

Przełom, powtórzenia, przemiany. O polskiej poezji lat dziewięćdziesiątych

ROMUALDA PIĘTKOWA

(Katowice)

Zapowiedziana w tytule rama czasowa jest niewątpliwie cezurą umowną, bo ani rok dziewięćdziesiąty ani dziewięćdziesiąty dziewiąty nie zaznaczyły się wyraźnie w periodyzacji literatury polskiej. Przed rokiem dziewięćdziesiątym debiutowali poeci, skupieni wokół czasopisma „bruLion” i to bruLionowa fala zdominowała pierwszą połowę lat dziewięćdziesiątych, a kategorie początku i nowości spowodowały, że był to czas nieustającego „festiwalu” młodej poezji. Trzeba podkreślić, że o poezji danego okresu decydują nie tylko debiutanci, mimo że to na nich skupiają uwagę krytycy poszukujący nowości. W ostatniej dekadzie pojawiają się tomy Wisławy Szymborskiej, Julii Hartwig, Jarosława Marka Rymkiewicza, Stanisława Barańczaka, Ewy Lipskiej, Adama Zagajewskiego, Ryszarda Krynickiego, Bohdana Zadury i wielu innych. Druga połowa dziesięciolecia należy do starych mistrzów – ukazują się *zawsze fragment. recycling* Tadeusza Różewicza, *Epilog burzy* Zbigniewa Herberta, *To* Czesława Miłosza.

Nowa czy młoda poezja nie jest jednolita. W latach dziewięćdziesiątych, oprócz „pokolenia bruLionu”, debiutują poeci, mający pokoleniową etykietkę „dzikie dzieci”, a także poeci najmłodszy, dwudziestoparoletni. Do poetów urodzonych po 60. roku takich, jak Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Robert Tekieli, Eugeniusz Tkacyszyn-Dycki, Marcin Baran, Jarosław Klejnocki, Grzegorz Wróblewski, Karol Maliszewski dołączają więc poeci młodszy: Krzysztof Siwczyk, Marcin Sendecki, Wojciech Wencel, Dariusz Sośnicki, Adam Wiedemann, Ewa Sonneberg, Maciej Melecki, Grzegorz Olszański, Bartłomiej Majzel i najmłodszy: Paweł Lekszycki, Paweł Sarna, Marta Podgórnjak.

Poezja ostatniej dekady jest przedmiotem wielu omówień i recenzji w pismach literackich. Wielostronny ogląd dają również opracowania książkowe, które w dużej mierze są zbiorami wcześniejszych recenzji drukowanych w czasopismach (m.in. Kornhauser 1995, Klejnocki, Sosnowski 1996, Orski 1995, 1997, Grupiński, Kiec 1997, Stala 1997, Kisiel 1998, Pawelec 1998, Maliszewski 1999, Czaplinski, Śliwiński 1999, Śliwiński 2002).

Recenzje i opracowania krytyczne proponują różne podziały i rozróżnienia. Najbardziej znany i najczęściej przywoływany jest – zarysowany przez Karola Maliszewskiego (1999, pierwodruk „Nowy Nurt” 1995 nr 19) – podział na klasycystów i barbarzyńców, będący swoistą repliką wyróżnionych przez Jarosława Marka Rymkiewicza (1967) idiomów: konwencjonalnego i konwersacyjnego. Biegun klasycyzmu to odnajdywanie się w kulturowo poświadczonych formach, iluzja dążenia do doskonałości, język jako medium konserwujące ponadczasową stałość. W barbaryzmie na plan pierwszy wysuwa się nieufność wobec literatury, brak wzoru, językowe obrazoburstwo i kolokwialność.

Mnożą się również etykiety, liczmany tyleż atrakcyjne, co niewiele wnoszące; np. Rafał Grupiński i Izolda Kiec (1997), przyjmując za podstawę rozróżnienia osobiste doświadczenie twórcy, wyróżnili „nieprzyjemnych schizmatyków”, którzy nie chcą zauważyć niczego poza własną indywidualną historią, a pisanie to dla nich świadomy wybór sposobu na życie (Świetlicki, Podsiadło, Sendecki), „wyniosłych pielgrzymów”, którzy z pokorą opisują istniejącą rzeczywistość, ulegając urokowi dyscypliny formalnej (Krzysztof Koehler, Marcin Baran, Andrzej Sosnowski) i „szorstkich duchobiorców”, którzy są sensualistami, artystami i filozofami w jednej osobie (Andrzej Stasiuk, Marzanna Bogumiła Kielar, Miłosz Biedrzycki, Wojciech Bonowicz).

Czy ostre i barwne określenia postaw i poetyk w nowej poezji da się przełożyć na język dyskursu stylistycznego? Jak opisywać tendencje stylistyczne w niej istniejące? Czy uznać jej wielostylowość, a może bezstylowość za wyraz syndromu postmodernistycznego, (według którego światowi chaosu i rozbitcia odpowiada forma rozbita, gatunki zmałowane i interdyskursywność)? Tak stan literatury dzisiejszej w perspektywie ostatnich dziesięciu lat ujmują Przemysław Czaplinski i Piotr Śliwiński, konstatując, że początkowa programowa opozycja antyliterackości i literackości zastępowana jest „wykształcaniem się stylu pojemnego mieszczącego w sobie wyrafinowaną literackość i podsłuchaną potoczność, a także na upowszechnianiu się mieszanek gatunkowych i zanikaniu wyrazistych granic między sztuką wysoką i niską” (1999: 237).

Stylistyka różnorodności ostatniej dekady (por. Witosz: w druku) przejawia się w stosunku do słowa poetyckiego i zastanej tradycji. Wzorcami stylizacyjnymi są: styl wysoki i niski, elitarność i egalitaryzm, parnasizm i kultura masowa. Prawie trzydzieści lat temu Adam Zagajewski pisał:

Na nieciągłą, lecz ważną tradycję nowej poezji składają się poezja Różewicza, Herberta, Szymborskiej, stanowią pewne punkty zaczepienia, towarzyszą poszukiwaniom pełnego głosu (1974: 199).

Czas zdaje się potwierdzać trafność diagnozy Zagajewskiego; z dzisiejszej perspektywy i innego oglądu należałoby wykaz wzorców uzupełnić o Miłosza, Białoszewskiego, Barańczaka, Rymkiewicza i Zadurę. Tak w roku 1996 stosunek do tradycji widzi Anna Nasiłowska:

[...] naprawdę mamy w nowej poezji kilka stylów. Nurt klasycyzujący i neobarokowy sięga w istocie do poezji polskiej lat sześćdziesiątych [...] Trudno nawet rozciągnąć na ten nurt pokoleniowy nazwy – jak „nowi dzicy”, Powiedzmy, że Klejnocki, Tkaczyszyn-Dycki czy Koehler to wyjątkowo oswojeni dzicy, u których żadnego zerwania ciągłości nie da się zaobserwować. A jednak wręcz przeciwnie widać wysiłek podjęcia wielu kulturowych nawiązań, wpisania się w tradycję bliższą i dalszą. Drugi nurt – rzeczywiście buntowniczy – sygnalizują nazwiska Świetlickiego, Podsiadły, Barana. Nie wiele ma wspólnego z klasycyzmem. Wydaje się, że stanowi jego zaprzeczenie – preferuje codzienność, konwersacyjność posuniętą do cytowania tzw. chamskich odzywek. [...] Najpoważniejszy udział w kształtowaniu stylu tej części młodej poezji miała jednak Nowa Fala (1996: 49).

Zagajewski uważał, że są:

[...] dwa rodzaje odkryć poetyckich. Jedne odbywają się w sferze środków wyrazu, języka, figur poetyckich i wyobraźni. Drugie polegają na przeniesieniu do poezji nowego tworzywa, na zawładnięciu przez poezję nową rzeczywistością społeczną, polityczną czy moralną (1974:186).

Potwierdza tę diagnozę fakt, że o ile w sferze ideowej pokolenie bruLionu zdecydowanie przeciwstawiło się poetom nowofalowym, to w sferze stylu mówienia można zauważyć wyraźne nawiązania do tego stylu, czyli do uczynienia języka bohaterem wierszy, czerpania z zasobów mowy codziennej i gazetowej, stosowania cytatów rzeczywistości i cytatów struktur, przyjęcia konceptu frazeologicznego jako podstawy konstrukcyjnej wiersza.

Stale obecne w poezji powojennej zagadnienia takie, jak stosunek do tradycji, polifoniczność tekstów poetyckich, autentyzm i autonomia poezji, znajdują nowe oświetlenie w zestawieniu z tezami dekonstrukcjonizmu: nie ma tekstu literackie-

go samego w sobie – tekst literacki jest zawsze konstruktem kulturowym zależnym od sfery instytucjonalnej i historii; nie ma nic poza tekstem – tekst nie jest faktycznym obliczem rzeczywistości, lecz jej obrazem zapośredniczonym przez język i w języku, każde odczytanie jest nieodczytaniem – nikt nie jest wolny, by mógł czytać tak, jak chce (Nycz 2000: 5–14). Koncepcja dzieła literackiego jako *bricolage'u* o fragmentarycznej budowie, niestabilnej, płynnej strukturze powoduje, że w opisie najnowszej poezji mają zastosowanie takie pojęcia jak heterogeniczność języków, hybrydyczność gatunkowa, otwartość i nieokreśloność stylistyczna (por. Witosz: w druku).

Zmieniający się paradygmat kultury postmodernistycznej powoduje, że przemiany w poezji są wywoływane przez trzy trudne do zharmonizowania siły: język, etykę i komunikację (por. Śliwiński 2002: 56). Można mówić o nowym języku, nowym twórcy i nowym odbiorcy. Edward Balcerzan zmiany w analizie i interpretacji poezji polskiej sytuuje w trzech perspektywach: ustrojowej, metodologicznej i komunikacyjnej i uważa, że „teraźniejszość narzuca nam język przełomu” (1997: 25). Trudno nie zgodzić się też z diagnozą Łukasiewicza, który twierdzi, że:

kształtuje się całkowicie nowa postać poetyckiego tworzenia.[...] Wiedza o nowej formacji generacyjnej wymaga nowych narzędzi: trzeba ich szukać poza literaturą: w rzeczywistości obyczajów, wyglądown ulic, norm konsumpcji (za Balcerzan 1997:43).

Do poetów, których trzy fale pojawiły się w latach 90., trzeba przykładać za każdym razem inną miarę socjologiczno-literacką, mówiąc o pokoleniowości. Pokolenie bruLionu to nie debiutanci, ale poeci spektakularnie reagujący na 1989 rok i z impetem wchodzący w przestrzeń medialną, wykorzystujący także komunikację masową. „Dziki dzieci” to twórcy, którzy debiutowali w połowie lat 90. i organizowali noce poetyckie, spotkania środowiskowe, konkursy poetyckie etc. I najmłodszy – pierwsze pokolenie „nieskażone” przełomem, a będące już „produktem” homogenizacji kultury, kultury supermarketu.

Poeci tworzą określone wspólnoty socjokulturowe, czego przejawem są wspólne antologie, wzajemne dedykacje i przywołania. Samoświadomość poetycka ujawniana jest – inaczej niż wcześniej – nie w wierszach i manifestach programowych, ale w rozmowach i wywiadach publikowanych w pismach literackich. Właśnie wywiady są zapisem refleksji metapoetyckiej. W nich poeta deklaruje się jako zwolennik danego nurtu, przedstawia swoje poglądy na istotę poezji i stosunek do tradycji, na przykład:

Tworzę w gruncie rzeczy poezję lingwistyczną... Jeżeli dwa słowa są podobne, to używszy (sic!) jednego, odczuwam zawsze pokusę, żeby użyć też drugiego, żeby to podobieństwo

wykorzystać, co nie zawsze poezji dobrze służy.[...] Kiedy coś opisuję, chcę zobaczyć przedmiot moich poetyckich zabiegów w planie metafizycznym. Ewentualnie w jak największej ilości planów. To bardzo poezjotwórcze. [...] Ja najbardziej lubię, lubię – to chyba będzie dobre słowo – te moje wiersze, których wartości nie jestem pewien, ale które pisałem w stanie ekstazy, transu. [...] Ja jestem poetą natury w tym sensie, że obserwacje zwierząt i roślin ciągle jeszcze prowadzą mnie do wysuwania wniosków o naturze świata jako takiego. [...] chciałbym, żeby moich wierszy nie było w Internecie (Podsiadło: 1999).

Wpływ socjologicznych metod badania opinii publicznej znajduje refleks w wielu ankietach i rankingach na łamach pism literackich. Zastępczo rolę programów poetyckich pełnią liczne antologie. Podobny charakter mają publikacje wierszy w pismach literackich. Drukowane są wiersze w czasopismach literackich, a nowe oficyny wydawnicze wydają autorskie tomy wierszy, także nowe medium, jakim jest internet, „otwiera swoje łamy dla poezji (zob. np.: <http://free.art.pl/kur-sywa>).

Pisanie i czytanie wierszy występuje w orbicie danego dyskursu prywatnego zdeterminowanego pokoleniowo, towarzysko i geograficznie; trawestując określenie Janusza Sławińskiego (1990: 112) można mówić o geograficznych rezerwach: młodzi poeci wrocławscy, śląscy, białostoccy etc. Na komunikację z odbiorcą wpływają dwa zjawiska: marginalizacja literatury i – zdawałoby się – przeciwny biegun, jakim jest obecność w mediach. Marginalizacja jest skutkiem urynkowania kultury, a w samoświadomości najmłodszej poezji lat 90. obecne jest przekonanie o usytuowaniu jej na marginesie kultury masowej.

Swoistym *signum temporis* osmozy między kulturą elitarną i egalitarną jest zamieszczenie sygnetu wydawnictwa Harlequin na czwartej stronie okładki czasopiśma „Res Publica Nowa” wraz ze sloganem *Kultura masowa kulturze wysokiej*. Tak więc ironiczna formuła Sławińskiego o poetach rozwijających swoją twórczość w „rezerwach literackości” znajduje *pendant* w przeświadczeniu młodych poetów o konieczności życia na peryferiach masowej produkcji literackiej, a „flirt” niektórych z nich z mediami, przede wszystkim telewizją, traktowany jako przejaw komercjalizacji. Przekonanie o elitarności poezji, sygnowane w krytyce literackiej jako marginalizacja, „niszowość” (Ostaszewski 2001), ogranicza krąg jej odbiorców, jednak młodzi poeci wpisują się w topos marzeń o czytelniku:

Ktoś, kiedyś
[...] odbierze przesyłkę za dużą,
aby zmieściła się w skrzynce.
Wierzę, że skrzynki i dzwonki
Przetrwają. Na przykład „Antologia

polskiej poezji rytmicznej”,
coś koło tysiąca stron.

[...]

otworzy książkę przypadkiem
akurat na moim wierszu (przypadek to mój jedyny
sprzymierzeniec w niepewnej krainie przyszłości

[...]

„Czytelnik”, mój jedyny. I to będzie jedyny
całej tej pisaniny, mówiąc wulgarnie, sens.

(J. Podsiadło, *Ktoś, kiedyś*)

W sferze świata wartości można zauważyć, że po czasie przywołania tradycji poezji służącej ewokowaniu treści patriotycznych pod koniec lat 80. i na początku 90., następuje zdecydowany zwrot ku językowi prywatnemu – ahistorycznemu i apolitycznemu. Etyka uwolniona od obowiązków tyrtejskich zwróciła się ku kondycji człowieka, świadomości cierpienia i śmierci, tematyce egzystencjalnej. Style mówienia powstałe wcześniej jak lingwizm i turpizm powracają, jednak ich dominanty stylistyczne mają już inne funkcje. Język jako bohater nie jest ani postawiony w stan podejrzenia, ani nie podlega pasji demaskatorskiej, koncepty semantyczne w tekstach poetyckich wskazują na atrofię znaczeń, a estetyce rozpadu służą przywołanie stylów niskich. Działania poetyckie i krytycznoliterackie wyrażają się początkowo w odrzuceniu tyrtejskości (w geście Świetlickiego *Patrzę w oko smoka/ i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyróżnie*) i paradoksalnie, odrzucając tradycję, prowadzą do powtórzenia – stylem lingwistycznym Nowej Fali – postawy poetów Nowej Prywatności w gestach semantycznych Bursy i Wojaczka. W funkcji przeciwdziałania chaosowi świata występuje drobiazgowy, reistyczny opis przedmiotów nie zawsze ładnych szczegółów codziennej egzystencji. Moc ocalającą ma język konkretny. Rys postmodernistyczny najnowszej poezji przejawia się w odnajdywaniu nowej estetyki (polegającej na szukaniu *sacrum* poezji w *profanum* codzienności) w przywoływanych w utworach poetyckich obrazach pospolitego życia codziennego. Wśród „barbarzyńców” zaznacza się wyraźny wpływ poetów anglojęzycznych (Franka O’Hary, Johna Ashbery’ego) tłumaczonych przez Piotra Sommera, który sam sytuuje się po stronie „poetów życia” przeciwko formie i gotowym stylom:

I cała rzecz

powinna dojść do siebie jakoś od niechcienia,

nieumyślnie przynajmniej takie powinno być wrażenie

(P. Sommer, *Do licha*)

Dla poetów klasycyzujących „punktem zaczepienia” jest poezja Bohdana Zadury wpisującego w konwencjonalną formę wiersza historię prywatnej egzystencji:

Lecz od wytycznych bardziej cenię
sobie wewnętrzne doświadczenie.

Piszę co myślę i co czuję
(nawet jeżeli się rymuje).

(B. Zadura, *Cisza*)

Współpartnerem poezji staje się otaczająca rzeczywistość, która nie tylko stanowi materię wiersza w postaci zanotowanych sytuacji wzrokowych i słuchowych, ale i otwiera nowe możliwości dla poezji przedstawiającej psychiczne i obserwacyjne doznania podmiotu. Obserwacja i przeżywanie własnych reakcji zmysłowych na świat wpływają na kształt substancji poetyckiej, w której dominują: szczegół, konkret, opisywanie życia codziennego, procesów fizjologicznych, czyli wszechwładna banalizacja tematyczna. Parafrazując słowa Tadeusza Sławka, który w eseju *Sztuka słowa, sztuka życia* pisał w latach siedemdziesiątych: „Poeta umarł ustępując miejsca człowiekowi, który poezję tworzy nie tyle piórem, co ciałem, nie tyle powierzchnią stronicy, co przestrzenią świata” (1977: 96), poeci lat ostatniej dekady dwudziestego wieku powierzchnię stronicy wypełniają przestrzenią świata z kronikarskim zamiłowaniem do opisanie realiów świata najbliższego. Opisują, relacjonują świat, w którym istnieją, są zanurzeni, tkwią. Wszystko musi się mieścić w naocznosci, a przynajmniej w bezpośrednim zasięgu. Jest to poezja w gruncie rzeczy sensualistyczna. „Zmysły (oko, dotyk, ucho) nie kłamią, nawet jeśli rzeczywistość poznajemy tylko we fragmencie, w ograniczeniu, w niewielkiej części” (Kisiel 1998: 115). Imperatyw nazwania najbliższego świata i usytuowania ja lirycznego jest bardzo silny w tej poezji:

[...] Do sklepu wnoszono pieczywo,
z przystanku odjeżdżał autobus, dróżnik podnosił szlabany,
wszyscy robili swoje szybko i beznamiętnie, stanąłem i patrzyłem.

(J. Podsiadło, *Św. Grzegorz: forma róży jest grzeszna*)

Poeci skłonni są umieścić w tekście wszystkie dane związane z ich otoczeniem deiktycznym (por. Piętkowa 2000). To poeta decyduje, co jest godne utrwalenia; potencjalnie wszystko, co jest w zasięgu jego pola widzenia i słyszenia, może stanowić materię wiersza. Poeta jest świadkiem rzeczywistości, rejestruje ją i relacjonuje. Bohaterami swoich wierszy czynią poeci obserwowanych i podsłuchiwa-

nych ludzi ulicy. Jedyne, co wyróżnia podmiot liryczny, to fakt świadomego rejestrowania spostrzeżeń:

– uwaga – siedzę w oknie od świtu.
patrzę więc widzę. piszę wiersze więc,
jestem?

(P. Lekszycki, *pozostawiony do wyjaśnienia*)

Młodzi poeci są kronikarzami Polski prowincjonalnej, peryferyjnej, osiedlowej. Stąd w charakterystyce *tu i teraz* tak wiele dworców, wieżowców, przejść podziemnych, wysypisk śmieci, hałd. Krzysztof Siwczyk ujmuje w poetyckie frazy najbliższą przestrzeń; własny pokój, mieszkanie, ponure bloki:

Wszystko na swoim miejscu: książki ciepłe swetry
wysuszone pestki śliwek węgierek na podłodze i ja
w etui dusznej ciszy. Za szybą okna jakiś świat:

śmietnik parking pusta karuzela bloki wieżowiec
bloki wieżowiec przerwa bloki i znak drogowy –
strefa zamieszkania śmierci [...]

(K. Siwczyk, *Wszystko dobrze*)

Zimne ściany bloku, betonowe osiedla, blokowiska ewokują w wielu utworach nastrój zniechęcenia, braku wiary w sens egzystencji, jak w wierszu Ewy Sonnenberg *Z okazji spotkania polonisty i trochę poety / lokatora mieszkania z widokiem na wieżę Eiffla*:

Co jesteśmy warci my romantyczni więźniowie betonu
niechciane dzieci z kompleksem edypa i polskości
z litanią żalu do życia (...)
Paskudnie oszukani z nieważnym tętnem pod koszulą
podtrzymywani na duchu pseudosztuczką tułaczko-kawiarniani
na jeden i ten sam temat w poszukiwaniu siebie

Percepcja ‘tu i teraz’ jest uwikłana we wcześniejsze struktury doświadczeniowe. Zależą one od czasu, czynników natury emocjonalnej, psychologicznej. Tak więc ze świata zewnętrznego najnowsza poezja opisuje i wybiera przestrzenie codzienności służy to różnym celom: od ujawniania pasji reportażysty po uczynienie „mojego miejsca” równie ważnym i istotnym jak przestrzenie kultury. Bo w czym jest gorszy Lidzbark Warmiński, Legnica, Złotoryja, Sosnowiec od Paryża, Nowego Jorku czy Kopenhagi, żeby przypomnieć *Paryską czkawkę* Wojciecha Wilczyka dedykowaną Marcinowi Świetlickiemu. Analizując w eseju *Nowi dzicy* po-

ezję „brulionowców”, Julian Kornhauser zauważa: „Każdy z poetów rysuje bardzo dokładnie mapę swej poetyckiej peregrynacji, sygnalizując przyziemność i realizm swego przeżycia” (1995:120) i konstatuje, że jest to związane z postawą poety przekłętogo, artysty-buntownika, dla którego wszystko, co nie jest najbliższą okolicą, jest kłamstwem. Tak o tym pisze Marcin Baran:

Trudno kochać, choć cudne nie znane poranki rzymskie
Kochamy pospolitość nie z wyrafinowania, lecz, że w zasięgu ręki
Bo kochać to znaczy dotykać

(M. Baran, *Sosnowiec jest jak kobieta*)

Poezja lat dziewięćdziesiątych daje obraz zapętłonych węzłów, niepasujących do siebie kawałków puzzli lub labiryntu – metafora geometrycznego ładu przestrzennego ustępuje deleuzowskiej metaforze kłaczy (por. Piętkowa 2002). Pojawia się *komo sapiens*, który ulega złudzeniu pokonania przestrzeni:

Kupiłem komórkę, nie będę już sam
Połączony w każdej chwili z kim zechcę
Odtąd zamiast urodzin będę obchodził
Rocznicę aktywacji

(J. Jakubowski, *Komo Sapiens*)

Pokawałkowany świat pełen jest artefaktów współczesności, poeci wprawdzie nie „opiewają” (por. Balcerzan 2001) potęgi techniki jak Awangarda Krakowska, ale są w niej zanurzeni. Świat techniki pojawia się w obrazowaniu poetyckim, także poetów starszych i klasycyzujących: *omentarze samochodów – / lasagne z rdzy i blach* (Barańczak); *Ikar leciał przez powietrze jak kursor w dół ekranu komputera* (Sosnowski). Komputer i komórka są rekwizytami obecnymi w wielu wierszach, nie brak też refleksji nad nowymi sposobami komunikowania się:

[...] Jeśli jesteś – przyślij mejla. To najgorsza z ról
– rola akwizytora, który usiłuje
sprzedać śmiecie nikomu. Jeśli istniejesz –
to przyślij esemesa [...]

(Świetlicki, *Bacność*)

Młodzi poeci nowi budują świat przedstawiony na miarę swoich doświadczeń i nie jest tu ważne, czy są to doświadczenia autentyczne czy stanowią kulturową mistyfikację. Ważne jest, że kawałki świata opisywanego (obraz z ekranu telewizyjnego, przedmiot z reklamy, zakupy w supermarkecie, wysyłanie sms-ów itp.) przepuszczone są przez filtr podmiotu poznającego. Piszą o *strzaskanych rajach*, pytając *gdzież ten świat szeroki / pełen dobrych snów*, a odpowiedzią jest obraz, w

którym *ziemia wymarła a ludzie żyją tylko w akwariach kineskopów*. Sytuują tym samym swoją poezję w toposie zagłady kultury i obnażania mitów.

Obrazy poetyckie odwołują się do tych, które tkwią w masowej wyobraźni. Przestrzeń prywatności, w której poeta kadruje pole widzenia *błyskiem flesza w zatoce oka*, uporządkowana jest zgodnie z jego systemem wartości. Rzeczywistość jawi się jako mozaika, a pole percepcji ukształtowane jest przez środki techniczne i cechuje je symultaniczność. Jest to widoczne szczególnie w najmłodszej poezji, która rezygnuje częściowo z modelu poezji narracyjnej, a „odkrywa liryczny świat w konfrontacji doznań realności i mityzujących ją replikowanych wzorców, takich jak obraz na ekranie telewizyjnym czy przedmiot z reklamy” (Majerski 2000: 18).

Znamienne jest przenikanie znaków kultury masowej do poezji, co świadczy o równoprawnym dostępie do literatury każdego słowa i każdego typu dyskursu. Wprawdzie podmiot wiersza Różewicza „zwierza się” prowokacyjnie: *zamiast czytać Króla-Ducha /oglądałem Dynastię*, a dla Świetlickiego (*Nobel dla Ibisza!*) rozmowa Ibisza ze Steczkowską jest pretekstem do refleksji genologicznej: **WY-STARCZY WYMIENIĆ GATUNEK!!!**, to wiele utworów w licznych enumeracjach przywołuje język czasopism kolorowych z ich banalizacją i pozorami komunikacji:

prozac i voltaren, zrób co możesz
by się nie poddać, nim poddasz się wreszcie.
peugeot to pełnia życia, tymczasem renault
to czysta przyjemność. I co wybrać

(M. Podgórnik *lakocie i witaminy*)

Niejednorodność stylowa jest szczególnie wyrazista, gdy następuje zderzenie skrajnie odmiennych wzorców stylistycznych. W wierszu Lekszyckiego *Kicz*, który jest trawestacją *Kazania na Górze*, przeniesienie wzorca tekstowego z pierwotnego kontekstu komunikacyjnego buduje napięcie między formą frazy nowotestamentowej a wypełnieniem jej realiami targowiska, ludźmi i przedmiotami, np. : *błogosławieni ci, którzy w spiekocie pokonują kilometrowe labirynty targu, oglądający wszystkie towary /.../ Błogosławiona budka z grillem i zaduch gorący piezonego kurczaka w upalny dzień letni* (ostatnie słowa to może aluzja do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego w *upalny letni dzień*). W zderzenie wysokiej formy i kiczu wpisany jest narrator-opisowacz: *Błogosławieni, którzy [...] na pergaminach dyskietek rzeczy widziane opisują/ albowiem sami opisani zostaną/ pawel lekszycki.doc. 29.06.99.*

Jedną z najbardziej powszechnie stosowanych technik współczesnej poezji jest zasada kolażu. Przejawia się w różnorodnych przywołaniach cytatowych, a co za

tym idzie – w polifonicznej stylizacji na utrwalone sposoby mówienia. Służą temu formy językowe obecne w kulturze masowej i rozmaite formy gatunków mowy. Wprowadzone w tkankę utworu *ready made* fragmenty realizują zamysł konstrukcyjny dzieła sztuki jako nieograniczonej formy otwartej i heteronomicznej. Technika kolażu prowadzi do unicestwienia podmiotu lirycznego jako czynnika organizującego tekst.

Manieryczna sylwiczność współczesnej literatury, cudzożywność posunięta do granic absurdu znalazła wyraz w pojawieniu się, obok kolażu, terminu muzycznego: *sampling* jako określenia gry intertekstualnej. Samplowanie to wariacje na temat znany, to wielokrotne powtarzanie, a zarazem przetwarzanie znanego tematu. Określenie to zastosował Adam Wiedemann w tomiku wierszy zatytułowanym *Rozrusznik* ilustrowanego kolażami, których tematem jest samochód syrena. Przykładem jest wiersz *The Sheltering Sky* (tytuł przywołuje piosenkę Dawida Bowie) z psalmem 40.2 jako mottem (*Złożyłem w Panu moją nadzieję: On schylił się nade mną i wysłuchał mego wołania*), opisowym początkiem: *Księżyc dotarł na środek nieba, gdy przybyli do fortu, przekleństwem w środku Ty cholerny sukinyśnu!*, zwrotem do adresata na końcu *Z tego jak na mnie patrzysz wynika, że właśnie wszedłem*. Reszta wersów to uwagi metatekstowe i odsyłające do konsytuacji *Sprawiło mu mniejszą przyjemność niż zazwyczaj. Tragizm jest tylko wątkiem ubocznym*, wyrażenia ekspresywne: *to okropne! Za późno!* i pytanie retoryczne *Jak długo to wszystko może jeszcze trwać?* Na trop odczytania wiersza jako opisu aktu seksualnego wskazuje fragment *Przed chwilą został pobudzony*. Ale odczytanie tekstu jako opisu śmierci i powołanie człowieka przez Pana w schronienie nieba jest równie uprawnione. Samplując stylem biblijnym, popkulturą i niskim stylem komunikacji codziennej Wiedemann „postanowił uwolnić się (uwolnić nas?) również spod władzy sensu” – konstatuje Śliwiński (2002: 227). Tom *Rozrusznik* jest klinicznym dowodem na twierdzenie, że o literackości tekstu decyduje jego wydrukowanie w Wydawnictwie Literackim, a szukanie sensu jest niemożliwością. Drwina to z przyzwyczajęń czytelniczych, jak sądzi Śliwiński, czy doprowadzenie *ad absurdum* niemocy komunikacyjnej? Niemożność porozumienia jest przedmiotem refleksji wielu twórców czasów ponowoczesnych. Zwykle jest to symulacja rozmowy, która w świecie pozorowania komunikacji w kulturze popularnej nie jest autentycznym porozumieniem (por. Piętkowa, Witosz 1994, Piętkowa: w druku).

Przywołany przykład, a można by znaleźć wiele podobnych w najnowszej poezji, jest manifestacją prywatności, ale zarazem niebezpieczeństwem niejasności komunikatu poetyckiego i jego fragmentaryczności. Różewiczowski *zawsze frag-*

ment.recycling znajduje liczne refutacje i powtórzenia. Konstruowanie tekstów niegotowych, fragmentarycznych jest strategią kształtowania dyskursu, która skłania czytelnika do odtworzenia właściwej sytuacji komunikacyjnej; jest on zmuszony dokonywać rekonstrukcji ‘tu i teraz’ powstawania komunikatu. Zwiększa to hipotetyczność interpretacji, a zarazem kieruje jego uwagę w stronę metaświadomości konstruowania tekstu – strategia autentyczności paradoksalnie obnaża tekstowość komunikatu, gdyż jedyne, co jest dane adresatowi tekstu literackiego, to tekst z istniejącymi w nim odwołaniami intertekstowymi i interdyskursywnymi (Duszak 1998).

Kolażowym tekstom często towarzyszy wizualizacja ujawniająca granice tekstów wprowadzonych w dany utwór w różnym zakresie i funkcji: przestrzeń wiersza i tekstu jako jego kształt typograficzny, ekspresja znaków ortograficznych i drukarskich, zapis równoczesności mówienia w polilogu i symultanizm kartki papieru. Wykorzystanie substancjalności tekstu jako środka ekspresji poetyckiej jest interesującym zjawiskiem, narastającym we współczesnej poezji. Kursywa, kapitaliki, cudzysłów, nawias, a także nietypowe *światło między wierszami* pełnią funkcje znakowe. Znaki interpunkcyjne (ich obecność, niestandardowe użycie lub brak), a także grafia tekstu służą różnym celom: są oznaką stylizacji na mówioność, świadczą o rozluźnieniu rygoru składniowego, zaznaczają wielotekstowość utworu (w tym komentarza metatekstowego, jak w wierszu Różewicza: *nie minęło wiele lat / znów się zmienił w oczach świat (ten rym gniecie mnie jak odcisk)*). Oto przykład użycia cudzysłowu oraz wykorzystania semantyki wielokropka i kropki w partiach dialogowych w wierszu:

Świat, co się zaczął niedawno. „Powtarzaj”, powie człowiek:
 „Ja, ptak...” „Ja, ptak.” „Przysięgam tobie, rybo...”
 „Przysięgam tobie, rybo...” „Miłość...” „Miłość”.

(J.Podsiadło, *Sakrament śmiertelności*)

Kropka doczekała się metatekstowej pointy Różewicza: *więc kończę i stawiam kropkę*, a jej brak w utworach Tkaczyszyna-Dyckiego może świadczyć o niekończących się wariantach otwartego ciągu rejestrowania indywidualnej biografii. Pojawiające się kropki w wierszach Majzla, Podgórnika, Lekszyckiego bez wyodrębniania zdań za pomocą wielkich liter służą podziałowi znaczeniowemu wersów. Znakiem typograficznym wkraczającym w strukturę wyrazu, rozbijającym go, a zarazem nadającym tak powstałej jednostce tekstu nowy walor semantyczny jest łącznik (dywiz). Wyrazy podzielone dywizami pozwalają nadawcy tekstu na kondensację treści, a odbiorcy na jej odczytanie w kierunku wskazanym wizualnie

(por. Piętkowa 1996) Różewicz, dzieląc słowa, tak komentuje powszechny współcześnie zwyczaj:

zasypiam ze stanowczym
nie-odwołanym
(proszę mi darować to dzielenie
słowa na dwie części ale to takie modne
i głębokie heideg-gerowskie
lub hei-deggerowskie – [...])

(T. Różewicz, *Od jutra się zmienię*)

Również typografia ingeruje w strukturę utworów, szczególnie tych, w których zaciera się granica między strukturą prozatorską a wierszowaną. Pojawiają się głosowane zwrotki niewydzielane przestrzenią typograficzną a numerowane. Porządek numerowania okazuje się przypadkowy – w utworze Bartłomieja Majzla a między 17. i 18. Występuje 58.

dla czego pięćdziesiąt osiem? różnie bywało.
różnie się pomieszało. bo dom był święty do
sierpnia. a potem zaczęło się pięćdziesiąt osiem
i więcej. kołysać. i turkotać. i zabijać światła

(B. Majzel, *Pajęczyność*)

Numerowanie wersów staje się zewnętrznym w stosunku do tekstu wypowiedzianego i dzielonego na wersy sygnałem rozczłonkowania tekstu. Charakterystycznym przykładem tej techniki jest tekst *dżeny* Izy M. Wiaderny, drukowany w 5. numerze „Studium” z 1999 roku w pięciu częściach, przedzielonych innymi tekstami, z zachowaniem ciągłości numerowania od 1 do 144. Takie ukształtowanie tekstu nadaje mu walor gnomniczności, wersy pomimo wskaźników łączliwości składniowej, zachowują odrębność aforyzmów.

Najpełniejszy wyraz tendencja do wizualizacji semantyki znajduje w poezji konkretnej (Stanisław Dróżdź), w której utwór poetycki jest układem znaków graficznych w sposób celowy rozmieszczonym na płaszczyźnie i przeznaczonym do odbioru wizualnego, a także w wierszach, które naśladują barokowe *carmina figurata* (por. omówienie wierszy Koehlera w: Dąbrowska 2001).

Kalejdoskopowość kultury (Balcerzan 2001) wpływa na uzupełnianie tekstu zdjęciami, rysunkami (często samych autorów), szkicami czy posługiwanie się krojem i wielkością czcionki (nie jest to zjawisko nowe, żeby przypomnieć życzenia-kolaże Szymborskiej, rysunki Herberta czy zdjęcie Różewicza z wiadrem ze śmieciami). Również krój czcionki, pismo ręczne, skreślenia i dopiski są manife-

stacją procesu tworzenia, prezentują utwory *in statu nascendi*, niegotowe i „brulionowe”. Znamienny pod tym względem jest numer „Dykcji” z 1999 roku zawierający panoramę młodej poezji, w którym wiersze zachowują fakturę dzieła niegotowego (maszynopisu lub rękopisu), jednak potwierdzonego własnoręcznym podpisem. Funkcję prezentującą poza fotografią wybraną z albumu lub zdjęciem do legitymacji pełnią notki o autorach zamieszczone obok tekstu. Gatunek, jakim jest notka biograficzna, podlega w ostatnim czasie metamorfozie. Przykładem przełamania wzorca gatunkowego są notki biograficzne w internetowym piśmie *kursywa* ukazującym się również w skróconej wersji jako dodatek do „Opcji”. Biogramy tam zamieszczane, oprócz realizujących wzorzec gatunkowy informacji o wieku, miejscu zamieszkania, zawodzie, publikacjach, zawierają zindywidualizowaną charakterystykę np. „poeta – kameleon, nie ma bodajże tematu, którego by nie potrafił celnie ująć w mowie wiązanej”, „cechy szczególne – sympatyczny”, „śni mu się dużo i dużo pisze, bo ma fajny zeszyt i długopis”. Są one przykładem interdyskursywności – oscylują między dyskursem publicznym, reklamowym i prywatnym.

Interdyskursywność jako cecha współczesnej kultury służy ewokacji realności i estetyzacji rzeczywistości, uwiarygodnia wypowiedź poetycką prawdą faktograficzną. Gatunki zmacone, formy chaotyczne oddają niespójny obraz rzeczywistości, są obrazem świata zatowizowanego i fragmentarycznego, stają się cytatami rzeczywistości. Spektrum jest szerokie – od naśladowania gatunków mowy, wykorzystania języka codziennej komunikacji po prywatność sytuacji komunikacyjnej ewokowanej w tekście.

Autentyzm i lingwizm nie są sobie przeciwstawiane – wspólny jest mechanizm generowania tekstów poetyckich – to koncept frazeologiczny i konotacje kulturowe poprzez medium języka stają się punktem wyjścia, ramą kompozycyjną wiersza, który zdając sprawę z konotacji i przewartościowań, jest równocześnie zapisem przeżywanej sytuacji lirycznej. Jest to wspólne obu nurtom najnowszej poezji sygnowanych jako o’haryzm i neoklasycyzm. Początkowe różnice między nimi, podkreślane przez krytykę literacką, ulegają zatarciu, gdyż także dla „poetów życia” wartością autoteliczną poezji jest nie *mimesis* rozumiana jako ekwiwalent rzeczywistości, a istnienie w świecie tekstów kultury i mitów codzienności zapośredniczonych przez język.

Niewątpliwie w poetyckiej rzeczywistości neoklasycystów świat kulturowego *continuum* i powrót do tradycji jako świadectwa wartości porządku i ładu świata (szerzej o tym w: Dąbrowska 2001) jest bardziej wyrazisty, ale i barbarzyńcy bywają w bibliotece. Wśród nowych neoklasyków wybory dokonują się między mo-

delem klasycyzmu Herberta a modelem neobarokowym Rymkiewicza. Do poezji klasycyzującej można odnieść słowa Stefana Chwina ze wstępu do wierszy Wencła: „Jest to poezja gęsta od znaczeń i każdy, kto lubi labirynty, znajdzie w niej przyjemność błądzenia i poszukiwania” (1995:1). Poeci klasycyzujący nawiązują do tradycji kulturowej. Czynią to, przywołując dzieła i nazwiska dawnych mistrzów literackich, malarskich i muzycznych w paratekście (mottach, dedykacjach, tytułach) bądź wplatając reminiscencje z lektur w tekst. Gatunkiem preferowanym przez klasycystów jest ekfrazja, czyli poetyckie przedstawienie dzieła malarskiego. Odwołują się też do tradycyjnych gatunków literackich i biblijnych: ody, epigramatu, psalmu. Przywołane wzorce są świadectwem ciągłości kultury, wyrazem tęsknoty za stabilnym trwaniem – „bezpiecznym schronieniem niezmiennego sensu” (Nycz 2000: 9). Klasyczna forma i wiersz regularny – pisze Elżbieta Dąbrowska – „działają jak magiczna przestrzeń, w której współczesny człowiek znajduje oparcie w rozważaniach nad trudnym światem, nad przeszłością, nad trwaniem i przemijaniem.” (2001: 83). Także wtedy, gdy wzorce typowe dla XVII-wiecznej polszczyzny sarmackiej są łączone z językiem współczesnym, parodiowane i brane w ironiczny nawias, jak w twórczości Tkaczyszyna-Dyckiego. Powrót do dawnych form i języków jest próbą łączenia nieprzystających do siebie fragmentów rzeczywistości. Strategia klasycystów polega na osiągnięciu porozumienia z czytelnikiem dzięki aktywizowaniu jego kompetencji kulturowej tradycji w miejsce wspólnoty doświadczania rzeczywistości stosowanej przez polskich „o'harystów” przez uporczywe wyliczanie jej składników.

Adam Zagajewski nazywa otwarcie się wiersza na rzeczywistość, czyli opisanie jej w poezji, jego nobilitacją, i dodaje: tylko należałoby zapytać, czy opisanie świata jest wynikiem postawy „odnalezienia się w sytuacji” współczesnej kultury czy „bycia wytworem sytuacji?” (1974: 33). W poezji lat 90. raczej „bycia wytworem sytuacji” i to bycia świadomego, ponieważ poeci piszą językiem, jakim mówią. Jest to język potoczny zanurzony we współczesnej kulturze masowej. „W tych wierszach – pisze Julian Kornhauser – dużo się mówi. Jest to wyraźna ucieczka od pisania wierszy jako znaku kultury oficjalnej w stronę gadania, bełkotania, niezobowiązującej rozmowy (w czym doskonałe wręcz efekty osiągnął Jacek Podsiadło) [...] Białoszewski bawił się kolokwializmami, nowi poeci traktują je jak cytaty bez funkcji literackiej. Dużą rolę odgrywają w nich wulgaryzmy, które jednak dla mówiących nie są żadnymi wulgaryzmami” (1995: 117).

I o ile Różewicz wprowadzając wulgaryzm w tkankę wiersza, stosuje eufemizm: *Tadziu! Ku... macz patrz!/zamknąłem oczy/za mną niewiarygodnie piękny/Śnił o sobie Manhattan*, to wulgaryzmy w wierszach młodych poetów istnieją na

takich samych prawach, jak inne rejestry języka. Obserwowany w języku proces dewulgaryzacji polegający na osłabianiu – poprzez użycie w odpowiednim kontekście – negatywnych emocji związanych z wulgaryzmami i przypisywaniu im wartości pozytywnych, zwłaszcza w sferze seksu znajduje wyraz w stosowaniu „slangu szalekowego”. Wulgaryzacja języka zyskała jeszcze jeden nowy wymiar, stała się prowokacją, sposobem na „wyszukane” inwektywy w stosunku do innych poetów, żeby przywołać *casus* Miłosza Biedrzyckiego (*ojciec/ twierdzi, że koło trzydziestki powinienem/ przestać pisać, inaczej stanę się „takim dupkiem jak Herbert”*) i *Wiersz wspólny* Barana, Sendeckiego i Świetlickiego (*Tak, za oknem ni chuja idei*) lub projektowaniem odbioru czytelniczego: *choć wiem co powinienem ale niech spróbują/ się do mnie dobrać/ kto pierwszy rozpiardoli/ tę jarmarczną kolekcję temu postawię obiad* (Wiedemann).

W odbiorze młodej poezji wymagana jest wspólna kompetencja socjolingwistyczna, gdyż poza umieszczeniem jej w tradycji mówienia językiem obscenicznym, epatującym fizjologią i seksem, występuje tu zjawisko naśladowania slangu współczesnej młodzieży, w którym – obok języków subkultur młodzieżowych, które ujawniają się raczej w twórczości zespołów rockowych (por. Dunin-Wąsowicz 2000) – odbija się fascynacja kulturą anglosaską i nowościami technicznymi. Znajduje to wyraz w przytaczaniu w wierszach cytatów angielskojęzycznych jak w alfabetonie zamieszczonym we „Frondzie” (zima 2001: 7)

ambient, big brother, compact
disc, design, e-mail, fax, geant,
high, image, jeans, know how,
laptop, media markt, new age,
ok., public relations, remake, soft
ware, techno party, uno, viagra,
weekend, xsenna, yahoo, zen

(E. Dostatni, *Alfabet III RP*)

lub inkrustowaniu tekstów okazjonalnymi adaptacjami fonicznymi, graficznymi i morfologicznymi, np. *brejkam wszystkie rule* (Świetlicki).

Poza czytelnymi nawiązaniem do znaków współczesnej kultury występują w nowej poezji kody środowiskowe, co powoduje, że komunikację poetycką można porównać do socjolektalnej. Poeci tworzą środowiska tylko dla wtajemniczonych. Utwory roją się od cytatów, kryptocytatów, przywołań, są notatkami ze spotkań, podróży, konkursów itp. Jest to literacko-środowiskowa zabawa w odnajdywanie zaszyfrowanych w utworze śladów innych tekstów. „W przypadku wielu najmłodszych poetów mamy wręcz do czynienia z zatapianiem własnego języka w oceanie

mowy cudzej” (Śliwiński 2002: 257). Często są to ujęcia parodystyczne i pastiszowe. Interesujący pod tym względem jest tekst Jarosława Klejnberga, Adama Wiedemanna i Ireneusza Ziółkowskiego zatytułowany *Czysta powieść kryminalna (tekstynie tylko poetyckie)* w „Studium” (zima 1998, nr 10), który zgodnie z deklaracją jego twórców jest palimpsestem – składa się z cytatów z utworów, których tytuły zamieszczone są w notce na końcu, a autorzy podani w spisie osób „sztuki kryminalnej”. To przede wszystkim pamflet z kluczem skierowany w stronę poetów nawiązujących do tradycji poezji jako mowy związanej, która włożona jest w usta postaci reprezentujących neoklasyistów, na przykład Chłopiec Malowany mówi tekstem Dariusza Sośnickiego *Mężczyźno, łysiejący, chłopcze malowany rybim tłuszczem w usta*.

W kategoriach zabawy, porozumiewawczego gestu mrugnięcia do czytelnika okiem, można traktować przywoływanie w wierszach „rzeczywistych” rozmów poetów między sobą, sygnowane ich imionami i nazwiskami. Egzemplifikacją często stosowanej strategii uwiarygodnienia może być rozbudowany tytuł wiersza Lekszyckiego *któregoś dnia sarna mając na myśli lekszyckiego mówi do brzaski i chłopka*. Powtarzalność (Zaleski 1999: 54) uznawana za nadrzędną kategorię współczesnej literatury jest przejawem nudy w kulturze, przekonaniem, że wszystko już było, efektem *déjà lu: będą się powtarzać. musisz to wiedzieć/ że będą powtarzać. oraz /naśladować. gryźć będą własny ogon* (Lekszycki). Poezja najnowsza, stosując repetycje, szuka sposobu porozumienia z czytelnikiem, czyniąc powtarzalność przedmiotem gry z odbiorcą.

W powszechnej estetyzacji wszelkich przejawów życia codziennego w kulturze konsumpcyjnej w sferze sztuki występują tendencje antyestetyczne (Welsch 1997: 86). Jednak wobec wyeksploatowania w poezji lat 90. – szczególnie w pierwszej połowie – stylu niskiego i idiomu konwersacyjnego można zaobserwować przesunięcia w stronę literackości i idiomu konwencjonalnego. Znamienne są tu wystąpienia Rymkiewicza (1996) przeciwko szydercom w obronie tradycji i Zagajewskiego (1999), który przypomina o wysokim stylu. Przemiany dotyczą więc języka, etyki i komunikacji poetyckiej; po okresie nowości i buntu pojawiła się nuda i banał, syndrom *déjà lu* – przeświadczenia o wyczerpaniu kultury, powtarzalności doświadczenia w wymiarze ludzkiego losu i konwencjonalności wszelkich kodów. Jako *antidotum* na powszechną banalizację i nudę w kulturze postulowana jest kategoria wzniosłości (Lyotard 1996). W wymiarze etycznym zanikowi hierarchii wartości przeciwstawiany jest tragizm, co nie przeszkadza jednak w ucieczce od patosu w ludyczność i ironię – postawa błazna, szydercy lub sceptyka i styl ironiczny są wspólne wielu poetom.

Constans poezji powojennej stanowi Różewicz, który tworząc własny wzorzec stylistyczny, pomimo, a może właśnie dzięki licznym samopowtórzeniom i powrotom jest najmłodszym ze starych mistrzów i podejmuje dialog z młodą poezją – „zawsze fragment i recycling” jako inherentne cechy poetyki Różewicza doskonale współgrają ze światem przedstawionym, a raczej w niej opisanym. I jak dotąd *poeta emeritus* jest bardziej rozpoznawalny niż *młody poeta który pyta o ...* (Maliszewski) i młoda poetka (Sonneberg), która pisze, że mieszka na tej samej ulicy, co Stary Poeta. Trudno teraz wyrokować, czy w młodej i najmłodszej poezji są / będą poeci, którzy na przypadkowość życia i chaos rzeczywistości odpowiedzą nie skandalem (Świetlicki), „ciamkowatością życia” (Wróblewski) i rozlewną frazą (Podsiadło), ale Herbertową „formą odporną” na działanie czasu i czy ta poezja będzie czymś, „co pomaga trzymać się życia”, jak pisze Barańczak, który przestrzega jednak przed nadmiernym zbliżeniem poezji i rzeczywistości.

Źródła

- „Dykcja”, 1999, nr 11-12.
„Frona”, 2001, zima nr 24/26.
„Opcje”, 1999, nr 2 (25).
„Studium”, 1999, nr 5 (19); 2001, nr 1(27).
Antologia, oprac. W. Wilczyk, Oficyna Literacka, Kraków 1999.
Antologia nowej poezji polskiej 1990-1999, oprac. R. Honet i M. Czyżewski, Zielona Sowa, Kraków 2001.
Baran M., *Sosnowiec jest jak kobieta*, Fundacja „bruLionu”, Warszawa–Kraków 1992.
Inny świat, red. M. Kisiel, Katowice 1994.
„kursywa”, <http://free.art.pl/kursywa>.
Lekszycki P., *wiersze przygodowe i dokumentalne*, Kartki. Białystok 2001.
Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 roku. Wypisy, wybór i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki i K. Varga, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 1997.
Podgórnik M., *Paradiso*, Biuro Literackie Port Legnica, Legnica 2001.
Różewicz T., *zawsze fragment. recycling*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1998.
Sommer P., *Pamiętki po nas*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
Świetlicki M., *Trzecia połowa*, Wydawnictwo a5, Poznań 1996.
Świetlicki M., *Czynny aż do odwołania*, Czarne, Wołowiec 2001.
W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia, red. P. Majerski, Ego, Katowice 2000.
Wiedemann A., *Rozrusznik*, Kraków 1998.
Zadura B., *Cisza*, Wydawnictwo a5, Poznań 1994.

Literatura

- Balcerzan E., 2000, *13 akapitów na koniec stulecia*, „Arkusze” nr 3.
- Balcerzan E., 1997, *Plac pokoleń, śmiech pokoleń*, Kraków.
- Chwin S., 1995, *Wstęp*. – W. Wencel, *Wiersze*, Warszawa.
- Czapliński P., Śliwiński P., 1999, *Literatura polska 1976-98*, Kraków.
- Dąbrowska E., 2001, *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole.
- Dunin-Wąsowicz P., 2000, *Oko smoka. Literatura tzw. pokolenia „brulionu” wobec rzeczywistości III RP*, Warszawa.
- Duszek A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa.
- Grupiński R., Kiec I., 1997, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań.
- Kisiel M., 1998, *Świadectwa, znaki. Głosy o poezji najnowszej*, Katowice.
- Klejnocki J., Sosnowski J., 1996, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa.
- Kornhauser J., 1995, *Międzypoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków.
- Lyotard J.-F., 1996, *Wzniosłość i awangarda*. Przeł. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” nr 2-3.
- Majerski P., 2000, *Wstęp*. – *W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia*, red. Tenże, Katowice.
- Maliszewski K., 1999, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji*, Bydgoszcz.
- Nasiłowska A., 1996, *Kto się boi dzikich?* „Teksty Drugie” nr 5.
- Nycz R. (red.) 2000, *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk.
- Orski M., 1995, *A mury runęły. Książka o nowej literaturze*, Wrocław.
- Orski M., 1997, *Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.)*, Wrocław.
- Ostaszewski R., 2001, *Fortece i przesmyki. O gettoowości w krytyce literackiej*, „Opcje” nr 3-4.
- Pawelec D., 1998, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice.
- Piętkowa R., Witosz B., 1994, *Kryzys rozmowy jako sygnał przeobrażeń modelu językowych interakcji*, [w:] *Przemiany współczesnej polszczyzny*, red. S. Gajda, Z. Adamiszyn, Opole.
- Piętkowa R., 1996, *Wizualizacja semantyki. O niektórych sposobach zapisu we współczesnych tekstach*. – *Styl a tekst*, red. S. Gajda, M. Balowski, Opole.
- Piętkowa R., 2000, *Tu i teraz tekstu literackiego – przestrzeń i czas w wymiarze pragmatycznym*. – *Kategorie pragmatyczne w tekście literackim*, red. E. Sławkowa,
- Piętkowa R., 2002 *...A przestrzeń jaka jest?... Czy lotna przestrzeń Einsteina, relatio ruchu i ruchu – zmiany w języku i obrazowaniu poetyckim*. – *Przeźródła w języku i kulturze*, red. J. Adamowski, Lublin.

- Piętkowa R., (w druku) *...Jeśli będziemy ze sobą rozmawiać... O aksjologicznym wymiarze rozmowy myśli kilka. – Porozmawiajmy o rozmowie.* I Konferencja Internetowa, red. M. Kita, Katowice.
- Podsiadło J., 1999, *Skrzynki i dzwonki przetrwają. Z Jackiem Podsiadłą rozmawia Piotr Marcinkiewicz*, „Opcje” nr 1.
- Rymkiewicz J. M., 1967, *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie*, Warszawa.
- Rymkiewicz J. M., 1996, *Terror szyderców*, „Frona” nr 6.
- Sławek T., 1977, *Sztuka słowa, sztuka życia. – Spór o poezję*, red.S. Piskor, Kraków.
- Sławiński J. 1990, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956-1980. – Tenże, Teksty i teksty*, Warszawa
- Stala M., 1997, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Warszawa.
- Welsch W., 1997, *Estetyka i anestetyka*, przekł. M. Łukasiewicz. – *Postmodernizm*.

Turn, Repetitions, Alternations. About Polish Poetry of the Nineties

The subject matter of the article is the poetry of the nineties. The author presents three generations of new poets, focusing on the youngest. The paradigm of the postmodernistic culture causes that the transformations in poetry can be considered in three aspects: the spheres of language, values and communication. The issues characteristic of the post-war poetry, such as the attitude to the literary tradition and reality and also hybridism and intertextuality of the text gain same new illumination in juxtaposition with the theses of deconstructionism.