

Obudzić olbrzyna. Polska poezja najnowsza w zarysie

Podczas spotkania autorskiego poeta Tomasz Pułka (1988-2012) stwierdził, że polska liryka współczesna jest jedną z trzech najlepszych w Europie, obok brytyjskiej i słoweńskiej¹. Nawet jeśli takie klasyfikacje lepiej pasują do rywalizacji sportowej niż literatury, w wypowiedzi Pułki jest coś interesującego. Jaką „poezję polską” miał na myśli? Czy odnosił się do jej sztandarowych, uznanych na całym świecie osiągnięć – refleksyjnej, erudycyjnej poezji noblistów, Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej albo wieloletniego kandydata do nagrody, Adama Zagajewskiego? Wręcz przeciwnie. Ich twórczość znajduje się na przeciwległym biegunie względem zainteresowań Pułki i jego pokolenia, które upomina się o „inne tradycje” polskiej poezji: zaskakujące, ryzykowne, niesforne.

Pułka kontynuował tę awangardową linię. Łączył hermetyzm z momentami aforystycznej klarowności, komplikował relacje między podmiotem lirycznym i językiem. O własnym pisaniu mówił: „Blisko mi do rysowanego, malowanego układania słów. Kompozycja, światłości, kolor etc. Jedynie staram się, żeby konstrukcja tekstu stanowiła układ kontrolowany. Jak w pinballu – można objąć się o punkty kilka godzin, ale w końcu kulka i tak wpada. No więc gra, gra z czytelnikiem, gra z samym sobą”².

Chcę potraktować twórczość i wypowiedzi Pułki jako symptomy szerokiej tendencji, która kształtuje obraz polskiej poezji ostatniego piętnastolecia, z jej inspiracjami (ważną rolę odgrywa wspomniana poezja słoweńska), repertuarem językowych taktyk, dominującymi formami wiersza, wreszcie – zakresem tematów i motywów. Spróbuję zarysować konstelację, która w moim przekonaniu skupia najoryginalniejsze zjawiska polskiej poezji współczesnej i przesądza o jej obecnej specyfice. Najpierw jednak przyjrę się kilku momentom w historii polskiej liryki, bez których ta konstelacja nie mogłaby zaistnieć.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=su9UEUcgDS4>.

² Wypowiedzi Pułki skompilowała A. Grzemska, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/spalic-sie-wierszu/>

W latach 70. Jan Błoński dokonał bilansu polskiej liryki powojennej i wskazał dwie główne linie jej rozwoju³. Po pierwsze, linię awangardową (określaną jako „linia Juliana Przybosia”, najwybitniejszego konstruktysty lat 20.), która wiązała się z badaniem skrajnych możliwości języka poetyckiego i przekraczaniem granic jednostkowej percepcji. Po drugie, „linię Czesława Miłosza”, w której poezja staje się domeną refleksji intelektualnej, umożliwia zdanie raportu z kontemplacji świata i poszukiwań jego sensu. Ta klasyfikacja była niewystarczająca już na przełomie lat 70. i 80., a to z uwagi na poetów, którzy nie mieli nic wspólnego z twórczością Miłosza, ale ich rozumienie awangardy odbiegało od propozycji Przybosia i jego uczniów. Ci autorzy posługują się językiem potocznym i wytyczają nowe granice między mową prozatorską i poetycką. Lirykę postrzegają jako formę gry z odbiorcą, która zmusza go do wysiłku. Skupiają się na codzienności, w której zanurzone jest Ja: ucieleśnione i doświadczające zmysłowo. Podobne strategie pojawiły się już wcześniej, przede wszystkim u Mirona Białoszewskiego, Juliana Kornhausera, Anny Świrszczyńskiej i Krystyny Miłobędzkiej, ale w połowie lat 80. Bohdan Zadura i Piotr Sommer wymyślają je na nowo. Wiersz Sommera *Niedyskrecje* jest wyrazistym przykładem nowej dykcji, zarówno jeśli chodzi o styl (przypominający rozmowę), jak i wyczulenie na bogactwo chwili:

Gdzie jesteśmy? W ironiach
których nikt nie chwyci, krótkotrwałych
i nieakcentowanych, w trywialnych pointach
które kwitują metafizykę niedorzecznym
detalem, w piątku, co wypada
na piątego listopada, w mnemotechnice dni.
[...]

I lubi się jeszcze pewne słowa i te, za przeproszeniem,
składnie, które udają, że coś je z sobą łączy.
W tych międzysensach zawiera się cały człowiek,
włazi tam, gdzie widzi trochę miejsca.⁴

Sedno propozycji Sommera i Zadury dobrze oddaje znana anegdota. Poeci obserwowali swoich synów grających w tenisa stołowego; syn Zadury, „bardziej otrząskany z celuloidową

³ J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: tegoż, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 197-210.

⁴ P. Sommer, *Niedyskrecje* z tomu *Czynnik liryczny* (1986), <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/sommerpiotr/>.

piłeczką – wygrywa, ale też czasem gubi się przy prawdziwym dużym stole. W pewnej chwili Piotr krzyczy do swojego Łukasza: Daj mu tam, gdzie go nie ma!”⁵. Wiersz niespodziewanie zmienia rytm. Czytający nie wie, co zrobić z obrazem, który pojawia się znienacka. Kiedy autor „daje nam tam, gdzie nas nie ma”, chce zachęcić nas do wzmożonej uważności. Pokazuje, że wcale nie sprawujemy kontroli nad rozgrywką odbywającą się w języku.

Współpraca Sommera i Zadury obejmowała również twórczość przekładową – od 1986 roku przybliżali polskim odbiorcom poezję szkoły nowojorskiej, przede wszystkim Franka O’Hary, Johna Ashbery’ego i Jamesa Schuylera. Z początku szczególnie popularny był w Polsce O’Hara, czytany przede wszystkim jako poeta prywatności, „wolny elektron”, w większym stopniu zainteresowany relacjami międzyludzkimi niż szerszymi procesami społecznymi. Na przełomie lat 80. i 90. zdawał się wyjątkowo dobrym patronem: kiedy Polska przechodziła zmiany ustrojowe (demokratyzacja życia politycznego, wprowadzenie kapitalizmu), wielu poetów nowego pokolenia upatrywało w nich szansę na wolność od przymusu zaangażowania. Zależało im na uwydatnieniu radykalnej subiektywności poetyckiego „Ja”, przeżywającego bolesne starcie ze światem, które skutkuje wycofaniem, przyjęciem postawy depresyjnej. Tak scharakteryzowałbym chociażby twórczość Marcina Świetlickiego, przez lata najbardziej cenionego (obok Jacka Podsiadły) z poetów publikujących na łamach eksperymentalnego, kontestatorskiego pisma „brulion”, dzięki któremu polska kultura odkryła postmodernizm.

W 1992 roku, równocześnie z wieloma poetami „brulionu”, debiutancką książkę wydaje Andrzej Sosnowski. Jego wiersze mają dużo wspólnego z poezją Ashbery’ego – zaawansowaną formalnie, badającą mechanizmy produkcji znaczeń. Oszałamia tempo, w jakim potok tajemniczych obrazów przelewa się przez wiersze z tomu *Sezony na Korei*. Sosnowski zawiera chaos wyczerpanych znaczeń w kunsztownych formach, takich jak sestyna, *vilanella* czy *pantum*. Te jednak nie usztywniają tekstu – wręcz przeciwnie, stanowią tor, po którym wiersz może się rozpędzić:

Jeżeli chcesz przyspieszyć, przesuwasz akcenty
z mocnych części taktów na te przemilczane i
zważ: deseń jest wytarty do samej osnowy,

⁵ B. Zadura, *Daj mu tam, gdzie go nie ma, czyli języki obce poezji*, <https://przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/daj-mu-tam-gdzie-go-nie-ma-czyli-jezyki-obce-poezji-i/>.

pyłu uczuć, dźwiękotek — więc spróbuj zniweczyć
sekundę między ściegami nastrojów, żeby puściła
składnia a nowy język pokrył ślepą mapę wzruszeń
wzorem gęstym jak grad i tak błyskawicznym,
że przycichnie szmer werbli i harf, choć tło
musi pozostać, aby tym prędszy wydawał się potok
synkop, szybki jak podmuch ciszy spadający na tych,
którzy zaniemówili ze szczęścia.

[...]

Przynaglaj wszystko,
co zniewolono do trwania. Kochaj,
ale wystawiaj miłość codziennie na próbę
snów mocnych jak piołun i nowej muzyki.⁶

Wiersze Sosnowskiego nie oferowały prostych odpowiedzi; właśnie dlatego przyciągały i frustrowały. Zrozumiałe jest wzmożone zainteresowanie krytyków i badaczy, którzy próbowali złamać kod liryki Sosnowskiego, zainspirowani nowopoznanymi pracami dekonstrukcjonistów i poststrukturalistów, głównie Paula de Mana, którego Sosnowski tłumaczył. W II połowie lat 90. ukazało się sporo znakomitych debiutów, które miały niewiele wspólnego z twórczością Sosnowskiego (z dzisiejszej perspektywy szczególnie ważne zdają się książki Romana Honeta, Marty Podgórnika i Adama Wiedemanna), trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że w dalszym ciągu to jego idiom poetycki dominował, w dalszym ciągu skupiając uwagę środowiska.

Pierwsza dekada XXI wieku przynosi znacznie większą pluralizację sceny poetyckiej. Spośród nowych propozycji lirycznych tylko część podejmuje dialog z Sosnowskim i stopniowo przechodzącymi do historii literatury „brulionistami”. Na początku lat dwutysięcznych ukazuje się głośny manifest warszawskich neolingwistów, z Joanną Mueller, Marią Cyranowicz i Michałem Kasprzakiem na czele. Nawiązywali do tradycji awangardy przedwojennej, poszukiwani Tymoteusza Karpowicza i Witolda Wirpszy z lat 60. Byli zarazem jednymi z pierwszych, którzy dostrzegli sens McLuhanowskiego stwierdzenia „medium is the message” w odniesieniu do relacji między poezją i internetem. W manifestie z 2002 roku pisali: „Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na

⁶ A. Sosnowski, *All that jazz* z tomu *Życie na Korei* (1992), <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/sosnowski-all-that-jazz.html>.

którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmiany, modyfikacje i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze”⁷.

Pojawia się też coraz więcej projektów osobnych, niepowiązanych z konkretnym środowiskiem. Dobre pojęcie o ich różnorodności daje antologia *Poeci na nowy wiek*, która gromadzi teksty debiutantów z lat 2000-2009. Spośród 21 zaprezentowanych twórców kilkoro wykształciło szczególnie wyraziste, w dalszym ciągu żywotne dykcje. Edward Pasewicz to autor znakomitych męsko-męskich erotyków, w których intymność jest krucha, nieustannie zagrożona rozpadem – również tym ostatecznym, ponieważ śmierć jest ważną bohaterką jego poezji. Niepokój i nadzieja spotykają się również w wierszach Justyny Bargielskiej, która zamiast typowej dla Pasewicza melancholii wybiera zazwyczaj czarny humor i surrealistyczne obrazowanie. Być może „tragikomedia” byłaby tu adekwatną kategorią, chyba zbyt rzadko stosowaną w odniesieniu do poezji:

Trauma o piasku

Myliłmy zęby i powiedziałam do męża:
boję się, czy poznam, że umarłam. Bo
czy umrzeć to jest śnić sny jakby nie swoje,
czy może bardziej jak dwieście tysięcy
czarnych perełek, które toczą się za nami
do zsypu. *Keep dying*, powiedział mąż,
przekonasz się.

[...]

Ale bardzo mnie wystraszył
ten pojedynek piaska z tramwajem,
gdy mąż powiedział: nie patrz, a za kartką dłoni
piesek podniósł się, był taki wielki
i zapraszał nas wszystkich do swojego
rozprutego brzucha, w którym już czekał ksiądz,
nagie drzewa i z piasku usypane miasto.⁸

⁷ M. Cecko i in., *Manifest neolingwistyczny*, w: *Gada! zabić? pa]n[* [tologia neolingwizmu, red. M. Cyranowicz, P. Koziół, Warszawa 2005, s. 158-159.

⁸ J. Bargielska, *Trauma o piasku*, z tomu *China Shipping* (2005), w: tejże, *Szybko przez wszystko*, Wrocław 2013, s. 56.

Julia Fiedorczyk skupia się z kolei na wierszu jako przestrzeni współbycia tego, co ludzkie, zwierzęce, roślinne. Jako poetka, tłumaczka i naukowczyni przygląda się roli, którą literatura może odgrywać w antropocenie. Ważnym aspektem jest przełamywanie prostych opozycji na linii natura-kultura, czy wręcz radykalna problematyzacja samego pojęcia „natury”. Wybitnym osiągnięciem Fiedorczyk jest tom *Psalmy* z 2018 roku. Jego fragment dobrze oddaje założenia rozwijanej przez autorkę ekopoetyki (dialog z tą koncepcją nawiązują m.in. Urszula Zajączkowska i Małgorzata Lebda):

próbuję wybudować dom
(właśnie tu)
muszlę winniczka

próbuję wybudować schron
(właśnie tu)
gniazdo jaskółki

kładę fundamenty
(mech na kamieniach)
pokruszone światło

otwieram drzwi
(kropla wilgoci)
zimny taniec wiatru –⁹

W *Poetach na nowy wiek* znalazły się też wiersze Pułki. Wydał debiutancką książkę już jako osiemnastolatek (2006), ale jego najwspanialsze osiągnięcia przypadają na lata 2009-2010, kiedy w tomach *Mixtape* i *Zespół szkół* dopracował eksperymentalną dykcję, operującą zapętlzeniami i *glitchami*. Czerpał z języka internetowego spamu i niezbornych tłumaczeń automatycznych. Z tej nawały przekazów wyłaniają się jednak fragmenty o niezwyklej delikatności. To światełka w tunelu, którym pędzi podmiot, jakby kierując się zasadą przyspieszenia z wiersza Sosnowskiego. Głęboki namysł Pułki nad podstawami procesu twórczego zaowocował też, podobnie jak w przypadku Sosnowskiego, świetnymi wierszami autotematycznymi:

⁹ J. Fiedorczyk, *Psalm XII* z tomu *Psalmy* (2018), w: tejże, *Astrostrada z girlandami*, Wrocław 2023, s. 156.

Kochana liryko

Gdybyś zdjęła powinności i wymyła nerwy,
obserwując drżenie między akcentami
– tu zęby trafiają na grudkę krajobrazu –
łykanymi na czczo z okruciami lustra,
mogłabyś wyznaczyć się do odpowiedzi i
udzielić mi pytań, jakie tobą stawiam,
gdy chcę lekceważyć zamiast być przed
czasem, gdy na siebie czekam.¹⁰

Końcowe odsłony projektu Pułki zdradzały jego fascynację literaturę cyfrową i estetyką internetu. Był członkiem grup artystycznych Perfokarta i Rozdzielczość Chleba, rozwijających wizję internetu jako nieogarniętego śmietniska, na którym można szabrować, z odpadów tworząc nowe obiekty – ze świadomością, że one także staną się niebawem śmieciami. Te zainteresowania łączyły się również z kwestiami politycznymi: anarchizującym podejściem do kwestii własności i dóbr wspólnych, charakterystycznym dla internetowych kolektywów i „haktywistów”.

Impuls wspólnotowy i inspiracje radykalnymi odłamami myśli lewicowej dały o sobie znać chwilę później w głośnych wystąpieniach „poetów zaangażowanych”, przekonanych o niezbywalnej polityczności poezji, która może stać się narzędziem sprzeciwu wobec nierówności, wyzysku i dyskryminacji. Spośród tych autorów dwaj publikowali już w *Poetach na nowy wiek*. To Konrad Góra i Szczepan Kopyt – ich twórczość, wspólnie z dorobkiem Pułki, patronowała nowej grupie autorów i autorek (najczęściej z roczników 80.), których teksty zebrano w antologii *Zebrano się śliny* (2016). Ich utwory są pisane bardziej bezpośrednim językiem: mają oddziaływać na czytelnika tak mocno jak protest song, zjadliwy felieton polityczny czy kontrowersyjne hasło na transparencie. Taki tryb perswazyjny często stosuje Kopyt – rozdaje poetyckie ciosy adwersarzom, a zarazem tworzy wizję zbiorowości, która ma szansę się zbuntować:

jestem tam gdzie liczby mówią o biednym południu i bogatej północy
tam gdzie opuszcza się smętne seminaria by działać

¹⁰ T. Pułka, *Kochana liryko* z tomu *Cennik* (2012), w: tegoż, *Wybieganie z rajcu: 2006-2012*, Stronie Śląskie 2017, s. 181.

tam gdzie zabiera się głos by mówić z ludźmi nie tylko wśród nich
rozumieją mnie kamienie puszek i sarny co zwiły przed kulami¹¹

Inną koncepcję poezji zaangażowanej prezentuje Kira Pietrek, która przechwytyje język reklamy, mediów czy ekonomii neoliberalnej w celu obnażenia ich logiki. Dotyczy to również utworów Tomasza Bąka – jego kolejne książki składają się na erudycyjny projekt, który zdradza inspirację sytuacjonizmem Guya Deborda i pracami z kręgu ekonomii heterodoksyjnej, ale w natłoku odniesień nie gubi potężnego ładunku emocjonalnego. Podmioty tych wierszy są podejrzliwe wobec świata i czują się z niego silnie wyobcowane.

Spośród autorów zaprezentowanych w *Zebrano się śliny* lirykę najtrudniejszą w lekturze (a przy tym chyba najbardziej poruszającą) pisze Góra. W 2016 roku opublikował nadzwyczajny poemat *Nie*, poświęcony ofiarom katastrofy budowlanej w banglijskim kompleksie fabryk odzieżowych Rana Plaza. Poemat składa się z 1137 dystychów, a każdy z nich upamiętnia jedną ofiarę. *Nie* otwiera nowy rozdział w historii polskiej poezji zaangażowanej: zamiast ukazywać lub krytycznie komentować pewne fakty lub zdarzenia, przenika do sedna stojących za nimi mechanizmów i oddaje ich materialne efekty za pomocą idiomu przypominającego nieco twórczość Paula Celana:

uwydatnienie
nienazwanego.

Pozbierany w
sobie okruc.

Mity chwil, liniowy
odstrzał do

liczenia na głos,
imiennosc do czasu.¹²

¹¹ S. Kopyt, *uderzenie* (fragment poematu), w: *Zebrano się śliny*, wyb. i oprac. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Stronie Śląskie 2016, s. 51.

¹² K. Góra, *Nie*, Stronie Śląskie 2016, s. 51.

Poezja zaangażowana, której poszczególne warianty możemy skojarzyć z Kopytem, Pietrek, Bakiem i Górą, na kilka lat stała się tendencją wiodącą. Towarzyszyła jej żywa recepcja twórczości Pułki – szczególnie ważny dialog z jego dorobkiem prowadzili w swoich pierwszych książkach Radosław Jurczak i Dawid Mateusz. W 2017 roku ukazały się wiersze zebrane Pułki, a internetowe czasopismo krytycznoliterackie „Mały Format” poświęciło mu jedno ze swoich pierwszych wydań.

Oprócz „Małego Formatu” – wyraźnie lewicowego, skupionego na dorobku historycznej i współczesnej literatury awangardowej – w II połowie lat 10. powstało jeszcze kilka ważnych czasopism internetowych. Były to m.in. warszawskie „Wizje” (które łączyły literaturę i sztuki wizualne w obrębie różnorodnych numerów tematycznych) i dwa pisma związane z krakowskim środowiskiem literackim: „Kontent”, który publikuje utwory od razu zestawione z komentarzem krytycznoliterackim, wreszcie – kontrkulturowo-psychodeliczny „Stoner Polski”.

Redaktorzy „Stonera” są uczestnikami Krakowskiej Szkoły Poezji (KSP), od 2016 roku zrzeszającej autorów, których łączy przywiązanie do tradycji awangardowych (przede wszystkim surrealizmu i dadaizmu) oraz zainteresowanie możliwymi formami polityczności wiersza, włącznie z projektowaniem rozmaitych utopii. Ważną rolę w ich tekstach odgrywiają: groteskowy humor i wyobraźniowe eksploracje idące w stronę narkotycznego tripu. „Wyobraź sobie” – tak mogłoby brzmieć hasło przewodnie KSP. Kontynuacje tej frazy bez wyjątku zaskakują: „Wyobraź sobie wątrobę, która płonie / jak statek na morskim widnokręgu / pod łysym widmem naprężonego nieba / z rozprasowanego celofanu”¹³, pisze Robert Rybicki, jeden z założycieli KSP. Debiutował w 2000 roku, ale jego wiersze wyraźnie zainspirowały dopiero twórców urodzonych w latach dziewięćdziesiątych (m.in. Patryka Kosendę, Pawła Harlendera i Przemysława Suchaneckiego).

Innym wzorcem stała się dla tego pokolenia twórczość dwóch słabiej znanych „brulionistów”, Miłosza Biedrzyckiego i Grzegorza Wróblewskiego, w dużej mierze odbiegająca od poetyki kojarzonej z pismem. Kadrują codzienność, ale raczej w stylu filmu awangardowego, z tendencją do absurdystycznych skojarzeń i wyobraźniowego rozwibrowania, które – paradoksalnie – pomaga w uchwyceniu zmysłowego konkretności życia.

¹³ R. Rybicki, *Włot.*, z tomu *Masakra kalaczakra* (2011), w: tegoż, *Podręcznik naukowy dla onironautów*, Stronie Śląskie 2018, s. 328.

W ich utworach pojawiają się elementy, których ontologiczny status w świecie wiersza trudno określić; może funkcjonują jako słowo zapisane na kartce, może jako obiekt reprezentowany przez to słowo. Za tą strategią stoi chęć rezygnacji z rozpowszechnionego podziału na warstwy wiersza: „płytką” (estetyczne znaczące) i „głęboką” (sens, którego te znaczące są nośnikami). Biedrzycki pisze: „Język na stepie / musi być rozmazany szeroko, / choć cienko, po prostu z konieczności. Aby się tylko dogadać. / Bez tych niebywałych słoików w głąb”¹⁴. W tym ujęciu wiersz staje się bliski kompozycji plastycznej, w stylu na przykład Joana Miró, Paula Klee czy Grace Hartigan.

Kluczową inspirację dla Biedrzyckiego stanowi hiperawangardowa twórczość słoweńskiego poety Tomaža Šalamuna. W jego poezji skojarzenia są odległe i szokujące, a tworzone z nich przebiegi rzadko kiedy dają się sparafrazować. Każdy wers jest klaustrofobicznie zgęszczony, a jednocześnie obrazuje nieograniczone metamorfozy przestrzeni. Czytamy na przykład: „Język Fra / Angelico jest z blachy, mrówki na nim to wzgórza/Toskanii”¹⁵. Eksperymentalne wiersze Šalamuna tłumaczono na polski już w latach 70., stały się jednak przedmiotem szerokiej debaty krytycznoliterackiej dopiero kilka lat temu, w dużej mierze dzięki przekładom Biedrzyckiego i Rafała Wawrzyńczyka. Od czasu fascynacji O’Harą i Ashberym w latach 90, żaden idiom nie był tak wpływowym. Mówi się wręcz o „šalamunizmie” najmłodszej polskiej poezji, obejmującym niektórych autorów związanych z KSP (której współzałożycielem był Biedrzycki), na przykład Joannę Łępicką i Wojciecha Kopcia, a także poetów (urodzonych już w XXI wieku) ze środowiska czasopisma „Iglica”: Julka Rosińskiego i Szymona Kowalskiego.

Można wskazać na przynajmniej trzy tropy stylistyczne wyróżniające „šalamunistów”. Po pierwsze *hysteron proteron*, czyli odwracanie kolejności czy hierarchii (np. przyczyn i skutków lub elementu zawierającego i zawieranego – u Rosińskiego „talerz [jest] w zupie”). Po drugie przerzutnia, która sprawia, że nigdy nie wiemy, czego można spodziewać się w kolejnym wersie tekstu. Wreszcie jukstapozycja, czyli konfrontacja nieprzystających do siebie zdarzeń czy obiektów, która skutkuje produktywnym napięciem – „jukstapozycja: chleb

¹⁴ M. Biedrzycki, *Oto utopia. Jakaś istota*, w: tegoż, *Porumb*, Poznań 2013, <http://www.miloszbiedrzycki.pl/porumb.html>.

¹⁵ T. Šalamun, *San Pietro a Cascia z Masacciem*, w: tegoż, *Błękitna wieża*, przeł. M. Biedrzycki, R. Wawrzyńczyk, Warszawa 2019, s. 11.

telegraficzny”, jak pisał Šalamun¹⁶. Wiele utworów Kopia czy Rosińskiego przywodzi na myśl „zdarzenie surrealistyczne” w rozumieniu zaproponowanym pięćdziesiąt lat temu przez Adama Ważyka: „to niespodziewane spotkania, nieprawdopodobne koincydencje. Skutek niepomiarnie przerastający przyczynę, z małej chmurki wielki deszcz, mysz rodząca górę. Niespodziewana reakcja łańcuchowa”¹⁷. Ten rodzaj poezji charakteryzuje też częściowa lub zupełna rezygnacja z modelu wypowiedzi podmiotowej, z jasno zarysowanym „Ja” lirycznym. Nawet jeśli się pojawia, często ginie w natłoku przedmiotów i słów. Traci swoją transcendentność, przypomina ludzika z obrazu Klee albo postać z dwuwymiarowej gry komputerowej.

Oryginalny dialog z twórczością Šalamuna nawiązuje też Natalia Malek. Jej wiersze są zapisem sytuacji czasoprzestrzennych, w których liczą się faktury przedmiotów i brzmienia słów, zmysłowe równoczesności. Obcujemy z pewnym wykrojem świata, powstałym na drodze stopniowego abstrahowania elementów z nieskończonej beli materiału. Pisanie poezji w takim ujęciu nie jest tworzeniem z nicości, raczej selekcją i obróbką fenomenów, w których dostrzegło się potencjalny element nowej konstrukcji:

Wiersz się zaczyna od żmudy, otuchy,
lawendowego pokoju, przez gawry, heksagony,
aż do szpitalnej sali, gdzie kroją żyłaki.
Wiersz się zaczyna od przesyłki konduktorskiej,

ktos wiezie worek włosów, plaster dla Heleny
[...]

Wiersz się zaczyna od przerzutnej uwagi,

Niežnośnego zajzajeru, i trwa przy wzniosłych
Trunkach, nie kończy się we śnie.

Wiersz zaczyna się.¹⁸

¹⁶ Tenże, *allah! occhi galuchi! ameryka oślepia mnie*, w: tegoż, *Wiersze*, przeł. K. Šalamun-Biedrzycka, Kraków 1979, s. 16.

¹⁷ A. Ważyk, *Przedmowa*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wyb. i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1973, s. 5-6.

¹⁸ N. Malek, *Wiersz*, w: tejże, *Karapaks*, Poznań 2020, s. 36-37.

Wiersz to model intensywnego doznawania świata – niespójnego, wielopłaszczyznowego. Impuls relacyjny, związany z nienaiwną, trudną do zaspokojenia ciekawością istnienia dialektycznie współgra w polskiej poezji z impulsem krytycznym, który zmusza do podejrzliwego badania rzeczywistości i zagłębienia pod jej podszewkę. W obu przypadkach wiersz kreuje nową dynamikę między odbiorcą i jego rzeczywistością: burzy harmonię, wzbudza nieuświadomione pragnienia, wywołuje zaskakujące wizje.

Liryka, o której pisałem w tym eseju, działa na rzecz poruszenia wprowadzającego różnicę – niekoniecznie wtedy, gdy otwarcie do czegoś nawołuje. Czasem wystarczy, że wiersz „da nam tam, gdzie nas nie ma”, zwróci uwagę na detal niepasujący do reszty obrazka, a nawet wzbudzi nieoczekiwaną przyjemność obcowaniu z połączeniem słów, o którym nigdy by się nie pomyślało. Najnowsza poezja polska nie zostawia świata (a przynajmniej relacji z nim) w spokoju. Używa języka, by zakłócić spokojny sen olbrzyma, o którym w swoim wierszu pisze Filip Matwiejczuk:

Olbrzym

Wybudowaliśmy miasto na śpiącym olbrzymie, który chyba nie wstanie.
Wywierciliśmy kanaliki w skórze, by w niej zamieszkać.
Uznaliśmy, że nie wstanie, ale – dla pewności
– przytwierdziliśmy sznurami jego kończyny do ziemi, której trochę zostało.
Na nich wyrosły łąki, gdzie pasimy zwierzęta. Jest tu miło i bezpiecznie.
Dostaliśmy się do nerek i żołądka (przy drugim przez kwas trzeba ostrożnie).
Kiedy schodzi się z olbrzymą, widzi się skraj ziemi. Dalej jest pusto.
Mieszkam w okolicy trzustki.
Kościół zabraniał kopać dalej, niż jest skóra właściwa.
A teraz prowadzi się spory o to, czy olbrzym żyje, czy nie.
Nie myślę o tym. Ważne, że nie wstanie i nie spadniemy.¹⁹

¹⁹ F. Matwiejczuk, *Olbrzym*, w: tegoż, *Różaglon*, Kraków 2020, s. 28.