Leszek Szaruga

Miłość do kultury raz jeszcze

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (41), 130-143

1996

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Leszek Szaruga

Miłość do kultury raz jeszcze

1. Mniej więcej wówczas, gdy Adam Zagajewski rozpoczynał swą wędrówkę między „solidarnością" i „samotnością" — a rozpoczynał ją w roku 1983 esejem o programach poetyckich Józefa Czechowicza, zatytułowanym *Siódmy kontynent: wyobraźnia* — podobna potrzeba wędrowania własnymi ścieżkami pojawiła się u debiutantów. Druga połowa lat osiemdziesiątych rzeczywiście wytworzyła napięcie pomiędzy dwoma biegunami poetyckiej egzystencji: z jednej strony mieliśmy wówczas do czynienia z presją — graniczącą czasami z moralnym lub politycznym szantażem — nakazującą opowiedzenie się po jednej z dwóch stron wyznaczających zasady życia duchowego, z drugiej — z narastającym odczuciem konieczności uwolnienia się od tej presji. Młodzi poeci zapragnęli chodzić pod własnymi sztandarami, co nie zawsze oznaczało manifestację indywidualizmu, lecz zawsze — potrzebę pokazania swej odrębności, usytuowania się gdzieś pomiędzy, czy nawet ponad, oficjalnością i opozycyjnością. Pojawienie się takich pism jak „bruLion" czy „Czas Kultury" — „drugiej generacji" literackiego „drugiego obiegu" — wyznaczało nowe przestrzenie poszukiwań, w których zachowanie dystansu wobec także artystycznych „gier i zabaw ludu polskiego" zdawało się przykazaniem najpierwszym. Swój esej, zatytułowany *Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości*, drukowany u schyłku

lat 80. w „Kulturze" i krytykujący zastaną sytuację, rozpoczynał Rafał Grupiński konstatacją:

To płynie jak rzeka. Od lat wirujemy w delikatnych i odurzających zapachach wielkich słów. Prawda i dobro, dobro i sprawiedliwość, porozumienie i *consensus*, szczęście jednostki i przyszłość narodu to pojęcia atakujące umysły i narzucające styl myślenia"[1].

Autor przestrzegał zarazem, że „w świecie ducha spadkobrane są nie słowa, lecz czyny"[2], a tych ostatnich, wedle niego, w kulturze polskiej brak. Gdzieś, w tej właśnie przestrzeni, rodził się już wrocławski ruch Pomarańczowej Alternatywy.
O ich poprzednikach — reprezentowanych m. in. przez Antoniego Pawlaka, Bronisława Maja, Aleksandra Jurewicza czy Jana Polkowskiego, tych więc, którzy zaliczani są do „pokolenia 76" — pisał Balcerzan w pierwszym numerze „Tekstów Drugich", że poeta tej generacji: „Ma do zakomunikowania własną ciekawość Polski, narkotyczną potrzebę polskiego tematu: Polska to jego prywatność, jego samopoczucie (...). Pokolenie '76 określa się wobec psychosfery narodowej, tak jak liryka lingwistyczna określała się wobec polszczyzny, «strategia pacjenta» — wobec estetyki rozpadu, poezja imaginatywna — wobec prawa i bezprawia wyobraźni"[3]. Tymczasem poeta o pokolenie młodszy ma dość Polski:

I kiedy ustawiamy się rzędem przed magazynkiem broni, śmierdząc jeszcze snami,
[...]
i kiedy czytam gówniane prawicowe pisemko „Młoda Polska" i jakoś nie chce mi się śmiać,
i kiedy ta idiotka mówi, że podobają się jej moje wiersze, a jeden szczególnie,
i kiedy Sejm obraduje i słyszę to wszystko przez radio w zakładzie fryzjerskim,
wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną, gorzką
chwilę, krzywię się
i tryumfalnie zaprzeczam.
[Marcin Świetlicki, *Polska*]

Świetlicki pozostanie konsekwentny również w przestrzeni poza wierszem, gdy odmówi przyjęcia przyznanego mu „paszportu «Polityki»" — oni też nie dostaną „swojego poety"[4]. Krzysztof Koehler ujawnia powody ucieczki:

---

[1] R. Grupiński *Dziedziniec strusich samic. Kilka uwag o życiu umysłowym w Polsce*, Poznań 1992, s. 5.
[2] Tamże, s. 18.
[3] E. Balcerzan *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, Warszawa 1990, s. 80.
[4] M. Świetlicki *Listy do redakcji*, „Polityka" 1994 nr 53.

Niekiedy, zdarza się, że
okiem nadzmysłowym widzę
kontynent, glob cały,
a pośrodku globu, ten jeden twór
pokraczny, ten wrzód!
[*Jan Amos Komenski ucieka z Leszna*]

Motyw ucieczki będzie się powtarzał u wielu autorów z kręgu „bru-Lionu", pisma, które stało się głównym „punktem skupienia" poetów debiutujących w końcu lat 80. i na początku 90. — m.in. w wierszach Jacka Podsiadły czy Marcina Barana, którego bohater nie może do końca określić zarysów swego pejzażu:

Wiatr zagarnia zaspy nocy sponad twarzy ziemi:
oto Atlantyda Europy gdzie nie racja sumienia
lecz racja żywności koi lęki zbawiennym ciężarem żołądka

A tutaj miasto Nigdzie nad którym nie ma nieba
i przez które nigdy chyba nie przejechał parowóz
pękaty jak sakwojaże szczęśliwych i wolnych podróżnych
[*Elegia*]

Ale Marcin Świetlicki wyznaje:

Dzisiaj wymyślam łagodną ucieczkę,
jutro wymyślę nóż.
Jutro wymyślę nóż, jeżeli.
[*łagodna ucieczka na południe*]

Tak było w roku 1987, na który datowany jest ten wiersz. W roku 1991 ukazuje się antologia zaświadczająca pojawienie się nowej formacji: *przyszli barbarzyńcy* — jej tytułowy wiersz pióra Roberta Tekielego nawiązuje do Kawafisa:

w końcu jesteś
my (ja
kimś)

rozwiązaniem

Zanotowana tu gra zaimkami — ja, ty, my — opisuje niepewność bohatera lirycznego, jego nieokreśloność czy wielokształtność. Zarazem ja (my) jestem „kimś", nawet wówczas, gdy się definiuje mnie (nas) jako barbarzyńcę. „Być kimś" — to minimalny postulat usensownienia własnej egzystencji w świecie, który zdaje się pogrążony w opa-

rach bezsensu, absurdalnego rozpadu. Przy czym i sam tytuł (zarówno wiersza jak i całej antologii) nie jest jednoznaczny: można go odczytywać dwojako — bądź w lekcji „barbarzyńcy nadeszli", bądź „barbarzyńcy — jakimi się — my, oni? — staniemy (staną)". Ta próba diagnozy własnej sytuacji, budowana w opozycji do bezpośrednich poprzedników — jak w wierszu Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego* — nie jest do końca jednoznaczna. Wkrótce już, w latach 90., zostanie w wierszu tego samego autora dookreślona: przestrzeń, w której się odnajdują, nazwana zostanie — taki też jest tytuł płyty „Świetlików" — „ogrodem koncentracyjnym", w który z podziemia wprowadzają nas jacyś nowi „oni".
I jeżeli Jacek Łukasiewicz określa tę formację jako „najbardziej chyba kruchą i sfrustrowaną spośród wszystkich generacji powojennych", podkreślając zarazem, że gdyby atmosfera końca lat 80. miała trwać dłużej, wówczas „szkody psychiczne byłyby nieodwracalne"[5], to jest w tym sporo racji.

2. Gdyby przyjąć dyrektywę Balcerzana o szansie uporządkowania zjawisk poetyckich współczesności „w perspektywie poetyki odbioru"[6], wówczas, bez wątpienia, formacja „bruLionu" byłaby na tak zarysowanej mapie zjawiskiem niezwykle wyrazistym. Niektóre jej działania można bowiem zestawiać z praktykami futurystów — chodzi o takie zjawiska, jak z jednej strony — wiersz Sajnóga *Flupy z pizdy*, z drugiej — akcję palenia własnych tomików przed Pałacem Kultury, ogólnie zatem o takie działania, które mają charakter prowokacji — bądź politycznej (tu mieści się m.in. *Akslop*, czyli odwrócona „Polska", Miłosza Biedrzyckiego, także „ogród koncentracyjny" Świetlickiego), bądź obyczajowej. Jednakże, jak pisała Kinga Dunin, pod powierzchnią owej prowokacji kryje się poważniejsze stanowisko — najważniejszą cechą „bruLionu" jest bowiem:

brak porządku — zamieszczane są w nim bardzo różne teksty, często o posmaku skandalicznym, a także pastisze, fałszywki, teksty pozbawione swej pierwotnej funkcji. Pismo robione jest tak, że znikają w nim typowe opozycje, na których fundowane są hierarchie, takie jak prawda–fałsz, dobro–zło, powaga–ironia, publiczne–prywatne. [...] Myślę, że ci, którzy zarzucają „bruLionowi" brak hierarchii wartości, po prostu sami jej nie mają, albo też nie potrafią jej mieć.

---

[5] J. Łukasiewicz *Rytm czyli powinność. Szkice o książkach i ludziach po roku 1980*, Wrocław 1993, s. 229.
[6] E. Balcerzan *Ubytki, przedłużenia, trójkąty. Poezja polska w latach 1989–1993*, „Kresy" 1994 nr 2.

Nie można jednak tego powiedzieć o środowisku „bruLionu", którego system wartości jest jasno widoczny. Przede wszystkim jest to więc wolność, autonomia jednostki i otwartość kultury"[7].

I w zasadzie można by się z tym zgodzić, gdyby nie konieczność poczynienia tu pewnego zastrzeżenia w kwestii pojmowania kategorii wolności. Otóż, zarówno w gestach wokół literatury, jak w samych utworach tej formacji, można wyczytać koncepcję wolności jako stanu, a nie zadania do spełnienia, zatem przedmiotową i zwalniającą od odpowiedzialności za nią w tym sensie, w jakim odpowiada się za swe czyny wobec innych uczestników przestrzeni egzystencji. Przyczynia się do tego — widoczne także w wierszach — wspomniane przez Dunin rozmycie opozycji „publiczne–prywatne". W swoistej deklaracji programowej, jaką jest *Wiersz wspólny* Marcina Barana, Marcina Sendeckiego i Marcina Świetlickiego, publikowany na łamach nr 21/22 „bruLionu" to nieporozumienie wyrażone jest wprost:

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

Gdy mówimy o tych zjawiskach powinniśmy dokonać rozróżnienia między manifestacjami grupowymi i wypowiedziami indywidualnymi. Pierwsze z nich niemal zawsze są prowokacyjne, co z pewnością ma stanowić „lepiszcze" wspólnoty. Inaczej już jednak dzieje się w deklaracjach jednostkowych (też czasami zyskującymi status wspólnotowy), jak choćby w wierszu Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*:

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

Nowa poezja ma być poezją ludzi wolnych. Lecz co to znaczy? Gdyby oba cytowane teksty odczytywać dosłownie, należałoby może powiedzieć, że jest to poezja programowo odżegnująca się od wszelkich idei, w szczególności zaś wielkich. Odpowiednikiem *Rewolucjonisty*

---

[7] K. Dunin *„brulion", cip, cip...* „Ex Libris" 1994 nr 46.

przy kiosku z piwem Krzysztofa Karaska, który pytał dramatycznie: „Co ja tu robię?", czy bohatera *Sztucznego oddychania* Stanisława Barańczaka wołającego: „Kim jestem?", staje się postać z wiersza Grzegorza Wróblewskiego (którego utwory odnaleźć można w wydanej przez Iskry jeszcze w 1987 roku antologii poezji hippisów *Życie w drodze*) *Spotkanie nad zbiornikiem Damhusseon*:

Skąd jesteś i co tutaj robisz?
— pyta mnie człowiek wychodzący
z głębiny.
Jebany wodnik...
Przez siedem lat na niego czekałem!

— tyle że, oczywiste skądinąd, pytanie o własną tożsamość pojawia się w jego świadomości jako pytanie zadane przez kogoś innego, z zewnątrz.
Idee i tożsamość wzięte są więc tutaj w nawias. Bohater tej poezji jest od nich w zasadzie wolny. Jak w komentarzu do wierszy Sendeckiego pióra Mariana Stali: „Sendecki staje się zatem analitykiem stanu zawieszenia realności, analitykiem sytuacji, w której życie jest «naszym tymczasowym życiem»"[8]. To ważny trop w odczytywaniu znaczeń nie tylko liryki Sendeckiego — rzecz w tym, że problemem okazuje się tu użyta w wierszu osoba liczby mnogiej, od której w wielu deklaracjach poezja ta się odżegnuje. Lecz i tą sprzeczność da się przezwyciężyć:

wszystko się ułoży
w jasny wzór
wystarczy
trochę odejść
[Jakub Ekier, *wszystko się ułoży...*]

Można, oczywiście, postawić tej poezji zarzut (?) eskapizmu, lecz w istocie nie o to chodzi. Komentując poezję tego kręgu trafnie w zasadzie zauważa Paweł Rodak: „Ta poezja nie chce być głosem zbiorowości, sumieniem narodu, chce odpowiadać sama przed sobą. Poeci „bruLionu" odrzucają postawę obrońcy oblężonego miasta, ale świadomie rezygnują nawet z bycia nowatorami, awangardystami, kreatorami nowej wrażliwości artystycznej i społecznej"[9]. Pojawiające się

[8] M. Stala [posłowie] w: M. Sendecki *Z wysokości. Wiersze z lat 1985-90.* Kraków–Warszawa 1992, s. 31.
[9] P. Rodak, w: *Inne i zupełnie inne bajki — młodzi krytycy o młodej literaturze*, „Polityka" 1994 nr 5.

tutaj „my" staje się więc kreacją wspólnoty nieokreślonej, jak w wierszu Sendeckiego *Tym razem obejdzie się bez ofiar*:

Tym
razem mikrofony nie zawiodą, chłopcy będą
radośnie pluć z balkonów i mięso, mięso
ruszy ulicą, zapalimy papierosy od podręcznych
zniczy.

Czy to to samo „mięso", które pojawia się w *Płonącej żyrafie* Grochowiaka z owym pamiętnym: „I w imię mięsa Na przekór mięsu/ Dla jutra mięsa/ Dla zguby mięsa/ Szczególnie szczególnie w obronie mięsa"? I gdzie tu wyznaczona zostaje granica między „chłopcami", „mięsem" i owym „my", które do nas mówi? Ma zapewne rację Marta Wyka, gdy wskazuje, analizując nową sytuację literatury, że „zmieniła się gramatyka" stawianych wobec niej pytań:

Mnoga liczba zaimków budzi odruch sprzeciwu. Powinno być: ja czytam, on potrzebuje, ty wybierasz. [...] Ale kierunek zdaje się być wytyczony. Obok głównego traktu biegną rozliczne mniejsze drogi. Krajobraz jest równinny, nie górzysty. Na żaden szczyt nie trzeba się wspinać, aby zatknąć na nim swoją flagę. Żaden szlak nie jest wybrany[10].

Czy takie właśnie jest rozpoznanie własnej sytuacji przez poetów debiutujących po roku 1986? Po części tak, lecz jedynie po części.

3. Wobec debiutów pojawiających się od połowy lat 80. krytyka stosuje dość powszechnie pojęcie „pokolenia «bruLionu»". Jest to zabieg tylko częściowo uprawniony — poeci skupieni wokół tego pisma bez wątpienia są najbardziej wyrazistą formacją tej generacji, zarazem najlepiej zorganizowaną, posiadającą własną trybunę. Tu właśnie została zainicjowana — zgaszona zaraz — dyskusja o „nowych Skamandrytach" sugerująca, iż sytuacja debiutu w okolicach roku 1989 porównywalna jest z sytuacją z roku 1918: powstanie III Rzeczypospolitej jawiło się uczestnikom owej dysputy jako okoliczność podobnie oddziałująca na przemiany poetyckiej tonacji jak powstanie II Rzeczypospolitej. Analogia ta jednak okazała się — zarówno w politycznym, jak i literackim wymiarze — konstruktem czysto abstrakcyjnym, życzeniowym. Budowana była zresztą nie tylko w odniesieniu do wydarzeń sprzed siedemdziesięciu laty, lecz także

[10] M. Wyka *Jakiej literatury Polacy potrzebują?*, „Arkusz" 1994 nr 1.

do przemian literackich, towarzyszących kolejnym przełomom historycznym po roku 1945 — oczekiwano, że i tym razem zmiana politycznego kontekstu pociągnie za sobą zmiany w praktyce pisarskiej. Poeci zareagowali jednak nieco inaczej — zamiast „odzyskanego śmietnika" dostrzegli dość podejrzany „ogród koncentracyjny". „Śmietnik" był co prawda „śmietnikiem", lecz był własny — z „ogrodem" sprawa okazała się mniej prosta: ta formuła — dość brutalna — wyraża podejrzliwość i nieufność, a zarazem odmowę współuczestnictwa. Wielu z młodych mogłoby po roku 1989 powtórzyć za Markiem Adamcem jego diagnozę sytuacji literatury, która „zawieszona została między dwoma, dość odległymi od siebie biegunami życia społecznego, mianowicie między regułami wolnego rynku i prawami wyznaczanymi przez bliżej nieokreślony «etos» (czyli coś, na co się zwykło powoływać, gdy już braknie rzeczowych argumentów)"[11]. Nie to jednak decyduje o odrębności nowej poezji. To, co wydaje się tu ważne, to swoista próba syntezy doświadczeń liryki powojennej. Tak właśnie zdaje się interpretować poszukiwania najmłodszych Marian Kisiel:

To nie jakieś lenistwo umysłowe nakazuje poecie zwrócić się ku formom ustabilizowanym. Jest w tym może pragnienie porządku w kulturze, której oblicze coraz bardziej się zamazuje. Wiersz tworzy się tutaj na granicy ścięcia świata i jednostki, która woli częściej wypowiadać się rekwizytowo, pod postacią maski. Bodaj nigdy dotąd nie było tylu retorycznych masek w naszej poezji[12].

Najwyraźniej widać to w nurcie równoległym do propozycji prezentowanych przez formację „bruLionu", a nazywanym „klasycystycznym". Jest on przeciwstawiany „barbaryzmowi" wywodzonemu z doświadczeń nowojorskiej „poezji ulicy", w szczególności Franka O'Harry (w wypadku Podsiadły można by jeszcze wskazać pokrewieństwa z poezją *beat generation*). Rzecz w tym, że podział ten — wykreowany przede wszystkim w dyskusji na łamach „Nowego Nurtu" w latach 1994–95 — wydaje się sztuczny. Odnotowuje to z ironią uwadze poeta, który z pewnością jest najbardziej wyczulony na fałsz gotowych formuł — Marcin Świetlicki:

„Nie masz już absolutnie kontaktu z ulicą"
— martwi się za mnie Wojciech Bockenheim.

---

[11] M. Adamiec *Bez namaszczenia. Książki i literatura polska*, Lublin 1995, s. 57.
[12] M. Kisiel *Zaufać wierszowi*, „Śląsk" 1996 nr 1.

Cokolwiek ma na myśli, to wiem, że na pewno
ulica w jego pojęciu nie jest tą ulicą,
o której myślę.
[*i tak dalej, mniej więcej w tym stylu*]

Niejednoznaczność pojęć nie przeszkadza jednak nakreśleniu jednoznaczności sytuacji lirycznej:

Ściany odbijają
mnie jak piłeczkę pingpongową milcząc już całkiem ciemno
jakbym przestał widzieć rozpoznawać rzeczy już cicho jakbym
stracił uszy. Ten który ilustruje cofa swą dłoń, lecę
spadam
[Jarosław Klejnocki *Ten, który ilustruje*]

Podobnie w wierszu Pawła Mossakowskiego:

ziemskie przyciąganie
w stary fotel wciskanie
od okna odsuwanie
w bezpiecznej próżni
spadanie
[*Ziemskie przyciąganie*]

Sięgnięcie po metaforę Różewicza ma tu swoje istotne znaczenie — nie tylko określa świadomość dezorientacji, lecz znosi też dychotomię tworzoną przez napięcia między „biegunami poezji", wyznaczonymi swego czasu przez Jana Błońskiego, a znaczonymi nazwiskami Miłosza i Przybosia. Gdy patrzeć na poezję młodych z tej właśnie perspektywy, okaże się ona „poezją środka". Dlatego też, być może, doskonale obywa się ona bez wypowiedzi programowych — programem tej poezji staje się ona sama — w całej swej wielogłosowości i zróżnicowaniu. W bezpośrednich i pośrednich nawiązaniach, których odcyfrowywanie jest tyleż interesujące (dla badaczy), co nieistotne (dla samych zainteresowanych). Tym bardziej, że w istocie nie chodzi o przywoływanie poszczególnych — polskich i obcych — poetów na patronów, lecz o dążenie do odnalezienia swego miejsca w wielości równoprawnych (z artystycznego punktu widzenia) głosów, w całości. Nie wybory określonego nurtu tradycji — dalszej i całkiem bliskiej — są tu istotne, lecz potraktowanie serio całej przestrzeni kultury. Można zaryzykować twierdzenie, że taka właśnie jest odpowiedź młodej poezji na presję wielorakich podziałów, jakie zastała. Z zasady łączy szacunek dla realistycznie pojmowanego konkretu i dla symbolu, dla słowa w jego funkcji „nazywającej rzeczy po imieniu" i jednocześnie „wieloznaczącego", dla

języka potocznego — rwanego, pełnego wulgaryzmów i dla „mowy wysokiej": nie wybiera lecz scala, nie przeciwstawia lecz godzi. Przyjmuje swój los i jeśli można tu mówić o katastrofizmie — a można — to jest to katastrofizm oswojony. Znów — gdy spojrzeć w planie rozleglejszym — godzi: wizje obecne w poetyckiej okolicy awangardy wileńskiej, „już nie potrzebujemy" poetów wojennych, oraz codzienność katastrofy w poezji „generacji 68". Przyjmuje katastrofizm jako formułę bytu — zarówno w planie egzystencjalnym, jak i metafizycznym. Tak też należy chyba rozumieć wyznanie Tomasza Bendiga, zanotowane w wierszu, nawiązującym do twórczości Witkacego:

przestaniemy istnieć po kolei
brudni, we krwi
bez wiadomego grobu nawet
Przecież Jego proroctwa
dopiero się spełnią
[*Chorując na rozpacz*]

Podobny obraz pojawia się w wierszu Ryszarda Częstochowskiego *Izraelski miraż*:

zobaczyłem rozwiązanie kabały
morze martwe stało się pustynią osły miały wielbłądzie
garby między nimi zasypiałem w wędrówce z nazaretu do
betlejem *śniłem sen we śnie*
księżyc śpiewał *i widziałem, a oto siwy koń, a temu,*
który na nim siedział było na imię śmierć
zdjąłem szóstą pieczęć
czarne jutowe wory z utłuczonych głów obcięte powieki
przywiązanych twarzą do słońca
Śmierć przyjdzie i zniesie wszystko:
Kiedyś się zjawi, z twarzą pustą,
z otokiem czarnych ust
dookoła głowy. Ja
na śnieg wybiegnę, milczące drzewo
na rwących się nogach.

I nic już nie będzie.
[Mariusz Grzebalski *Śmierć*]

Podobne obrazy — wizje zagłady, wszechogarniającej śmierci, końca wszelkiego istnienia — pojawiają się i u innych poetów tego pokolenia: u Zbigniewa Chojnowskiego w pozornie sielankowy pejzaż wkracza zagłada, jak w wierszu *Odbicia*, w którym topielec mąci odbijające się w lustrze jeziora obłoki, czy w utworze bez tytułu Dariu-

sza Łukaszewskiego „Nie wie dwulatek że ocalenie/ I śmierć są jak splątane szale". Te wszystkie obrazy pozbawione są jednak dramatyzmu, wpisują się w rytm codzienności, jak choćby w wierszu Marzanny Kielar:

czerń sięga coraz głębiej
i stula się pejzaż
jak płeć — by naraz się poddać, pochylić miękko i objąć
nas, zajętych sobą, na rzuconych w trawie
kąpielowych ręcznikach

Zagłada i „mała śmierć" zyskują tu niepokojącą tożsamość, lecz niepokój ten nie jest efektem zderzania kontrastów, budowania napięć czy gromadzenia paradoksów — jest raczej wynikiem zgody na pisany mu (w wierszu może przede wszystkim) los człowieka. Również na tym poziomie potwierdza się teza o specyfice poetyki odbioru poezji tego pokolenia.

4. Zawsze jest jednak niebezpieczne wyszukiwanie dominant łączących pisarskie doświadczenia jakiegoś okresu czy grupy generacyjnej — w takim oglądzie dokonuje się swoistej redukcji indywidualnych poetyk w dążeniu do zbudowania „poetyki epoki" lub „poetyki pokolenia". W wypadku tej generacji jest to podwójnie niebezpieczne, gdyż od początku widoczna jest tu wielogłosowość, odmienność tonacji, silny indywidualizm. Można, oczywiście, w obrębie całości, budować konstelacje łączące jednych w opozycji do drugich — jak choćby we wspomnianej dyskusji na łamach „Nowego Nurtu", przeciwstawiającej sobie „barbarzyńców" i „klasyków" — lecz warto pamiętać o ich pomocniczym jedynie charakterze. Rysując mapę wrażliwości całej formacji, wytyczając punkty orientacyjne i zaznaczając *izobaty* oraz *izohipsy*, sprowadzamy każdy omawiany utwór do tej samej skali, także artystycznej, co jest zabiegiem co najmniej podejrzanym. Jest on możliwy do przyjęcia jedynie we wstępnym rozpoznaniu zjawiska.

Warto się jeszcze przyjrzeć jednej z polemik dotyczących konkretnego debiutu — chodzi o poezję Artura Szlosarka, autora wyróżnionego przez Fundację Kościelskich, laureata jednej z najbardziej prestiżowych nagród przyznawanych młodym autorom. Komentując jego *Wiersze różne*, drugą książkę autora, Zbigniew Bieńkowski zarzucał tej liryce „oderwanie od życia".

Młody poeta [...] jest znakomitym wokalistą. Posiada jeśli nie absolutny, to zbliżony do absolutnego słuch formy. Celność werbalistyki, wyczucie intonacji, wyrafinowana prostota składni i obrazowania dają wierszom Artura Szlosarka nienaganną czystość głosu, że nawet frazes przybiera postać złotoustą. Ma bogatą pamięć kulturowych znaków, talent aluzji, jest otwarty i zamknięty jednocześnie, umie posługiwać się ciężarem niewiedzy i lotnością domyślności. [...] A przecież ani świata, ani siebie nie wyraża. W jego wierszach nieobecne jest miejsce na ziemi, gdzie żyje, nieobecny jest czas jego życia. Otacza tę poezję, jeśli to jeszcze poezja, anonimowa przestrzeń i bezczas. [...] *Casus* Szlosarek to przypadek alarmowy. On zapewne kiedyś wydorośleje i doszlusuje do swojej dojrzałości"[13].

Ta ostra ocena warta jest tym baczniejszej uwagi, że wypowiada ją — w ostatnim publikowanym za życia tekście — uważny i czujny obserwator życia literackiego, a zarazem poeta, który w dwubiegunowym układzie zaproponowanym przez Błońskiego jednoznacznie i dobitnie opowiadał się zawsze po stronie autora *Miejsca na ziemi*. Nie dziwi więc, że obserwując debiuty ostatnich lat poszukiwał w nich odpowiednika książki równie przełomowej jak pierwszy powojenny tom Przybosia. Równie interesująca jest odpowiedź Jacka Łukasiewicza:

Przecież w poezji banał przemieniony [...] w poetycką formę staje się odkryciem. Pusta forma nie istnieje, znika. W *Wierszach różnych* są mielizny formy. [...] Wygląda to na błąd. Ale może — w kontekście całego zbioru — poeta chciał przez to pokazać, jak poezja martwieje w prozaizm, nie staje się pomniejszą formą, lecz ginie, nie może zasypać szczeliny między wrażliwością poety a światem. Wyrażają bowiem te wiersze ważną sytuację wewnętrzną: poczucie bycia obok świata. Niemożność nawet momentalnego utożsamienia się z niczym, z nikim. Świadomość rozdarcia świetnie chroniącą przed poczuciem wyższości. [...] Nie tyle język naturalny jest tu martwy, podejrzewany, ile otaczający świat, przedstawiający się jako martwy, przygniatający — lecz pewnie jedynie dostępny — język kultury. Jest to postawa inna niż większości debiutantów ostatnich lat, dla których fragmenty rozbitych systemów stają się tworzywem swobodnej zabawy-twórczości".[14]

Ostatnie z przytoczonych zdań zasługuje co najmniej na weryfikację: zabawa-twórczość w przestrzeni spełniającej się co dnia katastrofy, kolapsu sfery kultury, jest jednak grą o wszystko.
Spór powyższy o tyle jest symptomatyczny, że dotyczy także innych debiutantów tego czasu — choćby Andrzeja Sosnowskiego, którego proza poetycka *Nouvelles impressions d'Amerique* doczekała się — z jednej strony — nagany Macieja Cisły — bliskiego Przybosiowi i Bieńkowskiemu — ubolewającego, że „utalentowany artysta słowa na razie flirtuje tylko z Kaliope"[15], z drugiej — wysokiej oceny Boh-

[13] Z. Bieńkowski *Żaden z poetów ostatnio nie ćwierkał. Wawrzyn Szlosarka*, „Polityka" 1994 nr 28.
[14] J. Łukasiewicz *Z notesu*, „Odra" 1994 nr 5.
[15] M. Cisło *Flirt z Kaliope*, „Nowy Nurt" 1994 nr 6.

dana Zadury[16] za swój estetyzm. Z podobnymi zarzutami i pochwałami mogłyby się spotkać także utwory Marka Wojdyły czy Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. Zarysował się zatem ostatnio swoisty spór o debiutantów — tym bardziej skomplikowany, że oni sami się w tej kwestii raczej nie wypowiadają. Stają jakby ponad podziałami, troszczą się o poezję przede wszystkim, choć nie do końca jej — jak to widać choćby w wierszach Andrzeja Niewiadomskiego, Janusza Drzewuckiego czy Wojciecha Wencela — ufają. Ten ostatni w *Śmiertelnym wierszu* zdaje doskonale sprawę z dwuznaczności poetyckiego widzenia, zanurzonego tyleż w przestrzeni życia, co w obszarach rządzonych przez Tanatosa. Ironia ulotności przypadkowej egzystencji nakłada się tu na autoironiczny grymas pewności koniecznej śmierci. A jeśli tak, to przecież nie o to chodzi, by obecne było w tej poezji „miejsce na ziemi, gdzie żyje" poeta, lecz o to, by na tej ziemi gdzie on żyje, znalazło się miejsce dla poezji — każdej poezji. Debiutanci są więc świadomi tego, o czym pisał późno, równolegle z nimi debiutujący ich starszy kolega, opisujący kraj bez poetów:

A potem było już za późno
Bo starzy poeci wymarli a nowi się nie narodzili
I nie było nikogo kto umiałby nawiązać te związki zerwane
Między ludźmi a ludźmi ludźmi a zwierzętami
Drzewami kamieniami chmurami ptakami
Rzeczami a rzeczami
Ziemią a niebem księżycem a gwiazdami
Pojęciami i wyobrażeniami

Wszystkie słowa i nazwy jeszcze istniały
Ale były już oderwane od siebie
Bo zabrakło tych
Którzy przedtem nic innego nie robili
Tylko starali się zrozumieć
Jak się te rzeczy nawzajem do siebie mają
[Kornel Filipowicz, *Republika bez poetów*]

Można zaryzykować tezę, że w okresie przełomu, jaki przypada na ostatnie dziesięciolecie, w atmosferze wielorakich podziałów obejmujących także literaturę, dla debiutantów sprawą pierwszoplanową stało się poczucie zagrożenia rozpadem owej całości. Mottem ich postawy manifestowanej w wierszach mogłyby być słowa ze szkicu Ste-

[16] B. Zadura *Otwarcie*, „Twórczość" 1994 nr 10.

fana Kisielewskiego *Miłość do kultury*, pisanego jeszcze w roku 1950 (i zdjętego wówczas przez cenzurę):

W okresach przełomowych, gdy obalane jest stare i budowane nowe, miłość dla kultury narodowej wszystkich czasów i wszystkich odcieni staje się specjalnie ważna: ta miłość właśnie będzie smarem, który ułatwi przejście z jednej epoki w drugą w obrębie tej samej linii dziejowej, klejem kulturalnym, który spoi epoki, dialektycznie niejako łącząc przeciwieństwa w jedność. W takich okresach przede wszystkim potrzebna jest odpowiedzialność za całokształt, w takich okresach cząstkowa, eliminacyjna postawa twórców opętanych sobą i swoją ideą, kiedy indziej pożyteczna jako gwarantujący żywotność ferment, nie wystarcza do sprostania zadaniom kulturalnym, nałożonym na nas przez epokę[17].

[17] S. Kisielewski *Z literackiego lamusa*, Kraków 1979, s. 21–22.