

## Raczej gra niż walka

### 1.

Edward Balcerzan, próbując określić wprowadzony przez siebie termin „strategie liryczne”, nawiązywał do rozprawy Tadeusza Kotarbińskiego *Z zagadnień ogólnej teorii walki* opublikowanej w roku 1938:

„Trzeba jednak pamiętać – tak kończy się tekst Kotarbińskiego – »że sztuka życia, jak powiedział Marek Aureli, bardziej przypomina sztukę walki niż sztukę tańca«. A sztuka poetycka? Przypomina i jedno, i drugie, i walkę, i taniec. (...) Powiada w cytowanym szkicu Kotarbiński, iż istotą walki jest dążenie dwóch stron do celów niezgodnych, przy czym jedna ze stron przynajmniej musi znać cel. Świadomość celu to pierwsza konieczność strategii, także strategii lirycznej”<sup>1</sup>.

Stąd też, jak czytam dalej, zainteresowanie autora przede wszystkim „wierszami programowymi”.

Co to jest jednak wiersz programowy? Jeśli traktować rzecz – czyli samą poezję – poważnie, to programowy okazuje się każdy utwór choćby z tego względu, że został napisany. Co jest bowiem celem działalności artystycznej? Cel to stworzenie utworu. Co chciał przekazać Adam Mickiewicz, tworząc *Pana Tadeusza*? To przede wszystkim, że pisze poemat. Przy czym w żadnym wypadku nie chodzi o to, co się nazywa „sztuką dla sztuki”: utwór artystyczny, by w ogóle takim pozostać, musi się odnosić do samego siebie, musi sam siebie uzasadniać, określać swą tożsamość, która zarazem wyraża tożsamość artysty. Ten zaś, przez sam fakt podjęcia swej pracy, wskazuje swoje miejsce w społeczności, powiada bowiem, tworząc dzieło, że jest artystą. To pierwszy krok, który musi zrobić. Z tego punktu widzenia można się zacząć zastanawiać, jaka jest jego strategia „bycia artystą”, której nie sposób pominąć w rozważaniach nad tym, co określamy mianem – w wypadku poezji – „strategii lirycznej”.

Krok następny to określenie się wobec innych artystów – współczesnych mu i dawniejszych. Ta kwestia zajmuje w rozważaniach Balcerzana dość szczególną pozycję. Komentując powojenną sytuację awangardy, pisał:

„Trudno ponad wszelką wątpliwość ustalić, co po wojnie stało się przyczyną, a co skutkiem, czy wycięczenie awangardy ułatwiło reanimację uśmierzonej już jak gdyby w dwudziestoleciu opozycji »romantyzm-klasycyzm«, czy odwrotnie, powrót sporu romantyków z klasykami, jego aktualność rozogniona sytuacją historyczną powodowały zmierzch awangardyzmu? Jedno musi zastanawiać. Zarówno romantyzm wojenny, jak i klasycyzm powojenny odebrały awangardzie hasła nowatorstwa, antytradycjonalizmu”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I. Strategie liryczne*, Warszawa 1982, s. 5–6.

<sup>2</sup> Idem, *Poezja polska w latach 1939-1965. Część II. Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 36.

Odcięcie się czy raczej wyzwolenie od tradycji – co nie oznacza zapomnienia o niej – jest zatem swego rodzaju oczywistością współczesnego dyskursu lirycznego. Nie oznacza to, rzecz jasna, iż tradycja przestaje być przedmiotem uwagi: zarówno jej tropy, jak i formy bywają przez poezję dnia dzisiejszego wykorzystywane, ale nie musi to oznaczać ich kontynuacji.

Jeśli zatem przyjąć, że zarówno klasycyzm, jak i romantyzm uzyskują w świetle doświadczenia awangardowego nowy status, byłoby rzeczą interesującą zbadanie treści, jakie wpisane zostały w podtytuł programowej książki Stanisława Barańczaka *Nieufni i zadufani*<sup>3</sup>. Mamy tu bowiem bez wątpienia powrót owego sporu romantyków z klasykami, o którym mówi Balcerzan. Lecz co on oznacza współcześnie? Jeśli w rozprawce *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej ogłoszonej w 1818 roku* przez Kazimierza Brodzińskiego klasycyzm jest pojmowana jako nośnik rozumowej, romantyzm zaś – emocjonalnej postawy poznawczej, to z biegiem czasu pierwsza z nich staje się synonimem zachowawczości, skostnienia i zamknięcia na zmiany. I oto Barańczak w swojej książce wskazuje dwa typy klasycyzmu: dogmatyczny i sceptyczny. Pisząc o tym drugim i obdarzając go określeniem „wielki”, podkreśla jego walory i dodaje, iż jest to klasycyzm „świadomie narzucający rzeczywistości idealizujący porządek w charakterze bardziej postulatu niż stanu faktycznego (na przykład przypadek Conrada)”<sup>4</sup>. Przeciwstawia go klasycyzmowi, który idealizuje rzeczywistość – idealizuje w bliskim heglowskemu rozumieniu tego słowa. Ważne w tym rozróżnieniu wydaje się odrzucanie wszelkiego dogmatyzmu jako postawy uniemożliwiającej rozpoznawanie w świecie rzeczywistego stanu rzeczy.

To rozróżnienie ma, rzecz jasna, wymiar nie tylko teoretyczny. Nie chodzi przecież – na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – o subtelności filologicznego dyskursu, lecz o konfrontację dwóch postaw wobec otaczającej rzeczywistości społeczno-politycznej: z jednej strony jest to postawa „dogmatyków” akceptujących istniejący stan rzeczy, z drugiej zaś – postawa „sceptyków”, którzy, „świadomie idealizując”, jednocześnie kierują naszą uwagę na chaos i ułomności świata, w jakim przyszło nam żyć. Promowany przez Barańczaka – i innych buntowników – romantyzm „dialektyczny”, „demaszkujący antynomie zastanego porządku rzeczy z punktu widzenia możliwej ich syntezy”<sup>5</sup> i sięgający tym samym dalej niż naiwny romantyzm „anarchiczny”, który ogranicza się do samego obnażania sprzeczności, lecz uznaje chaos za stan niezbywalny, odnajduje w klasycyzmie „sceptycznym” swego sprzymierzeńca.

Wspomniana dialektyka pojęciowa cechowała nie tylko Barańczaka. Odnajdziemy ją także we wstępie, którym w roku 1978 Maria Janion opatrzyła tom szkiców Ryszarda Przybylskiego *To jest klasycyzm*. Charakteryzując powojenny nurt klasycystyczny w polskiej poezji, podkreślała:

<sup>3</sup> S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>5</sup> Ibidem.

„Oto więc znów wróciła romantyczna wiara w słowo przekształcające rzeczywistość, nie w harmonię doskonałego, wyniesionego nad życie piękna. Ta antynomia prawdy słowa-czynu i prawdy piękności nurtuje cały klasycyzm polski ostatniej doby, klasycyzm ocalony po »nocy oświęcimskiej«. Jest to więc klasycyzm odmieniony, ale przecież nie na tyle, by nie mógł się zwać klasycyzmem”<sup>6</sup>.

To klasycyzm reprezentowany przez poezję Zbigniewa Herberta czy Jarosława Marka Rymkiewicza. Ów klasycyzm w książce Przybylskiego oznacza „wybór kultury przeciw wszystkiemu, co częstokroć bywa kulturze przeciwstawiane”<sup>7</sup>. W ten sposób zarówno Barańczak, jak i Janion dokonują swego rodzaju aneksji omawianego nurtu na obszar dominującego i w ówczesnej sytuacji promowanego „paradygmatu romantycznego”. Wybór owej romantycznej „ideologii artystycznej” był fundamentalny dla obranej strategii lirycznej formacji, która najsilniej w owym czasie doszła do głosu – formacji pokoleniowej określonej przez krytykę mianem Nowej Fali.

Andrzej Werner, nawiązując do wydanej w 1974 roku kolejnej programowej książki nowofalowej Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*, pisał po latach:

„Neoklasycyzm, a może zwłaszcza program neoklasycyzmu formułowany przez Jarosława Marka Rymkiewicza i Ryszarda Przybylskiego, był z pewnością programem literackiej podróży w rejony z trudem jedynie kontaktujące się z rzeczywistością, o której przedstawienie apelowali autorzy książki. (...) Czy ów programowy pomost przerzucony ponad romantyzmem wstecz, do kultury, do języka naszych przodków z okresu Pierwszej Rzeczypospolitej nie jest wyrazem patrycjuszowskiej arogancji wobec tego wszystkiego, co dzieje się dziś i wokół? (...) Ponad kulturą walki przez romantyzm wykształconą, kulturą ograniczeń ludzkiego ducha, kulturą niewoli, gdzie cierpienie i śmierć nie należą do świata harmonii (...). Tym razem mamy do czynienia z koncepcją świadomie obronną (zwłaszcza w programie Ryszarda Przybylskiego). Wymagowany świat poza historią i poza teraźniejszością ma chronić jednostki przed złem zakorzenionym w historycznej rzeczywistości. Może przede wszystkim przed złem systemu totalnego i demoralizacją wynikającą z częściowego przystosowania się doń, obłaskawienia Bestii. (...) Jeśli miała to być terapia ochronna, to trzeba przyznać, że spełniła swoje zadanie, w momencie próby okazało się, że z »neoklasyków« niewielką Zły miał pociechę. Więcej – potrafili się obudzić ze snu i harmonii i (...) z Wiecznego Teraz wrócić do teraz widzianego w całkowicie realnym wymiarze”<sup>8</sup>.

Przekonującym przykładem tego ostatniego procesu jest dla Wernera twórczość Herberta i Rymkiewicza z lat osiemdziesiątych.

## 2.

Utrwalone w ostatnim ćwierćwieczu Peerelu przeciwstawienie romantyzmu i klasycyzmu, w szczególności naznaczone „romantycznymi” deklaracjami nowofalowymi, zostało, u progu Trzeciej Rzeczypospolitej, w zasadzie unieważnione. „Kultura walki”, o której (jako wykształconej przez romantyzm) pisał Werner, zastąpiona została „kultu-

<sup>6</sup> M. Janion, *To jest klasycyzm tragiczny* [w:] R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 11.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 12.

<sup>8</sup> A. Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Londyn 1987, s. 159–161.

rq gry” uwolnioną od poczucia zniewolenia niesionego przez historię, ale wyzwoloną też od imperatywu wygranej (lub klęski, lecz zawsze „zwycięskiej”). Kultura ludzi wolnych realizująca Kantowski postulat sztuki pojmowanej jako swobodna i bezinteresowna gra władz umysłowych praktycznie zrezygnowała z owego przeciwstawienia. Więcej – Maria Janion w wydanym w 1991 roku *Projekcie krytyki fantazmatycznej* ogłasza koniec obojętowania paradygmatu romantycznego i pisze:

„Okazało się przecież, w końcu dość nieoczekiwanie, że film Konwickiego [Lawa – L.S.] którego premiera odbyła się jesienią 1989 roku, zapowiedział symboliczne zamknięcie całej wielkiej epoki w kulturze polskiej, epoki panowania jednolitego systemu romantyczno-symbolicznego. (...) Romantyzm – dotąd jednolity i panujący wszechwładnie – stanie się może rodzajem kultury alternatywnej, która ma wielkie szanse – obok innych – zająć istotne miejsce w polskim życiu duchowym; przemówi do nas inaczej, ale swoim głosem, który dotychczas był stłumiony albo nie słyszany”<sup>9</sup>.

Zmierch „romantyzmu” to zmierch wymiaru tyrtejskiego, z którym przede wszystkim był on w poezji kojarzony. Wraz z przełomem, z którym mamy do czynienia od czasu pojawienia się z wystąpieniem środowiska „brulionu”, strategie artystyczne przestały być jednoznacznie wiązane ze strategiami społeczno-politycznymi. Wyrazem tej postawy jest wiersz Marcina Świetlickiego *le gusta este jardin...?* z roku 1986, który otwiera wydaną w 1991 roku antologię *przyszli barbarzyńcy*:

„Po zdjęciu czarnych okularów  
ten świat przerażający jest tym bardziej.  
Prawdziwy jest. Właściwe barwy  
wpęłają na właściwe miejsca. (...)  
Moje dokumenty  
uległy rozkładowi. Wszystko co kochałem  
uległo rozkładowi. Jestem zdrów i cały.

Niczego o mnie nie ma w Konstytucji”<sup>10</sup>.

Zwrot ku „prawdziwemu światu”, światu jednostki niedefiniowanej przez „dokumenty” i czarno-biały ogląd rzeczywistości, doskonale koresponduje z rozpoznaniem dokonanym w tym czasie przez Adama Zagajewskiego w przyjętym z entuzjazmem przez rówieśników Świetlickiego tomie *Solidarność i samotność* (1986). Autor, relacjonując zmagania z totalitaryzmem, wskazuje na zasadniczą zmianę sytuacji:

„W zapasach tych doszło jednak do przełomu – pod koniec lat siedemdziesiątych – i nagle walka (kulturalna) z totalitaryzmem stała się czymś dziecinnie łatwym. Smok został pokonany pewnej nocy, przez dziecko albo przez dziewicę, nie wiemy tego na pewno, w każdym razie zdecht. W tym właśnie momencie duch zapanował nad totalitaryzmem, nieodwołalnie. Od tej też chwili każdy prawie bezpośredni atak ducha przeciwko totalitaryzmowi stał się czymś wręcz anachronicznym, nieomal niepotrzebnym, a nawet przesadnym”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Warszawa 1991, s. 6.

<sup>10</sup> b. g. wstajimfske, *przyszli barbarzyńcy*, Kraków 1991, s. 5.

<sup>11</sup> A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Paryż 1986, s. 62.

W sferze kultury – a już na pewno w sferze literatury – smok (czyli cenzura) rzeczywiście został pokonany dzięki w istocie prostej, choć nie pozbawionej ryzyka decyzji publikowania „poza zasięgiem cenzury”, jak to wówczas określano (o tym Zagajewski nie wspomina). Zarazem jednak – wraz z usunięciem tyrtęjskiego punktu orientacyjnego – szczególnej mocy nabrało pytanie o podstawy strategii *stricte* artystycznej.

Na to pytanie w kręgu „brulionu” nie znaleziono odpowiedzi programowej o charakterze manifestu grupowego. Jak trafnie zauważyli Jarosław Klejnocki i Jerzy Sosnowski:

„Widoczna w formacji „brulionu” niechęć do przeprowadzenia wspólnymi siłami jakiejś dającej się skodyfikować rewolucji estetycznej mogła być (...) motywowana (...) dwoma czynnikami. Pierwszy z nich to obawa przed poddaniem się nowej odmianie »mowy zbiorowej«. Drugi – to instynktowny lęk przed unifikacyjnym wpływem rynku”<sup>12</sup>.

Można bez większego ryzyka założyć, że pierwsza z tych obaw dominowała: w tym sensie lekcja, jaką była recepcja poezji formacji nowofalowej, została przez krąg „brulionu” odczytana niezwykle uważnie – nie bez wpływu wspomnianej książki Zagajewskiego czy takich wypowiedzi, jak szkic Czesława Miłosza *Szlachetność, niestety...*<sup>13</sup>. W efekcie „romantyzm” zredukowany został do wymiaru postawy społeczno-politycznej kojarzonej z pojęciem rewolucji czy buntu i pozbawiony cech właściwych koncepcjom estetycznym.

Jedno nie ulega wątpliwości: mamy po roku 1989 do czynienia nie tyle ze zmierzchem paradygmatu romantycznego, ile ze zniesieniem opozycji klasycyzm – romantyzm. Można z pewną ironią powiedzieć, że została ona zawieszona przez powrót do źródła, jakim jest utrzymana w rygorach klasycznej formy romantyczna *Oda do młodości*. W konsekwencji nastąpił też powrót do awangardyzmu, który stał się oczywistością niewymagającą programowego zaplecza. Zatem trudno tu mówić o jego ponownym świtanu: był wszak nurtem po roku 1956 – po zapaści socrealizmu – kontynuowanym dość dynamicznie, w szczególny sposób dowartościowanym w *Nieufnych i zadufanych* Barańczaka czy w poetyckiej praktyce Ryszarda Krynickiego. Nie będzie zapewne ryzykowne stwierdzenie, iż poetyka awangardowa spowszedniała.

Po roku 1989 można by zacząć pisać poemat – nawiązujący do *Prolegomenów do dziejów poezji polskiej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku* Zbigniewa Macheja<sup>14</sup>, który rozpoczynałby się od słów:

„Awangardystów było wielu...”.

### 3.

Warto zastanowić się zatem nad kwestią następującą: w jakiej mierze powstająca w tym czasie poezja wpisuje się w zaprojektowane w rozprawie Balcerzana strategie liryczne – przypomnijmy je: strategia uczestnika, strategia świadka (strategie czasu

<sup>12</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „brulionu” (1986–1996)*, Warszawa 1996, s. 60.

<sup>13</sup> C. Miłosz, *Szlachetność, niestety...*, „Kultura” 1984, nr 9.

<sup>14</sup> Z. Machej, *Prolegomena. Nieprzyjemne wiersze dla dorosłych*, Legnica 2003.

wojny), strategia korespondenta, strategia agitatora, strategia pacjenta i wreszcie strategia arcy poety (strategie czasu pokoju) – a w jakiej tworzy strategie nowe, być może poświadczające zmianę sytuacji historycznej. Oczywiście niepotrzebne wyróżnienie przez Balcerzana dwóch przestrzeni doświadczenia dziejowego do pewnego stopnia modelowane jest przez peerelowską cenzurę: jeśli przyjąć, że „prawdziwy koniec wielkiej wojny”, czyli odzyskanie suwerenności kraju i głosu nastąpiło w roku 1989, to etykietą okresu objętego latami 1945–1989 nie powinien być, jak w pracy autora *Oprócz głosu*, „pokój”, lecz bardziej adekwatne określenie „system zniewolenia” lub inny termin bliskoznaczny. Jednakże i tutaj odnaleźć można znaczącą cenzurę, którą stanowi faktyczne – bo *de iure* nastąpiło to kilkanaście lat później – odrzucenie cenzury w roku 1976, wraz z powstaniem „drugiego obiegu”.

I właśnie owo odrzucenie cenzury stworzyło przestrzeń dla nowej strategii wypracowanej przez środowisko skupione wokół „brulionu”, a którą można określić mianem strategii skandalisty i prowokatora. Dotyczy to zwłaszcza drugiej fazy rozwoju tego środowiska. Charakteryzując ten moment, Klejnocki i Sosnowski pisali:

„Numer 9. »brulionu« przynosił (...) blok tekstów uznanych za pornograficzne (m.in. Bataille’a – to ten »francuski szaleniec«; Geneta, Sade’a), ale też artykuł Janusza Korwin-Mikkego, rozmowę z Antonim Macierewiczem czy szkic Piotra Bratkowskiego o muzyce punk. To już był »brulion«, jaki przebojem wdrze się do literatury, uzyskując status najciekawszego pisma czasów przełomu”<sup>15</sup>.

Ten sam moment wskazują w swej książce Rafał Grupiński i Izolda Kiec:

„Prowokacja prowadzona była na wszystkich możliwych poziomach, a jej wzmocnienie przez rozbudzony do walki zimą 1989 r. (od 9. numeru) »brulion« przyniosło nadspodziewane efekty”<sup>16</sup>.

Ale, oczywiście, nie chodzi tu tylko o środowisko „brulionu”, lecz także o wrocławską Pomarańczową Alternatywę czy happeningową gdańską grupę poetycką Złali Mi się do Środka ze Zbigniewem Sajnogiem, autorem opublikowanego w „brulionie” prowokacyjnego w zamysle wiersza *Flupy z pizdy*, Dariuszem Brzóska Brzósiewiczem i Lopezem Mauserem.

Jednym z najbardziej widowiskowych happeningów środowiska „brulionu” była akcja palenia własnych książek pod Pałacem Kultury w Warszawie, nie ona jednak zasługuje tu na uwagę, lecz przede wszystkim demonstracyjne odrzucenie wszelkich tabu obyczajowych i politycznych. Temu służyło zamieszczenie bez komentarza antysemitckiego tekstu Céline’a („brulion” nr 14/15) czy zapisu (bez podania autorstwa) zeznań Andrzeja Mencwela z roku 1968 w numerze „antymichnikowskim” znajdującego odpowiednik w szkicu Tadeusza Żukowskiego na łamach „Czasu Kultury”<sup>17</sup>. Temu też służyły prowokacje obyczajowe oraz literackie jak choćby frazy wiersza Miłosza Biedrzyckiego *Akslop*:

<sup>15</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 7.

<sup>16</sup> R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 153.

<sup>17</sup> T. Żukowski, *Miss Michnik*, „Czas Kultury” 1989, nr 9–10.

„Akslop, może to jakieś duńskie miasto (...)  
zdążono mnie trochę rozwałkować  
lokalnymi osobliwościami, jak Diwron  
czy Czieweżór (...)  
obiecuję  
wam, gdziekolwiek się znajdę, zawsze pamiętać będę  
Akslop”<sup>18</sup>.

Pisane wspaniałe słowa „Polska”, „Norwid” i „Różewicz” to wszak jeszcze konwencjonalne chwytliwy w zestawieniu z prowokacjami Złali Mi się do Śródką, w których można było odnaleźć wiersze „specjalnie atakujące powikłane (w tym wojenne) stosunki polsko-niemieckie (pojawiają się więc »utwory« podobne do pozostających poza jakimikolwiek kryteriami akceptacji »dowcipami« o obozach koncentracyjnych) czy też inne próbujące żartować – również w wulgarny sposób – z osoby Jana Pawła II lub postaw religijnych”<sup>19</sup>.

Prowokacyjny charakter ma też wiersz Marcina Świetlickiego *Polska*, w którym po spisanych szeroką frazą epizodycznych migawkach opisujących współczesną Polskę następuje puenta – odmowa współuczestnictwa:

„– wydaje im się że mają swojego poetę.  
A ja odczekuję ironiczną, gorzką  
chwilę, krzywię się  
i triumfalnie zaprzeczam”<sup>20</sup>.

Potwierdzeniem tej postawy stała się też demonstracyjna odmowa przyjęcia przez Świetlickiego Paszportu „Polityki” czy – jak w wierszu *Zimny papieros* – wyraz przekonań, że:

„Oto  
analfabeci piszą Konstytucję dla mnie”<sup>21</sup>.

Ale postawa ta pojawiła się już wcześniej, choćby w poezji Antoniego Pawlaka, który swój wiersz *Kto wygrywa – kto przegrywa*, po wylczeniu „darów”, jakie zawdzięcza krajowi, kończy wezwaniem-odmową:

„za »Bóg tak chciał«  
za »jakoś to będzie«  
za »przecież to Żyd« (...)  
za tych którym się ręki nie podaje  
za tych którzy cię jeszcze kochają  
za to że ciebie nie ma  
– odpierdol się Polsko”<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> M. Biedrzycki, *Akslop*, [w:] *Poza słowa. Antologia wierszy 1976-2006*, wstęp, wybór i pod red. T. Dąbrowskiego, postłowie M. Stala, Gdańsk 2006, s. 275.

<sup>19</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 139.

<sup>20</sup> M. Świetlicki, *Polska* [w:] *Poza słowa*, op. cit., s. 267.

<sup>21</sup> Idem, *Zimny papieros* [w:] W. Wilczyk, *Antologia*, Kraków 1999, s. 220.

<sup>22</sup> A. Pawlak, *Akt personalny*, Gdańsk 1999, s. 148.

Wcześniej zaś w wierszu *Dziękuję ci Adolfie* dokonuje prowokacyjnej reinterpretacji historii:

„dziękuję Adolfowi Hitlerowi  
za drugą wojnę światową po której  
mój ojciec poznał moją matkę”<sup>23</sup>.

Najogólniej rzecz ujmując, cechą podstawową omawianej tu strategii jest dążenie do zakwestionowania istniejących tabu, przede wszystkim obyczajowych, ale także politycznych, odrzucenia autorytetów, a w szczególności: „wspólnych obowiązków” (wobec ojczyzny, społeczeństwa). Stąd sarkastyczny ton wiersza Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*:

„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”<sup>24</sup>.

To gest odrzucenia poezji, która bądź „wystawiałaby smoka”, bądź tworzyła „wiersze – maleńkie piąstki grożące smokowi”. Tymczasem podmiot liryczny tego wiersza oznajmia: „Patrzę w oko smoka/ i wzruszam ramionami”. To odmowa używania podyktowanego języka jak w „polemice” Roberta Tekielego z Herbertem w wierszu *potęga smaku*:

„spraw  
iedliwość”<sup>25</sup>.

W tym samym kierunku prowadzi podważający autorytet autora *Potęgi smaku* wiersz Biedrzyckiego:

„Ojciec  
twierdzi, że około trzydziestki powinienem  
prześć pisać, inaczej stanę się  
»takim dupkiem jak Herbert«”.

Owe gesty prowokacji czy nawet skandalu są w tej poezji zapewne sygnałem poszukiwania nowej tożsamości. Odtąd to właśnie gra czy nawet zabawa ma być przeciwstawiona walce, etosowi narzucanemu przez tradycję. Stąd wyjściem są nawet sny jak w wierszu Tekielego z antologii *przyszli barbarzyńcy*:

„br  
niemy niemi nie  
my przez kał

---

<sup>23</sup> Ibidem, s. 129.

<sup>24</sup> M. Świetlicki, *Dla Jana Polkowskiego*, [w:] *Poza słowa*, op. cit., s. 265.

<sup>25</sup> b.g. wstajmfske, op. cit., s. 59



uże w k  
raj rad  
o  
sny”<sup>26</sup>.

Ta „konkretystyczna” układanka jest próbą „nowego języka”. Nie jedyną wszakże, gdyż próby poszukiwania nowej dykcji odnaleźć można także w strategii „uciekiera z polszczyzny”.

#### 4.

Bez wątpienia w poezji czasu przełomu – a zatem od połowy dziewiętej dekady XX wieku – można odnaleźć coraz silniejszy nurt zmierzający do znalezienia dla wiersza polskiego nowego idiomu. Warto w tym kontekście przywołać uwagi Czesława Miłosza zamieszczone w zbiorze *Nieobjęta ziemia*. Pierwsza dotyczy „braku środka”:

„Polska. Dlaczego tylko to, co najniższe, dlaczego tylko co najwyższe, a nic pośrodku? I dlaczego wierność polskości obraca się na tej polskości szkodę, a bunt przeciw polskości jest jej uświetnieniem?”<sup>27</sup>.

Druga podejmuje kwestię „stałości” polszczyzny:

„Bluszczowatość polskiego języka. W przeciwieństwie do samowystarczalności, bliskiej ludowym korzeniom, krzepy rosyjskiego. Ale bluszcze i powoje nie muszą być uznane za podrzędne. Muszą mieć jednak na czym się opłacać i dlatego tak ważny dla piszących po polsku był rytm łaciny”<sup>28</sup>.

Łaciny jednak współcześnie zabrakło. Jej miejsce, przynajmniej w niektórych kręgach poetyckich, zajął język angielski – również jego odmiana amerykańska. Wielką rolę w formowaniu tej nowej sytuacji odegrały przekłady. Trafnie piszą autorzy *Parnasu bis*:

„Wiele osób uważa, że gdyby nie słynny ułożony przez Piotra Sommera »niebieski« numer »Literatury na Świecie« (7/86), w całości poświęcony »szkole nowojorskiej« (przede wszystkim Frankowi O’Harze zm. 1966), to nie byłoby wielu zjawisk poetyckich w Polsce, a w każdym razie wyglądałyby one inaczej”<sup>29</sup>.

To zapewne prawda. Rzecz w tym, iż korzeni tych poszukiwań należy upatrywać już w okresie powojennym. Wtedy to Miłosz, sięgając do doświadczeń poezji amerykańskiej, pisał, że:

„kto wie, czy również poezja polska nie zyskałaby na sile, gdyby używała więcej form dramatycznych, oddalając się od uparcie uprawianej liryki refleksyjnej, która mimo odmiennych pozorów trwa nawet i u bardzo postępowych poetów. Wymagałoby to jednak jakiejś zasadniczej dyskusji o klasycznych gatunkach literackich”<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 13. Ten wiersz zasługuje na pogłębioną i szczegółową analizę, zarówno ze względu na pokrewieństwa z grą: „kraj rad – raj krat” ze *Sztucznego oddychania* Barańczaka, jak i ze względu na fenomenalną grę lingwistyczną, którą proponuje w perspektywie wejścia „uże” w „kraj radosny” i dialektyki „my niemi – nie my”, a wreszcie także ze względu na manifestację „awangardowości”.

<sup>27</sup> C. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984, s. 68.

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> *Parnas bis*, oprac. P. Dunin-Wąsowicz, K. Varga, Warszawa 1995, s. 94.

<sup>30</sup> Cyt. za: R. Bratny, *Dramatyzacja poezji lirycznej*, „Nurt” 1947, nr 2.

Z kolei Balcerzan, omawiając półprywatny klasycyzm tego autora, podkreśla:

„Powiedzieć by można (Miłosz tego nie mówi wprost), że jeśli w latach okupacji romantyczność żywiła się poczuciem tożsamości losów ludzkich, to rzeczywistość powojenna musiała stać się ponownym rozpatrywaniem różnorodności biografii i postaw, odmian światopoglądów i odmian polszczyzny”<sup>31</sup>.

Warto jednak sięgnąć głębiej. Trafnie zauważa Marta Piwińska:

„Polska anglomania zaczyna się na początku XIX wieku; z jej przejawów w Królestwie Polskim i Galicji kpił już sobie Fredro. Ale dla wielu polskich reformatorów Anglia reprezentowała uzurkujące połączenie tradycji i postępu, pojednania arystokracji i burżuazji – w sławnej »łagodnej rewolucji«. Od księcia Czartoryskiego przez pozytywistę Supińskiego i modernistę Nowaczyńskiego aż po liberała Słonimskiego można obserwować anglomański wątek w kulturze polskiej”<sup>32</sup>.

Dalej zaś, charakteryzując „Anglię Brzozowskiego”, badaczka pisze:

„Model angielski był dla Brzozowskiego przede wszystkim wcieleniem organicznej ciągłości, którą we Francji zerwała Wielka Rewolucja. Stając na jej gruncie Brzozowski jednak idealizował kraj, który znalazł się poza obrębem europejskich »nieciągłości«. Porewolucyjny dualizm myśli i bytu, który Brzozowski usiłował świadomie przewyciężyć w swej filozofii pracy, był obcy wedle niego kulturze angielskiej, obce jej było także romantyczne »oddarcie« zbuntowanego »ja« od zbiorowości – to właśnie pociągało ku jej kulturze Brzozowskiego. Historiozoficzny konserwatyzm Anglii nie raził Brzozowskiego, był bowiem – jego zdaniem – oparty na urzeczywistnionym buncie jako istocie kondycji ludzkiej w tej kulturze, co autor studium *O znaczeniu wychowawczym kultury angielskiej* upatrywał w zwycięskiej i »konstrukcyjnej« angielskiej »walce z żywiołami«”<sup>33</sup>.

Trochę odrębne – choć w jakiś sposób chyba stanowiło prefigurację doświadczenia debiutantów drugiej połowy lat 80. – było wejście w przestrzeń poezji narodowej grupy poetów skupionych w pierwszej połowie lat 50. w londyńskiej grupie „Kontynenty”. Twórcy ci wyrastali w dystansie wobec dominującego w kraju paradygmatu romantycznego. Pisał o tym Andrzej Busza:

„Zetknęliśmy się z różnymi rasami i narodami, z różną umysłowością, z różnymi kulturami, z różnymi krajobrazami. Bardziej odczuwamy wspólnotę ludzką niż polską odrębność. (...) Polska i polskość stoją u nas na drugim planie”<sup>34</sup>.

Bogdan Czaykowski podjął ten problem w utworze *Bunt wierszem*:

„Język moim łańcuchem.

Słowa obrozą moją.

Urodziłem się tam.

(Chętnie bym się urodził po prostu na trawie)”.

Do pewnego stopnia debiutanci drugiej połowy lat 80. sytuują się w kondycji – jeśli nie emigranta, to na pewno – wędrowca. To właśnie sygnalizuje Akropolis Biedrzyckiego. Ale też w tym samym wierszu przeczytamy:

<sup>31</sup> E. Balcerzan, op. cit., s. 28.

<sup>32</sup> M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973, s. 188–189

<sup>33</sup> Ibidem, s. 188–189.

<sup>34</sup> A. Busza, *Różnice między pokoleniami w literaturze na emigracji*, „Kontynenty” 1960, nr 18–19.

„Dobry wieczór, nazywam się Mickiewicz, jestem Białorusinem. (...) pierwszy w Polsce pisałem jak O’Hara Potem wszystko mi się poprzestawiało”.

Można by to uznać za kolejny, „angielski” żart z cyklu upowszechnianej przez Barańczaka anglojęzycznej poezji purnonsensu prezentowanej w antologii *Fioletowa krowa*, gdyby pominąć milczeniem projekt „poezji czynnej” zaprezentowany w 1987 roku przez Krzysztofa Rutkowskiego. Autor skupia się na zjawisku „przełomu komunikacyjnego” w literaturze, podkreślając wagę koncepcji Mickiewicza:

„Mickiewiczowska koncepcja »poezji czynnej« była zarówno próbą przemiany świadomości człowieka jak i przemiany całości stosunków społecznych za pośrednictwem indywidualnego działania: słowa-czynu jednostki. O ile w aspekcie politycznym projekt ten był z góry skazany na niepowodzenie, o tyle w aspekcie artystycznym stał się prawdziwą rewolucją. (...) Wypracowane zostały nowe techniki artystyczne, co więcej – przekroczone granice dotychczasowych form życia literackiego”<sup>55</sup>.

Przy czym dookreśla:

„»Poezja czynna« nie jest w żadnym razie określeniem dającym się stosować do rozważań genologicznych. Jest raczej określeniem typu autorskiej postawy wobec świata i języka, postawy zaświadczonej wypowiedziami, których identyfikacja gatunkowa wydaje się niepotrzebna, a w wielu wypadkach myląca”<sup>56</sup>.

Za dzieło przełomowe uznaje Rutkowski prelekcje paryskie, określając je jako „wyzwanie rzucone procesom alienacyjnym zachodzącym w społeczeństwach zachodnioeuropejskich”<sup>57</sup>. Podobne wyzwanie odnajduje w twórczości Białoszewskiego i Stachury:

„Krytyka zawarta w koncepcji »poezji czynnej« Białoszewskiego i Stachury wymierzona jest nie tylko przeciw literaturze, lecz także przeciw procesom unifikującym życie języka, które związane jest z dominacją elektronicznej przestrzeni komunikacyjnej. W wyniku tej dwustronnej krytyki, w obrębie postgrafemicznej formacji wypowiedzeniowej powstały hybrydyczne gatunki mowy, łączące gatunki literackie z codziennymi, prostymi i złożonymi gatunkami mówionymi, gatunki w wysokim stopniu udialogizowane i podlegające dialogacji”<sup>58</sup>.

Gdy się nad tym zastanowić, nietrudno odnaleźć pokrewieństwa łączące te poszukiwania z koncepcją „formy bardziej pojemnej” prezentowaną przez Miłosza, który we wstępie do tomu *Nieobjęta ziemia* pisał:

„Czemu nie zawrzeć w jednej książce sentencji zakreślonych przy lekturze różnych pisarzy, dlatego że uderzyły nas jako trafne, własnych wierszy, przekładów z innych poetów, zapisów prozą, a nawet listów od przyjaciół, jeżeli dotyczyły niepokojących nas pytań? Tak właśnie w książce, którą tutaj prezentuję, postąpiłem, szukając, jak kiedyś nazwałem, »formy bardziej pojemnej«”<sup>59</sup>.

---

<sup>55</sup> K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 6.

<sup>56</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>59</sup> C. Miłosz, op. cit., s. 7.

Mickiewicz, który „pierwszy w Polsce pisał jak O’Hara”, to poeta obcy („Białorusin”) zawieszający rozważania genologiczne w poszukiwaniu „formy bardziej pojemnej”, realizujący się więc w formule „poezji czynnej”, z zasady zdialogizowanej, a więc – i to wydaje się szczególnie ważne – rozsadzającej monologowy tok romantycznego paradygmatu, w czym do pewnego stopnia pomocne okazuje się odnalezienie punktu odniesienia w poezji anglojęzycznej. To wszystko konteksty, które pozwalają zaryzykować tezę o wypracowaniu w poezji ostatniego okresu strategii kontrapunktu.

## 5.

Odnajdywanie punktu odniesienia poza polską tradycją literacką dostrzega Dariusz Pawelec, który, komentując poezję Jacka Podsiadły, podkreśla:

„Bliscy są Podsiadłe głównie ci twórcy, którzy zerwali z linią Eliota, czyli gdzieś od Kennetha Rexrotha (...) do Allena Ginsberga. (...) Za Amerykanami wkracza do poezji Podsiadły pełna integracja z muzyką pop i jazzem (»słucham Herbie Hancocka«, »głos Tracy Chapman«, »słyszałem coś takiego u Boba Dylana«). Wkracza język angielski (...) Jest dodatkowym sygnałem wyjścia poza polską tradycję kulturową, poza uzależnienia od polskości jako takiej”<sup>40</sup>.

Przy czym nie jest to w polskiej kulturze odwołanie zupełnie nowe: Skowyt Ginsberga był jednym z tekstów, które w połowie lat 60. ubiegłego stulecia patronowały ruchowi hippisowskiemu – do Ginsberga i Ferlingettiego jako przedstawicieli *beat generation* odwoływali się też w połowie lat 70. twórcy skupieni wokół drugoobiegowego „Pulsu”.

Głębiej w przestrzeń poezji anglojęzycznej wkraczają tacy poeci jak – każdy oczywiście w odmienny sposób – Piotr Sommer czy Andrzej Sosnowski. Listę tą można wydłużyć – dość wspomnieć twórczość Jerzego Gizelli, Tadeusza Pióry, Jerzego Jarniewicza, Jacka Gutorowa czy Romana Honeta. Nie o wylizankę jednak chodzi. Jeśli w latach 90. jednym z dżurnych terminów krytyki literackiej stało się pojęcie „oharyzmu” mające wskazywać na zakorzenienie części powstającej wówczas poezji w doświadczeniach „szkoły nowojorskiej”, jeśli w tych samych kontekstach przywoływano w charakterze mistrza młodych – i nie tylko młodych – polskich poetów Johna Ashbery’ego (dopiero w publikowanym na łamach „Fa-artu” szkicu *Witold Wirpsza poeta trzydziestoletni* Adam Wiedemann wskazał polskie odpowiedniki: dla O’Hary – Białoszewskiego, a dla Ashbery’ego – Wirpszę), oznacza to, że w tamtych przestrzeniach znaleziono najważniejsze punkty odniesienia, a tym samym utworzono kontrapunkt dla tradycji krajowej symbolizowanej przede wszystkim przez nazwiska Herberta i Miłosza. Po latach Karol Maliszewski wskaże na nowe nawiązania:

„Po triumfalnym powrocie Wirpszy (gdą nagle zawstydziliśmy się rozdmuchaniem znaczenia Miłoszów i Herbertów), po świetnej, wręcz programowej książce Jacka Gutorowa (*Urwany ślad*) stanowiska wyklarowały się na tyle, że da się oddzielić awangardę w ścisłym słowa znaczeniu od awangardy pokoleniowej”<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Cyt. za: R. Grupiński, I. Kiec, op. cit., s. 78.

<sup>41</sup> K. Maliszewski, *Po debiucie. Dziennik krytyka*, Wrocław 2008, s. 32.

Tyle, że mamy tu do czynienia z reinterpretacją ustaleń poczynionych przez Barańczaka w jego *Nieufnych i zadufanych*, gdzie podnosił znaczenie zjawiska określonego przez siebie mianem „szkoły bez uczniów” (Balcerzan, Białoszewski, Karpowicz, Wirpsza). Wskazuje na to zresztą inna uwaga Maliszewskiego:

„Wydaje mi się, że obecnie na plan pierwszy jako antenaci pewnej poetyckiej racji wysunęli się: Witold Wirpsza, Tymoteusz Karpowicz, Miron Białoszewski, Tadeusz Różewicz, Krystyna Miłobędzka”<sup>42</sup>.

Dalej w tym kierunku poszedł Gutorow, który w tomie *Urwany ślad* podkreśla:

„Lektura takich poetów jak Wirpsza czy Karpowicz (ale i wielu innych, o których tutaj nie piszę) uzmysłowiła mi, że słowo »kanon« posiada także inne znaczenie – może ono przecież znaczyć kompozycję złożoną z wielu głosów, nie dającą się sprowadzić do jednej linii melodycznej. Takie zdefiniowanie kanonu skutecznie oddala roszczenia ideologiczne – przybiera on bowiem formę ciągłej autorewizji i kwestionowania własnych ustaleń”<sup>43</sup>.

Warto przy tym podkreślić, że także Barańczak we wspomnianej książce podnosił antyideologiczny charakter tej liryki.

Strategie prowokatora/skandalisty oraz kontrapunktu uwalniającego od dominacji „jednej linii melodycznej” są w istocie podjęciem tradycji awangardy – poety wreszcie wolnego od ideologicznych manipulacji charakterystycznych dla „kultury walki”. Warto w tym kontekście odnowić lekturę rozprawy Marii Dłuskiej na temat nowego systemu wiersza wprowadzonego przez Różewicza („czwarty system wersyfikacyjny”)<sup>44</sup>, który w ostatnich latach, o czym świadczą coraz liczniejsze publikacje poświęcone jego twórczości<sup>45</sup>, podjął ważny, dostrzeżony przez Juliana Kornhausera, wątek antydydaktyzmu. Omawiając polemikę autora *Niepokoju* z Miłoszem wpisaną w wiersz *Zaćmienie światła* i odnoszącą się do angelologii Swedenborga, pisze Kornhauser:

„Przechodząc do porządku nad silnie wyartykułowanym stwierdzeniem Noblisty, że Swedenborg był nieodrodnym synem Wieku Rozumu i pełnymi garściami czerpali z niego poeci i prozaicy, Różewicz pastwi się zarówno nad szwedzkim filozofem (...), jak nad jego »księgą«. Jednocześnie wysmiewa Miłoszowy dydaktyzm (a więc »ideję«), każący Polakom wysnuwać z tej książki daleko idące wnioski”<sup>46</sup>.

Równie istotna wydaje się Kornhauserowi polemika Różewicza z Herbertem wpisana w wiersz *drugie poważne ostrzeżenie*.

Można powiedzieć, iż postawa Różewicza jest tu o tyle istotna, że kwestionuje dwie zasady „kultury walki” cechującej paradygmat romantyczny: dydaktyzm i moralizatorstwo. Obie blokują możliwość autorewizji i reinterpretacji własnego stanowiska, są konserwantami konserwatyzmu, przyczynami skostnienia i niezdolności kreacjonizmu. Obie stoją na straży „niepodważalnych racji” i ideowej słuszności. Strategie prowokacji

<sup>42</sup> Ibidem, s. 145

<sup>43</sup> J. Gutorow, *Urwany ślad: O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 7.

<sup>44</sup> M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980.

<sup>45</sup> Zob. między innymi znakomitą monografię Andrzeja Skrendy, *Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002.

<sup>46</sup> J. Kornhauser, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003, s. 34.

i kontrapunktu stają się więc siłą napędową twórczości pojmowanej jako „kultura gry”. Ku niej kieruje też w swym programowym szkicu *In dubio pro arte* Wirpsza:

„Dawno już rozumiano (chyba jeszcze w antyku), że gra i zabawa to nieodzowny składnik kultury i że element ludyczny przenika wszystkie jej dziedziny; że nie jest bynajmniej przydatkiem i przyprawą jak pieprz lub papryka, lecz że kulturę współtworzy, jest konstytutywny. Zarzucanie artyście, że się »bawi« jest nonsensem, ponieważ on to musi robić; musi się bawić i grać, i rozgrywać. (...) Istnieje znany poster, przedstawiający Einsteina, wywalającego oźór na cały świat. Einstein był człowiekiem głęboko religijnym. Słowacki też napisał w młodości taki wierszyk:

»Bo mnie matka moja miła  
Na słowika urodziła,  
A ja, wzięwszy taki głos,  
Ze słowika jestem kos.  
Ale to wszystko nonsensa,  
Te moje wierszyki nowe,  
W których się język wałęsa  
I bawi zęby trzonowe«.

Einstein wywalił oźór przez siekacze. Słowacki bawił zęby trzonowe. A czasem trzeba pokazać kły<sup>47</sup>.

Co powiedziawszy, dodać należy: koniec i bomba, kto czytał, ten trąba. No i polecić zbiór *Bóg, trąba i Ojczyzna* Stanisława Barańczaka, którego utwory, podobnie jak inne „zabawne” wiersze tego autora, do tomu dzieł zebranych włączzone nie zostały.

## Summary

### *A Play rather than a Fight*

The article by Leszek Szaruga is dedicated to a problem of lyrical strategies in Polish contemporary poetry (written after 1989). The manifestation of a new generation, connected with the periodical “brulion” (Marcin Świetlicki, Miłosz Biedrzycki and others), initiated the end of romantic paradigm (and the opposition romanticism – classicism, considered as a culture of a fight) in Polish literature. The author notices new trends: ‘the strategy of scandalous provocation’ (connected with the rejection of all the authorities and political or conventional taboos) and ‘the strategy of counterpoint’ (which means that the point of reference is found not in Polish but in foreign literary tradition, for example in the poetry of Frank O’Hara and John Ashbery). Szaruga arguments that these new lyrical strategies correspond with the tradition of avant-garde, but now they are free of didacticism and ideological manipulations which were characteristic for the culture of the fight (and the opposition romanticism – classicism in Polish poetry before 1989). For the author of this article they determine the works created by the rules of a play.

<sup>47</sup> W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 211.