

D a r i u s z P a w e l e c
Uniwersytet Śląski, Katowice

Gramatyka „martwych punktów”. O poezji debiutantów lat dziewięćdziesiątych na Śląsku

Wspólne przedstawienie wierszy tych akurat a nie innych debiutantów z lat 90. można motywować na co najmniej kilka sposobów. Najbardziej oczywisty z nich jest motywem pokoleniowo-geograficznym. Wszyscy autorzy, o których chciałbym mówić, urodzili się i mieszkają na Śląsku, tu także przeważnie zdobywali wykształcenie, odnajdywali się wzajemnie w literackiej wspólnotce.

Większość z nich urodziła się w latach 70., a czas ich debiutów przypadł na lata 90. W 1994 roku wiersze kilku spośród prezentowanych tu twórców¹ znalazły się w *Antologii młodej poezji na Śląsku. Inny świat*, która spełniła symboliczną rolę ogłoszenia „zmiany warty”, przynajmniej w śląskim życiu literackim. Jak konstatował we wstępie do wspomnianej prezentacji jej autor, Marian Kisiel: „wchodzi oto do literatury grupa osób, dla których ideologiczne uwikłania życia w państwie socjalistycznym mogą być jedynie wspomnieniem z dzieciństwa”. Takie oczywiste „uwolnienie od ideologii” nie stało się rzeczą jasną jedynym wyznacznikiem późniejszych wyborów artystycznych nowej generacji. Do dziś krytyka wypracowała wiele, bardziej lub mniej trafnych czy obraźliwych formuł próbujących opisać młodą poezję ze Śląska, dla której czytelnym znakiem firmowym stało się określenie „Na Dziko”.

W latach 1994–1997 pod tą nazwą ukazało się dziewięć wydań dodatku do kwartalnika „Opcje”, redagowanego przez grupę czterech poetów: Wojciecha Kuczoka, Grzegorza Olszańskiego, Bartłomieja Majzla i Macieja Meleckiego. Oprócz prezentacji własnych, drukowania wierszy rówieśników i nieco starszych, bardziej znanych poetów spoza Śląska (Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło), w piśmie przedstawiano tłumaczenia dzieł takich autorów, jak m.in. Jack Kerouac, Charles Bukowski, John Ashbery, Ivan Blatny czy Brian Patten. Ważną rolę odgrywała także publikacja „debiutów Na Dziko”, spośród których trzeba odnotować obecnych w tej antologii:

¹ M. Meleckiego, A. Kremzy, G. Olszańskiego, W. Kuczoka, B. Majzla.

Martę Podgórnik, Krzysztofa Siwczyka, Arkadiusza Kremzę. Pod hasłem „Na Dziko” odbywają się także w Katowicach, w ramach Festiwalu „Ars Cameralis”, coroczne performance – „zbiegi poetyckie”. Warto jednak zauważyć, że poeci skupieni swego czasu wokół historycznego już dodatku, publikowali w najbardziej prestiżowych pismach literackich w Polsce, takich m.in. jak „bruLion”, „Czas Kultury”, „Kresy”, „Nowy Nurt”, włącznie z „NaGłosem”, „Twórczością” czy „Tygodnikiem Powszechnym”. Podobnie też ich książki poetyckie znalazły dla siebie miejsca publikacji poza Katowicami i Śląskiem, często zresztą jako efekt nagród w ogólnopolskich konkursach literackich.

„Na Dziko” stało się zatem formacją widoczną w skali kraju, publikowaną i recenzowaną w prasie literackiej. W ujęciu antyakademickiego *Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. Parnas bis* z roku 1998 członkowie grupy określani zostali „pod względem estetycznym” jako „ewidentni epigoni bruLionowego o’haryzmu”, co miało lokować rzekome źródła ich poezjowania w dorobku roczników sześćdziesiątych oraz w fascynacji *Twoją pojedynczością* Franka O’Hary. Jeden z liderów grupy, Maciej Melecki, został nazwany „poetą powszechnej pospolitości”. Karierę, w odniesieniu do „Na Dziko”, zrobiło również określenie „śląska szkoła poezji życia” oraz etykieta „banalizmu elegijnego”, przywołująca u podstaw wyznaczniki nurtu banalistycznego w ogóle, jak: język potoczny, kolokwializmy, obsceniczność, ucieczka od problematyki „oficjalnej” i konieczności ustosunkowania się do tradycji, w sumie zgodna banalność tematów i środków wyrazu.

Odnotowane tu dla porządku informacje i opinie stanowią tylko jeden i to wyłącznie formalny motyw wspólnego przedstawienia wybranej tu grupy autorów. Dla porządku musielibyśmy zaznaczyć, że zgodnie z przyjętym w naszym literaturoznawstwie językiem, „Na Dziko” było grupą sytuacyjną. Sytuacja literacka „przełomu”, która zazwyczaj, o czym świadczy dobitnie przykład „Skamandra”, sprzyja „swoistemu zajmowaniu pozycji” była i w tym wypadku „czynnikiem wiążącym grupę”. Nie jakaś sformułowana poetyka, a „usiłowanie wspólnego usytuowania się na literackim rynku” określało zasady spistości grupy „Na Dziko”².

Zadaniem istotniejszym niż formalny opis owej „spistości” i „grupowości” jest dla mnie lektura poezji, określona w punkcie wyjścia przez wybór pewnego pokoleniowo-geograficznego fenomenu. Lektura, która prowadzi do interpretacji, pozostawiającej z boku inne reguły historycznoliterackiej reprezentacji i niezdeterminowanej potrzebą budowania np. hierarchii nazwisk, albo odnoszenia się do całościowego kontekstu ówczesnego życia literackiego. Od określającej wstępną motywację naszych poczynań, socjologii życia literackiego, chciałbym zatem przejść do „modelu poezji”.

Każdy wiersz istnieje rzecz jasna z osobna, powinien być czytany dla niego samego, widziany w swojej niepowtarzalności. Stanowi, użyję poręcznej formuły Rolanda Barthesa, *punctum*, jakiś szczegół przyciągający uwagę w jednorodnej przestrzeni

² Odwołuję się tu do ustaleń M. Głowińskiego (1998).

fotografii: „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie”, „to, co mnie nakłuwa” (Barthes 1995, 47 i 73). Skojarzenie z fotografią nie jest tu zresztą przypadkowe. Rejestracja poetycka bywa często w utworach debiutantów lat 90. podporządkowana chłodnemu oku. Dzięki temu w polu obiektywu, obok głównego tematu, ma szansę pojawić się ten właśnie interesujący „szczegół”, który jak pisze Barthes, „nie jest, a przynajmniej niekoniecznie musi i może nie powinien być zamierzony”, „dodatek zarazem nieuchronny i darowany” (Barthes 1995, 84–85).

Z jednej więc strony mamy w tym zbiorze dokonania wiersze-fotografie, kryjące jakieś elektryzujące, uderzające mnie *punctum*, ale też same w sobie, na tle reszty, mające stanowić ów „nakluwający”, „przeszywający” czytelnika szczegół. Z drugiej strony, oczywiście, każdy zbiór narzuca, trzymając się metafory Barthesa, lekturę przynależną *studium*, a więc też wielości, co oznacza: „przeglądać, szybko i miękko przebiegać wzrokiem, zwalniać i przyspieszać” (Barthes 1995, 86). Chciałbym zresztą czytać te wiersze, widząc w zamyśle antologię-album, w której szczegółły zatrzymujące (nawet na mgnienie) wzrok, łączą się w pozwalającą „zwalniać i przyspieszać” opowieść o pewnym doświadczeniu poetyckim.

Narzucający się mojej lekturze wybór tekstów każe zastanowić się najpierw nad pytaniem o przyczynę tego doświadczenia, która bywa wszakże bardzo różna, gdy rozpatrywać rozmaite nurty i tendencje literackie. Wobec omawianych wierszy chciałbym zastosować rozpoznanie, które sięga do opisu genezy „doświadczenia wewnętrznego”, w ujęciu Georges’a Bataille’a: „śmierć nieustannie otwierała lub zamykała bramy możliwego” (Bataille 1998, 50). Oczywiście, sam temat śmierci jest jednym z największych w literaturze i w sztuce w ogóle. Jego obecność w najnowszej poezji jest więc poniekąd konieczna i nieuchronna, nie powinna zaskakiwać, i to bez względu na wiek autorów.

Nie interesuje mnie też odtwarzanie w tych wierszach przynależnych do tematu śmierci ogranych motywów i tropów. To, co wydaje się natomiast w omawianym kontekście ważne oraz interesujące, to właśnie punkt wyjścia samego „doświadczenia poetyckiego” i wspomniany już fotograficzny, „uśmiertelniający” zatem, antypomnikowy sposób rejestracji świata. „Zostaną po nas zaimki, fragmenty przerwanych zdań, cienie wywabione rzutnikiem na ścianach”, czytamy np. w jednym z wierszy Grzegorza Olszańskiego, by w innym z jego tekstów przeczytać z kolei: „Zostaną po nas puste przestrzenie, negatywy wypełnione światłem, lustrzane odbicia zatopione w czerni pozytywu”.

Bez względu na to, co staje się w tych wierszach obiektem poetyckiego unieruchomienia, „wszystko jest martwe lub takim się wydaje”, jakby rzecz ujął Bataille (Bataille 1998, 173). Przede wszystkim inni ludzie, gramatyczni „oni”, „żywe trupy” wypełniające dom rodzinny, kościół, ulice miast: Mikołowa, Bytomia, Chorzowa? „Różne są śmierci rodzaje”, moglibyśmy śmiało przywołać w tym miejscu, jako adekwatne, słowa Gustawa z *Dziadów*, pamiętając, że zwykła śmierć ciała nie należała dlań do najgorszych. Podobnie jest w poezji debiutantów lat 90. „Umarli, ale jeszcze

chodzą”, czytamy w wierszu Macieja Meleckiego, wprawieni w ruch siłą obrzędu, święta, wakacji, przyzwyczajęń, wreszcie, „ruszeni” za sprawą czyjejs prawdziwej śmierci. Do świadomości czytelnika tych wierszy dobiega się nieobecne bezpośrednio w ich akcji lirycznej jakiegoś „to-co-było” przedtem. Chcemy przynajmniej mieć taką nadzieję, że przed sfotografowaną przez poetę chwilą rzeczywiście było: życie, miłość, wiara.

Wierszowe „wszystkie miejsca martwe” Bartłomieja Majzla wyznaczają także horyzont kreowania pokoleniowego bądź miłosnego „my”. Pierwsza osoba liczby mnogiej jest formą synkretyczną: „W języku mówionym używa jej nadawca, jakiś ja, pragnący podkreślić swoją wspólnotę z rozmówcą (rozmówcami) lub nadawcami” (Wilkoń 1999, 81). W języku literatury, obok tej funkcji, forma „my” wyodrębnić może także „wspólnotę autorów połączonych wspólnym programem” albo służyć do „oznaczenia wypowiedzi jednego autora wypowiadającego się w imieniu grupy, do której należy” (Wilkoń 1999, 81). Zazwyczaj silnie przeciwstawiająca się formom 2 i 3 os. lm (wy, oni), forma „my” w interesującej nas poezji zostaje dotknięta tą samą, co i one chorobą: „zastygamy w pozach przypominających martwe natury”, pisze Grzegorz Olszański. Wiersz, niczym umowna fotografia oddaje w omawianych przypadkach zjawisko nazwane przez Barthesa „sprasowaniem czasu”, wynikające z faktu, że „w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci”. Wiersze debiutantów drugiej połowy lat 90. skupione wokół zbiorowego „my” operują właśnie takim „czasem sprasowanym”, którego ideę uchwycił Barthes w pozornym paradoksie: „to jest już martwe i to dopiero umrze” (Barthes 1995, 161–162), natomiast jeden z prezentowanych poetów, Wojciech Brzoska, chociażby w zdaniu: „śmierć pozuje do zdjęć”.

W wywoływaniu drugiej osoby chciałbym przedstawianą poezję obserwować w przejściu, tak naprawdę bardzo wąskim, pomiędzy erotyczną werwą oraz inspiracją a – używając określenia Bataille’a – „żałobnym sensem” każdego Ty. Obrazuje to np. erotyk Pawła Sarny, który kończy się słowami: „Powoli zasnuwasz się pleśnią pościeli”. Dla autora cytowanego już wcześniej *Doświadczenia wewnętrznego* „ja, które umiera” odczuwa przede wszystkim „żałobny sens” rzeczy: „ich napór jest dlań porównywalny z przygotowaniami do jego egzekucji” (Bataille 1998, 148).

W wybranych tu do wspólnej lektury wierszach dostrzeżemy niewątpliwie wpisanie w rzeczy podobnej funkcji („martwe natury”), co jednak istotne, dołączy do nich pojedyncze, liryczne Ty, „bo kochać znaczy umierać w duchu”, jak przeczytamy w jednym z utworów Krzysztofa Siwczyka. Wywoływane Ty, druga osoba, i n n y, nie obejmuje sobą śmierci Ja, choć pośrednio, swoim istnieniem, byciem w relacji, cały czas o śmierci tej przypomina i ją niejako przynosi. Z drugiej strony podmiot tych wierszy mierzy się z tradycją „głosu Orfeusza”: „wiem, jeśli się obrócę za siebie, stracę ciebie i to wszystko”, pisze Radosław Kobierski.

Komunikacja z zaświatami pozbawiona jest tu jednak jakiegokolwiek nadziei: „nie ma cię w niczym, nawet kawałka” – to już z wiersza Wojciecha Kuczoka. Wszystko sprowadza się tylko do „wypowiadania”, jak np. w wierszu Radosława Kobierskiego

o znamionym tytule *Łazarzu wstań*. Jak pamiętamy, według św. Jana: „I wyszedł zmarły, mając nogi i ręce powiązane opaskami, a twarz jego była zawinięta chustą” (11, 44). Podobnie też przywrócenie, wskrzeszenie liryczne nie obejmuje prawdziwej twarzy, która pozostaje już na zawsze zasłonięta. Dlatego przywołany wiersz będzie zawierał w zakończeniu partykułę, osłabiającą optymistyczną dosłowność poetyckiego gestu: „przez chwilę poczujesz j a k b y ś naprawdę miał władzę nad światem”.

Poezja, którą tu prezentuję, na różne sposoby ożywia frazeologizmy wykorzystujące pojęcie „martwego punktu”. Nawet gdy tego nie czyni bezpośrednio, to i tak odnajdujemy świat omawianych wierszy w stanie absolutnego niemal bezruchu. W języku techniki „martwy punkt” oznacza położenie mechanizmu, w którym nie może on zostać uruchomiony nawet dowolnie dużą siłą, potocznie oznacza to, jak wiemy, przeszkody nie do pokonania.

W poezji, o której mówimy, „martwy punkt” pojawia się jako metafora, jako sposób postrzegania świata, ludzi i jednocześnie zasadniczy gest semantyczny. Gest, który nakłada się jednocześnie na swoiste „przeżycie struktury gramatycznej”, jeśli mogę tu wykorzystać termin Marii R. Mayenowej (Mayenowa 1979, 79). „Każda forma gramatyczna – jak pisał cytowany przez autorkę *Poetyki teoretycznej* K. Vossler – staje się dzięki poezji formą przeżytej mowy” (Mayenowa 1979, 79). „Przeżycie”, o którym mowa, zapewnia w omawianej przez nas poezji specyficzne, tj. jednorodne stylistycznie, eksponowanie różnych wykładników kategorii gramatycznej osoby³.

Obok kategorii już wspomnianych, obejmuje owo „przeżycie” naturalnie także Ja liryczne, które spotykamy najczęściej w chwili, kiedy pozostało mu jeszcze, jak w wierszu Macieja Meleckiego, umowne „kilka godzin do zmierzchu”. „Jestem gotów do zdmuchnięcia, ciemność woła mnie po nazwisku, Dojrzewam”. „Gniję”, przeczytamy z kolei w tekstach Wojciecha Kuczoka i Grzegorza Olszańskiego. Jak zauważył Georges Bataille „kiedy zdąży się do kresu, trzeba siebie zacierać” (Bataille 1998, 267). Ta świadomość w wielu postaciach wkracza do wierszy, wyznacza pozycję podmiotu, autoprezentację, wykorzystującą przy tym także aktywną rolę współczesnego, cywilizacyjnego otoczenia, jak np. w wierszu Wojciecha Brzowski: „moja twarz rozplakatowana na szybach mijanych pośpiesznie sklepów przestaje istnieć”.

Poezja, którą pragnąłem przedstawić, wychodzi zatem od potrzeby, by zdać relację z tego, jak człowiek staje się, użyjmy jeszcze jednej formuły Bataille’a, „lustrem rozdzierającej rzeczywistości” (Bataille 1998, 180), by stać się w efekcie kamieniem paradygmatem współczesności, gramatyką „martwych punktów”.

³ „W większości wypadków kategorie gramatyczne – pisze A. Wilkoń – są ważnymi komponentami szeroko pojętych figur stylistyczno-językowych, wyodrębniających dane segmenty tekstu lub cały tekst, figur, które aktywizują niekiedy wszystkie składniki językowe. Poeta nie kształtuje tych figur, aby eksponować kategorie, eksponuje kategorie, aby kształtować figury” (Wilkoń 1999, 60).

Literatura

- Barthes R., 1995, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Trznadel J., Warszawa (tytuł oryginału: *La chambre claire. Note sur la photographie*, 1980).
- Bataille G., 1998, *Doświadczenie wewnętrzne*, tłum. Hedemann O., Warszawa (tytuł oryginału: *L'expérience intérieure*, 1943).
- Głowiński M., 1998, *Grupa literacka a model poezji (przykład Skamandra)*, w: Głowiński M., *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej. Prace wybrane*, t. 3., Kraków.
- Mayenowa M.R., 1979, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław.
- Wilkoń A., 1999, *Funkcje kategorii gramatycznych w tekstach literackich*, w: Wilkoń A., *Język artystyczny. Studia i szkice*, Katowice.

DARIUSZ PAWELEC

Grammar of „Dead Points”. On Poetry of Debutants in the Nineties in Silesia

The article discusses poems by debutants in the nineties according to the generation and geographical key. It describes the phenomenon of Silesian group „Na Dziko”. All authors mentioned here were born and live in Silesia. Most of them were born in the seventies, and they were published in the nineties. „Na Dziko” has become a formation recognized throughout the country, published and reviewed in literary magazines. „Silesian school of poetry of life”, „elegiac banalism” – such expressions have become popular while describing „Na Dziko”. They refer to the characteristic features of banalism such as everyday language, colloquialisms, obscenity, rejecting ‘official’ topics and a need to refer to tradition. The aim of the article, however, is not only to describe in a formal manner ‘cohesion’ and ‘group character’ of this formation. It aims to interpret the poetry and to define this ‘poetic model’ that is rooted in the metaphor of a ‘dead point’ and ‘experience’ of grammatical forms inflected by person.