

Maria Cyranowicz

Cztery typy rzeczywistości (O poetach urodzonych w latach siedemdziesiątych)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 31, 97-106

1996

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Maria Cyranowicz

CZTERY TYPY RZECZYWISTOŚCI (O poetach urodzonych w latach siedemdziesiątych)

Zacznijmy od cytatu: „Rok 1995 należy z pewnością do urodzonych już na początku lat 70., Wojciecha Wencła (*Wiersze*) oraz Rafała Rżanego (*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.”¹ Wypowiedź ta pochodzi z książki *Chwilowe zawieszenie broni* autorstwa Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego. Jest ciekawym świadectwem tego, że krytycy zajmujący się tak zwanym pokoleniem „brulionu” najwyraźniej przeoczyli fakt pojawienia się na rynku literackim młodych, dwudziestoparoletnich twórców. Otóż w roku 1995 debiutowali również: Krzysztof Siwczyk (*Dzikie dzieci*), Roman Dziadkiewicz (*Chusteczki higieniczne*) i Jakub Winiarski (*Przenikanie darów*). Natomiast Rafał Rżany debiutował tak naprawdę w roku 1993 tomikiem *Upływ*. Z kolei rok później opublikował swój debiutancki tomik inny poeta, znany z wielu wypowiedzi krytycznych, Tomasz Majeran (*Elegia na dwa głosy*).

Oдноśnie twórczości poetów urodzonych po roku 1970 nadużyciem byłoby posługiwać się kategorią pokolenia czy formacji, ponieważ każdy z nich działa w pojedynkę. Brakuje też tekstów programowych i nie powstają żadne nowe grupy literackie (poetów łączą jedynie czasopisma, w których najczęściej publikują swoje utwory). Z kolei krytycy nie traktują osobno tej poezji, uważając, że w jakiś sposób kontynuuje ona wzorce, które pojawiły się w twórczości tzw. trzydziestolatków. Chciałabym jednak spojrzeć na wiersze moich rówieśników z ich perspektywy i omówić je jako odrębne propozycje artystyczne. Abstrahując zatem od pojęcia chaosu, jakie obecnie dominuje w dyskursie krytycznoliterackim, oraz od opozycji klasycyści-barbarzyńcy, przedstawię tę twórczość odmiennie, od strony różnych wizji rzeczywistości.

Wydaje się, że w poezji roczników 70. mamy do czynienia co najmniej z czterema typami rzeczywistości. Są to: rzeczywistość wrażeń, rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość wizji oraz rzeczywistość idei. W poetyce poszczególnych tekstów odpowiadają im następujące sposoby przedstawiania świata jako rzeczywistości: niekształconej, zniekształconej, odkształconej i wykształconej. Omówię je po kolei.

RZECZYWISTOŚĆ NIEKSZTAŁCONA

Rzeczywistość niekształcona jest odbierana jako masa wrażeniowa – poza nią wszystko inne to fikcja. Kojarzone ze sobą wrażenia układają się w ciągi zdarzeń, z których wycina się fragmenty – kadry i zapisuje w postaci wierszy.² Poszczególne utwory więc „nie wynikają z języka, ale z konkretnej sytuacji, w której trzeba zobaczyć poetę i to niekoniecznie w jego poetyckiej roli”.³ Zwolennikami takiego „sytuacjonizmu” są przede wszystkim tzw. o’haryści i bernaliści.

Za o’harystę można uznać Romana Dziadkiewicza, którego wiersze często przypominają poetyckie notatki Grzegorza Wróblewskiego, wzorującego się, być może, na twórczości Franka O’Hary (założyciela nowojorskiej grupy personalistów). Dziadkiewicz zajmuje się rejestrowaniem rzeczywistości jako sfery impulsów, wrażeń, działań. Wiersze to reakcje na bodźce; w aktach językowych sensory są tylko potencjalne, nigdy zaś konieczne. Zgadza się to z koncepcją nie kształcenia – nie kształtowania w sensory ani nie ujmowania w konteksty – rzeczywistości. Dziadkiewicz pisze więc „wiersze codzienne” – tworzy miniscenki, obrazki, skrócone refleksje:

przysiadłem na krawężniku
 chwilę odpocząć wstanę
 niosę dla ciebie lód
 (*Chusteczki higieniczne*)

Jego poezja jest w pewnym sensie jednorazowa, chwilowa, momentalna, jak ongiś „poezja szybkiej obsługi”. Ma być jedynie przedmiotem codziennego użytku, a nie kontemplacji. Cechuje ją minimalizm, mało tu eksperymentów z językiem, a opisy są uproszczone, szczątkowe. Kondycja bohatera odpowiada momentowości zapisu: „jestem jedno / razowego użytku” (*deszcz to wszystko na co stać moją wyobraźnię*). Dziadkiewicz jest nieomal optymistą, nie nurtują go specjalnie „wielkie problemy”:

nie jest szczególnie ważne wiedzieć
 czy Bóg jest czy go nie ma
 (*Monotonny stukot metalu o drewno*)

Banaliści natomiast to przede wszystkim obserwatorzy, „portreciści powszechności”, jak np. Maciej Melecki.⁴ Według Klejnockiego tworzy on poezję „próbującą na nowo odbudować wiarygodność literatury przez rozpoczynanie od opisu najprostszych życiowych i duchowych sytuacji.” Jednakże ta manifestacja prywatności jest skażona przez nudę, poczucie niepohamowanego znużenia opisywaną rzeczywistością. Wiersze Meleckiego przypominają trochę prozę poetycką (tomik *Niebezpiecznie blisko*, 1996), są „zapisem sytuacji – odnawiających się za każdym razem i podobnych w swoim rytmie”, jak twierdzi Marian Kisiel.⁵

Inną nieco koncepcję poezji ma Wojciech Kuczok (tomik debiutancki *Opowieści samowite*, 1996), uprawiający coś w rodzaju „smutnej gry”, w której wszystkie chwytły są dozwolone, również te poniżej pasa:

Są psy, którym staje
sił, by obwąchiwać każdą
(*Gołe baby*)

Kuczok patrzy na rzeczywistość z ironicznego dystansu, co wyraża się w jego poezji poprzez branie dużych fragmentów wierszy w nawias. Posługuje się on często konceptem albo czymś w rodzaju kontrapunktu (vide: *Rozkojarzenia z Opowieści samowitych*). Charakterystyczne jest dla niego „zwięźlenie frazy do minimum, do paru zdawkowych pojęć i zastępowanie ich nowymi treściami.”⁶ Kuczok „nie kształci” też rzeczywistości, ale ją demaskuje, burząc jej wszelkie mistyfikacje (*Niepoemat czwartej nocy*). Zachowuje się przy tym jak „poeta podejrzeń”, zwłaszcza gdy próbuje oddać tymczasowość własnego istnienia poprzez cielesność. Jego „naturalistyczne” nieco ujęcie rzeczywistości jako przestrzeni materialnej, w której odbywa się „przemijanie czyli terazniejszość” (*W takt letargów, w takt uniesień*), jest nie tylko pesymistyczne, ale i z lekka katastroficzne, chociaż łagodzi je na pewno pseudoheroiczna rezygnacja:

Jestem gotów
do zdmuchnięcia.
(*Koniec sezonu na drapieźniki*)

Kuczok postrzega ludzką egzystencję jako przejaw instynktu naturalnego, w którym kryje się również śmierć:

Śmierć
zawsze znosi pierwsze jaja w doniczkach,
potem przychodzi czas wylęgu,
wiatr otwiera nocą okna,
pękają lustra,
kogoś ubywa.

(*Wylęg*)

RZECZYWISTOŚĆ ZNIEKSZTAŁCONA

W rzeczywistości zniekształconej najważniejsze są rzeczy. Ich obraz jest więc konsekwentnie zniekształcony przez poetę. Najlepiej to widać na przykładzie Krzysztofa Siwczyka, w którego tomiku *Dzikie dzieci* największą rolę gra zmieniający się obraz samego siebie. *Dzikie dzieci* to chronologicznie skonstruowana opowieść o dorastaniu, stopniowym wchodzeniu bohatera w dorosłość. Siwczyk „myśli o wierszu w kategorii zdania”⁷, w nim zaś pierwszeństwo należy do rzeczowników – na nich wspierają się metafory i porównania:

Pamięć stygnie
jak wyłączony po dyskotecę kolorofon
(*Rozgrzewka – stygnięcie*)

Tomik tworzą wiersze pisane jak małe opowiadania, utrzymane konsekwentnie w narracji pierwszoosobowej. Każde z nich opiera się na konkretnym wydarzeniu, stanowiącym ważny etap w rozwoju podmiotu. Opis wydarzeń odbywa się *post factum*, w retrospekcji, zaś czas terażniejszy (wspominania) staje się czasem przeszłym (wspomnienia). Przypomina to nieco konwencję powieści realistycznej, w której rzeczywistość to wypadkowa rzeczy i wiedzy o rzeczach. Siwczyk, opisując swój świat, dokonuje jednocześnie jego interpretacji oraz rekonstrukcji własnego życia jako losu. W ten sposób prywatne doświadczenie nabiera znaczenia uniwersalnego. Istotą kultury, w jakiej porusza się podmiot wierszy, jest postępujący proces reifikacji międzyludzkich relacji. Towarzyszy mu zanikanie sfery sacrum jako źródła istotnej prawdy, dzięki której egzystencja wypełnia się sensem i nie zostaje unieważniona. Efektem dojrzwania jest więc „uświadomienie sobie gorzkiej prawdy o kondycji człowieka i obliczu świata”.⁸ Ostatni wiersz *Wszystko dobrze* to wyraz niepokoju, jaki musiał się zrodzić w obliczu nagłej pustki, powstałej z odkrycia nieobecności Boga. Ten Bóg wprawdzie nie umarł, ale trudno z nim nawiązać kontakt, skoro

pozamykał wszystkie okienka wywieszając tabliczkę
Wyszedłem Dzisiaj już nie wrócę Niczego nie pamiętam.
(*Kantor zamknięty do odwołania*)

Od tej pory więc rzeczywistość zniekształca „wieczny cień”, cień śmierci, cień zwątpienia.

W poezji Siwczyka nie ma mitologizacji. „Dzieciństwo jest tu ukazane w całej swej ambiwalencji, a więc żadnych piekieł, żadnych rajów, raczej niejednoznaczne migawki, które z perspektywy czasu okazują się kluczowe dla rozumienia siebie” – pisze Tomasz Majeran.⁹ Widziana przez pryzmat własnego losu rzeczywistość staje się antyutopią, ponieważ dzieje się w przeszłości.

RZECZYWISTOŚĆ ODKSZTAŁCONA

Rzeczywistość odkształcona powstaje wtedy, gdy w izolacji od niej stwarzamy własny świat, którego przestrzeń wyznaczają marzenia, halucynacje i sny. Obraz tego wewnętrznego świata odbiega znacznie od kształtu powszedniej, zewnętrznej rzeczywistości, coraz bardziej przetwarzany przez wyobraźnię. Kiedy jednak umysł, uwarunkowany przez pierwotne doświadczenie, nie chce o nim w swoich majączeniach zapomnieć, powstaje sytuacja rozdwojenia, nazywana schizofrenią. Wydaje się ona patronować tomikowi Romana Honeta *Alicja*, w którym często używa się tego pojęcia.

Mamy tu do czynienia z czymś w rodzaju kakotopii, pomyślanej jako szczególnie nieprzyjemne i przykre miejsce egzystencji. *Alicja* jest bowiem zbiorem wierszy układających się konsekwentnie w jeden wielki poemat o czasie zastygłym w bólu rozkładu. Rozkład ten „dokonuje się w apogeum istnienia, w środku dnia i cyklu wegetacyjnego – pełen robactwa, odwłoków, natrętnego brzęczenia much.”¹⁰ W poezji Honeta wszystko ulega deformacji, która może przypominać obrazy Boscha i opowieści Schulza (np. *Sierpień* w zbiorze *Sklepy cynamonowe*). Oto jedna z wizji:

tymczasem wolno dotykać szorstkiej
skórki renet, semaforów miażdżonych ran,
kiedy w komunikatach pogody zbiera się
narośl ciszy, domom wariatów pękają zjełczałe
wymiona

Honet konstruuje opisy za pomocą bardzo zagęszczonej metafory, korzysta z katachrezy, nadużywając często łączliwości wyrazów. Przedstawia niezwykle plastyczną wizję „metropolis gangreny” jako rzeczywistości trawionej przez różnego rodzaju okrutne choroby (typu: gruźlica kości, astma, syfilis, robaki, tyfus). Toczące się procesy chorobowe, dokuczliwa obecność brzęczących owadów, ożywianie martwych przedmiotów, przenikanie obrazów i dźwięków, występowanie symultaniczne wydarzeń z przeszłości i teraźniejszości – to wszystko razem składa się na obraz świata skazanego na ciągłą metamorfozę, w której dominuje rozpad. Próby zrozumienia ezoterycznych wizji Honeta prowadzą do odkrycia spazmatycznego lęku, kipiącego pod powierzchnią tekstów, będących „dekonstrukcją istnienia w ogóle”.¹¹

Sugestywność tej poezji polega na szczególnej intensyfikacji elementów wrażeniowych, przetwarzanych przez wyobraźnię, przy jednoczesnym kreowaniu sytuacji bez wyjścia. Rzeczywistość małego, dusznego miasteczka, po którym miota się bohater, to wytwór halucynacji, od której nie można uciec (*miasto, którego nie ma*). Powraca ona jak upiór w *powidoku*, *reminiscencjach*, *pozornych asocjacjach* i snach. Zjawia się wywołana przez pamięć o powszechnym rozkładzie, której nie sposób usunąć.

Ta swoista retardacja rozkładu, zatrzymywanie apokalipsy w czasie, w którym ból ciągnie się w nieskończoność, wygląda na domaganie się prawa do bycia nieszczęśliwym. Honet „ucieka się pod opiekę wyobraźni, ponieważ nie może się uciec pod opiekę rzeczywistości”.¹² Przyzwala na obłąd po to, żeby obudzić w sobie metafizyczny lęk, dzięki któremu można oszukać głód absolutu. Domaga się więc „prawa do starzenia się, brzydnienia i impotencji; prawa do syfilisu i raka; prawa do niedożywienia, do bycia zawszonym i do życia w niepewności jutra; prawa do zapadnięcia na tyfus i do cierpienia niewysłowionego bólu wszelkiego rodzaju”.¹³ Dokonuje również samotnej rewizji religijnych dogmatów, wykorzystując do tego bluźnierstwo, które rozbija spetryfikowane wyobrażenia na temat bóstwa. Wikła apokryficznego Jezusa (rodem z *Ostatniego kuszenia* Martina Scorsese) w swoje poczucie rozpadu, aby w ten sposób przeciwstawić się tradycji, ukazującej tylko „chodzące dobro”:

nie ocali cię ponowne wkroczenie na asfalt
ani ten, który przyjdzie i skurwysynom nie
zostawi
nic

(inc. wierzysz w siedem pieczęci?)

RZECZYWISTOŚĆ WYKSZTAŁCONA

Rzeczywistością wykształconą nazywam rzeczywistość ukształtowaną przez tradycję. Jest to świat absolutnego porządku, w którym panują idee Dobra, Prawdy i Piękna. Poeta porusza się tutaj w pewnej, a-czasowej przestrzeni, przebywa w kulturowym continuum. Jego powołaniem jest swoiste kapłaństwo. Jako kapłan „celebruje przy trzech ołtarzach: etycznym, estetycznym i ołtarzu istnienia”¹⁴.

W sferze etyki poeta wykształcony (czyli ten, który akcentuje swoje zainteresowanie kulturą tzw. wysoką, jak na przykład Wojciech Wencel) stawia sobie bardzo wysokie wymagania. Nie zgadza się na relatywizm postaw, piętnuje permisywizm, uznaje hierarchię wartości. Uważa też, że „nie ma dobrych wierszy poza wartościami, są co najwyżej poprawne”.¹⁵ W jego poezji więc wybór etyczny poprzedza wybór estetyczny, czyli estetyka wynika z postawy etycznej. W ten sposób wybiera on zawsze dykcję wysoką, język podniosły, uroczysty, a ponieważ kieruje się ideą harmonii, korzysta z form wiersza klasycystycznego. Natomiast jego egzystencję określa otwarta akceptacja świata, przyjmowanie go takim, jakim się jawi w całości. Kultura zatem jest tu postrzegana jako przestrzeń ocalająca, źródło sensu i najwyższych wartości.

W debiutanckim tomiku Wencla, zatytułowanym po prostu *Wiersze*, uwagę przyciągają liczne ekfrazy – utwory poświęcone opisowi dzieł malarskich lub

muzycznych (np. *Królowa Delf*). „Mamy tu chyba do czynienia ze specyficznie malarską wyobraźnią (wręcz formacją duchową) mieszkańca mało rzeczywistej – czy nadrzeczywistej – krainy płóciennych wzruszeń” – pisał o tej poezji Karol Maliszewski.¹⁶ Zwrócił on też uwagę na dystans, jaki zachowuje względem rzeczywistości bohater Wencła. Z kolei Stefan Chwin we wstępie do tego tomu tak tłumaczył postawę debiutanta: „Ciągnie go wyraźnie do »nieludzkiego, zimnego« piękna, pobrzmiwającego w pielgrzymich hymnach Wagnera, wiecznego, obojętnego dobro i zło.”¹⁷

Wiersze opowiadają o zakorzenieniu w kulturze śródziemnomorskiej i o fascynacji śladami tej kultury, pozostawionymi przez mistrzów na płótnie lub w partyturze. Drugi tomik Wencła, noszący tytuł *Oda na dzień św. Cecylii* (1997), pozwala dostrzec w poecie przede wszystkim człowieka religijnego, dla którego wiara stanowi fundament istnienia. Dzięki niej można pokonać rozpacz i zwątpienie w sens życia, kiedy poecie umiera ojciec, któremu poświęca się *Requiem* jako celebrację smutku i żałoby:

to doprawdy proste: bo jak było przedtem
tak teraz i zawsze i na wieki – uwierz.

Oda na dzień św. Cecylii jest tak skomponowana, że wiersze układają się w cykl, który ma odzwierciedlać dwa, splecione ze sobą porządki: natury (rytm pór roku) i religii (rok liturgiczny). W ten sposób zostaje wcielona w formę idea wiecznego powrotu, jaką przyjmuje Wencel:

to co raz było doprawdy nie minie
ale powrotem wiecznym się stanie
(*Oda na dzień św. Cecylii*)

zawsze ma słuszość
czas który biegnie a później powraca
(*Koniec marca*)

Cały tomik zaś utrzymany jest w mowie wysokiej, uroczystej, której odpowiadają gatunki wysokie, takie jak: psalm, oda, elegia, tren.

Rafał Rżany natomiast pisze wiersze nieregularne, białe, nierytmiczne. Swój tomik *Wtedy nic jeszcze...* (1995) poświęca głównie rozważaniom na temat śmierci i przemijania. Dla niego upływający czas jest zarówno problemem egzystencjalnym jak i filozoficznym. W swoich wierszach kreśli wizerunek bohatera, którego „dowodem osobistym jest tymczasowość świata”. Prawdy o sobie poszukuje w ciemności, z daleka od „czujnych światła miasta”. Tam odnajduje

 pewność,
że to jest moje miejsce,
czas,
mój dom.

(*Ucieczka*)

Ta pewność nigdy go już nie opuści, mimo częstych rozważań o znikomości chwili czy też rozczarowań współczesną cywilizacją:

[...] nawet gdyby świat nie szedł
ku gorszemu (w co wątpię), to i tak
nie ma z czego
się cieszyć

(Wypiski z pamięci)

Rżany nie jest jednak katastrofistą, udaje mu się zachować stoicki spokój, który sprawia, że jego refleksyjne wiersze nie są rozpaczliwe.

Wydaje się, że z kolei dla Jakuba Winiarskiego bardzo ważną figurą poetycką jest oksymoron, za pomocą którego próbuje on wyrazić swoje rozdarcie, podział na tego, który pamięta, i tego, który jest pamiętany. Bohater jego tomiku *Obiektyw* (1997) to przede wszystkim uważny obserwator, zachowujący dystans wobec spraw bieżących, ale śledzący dokładnie swoje stany ducha. Skupiony na sobie, często waha się między uczuciem szczęścia a rozpaczą, szukając ukojenia i pewności w ukochanej kobiecie (*Pamięć; ciemnia*). Kiedy męczy go samotność, pisze *Wiersz dla siebie*, traktując poniekąd poezję jako formę terapii. Jak przystało na melancholika, często rozdrapuje w sobie rany, wpada w przygnębienia i apatie, widzi wszystko czarno:

żałobne ulice jak cementarny park, brakuje tylko konduktów żałobnych;
temu, co jest,
brakuje zresztą niewiele – wielopiętrowe grobowce [...]

(Dostrzec)

Rzeczywistość postrzega Winiarski jako przestrzeń oszwajalną przez literaturę. Często jego wiersze są erudycyjne, opatrzone mottami, dopuszcza on innych do głosu. Zdaje sobie jednak sprawę z tego, że literatura nie zastąpi rzeczywistości, choć może ją nieraz tłumaczyć:

Co miało zostać zrobione, zostało zrobione;
mogę leżeć i czytać Audena, nie myśląc,
że zmarnowałem życie. Spokojnie,
bez nerwów przewracam kartki w *Ręce
farbiarza*. To życie – nie Auden –
podpowiada puentę: piątek, koniec zimy;
ciepło i bezpiecznie. Minus dziewiętnaście
za oknem. Szaleństwo.

(Co miało zostać zrobione)

Winiarski używa długiej frazy, nieraz zretoryzowanej, choć niewątpliwie jego specjalnością są opisy przeżyć, których dokonuje za pomocą elementów wziętych ze świata zewnętrznego. Nie bez racji wiersze zebrane w *Obiektywie* przypominają często fotografie.

Z Rżanym i Wenclem łączy Winiarskiego nie światopogląd ani poetyka, ale pewność postawy ideowej i dokonanego wyboru interpretacji świata oraz zaufanie do tradycji literackiej. Wencel bowiem mówi o sobie, że jest poetą katolickim, Rżany jako sceptyk wierzy tylko sobie, a Winiarski nie wierzy chyba niczemu oprócz poezji.

Teorię o wielości rzeczywistości w sztuce, którą odniosłam do twórczości poetów dwudziestolatków, stworzył Leon Chwistek. Wychodził on z założenia, że właściwie „nie ma tego, co w zwykłej mowie nazywamy rzeczywistością; ale są różne zgoła odmienne rzeczywistości, z którymi mają do czynienia różni ludzie, a nawet ten sam człowiek w różnych momentach.”¹⁹ Wśród dzisiejszych krytyków panują jednak tendencje, żeby odmienne wizje świata zawarte w utworach różnych poetów sprowadzać do jednego, reprezentatywnego typu, za jaki jest uważany na przykład model chaosu. Często sądzi się, że w poezji trzydziestolatków dominuje wyobrażenie rzeczywistości jako przestrzeni rozpadającego się na kawałki sensu. Formułowana przez krytykę katastroficzna diagnoza naszej kultury mówi, że „dotychczasowe formy uległy rozkładowi, nie stawiają oporu, nowych na razie nie widać.”²⁰ Tym samym priorytet w trafnym rozpoznawaniu kryzysu wszystkiego („autorytetu, religii, prawdy, a także samego znaczenia kryzysu”¹²) przyznaje się poetom tzw. barbarzyńcom czy o’harystom, natomiast neoklasyistów uznaje się za tych, którzy buntują się przeciw tej oczywistości.

Niewątpliwie, w poezji formacji „bruLionu” przeważa przestrzenne ujęcie rzeczywistości i dlatego dominującą reakcją na kryzysy w świecie jest poczucie chaosu. Tymczasem w twórczości dwudziestolatków wydaje się przeważać ujęcie temporalne i związane z nim zjawisko metamorfozy. Chaos przestał być problemem, został niejako oswojony, istotne stały się zmiana, proces, upływ chwil. Oczywiście, refleksje związane z przemijalnością ludzkiej egzystencji występują również i u starszych poetów, ale na przestrzeni ostatnich paru lat w najnowszej poezji nastąpiło widoczne przesunięcie akcentów. Młodzi poeci nie epatują tak buntem jak poeci „bruLionu”, są przede wszystkim niepokojąco smutni, rozczarowani, a często nawet zirytowani odkrywaniem przez siebie światem.

Przemijaniu, przeszłości, wspomnieniom, starzeniu się poświęcają swoje wiersze nie tylko Rżany, Wencel czy Winiarski, ale również Siwczyk, Kuczok i Honet. Jednakże ich rozumienie i przestrzeganie świata jest całkowicie różne, mamy tu do czynienia naprawdę z wieloma różnymi rzeczywistościami, których nic nie łączy. Jedynie dzięki prawu konsekwencji²² te odmienne koncepcje artystyczne, prezentowane w poszczególnych tomikach, są zawsze spójnymi, wyrazistymi i przekonującymi wizjami poetyckimi. Czytelnik decyduje tylko, czy odpowiada mu wybrana przez danego poetę forma wypowiedzi, ale na pewno nie może zarzucić jej niespójności.

„Istotą rzeczywistości jest sens”, ponieważ „nienazwane nie istnieje dla nas” – pisał Bruno Schulz.²³ Dzisiaj, kiedy wydaje się, że mowa uległa rozbiciu na „sprzeczne fragmenty”, jakimi są słowa, świat nie stanowi żadnej spójnej całości, ale każdy jego kawałek ma odrębny sens. Poeci urodzeni po roku 70. starają się te poszczególne sensory „odpoznać”, tworząc własne, odmienne rzeczywistości poetyckie. Jest ich na pewno więcej niż cztery, które omówiłam, ale rzeczywistości wrażeń, rzeczy, wizji i idei wydają się dla tej twórczości podstawowe.

Przypisy

¹ J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986–1996)*. Warszawa 1996, s. 90.

² R. Kobierski, *Niefikcje zmyślone*, „Studium” 1997 nr 6, s. 177.

³ R. Okulicz-Kozaryn i W. Ratajczak, *Miłość i zdrada. Dwie w jednym (Rzut sytuacjonizmu)*, „Czas Kultury” 1996 nr 4, s.5.

⁴ J. Klejnocki, *Ach jak wielki ten palec*, „Polityka” 1996 nr 39, s. 54.

⁵ cyt. za: *Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz i K. Varga, Warszawa 1995, s. 87.

⁶ R. Kobierski, op. cit., s. 177.

⁷ T. Majeran, *Witamy w naszej bajce*, „Nowy Nurt” 1996 nr 3, s. 7.

⁸ B. Wołowicz, *Dziki dziecko w ogrodzie wiersza*, „Czas Kultury”, 1996 nr 4, s. 11.

⁹ T. Majeran, op. cit. s. 7.

¹⁰ R. Kobierski, *Z piaskownicy do domu wariatów*, „FA-art.” 1996 nr 4/26, s. 77.

¹¹ ibidem, s. 77.

¹² S. Themerson, *Wykład profesora Mmaa*, Warszawa 1994, s. 94.

¹³ A. Huxley, *Nowy wspaniały świat*, tłum. B. Baran, Kraków 1988.

¹⁴ P. Śliwiński, *Poeta (młody) wobec kryzysu*, „Res Publica Nowa” 1996 nr 10/97, s. 11.

¹⁵ M. Dzień, *Narcyz i złotousty*, „Frona” 1997 nr 8, s. 29.

¹⁶ K. Maliszewski, *Listy z Nowej Rudy*, „Pracownia” 1995 nr 14–15, s. 126.

¹⁷ S. Chwin, Wstęp do: W. Wencel, *Wiersze*, Warszawa 1995, s. X.

¹⁸ O funkcji tej barokowej figury w *Przenikaniu darów* Winiarskiego pisała Beata Wołowicz: *Niepokój i martwota*, „Czas Kultury”, 1996 nr 3, s. 82. W *Obiektywie* „oksymoroniczna” jest dialektyka bieli i czerni, rozumianych zresztą ambiwalentnie.

¹⁹ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości i inne szkice literackie*, Warszawa 1960, s. 67.

²⁰ P. Śliwiński, op. cit., s. 9.

²¹ ibidem, s. 8.

²² W teorii Chwistka brzmi ono następująco: „warunkiem koniecznym, żeby obraz był dziełem sztuki jest to, ażeby przedstawiał jedną określoną rzeczywistość.” L. Chwistek, op. cit., s. 48.

²³ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Proza*, Kraków 1964, s. 443.