt na Przemianę*, „Teksty Drugie" 1990, nr 3, s. 1–5.

w poszczególnych utworach. Zmiany następowały ewolucyjnie, a literatura, która zjawiła się po 1989 roku, zakorzeniona była i jest w literaturze powojennej – tej powstającej w PRL-u (wydawanej zarówno oficjalnie, pod cenzurą, jak i w drugim, niezależnym obiegu) oraz na emigracji. Równie ważnym punktem odniesienia jest szeroko definiowana, bez oglądania się na historię polityczną, polska i zachodnia literatura nowoczesna, mająca swój początek w drugiej połowie wieku XIX. Z tej drugiej perspektywy przełom lat 80. i 90. można opisać raczej jak schyłek formacji modernistycznej niż otwarcie nowej epoki.

Już to schematycznie zarysowane tło pozwala powiedzieć, że dyskusji o poezji, które przetoczyły się przez czasopisma kulturalne i opiniotwórcze tygodniki, a nawet dzienniki w latach 90. w państwie z dopiero co odzyskaną niepodległością, nie da się sprowadzić tylko do najbliższego kontekstu (społecznego, nie mówiąc o politycznym) ani tylko do poezji. Wtedy niektórym poetom i krytykom wydawało się, że była to walka o wszystko, spór o fundament życia duchowego Polaków – to jednak także nie jest prawda.

W centrum, ale poza centralą

Większość uczestników ówczesnego i dzisiejszego życia literackiego skłonna jest przyznać, że pierwsza połowa lat 90. była okresem *interregnum*. Był to czas między „zanikiem centrali" totalitarnej (jak zdefiniował ówczesną sytuację poezji Janusz Sławiński w lapidarnym i wielokrotnie cytowanym tekście[3]) a zdobywającym panowanie „księciem DyDo" – Dominującym Dyskursem Medialnym (alegoria

[3] J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 18, s. 14–16.

autorstwa Kingi Dunin[4]), pomazańcem wolnego rynku i kultury masowej. Od razu wypada zaznaczyć, że rozmowa o poezji 1989 roku musi wymknąć się tej schematycznej opozycji między zanikiem centrali państwowej a powstaniem centrali wolnorynkowej. Po pierwsze dlatego, że w ramach infrastruktury peerelowskiej wybitni poeci szukali własnej drogi i skutecznie przełamywali jej monopol (od gry z cenzurą poczynając, na ucieczce do drugiego obiegu kończąc, co było początkiem funkcjonowania w warunkach wolności słowa)[5]. Po drugie, wolny rynek i kultura masowa nie stały się nigdy (i nic nie wskazuje, że stać się mogą) naturalną przestrzenią dla poezji. Mimo to wiersze funkcjonują dziś w okolicy kulturalnego centrum, choć z reguły tam, „gdzie się musi"[6]: edukacja, kanon, jubileusze (na przykład obchodzony w 2008 i 2018 Rok Zbigniewa Herberta[7]). Ich miejsca to jednak przede wszystkim wyspy[8],

---

[4] „Książę DyDo", czyli Dyskurs Dominujący, jest bohaterem zbioru felietonów K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000. To samo zjawisko zostało zdefiniowane w głośnym tekście: *eadem*, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy" 2000, nr 65, s. 15.

[5] Przekrojowo pokazuje to we wciąż aktualnym tekście Janusz Sławiński: *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, „Almanach Humanistyczny" 1989, nr 11; przedruk w: *idem*, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 306–336.

[6] To oczywiście nawiązanie do wiersza z jednego z najważniejszych tomików pierwszej połowy lat 90. (krytyka dość zgodnie pisała o arcydziele, potem, w 1996 roku była Nagroda Nobla za całą twórczość): W. Szymborska, *Koniec i początek*, Poznań 1993, s. 9.

[7] Szczegóły na stronie internetowej: https://www.bn.org.pl/projekty/rok-herberta-2018/rok-zbigniewa-herberta-2018 [dostęp: 2 listopada 2018].

[8] C. Miłosz, *Życie na wyspach*, „Gazeta Wyborcza" 1993, nr 260; przedruk m.in. w: *Literatura i demokracja. Bezpieczne i niebezpieczne związki*, red. M. Gumkowski, Warszawa 1995 oraz w: C. Miłosz, *Życie na wyspach*, wyb. i oprac. J. Gromek, Kraków 1997.

ruchome marginesy[9] i nisze[10] – by posłużyć się różnymi metaforami opisującymi przemiany życia literackiego po 1989 roku. Poezja, owszem, została zmarginalizowana. W stosunku do znaczenia, jakie miała przez ostatnie 200 lat, zmieniło się bardzo wiele. Jeszcze w latach 80. XX wieku poeci tacy jak Zbigniew Herbert czy Czesław Miłosz mogli cieszyć się (raczej ten pierwszy) czy nawet czuć pewien dyskomfort (raczej ten drugi) z powodu zajmowania pozycji nieomal wieszcza, a na pewno moralnego i estetycznego autorytetu. Po 1989 roku hierarchia się spłaszczyła, rozproszyła i zmultiplikowała w rozmaitych kanałach komunikacji. Obok dawnych, często reinterpretowanych, znaleziono nowe tradycje. Różnorodność stylów wiersza wymknęła się klasyfikacjom, które zresztą trudno odnaleźć, krytycy skupili się raczej na poszczególnych książkach czy autorach, mieli odmienne preferencje i unikali podsumowań (stąd między innymi coraz bardziej odczuwalny w edukacji na każdym poziomie brak podręcznika do literatury najnowszej, który uwzględniałby literaturę XXI wieku). Niektórzy mogliby mieć nawet wątpliwości, czy dałoby się zbudować poetycki kanon poezji najnowszej. To jednak, w zasadzie, nic złego, to raczej objaw normalności sfery życia kulturalnego, które jest różnorodne, a dla grupy odbiorców i twórców po prostu ważne. Poeci byli i są blisko współczesności w rozmaitych jej wymiarach, potrafili i potrafią reagować

---

[9] P. Czapliński, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, tu na przykład wstęp: *Krajobraz po przełomie*, s. 5–8.

[10] To obiegowe, neutralne sformułowanie (pejoratywne to „getto literackie"), charakteryzujące sytuację poezji po 1989 roku, pojawiało się wielokrotnie. Oto przykład jednego z niewielu przekrojowych tekstów poświęconych poezji w XXI wieku w wysokonakładowej prasie głównego nurtu: K. Janowska, *Federacja niepodległych nisz*, „Niezbędnik Inteligenta" [dodatek], „Polityka" 2005, nr 25, s. 35–40.

artystycznie także na aktualne wydarzenia, zjawiska czy idee, zachowali przy tym sporą niezależność od medialno-rynkowych mechanizmów. Trzymając się tej optymistycznej (na razie bez wskazywania na słabości współczesnego życia literackiego) wersji wydarzeń, rzec można: poetycka centrala zniknęła i nie wróciła.

Spory o poezję w latach 90. dobrze pokazują to przesunięcie. Odnaleźć w nich można poczucie (czy raczej echo poczucia), że literatura, szczególnie poezja, to najlepszy wehikuł dla podstawowych problemów tyleż Polaka, co po prostu człowieka współczesnego. Do głosu dochodzi tam jednak też świadomość, że poeci stracili swoje dotychczasowe, centralne miejsce i trzeba wypracować, a może nawet wywalczyć sobie nowe, nie zapominając o realiach transformacji, jej pułapkach, pokusach, a przede wszystkim o zaskakujących możliwościach. Inna sprawa – jak te możliwości zostały przez poetów i krytyków wykorzystane.

Przypomnieć spory o młodą poezję z lat 90. to przypomnieć czas, w którym o literackich debiutach dyskutowano intensywnie tak w mediach głównego nurtu, jak i w periodykach kulturalnych czy literackich. Znamienny jest tu przykład z połowy lat 90. – debata o nowej literaturze, także o poezji, toczyła się najpierw, od końca stycznia roku 1994, w kilku numerach „Polityki"[11], potem, od początku roku 1995 ,w „Tygodniku Powszechnym", wreszcie od jesieni 1995 roku w „Nowym Nurcie". A przecież dyskusje o poezji trwały w wielu różnych miejscach i na wielu łamach, ważniejsze polemiki, rozmowy, recenzje ukazywały się między innymi w: „NaGłosie", „Res Publice" i „Res Publice Nowej", „Brulionie"[12], „FA-arcie",

[11] „Polityka" 1994, nr 5, 13, 22.

[12] Tytuł pisma, które wielokrotnie będzie przywoływane w niniejszej książce, zapisywany bywa na trzy sposoby. Pierwszy

„Twórczości", „Tygodniku Literackim", „Kresach", „Czasie Kultury", „Odrze", „Studium", „Frondzie", „Polonistyce", „Tekstach Drugich".

Lista, choć reprezentatywna, nie jest kompletna. Spory o kształt nowej poezji toczyły się od drugiej połowy lat 80., a wygasać zaczęły po roku 1996. Kulminacja przypadła na rok 1995, gdy spór przeniósł się na łamy poznańskiego dwutygodnika „Nowy Nurt". Jej echa utrwaliły się w najważniejszych opracowaniach podręcznikowych i w dyskusjach o poezji po 1989 roku i wracają do dziś. Już te skrótowe bibliograficzne dane pozwalają uznać dyskusję o poezji przełomu lat 80. i 90. za jedno z ważniejszych zjawisk w życiu literackim tamtego czasu – z pewnością najważniejsze związane z poezją.

Nowi?

Żeby zrozumieć kontekst sporu o klasycystów i barbarzyńców w młodej poezji polskiej lat 90., warto uwzględnić nie tylko kontekst polityczny i społeczny, ale przede wszystkim to, co działo się wtedy w samej poezji. A działo

sugeruje okładka: „brulion". Zapis nazwy jak rzeczownika pospolitego wskazuje między innymi na związek pisma z kulturą alternatywną, dowartościowanie codzienności i banału, ale także eksperymentalny, brulionowy charakter publikowanych tu tekstów, testujących wrażliwość czytelników i kulturę w okresie przejściowym. „bruLion" – druga wersja nazwy była najbardziej popularna, rozpowszechniła się bowiem za sprawą programów telewizyjnych robionych przy współudziale krakowskiej redakcji („bruLion tiwi" – widniało w napisach końcowych) oraz nazwy serii literackiej wydawanej przy kwartalniku („BibLioteka"), pojawia się ona we wszystkich ważniejszych publikacjach na temat pisma. Wybieram wersję trzecią, dziś coraz powszechniejszą także w Internecie, neutralny zapis tytułu zgodny z konwencją bibliograficzną: „Brulion".

się dużo i bardzo ciekawie. Ukazały się wtedy przecież książki poetów w latach 80. objętych cenzurą, publikujących w drugim obiegu albo milczących: *Dalsze okolice* (1991) oraz antologia przekładów *Wypisy z ksiąg użytecznych* (1994) Czesława Miłosza, *Elegia na odejście* (1990) oraz *Rovigo* (1992) Zbigniewa Herberta, *Płaskorzeźba* (1991) Tadeusza Różewicza, *Koniec i początek* (1993) Wisławy Szymborskiej, *Czułość* (1992) Julii Hartwig, *Moje dzieło pośmiertne* (1993) Jarosława Marka Rymkiewicza, *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994) Krystyny Miłobędzkiej, *Ziemia ognista* (1994) Adama Zagajewskiego, *Strefa ograniczonego postoju* (1990) Ewy Lipskiej, *Wiersze z lat osiemdziesiątych* (1991) Juliana Kornhausera, *Cisza* (1994) Bohdana Zadury, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze* (1990) Jana Polkowskiego. To tylko przykłady tomików oraz wyborów wierszy pisarzy różnych pokoleń, którzy po 1989 roku kontynuowali swoją twórczość. Było o czym dyskutować, na kogo się powoływać, kim zachwycać i z kim polemizować. A gdyby wymienić debiutantów, o których będę pisał niżej, i dodać takie inicjatywy edytorskie, jak na przykład kontynuacja wydawanych od 1987 roku dzieł zebranych Mirona Białoszewskiego, ukazałby się niezwykle różnorodny krajobraz.

Na takim tle pojawiła się twórczość nowych autorów. To poetyckie bogactwo, wydawałoby się trudne do zlekceważenia, jest w polemikach będących przedmiotem niniejszej refleksji obecne w niewielkim stopniu. Przyczyn zamknięcia się debaty w obrębie nowej poezji i młodych poetów (pokoleniowo: roczników 60., instytucjonalnie: pisarzy „Brulionu") jest kilka, do tych wiążących się z bezpośrednim kontekstem jeszcze wrócę. Skupienie na sobie i zerwanie z tradycją należy jednak traktować także jako gest retoryczny. Taka postawa, wbrew pierwszemu wrażeniu, jest dobrze zakorzeniona w tradycji i w różnych wariantach sprawdzona przez pisarzy nowoczesnych – od

francuskich poetów przeklętych i polskich awangardystów począwszy[13]. Nie można także zlekceważyć zmian w życiu społecznym i kulturalnym, które zmusiły młodych poetów do różnych reakcji – obrony, buntu, depresji, asymilacji, szyderstwa, zgrywy.

Trudno wreszcie powiedzieć, że nowa poezja zaczyna się w roku 1989. Przykłady można mnożyć, wskażę tylko jeden – debiutancki tom Marcina Świetlickiego *Zimne kraje* nosi podtytuł: *Wiersze 1980–1990*. Źródła i korzenie młodej poezji po 1989 roku tkwią w przeszłości – tej bliższej i tej dalszej. Lata od 1968 do 1976 w wielu opracowaniach uznawane są za umowne otwarcie nowego okresu, zgodnie z dobrze znaną symboliką polskich miesięcy, według której punktem odniesienia dla literatury są wydarzenia społeczne i polityczne[14]. Tym razem chodziło o marzec 1968, grudzień 1970 i czerwiec 1976 roku oraz ich następstwa, między innymi powstanie Komitetu Obrony Robotników. Rok 1976[15] wydaje się tu szczególnie poręczny jako data graniczna także dlatego, że zaczął wówczas działać drugi obieg wydawniczy. Najważniejsze w niezależnej komunikacji było oczywiście przekazywanie rzetelnej in-

[13] Pisarz czy poeta przeklęty, zbuntowany, autsajder to jedna z ulubionych figur literackiej (szczególnie młodoliterackiej) publiczności, o czym świadczą kolejne publikacje czy obecność w sieci takich otoczonych legendą literacką poetów, jak: Andrzej Bursa, Edward Stachura czy Rafał Wojaczek.

[14] Chodzi między innymi o podręczniki: P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999; A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000 oraz A. Nasiłowska, *Literatura okresu przejściowego. 1975–1996*, Warszawa 2006,

[15] Za przełomowy uznają ten rok także historycy, również autor pierwszej, wydanej w podziemiu, książki o tym okresie: A. Albert [W. Roszkowski], *Najnowsza historia Polski*, cz. 4 [1956––1980], Warszawa 1986; ostatni rozdział nosi tytuł *Ku przełomowi*, a jego przedmiotem jest „czerwiec 1976 r. i jego następstwa".

formacji, wymiana poglądów i kształtowanie opinii. Miało to konsekwencje także dla literatury, dla której – jak piszą autorzy *Kalendarium życia literackiego 1976–2000* – „od samego początku znalazło się miejsce […]: w roku 1977 wśród kilkunastu niezależnych pism społecznych i politycznych pojawiły się dwa pisma literackie – «Zapis» i «Puls»"[16]. To także wtedy zaczęła nabierać znaczenia kultura masowa, wraz z coraz szerszym dostępem do radia i telewizji. Jako jeden z pierwszych pisarzy zauważył to Stanisław Barańczak, autor cyklu felietonów *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, które ukazywały się w poznańskim „Nurcie" w pierwszej połowie lat 70. oraz w wydanej przez emigracyjną Libellę książce *Czytelnik ubezwłasnowolniony. Perswazja w masowej kulturze literackiej PRL* (Paryż 1983)[17].

Całe to poszerzenie i skomplikowanie pola komunikacji literackiej można postrzegać jako początek zmian w infrastrukturze, których kulminacja nastąpiła po roku 1989, a dla których zniknięcie cenzury czy centralnej dystrybucji było – choć fundamentalnym! – tylko jednym z elementów. Do najczęściej wskazywanych problemów niezależnego obiegu należała polaryzacja ideologiczna, której efektem było docenianie tekstów zaangażowanych ideolo-

[16] P. Czapliński, M. Leciński, E. Szybowicz, B. Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003, s. V. Książka ta jest cennym, rzetelnie opracowanym źródłem wiedzy o literaturze najnowszej, towarzyszyła mi podczas całego okresu pracy nad niniejszą antologią, pozostając pierwszym punktem odniesienia. Trzeba dodać, że „wielką inspiracją" (s. XIII) dla autorów *Kalendarium…* była książka Marty Fik *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1988*, Londyn 1989.

[17] Obie publikacje zostały w starannym opracowaniu edytorskim wznowione przez Wydawnictwo Ossolineum: S. Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac. i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017.

gicznie po stronie demokratycznej opozycji niezależnie od ich wartości i niedostrzeganie literatury podejmującej inne tematy czy poszukującej nowej estetyki[18]. Zmiany w komunikacji literackiej sprawiły jednak, że ten prosty mechanizm nie mógł wystarczyć literackiej publiczności, bez względu na jej polityczne poglądy. Przez cały okres PRL-u, a szczególnie w ostatnich dwóch dekadach, pojawiło się kilka pomysłów na nowy model literatury. Słynną „nieprzysiadalność"[19] brulionowców dobrze widzieć w kontekście wcześniejszych poszukiwań.

Jednym z punktów odniesienia może być moda na egzystencjalizm, która wracała w PRL-u pod różnymi postaciami, od publikacji książek Jeana Paula Sartre'a po roku 1956 po inspirację Karlem Jaspersem na przełomie lat 70. i 80. Inna, choć pokrewna tradycja to podtrzymywanie żywych związków z wybranymi poetami przeklętymi – ważni pozostają do dziś między innymi Andrzej Bursa i Rafał Wojaczek czy, na nieco innych zasadach, Halina Poświatowska, ale pamięta się wciąż także o Edwardzie Stachurze, Ryszardzie Milczewskim-Bruno czy Kazimierzu Ratoniu.

---

[18] Bardzo szybko problem zauważył i nazwał współtwórca KOR-u i niezależnego czasopiśmiennictwa (członek redakcji „Zapisu") Stanisław Barańczak: *Norwid nie chce podpisać volkslisty. (Antologia* Poezja stanu wojennego*)*, w: *idem*, *Przed i po*, Londyn 1988, s. 91–98; pierwodruk: „Aneks" 1983, nr 29–30.

[19] To dosadne określnie stało się szybko synonimem deklarowanego przez część poetów po 1989 roku egzystencjalnego indywidualizmu oraz, równie deklaratywnej, poetyckiej buntowniczej osobności. Określenie jest tytułem piosenki zespołu Świetliki z albumu *Ogród koncentracyjny* (1995) oraz będącego podstawą tej piosenki, choć później opublikowanego, wiersza Marcina Świetlickiego z tomu *37 wierszy o wódce i papierosach* (Bydgoszcz 1996).

Istotny był i wciąż pozostaje także zaproponowany przez Marię Janion[20] romantyzm egzystencjalny (w przeciwieństwie do tyrtejskiego), dotyczący raczej jednostki niż wspólnoty, raczej kryzysu człowieka w nowożytnej cywilizacji niż Polaka w Europie. Wpisuje się on w szeroką reinterpretację kultury zachodniej XIX i XX wieku, czego szczególnym dowodem jest seria „Transgresje"[21], wydawana w latach 80. i towarzysząca słynnemu seminarium Janion prowadzonemu w Gdańsku i Warszawie[22], które miało istotny wpływ na wielu młodych wówczas humanistów i pisarzy. Poza „Transgresjami" istotnym dokumentem tego ruchu intelektualnego jest książka Stefana Chwina i Stanisława Rośka *Bez autorytetu*[23]. Obaj uczniowie Janion byli także krytykami towarzyszącymi Nowym Rocznikom, pokoleniu pisarzy z reguły nieco młodszych od pokolenia '68, którzy pojawili się w literaturze oficjalnego obiegu po 1976 roku, kiedy starsi koledzy zeszli do podziemia i zostali objęci cenzurą. Ten epizod w życiu literackim, który przestał mieć znaczenie już w pierwszej połowie lat 80., po stanie wojennym, nie wart byłby może przypominania w niniejszym kontekście[24], gdyby nie re-

---

[20] M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja*, Gdańsk 2004.

[21] Seria obejmuje siedem tomów wydawanych w latach 1981–1988 przez Wydawnictwo Morskie w Gdańsku, współredagowanych przez Marię Janion i jej uczniów.

[22] To wyjątkowy projekt pedagogiczny, niemający odpowiednika w polskiej humanistyce nowoczesnej. Uczniowie prof. Marii Janion stworzyli portal internetowy poświęcony Mistrzyni, gdzie osobne miejsce zajmuje seminarium oraz elektroniczne archiwum: http://janion.pl/ [dostęp: 2 listopada 2017].

[23] S. Chwin, S. Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.

[24] Z nazwą i statusem tego pokolenia kłopot mieli i wciąż mają krytycy, zob.: D. Pawelec, *Czy istnieje pokolenie '76*, „Kresy" 1993, nr 15, s. 230–234; przedruk w: *idem*, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998, s. 96–105; A. Legeżyńska,

fleksja Chwina i Rośka, którzy postawili, czasem zaskakująco aktualne także po 1989 roku, pytania o rolę literatury, krytyki oraz intelektualisty w ogóle w społeczeństwie europejskim drugiej połowy XX wieku. Posiłkowali się czytanymi zapewne między innymi na gdańskim seminarium lekturami z zakresu egzystencjalizmu, hermeneutyki, nowej psychoanalizy czy kontrkultury. Zdefiniowany przez nich indywidualizm pisarski wyprowadzał tożsamość polskiego intelektualisty z ówczesnego kontekstu politycznego, czyniąc z niego (z siebie) mierzącego się z kryzysem wartości kultury Zachodu Europejczyka.

W latach 80. rozeszły się drogi będącego wówczas punktem odniesienia nie tylko dla młodych pisarzy pokolenia '68. Adam Zagajewski wydał na emigracji w Paryżu głośny zbiór esejów *Solidarność i samotność*[25], w którym na nowo zdefiniował poetyckie obowiązki wobec wspólnoty i dowartościował tytułową samotność, potwierdzając tym samym otwarcie nowego, ważnego dla późniejszych klasycystów, etapu swojej twórczości[26].

Dla rozumienia debaty o nowych poetach po 1989 roku nie bez znaczenia był także wpływ kontrkultury: od brytyjskich Młodych Gniewnych[27], przez amerykańską Beat

---

Nowe Roczniki – pokolenie, którego nie było?, w: A. Legeżyńska, P. Śliwiński, *Poezja polska po 1968 roku*, s. 69–73.

[25] A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Paryż 1986.

[26] Zmiana poetyki i tematów dokonywała się we wcześniej wydawanych tomach Adama Zagajewskiego, drugoobiegowym: *List. Oda do wielości* (Kraków 1982) oraz emigracyjnym: *Jechać do Lwowa i inne wiersze* (Londyn 1985). Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Samotność i solidarność*, w: *eadem*, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005 oraz książkową wersję doktoratu krytyka i poety, przedstawiciela klasycystów po 1989 roku: J. Klejnocki, *Bez utopii. Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.

[27] W Polsce bardzo szybko ukazał się przekład kultowej książki związanego z Młodymi Gniewnymi Colina Wilsona: *Outsider*,

Generation, do rewolty lat 60. obejmującej wiele krajów zachodnich, która w Polsce szybko doczekała się kompetentnego opisu[28]. Wszystko to miało w Polsce recepcję i wywierało wpływ na twórczość wielu pisarzy od połowy lat 50. Wpływ ów był szczególnie widoczny po 1986 roku, kiedy pojawił się trzeci obieg, podziemne życie kulturalne w ramach obiegu niezależnego, które dystansowało się od politycznego sporu. Jego najwyrazistszymi zjawiskami były: Pomarańczowa Alternatywa, Totart, „Brulion"[29] oraz wydawane własnym nakładem twórców artziny (publikacje niezależne więc także od drugoobiegowej infrastruktury), z których wywodziło się na przykład czasopismo „Lampa", gdzie publikował pierwsze wiersze oraz tomiki Jacek Podsiadło. Związki polskiej literatury, szczególnie poezji, z kontrkulturą wciąż pozostają do opisania!

Ostatnim istotnym kontekstem dla debat o polskiej poezji lat 90. jest szukanie nowych tradycji poetyckich. Tu szczególne znaczenie miał „niebieski numer" (od koloru okładki) „Literatury na Świecie", zawierający przede wszystkim tłumaczenia wierszy Franka O'Hary, Johna Ashbery'ego oraz innych przedstawicieli szkoły nowojorskiej. Co ważne, obok poezji ukazały się także tłumaczenia szkiców amerykańskich krytyków, z Marjorie Perloff na czele, które prezentowały nie tylko nowy poetycki styl, ale

przeł. M. Traczewska, Kraków 1959; oryginał opublikowany został w 1956 roku. Co znamienne, książkę wznowiono zaraz na początku lat 90., uzupełnioną o wstęp i posłowie dodane przez autora do kolejnych wydań: C. Wilson, *Outsider*, przeł. M. Traczewska, wstęp i posłowie przeł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1992.

[28] A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.

[29] O „Brulionie" w kontekście kontrkultury pisze Aleksandra Polewczyk: *Happening ciągły w czasie. Kontrkulturowe źródła „brulionu"*, w: *eadem*, *Na początku był „brulion". O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017, s. 43–99.

też proponowały nowy model lektury i pokazywały sposób funkcjonowania poetów za oceanem[30]. W roku 1987 w efektownej oprawie graficznej ukazał się tom wierszy O'Hary *Twoja pojedynczość* w przekładzie, opracowaniu i z posłowiem Piotra Sommera[31].

Bez pamiętania o tych zjawiskach trudno byłoby w pełni zrozumieć debaty o młodej poezji po 1989 roku. Pozwalają one nie tylko zarysować kontekst, ale także zobaczyć, że nowa w latach 90. poezja da się czytać z dzisiejszej perspektywy jako ważny element większych całości: uwikłanej w historię najnowszą literatury powojennej oraz – przede wszystkim – literatury nowoczesnej (o czym niżej). Że te całości współtworzy i znacząco na nie wpływa. A sam spór nabiera znaczenia dopiero wtedy, gdy widzi się go w – szerszym, wcześniejszym (i późniejszym) – kontekście.

Między obiegami – Piotr Sommer

Szukanie nowej poezji zaczęło się zatem przed rokiem 1989. Sprzyjały temu przede wszystkim wspomniane wyżej: znużenie dominującą w literaturze niezależnej dychotomią polityczną, zwrócony w stronę kontrkultury i w ogóle kultur alternatywnych trzeci obieg oraz nowe przekłady poezji anglosaskiej. Większość tych elementów łączył w swojej twórczości i działalności w życiu literackim Piotr Sommer. Choć według daty urodzenia (1948 rok) należy do pokolenia '68, debiutował tomem *W krześle* w roku 1977[32] i przez krótki czas zaliczano go do

[30] „Literatura na Świecie" 1986, nr 7.
[31] F. O'Hara, *Twoja pojedynczość*, wyb., przeł. i posłowiem opatrzył P. Sommer, Warszawa 1987.
[32] P. Sommer, *W krześle*, Kraków 1977.

Nowych Roczników[33], a więc do poetów obecnych w obiegu oficjalnym, którzy posługiwali się językiem obok sporu politycznego czy ponad nim – co w latach 80. nie było ani oczywiste, ani łatwe. Warta uwagi jest jego obecność między obiegami. W obiegu oficjalnym jako redaktor „Literatury na Świecie" przygotował między innymi wspomniany wyżej „niebieski numer" i opublikował wybór wierszy O'Hary, inspirujący dla poetów trzeciego obiegu. Jego ważny tomik, *Czynnik liryczny*[34], ukazał się w obiegu niezależnym w Polsce, natomiast poszerzone wznowienie tegoż – za granicą[35].

Właśnie recepcja drugoobiegowego *Czynnika lirycznego* oraz pierwszoobiegowej *Twojej pojedynczości* będą zapowiadały i przygotowywały pole do debaty o nowej poezji. Pierwsza książka została przyjęta bardzo przychylnie. To z jej okazji Stanisław Barańczak pisał o „nowej dykcji"[36] w poezji lat 80. Natomiast niezależna wrocławska „Obecność"[37] opublikowała niepolemiczny dwugłos, w którym o wierszach Sommera pisali bardzo pochlebnie Leszek

---

[33] Dokumentuje to jego obecność w antologii: *Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia*, wyb. i oprac. M. Chrzanowski, Z. Jerzyna, J. Koperski, Warszawa 1987.

[34] P. Sommer, *Czynnik liryczny (1980–82)*, Kraków 1986.

[35] P. Sommer, *Czynnik liryczny i inne wiersze (1980–1986)*, Londyn 1988.

[36] Stanisław Barańczak w książce, w której zdystansował się od poezji stanu wojennego, jako jedno z najciekawszych nowych zjawisk w poezji lat 80. wskazał poezję Piotra Sommera, nadając recenzji tomiku *Czynnik liryczny* znaczący, pożyczony od Czesława Miłosza (fraza po raz pierwszy użyta w *Traktacie poetyckim*), tytuł: *Nowa dykcja* (S. Barańczak, *Przed i po*, s. 153–157).

[37] Zob. „Obecność" [hasło], w: *Encyklopedia Solidarności*, http://www.encysol.pl/wiki/%E2%80%9EObecno%C5%9B%C4%-87%E2%80%9D_(Wroc%C5%82aw) [dostęp: 29 października 2018].

Szaruga i Tadeusz Komendant[38]. Znaczący jest tytuł szkicu Szarugi: *Kulturalny barbarzyńca*. Podążając za poetą, krytyk wskazuje na patronat Konstandinosa Kawafisa oraz na jego słynny wiersz *Czekając na barbarzyńców*[39], jednak każdemu ówczesnemu i dzisiejszemu czytelnikowi nie tylko poezji powinien przypomnieć się od razu także *Barbarzyńca w ogrodzie*, który był jedną z najbardziej znanych książek Zbigniewa Herberta, do końca lat 80. kilkakrotnie wznawianą i przekładaną[40]. Szaruga o Herbercie nie wspomina, umieszcza natomiast wiersze Sommera między poezją Różewicza i Białoszewskiego (co także dziś pozostaje w mocy). Pokazuje też, że lektura wszystkich dotychczasowych tomików poety pozwala zobaczyć w nich cząstkowy sposób – z jednej strony – na pokonanie kryzysu kultury europejskiej (w tym na przezwyciężenie kryzysu języka poezji), z drugiej – na budowanie „wspólnoty ludzi wolnych, suwerennych"[41] tu i teraz, w Polsce, codziennie.

---

[38] L. Szaruga, *Kulturalny barbarzyńca*, „Obecność. Niezależne pismo literackie" 1987, nr 17, s. 28–33 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 67–84) oraz T. Komendant, *Mimo-śród*, „Obecność. Niezależne pismo literackie" 1987, nr 17, s. 33–36 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 85–95).

[39] W polskiej poezji Kawafis obecny jest dzięki przekładowej i popularyzatorskiej pracy Zygmunta Kubiaka. Wydania, do których i Sommer, i Szaruga mogli się odwoływać, to przede wszystkim: K. Kawafis, *Wybór wierszy*, wyb., przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1967; K. Kavafis [!], *Poezje wybrane*, wyb., przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1979; K. Kawafis, *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1981.

[40] Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962. To zatem właśnie Herbert był wśród poetów pierwszym barbarzyńcą. Por. M. Sugiera, *Eseista w ogrodzie kultury*, w: *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991, s. 68; E. Wiegandt, *Eseje poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 215; D. Opacka-Walasek, *Czytając Herberta*, Katowice 2001, s. 15.

[41] L. Szaruga, *Kulturalny barbarzyńca* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 84).

Szaruga dostrzega wartość tych wierszy w „nieskażonym", jak pisze, doraźnością opisie codzienności, w pozbawionej patosu ironii, w sprowadzeniu wiersza na poziom zwykłej komunikacji, jak w rozmowie z bliskimi. Innymi słowy, według recenzenta, Sommer nie wycofuje się z dobrze znanych poetyckich obowiązków, ale je zasadniczo redefiniuje i wyraża nowym językiem.

Jeśli według Szarugi ewentualnej polemiki Sommera z autorem *Barbarzyńcy w ogrodzie* można się było domyślać, to Komendant nie pozostawił co do tego żadnych wątpliwości. Zestawił on dwie tradycje relacji z rzeczywistością w polskiej poezji powojennej: Herberta i Białoszewskiego. Wskazał przy tym na jednoznaczną przewagę i aktualność tej drugiej. Sommer to według niego oryginalny kontynuator tego sposobu pisania, a wartość jego wiersza dostrzegał recenzent w wychyleniu w „przestrzeń rozmowy"[42]. W nowym języku poezji, którego prekursorem okazywał się autor *Kolejnego świata*, nie ma zatem ani egotycznej ekspresji (w żadnym wydaniu: od romantyków po poetów przeklętych), ani romantycznego mesjanizmu i tyrteizmu, ani klasycyzmu opartego na estetycznej i moralnej utopii, ani – także! – przepisywania z rzeczywistości czy potocznego „gadania". A przecież twórczość ta pozostaje blisko aktualnych wydarzeń i języka, wchodzi w zwarcie i z czytelnikiem, i rzeczywistością, „chciałaby być – jak przypomina Komendant – kastetem albo podaniem ręki"[43]. Przede wszystkim zaś jest – to styczna obu recenzji z „Obecności" – nową wersją „poezji obywatelskiej". Komendant kończył swoją recenzję wielokrotnie potem przywoływaną deklaracją:

---

[42] T. Komendant, *Mimo-śród* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 93).

[43] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 94).

> Niniejszym oświadczam, że zakładam Ligę Obrony Poezji Polskiej Przed Herbertem i mianuję Piotra jej honorowym członkiem. Choć nie wiem, doprawdy nie wiem, jak przyjmie tę, dwuznaczną bądź co bądź, nominację[44].

Herbert okazuje się tu zatem głównym przeciwnikiem i uosobieniem poezji zużytej, deklaratywnej, tracącej kontakt z rzeczywistością i językiem. Autor *Raportu z oblężonego miasta* miał wówczas niezwykle mocną pozycję w polu literackim jako jeden z ważniejszych pisarzy XX wieku i bez wątpienia najważniejszy poeta lat 80., co w tym przypadku oznaczało także: najbardziej czytany, a nawet śpiewany (między innymi przez Przemysława Gintrowskiego), komentowany i naśladowany przez innych poetów stanu wojennego. Można by powiedzieć, jeśli wyciągnęłoby się daleko idące wnioski z monografii Stanisława Barańczaka[45], pod koniec PRL-u grający rolę ostatniego wieszcza romantycznego. Jako poeta wówczas najbardziej wpływowy i powszechnie znany był tu zatem celem szczególnie dogodnym. Zestawiając po jednej stronie Herberta i jego naśladowców, a po drugiej Białoszewskiego i Sommera, Komendant przeciwstawia sobie dwa różne poetyckie style. Po jednej stronie jest na przykład ironia jako subtelne narzędzie moralisty, po drugiej – ironia prywatna jako element rozmowy czy nawet sposób

---

[44] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 95).

[45] S. Barańczak, *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984. Barańczak starał się wybronić autora *Pana Cogito* przed utrwalonym w recepcji (niepozbawionym podstaw) stereotypem zdystansowanego wobec współczesności klasyka, pokazując go jako poetę zanurzonego w historii, także tej najnowszej, aktualnego i zaangażowanego politycznie. Trudo polemizować z tą tezą, popularność Herberta w latach 80. pozwala mówić, że jeżeli jakiś artysta miał wtedy „rząd dusz", to właśnie on.

na okazanie czułości. Oba bieguny spotykają się w jednej wspólnej przestrzeni. Można więc powiedzieć, że deklarowana zmiana dotyczy innego trybu realizowania tych samych, istotnych dla poezji wartości. Obydwa wydania *Czynnika lirycznego* otwiera wiersz *Niedyskrecje*:

> Gdzie jesteśmy? W ironiach
> których nikt nie chwyci, krótkotrwałych
> i nieakcentowanych, w trywialnych pointach
> które kwitują metafizykę niedorzecznym
> detalem, w piątku, co wypada
> na piątego listopada, w mnemotechnice dni.
> Można dać przykład i można to przyjąć
> na wiarę, kocią łapę na gardle.
>
> I lubi się jeszcze pewne słowa i te, za przeproszeniem,
> składnie, które udają, że coś je z sobą łączy.
> W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,
> włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca[46].

To utwór przedrukowywany przez Sommera we wszystkich jego dużych i małych wyborach wierszy[47]. Obecne są w nim atrybuty znane z wierszy Herberta czy poezji stanu wojennego: przede wszystkim liczba mnoga oraz ironia (tu także metaironia). Jednak ich znaki są odwrócone i służą opowieści o inaczej rozumianej i w innym języku wyrażonej wspólnocie, budowanej nie na podstawie abstrakcyjnej idei oraz niepodlegających negocjacjom norm etycznych, ale na codzienności oraz wyczuleniu na niebezpieczeństwa rutyny i trywialności.

---

[46] P. Sommer, *Czynnik liryczny i inne wiersze (1980–1986)*, s. 7.

[47] Ostatnio na stronie Przewodnikpoetycki.pl: http://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/sommerpiotr/ [dostęp: 29 października 2018].

Wprowadzona przez Sommera „nowa dykcja", opisana w recenzjach przez Barańczaka, Szarugę i Komendanta, powracać będzie w debacie o poezji najnowszej po roku 1989[48], począwszy od podkreślania granicy między prywatnym a publicznym (w młodej poezji latach 90. wyostrzanej, a do roku 2000 zacieranej) oraz szukania różnych definicji zaangażowania i polityczności. Na uwagę zasługuje również wskazanie Białoszewskiego i Różewicza jako żywej i ważnej tradycji (nie tylko dla Sommera). Warto wreszcie zauważyć, że retoryka używana w tych recenzjach, w drugim obiegu, u schyłku PRL-u zapowiada retorykę z początku ostatniej dekady XX wieku. Poeta, tłumacz i redaktor, który wprowadził do polskiej poezji *Twoją pojedynczość* O'Hary, został nazwany barbarzyńcą… *Notabene*, samego Sommera trudno nazwać patronem nowej poezji. Jego znaczenie po 1989 roku jest trudno uchwytne, nie wiem, czy w ogóle możliwe do opisania. Nieco łatwiej w tej roli byłoby obsadzić Bohdana Zadurę[49]. Zresztą, nowa poezja stworzyła własnych patronów: w latach 90. XX wieku punktem odniesienia i dawcą języka był Marcin Świetlicki, w pierwszej dekadzie wieku XXI –

[48] Pierwszą kontynuacją była rozmowa *Kamienny posąg Komandora*, „Brulion" 1989, nr 10, z udziałem Tadeusza Komendanta, Mariana Stali oraz kryjących się pod fałszywymi inicjałami Krzysztofa Koehlera (Y) i Roberta Tekielego (X), w której dyskutowano między innymi o poezji Zbigniewa Herberta.

[49] Zadura stał się *sui generis* klasykiem w Biurze Literackim, gdzie w latach 2005–2007 ukazało się siedem tomów jego dzieł zebranych, patronem młodszych poetów różnych pokoleń, którzy tam publikowali. O jego znaczeniu świadczą aluzje w wierszach, deklaracje rzucane na spotkaniach autorskich, rzadziej teksty. Jednym z pierwszych był ważny i celny szkic Karola Maliszewskiego: *Co to znaczy dzisiaj być polskim pisarzem?*, „Nowy Nurt" 1995, nr 6, s. 1, 4; przedruk w: *idem*, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 16–25.

Andrzej Sosnowski. Kto dzisiaj? To już materiał na inną opowieść…

„Przyszli barbarzyńcy"

Na przełomie lat 80. i 90. najważniejszym miejscem prezentacji młodej literatury był „Brulion". Krakowski kwartalnik (choć chyba lepiej charakteryzuje go określenie „nieregularnik") przekształcał się powoli z pisma drugoobiegowego w nastawione na kulturę alternatywną forum trzeciego obiegu, by po 1989 roku stać się jednym z ważniejszych i najbardziej poczytnych pism kulturalnych[50]. Debiuty młodych poetów, którzy potem z pismem współpracowali, ukazywały się tam od początku. W pierwszym numerze debiutował Marcin Baran, w dwóch następnych kolejno: Krzysztof Koehler i Marcin Sendecki, potem wielu innych pisarzy i pisarek. „Brulion" stał się pismem pokoleniowym, wyraźnie nastawionym na konfrontację ze starszymi pisarzami i intelektualistami w ogóle. W pierwszej połowie lat 90. redakcja skutecznie posługiwała się strategią skandalu, a poszczególne prowokacyjne numery spotykały się z coraz mocniejszymi odpowiedziami[51]. Także w prasie głównego nurtu dyskutowano o młodej literaturze i ją prezentowano. Sami brulionowcy udzielali się w mediach, prowadzili między innymi programy Dzyndzylyndzy (tworzone we współpracy z grupą poetycką Zlali Mi się Do Środka, wywodzącą się z gdańskiego Totartu) oraz AlternaTiVi w głównych programach Tele-

[50] Szczegółowo historię „Brulionu" rekonstruuje Marcin Wieczorek: *„BruLion". Instrukcja obsługi*, Kraków 2005, pierwsze wydanie książki ukazało się jako: „Ha!art" 2004, nr 19 B.

[51] Pisze o tym w wielu miejscach swojej książki Wieczorek, *„BruLion". Instrukcja obsługi*, s. 13, 19–23, 36–38, 43–45.

wizji Polskiej. Twórcy „Brulionu" współredagowali także istniejący zaledwie przez rok (od czerwca 1990 do czerwca 1991 roku) „Tygodnik Literacki". Ich wpływ na życie literackie był zatem znaczący i czasem bardzo efektowny. Miało to szczególne znaczenie dla debiutantów, którzy zyskawszy przychylność „Brulionu", zyskiwali także możliwość publikacji książki w serii wydawniczej periodyku („BibLioteka") oraz sprawną i skuteczną promocję w prasie kulturalnej i nie tylko. W 1990 roku zostały ogłoszone wyniki „Konkursu na brulion poetycki im. Marii Magdaleny Morawskiej"[52], w pierwszej edycji w jury zasiadali: Jarosław Marek Rymkiewicz, Marian Stala oraz Wisława Szymborska. Pierwszym laureatem został Marcin Świetlicki, a nagrodą było wydanie jego debiutanckiego tomiku: *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*[53]. Kolejnym poetyckim wydarzeniem była publikacja antologii *Przyszli barbarzyńcy*, w której zaprezentowało się czternaścioro młodych poetów związanych z pismem[54]. Przyjęcie antologii było powściągliwe, na przykład Jacek Łukasiewicz dopatrywał

---

[52] Informacja o wynikach konkursu wraz z prezentacją wierszy laureata oraz wyróżnionych poetów i poetki (Manueli Gretkowskiej) znalazła się w: „Brulion" 1990, nr 14–15.

[53] M. Świetlicki, *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, posłowie J. Kornhauser, Kraków 1992. Tomik otworzył pierwszą serię (tzw. fioletową, od koloru okładek) poetycką „BibLioteki". Potem ukazały się w niej książki między innymi: Marcina Barana, Jakuba Ekiera czy Grzegorza Wróblewskiego.

[54] b.g. wstajmfśke, *Przyszli barbarzyńcy*, Kraków 1991. Litery (poza „a") postawione w miejsce nazwiska autora oznaczają inicjały nazwisk poetów, których wiersze znalazły się w książce: Marzeny Brody, Marcina Barana, Manueli Gretkowskiej, Artura Grabowskiego, Pawła Góreckiego, Wojciecha Wilczyka, Marcina Sendeckiego, Roberta Tekielego, Krzysztofa Jaworskiego, Macieja Maleńczuka, Pawła Filasa, Marcina Świetlickiego, Krzysztofa Koehlera, Jakuba Ekiera.

się w niej kontynuacji nurtu klasycystycznego[55], natomiast Marian Stala, najbardziej konsekwentny i najwierniejszy krytyk towarzyszący pokoleniu „Brulionu" od początku istnienia pisma, w tytule recenzji opublikowanej w „Tygodniku Powszechnym" pytał z powątpiewaniem: *Kto przyszedł?*[56]. Tytułowa fraza antologii jest oczywiście nawiązaniem do wiersza Kawafisa (na który powoływał się Szaruga) i jest tytułem wiersza Roberta Tekielego (cytuję z tytułem):

przyszli barbarzyńcy

w końcu jesteś
my (ja
kimś)

rozwiązaniem[57].

Charakterystyczny dla tomiku *Nibyt*[58], jedynej książki poetyckiej redaktora naczelnego „Brulionu", styl wiersza łączy w sobie aforystyczność, lingwistyczną grę z językiem jako systemem znaków oraz popkulturową skrótowość (na przykład jak w reklamie). Łatwo wyobrazić sobie taki utwór jako graffiti. W powyższym tekście Tekieli prze-

[55] J. Łukasiewicz, *b.g. wstajmfśke przychodzi*, „Odra" 1992, nr 4, s. 98–99.

[56] M. Stala, *Kto przyszedł?*, „Tygodnik Powszechny" 1991, nr 46, s. 8.

[57] Cyt. za: b.g. wstajmfśke, *Przyszli barbarzyńcy*, s. 49.

[58] R. Tekieli, *Nibyt, 1985–86*, Kraków 1993. Jak piszą Paweł Dunin-Wąsowicz i Krzysztof Varga (*Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 220): „Legenda głosi, że w latach 80. swoje wiersze malował na murach Krakowa jako graffiti. Zbiór utworów Tekielego zatytułowany «Nibyt» ukazał się po raz pierwszy ponoć w 1986 r. w trzecim obiegu, po raz drugi w 1988 r. w maszynopisie, a po raz trzeci jako drukowana książka dopiero w 1993 r. w białej serii «bibLioteki»".

pisuje z czasu przeszłego na teraźniejszy puentę wiersza Kawafisa i rozbija ją na sylaby, tworzące nowe słowa, co pozwala rozegrać – i zawiesić – opozycję między pojedynczym a zbiorowym, oczekiwaniem i spełnieniem, potencjalnością i realizacją. Bo choć barbarzyńcy przyszli, to wciąż nie wiadomo, co to oznacza.

W 1992 roku ukazała się dwutomowa antologia *Po Wojaczku*. Jej drugi tom, który nosił podtytuł *„Brulion" i Niezależni*[59], był prezentacją 29 młodych autorów (w tym Tekielego, między innymi z wierszem *Przyszli barbarzyńcy*). W obu książkach najważniejsze z dzisiejszej perspektywy nazwiska się powtarzały, choć druga z wymienionych antologii była bardziej reprezentatywna dla młodej poezji w ogóle.

W tym samym numerze, w którym ukazał się zestaw wierszy laureata i wyróżnionych w pierwszej edycji brulionowego konkursu, znajduje się również felieton Krzysztofa Koehlera zatytułowany *O'haryzm*[60]. Autor polemizuje z Marcinem Świetlickim, autorem wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, którego pierwodruk ukazał się w czerwcu 1990 roku na łamach pierwszego numeru międzypokoleniowego i międzyśrodowiskowego „Tygodnika Literackiego" (to ambitne pismo przetrwało tylko rok, być może także z powodu różnic wewnątrz redakcji). Dariusz Pa-

---

[59] *Po Wojaczku. 2, „Brulion" i Niezależni*, wyb. i red. J. Klejnocki, Warszawa 1991. Pierwszy tom antologii: *Po Wojaczku. Antologia poezji polskiej. 1971–1991*, wyb. i red. K. Ratyniecki, Warszawa 1991 zawiera wiersze kilkudziesięciu poetów, których tomy ukazały się od początku lat 70., łącznie z Miłoszem, pokoleniem '68 czy Nowymi Rocznikami. Także w tym wypadku daty z tytułu pokrywają się z periodyzacją zaproponowaną w niniejszym szkicu, a tytułowe nazwisko wskazuje, które tradycje stały się ważniejsze zaraz po roku 1989.

[60] K. Koehler, *O'haryzm*, „Brulion" 1990, nr 14–15, s. 141–142 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–102).

welec szczegółowo przedstawił recepcję oraz zaproponował historycznoliteracką, precyzyjną interpretację wiersza Świetlickiego[61]. Tu interesuje mnie najpierw odczytanie Koehlera, który zwraca uwagę na opozycję między literacką konwencją a – słowo przez niego podkreślone – autentycznością. Redaktor „Brulionu" pisze, że poezja weryfikowana jest przez komunikację z odbiorcą, która winna angażować obie strony, stwarzając przestrzeń porozumienia przez osadzenie w tradycji i języku, który jest inny i do czego innego służy niż codzienna komunikacja[62]: „W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w [!] uniwersytecie, ani w wojsku"[63]. Równie lapidarna odpowiedź Świetlickiego ukazuje się w kolejnym numerze „Brulionu" i ma równie znaczący tytuł: *Koehleryzm*[64]. Poeta wskazuje, że przecież autentyczność jest rodzajem konwencji, a komunikacja literacka polega także na dostrzeganiu i nazywaniu codziennej egzystencji. Podkreśla wreszcie

---

[61] D. Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego* Dla Jana Polkowskiego, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1945–1989)*, red. A. Nawarecki, współudział D. Pawelec, Katowice 1999, s. 168–183 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 295–318).

[62] To ważny motyw tej dyskusji, pytanie o wysoki styl, mowę odświętną będzie wracało także w tekstach pisarzy, na których powoływali się klasycy w latach 90. Na przykład jeden z prawodawców polskiego klasycyzmu drugiej połowy XX wieku i bardzo aktywny pisarz po 1989 roku wyraził się na ten temat jednoznacznie: J.M. Rymkiewicz, *Terror szyderców*, rozmowa z T. Majeranem i D. Suską, „Fronda" 1996, nr 6, s. 170–178. Inny patron tego nurtu opublikował pod koniec XX wieku dwa manifesty: A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, „Zeszyty Literackie" 1999, nr 65, s. 10–25 oraz *idem*, *Obrona żarliwości*, „Zeszyty Literackie" 2000, nr 71, s. 55–68. Oba eseje zostały przedrukowane w początkowej części książki: A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 9–28 i 29–51.

[63] K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

[64] M. Świetlicki, *Koehleryzm*, „Brulion" 1991, nr 16, s. 39–41 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 103–110).

różnorodność jako cechę życia literackiego po 1989 roku: „poetyk jest przecież nieskończenie wiele”[65] oraz – można bez wielkiego ryzyka błędu dopowiedzieć – żadna nie jest uprzywilejowana.

Ta krótka polemika przebiega w ramach jednego pokolenia i jednego środowiska literackiego. Poeci zwracają uwagę na podobne problemy, a linia konfliktu jest raczej na zewnątrz niż między nimi. Istotny jest dla nich bowiem sposób poetyckiego reagowania na rzeczywistość oraz kontakt z czytelnikiem. W tym sensie problemy poetów „Brulionu” są podobne do tych, które towarzyszyły poszukiwaniu „nowej dykcji” w latach 80. Na konieczność uwzględnienia tego kontekstu zwracał uwagę Dariusz Pawelec[66], wskazując na okoliczności powstania wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, który był pretekstem do tej wymiany zdań. W istotnym aspekcie była więc rozmowa w „Brulionie” ciągiem dalszym (auto)refleksji nad poezją, która toczyła się od lat 70., a dotyczyła: „świata nie przedstawionego”, „etyki i poetyki”, „świętej mowy”, „solidarności i samotności”, „nowej dykcji”.

Koehler stoi po stronie kontynuacji pisania wierszy w stylu wysokim, które przez to umocnią miejsce poezji w kulturze, ocalą jej tożsamość i nie pozwolą na marginalizację. Świetlicki jest po stronie obniżenia stylu czy, lepiej powiedzieć, poszukiwania nowych, różnych stylów. Zdaje się sądzić, że poezja straciła swoją pozycję, nie da się już być drugim Herbertem czy kolejnym Barańczakiem albo Polkowskim. Należy więc poszukać modusu funkcjonowania w nowych warunkach, czasem na marginesie. Skoro więc poezja nie może być już kapłanką i nauczycielką życia (razem z historią), niech będzie towarzyszką egzystencji. Po niemal trzech dekadach od tej wymiany zdań można

[65] M. Świetlicki, *Koehleryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108).
[66] D. Pawelec, *Oko smoka…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 308–312).

powiedzieć, że obaj adwersarze mieli sporo racji, choć to strategia autora *Muzyki środka* okazała się skuteczniejsza. Jednak wskazanie Koehlera na wysoki styl, nieironiczną mowę odświętną czy patos budujący wspólnotę pozostają do dziś prawdziwymi potrzebami czytelników oraz wyzwaniem dla poetów (i krytyków).

Dekada młodych?

Oglądane nawet z perspektywy drugiej dekady XXI wieku życie literackie pierwszej połowy lat 90. wydaje się zdominowane przez wtedy młodych, a dziś po prostu ważnych, czytanych, nagradzanych, obecnych także w życiu publicznym, autorów (wymieniam alfabetycznie): Manuelę Gretkowską, Jacka Podsiadło, Andrzeja Stasiuka, Marcina Świetlickiego, Olgę Tokarczuk. A gdyby dodać na przykład związanego z Totartem, drukowanego w „Brulionie" i występującego w *Dzyndzylyndzy*, Tymona Tymańskiego, to stanie się jasne, że kilku przedstawicieli roczników 60. wykorzystało swoją szansę i współtworzy dziś polską kulturę[67]. Wrażenie dominacji roczników 60. w literaturze pojawiło na początku lat 90. i utrzymywało się mniej więcej do połowy dekady[68]. Świadczą o tym nie tylko gesty autokreacyjne brulionowców, ale także głosy przedstawicieli najpierw pisarzy i krytyków starszych pokoleń, a potem

[67] Pierwszym podsumowaniem osiągnięć młodej literatury, przede wszystkim roczników 60., ale także młodszych pisarzy, była książka Pawła Dunin-Wąsowicza i Krzysztofa Vargi: *Parnas bis…* Publikacja miała jeszcze dwa wydania, ostatnie w 1998 roku, oba uzupełnione przez Dunin-Wąsowicza.

[68] Por. M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 2, s. 1, 14.

także wchodzących do literatury na przełomie wieków roczników 70.[69]

O nowej sytuacji w poezji, jej związkach z tradycją i ewentualnym przełomie pisali autorzy aktywni i ważni we wcześniejszych dekadach. Trzy przekrojowe teksty na ten temat opublikował Edward Balcerzan[70], autor między innymi wpływowego podręcznika o poezji po 1939 roku[71]. Poznański badacz i krytyk starał się zachować zdystansowaną pozycję akademika: przyjmował historycznoliteracką perspektywę i stosował zmodyfikowany na własny użytek i dostosowany do aktualnej sytuacji strukturalizm. Mimo to w jednym z tekstów pisał o sporach o poezję po 1989 roku, używając emocjonalnej hiperboli:

> Dla poetów starszych generacji to […] nie było całkiem radosne, **psychologiczny mechanizm przełomu** ranił ich, żądał zepchnięcia w nicość **całej literatury krajowej lat 1944–1989** jako skażonej współżyciem z komuną, a więc i katolickiej, i rewizjonistycznej, i zrodzonej w konspiracji[72].

---

[69] Czego wymownym dowodem jest książka: P. Marecki, I. Stokfiszewski, M. Witkowski, *Tekstylia. O rocznikach siedemdziesiątych*, Kraków 2002, która ukazywała sytuację młodej literatury i debiutantów na progu XXI wieku jako znacznie trudniejszą niż dekadę wcześniej.

[70] E. Balcerzan, *Wiersze i inne zdarzenia w polszczyźnie ostatniego piętnastolecia*, „Slavia" 1992, z. 1, s. 67–72; *idem*, *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989–1993*, „Kresy" 1994, nr 18, s. 8–13; *idem*, *Poezja polska XX wieku – nieoczekiwane zmiany miejsc*, „Teksty Drugie" 1995, nr 5, s. 5–26. Wszystkie teksty zostały przedrukowane w książce autora *Śmiech pokoleń, płacz pokoleń*, Kraków 1997.

[71] E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982; cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988 (jednotomowe wydanie: *Poezja polska w latach 1939–1968. Podręcznik dla nauczycieli, studentów i uczniów*, Warszawa 1998).

[72] E. Balcerzan, *Ubytki, przedłużenia, trójkąty*, s. 9 [podkr. – E.B.].

Ta przesada w tekście opublikowanym w 1994 roku jest zrozumiała. To okres, kiedy „Brulion" ma już ugruntowaną pozycję, a młodzi pisarze oraz ich pierwsze książki rzeczywiście dominują w debacie o literaturze. Poza tym Balcerzan broni tu własnych pozycji – jako krytyka związanego z szeroko rozumianą poezją awangardową (Przyboś, poezja lingwistyczna), jako przenikliwego interpretatora poezji Herberta oraz jako jednej z najważniejszych postaci polskiej szkoły strukturalnej. Nie były to, poza negowanym Herbertem, istotne punkty odniesienia dla nowej poezji i krytyki po 1989 roku.

Byli jednak krytycy starszego pokolenia, którzy przypatrywali się młodszym od siebie autorom z przychylnością czy choćby z życzliwą ciekawością. Jednym z nich był związany od lat 70. z wrocławskim czasopismem „Odra" Mieczysław Orski, na którego teksty[73] powoływano się w dyskusjach o poezji z lat 90. Sądzę jednak, że najważniejszą postacią był tu Julian Kornhauser, poeta i krytyk pokolenia '68. W latach 80. stworzył on oryginalną poetykę, która doczekała się szczególnego uznania przywoływanych wyżej Tadeusza Komendanta[74] i Piotra Sommera[75].

---

[73] Zob. M. Orski, *„Ja" w pokoju z widokiem, czyli o nowej poezji polskiej*, „Odra" 1994, nr 10, s. 57–63 oraz *idem*, *Poeci z oślich ław „umarłej klasy"*, „Odra" 1996, nr 6, s. 67–74.

[74] Tadeusz Komendant jest autorem szkicu *Przedmiot ze słów*, poświęconego wyborowi *148 wierszy* (Kraków 1982) Juliana Kornhausera. Tekst ten najpierw ukazał się w prasie: „Pismo Literacko-Artystyczne" 1983, nr 7–8, a potem był przedrukowywany w: T. Komendant, *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Kraków 1987 oraz jako przedmowa do pierwszego po 1989 roku przeglądowego tomu wierszy Kornhausera: *Wiersze z lat osiemdziesiątych*, Kraków 1991, s. 5–18.

[75] Szkic Piotra Sommera *Nie okrzyczane zwycięstwo zjadaczy kartofli* ukazał się najpierw pod pseudonimem Grudka Mróz w: „Res Publica Nowa" 1993, nr 10, s. 73–74, a następnie w tomie: P. Sommer, *Smak detalu*, Lublin 1995, s. 93–97.

Gdyby pójść za ich propozycjami, a wbrew na przykład Barańczakowi[76], uznać można autora *Zjadaczy kartofli*[77] oraz *Hurrraaa!*[78] za prekursora (między innymi wraz z Sommerem) jednego z dominujących stylów w poezji po 1989 roku – preferującego detal, codzienność, empatię, prywatną ironię, ale też świadomego własnej pozycji i społecznie krytycznego. Był Kornhauser w pierwszej połowie lat 90. bardzo aktywnym uczestnikiem życia literackiego: jako poeta, tłumacz i badacz literatury jugosłowiańskiej oraz – co z perspektywy niniejszego tekstu najważniejsze – jako krytyk poezji piszący o kolejnych tomach tak Różewicza i Herberta, jak i o nowych wierszach Świetlickiego czy Jerzego Jarniewicza. Książką o znamiennym tytule, dokumentującą wszechstronną działalność krytyczną Juliana Kornhausera (będąca także jedną z ważniejszych książek krytycznych lat 90.) jest wydana w roku 1995 *Międzyepoka*[79]. Pierwszym wyrazistym tekstem Kornhausera była *Dekada naśladowców*[80], która doczekała się mocnych polemik, głównie ze strony poetów „Brulionu"[81].

Szczególnie ważne w debacie o poezji po 1989 roku były dwa jego obszerne artykuły. Pierwszy, *Nowi dzicy*[82],

---

[76] S. Barańczak, *Sztuczny spokój*, w: *idem*, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009 (pierwodruk książki: 1981, recenzja datowana na sierpień 1978). Polemika: J. Kwiatkowski, *Inny Kornhauser*, w: *idem*, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 159–163.

[77] J. Kornhauser, *Zjadacze kartofli*, Kraków 1978.

[78] J. Kornhauser, *Hurrraaa!*, Kraków 1982.

[79] J. Kornhauser, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995.

[80] J. Kornhauser, *Dekada naśladowców. Poezja lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 1–2, s. 5, 12, 14.

[81] Zob. między innymi polemiki: K. Koehler, *Wojna*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 6, s. 3 oraz M. Sendecki, *Sprostowanie*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 6, s. 4.

[82] J. Kornhauser, *Nowi dzicy*, „Res Publica Nowa" 1993, nr 6, s. 17–19 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 111–121).

towarzyszył blokowi materiałów o młodej poezji w „Res Publice Nowej". Kornhauser pisał:

> Atak młodych – czy względnie młodych, wszak większość z nich dobiega trzydziestki lub ją przekroczyła – jest zjawiskiem ważnym z powodów artystycznych i socjologicznych[83].

Wskazywał na źródła nowej poezji w latach 80.: trzeci obieg, kulturę alternatywną oraz inspirację poetycką szkołą nowojorską, szczególnie O'Harą w tłumaczeniu Sommera i o „uderzającym kulcie Ameryki"[84]. Opisywał, dramatyczny czasem, obraz autobiograficznej codzienności i rozwijał jedną z diagnoz Balcerzana, poetykę „od--mowy", co tłumaczył jako mowę, „która odrzuca prymarność języka literackiego". „Jest to – jak pisał – wyraźna ucieczka od «pisania wierszy» jako znaku kultury oficjalnej w stronę gadania, bełkotania, niezobowiązującej roz-

---

[83] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 111–112).

[84] To oczywiście trafne spostrzeżenie. Liczne odwołania do popkultury amerykańskiej są dla brulionowców tak oczywiste jak ekfrazy malarstwa holenderskiego z XVII wieku dla klasycystów. Sugestywnie (i dowcipnie) dokumentuje to antologia: *Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler*, pomysł i redakcja antologii M. Baran, M. Sendecki, M. Świetlicki, Kraków 1997. Znalazły się tu wiersze 19 poetów z kręgu „Brulionu", „Nowego Nurtu" oraz „Literatury na Świecie". Książka została wznowiona jako część: *Żegnaj laleczko. Wiersze Noir*, red. M. Baran, M. Sendecki, M. Świetlicki, Kraków 2010. Rzecz jasna, w polskim życiu literackim nie jest to żadna nowość. Po wojnie wytrawnym znawcą amerykańskiej kultury popularnej był Leopold Tyrmand, ale za bliskiego latom 90. wielbiciela czarnego kryminału w wersji książkowej i kinowej można uznać Marka Hłaskę; pisał o nim Jerzy Jarzębski: *Hłasko – retoryka grzechu i nawrócenia*, w: *idem*, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 275–325.

mowy […]”[85]. Obraz nowej poezji, jaki wyłania się z tego szkicu, jest raczej życzliwy i nie bardzo odbiegający od autoportretu, który stworzyli sami brulionowcy, choćby w omawianej wyżej wymianie zdań między Koehlerem a Świetlickim. Starszy kolega po piórze konstatuje jednak, podobnie jak Balcerzan, choć łagodniej, z wyraźnym niepokojem:

> manifestują przede wszystkim głęboką pogardę dla całej tradycji, nie tylko zresztą literackiej, bo i obowiązkowego kanonu wartości duchowych. Odwracają się od odwiecznych tematów i tradycyjnych powinności. Głoszą brak odpowiedzialności i zanik ideałów, postawy nihilistyczne i egocentryczne. Ich sceptycyzm wynika z poczucia klęski. Bowiem klęską nazwać można fakt, że ich młodość przypadła na lata wielkich zawirowań i totalnego chaosu. Jedyną obroną przed chaosem jest zanurzenie się w nim[86].

Na takie jak wyżej (oraz podobne) stwierdzenia doczekał się Julian Kornhauser odpowiedzi. W ostatnim numerze „Brulionu” z 1993 roku trzech poetów: „Marcin Baran Sendecki Świetlicki” opublikowało *Wiersz wspólny (półfinałowy)*:

> Napisalibyśmy wiersze
> pełne niezłych idei
> lub jakichkolwiek.
> Ale, drogi Julianie,
> żadna nie stoi za oknem.
> Tak, za oknem ni chuja idei.

---

[85] J. Kornhauser, *Nowi dzicy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 114).
[86] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112).

– Ja mam za oknem Solvay
i tramwaj; jaka idea
jeździ tramwajem, Julianie?
Jaka idea łazi nocą po
Solvayu? Czy ten gołąb
ma dziób semicki?

– Jest wieczór i za oknem jest
mój drogi (drugi) pokój — więc nie ma
stąd ucieczki. Po szynach sunie
Raba, a feministyczne nimfetki
krążą po pasażu. Zdjąłeś przed
chwilą skarpetki – czy potrafisz
strzelić gola bosą stopą?
A jajka wyszły na twardo.

– Mam siebie za oknem i mówię
o sobie. Ten tramwaj, pies, zapach
flogistonu. To takie ładne. I
piszę na przykład: *kto stłoczył*
rzeczy w pospolity pokój? Mój
drogi, marznę; pieniądze wyślij najszybciej
jak możesz.

Ten wiersz nie jest całkiem wspólny,
bo nie ma dziś z nami:
(Ile niezłych idei mogliby napisać –
w ten wieczór nawiasów pełen!)[87]

[87] M. Baran, M. Sendecki, M. Świetlicki, *Wiersz wspólny (półfinałowy)*, „Brulion" 1993, nr 21/22, s. 79.

Utwór jest datowany: „21.06.1992”[88], zapewne więc został napisany w reakcji na wcześniejsze wypowiedzi Kornhausera, a publikacji doczekał się po szkicu w „Tygodniku Powszechnym”, trudno to dziś jednoznacznie rozstrzygnąć. Wiersz jest zaczepną odpowiedzią, ale i podjęciem rozmowy ze starszym kolegą, pisarzem, którego traktuje się jako partnera w debacie (choć wedle zasady towarzyszącej pierwszym brulionowym polemikom: „boks zbliża ludzi”[89]). Wiersz można także przeczytać jako wielostronne nawiązanie do poezji Kornhausera: realizmu i minimalizmu jego wierszy, odniesień do surrealizmu czy obrazu nieco klaustrofobicznej izolacji pisarza w pokoju, z którego nie ma ucieczki[90]. Wtedy trzech Marcinów okazałoby się tyleż polemistami Juliana, co jego świadomymi kontynuatorami, którzy pokazują swemu adwersarzowi, że różnice, choć dobrze widoczne, są powierzchowne, istotniejsze są pokrewieństwa. Pisanie zaś do siebie po imieniu nie jest protekcjonalne, lecz oznacza literacką bliskość.

Drugi z ważnych dla debaty o młodej poezji artykuł Juliana Kornhausera, *Barbarzyńcy i wypełniacze*[91], był

[88] Marcin Świetlicki opowiada, że wiersz został napisany przed meczem półfinałowym lub podczas przerwy w nim. Jeśli data się zgadza, chodzić musiało o mecz Szwecja – Niemcy (2 : 3) podczas Mistrzostw Europy w Piłce Nożnej, które miały miejsce w Szwecji i były pierwszą masową imprezą sportową, która odbyła się po rozpadzie bloku wschodniego. Zob. M. Świetlicki, *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków 2017, loc. 1668–1707 [wydanie elektroniczne, plik mobi].

[89] M. Świetlicki, *Koehleryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109).

[90] Por. J. Gutorow, *Języki Kornhausera*, w: *idem*, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2003, s. 48–58 oraz A. Niewiadomski, *Julian Kornhauser czy Frank O'Hara? Kilka uwag o prekursorstwie i postmodernizmie*, w: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016, s. 453–462.

[91] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 3, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123–132).

głosem z debaty w „Tygodniku Powszechnym". Dyskusja ta zaczęła się od tekstu *Wielki Impresariat*[92] Grzegorza Musiała, głośnego pamfletu na młodą literaturę. Idąc śladem inicjatora dyskusji, pisał Kornhauser o kulturze, która „za sprawą młodych pisarzy oraz ich sprytnych promotorów, przy biernym najczęściej milczeniu innych twórców, staje się powoli zbiorowiskiem najprzeróżniejszych chorób społecznych i pokrętnych idei (jeśli pewne drażliwe tematy nazwiemy ideami)"[93]. Krytyk pokazywał, że wyczerpał się kredyt zaufania, jaki dał młodszym kolegom – że estetyka skandalu przestała pełnić swoją funkcję, stając się nużącym, naiwnym, przewidywalnym i wulgarnym spektaklem. Król jest nagi – zdawał się wołać krytyk. – Nie ma czym się zachwycać, nachlana retoryka promocyjna nie zastąpi wartościowej literatury. Zwraca także uwagę na mechanizm najpierw nakładania się na siebie, a potem rozchodzenia się krytyki literackiej i promocji literatury w mediach masowych. W stosunku do poezji proces ten dawał się zauważyć, nazwać, a przede wszystkim nigdy nie stał się praktyką powszechną, rutynową. Dziś można powiedzieć, że obawy Kornhausera były – w odniesieniu do poezji właśnie – na wyrost. Przecenił on siłę rynku i przede wszystkim (w tym tekście) nie docenił samych wierszy. Niemniej to właśnie ta dyskusja w „Tygodniku Powszechnym" była pierwszą próbą szerszej, krytycznej refleksji nad związkami literatury, krytyki i kultury masowej[94]. I jeszcze jedno: retoryczne

---

[92] G. Musiał, *Wielki Impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 1, s. 8–9.

[93] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131).

[94] O mechanizmach tych pisano potem wielokrotnie; w odniesieniu do połowy lat 90. szerzej między innymi P. Czapliński, *Masowe i medialne*, w: *idem*, *Powrót centrali*…, s. 105–117.

uderzenie w młodą poezję – może właśnie dlatego, że stereotypowe, niesprawiedliwe, emocjonalne – dotarło do najważniejszych adresatów[95] i doczekało się polemik[96] oraz kontynuacji.

Debat podobnych do tej w „Tygodniku Powszechnym" było jeszcze kilka. Ważnym miejscem dla sporu o młodą poezję były oczywiście periodyki literackie, a jedną z formuł w nich praktykowanych była ankieta redakcyjna. Redakcja zapraszała ważnych dla tematu poetów i krytyków, prosząc ich o krótkie wypowiedzi na zadany temat bądź odpowiedzi na zestaw pytań. Jedną z ciekawszych ankiet połowy lat 90. XX wieku ogłosił wydawany w Lublinie kwartalnik „Kresy". Otwierał ją tekst redaktora naczelnego pisma Arkadiusza Bagłajewskiego *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*[97]. O poezji pisali tam między innymi: Stanisław Dłuski, krytyk i poeta z Rzeszowa, Karol Maliszewski, jeden z najwyrazistszych i najbardziej pracowitych kibiców (do dziś!) młodej poezji oraz poetycki debiutant z Gdańska, Wojciech Wencel. To, co w wymianie zdań

---

[95] W swojej autobiografii Świetlicki (*Nieprzysiadalność*, loc. 1668–1707) wspomina, że w odpowiedzi Kornhauserowi, który pisał: „Trudno przecież bez przerwy czytać o kobietach z dwiema łechtaczkami, zagłębiać się w dwudziestostronicowy opis pierwszej miesiączki, wertować pięćdziesiąty wiersz o spaniu i paleniu papierosów, i wchodzeniu do łóżka z taką czy inną kobietą […]" (*Barbarzyńcy i wypełniacze*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 131), swój tomik zatytułował *37 wierszy o wódce i papierosach* (Bydgoszcz 1996).

[96] Przede wszystkim w kolejnych numerach „Tygodnika Powszechnego" oraz innych pism. Spierali się z Musiałem i Kornhauserem między innymi: Jerzy Sosnowski, Mirosław Dzień, Miłosz Biedrzycki, Natasza Goerke, Sławomir Sadowski, Rafał Grupiński, Jerzy Jarzębski, Krzysztof Myszkowski, Krzysztof Varga, Grażyna Borkowska i inni.

[97] A. Bagłajewski, *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 171–195.

między Koehlerem a Świetlickim było kłótnią w rodzinie, w kolejnych debatach przybierało formę coraz ostrzejszą. Najmocniejszą odpowiedzią na poezję oraz publiczną aktywność barbarzyńców okazał się na nowo zdefiniowany klasycyzm. Dychotomiczny podział na „dykcję wysoką" i „dykcję niską" i zaraz potem na barbarzyńców już dobrze znanych i relatywnie nowych klasycystów staje się wówczas obowiązującym punktem odniesienia w rozmowie o nowej poezji. Co znamienne, w tych debatach znika subtelność rozróżnień, która pozwalała odnajdywać wspólną płaszczyznę, konflikt się wyostrza, by ostatecznie ugrzęznąć w retorycznym martwym punkcie.

„Nowy Nurt" i ciągi dalsze

Poznański dwutygodnik literacki ukazywał się zaledwie dwa lata (od maja 1994 roku do czerwca 1996 roku wyszło 57 numerów)[98]. Wydawany był przez prywatne Wydawnictwo Kurpisz, co do tej pory pozostaje ewenementem w polskim życiu literackim. Częstotliwość ukazywania się pisma pozwalała szybko reagować na bieżące wydarzenia literackie i podtrzymywać temperaturę inicjowanych debat. Pismo tworzyli młodzi poeci – Mariusz Grzebalski (od początku roku 1995 redaktor naczelny) i Dariusz Sośnicki (jego zastępca) oraz krytycy – Szymon Kantorski (w początkowej fazie redaktor naczelny) i Bartosz Żurawiecki. Dwutygodnik miał także szerokie grono stałych współpracowników. Konsekwentnie prowadzona polityka redakcyjna sprawiła, że „Nowy Nurt" stał się najważniej-

[98] Zob. T. Cieślak, *Nowy Nurt. Ogólnopolski Dwutygodnik Literacki*, w: *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon*, red. J. Gałuszka, G. Maroszczuk, A. Nęcka, Katowice 2010, s. 191–194.

szą, obok tracącego wówczas swoją pozycję „Brulionu", platformą prezentacji młodej literatury i krytyki w bardzo szerokim spektrum jej różnorodności i kontekstów (estetycznych, etycznych, medialnych) oraz poszukiwania ważnych dla niej tradycji.

Kulminacyjną debatą o młodej poezji lat 90. była właśnie wymiana zdań w „Nowym Nurcie", spór o klasycystów i barbarzyńców z jesieni i zimy 1995 roku. Zainicjował go tekst Wojciecha Wencla[99], który nawiązywał do *Barbarzyńców i wypełniaczy* Kornhausera i kontynuował własne rozważania w odpowiedzi na opublikowaną w styczniu ankietę „Kresów"[100]. Wencel proponował remedium na zdiagnozowany przez część krytyków kryzys poezji. Miał nim być powrót do tradycyjnej formy wiersza numerycznego, zakorzenienie w tradycji literatury i sztuki europejskiej oraz związek z doktryną katolicką jako gwarantem szeroko rozumianej moralności i pisarskiego etosu. *Notabene*, był to początek intensywnej publicystycznej działalności Wencla, aktywnego potem przede wszystkim w czasopismach konserwatywnych, jak: „Arcana", „Fronda", „Nowe Państwo" i ostanie numery „Brulionu"[101]. Najważniejszej odpowiedzi doczekał się Wencel od Karola Maliszewskiego, krytyka i poety, który rozpoczął swoją literacką drogę w „Nowym Nurcie". Tekst *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* był wyrazistym krytycznym manifestem

[99] W. Wencel, *Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt" 1995, nr 18, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 153–157).

[100] W. Wencel, *Powrót*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 185–186 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–149).

[101] Pierwszym tekstem z cyklu, który dał potem tytuł książce eseistycznej poety, był: W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze*, „Arcana" 1996, nr 6, s. 49–58; przedruk w: *idem*, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Ząbki 1999, s. 7–19.

nowej poezji[102]. Najmocniejszy fragment tego manifestu to podkreślenie różnicy:

> **Klasycyzujący**: Tak (temu światu), umiar, ufność, „prymat form"; wiara w historię (także: literatury), antyrealizm i obiektywizm, prymat „starości": odnajdowania się w kulturowo poświadczonych formach, jawne autorytety, „tradycja podsuwa", iluzja dążenia do doskonałości (dościganie wzoru), eksponowanie pospólności, czyli ewokacja ponadczasowej wspólnoty, zrównoważenie oparte na sprawdzonych wartościach, oglądanie bycia (opisywactwo), pulchryzm, rytmizm i nowe rymotwórstwo, rozszerzanie i rozjaśnianie horyzontu antropologicznego: metafizyka pozytywna. Wiara w bis-rzeczywistość, oparcie się na danych zapośredniczonych. Językowy paseizm, czyli traktowanie języka jako medium konserwujące ponadczasowo-symboliczną stałość.
>
> **Barbaryzujący**: Nie (temu światu), brak umiaru, nieufność, „prymat treści", przekonanie, że historia (także literatury) jest fikcją – jest historią poszczególnych ekspresji, kolejnych konfesji, prezentacja poszczególnych bytów, zaistnień; realizm i sensualizm, prymat świeżości i nowości (odkrycia), niezbyt jawne autorytety, „tradycja nie podsuwa", iluzja przeczenia jakiejkolwiek doskonałości i braku wzoru, eksponowanie poszczególności, pojedynczości, teraźniejszości, uczestniczenie w byciu (świadectwo), rozpacz towarzysząca szukaniu i sprawdzaniu wartości, turpizm, kalectwo rytmu, nieufny rym (jeżeli już, to daleki bądź niepełny). Wiara w rzeczywistość, oparcie się na danych bezpośrednich. Językowe obrazoburstwo, kolo-

[102] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 1, 7, 11; przedruk w: *idem*, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice…*, s. 85–93 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159–177).

kwialne zakotwiczenie semantyczne. Ściemnianie i zawężanie horyzontu: metafizyka negatywna[103].

Ta dychotomia jest oczywiście bardzo schematyczna, o czym w podsumowaniu dyskusji napisał wprost sam Maliszewski[104]. Jednak uproszczenia nie wynikają tylko z retoryki manifestu, który tu zresztą prezentuje się w wersji okrojonej w stosunku do swojej tradycji. Są one wynikiem także zawężonego horyzontu sporu, który rozgrywał się w wąskim kręgu poetów z roczników 60. i 70. Maliszewski nie definiował barbarzyńców w szerszym kontekście pozytywnym czy negatywnym, a efektowne retoryczne ozdobniki w stylu: „panoczek Cogito" czy „szerzy się zagajewszczyzna" zastępowały prawdziwe starcie z deklaratywnie odrzucaną tradycją. Poza tym barbarzyńca jawił się w tym tekście jako poeta w wersji dość stereotypowej – jako kolejne wcielenie autsajdera, wnuk egzystencjalistów i syn poetów przeklętych, w dodatku w wersji uładzonej.

Do dyskusji dołączył Jarosław Klejnocki z emocjonalnym pamfletem na barbarzyńców i na samego Maliszewskiego[105], wytykając mu celnie, choć bezceremonialnie, płyciznę wywodu. Najciekawszym głosem polemicznym wobec tez *Naszych klasycystów, naszych barbarzyńców* był tekst Krzysztofa Koehlera *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*[106]. Jego zaletą była żywiołowa polemika z obiema stronami. Koehler pisał w „Nowym

[103] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 170–171).

[104] K. Maliszewski, *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*, „Nowy Nurt" 1996, nr 2, s. 10 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 211–216).

[105] J. Klejnocki, *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22, s. 12 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 185–193).

[106] K. Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25, s. 1, 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199–209).

Nurcie" z pozycji poety i krytyka „Brulionu", był więc wówczas postacią ważną dla młodej poezji od drugiej połowy lat 80. i niełatwo zepchnąć go było w narożnik klasycyzmu, którego zresztą w postaci zaproponowanej przez Wencla i Klejnockiego nie akceptował. Autor *Partyzanta prawdy* opowiadał się za „dykcją odpowiedzialną" i traktował poezję jako mowę konserwatywnie definiowanej wspólnoty, czyli definiował klasycyzm po swojemu. Ale i on dał się ponieść ferworowi sporu, kiedy odpierając poszczególne tezy, używał argumentów *ad personam*, czy kiedy pisał (jego podkreślenie): „**Kto nie był w młodości klasykiem, ten nie będzie porządnym poetą**" i zaraz dodawał:

> bo kto raz zasmakował w opiewaniu swojej nieszczególnej fizjonomii czy w czymś w tym rodzaju, już nie porzuci tego konia i będzie, okładając go bosymi piętami, szlifować bruki przetarte przez Tuwima, Gałczyńskiego i innych miałkich typków[107].

Odpowiedź wydaje się jakby automatyczna – skoro Maliszewski deprecjonuje przywoływanie Herberta i Zagajewskiego oraz wytyka brak zrozumienia dla Kawafisa czy Audena – należało uderzyć w tradycję, która mogłaby być ważna dla barbarzyńców. Uczynił to jednak równie zdawkowo jak jego przeciwnik. Ciekawe tylko, że sięga aż po Tuwima i Gałczyńskiego. Przy odrobinie dobrej woli można się w tym geście dopatrzeć zalążka próby przewartościowania tradycji poetyckiej. Wpisania nowych klasycystów i barbarzyńców w długie trwanie polskiej poezji. Szkoda, że dyskutanci, którym nie brakowało przecież erudycji, nie zdecydowali się rozwinąć tych wątków. Tekst Koehlera pozwala także na jeszcze jedno twierdzenie, które Piotr Śliwiński postawił przy okazji czynionego z perspektywy XXI wieku opisu klasycyzmu lat 90.:

[107] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 202).

> Granica między poetami podającymi się i uważanymi za klasycystów a pozostałymi, zwłaszcza zaś tymi, których określano jako barbarzyńców, nie przebiegała między „tak" i „nie", gdyż właściwie bez wyjątku podzielali oni pogląd o unieważnieniu poezji. Różniła ich strategia przetrwania[108].

Śliwiński umieszcza barbarzyńców i klasycystów po tej samej stronie. „Jest to strona obcości"[109]. Obcości wobec kultury masowej, przemian społeczeństwa późnej nowoczesności, w którym poeta na ewentualną istotną pozycję musiał zapracować w inny niż dotychczas sposób, w którym zmieniły się funkcje literatury w ogóle. Obie strony sporu, tak wyraziste w debacie, bardzo szybko okazały się nie przystawać do o wiele bardziej skomplikowanej, fenomenalnie różnorodnej poetyckiej rzeczywistości przełomu stuleci. Spór o młodą poezję był symptomem przesilenia w poezji oraz wypromował i utrwalił w kulturze nowe nazwiska. Pokazał jednak także kryzys języka krytycznego – z jednej strony schematycznego, często naznaczonego idiosynkrazją, z drugiej zamkniętego w niszy akademickiej hermetyczności. Nie wiem, czy ten kryzys udało się przezwyciężyć – można to sprawdzać w dzisiejszych (znikających) pismach kulturalnych, młodoliterackich periodykach internetowych, a także w szkołach i na uniwersytecie. Zbyt często nie potrafimy rozmawiać o wybitnych wierszach i spierać się o nie.

Sama debata nie potoczyła się dalej. Kolejne głosy o młodej poezji miały już raczej charakter podsumowań dotychczasowych sporów, a potem rozliczeń całej dekady. Większość krytyków nie miała wiele dobrego do powie-

---

[108] Por. P. Śliwiński, *Klasycyzm po modernizmie*, w: *idem*, *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012, s. 30.

[109] *Ibidem*, s. 33.

dzenia o dorobku młodych. Marian Stala, otwierając na początku 2000 roku w „Tygodniku Powszechnym" debatę podsumowującą lata 90., nie pisał o dekadzie młodych, ale o „czasie mistrzów"[110]. Z ostrożnością, a nawet ze sceptycyzmem, podchodził do osiągnięć zbiorowych roczników 60. i 70., wskazując raczej na ich zbiorową porażkę niż na pojedyncze sukcesy. Jednym z wyjątków tej debacie był głos Piotra Śliwińskiego, który dostrzegł wartość młodej poezji i podkreślał osiągnięcia poszczególnych autorów z różnych pokoleń[111].

Z dzisiejszej perspektywy można dodać, że spadkobiercą barbarzyńców i „Brulionu" okazało się najpierw legnickie, potem wrocławskie, a dziś kołobrzeskie Biuro Literackie. To tam wydawano poetów kojarzonych z przemianami estetyki wiersza na przełomie lat 80. i 90.: od Rafała Wojaczka, Piotra Sommera i Bohdana Zadury, przez Krzysztofa Jaworskiego, Marcina Sendeckiego, Marcina Świetlickiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, po Dariusza Sośnickiego, Mariusza Grzebalskiego czy Martę Podgórnik. To tam organizowano debaty na temat aktualności barbarzyńców i pytano o znaczenie brulionowego przełomu.

Ostatni taki spór

Geneza, struktura, mechanizm i niektóre konsekwencje sporu o młodą poezję w latach 90., które opisałem wyżej,

---

[110] M. Stala, *Coś się skończyło…*, s. 1.

[111] P. Śliwiński, *Wolność od arcydzieł?*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 20, s. 15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 275–292); przedruk wersji zmienionej i poszerzonej pt. *Wolność czy wielkość*, w: *idem*, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 22–34.

pozwalają zobaczyć go na tle historii polskiej literatury nowoczesnej. W polskim literaturoznawstwie jest wiele prac poświęconych krytyce, manifestom i polemikom literackim od Młodej Polski po drugą połowę wieku XX. Za przykład niech posłużą książki: Michała Głowińskiego[112], Przemysława Czaplińskiego[113], Agaty Stankowskiej[114] czy Marcina Rychlewskiego[115]. Polską historię krytyki literackiej i refleksję metakrytyczną dobrze uzupełnia (ale nie zastępuje![116]) oraz do pewnego stopnia uspójnia koncepcja życia literackiego Pierre'a Bourdieu[117]. Teoria francuskiego socjologa daje narzędzia opisu mechanizmów zmian zachodzących w polu literackim modernizmu oraz sposobu uwikłania literatury nowoczesnej w kontekst społeczny, polityczny i ekonomiczny z zachowaniem jej autonomicznego charakteru. Szczególnie pomocne są przy tym właśnie analizy tekstów paraliterackich, takich jak: polemiki, manifesty, autokomentarze, krytyka. Znaczną część powyższego wywodu mógłbym przepisać na język metodologii Bourdieu, pokazując, na przykład, napięcie między autonomią i heteronomią polityczną w literaturze

---

112 M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.

113 P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego. 1918–1939*, Warszawa 1997.

114 A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję i równanie"*, Kraków 1998 oraz: *eadem*, *„Wizja przeciw równaniu". Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.

115 M. Rychlewski, *Walka na słowa. Polemiki literackie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, Poznań 2004.

116 Por. G. Jankowicz, P. Marecki, A. Palęcka, J. Sowa, T. Warczok, *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014 oraz *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2015.

117 P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

lat 80. czy między subpolem „czystym" i subpolem „komercyjnym" w latach 90.[118] Ta poręczna teoria ma jednak swoje ograniczenia: ujednolica obraz i nie pozwala dobrze opisać całej powyżej przeze mnie przedstawionej złożoności życia literackiego PRL-u, w tym na przykład znaczenia roku 1968 i peerelowskiej wersji kontrkultury oraz roli kultury masowej w państwach bloku wschodniego, a także w szczególności przejścia od PRL do III RP.

Jednak opisany przez Bourdieu tryb następowania przełomów literackich, a więc zastępowania pisarzy konsekrowanych (uznanych) przez pisarzy nowych, starych przez młodych *etc.* dobrze oddaje jeden z aspektów polskiej nowoczesności od końca XIX wieku do przełomu lat 80. i 90. wieku XX oraz rolę manifestów poetyckich i krytycznych, a także polemik literackich w tym procesie. Konieczne jest tu jeszcze jedno metodologiczne zastrzeżenie. W polskim stanie badań pojawiło się pojęcie przełomów awangardowych[119], które w tym kontekście jest niewystarczające, w dodatku zakłada fałszywą przesłankę, że wzorem nowoczesnego przełomu literackiego w Polsce jest przełom awangardowy. Tymczasem choć awangarda jest istotnym składnikiem polskiego modernizmu, nigdy go zupełnie nie zdominowała, a pod koniec XX wieku stała się jedną z mniej istotnych tradycji. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało, nie należy już jednak do niniejszego wywodu.

Wykorzystując ten kontekst, da się umieścić spór o klasycystów i barbarzyńców na tle kolejnych ważnych poetyckich polemik i „zmian warty" w drugiej połowie XX wieku: od dyskusji wokół *Listu półprywatnego o poezji*

---

[118] Zob. P. Bourdieu, *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 271–274.

[119] Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

Czesława Miłosza, przez spór o wizję i równanie zapoczątkowany tekstem Jerzego Kwiatkowskiego oraz debatę wokół polskiego klasycyzmu inspirowanego poezją Miłosza i anglosaskim wysokim modernizmem (z Eliotem i Audenem na czele), na manifestach pokolenia '68 kończąc. Warto zauważyć, że nie tylko mechanizm wprowadzania kolejnych zjawisk do życia literackiego jest tu podobny. Podobna jest także nomenklatura polemik poetyckich i krytycznych. Za każdym razem romantyzm zderzany był z klasycyzmem, przy czym pod oba pojęcia podstawiane były różne zjawiska literackie. Na przykład Kwiatkowski po 1956 roku jako romantyczną określał poezję wyzwolonej wyobraźni i przeciwstawiał ją deprecjonowanej przez niego jako klasyczna awangardzie, natomiast młodzi poeci pokolenia '68 to właśnie w awangardzie widzieli romantyczną świeżość, krytykowali natomiast neoklasycyzm lat 60.[120] Tak też stało się w okolicach roku 1989, barbarzyńcy odwoływali się do romantycznych kategorii młodości i autentyczności (nie zaś do awangardowych – nowości i oryginalności), a także wpisywani byli w tradycję romantyczną przez krytykę[121]. Tak oto spór barbarzyńców i klasycystów wpisuje się w polską formację modernistyczną i zobaczyć go można jako jej kodę – jako ostatni nowoczesny spór o poezję.

---

[120] Piszę o tym szerzej w książce: M. Jaworski, *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.

[121] Zob. M. Janion, *Krwotok lawy*, „Rzeczpospolita" 1990, nr 1, s. 1–2; *eadem*, *Szanse kultur alternatywnych*, „Res Publica" 1991, nr 3, s. 107–110; *Zmiana kodu. Z Marią Janion rozmawia A. Krzemiński*, „Polityka" 1991, nr 48, s. 17–18; *Pożegnanie z romantyzmem?*, z Marią Janion rozmawia A. Bernat, „Nowe Książki" 1991, nr 6, s. 1–4 oraz M. Janion, *Zmierzch paradygmatu*, w: *eadem*, *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?"*, Warszawa 1996.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych

Preludium: między obiegami

Leszek Szaruga, *Kulturalny barbarzyńca*, „Obecność" 1987, nr 17, s. 28–33.
Tadeusz Komendant, *Mimo-śród*, „Obecność" 1987, nr 17, s. 33–36.

Ekspozycja: debaty, polemiki, ankiety

Krzysztof Koehler, *O'haryzm*, „Brulion" 1990, nr 14–15, s. 141–142.
Marcin Świetlicki, *Koehleryzm*, „Brulion" 1991, nr 16, s. 39–41.
Julian Kornhauser, *Nowi dzicy*, „Res Publica Nowa" 1993, nr 6, s. 17–19.
Julian Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 3, s. 1, 13.
Stanisław Dłuski, *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 179–181.
Wojciech Wencel, *Powrót*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 187–188.

Kulminacja sporu: „Nowy Nurt"

Wojciech Wencel, *Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt" 1995, nr 18, s. 10.
Karol Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 1, 7, 11.

Tomasz Majeran, *Atakując dekonspirował (się)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 6.
Jarosław Klejnocki, *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22, s. 12.
Karol Maliszewski, *Dużo czytał; nie wie co z tym zrobić; i podarła mu się maska*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22, s. 13.
Krzysztof Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25, s. 1, 5.
Karol Maliszewski, *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*, „Nowy Nurt" 1996, nr 2, s. 10.

Koda: podsumowania i otwarcia

Marian Stala, *Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 14–23.
Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski, *Przeklęte paradygmaty*, w: Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 81–98.
Anna Legeżyńska, *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury" 1997, nr 1, s. 22–24.
Piotr Śliwiński, *Wolność od arcydzieł?*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 20, s. 15.

***Postscriptum*: interpretacja – wiersz i czytelnicy**

Dariusz Pawelec, *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego* Dla Jana Polkowskiego, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1945–1989)*, red. A. Nawarecki, współudział D. Pawelec, Katowice 1999, s. 168–186.

Nota edytorska

Teksty źródłowe zostały przedrukowane za ich pierwodrukami. Zachowana została oryginalna pisownia oraz interpunkcja, w szczególności pozostawiono bez zmian:

– odautorskie przypisy,

– wyróżnienia typograficzne (pogrubienia, rozstrzelenia, podkreślenia),

– oryginalną pisownię w zapisie tytułów (np. *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, „brulion", „bruLion"),

– błędy ortograficzne (np. *kollokwialnym*, *piuropuszem*, *mini-manifest*, *post-punkowych*, *Asberry*, *Velasquez*, *Hölderlinga*, *nie wprawnie plewiony*, *świętego Jerzego*, *niemniej ciekawy*), składniowe (*znaczącej przewrotu*), frazeologiczne (*zadufanej w siebie*, *w uniwersytecie*), wstawiając za nimi wykrzyknik ujęty w nawias kwadratowy,

– pisownię rozłączną *nie* z imiesłowami przymiotnikowymi (różniącą się od dzisiejszej), np. *nie umiejące*, *nie przesiane*,

– interpunkcję (jedynie w uzasadnionych przypadkach wstawiono znaki interpunkcyjne),

– zdania z imiesłowowym równoważnikiem zdania pozbawione przecinka (tj. nie dostosowywano ich do zalecanej dzisiaj pisowni z przecinkiem),

– zapis liczebników.

W zgodzie z konwencją przyjętą w niniejszej serii dokonano następujących uzupełnień:

– przy nazwiskach pojawiających się po raz pierwszy w tekście źródłowym dano przypis z notką biograficzną,

– objaśniono wyrażenia obcojęzyczne (np. *vox populi*, *nomine sunt odiosa*, *advocatus diaboli*, *ad rem*, *homo viator*) oraz słowa, które obecnie rzadko pojawiają się w użyciu (np. *hadko*, *konduita*, *enuncjacja*, *eskapizm*, *entelechia*, *rejterować*, *abulia*, *wraże*),

– w przypisach podano informacje dotyczące utworów literackich, dzieł sztuki, których tytuły znalazły się w tekstach źródłowych,

– podano źródła cytatów,

– poprawiono bez odnotowania ewidentne literówki, np. *temet* na *temat*, *zeryfikuję* na *zweryfikuję*, *Żychiewicz* na *Żychniewicz*, *Bagłajewski* na *Bagłajewski*, *jak na przykłady* na *jak na przykład*, *przywalać* na *przywołać*.

Ujednolicono następujące zapisy:

– tytuły dzieł literackich, plastycznych, muzycznych zapisano kursywą,

– tytuły czasopism i serii literackich zapisano w cudzysłowie,

– wyrażenia obcojęzyczne wyróżniono kursywą,

– cytaty w tekście ciągłym zapisano pismem prostym i w cudzysłowie,

– dłuższe cytaty wyodrębniono i złożono mniejszą czcionką,

– zamieniono ukośniki występujące w funkcji nawiasów na nawiasy półokrągłe,

– zamieniono cudzysłowy maszynowe (" ") na cudzysłowy typograficzne („ ”).

Preludium:
między obiegami

Leszek Szaruga[1]

Kulturalny barbarzyńca

Motto:
Bez barbarzyńców – cóż poczniemy teraz?
Ci ludzie byli jakimś rozwiązaniem.
Konstandinos Kawafis, *Czekając na barbarzyńców*

I. Różewicz i Kawafis

Debiutancki tom[2] Piotra Sommera[3] zawiera dwa sąsiadujące z sobą wiersze: pierwszy z nich nosi tytuł *Różewicz*

---

[1] Leszek Szaruga, właśc. Aleksander Stanisław Wirpsza (ur. 1946) – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk i badacz literatury, dr hab., pracował na Uniwersytecie Szczecińskim, obecnie profesor nadzwyczajny na Uniwersytecie Warszawskim; uczestnik Marca 1968 na UW; w drugiej połowie lat 70. i w latach 80. związany z drugim obiegiem, między innymi jako redaktor „Pulsu". Po 1989 roku współpracował z wieloma pismami, na przykład z paryską „Kulturą", „Zeszytami Literackimi" czy „Przeglądem Politycznym"; aktywny i doceniany popularyzator polskiej literatury, także za granicą.

[2] P. Sommer, *W krześle*, Warszawa 1977. Cytaty z wierszy podane są za tym wydaniem. Wszystkie przypisy, jeżeli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora antologii.

[3] Piotr Sommer (ur. 1948) – poeta, tłumacz i krytyk poezji anglosaskiej, redaktor. Debiutował książką poetycką *W krześle* (1977), ważnym tomem był *Czynnik liryczny* (1986, drugie, poszerzone wyd. 1988). Jego twórczość od drugiej połowy lat 80. postrzegana

i jest chyba jedną z najważniejszych polemik artystycznych z owym poetą „śmierci poezji", drugi z tych wierszy zatytułowany został *Kawafis* i mówi o poecie, który dociera do Itaki, który jest autorem wierszy „tak pełnych jak historia" i który poezję ocala jako wartość najwyższą. Przeciwstawienie tych dwóch postaci jest ważne z wielu względów – jednym z istotniejszych wydaje się przeciwstawienie barbarzyństwa kultury (prowadzącego do „śmierci poezji") kulturalnemu barbarzyństwu (ocalającego poezję). Pierwszą postawę reprezentuje w poezji Sommera Różewicz[4], drugą – Kawafis[5].

---

jest jako wybitny przykład nowej estetyki wiersza. Potwierdzeniem pozycji jednego z istotniejszych poetów współczesnych był wybór *Nowe stosunki wyrazów* (1997). Przekładał między innymi: B. Pattena, Ch. Reznikoffa, J. Ashbery'ego, C. Carsona, S. Heaneya, M. Longleya, D. Mahona. Przygotowana przez niego *Twoja pojedynczość* F. O'Hary (1987) była istotnym punktem odniesienia dla młodych poetów po roku 1989. Jest autorem najważniejszej polskiej antologii współczesnej poezji amerykańskiej, która ukazywała się w kilku wersjach: *Artykuły pochodzenia zagranicznego* (1996) i *O krok od nich* (2006 i 2018). Jest także autorem felietonów, recenzji i szkiców o poezji i przekładzie, które zebrał w książkach *Smak detalu i inne ogólniki* (1995, 2015) oraz *Po stykach* (2005). Od 1976 roku pracuje w redakcji miesięcznika „Literatura na Świecie", od 1993 roku jako redaktor naczelny.

[4] Tadeusz Różewicz (ur. 1921) – poeta, dramaturg, prozaik, jeden z najwybitniejszych i najbardziej wpływowych polskich pisarzy nowoczesnych. II wojna światowa i Zagłada należą do podstawowych tematów jego twórczości – od debiutanckiego paradygmatycznego dla całej polskiej poezji powojennej *Niepokoju* (1947), przez dramaty *Kartoteka* (1960), wciąż kontrowersyjny *Do piachu* (1979) czy poświęcony Franzowi Kafce *Pułapka* (1982), po ostatnie książki wydawane po 1989 roku z arcydzielnymi *Płaskorzeźbą* (1991) oraz *Zawsze fragment. Recycling* (1998). Doświadczenie wojenne (które było udziałem poety) i pamięć o nim podtrzymywana na różne sposoby łączą się w tej twórczości z mocną i celną krytyką kultury współczesnej. Sprawia to, że z jednej strony widzi się w Różewiczu nihilistę, z drugiej – moralistę.

[5] Konstandinos Kawafis (1863–1933) – poeta grecki należący do najwybitniejszych poetów XX wieku, patron nowoczesnego kla-

Theodor W. Adorno[6] relacjonując stan ducha humanisty współczesnego, mówiąc o kondycji metafizyki czasów najnowszych, pisał:

> Wciąż trwające cierpienie ma takież prawo do ekspresji, jak maltretowany do krzyku; dlatego raczej mylny byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego wiersza[7].

Jest to jakby polemika z Różewiczem, który twierdzi od początku, że po Oświęcimiu poezja jest niemożliwa. Adorno powiada jakby, że tamto cierpienie jest dla humanisty zadaniem, jest też zadaniem dla poety: cierpienie wciąż trwa i nie da się już w żaden sposób z naszych doświadczeń usunąć. Żyjemy zanurzeni w tym cierpieniu pomnażanym przez inne cierpienia. Cierpienie zapoczątkowane zbrodniami tego stulecia narasta. Zadaniem poezji jest cierpienie to opanować i przezwyciężyć – to nie znaczy: usunąć, gdyż to jest już niemożliwe. Przezwyciężyć oznacza – ocalić w nim ludzkie wartości: godność, suwerenność osoby, prawdę i wierność.

---

sycyzmu. Większość życia spędził w koloniach greckich, przede wszystkim w Aleksandrii, o której wielokrotnie pisał. Odszedł od liryki romantycznej, odwołując się do tradycji poezji hellenistycznej, także do formy epigramatu. Pisał lirykę filozoficzną, historyczną i erotyczną. Najważniejszym polskim tłumaczem i popularyzatorem twórczości Kawafisa był Zygmunt Kubiak.

[6] Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969) – niemiecki filozof, socjolog i muzykolog, czołowy przedstawiciel szkoły frankfurckiej. W 1938 roku wyjechał z rządzonych przez nazistów Niemiec do Stanów Zjednoczonych, by powrócić w roku 1949 i kontynuować pracę we Frankfurcie nad Menem. Był między innymi współtwórcą krytycznej teorii opisującej nowoczesne społeczeństwo masowe.

[7] T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, wstęp S. Krzemień-Ojak, Warszawa 1986, s. 509.

Mówienie o śmierci poezji jest postawą rezygnacji, jest diagnozą o końcu historii i niemożności ocalenia człowieczeństwa. Wynika ona ze statycznego, ahistorycznego pojmowania świata. A przecież fakt, iż kultura wygnana została z europejskiego raju, nie oznacza – jak zdaje się myśleć Różewicz – że może sobie pozwolić na zamknięcie w przeszłości, a także, iż może się zasklepić w oderwanych od rzeczywistości regułach „warsztatu", o którym wspomina Sommer w pierwszym z wierszy. Jeśli tak się staje, oznacza to, że mamy do czynienia z procesem prowadzącym do wtórnego analfabetyzmu, do powstania barbarzyństwa kultury, który oznacza przemianę odwiecznej Księgi odczytywanej wciąż na nowo przez poetów w „książkę". To ta sama „książka", z którą ma do czynienia bohater wiersza *Różewicz*:

czyta książkę
szuka słowa

nie ma słowa
zapisuje że nie ma słowa

Rutyna „warsztatu", przy którym „od dziesiątej rano" zasiada bohater tego utworu, wyjaławia poezję, czyni z poety urzędnika. Inaczej w wypadku Kawafisa, który co prawda – jak czytamy – „obrał drogę zwykłej urzędniczej kariery", lecz jakby na przekór temu został poetą, kulturalnym barbarzyńcą, który opisuje nową, własną wersję Księgi praw i prawd ludzkiego losu. Kulturalny barbarzyńca, a więc ten, kto odrzuca rutynę i ustalone hierarchie, ten, kto nie boi się przewartościowań i poszukiwania nowych znaczeń.

Barbarzyństwo kultury, barbarzyństwo wierszy Różewicza jest więc w tym ujęciu barbarzyństwem wynikającym z rezygnacji z kształtowania własnego losu, rezygnacji

ufundowanej – jak zauważa Ryszard Przybylski[8] w analizie poematu Różewicza *Et in Arcadia ego* – „ów strach przed totalną zagładą, który ogłupia i trywializuje”[9]. W ten sposób kultura zmienia się w cywilizację strachu, egoistycznej rezygnacji – w cywilizację, w której poeta-urzędnik:

czyta drugą książkę
szuka słowa
nie może znaleźć
zapisuje
zapamiętuje miejsca
zakreślone czerwonym ołówkiem

Cywilizacji strachu przeciwstawia się kulturalny barbarzyńca. Jego wiersze nie są tylko produktami historii, jego wiersze są historią; historią człowieka wolnego, zakorzenioną w micie, z utraty którego nie rezygnuje, gdyż wie, że jest to największe bogactwo, jakie kultura posiada. Kulturalny barbarzyńca nie da się wypędzić z europejskiego raju, którego centrum jest mityczna Itaka. I dlatego Kawafis „siedząc w swym urzędniczym krześle”

wiele podróżował
jego celem
było dotarcie do Itaki
gdzie zatrzymał się na stałe

---

[8] Ryszard Przybylski (1928–2016) – literaturoznawca, eseista, tłumacz literatury rosyjskiej (przede wszystkim Osipa Mandelsztama), profesor w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, historyk literatury polskiej i rosyjskiej XIX i XX wieku. Krytyk literacki i prawodawca polskiego neoklasycyzmu drugiej połowy XX wieku; wybitny przedstawiciel hermeneutyki, szczególnie jako metody interpretacji poezji.

[9] R. Przybylski, *Rok 1961. Zagłada Arkadii*, w: *idem*, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 164.

Podróż do Itaki – wiemy o tym od czasu *Odysei* Homera[10] – to powracanie do siebie, to także, po utracie wszystkiego, po utracie zmysłów i pamięci, wiary i nadziei, „dochodzenie do siebie". To odbudowywanie świata od początku, mozolne scalanie rozkruszonego przez ciśnienie czasu historycznego porządku wieczności. Tylko w ten sposób ocalone być może poczucie ciągłości kultury, odzyskanie jej utraconej w wirze dziejowym tożsamości. W ten sposób kultura dochodzi do siebie po wstrząsach, jakie przeżywa. Poezja Różewicza jest w ujęciu Sommera wyłącznie zapisem tego wstrząsu. Poezja Kawafisa to coś więcej: to także wskazanie drogi do odzyskania utraconej harmonii.

I jeśli wiersze Różewicza w swym nieskończonym zbliżaniu się do granicy wyznaczonej przez obszar milczenia są rodzajem barbarzyńskiej samozagłady kultury, która utraciła wiarę i nadzieję, to poezja Kawafisa symbolizuje nakaz ciągłego wysiłku ocalania. W zestawieniu tych

[10] Homer – poeta grecki, prawdopodobnie żył w VIII wieku p.n.e., zaliczany do aojdów, czyli wędrownych ślepych śpiewaków, najstarszy z tych, których utwory zapisano. Przypisuje się mu autorstwo *Iliady i Odysei*, obszernych eposów, pierwszych utworów literatury europejskiej. Jedna z nowożytnych polemik literackich dotyczy kwestii homeryckiej, czyli wątpliwości, czy oba dzieła stworzył jeden autor, czy są one raczej kompilacją przekazów dawnych tekstów. Język, fabuła, motywy, bohaterowie *Iliady* i *Odysei* stały się podstawą śródziemnomorskiej mitologii i kultury europejskiej w ogóle. Opisane w *Odysei* dzieje wędrówki Odyseusza z wojny trojańskiej do rodzinnej Itaki doczekały się wielu interpretacji i nawiązań, są one także powszechne w dzisiejszej kulturze masowej. Na język polski Homer jest tłumaczony we fragmentach lub w całości od czasów Jana Kochanowskiego. Współcześnie najbardziej popularne przekłady *Odysei* to: dziewiętnastowieczny Lucjana Siemieńskiego oraz wybitny przekład prozą autorstwa Jana Parandowskiego (pierwsze wydanie 1953), popularyzatora kultury starożytnej Grecji.

dwóch postaci mamy więc w twórczości Sommera do czynienia z próbą przezwyciężenia Różewiczowskiej redukcji poezji do diagnostyki. I jest to moment niezwykle ważny, gdyż stanowi postulat wydobycia liryki polskiej z pułapki, w jaką pochwycił ją w swych wierszach autor *Twarzy trzeciej*[11]: z pułapki strachu. Być może też w wierszach Sommera dobitniej niż w wierszach jego rówieśników – a mamy do czynienia ze spóźnionym debiutem „pokolenia 68" reprezentowanego przez Barańczaka[12],

[11] T. Różewicz, *Twarz trzecia*, Warszawa 1968. Tomik, w którym ujawnia się charakterystyczna dla późnej twórczości poety metoda recyklingu, powtarzania wcześniej opublikowanych utworów wraz z nowymi tekstami, w innym układzie i kontekście.

[12] Stanisław Barańczak (1946–2014) – poeta, tłumacz, krytyk, literaturoznawca, dysydent. Jedna z najważniejszych postaci literatury końca PRL-u i III RP. W latach 70. czołowy przedstawiciel pokolenia '68, autor będącej pierwszym manifestem tej formacji książki krytycznej *Nieufni i zadufani* (1971) oraz wielu ważnych i popularnych wówczas tomów. Był bardzo aktywnym działaczem opozycji politycznej w PRL, między innymi: współzałożycielem Komitetu Obrony Robotników czy członkiem redakcji „Zapisu", jednego z najważniejszych czasopism drugoobiegowych. Związany z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie pod opieką prof. Jerzego Ziomka obronił doktorat o poezji Mirona Białoszewskiego, opublikowany jako *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974, drugie, znacznie poszerzone wydanie 2016). Jest autorem monografii o poezji Zbigniewa Herberta *Uciekinier z Utopii* oraz kilku książek krytycznych, w tym pierwszej książki poświęconej kulturze popularnej PRL-u, *Czytelnik ubezwłasnowolniony* (1983, poszerzone wznowienie: *Odbiorca ubezwłasnowolniony*, 2017). W 1981 roku otrzymał posadę na Uniwersytecie Harvarda i wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Kontynuował tam wszystkie aspekty swej dotychczasowej działalności, skupiając się na poezji, krytyce oraz przede wszystkim na tłumaczeniu. Jego dorobek translatorski jest wyjątkowy w polskiej kulturze tak pod względem ilości, jak zakresu. Przekładał przede wszystkim poezję anglosaską różnych epok, a także rosyjską czy niemiecką, szczególne

Krynickiego[13], Zagajewskiego[14], Karaska[15] i Lipską[16] – pochwycona została zarówno egzystencjalna i metafizyczna sytuacja tej generacji. Dobitniej także dlatego, iż – zwłaszcza w chwili debiutu, lecz przecież także i obecnie" – jest

---

miejsce mają tu tłumaczenia twórczości Williama Szekspira. Cierpiał na chorobę Parkinsona.

13 Ryszard Krynicki (ur. 1943) – poeta, tłumacz, wydawca. Należał do pokolenia '68. Aktywnie działał w drugim obiegu. Jego poezja ewoluowała od poematów (także erotycznych) nawiązujących do układu rozkwitania Tadeusza Peipera, przez poezję zaangażowaną i krytyczną wobec języka władzy, po krótkie formy, nawiązujące do haiku. Przekładał wiersze Paula Celana. Założył i prowadzi wraz z żoną, Krystyną Krynicką, Wydawnictwo a5, gdzie wydaje serię poetycką, w której ukazują się między innymi starannie opracowane edycje poezji Zbigniewa Herberta oraz poetów pokolenia '68.

14 Adam Zagajewski (ur. 1945) – poeta i eseista. Zaliczany do pokolenia '68, aktywny w opozycji demokratycznej w PRL. Wyemigrował do Paryża w roku 1982, z czym wiąże się przełom w jego twórczości zasugerowany w tomie esejów *Solidarność i samotność* (wydania: dwa razy w 1986, 2002). Autor manifestów *Uwagi o wysokim stylu* (1999) oraz *Obrona żarliwości* (2000). Wielokrotnie nagradzany w Polsce i za granicą. Jego twórczość od lat 80. była ważnym punktem odniesienia dla klasycystów w latach 90.

15 Krzysztof Karasek (ur. 1937) – poeta i krytyk literacki, redaktor. Jako poeta debiutował w roku 1966 na łamach „Poezji". Opublikował ponad 20 tomików. W czasie PRL-u był redaktorem kilku pism kulturalnych. W latach 90. w wydawnictwie Przedświt redagował tomiki ważnych przedstawicieli roczników 60., między innymi: Andrzeja Sosnowskiego, Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego czy Andrzeja Niewiadomskiego.

16 Ewa Lipska (ur. 1945) – poetka, redaktorka, dyplomatka. Debiutowała tomem *Wiersze* (1967). Jej twórczość osadzona jest we współczesnym języku oraz realiach i na nich buduje oryginalne, proste metafory, łączy obserwację społeczną z etyczną refleksją jednostki. W latach 70. była redaktorką działu poezji w Wydawnictwie Literackim. W latach 1991–1997 pracowała w Ambasadzie RP oraz w Instytucie Polskim w Wiedniu.

to poezja, która potrafi uniknąć skażenia d o r a ź n o ś c i ą przy jednoczesnym wyczuleniu na konkret swego czasu, na c o d z i e n n o ś ć.

II. Krzesło

Tytułowy wiersz pierwszego tomu Sommera – *W krześle* – jest niemal dosłownym poetyckim przekładem wystawionego w 1956 roku przez Andrzeja Wróblewskiego[17] obrazu *Ukrzesłowiona*. Tkwić w krześle, być ukrzesłowionym – czy może szukać w krześle oparcia, ratunku, schronienia? – to obraz podwójnej natury naszego istnienia. To jednocześnie tyle, co zostać uprzedmiotowionym, urzeczowionym, ale też i coś więcej – to także przecież poczucie organicznej jedności ze światem rzeczy, z kosmosem codzienności, który w naszej poezji najlepiej chyba opisał Miron Białoszewski[18]. I już w tym wierszu odnajdujemy

[17] Andrzej Wróblewski (1927–1957) – malarz i krytyk. Jego twórczość początkowo była zaangażowana społecznie (ważny cykl *Rozstrzelanie*, 1949), potem prywatna, wreszcie przedstawiała pesymistyczną wizję ludzkiej egzystencji, do tej ostatniej fazy należy *Ukrzesłowienie*. Różewicz kilkakrotnie nawiązywał do jego twórczości, między innymi w znanym poemacie *Opowiadanie dydaktyczne*, który opublikował w dwóch ważnych tomach: *Nic w płaszczu Prospera* (1962) oraz *Zawsze fragment* (1996).

[18] Miron Białoszewski (1922–1983) – poeta, prozaik, twórca teatralny. Debiutował w 1956 roku tomem *Obroty rzeczy*. W swoich wierszach, prozach poetyckich, małych formach narracyjnych i krótkich dramatach nawiązywał do folkloru miejskiego i wiejskiego, kiczu i tandety oraz mowy potocznej. Posługiwał się przy tym groteską i wyrafinowaną, eksperymentalną formą literacką, z tego powodu zaliczany był do poetów lingwistów. Ostentacyjnie podkreślał codzienność i prywatność opisywanego w swojej twórczości doświadczenia egzystencji, dlatego określano go poetą osobnym. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, jednym ze swoich najbardziej znanych dzieł,

tak ważne w poezji Sommera ironię, autoironię, przewrotność:

tkwię często w krześle
nie mogąc się poruszyć […]
dlatego nigdy nie wiadomo
gdzie jestem
słyszę jak pytają
gdzie zomer
lubię dezorientację

Ta sytuacja znajduje swoje rozwinięcie w kolejnym tomie[19]. W wierszu *Wyjście* przeczytamy:

Z otwartych słojów krzesła
spopod forniru
wiązań
codziennej tratwy
wysuwa się
tamta postać
o spłaszczonej od siedzenia twarzy

W innym zaś utworze – *Ucieczka przed morzem* – „rozbitek krześlanej tratwy" zapyta:

czy już nie czas rozchylić słoje
i wyjść, stanąć na podłodze?

---

opisał wojnę właśnie z takiej nieheroicznej perspektywy – ukrywającego się cywila. Jego twórczość inspirowała z jednej strony krytyczne wobec zbiorowych stereotypów i oficjalnej nowomowy wiersze poetów pokolenia '68. Z drugiej strony – był jednym z istotniejszych punktów odniesienia dla podkreślających swą apolityczność, autentyczność i prywatność poetów przełomu lat 80. i 90.

[19] P. Sommer, *Pamiątki po nas*, Kraków 1983.

Oto wcale nie doraźna codzienność. Oto codzienność zmuszająca do poszukiwania swej tajemnicy, codzienność egzystencjalnego dramatu człowieka, który w niczym nie ustępuje dramatowi budzącemu się w obliczu totalnego zagrożenia. Jest to dramat mniej patetyczny, lecz też chyba dlatego bardziej bezwzględny, wymagający zuchwalstwa, o którym mówi bohater wiersza *W krześle*:

rzadko rozzuchwalałem się na tyle
żeby stanąć na ziemi
lub usiąść obok i pogadać
jak mężczyzna z mężczyzną

Dostrzeżenie siebie samego, ogarnięcie swej własnej kondycji, zdolność spojrzenia na siebie – porażonego śmiercią czy „ukrzesłowionego" – to podstawowe, trudne zadanie człowieka, który wie, że nie wolno mu zredukować siebie tylko do własnego czasu i własnego „ja". Przekroczenie dwudziestowiecznych doświadczeń, doświadczeń rozbijających wspólnotę ludzi w czasie i ponad czasem, staje się dziś – zwłaszcza po „lekcji Różewicza" – jedyną szansą ocalenia człowieczeństwa, zachowania integralności osoby. By to uczynić, trzeba wydostać się z doraźnych uwarunkowań, trzeba – jak chce Sommer – „rozchylić słoje" i „stanąć na ziemi". Trzeba, jak w wierszu z tomu *Pamiątki po nas*, wypowiedzieć „pierwsze zdanie" o naszym losie, by usłyszeć jego ironiczne echo zapisane w wierszu *Jedno zdanie* w zbiorze *Kolejny świat*:

Jedno zdanie,
a jakoś tak długo trwa[20]

[20] P. Sommer, *Kolejny świat (1976–79)*, Warszawa 1983, s. 66.

Wypowiedzenie owego zdania, które trwa tak długo jak pamięć ludzka, jak kultura, staje się możliwe dopiero wówczas, gdy wypowiada je człowiek świadomy siebie i swej sytuacji. Ktoś zatem, kto wydobył się z ukrycia, z anonimowości, kto się „rozzuchwalił". Ktoś więc, kto – „ukrzesłowiony" – choć wybrał jak Kawafis „drogę urzędniczej kariery", potrafił jednak, „rozbitek krześlanej tratwy", popłynąć ku Itace.

Zdąża ku niej przez świat zwyczajny, przez ocean codzienności. Ale trzeba pamiętać o tym, że zwyczajny świat drugiej połowy dwudziestego stulecia to świat naznaczony piętnem totalitarnego koszmaru, świat trwającej, codziennej (choć przez to niezauważalnej) apokalipsy, symbolicznej już „małej apokalipsy"[21]. Dziś już można o nim mówić nie jako o czymś zagrażającym w przyszłości, przed czym trzeba ostrzec, jak to robili jeszcze poeci końca lat trzydziestych, ale jako o czymś, w czym tkwimy tak zwyczajnie, jak w krześle. Uświadomienie sobie tego stanu rzeczy niemal automatycznie wyklucza możliwość mówienia o tym w kategoriach dramatu. Czyż bowiem zabrzmi jak dramat oznajmienie: „tkwię często w krześle"? Apokaliptyczną codzienność, jeśli się zrezygnuje z doraźnie efektownych opisów, opowiada się zatem zwrotami typu „wiesz, wtedy", „jak się to zwykło mawiać" itp. Opowiada się ją językiem kollokwialnym [!], językiem codziennych rozmów. Tak się dochodzi do paradoksalnego odbudowywania patosu w sytuacjach nadzwyczajnych, wyjątkowych, naznaczonych piętnem doraźności, jak w wierszu *Wyzwo-*

[21] To, rzecz jasna, nawiązanie do *Małej apokalipsy*, jednej z ważniejszych powieści w dorobku Tadeusza Konwickiego i jednej z najważniejszych książek lat 70. Po raz pierwszy ukazała się w serii wydawanej przy drugoobiegowym czasopiśmie „Zapis" w 1979 roku.

lenie, w języku[22] – wierszu nawiązującym do inscenizacji *Wyzwolenia* w Warszawie w początkach stanu wojennego[23], ale też stanowiącym zarazem opis tych wierszy, którymi reagowaliśmy na doraźne gesty historii:

Te chwytające za gardło błędy warsztatu
niepewność jak na przemoc
powinien reagować naród
nadrabiana usilnym
poczuciem misji
(słowa duże jak groch
który trudno przełknąć)
i niemal obsesyjna
nieobecność detalu

tak, można w ten sposób mówić
ze sceny: ten język
nie jest piękny, lecz wszyscy
raptem dobywają rąk
i klaszczą, wiec jest
niechybnie słuszny.

Temu scenicznemu patosowi przeciwstawia Sommer zwyczajny, nasycony konkretem gest – skromny, i choć

[22] Wiersz z tomu *Czynnik liryczny (1980–82)*.

[23] Chodzi zapewne o inscenizację dramatu *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Kazimierza Dejmka w Teatrze Polskim w Warszawie w 1982 roku. Dejmek należał do najwybitniejszych – obok Andrzeja Wajdy, Konrada Swinarskiego i Jerzego Grotowskiego – interpretatorów sztuk Wyspiańskiego w polskim teatrze XX wieku. Spektakle z lat 80. (także wystawione w 1984 roku *Wesele*) traktowano między innymi jako ważną polemikę z tradycją teatru romantycznego oraz diagnozę relacji społecznych czasu Solidarności i stanu wojennego.

przecież na swój sposób dramatyczny, spointowany sarkastyczno-ironiczną grą słów. W wierszu *Zaspy*[24] czytamy:

> Przerwałem spokój godziny milicyjnej
> wyszedłem przed dom z psem. […]
> Dziennik obwieszczał zarządzenia,
> wciąż nie rozumiem mowy suk.

Warto tu, przy okazji, zwrócić uwagę na warsztatową sprawność tej poezji. Oto dźwiękonaśladowcze słowo „obwieszczał" sygnalizuje szczekliwość wojskowych komunikatów, tej „mowy suk"[25] krążących wówczas po ulicach, „suk" przeciwstawionych przyjaznemu psu, którego bohater wiersza wyprowadza na spacer. Ale warto też zauważyć w tym wierszu samotność bohatera przeciwstawioną wspólnocie tych, którzy mówią ze sceny popełniając zarazem „chwytające za gardło błędy warsztatu". Przeciwstawia się on – właśnie przez swą dbałość o sprawność warsztatu – owemu językowi, który nie jest piękny. Taki język bowiem, choć bywa „słuszny", nie jest językiem prawdy.

III. Wspólnota

Dwa są co najmniej rodzaje wspólnoty. Pierwsza jest wspólnotą małych grup – rodziny, przyjaciół, znajomych. Druga powstaje na poziomie narodowej społeczności. Wiersze Sommera całkowicie zanurzone są w tej

---

[24] P. Sommer, *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 10.

[25] Mianem suk określano w PRL-u milicyjne samochody, z reguły polskiej marki Nysa, które służyły do przewożenia niewielkich oddziałów milicji albo do transportu więźniów, na przykład aresztowanych podczas strajków czy manifestacji.

pierwszej. Ta właśnie wspólnota jest dlań ostoją wartości najwyższych – tu właśnie, na tym poziomie osobistych, często intymnych relacji (czyli na poziomie zwyczajnej codzienności przeciwstawianej odświętnej nadzwyczajności) słowa ocalają swe sensy. Na tym też poziomie – w wierszu *Bezsenność*[26] – pojawia się ojczyzna:

Moja kochanka Polska stoi w drzwiach
zupełnie naga, na dworze hula wiatr
grudniowy

Ale też jest i inna ojczyzna, ta z drugiego poziomu, najczęściej pisana z dużej litery. Oto ona, przedstawiona w wierszu *Chinatown*:

Czy to ważne, że wicepremier mówi „bendom"
zamiast „będą" i że skądinąd, hm
przyzwoitej gazecie czytam artykuł
pod tytułem „Dlaczego Żydzi
zabili Jezusa?" Nie martw się
wszystko się jakoś ułoży,
nie przejmuj się stanem moich nerwów.
Język nie musi być piękny.

Pomyśl o transcendencji
Pomyśl o troskach prymasa,
o nowych związkach zawodowych,
które, jak mówi, winny być
autentycznie polskie[27].

[26] Wiersz z tomu P. Sommera *Kolejny świat…*, s. 36–38.
[27] Wiersz pochodzi z tomiku poety: P. Sommer, *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 24.

Wobec takiej właśnie wspólnoty bohater tych wierszy szuka dystansu. Szuka bowiem dystansu nie tylko wobec brzydoty języka oficjalnych wystąpień i przeciw szowinizmowi wzniecanemu przez tych, którzy znaleźli już receptę na „autentyczną polskość", ale przede wszystkim – wobec wszelkim uniformizującym programom. Ta bowiem wspólnota, ten typ więzi zabija osobistą wrażliwość, ruguje czynnik liryczny pozwalający zachować prawo własnego widzenia i krytycyzm. Który uniemożliwia dojrzałość: „do końca pewni swoich racji, odejdą dziećmi"[28]. Dodajmy: dziećmi pozbawionymi tożsamości. W brzydocie zmieniającej „będą" na „bendom", w jazgocie dziennikowych obwieszczeń, w mowie „suk", ale też w patriotycznych deklaracjach pełnych „błędów warsztatu" widzi bohater tych wierszy zagrożenie dla suwerenności dlań najwyższej – dla osoby ludzkiej. Idzie pod własnym sztandarem opierając się po równi presji gazetowego jazgotu ideologii i szantażowi *vox populi*[29]. Jego „my" pojawiające się od czasu do czasu w wierszach odnosi się do ściśle określonej, konkretnej grupy osób, a nie do abstrakcyjnej wspólnoty. Często, jak w *Liście do Jerzego Ficowskiego*[30] (z którego poezją łączą Sommera pewne pokrewieństwa) pojawia się intymne „ty" poświadczające porozumienie możliwe tylko w bezpośredniej rozmowie, a nie w deklaracjach czy deklamacjach.

---

[28] Cytat z tytułowego wiersza w tomie *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 37.

[29] *Vox populi* (łac.) – głos ludu; tu opinia społeczna, z którą należy się liczyć.

[30] Wiersz z tomu *Pamiątki po nas*. Jerzy Ficowski (1924–2006) – poeta, prozaik, tłumacz, badacz historii i kultury Romów, znawca biografii i twórczości Brunona Schulza. Sommer zredagował także obszerny wybór jego wierszy (*Lewe strony widoków*, 2014).

Prywatna wspólnota zaludniająca wiersze Sommera w jednaki sposób pragnie uchronić swą niezależność wobec ciśnienia totalitarnych ideologii oraz nacisku moralnego szantażu anonimowego tłumu. Pamiętając o tym, jaki jest świat, w którym dziś żyjemy, dbając o szczegół w jego opisie (a zatem o prawdę świadectwa), troszcząc się o to, by nie ulec pokusie ucieczki

> można porozmawiać, jakby się znało
> lepiej niż się zna, i to się, kiedy jest okazja
> robi, a ta się przecież zdarza, i nawet
> kropla wódki ma u nich lepszy smak[31]

U nich – u przyjaciół, u bliskich. Z tych rozmów powstają wiersze ocalające kruchą wspólnotę znaczeń słów, którymi się posługujemy i dzięki którym możliwa jest poezja.

Dzięki rozmowie wiersz jest przypadkiem, ale jest też przecież koniecznością: prawda rodzi się w dialogu. Wiersz jest zawiązaniem i rozwiązaniem sprzeczności, pytaniem i odpowiedzią jednocześnie. Wiersz Sommera jest taką akceptacją świata, która oznacza ostateczną na ten świat niezgodę. Jest światem, jest opisem świata, ale jest jeszcze czymś więcej:

> Powinien umieć sobie wyobrazić,
> czym mógłby być, gdyby nie to
> czy tamto.
>
> (*Czym mógłby być*[32])

Jest budową kolejnego świata. Ale zaraz jest już w y k r o c z e n i e m – przeciw światu i poza świat. Jest wykro-

---

[31] Wiersz Sommera *Czym mógłby* z tomu *Pamiątki po nas*.
[32] Z tomiku *Pamiątki po nas.*

czeniem przeciw zasadom i przeciw sobie samemu. Jest językowym bytem, który sam się pomnaża w ironicznych odbiciach i który jednocześnie się unicestwia. Oto jego gramatyka:

Co było, trzeba mówić w czasie przeszłym
czego nie ma, innym językiem.
(*Gramatyka*)

Oto jego prawa:

Co było niedopuszczalne,
staje się dopuszczalne
(*Jaśniej, ciemniej*)

Oto jego los:

nie będziesz czytany do muzyki mowy
ale do zgiełku rzeczy
(*Korekta*[33])

Poeta więc to barbarzyńca, który wkracza w nasz świat, by go burzyć, by niszczyć jego język, by kwestionować zasady. Ale on wie często lepiej niż my, co stanowi rzeczywistą wartość kultury. Burząc i niszcząc pozory stawia nam przed oczy to, co pragnie dla nas ocalić. Takim właśnie kulturalnym barbarzyńcą jest Piotr Sommer. Przeciwstawiając się barbarzyństwu zadufanej w siebie [!] i oderwanej od ludzkiego życia kultury odsłania przed nami kolejne światy, ostrzega przed zastawionymi na drodze do nich pułapkami. Otwiera nową drogę. To droga wiodąca do wspólnoty ludzi wolnych, suwerennych.

[33] Wiersze z tomiku *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 38, 39, 40.

Tadeusz Komendant[34]

Mimo-śród

Herbert[35] i Białoszewski to prawie rówieśnicy – pierwszy urodził się w r. 1924, drugi w 1922. W tym samym roku też – 1956 – ukazały się ich pierwsze książki: spóźnione debiuty. Z perspektywy lat coraz bardziej widoczna staje się waga tego wydarzenia: ich nazwiska wyznaczyły paradygmat powojennej literatury polskiej, w rozstępie między tymi nazwiskami, w drogach, jakie otworzyły, dałoby się umieścić znaczącą część naszego piśmiennictwa. Między słowem hieratycznym a słowem kalekim. Między światem mowy a mową świata. Między aż-za-bardzo-słowem a nie-do-słowem. Nieważne są tu zresztą efektowne hasła

---

[34] Tadeusz Komendant (ur. 1952) – krytyk literacki, eseista, tłumacz. W latach 1982–2017 związany z Uniwersytetem Warszawskim, od 1986 roku pracuje w miesięczniku literackim „Twórczość", od 2004 roku jest zastępcą redaktora naczelnego. Przekłada między innymi dzieła Michela Foucaulta.

[35] Zbigniew Herbert (1924–1998) – poeta, eseista, dramaturg. Jeden z najwybitniejszych poetów europejskich XX wieku. Jego twórczość stała się szczególnie popularna w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., w czasie rosnącego masowego sprzeciwu wobec PRL. Herbert stał się wówczas najważniejszym poetą opozycji. Wiązało się to także z uproszczonym odbiorem jego wierszy oraz z dystansem wobec nich młodszych czy inaczej rozumiejących opór wobec władzy odbiorców, szczególnie krytyków i pisarzy, czego niniejsza recenzja jest przykładem.

wywoławcze, bo chyba jednego wszyscy jesteśmy zgodni: gdyby jakiś Marsjanin, obcy naszym swarom i lokalnym hierarchiom, zapytał, co z naszej powojennej literatury przeczytać trzeba, by mieć o niej jakie takie pojęcie, pewnie należałoby mu odpowiedzieć Herberta i Białoszewskiego. W ankiecie o dwudziestoleciu, przeprowadzonej w latach czterdziestych przez „Twórczość", Miłosz[36] – to jego pomysł – wymyślił Marsjanina. I wówczas – swoją drogą, co za wyczucie hierarchii – odpowiadał mu: Witkacego[37] i Gombrowicza[38].

---

[36] Czesław Miłosz (1911–2004) – poeta, eseista, prozaik, tłumacz. Laureat Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (1980). Miał zasadniczy wpływ na polską literaturę i kulturę od dwudziestolecia międzywojennego po przełom wieku XX i XXI. W drugiej połowie lat 40., po publikacji pisanego w czasie wojny tomu *Ocalenie* (1945) był aktywny jako polski dyplomata w Waszyngtonie i Paryżu, regularnie pisał szkice krytyczne w „Twórczości", najważniejszy z nich to *List półprywatny o poezji* (1946, nr 10), polemika z Kazimierzem Wyką, który potraktować można jako manifest, a także między innymi dostrzec w nim ostrzeżenie przed socrealizmem.

[37] Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy (1885–1939) – dramatopisarz, prozaik, filozof i teoretyk sztuki, malarz i fotograf. Jedna z ważniejszych postaci europejskiej awangardy. Uznawany za prekursora teatru absurdu. Autor koncepcji Czystej Formy, którą można rozumieć jako oryginalną awangardową koncepcję estetyczną, dotyczącą przede wszystkim malarstwa i dramatu, teorię filozoficzno-antropologiczną, a także jako wizję historiozoficzną, związaną z radykalnie krytycznym podejściem Witkacego do kultury masowej w każdym jej wydaniu (komercyjnym i totalitarnym) oraz z katastrofizmem, opisywaniem kryzysu cywilizacji zachodniej w pierwszej połowie XX wieku jako jej schyłku. Miłosz nawiązywał do twórczości Witkacego kilkakrotnie, na przykład w *Zniewolonym umyśle* (1953), eseju o uwikłaniu pisarzy w komunizm, gdzie wykorzystał koncepcję pigułek Murti-Bing z powieści *Nienasycenie*.

[38] Witold Gombrowicz (1904–1969) – prozaik, dramatopisarz, eseista. Od 1939 roku na emigracji, najpierw w Argentynie, od

Ale nie powrót Marsjanina mnie tu interesuje. Na inną rzecz chciałbym zwrócić uwagę. Poezja Herberta, wbrew czasom, w których powstawała, rekonstruowała pojęcie *civitas*, obywatelskości. Wbrew czasom, w których powstawała – bo Plac Defilad to nie ateńska agora ani Forum Romanum, rzeczywiste miejsce tej poezji, jej punkt ważności od razu przesuwał się zatem ze sfery bytu w sferę powinności. Tak znajdowała oparcie – bo tylko tam znaleźć je mogła – w Słowie. Inaczej Białoszewski – ten od razu w swoim lesie Walden, nieważne że na Tarczyńskiej[39], wypowiadał obywatelskie posłuszeństwo. Thoreau[40] nie był jeszcze chyba czytywany, dlatego można

---

roku 1964 we Francji. Jego dzieła wydawane po roku 1945 przez paryską „Kulturę" należały do lektur obowiązkowych polskiego inteligenta. Bardzo wpływowe były koncepcja języka artystycznego w prozie, krytyka tradycji romantycznej i mesjańsko-nacjonalistycznego patriotyzmu (powieść *Transatlantyk*, 1953), a także dowartościowanie dziennika jako pełnoprawnej formy literackiej. Niektórzy uważają *Dziennik* (1957–1966) za jego najważniejsze dzieło.

[39] Przy tej ulicy mieściło się mieszkanie poety Lecha Emfazego Stefańskiego oraz pierwsza siedziba Teatru Osobnego, który współtworzyli także poeci Miron Białoszewski i Bogusław Choiński, malarka Ludmiła Murawska i Ludwik Hering. Ten ostatni pełnił funkcję patrona i wraz z Białoszewskim był współautorem tekstów (najnowsze wydanie *Teatru Osobnego*, 2015, jest podpisane oboma nazwiskami).

[40] Henry David Thoreau (1817–1862) – amerykański filozof moralista i pisarz, wraz z Ralphem Waldo Emersonem główny przedstawiciel transcendentalizmu; rzecznik demokratycznego indywidualizmu i tzw. nieposłuszeństwa obywatelskiego. Jego najbardziej znane dzieło to *Walden, czyli życie w lesie* – zbiór 18 autobiograficznych esejów, będących także krytyką ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego; książka, początkowo zlekceważona, w XX wieku stała się bardzo popularna na całym świecie, między innymi: ważna była dla Afroamerykanów walczących o równouprawnienie, inspirowała założycieli brytyjskiej Partii Pracy oraz ruchy ekologiczne, była kultową pozycją

go było oskarżać o outsiderstwo, peryferyjność i wszystkie pozostałe grzechy główne wobec społeczeństwa, które ku rozwiniętemu społeczeństwu socjalistycznemu zmierza. Ale tym samym poezja ta przesuwała się ze sfery powinności w sferę bytu – znajdowała oparcie w rzeczy, nie w słowie, a jeśli już – to w słowie ułomnym. Pierwszą postawę – przesunięcie literatury w sferę moralnej utopii – nazwano później klasycyzmem. W drugiej widziano początkowo poezję rupieci.

Choć ten drugi program okazał się ciekawszy. Z krainy literatury można bowiem wyjść do raju etyki, to prawda, ale zastyga się tam w hieratycznym geście. Taki los spotkał, niestety, samego Herberta. Czy ktoś z ręką na sercu twierdzić będzie, że *Raport z oblężonego miasta*[41] to n a p r a w d ę dobry tomik? A jeśli będzie, dopowiem, że ręka na sercu to ulubiona poza ikonograficzna naszych narodowych wieszczów, a Herbert upozował się i upozowany został nieodwołalnie na Wieszcza. Proszę przeczytać, co Adam Michnik[42] – ten niezwykle inteligentny i błyskotliwy facet – powypisywał o nim w dziele *Z dziejów honoru w Polsce*[43]. Było w Ojczyźnie laurowo i ciemno… I długo jeszcze będzie.

---

dla zachodniej kontrkultury (stąd jej obecność w niniejszym eseju).

41 Z. Herbert, *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983.

42 Adam Michnik (ur. 1946) – działacz polityczny, jeden z najaktywniejszych dysydentów w PRL, historyk, publicysta, dziennikarz. Był uczestnikiem protestów studenckich w marcu 1968 roku, od 1977 roku działał w KOR, potem był doradcą Solidarności, kilka razy więziony, w czasie stanu wojennego internowany, uczestniczył w negocjacjach Okrągłego Stołu, w latach 1989–1991 był posłem na Sejm RP. Od 1989 roku jest redaktorem naczelnym „Gazety Wyborczej".

43 A. Michnik, *Z dziejów honoru w Polsce*, Paryż 1985 oraz Warszawa 1985 – pierwsze wydanie emigracyjne, drugie – podziemne.

Powiadam: drugi program okazał się ciekawszy. Bo zakładał podnoszenie rupieci do rangi literatury. A ponieważ rupiecie znajdował w lesie Walden, w przestrzeni obywatelskiego nieposłuszeństwa, przemycał do literackiej przestrzeni nowe pojęcie obywatelskości. Tu obywatelskość nie była stanem, przymiotem, brzmieniem, ale zadaniem do wykonania. Konstytuowała się od dołu, wychodziła z obszaru „jeszcze-nie-do", „jeszcze-nie-całkiem" i dopiero szukała dla siebie odpowiednich słów. Bynajmniej nie przesadzę, gdy powiem, że wzorzec Białoszewskiego powtórzony został w makroskali – może nie do końca świadomie – w okresie Solidarności. Polska proza cywilna (tak pisano o Białoszewskim) i społeczeństwo obywatelskie mogły były okazać się większymi sprzymierzeńcami, niż to w istocie się stało.

Jeszcze inaczej mówiąc: pojęcie *civitas* przekazane przez tradycję coraz bardziej się ogranicza. Zakłada bowiem absolutność norm moralnych, utopię czystej etyki. Co więcej: z góry jest dane. Nałożona nań tyrtejska[44] klisza powoduje jego uwiąd w hieratycznym geście. Nie jest produktywne. Produktywne jest natomiast inne pojęcie obywatelskości, obywatelskości tworzonej oddolnie, która – z prywatności, z domowych rupieciarni wychodząc – zagarnia coraz większe obszary. Jeśli Polacy w końcu zdołają wybić się na obywatelskość, trampoliną będzie

[44] Od imienia: Tyrteusz, Tyrtajos – poeta grecki z VII wieku p.n.e., prawdopodobnie Spartanin z arystokratycznego rodu, być może wysoki rangą wojskowy. Z jego dorobku zachowało się zaledwie 150 wersów, z czego większość to pieśni wspierające i zachęcające do boju Spartan w obronnej walce przeciw Meseńczykom. Od jego nazwiska pochodzi określenie poezji patriotycznej, zaangażowanej, mobilizującej i integrującej zbiorowość albo formułowanej w jej imieniu, w Polsce tworzonej w przede wszystkim czasie kryzysów: powstań w czasie zaborów, powstania warszawskiego oraz podczas stanu wojennego.

nie dekalog – choćby tak piękny był jak przesłanie Pana Cogito[45] – ale prywatność[46].

Tak, produktywny okazuje się Białoszewski, nie Herbert. Ileż pod znakiem Herberta powstało wierszy w stanie wojennym, o których dzisiaj i wspominać hadko[47]. Wyręczę się zatem Poetą:

Te chwytające za gardło błędy warsztatu,
niepewność jak na przemoc
powinien reagować naród
nadrabiana usilnym
poczuciem misji
(słowa duże jak groch
który trudno przełknąć)
i niemal obsesyjna
nieobecność detalu –

tak, można w ten sposób mówić
ze sceny: ten język
nie jest piękny, lecz wszyscy
raptem dobywają rąk
i klaszczą, wiec jest
niechybnie słuszny[48].

---

[45] To persona liryczna stworzona przez Zbigniewa Herberta, która po raz pierwszy pojawiła się w tomie poety *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

[46] O prywatności i antytyrtejskości pisarstwa Mirona Białoszewskiego pisała Maria Janion w sugestywnym tekście *Duch codzienności*, „Polityka" 1978, nr 3, s. 8–9. Tekst był potem przedrukowywany pt. *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, na przykład w książce: M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 251–262.

[47] Hadko – przestarz. nieprzyjemnie. „Słuchać hadko!" (wstyd słuchać) – słowa Longinusa Podbipięty, bohatera powieści Henryka Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*.

[48] Wiersz P. Sommera *Wyzwolenie w języku* z tomu *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 28.

Może za bardzo alegorycznie odczytałem wiersz Piotra, może nie, nieważne. Ważne jest coś innego. Tomik *Czynnik liryczny* świadomie sytuuje się w opozycji do dominującego stylu pisania w latach 1980–1982. Nie ma tu ani słów dużych jak groch, ani łez od grochu większych, ani „wybili, panie, wybili"[49].

Jest natomiast – ten wątek przebiega wszystkie jego dotychczasowe tomiki – ostentacyjnie podkreślana prywatność. Może to wpływ ulubionych Anglików i Amerykanów Piotra, nie wiem. Bogdan [!] Zadura[50] – bliski Sommerowi przez praktykę poetycką i zainteresowania przekładowe – po doświadczeniach z Ashberym[51] napi-

---

[49] Nawiązanie do słów ze sztuki Sławomira Mrożka *Moniza Clavier* (1968): „– O tu! – krzyknąłem, szeroko otwierając jamę ustną i wskazując palcem na zęby trzonowe. – O tu, wybili, panie, za wolność wybili!".

[50] Bohdan Zadura (ur. 1945) – poeta, prozaik, tłumacz, krytyk literacki, od 2004 roku redaktor naczelny „Twórczości"; wielokrotnie nagradzany (w 2018 roku został wyróżniony Wrocławską Nagrodą Poetycką „Silesius" za całokształt twórczości). Debiutował w prasie w 1962 roku. Początkowo zaliczany (także przez siebie) do klasycystów inspirujących się poezją Jarosława Marka Rymkiewicza i Jarosława Iwaszkiewicza, w połowie lat 80. stał się wraz z Piotrem Sommerem przedstawicielem „nowej dykcji" (określenie Stanisława Barańczaka w odniesieniu do poezji Sommera) w poezji. Na przełomie XX i XXI wieku należał do wpływowych patronów nowej poezji. Jego najważniejsze książki poetyckie z perspektywy niniejszej antologii to: *Starzy znajomi* (Warszawa 1986), *Cisza* (Poznań 1994), *Ptasia grypa* (Legnica 2002).

[51] John Ashbery (1927–2017) – amerykański poeta i eseista. W latach 50. i 60. był czołowym przedstawicielem nowojorskiej awangardy poetyckiej, która – wespół z ówczesną awangardą malarską i muzyczną – dokonała istotnego przełomu estetycznego. Uważany z najwybitniejszego poetę języka angielskiego drugiej połowy XX wieku, wydał ponad 20 tomów poezji. W Polsce po raz pierwszy obszernie zaprezentowany w niebieskim numerze „Literatury na Świecie" (1986, nr 7), tłumaczony między innymi przez Piotra Sommera i Andrzeja Sosnowskiego.

sał może najlepszy swój tom, *Starzy znajomi*. Ale jeśliby nawet tak było, to nie jest to inspiracja sztuczna, nie jest to implantowanie obcego ciała w tkankę rodzimej poezji. Prywatność – ba! Konieczność prywatności – wynika z naturalnego rozwoju polskiej poezji, chorej na obsesyjną nieobecność detalu.

W latach pięćdziesiątych Staff napisał mini-manifest [!] poezji polskiej: proponował zaczynać budowę od dymu z komina[52]. Oczywiście, dym z komina może sta[ć] się – i stał się dla wielu, *nomine sunt odiosa*[53]– indiańskim piuropuszem [!], ale może być też – i wówczas wiersz ów przestaje być nie najmądrzejszym witzem[54]– znakiem: znakiem ludzkiej obecności. Proszę przypomnieć sobie scenę z *Pamiętnika z Powstania Warszawskiego*, gdy wreszcie można było wyleźć z kanałów – zaczyna się wielkie gotowanie. Obok wielkich dymów płonącej Warszawy maleńkie dymy z zaimprowizowanych kuchni wznoszą się ku niebu. Od dymu z komina zaczyna się cywilizacja.

Dym rozwiewany natychmiast,
tuż nad kominem;
niebieskie oko marca, słońce,
jemioła zrośnięta z brzozą

i obcość tutejszych wzgórz.
A z drugiej strony szyba
w której, ku swemu zaskoczeniu,
zobaczyłem twarz.

---

[52] Wiersz Leopolda Staffa *Podwaliny* opublikowany w późnym tomie *Wiklina* (Warszawa 1954), w którym poeta zaproponował nową estetykę, nawiązującą do poezji młodszego kolegi po piórze, Tadeusza Różewicza.

[53] *Nomine sunt odiosa* (łac.) – nazwiska są nienawistne; tu: lepiej pominąć milczeniem nazwisko autora tego pomysłu.

[54] Witz, wic – z niem., pot. dowcip, żart.

To była twarz mojego ojca,
wyrazisty zarys, zmarszczki,
szklista, niematerialna,
właściwie już po tamtej stronie.

I stamtąd, ze środka szyby,
obserwowała przez chwilę
siedzące na balkonie dziecko
wpatrzone w swoje odbicie.

Ten wiersz – *Balkon w Kazimierzu*[55] jest najzupełniej prywatny, konfesyjny: im bardziej się starzejemy, tym ostentacyjniej wyłażą na nasze twarze przodkowie, jak gdyby podkreślając, że już niedługo będą mieli wobec nas pełnię praw. Ale ważne wydaje mi się tu co innego. Wiersz jest prywatny, ale ta prywatność nie jest egocentryczna, zawsze sytuuje się w międzyprzestrzeni, nawet jeśli, jak tutaj, jest to przestrzeń między mną a mną. Międzyprzestrzeń, mimośrodowość tych wierszy, wydaje się mi najważniejszą cechą poezji Sommera.

Brak egocentryczności powoduje radykalną antytyrtejskość tych wierszy. Tu się nie cierpi za miliony, a jeśli się cierpi – bo chyba się cierpi – to za konkretne osoby. Podmiot tych wierszy jest zawsze wychylony na zewnątrz, ku drugiemu – w przestrzeń rozmowy, wyznania, w przestrzeń dialogu. Nie ma tu nic z romantycznego zbawiania świata, gdzie zbawiciel, choć wołał o rząd dusz, chyb[a] owymi rządami dusz trochę gardził. I jeszcze jedno: „my", choć w tych wierszach występuje, nigdy nie rozkłada się na „ja + oni", zawsze jest to „ja + ty". W przestrzeni tego „+" rozgrywa się owa poezja.

Plus zatem tym wierszom postawiłem. I chciałbym, tak samo jak autor, ab[y] ten plus był największy – bo

[55] Wiersz Sommera z tomu *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 21.

przecież on markuje to, co nazywam konstruowaniem z prywatności *civitas*, obywatelskości. Na zakończenie – ale już jako *advocatus diaboli*[56]– powiem, że ta poezja jest paradoksalnie dydaktyczna, słusznie zetem zasługuje na miano, jakim ją ochrzciłem dzisiaj: poezji obywatelskiej. Choć dydaktyzm ten nie rozgrywa się poprzez żonglerkę Wielkimi Słowami. Zbyt wyczuleni jesteśmy na wszelkie łopatologiczne zapędy w tej materii:

> Ta piosenka jest słuszna, ale mnie,
> chłopcze, już jej nie śpiewaj:
> jej refren tętni nawet wśród korzeni
> sosen, jej echo wisi już nad koniuszkami
> traw, jej tekst zna dobrze pamięć świata,
> ten czarny koń nadziei, który nie mówi
> nic[57].

Dydaktyzm rozgrywa się tu piętro niżej: na poziomie frazy, zdania. Te wiersze – dosłownie – chciałyby wywrzeć na kogoś wpływ. Dawna metafora Piotra nie straciła ważności: chciałyby być kastetem albo podaniem ręki.

Bo przecież nie uciekają od rzeczywistości. Ale o rzeczywistości można mówić w różny sposób. Można opisywać ją poprzez *Pieśni o bębnie*:

> niesiemy kłosy lub nagrobek
> co mądry nam wywróży bęben
> gdy w skórę bruków bije krok

---

[56] *Advocatus diaboli* (łac.) – adwokat diabła; określenie kardynała, promotora wiary, tj. rzecznika publicznego w procesach beatyfikacyjnych i kanonizacyjnych, który z urzędu podnosi zarzuty przeciwko wnioskowi o przyznanie danej osobie czci błogosławionego lub świętego; pot. obrońca złej sprawy.

[57] Wiersz Piotra Sommera *Ach ciągłość* z tomiku *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 38.

ten hardy krok co świat przemieni
na pochód i na okrzyk jeden[58]

A można i tak:

O czwartej nad ranem
zastukała roznosicielka mleka
w cywilu, grożąc
że nic nam nie zostawi,
zabierze najwyżej butelki,
jeżeli nie okażę kwitu.

Kwit był w kubraku
ale i tak wiedziałem
jaki będzie dalszy ciąg:
zabierze i wczorajsze, zsiadłe,
zabierze ser i jajka,
zabierze nam mieszkanie,
zabierze nasze dziecko.

Jeżeli nie okażę kwitu,
jeżeli nie znajdę kwitu
mleczarka podetnie nam gardło[59].

Umówmy się, panie i panowie: częściej niż pieśń bębna słyszymy brząkanie butelek z mlekiem. Może teraz trochę rzadziej, ale w końcu zima nie będzie trwała wiecznie.

Niniejszym oświadczam, że zakładam Ligę Obrony Poezji Polskiej Przed Herbertem i mianuję Piotra jej honorowym członkiem. Choć nie wiem, doprawdy nie wiem, jak przyjmie tę, dwuznaczną bądź co bądź, nominację.

---

[58] Wiersz Zbigniewa Herberta *Pieśń o bębnie* opublikowany w tomie *Hermes, pies i gwiazda* (Warszawa 1957, s. 89).

[59] Utwór *Ausweis*, w kolejnych publikacjach pod tytułem *Nie śpij, notuj* z tomu *Czynnik liryczny (1980–82)*, s. 40.

Ekspozycja:
debaty, polemiki, ankiety

Krzysztof Koehler[60]

O'haryzm[61]

Jeżeli *o'haryzm* jest przeznaczeniem poezji nowego dziesięciolecia, to Marcin Świetlicki[62] ma szansę stać się poetą

---

[60] Krzysztof Koehler (ur. 1963) – poeta, literaturoznawca, krytyk literacki, redaktor, scenarzysta filmów dokumentalnych; na przełomie lat 80. i 90. jeden z najbardziej wyrazistych poetów i krytyków związanych z „Brulionem", w tamtym czasie zaliczany do klasycystów; specjalista od literatury staropolskiej. Studiował na Uniwersytecie Jagiellońskim, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego; w latach 2006––2011 redaktor naczelny TVP Kultura, od 2016 roku wicedyrektor Instytutu Książki.

[61] Rzeczownik (poprawnie powinno być: „oharyzm") utworzony od nazwiska Franka O'Hary (1926–1966) – amerykańskiego poety i krytyka sztuki. W PRL-u jego wiersze ukazały się w „Literaturze na Świecie" (1986, nr 7) oraz w starannej edycji, pokazującej wiersze poety w kontekście amerykańskiej sztuki współczesnej i kultury popularnej: F. O'Hara, *Twoja pojedynczość*, wyb., przeł. i posłowiem opatrzył P. Sommer, Warszawa 1987; inspiracja poetów związanych z „Brulionem".

[62] Marcin Świetlicki (ur. 1961) – poeta, wokalista zespołu Świetliki, gdzie wykonuje własne teksty, a także autor powieści kryminalnych. Pierwszy laureat konkursu poetyckiego „Brulionu", w którym nagrodą była publikacja jego debiutanckiego tomu *Zimne kraje* (1992), pierwszej książki z tzw. fioletowej serii „BibLioteki". Jeden z najwybitniejszych i najbardziej wyrazistych (nie stroni od polemik, także w wierszach) poetów pokolenia „Brulionu",

końca epoki. A jednak, nim to nastąpi, chciałbym porozmawiać o jednym wierszu, zatytułowanym *Do Jana Polkowskiego*[63], a dokładniej o pewnym w nim wyrażonym sądzie, który swym ostrzem zwraca się przeciwko wszelkiej poezji, także przeciw poezji Marcina Świetlickiego.

Zacznijmy od banałów.

Poezja jest – i tak już być musi, czy się tego chce, czy nie – skonwencjonalizowaną, ale i sfunkcjonalizowaną sztucznością. To przecież trzeba wiedzieć, jeśli się bierze za pióro. W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w [!] uniwersytecie, ani w wojsku.

Skonwencjonalizowana sztuczność wymaga od poety świadomości – a przynajmniej przeczucia – celu działania. Jeżeli – innymi słowy – poeta mówi „ząb mnie boli, my dwoje, głodny, samotny"[64], to przecież, do licha, nie mówi tylko w celu poinformowania nas o tym. O ile oczywiście nie jest grafomanem. Poeta mówi o swej „samotności" czy o „bólu zęba" w jakimś celu, a cel ów, o ile się nie mylę, wyznacza owa skonwencjonalizowana sztuczność, jest to bowiem zwykle cel immanentny: wartość estetyczna. Marcin Świetlicki mówi, że bolą go zęby z innego – jeśli mu wierzyć – powodu: interesuje go w poezji autentyzm przeżycia, chce zbliżyć poezję do codzienności, mówić o sobie, być jednym jedynym, obnażonym, prawdziwym, całym, żyć. Chce wyrwać się z sideł skonwencjonalizowanej sztuczności, jaką jest poezja, pisząc wiersze.

---

wydał ponad 20 książek i kilkanaście płyt. Należy do głównych bohaterów niniejszej antologii.

[63] Jan Polkowski (ur. 1953) – jeden z najwybitniejszych poetów lat 80., działacz opozycji demokratycznej i niezależny wydawca w czasie PRL-u, po 1989 roku polityk (między innymi rzecznik rządu Jana Olszewskiego), działacz samorządowy i kulturalny, publicysta. Wiersz *Dla Jana Polkowskiego* pochodzi z tomu *Zimne kraje* (Kraków 1992, s. 60).

[64] Cytat z wiersza *Dla Jana Polkowskiego*.

Inkryminowany w wierszu *Do Jana Polkowskiego* poeta, który zamiast „jestem samotny, głodny", mówi „Biblia, Tomasz Mann[65]" itp., jest znacznie ostrożniejszy: wyciąga wniosek z tego, że raczej nie porozumiewamy się wierszami na co dzień (mówię oczywiście tylko na podstawie osobistego doświadczenia, może w przypadku Marcina Świetlickiego jest inaczej) i by nie nużyć nas wypowiedziami – powiedzmy – na temat stanu swego uzębienia, nasyca swą egzystencjalną sytuację „bólu", „głodu" i „samotności" znaczeniem kulturowym, wzbogacają ją o echo, rezonans, który służy głównie lepszemu zrozumieniu się. Chyba, że wiersze pisze się po to, by monologować.

Jeżeli jednak zgodzimy się, że wiersz – czy szerzej każdy literacki (i nie tylko) tekst – jest dialogiem, to warto przez moment, nim otworzy się usta lub chwyci za długopis, zastanowić się, czy rzeczywiście jest sens wmawiać swemu rozmówcy (jeśli nie jest nim ktoś z rodziny ani kochanek, ani dziewczyna) gorzką czy pogodną, ale bezwarunkowo **autentyczną** historię swych przewag i upadków.

Rzecz rozgrywa się także i na innym planie. Poeta, który jest zwolennikiem autentyzmu, znajduje się w sytuacji zgoła niezręcznej czy nawet fałszywej. Prowadzi mianowicie skomplikowaną grę. Jest naiwny lub tylko udaje

[65] Tomasz Mann (1875–1955) – jeden z najwybitniejszych prozaików niemieckich XX wieku, eseista. Jego najbardziej znane powieści to: saga o świetności i schyłku hanzeatyckiej rodziny kupieckiej *Buddenbrokowie* (1901, wyd. pol. 1931), symboliczny obraz kryzysu kultury europejskiej przed I wojną światową *Czarodziejska góra* (1924, wyd. pol. 1930) czy powieść o „muzyce i polityce" poświęcona konfliktowi sztuki i rzeczywistości po II wojnie światowej *Doktor Faustus* (1947, wyd. pol. 1960). Opublikował także eseje poświęcone innym pisarzom oraz własnej twórczości i biografii. Od 1933 roku na emigracji przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych, gdzie uprawiał żywą i popularną publicystykę skierowaną przeciw hitleryzmowi. W 1929 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury.

naiwnego, kiedy usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezje) nie dotyczy. Pragnie on dokonać zabiegu zgoła magicznego: hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, a przecież dla nas, czytelników, szamocze się choćby w sieci wersów i to, co miało być autentyczne i wolne jest – bo taka jest poezja – sztuczne i zniewolone.

Marcinowi Świetlickiemu wydaje się, że w ramach konwencji i dzięki konwencji zdoła tę konwencję rozbić w puch i stanąć przed nami nagi, w świetle prawdy. Tylko po co wtedy czernić papier? Wystarczy spotkać się z przyjaciółmi.

Marcin Świetlicki

Koehleryzm

Tekst Krzysztofa Koehlera *O'haryzm* opublikowany w 14–15 numerze „brulionu"[66] jest tekstem śmiertelnie poważnym. A że zarzuty w nim zawarte dotyczą mojej nieskromnej osoby, toteż wypada na nie odpowiedzieć. Co czynię.

1. Przedmiotem sporu jest fragment (czy aby tylko fragment?) mojego wiersza *Dla Jana Polkowskiego* (a nie – jak podaje Koehler – „Do Jana Polkowskiego", atakując – należy atakować precyzyjnie). Fragment ten wygląda następująco:

> Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
> głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
> nasza ulica – mówią cicho: Wanda
> Wasilewska[67], Cyprian Kamil Norwid[68],

---

[66] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–102.

[67] Wanda Wasilewska (1905–1964) – działaczka socjalistyczna i komunistyczna, pisarka. W latach 30. należała do Polskiej Partii Socjalistycznej, od 1939 roku polityk w ZSRR, najpierw we Lwowie, potem w Moskwie. Propagatorka socjalizmu realistycznego w prozie.

[68] Cyprian Kamil Norwid (1821–1883) – poeta, dramaturg, prozaik, zajmował się także grafiką, malarstwem i rzeźbą. Zadebiutował w kręgu cyganerii warszawskiej. W 1842 roku wyemigrował do Włoch, w roku 1849 osiadł w Paryżu, w latach 1852–1854

Józef Piłsudski[69], Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia…

Nie spodziewałem się, że ta oczywistość może wywołać aż takie emocje. Nie tylko bowiem K.K., ale i Jarosław Marek Rymkiewicz[70], Marian Stala[71] oraz Marcin Baran[72] zareagowali na tę niewinną zwrotkę i ten niewinny

---

przebywał w USA. Jego twórczość – słabo znana i niedoceniana za życia – stała się inspiracją najpierw dla Młodej Polski, potem w dwudziestoleciu. Dziś uznawany jest za prekursora polskiej literatury nowoczesnej. Podkreśla się między innymi jego krytyczny stosunek do romantycznego mesjanizmu, sarmackiej szlachetczyzny i rodzącego się wówczas kapitalizmu, a także związek z chrześcijaństwem.

69 Józef Piłsudski (1867–1935) – mąż stanu, żołnierz, Marszałek Polski. Najważniejszy polski polityk dwudziestolecia międzywojennego, zasadniczo przyczynił się do odzyskania niepodległości w 1918 roku i miał olbrzymi wpływ na kształt II RP. Był autorytetem także dla pisarzy, do jego zwolenników zaliczali się między innymi Skamandryci.

70 Jarosław Marek Rymkiewicz (ur. 1935) – poeta, dramaturg, eseista, tłumacz, historyk literatury, profesor w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. W latach 60. stworzył program poetyckiego klasycyzmu. Od połowy lat 70. związany z opozycją i drugim obiegiem. Po 1989 roku wydał między innymi doceniane książki poetyckie (np. *Zachód słońca w Milanówku*, 2002). W XXI wieku, po serii wcześniejszych wybitnych esejów o literaturze (Mickiewicz, Słowacki, Leśmian), opublikował cykl książek historycznych, w tym *Kinderszenen* (2008), autobiograficzną opowieść o powstaniu warszawskim.

71 Marian Stala (ur. 1952) – historyk literatury i krytyk literacki, profesor na Uniwersytecie Jagiellońskim. Znawca literatury Młodej Polski. Na przełomie lat 80. i 90. krytyk towarzyszący środowisku „Brulionu". Kontynuator tzw. krakowskiej szkoły krytyki (jako swojego mistrza wskazuje Jerzego Kwiatkowskiego). Współpracownik „Tygodnika Powszechnego". Należy do najwybitniejszych interpretatorów polskiej poezji XIX i XX wieku.

72 Marcin Baran (ur. 1963) – poeta, dziennikarz, organizator życia literackiego; na przełomie lat 80. i 90. związany z „Brulionem".

wiersz (proszę sprawdzić w 1 numerze „Tygodnika Literackiego" i 1 numerze „Tekstów Drugich". Wiersz Marcina Barana poświęcony temu samemu problemowi pozostaje na razie w maszynopisie). A więc proste stwierdzenie „ząb mnie boli" także – nieoczekiwanie – rezonuje i „nasyca swą egzystencjalną sytuację znaczeniem kulturowym, wzbogaca ją o echo"[73]. Nie muszę więc uciekać się do powoływania się na Vermeera van Delft[74], Sołżenicyna[75] i dra Freuda[76], aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo że chce mi się siusiu.

W serii „BibLioteka" wydał tomik *Sosnowiec jest jak kobieta* (Kraków 1992). Najpełniej jego twórczość pokazuje książka *Zebrane. Wiersze i poematy 1983–2013* (Kraków 2013).

73 K. Koehler, *O'haryzm*, „Brulion" 1990, nr 14–15 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 101).

74 Jan Vermeer van Delft (1632–1675) – malarz holenderski, czołowy przedstawiciel szkoły z Delft. Najbardziej znane są jego portrety w mieszczańskich wnętrzach przy codziennych czynnościach (np. *Dziewczyna czytająca list*, 1659 czy *Mleczarka*, 1660). Odwołania do holenderskiego malarstwa XVII wieku były jednym ze znaków rozpoznawczych tzw. klasycyzmu po 1989 roku i nie tylko. Jedną z inspiracji tej swoistej mody był zbiór esejów Zbigniewa Herberta *Martwa natura z wędzidłem* (Wrocław 1993).

75 Aleksander Sołżenicyn (1918–2008) – rosyjski pisarz i publicysta, dysydent, w latach 1945–1956 więzień łagrów, w 1974 roku pozbawiony obywatelstwa ZSRR. Mieszkał w Szwajcarii i USA, do Rosji wrócił w roku 1994. Rozgłos przyniosła mu książka *Jeden dzień Iwana Denisowicza* (1962, przekład polski w „Polityce", 1962–1963) poświęcona radzieckim łagrom. Ważnym, demaskatorskim dziełem dokumentalnym był trzytomowy, wydany w Paryżu w latach 1973–1975 *Archipelag Guług 1918–1956*. Pierwsze polskie wydanie ukazało się w latach 1974–1978 i było jedną z ważniejszych książek dla opozycji w PRL.

76 Zygmunt Freud (1856–1937) – austriacki neurolog i psychiatra. Twórca psychoanalizy. Jego teoria struktury i działania psychiki ludzkiej oraz filozoficzno-socjologiczna koncepcja kultury miała olbrzymi wpływ na literaturę nowoczesną – od konstrukcji

2. Autor *Lwowa*[77] i *O'Haryzmu* stara się wszystko zniżyć (a raczej podwyższyć) do swojego sposobu myślenia o poezji. Pisząc „poezja jest […] skonwencjonalizowaną, ale i sfunkcjonalizowaną sztucznością […]. W końcu nikt na ulicy nie mówi wierszem. Ani w uniwersytecie, ani w wojsku"[78] przyjmuje te sformułowania za absolutne pewniki. To nieodparcie kojarzy mi się z pozostającą na razie w maszynopisie pracą Lecha Wałęsy[79] zatytułowaną *Moja poetyka* – gdzie wszelkie sądy formułowane są w taki sam sposób. A ja czasami przecież słyszę doskonałe wiersze na ulicy, jeszcze lepsze zdarzało mi się usłyszeć w wojsku. Naturalnie: najmniej poezji było na uniwersytecie, ale to wyłącznie wina uniwersytetu.

3. Proszę sobie teraz przypomnieć bajkę o koniku polnym i mrówce. Zawsze byłem po stronie konika polnego. (Polecam znakomity tekst Tadeusza Żychniewicza[80] w 45. numerze „Tygodnika Powszechnego" o wyżej wymienionych stworzeniach).

---

postaci, przez budowanie narracji, obrazowanie i język, po sztukę interpretacji. Warto pamiętać, że Freud był wybitnym stylistą, czego polskie przekłady jego dzieł nie oddają do końca.

77 Tytuł krótkiego poematu Krzysztofa Koehlera z jego debiutanckiego tomiku *Wiersze*, Kraków 1990, s. 12–15.

78 K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100).

79 Lech Wałęsa (ur. 1943) – działacz związkowy w PRL, po 1989 roku polityk, z zawodu elektryk. Od lat 60. do 80. pracownik Stoczni Gdańskiej, wielokrotnie zwalniany za działalność związkową i organizację strajków. Współzakładał NSZZ Solidarność. Był współtwórcą porozumień Okrągłego Stołu. W 1983 roku otrzymał Pokojową Nagrodę Nobla. W latach 1990–1995 prezydent RP, wspierał politykę zasadniczych przemian politycznych, społecznych i gospodarczych (reforma Leszka Balcerowicza).

80 Tadeusz Żychniewicz (1922–1994) – dziennikarz, historyk sztuki, publicysta religijny; wieloletni redaktor i felietonista „Tygodnika Powszechnego".

4. Mrówka Krzysztof Koehler ma za złe konikowi polnemu Marcinowi Świetlickiemu, że ten – zamiast ukrywać swoje uczucia w poważnych kostiumach i etosach – obnaża się, „chce wyrwać się z sideł skonwencjonalizowanej sztuczności, jaką jest poezja, […] hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, szamocze się w sieci wersów”[81].

A czy nie wolno, czy NAPRAWDĘ nie wolno walczyć, próbować, mylić się, szamotać? Czy pierwszym poetyckim krokiem musi być od razu zajęcie wygodnego akademickiego fotela i włożenie sobie na głowę bobkowego wieńca? Owszem, jest to bezpieczniejsze, ale także może być przyczyną wielu groźnych chorób.

Konik polny Marcin Świetlicki na szczęście nie popełnił błędu swojego poprzednika. Uda mu się jakoś tam – z trudem – przetrwać zimę, nie musi prosić mrówki o pomoc.

5. Mimo że tekst K.K. jest tekstem mrówczo *sierioznym*[82], zdarzył się w nim fragment lżejszego kalibru, fragment rozrywkowy, a mianowicie – pierwsze jego zdanie: „Jeżeli o'haryzm jest przeznaczeniem poezji nowego dziesięciolecia, to Marcin Świetlicki ma szansę stać się poetą końca epoki”[83]. Niestety, Autor nie uzasadnia tego zdania, a chętnie dowiedziałbym się, w jaki sposób jestem rzeczonym „o'harystą” i co ów termin właściwie oznacza. Wprawdzie w kilku wierszach stworzyłem preteksty do podejrzeń, że przeczytałem wiersze Franka O'Hary, ale czy jest to dowód na cokolwiek? Bo może bardziej jestem „brautiganizmem”[84] przesiąknięty? A może

---

[81] K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 100, 102).

[82] *Sieriozny* (ros.) – poważny.

[83] K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–100).

[84] Richard Brautigan (1935–1984) – amerykański poeta i prozaik, od połowy lat 50. związany z Beat Generation. Jego najbardziej znane dzieło to *Łowienie pstrągów w Ameryce* (1967).

jednak „berrymanizmem”[85]? A co K.K. sądzi o „pattenizmach”[86]?

Wiem, że wszelkie krytycznoliterackie ustalenia to zabawa klockami, ale bez przesady. Nigdy nie ośmieliłbym się zwracać do Krzysztofa Koehlera – ty „zagajewszczaku”, ty „rilkowcu”, ty „miłoszowcu”[87]! To nie ma sensu, to zbyt łatwe, to nieprawdziwe.

6. Nie ma Jedynej Słusznej Nieodwracalnej Poezji. W literaturze było i jest wielu poetów RÓŻNIĄCYCH SIĘ, na swój sposób oddalonych od „świata idei i wartości osadzonych w obiektywnym bycie”. Wałęsa w pracy *Moja poetyka* wprawdzie powątpiewa w ich istnienie i wiarygodność (s. 80–90), ale jest to Jego Poetyka, a poetyk jest przecież nieskończenie wiele.

7. Oczywiście: mógłbym to wszystko powiedzieć Krzysztofowi Koehlerowi na Plantach albo w luksusowej elitarnej kawiarni krakowskich „Krzysztoforów”, ale – być może jest jeszcze ktoś, kogo cała ta historia zainteresuje. Nie jest to bowiem tylko spór poetycki. Pisząc to wszystko – piszę w tę niejasną, nieokreśloną stronę, w stronę tego obcego, odległego kogoś. Stwierdzając, że boli mnie ząb, że jestem głodny, że jestem szczęśliwy – nie piszę tyl-

---

[85] John Berryman (1914–1972) – amerykański poeta, autor wierszy osobistych. „Berryman jest chyba przede wszystkim poetą utraty” – pisze Piotr Sommer, jego najważniejszy polski tłumacz w swojej pierwszej antologii poezji amerykańskiej (P. Sommer, *„Nie piszę autobiografii wierszem” (kłopotliwy narrator Berrymana*, w: *idem*, *Artykuły pochodzenia zagranicznego*, Gdańsk 1996, s. 107–114).

[86] Brian Patten (ur. 1946) – angielski poeta, pisał między innymi wiersze inspirowane kulturą masową oraz, w późniejszej twórczości, wobec niej krytyczne; autor książek dla dzieci.

[87] Na Adama Zagajewskiego, Czesława Miłosza, Rainera Marię Rilkego często powoływali się poeci uznawani w latach 90. za klasycystów.

ko dla siebie. Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie.

I jeszcze jedno. Jak powiedział Wieszcz: „Tylko boks zbliża ludzi”[88].

---

[88] Marcin Świetlicki (*Nieprzysiadalność. Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków 2017, loc. 1687 [wydanie elektroniczne, plik mobi]) wspomina, że hasło wymyślił jeden z poetów związanych z „Brulionem”, Paweł Filas.

Julian Kornhauser[89]

Nowi dzicy

Przyszli barbarzyńcy? Po lekturze ciekawie zredagowanej antologii z 1991 roku[90] miałem wątpliwości, czy nowa generacja poetów chce coś zburzyć. Teraz, kiedy ukazały się pierwsze książki autorów „brulionu", mogę z całą stanowczością stwierdzić, że doszło w polskiej poezji do znaczącej [!] przewrotu. Atak młodych – czy względnie młodych, wszak większość z nich dobiega lub przekroczyła trzydziestkę – jest zjawiskiem ważnym i z powo-

---

[89] Julian Kornhauser (ur. 1946) – poeta, prozaik, literaturoznawca, krytyk, tłumacz i badacz literatury serbskiej i chorwackiej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przedstawicieli pokolenia '68 i współautor (z A. Zagajewskim) głośnego manifestu *Świat nie przedstawiony* (1974). W pierwszych tomach, debiutanckim *Nastanie święto i dla leniuchów* (1972) oraz krytycznym *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1973), widać wpływ literackiego i malarskiego surrealizmu. Kolejne tomy, jak *Zjadacze kartofli* (1978) czy *Hurrraaa* (1982), są propozycją języka definiującego wspólnotę przez opis indywidualnej codzienności, co okazało się bliskie poetom i krytykom na przełomie lat 80. i 90. Był Kornhauser także aktywnym uczestnikiem i uważnym komentatorem życia literackiego lat 90., czego ważnym dowodem jest krytyczna książka *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce* (1995).

[90] b.g. wstajmfśke, *Przyszli barbarzyńcy*, Kraków 1991. Zob. przyp. 54, s. 34.

dów artystycznych, i socjologicznych. „Nowi dzicy”[91], urodzeni w latach sześćdziesiątych, manifestują przede wszystkim głęboką pogardę dla całej tradycji, nie tylko zresztą literackiej, bo i obowiązkowego kanonu wartości duchowych. Odwracają się od odwiecznych tematów i tradycyjnych powinności. Głoszą brak odpowiedzialności i zanik ideałów, postawy nihilistyczne i egocentryczne. Ich sceptycyzm wynika z poczucia klęski. Bowiem klęską nazwać można fakt, że ich młodość przypadła na lata wielkich zawirowań i totalnego chaosu. Jedyną obroną przed chaosem jest zanurzenie się w nim. Ten bunt świetnie przylega do obrazu kultury alternatywnej, która zadomowiła się u nas od połowy lat osiemdziesiątych (muzyka rapowa, heavy-metalowa, trzeci obieg wydawniczy, nowe malarstwo, działalność anarchistów, kwartalnik „brulion” i wiele innych niezależnych pism). Nowi dzicy są niezadowoleni: z ersatzów[92], jakie serwuje im oficjalna kultura; z fałszu życia, w którym każe się im uczestniczyć. Dlatego ich poezja jest przede wszystkim pragnieniem samoidentyfikacji. To świadoma swojej inności generacja. Generacja chwalców „ciamkowatości życia” (żeby się posłużyć tytułem tomiku Grzegorza Wróblewskiego[93]). Życia zwyczajnego, brudnego i ordynarnego. Głupich nawyków, banalnych, codziennych odruchów. Nowi barbarzyńcy nie są w tym odrzucaniu naiwni. Zdają sobie sprawę z literac-

---

[91] Aluzja do Neue Wilde, grupy niemieckich malarzy działających w latach 80. XX wieku, którzy nawiązywali do tradycji sztuki awangardowej (ekspresjonizm, fowizm) i realistycznej jednocześnie.

[92] Erzatz, erzac – z niem., namiastka, surogat.

[93] Grzegorz Wróblewski (ur. 1962) – poeta, dramaturg, malarz. Debiutował w pierwszej serii poetyckiej „BibLioteki” tomem *Ciamkowatość życia* (1992). Swoje utwory wielokrotnie wykonywał wraz z muzykami jazzowymi. Od 1985 roku mieszka w Kopenhadze.

kości swojego gestu. Dużą rolę odegrała tu poezja Franka O'Hary, która w przekładzie Piotra Sommera ukazała się w 1987 roku[94]. Można tu mówić nie tylko o wpływie charakterystycznej stylistyki, ale o uderzającym wręcz kulcie Ameryki (w wielu wierszach spotkamy cytaty z filmów amerykańskich, nazwiska artystów, obraz ulicy itd.). Ameryka (w podtekście O'Hara) jest tu symbolem uniwersalnej wolności, która nie toleruje tabuicznych zakazów, a wartość „drugorzędnej" kultury poprzez swoją masowość i autentyczność urasta do rangi niepodważalnego *sacrum*. Jest to otwarcie się na prawdę, obojętnie jak ją tu rozumieć. Ale głównie chodzi poetom o prawdę bycia. W ich twórczości, bardzo zresztą zindywidualizowanej i nierównej co do poziomu artystycznego, manifestuje się ją za pomocą niezwykle drapieżnego języka, mało wzniosłych tematów i wszędobylskiego autobiografizmu.

Już sam język użyty przez nowych dzikich może świadczyć o przewrocie, jaki dokonał się w polskiej poezji. Nikt przed nimi w takim stopniu nie otworzył poezji dla języka żargonowego (slangu młodzieżowego). Prysnęły ostatnie bariery, także autocenzuralne, które nawet dawnym naszym poetom przeklętym, jak Bursa[95] czy Wojaczek[96], nie

---

[94] F. O'Hara, *Twoja pojedynczość*.

[95] Andrzej Bursa (1932–1957) – poeta, prozaik, dziennikarz, współpracownik teatru Cricot 2 i Piwnicy pod Baranami. Bywa zaliczany do polskich poetów przeklętych nie tyle z powodu przedwczesnej śmierci spowodowanej wrodzoną chorobą serca, ile ze względu na śmierć, okrucieństwo, cierpienie opisywane w jego twórczości w prowokacyjnej poetyce absurdu i groteski. Jego pisarstwo było wyrazem buntu przeciw opresji totalitarnej (jako były dziennikarz miał w pamięci świeże doświadczenie socrealizmu) oraz przeciw tradycji (głównym przeciwnikiem był uproszczony romantyzm).

[96] Rafał Wojaczek (1945–1971) – poeta, prozaik. Jego życie i twórczość otoczone są wciąż żywą legendą literacką. Już debiutancki *Sezon* (1969), poprzedzony publikacjami w prasie literackiej, był

pozwalały na zbyt wiele. Teraz na porządku dziennym są takie wyrażenia, jak: „chujowe zarobki", „przypierdolę jak boga noga", „jebany wodnik", „owłosiona dupa". Edward Balcerzan[97] w swoim cennym artykule *Wiersze i inne zdarzenia w polszczyźnie ostatniego piętnastolecia*[98] wyróżnił trzy ważne zjawiska po 1976 roku: kompromitację języka władzy (wyszydzenie nowomowy), krytykę retoryki opozycjonistów (nowomowy „Solidarności") i odrodzenie leksyki i frazeologii archaicznej („staromowy"). Wydaje mi się konieczne dorzucenie do tego zjawiska językowego, które nazwałbym „od-mową", czyli mową, która odrzuca prymarność języka literackiego. W tych wierszach w ogóle dużo się „mówi". Jest to wyraźna ucieczka od „pisania wierszy" jako znaku kultury oficjalnej w stronę gadania, bełkotania, niezobowiązującej rozmowy (w tym doskonałe wręcz efekty osiągnął Jacek Podsiadło[99]). Mó-

bardzo dobrze przyjęty. Wojaczek łączył w swojej twórczości tradycję turpizmu, surrealizmu oraz klasycyzmu i parnasizmu. Jego wiersze łatwo potraktować jako autentyczne i drastyczne świadectwo zmagania się z sobą i z rzeczywistością. Trzeba jednak pamiętać, że Wojaczek dbał o często wyrafinowaną formę swoich wierszy, kreację bohaterów i bohaterek oraz autokreację jako uczestnika życia literackiego.

97 Edward Balcerzan (ur. 1937) – historyk i teoretyk literatury, translatolog, krytyk literacki, poeta i prozaik. Profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Znawca poezji awangardowej (Bruno Jasieński, Julian Przyboś), wybitny krytyk, autor podręczników poświęconych dwudziestowiecznej poezji polskiej.

98 E. Balcerzan, *Wiersz i inne zdarzenia w polszczyźnie ostatniego piętnastolecia*, „Slavia" 1992, z. 1, s. 67–72.

99 Jacek Podsiadło (ur. 1964) – poeta, felietonista, dziennikarz radiowy. W latach 80. związany był z pacyfistycznym i ekologicznym ruchem Wolność i Pokój oraz publikował w trzecim obiegu. Na początku lat 90. związał się z „Brulionem" i od razu stał się w tym środowisku postacią ważną, zachowując przy tym autonomię. Podsiadło odwołuje się do tradycji kontrkulturowej

wić i to dużo, i ot, tak sobie, to nie kłamać i dostarczać „wieczność zwyczajną" (jak czytamy w wierszu Marcina Barana, wprawdzie o Gałczyńskim[100], ale to inna sprawa). Żywioł mowy nowych dzikich tylko pozornie ma w sobie coś z kalekiego języka (chciałoby się rzec od razu: języka Kalego) Białoszewskiego. Białoszewski bawił się kolokwializmami, nowi poeci traktują je jako spontaniczne cytaty bez funkcji literackiej. Dużą rolę odgrywają w nich wulgaryzmy, które jednak dla „mówiących" nie są żadnymi wulgaryzmami. Nasilenie slangowych zwrotów, wcześniej widoczne w prozie lat osiemdziesiątych, zwraca uwagę na nieprzystawalność obowiązujących standardów językowych do owej „ciamkowatości" życia, nie mówiąc o samych oczekiwaniach młodych autorów.

Marcin Baran pisze: „szarzeją twarze – wolność / wraca, ucisk rośnie"[101]. Otóż właśnie: wolność wraca – ucisk rośnie. Bunt poetów jest skierowany przeciwko temu nowemu uciskowi, który jest rozumiany bardzo szeroko, nie tylko jako agresja stereotypów martyrologicznych. Nic

---

i pozostaje wierny wartościom wyznawanym od młodości. Nie stroni przy tym od swoistego patosu czy sentymentalizmu. Jego poezję cechuje wyrazisty, muzyczny niemal rytm, wynikający ze złożonej, precyzyjnej formy wiersza. Opublikował kilkadziesiąt książek poetyckich.

[100] Nawiązanie do wiersza *Gałczyński* z tomu *Sosnowiec jest jak kobieta (1989–1991)*, Kraków 1992, s. 12. Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953) – poeta. W dwudziestoleciu międzywojennym związany między innymi z „Cyrulikiem Warszawskim", a potem z „Kwadrygą" i „Prosto z Mostu". Uczestniczył w kampanii wrześniowej i dostał się do niemieckiej niewoli. Po wojnie współpracował z „Przekrojem". Stworzył oryginalny styl poetycki, łączący różne tradycje: baśniowość i nadrealizm z realizmem, groteskowy katastrofizm z absurdalnym dowcipem i nastrojową lirycznością. W latach 50. pisał teksty socrealistyczne.

[101] Fragment wiersza M. Barana *Niepokojący początek roku* z tomu *Sosnowiec jest jak kobieta*, s. 7.

więc dziwnego, że wzorcem (także wzorcem mowy) staje się ktoś spoza okalającej nas sfery kulturowej (właśnie O'Hara i amerykański *cowboy*). Aby przeciwstawić się temu uciskowi, nowi dzicy całkowicie zmieniają repertuar tematyczny w poezji. Już nie walka z czy walka o, lecz – jak pisze Marcin Sendecki[102] – „pola, kałuże, pochylone sylwetki ludzi"[103], a także sfera seksu, fizjologia życia, ruja i poróbstwo. Tematy absolutnie niepoetyckie. Jeśli Stachura[104] głosił, że „wszystko jest poezja"[105], co w owym czasie mogło się wydawać heroicznym wysiłkiem na rzecz przywrócenia literaturze kategorii zwykłości, to dla autorów „brulionu" (czy też bibLioteki) może to być tylko oznaka słabości literackiej. Nie „wszystko jest

---

[102] Marcin Sendecki (ur. 1967) – poeta, krytyk literacki, dziennikarz, tłumacz poezji angielskiej. Debiutował w „BibLiotece" tomem *Z wysokości* (1992). Jego wiersze charakteryzują się krótką, lecz wyrafinowaną formą i opowiadają o świecie po rozpadzie i jednostce w kryzysie,.

[103] Fragment krótkiego wiersza *Pola, kałuże*, ostatniego w tomie: M. Sendecki, *Z wysokości. Wiersze z lat 1985–90*, Kraków 1992, s. 29.

[104] Edward Stachura (1937–1979) – poeta, prozaik, tłumacz. Jeden z najbardziej popularnych pisarzy PRL-u, do dziś otacza go legenda literacka. Jego wiersze i piosenki doczekały się wielu wykonań (między innymi do kompozycji Jerzego Satanowskiego). Bohaterem jego wierszy, powieści i opowiadań jest zdystansowany społecznie autsajder, wędrowiec, poszukujący wolności egzystencjalnej, nie zaś politycznej (w przeciwieństwie do wierszy na przykład pokolenia '68 z lat 70.). Twórczość Stachury nawiązuje do tradycji popularnego w Polsce od lat 50. egzystencjalizmu. Jedną z jego idei było etyczne i estetyczne utożsamienie egzystencji i twórczości, co dobrze oddaje określenie „życiopisanie" Henryka Berezy (to tytuł posłowia do *Dzieł zebranych* Stachury w tzw. wydaniu dżinsowym – ze względu na kolor okładki).

[105] Tytuł jednej z ostatnich książek Edwarda Stachury: *Wszystko jest poezja. Opowieść-rzeka*, Warszawa 1975.

poezją", ale wszystko, co głupie i ohydne, trywialne i najbardziej intymne jest poezją, a właściwie nie tyle poezją, ile możliwością poetycką. Krzysztof Jaworski[106] nie będzie szczędził czytelnikowi dość drażniących opisów onanii i nieustającej erekcji, nie mówiąc o głośnym smarkaniu czy sikających żabach. Oczywiście, może się to wydawać infantylne i mało pobudzające myślowo, ale przecież, jak każdej wstępującej generacji, chodzi o to, aby być przeciw (to Podsiadło pisze: „jestem za tym żeby było mi wolno być przeciw"[107]). Właściwie każdy z dziewięciu „brulionowych" poetów (moglibyśmy tu dorzucić także szereg innych nazwisk z tego kręgu) świadomie „obniża" wartość poetycką swoich wierszy przy pomocy owych „sikających żab", czyli albo tematów zupełnie nowych w polskiej poezji, albo wręcz okrutnie banalnych. To przeciwstawienie się powszechnie panującej zasadzie, że wartościową poezją jest ta, która mówi rzeczy ważne w wyszukany sposób. Ale nie tylko w tym byciu przeciw chodzi o trywializację tematów. Nowi dzicy chcą być „mistrzami zdziwienia" (to znów Podsiadło) w tym „państwie coraz mniejszym i mniejszym"[108] (Świetlicki). To cecha bardzo ważna i mówiąca wiele o sztucznym samoograniczaniu własnej poetyckości. Mianowicie ciągłe zdziwienie światem, nieuleganie pokusie jednoznaczności, spoglądanie na rzeczywistość z wielu perspektyw to podkreślanie znaczenia „dziecięcości". Bohaterem tej poezji jest chłopiec jako

---

[106] Krzysztof Jaworski (ur. 1966) – poeta, prozaik i dramaturg, literaturoznawca, wykładowca na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach. Sspecjalizuje się w twórczości Brunona Jasieńskiego i w historii futuryzmu; do tradycji awangardy nawiązuje także we własnej twórczości.

[107] Cytat z wiersza Podsiadły *Miecz* z 1987 roku, z tomu *Odmowa współudziału*, Opole 1989.

[108] Cytat z wiersza Świetlickiego bez tytułu, którego kolejne strofy otwiera anafora „Państwo", ze zbioru *Zimne kraje* (1992).

poszukiwacz prawdy (wyraźnie to widać u Świetlickiego, ale nie tylko). Światem tej poezji jest świat dziecka. Dziecko jest nieufne i wiecznie pytające, dziwiące się wszystkiemu i zachłanne na odkrywanie, naiwne i spontaniczne. A przede wszystkim nie umiejące uporządkować świata. U brulionowców świat jest ciągłą zagadką i nie kieruje się żadnym ustalonym porządkiem. Poeci zresztą nie tęsknią za ładem, który kojarzyć się im może z ideologizacją życia i karbami hierarchii. Dziecko nie ma zahamowań i mówi bez względu na okoliczności. Nowi dzicy nie chcą się dać zamknąć w schematach: patrzą zdziwionymi oczami i często pokazują język. „Państwo ma zęby. Zmyślone dzieciństwo także ma zęby"[109] – pisze Świetlicki. To dzieciństwo, przedłużone dzieciństwo, być może jest zmyślone, a więc literackie i tylko do pewnego stopnia autentyczne, ale tylko ono broni przed ugrzęźnięciem w schematach. Broni także przed niebezpieczeństwem świata. Podsiadło trafnie to ujmuje: „dlaczego jesteś taki groźny, maleńki świecie"[110].

Ucieczka w dzieciństwo, w mały, intymny świat rodzi w tej poezji nieprawdopodobnie głęboki autobiografizm. To już nie chodzi o osobiste doświadczenie i korzystanie z własnego przeżycia, które stoi na początku każdej inicjacji poetyckiej, ale więcej – o rewaluację form intymnych, jak dziennik, list czy pamiętnik. Jest to przekroczenie granicy literackości, która weryfikuje autentyczne zwierzenia i powoduje ich poetycką transformację. Poezja brulionowców zatrzymuje się przed tą granicą i poprzestaje na zwierzeniu. To zwierzenie najczęściej przybiera formę obserwacji zwykłego zdarzenia czy też okrutnego w swym ekshibicjonizmie zapisu, nie „zjedzonego" przez konwencję literacką. Tu każdy opisany fakt jest pojedynczy i kon-

---

[109] *Ibidem*.

[110] Cytat z wiersza Podsiadły *Gorzów Wielkopolski* z tomu *Można na mnie jeszcze polować*, Nowe Kawkowo 1989.

kretny. Przestrzeń obserwacji namacalna i sprawdzalna (budowa, na której Podsiadło jest stróżem, ulica Szewska, po której Świetlicki idzie w stronę Rynku; Sosnowiec Barana, nowa dzielnica Kopenhagi u Wróblewskiego). Wiąże się to do pewnego stopnia z postawą poety przeklętego, artysty-buntownika, którego jedyną prawdziwą rzeczywistością jest najbliższa okolica. Poza nią wszystko jest kłamstwem.

Każdy z poetów rysuje bardzo dokładną mapę swej poetyckiej peregrynacji sygnalizując przyziemność i realizm swego przeżycia. W tym sensie ma rację Marcin Sendecki nazywając jeden ze swoich utworów „wierszem doraźnym". Są to wiersze doraźne, bo przyporządkowane tylko jednej sytuacji i broniące wartości tylko jednej chwili, uwiecznionej przez aparat fotograficzny „małego" wiersza (schronisko w Pięciu Stawach u Sendeckiego czy cichy placyk na tyłach dworca w Katowicach u Barana, nie mówiąc o krakowskich ulicach u Świetlickiego). To oczywiście nie znaczy, że nie ma w tej poezji prób „uwznioślania". Są i to bardzo różne, choć zagłuszane przez „relacje". Najczęściej, w najdojrzalszych realizacjach, mają one charakter liryzowania (najczęściej u Świetlickiego, który – jak mi się wydaje – najwcześniej zaczął z tej grupy pisać i dzięki temu, na początku lat osiemdziesiątych, przeszedł nieco inną szkołę oporu) lub też – nazwijmy to umownie – formalizowania (jak u Barana, co było widać szczególnie w jego pierwszej książce z 1990 roku, zatytułowanej *Pomieszanie*, a także u Krzysztofa Koehlera, autora *Wierszy*, również z 1990 roku, nie zaprezentowanego w edycji „bibLioteki", choć z tą grupą związanego, ale – jak się wydaje – idącego w swej poezji inną drogą).

Trzeba to powiedzieć: debiut nowych dzikich jest dziwnie spóźniony. Mamy rok 1993, cztery lata po „rewolucji". Dlaczego dopiero teraz i dlaczego tymi „nowymi" są ludzie trzydziestoparoletni? Oczywiście, można to

zrzucić na karb nienormalnej sytuacji kultury w poprzedniej dekadzie, która przyczyniła się do wydłużenia okresu przygotowawczego poetyckich barbarzyńców. Ale to nie tłumaczy wszystkiego. Nie tłumaczy też zadziwiająco trwałego kultu przedłużonego dzieciństwa i niepohamowanej destrukcji. Wiem, że wielu czytelników oczekiwało w nowej sytuacji rytmu konstrukcyjnego, a nie odmowy. Być może jednak nowi dzicy są barbarzyńcami okresu przejściowego, w którym nie wykrystalizował się jeszcze żaden porządek wartości. To spóźnienie widać i w kulcie O'Hary, poety z końca lat pięćdziesiątych. Ale czy to nie wymowne? Ten przelot nad nowszą tradycją polskiej poezji i wylądowanie na Manhattanie? Poeci nie ukrywają swoich wątpliwości: „nastaje pora wahań" – pisze Marcin Baran w *Elegii pisanej zawczasu*[111]. Pora wahań obfituje w nerwowe ruchy i nieprzejrzyste, nieoczekiwane decyzje.

Ale poza wszystkim narodziła się poezja wyjątkowej urody. Mam tu na myśli przede wszystkim trzy nazwiska: Jacka Podsiadłę, Marcina Świetlickiego i Marcina Barana. To poeci o wyrazistym profilu i silnie zaznaczonych osobowościach. Świetlickiego i Barana znałem wcześniej, Podsiadłę na dobrą sprawę odkryłem dopiero teraz. Pociąga mnie w nich wiele: i sprawność językowa, i gorąca wyobraźnia, i ton autoironiczny. Nawet pewna doza naiwnego chłopięcego żaru, widoczna w przesadnej niekiedy manierze „odrzucania" i brutalizmów.

Rodzi się rzecz jasna nieodparcie pytanie, dlaczego wszyscy oni zdecydowali się na debiut zbiorowy, wyrazili zgodę na pomniejszego przecież kalibru wystąpienie (bardzo trafnie ten problem przedstawia Piotr Bratkowski[112] w pierwszym znanym mi artykule na ten temat pod ty-

---

[111] Z tomu: M. Baran, *Sosnowiec jest jak kobieta*.

[112] Piotr Bratkowski (1955) – dziennikarz, publicysta, poeta i krytyk literacki. Pracował między innymi w „Gazecie Wyborczej"

tułem *Terrorysta w piaskownicy*[113]). Obawiam się, że rola hałaśliwych kontestatorów została im narzucona przez „wdzięcznych" wydawców i redaktorów. Niepotrzebnie. W każdym razie w tej sytuacji, w której się znajdujemy. Razem zadebiutować – to było na pewno marzenie grupy „brulionu". Ale debiut się spóźnił o co najmniej pięć lat i nie wywoła dodatkowego efektu, co było zamiarem projektodawców. W każdym razie dalsze dzieje tej formacji godne są naszej uwagi. I mam nadzieję, że przynajmniej kilku z wymienionych tu poetów zmieni oblicze naszej poezji. Przy okazji nie zapominajmy, że to tylko jeden z nurtów w obrębie pokolenia 90.

---

i „Rzeczpospolitej", od 2001 roku związany jest z „Newsweek Polska", obecnie kieruje tam działem kultury.

[113] P. Bratkowski, *Terrorysta w piaskownicy*, „Gazeta Wyborcza" 14 IV 1993.

Julian Kornhauser

Barbarzyńcy i wypełniacze

Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych do głosu zaczęli dochodzić młodzi pisarze, do tej pory działający gdzieś w ukryciu, zauważeni tylko przez kilku krytyków, mających stały dostęp do ulotnych publikacji i alternatywnych pisemek, wydawało się, że przewrót w literaturze polskiej jest nieunikniony. Nowa generacja dwudziesto- i trzydziestolatków, ujawniająca już w chwili startu nie tylko dezaprobatę dla największych świętości życia narodowego, ale i duchowego dziedzictwa, zbuntowana przeciwko upolitycznieniu czy zideologizowaniu sztuki, mimo pewnej naiwności, czy też właśnie dzięki niej, dzięki spontaniczności i nieliczeniu się z tabuicznymi zakazami, pokazała się z jak najlepszej strony. Jej głos brzmiał stanowczo i wyraźnie, a propozycje artystyczne świadczyły o ogromnych możliwościach i niezbywalnym talencie.

Pierwszymi jaskółkami tego nowego ruchu – ba! tej nowej, zaskakującej świadomości, która, dla pokolenia „solidarnościowego" chociażby, mogła stać się kamieniem obrazy, były – przynajmniej dla mnie – dwa fakty literackie: wyjście z podziemia „bruLionu" i antologia poetycka *przyszli barbarzyńcy* (oba tytuły, co bardzo symptomatyczne, pisano po futurystycznemu małą literą, w drugim przypadku zrezygnowano nawet z nazwisk autorów pod wierszami).

To wszystko było ciekawe, ale i zabawne. Ciekawe, bo nagle, w sposób naprawdę niespodziewany, pojawiły się utwory programowo anarchistyczne i nihilistyczne, burzące potoczne wyobrażenia o powinnościach pisarza i jego intelektualnym przesłaniu. Utwory agresywne językowo i nieprawdopodobnie śmiałe od strony obyczajowej. Runęły dotychczasowe granice, dawnym wartościom odmówiono racji bytu. Epokę wolności młodzi, czy też względnie młodzi, barbarzyńcy przywitali zagłuszającym wrzaskiem. Tym wrzaskiem chcieli zamanifestować, tak jak zrozumiałem wówczas, swoją niezgodę na dotychczasowy system wartości, na rzeczywistość dla nich niezrozumiałą, bo przesiąkniętą fałszywymi postawami i pewnego rodzaju sztucznością.

Kabaret i nieprzystosowanie

Ta demonstracja była też zabawna, bo świadczyła głównie o nieprzystosowaniu do życia, o lękowych skłonnościach autorów, uciekających nagminnie w sferę najintymniejszej prywatności, która poza – bardzo często – narcystycznym uwielbieniem, niczego więcej nie zawierała. Przymknięto oczy na całą różnorodność rodzących się wyborów, czyniąc z radykalnego indywidualizmu, który zresztą wkrótce stał się zjawiskiem stadnym i literacko podejrzanym, wartość nadrzędną i niepodważalną. Ale nie miałem tego za złe młodym autorom. Wiedziałem, że tak musi być, że ich żywiołowe reakcje odkrywają jakąś nieznaną prawdę, która nigdy wcześniej tak obcesowo nie ukazała swego oblicza w literaturze współczesnej.

Wkraczającą literaturę odbierałem przede wszystkim w kategoriach socjologicznych. Nie dziwiłem się, że bunt młodych przejawiał się w traktowaniu tematów erotycznych w sposób jaskrawo nieliteracki czy w używaniu słownictwa

już nie tyle knajpianego, który obrósł dawno w legendę, ile po prostu wulgarnego, charakterystycznego dla pewnych grup nieformalnych. Był to przecież w dużym stopniu protest przeciwko zakłamaniu, zakorzenionym stereotypom i wszelkiej oficjalności, która mogła pachnieć propagandą.

Nowa epoka domagała się nowego języka i nowej postawy. Okazało się jednak, wbrew oczekiwaniom, że młodzi nie chcieli fetować zburzenia muru berlińskiego śmiałymi projekcjami społecznymi. Wystarczyło im totalne zanegowanie świata polityki, co w ich mniemaniu było równoznaczne z odrzuceniem dominującego w ostatnim dwudziestoleciu modelu literatury. W tym akurat przypominają swoich rówieśników z innych krajów byłego „obozu demokracji ludowej". Postkomunistyczny postmodernizm wraz z upadkiem cenzury i państwowego mecenasa obrodził wszędzie rewolucją obyczajową. Zniknęły dotychczasowe hamulce: wszystko, co do tej pory było zakazane, wystawiono na sprzedaż. Na chaos odpowiedziano chaosem. Przypuszczono gwałtowny szturm na stare, humanistyczne treści, jakimi karmiła się sztuka. W zamian zaproponowano, no właśnie co? Z jednej strony, przede wszystkim w prozie i to głównie feministycznej, kpiarską, radosną zabawę z konwencjami i konwenansami, w której świat jawi się jako nieustający kabaret. Z drugiej, przede wszystkim w poezji, egocentryczne wynurzenia na temat własnego nieprzystosowania.

Biznes

Choć były to postawy mało budujące i właściwie dość podejrzanej konduity[114], zrodziły utwory sprawnie na-

[114] Konduita – daw. prowadzenie się, zwłaszcza budzące zastrzeżenia etyczne.

pisane, przyciągające duchem nonkonformizmu i silnej wiary w moc słowa. Najważniejsza jednak wydawała się skala zjawiska. Takiej ilości nowych książek, zwłaszcza poetyckich, nie pamiętali najstarsi górale. Czasopisma, almanachy, arkusze i tomiki, występy estradowe i spotkania autorskie, wywiady udzielane wszystkim i na każdy temat – młodzi, debiutujący pisarze nabrawszy wiatru w żagle pruli naprzód, nie oglądając się na nic. Stworzono poezję szybkiej obsługi (jeden z autorów wydał właśnie 16. tomik wierszy[115]), założono serie i biblioteki. Powstał cały, potężny biznes pod nazwą „młoda literatura".

Po chwilowym oczarowaniu wieloma nowymi książkami, zacząłem się zastanawiać, czy przypadkiem nie poddałem się jakiejś zbiorowej histerii, udzielając tak wielkiego kredytu zaufania „barbarzyńcom"? Coś zaczęło mnie niepokoić. Przede wszystkim to, w jaki sposób nagłaśniano nowe zjawiska i nazwiska. Wszędzie było ich pełno: w telewizji, w obu państwowych programach, w wysokonakładowych dziennikach, w radiu i prasie, mniej czy bardziej specjalistycznej. Jak biznes to biznes: całą sprawę przejęli dziennikarze, nadając jej rangę pierwszorzędnego wydarzenia. Dziennikarze jak dziennikarze – mało zastanawiają się nad tym, co autor zechciał napisać w swoim utworze, bardziej ich interesuje on sam jako osobowość (jeśli, rzecz jasna, jest to osobowość).

Dziennikarze przejęli rolę krytyków literackich, którzy nagle zniknęli z powierzchni ziemi. Dzięki ich zapobiegliwości z dnia na dzień wykreowano gwiazdy literackie. Wszystko przypominało zawody sportowe: na mecie czekało podium z wypisanymi miejscami dla zwycięzców. Kim są zwycięzcy tego dziwnego rankingu? Najbardziej utalentowani, a może najpoczytniejsi? Nie sądzę, żeby

[115] Chodzi zapewne o Jacka Podsiadłę, najbardziej płodnego poetę wśród brulionowców.

w grę wchodziły te same kategorie, wszak trudno przypuścić, że dziennikarze przeczytali całą bieżącą produkcję literacką. Zadziałało prawo reakcji łańcuchowej: ktoś powiedział, że X jest najlepszy, w takim razie i my to powtórzymy. W ten sposób, idąc po linii najmniejszego oporu, nie wnikając w szczegóły i nie troszcząc się o fakty, zbudowano sztuczną hierarchię. A to, że przy okazji stracono z pola widzenia wcale nie gorsze, a może nawet znacznie ciekawsze zjawiska literackie? Czy to takie ważne w tym pędzie dziennikarzy do kreowania wydarzeń z byle czego?

Ta dziennikarska kreacja sztucznych światów bierze się nie tylko z niewiedzy, ale także z przedziwnego, zupełnie niezrozumiałego małpiarstwa. Świetnym przykładem jest tu wizyta w Polsce Seamusa Heaneya[116]. Niemal każde sprawozdanie w prasie, telewizji i radiu zaczynało się od stwierdzenia, że „Heaney to najwybitniejszy od czasów Yeatsa poeta irlandzki", i że jest on „poważnym kandydatem do Nagrody Nobla". Stwierdzenie to wzięte ze wstępu Barańczaka do wyboru wierszy irlandzkiego poety jest cytatem z książki Blake'a Morrisona[117], opatrzonym odpowiednim komentarzem. Nie jest to więc jakaś „obiektywna" prawda, bo takiej w wypadku różnych pisarzy po

[116] Seamus Heaney (ur. 1939) – irlandzki poeta i eseista, nawiązujący do historii i mitologii Irlandii, w 1995 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury; w latach 90. na język polski tłumaczony między innymi przez: S. Barańczaka (*44 wiersze*, wyb., przekł., wstęp i oprac. S. Barańczak, Kraków 1994; *Ciągnąc dalej. Nowe wiersze 1991–1996*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1996 oraz *Światło elektryczne*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2003), P. Sommera (*Kolejowe dzieci*, wyb., przeł., oprac. i posłowiem opatrzył P. Sommer, Legnica 1998) i J. Jarniewicza, który jest także autorem monografii poświęconej jego poezji: *Heaney. Wiersze pod dotyk*, Kraków 2011.

[117] Blake Morrison (ur. 1950) – angielski poeta, prozaik i krytyk literacki. Tu odwołanie do jego popularyzatorskiej książki *Seamus Heaney* (1982).

prostu nie ma. Heaney? A dlaczego nie Derek Mahon czy Michael Longley, a może młodszy o 10 lat i niemniej [!] ciekawy Tom Paulin[118]? I czy oni nie mogą być kandydatami do Nobla? Mogą, bo przecież co roku tych kandydatów jest około 800, wszak każdy profesor filologii na świecie może zgłosić swego faworyta, nie mówiąc o instytucjach i wszelkiego rodzaju komitetach.

Z ciekawością przeglądałem listy wydarzeń literackich minionego roku. Wcale się nie zdziwiłem, że znalazły się na nich wyłącznie książki modnych i nagłaśnianych autorów. Czego się mogłem spodziewać po układaczach tych list? Obiektywizmu, znajomości rzeczy? Nikomu do głowy nie przyszło wymienienie choćby jednego starszego pisarza i nie z pierwszej strony gazet. Czy choć jedna osoba przypomniała sobie *Ciszę* Bohdana Zadury[119], tom wierszy wydany w poznańskim a5, książkę niebywałej urody? Czy ktoś wymienił *Jednię* Kazimierza Brakonieckiego[120], wydaną w olsztyńskiej Borussii, przejmujący pamiętnik poetycki? Czy ktoś zająknął się na temat fascynującego debiutu poetyckiego *Śniardwy* Zbigniewa Chojnowskiego[121]

---

[118] Inni pisarze północnoirlandzcy tworzący w drugiej połowie XX i w XXI wieku: Derek Mahon (ur. 1941) – poeta, scenarzysta, krytyk teatralny; Michael Longley (ur. 1939) – poeta, patron nowoczesnej poezji północnoirlandzkiej; Tom Paulin (ur. 1949) – poeta, wykładowca akademicki (Uniwersytet Oksfordzki), dziennikarz BBC.

[119] B. Zadura, *Cisza*, Poznań 1994.

[120] Kazimierz Brakoniecki (ur. 1952) – poeta, eseista, tłumacz, redaktor; współzałożyciel Wspólnoty Kulturowej Borussia. W latach 1991–1997 był pierwszym redaktorem naczelnym pisma „Borussia", poświęconego kulturze oraz historii Warmii i Mazur. Przekłada z języka francuskiego. Tomik *Jednia* ukazał się w 1994 roku.

[121] Zbigniew Chojnowski (ur. 1962) – poeta, krytyk, historyk literatury, profesor zwyczajny nauk humanistycznych, związany

z Olsztyna? Mógłbym tak wyliczać w nieskończoność. Zamiast tego oczywiście wskazywano na książki bardzo przeciętne, ale za to „głośnych" autorów.

Buntownicy?

Powracam zatem do przerwanego wątku. Obraz młodej literatury został wykreowany, a tym samym zafałszowany przez dziennikarzy, zresztą najczęściej z tego samego pokolenia. Więcej w ich enuncjacjach[122] dobrego samopoczucia niż zdrowego rozsądku. Z drugiej strony ta niesamowita ekspansja środowisk młodoliterackich! Nie unikają, ale chcą zdobywać telewizję i prasę. Zabiegają o to, nie rozumiejąc, że ich bunt staje się chodliwym towarem. Nigdy wcześniej nie spotkałem się z sytuacją, aby autora jednej książki kreowano, poprzez masowe wywiady i entuzjastyczne omówienia, na jakąś niebotyczną wielkość, choć on sam – mimo bezspornego talentu – niewiele najczęściej ma do powiedzenia, poza irracjonalnymi oskarżeniami nieco starszych pisarzy o indolencję twórczą. Celuje w tym skądinąd bardzo ciekawy i zawsze zaskakujący świeżymi inicjatywami „Czas Kultury"[123]. Oczywiście, nie jest to groźne, choć przecież dla wielu denerwujące. Najzabawniejsze, że sami „młodzi" łatwo dali się kupić. Kiedy czytam pointę jednego z wierszy generacji „barbarzyń-

---

z Uniwersytetem Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Książka poetycka *Śniardwy* pochodzi z 1993 roku.

[122] Enuncjacja – wypowiedź, oświadczenie, deklaracja.

[123] „Czas Kultury" – kwartalnik kulturalny. Powstał w 1985 roku w drugim obiegu z inicjatywy poznańskiego oddziału Solidarności Walczącej. Pierwszym redaktorem naczelnym był Rafał Grupiński.

ców": „wydaje im się, że mają swojego poetę", ironicznie się uśmiecham i tryumfalnie nie zaprzeczam[124].

To sztuczne, dziennikarskie rozdmuchanie jest tylko przejawem szerszego zjawiska socjologicznego, związanego z sytuacją pustki kulturalnej, jaka powstała bezpośrednio po 1989 roku. Zarówno oczekiwanie i to dość powszechne, na zapełnienie jej nowymi wartościami, jak również przekonanie, że najlepiej wszystko zacząć od początku i zepchnąć w niebyt całą powojenną literaturę wraz z emigracją, skażoną jakoby stereotypowym myśleniem o mitologii narodowej, zakończyło się wymyśleniem przewrotu literackiego. Sam uległem, jak powiedziałem na początku, temu złudzeniu. Sam chciałem, żeby tak się stało i w dużej mierze tak się stało, choć wbrew oczekiwaniom nie nabrało mocy artystycznej. Ciągle mam wrażenie, że ta literatura (a właściwie jej początki i zapowiedzi) nie jest taka, jaką chcą ją widzieć media. Oczywiście, trudno odmówić debiutantom lat 90. szalonych pomysłów literackich, wszechstronności (wcale nie do rzadkości należą autorki i autorzy uprawiający wszystkie rodzaje literackie i w każdym z nich mający osiągnięcia) czy umiejętności sprzedawania swojego *image'u*. Nietrudno znaleźć książki frapujące od strony formalnej. Ale to wszystko jest jeszcze w fazie wstępnej, jeszcze nieuporządkowane i nie przesiane. Jeszcze nie wiadomo, czy coś z tego zostanie, a jeśli tak, to jakie zajmie miejsce w literaturze. Dlatego zalecałbym opisywaczom życia kulturalnego więcej pokory i dystansu.

To, że z taką ostentacją promuje się literaturę nihilistyczną i co tu kryć – obsceniczną, że wrzuca się ją do jednego worka zupełnie bezmyślnie (a może właśnie z rozmysłem) z produktami subkultury, różnymi heavy-

[124] Polemiczne nawiązanie do końcówki wiersza Marcina Świetlickiego *Polska*, który zamyka debiutancki tom poety *Zimne kraje* (Kraków 1992); pierwodruk: „Po Prostu" 1990, nr 5, s. 8–9.

-metalowymi bzdurami czy pornosami, nie wróży niczego dobrego. Kultura za sprawą młodych pisarzy oraz ich sprytnych promotorów, przy biernym najczęściej milczeniu innych twórców, staje się powoli zbiorowiskiem najprzeróżniejszych chorób społecznych i pokrętnych idei (jeśli pewne drażliwe tematy nazwiemy ideami).

Pustka

Doceniam znaczenie całego tego ruchu, wiem, że spełnia on ważną rolę „wypełniacza" owej pustki, o której przed chwilą wspomniałem. Ale jako czytelnik, jako konsument nowych treści kulturalnych, odczuwam niedosyt, a może i niesmak. Trudno przecież bez przerwy czytać o kobietach z dwiema łechtaczkami, zagłębiać się w dwudziestostronicowy opis pierwszej miesiączki, wertować pięćdziesiąty wiersz mówiący o spaniu i paleniu papierosów, i wchodzeniu do łóżka z taką czy inną kobietą, śledzić raz lesbijską miłość na Manhattanie, a raz homoseksualne praktyki w więzieniu, fascynować się gmeraniem w spodniach i wysłuchiwać wrzasków o tym, że się wszystko kończy. Tak, owszem, wszystkie te tematy mają wspaniałą oprawę literacką, choć może trochę przesadzam. Ale czy to wystarcza? Mnie nie wystarcza, ponieważ ja zupełnie czegoś innego oczekuję od literatury. Nie twierdzę, że postmodernistyczne zabawy, które *nota bene* zaistniały najpełniej w prozie lat 80., nie dodają literaturze koniecznego luzu, ale czy na tym mamy poprzestać? Czy tak ma wyglądać nasze korzystanie z wolności? A może jest to pierwszy sygnał końca literatury jako wartości ocalającej?

Okazało się, że sztuka „barbarzyńców" (przypominam numery „bruLionu" propagujące, tak właśnie, propagujące faszyzm, antysemityzm, pornografię, satanizm i narkotyki) nie tylko ma za zadanie odnowić kult pry-

mitywu i dać kopa wszystkim „starym", ale i sprowadzić twórczość do poziomu rynsztoka, a w najlepszym razie „życia inaczej", to znaczy na przekór, na opak, bez zobowiązań, byle głośno i na własny rachunek. Narkotyczne wizje, przekształcające realną rzeczywistość ze wszystkimi, tak odrzucanymi etykami i odpowiedzialnościami, wyborami i prawdami, w świat fantastycznej witkacjady, wcale nie są ratunkiem przed obowiązkiem mówienia rzeczy doniosłych. Wciągają autorów do niebezpiecznej gry, która fascynuje, ale która niczego nie uczy. A któż nie pragnąłby literatury, przemieniającej osobiste doświadczenia w uniwersalną prawdę? Młodzi pisarze nie muszą jeszcze tego wiedzieć, takie ich prawo. Ale ci, którzy ich wprowadzają siłą na Parnas? Nie wiedzą czy udają, że nie wiedzą? Przecież sama władza młodości, wszystko jedno czy prawdziwej, czy urojonej, nie zastąpi prawdziwej wartości literackiej.

Pod koniec lat osiemdziesiątych prorokowałem, że literatura w nowej sytuacji politycznej odejdzie od tradycyjnych powinności i wybierze status bezstronnego kreatora czy wręcz zabawiacza dla stosunkowo niewielkiej liczby czytelników. To całkowicie się sprawdziło. Uważałem taką sytuację za przejaw normalności życia kulturalnego, a właściwie publicznego. Nie wziąłem jednak pod uwagę dawnych przyzwyczajeń. Normalność, ale za jaką cenę? Za cenę przekreślenia całej tradycji i śmiania się w nos uświęconym wartościom, które nieprzerwanie kształtować będę naszą tożsamość? Za cenę udawania i ślepej wiary w zwycięstwo języka nad prawdą o człowieku? Choć to brzmi niesłychanie teatralnie i zbyt serio, nie znajduję innego zakończenia.

Stanisław Dłuski[125]

Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz

Wydaje mi się, że kierunek istotnych zmian w poezji polskiej zarysował się już na początku i w połowie lat osiemdziesiątych, a dotyczył istotnych przewartościowań w obrębie pokolenia Nowej Fali oraz młodszych roczników, w tym tak zwanej Nowej Prywatności. Przywołam tu najwybitniejsze, moim zdaniem, książki, bez względu na obiegi wówczas istniejące; książki wykraczające poza pokoleniowe podziały. To niewątpliwie Adama Zagajewskiego *Jechać do Lwowa* (Londyn 1985) i tegoż eseje *Solidarność i samotność* (Paryż 1986)[126]; Krzysztofa Karaska *Świerszcze* (Warszawa 1986). Z młodszych pokoleń Krzysztofa Lisowskiego (rocznik 1954) tom *Ciemna dolina* (1986)[127] oraz Zbi-

---

[125] Stanisław Dłuski (ur. 1962) – poeta, krytyk literacki, dziennikarz, wykładowca na Uniwersytecie Rzeszowskim. Wydał między innymi: tomiki wierszy *Dom i świat* (1998) i *Elegie dębowieckie* (2003), monografię *Egzystencja i metafizyka. O poezji Anny Kamieńskiej* (2002) oraz zbiór szkiców krytycznych *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz! Idee, wartości, poezja* (2014).

[126] Pierwsze książki Adama Zagajewskiego opublikowane po emigracji do Paryża w 1982 roku, w których widoczne są zmiana estetyki oraz dystans do zaangażowanej politycznie, także drugoobiegowej poezji lat 70. i 80.

[127] Krzysztof Lisowski (ur. 1954) – poeta i krytyk literacki, redaktor. Debiutował w połowie lat 70., autor ponad 20 książek

gniewa Macheja[128] (rocznik 1958) – *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy* (1984).

Ten nowy kierunek najogólniej charakteryzował odwrót od liryki obywatelskiej, zaangażowanej w Sprawę; umierał Tyrteusz[129] – rodził się Orfeusz[130], wyraźnie rysowały się nowe opcje, powiedzmy „prywatna" i „estetyzująca". „Prywatność", specyficznie rozumiana oraz różne „gry estetyczne" wyznaczają kierunek poszukiwań najmłodszych wówczas autorów, to jest urodzonych po roku 1960. Ci starsi postulowali pośrednio lub bezpośrednio (jak na przykład Zagajewski w eseistyce) szersze widzenie rzeczywistości, wierność pięknu i wyobraźni, wizjonerstwo, zwrot do prawd uniwersalnych i konieczność odświeżenia języka, dykcji…

Oto głosy poetów i eseistów: *Powiększmy nasze dusze* (tytuł wiersza Krzysztofa Lisowskiego[131]); „Pożądam ruchu, chcę być już dalej…" (Moja *piosenka podróżna*[132], Zbigniew Machej – podkr. S.D.); „Oto otwiera się przestrzeń nowego poznania, której musicie wyjść naprzeciw…"

---

poetyckich, wielokrotnie nagradzany. Od 1977 roku związany zawodowo z Wydawnictwem Literackim.

128 Zbigniew Machej (ur. 1958) – poeta, tłumacz, dyplomata. Zadebiutował w roku 1984 tomem *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*, który stał się jednym z punktów odniesienia dla młodych poetów po 1989 roku. Przekłada literaturę czeską i słowacką.

129 Zob. s. 89, przyp. 44.

130 Orfeusz – postać z mitologii greckiej, tracki śpiewak, uczestnik wyprawy Argonautów. W tradycji śródziemnomorskiej uosobienie poety lirycznego. Najczęściej przywoływaną od starożytności do dziś częścią mitu orfickiego jest opowieść o zejściu Orfeusza do świata umarłych w poszukiwaniu ukochanej Eurydyki.

131 Z tomu *99 haiku. Inne wiersze*, Kraków 1993.

132 Wiersz pochodzi z tomu *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy*, Warszawa 1984, s. 73.

(Krzysztof Karasek, *Oda do Jana Jakuba Rousseau*[133]); „Totalitaryzm działa na życie duchowe jak silna trucizna. Naprzód trzeba stosować przeciwko niemu równie silne odtrutki (na przykład odważne słówko „nie"). W następnej fazie leczenia uwolnić się trzeba już nie od trucizny, która została pokonana, ale od odtrutki, i wrócić, śladem dawnych mistrzów, do słowa «tak»" (Adam Zagajewski, *Co mam do zarzucenia tzw. Nowej Fali*)[134].

Ze zmianami dykcji poetyckiej łączyły się postulaty zmiany światopoglądowej, postulaty natury epistemologicznej…

W 1987 roku uczestniczyłem w Krakowie w Studenckich Dniach Kultury Chrześcijańskiej, gdzie obok typowych wówczas spektakli, spotkań, uroczystych westchnień, rodził się „bruLion", a właściwie wykluwał się nowy ton, inna jakość, coś przeciwnego hasłu Herberta *Bądź wierny, idź*, które przyświecało tym Dniom. Rozmawiałem z Marcinem Sendeckim, Krzysztofem Koehlerem, w przelocie z Robertem Tekielim[135], Pawłem Huelle[136], z tego wszystkiego wyłaniał się jakiś bunt i niezgoda na literackie kombatanctwo, ale też potrzeba dystansu, głęb-

---

[133] Trzecia część tytułowego poematu z tomu *Świerszcze*, Warszawa 1987.

[134] Część eseju *Mały Larousse* z tomu *Solidarność i samotność*, Paryż, 1986, s. 90–91.

[135] Robert Tekieli (ur. 1961) – publicysta, dziennikarz, wydawca. Jest autorem jednego tomu poetyckiego: *Nibyt* (1993). Założyciel i jedyny redaktor naczelny „Brulionu" oraz wydawca książek w publikowanej przy piśmie serii „BibLioteka". Współpracował między innymi z Telewizją Polską, tygodnikiem „Ozon", obecnie jest zastępcą redaktora naczelnego Polskiego Radia 24.

[136] Paweł Huelle (ur. 1957) – prozaik i poeta. Jego debiutancka powieść *Weiser Dawidek* (1987) była jedną z najgłośniejszych książek lat 80. Aktywny w życiu kulturalnym Gdańska, do którego polsko-niemieckiej historii często nawiązuje w swojej twórczości.

szego oddechu, nawet egotyzmu, zdrowego i ożywczego powrotu do „ja". Wtedy też odbyło się spotkanie autorskie z Janem Polkowskim, Bronisławem Majem[137], Zbigniewem Machejem i dopiero po latach ośmielam się sugerować (sądzić, przypuszczać), iż swoistym „patronem" młodych z kręgu „bruLionu" stał się wówczas niewiele starszy autor *Mojej piosenki podróżnej*. Nie Herbert, nie Miłosz i nie Różewicz, ale właśnie Machej, który głosił potrzebę swobodnej wędrówki, jak u amerykańskich bitników (*Podróżujące zakonnice*[138]), liryczny, subiektywny i rzeczowy, mówił tonem sprawozdawcy o zimnym świecie (patrz: *Zimne kraje*), ale też odkrywał tajemnicze życie przedmiotów. Poeta ironiczny, chłodny i delikatny, zbuntowany i drażniący zadowolonych z siebie mieszczuchów, w wierszu *Céline*[139] wyznawał: „Chce się miłości i tylko / miłości przez te dni / co jeszcze pozostały". Jego bohaterów, „smakoszy", „kochanków" i „morderców" odnajdziemy później w wierszach Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły czy Marcina Barana. Za wizją świata i człowieka szła też estetyka i język: turpistyczne obrazy, kolokwializmy, język ulicy i wysmakowane formy.

Nie chcę tego wszystkiego przeceniać, ale nie mam wątpliwości, iż na spotkaniu autorskim trzech krakowskich poetów (Machej był z Cieszyna, a więc z prowincji, to jest nie należał do krakowskiego salonu) najmłodsi wówczas słuchali najuważniej właśnie autora *Smakoszy, kochanków i płatnych morderców*.

---

[137] Bronisław Maj (ur. 1953) – poeta, krytyk literacki, wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego, barwna postać życia kulturalnego Krakowa.

[138] Tytuł otwierającego tom Z. Macheja *Smakosze, kochankowie i płatni mordercy* cyklu wierszy bez tytułu, s. 7-22.

[139] Z tomu: Z. Machej, *Smakosze, kochankowie…*, s. 60.

Lata ostatnie, po roku 1989, przyniosły poszerzenie tych tendencji, opcji, wyborów, które dokonywały się w latach osiemdziesiątych. Z moich lektur, ale też czytanych recenzji, omówień, wynikają pewne wnioski, choć nie wnoszą one żadnych rewelacji. Wyróżniłbym dwie dykcje, które za Mieczysławem Orskim[140], nazwijmy „niską" i „wysoką".

Dykcja „niska" – intymność, subiektywizm, liryzm, antyestetyzm, antymoralizm, somatyzm, „idiom kolokwialny" (Mieczysław Orski), wzory amerykańskiej szkoły nowojorskiej, „o'haryzm"[141] (Krzysztof Koehler); tu przywołać można Marcina Świetlickiego, Marcina Sendeckiego, Jacka Podsiadłę, Dariusza Bugalskiego[142], Andrzeja Niewiadomskiego[143], Dariusza Sośnic-

[140] Mieczysław Orski (ur. 1943) – krytyk literacki, poeta i prozaik. Od 1972 roku związany z wrocławskim miesięcznikiem kulturalnym „Odra", od 1992 roku jej redaktor naczelny. Wszechstronny krytyk, swoje główne publikacje poświęcił prozie. Artykuł o poezji, do którego odwołuje się Dłuski, to zapewne: M. Orski, *„Ja" w pokoju z widokiem, czyli o nowej poezji polskiej*, „Odra" 1994, nr 10, s. 57–63.

[141] K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–102).

[142] Dariusz Bugalski (ur. 1961) – poeta, dziennikarz telewizyjny i radiowy. Od 2001 roku związany z Programem III Polskiego Radia.

[143] Andrzej Niewiadomski (ur. 1965) – poeta, eseista, krytyk literacki, literaturoznawca związany z Uniwersytetem Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie; znawca literatury XX i XXI wieku. Autor między innymi trzech monografii naukowych (o poezji Jerzego Zagórskiego, o metapoetyckich wypowiedziach w poezji i krytyce XX wieku oraz o prozie Zygmunta Haupta) i dziesięciu tomików poetyckich. W latach 1989–2010 wraz z Arkadiuszem Bagłajewskim redagował kwartalnik „Kresy", jedno z ważniejszych pism literackich po 1989 roku.

kiego[144]. Tej opcji bliscy też będą polscy poeci: futuryści, Czechowicz[145], Bursa, Stachura, Wojaczek.

Dykcja „wysoka" – neoklasycyzm łączony z bogatą „grą językową", idiom kulturowy, obecność toposów i aluzji literackich, tradycja imażynistyczna. Tu przywołać można takich poetów, jak: Krzysztof Koehler, Andrzej Sosnowski[146], Jarosław Mikołajewski[147], Robert Mielhorski[148].

---

144 Dariusz Sośnicki (ur. 1969) – poeta i redaktor. Debiutował w 1994 roku tomem *Marlewo*. W latach 1994–1996 redagował z Mariuszem Grzebalskim poznański tygodnik literacki „Nowy Nurt". W latach 2005–2013 prowadził dział polskiej prozy w Wydawnictwie W.A.B. Od 2015 roku kieruje Wydawnictwem Ossolineum.

145 Józef Czechowicz (1903–1939) – poeta, redaktor, autor słuchowisk radiowych, nauczyciel. Do 1933 roku związany z Lublinem, gdzie między innymi redagował pismo literackie „Reflektor", potem przeprowadził się do Warszawy, tam między innymi współzakładał „Pióro". Redagował także pisma dla dzieci i młodzieży: „Płomyk" i „Płomyczek". Zaliczany do poetów Drugiej Awangardy, wypracował oryginalną poetkę opartą na wierszu wolnym i nawiązaniach do folkloru wiejskiego.

146 Andrzej Sosnowski (ur. 1959) – jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych poetów po roku 1989. Zadebiutował tomem *Życie na Korei* (1992). Wydał kilkanaście tomików poetyckich. Wybitny tłumacz literatury anglosaskiej (między innymi takich autorek i autorów jak: Elizabeth Bishop, John Ashbery, Jane Bowles, Ronald Firbank, Paul de Man) i francuskiej (Raymond Roussel, Maurice Blanchot). Jego szkice krytyczne pisane od początku lat 90. ukazały się w zbiorze *„Najryzykowniej"* (2007). Związany z „Literaturą na Świecie", w redakcji od roku 1994.

147 Jarosław Mikołajewski (ur. 1960) – poeta; zadebiutował tomem *A świadkiem śnieg* (1991), autor książek dla dzieci, rozmów, szkiców krytycznych i reportaży. Dziennikarz, od 1998 roku związany z „Gazetą Wyborczą"; italianista, tłumacz literatury włoskiej. W latach 2006–2012 był dyrektorem Instytutu Polskiego w Rzymie.

148 Robert Mielhorski (ur. 1967) – poeta, krytyk literacki, literaturoznawca, profesor nadzwyczajny na Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

Mam nadzieję, że nie jest to „środowiskowa licytacja na nazwiska", choć chętnie dorzuciłbym do dykcji „wysokiej" dwa rzeszowskie nazwiska: Grzegorz Kociuba[149] i Mariusz Kalandyk[150]; ale nie będę się upierał.

O poetach „bruLionu" już wiele pisano i dlatego chcę zwrócić uwagę na zupełnych debiutantów, na tych najmłodszych, których glos zabrzmiał świeżo, odrębnie, wyraziście.

Marlewo (Ostrołęka 1994) to debiut Dariusza Sośnickiego, którego – to znaczące – wprowadza do literatury i… pasuje na poetę Marcin Świetlicki. Jeden – rocznik 1969, drugi – rocznik 1961. Podmiot tej poezji pozostaje wierny wewnętrznemu głosowi; być sobą choć przez chwilę, ocalić tożsamość i piękno. Siła tej liryki tkwi w obrazach pełnych konkretu, szczegółów, w sensualnej wrażliwości na małą, prywatną przestrzeń, ale nie brak tu i wyrafinowanych kompozycji, dystansu. Słowo musi być niejako poświadczone sobą, to charakterystyczne dla wielu poetów dykcji „niskiej", czy też opcji egzystencjalno-kontestacyjnej.

Weneckie okna[151] Roberta Mielhorskiego (rocznik 1967) wyróżniają się idiomem kulturowym, wiele tu aluzji i odwołań do sztuki, literatury czy filmu: *Hiszpańskie kobiety*, *Kobieta w błękitnej sukni Vermeera*[152], *Pergole-*

---

[149] Grzegorz Kociuba (ur. 1963) – poeta i krytyk, redaktor kwartalników literackich „Fraza" oraz „Nowa Okolica Poetów"; nauczyciel języka polskiego.

[150] Mariusz Kalandyk (ur. 1963) – poeta i krytyk związany z redakcją „Nowej Okolicy Poetów", polonista i metodyk nauczania, redaktor naczelny „Kwartalnika Edukacyjnego" wydawanego przez Podkarpackie Centrum Edukacji Nauczycieli w Rzeszowie.

[151] R. Mielhorski, *Weneckie okna*, Bydgoszcz 1993.

[152] Tytuły wierszy z tomu R. Mielhorski, *Weneckie okna*.

si[153], *Biblijne*, *Wojtkiewicz*[154] i jeszcze tytułowe *Weneckie okna*. Sam tytułowy utwór wydaje się charakterystyczny dla tego poety. Wiele tu aluzji i przywołań; *jaskółki Giotta*[155], Ifigenia[156], Robert Bly[157], cytat z Gombrowicza, Velazquez[158], architektura. Dla poety istotne jest widzenie z dystansu, z pewnego oddalenia, choć w obrazach o imażynistycznym rodowodzie wiele się dzieje: „Staruszk-

---

153 Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) – włoski kompozytor, przedstawiciel szkoły neapolitańskiej. Znacząco przyczynił się do rozwoju włoskiej opery. Autor także między innymi kantat, mszy i sonat.

154 Witold Wojtkiewicz (1879–1909) – malarz, wybitny przedstawiciel modernizmu. Malował między innymi groteskowe, tragiczne postacie dziecięce.

155 Giotto di Bondone (ok. 1267–1337) – włoski malarz, architekt. Wprowadził do europejskiego malarstwa trójwymiarowość opartą na zbieżnej perspektywie. Twórczość jego i jego uczniów stała się inspiracją dla malarstwa renesansu.

156 Ifigenia – postać z mitologii greckiej, znana przede wszystkim z dramatów Eurypidesa. Córka greckiego króla Agamemnona, która miała zostać złożona w ofierze Artemidzie, by przerwać ciszę na morzu i by wojsko ojca mogło ruszyć na wojnę trojańską. Istnieje wiele wersji tego mitu, najistotniejsza różnica dotyczy zakończenia: albo Ifigenia ginie, albo zostaje ocalona przez Artemidę. Tak czy owak mit jest dziś odczytywany jako pierwszy w dziejach przykład śmierci (także zabójstwa) za ojczyznę.

157 Robet Bly (ur. 1926) – amerykański poeta, prozaik i aktywista społeczny. W języku polskim ukazały się między innymi jego poezje w tłumaczeniu Julii Hartwig (*Jadąc przez Ohio i inne wiersze*, 1985) oraz bestsellerowa książka *Żelazny Jan. Rzecz o mężczyznach* w przekładzie Jacka Tittenbruna (pierwsze wydanie amerykańskie w 1990, pierwsze polskie – w 1993).

158 Diego Velázquez (ok. 1599–1660) – malarz, jeden z najwybitniejszych artystów hiszpańskich i kolorystów w dziejach malarstwa europejskiego, genialny portrecista. Najbardziej znany i najczęściej komentowany jego obraz to *Panny dworskie* (*Las Meninas*, 1656), Jego malarstwo wywarło ogromny wpływ na sztukę następnych stuleci, szczególnie na impresjonistów.

ka pochyla się nad jajecznicą z patelni, błysk człowieka. Megafon nawołuje do ekspresu". W tych obrazach kryją się myśli o kruchości, znikomości ludzkiej egzystencji, ale też o zmysłowym pięknie świata, pięknie „secesyjnej kolumny i strof z Roberta Bly'a" – to myśli „smakosza" i estety dość wybrednego.

Dla młodej poezji, bez względu na opcje, charakterystyczne jest poczucie egzystencjalnej rozpaczy, nietrwałości i znikomości istnienia, chłód i zagrożenia współczesnego świata. Z drugiej strony: wiara w „zwykłego" człowieka, w przedmioty i kalekie słowa wierszy, i tylko czasami pojawi się iskra metafizyki, próba wyjścia poza horyzont ludzkiej nadziei, poza horyzont wiersza. Trafnie określił tę tendencję Zbigniew Bieńkowski[159] – poezją nieufności. Jak zaufać światu, człowiekowi, Bogu, a może po prostu samemu sobie? Wielu męczą te i podobne pytania. Dlatego nie dziwi mnie, że młodzi tak nieufnie czytają wiersze Zagajewskiego…

Ale są i pewne niebezpieczeństwa, zagrożenie stylizatorstwem i amerykanizacją, czepianie się cudzych szat i starszych kolegów (uwaga na Świetlickiego, jest pociągający), brak własnej tożsamości i epatowanie „sztuczną metaforyką"… Ale zostawmy to Zoilom polskiej krytyki.

---

[159] Zbigniew Bieńkowski (1913–1994) – poeta, krytyk literacki, tłumacz literatury francuskiej. W czasie II wojny światowej członek Armii Krajowej i uczestnik powstania warszawskiego. W latach 1950–1978 związany z miesięcznikiem „Twórczość".

Wojciech Wencel[160]

Powrót

Po okresie wypełnionym krytycznymi peanami na cześć poezji „bruLionu", jako jedynego wartościowego zjawiska w młodej literaturze lat dziewięćdziesiątych, nadchodzi czas naturalnej weryfikacji. Dziś nie mówi się już o bohaterach pierwszej serii bibLioteki, ale – co najwyżej – o gwiazdach telewizji: Miłoszu Biedrzyckim[161] i Marcinie Świetlickim, który udanie próbuje swoich sił jako piosenkarz w programach dla młodego odbiorcy. Okazuje się nagle, że nowa poezja w Polsce nie ogranicza się do kilkunastu nazwisk autorów krakowskich. Na lamach pism literackich (bądź tygodników kulturalnych) przeważają nazwiska i wiersze poetów spoza „bruLionu", takich jak Andrzej Stasiuk[162], Adam

---

[160] Wojciech Wencel (ur. 1972) – poeta, krytyk, publicysta. Debiutował tomem *Wiersze* (1995), współpracował między innymi z kwartalnikiem „Fronda", tygodnikami „Ozon" i „wSieci". W latach 90. był jednym z najaktywniejszych klasycystów.

[161] Miłosz Biedrzycki (ur. 1967) – poeta i tłumacz z języka słoweńskiego; laureat III Konkursu na Brulion Poetycki (1993). Wszystkie swoje książki poetyckie udostępnił w Internecie: http://miloszbiedrzycki.pl/ [dostęp: 29 listopada 2018].

[162] Andrzej Stasiuk (ur. 1960) – jeden z najwybitniejszych pisarzy pokolenia „Brulionu", wielokrotnie nagradzany. Debiutował tomem opowiadań *Mury Hebronu* (1992). W latach 90.

Poprawa[163], Jarosław Klejnocki[164], Paweł Huelle, Jan Kasper[165], Marzanna Kielar[166], Marzena Broda[167] czy Anna Piwkowska[168]. Natomiast jedynym poetą, który ocalał z kręgu „bruLionu" – oprócz wspomnianego wyżej du-

opublikował także jedyny tom poetycki *Wiersze miłosne i nie* (1994) oraz powieści *Biały kruk* (1995) czy *Dziewięć* (1999). Autor dramatów, esejów i felietonów (między innymi w „Tygodniku Powszechnym"). Wraz z żoną Moniką Sznajderman jest właścicielem Wydawnictwa Czarne, specjalizującego się w literaturze faktu.

163 Adam Poprawa (ur. 1959) – poeta w latach 90., prozaik, krytyk literacki (piszący przede wszystkim o poezji) i muzyczny, literaturoznawca związany z Uniwersytetem Wrocławskim, monografista Jarosława Marka Rymkiewicza, edytor tekstów krytycznych Stanisława Barańczaka, tłumacz *Epifanii* Jamesa Joyce'a.

164 Jarosław Klejnocki (ur. 1963) – poeta i prozaik, krytyk i literaturoznawca związany z Uniwersytetem Warszawskim. W latach 1988–2008 nauczyciel języka polskiego, autor podręcznika dla szkół ponadgimnazjalnych; wraz z Jerzym Sosnowskim autor pierwszej monografii krytycznej poświęconej rocznikom 60.: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)* (1996).O od 2010 roku dyrektor Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

165 Jan Kasper (ur. 1952) – poeta i reżyser, od 1981 roku prowadzi alternatywny Teatr Prób, w latach 90. związany z poznańskim kwartalnikiem „Czas Kultury".

166 Marzanna Bogumiła Kielar (ur. 1963) – poetka, debiutowała docenionym tomikiem *Sacra conversazione* (1992); pedagog specjalny, profesor w Chrześcijańskiej Akademii Teologicznej w Warszawie.

167 Marzena Broda (ur. 1965) – poeta, prozaiczka, nagradzana dramaturżka. Jej najbardziej znaną, nagradzaną i inscenizowaną sztuką jest *Skaza* (2004).

168 Anna Piwkowska (ur. 1963) – poetka, krytyczka literacka publikująca regularnie między innymi w „Magazynie Literackim" (1992–2001), „Więzi", „Nowych Książkach" i „Zeszytach Literackich". Nauczycielka języka polskiego w Zespole Szkół „Bednarska".

etu – wydaje się być Krzysztof Koehler. Czas rzadko popełnia błędy. Tym razem również zachował zimną krew.

A jednak jeszcze kilka lat będzie musiało upłynąć, nim zapomniany zostanie przez krytykę Marcin Świetlicki, pomysłodawca szczególnej odmiany literatury dla młodzieży. Szczególnej – bo skierowanej wyłącznie do młodego czytelnika epoki „luzu". Świetlicki trafił swoimi tekstami w samo sedno świadomości dzisiejszych uczniów szkół średnich. Bohater jego *Zimnych krajów* to chłopiec zbuntowany, cyniczny, przeżarty pozą i wiecznie borykający się z usterkami własnej osobowości. Problemy Świetlickiego to problemy Mariuszów i Patryków z trzeciej klasy ogólniaka. „Spierdalaj gnoju, dziś jestem w nastroju nieprzysiadalnym" – powiada krakowski bard kontestacji, ufając zapewne, że wystarczy mu to do wzniesienia wiersza.

Sądzę, iż jesteśmy obecnie świadkami pierwszej fazy radykalnego przewrotu, który dokona się w młodej poezji najbliższych lat. Rewolta ta przyniesie nareszcie całkowite uwolnienie z więzów wiersza różewiczowskiego i rozmaitych (czy to w wydaniu Mirona Białoszewskiego, czy Stanisława Barańczaka) polskich szkół lingwistycznych. Poezja wróci do form tradycyjnych (choć niekoniecznie ultraklasycznych) według wzorów – tu pozwolę sobie na uogólnienie – Adama Zagajewskiego z jednej i Josifa Brodskiego[169] z drugiej strony. „bruLion" stanowił w pewnym sensie zapowiedź takiego obrotu rzeczy. To w jego granicach zrodził się przecież nurt klasycyzujący,

[169] Josif Brodski (1940–1996) – rosyjski poeta, eseista i tłumacz. W roku 1964 skazany w ZSRR za „społeczne pasożytnictwo", w 1972 zmuszony do emigracji, osiadł w Stanach Zjednoczonych. Uprawiał lirykę rygorystyczną pod względem formalnym, przestrzegając klasycznej wersyfikacji i genologii. Nawiązywał do wzorów antycznych i do tradycji anglosaskiej: poetów metafizycznych z XVII wieku oraz modernizmu. W 1987 roku otrzymał Nagrodę Nobla.

reprezentowany głównie przez Krzysztofa Koehlera i Marcina Barana. Charakterystyczny jest także fakt, że Nagrodę im. Kościelskich przyznano w roku 1993 parze poetów silnie osadzonych w klasyczno-estetycznych konwencjach.

Myli się Czesław Miłosz, kiedy sugeruje (w swych uwagach o twórczości Brodskiego), że język polski jest z gruntu obcy kunsztownemu rymowi. Aby to sprawdzić, nie trzeba sięgać aż do Mickiewicza[170]. Wystarczy przeczytać zniewalające pod tym względem wiersze Zbigniewa Macheja, a z poetów, którzy nieco później uzyskali rozgłos – Poprawy i Koehlera.

„Poezja jest przede wszystkim sztuką odniesień, aluzji, językowych i metaforycznych paraleli" – pisze Brodski w swoim tomie szkiców *Śpiew wahadła*[171]. Wyraźne odwołania malarskie, muzyczne i literackie z wyzywającą częstotliwością pojawiają się w nowej poezji polskiej, zarówno u starych mistrzów (*W Yale* Miłosza[172], *Widok Delft* Zagajewskiego[173] czy całe *Rovigo* Herberta[174]), jak i u niedawnych debiutantów (*Vermeer maluje* Jarosława

---

[170] Adam Mickiewicz (1798–1855) – uznawany za najwybitniejszego polskiego poetę. Jego wpływ na polską kulturę i język jest trudny do zmierzenia i przecenienia. Każde z jego ważnych dzieł doczekało się wielu kontynuacji, polemik i komentarzy. Do końca XX wieku jego język i dzieło były tradycjami żywymi i oczywistymi (w poezji: tak dla Miłosza, jak dla Świetlickiego), nawet jeśli bardzo krytykowane (Gombrowicz). Dziś stają się jednymi z wielu różnych, przywołania Mickiewicza bywają powierzchowne, a on sam, choć jego wielkość nie jest kwestionowana (a może właśnie dlatego?), zdaje się tracić rolę kulturowego hegemona.

[171] J. Brodski, *Śpiew wahadła*, Paryż 1989.

[172] Trójczęściowy poemat z tomu: C. Miłosz, *Dalsze okolice*, Kraków 1991.

[173] Wiersz z tomu: A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985.

[174] Z. Herbert, *Rovigo*, Wrocław 1992.

Klejnockiego[175], *Obłoki* Jana Kaspra[176] czy też „muzyczne" wiersze Poprawy). Nie twierdzę, rzecz jasna, że obecność tych odniesień jest czymś nowym w naszej poezji. Chcę tylko zwrócić uwagę na ich gwałtowne spiętrzenie w twórczości poetyckiej ostatniego czasu. Zresztą, prócz wyraźnych korespondencji, na których oparty zostaje częściowo cały tekst, w nowej poezji dosłownie roi się od drobnych aluzji do poetyckiej i kulturowej tradycji. Są to nawiązania ukryte w obrazowaniu, przebiegu myśli czy wreszcie w samej strukturze wiersza. U większości młodych pisarzy czerpanie z przeszłości jest całkowicie świadome i pełni funkcję zabiegu rozszerzającego wypowiedź poetycką o kontrolowany kontekst. Nowa poezja prowadzi twórczy dialog z tradycją, a poszczególni poeci mówią z reguły indywidualnym i mocnym głosem. Autorstwo wierszy Jarosława Klejnockiego, Krzysztofa Koehlera czy Adama Poprawy nawet przez moment nie jest zagrożone. Krytyka powinna wiec zaprzestać mnożenia posądzeń o epigonizm i skupić się na trafnym odczytywaniu tekstowych korespondencji.

Sytuacja staje się jasna: do głosu zaczynają dochodzić poeci preferujący skrajny estetyzm. Wiersz jest dla nich przede wszystkim źródłem nieśmiertelnego piękna. Nad retoryczny dyskurs wyniesione zostają partie opisowe, posługujące się językiem symboli i rozbudowanych metafor, najwybitniejszym przykładem wiersza realizującego taką konwencję jest dla mnie *Zima* Andrzeja Stasiuka. Pisarzy, o których mowa, nie interesuje z pewnością „poezja najprostszych faktów egzystencjalnych", skłaniają się raczej w stronę metafizycznych epifanii. „bruLionowy" konkret

---

[175] Utwór publikowany między innymi w piśmie „Ogród" 1992, nr 2, s. 17.

[176] Wiersz pod tytułem *Obłoki, obłoki* można znaleźć na okładce: „Czas Kultury" 1992, nr 42.

zastąpiony zostaje intencjonalnością poetyckiego świata, a radykalna antypolityczność ustępuje miejsca apolitycznej sublimacji. I wreszcie, zamiast infantylnego licealisty, który jest bohaterem tekstów Marcina Świetlickiego, pojawia się podmiot nieskończenie bardziej wyrafinowany, ukryty pod piętrami metafor i literackich aluzji.

Patronami nowej poezji nie są już, jak to miało miejsce w przypadku kontestującej twórczości ubiegłych lat, Allen Ginsberg[177] i Frank O'Hara, ale – obok Brodskiego i „późnego" Zagajewskiego – Miłosz (jako autor *Trzech zim*, choć również *Kronik* i *Dalszych okolic*), Tomas Venclova[178], Jarosław Marek Rymkiewicz, Zbigniew Machej, Bronisław Maj i cała grupa wielkich poetów przeszłości: od angielskich metafizyków po Rainera Marię Rilkego[179] i Georga Trakla[180]. Zadziwiająca jest także zbieżność obrazowania

---

[177] Allen Ginsberg (1926–1997) – poeta amerykański, czołowy przedstawiciel ruchu beatników. Polskie wybory jego wierszy ukazywały się od połowy lat 80. w przekładach Grzegorza Musiała (*Skowyt i inne wiersze*, 1984; *Kadysz i inne wiersze*, 1992), Bogdana Barana (*Utwory poetyckie*, 1984) czy Piotra Sommera i Julii Hartwig (*Znajomi z tego świata*, 1993).

[178] Tomas Venclova (ur. 1937) – litewski poeta, krytyk literacki i tłumacz; profesor literatur słowiańskich na Yale University. Był dysydentem w ZSRR, w 1977 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Przekłada na język litewski poezję anglosaską, rosyjską, polską (między innymi Norwida, Miłosza, Barańczaka).

[179] Rainer Maria Rilke (1875–1926) – austriacki poeta, prozaik i eseista. Wybitny przedstawiciel liryki symbolistycznej. Jego najważniejsze dzieła to *Elegie duinejskie* (1923, wyd. pol. 1930) oraz *Sonety do Orfeusza* (1923, wyd. pol. 1961). Tłumaczony na język polski od dwudziestolecia międzywojennego, jego poezję przełożył między innymi Mieczysław Jastrun.

[180] Georg Trakl (1987–1914) – poeta austriacki, przedstawiciel wczesnego ekspresjonizmu, jeden z najbardziej wpływowych autorów niemieckiej nowoczesności. W Polsce tłumaczony od lat 70.

niedawnych debiutantów z polską poezją wizjonerską lat trzydziestych. Czy to przypadek, że motyw płynności, tak charakterystyczny dla ówczesnych dzieł Jarosława Iwaszkiewicza[181], Czesława Miłosza czy Stanisława Piętaka[182], silnie powraca w wierszach Jarosława Klejnockiego (*Praga, płyną obłoki*), Pawła Huellego, Adama Poprawy?

Proponowana przeze mnie wizja najnowszej poezji nie uzurpuje sobie, rzecz jasna, praw do wyłączności. Jest jedynie propozycją porządkowania nowej literatury według – przyznaję – dość subiektywnego klucza. Czas rozstrzygnie, czyja racja jest najbardziej prawomocna. W każdym razie chwała Redakcji za konsekwencję w podejmowaniu tematu na łamach „Kresów".

---

[181] Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1989) – poeta, prozaik, dramatopisarz, eseista i tłumacz, dyplomata i poseł na sejm PRL (od 1952 do końca życia). W dwudziestoleciu należał do grupy poetyckiej Skamander, po 1945 roku był aktywnym działaczem w oficjalnym życiu politycznym i kulturalnym PRL, między innymi jako prezes Rady Nadzorczej Spółdzielni Wydawniczej Czytelnik czy w latach 1955–1980 redaktor naczelny miesięcznika „Twórczość". Jego poezja nawiązywała do klasycznych form i motywów.

[182] Stanisław Piętak (1909–1964) – poeta i prozaik; swoje najlepsze tomy wierszy opublikował w dwudziestoleciu międzywojennym. Pozostawał w kręgu Drugiej Awangardy, po 1945 roku publikował przede wszystkim prozę; aktywny działacz kulturalny w PRL.

Kulminacja sporu: „Nowy Nurt”

Wojciech Wencel

Kłopoty z językiem

W styczniu tego roku „Tygodnik Powszechny" opublikował znakomity szkic Juliana Kornhausera *Barbarzyńcy i wypełniacze*[183]. Niezależnie od intencji, patronujących powstaniu tego tekstu, Kornhauser jako pierwszy z krytyków (pomijam tu ambiwalentne wypowiedzi Leszka Szarugi i Tadeusza Nyczka[184]) przeprowadził ostry, ale w pełni uprawniony atak na poezję weteranów „brulionu". Wszystkie zawarte we wspomnianym szkicu zarzuty były dla mnie oczywiste od początku działalności Marcina Świetlickiego i jego kontestujących kolegów. Nie czuję zatem potrzeby rozszerzania listy argumentów, które krakowski krytyk wypowiedział w sposób jak najbardziej czytelny. Chciałbym jedynie uściślić wątek, który wydaje mi się kluczowy w ocenie twórczości dzisiejszych trzydziestolatków. W końcowej fazie swojego szkicu Kornhauser wyraża mianowicie obawę, że zmiana statusu poezji w Polsce dokonała się po roku 1989 „za cenę udawania i ślepej wia-

---

[183] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 3, s. 13 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123–132).

[184] Tadeusz Nyczek (ur. 1946) – krytyk literacki i teatralny. Autor kilkunastu książek poświęconych między innymi twórczości pokolenia '68, Wisławy Szymborskiej, Adama Zagajewskiego i Tadeusza Różewicza.

ry w zwycięstwo języka nad prawdą o człowieku”[185]. To ostentacyjne rozszczepienie poetyckiej mowy (dykcji?) i wyrażanego przez nią światopoglądu bardzo dobitnie obrazuje, do jakiego regresu doprowadziła literaturę nie tylko właściwa twórczość głośnych „barbarzyńców”, ale przede wszystkim sugestia mediów i konformistyczne nastawienie krytyki literackiej.

Czytając pierwsze i kolejne książki starej gwardii „brulionu”, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że poezji tej patronuje duchowa pustka, jaką niesie ze sobą apologia języka współczesności; uściślijmy: chodzi o rodzaj stylistyki i frazeologii charakterystyczny dla młodego pokolenia (bo taką właśnie mową posługuje się bohater wierszy Marcina Świetlickiego, Jacka Podsiadły, Miłosza Biedrzyckiego…). Jestem głęboko przekonany, że język literacki, który w swej istocie jest nośnikiem treści intelektualnych, metafizycznych, światopoglądowych, nie może poprzestać na wyrażaniu świadomości i uczuciowości okresu dojrzewania. Zwłaszcza język poetycki winien posiadać właściwą sobie godność i wagę, dysponować uniwersalnym, choć zarazem osobniczym tonem, który zapewni mu możliwość eksplikacji świata, wyjście poza jeden, mało istotny punkt widzenia. Wyłącznie taki język jest w stanie udźwignąć ciężar uporządkowanej i pełnowartościowej rzeczywistości. Poezja „barbarzyńców” wyraźnie opiera się natomiast na dyskwalifikującym ją braku spójnego światopoglądu. Działaniem i odczuwaniem lirycznego bohatera rządzi w tych wierszach przypadkowość i patologia (Świetlicki) bądź powierzchowny sentymentalizm (Podsiadło). W tym kontekście „O’Harystyczna” frakcja „brulionu” zawsze stanowiła dla mnie monolit, a krytycznoliteracka teza o różnorodności tej poezji jest – jak

[185] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 132).

dzisiaj sądzę – nie tyle mylna, ile po prostu śmieszna. O warsztatowych różnicach, jakie dzielą twórczość poszczególnych autorów, można bowiem mówić dopiero po nakreśleniu fundamentalnych, a więc światopoglądowych cech ich języka. Tymczasem „bruLionowcy" pielęgnują, jak się powiedziało, dykcję i wrażliwość kontestującej młodzieży; stąd tyle w tej poezji wulgaryzmów, slangu, wielosłowia. Dlatego też infantylny bohater tych wierszy bez żadnej kontroli wchłania i przetwarza aktywne społecznie tematy i postawy (pop-art, ekologia, pacyfizm, seksualizm, telewizja, muzyka rockowa). Zresztą, jeśli nawet niektóre wiersze pobrzmiewają przemyślaną formą (a można się tego doszukać choćby w *Arytmii* Jacka Podsiadły[186]), to ich wartość kończy się na poziomie brzmienia, determinowanego (a jakże!) przez młodzieńcze przeżycie. Płytki nonkonformizm *Zimnych krajów* Świetlickiego i równie pretensjonalna „trudna miłość" w jego *Schizmie*[187] to klasyczne problemy dorastania, żałosne i krańcowo odległe od egzystencjalnej prawdy.

Język, który przestaje być w poezji nośnikiem istotnego światopoglądu, bezpowrotnie traci też moc literackiej wartości. Polska krytyka literacka, ulegając sugestii mediów, utrzymuje jednak, że wcale tak być nie musi. Stąd właśnie wzięło się regresywne rozszczepienie formy i treści, czego konsekwencją jest od lat stosowanie abstrakcyjnej kategorii talentu do opisu twórczości Świetlickiego i Podsiadły. A ponieważ język i światopogląd nadal pozostają w swej istocie nierozerwalne, piszący o dykcji krytycy zmuszeni są zachować pewne semantyczne pozory. Powstają więc kuriozalne analizy w stylu ogłoszonej ostatnio przez „Tygodnik Powszechny" rozprawki Mariana Stali o twórczości Świetlickiego (*Pokój obwieszony Mar-*

[186] J. Podsiadło, *Arytmia*, Kraków 1993.
[187] M. Świetlicki, *Schizma*, Poznań 1994.

cinami)[188]. Autor tego tekstu zachowuje się tak, jakby nie wyciągnął absolutnie żadnych wniosków z wcześniejszej lekcji Kornhausera. Główna jego diagnoza opiera się na stwierdzeniu, że Świetlicki z roku 1995 różni się od twórcy *Zimnych krajów* sarkastycznym pogodzeniem się z własną sytuacją literacką. Przepraszam, ale jeśli rzeczywiście konstatacja ta (w połączeniu z tezą o ewolucji od buntu po afirmację) wyczerpuje światopoglądową semantykę *Schizmy*, to nie ma o czym mówić. Nie chodzi mi wcale o zarzut niepełnego rozpoznania (bo jest to rozpoznanie kompletne), ale o spokojne pogodzenie się z faktem, iż najgłośniejszy spośród poetów „bruLionu" nie ma do powiedzenia niczego prócz autotematycznej historii o miłości, która zmienia jego stosunek do świata. Zresztą również inni krytycy z rzadka tylko zajmują się przedstawioną w wierszach autora *Schizmy* rzeczywistością. Generalnie mówi się o jego psychologizującym języku, „niezbywalnym talencie" oraz o niezliczonych zdjęciach, minach, pozach, notach biograficznych… Marian Stala przebija jednak wszystkich, twierdząc, że kompakt post-punkowych [!] Świetlików jest pełnoprawną wypowiedzią poetycką. Cóż, taka to widocznie poezja: „nie ma o czym pisać, trzeba wymyślać".

Jeśli narcystyczny i chorobliwy autotematyzm wynika w przypadku „brulionowców" z naturalnej tkanki wiersza, to pozaliterackie aluzje krytyki mają swe źródła gdzie indziej. Robert Mielhorski, odpowiadając na ankietę lubelskich „Kresów", największe zagrożenie dla nowej literatury dostrzega we współudziale mediów. To właśnie one kształtują obiegowe opinie i czynią to na zasadzie absolutnej przypadkowości. Oddając głos Kornhauserowi: „dziennikarze jak dziennikarze – mało się zastanawiają

[188] M. Stala, *Pokój obwieszony Marcinami*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 32, s. 12.

nad tym, co autor zechciał napisać w swoim utworze, bardziej ich interesuje on sam jako osobowość”[189]. I bardzo dobrze! Gorzej, że ustalone w prasie i telewizji hierarchie przejmowane są później przez poważnych – wydawać by się mogło – krytyków, a sylwetka trzydziestoletniego poety kładzie swój niestrawny cień na literackich łamach.

---

[189] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

Karol Maliszewski[190]

Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy

Rozpoznanie

Na razie pływamy w ciemnej wodzie. Ogród zarośnięty, a nie wprawnie [!] plewiony. Łąka taka, że jednej kosy nie starczy. Mówię o krytycznych wysiłkach dotyczących „młodej poezji", o chyba przedwczesnych zapędach generalizujących.

Na przykład Stanisław Dłuski uruchamia dychotomiczny wehikuł „dykcja wysoka — dykcja niska" (idąc za Mieczysławem Orskim), sytuując już pewne nazwiska… („Kresy" 21/94[191]). W jego próbie scharakteryzowania poetyki spod znaku „dykcji wysokiej" pojawiają się i takie określenia: „neoklasycyzm łączony z bogatą grą językową", „idiom kulturowy", „obecność toposów i aluzji literackich", „tradycja imażynistyczna"[192]. W innym miejscu ten krytyk,

---

[190] Karol Maliszewski (ur. 1960) – poeta, prozaik, krytyk literacki, nauczyciel i wykładowca akademicki. Jako poeta debiutował w połowie lat 80. Wyrazisty i bardzo aktywny krytyk towarzyszący młodej poezji od lat 90. do dziś. Pierwsze recenzje publikował w poznańskim „Nowym Nurcie", zebrał je potem w książce krytycznej *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* (Bydgoszcz 1999).

[191] Maliszewski podaje błędną datę wydania tego numeru „Kresów", winno być 1995; S. Dłuski, *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 179–181 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 133–141).

[192] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 138.

który jako jeden z pierwszych podjął wyzwanie i próbuje sprostać żywej, zmiennej poetyckiej współczesności, przeciwstawia sobie kategorie „prywatności" i „dialogu z kulturą". Jarosław Klejnocki we wspomnianym numerze „Kresów" podsuwa inne skrajne bieguny: „klasycyzm czy raczej klasyczność" i „zapis egzystencji"[193]. Niżej podpisany, błąkając się po tych cudnych manowcach poetyckiej teraźniejszości, wspomina coś o „mówiących wprost" i „zaplątanych w posągowe strofy archetypicznych zapożyczaczach", prawodawców tego drugiego nurtu upatrując w Adamie Poprawie i Krzysztofie Koehlerze[194].

> Swoista dialektyka bezpośredniości (stylizowanego ekshibicjonizmu) i hermetyczności (zamykania się w kulturowo poświadczanych formach) określa wiele z ruchów wstępującego – i tego, które niedawno wstąpiło – pokolenia („Odra" 7-8/95)[195].

Punkt odniesienia

„[…] zrodził się nurt klasycyzujący" informuje na łamach „Kresów" jeden z akuszerów tego coraz silniej zaznaczającego się trendu, młody gdański poeta, Wojciech Wencel[196].

A więc klasycyzm. Czyli co? Na pewno nie chodzi o jakieś podleganie poetyce normatywnej nowego typu.

---

193 J. Klejnocki, *Nowa poezja, czyli „ja" wobec „czegoś"*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 190–192.

194 K. Maliszewski, *Inna bezpośredniość, czyli triumf Bursy zza grobu*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 1.

195 K. Maliszewski, *„Acentryczny labirynt"*, „Odra" 1995, nr 7/8, s. 67–72.

196 W. Wencel, *Powrót*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 185–186 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–149).

To zapewne kwestia bardzo ogólnie odczuwanej kulturowej aury, traktowanej jako ratunek przed dosłownością, ucieczka od codzienności, zgoła „azylum". Zwolennicy opcji klasycyzującej łączą się, konsolidują, szukają się po Polsce, chcąc w pewnym sensie odciąć się, a przynajmniej zdecydowanie odróżnić od „mówiących wprost" osobników z opcji barbarzyńskiej. Ach, te terminy, owe definicje, największe nieszczęście, gdy przychodzi nam pisać o autorach jednej (może dwóch) książki poetyckiej, którzy w ciągu najbliższych kilku lat zmienią poetykę ze trzy razy. Wyraźne nadużycie. Pochopna terminologia. Ale na razie inna być nie może.

Punktem odniesienia dla pewnych instytucji krytycznych związanych z „naszym klasycyzmem" mogłyby stać się pisma dokumentujące ferment teoretyczny lat sześćdziesiątych, nowoklasyczne wystąpienia twórców z kręgu Jarosława Marka Rymkiewicza, Jerzego S. Sity[197] i Ryszarda Przybylskiego. Otwarty, dynamiczny, odnowiony klasycyzm zaproponowany przez to środowisko najpełniej w swych zarysach programowych wyeksplikował się w pracach R. Przybylskiego. W książce *Rzecz poetycka. Inspiracje* (Wyd. Łódzkie, Łódź 1967) znajdujemy znamienne wyznanie tego badacza.

> Nowy klasycyzm zna różne teorie obiektywizacji komunikatu poetyckiego: teorię ideogramu Pounda[198], obiektyw-

[197] Jerzy S. Sito (1934–2011) – poeta, tłumacz, dyplomata; w PRL zaliczany do neoklasycystów. Przekładał dramaty, między innymi W. Szekspira, T.S. Eliota, angielską poezję metafizyczną.

[198] Ezra Pound (1885–1972) – amerykański poeta, krytyk literacki, tłumacz, redaktor czasopism poetyckich, eseista publicysta polityczny. Twórca imagizmu i wortrycyzmu, awangardowych kierunków poetyckich. Inspirator i patron innych wybitnych nowatorów, między innymi J. Joyce'a i T.S. Eliota.

nego korelatu Eliota[199], poezji abstrakcyjnej Valery'ego[200] i symbolu kulturowego Mandelsztama[201]. Teorie te pozwoliły klasycyzmowi odciąć się od surrealizmu, ostatniej fazy poezji romantycznej. […] Natomiast podkreślenie, że treścią komunikatu nie jest obiektywna rzeczywistość, lecz indywidualne doznanie, odcinało klasycyzm od realizmu poetyckiego. Klasycyzmowi chodziło o znalezienie intersubiektywnej płaszczyzny odniesienia, na której gruncie możliwe byłoby przekazanie indywidualnego doświadczenia poety, czyli utrwalenia przemijającego.

Wszyscy jesteśmy klasycystami?

Indywidualne doświadczenie twórcy? Utrwalenie przemijającego? W takim razie najpełniej realizują ten postulat młodzi poeci kojarzeni z opcją całkowicie przeciwną. Klasycyzm jako spektrum przedstawione w tak szerokich łamach mogłoby pomieścić większość debiutujących w ostatnich latach poetów. Po odrzuceniu ekstremów (Fi-

---

[199] Thomas Stearns Eliot (1888–1965) – angloamerykański poeta, dramaturg i krytyk literacki. Jeden z najbardziej nowatorskich poetów XX wieku (poematy *Jałowa ziemia*, 1922; *Wydrążeni ludzie*, 1925). W esejach zdefiniował nowoczesny klasycyzm europejski. Był współtwórcą Nowej Krytyki, szkoły interpretacji, powszechnej w anglosaskiej edukacji. W Polsce kilka razy tłumaczony i bardzo popularny, odnosili się do niego tak różni poeci, jak: C. Miłosz, T. Różewicz, J.M. Rymkiewicz.

[200] Paul Valéry (1871–1945) – francuski poeta i eseista, autor hermetycznej poezji poddanej klasycznym rygorom formalnym.

[201] Osip Mandelsztam (1891–1938) – rosyjski poeta, prozaik, eseista. Jeden z głównych współtwórców akmeizmu. Uprawiał neoklasyczną lirykę nacechowaną pesymistyczną diagnozą współczesnej mu kultury. Zmarł w wyniku represji przez stalinowski aparat terroru.

las[202] *etc.*) wszyscy oni mogliby krzyknąć – „O cholera! Jesteśmy klasycystami".

Ten żart ma uzmysłowić podstawowy fakt rozpadu struktury wyrazistych kryteriów podziału, generalnej niemocy definiowania. Sądzę, że straciły wyrazistość semantyczną poręczne, układające się parami, narzędzia typu: romantyzm – klasycyzm, klasycyzm – realizm, awangarda – klasycyzm itp., ponieważ to, co jest najżywszą materią obecnej poezji, jest skłębioną mieszaniną, nie poddającą się rygorystycznemu osadzeniu w tak nacechowanych „miejscach" interpretacji, biegunach dychotomii. I albo to wynika z postmodernistycznego ducha naszych czasów, albo z faktu, że mamy do czynienia z utworami autorów w mało jeszcze skrystalizowanej, początkowej fazie samorealizacji. Być może jest tak, że podziały między nimi i stanowcze wybory filozoficzno-estetyczne to śpiewka przyszłości. „Galaretowatość" propozycji, rozmywanie się i niełatwe podpadanie pod osąd krytyczny to jawne znaki wstępnej fazy pokoleniowego dojrzewania. Poczucie mieszaniny, o którym wspominam, wyraża się i przez to, że niekiedy w jednym wierszu zderzają się fakty duchowe zarezerwowane do tej pory dla odmiennych stanowisk – awangardowe scala się z tradycyjnym, klasyczne z romantycznym, hiperkonkretne z szalenie konwencjonalnym.

Mamy do czynienia z książkami, w których wiersze prześcigają się w swojej intertekstualnej rozmowie, w przeczeniach, złorzeczeniach, w znoszeniu się, zderzaniu, zawiłej dość korespondencji. Czy to przejaw osobistego „czyśćca" autora, który dąży do wyklarowania formy własnej, czy świadomie przyjęta strategia, rodzaj dodatkowej gry w grze, tego nie wiem. Odnoszę wrażenie, że nie

---

[202] Paweł Filas (ur. 1963) – poeta i perfomer, jedna z barwniejszych postaci „Brulionu". W stopce redakcyjnej obok jego nazwiska widniało: „efekty specjalne".

zawsze autor wie. Przecież jest postmodernizm – mówi. Do awaryjnych pojęć „synkretyzmu" i „eklektyzmu" (dość charakterystycznych dla formacji schyłkowych) również nie mam zaufania, bo mówią wszystko, czyli nic. Nie ufam szufladkom, nie wierzę etykietkom: za szumną nazewniczą zasłoną rzeczywista pustka. Dlatego poręczne dychotomie odłóżmy na bok. Choćby dlatego, że roi się wokół od wierszy łączących prywatność z kulturowym dialogiem, mieszających „zapis egzystencji" z „klasycznością", scalających w przedziwny sposób trywialny temat z wysoką dykcją.

Płótno rzeczywistości

Wśród nowych nazwisk „naszego klasycyzmu" wysuwa się na plan pierwszy Wojciech Wencel, z niejaką już konsekwencją głoszący swe przywiązanie do „idiomu kultury". Jego debiutancki zbiór pt. *Wiersze*[203] właśnie opuścił drukarnię. I cóż stwierdzam po długiej lekturze? Dodam, że jednocześnie czytałem kilka innych książek z „tego kręgu", np. J. Klejnockiego, R. Mielhorskiego, D. Suski[204] (ten ostatni godzien jest zupełnie oddzielnego komentarza). Co widzę?

Szerzy się zagajewszczyzna. **Tak**. Bez koniecznego i oczyszczającego przejścia przez Nie od razu głoszą Tak. I traktują świat jako niezbyt rzeczywiste *theatrum*, oddają

---

[203] W. Wencel, *Wiersze*, Warszawa 1995.

[204] Dariusz Suska (ur. 1968) – doceniany poeta o rozpoznawalnym idiomie, jego wiersze często mają klasyczny rytm i rym, opowiadają o śmierci z różnych perspektyw, także z punktu widzenia dziecka, które bywa narratorem i bohaterem tych utworów, czy zwierzęcia. Jako dziennikarz pracował najpierw „Gazecie Wyborczej" (1998–2005), a od 2005 roku w TVN.

część pozazmysłowej rzeczywistości, symboliczno-mityczno-kulturowej strukturze.

[…]
naprawdę to miejsce nie jest niczym więcej
(atrapy: plan jazdy opuszczone ławki)
niż płótno – ubrana nie do końca przestrzeń
w którą ktoś wpisuje rozmowy i znaki
[…]

(W. Wencel: *Tło*)[205]

Kłopoty z mocnym istnieniem w czasowo-przestrzennych ramach, wikłanie się w nadrzeczywistość. Wyolbrzymiona rola topiki, uwiąd realistycznej obserwacji. Szlachetna skaza; podkreślane już przez Czesława Miłosza (w wykładach o poezji) rozdarcie między realizmem a klasycyzmem[206], istniejące w poecie sprzeczne dążenia do uogólniania (korzystania z zasobu form zastanych, kulturowo zastygłych, symbolicznych) i zarazem uszczegółowiania (wprowadzania do wiersza treści żywej, nowej, empirycznej).

Wencel jest konsekwentny w dokonanym wyborze. Wie, co robi. Ta samoświadomość to dodatkowy refleks klasycystycznego wydźwięku. Poeta klasycyzujący – według panującego stereotypu – w przeciwieństwie do „dzikiego", barbarzyńskiego, romantycznego, jest świadomy, będąc zarazem teoretykiem uprawianej przez siebie dyscypliny. Premedytacja, zamysł umotywowany czymś głębszym niż tylko pragnieniem ekspresji, „ja", konstruk-

[205] W. Wencel, *Wiersze*, s. 34.

[206] Odwołanie do szkicu: C. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, w: *idem*, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Paryż 1983.

cja, tradycja – to niektóre z wyznaczników klasycyzującej świadomości estetycznej.

[…]
Burzliwe wieczory – wewnątrz domu lustra
mijają kunsztowne październiki maje
kasztan nad schodami elegie wypuszcza
dla człowieka który nie istnieje wcale
[…]

(W. Wencel: *Topika*)[207]

Człowiek, który nie istnieje wcale. To kolejny przyczynek do zrozumienia ideałów omawianej postawy. Chodzi o obiektywizm, oderwanie wiersza od intymnej przestrzeni osoby autora, kreację sfery cieni, strefy pokazowych gestów intersubiektywnych, kulturowych, rytualnych. Nie istnieć w wierszu w sensie dosłownym, sensualnym, cielesnym. Być znakiem, symptomem, intencją. Skonwencjonalizowanym podmiotem, który nie chce skupiać uwagi na sobie. Chce przedstawiać, odsłaniać obrazy, z jakich zbudowana jest jego „płócienna" rzeczywistość, mnożyć opisy w czułym zamęcie, w skurczach i rozkurczach pomysłowych rymów. Rzec można w dużym uproszczeniu: koncepcja świata zapożyczona od Zagajewskiego, niektóre formy jego opisu rodem z Macheja. Czy powstała z tego jakość własna, można się spierać. Uważam, że „przebłyski" są na tyle mocne, prześwity tajemnicy w zupełnie samoswojej atmosferze, że można mówić w przypadku Wencla o ciekawym zjawisku, sumiennej propozycji rozjaśnienia światłem harmonii „zmieszanego" horyzontu najnowszej poezji.

[207] W. Wencel, *Wiersze*, Warszawa 1995, s. 34.

Motta, dedykacje, cytaty

Młodzi poeci z tego kręgu realizują chwilę wiersza w sposób podobno bardziej intensywny, rozszerzając spektrum liryczne o wymiar wieczny, nasycając daną sytuację wieloma odniesieniami, aluzjami, uruchamiają tradycję. Motta, dedykacje, cytaty mogą wskazywać na preferencje w tym względzie. Z moich wyliczeń wynika, że najczęściej pojawia się nazwisko Zagajewskiego. Poza tym Herbert, Trakl, Rilke, Hölderlin[208]. To antenaci, żywa tradycja „naszych klasycystów". J. Klejnocki dorzucił Barańczaka i Sępa-Szarzyńskiego[209]. W powietrzu unosi się duch Miłosza. Ważną rolę odgrywają protagoniści „płóciennego sposobu widzenia świata", stwarzający „wieczne teraz" alternatywnych światów. Wencel przywołuje Vermeera, Ingresa[210],

[208] Fryderyk Hölderlin (1770–1843) – niemiecki poeta, w elegiach, odach, hymnach i epigramach odwoływał się do greckiej tradycji; pisał wiersze patriotyczne; autor powieści w listach *Hyperion*. Jego życie otoczone jest dramatyczną legendą związaną z chorobą psychiczną, na którą cierpiał w drugiej połowie życia. Intensywna i bogata recepcja jego twórczości przypada na pierwszą połowę XX wieku, kiedy poeta był komentowany przez najwybitniejszych niemieckich pisarzy (Hermann Hesse, Heinrich Mann) i filozofów (między innymi Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, Theodor Adorno). Jego wiersze zostały wykorzystane przez propagandę III Rzeszy Niemieckiej.

[209] Mikołaj Sęp Szarzyński (ok. 1550–1581) – poeta renesansowy, autor nowatorskiej, religijno-filozoficznej poezji zapowiadającej barok, autor sonetów, parafraz Psalmów i erotyków. Ważnym elementem współczesnej recepcji jego twórczości była książka Jana Błońskiego *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (Kraków 1967).

[210] Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) – francuski malarz, do największych jego osiągnięć należą akty kobiece oraz portrety olejne i ołówkowe. Początkowo uważany był za romantyka, około 1824 roku stał się przedstawicielem malarstwa oficjalnego oraz przywódcą klasyków w walce z romantykami (spór estetyczny z E. Delacroix).

Rafaela[211]. Klejnocki Malczewskiego[212]. Rekordy bije Mielhorski. W jego kalejdoskopowej poetyce, usiłującej oddać totalność doświadczenia kultury, bardzo ważną rolę odgrywają szczegółowe zestawy nazwisk, sygnałów przeżywania tekstów kultury. Najczęściej są to teksty innych autorów, często obrazy, rzadziej film czy fragment katedry. W tych odwoływaniach Mielhorski jest bardzo swobodny, rozrzutny, wolny. Dziwny ten jego klasycyzm. Benn[213], Woroszylski[214], Trakl, Herbert, Ashbery, Seifert[215], Lowell[216],

---

[211] Rafael, właśc. Raffaello Santi (1483–1520) – włoski malarz i architekt, jeden z najwybitniejszych artystów europejskiego renesansu. W latach 1514–1520 kierował budową Bazyliki św. Piotra w Rzymie. Do jego najważniejszych dzieł należą freski w apartamentach papieskich w pałacu watykańskim, obrazy Madonny, w których szukał ideału kobiecej sylwetki, oraz portrety. Miał duży wpływ na sztukę europejską, stał się głównym punktem odniesienia dla akademizmu.

[212] Jacek Malczewski (1854–1929) – malarz, prof. ASP w Krakowie, jeden z głównych przedstawicieli symbolizmu. Stworzył odrębny styl, łączący baśniowość i realizm, operował żywą gamą barw. W jego obrazach powracają treści patriotyczne i nawiązania do poezji, szczególnie romantycznej. Do ważniejszych obrazów należą: *Melancholia* (1890–1894) czy *Błędne koło* (1895–1897).

[213] Gottfried Benn (1886–1956) – niemiecki poeta, prozaik i eseista, lekarz. Początkowo ekspresjonista, po II wojnie światowej złagodził poetykę. W latach 1933–1938 wspierał III Rzeszę Niemiecką.

[214] Wiktor Woroszylski (1927–1996) – poeta, prozaik, tłumacz. Socrealista, po 1955 roku pisał lirykę refleksyjną. Od połowy lat 70. związany z opozycją demokratyczną, członek KOR. Przekładał poezję rosyjską.

[215] Jaroslav Seifert (1901–1986) – poeta, jeden z najważniejszych czeskich pisarzy XX wieku. Był zaangażowany w wydarzenia praskiej wiosny. W 1984 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury.

[216] Robert Lowell (1917–1977) – amerykański poeta i dramaturg, zaliczany do najwybitniejszych przedstawicieli poezji konfesyjnej. Miał duży wpływ na innych poetów języka angielskiego.

Bly, Dunn[217]. I Wyspiański[218], Weiss[219], Vermeer, Caravaggio[220], Turner[221], Giotto, Velasquez [!], Wojtkiewicz. Wolny klasycyzm Mielhorskiego?

Potęga smaku

[…]
To sprawa zasadnicza
jak Herbertowska „Potęga Smaku".
Nerwowy oddech pijanego sąsiada
a oddech płynnej równiny jak
pulsujące wnętrze dłoni.
[…]
(R. Mielhorski: *Sztuka oddychania*)[222]

Wiersz Mielhorskiego żyje innym życiem. Określa go inna żywość. U Wencla doświadcza się pulsowania czegoś niezniszczalnego, wiecznego życia form. Wiersz Mielhorskiego też niekiedy obraca się wokół i w tych intencjach, też emanuje „próbą zaświatu". Ale jego prawda, jego żywość, powściągany dynamizm biorą się ze zderzeń, z po-

[217] Douglas Dunn (ur. 1942) – szkocki poeta, prozaik, dramatopisarz i krytyk literacki.

[218] Stanisław Wyspiański (1869–1907) – jedna z najwybitniejszych postaci polskiej sztuki przełomu XIX i XX wieku, poeta, dramatopisarz, malarz, reformator teatru.

[219] Wojciech Weiss (1875–1950) – malarz i grafik, profesor ASP w Krakowie, początkowo tworzył w stylu secesyjnym, potem postimpresjonistycznym.

[220] Caravaggio, właśc. Michelangelo Merisi (1571–1610) – włoski malarz, jeden z najwybitniejszych twórców baroku. Był jednym z pierwszych realistów i twórców malarstwa rodzajowego. Miał istotny wpływ na sztukę europejską, szczególnie w XVIII wieku.

[221] William Turner (1775–1851) – angielski malarz, wybitny pejzażysta.

[222] Wiersz z tomu Roberta Mielhorskiego *Weneckie okna*, s. 22.

lifonii dążeń „mozaikowej" epistemologii. Ten wiersz chce być kartką z dziennika lektur i emblematem przemijającej urody świata, chce utrwalić uliczny przypadek w aurze „wiecznego rozgłosu", skonfrontować uładzoną mowę wewnętrzną z nieharmonijnym idiomem zewnętrzności.

Wolny klasycyzm Mielhorskiego pozwala także na eksponowanie osoby wbrew regule optymalnej obiektywizacji. Otwartość tej wersji klasycyzmu przywodzi na myśl postulaty R. Przybylskiego. „Klasyczny" w tej opcji to tyle co harmonijny, uładzony, zrównoważony oraz rozlegle uwarunkowany bodźcami tradycji, tekstami kultury. Nie pozwalający sobie na ekscesy, na dezynwolturę, pozostający w granicach zastanego języka. Potęga smaku nade wszystko. Poezja jako świadome działanie zmniejszające „wulgarność ludzkiego serca", animujące „przypuszczalne skłonności jednostki do wykształcenia większego smaku" (J. Brodski)[223]. Zaufanie i afirmacja, próba sensu poezji i sensu całości. W przeciwieństwie do „barbarzyńców", którzy ewokują nieufność, także do „większego smaku", a świat widzą w odpryskach, kulturę w niespójnych, skompromitowanych szczątkach.

Dalsze różnice

Klasycyzujący: Tak (temu światu), umiar, ufność, „prymat form", wiara w historię (także: literatury), antyrealizm i obiektywizm, prymat „starości": odnajdowania się w kulturowo poświadczonych formach, jawne autorytety, „tradycja podsuwa", iluzja dążenia do doskonałości (dościganie wzoru), eksponowanie pospólności, czyli ewo-

[223] Fragmenty odczytu Josifa Brodskiego opublikowane w tomie jego esejów: *Pochwała nudy*, przeł. A. Kołyszko, M. Kłobukowski, Kraków 1996.

kacja ponadczasowej wspólnoty, zrównoważenie oparte na sprawdzonych wartościach, oglądanie bycia (opisywactwo), pulchryzm, rytmizm i nowe rymotwórstwo, rozszerzanie i rozjaśnianie horyzontu antropologicznego: metafizyka pozytywna. Wiara w bis-rzeczywistość, oparcie się na danych zapośredniczonych. Językowy paseizm, czyli traktowanie języka jako medium konserwujące ponadczasowo-symboliczną stałość.

Barbaryzujący: Nie (temu światu), brak umiaru, nieufność, „prymat treści", przekonanie, że historia (także literatury) jest fikcją – jest historią poszczególnych ekspresji, kolejnych konfesji, prezentacja poszczególnych bytów, zaistnień; realizm i sensualizm, prymat świeżości i nowości (odkrycia), niezbyt jawne autorytety, „tradycja nie podsuwa", iluzja przeczenia jakiejkolwiek doskonałości i braku wzoru, eksponowanie poszczególności, pojedynczości, teraźniejszości, uczestniczenie w byciu (świadectwo), rozpacz towarzysząca szukaniu i sprawdzaniu wartości, turpizm, kalectwo rytmu, nieufny rym (jeżeli już, to daleki bądź niepełny). Wiara w rzeczywistość, oparcie się na danych bezpośrednich. Językowe obrazoburstwo, kolokwialne zakotwiczenie semantyczne. Ściemnianie i zawężanie horyzontu: metafizyka negatywna.

Róża, to oczywiste

Przywołany wyżej tytuł wiersza Jarosława Klejnockiego (z 27 strony zbioru *Oswajanie*) brzmi jak manifest „naszego klasycyzmu", cichy pogłos teorii Mandelsztama a praktyki Zagajewskiego. Komunikat o „wiecznej róży" w wydaniu Klejnockiego, o czymś nad-rzeczywistym w tej tradycji, zaklęśniętym w pewnej strukturze wyobraźniowo-symbolicznej, jawi się jako zupełnie „prywatnościowy" liryk egzystencjalnego drobiazgu.

Róża, to oczywiste

Co miałem powiedzieć powiedziałem co
miało być powiedziane zostało ale nigdy
dosyć więc buduję na nowo zaklinam w
kolejne formy to coś przeklęte COŚ.

Jakbym przechodził do drugiego pokoju
z tobą wraz pozbawiony mowy pozostają
grymasy wymachiwanie kończyn groteskowe
drgawki.

Przytulony przez rozczarowanie obserwujesz
tymczasem różę kwitnie przed zgonem raz
ostatni w wazonie z cienkiego szkła łuszczy
się powoli akceptująco.

Nie zostałeś do końca nazwany
ciesz się.

Co powiedzieć, o czym warto mówić, do czego jest wiersz? Ujawniona sytuacja szukania, poetyckiego niepokoju poznawczego (wypowiedzieć przeklęte COŚ), wreszcie potrzeba transgresji, „przejście do drugiego pokoju", bo może to coś da – znajduje filozoficzno-egzystencjalną pointę w postaci widoku róży. „Przytulony przez rozczarowanie" zwolennik harmonii ponadczasowych form, któremu chwilowo zabrakło języka w gębie, natrafia na różę. Może słyszy w niej bicie serca Achmatowej[224], czuje pot

[224] Anna Achmatowa (1889–1966) – rosyjska poetka, krytyczka literacka, tłumaczka. W młodości przedstawicielka akmeizmu, potem autorka kameralnej liryki osobistej, a także filozoficzno-historiozoficznej, między innymi poematu *Requiem* poświęconego pamięci ofiar stalinizmu.

Rilkego, może przypomina mu się któraś z róż J.M. Rymkiewicza, może jeszcze coś, ale to, co objawia w wierszu, jest dość ascetyczne, skromne, niezbyt olśniewające. Zbyt prywatne jak na klasycyzującą opcję. Róża „łuszczy się powoli akceptująco", poddaje się entropii, afirmuje spokój upadku. „Do końca nazwana"…

Czy zostało coś do nazwania uczniom Mandelsztama, dzieciom Zagajewskiego, młodszym braciom Macheja? Z tego wiersza wynika, że niewiele. Z wielu tych wierszy wynika, że są problemy z nazywaniem. „Nasi klasycyści" nie wiedzą, co nazywać, a o zbyt brzydkiej, uprzykrzenie konkretnej i doraźnej egzystencji świadczyć nie chcą. Wiersz Klejnockiego sygnalizuje smutek „naszego klasycyzmu", podskórną zadumę nad owym „wszystko już zostało nazwane". Rola poety wypełnia się poprzez zbieranie, porządkowanie, hierarchizowanie kulturowych danych zapośredniczonych, nowe ich uruchamianie, wtrącanie w konteksty naszej współczesności.

Jak pisze Renata Lis[225] we wstępie do omawianego tomiku –

> Dążność do zatrzymania nieuchwytnego bez nazwy znajduje zresztą uzasadnienie w wierszu *Róża, to oczywiste* jako otwartym nawiązaniu do *Imienia róży* Umberto Eco[226]. Nawiązanie owo – tyleż oczywiste, co przewrotne – dotyczy

---

[225] Renata Lis (ur. 1970) – eseistka oraz tłumaczka z języka francuskiego (między innymi J. Baudrillard) i rosyjskiego (między innymi I. Bunin); współwłaścicielka Wydawnictwa Sic!

[226] Umberto Eco (1932–2016) – włoski filozof, estetyk i semiotyk oraz pisarz i publicysta, profesor wielu, nie tylko włoskich, uniwersytetów. Specjalista od estetyki średniowiecza, semiotyki kultury (*Dzieło otwarte*, 1962), błyskotliwy komentator kultury popularnej. Sławę zyskał jako autor powieści, z których najbardziej znana to *Imię róży* (1980), oraz felietonista włoskiego opiniotwórczego tygodnika „L'Espresso".

właściwie słynnego ostatniego zdania powieści: „Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus". Z tym właśnie twierdzeniem – „dawna róża trwa w nazwie, jedynie nagie nazwy mamy" – polemizuje Klejnocki, broniąc prawa nieuchwytnego, w którym żyje sens, do nieuchwytności: „Nie zostałeś do końca nazwany / ciesz się", pisze. Niesłychaność jego przedsięwzięcia poetyckiego zdaje się polegać na tym, że próbuje on utrwalić jednak niewyrażalne, ale nie naruszając przy tym jego istoty brutalnym wcieleniem w słowo. I… to się chyba udaje.

Co wy nazywacie klasycyzmem…

Ale musiała to napisać Renata Lis. Tak jak do wierszy W. Wencla wiele musiał dopowiedzieć Stefan Chwin[227], ustawiając je w odpowiedniej perspektywie interpretacyjnej. Sami zainteresowani nie przejawiają zapału Rymkiewicza, erudycji Sity, teoretycznego zapamiętania Przybylskiego. Dzieli ich przepaść od esejów-manifestów Mandelsztama, formalnej świadomości Eliota czy Pounda; wyraźnie widać, że nie „przechorowali" Kawafisa, nie zaszumiało im w głowie od Audena[228]. Gdzie

[227] Stefan Chwin (ur. 1949) – prozaik, krytyk literacki, historyk literatury romantyzmu, profesor związany z Uniwersytetem Gdańskim. Jego najgłośniejsza powieść to *Hanemann* (1995), jest także między innymi autorem wyjątkowej w polskiej humanistyce dwutomowej monografii poświęconej samobójstwu jako motywowi w kulturze.

[228] Wystan Hugh Auden (1907–1973) – poeta i eseista angielsko-amerykański, od 1933 roku mieszkał w Stanach Zjednoczonych, do Europy wrócił w 1948 roku. Zaczynał jako autor radykalnych wierszy zaangażowanych społecznie, jego późniejsze utwory należą do najwybitniejszych przykładów poezji metafizyczno-religijnej XX wieku.

Horacy[229], Dante[230], Villon[231], Mallarmé[232], Valery? Gdzie autentyczna, żywa rozmowa z tradycją?

Te parę cytatów i garść rymów nazywacie klasycyzmem? Kręcicie się w kółko, myśląc, że na Zagajewskim i Herbercie kończy się świat (możliwych odwołań i odniesień). Samogwałt za pomocą Miłosza, zbiorowe nawiedzanie biednego Hölderlinga [!] w owej wieży, *etc*. Nie chcę przez to powiedzieć, że życie, niepowtarzalna sytuacja społeczna, aura duchowa, że koniec wieku, proszą o coś bardziej stanowczego, o nowe odzwierciedlenie, nową odpowiedniość, która mówiłaby pełnym głosem realistyczno-kulturowego konglomeratu, mieszanego idiomu. Chcę tylko powiedzieć, że ten nasz młodziutki klasycyzm właściwie nie jest klasycyzmem, przynajmniej w świetle przyjętych wyobrażeń. (Daleko mu np. do neoklasycz-

---

[229] Horacy, właśc. Quintus Horatius Flaccus (65–8 r. p.n.e.) – jeden z najwybitniejszych liryków rzymskich. Należał do kręgu literackiego Mecenasa. Najbardziej znane w jego dorobku są *Pieśni* (zwane też *Odami*). Jego twórczość zamykają dwie księgi *Listów*, z których najbardziej znany to *Do Pizonów*, tytułowany także jako *Sztuka poetycka*, wierszowany esej o poezji, głównie dotyczący dramatu; tłumaczony na wiele języków, stał się podstawą poetyki europejskiej do początku XIX wieku, podobnie jako ody – wzorem dla liryki.

[230] Dante Alighieri (1265–1321) – jeden z najwybitniejszych włoskich poetów. Jego najważniejszy utwór to poemat *Boska Komedia*, uznany za syntezę kultury średniowiecza

[231] François Villon (1431 – po 1463) – francuski poeta, prowadził awanturnicze życie, wielokrotnie skazywany na więzienie, także na śmierć (po ułaskawieniu – wygnany). Jego twórczość ma ścisły związek z jego życiem, wspomnienia ziemskich uciech łączą się w niej z pełną grozy wizją śmieci. Liryka Villona stanowi szczytowe osiągnięcie francuskiej liryki średniowiecznej. Główne dzieło to obszerny poemat *Wielki testament* (powstał w 1461 roku, wyd. 1489; wyd. pol. 1917).

[232] Stéphane Mallarmé (1842–1898) – francuski poeta i eseista, twórca, czołowy przedstawiciel oraz teoretyk symbolizmu.

nego objawienia ostatnich lat – zbioru Adama Poprawy *Komentarz do Dantego*). Według mnie to, co poczytywane jest jako klasycyzm, w swej istocie jest odmienną formą prywatności. Prywatna zabawa w erudycję, wypełnianie polonistycznych obowiązków, przechodzenie z jednego pokoju do drugiego z myślą, co by tu jeszcze napisać (dobrze, że nieśmiertelna, właśnie zdychająca, napatoczyła się róża), mylenie świata i zaświata, prywatne ciągoty klasyczne nie poparte żadnym pewnym i uświadomionym gestem. Pewnym wyjściem z patowej sytuacji może być propozycja Andrzeja Sosnowskiego, którego dotyczą te słowa Mieczysława Orskiego: „[…] klasycyzm jako medium dla najbardziej awangardowej opcji w naszej liryce ostatnich 2–3 lat”[233]. Przypomina się prekursorska praktyka Bohdana Zadury, gdzie sonet stawał się wehikułem zgoła nieprzystającej czy nieprzystojnej treści. Można również żywić nadzieję na szczęśliwy rozwój wariantu owego „awangardowego klasycyzmu” w wydaniu Tomasza Majerana[234].

Credo

Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu. I tak niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę rozpaczy w kraju, w którym wszystko już wolno. Odrobinę własnego języka, nie kojarzącego się ani z „różą”, „drozdem”, „Vermeerem”, ani z panoczkiem Cogito. Kwestie zaś związane z solidarno-

[233] M. Orski, *„Ja” w pokoju z widokiem…*, s. 57–63.

[234] Tomasz Majeran (ur. 1971) – poeta, który podkreśla ludyczny aspekt wiersza. Jego najbardziej znaną i lubianą książką są *Koty. Podręcznik użytkownika* (2002).

ścią[235] obserwują przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń. *Chciałbym wybuchnąć razem z nimi w zeszycie*. To wszystko.

P.S. Z ostatniej chwili: „Różnica pomiędzy taką poezją, w której «ja» opowiada o sobie, tą, która «opiewa bogów i bohaterów», jest nieduża, ponieważ w obu wypadkach przedmiotem opisu są stwory zmitologizowane. A jednak…" (Cz. Miłosz: *O byciu poetą*: „Zeszyty Literackie" 51/95).

---

[235] W przedruku tekstu (K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999, s. 93) dodano za tym jeszcze słowa „i samotnością".

Tomasz Majeran

Atakując dekonspirował (się)

Otóż wzruszająca jest łatwość, z jaką Wojciech Wencel podkłada swoją debiutancką książkę pod pióra zgryźliwych felietonistów. Bez trudu można bowiem sobie wyobrazić tekst, w którym jakiś autor złośliwie udowadnia, że właściwą częścią *Wierszy*[236] jest obszerny poemat Stefana Chwina pod tytułem *Wstęp*[237], natomiast następujące po nim 34 wiersze są tylko sprytnie pomyślanym komentarzem czy też posłowiem do liryczno-krytycznych wynurzeń autora *Historii jednego żartu*. Zostawmy jednak na boku tego typu uwagi – tekst Chwina tak doskonale i bez reszty mieści się w tym sposobie pisania o wierszach, który utrwalił Kuba Kozioł[238] w poemacie *W tej poezji…*[239], że dopisywanie tu czegokolwiek byłoby jedynie czymś w rodzaju opowiadania zużytego dowcipu – i zasygnalizujmy jedną szalenie ciekawą kwestię, dla której wiersze Wojciecha Wencla mogą być – i są – dobrym pretekstem.

---

[236] Wojciech Wencel: *Wiersze*. Ogród Ksiąg, Warszawa 1995 [przyp. – T.M.].

[237] S. Chwin, *Wstęp*, w: W. Wencel, *Wiersze*, s. I–X.

[238] Kuba Kozioł (1960–2011) – poeta i tłumacz poezji amerykańskiej, redaktor miesięcznika „Literatura na Świecie".

[239] K. Kozioł, *W tej poezji… (poemat)*, „Akcent" 1995, nr 1, s. 103––106.

Wypada jednak zacząć od wypowiedzi pozapoetyckiej Wencla, a mianowicie od bardzo inspirującego fragmentu jego odpowiedzi na ankietę, którą rozpisały lubelskie „Kresy" (21). Powiada on tak:

> A jednak jeszcze kilka lat będzie musiało upłynąć, nim zapomniany zostanie przez krytykę Marcin Świetlicki, pomysłodawca szczególnej odmiany literatury dla młodzieży. Szczególnej – bo skierowanej wyłącznie do młodszego czytelnika epoki „luzu"[240].

Jeśli pominąć precyzję historiograficzną drugiego zdania, to można śmiało przyjąć, że w pierwszym zdaniu dokonany został odważny, bo dychotomiczny, podział literatury na tę dla młodzieży i na tę dla dorosłych. Atak Wencla na Świetlickiego jest w pewnym sensie samobójczy (ale nie w tym, który ci się od razu narzuca) – albowiem zamiast rozpoznania przeciwnika, przynosi szarżującemu dekonspirację. Zgódźmy się wstępnie na propozycję gdańskiego poety, pomysłodawcy szczególnej odmiany literatury dla dorosłych (szczególnej, bo skierowanej wyłącznie do dojrzałego czytelnika epoki „pegazu"[241] [!]) i stwierdźmy, że tak, owszem, jesteśmy za literaturą dla młodzieży.

Analogie nasuwają się zbyt natarczywie, by udawać, że ich nie ma. Literatura dla młodzieży miałaby więc wpisany w siebie stały niepokój i sceptycyzm, skłonność do przygody i eksperymentów (niekoniecznie formalnych), nie stałaby przede wszystkim na gruncie żadnych pewnych wartości – czy to estetycznych, czy jakichkolwiek innych. Jej zasadą byłby ruch. „Wiersz wychodzi z domu

---

[240] W. Wencel, *Powrót* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

[241] *Pegaz* to tytuł programu telewizyjnego nadawanego w latach 1959–2004, 2009 oraz od 2016 roku.

i nigdy nie wraca”[242], jak powiada jeden ze współczesnych przedstawicieli tego nurtu. Natomiast w literaturze dla dorosłych zakodowana byłaby całkowita oswajalność i przewidywalność – począwszy od kwestii czysto rytmicznych i stylistycznych, na aksjologicznych kończąc. Tu nie ma miejsca na wątpliwości. „Bądź wierny Idź”[243], jak powiada… *etc. etc*. Naturalnie nie będziemy się dalej upierać przy tym podziale, skłonni jesteśmy jednak uparcie twierdzić, że model ten ma kilka dorzecznych zastosowań po obu zarysowanych biegunach. Interesuje nas w tym momencie literatura dla dorosłych.

Wyraziste i jednoznaczne zaufanie, jakim Wojciech Wencel obdarza klasyczne konwencje (czy ogólniej: mówienie tradycją), jest powodem, dla którego jego *Wiersze* stoją po stronie literatury dla dorosłych. I nie chodzi bynajmniej o to, iż wiara w to, że sam koturn konwencji pozwala na „wzniesienie wiersza”[244], jest wiarą naiwną – albowiem nie mamy pewności, czy Wencel ją podziela. Wszystko jednak wskazuje na to, że ją praktykuje. I jeśli o praktyce mowa, to pora wreszcie przyjrzeć się kilku linijkom.

Wiosna: blaski latarek kołyszą się nocą
tłumem się syci lasu brzeg
gdzie puste ciało i z Bożą pomocą
ducha lekko zamienia się w ś m i e c h[245]
(*Śmiertelny wiersz*)

---

[242] Wers z utworu A. Sosnowskiego *Wiersz (Trackless)* z tomu *Taxi*, Legnica 2003.

[243] Zakończenie wiersza Z. Herberta *Przesłanie Pana Cogito* z tomu *Pan Cogito*, Warszawa 1974.

[244] – z cytowanej ankiety Wojciecha Wencla [przyp. – T.M.].

[245] – podkreślenie Wojciecha Wencla [przyp. – T.M.].

Przewidywalność, jako główna cecha literatury dla dorosłych, objawia się u Wencla na najbardziej elementarnym poziomie, czyli składni i rymu. Nazbyt rzadko rymy roztapiane są tu w przerzutniach, nazbyt często, jak w powyższym cytacie, autor dokonuje inwersji po to, by zrymować końcówkę linijki. Rzutuje to oczywiście na rytm wiersza, który musi poniekąd stać się monotonny, a więc przewidywalny właśnie. W takim ustawieniu głosu nie ma miejsca na kolokwializm, ową „niepoczytalną skazę" literatury dla młodzieży. Zachwianie rytmu, wyraz/wyrażenie potoczne zdarzają się tu, owszem, ale zawsze z należytym dystansem – oto, drogi czytelniku, mrugam do ciebie:

dziewczyna świat barwi delikatnym szlochem
chłopiec myśli o niej ale tylko trochę
(*Widokówka z Ikast*)

Nie odmówimy sobie jeszcze jednej uwagi w stosunku do powyższego cytatu. Inwersja: „świat barwi", podnosząca o dwa tony i tak wysoki ton wiersza, została tu podyktowana przez nader poetyckie względy, a mianowicie przez konieczność zachowania stałego paroksytonicznego akcentu przed średniówką. Wydawało się, że delikatne zakłócenie monotonnego rytmu wiersza w przedostatniej linijce pozwoliłoby Wenclowi uratować to, co jeszcze było do uratowania. Jeśli jednak zdecydował się on na poetyzm – i to w pewnym sensie podwójny, to świadczy to o tym, że w jego wypadku mamy do czynienia już nie tyle z przewidywalnością, ile ze starczym zwapnieniem. Na obronę poety czujemy się jednak zobowiązani w tym miejscu przyznać, że przekonanie, iż poezję robi się z inwersji, jest przecież przekonaniem wybitnie młodzieńczym.

Zaufanie do tradycji – nie tylko literackiej – każe często iść Wenclowi utartymi ścieżkami. Jak zatrzymać mo-

ment wieczny w wiecznym bezruchu? Przepis jest prosty: bierzemy imiesłów przysłówkowy współczesny i razem z czasownikiem w formie osobowej majstrujemy następujące zdanie:

intensywniejąc sączyło się światło
ciemnego dnia […]
(*Głosy*[246])

W tym miejscu warto się na moment zatrzymać, gdyż cytując pewnego poetę dla młodzieży mamy szansę pokazać istotną różnicę między dwiema literaturami z naszego podziału. Zobaczmy, jak w tytułach wierszy dzielą się z nami inspiracjami malarskimi dwaj poeci. Wojciech Wencel – *Królowa Delft* (*Vermeer: Czytająca list)*[247]. Darek Foks[248] – *Otwierająca puszkę*[249]. Na co stawiamy? Na ironię? Dystans? Na zaufanie bądź jego brak? Talent? Poczucie humoru? Jeśli chodzi o to ostatnie, to może warto przypomnieć słynne zdanie: „Nie mam zaufania do ludzi bez poczucia humoru".

Inspiracja niemiecką kulturą i historią w *Wierszach* gdańskiego poety daje nam szansę na dalsze złośliwości („Gdańsk oder Danzig światłość i czerń"[250]), ale zrezygnujemy z nich, by powrócić do owej szalenie ciekawej kwestii, o której napomknęliśmy na początku. Otóż jest rzeczą niezmiernie interesującą (i kto wie, czy obecnie

---

[246] – Jest to przepis, który aż prosi się o zamknięcie jakimś terminem teoretycznoliterackim i zainspirowani w tym względzie hermeneutyką Bachtina ośmielamy się zaproponować formułę: „rzygając srała" [przyp. – T.M.].

[247] W. Wencel, *Wiersze*, s. 20.

[248] Darek Foks (ur. 1966) – poeta, prozaik, scenarzysta, dziennikarz; redaktor działu prozy w miesięczniku „Twórczość".

[249] – z *Wierszy o fryzjerach*, Lublin 1994 [przyp. – T.M.].

[250] – pointa wiersza *Marmur* Wojciecha Wencla [przyp. – T.M.].

nie fundamentalną dla miłośników poezji) – w jaki sposób klasyczne formy wiersza mogą być skutecznym instrumentem w rękach twórców literatury dla młodzieży. Jak pogodzić doskonałą niemal przewidywalność sestyny z imperatywem czy też postulatem wyjścia w nieokreślone i nowe? W jaki sposób rym gramatyczny albo aleksandryn mogą istnieć w opozycji do oswojonych i niezachwianych wartości? Jak można wątpić sonetem? Zbyt dużo mamy już przykładów takich wychodzących z domu wierszy, by z kurtuazją udawać, że wciąż pasjonują nas te, które utknęły w sączącym się świetle u ujścia Wisły. Temat jest poważny, toteż „powrócimy do tego w odcinku trzydziestym".

Jarosław Klejnocki

Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać

Dwa duże teksty krytyczne Karola Maliszewskiego z „Nowego Nurtu" – *Podróż zimowa przez ziemię ognistą* (w nr. 15/95)[251] i *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*[252] (w nr. 19/95) domagają się jednak responsu. Spokojnie; nie zamierzam polemizować z tezami interpretacyjnymi – będzie o metodzie krytycznej autora i trochę o uprawianiu krytyki w ogóle. Maliszewskiego recenzje poszczególnych tomików poetyckich czytuję chętnie, bo są zazwyczaj przenikliwe i dobrze skrojone. Kiedy jednak ten krytyk bierze się za teksty większego kalibru – słuchać hadko. Jest to trochę tak jak z prozaikiem, który czuje się świetnie w małych formach narracyjnych, natomiast gdy tworzy powieść – wychodzi mu gniot. Polityka Redakcji „N[owego] N[urtu]" też jest trochę niezrozumiała. Kiedy Wencel krytykuje (w nr. 18) Świetlickiego – jego tekst jest natychmiast neutralizowany obok przez sążnisty artykuł tegoż Karola Maliszewskiego. Kiedy zaś nasz bohater majstruje przy poezji, jak ją nazywa „klasycyzującej" (nr 19), obok bezbronne stają wiersze poszturchiwanych autorów. Co

---

[251] K. Maliszewski, *Podróż zimowa przez ziemię ognistą*, „Nowy Nurt" 1995, nr 15, s. 1, 6, 13.

[252] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 1, 7, 11 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159–177).

to ma być? Dowód dla tez krytyka czy przeciwwaga? Jeśli to pierwsze – to się nie udało, bo wiersze się rzeczywiście bronią.

Ad rem[253]. Maliszewski ma sprecyzowane i ukształtowane gusta. I bardzo dobrze. Tylko wtedy krytyk jest wiarygodny, gdy ujawnia się z preferencjami. Wolno mu też, z tak zarysowanych pozycji, atakować to wszystko, co nie przystaje do jego marzeń i wyobrażeń. Że Maliszewski nie ceni sobie (nie lubi?) „klasycyzmu", „neoklasycyzmu", „klasyczności" itd. – wiadomo („Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu"[254] *etc.*). Podejrzewam przeto, że lektura tomików Wojciecha Wencla, Roberta Mielhorskiego i niżej podpisanego (choć nie przypominam sobie, abym deklarował swoją przynależność do obozu klasycystów, nie kryłem natomiast nigdy sympatii dla tego nurtu) kosztowała go nie lada wysiłek i mam tylko nadzieję, że Redakcja zrewanżowała się krytykowi odpowiednim za to poświęcenie honorarium. Nie bardzo jednak rozumiem Maliszewskiego potrzebę obiektywizowania tego, co subiektywne. Posłużmy się przykładem z innej dziedziny. Podobają mi się blondynki, natomiast nie lubię brunetek. Z tego faktu jednak nie wynika, że w związku z tym brunetki są brzydkie; co należy jeszcze za wszelką cenę udowodnić, a na dodatek przekonać do tej tezy całe miasto. Konkretyzując: z faktu, że bliższy jest mi Hemingway[255]

---

[253] *Ad rem* (łac.) – do rzeczy, do (głównej) sprawy, do właściwego tematu, bez dygresji, koniec dygresji.

[254] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

[255] Ernest Miller Hemingway (1899–1961) – prozaik i reporter amerykański. Był korespondentem wojennym. Uczestniczył w obu wojnach światowych i w hiszpańskiej wojnie domowej. Związany z paryską cyganerią artystyczną. Myśliwy, rybak, miłośnik corridy. Jego twórczość jest w dużym stopniu autobiograficzna. Najbardziej znane są powieści: pesymistyczny manifest pokolenia wojny *Słońce też wschodzi* (1926, wyd. pol. 1958), pacyfi-

niż Proust[256] nie wynika, że autor *W poszukiwaniu…* jest kiepskim pisarzem. Wiem, że to kwestie oczywiste – ale jak widać nie dla wszystkich.

Dalej. Pisze więc Maliszewski, że wiersze „klasycystów" (żeby nie komplikować, będziemy posługiwać się taką terminologią, machnąwszy ręką na detale) bujają sobie gdzieś w obłokach, bez referencji do materialnej rzeczywistości, która wrze, rani, przypomina nam się boleśnie itd. Szanuję słabość Maliszewskiego do „lirycznego mimetyzmu" (tak nazwę tę koncepcję) i jego postulaty dotyczące „poezji egzystencji", ale pragnę uprzejmie poinformować, że mnie zupełnie one nie interesują. I to nie dlatego, że na końcu tej drogi jest zazwyczaj poezja jednowymiarowa, plakatowa, dydaktyczna czy ilustracyjna (patrz: np. słabiutkie *Rio, poniedziałek*, autora *Schizmy*[257]). Nie mam ochoty pisać wierszy, które będą zawierać refleksje związane z obserwacją rzeczywistości „przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń"[258]. Od

---

styczne *Pożegnanie z bronią* (1929, wyd. pol. 1931), poświęcone hiszpańskiej wojnie domowej *Komu bije dzwon* (1940, wyd. pol. 1957) czy filozoficzna parabola *Stary człowiek i morze* (1952, wyd. pol. 1956). Wypracował własną metodę pisarską: połączenie rzeczowego lapidarnego stylu z liryzmem i wieloznaczną symboliką. Jego utwory były wielokrotnie ekranizowane. W 1954 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury.

256 Marcel Proust (1871–1922) – francuski prozaik i eseista. Jego głównym dziełem jest przełomowy w historii europejskiej prozy cykl powieściowy *W poszukiwaniu straconego czasu* (cz. 1–7, 1913–1927, wyd. pol. cz. 1–5 1937–1939, cz. 6 i 7 1960, nowy przekł. cz. 7 2001), obejmuje on: *W stronę Swanna*, *W cieniu zakwitających dziewcząt*, *Strona Guermantes*, *Sodoma i Gomora*, *Uwięziona*, *Nie ma Albertyny*, *Czas odnaleziony*. Zasadą orgaznizującą kompozycję jest czas, świadoma i mimowolna pamięć, wspomnienia, przeszłość, która może zostać przywrócona i utrwalona w dziele sztuki.

257 Wiersz z tomu: M. Świetlicki, *Schizma*, s. 27.

258 K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 177).

takich wierszy to ja mam właśnie Świetlickiego, którego pisarstwo nb. cenię; bezdyskusyjnym jest fakt, że to jeden z najważniejszych poetów ostatniego (co najmniej) dziesięciolecia. Zmuszony w pewnym sensie ujawnię: zapis poetycki rezerwuję sobie dla kwestii ostatecznych. Poezja jest formą religii, dotyka tego, co w człowieku transcendentalne, i mówi o tym, co niewyrażalne w inny sposób (a więc o tym, co znajduje się „poza fizyką"). Nie interesuje mnie tworzenie wierszy, w których przemawiają: „grudki kurzu", „rozbryzgi wiosennego słońca", „esy-floresy na pokrytej pleśnią ścianie", choć często lubię takie wiersze czytać i umiem (chyba?) docenić ich maestrię (patrz doskonały *Listopad, niemal koniec świata* autora *Schizmy*[259]). Interesują mnie wiersze, w których mówi – najmocniej przepraszam – dusza. A ona, jak wszystko, co niewyrażalne, nie przemawia językiem ulicy. Nie odmawiam jednak temu językowi umiejętności ocierania się o, hm, metafizykę (patrz np. *Tak dawno, tak wyraźnie* Świetlickiego[260]). Krytyk powinien, Panie Karolu, umieć **zobaczyć w wierszu coś więcej niż to, co widzi tylko dla siebie**.

A teraz konkretnie. Maliszewski wylicza młodym klasycystom motta i nawiązania. Innymi słowy: liczy nam „Vermeery". Jest to bardzo odkrywcza, statystyczna, metoda uprawiania krytyki. Ile „Vermeerów" w tomiku? Trzy? Kiepski poeta. Jeden? Nieco lepszy. Rozumiem, że w przyszłości policzy Świetlickiemu i Podsiadle „papierosy", „kawy" i „noże". Już z niecierpliwością czekam na taki tekst. Poważniej: Panie Karolu, przecież chyba Pan wie, że nie chodzi o to, czy się jakieś nazwisko, tytuł, motyw pojawia – tylko **czy, do cholery, znaczy!** Czy uruchamia wehikuł asocjacji, odsyła do kontekstu wiedzy i wrażliwo-

[259] M. Świetlicki, *Schizma*, s. 30.
[260] *Ibidem*, s. 10.

ści itd. Poza tym, czy rzeczywiście Pan myśli, że jak sześciu facetów przywołuje malarstwo flamandzkie, to jest to tylko moda i koniunkturalne naśladownictwo Zagajewskiego czy Herberta? Jeśli tak, to, jak mawia Olga Tokarczuk[261]: „ja bardzo gratuluję". Dlaczego odmawia Pan „klasycystom" prawa do subiektywnych zachwytów nad arcydziełami dostępnymi skądinąd dla wszystkich? Proust uważał *Widok Delft* Vermeera za najpiękniejszy obraz świata. Czy dlatego tylko, że na mnie też robi wrażenie i „napędza" mój wiersz (*W drodze do Delft*), jestem nieoryginalny, a mój tekst jest jakimś powtórzeniem? A gdzie Pana hermeneutyczne spojrzenie? Dlaczego Pan nie zapyta, co jest w tym, że Miłosz, Herbert, Zagajewski, Wencel, Klejnocki przywołują obrazy Obywatela Delft? Każda poetyka ma swoje fetysze. Pan zaś w swojej krytyce idzie po linii najmniejszego oporu – i o to mam pretensje…

W *Naszych klasycystach, naszych barbarzyńcach* ma wreszcie Maliszewski za złe, że to wstępy do tomików poetyckich nazywają po imieniu zamierzenia twórcze artystów „klasycyzujących", natomiast nie czynią tego oni sami w esejach, rozprawach krytycznych itd. Jest to teza jeszcze bardziej rewolucyjna od poprzedniej. Rozumiem, że autorzy mają teraz pisać komentarze do własnych utworów, żeby recenzentom było łatwiej? Ale po co aż tyle zachodu? Może tylko, wzorem Lema z *Próżni doskonałej* i *Wielkości*

---

[261] Olga Tokarczuk (ur. 1962) – polska prozaiczka i eseistka. Z wykształcenia psycholożka. Debiutowała zbiorem wierszy *Miasto w lustrach* (1989), jej główny dorobek stanowią powieści, między innymi: *Podróż ludzi księgi* (1993), *Prawiek i inne czasy* (1996), *Dom dzienny, dom nocny* (1998), *Bieguni* (2007), *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (2009) czy *Księgi Jakubowe* (2014). Wielokrotnie nagradzana, między innymi za przełożonych na język angielski *Biegunów*, otrzymała w roku 2018 Man Booker International Prize.

urojonej[262], zamiast pisać wiersze, będziemy publikowali jedynie wstępy do nie istniejących tomików poetyckich własnego autorstwa? Z pewnego punktu widzenia – tylko zalety takiego rozwiązania. Maliszewski chętnie powołuje się na autorytet Miłosza, cytatami z Noblisty broniąc swoich pomysłów. Zapomina jedynie zacytować Miłosza tam, gdzie mówi On, iż po to się właśnie pisze wiersze, ponieważ w inny sposób nie da się „czegoś" powiedzieć. Tłumaczenie zaś z „poetyckiego" na nasze pachnie intelektualnym prowincjonalizmem (por. także rozprawy Jakobsona[263]). A może poza tym nie mam ochoty uprawiać poetyckiego teoretyzowania? „Mądrej głowie dość dwie słowie"; co tyczy też krytyków literackich. Jak mają kłopoty z percepcją, to może poszukają innego zajęcia, a nie będą narzekać na brak „autoopracowań".

Myślę też, że przyzwoitość nakazuje krytykowi nie sprowadzać wymowy całego tomiku do jednego, wyróżniającego się z reszty, wiersza. Ale ponieważ chodzi o moją skromną książeczkę, nie będziemy rozwijali tej kwestii, żeby nie było, że załatwiamy tu jakieś prywatne sprawy.

Natomiast zupełnie nie rozumiem, dlaczego jest w Polsce taka maniera, że jak się kogoś krytykuje i ocenia, to jeszcze trzeba mu na koniec przy…ić. Ostrość sądów krytycznych nie jest tak naprawdę mierzona skalą obelg, tylko bezkompromisowością, celnością argumentów i rzetel-

---

[262] Dwie wskazane tu książki Stanisława Lema (1921–2006), klasyka światowej literatury fantastycznej: *Próżnia doskonała* (1971) i *Wielkość urojona* (1973) są zbiorami recenzji oraz przedmów do nieistniejących książek.

[263] Roman Jakobson (1896–1981) – amerykański językoznawca rosyjskiego pochodzenia; współtwórca Praskiego Koła Lingwistycznego, autor klasycznego dziś modelu komunikacji językowej.

nością. Na nich opiera się krytyczna prowokacja, nie na ataku na osobę autora! A tu – proszę:

> wyraźnie widać, że nie „przechorowali" Kawafisa, nie zaszumiało im w głowie od Audena. Gdzie Horacy, Dante, Villon, Mallarmé, Valery? Gdzie autentyczna, żywa rozmowa z tradycją?[264]

Znaczy, nieuk jestem? Najmocniej przepraszam, ale gdzie jest powiedziane, że trzeba zastosować się do listy lektur podanej przez Maliszewskiego? Czyżby pisanie wierszy miało przypominać odrabianie pracy domowej zadanej przez Super-Profesora? Nie rozumiem też, dlaczego dialog z tradycją – w osobach Sępa-Szarzyńskiego, Naborowskiego[265], Donne'a[266], Marvella[267], Rimbauda[268]

---

[264] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 174–175).

[265] Daniel Naborowski (1573–1640) – poeta wczesnego baroku. Tworzył panegiryki, pieśni miłosne, fraszki, pierwszy w literaturze polskiej pisał listy poetyckie (do księcia Bogusława Radziwiłła). Przekładał sonety Francesco Petrarki.

[266] John Donne (1572–1631) – angielski poeta i kaznodzieja. Najpierw był duchownym katolickim, potem przeszedł na anglikanizm. Twórca i główny przedstawiciel barokowej szkoły poetów metafizycznych. Pisał między innymi wiersze religijno-metafizyczne i miłosne. Poezja metafizyczna stała się ważną tradycją dla dwudziestowiecznego klasycyzmu, którego prawodawcą był T.S. Eliot. W Polsce *Antologię angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* (1982) opracował i przetłumaczył S. Barańczak.

[267] Andrew Marvell (1621–1678) – angielski poeta metafizyczny i polityk. Autor także traktatów polemicznych, pamfletów i wierszy satyrycznych.

[268] Arthur Rimbaud (1854–1891) – francuski poeta, wybitny przedstawiciel symbolizmu. Wszystkie utwory stworzył w młodości, około 1875 roku porzucił twórczość literacką i zajął się handlem na Cyprze i w Afryce. Poezję rozumiał jako sposób poznania rzeczywistości bliski mistycznemu i jako kreację świata ze słów (synestezyjny sonet *Samogłoski*). Literatura była dla niego także

i innych jest „nieżywy" i „nieautentyczny"? Panie Karolu: mniej pisać – więcej czytać; to może i Pańskie *spectrum* tego, co nazywamy „tradycją", ulegnie rozszerzeniu (polecam zwłaszcza J.M. Rymkiewicza rozprawy o „totalności" czy też „globalności" tradycji[269]). A tu dalej hulaj dusza: „Kręcicie się w kółko, myśląc, że na Zagajewskim i Herbercie kończy się Świat (możliwych odwołań i odniesień). Samogwałt za pomocą Miłosza [Karol Maliszewski podobno uczy języka polskiego w szkole średniej?], „zbiorowe nawiedzanie biednego Hölderlina w owej wieży"[270], *etc*. Ponieważ nasz krytyk lubi, zdaje się, prosty i mocny język, więc specjalnie i wyjątkowo dla niego powiedzmy wprost, w jego poetyce: otóż wypraszam sobie, żeby jakiś prowincjonalny belfer grzebał mi w życiorysie psychicznym i arbitralnie konkludował, co przeżyłem i przechorowałem – a czego nie; a także wyznaczał mi horyzont artystycznych zainteresowań, posługując się masturbacyjnymi metaforami. Nie życzę sobie protekcjonalizmu, Panie Karolu, bo ani nie jest Pan poetą tej rangi, ani krytykiem, żeby sobie na tego typu chwyty pozwalać. Z takim językiem proszę

---

sposobem poznania siebie, a jego utwory bywają ciągiem swobodnego kojarzenia zaskakujących metafor i obrazów. Do najważniejszych jego dzieł należą zbiory poematów prozą: *Sezon w piekle* (1873) oraz *Iluminacje* (powstały 1874, wyd. 1886). Jego twórczość była prekursorska dla europejskiej poezji współczesnej. W Polsce tłumaczony wielokrotnie od czasów Młodej Polski, między innymi przez Juliana Tuwima, Jarosława Iwaszkiewicza, Józefa Czechowicza, Artura Międzyrzeckiego, Andrzeja Sosnowskiego.

269 Klejnocki ma tu zapewne na myśli zbiór esejów J.M. Rymkiewicza: *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie* (Warszawa 1967), który – w nawiązaniu do koncepcji z esejów T.S. Eliota – definiował polski klasycyzm między innymi poprzez sugestywną definicję tradycji jako powtórzenia, co było w wyraźnej opozycji do koncepcji awangardowych (na przykład Juliana Przybosia).

270 K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

łaskawie co najwyżej do własnych uczniów, jeśli akceptują to rodzice i kurator.

A w ogóle, to skąd ten Herbert? Chętnie oddam miesięczną pensję (fakt, że niewiele tego) każdemu, kto **udowodni**, że u Mielhorskiego, Wencla, Suski, Sosnowskiego, Majerana czy wreszcie u mnie zostały jakiekolwiek ślady Herbertowej metaforyki czy Herbertowych zainteresowań (etyka!). Nie ma to jak aprioryczne sądy, Panie Karolu, i dopasowywanie twierdzeń (nic, że absurdalnych) do tezy wypracowania.

A, że się Panu klasycyzm, jak już pisaliśmy, wydaje mdły i „pustosłowny"? Ależ proszę bardzo, szanuję Pana punkt widzenia. Nic więcej nie mogę powiedzieć ponad to, że: „Ani nam witać się ani żegnać żyjemy na archipelagach / a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą"…[271] (chcieliście Herberta – no to Go macie, skumbrie w tomacie, pstrąg). Co zaś do chęci wybuchnięcia wraz z „barbarzyńcami" w zeszycie, którą to zgrabną, a nieudolnie przeze mnie sparafrazowaną, metaforą posłużył się Pan na końcu swego tekstu – nieśmiało pragnę tylko nadmienić, że po eksplozjach w zeszycie pozostają zazwyczaj kleksy.

---

[271] Fragment dystychu zamykającego *Tren Fortynbrasa*, wiersz Zbigniewa Herberta z tomu *Napis* (Warszawa 1961, s. 43–44).

Karol Maliszewski

Dużo czytał; nie wie co z tym zrobić; i podarła mu się maska

Nie chciałbym przyczyniać się do dalszego wirowania tej karuzeli próżności. Pozwolę sobie jednak wypowiedzieć kilka zdań, bo nadpobudliwa czupurność tej polemiki i przerażająca pustka za nią stojąca zmusza mnie do tego.

Poważną dyskusję – która była jednak do zrobienia – o młodej poezji polskiej uśmiercił J. Klejnocki w zarodku i zamienił w drobną, karczemną awanturę. Nie wziął pod uwagę możliwości stworzenia pewnej „transcendencji krytycznej" dotyczącej tego pokolenia, horyzontu ponad osobistymi urazami – po prostu załatwia swoje interesy, które wzięły się z nadszarpniętego egotyzmu. „Jeżeli awantura i hucpa, to biorąc pod uwagę fakty, tj. mój czarny pas i troje stojących za mną murem dzieci, nasze szanse nie wyglądają na zbyt wyrównane. Czy tam w Warszawie naprawdę sądzi się, że cała polska literatura kręci się na Krakowskim Przedmieściu i bierze się z «niewyrażalnych» wzdychań do róży asystencików różnej maści?".

Itd., itd. – możemy sobie w tym stylu żartować bez końca.

To była próbka pisarstwa polemicznego według zaproponowanego przez J. Klejnockiego wzoru. Teraz chciałbym wrócić na swój poziom, bo nie mogę zbyt długo przebywać na owym zaproponowanym. Z prostego powodu. Po pierwsze – wyrosłem z tak krótkich spode-

nek. Po drugie – zaczyna brakować powietrza. Pojawia się polonistyczne zadęcie i „bladaczkowa" czkawka, których to imponderabiliów naszej powojennej polonistyki wyjątkowo nie trawię. (Dlatego mam „organiczną" pretensję do K. Vargi[272] i P. Dunin-Wąsowicza[273], autorów *Parnasu bis*[274], że zrobili ze mnie polonistę; mam za sobą studia filozoficzne).

Wracając do rzeczy… Muszę wyrazić przede wszystkim żal. Miałem na uwadze wywołanie dyskusji, ale nie sądziłem, że J. Klejnocki – ceniony w pewnych kręgach krytyk i etatowy pracownik naukowy – nie zrozumie

---

[272] Krzysztof Varga (ur. 1968) – prozaik i dziennikarz. Od 1992 roku związany z „Gazetą Wyborczą". Znany przede wszystkim z powieści: *Chłopaki nie płaczą* (1996), *Tequila* (2001) czy *Trociny* (2012). Opublikował również cykl eseistycznych reportaży poświęcony Węgrom: *Gulasz z turula* (2008), *Czardasz z mangalicą* (2014), *Langosz w jurcie* (2016). W latach 90. zajmował się także krytyką twórczości roczników 60. Z Pawłem Dunin-Wąsowiczem napisał *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku* (1995), z Jarosławem Klejnockim opracował antologię *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960. Wypisy* (1996 i 1997).

[273] Paweł Dunin-Wąsowicz (ur. 1967) – człowiek instytucja: wydawca i redaktor, prozaik i krytyk. Dziennikarz współpracujący między innymi z „Życiem Warszawy", „Machiną", „Przekrojem", współzakładał „Frondę". W 1989 roku rozpoczął działalność wydawniczą w trzecim obiegu, wydając artzin „Iskra Boża", w latach 1991–2002 był redaktorem naczelnym pisma „Lampa i Iskra Boża". W 1993 roku założył i do dziś prowadzi wydawnictwo Lampa i Iskra Boża, publikujące najmłodszą literaturę (to tu w 2002 roku ukazała się *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* Doroty Masłowskiej). W latach 2002–2011 z Jarosławem Lipszycem i Piotrem Mareckim prowadził internetowy dwutygodnik literacki „Kumple". W latach 2004–2014 prowadził pismo „Lampa. Literatura, Muzyka, Komiks".

[274] P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, Warszawa 1995, kolejne wydania: jeszcze jedno w 1995 oraz w 1998 uzupełniał Dunin-Wąsowicz.

prostych intencji prowincjonalnego belfra i nie podejmie dyskusji. To, co zaproponował, nie jest nawet jej zarysem. Dlatego żal, że ze strony, z której spodziewano się światła, pojawił się jeszcze większy mrok. Sądziłem, że dojdzie do wymiany zdań istotnych, że staną naprzeciw siebie kontrwartości, że coś zacznie dziać się w sferze idei i że – być może – wypowiedziana zostanie filozoficzna prawda o „naszym klasycyzmie", ponieważ – jak sądzę – ja już swoje zrobiłem, wypowiedziałem parę istotnych zdań o czymś przeciwstawnym, o tzw. „barbaryzmie". Sądziłem, że „wyszkolony polonista" jest w stanie ten ciężar udźwignąć. Z przykrością stwierdzam, że Jarosław Klejnocki nie potrafi jeszcze uogólniać, wznosić się na wyższe poziomy interpretacji. Bierze wszystko do siebie, ujawniając ból próżnej „duszy", narzucając sobie rolę, do której nie dorósł – mianując się obrażonym „rzecznikiem praw klasycystycznych". Szkoda, wiązałem z tym krytykiem duże nadzieje. Sądziłem, że uda się stworzyć spór wyższego rzędu – połączymy swoje preferencje na zasadzie przeciwwagi, że **złożymy** nasze „creda", biorąc w interpretacyjne kleszcze żywą materię – spór godny tego, co działo się w międzywojniu. Tam także wyzywano Przybosia[275] od prowincjonalnych belfrów[276], ale jeszcze poza tym coś się

[275] Julian Przyboś (1901–1970) – poeta i eseista. W dwudziestoleciu międzywojennym współtworzył Awangardę Krakowską i był jej najwybitniejszym przedstawicielem. Po II wojnie światowej aktywny i wpływowy uczestnik życia literackiego, między innymi jako redaktor miesięcznika „Poezja" (1965–1968) czy inicjator sporu o turpizm, w którym zaatakował młodszych poetów, w tym Tadeusza Różewicza i Stanisława Grochowiaka.

[276] Maliszewski nawiązuje tu do sporu o niezrozumialstwo z dwudziestolecia międzywojennego, którego aktywnym uczestnikiem był Karol Irzykowski, to w jego tekście jest mowa o Julianie Przybosiu: K. Irzykowski, *Niczego nie zrozumieć – wszystko przebaczyć? (Wycieczki w lirykę III)*, „Pion" 1934, nr 41 (54), s. 4–5.

stało: światopogląd, wyrazista aksjologia, określony kanon estetyczny. Tutaj – niestety – pustka. Naddarła się, uchyliła maska wrażliwego, kulturalnego „hermeneuty". I cóż tam widać? Nadąsanie się zadurzonego w sobie skryby, filologa, bo nawet nie poety. Poeta odpowiada inaczej.

Z drugiej strony czuję ogromną satysfakcję, że coś drgnęło w samoświadomości niektórych producentów wierszy. Nareszcie! Zaczyna się rysować coś w rodzaju uświadomionego programu estetycznego, bowiem… „poczuli się zmuszeni". Tak już można traktować – tzn. programotwórczo – te słowa autora *Oswajania*[277]: „Zmuszony w pewnym sensie ujawnię: zapis poetycki rezerwuję sobie do kwestii ostatecznych. Poezja jest formą religii, dotyka tego, co niewyrażalne w inny sposób […]"[278] i zdania następne. Brawo! I o to chodziło. Wysiłek był straszliwy. Ale warto było. Dziękuję Panu, Panie Jarosławie, serdecznie. Czekam na następne objawy samoświadomości, coś spoza filologicznej rutyny. Życzę coraz lepszych wierszy. Dziękuję za cenne porady lekturowe. Chętnie wrócę do lektur z wczesnej młodości.

Z poważaniem i szacunkiem dla starszego w belferskiej szarży.

---

[277] J. Klejnocki, *Oswajanie. Wiersze*, Warszawa 1993.

[278] J. Klejnocki, *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 188).

Krzysztof Koehler

Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)

Polemika wokół klasycyzmu, która pojawiła się ostatnio w „Nowym Nurcie", nie nastraja optymistycznie.

No bo i tekst klasyka, Wojciecha Wencla, zadziwia patetycznością i ogólnikowością (jakże te wielkie słowa brzmią w Jego pełnych ustach?):

> Zwłaszcza język poetycki winien posiadać właściwą sobie godność i wagę, dysponować uniwersalnym, choć zarazem osobniczym tonem, który zapewni mu możliwość eksplikacji świata, wyjście poza jeden, mało istotny punkt widzenia

– i zastanawia pełną godności apodyktycznością:

> Wyłącznie taki język jest w stanie udźwignąć ciężar uporządkowanej i pełnowartościowej rzeczywistości[279].

Bardziej niż zastanawia i zadziwia, rozśmiesza tekst młodzieżowego klasyka awangardowego Tomasza Majerana, który zadaje rozpaczliwie dziecinne pytania (na które zna pewnie odpowiedzi, ale chytrze nam ich nie

---

[279] W. Wencel, *Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt" 1995, nr 18 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

przekazuje, bo – tego musimy tylko się domyślać – udziela ich wprost w swoich poetyckich tekstach):

> Otóż jest rzeczą niezmiernie interesującą […] w jaki sposób klasyczne formy wiersza mogą być skutecznym instrumentem w rękach twórców literatury dla młodzieży. Jak pogodzić doskonałą niemal przewidywalność sestyny z imperatywem czy też postulatem wyjścia w nieokreślone i nowe? W jaki sposób rym gramatyczny albo aleksandryn mogą istnieć w opozycji do oswojonych i niezachwianych wartości?

– i rzuca na koniec rozpaczliwe pytanie hamletycznego licealisty: „Jak można wątpić sonetem?"[280]

Najbardziej jednak przykuwa uwagę prywatne wyznanie wiary krytyka literatury Karola Maliszewskiego, ubrane w pozorowane ramy krytycznoliterackiego wywodu, przesiąkniętego stereotypami i idiosynkrazjami:

> Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu. l tak niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę rozpaczy w kraju, w którym wszystko już wolno. Odrobinę własnego języka nie kojarzącego się ani z „różą", „drozdem", „Vermeerem", ani z panoczkiem Cogito. Kwestie zaś związane z solidarnością i samotnością[281] obserwują przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń[282].

---

[280] T. Majeran, *Atakując dekonspirował (się)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19, s. 6 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 183–184).

[281] W oryginale brak: „i samotnością". K. Koehler, rozpoznając nawiązanie do eseju A. Zagajewskiego *Solidarność i samotność* (1986), uzupełnił cytowaną frazę. Opuszczenie zostało skorygowane w przedruku tekstu w książce: K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, Bydgoszcz 1999, s. 93.

[282] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176––177).

Chciałbym się zachować jak Adam Michnik krytyki literackiej i głosić, że nie ma różnicy pomiędzy klasykiem i romantykiem, liczą się tylko dobre wiersze. Ale tak się nie zachowam, bo to nieprawda!

Jak używać języka, jak go rozumieć? Czym jest język dla nas?

Jak, proszę Pana, „zadysponować uniwersalnym, choć zarazem osobniczym tonem”[283], czy Pan to wie, Panie Wojciechu? Wie Pan? To czemu Pan tego nie powie. Ale czy Pan na pewno wie? I skąd Pan tę wiedzę posiada?

Krytykuję Pana, żeś Pan poprzedził swój tomik sążnistym, przepraszam, polonistyczno-bełkotliwym tekstem Krytyka. Pewnie to błąd. Bo tego typu teksty rzeczywiście zaciemniają miast rozjaśniać. Nie wolno pisać takich tekstów. One są bluźnierstwo. Czy ten nieszczęsny tekst pomógł Panu wyjaśnić Jego pomysł na poezję? Przecież nie! Odeśle mnie Pan do wierszy. Swoich. Ale i tam nie widać odpowiedzi, co jest klasycyzm. Widać natomiast wyraźnie i z mojej perspektywy godne pochwały „usunięcie się”, „ukrycie się”. Tyle tylko, żeby w przyszłości nie robił Pan z tego „uchodzenia” zasady. Bo języka uniwersalnego nie ma. Ani języka własnego. Jest tylko język polski.

Wcale się jednak Panu nie dziwię, że woli Pan maskę. Jakkolwiek to zabrzmi, jest to szlachetny postępek, obcy namolnym popularyzatorom swoich śmierdzących skarpetek, zdjęć, imprez czy życiowych rozterek.

W końcu, Pan przecież dobrze o tym wie, nie uniknie Pan swojej własnej egzystencji. Ale na Boga, nie w uniwersalnym języku ona się wyrazi, chyba że zwróci się Pan w stronę esperanto.

Klasycyzm nie jest schronieniem, zasłoną, ukryciem dla egocentrycznych skłonności każdego z nas. Albo troszkę się zweryfikuję:

---

[283] W. Wencel, *Kłopoty z językiem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 154).

Kto nie był w młodości klasykiem,
ten nie będzie porządnym poetą,

bo kto raz zasmakował w opiewaniu swojej nieszczególnej fizjonomii czy w czymś w tym rodzaju, już nie porzuci tego konia i będzie, okładając go bosymi piętami, szlifować bruki przetarte przez Tuwima[284], Gałczyńskiego i innych miałkich typków.

Poezja jest opowieścią o osobie. Polifonicznym traktatem, w którym waży się egocentryzm i służba zbiorowości. Napięciem pomiędzy indywiduum a wspólnotą. Albo bowiem uznamy któregoś pięknego dnia, że **to jest znaczące**, iż mówimy tym językiem, którym tętni nasza codzienność, i zarazem tym językiem, który kształtował nasze zbiorowe i indywidualne reakcje przez setki lat, i zorientujemy się, że język zobowiązuje, że tradycja **znaczy**,

[284] Julian Tuwim (1894–1953) – poeta, tłumacz, satyryk, autor tekstów piosenek i wierszy dla dzieci. Był współtwórcą grupy Skamander i jej czołowym przedstawicielem, wraz z innymi jej członkami należał do redakcji tygodnika „Wiadomości Literackie", najważniejszego pisma kulturalnego międzywojnia. Jego wczesne wiersze łączą futurystyczny witalizm z ekspresjonizmem, potem tworzy lirykę odwołującą się do romantycznej nastrojowości w klasycznej formie wiersza oraz podejmuje metapoetycką refleksję nad językiem (eksperymenty z brzmieniem w *Słopiewniach*, baśniowe etymologie). Zawsze wrażliwy społecznie, z początku anarchista, potem pacyfista, pod koniec dwudziestolecia międzywojennego pisze wyraziste, krytyczne wiersze społeczno-polityczne, ze znakomitym, być może najważniejszym w jego dorobku, poematem *Bal w Operze* (1936). W czasie wojny przebywa na emigracji, najpierw w Paryżu, potem w Nowym Jorku. W 1946 roku wraca do Polski jako jeden z pierwszych pisarzy emigracyjnych. Przekładał literaturę rosyjską (N. Gogol), francuską (A. Rimbaud), łacińską (Horacy). Jego wiersze i piosenki są śpiewane od lat 20. do dziś przez wielu wykonawców w różnych estetykach (Hanka Ordonówna, Ewa Demarczyk, Czesław Niemen, Buldog).

że wspólna budowla języka jest naszym domem, a poeta, załóżmy, jest tylko czasowym użytkownikiem języka, i przed językiem będzie zdawał relację ze swojej pracy. Albo tak się nie stanie.

To jest, wydaje mi się, właściwy wymiar klasycyzmu. Jego zakorzenienie. To nie jest dykcja „spokojna" (tak, tak, Karolu Maliszewski Od Prostych Zestawień), to jest

Dykcja „odpowiedzialna".

Dziennikarze i wyluzowani poeci współczesności wmówili nam, że prywatność ustawiona jest przeciwko społeczności, że język „nieklasyczny", język codzienności stoi w opozycji do języka rozumiejącego powinności społeczne. Wykrzykują więc patetyczne sformułowania o „nieobecności w konstytucji" i chwalą pod niebiosa gest eskapizmu[285], wycofania się, zawężenia, grajdoła. Można nawet zrozumieć i zaakceptować taki punkt widzenia. Niemniej jednak, choćbyśmy się nawet godzili na takie artystyczne sformułowanie swego „zadania" poetyckiego, to jedna rzecz nie powinna nam dać spokoju: czy Panów nie przeraża fakt, że myślimy dzisiaj strasznie prostackim schematem: prywatne kłóci się *ex definitione*[286] ze wspólnym, tak jakby prywatne nie mogło się nałożyć na wspólne.

I takie właśnie schematyczne myślenie powoduje, że mniej przekonani zwolennicy „klasycyzmu" wykrzykiwać będą banalne pytania typu „Jak można wątpić sonetem?", a miłośnicy mocnego uderzenia oglądać będą tylko

---

[285] Eskapizm – ucieczka, oderwanie się od rzeczywistości od problemów z nią związanych.

[286] *Ex definitione* (łac.) – co wynika z definicji, co jest prawdziwe na mocy przyjętego znaczenia.

obesrane witryny księgarń, natomiast do książek mieć będą wielkie podejrzenie nieautentyczności.

„Tylko życie jest ważne" będą głosić. „I autentyczność" – będą wielbić. „I prywatność" – odgrażać się. „Krowa literatury nie zdycha". „Forma jest grzechem".

Język jest wspólnotą, chyba najbardziej niepodważalną wspólnotą nas wszystkich, którzy mieszkamy tutaj. I on jest cierpliwy. Dzielnie wyrażając swoją niechęć do wspólnoty i jej zadań, poeci czynią to w języku wspólnoty. Językiem, który określa i wydobywa duszę (entelechię[287], jeśli wolno) zbiorowości. W ten sposób wspólnota ich również ogarnia, dotyczy.

Ważni poeci naszego języka mieli i mają wyostrzoną świadomość zadań języka poezji, bo doskonale wyczuwają ten balans (i potrafią o nim mówić świadomie) pomiędzy dążnością do eskapizmu i ciśnieniem społecznym. Może powiem to prościej: kto nie traktuje języka jako swego rodzaju determinanty bardzo głęboko odciskającej się na świadomości, jest płytki jak wysychająca kałuża i błyskotliwy jak nerwowe zachowania rockendrolowców przed kamerami TV.

I kiedy przy wtórze wiwatów i towarzyskiego wsparcia Karol Maliszewski leci sobie „panoczkiem Cogito", a jest tu z pewnością wyrazicielem wspólnoty „nowego" myślenia o literaturze, zaczynam się lękać.

Bo tak jak nie mogę sobie wyobrazić autentycznej poezji uniwersalnej, tak też nie mogę sobie wyobrazić ważnej poezji (ważnej dla ogółu, a nie tylko dla „ostrych dziennikarzy-krytyków" i tych, którzy dali się ponieść modzie) osadzonej w li tylko prywatności albo wygrażającej wspólnocie języka. Bo kiedy prywatne gesty poetów, którzy urągają wspólnocie, podnosi się do znaków, które

[287] Entelechia – pojęcie filozoficzne wywodzące się od Arystotelesa, niematerialna siła (forma) kształtująca celowo materię.

mają ową wspólnotę wyrażać, to znaczy to tylko tyle, że wspólnota zgłupiała doszczętnie i brak jej podstawowego instynktu samozachowawczego.

Klasycyzm nie przeciwstawia się tak prosto nowoczesności, Tomaszu!

Sprawa jest nieco bardziej skomplikowana, a to, jak Ty próbujesz „grać klasycyzmem", przypomina typowe rozmywanie rzeczywistości, jakie znamy dobrze z innych dziedzin życia w Polsce. Zasada myśli Tomasza jest taka: klasycyzm jest skompromitowany, bo nie nadąża za zmianami, nowoczesnością itp. Kto jest klasykiem, nie dogada się z „młodzieżą", cierpi na uwiąd starczy i tak dalej. Jest poza burtą. Ale w gruncie rzeczy klasycyzm nie jest zły, można by go jakoś uratować. Unowocześnić, by nadążał, nie odstawał, „wyszedł z domu". Należy więc go jakoś obłaskawić, otoczyć kanciastą nieprzystawalność do „nowych czasów" błoną miękką w dotyku, delikatną, zdatną do przełknięcia.

To rodzi w Tobie, wrocławski poeto, owe marzenia o „wątpieniu" sonetem, i w Tobie, Karolu Maliszewski, pogodne konstatacje typu „klasycyzm jako medium dla najbardziej awangardowej opcji w naszej liryce ostatnich 2–3 lat"[288].

Ale nic z tego. Klasycyzm jest kanciasty. Nie będzie modny. A wkładanie w tercyny „słownictwa wyluzowanego" jest jedynie żałosnym jęczeniem postmodernizmu, który uwielbia bezcelowo mieszać różne z różnym i nawet nie przygląda się, co z tego wynika, bo poza mieszaniem nic innego go nie interesuje.

---

[288] M. Orski, *„Ja" w pokoju z widokiem*… Cyt. za: K. Maliszewski, *Nasi klasycyści*… (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

Klasycyzm w tym sensie jest „nie na czasie". Bo wyraźnie wyraża hierarchię wartości, przyznając rację tradycji, której jest nośnikiem, wiąże się z etyką, mniej z estetyką. I uczestniczy świadomie w zbiorowym życiu języka, który traktuje jako zadanie dla poety, dla jego poczucia prywatności i obowiązku mówienia głosem wspólnoty.

Nawet więc, gdy napiszesz sto sonetów o wątpliwościach, nie będziesz poetą klasycznym, i dodatkowo, gdy napiszesz owe sonety językiem luźnym, jak „barbarzyńcy", to nie będziesz poetą, który ochrania klasycyzm, umożliwiając mu dłuższe trwanie. Rejterujesz[289] z klasycyzmu tylko, ośmieszasz klasycyzm, i nikt się do Ciebie nie przyzna, bo nie da się stać naraz w dwóch miejscach (chyba że jesteś postmodernistą albo dziennikarzem-wizjonerem, który stwarza rzeczywistość ponadrealną).

Czy jednak istnieje jakiś podział, jakiś front?

Zaraz się przekonamy.

Nie uznaję barbarzyńców. Są kosmicznie daleko od krwiobiegu. Nie mają zielonego pojęcia, gdzie on się mieści. Jedyne, co rozpoznają, to własny puls, a pomysł, by zaprzątać głowę innym tym odkryciem, jest żenujący. To prawda, bardzo niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę własnego języka, kompletnie nie kojarzącego się z językiem, jakim mówiła nasza poezja przez setki lat. Są bardzo daleko „od Pana Cogito", najdalej od Mickiewicza. Kwestie zaś związane z solidarnością i samotnością obserwują przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń[290].

Nic więc dziwnego, że otacza ich smród.

---

[289] Rejterować – daw. termin wojskowy, wykonać odwrót, uciekać, rezygnować z ryzykownych działań.

[290] Por. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176–177).

PS Mój Boże, mało brakowało, a powyższe słowa mogłyby się znaleźć w sąsiedztwie tekstu Pana Jarosława Klejnockiego. I wtedy razem z nim broniłbym klasycyzmu przed K. Maliszewskim i T. Majeranem. Bóg czuwał nade mną i do tego nie dopuścił.

Ja tylko kilka słów o Pana „tradycji". „Nie rozumiem też, dlaczego dialog z tradycją Sępa-Szarzyńskiego, Naborowskiego, Donne'a, Marvella, Rimbauda i innych jest «nieżywy» i «nieautentyczny»?"[291]. Udajesz Pan, Panie Jareczku, że Pan nie rozumiesz, co Ci Maliszewski mówi. A Jego przywoływanie Kawafisa i Audena nie było wywołaniem Pana do tablicy, tylko nawiązaniem do pewnego modelu klasycyzmu, który nie poprzestaje na celofanowej modzie zaproponowanej przez kilku Luminarzy, w tym jednego czy dwóch Złotoustych. Wie Pan o kim mówię?

Jakże ja Pana dobrze znam. Wiem, jak to jest, wiem, gdzie Pan jest, w jakiej klatce. Mój Boże. Znam Pańskiego Sępa-Szarzyńskiego, tego od Jana Błońskiego[292], znam Pańskiego Donne'a i Marvella, jakże inaczej, koniecznie w tłumaczeniu Barańczaka, znam tego Naborowskiego, co to już wystarczająco jest przez Panów umartwiony. To są Pana tropy, wszystkie podane… To straszne międlenie. Te przekłady Szekspira[293] (innych nie czytam), te towarzy-

---

[291] J. Klejnocki, *Trochę czytał…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 191–192).

[292] Jan Błoński (1931–2009) – literaturoznawca, krytyk literacki, eseista, tłumacz, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zaliczany do krakowskiej szkoły krytyki. Autor książek towarzyszących literaturze po roku 1956, z których najistotniejsze to: *Zmiana warty* (1961), *Odmarsz* (1978), *Romans z tekstem* (1981). Tłumaczył literaturę francuską, przede wszystkim dramat (E. Ionesco, J. Genet). Jego świetna książka *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku* (Kraków 1967, 2. wyd. 1996) miała istotny wpływ na współczesną recepcję poety i baroku w ogóle.

[293] William Shakespeare (Szekspir) (1564–1616) – angielski dramatopisarz, poeta i aktor. Należy do najwybitniejszych drama-

skie książki, nazwiska, to przeżuwanie cudzego, dowcipy, powiedzonka, o, Pan nawet Vermeera nie widzi, widzi Pan tylko to, co Panu dali do widzenia! I jest z siebie dumny, bo zamknięty, zaciśnięty na ostatni guzik.

Jakże z Pana wychodzi ta rozjuszona warszawka, kiedy Pan tak z tym „prowincjonalnym belfrem". A niech Pana. Jakże ja znam te wasze napady męskości, tę okrutność, szaleńcze rozjuszenie!

Warszawa: pogarda, buta i głupota

I jeszcze tylko to, na pożegnanie, to, czego Panu darować nie umiem, i nie daruję. Tryumfalnie wieńczy Pan swój popis bufonady znamiennym wyznaniem:

> A w ogóle to skąd ten Herbert? Chętnie oddam miesięczną pensję […] każdemu, kto udowodni, że u Mielhorskiego, Wencla, Suski, Sosnowskiego, Majerana czy wreszcie u mnie zostały jakiekolwiek ślady Herbertowej metaforyki czy Herbertowych zainteresowań (etyka!)[294].

No właśnie. Ani na lekarstwo. To jest Wasz (niechże będzie po uczciwości, Pana, Panie Jareczku) klasycyzm: sterylny jak rzeczywistość późnego Zagajewskiego. Ani w Was śladu Kawafisa, gdzież Wam (mówię do Pana, Pa-

---

turgów w literaturze światowej. Jego twórczość jest nie tylko nieprzerwanie inscenizowana, ekranizowana, przerabiana, ale i pozostaje źródłem fabuł, motywów, postaci, cytatów. Znaczącym polskim wkładem w światową szekspirologię są interpretacje Jana Kota (*Szekspir współczesny*, 1965). Koehler odwołuje się do przekładów Szekspira pióra Barańczaka, których pierwsze wydania ukazywały się w latach 1990–2001 i wciąż są wznawiane. Barańczak przetłumaczył 23 spośród 37 sztuk i *Sonety*.

[294] J. Klejnocki, *Trochę czytał…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 193).

nie Klejnocki, bo zdzierżyć nie mogę, kiedy Pan tak do uczniów odsyła człowieka!) do pasji Audena. Zero śladu Herbertowych zainteresowań etyką, który to brak skazuje Was na margines i nijakość. Przezroczystość. To jest brak odwagi, kompletna niechęć do odpowiedzialności. Przecież (dodatkowo) o Herbercie źle mówi się na mieście. Odkąd „Gazeta Wyborcza" i „Polityka" przy basowaniu cienkiego jak letnia zupka pisemka przemęczonych feministek i ludzi nad wyraz modnych: „Ex Libris" ogłosił koniec Herberta, tylko idiota (albo koleś z zafajdanej prowincji) myślał będzie, że jest inaczej niż Napisano. To Wasza słabość: stadność… Ten lęk, że można być potraktowanym przez Inne Uczone Kotki za jakiegoś popaprańca, ucznia Herberta.

Nie, u nas nic z Herberta, caliśmy z kolorowych książek Wydawnictwa „Znak". No to sobie w nich, chłopaki, zostańcie.

Karol Maliszewski

Proste zestawienia i dalsze konsekwencje[295]

Pospieszyłem się z werdyktem. Dyskusja, o której sądziłem, że rozpłynie się w dąsach i urazach, nabiera rumieńców i wcale nie ugrzęzła w czymś śliskim i osobistym. Doczekałem się rzeczowego głosu. Była do pomyślenia, jest do pomyślenia i zapewne będzie – taka wymiana zdań, która staje się konwersacją o współczesnych konstruktach psychologiczno-lirycznych (poetyckich) oraz tzw. ideach, nie dotykając jednak osoby wypowiadającego; trzeba się koniecznie obejść bez wartościowania opartego na hipotetycznym miejscu owej osoby w hierarchii wierszopisów czy przypuszczalnej koterii oraz wpisu, jaki posiada, w rubryce „miejsce zamieszkania". Rozumiem, że wychowanym na marksistowskiej erystyce[296] (określanych ideologicznie wzorcach dyskutowania i łatwych ciągo-

---

[295] Obok niniejszego tekstu znajdują się *Przeprosiny* Jarosława Klejnockiego: „Pragnę przeprosić pana Karola Maliszewskiego za użycie pod jego adresem w tekście *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać* („N[owy] N[urt]" 22/95) sformułowania *prowincjonalny belfer*, którym – jako obraźliwym i *ad personam* – mógł się poczuć dotknięty".

[296] Erystyka – z gr., sztuka prowadzenia sporów; w nowożytnej filozofii zdefiniowana przez Artura Schopenhauera w niezmiennie inspirującej książce *Erystyka, czyli o sztuce prowadzenia sporów* (1864, pol. wyd. 1973, wielokrotnie wznawiane).

tach demagogicznych) trudno nie sięgać po te właśnie argumenty, ale sądzę, że z biegiem czasu przełamią się i zmieszczą w obecnie preferowanym modelu.

No więc pojawił się wreszcie ten rzeczowy głos. Mam na myśli wypowiedź Krzysztofa Koehlera, zatytułowaną *Wysychające kałuże* („Nowy Nurt" 25/95[297]). Tym razem interlokutor nie ma mi za złe, że mam 1 m 65 cm wzrostu i lubię jeździć rowerem po dziurawych mostach, ale odnosi się do meritum. Odgadł też właściwie sens mojej prowokacji i zrozumiał, że to meritum zasadza się nie na swoiście wymuszonej, stylizowanej deklaracji (w której tak łatwo odwrócić znaki: „barbarzyńcy są bliżej krwiobiegu – są kosmicznie daleko od…" *etc.*), mającej na celu spolaryzowanie stanowisk, ale na próbie analizy sensowności chyba już w tej chwili skompromitowanej dychotomii: klasycyści – nieklasycyści (barbarzyńcy). Autor *Nieudanej pielgrzymki*[298] również trafił w sedno, określając moją wypowiedź jako zbyt popularną i łatwą, pełną uproszczeń i idiosynkrazji „pozorowaną krytykę literacką"[299]. Nie chcę nikogo przekonywać, że w istocie piszę opowiadanka, nazywane szumnie „recenzjami", ale chodzi o to, że tym razem moim celem było wywołanie dyskusji, dlatego też posłużyłem się łatwizną i rozdmuchałem dychotomię tak toporną, że już trudno sobie wyobrazić coś bardziej nieadekwatnego w dyskusji o młodej poezji. Gdybym jednak przemówił językiem „Tekstów Drugich" (czy innego równie dobrego w swoim rodzaju pisma), to głos mój, spełniając wymogi teoretycznoliterackiej poprawności, ugrzązłby w jakimś wyniosłym intelektualnym hermety-

---

[297] K. Koehler, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25, s. 1, 5 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199–209).

[298] K. Koehler, *Nieudana pielgrzymka*, Kraków 1993.

[299] Por. K. Koehler, *Wysychające kałuże…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 200).

zmie i rozpłynął się w jaśnie oświeconym uniwersyteckim powietrzu, nie zostawiając po sobie śladu. Natomiast gdy pozwoliłem sobie spuścić z tonu, uprościć i udosadnić dyskurs, dotarło to do zainteresowanych, przypadkowo (albo nie) lokując się w pobliżu głównej osi młodoliterackiego pęknięcia, prawie w centrum przybierających na sile podziałów.

Zdaję sobie doskonale sprawę, że nie ma w humanistyce gorszej rzeczy niż proste podziały i łatwe zestawienia. Twierdzę jednak, że nie ma niekiedy innego wyjścia. Jeżeli wszystko staje się jednorodne, homogenizacja sięga w głąb naszych dusz i robi się z nas nieruchawe stado, tkwiące w bagnie jednoznaczności (zwyczajowej nijakości i cukierkowatej układności) – nie ma rady, trzeba ciąć; sięga się wówczas po niezbyt wyszukane narzędzia (typu sekator) i czyni spustoszenie w „żywopłocie", tzn. czyni się te, może nazbyt pośpieszne, przedwczesne, dyferencjalne syntezy. Oto geneza Prostych Zestawień, których sensu w zasadzie Krzysztof Koehler nie zanegował. Zaproponował tylko ich poszerzenie i pogłębienie. Tak więc w rubryce (patrz tekst *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 19/95[300]) „Klasycyzujący" mamy dopisać „dykcja odpowiedzialna", „Barbaryzującym" zaś przypisać swoistą, może nawet ostentacyjną, nieodpowiedzialność.

Lękałbym się takiego wartościowania. Nie ufam deklarowanej odpowiedzialności. Bo co to znaczy, że poeta chce być odpowiedzialny, głosi odpowiedzialność i tak wzruszająco odnosi swe pragnienia do jakiejś, dość hipotetycznej, wspólnoty ludzi, wspólnoty wartości? Moim zdaniem, szuka w etyce usprawiedliwienia dla swych słabo wyeksplikowanych dążeń estetycznych. Szuka zadośćuczynienia, oddaje się mitotwórstwu, boi się nienazwanego, radykalnego, rzeczywiście własnego. Boi się tragizmu

[300] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 170–171.

samotnej egzystencji. Bóg, honor, ojczyzna, wspólnota, zaścianek *etc.* mają wypełnić „luki" w wierszach, porządnie je „wywatować", mają coś namaścić, koniecznie uwznioślić, rzekomo coś naddać – jakąś wyjątkową jakość. Do diaska z taką odpowiedzialnością! Wolę ten skromniejszy jej wymiar. Owszem, „kocham" wspólnotę i ciągle mam ją na myśli (sceptycznej, krytycznej, niekiedy czułej), ale naprawdę odpowiedzialny czuję się za najbliższą rodzinę słów, za wiersz. Tam, między linijkami, błąka się jak cień poczucie odpowiedzialności za w miarę dobrze wykonaną robotę poetycką.

W wielu wierszach „tendencji barbaryzującej", głoszącej z nonszalancją i cynizmem brak odpowiedzialności oraz ironiczne odcięcie się od „wielkiego zbiorowego obowiązku", znajduję więcej odpowiedzialności niż w powołujących się na Mickiewicza „ojczyźnianych" stychach[301]. Poeta nie jest hierofantem[302]. Żadna narodowa msza nie jest już możliwa. Jeżeli się pojawi, wzbudzi zdziwienie, ale nie rezonans potęgujący poczucie wspólnoty. Po prostu brakuje tego typu uczuć, takiej naiwności i natchnionej spolegliwości. Wypaliło się oczekiwanie na wiersz „dźwigający", emblematyczny, narodowo-symboliczny. Wypełniamy w pokorze prywatne obowiązki. Egzystencja mówi przez nas. Najpierw jest obowiązek poetycki, a potem jakikolwiek inny. Ów zaś obowiązek – według mnie – zasadza się na powściągliwości i zatrzymaniu w pół gestu, opiera się na rozpoznaniu tego, co najbliższe i codzienne, na odpowiedzialności za pojedyncze, wykrztuszone słowo, nie zaś za wspólnotę. (Gdybym był humorystą, rzekłbym, że wspólnota już sobie tego nie życzy…) Wspólnota tworzy się z tych rozsianych, cząstkowych ewokacji

[301] Stychy – wiersze, wersy.

[302] Hierofant – kapłan w starożytnej Grecji, zwłaszcza główny kapłan misteriów eleuzyńskich.

„prywatności", przejmującej samotności i „outsiderstwa". Taka wspólnota jest dzisiaj do pomyślenia. Kaleka i chora (w myśl starych schematów), jednak najprawdziwsza. Wszelkie symbole straciły swą siłę, zatarła się wyrazistość aksjologiczna i w życiu, i w sztuce. Ciągłość rozumienia została przerwana. Tradycja „znaczy", ale niezbyt żywo, jakby nieprawdziwie, błyskając sztucznie reanimowanymi znaczeniami. O tym mówią wiersze „barbaryzujące" (nad tym w gruncie rzeczy, mimo pozorów cynizmu, boleją), tego starają się nie dostrzegać wiersze „klasycyzujące", tkwiące dalej w rezerwacie ubiegłowiecznych mniemań i gestów, w eskapistycznym jakimś zaszyciu, scementowanym ślepą pewnością, pewną siebie wiarą w nadrzędny sens, sensowny ciąg dalszy „tego wszystkiego".

Głosuję więc za ograniczoną odpowiedzialnością, za drżeniem, sygnalizowaną niepewnością, za szukaniem i pracą nad sobą i słowem. Powściągliwe rzemiosło. Wszelkie zbyt ogólne pojęcia są dla mnie niejasne, podejrzane, i ta zapiekła pewność, że za nimi coś stoi. Poprzestać na małym, żeby bardziej cieszyć się z dużego, wspólnego, ogólnoludzkiego, które gdzieś może tkwi, czai się za wierszem, ale na razie pozostaje poza zasięgiem tych pokawałkowanych czasów, tych „barbaryzujących" – bo jakże inaczej – poetów. Oni tylko głoszą swą „słabość". I jest to bardziej wiarygodne niż „siła" klasycystów. To zapewne rzecz gustu, kwestia intuicyjnego przywiązania do innego zestawu masek, zestawu narzędzi pozwalających rozbijać skostnienia, uroszczenia i hipostazy[303] w każdej postaci. Nazwanie tego „luzem" niczego nie wyjaśnia. W ogóle nasze ułomne (krytycznoliterackie) nazywanie może być niebawem wystawione na próbę i nazwane nieporozumieniem. Poezja ucieka nam spod palców, rozgry-

[303] Hipostaza – błąd logiczny, przypisanie realnego istnienia pojęciom idealnym; uprzedmiotowienie pojęcia, abstrakcji.

wa się dramat konwencji; musimy być jego świadomymi świadkami. Coś rzeczywiście wybija się na niepodległość myślenia, odczuwania i przeżywania. Nie spekulujmy na ten temat. Proponuję rzetelną lekturę, niezamykanie się w formułkach ukutych pośpiesznie (kilka lat temu) na marginesie wierszy Marcina Świetlickiego z jednej strony i Krzysztofa Koehlera z drugiej. Prawie co tydzień wychodzi jakiś tomik. Formuły więdną i coś się rozwija jak dzikie mięso – zupełnie obok. Poza klasycyzmem, poza barbaryzmem. Jakiś zjadliwy agnostycyzm połączony z abulią[304], negatywny liryzm w pozytywnej, wysmakowanej formie, jawne drwiny z dotychczasowych sposobów poetyckiego mówienia osadzone w bardzo konwencjonalnych ramach. Nowy paradygmat.

Wróćmy do powinności.

Chodzi o szukanie nowych formuł rozumienia. Nie mam na myśli rozumienia się nawzajem. I ta możliwość już została zakwestionowana, postawiona w stan filozoficznego oskarżenia. Również w tej dyskusji.

---

[304] Abulia – chorobliwe osłabienie woli lub jej brak, niemożność podejmowania decyzji i realizowania zmierzeń.

Koda:
podsumowania i otwarcia

Marian Stala

Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku

1

Pisał niegdyś Wilhelm Dilthey[305]:

> Istnieje jądro, w którym znaczenie życia, jakie chciałby przedstawić poeta, jest niezmienne dla wszystkich czasów. Dlatego wielcy poeci mają w sobie coś wiecznego. Ale człowiek jest zarazem istotą historyczną. Jeśli zmienia się porządek społeczny i inne staje się znaczenie życia, przestają nas tak wzruszać poeci minionej epoki, jak niegdyś wzruszali swoich współczesnych. Tak jest dzisiaj. Czekamy na poetę, który by nam powiedział, jak my cierpimy, cieszymy się i zmagamy się z życiem[306].

Trudno byłoby, także dzisiaj, opisać sytuację poezji (a zwłaszcza: jej związek z teraźniejszością) w sposób bardziej oczywisty i zarazem – bardziej niepokojący…

Oczywiste jest w przywołanych zdaniach przeciwstawienie długiego i momentalnego trwania poezji; oczy-

---

[305] Wilhelm Dilthey (1833–1911) – niemiecki filozof i teoretyk kultury; jeden z twórców filozofii życia. Wybitny przedstawiciel hermeneutyki. Miał istotny wpływ na zachodnią kulturę początku XX wieku.

[306] W. Dilthey, *Pisma estetyczne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1982, s. 222.

wisty jest psychologiczny mechanizm akceptacji i odrzucenia tego, co mówią poeci; oczywiste jest wreszcie przekonanie, iż istnieje wyraźna korelacja między czytaniem świata a czytaniem (wcześniej zaś: tworzeniem) wiersza, między tym, jak postrzegamy i rozumiemy rzeczywistość, a tym, czego się spodziewamy po słowach poety i co w nich znajdujemy…

Wszystkie te oczywistości mają jednak drugą stronę: niejasną i poruszającą. Nie wiadomo (a w każdym razie: nie wiadomo w sposób pewny), co umożliwia przejście od istnienia momentalnego do istnienia niewzruszonego; nie da się w pełni zracjonalizować przyczyn zapominania jednych poetów – i wydobywania z niepamięci innych; wreszcie: niejasny jest rodzaj związków między stylem istnienia i sposobem rozumienia rzeczywistości – a tonacją i strukturą poetyckiej wypowiedzi.

Pewne jest to tylko, iż zarówno oczywistości, jak niejasności powracają, gdy chce się mówić o sytuacji poezji w określonym momencie. Także: w jesieni 1995 roku.

2

Swoistość i złożoność dzisiejszej sytuacji łatwiej uchwycić i nazwać, jeśli pamięta się miejsce poezji w rzeczywistości lat osiemdziesiątych. Nie jest to, dodam od razu, zestawienie przypadkowe ani neutralne poznawczo. Miniona dekada, a zwłaszcza jej pierwsza połowa, postrzegana jest bardzo często jako bardzo istotne (w sensie negatywnym i pozytywnym) pole odniesienia dla dzisiejszej poezji i jej samopoczucia.

Jedną z kluczowych diagnoz, pozwalających uchwycić i scharakteryzować myślenie o poezji i rzeczywistości w przywołanym właśnie momencie, jest metaforyka „czasu marnego". Hölderlinowską frazę „Cóż po poecie w cza-

sie marnym?”[307] powtarzano wówczas niezliczoną ilość razy, nadając jej wyraźnie polityczny sens. Wydawało się nawet (choć trwało to krótko), iż polska poezja raz jeszcze podda się rytmowi życia zbiorowego, poeci zaś będą pisali apele i ulotki… Pisywali je zresztą, starając się przekonać samych siebie, że ten rodzaj wierszy jest potrzebny, a nawet: konieczny…

Nie znaczy to wcale, iż „poezja stanu wojennego” może być nazwana najważniejszym, czy choćby tylko najbardziej reprezentatywnym zjawiskiem poprzedniej dekady. Już w połowie lat osiemdziesiątych można było spostrzec, iż to, co najistotniejsze w ówczesnej poezji – powstało przeciw doraźnemu, a szczególnie: politycznemu rozpoznaniu rzeczywistości. Albo: ponad takim jej odczytaniem.

Można to rozumieć dwojako. Po pierwsze: w perspektywie rozleglejszej niż chwila bieżąca i związane z nią namiętności podstawowym, istotnym kontekstem poezji lat osiemdziesiątych okazał się długotrwały proces odchodzenia od awangardy i jej kontynuacji. Proces ten ujawnił się mocno po śmierci Juliana Przybosia, potem zaś był związany z rosnącym (i komplikującym się wewnętrznie) wpływem poezji Miłosza, stającego się coraz wyraźniej poetą całej epoki… Po drugie: poezja minionej dekady potrafiła wewnątrz rzeczywistości, którą przeżywano jako jałową i znijaczoną, zadawać klasyczne pytania metafizyczne i aksjologiczne, pozwalające zachować dystans wobec otaczającego świata, pozwalające widzieć teraźniejszość we właściwych proporcjach, w całej jej nicości i miałkości…

O tych napięciach między doświadczeniem chwili a zasadniczym tonem poezji lat osiemdziesiątych trzeba

---

[307] Najczęściej cytowana fraza Hölderlina, fragment wersu z elegii *Chleb i wino* (powstała 1800–1801), za najbardziej rozpowszechnioną w Polsce wersją, z przekładu eseju Martina Heideggera *Cóż po poecie*, tłum. K. Wolicki, w: *idem*, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, red. K. Michalski, Warszawa 1977.

pamiętać – zanim zacznie się mówić o czytaniu wierszy i przeżywaniu rzeczywistości lat ostatnich, lat 1989–1995.

3

Obsesją lat osiemdziesiątych był „czas marny"; kluczową metaforą lat ostatnich stała się „zmiana", „przemiana", a w wersji mocniejszej: „przełom". Ta metafora, pojmowana jako swoisty wskaźnik kierunkowy sposobu przeżywania i rozumienia rzeczywistości, jest z pewnością ogólniejsza i bardziej złożona niż krąg skojarzeń związanych z „czasem marnym" i uruchamianych w poprzedniej dekadzie.

Bycie-w-świecie-przemiany to nie tylko diagnoza, ale także prognoza; to apel, nakaz, zaklęcie, projekt przebudowy (albo odbudowy…) świata i samego siebie… To zaś jeszcze nie koniec, bowiem metaforyka przemiany przybrała w ostatnich latach wiele odrębnych, luźno spokrewnionych postaci – przekształcając się w metaforykę przekreślania, odcinania, zapominania, zaprzeczania. I dalej: w metaforykę rozbijania i rozpraszania zastanego kształtu świata i świadomości.

Wreszcie: w którymś momencie widzenie świata jako przestrzeni przemiany przybrało postać odczytywania go jako – chaosu. Tę niezwykle istotną i wieloznaczną metaforę, powracającą coraz częściej w wypowiedziach o współczesności, można pojmować jako konsekwencję, dopełnienie, ale też: przekroczenie myślenia, o którym przed chwilą mówiłem.

4

Na doświadczenie „czasu marnego" odpowiedziała poezja lat osiemdziesiątych tyleż paradoksalną, ile jednoznacz-

ną afirmacją bytu w jego głębokim i istotnym wymiarze; odpowiedziała także postulatem „niepodlegania nicości". Konsekwencje zetknięcia ze światem przemiany, rozproszenia, chaosu, konsekwencje uwewnętrznienia takiej właśnie wizji świata dla poezji i dla jej świadomości – nie są ani tak oczywiste, ani tak łatwe do nazwania.

Zarazem jednak: obecność wymienionych sposobów przeżywania świata w bezpośrednim sąsiedztwie i w obrębie granic poezji ostatnich lat – jest faktem… I ten fakt powinien być przemyślany…

Idea głębokiej przemiany poezji, przemiany odpowiadającej doniosłości przełomu politycznego – pojawiła się *explicite*[308] jesienią 1989 roku. Później wielokrotnie tę ideę kwestionowano, nie zawsze przy tym dostrzegając, iż zasadnicze zmiany dokonały się najpierw w miejscu innym niż oczekiwane. (Te zmiany to: zderzenie poezji z wymaganiami kultury masowej oraz: utracenie przez nią znacznej części społecznego prestiżu, owocujące swoistą marginalizacją… źle znoszoną przez samych poetów, nie zawsze umiejących się przystosować do nowej sytuacji.)

Jakkolwiek by zresztą było: zwerbalizowane, nazwane wprost pragnienie przemiany (wsparte rzeczywistymi przemianami instytucji życia kulturalnego) – wydobyło z cienia i wzmocniło głosy tych wszystkich, którzy już wcześniej posługiwali się logiką i strategią przełomu… Inaczej mówiąc: idea przemiany, dość obca atmosferze lat osiemdziesiątych, u progu nowej dekady spersonalizowała się, odnalazła twórców, którzy gotowi ją byli głosić i realizować praktycznie w swoich utworach. Owi poeci, świadomie posługujący się językiem przemiany, okazali się nie tylko poetami nowymi, lecz także: młodymi. W dodatku: traktującymi własną młodość jako szczególną, pozytywną wartość, jako ostateczny argument w walce z rzeczywisty-

[308] *Explicite* (łac.) – jasno, wyraźnie, bez osłonek.

mi i wymyślonymi przeciwnikami. Jest to kwestia istotna, gdyż od schyłku lat sześćdziesiątych nie było tak wyraźnej (a wedle wielu: tak istotnej) manifestacji młodości w poezji, jak ta, którą obserwujemy od kilku lat…

Chociaż, dodam od razu, jaskrawe sygnały ideologii przemiany znaleźć można nie tylko u debiutantów… To wcale nie jeden z młodych poetów napisał:

> Zgrane chwyty noblistów ich studolarowe gesty
> niewiele mogą zmienić Ich **tak** powiedziane życiu
> nie jest przecież dość silne by choć jeden kiedyś nie umarł
> Więc wracamy do opisu świata co nie znaczy
> że poezja nie ma być grą na nastrojach.

To nie jeden spośród młodych poetów dodawał:

> […] przydałby się jakiś żart po tych relikwiarzach poezji
> religijnej
> i życzeniach dla autora by czas jak najprędzej
> przypiął mu do ramion skrzydła nostalgii i zgorzknienia.

Wreszcie zaś: to nie żaden młody poeta zapisał najdobitniejszy i najbardziej radykalny monolog człowieka przemiany, rozliczającego się z wielkimi poprzednikami:

> Tamci byli królami bez ziemi, ale ich palce spoczywały na jabłku, a korona z liści lauru wieńczyła ich myślące czoła. Było zaszczytem stanąć na najniższym z nieskończonych schodów i czytać z ich ust. Stanowili prawo wśród bezprawia i zdawali się być opoką. Kiedy stało się, co uważali za niemożliwe, jabłko potoczyło się z ich rąk i zmatowiały listki wawrzynu. W innym powietrzu ich słowa kruszyły się jak tynk, ukazując bezzębne dziąsła pustej retoryki. Nagle zaczęliśmy dostrzegać ich próżność i pierdołowatość. Byli starzy i niedołężni, a tylko młodość bezkarnie może

być próżna. Całe życie marzyliśmy o tym, by stanąć obok nich, a po ich najdłuższym panowaniu zająć ich miejsce. I oto przestaliśmy ich czytać: kiedy wtajemniczeni są wszyscy, nie ma tajemnicy. Królestwo zniknęło wraz z imperium, jakby go nigdy nie było. Mieliśmy szczęście: nie zdążyliśmy objąć sukcesji[309].

„Tylko młodość bezkarnie może być próżna": Bohdan Zadura, którego słowa trzykrotnie przywołałem, precyzyjnie zapisał to wszystko, co konstytuuje świadomość nowych poetów, poetów przemiany. Pewnie dlatego (choć: nie tylko dlatego) tak bardzo ceniony jest przez znaczną część młodych…

Wspomniana powyżej świadomość ujawniła się najpierw (jak to próbowałem szkicowo pokazać już w 1989 roku) poprzez liczne gesty negacji. Pierwszym z nich było arbitralne przekreślenie części poezji, jeszcze niedawno podziwianej. Jak to napisał Zadura? „W innym powietrzu ich słowa kruszyły się jak tynk, ukazując bezzębne dziąsła pustej retoryki"[310]. Podobnie myśleli nie tylko anarchizujący twórcy gdańskiej grupy „Zlali mi się do środka" i nie tylko Robert Tekieli… Tak myślał atakujący Polkowskiego Marcin Świetlicki, odrzucający Krynickiego Krzysztof Koehler… i legion innych, odwracających się od wierszy Herberta. Nikt z nich nie starał się uzasadnić swojego sądu. Chodziło wyłącznie o wykrzyczenie własnego punktu widzenia, o określenie się poprzez negację.

Gestowi przekreślania towarzyszyła swoista redukcja problematyki, która szczególnie mocno kojarzyła się

---

[309] Fragmenty utworów Bohdana Zadury z tomu *Cisza* (Poznań 1994) z części *IV. Skradzione i podarowane*, kolejno: *Rotacja*, *Z twarzą w dłoniach*, *Wycofuję się z życia; koniec świata*.

[310] Fragment z cytowanego wyżej poematu prozą Zadury *Wycofuję się z życia; koniec świata*.

z odrzucanym kształtem sztuki i sposobem widzenia świata… Ponieważ w poezji lat osiemdziesiątych powróciły klasyczne pytania metafizyczne, nowi poeci z nieufnością (a nawet pogardą) traktować zaczęli metafizykę. Ponieważ w poprzedniej dekadzie częste było „myślenie według wartości" – widoczna stała się obojętność wobec aksjologicznego wymiaru i zobowiązań poezji. Na zaangażowanie odpowiedziano „odmową współudziału"; skupieniu – przeciwstawiono kolekcjonowanie momentalnych wrażeń i przeżyć: powagę skojarzono z oderwaniem od rzeczywistości i martwą retoryką. I tak dalej…

Rzecz jasna: gesty negatywne, tak silnie obecne w młodej poezji ostatnich lat, można traktować jako punkt zerowy, początek drogi, której celem jest odnalezienie rozwiązań pozytywnych, pozwalających przystąpić do budowania nowego porządku poezji (albo: w poezji). Kłopot w tym, iż owe pozytywne propozycje, które mogłyby być świadectwem wagi i rozległości dokonujących się przemian – są propozycjami rozproszonymi i przez to niezbyt czytelnymi dla zewnętrznego obserwatora.

Dlaczego tak jest? Jedna z możliwych odpowiedzi brzmi następująco: jedynym przeświadczeniem, jakie bez niebezpieczeństwa nieporozumień dałoby się przypisać większości młodych poetów, jest przekonanie o absolutnej swobodzie działań twórcy i o tym, iż nie ma on żadnych zobowiązań wobec świata. Nowa poezja jest wyraźnie indywidualistyczna; ceni konkretne doświadczenie i jednostkowy punkt widzenia; egzystencja jest dla niej ważniejsza niż jakiekolwiek prawdy ogólne…

Tak rozumiany kult osobności (i osobowości, która tę osobność realizuje) jest propozycją atrakcyjną… i pełną pułapek. Dwie z nich warto wymienić.

Bezustanna obserwacja siebie samego i najbliższego otoczenia rodzi wcześniej czy później wrażenie znudzenia, monotonii, banalności. Może to być efekt zamierzony,

odsłaniający istotny rys konkretnej egzystencji, wydobywający jej tonację; ale też: może to być pułapka banalności, rodząca pytanie: czy banalna egzystencja, bez końca analizująca swoją banalność, to wystarczające usprawiedliwienie poezji?

Osobność, zbyt dosłownie i zbyt konsekwentnie praktykowana, rodzi też inne zjawisko. Skoro wszystko wolno, skoro każda decyzja twórcy jest uprawniona i żadnej nie można zakwestionować – to wchodzimy w świat, w którym odrębne racje nie tyle się zderzają, ile – mijają obojętnie. Wchodzimy w świat chaosu i rozproszenia. I znowu, jak w przypadku nudy i monotonii, może to być zarówno świadomie podjęte, fascynujące i inspirujące doświadczenie – jak pułapka niekontrolowanej chaotyczności… W nowej poezji można znaleźć próby artystycznego zmierzenia się z przypadkowością, rozproszeniem, ucieczką sensu – ale też można w niej łatwo odszukać liczne ślady niezamierzonego pogrążania się w labiryncie bezwyjściowości i zobojętnienia na sens.

Powiem to inaczej: młoda poezja ostatnich lat, zawieszona pomiędzy żądaniem autentyczności doświadczenia a przeświadczeniem, iż wszystko jest tylko grą, ta właśnie młoda poezja rozpatrywana jako całościowa wypowiedź o świecie, sprawia wrażenie maszyny produkującej chaos. Albo, z jeszcze innej strony: poezja, wyrastająca z pragnienia przemiany, stała się w ciągu kilku lat niewolnicą fundującej ją idei. Przemiany świadomości są coraz szybsze, coraz łatwiejsze są gesty przekreślania i zapominania; przyspieszeniu życia literackiego towarzyszy wyraźna dewaluacja zjawisk jeszcze wczoraj uznawanych za godne uwagi. Stąd, być może, wywodzi się atmosfera rozgorączkowania, widoczna w ostatnich wypowiedziach młodych poetów i krytyków. Rozgorączkowania, które może być zapowiedzią jeszcze jednej przemiany…

5

Pora powrócić do wyjściowej analogii między czytaniem świata i tonacją poezji oraz do zestawienia lat osiemdziesiątych z dziewięćdziesiątymi…

Poezja poprzedniej dekady zapisała nastroje swojego czasu – to jednak, co było w niej świadectwem, bezpośrednią reakcją, bardzo szybko okazało się nieistotne poetycko. I odwrotnie: to, co istotne w tamtej poezji, powiedziane zostało przeciw teraźniejszości i ponad nią. Młoda poezja końca lat osiemdziesiątych i początku dziewięćdziesiątych zareagowała na tonację własnego czasu trochę inaczej. I chyba: pełniej. Po pierwsze: zapisała kluczowe doświadczenie chwili, albo, ściślej: rozpisała to doświadczenie na setki mikroobserwacji i mikroprzeżyć. (Niektóre z nich okazały się nośnymi metaforami sytuacji ogólnej. Inne – pokazały wieloznaczność i niejasność czasu przemiany, który tylko na początku wydawał się czasem wyraźnych rozstrzygnięć). Po drugie zaś, istotniejsze: wprowadziła (jak pokazywałem) ideę przemiany na swoje własne terytorium; na przemianę rzeczywistości – odpowiedziała widoczną przemianą mówienia i reagowania na świat…

Parafrazując niedawną wypowiedź Jacka Łukasiewicza[311]: nowa poezja wprowadziła nowe rytmy, nowe rymy, nowe intonacje; zbliżyła się do nie zwiedzanych poprzednio rejonów wrażliwości, przesunęła (dzięki innemu usytuowaniu wobec kultury masowej) granice poetyckości. Poza tym: zaproponowała nowe odczytanie bliskiej

[311] Jacek Petelenz-Łukasiewicz (ur. 1934) – poeta, krytyk literacki i literaturoznawca, profesor na Uniwersytecie Wrocławskim; aktywny w życiu literackim od początku lat 50., redaktor miesięcznika „Odra". Zajmuje się przede wszystkim poezją powojenną. Tu nawiązanie do tytułu jego książki krytycznej *Rytm, czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980* (1993).

i dalszej tradycji, wyraźnie skierowane przeciw kanonowi lat osiemdziesiątych i, równie wyraźnie, nastawione na twórców osobnych, alternatywnych, słabo w przeszłości dostrzeganych. Odwołała się także na skalę dawno w Polsce nie spotykaną, do doświadczeń obcych, zwłaszcza anglosaskich. Można to wszystko dokładnie opisać, trzeba to wszystko brać pod uwagę, kiedy próbuje się nową poezję oceniać. Zarazem jednak: wcale nie ułatwia to odpowiedzi na podstawowe pytanie. Na pytanie, czy nowa poezja, podporządkowana logice przemiany, zdominowała pozostałą część twórczości poetyckiej, czy stała się pierwszorzędnym, pierwszoplanowym zjawiskiem ostatnich lat.

Pytanie to, jak sądzę, skazane jest dzisiaj na nierozstrzygalność… można je jednak zastąpić kilkoma innymi, cząstkowymi.

Pytam więc: czy gesty negacji, skierowane przeciw poprzednikom, rzeczywiście odesłały owych poprzedników do czyśćca poetów, skazały ich na zapomnienie, radykalnie zmieniły artystyczne hierarchie?

Odpowiedź twierdząca byłaby przejawem daleko posuniętej naiwności. Zbigniew Herbert (by pozostać przy jednym, najbardziej jaskrawym przykładzie) jest wielkim poetą, mimo niechęci Roberta Tekielego. Jego wielkość – trzeba jednak natychmiast dodać – trochę inaczej jest artykułowana i uzasadniana. Generalnie: destrukcyjne i likwidatorskie gesty młodych poetów doprowadziły do znacznie wyraźniejszego niż w poprzedniej dekadzie rozwarstwienia i zróżnicowania gustów. Wielkość poety jest dziś zazwyczaj wielkością-dla-kogoś; jej bezwzględne orzekanie przyjmowane jest bardzo nieufnie. Dla jednych zatem najważniejszy jest Miłosz, dla innych – Zadura. Te zbiory mogą się łączyć – często jednak pozostają rozłączne…

Prowadzi to do drugiego cząstkowego pytania: czy lata dziewięćdziesiąte zmieniły zasadniczy ład poezji

współczesnej, dający się narysować przy pomocy najważniejszych (inni powiedzą: do niedawna najważniejszych) nazwisk?

Być może: nie zmieniły, z pewnością: zmodyfikowały. Dwa momenty powinny być podkreślone: powrót Różewicza i (jeszcze mocniej) nieustający wzrost sławy Białoszewskiego. Oba te fakty można skorelować ze światoodczuciem młodej poezji, nie da się jednak jednoznacznie określić kierunku oddziaływania. Poezja „szumów, zlepów, ciągów" z pewnością dowartościowuje obecną u młodych fascynację tym, co błahe, przypadkowe, rozproszone. Ale też: metafizyka nowej poezji (na ogół tak nie nazywana) – zapewnia Białoszewskiemu obecność w dzisiejszym odczytywaniu świata…

Pytanie trzecie i czwarte: co z poezji, pisanej w latach 1989–1995 jest (może być) ważne nie tylko w perspektywie doraźnej, lecz także w perspektywie długiego trwania? czy pośród owych rzeczy ważnych znajdą się tomy młodych?

Rzecz jasna: nie da się na te pytania odpowiedzieć obiektywnie. Pozostają jednak własne przeświadczenia i indywidualne wybory: pozostaje ryzyko, związane z rolą krytyka… Sądzę, iż po zgiełku, jaki czynili w ostatnich latach trzydziestokilku- i dwudziestokilkuletni dziś poeci, powinno zostać kilka książek, kilkadziesiąt wybitnych wierszy. (Chyba nie więcej, bo zwykły mechanizm zapominania działa także tutaj). Gdybym zatem miał wskazać w obrębie nowej poezji twórczość najbardziej oryginalną i zastanawiającą – wybrałbym dzisiaj trzy książki Andrzeja Sosnowskiego. Gdybym podążał tropem nowych wzorów wrażliwości, nowych tonów mówienia – wymieniłbym wiersze Jacka Podsiadły i Marcina Świetlickiego. Gdybym zaś brał pod uwagę zdolność metaforyzowania rzeczywistych doświadczeń, wspartą wyraźną artystyczną dyscy-

pliną – wskazałbym poezję Marcina Sendeckiego i Artura Szlosarka[312].

Nie są to rozpoznania pewne, ale też: mówiąc o nich czuję mniej niepewności niż zazwyczaj. Rzecz jasna: tuż obok mogłoby się pojawić wiele nazwisk równorzędnych albo prawie równorzędnych – od Zbigniewa Macheja, poety wyraźnie obecnego od połowy lat osiemdziesiątych, do Dariusza Sośnickiego, który pierwszą książkę ogłosił w roku 1994[313]…

Twórczość poetów, o których mówiłem, mieści się w kręgu ważnych zjawisk lat 1989–1995. Gdybym jednak miał opowiadać o najważniejszych poetyckich zdarzeniach czasu przemiany, zacząłbym inaczej i od kogo innego. Zacząłbym od *Płaskorzeźby*[314] Tadeusza Różewicza i *Wypisów z ksiąg użytecznych*[315] Miłosza. Dalej zaś zjawiłyby się pisane w ostatnich latach wiersze i poematy Wisławy Szymborskiej[316] i Julii Hartwig[317], Tadeusza No-

---

312 Artur Szlosarek (ur. 1968) – poeta, zadebiutował z sukcesem tomem *Wiersze napisane*, tłumacz literatury niemieckiej (między innymi Paula Celana).

313 D. Sośnicki, *Marlewo*, Ostrołęka 1994.

314 T. Różewicz, *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991.

315 *Wypisy z ksiąg użytecznych*, wyb. i tłum. C. Miłosz, Kraków 1994.

316 Wisława Szymborska (1923–2012) – jedna z najwybitniejszych poetek XX wieku; felietonistka i współpracowniczka wielu pism literackich, między innymi „Życia Literackiego" (1953–1968), „Pisma", „Odry", „NaGłosu", „Dekady Literackiej". W roku 1996 otrzymała Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, stając się jedną z popularniejszych na świecie polskich pisarek i pisarzy współczesnych.

317 Julia Hartwig (1921–2017) – poetka, eseistka, tłumaczka. Jednym ze znaków rozpoznawczych jej twórczości były skondensowane prozy poetyckie. Przekładała literaturę francuską i anglosaską, przede wszystkim poezję, często współpracując z mężem, Arturem Międzyrzeckim, także poetą i tłumaczem. Wraz z mężem publikowała również książki dla dzieci.

waka[318] i Stanisława Barańczaka, Józefa Kurylaka[319] i Piotra Matywieckiego[320], Ryszarda Krynickiego i Juliana Kornhausera, Leszka Aleksandra Moczulskiego[321] i Bronisława Maja… Bo, wbrew metaforyce przemiany i chaosu – także taki porządek wyłania się z całego zgiełku ostatnich lat. I on także jest właściwym kontekstem nowej poezji.

---

[318] Tadeusz Nowak (1930–1991) – poeta i prozaik zaliczany do nurtu wiejskiego. Jego najbardziej znana powieść to *A jak królem, a jak katem będziesz* (1968), a tom poezji – wielokrotnie wznawiane *Psalmy* (1971).

[319] Józef Kurylak (ur. 1942) – poeta; zadebiutował dopiero w 1990 roku tomikiem *Ziemskie prochy*. W latach 1968–1989 tajny współpracownik Służby Bezpieczeństwa, do czego odnosił się w swojej twórczości.

[320] Piotr Matywiecki (ur. 1943) – poeta i eseista. Od 1968 do 1987 roku pracował w Bibliotece Uniwersyteckiej Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 80. działał w opozycji demokratycznej. Jest autorem między innymi eseistycznej monografii *Twarz Tuwima* (2007).

[321] Leszek Aleksander Moczulski (1938–2017) – poeta, autor tekstów piosenek i wierszy dla dzieci. W latach 60. aktywny w studenckim życiu kulturalnym Krakowa. Za teksty piosenek, które śpiewali między innymi Skaldowie czy Marek Grechuta, był wielokrotnie wyróżniany (między innymi na festiwalu w Opolu). Od 1983 roku współpracował najpierw z podziemnym, mówionym, po roku 1989 drukowanym jako miesięcznik „NaGłosem".

Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski[322]

Przeklęte paradygmaty

1. Romantycy i klasycyści

Porównanie nie jest może zbyt precyzyjnym sposobem charakteryzowania nowego zjawiska, jest za to z pewnością chwytem efektownym. Nic dziwnego więc w tym, że kiedy wśród młodych poetów zarysował się na początku lat 90., wyraźnie już dziś widoczny, istotny spór estetyczny – dało się słyszeć głosy o nowym konflikcie „klasycystów" z „romantykami" (czyli o'harystami lub, jak chce Karol Maliszewski, prominentna postać młodej krytyki – „barbarystami"[323]), na wzór tamtego, sprzed ponad 150 lat.

Źródeł owej dyskusji poszukiwać należy w dwóch numerach „bruLionu" – 14/15 i 16. Oba ukazały się na przełomie 1990 i 1991 roku, w mniej więcej kwartalnym

---

[322] Jerzy Sosnowski (ur. 1962) – prozaik, krytyk literacki, dziennikarz, nauczyciel. W latach 90. był wykładowcą na Uniwersytecie Warszawskim, współpracował z „Gazetą Wyborczą", pracował w Telewizji Polskiej, uczył języka polskiego. Jako krytyk opublikował wraz z Jarosławem Klejnockim *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)* (1996). W XXI wieku rozpoznawalny jako dziennikarz Radiowej Trójki i prozaik. Opublikował między innymi powieści *Apokryf Agłai* (2001, debiut), *Prąd zatokowy* (2003, *Ach* (2005), *Sen sów* (2016), a także eseje *Co Bóg zrobił szympansom* (2015).

[323] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 159––177).

odstępie. Poza znanymi już i omawianymi bulwersującymi prowokacjami i skandalami przyniosły wszechstronną prezentację twórczości najciekawszych poetów związanych z pismem (Świetlicki, Koehler, Podsiadło, Jaworski, Wróblewski, Sendecki, Wilczyk[324], Ekier[325]), a także innych, których dokonania artystyczne wydawały się wówczas mniej wyraziste (Michał Arabudzki[326], Wojciech Bonowicz[327], Paweł Filas). To właśnie wtedy w „bruLionie" drukowała swe wiersze Manuela Gretkowska[328], do czego obecnie – i chyba słusznie, bo wiersze nie były dobre – niechętnie się przyznaje. Nieco na uboczu skandali, konkursów literackich, prezentacji poetyckich i prozatorskich pojawiły się też polemiczne względem siebie teksty:

---

[324] Wojciech Wilczyk (ur. 1961) – poeta i fotograf (autor między innymi serii portretów roczników 60. zebranych w książce *Antologia*), krytyk sztuki.

[325] Jakub Ekier (ur. 1961) – poeta i tłumacz literatury niemieckojęzycznej. Jego wiersze charakteryzują się oryginalną, krótką formą. Przekładał między innymi Reinera Kunze czy Paula Celana, przygotował także nowe tłumaczenie *Procesu* Franza Kafki.

[326] Michał Arabudzki (ur. 1956) – scenarzysta i reżyser, wydał tomik *10 listów z twierdzy N.N.* (1990), współpracował z „Brulionem".

[327] Wojciech Bonowicz (ur. 1967) – poeta, w latach 90. współpracował z „Brulionem" i „Nowym Nurtem", debiutował tomikiem *Wybór większości* (1995), pracował w redakcji krakowskiego miesięcznika „Znak" (1996–2000). Od 2007 roku współpracuje z „Tygodnikiem Powszechnym"; popularyzuje myśl Józefa Tischnera, jest autorem jego biografii (*Tischner*, 2001).

[328] Manuela Gretkowska (ur. 1964) – prozaiczka, felietonistka, scenarzystka, działaczka społeczna. Debiutowała jako poetka w „Brulionie" (1987, nr 2/3). Na przełomie lat 80. i 90. mieszkała w Paryżu. W pierwszej połowie lat 90. opublikowała powieści *My zdie's emigranty* (1991), *Tarot paryski* (1993), *Kabaret metafizyczny* (1994). W 2006 roku współinicjowała ruch społeczny, który przekształcił się w efemeryczną Partię Kobiet. W XXI wieku publikuje między innymi prozę autobiograficzną.

O'haryzm[329] i *Nowi Skamandryci?*[330] Krzysztofa Koehlera (ten drugi w zasadzie był zbiorczym tytułem trzech wypowiedzi – obok Koehlera także Mariana Stali i Marcina Świetlickiego – które omawiały dokonania poetyckie Jacka Podsiadły) z jednej strony oraz *Koehleryzm*[331] Marcina Świetlickiego z drugiej.

Krzysztof Koehler, korzystając zresztą ze wspomnianego porównania lat 1989 i 1918, i wprost (aczkolwiek nieco żartobliwie) „Skamandra" z „brulionem", pisał oto, iż, podobnie jak wówczas, tak i teraz pojawili się poeci:

> którzy zaczęli bimbać sobie z ethosu służby i powinności literatury; fascynuje ich witalizm, swoboda, nieskrępowanie ekspresji, prawda przeżycia[332].

Jednocześnie, odwołując się do twórczości Marcina Świetlickiego i skupiając na wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, dostrzegał fascynację poetami amerykańskimi (według niego przede wszystkim twórczością Franka O'Hary). Chodziło, według Koehlera, o to, że o'haryści odrzucają wizję poezji jako „skonwencjonalizowanej, ale i sfunkcjonalizowanej sztuczności"[333], dążąc (zdaniem krytyka – na próżno, czy raczej wbrew samej idei mowy poetyckiej) do oddania bezpośredniości i autentyzmu przeżyć egzystencjalnych. Miało się to wiązać z odrzuceniem bagażu tradycji oraz kontekstu zarówno języka literackiego, jak i dorobku literatury w ogóle. Kiedy Marcin Świetlicki odpowiadał, broniąc poezji inspirowanej, jak sam pisał, ra-

---

[329] K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 99–102).
[330] K. Koehler, *Nowi Skamandryci?*, „Brulion" 1991, nr 16, s. 23–24.
[331] M. Świetlicki, *Koehleryzm*, „Brulion" 1991, nr 16, s. 39–41 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 103–110).
[332] K. Koehler, *Nowi Skamandryci?*, s. 23.
[333] Por. K. Koehler, *O'haryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 102).

czej ulicą niż uniwersytetem, było już jasne, że obaj twórcy i przyjaciele formułują (być może nie do końca świadomie) odmienne programy artystyczne dla młodej liryki. Po prawie pięciu latach możemy stwierdzić, że dyskusja ta nie była jedynie incydentem. Spór między „klasycystami" – zwolennikami, umownie mówiąc, konwencjonalności sztuki literackiej a „o'harystami", „personistami" czy „barbarystami" – więc zwolennikami nowego rodzaju „dzikości" sztuki, trwa nadal. Dla wielu stanowi zresztą kolejne wcielenie trwającego przez wieki konfliktu między, mówiąc językiem Nietzschego[334], tym, co „apollińskie", a tym, co „dionizyjskie" w kulturze.

Spór ów czy dyskusja odnowiła się w drugiej połowie 1995 roku za sprawą ankiety na temat dorobku młodej literatury, jaka została wydrukowana w 21. numerze lubelskiego kwartalnika „Kresy" oraz całego bloku tekstów krytycznych (recenzji i omówień), jakie opublikował jesienią poznański (już nie istniejący) dwutygodnik „N[owy] N[urt]". Wśród „klasycystów" – jako polemista – wyróżnił się przede wszystkim bardzo młody (ur. 1972) gdański poeta Wojciech Wencel, który wyrósł na najzacieklejszego krytyka twórczości Marcina Świetlickiego, nazywając go dosadnie w tekście opublikowanym przez „Kresy": „pomysłodawcą szczególnej odmiany literatury dla młodzieży"[335] (Świetlicki odpowiedział później wierszem *Specyficzna odmiana literatury dla młodzieży* w tomiku *Trzecia*

---

334 Fryderyk Nietzsche (1844–1900) – filozof niemiecki. W latach 1869–1879 profesor filologii klasycznej na uniwersytecie w Bazylei. Twórca oryginalnej „filozofii życia", będącej w kontrze do dziewiętnastowiecznej zachodniej kultury mieszczańskiej i chrześcijaństwa. Prekursor filozofii nowoczesnej, szczególnie ważny dla niemieckiego egzystencjalizmu i francuskiej dekonstrukcji. Jego dzieła są jedną z ważniejszych filozoficznych inspiracji literatury XX wieku.

335 W. Wencel, *Powrót* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 145).

połowa[336]). Z drugiej strony – naczelny krytyk „N[owego] N[urtu]", Karol Maliszewski, opublikował szereg artykułów, w których wytykał nurtowi „klasycyzującemu" (nie ograniczając się jedynie do przedstawienia zarzutów młodym poetom, ale także „starszym braciom" – Stanisławowi Barańczakowi i Adamowi Zagajewskiemu) pustosłowność [!], koturnowość, akademickość i niewrażliwość na przemiany świata dostrzegane dramatycznie u schyłku stulecia. Wypowiedzi te wywołały odzew w postaci kolejnych tekstów polemicznych, m.in. Roberta Mielhorskiego, J[arosława] K[lejnockiego] czy – na koniec – Krzysztofa Koehlera.

Istota konfliktu sprowadzona została chyba – z jednej strony – do różnicy w wyborze języka poetyckiego i artystycznych patronów; z drugiej, choć było to mniej widoczne, do problemu wyboru wartości. Z dyskusji wynikało, że o'harystom bliska jest tradycja kontrkultury i kontestacji, poezja „szkoły nowojorskiej", „Beat Generation", ale także twórczość Bursy i przede wszystkim Rafała Wojaczka (widoczne inspiracje w wierszach Świetlickiego). „Klasycyści" zaś zerkać by mieli, jak wynika z krytycznych odczytań, ku symbolizmowi, ku wielkim poetom europejskim (m.in. Brodski, Kawafis, Miłosz, Rilke), chętniej odwołując się do tradycji czysto literackiej, szanując dorobek liryki. Z tak zarysowanego, siłą rzeczy niedostatecznie uszczegółowionego obrazu wyrosły „obozy" artystyczne, w których znaleźli się twórcy o zadziwiająco różniących się – przy bliższym ich oglądzie – koncepcjach lirycznych. Cechy wspólne, wyróżnione na dość wysokim poziomie ogólności, pozwoliły jednocześnie na przypisywanie twórczości – np.: Marcina Świetlickiego, Krzysztofa Jaworskiego, Grzegorza Wróblewskiego, czy z pewnym wahaniem – Jacka Podsiadły tendencjom o'harystycznym;

[336] M. Świetlicki, *Trzecia połowa*, Poznań 1996.

zaś Krzysztofa Koehlera, Artura Szlosarka, Andrzeja Sosnowskiego, Andrzeja Stasiuka czy znacznie młodszego Wojciecha Wencla – nurtowi „klasycyzującemu".

2. Jacy romantycy?! Jacy klasycyści?!

Przyrównywanie obecnego konfliktu estetycznego do walki klasyków z romantykami u wrót XIX stulecia (choćby aluzje w *Parnasie bis*) nie wydaje się natomiast najtrafniejszym pomysłem. Po pierwsze, jak dziś doskonale wiemy, tamten konflikt był pozorny – klasycyści bowiem nie mieli w swym obozie nawet w połowie tak zdolnych pisarzy jak Adam Mickiewicz. Ich głos był więc głosem epigonów, a ich główny ideolog i poeta – Kajetan Koźmian[337] – okazał się co najwyżej krewkim polemistą, w konfrontacji artystycznej ponosząc druzgocącą klęskę. Po drugie, konflikt klasyków i romantyków był w istocie konfliktem światopoglądowym – zaś różnice w poetykach stanowiły prostą konsekwencję. Dziś trudno jest chyba mówić o tak istotnych sporach aksjologicznych; tym, co zdaje się różnić „klasycystów" i „o'harystów", jest raczej *sposób* lirycznego reagowania. Zresztą szukanie pozornie łatwych analogii z przeszłością nie służy wcale celniejszemu opisowi współczesnych problemów literackich, chyba że fetyszyzuje się ideę wiecznego powrotu.

Z pewnością przecież nie jest bowiem tak, że młodzi „klasycyści" reprezentują jakiś świat odchodzący, „bar-

[337] Kajetan Koźmian (1771–1853) – poeta, senator-kasztelan Królestwa Polskiego, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli klasycyzmu postanisławowskiego. Głośny przeciwnik romantyzmu i akcji niepodległościowych. Autor między innymi ód poświęconych kampaniom napoleońskim oraz poematu o wiejskim życiu *Ziemiaństwo polskie*, wydrwionego przez A. Mickiewicza w *Dziadach*.

baryzm" („o'haryzm") zaś jest jedyną przyszłością nowej poezji. Rozumiemy, że mowa tu o retoryce publicystycznej, która rządzi się prawem wielkiego skrótu i obrazowego konceptu, ale zbyt jaskrawe i przerysowane pomysły nie wyjaśniają jednak zbyt wiele.

Frapująca w tym kontekście wydaje się myśl Karola Maliszewskiego, który twierdzi, iż programowe różnice wśród młodych poetów nie są zbyt wielkie, gdyż tak naprawdę idzie o to samo, czyli wyrażenie jednostkowego dramatu wobec wielkiej samotności egzystencji. Wybór wzorów poetyckiej dykcji dopiero pozwala, zdaniem krytyka, lepiej lub gorzej sprostać temu wyzwaniu. Przy czym zwycięsko z próby tej wychodzą „nowi dzicy", ponieważ ich propozycje nie są jedynie: „subtelnym katalogiem lekturowych wzruszeń bez choćby jednej kropli prawdy najważniejszej – prawdy własnego życia, dojrzewania, doświadczenia bytu" (Maliszewski o Wenclu, ale też w szerszym kontekście – „Fa-Art" nr 2/96[338]), „klasycyści" zatrzymują się zaś na poziomie antykwarycznej poprawności. W ostatecznym starciu wygląda to tak – **Maliszewski**:

> Wolę barbarzyńców. Są bliżej krwiobiegu. I tak niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę rozpaczy w kraju, w którym wszystko już wolno. Odrobinę własnego języka, nie kojarzącego się ani z „różą", „drozdem", „Vermeerem", ani z panoczkiem Cogito. Kwestie zaś związane z solidarnością obserwują przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń. „Chciałbym wybuchnąć razem z nimi w zeszycie". To wszystko (*Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* – N[owy] N[urt] nr 19/95[339]).

---

[338] K. Maliszewski, *Między „świetlickim kredowym kołem" a „wenclowym przedmurzem"*, „FA-Art" 1996, nr 2, s. 88–92.

[339] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 176–177.

Koehler:

> Nie uznaję barbarzyńców. Są kosmicznie daleko od krwiobiegu. Nie mają zielonego pojęcia, gdzie on się mieści. Jedyne, co rozpoznają, to własny puls, a pomysł, by zaprzątać głowę innym tym odkryciem, jest żenujący. To prawda, bardzo niewiele potrzeba im do szczęścia. Trochę własnego języka, kompletnie nie kojarzącego się z językiem, jakim mówiła nasza poezja przez setki lat. Są bardzo daleko „od Pana Cogito", najdalej od Mickiewicza. Kwestie zaś związane z solidarnością i samotnością obserwują przez pomazane ptasim gównem grube szyby księgarń. Nic więc dziwnego, że otacza ich smród (*Wysychające kałuże* – N[owy] N[urt] nr 25/95[340]).

Znamienne, że obaj polemiści odwołują się pośrednio i metaforycznie do znanego (i programowego) wiersza Stanisława Grochowiaka (*Czyści* – „wolę brzydotę jest bliżej krwiobiegu")[341], fundamentalnym określeniem czyniąc „krwiobieg" jako ekwiwalent Istoty (?), Prawdy (?), Doświadczenia (?). Rysuje się więc, wychodzące ponad podziały, pragnienie odnalezienia nowego autentyzmu, który by oddawał w sposób najmniej zafałszowany Ducha czasu i uwikłaną weń osobowość twórczą. I daje się jednocześnie słyszeć w głosach krytyki literackiej tęsknotę, oczekiwanie: „na poetę, który by nam powiedział, jak my cierpimy, cieszymy się i zmagamy się z życiem" (Stala, *Cały ten zgiełk* – „N[a]G[łos]" nr 21[342]; cytat z Diltheya).

---

[340] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 206.

[341] Stanisław Grochowiak (1934–1976) – poeta, prozaik, dramatopisarz, publicysta. Najbardziej znane są jego wiersze z dojrzałego okresu twórczości cechujące się groteską, kiedy poeta zaliczony został do turpistów. Tu cytat dwóch pierwszych wersów z utworu *Czyści* z tomu *Rozbieranie do snu* (1959).

[342] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 219.

Niewątpliwie opisane spory toczą się dotychczas raczej na poziomie rozważań nad poetyką. Ta jednakowoż bywa kluczem, będąc jednocześnie deklaracją. Na początku dekady ujawniło się to nadzwyczaj jasno. Sięgnijmy oto po jedną z pierwszych prób syntezy, która wychodzi poza opis zewnętrzny i próbuje nazwać owo niewypowiedziane raczej przez samych poetów *credo*:

> **Klasycyzm**: Tak (temu światu), umiar, ufność, „prymat form", wiara w historię (także: literatury), antyrealizm i obiektywizm, prymat „starości": odnajdowania się w kulturowo poświadczonych formach, jawne autorytety, „tradycja podsuwa", iluzja dążenia do doskonałości (dościganie wzoru), eksponowanie pospolitości, czyli ewokacja ponadczasowej wspólnoty, zrównoważenie oparte na sprawdzonych wartościach, oglądanie bycia (opisywactwo), pulchryzm, rytmizm i nowe rymotwórstwo, rozszerzanie i rozjaśnianie horyzontu antropologicznego: metafizyka pozytywna. Wiara w bis-rzeczywistość, oparcie się na danych zapośredniczonych. Językowy paseizm, czyli traktowanie języka jako medium konserwującego ponadczasowo-symboliczną stałość. **Barbaryzm**: Nie (temu światu), brak umiaru, nieufność, „prymat treści", przekonanie, że historia (także literatury) jest fikcją – jest historią poszczególnych ekspresji, kolejnych konfesji, prezentacją poszczególnych bytów, zaistnień; realizm i sensualizm, prymat świeżości i nowości (odkrycia), niezbyt jawne autorytety, „tradycja nie podsuwa", iluzja przeczenia jakiejkolwiek doskonałości i brak wzoru, eksponowanie poszczególności, pojedynczości, teraźniejszości, uczestniczenie w byciu (świadectwo), rozpacz towarzysząca szukaniu i sprawdzaniu wartości, turpizm, kalectwo rytmu, nieufny rym (jeżeli już, to daleki bądź niepełny). Wiara w rzeczywistość, oparcie się na danych bezpośrednich. Językowe obrazoburstwo, kolokwialne zakotwiczenie semantyczne.

> Ściemnianie i zawężanie horyzontu: metafizyka negatywna (Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy* – „N[owy] N[urt]" nr 19/95[343]).

Tak prezentuje się jedna z najnowszych i bynajmniej nie pozbawiona wpisanej weń dyskusyjności wizja sformułowana już z pewnej perspektywy. Jak jednak pejzaż poezji „pokolenia „bruLionu»" przedstawiał się zaraz po 1989 roku?

3. „Obejdzie się bez ofiar"

Przede wszystkim należy przyznać rację tym, którzy twierdzą (jak np. Tomasz Majeran – *Tym razem obejdzie się bez ofiar* – „Odra" nr 6/96[344]), że: „najciekawsze projekty liryczne były w swych głównych zarysach gotowe już wcześniej", to jest co najmniej w połowie lat 80. Potwierdza tę obserwację lektura tych tomików poetyckich, których autorzy pozostawili za sobą ślady w postaci datowania wierszy. Z punktu widzenia odbioru literackiego fakty te nie mają jednak większego znaczenia, skoro dopiero maszyna promocyjna „bruLionu" nadała im rangę zjawiska komunikacyjnego na początku lat 90.

Ówczesny podział na nurt „klasycyzujący" i „o'harystyczny" przebiegał wzdłuż linii dość oczywistych preferencji i nie ujawniał jeszcze tego subtelnego bogactwa, jakie wydobył Karol Maliszewski kilka lat później. Polemika Koehler – Świetlicki sprowokowała zaś pierwsze

---

[343] Zob. *Teksty źródłowe*, s. 170–171.

[344] T. Majeran, *„Tym razem obędzie się bez ofiar"*, „Odra" 1996, nr 6, s. 75–76. Tytuł jest także tytułem wiersza Marcina Sendeckiego zamieszczonego w tym samym numerze na s. 78 (pierwodruk wiersza: „Tygodnik Literacki" 1991, nr 5, s. 11).

próby dalszych systematyzacji i rozpoznań. Zaś ostrość podziału (nawet jeśli, jak chce dziś wielu spośród komentatorów – pozornego lub względnie pozornego; z czym nie do końca się zgadzamy) wywołała reakcje młodszych twórców, jak – możemy domniemywać – choćby ta, z której autorzy *Parnasu bis* uczynili swego rodzaju motto do słownika:

> Barykada. Wyrosła. […] Jest podobno wysoka (nieodparte skojarzenie z Chińskim Murem). Wierzchołkiem barykady przebiega autostrada. W dole, po obu stronach – plemiona. Na głos (bądź też po cichu, notując coś w przepastnych brulionach) obsypują się wzajemnie słowami zawiniętymi w papierowe strzały samolocików. Niektóre z nich, jak udało nam się zauważyć, naprawdę posiadły trudną sztukę lotu. Stopień ważności w szamańskiej hierarchii plemion określa się biorąc pod uwagę długość i kolor krawatów, bądź też stopień sprania dżinsowych nogawek lub łokci. Czasem na barykadę wdrapie się jakiś osobnik, by zeskoczyć po przeciwnej stronie. Wierzchołkiem barykady przebiega autostrada. Czekamy na autostop, by oddalić się jak najprędzej… („J[uż] J[est] J[utro]" nr 15/92).

Jeśli nawet wypowiedź ta nie ogranicza się jedynie do diagnozowania sytuacji w nowej poezji (co służy autorom „J[uż] J[est] J[utro]", m.in. poetom Mariuszowi Grzebalskiemu[345] i Dariuszowi Sośnickiemu, późniejszym twór-

[345] Mariusz Grzebalski (ur. 1969) – poeta, prozaik, redaktor. Debiutował w 1994 roku dobrze przyjętym tomem *Negatyw*, redagował artzin, potem pismo „Już Jest Jutro", był redaktorem naczelnym poznańskiego dwutygodnika literackiego „Nowy Nurt". Jest szefem Wydawnictwa Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.

com potęgi „N[owego] N[urtu]", do wyrażenia własnego, nieco jakby wobec niej eskapistycznego stosunku) i dotyczyć by miała w ogóle życia literackiego poszarpanego podziałami, to jednak oddaje też pewien stan „frontowych" nastrojów wśród poetów.

Publikacja tzw. „fioletowej" serii poetyckiej „bruLionu" w roku 1992, a właściwie wiosną roku 1993 (ukazały się jeszcze seria „biała" w 1993 i „kolorowa" w 1994, zapowiadana jest na rok 1996 seria „wertykalna"), a więc tomików m.in. Świetlickiego (*Zimne kraje* – debiut) Podsiadły (*Wiersze wybrane*[346]), Barana (*Sosnowiec jest jak kobieta*), Wróblewskiego (*Ciamkowatość życia*), Jaworskiego (*Wiersze*[347]) czy Sendeckiego (*Z wysokości*[348]) uzmysłowiła, że jedność środowiska poetyckiego „bruLionu" to kreacja, stworzona, by tak rzec, w celach marketingowych – jak twierdzono później – głównie przez Roberta Tekielego. Potwierdzał to kilkakrotnie w wywiadach Marcin Świetlicki, nawet nazywając Tekielego „polskim Malcolmem MacLarenem", czyniąc tym samym aluzję do słynnego menadżera punk-rockowej grupy Sex Pistols, o której powiada się, że uzyskała rozgłos w dużej mierze dzięki jego manipulacjom. Właściwie dopiero od tej pory zaczęto mówić powszechnie o środowisku „bruLionu" jako o literackiej grupie typowo sytuacyjnej, gdzie nad podobieństwem twórczych programów dominowały raczej związki towarzyskie oraz wspólnota interesów (co zresztą, przekornie, najsilniej upodabniałoby „bruLion" do „Skamandra"). „Grupowa" publikacja tomików dowiodła, że pod względem artystycznym poeci „bruLionu" znajdują się zupełnie w innych obozach, że współpracę w jednym piśmie np. Koehlera i Jaworskiego oraz zgodną obecność na tych

[346] J. Podsiadło, *Wiersze wybrane. 1985–1990*, Kraków 1992.
[347] K. Jaworski, *Wiersze. 1988–1992*, Kraków 1992.
[348] M. Sendecki, *Z wysokości. Wiersze z lat 1985–90*, Kraków 1992.

samych łamach ich wierszy można by porównać, wciąż odwołując się do wątpliwych paraleli z Dwudziestoleciem międzywojennym, z sytuacją, w której gdzieś około roku 1925 to samo pismo prowadziliby zgodnie i publikowali w nim – powiedzmy – Przyboś z Lechoniem[349]. Ostateczną chyba kompromitację pozorowanej wspólnoty przyniosła rozmowa z poetami „bruLionu", drukowana w „R[es] P[ublice] N[owej]" nr 6/93. Marcin Baran zdemistyfikował wtedy jeden z kamuflażowych pomysłów manifestowania jedności pod postacią tajemniczego „Zakonu Żebraczego", który miał zrzeszać znakomitą część artystów „bruLionu": „«Zakon Żebraczy» jest grupą powstałą przy krakowskim S[towarzyzeniu] P[isarzy] P[olskich], której jedynym zadaniem było wyłudzanie pieniędzy"[350] (na cele edytorskie, jak wolno się domyślać) .

W tej sytuacji marginalna, jak się przez moment wydawało, polemika wokół „o'haryzmu" i „klasycyzmu" wróciła już jako jeden z fundamentalnych sporów wokół „nowej" poezji.

---

[349] Jan Lechoń, właśc. Leszek Serafinowicz (1899–1956) – poeta, eseista, krytyk literacki, tłumacz i dyplomata. Współtworzył grupę poetycką Skamander. W latach 1926–1929 był redaktorem „Cyrulika Warszawskiego". W 1940 roku wyemigrował do USA. Jego dwa pierwsze tomy, nawiązujący polemiczny dialog z tradycją romantyczną *Karmazynowy poemat* (1920) oraz pesymistyczne *Srebrne i czarne* (1924), cieszyły się w dwudziestoleciu międzywojennym dużą popularnością. Po 1939 roku pisał także wiersze nostalgiczne, czasem naznaczone patriotyczną egzaltacją. Jest autorem *Dziennika* z lat 1949–1956 (t. 1–3, Londyn 1967–1973). Zmarł śmiercią samobójczą.

[350] *Nowe „Dziady". Z poetami „brulionu" rozmawia P. Rodak*, „Res Publica Nowa" 1993, nr 6, s. 12.

4. Niebezpieczne pęcznienie pojęć

Kiedy Krzysztof Koehler i Marcin Świetlicki zwarli się w krytycznoliterackim klinczu[351], wielu spośród autorów wiązanych później z „klasycystycznym" nurtem w poezji wydało już swoje pierwsze tomiki. Po debiucie książkowym byli wtedy: Krzysztof Koehler (*Wiersze*, 1990), Marcin Baran (*Pomieszanie*, 1990), Marzena Broda (*Światło przestrzeni*, 1990). Kilka książek poetyckich mieli już w swoim dorobku w tym samym czasie autorzy debiutujący wcześniej, z „bruLionem" nie związani, których jednak dokonania poczęto, po 1990 roku, łączyć wyraźniej z nurtem klasycystycznym. Więc: Krzysztof Ćwikliński[352] (*Miejsce po odejściu*, 1983) czy Anna Piwkowska (*Szkicownik*, 1989). Niebawem zaś, równolegle z późniejszymi wobec „klasycystów" debiutami „o'harystycznymi", miały pojawić się tomiki nowych autorów dołączających niejako swą dykcją do „wysokiego idiomu". I tak: publikującego w „bruLionie" i poniekąd nawet wiązanego z nim Artura Szlosarka (*Wiersze napisane*, 1991, głośna, choć mocno kontrowersyjna, nagroda Kościelskich) oraz pozostających już jednoznacznie poza pismem: Jarosława Mikołajewskiego (*A świadkiem śnieg*, 1991), Agnieszki Herman[353]

[351] Klincz (ang.) – termin ze sportów walki; sytuacja konfliktowa uniemożliwiająca jakikolwiek ruch pojednawczy.

[352] Krzysztof Ćwikliński (ur. 1960) – poeta, literaturoznawca związany na początku kariery naukowej (od 1986) z Uniwersytetem Mikołaja Kopernika w Toruniu. Obecnie profesor nadzwyczajny w Wyższej Szkole Nauk Społecznych Pedagogium w Warszawie; znawca twórczości Andrzeja Bobkowskiego; współzałożyciel toruńskiego miesięcznika „Przegląd Artystyczno-Kulturalny" (1993–2002).

[353] Agnieszka Herman (ur. 1967) – poetka, dziennikarka, designerka. W latach 90. wydała świetnie przyjęte tomiki: *Wybuchło słońce* (1991) oraz *Zapisane światłem* (1995, entuzjastyczna recenzja Agnieszki Osieckiej).

(*Wybuchło słońce*, 1991), Mirosława Dnia[354] (*Trzy zdania z Lacana*, 1991), Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego[355] (*Nenia i inne wiersze*, 1991). A wreszcie w roku następnym – Marzanny Bogumiły Kielar (*Sacra conversazione*; nagroda Kościelskich), Roberta Mielhorskiego (*Góra szybowcowa i inne wiersze*), Dariusza Suski (*Rzeczy, które były światem*). W 1993 roku ukazał się późny debiut J[arosława] K[lejnockiego] (*Oswajanie*), następnego roku zaś jeszcze późniejszy Andrzeja Stasiuka (*Wiersze miłosne i nie*). Rok 1995 należy z pewnością do urodzonych już na początku lat 70., Wojciecha Wencla (*Wiersze*) oraz Rafała Rżanego[356] (*Wtedy nic jeszcze*; wcześniej autora arkuszy poetyckich). W tym momencie mówimy już jednak wyraźnie o pozabruLionowym kontekście nurtu, który wyemancypował się ostatecznie z „bruLionowych" konotacji wtedy, gdy w 1995 roku rozgorzały na nowo dyskusje o kształcie „młodej" poezji.

---

354 Mirosław Dzień (ur. 1965) – poeta, literaturoznawca. Profesor Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Wydał między innymi tomiki: *Trzy zdania z Lacana* (1991), *Jeżeli dobro* (1992), *Koła wewnętrznych kół* (1997).

355 Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki (ur. 1962) – jeden z najwybitniejszych poetów publikujących po 1989 roku. Zadebiutował tomem *Nenia i inne wiersze* (1990), publikuje prawie wyłącznie książki poetyckie, między innymi: *Liber mortuorum* (1997), *Przewodnik dla bezdomnych niezależnie od miejsca zamieszkania* (2003), *Dzieje rodzin polskich* (2005), *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach* (2008), *Imię i znamię* (2011). Wydał także zbiór felietonów literackich *Zpalcze* (2002), publikowanych wcześniej w lubelskim kwartalniku „Kresy". Jego oryginalna na tle całej poezji XX wieku poetyka jest połączniem tradycji biblijnej, barokowej, romantycznej i ludowej (szczególnie pogranicza polsko-ukraińskiego). Można w jego wierszach dostrzec pokrewieństwo z poezją Bolesława Leśmiana czy Jarosława Marka Rymkiewicza. Wielokrotnie nagradzany, w tym Nagrodą Literacką Nike i dwukrotnie Nagrodą Literacką Gdynia.

356 Rafał Rżany (ur. 1973) – poeta i krytyk literacki; redaktor „Nowej Okolicy Poetów".

Natomiast pierwsza szersza (poza rzeczonymi numerami krakowskiego pisma) prezentacja poezji „o'harystycznej" odbyła się w dwóch antologiach – *Przyszli barbarzyńcy* (1991, dość jednak wąsko rozpowszechnianej) oraz *Po Wojaczku – „bruLion" i niezależni* (1992). Ale też, mimo że w chwili rozpoczęcia przez Koehlera i Świetlickiego sporu estetycznego „o'haryści" pozostawali, pod względem dorobku, raczej w tyle w porównaniu z „klasycystami", to o nich właśnie krytyka literacka skłonna była wypowiadać się częściej, zaś publiczność akceptowała ich przesłanie znacznie chętniej. 500 egzemplarzy *Zimnych krajów* Świetlickiego rozeszło się natychmiast, co jak na debiut poetycki w sytuacji kulturalnej początku lat 90. – stanowiło nie lada sukces. Na tyle spektakularny, że w 1995 r. ukazało się, w większym nakładzie, zmienione nieco wznowienie (*Zimne kraje 2*), zresztą też już wyprzedane. Właśnie wspominana „fioletowa" seria może stanowić istotny punkt odniesienia dla „o'haryzmu" (choć wybór wierszy Podsiadły nie był niestety najlepszy i nie przekonywał wtedy do tego poety; uczyniły to dopiero jego następne „bruLionowe" tomiki – *Arytmia* (1993) i *Języki ognia* (1994) oraz opublikowana przez wydawnictwo Tikkun w 1994 roku *Dobra ziemia dla murarzy*, za którą autor otrzymał prestiżową nagrodę im. Georga Trakla). Po niej nastąpiły kolejne poetyckie prezentacje, pozostające w kręgu o'harystycznych, a często wyedukowanych na lekturze „bruLionu" wzorców. W nowym świetle ukazała się poezja twórców mających już pewien dorobek, prawem generalizacji wciągnięta w obieg konfliktu o'haryzmu z klasycyzmem. Idzie tu o Krzysztofa Śliwkę[357] (z powodu tomiku *Rajska rzeźnia i inne wiersze* z 1993 r. uhonorowa-

[357] Krzysztof Śliwka (ur. 1967) – poeta, od 2003 roku redaguje, obecnie internetowy, magazyn „Helikopter" wydawany przy wrocławskim Ośrodku Postaw Twórczych.

nego nagrodą im. Trakla) czy Pawła Marcinkiewicza[358]. Rok 1993 przynosi debiut Miłosza Biedrzyckiego (tomik *), w 1994 ukazują się bardzo chwalone debiuty książkowe Mariusza Grzebalskiego (*Negatyw*) i Dariusza Sośnickiego (*Marlewo*) – obaj poeci wydali wcześniej arkusze poetyckie. Jednocześnie coraz częściej – i to właśnie w odniesieniu do ostatnich „nowych" nazwisk – zaczyna mówić się o zbytniej pojemności terminu „o'haryzm", który przestaje cokolwiek tłumaczyć, staje się natomiast, zdaniem coraz liczniejszych krytyków, wytrychem interpretacyjnym (np. Tomasz Majeran, *Kilka uwag o wierszach Marcina Świetlickiego* – „N[owy] N[urt]" nr 17/94). Nie wyklucza to jednak przypisywania, co prawda siłą inercji, niektórym debiutującym w 1995 roku poetom – Maciejowi Meleckiemu[359] (*Te sprawy*), Szymonowi Kantorskiemu[360] (*Solo*), Grzegorzowi Olszańskiemu[361] (*Recytacje z pamięci*) – etykietki o'haryzmu.

W 1990 i na początku 1991 roku sytuacja nie jest jeszcze tak pogmatwana, a rozróżnienia, choć powierzchowne, intuicyjne i dalekie od precyzji, wyglądają na uzasadnione.

Patronat Franka O'Hary nad nową poetycką dykcją wydawał się wówczas Krzysztofowi Koehlerowi jawny. Czy

---

[358] Paweł Marcinkiewicz (ur. 1969) – poeta, tłumacz poezji anglosaskiej, literaturoznawca, profesor na Uniwersytecie Opolskim. Pisze przede wszystkim o współczesnej poezji amerykańskiej.

[359] Maciej Melecki (ur. 1969) – poeta, dyrektor Instytutu Mikołowskiego.

[360] Szymon Kantorski (ur. 1969) – poeta, pierwszy redaktor naczelny „Nowego Nurtu". Jego debiut, tomik *Solo* (1995) był pierwszą i jedyną książką wydaną w serii Biblioteka „Nowego Nurtu".

[361] Grzegorz Olszański (ur. 1973) – poeta, zadebiutował tomem *Tamagotchi w pustym mieszkaniu* (1999), członek górnośląskiej grupy poetyckiej Na Dziko (1994–2003); krytyk literacki i badacz poezji współczesnej, wykładowca na Uniwersytecie Śląskim, gdzie między innymi współtworzył i kieruje kierunkiem studiów sztuka pisania; recenzent muzyczny w kwartalniku „Opcje".

jednak nie nazbyt pochopnie? Jak rozumiemy, chodziło o wprowadzenie do mowy poetyckiej języka konkretnego indywiduum, co wiązałoby się z rezygnacją z „dykcji wysokiej"; wprowadzenie szczegółu biograficznego (lub wykreowanie go) w nastroju konfesyjności, żartu, prześmiewczości; odrzucenie (lub odrzucenie deklarowane) „wzorcowości"; podkreślanie prymatu egzystencji nad esencją. W tym manifestowałby się wpływ „szkoły nowojorskiej", a osobliwie Franka O'Hary. Czy jednak nie jest tak, że rola O'Hary została tu wyolbrzymiona, bardziej ze względu na jego wypowiedzi programowe (głównie *Personizm*) niż praktykę poetycką? Wszak bohater O'Hary zanurzony jest, „rozpuszczony" niemalże w chaotycznej magmie miasta, w „szumach, zlepach, ciągach" chciałoby się rzec. I tak naprawdę nie dochodzi do głosu jednostkowa niepowtarzalność w całym jej skomplikowaniu, ponieważ zostaje stłumiona potokiem przesuwających się i narzucających bodźców, hałasów, drgań. Obserwacja kończy się na werystycznie podanym szczególe, widocznym w wielkim zbliżeniu, bo tylko tak otoczenie (powiedzmy: „świat") udaje się uchwycić. Toteż, przyglądając się poezji domniemanych o'harystów dostrzec możemy, że prawdziwie zdolnymi uczniami Mistrza są Wojciech Wilczyk i nade wszystko Grzegorz Wróblewski. Pożądaną zaś „Twoją pojedynczość" buduje raczej poezja Johna Ashberry'ego [!]! Powiedzmy to słowami autora *Zimnych krajów*:

> a więc proste stwierdzenie „ząb mnie boli" także – nieoczekiwanie – rezonuje i „nasyca swą egzystencjalną sytuację znaczeniem kulturowym, wzbogaca ją o echo". Nie muszę więc uciekać się do powoływania się na Vermeera van Delft, Sołżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo chce mi się siusiu[362].

[362] M. Świetlicki, *Koehleryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105).

Oczywiście nie idzie tu o weryfikacje terminologiczne i zastąpienie nagle „o'haryzmu" przez „ashberryzm" [!] (co ironicznie sugerował Świetlicki), ile o dostrzeżenie pewnej, zaakceptowanej przecież, mistyfikacji. Pozwoli to rozumieć „o'haryzm" jako poezję „nowej bezpośredniości". Poezję ujawniającą, bez uciekania się do tradycyjnej lirycznej mowy symbolicznej (choć przecież Świetlicki próbuje budować, właśnie na przekór redukcjonizmowi O'Hary, nowy system symboliczny), jednostkową Wielką Traumę. I jest to ujawnienie liczące na odbiór, na zawiązanie dialogu nie ze zbiorowością, lecz drugim człowiekiem. Przypomnijmy:

> Pisząc to wszystko – piszę w tę niejasną, nieokreśloną stronę, w stronę tego obcego, odległego kogoś. Stwierdzając, że boli mnie ząb, że jestem głodny, że jestem, szczęśliwy – nie piszę tylko dla siebie (Świetlicki, *Koehleryzm*[363]).

Trauma jest stanem permanentnym, obrazuje to porównanie wierszy: *Ludzie* z *Zimnych krajów* i *Ludzie* z *Zimnych krajów 2*. O ile „niekochany" występuje na początku w sytuacji typowej dla jednostkowego, uczuciowego cierpienia, o tyle pisane kursywą te same słowa („*Niekochany nie zdradza. / Niekochany chodzi / dzwoniąc w kieszeni / niepotrzebnym kluczem*") w drugiej redakcji wiersza odnoszą się do stanu nigdy-nie-kończącego się dyskomfortu egzystencji, pozostającej wiecznie (nawet wtedy, gdy stabilizują się i ulegają wyciszeniu emocje, gdy odnajduje się azyl rodzinnego szczęścia – o czym w końcu opowiada nam *Schizma*) w starciu ze światem. Tak widziana wersja o'haryzmu, którą ujawniają wiersze Świetlickiego, byłaby na nowo zinterpretowanym dziedzictwem egzystencjalizmu. Wtedy też wspominane już jej

[363] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108–109).

związki z twórczością Bursy, Wojaczka, a nawet Grochowiaka należałoby dostrzec w kontekście żywej, przetworzonej kontynuacji, z pewnością zaś nie „naśladownictwa". Koncepcja „traumatycznego" chwytu interpretacyjnego zapewne byłaby też pomocna w wyjaśnieniu licznych wątpliwości i nieporozumień rodzących się w stosunku do dokonań twórczych Jacka Podsiadły. Ze względu na afirmacyjny charakter wielu wierszy autora *Arytmii*, przypominających epifanijne ody, pojawiły się głosy o „klasycyzujących" inklinacjach poety. Jeśli rzeczywiście w sferze światopoglądowych rozróżnień między klasycyzmem i o'haryzmem granica przebiega wzdłuż linii rozgraniczającej „akceptację" (pogodzenie, poszukiwanie piękna) i „traumę" (bunt, niezgodę), to takie odczytanie poezji Podsiadły zdaje się lekceważyć konfliktowość jego antycywilizacyjnych wierszy, deklarowany anarchizm, stosunek do religii i zbiorowej symboliki oraz wspólnotowych odruchów. Poetyka wierszy Podsiadły (autobiografizm, konfesyjność, kolokwializmy, konkret czasoprzestrzenny) sytuuje go wszak jednoznacznie po stronie o'haryzmu (formalne gry z tradycyjnymi strukturami formalnymi przynależnymi „dykcji wysokiej" są raczej incydentalne i dają się wytłumaczyć chęcią rozszerzenia poetyckiego repertuaru). O ile więc wiersze Świetlickiego to migawki z egzystencjalnego pola walki, wiesze Podsiadły byłyby raczej zapisem krótkich interwałów spokoju, wyszarpniętych z ciągłego zmagania. Ale też, jak wykazał J[erzy] S[osnowski] (*Więcej niż 130 nocy*, „N[a]G[łos]" nr 21[364]), tomik *Arytmia* jest poematem o wychodzeniu z depresji, więc właśnie ujawnieniem cierpienia.

Warto natomiast zauważyć, że określenie „klasycyzm" pojawiło się niejako prawem odbicia, prawem reakcji na określenie „o'haryzm" Krzysztofa Koehlera. Ani on, ani

[364] J. Sosnowski, *Więcej niż 130 nocy*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 82–100.

odpowiadający mu Marcin Świetlicki nie używali go. Owszem, Świetlicki pisze szyderczo o „brautiganizmie", „berrymanizmie" i „pattenizmie" oraz proponuje „terminy" – „zagajewszczak", „rilkowiec" czy „miłoszowiec"[365], ale są to oczywiście zabiegi ośmieszające samą ideę etykietowania twórczości. „Klasycyzm" zaczął znaczyć po prostu tyle, co „nie-o'haryzm". O ile, od biedy, wyznaczniki o'haryzmu zostają sformułowane, to jakiekolwiek wyznaczniki klasycyzmu będą takie, jakie wyobrażenie o nim formułującego akurat opinię krytycznoliteracką. Spowoduje to niezwykłą doprawdy pojemność pojęciową terminu i doprowadzi bardzo szybko do postawienia przez krytykę pełnych bezradności pytań o profile i rodzaje owego klasycyzmu. Będziemy mieli więc do czynienia na przykład z „klasycyzmem estetyzującym" (wiersze Artura Szlosarka i wczesne Krzysztofa Koehlera), „neobarokiem" (Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki), próbami połączenia poetyki klasycyzującej z chrześcijańskim, czy wręcz – w nowych wierszach – wyraźnie religijnym (wyrastającym jakby z tradycji kwietyzmu) przesłaniem (Wojciech Wencel). Klasycyzującą bywa też nazywana poezja Marzeny Brody i Marzanny Bogumiły Kielar (ze względu na wyraźne inspiracje twórczością Brodskiego i Zagajewskiego oraz próbę budowy jawnej perspektywy metafizycznej), Roberta Mielhorskiego (ze względu na bogactwo tropów kulturowych i odniesień literackich), Andrzeja Stasiuka (psalmiczność *Wierszy miłosnych i nie*, odwołania do Biblii – a zwłaszcza Księgi Koheleta – i konteksty filozoficzne).

Klasycyzująca „afirmatywność" ma jednak wiele twarzy, poetyka „spokoju" wiele realizacji. Nie chodzi tu o już na pierwszy rzut oka dostrzegane rozwarstwienie pomiędzy poszczególnymi twórcami, ale też o ewolucję w obrębie jednej świadomości artystycznej. Dwa przykłady. Już

[365] M. Świetlicki, *Koehleryzm* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108).

druga książka Krzysztofa Koehlera (*Nieudana pielgrzymka*) pokazuje dynamikę zmian zarówno w poetyce, jak i w semantyce – ku niepokojącemu, jakby inspirowanemu grozą rodem z poezji księdza Baki[366] rozpoznaniu własnej sytuacji w konfrontacji z Absolutem. Obsesyjnie powracające toposy i rekwizyty barokowe (śmierć, ciemność, światło, pustka, czas…), wspomagane eksperymentami z gatunkową refrenicznością (i wskrzeszaniem ronda[367], ritornella[368], estribilla[369]) oraz przemieszaniem leksyki XX i XVII-wiecznej budują świat poezji Tkaczyszyna-Dyckiego, niepokojąco bliski swym kształtem wyróżnionej przecież jako atrybut o'haryzmu koncepcji zapisu indywidualnego cierpienia…

5. „Między Świetlickim kredowym kołem a Wenclowym przedmurzem"[370]

Dwubiegunowy układ, zarysowany przez opozycję klasycyzmu i o'haryzmu – jak można było domniemywać ob-

[366] Józef Baka (1707–1780) – poeta, kaznodzieja, katolicki zakonnik, jezuita. Tworzył po łacinie i po polsku. Jego najbardziej znane dzieło to *Uwagi śmierci niechybnej* (1766), które przez długi czas traktowane były jako przejaw barokowej grafomańskiej, manieryczno-dewocyjnej twórczości, a dziś uznawane są za arcydzieło późnobarokowej poezji metafizycznej.

[367] Rondo – gatunek wiersza wywodzący się ze średniowiecznej poezji francuskiej, charakteryzuje się dużym zrytmizowaniem, w kilkunastu wersach są tylko dwa rymy, oraz refrenem, którym jest powtórzenie pierwszego wersu.

[368] Ritornello – wywodzący się z poezji włoskiej gatunek trójwersowego wiersza żartobliwego lub erotycznego; pierwszy wers zawiera nazwę kwiatu lub innej rośliny, która rymuje się z ostatnim wersem.

[369] Estriblla – gatunek krótkiego wiersza rytmicznego, mający początek w tradycji hiszpańskiej.

[370] Por. K. Maliszewski, *Między „świetlickim kredowym kołem"*…, s. 88–92.

serwując bujny rozwój poezji najnowszej, ciekawe debiuty i rozwijające się talenty – przestaje wystarczać krytykom, nie satysfakcjonuje (rzecz jasna), podkreślających swą indywidualność i niepowtarzalność, poetów. Kwestionuje się samą zasadę dychotomicznego opisu lirycznych zjawisk:

> Mamy więc z jednej strony: poezję odświętną, dykcję wysoką, idiom konwencjonalny, z drugiej strony: poezję codzienności, dykcję niską i idiom konwersacyjny. Z jednej strony poezję klasycystów, z drugiej barbarzyńców […]. Dalej więc pozostajemy w świecie schematycznych rozpoznań, które w gruncie rzeczy niewiele mówią o specyfice twórczości tego czy tamtego autora (Janusz Drzewucki[371], *W imię ciągłości*, „N[a]G[łos]" nr 21[372]).

Niewystarczalność i niekonkretność przywoływanych kategorii pokazuje też Karol Maliszewski w kolejnych recenzjach debiutanckich tomików młodych, wychowanych poniekąd na lekturze „bruLionu" twórców. Ale też „N[owego] N[urtu]", zwłaszcza w ostatniej fazie swego, niestety stanowczo zbyt krótkiego istnienia, stał się, o czym sam krytyk nieśmiało napomina (Maliszewski, *Między Świetlickim kredowym kołem a Wenclowym przedmurzem*, „Fa-Art" nr 2/96), ośrodkiem grupującym poetów, dla których dawne o'harystyczne wzorce były (i są) istotnym punktem odniesienia. Maliszewski natomiast, kreśląc szkic panoramy nowej liryki wyznacza cztery punkty orientacyjne w postaci twórczości poetów wczesnej fazy „bruLionu" (Podsiadło, Sendecki, Koehler, Świetlicki), by – omijając niesprawne jego zdaniem kon-

---

[371] Janusz Drzewucki (ur. 1958) – poeta, krytyk literacki. W latach 2005–2012 kierował wydawnictwem Czytelnik; od 1996 roku członek redakcji miesięcznika „Twórczość".

[372] J. Drzewucki, *W imię ciągłości (kilka uwag o poezji polskiej lat dziewięćdziesiątych)*, „NaGłos" 1995, nr 21, s. 27–35.

cepcje dwupodziału – snuć nici dalszych powinowactw, zależności i wpływów, daleko wykraczających poza interesującą nas przestrzeń i obejmujących zjawiska najnowsze, wiersze tak świeże, że jeszcze naprawdę nie uwewnętrznione ani przez krytykę, ani przez czytelników. Trzeba nadmienić, że ostatnio pojawiły się też inne ciekawe propozycje wstępnej syntezy autorstwa Roberta Mielhorskiego (*Płatek stopionego wosku*, „Odra" nr 5/96[373]) czy Mieczysława Orskiego (*Poeci z oślich ław umarłej klasy*, „Odra" nr 6/96[374]).

Jednym z pierwszych pomysłów wzbogacenia czy też rozszerzenia opozycji „o'haryzm – klasycyzm" było wprowadzenie do refleksji krytycznoliterackiej kategorii neoawangardy (na przykład dyskusja *Na powierzchni literatury i w środku*, „Kresy" nr 21[375]). Jak wolno się domyślać, chodzi o poezję odrzucającą pokusę „wykładalności" znaczeń wiersza poprzez odczytanie intencji twórczych oraz odkrycie w nim obecności bezpośredniego doświadczenia (skrytego albo w „klasycystycznym" labiryncie metafory, albo w „o'harystycznej" – często pozornej – kreacji autobiograficznej lub autotematycznej) na rzecz czystej literackości (nie udałoby się więc uniknąć i odwołań do dekonstrukcjonizmu), parnasistowskiego (ale na miarę doświadczeń XX wieku) zaangażowania w nicowanie języka (języków) oraz erudycyjnych gier z szablonami stylistycznymi i gatunkowymi. Dzięki temu nie bardzo mieszcząca się w interesującym nas rozróżnieniu, a budząca żywe zainteresowanie, podziw i spory poezja Andrzeja So-

[373] R. Mielhorski, *Płatek stopionego wosku (Debiuty poetyckie 1989––1995 na tle życia młodoliterackiego ostatnich lat)*, „Odra" 1996, nr 5, s. 65–70.

[374] M. Orski, *Poeci z oślich ław „umarłej klasy"*, „Odra" 1996, nr 6, s. 67–74.

[375] *Na powierzchni literatury i w środku…*, „Kresy" 1995, nr 21, s. 8–25.

snowskiego (niemalże rówieśnika pokolenia „bruLionu" – ur. w 1959 r., chodzącego jednak własnymi ścieżkami), ale także przecież Andrzeja Niewiadomskiego, Tadeusza Pióro[376] – a z młodszych choćby Darka Foksa – zyskałaby poręczny klucz (bynajmniej nie wytrych!) interpretacyjny, pozwalający na bogatsze niż do tej pory odczytanie. Z pewnym zaskoczeniem możemy też zauważyć, że zgoda na tę kategorię pozwala również na o wiele bardziej płodną niż dotychczas interpretację dokonań artystycznych przypisywanego do o'haryzmu Krzysztofa Jaworskiego (jawiącego się na razie w roli prześmiewcy, co najwyżej zręcznego naśladowcy Berrymana, którego „wiele wierszy […] otwarcie wpisuje się w kanon poezji *quasi*-publicystycznej, żywo reagującej na obyczajowe nowinki, społeczno-polityczny szczegół, na całe to iskrzenie po brzegach procesów społecznych" – Maliszewski, „N[owy] N[urt]" nr 11/95[377]); czy łączonego z „klasycystami", urodzonego w 1971 r., Tomasza Majerana (który umieszczony odruchowo wśród zwolenników „dykcji wysokiej" zdaje się wyglądać na mało przekonującego eksperymentatora – formistę i ogólnopolski autorytet w przekształcaniu form sonetopodobnych). Być może kategoria neoawangardy byłaby też użyteczna dla wnikliwszego opisu skromnych

[376] Tadeusz Pióro (ur. 1960) – poeta, tłumacz, amerykanista, dr hab., pracuje w Instytucie Anglistyki na Uniwersytecie Warszawskim. Na początku lat 80. wyjechał do USA, gdzie studiował (University of Washington w Seattle, doktorat na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley) i pracował (Southern Methodist University w Dallas). Do Polski wrócił w 1997 roku, pracował między innymi w redakcji przekładowej Państwowego Instytutu Wydawniczego. Jest członkiem redakcji „Literatury na Świecie". Autor między innymi książek poetyckich: *Okęcie* (1993), *Wiersze okolicznościowe* (1997), *Wola i ochota* (2000). Sommelier, regularnie pisuje felietony kulinarne.

[377] K. Maliszewski, *„Optyk to cwel", czyli koniec etosu*, „Nowy Nurt" 1995, nr 11, s. 7.

jak na razie, ale niezwykle obiecujących, dokonań Marcina Sendeckiego oraz poezji Miłosza Biedrzyckiego…

Niemniej jednak Krzysztof Koehler pytany: „czy teraz, patrząc z perspektywy paru lat, wycofałby się z terminu «o'haryzm»", odpowiada bez wahania:

> Nie wycofałbym się z tego. To jest termin, który metaforycznie obrazował ducha tamtego czasu, pewien stosunek do świata wielu wstępujących wtedy poetów. To był lepszy termin niż „barbarzyńcy", ale to jest tak samo termin i może to wszystko jedno (*Jestem silny*, „Studium" nr 4)[378].

Akceptując postulaty krytyczne dotyczące niewystarczalności opisowej tkwiącej w dualistycznym ujęciu (bo umykają mu też, o czym nie wspominaliśmy, choćby takie zjawiska, jak minimalistyczna poezja postlingwistyczna – Tekieli, Ekier, produkcje grupy „Zlali mi się do środka" – Brzóska-Brzoskiewicz[379], Mauzere[380], czy w ogóle ludyczne odmiany nowej liryki) nie widzimy jednak, idąc śladami Krzysztofa Koehlera, dramatycznej potrzeby rewizji pojęć, które przecież weszły już do świadomości publiczności czytającej i samych poetów, i – mniej lub bardziej udanie –

---

[378] R. Chojnacki, M. Czyżowski, *Jestem silny*, „Studium" 1996, nr 4, s. 7–12.

[379] Dariusz Brzóska Brzoskiewicz (ur. 1965) – poeta, dramatopisarz. Od roku 1986 uczestnik działań Totartu i członek grupy Zlali Mi się Do Środka. W „BibLiotece" „Brulionu" ukazały się dwie jego książki poetyckie: *Haiku* (1992) oraz *Złote myśli psa* (1994). Występował w *Dzyndzylyndzy*, współtworzonym przez brulionowców programie Telewizji Polskiej.

[380] Lopes Mausere, właśc. Wojeciech Stamm (ur. 1965) – poeta, dramaturg, prozaik. Działał w Totarcie i był członkiem grupy Zlali Mi się Do Środka. W „BibLiotece" „Brulionu" ukazał się jego tomik *AIDS albo szwedzki obóz koncentracyjny* (1994). Współautor telewizyjnych audycji *Dzyndzylyndzy* oraz *AlternaTiVi*. Od 1989 roku mieszka w Niemczech (z przerwą 1995–1997).

istnieją w rozmowach o literaturze najnowszej. Wiadomo w końcu, że każda synteza, każde uogólnienie redukuje szczegół, każda definicja ucieka od niuansów. A czy chcemy tego, czy nie, pojęcia „klasycyzm" i „o'haryzm", splecione w nierozerwalny węzeł, jakkolwiek poddawane rewizjom i negacji, *będą stanowić określenia charakteryzujące nową poezję początku lat 90*. Jak trakty prowadzące ku nowym rozgałęzieniom i skrzyżowaniom, wokół których meandrują pojedyncze ścieżki poetów; rozpoznawalne dopiero w wielkich, uważnych zbliżeniach.

Anna Legeżyńska[381]

Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?

Trochę o konkurencji

Jeszcze nie tak dawno, podczas słynnego sporu o istnienie pokolenia „bruLionu", jeden z licznych dyskutantów, Julian Kornhauser, stwierdził, iż oto powstał „cały potężny biznes pod nazwą «młoda literatura»" (zob. „Tygodnik Powszechny" 1995 nr 3[382]). Niezależnie od ogólnej (raczej negatywnej) oceny stanu młodej prozy i poezji, do czego każdy krytyk ma prawo, powyższe stwierdzenie wydaje się z gruntu niesprawiedliwe. Można bowiem zgodzić się z opinią, że sztuka słowa chce dziś odnieść rynkowy sukces. Cóż w tym jednak zdrożnego, iż literaci, w tym nieraz prawdziwi pisarze, starają się oprócz sławy zdobyć jeszcze pieniądze? Bardziej niemoralną rzeczą jest na ten temat milczeć, ale o pieniądzach myśleć. A jeszcze bardziej niemoralną – suponować, iż zarabianie pracą literacką auto-

---

[381] Anna Legeżyńska (ur. 1951) – krytyczka literacka, badaczka poezji współczesnej, profesor na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka podręczników do literatury współczesnej oraz między innymi książek: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej* (1999), *Krytyk jako domokrążca. Lekcje literatury z lat 90.* (2002) czy *Od kochanki do psalmistki… Sylwetki, tematy i konwencje literatury kobiecej* (2009).

[382] J. Kornhauser, *Barbarzyńcy i wypełniacze* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 126).

matycznie oznacza marny poziom twórczości. Rację ma Bauman[383] w jednym ze swych szkiców pisząc, że konkurencja zastąpiła dzisiaj awangardową „krucjatę" (zob. „Teksty Drugie" 1994 nr 5/6). Każdy kolejny styl artystyczny nie domaga się już prawa pierwszeństwa i wyłączności, usiłuje raczej wygospodarować dla siebie trochę miejsca na „zatłoczonej scenie sztuki". Z tej perspektywy patrząc, trzeba przyznać, że wiele wskazuje na to, iż nowa literatura radzi sobie dobrze: wygrywa walkę o rynek; wcale jednak nie wiadomo, czy wygra walkę o rząd dusz. Te raczej wciąż ulegają charyzmie pokolenia wojennego. Późne wiersze „starych poetów" (Hartwig, Szymborska, Herbert, Różewicz) nadal niezwykle skutecznie pobudzają wyobraźnię i wrażliwość czytelników.

W czym lepsi od poprzedników

„BruLionowa" nacja troszczy się jednak nie tylko o mamonę, lecz również o rangę w historycznoliterackim procesie. Trapi się pytaniem o tożsamość i o swoje miejsce w kulturowej przestrzeni. Bardzo rozumnie wyłożył to Jacek Gutorow[384]:

---

[383] Zygmunt Bauman (1925–2017) – filozof i socjolog, w latach 50. i 60. związany z Uniwersytetem Warszawskim; wyemigrował z PRL-u w 1968 roku, najpierw do Jerozolimy, potem do Wielkiej Brytanii, gdzie w latach 1972–1990 kierował Katedrą Socjologii Uniwersytetu Leeds; teoretyk postmodernizmu. Do jego najważniejszych książek należą: *Nowoczesność i Zagłada* (1989, wyd. pol. 1992), *Ponowoczesność jako źródło cierpień* (1997, wyd. pol. 2000) czy *Płynna nowoczesność* (2000, wyd. pol. 2006). Tu odwołanie do artykułu: Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie" 1994, nr 5–6, s. 171–179.

[384] Jacek Gutorow (ur. 1970) – poeta, zadebiutował tomem *Wiersze pod nieobecność* (1997), literaturoznawca, profesor w Instytucie Anglistyki Uniwersytetu Opolskiego, gdzie także jest redakto-

> Młoda polska poezja jest poezją, która poszukuje – nowych słów, nowych metafor, nowej poetyki wreszcie – lecz tylko po części zdaje sobie z tego sprawę. Co jest istotą rodzących się właśnie sporów estetycznych? Czy jest nią Witkiewiczowski problem podniesienia życia do Sztuki? A może Gombrowiczowski protest indywiduum zniewolonego przez Formę? Otóż wydaje mi się, że najbardziej powszechnym i aktualnym pytaniem jest pytanie o stosunek do Tradycji i przeszłości; zagadnienie bynajmniej nie nowe, lecz na nowo postawione (J. Gutorow. *Poezja i tradycja*, „Kresy" 1996 nr 1).

Pytanie o stosunek do tradycji dzisiejsza literatura, a ściślej mówiąc: poezja, formułuje tak dobitnie, że wyróżnia ją ono na tle pokoleń wcześniejszych. Bo przypomnijmy przecież: nie miało tego dylematu – na większą skalę – pokolenie '68 ani też następujące po nim Nowe Roczniki. Jeśli nawet problem samookreślenia wobec przeszłości pojawiał się w generacyjnych enuncjacjach, to raczej jako wątek ogólniejszego sporu o światopogląd (zob. nowofalowa opozycja romantyzm–klasycyzm). Tradycja pojęta jako składnik praktyki twórczej zaczęła odgrywać istotną rolę dopiero w późniejszej i „osobnej" poezji autorów pokolenia '68, kiedy to w imieniu pokolenia przestali już przemawiać (spójrzmy choćby na ostatnie tomy: *Ziemię ognistą* Zagajewskiego i *Podróż zimową* Barańczaka).

Wyraźny stan zapaści czy kryzysu w żywym dialogu z tradycją dał się zaobserwować szczególnie w twórczości Nowych Roczników, nie przeciętą pępowiną złączonych jedynie z poetyką Nowej Fali (ale ani o milimetr dalej w głąb przeszłości). Wydaje się, że było to pokolenie

---

rem naczelnym „Explorations. A Journal of Language and Literature"; krytyk literacki piszący przede wszystkim o polskiej i anglosaskiej poezji nowoczesnej.

o wyjątkowo mocnym poczuciu wykorzenienia, wydziedziczenia kulturowego (co zresztą mogło, między innymi, przyczynić się do artystycznej klęski tej formacji jako całości; przez A.K. Waśkiewicza nazwanej „pokoleniem słabym”[385]).

Tymczasem pokolenie „bruLionu”, niepokorne, wielobarwne i w i e l o z n a c z n e, zaciekawiło krytykę nie tylko radykalnym odrzuceniem etosu i solidarnościowej retoryki, negacją niepodległościowo-obywatelskich zobowiązań liryki (stąd zapewne miano „nowych skamandrytów”), lecz także tym, że powróciło do starego jak literacki świat pytania: czym jest klasycyzm?

Czy to przezwa?

Tym razem jednak w sporze z klasycyzmem po drugiej stronie barykady zabrakło znanego przeciwnika: romantyzmu. On również (przez Miłosza Biedrzyckiego nazwany „skrzepem mentalnym”) został odrzucony. Nowi klasycyści poszukali sobie wroga w obrębie własnej generacji; okazali się nim tzw. barbarzyńcy. Logiczne to i zgodne z porządkiem dziejów; barbarzyńcy przychodzą po to, by zburzyć istniejący jeszcze, lecz już nadwątlony porządek rzeczy, ktoś zatem musi heroicznie dać im odpór.

Rzecz w tym, że sami barbarzyńcy nie bardzo na ten spór mieli ochotę, zamiast nich nową sytuację definiowali (skądinąd bardzo utalentowani i pełni językowego temperamentu) młodzi krytycy z Karolem Maliszewskim na czele.

---

[385] Andrzej Krzysztof Waśkiewicz (1941–2012) – poeta, krytyk literacki, historyk literatury; aktywny uczestnik życia literackiego w PRL i w latach 90.; redaktor licznych antologii poetyckich. Tu odwołanie do jego książki: *Ósma dekada. O świadomości poetyckiej „nowych roczników”*, Wrocław 1982.

Spór klasyków z barbarzyńcami przysmaczył parę kolejnych, ubiegłorocznych numerów „Nowego Nurtu" i innych czasopism, ale pojawiły się też domysły, że został wzniecony sztucznie, dla podtrzymania słabnącej uwagi, jaką publiczność na początku darzyła nową formację. Niedawno Marcin Baran, recenzując nowy tomik Artura Szlosarka, nazwał klasycyzm „bezsensownym, pustym liczmanem", który niczego nie wyjaśnia (zob. „Tygodnik Powszechny" 1996 nr 45[386]). Byłżeby więc on tylko przezwą?

Sądzę, że lekceważenie kolejnego w powojennej historii literatury sporu o klasycyzm nie jest posunięciem roztropnym. Po pierwsze dlatego, że zebrała się już całkiem pokaźna kupka tekstów i deklaracji, z których wynika, iż klasycyzm nie jest żadnym uroszczeniem krytyki, lecz faktem **świadomości pokoleniowej**. Jeśli nawet nie można go – w sposób bezdyskusyjny – opisać jako poetykę realizowaną w utworach, to klasycyzm istnieje jako wyraźny i głośny temat poetyki sformułowanej. A podobne świadectwa: manifesty, programy, autokomentarze – również należą do dziejów literatury i jako takie dokumenty winny zostać opisane; choćby dalej nawet nie wynikało z nich nic dla praktyki twórczej. Po wtóre, coś z nich jednak wynika, bo oto z najbardziej pobieżnego przeglądu tekstów poetyckich można wyabstrahować parę wyróżników, pozwalających mówić o kontynuacji klasycyzmu najszerzej pojętego. Są to wyróżniki, które w innym miejscu należałoby gruntowniej skomentować i przedyskutować. W ubiegłorocznych polemikach doprawdy niewiele argumentów wywodzono z obserwacji poetyki konkretnych tekstów. Spór toczył się właśnie na poziomie sformułowanych programów i deklaracji – jak zwykle dotąd bywało

[386] M. Baran, *Zamęt i kryształ*, „Tygodnik Powszechny" 1996, nr 45, s. 13.

(może więc przypomnijmy dla porównania teksty sprzed lat: *Wizja przeciw równaniu*[387] J. Kwiatkowskiego[388], *Euklides i barbarzyńcy*[389] J. Prokopa[390], *Szmaciarze i bohaterowie*[391] J. Łukasiewicza, *Nieufni i zadufani*[392] oraz *Ironia i harmonia*[393] S. Barańczaka).

Kilka znaków szczególnych

Orientacja zwana w nowej liryce klasycystyczną ma pewne powtarzalne właściwości. Przedstawię je tutaj w dużym uogólnieniu:

1. Poszanowanie kulturowej przeszłości

W odróżnieniu od barbarzyńców (nadal konieczne byłyby przy tych nazwach cudzysłowy; dla wygody z nich

---

[387] J. Kwiatkowski, *Wizja przeciw równaniu. Nowa walka romantyków z klasykami*, „Życie Literackie" 1958, nr 3, s. 1, 6–8.

[388] Jerzy Kwiatkowski (1927–1986) – literaturoznawca, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków literackich drugiej połowy XX wieku, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor prac o poezji Leopolda Staffa, Jarosława Iwaszkiewicza, Julina Przybosia oraz szkiców o dwudziestowiecznej poezji francuskiej. Opublikował szereg ważnych książek krytycznych, między innymi: *Klucze do wyobraźni* (1964, wyd. 2. poszerzone 1973), *Notatki o poezji i krytyce* (1975), *Felietony poetyckie* (1982).

[389] J. Prokop, *Euklides i barbarzyńcy. Szkice literackie*, Warszawa 1964.

[390] Jan Prokop (ur. 1931) – literaturoznawca, krytyk literacki, eseista, poeta. Polonista i romanista. Związany naukowo między innymi z Instytutem Badań Literackich PAN, Uniwersytetem Turyńskim i Wyższą Szkołą Pedagogiczną w Krakowie.

[391] J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.

[392] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.

[393] S. Barańczak, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.

zrezygnujmy), klasykom obcy jest gest totalnej negacji. Tradycja istnieje w ich wierszach jako płaszczyzna temporalna, z którą konfrontuje się współczesność. Najczęściej wszakże chodzi o tradycję XX-wiecznego neoklasycyzmu lub po prostu klasykę pojmowaną jako twórczość wielkich osobowości artystycznych. Krzysztof Koehler, mówiąc o początkach swej literackiej edukacji, wymienia poezję Mandelsztama, Rilkego i Barańczaka. Następnie (w polemice z barbarzyńcami) wskazuje przede wszystkim nazwisko Herberta. Natomiast młodszy od niego Wojciech Wencel wolałby innych patronów: Brodskiego i „późnego" Zagajewskiego, Miłosza, Venclowę, Rymkiewicza, Macheja, Maja, ale i angielskich metafizyków, Rilkego, Trakla („Kresy" 1995 nr 1). Klasycyzm, powiada gdański poeta, winien być „sztuką współodniesień"[394].

Wynika z tych obserwacji tyle, że „ich" (tak piszą: „nasz") klasycyzm kształtuje się poprzez reminiscencje głośnych lektur lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, obecnych w polskiej kulturze przede wszystkim dzięki translatorskim zasługom Barańczaka i Sommera. Rzadziej młodzi klasycyści mówią o kontynuacji prądu lub określonej konwencji literackiej; jeśli tak się dzieje, to najczęściej chodzi o szeroko rozumianą barokowość. Tradycją niechętnie widzianą wydaje się wzorzec liryki Różewiczowskiej, a także – poza nielicznymi wyjątkami, jak np. wiersze Tekielego – poezja Mirona Białoszewskiego. Wobec dalekiej przeszłości poezja ta pozostaje obojętna, toteż nie bez przyczyny krytyk, Karol Maliszewski zadaje dramatyczne pytanie: „Gdzie Horacy, Dante, Villon, Mallarmé,

[394] W. Wencel, *Powrót* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 146), cytat i lokalizacja niedokładne. Wencel odwołuje się w tym fragmencie do eseju Josifa Brodskiego (*Śpiew wahadła*, Paryż 1989), w którym to nie klasycyzm, lecz „poezja jest przede wszystkim sztuką odniesień, aluzji, językowych i metaforycznych paraleli".

Valery? Gdzie autentyczna, żywa rozmowa z tradycją?"[395]. No tak, nowy klasycyzm zapewne zyskałby na powadze, sięgając do tak szacownych wzorów; czyż jednak właśnie wówczas nie okazałby się „prywatną zabawą w erudycję"[396]? Mamy przecież rok 1997, jakich więc natchnień mieliby szukać dzisiejsi poeci w wierszach Horacego czy Dantego, których językiem naszej epoki nie wyraziliby Miłosz, Zagajewski czy Brodski? Gdyby o „autentyczności" klasycyzmu miały decydować tylko wybory z klasycznej listy lektur – trzeba byłoby skreślić wiele XX-wiecznych neoklasycyzmów. Istotą klasycyzmu są bowiem nie tylko osobowe autorytety, lecz także typy świadomości, postawy, powtarzalne techniki, motywy i tematy.

2. Idea wielkiego Powrotu

Właśnie bez niej trudno byłoby uzasadnić jakikolwiek związek nowej poezji z klasyczną wizją świata. Prawo cykliczności, czyli powtórki świata, powracania doświadczeń, długiego trwania – zupełnie różnie pojmować mogą poeci jednako regularnie rymujący wiersze. Anna Piwkowska pisze:

> Rdzewieją szyldy, kurzą się obrazy
> mijają lata. Srebro leżąc w wodzie
> matowieje. Butwieją zatopione łodzie
> **i nic się nigdy nie zdarza dwa razy.**
>
> (***)[397]

Tymczasem Wojciech Wencel w *Odzie na dzień św. Cecylii* zawiera inne przesłanie:

---

[395] K. Maliszewski, *Nasi klasycyści…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 174––175).

[396] *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 176).

[397] Z tomiku *Skaza*, Warszawa 1996.

Płyną sekundy i płyną godziny
muzyka niebios w opactwie ustaje
to co raz było doprawdy nie minie
ale powrotem wieczystym się stanie
po wieku formy i wieku żelaza
wszystko więc w płynnych sestynach powraca[398].

Oprócz regularności wiersza, dwa przytoczone cytaty łączy wspólna refleksja, dotycząca czasu. Świat rzeczy unieruchomiony – w wierszu Piwkowskiej – konotuje wizję czasu bezpowrotnie minionego. Ruch i przepływ w wierszu Wencla oznaczają powtarzalny tok zdarzeń, a zatem czas powracający. Jak widać, różnica polega na odmiennym wartościowaniu idei Powrotu, który jest mitem lub też uniwersalnym prawem.

3. Podróż

Częstym tematem, a nawet toposem nowej liryki, okazuje się wędrowanie. *Homo viator*[399] jest tutaj podróżnym bądź pielgrzymem, w obu jednak wariantach celem wędrówki staje się najczęściej Miasto. Podróż wspiera klasycystyczny charakter poezji wówczas, gdy służy kulturowej edukacji (więc okazuje się np. notatką z podróży), a najczęściej samopoznaniu (w obcej przestrzeni bohater określa siebie na nowo). Barbarzyńcy wędrują inaczej, szukając nowych obszarów do „zasiedlenia" lub po to, by orzec, iż u nich i u innych – „nic nowego" (dwa zgrabne sonety napisał o tym Miłosz Biedrzycki[400]). Miasto jako

[398] Tytułowy wiersz z tomu Wojciecha Wencla *Oda na dzień św. Cecylii*, Gdańsk 1996.

[399] *Homo viator* (łac.) – człowiek pielgrzym (przez doczesność do zbawienia – w średniowieczu), człowiek w podróży (przez życie).

[400] M. Biedrzycki, *Hołd (dwa sonety)* z tomu: * [*Dwa groszki*], Kraków 1994, wersja elektroniczna: http://miloszbiedrzycki.pl/groszki.html [dostęp: 17 listopada 2018].

przestrzeń i temat liryczny upodobał sobie szczególnie Jarosław Klejnocki (zob. tomik *Miasto otwarte*), który czyta przestrzeń niczym Księgę – widzi zapisane w niej ślady przeszłości, współobecne z czasem teraźniejszym:

> Spójrz za siebie, przewróć kilka stronic:
> zastygłe w sepii trwają gesty i domy ostrzą
> szczypce anten znów puchnie mżawka kot
> zmęczony ogrzewa kadr leciutkim ciepłem.
> (*Miasto, na brzegu*)[401]

4. Przestrzeń intertekstualna

W tekstach klasycystów budują ją rozmaite zjawiska z zakresu poetyki reminiscencji: aluzje, cytaty, parafrazy, motta, nazwiska, tytuły. Przede wszystkim zaś nawiązania do tradycyjnej i regularnej metryki oraz do lekko archaicznych gatunków (sonet, elegia, epitafium, litania, oda). Zabiegi intertekstualne mają potwierdzić, iż autorem tej twórczości jest *poeta doctus*[402], za którym stoi autorytet dawnej (śródziemnomorskiej) i współczesnej (zachodnioeuropejskiej) kultury, pośredniczącej między nim a światem. To oczywiście oznacza też wyzwanie dla czytelnika, który musi wiedzieć, że nie wkracza do ot takiego sobie zwyczajnego pokoju „obwieszonego marcinami"[403], lecz do Biblioteki, w której nie zbłądzi tylko wówczas, gdy wsparciem dlań staną się Biblia, malarstwo dawnych mistrzów i bedeker.

---

401 J. Klejnocki, *Miasto otwarte*, Warszawa 1995.

402 *Poeta doctus* (łac.) – poeta uczony, wszechstronnie wykształcony, w renesansie wcielający idee humanizmu, na przykład Jan Kochanowski.

403 Niedokładnie zacytowany fragment incipitu wiersza *** [*Cały pokój obwieszony Marcinami*], z tomu Marcina Świetlickiego *Schizma*, s. 38.

5. Stylizacyjne przesłony

Oznaczają one typ liryki pozornie czy na wpół regularnej, w której kunsztowność leksyki, strofy, rymu i składni nie służy czystej stylizacji, ale transmituje problemy egzystencjalne i nierozwiązywalne, jak na przykład współistnienie żywych i zmarłych, pomieszanie spokoju i trwogi, samotność w świecie, *etc*. Znakomite wiersze Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego pokazują konsekwencje stosowania przesłon barokowych: jedni krytycy widzą w tej twórczości zaszyfrowany motyw wykorzenienia i bezdomności (Tomasz Majeran), inni – pełni są obaw, że to tylko formalna zabawa. Należy żywić nadzieję, iż nie skończy się ona tym, czym wieloletnie stylizacje Rymkiewicza, ujawniające w ostatnim tomie (*Moje dzieło pośmiertne*) po prostu jałowość i myślową pustkę.

6. Współobecność etyki i estetyki

Spór o klasycyzm zabrzmiał nam znajomo wówczas, gdy Krzysztof Koehler oświadczył, że winien on wyraźnie przedstawiać hierarchię wartości: mniej wiązać się z estetyką, więcej z etyką. Dla tego poety klasycyzm jest „dykcją odpowiedzialną", która wyrażać ma napięcie między „ogólnym" i „poszczególnym" („Nowy Nurt" 1995 nr 25[404]). Etyka to oczywiście lekcja Herberta, przez estetyzujących poetów (Klejnocki, Wencel – tak wymienia Koehler) wzgardzona i odrzucona. W tym ujęciu postawa klasycystyczna wyrażałaby się w poszukiwaniu prawdy, dobra i piękna; a jeśli to niemożliwe – przynajmniej w poszukiwaniu sensu. Bo rzeczywistość, pisze autor *Nieudanej pielgrzymki*, „układa się we wzór"[405].

---

[404] K. Koehler, *Wysychające kałuże…* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 203).

[405] Fragment wiersza z pierwszej części tomu Krzysztofa Koehlera *Nieudana pielgrzymka*.

Wyzwanie i odpowiedzi

Z paru wymienionych tu i bardzo skrótowo objaśnionych wyróżników opcji nazywanej klasycystyczną można byłoby, prawem negatywu, zrekonstruować także ulubione chwyty barbarzyńców. Rzecz jednak w tym, by odpowiedzieć na pytanie, czy obie te frakcje rzeczywiście istnieją.

Myślę, że trudno byłoby te nazwy obronić jako etykiety odnoszące się do realnych grup czy koalicji poetów, podzielonych na dwa wraże[406] obozy. Okazałoby się rychło, iż wiele w tych obozach dezercji i zdrad, niekonsekwencji i poetyckich metamorfoz. Niemniej klasycyzm i barbarzyńska „prywatność" dają się obronić jako nazwania pewnych odmian świadomości artystycznej i dość różnych postaw wobec świata. Pierwsza z nich charakteryzuje się pragnieniem **sensu,** poszukiwaniem **autorytetu,** zachowaniem **powagi** i poszanowaniem **sztuki.** Druga z kolei oznacza odwagę przyjęcia **nieładu** egzystencji, **negację** ustałych wartości, **ironiczność** i ludyczność wypowiedzi, **odrzucenie podziału** na sztukę i nie-sztukę. Zatem wewnątrzpokoleniowy spór klasyków z barbarzyńcami, jeśli nawet jest tylko sporem hipotetycznych możliwości, a nie konkretnych odmian poezjowania, oznacza dwie różne odpowiedzi na jedno wyzwanie epoki. Tym wyzwaniem jest, jak sami poeci mówią, „przełom antropologiczny". Natomiast Zygmunt Bauman nazywa to przejściem od nowoczesności do ponowoczesności[407].

Symptomem ponowoczesności jest przygodność jaźni i języka, a także brak jednoznacznego ładu świata. Dzisiejsi klasycy to tacy poeci, którzy wierzą iż Chaos można

---

[406] Wraży – daw. wrogi.

[407] O przejściu między nowoczesnością a ponowoczesnością Zygmunt Bauman w latach 90. pisał w kilku miejscach, między innymi w: *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*.

przekształcić w jakiś nowy ład, a pomoże w tym znajomość dawnych wzorów artystycznych i filozoficznych. Barbarzyńcy natomiast są realistami: wiedzą, że scena sztuki jest naprawdę nowa, a Chaos zapanował i w sztuce, i w życiu – już na dobre. Właśnie na dobre.

Piotr Śliwiński[408]

Wolność od arcydzieł?

W dyskusji, a właściwie w paru dyskusjach toczących się obecnie, powiedziano już nieomal wszystko na temat słabości poezji lat 90. Może jednak warto przestawić parę akcentów, a także – mimo wszystko – wziąć w obronę, lub choćby pod uwagę, niektóre dokonania i racje tej liryki.

„Poezja niewolników żywi się ideą"[409] pisał w 1988 roku młody, początkujący wówczas twórca, Marcin Świetlicki. Dwa lata później Jan Błoński apelował: „nie ma dziś pilniejszego zadania niż wyszukiwanie, publikowanie, wspomaganie ludzi młodych i – miejmy nadzieję – nowych naprawdę…"[410]. Maria Janion[411] w roku 1991 chwaliła wy-

---

[408] Piotr Śliwiński (ur. 1962) – literaturoznawca i krytyk literacki, profesor związany z Uniwersytetem im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jeden z najwybitniejszych komentatorów poezji współczesnej, współautor podręczników i autor książek krytycznych, między innymi: *Przygody z wolnością* (2002), *Świat na brudno* (2007) czy *Po całości…* (z K. Hoffmannem i M. Jaworskim, 2016).

[409] Fragment z wiersza Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, datowanego na rok 1988, pierwodruk: „Tygodnik Literacki 1990, nr 1, s. 8.

[410] J. Błoński, *„Rok 1989 jest równie ważny co rok 1918…"*, „NaGłos" 1990, nr 1, s. 60–61.

[411] Maria Janion (ur. 1926) – literaturoznawczyni, historyczka idei, prof. w Instytucie Badań Literackich PAN, współpracująca także

siłki tych środowisk, które „usiłują zmienić obraz kultury w Polsce, wyrobić do niej inny stosunek, uczynić z niej narzędzie pojmowania rzeczywistości – tu i teraz”[412]. Krytycy i pisarze, pod silnym wrażeniem przełomu w polityce, dość masowo wieszczyli przełom w literaturze. Trudno się dziwić, sytuacja była wszak niezwykła. Jakże wiele wskazywało na to, że literatura właśnie teraz, na oczach osłupiałych obserwatorów, zrzuca wiekowe, wielkie, tragiczne, wzniosłe, ale niekiedy również śmieszne i anachroniczne brzemię: romantyczno-symboliczny paradygmat polskiej kultury, o którym mówiła profesor Janion. Niewiele natomiast przemawiało za tym, że wolność – wolność nagle zbanalizowana, codzienna – okaże się wartością równie kłopotliwą jak romantyzm.

Dwie dyskusje, dwie literatury?

Po upływie dekady przeważają głosy pełne rozczarowania, zniechęcenia lub nieskrywanej abominacji[413]. Marian Stala[414] i Julian Kornhauser[415] na łamach „Tygodnika Po-

z innymi ośrodkami naukowymi. Wybitna znawczyni polskiego romantyzmu, wydała między innymi prace dotyczące metodologii badań literackich oraz dylematów współczesnej humanistyki. Patronka polskiego feminizmu. Wybitna nauczycielka. Widzi romantyzm europejski jako najważniejszą i najbardziej żywą tradycję. Jest autorką koncepcji paradygmatu romantycznego jako wspólnoty symbolicznej dominującej w polskiej kulturze oraz życiu społecznym i politycznym od romantyzmu po koniec wieku XX, która wraz z przełomem roku 1989 winna być przełamana.

412 *Pożegnanie z romantyzmem?*, z M. Janion rozmawia A. Bernat, „Nowe Książki” 1991, nr 6, s. 1–4.

413 Abominacja – obrzydzenie, wstręt.

414 M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2, s. 1, 14.

415 J. Kornhauser, *Po festiwalu złudzeń*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 4, s. 1, 12.

wszechnego" sporządzili rachunek złudzeń, obejmujący między innymi nieroztropny romans poetów z mediami, zapatrzenie w obce wzorce przy jednoczesnym odrzuceniu wzorów rodzimych, niezrozumiały kult młodości, rozrost krytyki, a zarazem uwiąd twórczości oryginalnej, wreszcie skłonności do lustrowania politycznej przeszłości pisarzy. Gorliwie sekundował im Jarosław Klejnocki[416], a tony minorowe wystąpiły w różnym natężeniu we wszystkich pozostałych wypowiedziach. Osąd dekady odbywa się jednak nie tylko w „Tygodniku", systematycznie prowadzony jest także na łamach „forum", tygodniowego dodatku do „Życia", oraz w kilku innych miejscach. I tak Tomasz Burek[417] czuje się wręcz oburzony duchową nędzą panującą w pisarstwie końca wieku, głosząc, iż mamy dzisiaj do czynienia z „nową polską szkołą kiczu"[418]. Podobnie zdają się uważać niektórzy inni autorzy „Życia", wypowiadający się w cyklu „nasz świat nie przedstawiony". Ich zdaniem istnieje literatura, by tak rzec, „źle zobaczona" (lub co gorsza z rozmysłem „źle widziana"), pisarstwo o charakterze narodowym, wyrosłe z głębokich motywacji eschatologicznych (Krzysztof Dybciak[419]). Jeśli zaś twórczość taka nie rozwinęła się dostatecznie, gdyż nie znalazła dla siebie miejsca, wsparcia, zachęty lub była lekceważona i z premedytacją ośmieszana, to tym bardziej powinna się

---

[416] J. Klejnocki, *Pejzaż z wisielcem*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 6, s. 12.

[417] Tomasz Burek (1938–2017) – literaturoznawca, krytyk literacki, eseista. Związany z Instytutem Badań Literackich PAN. Od połowy lat 70. działał w opozycji demokratycznej, był w redakcji „Zapisu". Autor między innymi: *Zamiast powieści* (1970), *Żadnych marzeń* (1987).

[418] *Nowa polska szkoła kiczu*, z T. Burkiem rozmawia M. Nowicki, „Życie" 2000, nr 70, s. 15.

[419] Krzysztof Dybciak (ur. 1948) – krytyk literacki, literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.

bez zwłoki przebudzić. Bo jak twierdzi Burek, wychodząc od Hermana [!] Brocha[420]:

> Kiedy […] piękno zostaje przekształcone w oderwany, samoistny cel, zaczyna sztuce grozić katastrofa. Miast zgłębiać, odkrywać i porządkować rzeczywistość, zabawia się szukaniem efektu, zdobnictwem. Tym sposobem twórczość artystyczna nabiera cech kiczu, zmienia się w kicz[421].

Dzieło nie ma więc prawa, by zadowalać się jedynie powszechnie uznaną miarą swoich czasów, ani też prawa do swej samotności, jednostkowości, przypadkowości, w obrębie której może – ale przecież nie musi – dokonać się przeistoczenie tego, co incydentalne i jednostkowe w to, co społeczne i ogólne.

Postulaty te zasługują wszelako na pilną uwagę, na ich podstawie można bowiem sformułować wniosek, że nawet jeśli literatura zmieniła się do tego stopnia, iż nie czuje się zobowiązana do wypełnienia zadań rewelatorskich i nauczycielskich, to przecież część publiczności – zapewne niemała – nie potrafi czy też z ważnych względów nie chce się z taką przemianą (rezygnacją, apostazją) pogodzić. A przecież to właśnie publiczność, normalny czytelnik – normalny, czyli uzdrowiony z neurozy wywoływanej do tej pory przez wielką historię i politykę, mimo że na co dzień targany rozmaitymi niepokojami – miał być gwarantem odmienności piśmiennictwa III Rzeczpospolitej. Mówiono nawet, iż

---

[420] Hermann Broch (1886–1951) – austriacki pisarz. Od 1939 roku mieszkał w USA. Uznawany za jednego z najwybitniejszych pisarzy niemieckich XX wieku, należy do odnowicieli prozy zachodniej XX wieku. Obrońca wartości humanistycznych przed faszyzmem.

[421] *Nowa polska szkoła kiczu*, s. 15.

> dla nowej literatury publiczność staje się – socjologicznym co prawda – ekwiwalentem tradycji. Układ taki rodzi […] potrzebę gry z czytelnikiem, która mylnie może być odczytana zarówno jako przejaw zerwania więzi z przeszłością, jak i ostentacyjne „naśladownictwo" (Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni*)[422].

Z kolei Edward Balcerzan w marcowym numerze „Arkusza" sporządza zarys układu, a raczej bezładu rzeczy, jaki nastał po klęsce sztuki ideowej.

> W końcu wieku wzmaga się siła kolizji między dynamiką form a bezwładem wartości. Formy i style zmieniają się w dziejach, nie oznacza to jednak ani ewolucji, ani postępu, gdyż widzimy jak na dłoni, że późniejsze wcale nie musi być doskonalsze od wcześniejszego[423]

– konstatuje badacz awangardy, mając być może na myśli rzeczywistość, w której forma nie jest przez nic uzasadniona, lub, odwrotnie, jest uzasadniona – po Różewiczowsku – przez Nic. Forma zaczyna się jawić jako prospekt nicości i pustki, zero wcielone, widmo pozbawione zadatków jakiejkolwiek trwałości. Idąc tą drogą natrafiamy na zaskakujący i paradoksalny gest odcięcia, zrodzony z konfuzji, jakiej doświadcza „człowiek książkowy" w „świecie tekstowym".

Przywołuję te głosy, by postawić kilka pytań o sens nieobecności scalającego sensu, a zatem spytać o znaczenie tego, czego w tej poezji, lub obok niej, nie ma.

---

[422] J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 120.

[423] E. Balcerzan, *13 akapitów na koniec stulecia*, „Arkusz" 2000, nr 3, s. 3.

Świat nie przedstawiony czy niewyrażalny?

Uwagę zwraca programotwórcza anemia ostatnich lat. Urodzaj poetyckiej młodości i prawie zupełny zanik manifestów, proklamacji, wyzwań i wezwań – to jednak dziwi. Oczywiście, gdyby całe życie literackie przepuścić przez gęste sito, na jego powierzchni to i owo ostałoby się – garść wierszy o charakterze manifestowym, kilka odprysków głośnych polemik toczonych na przykład przez tak zwanych klasycystów (Krzysztof Koehler, Wojciech Wencel) z tak zwanymi barbarzyńcami (Karol Maliszewski), fragmenty książki Piotra Sommera *Smak detalu*[424], artykuły Cezarego K. Kędera[425], publikowane na łamach „Fa-artu"[426], a także teksty na temat banalizmu powstałe w kręgu „Lampy i Iskry Bożej" Pawła Dunin-Wąsowicza, programowe akcenty w *Niebawem spadnie błoto*[427] Rafała Grupińskiego[428] i Izoldy Kiec[429], *Uwagi o wysokim stylu*

[424] P. Sommer, *Smak detalu i inne ogólniki*, Lublin 1995.

[425] Konrad Cezary Kęder (ur. 1965) – poeta, krytyk literacki, współtwórca i redaktor naczelny katowickiego kwartalnika literackiego „FA-Art" (od 1988).

[426] Przykładowe teksty C.K. Kędera: *Krytyka po Gombrowiczu*, „FA-Art" 1991, nr 1; *Krytyku, twórz!*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25; *Wszyscy jesteście postmodernistami*, „FA-Art" 1996, nr 4.

[427] R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto. Kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997.

[428] Rafał Grupiński (ur. 1952) – krytyk literacki, redaktor, polityk. Współzałożyciel (1985) i pierwszy redaktor naczelny „Czasu Kultury", kwartalnika społeczno-kulturalnego, początkowo ukazującego się w drugim obiegu. Od 2005 roku poseł na Sejm RP, członek Platformy Obywatelskiej.

[429] Izolda Kiec (ur. 1965) – literaturoznawczyni, teatrolożka. Profesor na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Wybitna znawczyni kultury popularnej, w szczególności historii piosenki i kabaretu.

Adama Zagajewskiego[430] czy wreszcie krytyki ponowoczesnego rozumu (sumienia i gustu) pióra Cezarego Michalskiego[431] i Andrzeja Horubały[432].

W sumie, policzywszy nawet manifesty o charakterze niezdecydowanym lub zdecydowanie ideologicznym, a nie artystycznym – niewiele. Powodów takiego stanu jest za to sporo: wielokrotnie podkreślany odwrót od problematyki publicznej (a manifest jest wszak wyjątkowo zamaszystym wejściem na scenę publiczną), brak wrażenia konieczności ustosunkowania się do tradycji, wyczerpanie wartości dotychczas stymulujących literaturę, zanik centrali, o którym pisał Janusz Sławiński[433], przechwycenie centralnego dyskursu krytycznego przez media (o czym pisał m.in. Krzysztof Uniłowski[434]), a ponadto chyba rozpryśnięcie się takiego obrazu historii, na którym jest miejsce jedynie dla silniejszych, to znaczy mających

---

430 A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, „Zeszyty Literackie" 1999, nr 1, s. 10–25.

431 Cezary Michalski (ur. 1963) – publicysta, eseista, prozaik. Redagował „Brulion", obecnie współpracuje między innymi z „Krytyką Polityczną" i „Newsweekiem". Tu odniesienie do książki *Powrót człowieka bez właściwości*, Warszawa 1997.

432 Andrzej Horubała (ur. 1962) – dziennikarz, producent telewizyjny, krytyk literacki i prozaik, zastępca redaktora naczelnego „Do Rzeczy" (2013–2018). Tu odwołanie do książki *Marzenie o chuliganie*, Warszawa 1999.

433 J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 18, s. 14–16. Janusz Sławiński (1934–2014) – wybitny historyk i teoretyk literatury, w tym teorii interpretacji. Współtwórca polskiego strukturalizmu, który także pierwszy diagnozował jego kryzys. Krytyk piszący o dwudziestowiecznej poezji.

434 K. Uniłowski, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998. Krzysztof Uniłowski (ur. 1967) – literaturoznawca i krytyk literacki związany z Uniwersytetem Śląskim.

poręczenie silniejszego mitu, wreszcie kalejdoskopowy (za Stefanem Morawskim[435]) model świata.

Jednak programofobia nie oznaczała tym razem wyboru talentyzmu. Ważną rolę odegrało zwątpienie w awangardę, lecz decydujące okazało się przesunięcie sztuki słowa w obrębie kultury (ze środka na peryferie), odebranie pisarzowi jego kompetencji tyrtejskich, rewolucyjnych, kapłańskich oraz objęcie definicją „człowiek kulturalny" również nie-czytelnika, człowieka obrazkowego, *homo cyberneticus*, przedsiębiorczego ignoranta. Nie mniej istotne było zanegowanie dotychczasowej koncepcji języka jako skutecznego, funkcjonalnego medium i zastąpienie jej przez myśl, że użytkownik mowy wcale nie posiada nad nią w stu procentach suwerennej kontroli. Jeśli dodać do tego upowszechniającą się świadomość tak zwanego kryzysu reprezentacji, przedstawienia, wyrażalności, to okoliczności, w jakich jedynym możliwym zrazu manifestem mogło być ujawnienie bezsiły, zostaną zarysowane dostatecznie.

Trudno się w tych warunkach dziwić, że w literaturze nie odbyła się praca świadomości, nastawiona na zbudowanie poczucia wspólnoty pewnych zasadniczych interesów duchowych, ani na obronę miejsca literatury w kulturze. W swej masie wiersze młodszych poetów sprawiają bowiem wrażenie dziennika z podróży do kresu literatury – kresu rozumianego zarówno jako linia demarkacyjna oddzielająca sztukę słowa od niesztuki, jak i po prostu koniec instytucji literatury.

Stajemy się świadkami jeszcze jednej „śmierci poezji". Choć motyw ten nieomal zleksykalizował się w drugiej połowie naszego wieku, to nie jest wyłącznie retoryczną

---

[435] Stefan Morawski (1921–2004) – filozof, wybitny historyk estetyki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Tu odwołanie do książki *Niewdzięczne rysowanie mapy… O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.

figurą „języka kryzysu". Najpierw więc „śmierć poezji" dotyczy celów liryki, ukształtowanych w epoce, kiedy kultura wydawała się człowiekowi jego największym osiągnięciem, poeta zaś zajmował miejsce na szczycie, pośród duchów najsubtelniejszych. Ten hieratyczny model został zakwestionowany już w wieku XIX, lecz dopiero nasz wiek zadał mu cios decydujący. Pisał Różewicz:

W czasie który nastał po czasie marnym

po odejściu bogów
odchodzą poeci

Wiem że umrę cały[436]

Odejście bogów, odejście poetów, odejście sensu, odejście przyszłości. Tadeusz Różewicz, poeta mocno oddziałujący na młodych, w latach 90. znowu, a nawet wyjątkowo dużo mówi o odejściu poezji, o wyczerpywaniu się „naturalnych zasobów języka", o torturze „obrotnego w pustce języka", „pustych sieciach", milczeniu wierszy „wydobytych z dna":

wprowadzamy nieład
między rzeczy i słowa […]
oto nowa poezja
słowa zamieniły się w słowa
i nie ma kresu
„możliwościom
człowieka"[437]

---

[436] Fragment wiersza „*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*", z tomu *Płaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 39.

[437] Fragmenty wiersza Tadeusza Różewicza *więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?* z tomu *Płaskorzeźba*, s. 62–65.

Tu dochodzimy do drugiego źródła, w którym zaczyna się analizowany motyw. Awangarda optymistycznie zakładała, że można zbudować „nowy świat" i „nową sztukę". By umożliwić realizację tej wizji, postulowała „uśmiercenie" form dotychczasowych i zastąpienie starego systemu literatury, uginającego się pod ciężarem tradycji, przez model otwarty na przyszłość, zmianę, kreację. Odtąd literatura miała się w każdym dziele rozpoczynać od nowa. Po czasie okazało się, iż stare konwencje mszczą się – zamykają nową sztukę w getcie profesjonalistów i nowoczesnego filisterstwa, pozbawiając ją tym samym żywego kontaktu z publicznością. W obu przypadkach „śmierć poezji" jawi się zatem jako rezultat zerwania ciągłości kultury, które z kolei samo jest skutkiem prób wdrożenia w życie estetycznej (awangarda) lub politycznej (totalizm) utopii.

Owa „śmierć" bywa również pojmowana jako efekt przemian cywilizacyjnych, zmierzających ku powstaniu społeczeństwa masowego, żywiącego się wyłącznie sztuką komercyjną. Poezję, która ze swej istoty nie nadaje się do tego, by ją umasowić (choć próby takie widać na przykładzie tak zwanej poezji śpiewanej), czekać miałby uwiąd, powolne zaschnięcie w odosobnieniu. Wyobraźmy sobie subtelność i piękno, ironię i mądrość – i brak choćby słabego echa. Skarby niechciane nie posiadają żadnej wartości. Nie zawsze tak uważano, ale dzisiaj t a k się sądzi.

Wolność objawiła nie tylko możliwości, ale i aporie. Jej najbardziej powierzchownym przejawem była niechęć wobec symbolicznych instytucji. Należy, ale i wystarczy, zerwać z instytucjami działającymi na zasadzie moralnego przymusu (Bóg, Honor, Ojczyzna, Polska – Chrystusem, Zbawcą Narodów), by wypełniła się obietnica wolności i poświadczony został etos przełomu. To była wolność wczesnego „bruLionu", wolność od idei, autorytetów i, co ujawniło się wkrótce, od formy, a w (niespodziewanej, lecz logicznej) konsekwencji – od arcydzieł tworzących kanon,

czyli więź. Wolność, która nie zaczęła być traktowana jak jeden z wielkich problemów metafizycznych (przestała natomiast być sprawą polityczną), wydała się skazaniem, nie wyborem. Temu właśnie w połowie dekady usiłowali się sprzeciwić młodzi neoklasycy, autorzy „Frondy" i nawróconego „bruLionu", Jarosław Marek Rymkiewicz (choć to sprawa bardziej skomplikowana), a ostatnio Burek i inni.

Forma formans i *forma formata*

Poezja konwencjonalna narażona jest na rozminięcie się z rzeczywistością. Ryzyko tego rodzaju jest tym większe, im bardziej owa rzeczywistość zdaje się labilna, nieuformowana, wykolejona. W świecie podlegającym transformacji poeta szuka więc nie formy, lecz biografii i przedmiotu. Chce uwiarygodnić swój przekaz poprzez wychodzenie od konkretu, czegoś, co nie podlega wchłonięciu i unieważnieniu przez gadającą wszystkimi językami epokę. Słowo „wolność" znika z jego języka, ponieważ w przeciwnym razie groziłoby mu ostateczne wydrążenie w treści. Tak samo z innymi Wielkimi Słowami, które już nie osłaniają przed chaosem lub pustką, lecz zasłaniają to, co realne i dostępne, usytuowane w polu bezpośredniego doświadczenia, w granicach ciała, w kręgu jego uchwytnych emanacji. Mówiąc „ja" poeta chce ogarnąć (objąć i zagospodarować), a nawet szczelnie sobą wypełnić taką czasoprzestrzeń, którą można dotknąć – i odczuć jej dotknięcie. Dotkliwość – uwieranie, mikrotrauma – w tym zawiera się poręczenie prawdomówności poety. Własny ból jest granicą, za którą zaczyna się już ból cudzy, obcy, nieznany, osiągalny przy pomocy empatii – lub nie. Za granicą własnego doświadczenia (lub inaczej – doświadczenia własnej namiętności) rządzi, prawie niepodzielnie, abstrakcja i uzurpacja. Nie tylko wiersze Świetlickiego

i Jacka Podsiadły, już klasyków (choć nie klasycystów), ale i na przykład Marcina Sendeckiego, Miłosza Biedrzyckiego, Mariusza Grzebalskiego, Dariusza Sośnickiego, Krzysztofa Siwczyka[438] czy – ostatnio – Pawła Marcinkiewicza dostarczają przykładów uważnego stosunku do przestrzeni i ożywiającego podejścia do rzeczy. Bierze się to z niechęci do abstrakcji i układania spraw w zborny i całościowy system. Uprzywilejowanie konkretu tłumaczy się jako szereg zabiegów, mających na celu pozbawienie Abstrakcji (idei, instytucji) władzy nad jednostką. Stąd w tych wierszach i ból (dosłowna udręka ciała, zdzieranie skóry) i tak irytująca dla niektórych niepowaga, stylistyczne wierzgnięcia, sztubactwo. Należy wszakże pamiętać, że pod koniec lat 80. myślenie literackich aspirantów kształtowało się pod wpływem dwojakiego rodzaju podejrzliwości – wobec systemu władzy i wobec władzy zmitologizowanych i wyidealizowanych, lecz coraz wyraźniej rozłażących się wyobrażeń polskości, wolności itd. Później wrażenie to mogło się jedynie nasilić, gdyż jest wysoce prawdopodobne, że nikt bardziej nie zaszkodził tradycyjnym wartościom, niż ci zdeklarowani tradycjonaliści, którzy z zatrważającą łatwością szafują inwektywą i pogardą…

Tak czy owak: ironiczny egzystencjalizm wiąże się z nadwrażliwością na wszelakie ryzyko uprzedmiotowienia, co oznacza między innymi odrzucenie formy i konwencji (nie chcę powiedzieć, że wrażliwość ta nie podlegała skonwencjonalizowaniu, nawet petryfikacji…). Ceną za to musiała być doraźność poezji, ujawniająca się nie w perspektywie jakiejś zupełnie innej cywilizacji (na

[438] Krzysztof Siwczyk (ur. 1977) – poeta, także krytyk i aktor. Debiutował głośnym tomem *Dzikie dzieci* (1995), opublikował między innymi: *Emil i my* (1999), *Dane dni* (2001), w jego późniejszej twórczości dostrzec można związek z tradycją poezji lingwistycznej.

„ziemi bez-gramatycznej", jakby powiedział Miłosz), lecz w odniesieniu do pisanego czy ukończonego właśnie wiersza. Nie istnieje „zemsta ręki śmiertelnej", jest za to jakieś szczególne, dwustopniowe odzwierciedlenie – mimetyzm egzystencjalnego konkretu i mimetyzm nicości, w której konkret ów się przegląda.

Kłopoty z wolnością (językiem, mitem, tożsamością) dotyczą jednak nie tylko zwolenników formy otwartej, forma ukształtowana (gotowa, skończona, przejęta) nie uwalnia od nich również. W przypadku części młodych używana jest manifestacyjnie, przeciwko nie akceptowanej rzeczywistości, wspiera gest jej odtrącenia czy unieważnienia, w istocie bardzo artystowski (poezja zastępuje bowiem świat), nawet jeśli uzasadniany kategoriami etycznymi. W innych razach zachodzi jednak obawa, że motywacje eschatologiczne stanowią, już tylko retoryczne, zaplecze celów politycznych, polemicznych, również mniej czy bardziej doraźnych i cząstkowych.

W przypadku kilku poetów starszego pokolenia, mających ostatnio dobrą passę (wspomnę jedynie o Julii Hartwig, Joannie Pollakównie[439], Ludmile Marjańskiej[440]) mówić by należało o kompromisie zawieranym pomiędzy przekonaniem o niedostępności prawdy i zapośredniczonym charakterze literatury a potrzebą mówienia i wyrażenia siebie w sposób chociażby zrozumiały. Misję rozjemcy spełnia w tym wypadku smak, takt, dyskrecja, literacka – i osobista – kultura, a także coraz silniej przezierający kres.

Antynomia tworzenia i umierania obecna jest także w utworach pisanych przez poetów znacznie młodszych,

---

[439] Joanna Polakówna (1939–2002) – poetka, historyczka sztuki, znawczyni dwudziestowiecznego malarstwa polskiego. Autorka wierszy dla dzieci.

[440] Ludmiła Marjańska (1923–2005) – poetka, prozaiczka, tłumaczka literatury języka angielskiego, autorka książek dla dzieci.

na przykład przez Janusza Drzewuckiego, Krzysztofa Ćwiklińskiego, Jarosława Klejnockiego, Marzannę Bogumiłę Kielar, Jakuba Ekiera, Dariusza Suskę, Wojciecha Bonowicza, Krzysztofa Fedorowicza[441] i innych. Różnica między nimi a poetami ironicznego egzystencjalizmu nie jest przepaścista, ale mimo to znacząca – polega ona na tym, że w ich utworach labirynty życia i labirynty biblioteczne jakoś się łączą, wzajem przenikają, a co najważniejsze, że w ostatecznym rachunku na kulturę można liczyć. Pamięć, dialogi żywych z umarłymi, i mimo wszystko ciągle się dokonująca regeneracja arcydzieł inspirują do doskonalenia się i otwierają jakieś, choćby niejasne widoki na przyszłość.

O wiele radykalniejsze stosunki z formą mają wszelako ci autorzy, którzy ją zarazem kreują i niszczą, odbijają pierwotnym kontekstom, doprowadzają do skrajności jej arbitralność i precyzję, po to, by niekiedy za moment wykazać jej kruchość. Myślę o Stanisławie Barańczaku, który w latach 90. bodaj najśmielej sięga po formę z zamysłem przeciwstawienia jej przemijaniu i najodważniej celuje w arcydzielność, Andrzeju Sosnowskim, który uprowadza języki, by odsłonić zasady ich funkcjonowania, a następnie od tych zasad uwolnić, i wreszcie o Eugeniuszu Tkaczyszynie-Dyckim, którego świat jest jednocześnie tekstowy i rozdzierająco osobisty, do cna papierowy, a jaki przy tym smutny.

Jaki przełom? Oczywiście romantyczny

Nasz świat – świat rzeczywisty, nie zaś wymarzony – został więc przedstawiony w poezji. Nie w całości, gdyż całość jest niedostępna i niewyrażalna, ale w znacznej części. Ta

[441] Krzysztof Fedorowicz (ur. 1970) – poeta, debiutował tomem *Apokryf i argumenty* (1994).

część opuszczona nie obciąża tego, co zostało napisane, lecz to, co nie powstało. Miłosz zastanawiał się, dlaczego w Polsce nie rozwinęła się powieść katolicka, analogicznie można by spytać, dlaczego tak niewiele mamy wartościowej liryki religijnej. Patriotycznej, narodowej. Być może dlatego właśnie, że literatura, poezja zwłaszcza, chce być – i jest – uczciwą odpowiedzią na rzeczywistość. Nie projektem świata, nie formą ideologii, nie dydaktyką, ale – przecież nie pozbawioną troski, za to pozbawioną kwietyzmu – odpowiedzią na świat, który co wyraźniej odmawia, czy się to komu podoba, czy nie, posłuchu literaturze. Forma *in statu nascendi*, o której była tu głównie mowa, jest odpowiedzią na wyobrażenie świata *in statu moriendi*.

Być może niezadowolenie z dokonań literackich ostatniej dekady XX wieku wynika z oczekiwań nadmiernych lub zbyt niejasno zdefiniowanych, może zaś w ogóle jest pewnego rodzaju nieporozumieniem, wynikającym z krótkości perspektywy. Może jednak słabość ta, jeśli się przy niej zgodzić, stanowi dziedzictwo dziesięcioleci poprzedzających, kiedy rozwój pisarstwa podporządkowany był warunkom nienormalnym, lecz zarazem odbywał się w przestrzeni zrozumiałej i aprobowanej, gdyż rozpoznawanej jako dziedzictwo romantyczne. Słabość ta byłaby wtedy owocem szczególnej winy czy też braku, który nie dotyczy rzecz jasna romantyzmu w sensie ścisłym, lecz odnosi się być może do romantyzmu *sensu largo*, romantyzmu trzeciorzędnego (jak pisze Marcin Król[442]), skleconego ze stereotypów i emocjonalnej tandety. Otóż

[442] Marcin Król (ur. 1944) – historyk idei, publicysta, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1968 roku aktywny działacz opozycji demokratycznej w PRL, między innymi był założycielem (1978) i pierwszym redaktorem naczelnym pisma „Res Publica" (potem „Res Publica Nowa"), uczestnik obrad Okrągłego Stołu. Tu odwołanie do książki: *Romantyzm – piekło i niebo Polaków*, Warszawa 1998.

jednym z aksjomatów tej eklektycznej formacji było przeświadczenie, że Polacy chcą wolności i wiedzą, czym ona jest, że – mówiąc inaczej – wolność definiuje się sama i na dodatek zawsze trafnie.

Zauważmy: literatura powojenna, rozpatrywana przez pryzmat jej stosunku do wolności, jawi się niejednoznacznie. Niewiele jest przesłanek, by uważać, że droga jej przebiegała po prostu od wyzwolenia (czyli zniewolenia) poprzez kolejne etapy odradzania się prestiżu wolności jako warunku wzrostu i autentyzmu kultury do wyartykułowania dojrzałej samoświadomości i wreszcie spełnienia. Był to raczej proces meandryczny, opóźniany przez powtarzające się okresy głębokiego impasu i stale zakłócany przez manipulacje i represje władz.

Można w nim wyróżnić (prowizorycznie) cztery fazy: kenotyczną – bo przecież realizm socjalistyczny to było nie tylko poniżenie literatury przez politykę, ale i samouniżenie, ofiara, akt oddania się literatury socutopii; autoteliczną – kiedy obok siebie rozkwitała poezja lingwistyczna i wegetował „rezerwat literackości" (określenie Janusza Sławińskiego[443]); kontestatorską – od Nowej Fali do końca PRL, okres resentymentu i paktu aksjologicznego zawiązanego między pisarzem i jego odbiorcą, czas „umasowienia ideału wolności" i nieustannego „idealizowania społeczeństwa" (za Jerzym Szackim)[444]; na końcu

[443] Chodzi o „rezerwat mowy", pojęcie z artykułu Janusza Sławińskiego *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, pierwodruk: „Almanach Humanistyczny" 1989, nr 11, potem szerzej dostępny przedruk w trzech kolejnych numerach „Tygodnika Literackiego" 1990, nry 2–4.

[444] J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Kraków 1994, s. 138–145. Jerzy Szacki (1929–2016) – wybitny polski socjolog i historyk idei, profesor Uniwersytetu Warszawskiego i Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej.

konsumpcyjną – kiedy wolność przestaje być brakiem i staje się nie-wiadomo-czym.

Nie ma w tej typologii fazy, którą nazwać by można koncepcyjną, refleksyjną, fazy, w której dokonałaby się jakaś istotna problematyzacja wolności – Miron Białoszewski był wszak postrzegany jako twórca ekscentryczny, a wokół Zbigniewa Herberta bez przerwy odbywały się obrzędy znieczulające… podziwem lub lekceważeniem. Fakt ten zaważył zdecydowanie zarówno na krytycznej często ocenie dorobku literatury niezależnej, jak i pewnej jałowości przypisywanej (zresztą słusznie) literaturze lat dziewięćdziesiątych. Mała w tym pociecha, że literatura nie okazała się pod tym względem mądrzejsza od polityki, ekonomii czy socjologii.

Edek i córa romantyzmu

Romantyczka z domu, a zatem urodzona wprawdzie szlachetnie, lecz nie nauczona banalnej wolności oraz, dodajmy, szacunku dla normalności, znalazła się w świecie, gdzie luźno nawarstwiają się różne nieporządki – rozregulowana tradycja, strzępiąca się religijność, pośpiesznie wypierające się wzorce obyczajowe, zdezintegrowany system estetyczny, towaryzacja kultury, humanistyka typu pop. Jednak nie wydaje się, aby literatura najnowsza była za to odpowiedzialna w jakiś odrębny sposób: zdaje się bowiem częścią literatury powojennej, właściwie jej przedłużeniem. Jest też, kto wie, świadectwem tyleż długiego, co w tym wypadku głuchego trwania romantyzmu, przynajmniej pewnych jego elementów, zapewne nie konstytutywnych, lecz i nie nawarstwionych w toku ponad stuletniej mutacji. Nadmierna być może, chwilami dziecinna, czułość na ryzyko instytucjonalizacji, zapiekająca się niechęć do autorytetów, rytuału, dydaktyzmu

oraz ideologicznych połajanek zmarnotrawiły, trudno wykluczyć, szansę opisania i przemyślenia tej potencjalnie arcyciekawej przygody, jaką dla dzisiejszych mniej więcej czterdziestolatków było przełamanie się ich życia na PRL-owską młodość i liberalną dojrzałość. Inne szkody także nie są małe: obojętnienie na sferę publiczną, marnotrawienie inteligenckiego etosu, a w związku z tym kolejne tryumfy Mrożkowego Edka, pewna wyblakłość lirycznej sceny, na której nie działają już ani wiarygodni moraliści, ani „maklerzy grający szaleństwem" lub choćby sławą, lecz przy tym wszystkim w poczynaniach najgłośniej dziś krytykowanych poetów młodszego lub średniego pokolenia było dużo – romantycznej – śmiałości: wyjście do świata, w którym tyle chaosu i zła, z otwartą przyłbicą (otwartą formą), dotrzymanie wierności swemu rozpoznaniu zjawisk, ironia i żarliwość.

W tak zarysowanej perspektywie żadnego antyromantycznego przełomu nie było (czy to w ogóle możliwe?), tu i ówdzie widać ledwie jego ślady (jak powiedziałby Przemysław Czapliński)[445]. Dokonały się różne konwulsje, ważne – jak wolę mówić – przesilenia wrażliwości, poza tym jednak okazuje się raz jeszcze, że tradycja to nie tylko to, co odrzucamy lub nie (np. zaściankowy romantyzm), ale i to, co porusza się w głębinach zbiorowej duszy, to zatem, czego sami o sobie nie wiemy.

---

[445] P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997. Przemysław Czapliński (ur. 1962) – literaturoznawca, krytyk literacki, tłumacz, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Uprawia krytykę wychyloną ku socjologii. Autor kilkunastu książek o polskiej literaturze po 1989 roku, przede wszystkim o prozie.

Postscriptum:
interpretacja – wiersz i czytelnicy

Dariusz Pawelec[446]

Oko smoka.
O wierszu Marcina Świetlickiego
Dla Jana Polkowskiego

Dla Jana Polkowskiego

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.

W poezji niewolników drzewa mają krzyże
wewnątrz – pod korą – z kolczastego drutu.
Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie

---

[446] Dariusz Pawelec (ur. 1965) – literaturoznawca i krytyk literacki. Profesor na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Dyrektor Centrum Informacji Naukowej i Biblioteki Akademickiej. Znawca poezji XX i XXI wieku. Jego publikacje dotyczą między innymi twórczości lingwistów oraz pokolenia '68.

długą i prawie niemożliwą drogę
od litery do Boga, to trwa krótko, niby
splunięcie – w poezji niewolników.

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.

Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wysławialiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
– maleńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami…)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach[447].

I

Można zacząć od pytania, które w lutym 1984 roku postawił Adam Zagajewski:

Co by się stało, gdyby pewnego dnia – pewnego pięknego dnia – Polska odzyskała swobodę życia politycznego? Czy utrzymałoby się to wspaniałe napięcie duchowe, ce-

[447] Cytuję według pierwodruku [przyp. – D.P.].

> chujące z pewnością nie cały naród, ale w każdym razie jego całkiem liczną i całkiem demokratyczną elitę? Czy opustoszałyby kościoły? Czy poezja stałaby się – tak jak się to dzieje w krajach szczęśliwych – pokarmem znudzonej garstki znawców, a kino jedną z gałęzi skomercjalizowanej rozrywki? Czy to, co udało się w polskiej sytuacji ocalić, uchronić przed powodzią, przed zniszczeniem, a nawet wznieść powyżej zagrożenia, jak wysoki i piękny mur, czy to, co powstało jako odpowiedź na niebezpieczne wyzwanie totalitaryzmu, przestałoby istnieć w tym samym dniu, w którym zniknęłoby samo to wyzwanie?[448]

W niecałe pięć lat później odpowiedzi nie wprost udziela poeta Marcin Świetlicki, wygłaszając w dniach symbolicznego i przełomowego czerwca 1989 roku, podczas ostatniej mówionej edycji legendarnego, opozycyjnego „pisma" literackiego „NaGłos", napisany rok wcześniej wiersz *Dla Jana Polkowskiego.*

II

W roku Okrągłego Stołu i w miesiącu wyborów do Sejmu „kontraktowego" wiersz Świetlickiego, nie znanego, choć nie tak już przecież młodego poety (ur. 1961), po prezentacji mówionej doczekał się publikacji w pierwszym numerze „Tygodnika Literackiego" w czerwcu 1990 roku. Wraz z tą prezentacją pojawiły się, już na łamach tygodnika, pierwsze głosy nie pozbawione emocji i sprzeciwu. Popłynęły one zresztą z ust zarówno pisarzy autorytetów, m.in. Jarosława Marka Rymkiewicza, jak i wypowiadane były przez rówieśników Świetlickiego. „Gwałtowną

---

[448] A. Zagajewski: *Wysoki mur*, w: *idem*, *Solidarność i samotność*. Paryż 1986, s. 27 [przyp. – D.P.].

polemikę" dostrzegł w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, w przychylnym dla jego autora przedstawieniu sylwetki na łamach wrześniowego „NaGłosu" z 1990 roku, Julian Kornhauser[449]. Pierwszą najpoważniejszą diagnozą gestu poetyckiego uchodzącego powszechnie za skandaliczny stał się szkic Mariana Stali *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli…*[450], wprowadzający w problematykę nowej polskiej poezji czytelników, znów pierwszego numeru, wznowionego po zawieszeniu w stanie wojennym dwumiesięcznika Instytutu Badań Literackich „Teksty Drugie" (wcześniej „Teksty").

Stala przytacza inkryminowany wiersz w całości, określając go mianem „programowego pamfletu". W jego tytule upatruje krytyk dodatkowo „wzmocnienia agresywności wypowiedzi". I choć odczytuje wiersz jako „bardziej odrzucenie pewnego rodzaju poezji niż atak na jednego tylko, konkretnego poetę", to w następnym akapicie konkretyzuje: „Czy przesłanki te są wystarczające dla nazwania Polkowskiego «poetą-niewolnikiem» – szczerze wątpię […]". Raz jeszcze pojawia się określenie „pamflet Świetlickiego" oraz sformułowane zostają wnioski z lektury:

> […] opcja Świetlickiego jest w swej istocie odmową uczestnictwa w świecie wykraczającym poza przeżycia jednostkowe i międzyosobowe. Nie są ważne idee ani wspólnoty, nieistotna jest polityka, etyka, metafizyka. Naprawdę jest tylko własny, odrębny, osobny świat. Tylko on gwarantuje wolność, tylko on jest wolnością: nie jako idea, broń Boże, tylko jako konkretna, jednostkowa egzystencja. Tylko od niej można rozpoczynać budowę świata.

---

[449] J. Kornhauser: *O wierszach Marcina Świetlickiego*. „NaGłos" 1990, nr 2, s. 116 [przyp. – D.P.].

[450] M. Stala: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli…* „Teksty Drugie" 1990, nr 1, s. 46–62 [przyp. – D.P.].

Również w roku 1990, w numerze 14–15 „bruLionu", po raz pierwszy pojawiły się, na łamach tego pisma, wiersze Marcina Świetlickiego, jako laureata Grand Prix „konkursu na brulion poetycki im. Marii Magdaleny Morawskiej", bez wątpienia najbardziej nagłośnionego konkursu poetyckiego przełomu dekad. Jurorami uznającymi talent Świetlickiego byli: Wisława Szymborska, Jarosław Marek Rymkiewicz i Marian Stala. Wraz z wierszami laureata, wśród których nie było *Dla Jana Polkowskiego*, w tym samym 14–15 numerze „bruLionu" swoje „nie" dla tego tekstu ogłosił jeden z poetyckich rówieśników Świetlickiego – Krzysztof Koehler (ur. 1963), w felietonie *O'Haryzm*[451].

Zdaniem Koehlera *Dla Jana Polkowskiego* zawiera sąd, który „swym ostrzem zwraca się przeciwko wszelkiej poezji, także przeciw poezji Marcina Świetlickiego". Zarzuty koncentrują się na zagadnieniach podstawowych, do których należy „skonwencjonalizowanie" poezji: „Skonwencjonalizowana sztuczność – pisze Koehler – wymaga od poety świadomości – a przynajmniej przeczucia – celu działania". I dalej:

> Poeta mówi o swej „samotności" czy „bólu zęba" w jakimś celu, a cel ów, o ile się nie mylę, wyznacza owa skonwencjonalizowana sztuczność, jest to bowiem zwykle cel immanentny: wartość estetyczna.

Koehler kwestionuje wyrażone – jego zdaniem – w wierszu Świetlickiego uzurpacje do „autentyzmu przeżycia" i brnie w stronę takiego metapoetyckiego jego odczytania, które podstawowym czyni problem: autentyzm *versus* konwencja literacka. Fragment wiersza rozpoczynający się od słów: „Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli…",

[451] K. Koehler: *O'Haryzm*. „bruLion" 1990, nr 14–15, s. 141–142 [przyp. – D.P.]. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 100.

prowadzi autora *O'Haryzmu* do postawienia poecie zarzutu o naiwność lub o prowadzenie nieczystej gry z odbiorcą, w której poeta „usiłuje sobie i nam wmówić, że skonwencjonalizowana i sfunkcjonalizowana sztuczność poezji jego (piszącego poezje) nie dotyczy". Świetlicki – w ujęciu Koehlera – „hipnotyzuje i wmawia, że jest wolny, autentyczny, poza wszelką konwencją, a przecież dla nas, czytelników, szamocze się choćby w sieci wersów i to, co miało być autentyczne i wolne, jest – bo taka jest poezja – sztuczne i zniewolone".

Na emocjonalne reakcje po opublikowaniu wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jego autor odpowiedział w roku 1991 w 16 numerze „bruLionu", w felietonie *Koehleryzm*[452], zdradzając przy tym wyczucie konwencji obowiązującej felietonistę: „Nie muszę więc – pisał – uciekać się do powoływania na Vermeera van Delft, Sołżenicyna i dra Freuda, aby stwierdzić, że mam ochotę na truskawki – albo, że chce mi się siusiu". Obok tego polemicznego używania sobie na tekście Koehlera sformułował Świetlicki również kilka całkiem serio, jak się zdaje, wypowiedzianych zdań. Pierwszym z nich było podstawowe pytanie: „A czy nie wolno, czy NAPRAWDĘ nie wolno walczyć, próbować, mylić się, szamotać?" Kolejne zdania stanowią zakończenie felietonu:

> Stwierdzając, że ząb mnie boli, że jestem głodny, że jestem szczęśliwy – nie piszę tylko dla siebie. Wysyłam sygnały. Mam nadzieję, że zostaną odczytane właściwie.

Czas pokazał, że nie zostały odczytane właściwie, a przynajmniej dotyczy to sygnałów wysłanych w wierszu *Dla Jana Polkowskiego*, czego najdobitniejszym zresztą dowodem jest cytowany felieton Świetlickiego. Autor podjął

[452] M. Świetlicki: *Koehleryzm.* „bruLion" 1991, nr 16, s. 39–41 [przyp. – D.P.]. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 103–110.

dyskusję, wymanewrowującą w istocie przesłanie formułowane przezeń w tekście spornego wiersza na inny, żywszy już, jak widać, w owym czasie tor literackich zmagań.

Kariera „przełomowego" wiersza nie zakończyła się wraz z odbiorem następującym w reakcji na jego pierwsze ujawnienia. Przy różnych okazjach ten gryzący wiersz-problem wracał jak bumerang, i to niemal dosłownie, bo rzecz dotyczyła ciągle tych samych komentatorów. Przykładowo, w opublikowanej w roku 1995 w „Kresach" dyskusji *Na powierzchni literatury i w środku…*[453] Krzysztof Koehler raz jeszcze odciął się od tez i charakteru wiersza *Dla Jana Polkowskiego*, stwierdzając bardzo bezpośrednio i z wyraźnym niesmakiem, że:

> […] głównym wierszem programowym przypisywanym generacji (ale znowu: bardziej chyba gwiazd pop) jest wiersz Marcina Świetlickiego kierowany do konkretnej osoby, do Jana Polkowskiego.

W tym samym numerze „Kresów" zamieszczono głosy zebrane w ankiecie *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*[454], wśród których zdecydowany sprzeciw wobec twórczości Świetlickiego wyartykułował o jedenaście lat odeń młodszy poeta Wojciech Wencel. Określając autora *Zimnych krajów* mianem „piosenkarza" i „pomysłodawcy szczególnej odmiany literatury dla młodzieży", „skierowanej wyłącznie do młodego czytelnika epoki «luzu»", Wencel przyjmuje postawę bliską wcześniejszemu stanowisku

---

[453] „Kresy" nr 21 (1995, nr 1), s. 8–25. W dyskusji udział wzięli: A. Bagłajewski, K. Koehler, A. Niewiadomski, A. Sosnowski, R. Grupiński [przyp. – D.P.].

[454] A. Bagłajewski, R. Mielhorski, K. Varga, S. Dłuski, P. Rodak, K. Maliszewski, W. Wencel, K.C. Kęder, K. Uniłowski, M. Baryła, J. Klejnocki, T. Majeran [przyp. – D.P.].

Koehlera, podobnie jak on dostrzegając wartość literatury jako „sztuki odniesień”[455]. Zdaniem Pawła Rodaka[456]:

> Marcin Świetlicki w wierszu *Dla Jana Polkowskiego* napisał o „poezji niewolników”, dla której idee, symbole, wartości, wyobrażenia są istotniejsze niż najzwyklejsze, codzienne odczucia i obserwacje[457].

Rok później Jacek Gutorow w szkicu *Poezja i tradycja* przywołuje fragmenty interesującego nas wiersza jako współczesnego przykładu ilustrującego gest „rewolucjonisty”, który działa w myśl zasady całkowitej negacji Tradycji:

> W odpowiedzi na Rozum gloryfikuje się instynkty, intuicję lub szaleństwo, sens jest wypierany przez nonsens, gloryfikuje się brak zaangażowania, a przede wszystkim – co najprostsze – zdecydowanie odrzuca się przeszłość[458].

Komentując fragment:

> Patrzę w oko smoka.
> I wzruszam ramionami.

– zdradza autor cytowanego szkicu poddanie się konwencji odbioru wiersza narzuconej w toku wewnątrzgenera-

---

[455] W. Wencel: *Powrót*. „Kresy” nr 21 (1995, nr 1), s. 185–186 [przyp. – D.P.]. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 143–149.

[456] Paweł Rodak (ur. 1967) – kulturoznawca i literaturoznawca, profesor Uniwersytetu Warszawskiego i Uniwersytetu Paryskiego – Sorbony, krytyką literacką zajmował się w latach 90.

[457] P. Rodak: *Kilka uwag*. „Kresy” nr 21 (1995, nr 1), s. 181 [przyp. – D.P.].

[458] J. Gutorow: *Poezja i tradycja*. „Kresy” nr 25 (1996, nr 1), s. 140––144 [przyp. – D.P.].

cyjnej potyczki. W kontekście, zwłaszcza tej przytoczonej części wiersza, pójście tropem „sytuacyjnej" nadinterpretacji razi jednak szczególnie: „Lecz czy akt krytyczny – zapytuje Gutorow – (choćby to było nawet wzruszenie ramion) w tym przypadku, przypadku estetycznym, oddala przeszłość?". I zaraz sam odpowiada:

> Pisząc wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, Świetlicki obramowuje i ustala wspólny teren, wspólną płaszczyznę, jaką jest dyskurs literacki (podobnie Polkowski mógłby napisać wiersz *Dla Marcina Świetlickiego* – z tym samym rezultatem). Poeta „bruLionu" chce dotknąć żywej treści życia, wyrwać się wszelkim formom; lecz ponieważ każdy akt ekspresji jest już jakąś formą, Świetlicki staje się ofiarą nieskończonej gry luster, z której wyrwać się nie sposób, potwierdza stan rzeczy, przeciwko któremu występuje.

Po sześciu latach powtórzone tu zostały, teza w tezę, zarzuty postawione w felietonie Koehlera *O'haryzm*. Dodajmy, oderwane od tekstu wiersza i od jego funkcjonowania w określonej sytuacji historycznoliterackiej, zgoła odmiennej w chwili powstania i w czasie podsumowywanej tu recepcji krytycznej. Powtarzanie programowych nadinterpretacji stało się kolejnym krokiem w izolowaniu dostrzeganego w wierszu sposobu ekspresji, od – żeby użyć pojęcia właściwego poetyce historycznej – „świadomości literackiej"[459], właściwej zresztą dla konkretnego w tym przypadku momentu historycznego.

„Głośny wiersz Świetlickiego", jako atakujący poezję Polkowskiego, cytują w tzw. pierwszej monografii litera-

---

[459] Por. M. Głowiński: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W: *Problemy teorii literatury.* T. 2. Red. H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 123–143 [przyp. – D.P.].

tury 30-latków Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski[460]. Jak dość trzeźwo konstatują, wiersz „stał się punktem wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie"[461]. To trafna ilustracja „sytuacyjnego" skrzywienia w odbiorze tekstu, który – przypomnijmy – został napisany w roku 1988, kiedy o „antykomunistycznym przewrocie" można było co najwyżej pomarzyć, jak czynił to np. Adam Zagajewski na kartach *Solidarności i samotności*.

Wiersz Świetlickiego, jako „uznany za programowy" oraz „wiersz-manifest", przedrukowują natomiast w całości w swojej książce „o młodej polskiej literaturze" Izolda Kiec i Rafał Grupiński[462], a dzieje się to już w roku 1997. Przedrukowują, i w zasadzie tyle. Sprawa wydaje się oczywista i dawno załatwiona, zamknięta w pojęciach „program", „manifest" (jaki? czego?). *Dla Jana Polkowskiego* jest dla poznańskich krytyków jednym z elementów, obok występów zespołu rockowego „Świetliki", „dobrze przemyślanej, dostosowanej do prawideł współczesnego rynku kampanii, upowszechniającej tę dziwną, elitarną sztukę, jaką jest poezja"[463]. Z tym pospiesznym uproszczeniem także przyjdzie nam się nie zgodzić.

Do „sprawy Świetlickiego" wraca również w wydanym w 1997 roku zbiorze „notatek o poezji współczesnej" Marian Stala[464]. Pisząc o przemianie poezji Świetlickiego

---

[460] J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996).* Warszawa 1996, s. 23 i 32–34 [przyp. – D.P.].

[461] *Ibidem*.

[462] R. Grupiński, I. Kiec: *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej.* Poznań 1997 [przyp. – D.P.].

[463] *Ibidem*, s. 60.

[464] M. Stala: *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej.* Kraków 1997, s. 157 i 198 [przyp. – D.P.].

obserwowanej na przykładzie tomów z lat 1994 i 1995[465], krytyk dość jednoznacznie i bezwzględnie przypomina, że autor *Zimnych krajów*: „W roku 1988 polemizował (gwałtownie i niesprawiedliwie) z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego". Natomiast w przypisie do przedrukowanego w książce szkicu *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli…* Stala podkreśla ewolucję Świetlickiego, wskazując, że *Dla Jana Polkowskiego* „stał się z czasem jednym z najgłośniejszych utworów Świetlickiego", a „uciekający przed jednoznacznością poeta zastąpił go w *Zimnych krajach 2* wierszem *Nie dla Jana Polkowskiego*, zaczynającym się od słów «Bardzo wiele kłopotów w związku z tamtym wierszem»". Jak dodaje krytyk: „Te kłopoty można było przewidzieć […]".

III

Przywołane, spośród licznych „śladów recepcji" wiersza Marcina Świetlickiego, przykłady ukazują trzy podstawowe sposoby jego lektury. Po pierwsze, każą upatrywać sensu tekstu w antytetycznej relacji dwóch konkretnych twórczości: „gwałtowna polemika" (Kornhauser), „programowy pamflet" (Stala '90) oraz „polemika z myśleniem i poezją Jana Polkowskiego" (Stala '97), „wiersz kierowany do konkretnej osoby" (Koehler '95). Te nie pozbawione emocji komentarze wskazują również na szczególny charakter ekspresji poetyckiej Świetlickiego: gwałtowność, pamfletowy adres, niesprawiedliwa agresja.

Drugą płaszczyznę odbioru stanowi lektura tekstu jako refleksji metapoetyckiej. W równie emocjonalny sposób przypisuje mu się w tym wypadku albo złą wolę w zakresie

[465] *Schizma*. Poznań 1994; *Zimne kraje 2*. Kraków 1995 [przyp. – D.P.].

rozumienia sprawy fundamentalnej, to jest – jakby powiedział Roman Jakobson – w świadomości tego, „co przekształca komunikat językowy w dzieło sztuki”[466], albo – co gorsza – posądza o rewolucjonistyczne barbarzyństwo: wiersz „przeciwko wszelkiej poezji” (Koehler ’90[467]), „negacja Tradycji” (Gutorow). W ujęciu fundamentalistów Marcin Świetlicki jest nie tyle poetą, co „gwiazdą pop” (Koehler), „piosenkarzem” lub „krakowskim bardem kontestacji” (Wencel). Komentarze estetyczne instrumentalizują odbiór wiersza *Dla Jana Polkowskiego* jako element wewnątrzgeneracyjnego sporu „klasycystów” z „oharystami”, przezwanymi również „barbarystami” i „personistami”[468].

Trzecim wreszcie sposobem postrzegania „głośnego” wiersza jest odczytanie socjologiczne, w dużej mierze redukujące wartość literacką utworu na rzecz przedstawienia tegoż jako „techniki działania”: „wypowiedź progra-

---

[466] R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2, s. 421.

[467] K. Koehler, *O’haryzm* (zob. Teksty źródłowe, s. 100).

[468] Pary opozycyjnych pojęć, które w uproszczeniu oddają „specyficzne cechy obu poetyckich postaw”, następująco zestawił Andrzej Niewiadomski: „konwencja – autentyzm, klasycyzm – awangarda (czy raczej: skupienie się na przeszłości – zwrot w stronę teraźniejszości i przyszłości), zakorzenienie – wyobcowanie (outsideryzm), obiektywizm – indywidualizacja, opisowość – ekspresja, kondensacja – dyspersja, «sztukatorstwo» – mówienie «wprost»”. Por. Idem: *Inna twarz niezależności*. „Kresy” 1991, nr 6, s. 91. „Po prawie pięciu latach – piszą J. Klejnocki i J. Sosnowski – możemy stwierdzić, że dyskusja ta nie była jedynie incydentem. Spór między «klasycystami» – zwolennikami, umownie mówiąc, konwencjonalności sztuki literackiej a «o’harystami», «personistami» czy «barbarystami» – więc zwolennikami nowego rodzaju «dzikości» sztuki, trwa nadal” (*Chwilowe zawieszenie broni*…, s. 82) [przyp. – D.P.]. Zob. *Teksty źródłowe*, s. 236.

mowa" (Stala '90), „punkt wyjścia dla debaty nad funkcją poezji po antykomunistycznym przewrocie"[469] (Klejnocki, Sosnowski), „wiersz-manifest" i element swoistej kampanii autoreklamowej poety (Kiec, Grupiński).

Wszystkie trzy sposoby reagowania na wiersz *Dla Jana Polkowskiego* wydają się rozmijać z samym tekstem wiersza. „Głośne lektury" dokonały swoistego „zakrzyczenia" sensu. Kariera i sukces czytelniczy stały się udziałem oderwanej od swego znaczenia zewnętrznej powłoki wiersza, żeby nie powiedzieć jego *signifiant*, w którym to procederze uczestniczył zresztą sam autor. Taka okazała się bowiem społeczna potrzeba, dla której okoliczności życia literackiego miały przyspieszyć krystalizację „przełomu". Potrzebie tej towarzyszyła z kolei, korzystająca z owego przyspieszenia i korzystna z punktu widzenia uczestników, instytucjonalizacja wielu przejawów funkcjonowania nowej literatury[470].

---

[469] J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni…*

[470] Przykładem może być wypowiedź redaktora „bruLionu" dla „Gazety o Książkach" z listopada 1991 roku: „Pismo takie jak «Arka» ma 500 czytelników. «Twórczość» 1200, «Zeszyty Literackie» powiedzmy 300 […], ale my próbujemy stworzyć nowy model pisma intelektualnego i sprzedajemy 10 000 «bruLionów» w momencie, kiedy wszystkie pisma literackie mają kłopoty". Cyt. wg: J. Klejnocki, J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni…*, s. 37. Autorem innej charakterystycznej wypowiedzi jest np. Marcin Baran, a jej tematem grupa literacka Zakon Żebraczy (w „bruLionie" nr 14–15 z 1990 roku informacja o członkostwie w tej grupie pojawiła się w notach biograficznych, m.in. Świetlickiego i Koehlera): „Zakon Żebraczy jest grupą powstałą przy krakowskim SPP, której jedynym zadaniem było wyłudzanie pieniędzy". Por. „Res Publica Nowa" 1993, nr 6 [przyp. – D.P.].

IV

Charakter recepcji wiersza Marcina Świetlickiego uprawomocnia potrzebę lektury w aspekcie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego[471]. W takim ujęciu należy, po pierwsze, oddzielić „akt napisania utworu od aktu jego publicznego udostępnienia"[472]. Jeżeli ten krok uczynimy, unaoczni się fakt reagowania dotychczasowej recepcji bardziej na samo „udostępnienie" niż na „napisanie" tekstu. Na trzy podstawowe pytania, które możemy postawić referowanym wcześniej jego aktualizacjom: czy wiersz jest manifestem literatury po komunizmie? czy stanowi metapoetycki odpór postawie klasycystycznej? czy jest pamfletem i gwałtowną polemiką z Janem Polkowskim? – odpowiedź brzmi: trzy razy „nie". Wiersz *Dla Jana Polkowskiego*, wygłoszony w czerwcu 1989 i opublikowany w prasie w czerwcu 1990 roku, napisany został w czerwcu 1988 roku. Pomiędzy tymi trzema czerwcami, choć tak niewielka pomiędzy nimi odległość w czasie, nie ma podobieństw. Z perspektywy czerwca 1990 najłatwiej pytać o odwieczne różnice postaw estetycznych, w czerwcu 1989 roku – o to, jak pisać po komunizmie. Żeby jednak odpowiedzieć, co tekst Świetlickiego mógł znaczyć w czerwcu 1988 roku, trzeba zdecydować się na „inter-

---

471 Por. m.in. A. Okopień-Sławińska: *Teoria wypowiedzi jako podstawa komunikacyjnej teorii dzieła literackiego.* W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa.* Red. H. Markiewicz, J. Sławiński. Kraków 1992; W. Tomasik: *Teoria aktów mowy a literatura. (Od „etiolacji" do „ideologii szczerości").* W: *Po strukturalizmie. Współczesne badania teoretycznoliterackie.* Red. R. Nycz. Wrocław 1992; J. Płuciennik: *Presupozycje, intertekstualność i coś ponadto…* W: *Poetyka bez granic.* Red. W. Bolecki, W. Tomasik. Warszawa 1995 [przyp. – D.P.].

472 Sugestia M.C. Beardsleya. Por. na ten temat: W. Tomasik: *Teoria aktów…*, s. 22–24 [przyp. – D.P.].

pretację rekonstruującą", a więc „dążącą do historycznego odtworzenia wewnątrztekstowej intencji autorskiej"[473].

Po pierwsze zatem, interpretacja *Dla Jana Polkowskiego* nie może odwoływać się do „skamandryckiego" kontekstu, w którym dźwięczałyby zwłaszcza słowa Słonimskiego z *Czarnej wiosny:* „Ojczyzna moja wolna, wolna… / Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada"[474] czy zawołanie Lechonia z *Herostratesa:* „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobaczę"[475]. Powszechnemu złudzeniu takiego odbioru uległ m.in. Piotr Śliwiński, gdy pisał, że „wiersz *Dla Jana Polkowskiego* wpisuje się w przestrzeń asocjacji tekstowych, w obrębie której znaleźć można i *Herostratesa* Jana Lechonia, i *Czarną wiosnę* Antoniego Słonimskiego"[476]. Nie był też wiersz Świetlickiego, jak chce Śliwiński, „poetyckim przywitaniem III Rzeczpospolitej". Wiersz nie mówi o tym, jaka powinna być poezja po antykomunistycznym przewrocie, bo mówić tego po prostu nie może. W czerwcu 1988 roku, kiedy poeta Świetlicki pisał swój wiersz, myśl o „swobodzie życia politycznego" pozostawała nierealnym marzeniem, a realne były tylko zdarzenia, takie jak pacyfikacja w nocy z 4 na 5 maja przez oddziały ZOMO strajku w Nowej Hucie czy upadek 10 maja strajku w Stoczni Gdańskiej[477]. Już po owym czerwcu, 15 sierpnia rozpoczął się strajk w kopalni „Mani-

---

[473] Por. G. Grimm: *Recepcja a interpretacja*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4, cz. 1. Red. H. Markiewicz. Kraków 1992, s. 226–248 [przyp. – D.P.].

[474] A. Słonimski, *Czarna wiosna*, Warszawa 1919.

[475] Wiersz J. Lechonia *Herostrates* z tomiku *Karmazynowy poemat*, Warszawa–Kraków 1920.

[476] P. Śliwiński: *Poetyka bez etyki?* W: Z *perspektywy końca wieku.* Red. J. Abramowska, A. Brodzka. Poznań 1997, s. 258 [przyp. – D.P.].

[477] Por. na ten temat np. *Pacyfikacja* i *Strajk w stoczni*. „Kultura" [Paryż] 1988, nr 7–8, s. 125–143 [przyp. – D.P.].

fest Lipcowy" w Jastrzębiu, a w następnych dniach strajki objęły inne kopalnie oraz port w Szczecinie. 22 sierpnia zaczęli strajkować robotnicy Stoczni Gdańskiej i Huty Stalowa Wola[478]. W swoich „mundurowych" wystąpieniach telewizyjnych, nawiązujących wizualnie do pamiętnego „zwiastuna" stanu wojennego w wykonaniu gen. Jaruzelskiego[479], inny z generałów – Kiszczak[480] – zapewniał, że nie będzie rozmawiał z nikim, kto „odrzuca konstytucyjny porządek PRL". Lipcowo-sierpniowy numer paryskiej „Kultury" z 1988 roku otwierał przekrojowy szkic Jana Orlińskiego[481], będący analizą sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Autor zaczął od słów: „Obecna sytuacja w Polsce wygląda beznadziejnie […]". W podsumowaniu pisał natomiast: „W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą *quasi*-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadowalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemska, nie ulega zniszczeniu"[482].

Tak jak nie mógł wiersz Świetlickiego otwierać „debaty" nad funkcją poezji po komunizmie, tak też nie był

---

478 Por. np. J. Karpiński: *Portrety lat. Polska w odcinkach 1944–1988*. Katowice 1990, s. 237–238 [przyp. – D.P.].

479 Wojciech Jaruzelski (1923–2014) – polityk i żołnierz, generał armii. Premier PRL, ostatni I sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, a po 1989 roku pierwszy prezydent RP. Podjął decyzję o wprowadzeniu stanu wojennego.

480 Czesław Kiszczak (1925–2015) – polityk i żołnierz, generał broni, funkcjonariusz wywiadu i kontrwywiadu. W latach 80. minister spraw wewnętrznych. Współtwórca porozumień Okrągłego Stołu. W roku 2004 skazany za zbrodnię stanu wojennego.

481 Andrzej Krasnowolski, pseud. Jan Orliński (ur. 1949) – etnolog. Członek opozycji demokratycznej w PRL. Działacz samorządowy w warszawskiej dzielnicy Wawer, polityk partii Prawo i Sprawiedliwość.

482 J. Orliński: *O poszukiwaniu wyjść z sytuacji bez wyjścia*. „Kultura" [Paryż] 1988, nr 7–8, s. 3–21 [przyp. – D.P.].

głosem w wewnątrzpokoleniowej dyskusji nad wyższością wierszy stroficznych, rymowanych i zrytmizowanych nad zdaniowymi, wolnymi i pozbawionymi metafory. W czerwcu 1988 roku nie było w nowej poezji problemu „oharystów" czy „personistów", przewagi nowatorstwa nad konwencją, lub odwrotnie, i nawet „bruLion" do numeru 9 z zimy 1989 roku[483] był czasopismem nie wykraczającym poza obowiązujące normy i hierarchie ówczesnej „literackości". Problemem literatury tworzonej w czasach nie uświadamianego końca władzy komunistów było jej „zniewolenie". Na pytania dotyczące tej właśnie kwestii odpowiada wiersz *Dla Jana Polkowskiego.* Przynosząc refleksję na temat „poezji niewolników", zabiera Świetlicki, jako jeden z wielu, głos w sprawie zaangażowania się literatury w życie społeczne.

W maju 1986 roku pisał Leszek Szaruga:

> Polskie pisarstwo jest zniewolone także przez to, że wolność redukuje do sfery politycznej, że zwęża granice tolerancji, że zubaża pole widzenia ludzkich spraw[484].

To zdanie lub inne, głoszące, że „wolność artysty oznacza prawo schylania się nad różą, gdy płoną lasy"[485], zawiera prawdziwszą wykładnię dla nie istniejącego jeszcze wówczas wiersza Świetlickiego niż następujące po jego ogłoszeniu aktualizacje. Miejsca węzłowe ówczesnych sporów o literaturę oddaje dobrze polemika z artykułem

---

[483] Opublikowano w nim m.in. *Historię oka* G. Bataille'a. Numer 9 rozpoczął serię artystycznych prowokacji na łamach „bruLionu" i spowodował odwrócenie się od pisma wielu publikujących w nim dotąd autorów należących do elity polskiego życia literackiego [przyp. – D.P.].

[484] L. Szaruga: *Wielkie oczekiwanie.* „Kultura" [Paryż] 1986, nr 5 [przyp. – D.P.].

[485] *Ibidem.*

Szarugi ogłoszona w 1987 roku przez Rafała Grupińskiego, który twierdził:

> Współczesna literatura polska musi przestać być egotyczna i musi umieć zerwać wreszcie z zastępczym strojem historycznym […], musi zejść z koturnów godności i szlachetności.
>
> Nie bez emocji Grupiński wołał:
>
> – niech będzie polityczna, ale niech nie kiwa palcem w bucie na znak protestu, niech nie będzie polityczna, ale niech też nie chowa od razu głowy w piasek!"[486].

Z kolei Krzysztof Koehler w szkicu opublikowanym latem 1988 roku wewnątrzliteracką linię demarkacyjną ustawiał między „okopami" i „afirmacją"[487]. „Konieczność «walki» – pisał – obrony tradycji wywołała ducha «służby», postawiła literaturę w sytuacji obleganej przez wroga twierdzy". Reakcją na „przedłużające się zbyt długo martyrologiczne wypociny" miałby być „nurt afirmatywny głoszący swoją pozaczasowość, fundamentalizm i niewzruszoną aksjologię", z takimi reprezentantami jak: Krynicki, Zagajewski, Polkowski, Maj. Granica między „okopami" i „afirmacją" była jednak pozorna, bo obu tendencjom, po części, patronował Zbigniew Herbert. Refleksja nad miejscem Herberta przybrała kontrowersyjny wyraz w dyskusji, której zapis przyniósł „bruLion" wiosną 1989 roku[488].

---

[486] R. Grupiński: *Nędza literatury*. „Kultura" [Paryż] 1987, nr 1 [przyp. – D.P.].

[487] K. Koehler: *Okopy i afirmacja*. „bruLion" 1988, nr 7–8 [przyp. – D.P.].

[488] *Kamienny posąg komandora* [X, Y, M. Stala, T. Komendant], „bruLion" 1989, nr 10. M. Stala przeciwstawiał się jako jedyny

Wyłoniła ona obraz poety jako jednego z głównych twórców mitologii stanu wojennego", wypowiadającego się w imieniu zbiorowości, sprzyjającego „inwazji alegorii".

Poetyckim podsumowaniem recepcji *Raportu z oblężonego miasta*[489] w poezji lat osiemdziesiątych jest wiersz Marcina Świetlickiego. W sferze rozwiązań artystycznych tekst stanowi stylizację skontaminowanych poetyk Herberta i Polkowskiego. Paralelizmy, powtórzenia, wyliczenia dają oparcie ironicznej dykcji, zmierzającej w stronę sarkazmu. Aluzję do Herbertowskiej metaforyki złączającej materialne z niematerialnym zawiera wers: „idee to wodniste substytuty krwi", przypominający o „włóknach duszy i chrząstkach sumienia"[490]. „Kolczasty drut" z kolei jest cytatem wyrazistego rekwizytu tak Herberta (*Mona Lisa*[491], *Pan Cogito – powrót*[492]), jak i Polkowskiego (*Przesłanie Pana X*, *Hymn*)[493]. „Smocze litery" można czytać jako odmianę, napiętnowanego w poezji Nowej Fali przez Herberta, „bełkotu z trybuny i czarnej piany gazet", czyli antynomię „świętej mowy"[494]. Środkowe cztery fragmenty tekstu wypełnia bez reszty właściwa Herbertowi liryka pośrednia[495], w której symbole Herberta mieszają się z konkretami Polkowskiego (nazwiska, tytuły itd.). Dodajmy do tego obecną w wierszu Świetlickiego relację „zawsze" – „teraz"

---

uczestnik dyskusji stanowiskom krytycznym wobec poezji Herberta [przyp. – D.P.].

489 Z. Herbert, *Raport z oblężonego miasta*, Paryż 1983.

490 Fragment wiersza *Potęga smaku* z tomu *Raport z oblężonego miasta*, s. 75–76.

491 Wiersz z tomu *Studium przedmiotu*, Warszawa 1961, s. 25–27.

492 Wiersz z tomu *Raport z oblężonego miasta*, s. 19–21.

493 Utwory z tomu Jana Polkowskiego *To nie jest poezja*, Warszawa 1980, s. 32.

494 Fragmenty wiersza *Do Ryszarda Krynickiego – list* z tomu *Raport z oblężonego miasta*, s. 26–27.

495 Na tę zbieżność typu liryki zwrócili już uwagę J. Klejnocki i J. Sosnowski: *Chwilowe zawieszenie broni…*, s. 126 [przyp. – D.P.].

oraz powtórkę z alegoryczności: „Patrzę w oko smoka / i wzruszam ramionami". Ironiczne pomniejszenie, dzięki wyzyskaniu ukonkretniającej sens zdania roli kontekstu, dotyka dwóch Herbertowskich gestów. Po pierwsze – „patrzę". Odwaga „patrzenia" oznaczała w poezji Herberta gotowość stawiania moralnego oporu, jak w zakończeniu tytułowego wiersza z *Raportu z oblężonego miasta*:

> […] patrzymy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
> najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady
>
> i tylko sny nasze nie zostały upokorzone

Po drugie – „smok". Odwaga, by stanąć do „nierównej walki" z niewidocznym przeciwnikiem, któremu „przez mgłę / widać tylko / ogromny pysk nicości", miała zaświadczać o bezwzględnej potrzebie obrony wartości. Pan Cogito z wiersza *Potwór Pana Cogito* zdecydował się na rolę współczesnego świętego [!] Jerzego, choć „brak mu smoka, z którym mógłby walczyć"[496]. Jak dopowie później Adam Zagajewski: „Smok został pokonany pewnej nocy, przez dziecko albo przez dziewicę, nie wiemy tego na pewno, w każdym razie zdechł"[497]. Totaliści pozostali, ale pozbawieni swojego „potwora". Ironiczny gest powtórzenia Herbertowskiej „odwagi" – spojrzenia w „oko smoka" – nie oznacza, jak chce Marian Stala, „pomijam, unieważniam, nie biorę pod uwagę. Smoka nie ma"[498]. W czerwcu 1988 roku ironicznie pomniejszone „oko smoka", balansujące na krawędzi dosłowności, pozostaje

---

[496] Por. S. Barańczak: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, s. 116 [przyp. – D.P.].

[497] A. Zagajewski: *Wysoki mur*…, s. 62 [przyp. – D.P.].

[498] M. Stala: *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli*…, s. 57 [przyp. – D.P.].

dalej alegorycznym okiem „potwora Pana Cogito", tyle że tego, kto patrzy, nie prowokuje do walki, nie wyzwala w podmiocie wiersza potrzeby stawania w obronie wartości. „Wzruszenie ramionami" odczytane na tle realnego kontekstu historycznego pozwala wrócić do intencji „autora wewnętrznego". Ekspresja poetyckiego gestu nie jest skierowana w kierunku zagadnień estetycznych, lecz etycznych. Nie chodzi tu o „negację Tradycji" albo pisanie „przeciwko wszelkiej poezji", ale o relacje z rzeczywistością. Jeśli już szukać dla tego wiersza miejsca w sporze o literaturę, to na planie dyskusji etycznej. Zagajewski dostrzegł ją w poezji po roku 1956 w odmienności propozycji „anarchistów" i „hierarchistów"[499]. Wybierając między „hierarchicznym Herbertem" a „anarchicznym Białoszewskim", „autor wewnętrzny" *Dla Jana Polkowskiego* opowiada się zdecydowanie za tym drugim.

Wreszcie kwestia ostatnia – aktualizacji wiersza jako tekstu skierowanego do konkretnej osoby, jako gwałtownej polemiki z Janem Polkowskim. Znamienne są tu nawet liczne przeinaczenia tytułu, w których przyimek „dla" zastępowany bywa przez „do"[500]. Tymczasem już elementarna analiza wiersza wykazuje brak charakterystycznych zwrotów „do" adresata, konstruujących zwykle obraz tegoż w utworach o bezpośrednim adresie. Wielu charakterystycznych przykładów dostarcza pod tym względem liryka Mickiewicza i poezja Miłosza. Z tego ostatniego zbioru[501] najbliższy zamiarom komunikacyjnym Świetlickiego byłby wiersz *Do Tadeusza Różewicza, poety*, również utrzymany, tym razem wbrew tytułowi, w konwencji liryki pośredniej.

---

[499] A. Zagajewski: *Wysoki mur…*, s. 41 [przyp. – D.P.].

[500] Por. np. K. Koehler: *O'Haryzm…* albo: K. Uniłowski: *Poezja po roku 1989*. W: *Literatura polska 1947–1995*. Red. M. Pytasz. Katowice 1996, s. 236 [przyp. – D.P.].

[501] Chodzi o tom C. Miłosza, *Światło dzienne*, Paryż 1953.

Przyimek „dla" w wierszu Świetlickiego wyznacza akt mentalny ofiarowywania czegoś, w tym wypadku wiersza – tradycja równie bogata, jak pamfletów i listów polemicznych. Z punktu widzenia aktów mowy omawiana wypowiedź jest „illokucją" – „czynem komunikacyjnym", jest nie tylko konstatacją, lecz określonym działaniem. Przesłanie wiersza-podarunku może być odbierane jako wyraz hołdu, świadectwo kultu, oddanie czci. Zresztą, miejsca Polkowskiego na ówczesnym Parnasie nikt nie kwestionował, czego dobitnym przykładem jest chociażby, pisana z prawdziwym „nabożeństwem", recenzja zbioru jego wierszy w pierwszym numerze „bruLionu"[502]. Znajdziemy tam zdania zaskakujące, jeśli by uwierzyć, że poezja Polkowskiego dostarczy wkrótce materiału na pamflet: „Jego wolność poety przerasta niebywale wszelkie ograniczenia płynące z wyboru wolności politycznej – mówiąc umownie". Przypomnijmy w tym miejscu głosy krytycznoliterackich autorytetów tamtych lat, dotyczące wierszy Jana Polkowskiego: „są ważne, bo pozwalają myśleć o tym, co istotne" (Stala)[503]; tomik Polkowskiego to „najciekawszy bodaj debiut poetycki przełomu ósmej i dziewiątej dekady", a tekst o incipicie „Odwiedzają mnie czasami…" to „jeden z ważniejszych wierszy napisanych ostatnio po polsku" (Nyczek)[504]; „według powszechnie podzielanej opinii poezja Polkowskiego stanowi […] jedną z najciekawszych i najoryginalniejszych propozycji arty-

[502] Polkowski jest w niej „klasykiem swojej generacji". „bruLion" 1997, nr 1, s. 111–112. „Polkowski stal się już niemalże klasykiem" – napisze później A. Niewiadomski: *Kilka uwag o młodej poezji*. „bruLion" 1989, nr 10, s. 73 [przyp. – D.P.].

[503] M. Stala: *List do Jana Polkowskiego*. „Tędy" 1994, nr 1. Cyt. wg: Idem: *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*. Kraków 1991, s. 207 [przyp. – D.P.].

[504] T. Nyczek: *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół „pokolenia 68"*. Londyn 1985, s. 117 [przyp. – D.P.].

stycznych lat osiemdziesiątych" (Barańczak)[505]; Jan Błoński mówiąc o wierszach Polkowskiego powtórzył wręcz słowa Kazimierza Wyki[506] dotyczące *Ocalenia* Czesława Miłosza: „fragmenty poezji, która – ufam głęboko – «nie przeminie, kiedy przeminą jej czasy»"[507].

Świetlicki przesyła w darze najjaśniej, jak widać, świecącej podówczas gwieździe na poetyckim firmamencie nową propozycję ułożenia się poezji z rzeczywistością, pastiszując dykcję obowiązującą w latach osiemdziesiątych. Jeśli jednak uznać, że tekst literacki może być wyłącznie reprezentacją aktu mowy, wiersz *Dla Jana Polkowskiego* tylko naśladuje, udaje „illokucję". Jest zatem *quasi*-podarunkiem, gestem pozbawionym szczerości, mającym odegrać rolę „konia trojańskiego". Organizując sytuację komunikacyjną wiersza, naruszył Świetlicki zasady etyczne obowiązujące w komunikacji poetyckiej. Przykładem ich respektowania może być np. krytyczny wobec poezji pokolenia '68 („bełkot z trybuny", „czarna piana gazet") wiersz Zbigniewa Herberta *Do Ryszarda Krynickiego – list.* Wyraźna zmiana w obrębie „illokucji" – bezpośredni zwrot do adresata – modyfikuje tu sytuację etyczną mówiącego.

Wiersz Świetlickiego nie jest więc wierszem przeciwko Polkowskiemu czy przeciwko klasykom, ale jest wierszem

---

[505] S. Barańczak: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 163 [przyp. – D.P.].

[506] Kazimierz Wyka (1910–1975) – literaturoznawca i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współzałożyciel i dyrektor Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Zajmował się historią literatury XIX wieku (np. C.K. Norwid, Młoda Polska) i literaturą współczesną (m.in. książki krytyczne: *Pogranicze powieści*, 1948, 1974; *Rzecz wyobraźni*, 1959, 1977). Autor wspomnień z czasu wojny *Życie na niby* (pierwsze wyd. 1957).

[507] J. Błoński: *Język właściwie użyty*. „Res Publica" 1987, nr 3, s. 114 [przyp. – D.P.].

przeciwko etyce. Na tym też, jak sądzę, polega jego dramatyzm i jego „przełomowy" w poezji polskiej charakter, zapowiedź jej przejścia na „ciemną stronę"[508]. Naruszając etykę porozumiewania się poprzez poezję, przesyła autor dodatkowo w swym udawanym podarunku propozycję osiągnięcia wolności przez zignorowanie etyki: „Patrzę w oko smoka i wzruszam ramionami". „Oko smoka" poczyniło jednak, jak widać, spore spustoszenie – unicestwiło zmysł etyczny. Konsekwencją przecież beztroskiego spojrzenia okazało się owo „wzruszenie ramion". „Wysoki i piękny mur" z przywołanych we wstępie do niniejszego szkicu zapytań Adama Zagajewskiego rozpadł się dosłownie na chwilę przed pojawieniem się przewidywanych przezeń bez wiary przyczyn.

Istnieje jeszcze, choć nie wyrażona słowem, odpowiedź Jana Polkowskiego na tę sytuację. W roku 1989 złożył on bowiem do druku swój ostatni zbiór wierszy[509] – jego „misja etyczna" dobiegła końca i mógł konsekwentnie wcielić w życie zapis jednego ze swoich wczesnych wierszy: „nie jestem poetą / żyję wśród was". Świetlicki natomiast, choć atakowany przez cały front neoklasycystów, wybrał w istocie, jak większość spośród nich, pięknosłowie, poetykę zamiast etyki, tyle że udając antypoetyckie gesty i strategie. Przełomowe spojrzenie w „oko smoka" w okamgnieniu wymieniło powinność na egoizm.

---

[508] O takiej diagnozie polskiej poezji po roku 1989 zob.: M. Stala: *Druga strona…* [przyp. – D.P.].

[509] Wydany już w 1990 roku tom *Elegie z Tymowskich Gór* (Kraków) [przyp. – D.P.].

Bibliografia

Teksty źródłowe

Dłuski S., *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz*, „Kresy" 1995, nr 21.

Klejnocki J., *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22.

Klejnocki J., Sosnowski J., *Przeklęte paradygmaty*, w: J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu" (1986–1996)*, Warszawa 1996.

Koehler K., *O'haryzm*, „Brulion" 1990, nr 14–15.

Koehler K., *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 25.

Komendant T., *Mimo-śród*, „Obecność" 1987, nr 17.

Kornhauser J., *Barbarzyńcy i wypełniacze*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 3.

Kornhauser J., *Nowi dzicy*, „Res Publica Nowa" 1993, nr 6.

Legeżyńska A., *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman?*, „Czas Kultury" 1997, nr 1.

Majeran T., *Atakując dekonspirował (się)*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19.

Maliszewski K., *Dużo czytał; nie wie co z tym zrobić; i podarła mu się maska*, „Nowy Nurt" 1995, nr 22.

Maliszewski K., *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, „Nowy Nurt" 1995, nr 19.

Maliszewski K., *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje*, „Nowy Nurt" 1996, nr 2.

Pawelec D., *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego* Dla Jana Polkowskiego, w: *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1945–1989)*, red. A. Nawarecki, współudział D. Pawelec, Katowice 1999.

Stala M., *Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku*, „NaGłos" 1995, nr 21.
Szaruga L., *Kulturalny barbarzyńca*, „Obecność" 1987, nr 17.
Śliwiński P., *Wolność od arcydzieł?*, „Tygodnik Powszechny" 2000, nr 20.
Świetlicki M., *Koehleryzm*, „Brulion" 1991, nr 16.
Wencel W., *Kłopoty z językiem*, „Nowy Nurt" 1995, nr 18.
Wencel W., *Powrót*, „Kresy" 1995, nr 21.

Bibliografia przedmiotowa

Bagłajewski A., *Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce*, „Kresy" 1995, nr 21.
Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. I: *Strategie liryczne*, Warszawa 1982; cz. II: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1968. Podręcznik dla nauczycieli, studentów i uczniów*, Warszawa 1998.
Balcerzan E., *Śmiech pokoleń, płacz pokoleń*, Kraków 1997.
Baran M., Sendecki M., Świetlicki M., *Wiersz wspólny (półfinałowy)*, „Brulion" 1993, nr 21/22.
Baran M., Sendecki M., Świetlicki M. [red.], *Żegnaj laleczko. Wiersze Noir*, Kraków 2010.
Barańczak S., *Etyka i poetyka*, Kraków 2009.
Barańczak S., *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wyb., oprac. i posłowie A. Poprawa, Wrocław 2017.
Barańczak S., *Przed i po*, Londyn 1988.
Barańczak S., *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Londyn 1984.
b.g. wstajmfśke, *Przyszli barbarzyńcy*, Kraków 1991.
Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
Bourdieu P., *Teoria obiektów kulturowych*, przeł. A. Zawadzki, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
Chwin S., Rosiek S., *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981.

Czabanowska-Wróbel A., *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005.
Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego. 1918–1939*, Warszawa 1997.
Czapliński P., *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
Czapliński P., *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002.
Czapliński P., Leciński M., Szybowicz E., Warkocki B., *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia, dyskusje, bilanse*, Kraków 2003.
Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999.
Czyżak A., *Świadectwo rozproszone. Literatura najnowsza wobec przemian*, Poznań 2015.
Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler, pomysł i redakcja antologii M. Baran, M. Sendecki, M. Świetlicki, Kraków 1997.
Dunin K., *Karoca z dyni*, Warszawa 2000.
Dunin K., *Normalka*, „Kurier Czytelniczy" 2000, nr 65.
Dunin-Wąsowicz P., Varga K., *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, wyd. 3, Warszawa 1998.
Fik M., *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944–1988*, Londyn 1989.
Gałuszka J., Maroszczuk G., Nęcka A. [red.], *Pisma kulturalne w Polsce po 1989 roku. Leksykon*, Katowice 2010.
Głowiński M., *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997.
Gutorow J., *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2003.
Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962.
Janion M., *„Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?"*, Warszawa 1996.
Janion M., *Krwotok lawy*, „Rzeczpospolita" 1990, nr 1.
Janion M., *Szanse kultur alternatywnych*, „Res Publica" 1991, nr 3.
Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i egzystencja*, Gdańsk 2004.

Jankowicz G., Marecki P., Palęcka A., Sowa J., Warczok T., *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*, Kraków 2014.
Jankowicz G., Marecki P., Sowiński M. [red.], *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Podręcznik*, Kraków 2015.
Janowska K., *Federacja niepodległych nisz*, „Niezbędnik Inteligenta" [dodatek], „Polityka" 2005, nr 25.
Jarzębski J., *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997.
Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
Jaworski M., *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej*, Poznań 2009.
Kamienny posąg Komandora [rozmowa], „Brulion" 1989, nr 10.
Klejnocki J., *Bez utopii. Rzecz o poezji Adama Zagajewskiego*, Wałbrzych 2002.
Kavafis [!] K., *Poezje wybrane*, wyb., przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1979.
Kawafis K., *Wybór wierszy*, wyb., przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1967.
Kawafis K., *Wiersze zebrane*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1981.
Koehler K., *Wojna*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 6.
Komendant T., *Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Kraków 1987.
Kornhauser J., *Dekada naśladowców. Poezja lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 1–2.
Kornhauser J., *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995.
Kwiatkowski J., *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
Legeżyńska A., Śliwiński P., *Poezja polska po 1968 roku*, Warszawa 2000.
Łukasiewicz J., *b.g. wstajmfśke przychodzi*, „Odra" 1992, nr 4.
Maliszewski K., *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz 1999.

Marecki P., Stokfiszewski I., Witkowski M., *Tekstylia. O rocznikach siedemdziesiątych*, Kraków 2002.

Miłosz C., *Życie na wyspach*, wyb. i oprac. J. Gromek, Kraków 1997.

Musiał G., *Wielki Impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę*, „Tygodnik Powszechny" 1995, nr 1.

Nasiłowska A., *Literatura okresu przejściowego. 1975–1996*, Warszawa 2006.

Niewiadomski A., *Julian Kornhauser czy Frank O'Hara? Kilka uwag o prekursorstwie i postmodernizmie*, w: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016.

O'Hara F., *Twoja pojedynczość*, wyb., przeł. i posłowiem opatrzył P. Sommer, Warszawa 1987.

Opacka-Walasek D., *Czytając Herberta*, Katowice 2001.

Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.

Orski M., *„Ja" w pokoju z widokiem, czyli o nowej poezji polskiej*, „Odra" 1994, nr 10.

Orski M., *Poeci z oślich ław „umarłej klasy"*, „Odra" 1996, nr 6.

Pawelec D., *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998.

Poeta jest jak dziecko. Nowe Roczniki. Antologia, wyb. i oprac. M. Chrzanowski, Z. Jerzyna, J. Koperski, Warszawa 1987.

Po Wojaczku. Antologia poezji polskiej. 1971–1991, wyb. i red. K. Ratyniecki, Warszawa 1991.

Po Wojaczku. 2, „Brulion" i Niezależni, wyb. i red. J. Klejnocki, Warszawa 1991.

Polewczyk A., *Na początku był „brulion". O modelach kultury i poezji roczników sześćdziesiątych*, Kraków 2017.

Pożegnanie z romantyzmem?, z Marią Janion rozmawia A. Bernat, „Nowe Książki" 1991, nr 6.

[Roszkowski W.] Albert A., *Najnowsza historia Polski*, cz. 4 [1956–1980], Warszawa 1986.

Rychlewski M., *Walka na słowa. Polemiki literackie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych*, Poznań 2004.

Rymkiewicz J.M., *Terror szyderców*, rozmowa z T. Majeranem i D. Suską, „Fronda" 1996, nr 6.
Sendecki M., *Sprostowanie*, „Tygodnik Literacki" 1991, nr 6.
Sławiński J., *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, „Almanach Humanistyczny" 1989, nr 11; przedruk w: J. Sławiński, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.
Sławiński J., *Zanik centrali*, „Kresy" 1994, nr 18.
Sommer P., *Smak detalu*, Lublin 1995.
Stala M., *Chwile pewności. 20 szkiców o poezji i krytyce*, Kraków 1991.
Stala M., *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.
Stala M., *Kto przyszedł?*, „Tygodnik Powszechny" 1991, nr 46.
Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję i równanie"*, Kraków 1998.
Stankowska A., *„Wizja przeciw równaniu". Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013.
Sugiera M., *Eseista w ogrodzie kultury*, w: *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.
Szymborska W., *Koniec i początek*, Poznań 1993.
Śliwiński P., *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Wrocław 2012.
Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002..
Świetlicki M., *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków 2017.
Świetlicki M., *Zimne kraje. Wiersze 1980–1990*, posłowie J. Kornhauser, Kraków 1992.
Wencel W., *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Ząbki 1999.
Wieczorek M., *„BruLion". Instrukcja obsługi*, Kraków 2005.
Wiegandt E., *Eseje poety*, w: *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995.
Wilson C., *Outsider*, przeł. M. Traczewska, wstęp i posłowie przeł. B. Moderska, T. Zysk, Poznań 1992.
Zagajewski A., *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.
Zagajewski A., *Solidarność i samotność*, Paryż 1986.
Zmiana kodu. Z Marią Janion rozmawia A. Krzemiński, „Polityka" 1991, nr 48.

Indeks osób

Abramowska Janina 309
Achmatowa Anna 172
Adorno Theodor Wiesengrund 69, 167
Albert Andrzej zob. Roszkowski Wojciech
Arabudzki Michał 234
Arystoteles 204
Ashbery John 25, 68, 91, 138, 168, 250
Auden Wystan Hugh 53, 58, 174, 191, 209

Bachtin Michaił 183
Bagłajewski Arkadiusz 48, 137, 301
Baka Józef 254
Balcerowicz Leszek 106
Balcerzan Edward 40, 41, 43, 44, 114, 279
Baran Bogdan 148
Baran Marcin 33, 34, 43–45, 104, 105, 115, 119, 120, 136, 146, 244–246, 265, 307
Barańczak Stanisław 21, 22, 27, 30, 32, 38, 42, 73, 91, 127, 144, 145, 148, 167, 191, 207, 208, 232, 237, 263, 266, 267, 288, 314, 317
Baryła Mariusz 301
Bataille Georges 311
Baudrillard Jean 173
Bauman Zygmunt 262, 272
Beardsley Monroe Curtis 308
Benn Gottfried 168
Bereza Henryk 116
Bernat Andrzej 58, 276
Berryman John 108, 257
Białoszewski Miron 19, 28–30, 32, 73, 75, 85–87, 89, 90, 115, 145, 230, 267, 291, 315
Biedrzycki Miłosz 48, 143, 154, 249, 258, 264, 269, 286
Bieńkowski Zbigniew 141
Bishop Elizabeth 138
Blanchot Maurice 138
Bly Robert 140, 141, 169
Błoński Jan 167, 207, 275, 317
Bobkowski Andrzej 246
Bolecki Włodzimierz 308
Bondone Giotto di 140, 169
Bonowicz Wojciech 234, 288
Borkowska Grażyna 48
Bourdieu Pierre 56, 57

Bowles Jane 138
Brakoniecki Kazimierz 128
Bratkowski Piotr 120, 121
Brautigan Richard 107
Broch Hermann 278
Broda Marzena 34, 246, 253
Brodski Josif 145, 146, 170, 237, 253, 267, 268
Brodzka Alina 309
Brzoskiewicz Dariusz, Brzóska 258
Bugalski Dariusz 137
Bunin Iwan 173
Burek Tomasz 277, 278, 285
Bursa Andrzej 20, 22, 113, 138, 237, 252

Caravaggio (właśc. Michelangelo Merisi) 169
Carson Ciaran 68
Celan Paul 74, 231, 234
Choiński Bogusław 87
Chojnacki Roman 258
Chojnowski Kazimierz 128
Chrzanowski Maciej 27
Chwin Stefan 23, 24, 174, 179
Cieślak Tomasz 49
Czabanowska-Wróbel Anna 24
Czapliński Przemysław 13, 16, 20, 21, 28, 47, 56, 292
Czechowicz Józef 138, 192
Czyżak Agnieszka 13
Czyżowski Mariusz 258

Ćwikliński Krzysztof 246, 288

Dante Alighieri 175, 191, 267, 268
Dejmek Kazimierz 79
Delacroix Eugène 167
Demarczyk Ewa 202
Dilthey Wilhelm 219, 240
Dłuski Stanisław 48, 133, 137, 159, 301
Donne John 191, 207
Drzewucki Janusz 255, 288
Dunin Kinga 15
Dunin-Wąsowicz Paweł 35, 39, 196, 280
Dunn Douglas 169
Dybciak Krzysztof 277
Dzień Mirosław 48, 247

Eco Umberto 173
Ekier Jakub 34, 234, 258, 288
Eliot Thomas Stearns 58, 161, 162, 174, 191, 192
Emerson Ralph Waldo 87
Eurypides 140

Fedorowicz Krzysztof 288
Ficowski Jerzy 82
Fik Marta 21
Filas Paweł 34, 109, 163, 234
Firbank Roland 138
Foks Darek 183, 257
Foucault Michael 85
Freud Zygmunt 105, 106, 250, 300

Gadamer Hans-Georg 167
Gałczyński Konstanty Ildefons 53, 115, 202
Gałuszka Jacek 49
Genet Jean 207
Ginsberg Allen 148
Gintrowski Przemysław 30
Gleń Adrian 46
Głowiński Michał 56, 303
Goerke Natasza 48
Gogol Nikołaj 202
Gombrowicz Witold 86, 140, 146, 263
Górecki Paweł 34
Grabowski Artur 34
Grechuta Marek 232
Gretkowska Manuela 34, 39, 234
Grimm Gunter 309
Grochowiak Stanisław 197, 240, 252
Gromek Joanna 15
Grotowski Jerzy 79
Grupiński Rafał 48, 129, 280, 301, 304, 307, 312
Grzebalski Mariusz 49, 55, 138, 243, 249, 286
Gumkowski Marek 15
Gutorow Jacek 46, 262, 263, 302, 303, 306

Hartwig Julia 19, 140, 148, 231, 262, 287
Haupt Zygmunt 137
Heaney Seamus 68, 127, 128
Heidegger Martin 167, 221
Hemingway Ernest Miller 186
Herbert Zbigniew 15, 16, 19, 28–32, 38, 41, 42, 53, 73, 74, 85–88, 90, 95, 105, 135, 136, 146, 167, 168, 175, 181, 189, 192, 193, 208, 209, 225, 229, 262, 267, 271, 291, 312–315, 317
Hering Ludwik 87
Herman Agnieszka 246
Hesse Hermann 167
Hłasko Marek 43
Hoffmann Krzysztof 275
Hölderlin Fryderyk 167, 175, 192, 220, 221 Homer 72
Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) 175, 191, 202, 267, 268
Horubała Andrzej 281
Huelle Paweł 135, 144, 149

Ingres Jean-Auguste-Dominique 167
Ionesco Eugène 207
Irzykowski Karol 197
Iwaszkiewicz Jarosław 91, 149, 192, 266

Jakobson Roman 190, 306
Janion Maria 23, 58, 90, 275, 276
Jankowicz Grzegorz 56
Janowska Katarzyna 16
Jarniewicz Jerzy 42, 127

Jaruzelski Wojciech 310
Jarzębski Jerzy 13, 43, 48
Jasieński Bruno 114, 117
Jaspers Karl 22
Jastrun Mieczysław 148
Jawłowska Aldona 25
Jaworski Krzysztof 34, 55, 117, 234, 237, 244, 257
Jaworski Marcin 58, 275
Jerzyna Zbigniew 27
Joyce James 144, 161

Kafka Franz 68, 234
Kalandyk Mariusz 138
Kantorski Szymon 49, 249
Karasek Krzysztof 74, 133, 135
Karpiński Jakub 310
Kasper Jan 144, 147
Kawafis Konstandinos 28, 35, 36, 53, 67–72, 78, 174, 191, 208, 237
Kęder Cezary Konrad 280, 301
Kiec Izolda 280, 304, 307
Kielar Marzanna Bogumiła 144, 247, 253, 288
Kiszczak Czesław 310
Klejnocki Jarosław 24, 36, 52, 53, 144, 147, 149, 160, 164, 167, 168, 171, 173, 174, 189, 192, 195–198, 207–209, 211, 233, 237, 247, 270, 271, 277, 279, 288, 301, 304, 306, 307, 313
Kłobukowski Michał 170
Kochanowski Jan 72, 270
Kociuba Grzegorz 138
Koehler Krzysztof 32–34, 36–39, 42, 44, 48, 52, 53, 99, 103, 105–108, 119, 135, 137, 138, 145–147, 160, 200, 208, 212, 213, 216, 225, 234, 235, 237, 238, 242, 244, 246, 248, 249, 252–255, 258, 267, 271, 280, 299–303, 305–307, 312, 315
Kołyszko Anna 170
Komendant Tadeusz 28–30, 32, 41, 85, 312
Konwicki Tadeusz 78
Koperski Jerzy 27
Kornhauser Julian 19, 34, 41–44, 46–48, 50, 111, 153, 154, 156, 157, 232, 261, 276, 298, 305
Kot Jan 208
Kozioł Kuba 179
Koźmian Kajetan 238
Krasnowolski Andrzej (pseud. Jan Orliński) 310
Król Marcin 289
Krynicka Krystyna 74
Krynicki Ryszard 74, 225, 312
Krzemieniowa Krystyna 69, 219
Krzemień-Ojak Sław 69
Księżyk Rafał 46, 109
Kubiak Zygmunt 28, 69
Kunze Reiner 234
Kurylak Józef 232
Kwiatkowski Jerzy 42, 58, 104, 266

Lechoń Jan (właśc. Leszek Serafinowicz) 245, 309
Leciński Maciej 21
Legeżyńska Anna 20, 23, 24, 261
Leśmian Bolesław 104, 247
Lem Stanisław 189, 190
Lipska Ewa 19, 74
Lipszyc Jarosław 196
Lis Renata 173, 174
Lisowski Krzysztof 133, 134
Longley Michael 68, 128
Lowell Robert 168

Łukasiewicz Jacek 34, 35, 228, 266

Machej Zbigniew 134, 136, 146, 148, 166, 173, 231, 232, 267
McLaren Malcolm 244
Mahon Derek 68, 128
Maj Bronisław 136, 148, 232, 267, 312
Majeran Tomasz 37, 176, 193, 199, 200, 207, 208, 242, 249, 257, 271, 301
Malczewski Jacek 168
Maleńczuk Maciej 34
Maliszewski Karol 32, 48, 50––53, 159, 160, 177, 185–192, 197, 200, 203–207, 211, 233, 237, 239, 242, 254–257, 264, 267, 268, 301
Mallarmé Stéphane 175, 191, 267
Man de Paul 138
Mandelsztam Osip 71, 162, 171, 173, 174, 267
Mann Heinrich 167
Mann Tomasz 101, 104, 296
Marcinkiewicz Paweł 249, 286
Marecki Piotr 40, 56, 196
Marjańska Ludmiła 287
Markiewicz Henryk 303, 308, 309
Maroszczuk Grażyna 49
Marvell Andrew 191, 207
Masłowska Dorota 196
Matywiecki Piotr 232
Melecki Maciej 249
Michalski Cezary 221, 281
Michnik Adam 88, 201
Mickiewicz Adam 104, 146, 206, 214, 238, 315
Mielhorski Robert 138, 139, 156, 164, 168–170, 186, 193, 208, 237, 247, 253, 301
Międzyrzecki Artur 192, 231
Mikołajewski Jarosław 138, 246
Milczewski-Bruno Ryszard 22
Miłobędzka Krystyna 19
Miłosz Czesław 15, 16, 19, 27, 36, 58, 86, 108, 136, 146, 148, 149, 162, 165, 167, 175, 177, 189, 190, 192, 221, 229, 231, 237, 267, 268, 287, 289, 315, 317
Moczulski Leszek Aleksander 232

Moderska Beata 25
Morawski Stefan 282
Morrison Blake 127
Mrożek Sławomir 91, 292
Murawska Ludmiła 87
Musiał Grzegorz 47, 48, 148
Myszkowski Krzysztof 48

Naborowski Daniel 191, 207
Nasiłowska Anna 20
Nawarecki Aleksander 37
Nęcka Agnieszka 49
Niemen Czesław 202
Nietzsche Fryderyk 236
Niewiadomski Andrzej 46, 74, 137, 257, 301, 306, 316
Norwid Kamil Cyprian 103, 148, 296, 317
Nowak Tadeusz 231, 232
Nowicki Maciej 277
Nycz Ryszard 57, 308
Nyczek Tadeusz 153, 316

O'Hara Frank 25–27, 32, 43, 68, 99, 107, 113, 116, 120, 148, 235, 249–251
Okopień-Sławińska Aleksandra 308
Olszański Grzegorz 249
Olszewski Jan 100
Opacka-Walasek Danuta 28
Ordonówna Hanka 202
Orliński Jan zob. Krasnowolski Andrzej
Orska Joanna 57
Orski Mieczysław 41, 137, 159, 176, 205, 256
Osiecka Agnieszka 246

Palęcka Alicja 56
Parandowski Jan 72
Patten Brian 68, 108
Paulin Tom 128
Pawelec Dariusz 23, 36–38, 295
Peiper Tadeusz 74
Perloff Marjorie 25
Pergolesi Giovanni Battista 140
Petrarka Francesco 19
Piętak Stanisław 149
Piłsudski Józef 104, 296
Pióro Tadeusz 257
Piwkowska Anna 144, 246, 268, 269
Płuciennik Jarosław 308
Podgórnik Marta 55
Podsiadło Jacek 25, 39, 114, 117–120, 126, 136, 137, 154, 155, 188, 230, 234, 235, 237, 244, 248, 252, 255, 286
Polewczyk Aleksandra 25
Polkowski Jan 19, 37, 38, 100, 136, 225, 298, 301, 303, 305, 308, 312, 313, 315–318
Pollakówna Joanna 287
Pomorska Krystyna 306
Poprawa Adam 21, 144, 146, 147, 149, 160, 176
Poświatowska Halina 22

Pound Ezra 161
Prokop Jan 266
Proust Marcel 187, 189
Przyboś Julian 41, 114, 192, 197, 221, 245, 266
Przybylski Ryszard 71, 161, 170
Pytasz Marek 315

Rafael (właśc. Raffaello Santi) 168
Radziwiłł Bogusław 191
Ratoń Kazimierz 22
Ratyniecki Kamil 36
Reznikoff Charles 68
Rilke Rainer Maria 108, 148, 167, 173, 237, 267
Rimbaud Arthur 191, 202, 207
Rodak Paweł 301, 302
Rosiek Stanisław 23, 24
Roszkowski Wojciech (pseud. Andrzej Albert) 20
Roussel Raymond 138
Różewicz Tadeusz 19, 28, 32, 42, 67–73, 75, 77, 92, 136, 153, 162, 197, 230, 231, 262, 267, 279, 283
Rychlewski Marcin 56
Rymkiewicz Jarosław Marek 19, 34, 37, 91, 104, 144, 148, 161, 162, 173, 174, 192, 247, 267, 271, 285, 297, 299
Rżany Rafał 247

Sadowski Sławomir 48
Sartre Jean Paul 22
Satanowski Jerzy 116
Schopenhauer Artur 211
Schulz Bruno 82
Seifert Jaroslav 168
Sendecki Marcin 33, 34, 42–45, 55, 116, 119, 135, 137, 231, 234, 242, 244, 255, 258, 286
Sęp Szarzyński Mikołaj 167, 191, 207
Shakespeare William 74, 161, 207, 208
Siemieński Lucjan 72
Sienkiewicz Henryk 90
Sito Jerzy Stanisław 161, 174
Siwczyk Krzysztof 286
Sławiński Janusz 14, 281, 290, 308
Słonimski Antoni 309
Słowacki Juliusz 104
Sołżenicyn Aleksander 105, 250, 300
Sommer Piotr 26–32, 41–43, 55, 67–70, 72, 73, 75–77, 79–84, 90, 91, 93–95, 99, 108, 113, 127, 148, 267, 280
Sosnowski Andrzej 74, 91, 138, 176, 181, 192, 193, 208, 230, 238, 256, 257, 288, 301, 307
Sosnowski Jerzy 33, 48, 144, 233, 252, 279, 304, 306, 313
Sośnicki Dariusz 49, 55, 137, 139, 231, 243, 249, 286
Sowa Jan 56
Sowiński Michał 56

Stachura Edward 20, 22, 116, 138
Staff Leopold 92, 266
Stala Marian 32, 34, 35, 39, 55, 104, 155, 156, 235, 240, 276, 298, 299, 304, 305, 307, 312, 314, 316, 318
Stamm Wojciech (pseud. Lopes Mausere) 258
Stankowska Agata 56
Stasiuk Andrzej 39, 143, 147, 238, 247, 253
Stefański Lech Emfazy 87
Stokfiszewski Igor 40
Sugiera Małgorzata 28
Suska Dariusz 37, 164, 193, 208, 247, 288
Swinarski Konrad 79
Szacki Jerzy 290
Szaruga Leszek (właśc. Aleksander Stanisław Wirpsza) 27–29, 32, 35, 67, 153, 311, 312
Szekspir William zob. Shakespeare William
Szlosarek Artur 231, 238, 246, 253, 265
Sznajderman Monika 144
Szybowicz Eliza 21
Szymborska Wisława 15, 19, 34, 153, 231, 262, 299

Śliwiński Piotr 20, 24, 28, 53–55, 275, 309
Śliwka Krzysztof 248
Świetlicki Marcin 20, 22, 32, 34, 36–39, 42–46, 48, 55, 99–102, 107, 109, 117–120, 130, 136, 137, 139, 143, 145, 146, 148, 153–156, 180, 185, 187, 188, 216, 225, 230, 234–237, 242, 244, 246, 248, 250–255, 270, 275, 285, 297, 299–311, 313, 315–318

Tekieli Robert 32, 34, 35, 135, 225, 229, 244, 258, 267
Thoreau Henry Dawid 87
Tischner Józef 234
Tittenbrun Jacek 140
Tkaczyszyn-Dycki Eugeniusz 55, 74, 247, 253, 254, 271, 288
Tokarczuk Olga 39, 189
Tomasik Wojciech 308
Traczewska Maria 25
Trakl Georg 148, 167, 168, 267
Turner William 169
Tuwim Julian 53, 192, 202
Tymański Tymon 39
Tyrmand Leopold 43
Tyrteusz 89, 134

Uniłowski Krzysztof 281, 301, 315

Varga Krzysztof 35, 39, 48, 196
Valéry Paul 162, 175, 191, 267
Velázquez Diego 140, 169

Venclova Tomas 148, 267
Vermeer van Delft Jan 105, 167, 169, 189, 208, 250, 300
Villon François 175, 191, 267

Wajda Andrzej 79
Wałęsa Lech 106, 108
Warczok Tomasz 56
Warkocki Błażej 21
Wasilewska Wanda 103, 296
Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 264
Weiss Wojciech 169
Wencel Wojciech 48, 50, 53, 143, 160, 164–167, 174, 179–183, 185, 186, 189, 193, 199, 201, 208, 236, 238, 239, 247, 253, 254, 267–269, 271, 280, 301, 302, 306
Wieczorek Marcin 33
Wiegandt Ewa 28
Wilczyk Wojciech 34, 234, 250
Wilson Colin 24, 25
Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy (pseud. Witkacy) 86, 263
Witkowski Michał 40
Wojaczek Rafał 20, 22, 55, 113, 114, 138, 237, 252
Wojtkiewicz Witold 140, 169
Wolicki Krzysztof 221
Woroszylski Wiktor 168
Wróblewski Andrzej 75
Wróblewski Grzegorz 34, 112, 119, 234, 237, 244, 250
Wyka Kazimierz 86, 317
Wyka Marta 28
Wyspiański Stanisław 79, 169

Yeats William Butler 127

Zadura Bohdan 19, 32, 55, 91, 128, 176, 225, 229
Zagajewski Adam 19, 24, 37, 53, 74, 108, 111, 133–135, 141, 145, 146, 148, 153, 166, 167, 171, 175, 189, 192, 200, 208, 237, 253, 263, 267, 267, 281, 296, 297, 304, 312, 314, 315, 318
Zagórski Jerzy 137
Zawadzki Andrzej 56, 57
Ziomek Jerzy 73
Zysk Tadeusz 25

Żmigrodzka Maria 23
Żurawiecki Bartosz 49
Żychniewicz Tadeusz 106

W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus* versus *Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i* Lalkę, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, *„Jazgot niewieści" i „męskie kasztele". Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, *„Wizja przeciw równaniu". Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół* Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu *Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół* Romantyzmu i jego skutków *Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018

Leszek Szaruga: *Kulturalny barbarzyńca* © by Leszek Szaruga; Tadeusz Komendant: *Mimo-śród* © by Tadeusz Komendant; Krzysztof Koehler: *O'haryzm*, *Wysychające kałuże (krótki traktat o poetach barbarzyńcach)* © by Krzysztof Koehler; Marcin Świetlicki: *Koehleryzm* © by Marcin Świetlicki; Julian Kornhuaser: *Nowi dzicy*, *Barbarzyńcy i wypełniacze* © by Julian Kornhauser; Stanisław Dłuski: *Umarł Tyrteusz, niech żyje Orfeusz* © by Stanisław Dłuski; Wojciech Wencel: *Powrót*, *Kłopoty z językiem* © by Wojciech Wencel; Karol Maliszewski: *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy*, *Dużo czytał; nie wie co z tym zrobić; i podarła mu się maska*, *Proste zestawienia i dalsze konsekwencje* © by Karol Maliszewski; Tomasz Majeran: *Atakując dekonspirował (się)* © by Tomasz Majeran; Jarosław Klejnocki: *Trochę czytał, ma tupet i lubi pouczać* © by Jarosław Klejnocki; Jarosław Klejnocki, Jerzy Sosnowski: *Przeklęte paradygmaty* © by Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski; Marian Stala: *Cały ten zgiełk. Kilka uwag o sytuacji i świadomości nowej poezji, zapisanych jesienią 1995 roku* © by Marian Stala; Anna Legeżyńska: *Kolejny klasycyzm czy pusty liczman* © by Anna Legeżyńska; Piotr Śliwiński: *Wolność od arcydzieł?* © by Piotr Śliwiński; Dariusz Pawelec: *Oko smoka. O wierszu Marcina Świetlickiego* Dla Jana Polkowskiego © by Dariusz Pawelec.