



Publikacja jest udostępniona na
licencji Creative Commons (CC BY 4.0)

WIELOGŁOS
Pismo Wydziału Polonistyki UJ
4/2024 (62), s. 43–58
ISSN 1897-1962 (druk) | 2084-395X (online)
doi: 10.4467/2084395XWI.24.027.20904
<https://www.ejournals.eu/Wieloglos>

Tomasz Cieślak-Sokolowski

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-3234-2107>

2 x tak. Jak poeci roczników sześćdziesiątych odmawiają zależności (Marcin Świetlicki, Robert Tekieli)¹

Panu Profesorowi Marianowi Stali

Gdy Przemysław Czapliński podsumowywał dziewiątą dekadę XX wieku i dziedzictwo „brulionu”, w tytule szkicu wybijał kategorię „niezależności”². Swoją charakterystykę w zakończeniu tekstu orientował wobec – rozpoznawanego jako najważniejsza cecha strategii pokoleniowej – nonkonformizmu (tego samego, który chyba najdobitniej wybrzmiał w Marcina Świetlickiego formule „nieprzysiadalności”³). Krytyk dodawał jednak do tego opisu generacyjnej

¹ Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki „Innowacyjne poetyki na przełomie XX i XXI wieku” (nr 2015/17/B/HS2/01501).

² Zob. P. Czapliński, *Niezależność. (O dziedzictwie „brulionu”)* [w:] *idem, Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2002, s. 43–59.

³ Bogatą historię kategorii „nieprzysiadalności” opowiada Marcin Świetlicki w książce autobiograficznej tak właśnie zatytułowanej, a mającej formułę rozmowy (*idem, Nieprzysiadalność. Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2017, ebook – zob. szczególnie rozdziały *Perkusja i poezja* oraz *Dziwnostka*). W tym miejscu warto być może jedynie przypomnieć (by nie powtarzać najbardziej znanych anegdot), że piosenka *Nieprzysiadalność* Świetlicków drażniła zarówno gusta artystycznego środowiska krakowskiego (debiutowi scenicznemu zespołu w Teatrze Stu przysłuchiwał się Piotr Skrzynecki: „[...] ktoś go zaprosił, ale nie wiem, czy był zachwycony”), jak i nowych elit medialnych

strategii dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, jak się okazało – ów nonkonformizm „brulionu” szybko się ustatecznił, skomercjalizował (jako medialny skandal). Po drugie, pokoleniowa strategia zderzyła się zdaniem krytyka ze zmienionymi realiami potransformacyjnej rzeczywistości: „[...] w kulturze pluralistycznej trzeba mieć odwagę, by zdobyć się na określoność, na deklarację polityczną czy religijną, na wyznaczenie sobie centrum”⁴. Wydawało się zatem, że te dzieje poetyckich odmów zależności roczników sześćdziesiątych uznać by należało za domknięte, wyczerpane.

Ciekawe są w tym względzie koleje recepcji twórczości Marcina Świetlickiego – świadczące o stopniowym odzyskiwaniu potencjału owych odmów zależności. Jeszcze w książce-manifeście *Zwrot polityczny* Igor Stokfiszewski wrzucał autora *Zimnych krajów* do obszernego worka „paradygmatu poetyckiego”, który zdominował polską poezję w pierwszych potransformacyjnych dwudziestu latach. To właśnie dla poetów tego paradygmatu (zarówno w linii „dykcji prywatnych” – m.in. Świetlickiego, jak i dykcji postmodernistycznych – np. Andrzeja Sosnowskiego) ceną postawienia na wzór poezji jako „mowy prywatnej, intymnej”, „wyrażającej doświadczenia jednostkowe” miało się okazywać swoiste odsunięcie od „społecznego *hic et nunc*”, zamykanie języka poetyckiego – jako nieadekwatnego – na „świat rzeczywisty”⁵. Stokfiszewski bezkompromisowo negatywnie oceniał także bunt lidera Świetlicków – w duchu bilansu zapisanego przez Przemysława Czaplińskiego dopowie, że:

Marcin Świetlicki stał się niejako ofiarą własnej lirycznej wiary: stworzył model poezjowania najbardziej adekwatny do czasów, w jakich przyszło mu tworzyć, a następnie został przez te czasy wchłonięty. Jego bunt doskonale wypadł w telewizji [...]⁶.

Pierwszym wyraźnym punktem przełamywania owego negatywnego bilansu były rozpoznania Anny Kałuży zaproponowane w 2011 roku w książce *Wielkie wygrane*. Badaczka przekonywała w niej, że sprawy strategii poetyckiego zaangażowania należałoby uwolnić od porządków pokoleniowych, że tym samym warto zrewidować utrwalone przekonania „jakoby poezja tzw. pokolenia brulionu odmawiała zaangażowania i udziału w sprawach publicznych”⁷. Kałuża zaproponowała natomiast inne porządki sceny poetyckiej – wskazała

(dziennikarka Programu Drugiego Telewizji Polskiej Jolanta Fajkowska „łapała się za głowę” – z rozdziału *Perkusja i poezja*).

⁴ *Ibidem*, s. 58.

⁵ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009, s. 133–134.

⁶ *Ibidem*, s. 73.

⁷ A. Kałuża, *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów: Instytut Mikołowski 2011, s. 42–43.

dwa wzorce zaangażowania: romantyczno-modernistyczny (w tej linii widziałyby Świetlickiego, ale też Jacka Podsiadłę czy Konrada Góre) oraz „umożliwiający wypracowanie innego modelu krytyki społecznej” (w tym wariancie krytyczka sytuuje projekty literackie Darka Foksa, Kamili Janiak, Szczepana Kopyta czy Krzysztofa Siwczyka)⁸.

Rozpoznania Anny Kałuży okazały się szybko wpływowe w tym względzie, że udawało się dyskusję o zaangażowaniu i jego braku (młoda poezja vs. poezja pokolenia „brulionu”) przełamywać rozpoznawaniem różnych wariantów zaangażowania. W tym właśnie duchu – jak mi się zdaje – do sprawy Świetlickiego wracał Dawid Kujawa w wydanych w roku 2021 *Pocałunkach ludu*. Z jednej strony krytyk – na marginesie wiersza *Nicowanie* (z tomu *Czynny do odwołania*, 2001) – zapisuje sugestię, że byłby on „uzasadnionym” materiałem do lektur prowadzonych w duchu Lafarge’owskiego „prawa do lenistwa”, z drugiej zaś – co wydaje mi się najciekawsze – dopisuje postulat, by przełamać nawyki przeciwstawiania jednostkowości wspólnocie. Dowartościowanie postaw indywidualistycznych – tak charakterystyczne dla poezji pokolenia „brulionu”, by nie okazywało się ono po raz kolejny zdradą kolektywnych interesów – Kujawa rozpoznaje jako sprzężone z potencjałem kontrkulturowego, neoawangardowego buntu⁹. Co zapewne zaskakujące, ubieganie się o wagę artystycznych wyborów w strategii Świetlickiego łączy się w *Pocałunkach ludu* z postulatem „zerwania elitarnego sztafażu z eksperymentu”, z postulatem upowszechnienia awangardowo-kontrkulturowego potencjału odmów zależności¹⁰.

W tym artykule szukam tych właśnie punktów sprzężenia dykcji dowartościowujących jednostkowy głos i neoawangardowego potencjału buntu u dwóch poetów pokolenia „brulionu”: Marcina Świetlickiego i Roberta Tekielego. Staram się jednak te większe porządki światopoglądowe wyczytywać z konkretnych utworów. Sprawdzam stosunkowo najmniej oczywiste miejsca, biorę pod uwagę wiersze, w których nie tyle – słabiej lub wyraźniej – poeci wykrzykują, artykułują *explicite* swój sprzeciw, tryumfalnie zaprzeczają, ile decydują się – paradoksalnie – na wypowiedzenie, obracanie słowa „tak”.

Świat jest w mieście / O świecie, który jest w mieście

Część tekstu poświęconą poezji Świetlickiego otwieram podwójnym śródtytułem. Żaden z nich, niestety, nie jest dobry. Dlaczego? Pierwszy co prawda w dwóch silnych słowach nagłosu, w rytmie spondeja kładzie akcent na „świat”, który „jest” – z tego pejzażu znika jednak to, że wszystko dzieje się „w mieście” (jakże potocznie tutaj trocheicznym). Z kolei druga wersja śródtytułu („O

⁸ *Ibidem*, s. 44.

⁹ Zob. D. Kujawa, *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków: Wydawnictwo Korporacja Ha!art 2021, s. 53–54.

¹⁰ Zob. *Ibidem*, s. 56.

świecie, który jest w mieście”) traci akcentową wyrazistość, zyskuje natomiast na dźwiękowej bliskości dwóch słów: „świecie” – „mieście” (powtarzają się głoski: „ś”, „i” oraz „e”, a także sylaba „-cie”). Tutaj – niemal literalnie – świat jest w mieście.

Akcentuję, wybijam ten zamknięty w chwiejne wersje śródtytułu brak jednej solidnej frazy, która mogłaby wprowadzać komentarz krytyczny, przede wszystkim dlatego, że to właśnie problem wiersza technicznie (poetycko) wypracowanego staje się – moim zdaniem – szczególnie istotny, gdy przyglądamy się poezji Świetlickiego, gdy zaczynamy diagnozować strategię, dzięki którym artysta buduje swój „nieprzysiadalny” (nie tylko literacki) wizerunek.

Lekturą stawkę, o którą się tu ubiegam, bodaj najwyraźniej w swoich notatkach dodawanych do wierszy Świetlickiego artykułował już Jacek Gutorow w jednym z rozdziałów *Niepodległości głosu*¹¹. Krytyk przekonywał, że swój projekt poezji (egzystencjalistyczny projekt, swoistego pesymizmu religijnego – te rozpoznania nie zaskakują) autor *Zimnych krajów* realizuje w dwóch strategiach: „konfesji i hysterii” oraz – coraz wyraźniej według niego z biegiem lat dochodzącej do głosu w kolejnych książkach – poetyce niejednoznaczności. Z jednej strony mielibyśmy zatem „utwory świadomie jednowymiarowe, obliczone na natychmiastowy i pojedynczy efekt”¹². Byłyby to wiersze – zdaniem Gutorowa – charakterystyczne dla środowiska „brulionu”, stawiające nade wszystko na eksponowanie wątków egzystencjalnych, na żywioł bezpośredniości, celebrowanie prywatności, ale też typowe dla „Świetlickiego romanisu z muzyką rockową” (który zdaje się nie przynosić korzyści samej poezji¹³). Krytyk bezkompromisowo ocenia tę linię utworów, dostrzegając w surowych zapisach osobistych egzystencjalnych przeżyć „dolny pułap możliwości krakowskiego poety”¹⁴. I to właśnie ta generacyjna strategia konfesji i hysterii okazuje się odpowiedzialna za ostateczny krach marzeń tego pokolenia – w miłym przywiązaniu do ekspresji niezawisłych, pojedynczych podmiotowych przeżyć nie da się zorganizować buntu wobec „społeczeństwa, tradycji, mitologii”¹⁵. Większe nadzieje Gutorow wiąże z linią wierszy, która – jego zdaniem – kryształizuje się w tomach *Schizma* i *Trzecia połowa*. Poetyka niejednoznaczności oznacza tu zdecydowanie większą gęstość i nieprzezroczystość poetyckiego

¹¹ Zob. J. Gutorow, *Marcin Świetlicki. Notatki [w:] idem, Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2003, s. 102–117.

¹² *Ibidem*, s. 108.

¹³ Do tego – dość zaskakująco konserwatywnego – stwierdzenia przyjdzie tu jeszcze powrócić.

¹⁴ *Ibidem*, s. 110.

¹⁵ *Ibidem*, s. 112.

komunikatu¹⁶, dzięki którym Świelicki miałby osiągać efekt wzmocnienia siły, donośności dramatu egzystencji.

Do przytoczonych powyżej rozpoznań Jacka Gutorowa chciałbym dopisać kilka uwag, dopowiedzeń. W tomach Świelickiego z pierwszej i drugiej dekady XXI wieku można odnaleźć dwa utwory, w których poeta wyraźnie, osztentacyjnie (i zarazem paradoksalnie) mówi „tak”. Na stronie 38 tomu *Jeden* został opublikowany tekst *Gotham*:

Oto przejeżdżam obok umarłego
motelu Krak,
Umarł motel Krak,
więc wszystkie wartości
poszły się jebać. Dałem temu miastu
tak wiele, ale ono nie chce
już pomocy ode mnie. Ono myśli,
że umie się samo
obronić. Ono myśli, że całodobowy
monitoring wystarczy, ono myli się.
Ono, to miasto, niechybnie upadnie,
zwłaszcza, że

OPUSZCZAM GOTHAM
Z KOBIETĄ KOTEM!
i niech to miasto szczeźnie!
tak wiele dałem,
aby przetrwało,
teraz już mi się nie chce,

OPUSZCZAM GOTHAM
Z KOBIETĄ KOTEM!
TAK!¹⁷

Utwór *Gotham* – jak się zdaje – został pomyślany przede wszystkim jako dobra piosenka Świelicków (znalazł się na szóstym albumie zespołu z 2013 roku zatytułowanym *sromota*). Wierszem jest jednak (celowo?) nieudolnym. Jego dynamikę organizują zwykły tok przerzutniowy, seria dopowiedzeń, dość oczywiste deklaracje. Jeśli ucieczka, którą obwieszcza Świelicki, miałaby zabrzmieć

¹⁶ Krytyk robi nawet – warto tu przypomnieć choćby na marginesie – katalog technicznych chwytów wierszy Świelickiego, dzięki którym owa gęstość i nieprzezroczystość językowa miałyby być osiągnane: „gry słowami, idiomami i frazami, aliteracje, onomatopeje, wzrastające znaczenie wszelkich efektów eufonicznych” (*ibidem*, s. 113).

¹⁷ M. Świelicki, *Gotham* [w:] *idem, Jeden*, Kraków: Wydawnictwo EMG 2013, s. 38.

przekonująco, na pewno nie jest to tylko efekt pracy samego tekstu poetyckiego. Co więcej, wiersz *Gotham* może potwierdzić wszystkie mniej lub bardziej stałe przeświadczenia czytelnika twórczości Świetlickiego. Wedle opisowej formuły Karoliny Felberg z artykułu *Świetlik w mieście* – w wierszach autora *Schizmy*: „Miejsce, w tym także miasto, to zawsze ktoś. Bez osoby miejsce po prostu nie istnieje [dlatego Gotham nie ma szans na przetrwanie, gdy opuszcza się je z kobietą kotem – dop. T.C.S.]”¹⁸. I dalej przekonuje Felberg, że skoro Świetlicki tym gestem umieszcza w centrum własną świadomość, odpowiedzialność za swój los, to „w ten sposób [...] złapany zostaje w siatkę modernizmu, co z definicji przesuwają zresztą poetę na pozycję osobną, wsobną”¹⁹. Chodziłoby o to – jeśli dobrze rozumiem argument Felberg – że decydując się na konieczne zaludnienie miasta kobietą i sobą, czyni automatycznie Świetlicki swój Kraków miastem nostalgicznym, „miastem nowoczesnym, czyli zeszlowiecznym, benjaminowskim, «w którego centrum dominuje ruch pieszych, spektakl, przyjemność oglądania»”²⁰. Gdy miasto to okazuje się miastem „całodobowego / monitoringu” (miastem ponowoczesnym, jak powiedziała by Felberg²¹) – czas uciekać. Strategia konfesji i hysterii neutralizuje potencjał buntu, jaki można by wiązać z odmową, zaprzeczeniem i wreszcie odejściem, które obwieszcza się w tym utworze. Ale też wbrew temu, co chciałby podpowiedzieć Gutorow w przywoływanym wyżej szkicu, właśnie „romans” tego wiersza z muzyką rockową, jego multimedialne²² (tak zaprojektowane przez Świetlickiego) funkcjonowanie zapewnia mu – trudną do zneutralizowania – energię. Prawie ośmiominutowa piosenka Świetlików zdaje się nie brać pod uwagę wszystkich potencjalnych słabości poetyckiej konstrukcji. I myślę nawet nie tyle o tym, że w dłuższej piosence Świetlicki może powiedzieć więcej słów (dopowiada frazy, strzępy historii, których nie usłyszymy w wierszu), że może mieszać wersy, łamać części składniowe (zupełnie nie respektować zatem granic wersów narzuconych w wierszu²³), ile raczej o energii powtórzenia, którą generuje ten utwór muzyczny – organizujący go repetytywny motyw. Dzięki temu słowo

¹⁸ Zob. K. Felberg, *Świetlik w mieście* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Sliwiński, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu 2011, s. 185–201.

¹⁹ *Ibidem*, s. 186.

²⁰ *Ibidem*, s. 189.

²¹ *Ibidem*, s. 190.

²² Zob. w tej sprawie monograficzne opracowanie Malwiny Mus *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny* (Kraków: Universitas 2019).

²³ Tak zdarzyło się już zresztą w ramach tego multimedialnego projektu niejednokrotnie (o przypadku słynnego wiersza *Jonasz* z debiutanckiego tomu Świetlickiego i piosence Świetlików z płyty *Perły przed wieprze* pisałem w tekście *Inne życie wierszy*, „Nowa Dekada Krakowska” 2020, nr 3/4, s. 120–121; artysta poświęca w piosence na rzecz swobody improwizacji porządek trzynastozgłoskowca, którym porządkowany jest zasadniczo początek wiersza).

„tak” ma szansę pojawić się aż kilkunastokrotnie. Na początku zostaje dodane – głosem ściszym, celowo delikatnie – do ostrej frazy „wszystkie wartości poszły się jebać” (gdy instrumenty jeszcze także dość delikatnie powtarzają muzyczny lejtmotyw). Potem – już wmontowane w repetytywny motyw muzyczny – powraca, anaforycznie budując zdanie: „a tak dbałem o nie a tak je chroniłem / a tak walczyłem z każdym najeżdżcą”. Wreszcie już wyraźnie, dobitnie partykuła „tak” zostaje zaznaczona – aż ośmiokrotnie powtórzona – w deklaracji-refrenie: „Opuszczam Gotham / z Kobiętą Kotem! Tak!” (naraża również ostre brzmienie gitar i perkusji, z którym wyraźnie zestrza się co rusz głos Świetlickiego).

Zupełnie inaczej działa wiersz, który intryguje mnie od dłuższego czasu²⁴ – *Tak, kawiarniany dekadentyzm* z tomu *Muzyka środka* (*notabene* „kawiarniany dekadentyzm” to świadomy chyba eufemistyczny synonim „realizmu knajpianego”):

Tak, kawiarniany dekadentyzm,
upiorne kołysanki wprawiające w
odrętwienie – to robię, mam to
szczęście, mam tę
nadzieję.

I póki nie pojawi się rumiany prześladowca
(tak sobie śmierć zawsze wyobrażałem)
rasista ukierunkowany
na moją rasę, póki jeszcze
mnie nie namierzył,

będę mruczał
upiorne kołysanki, świecie zaśnij
wreszcie, zdrętwiej, zemdlej
i nie rań więcej²⁵.

Oczywiście – wedle wpływowej formuły Piotra Śliwińskiego – ten wiersz opowiada po raz kolejny w twórczości Świetlickiego zapisywaną historię „outsidera zaangażowanego”, a tym samym poeta angażuje się po stronie pewnego modelu poezji, „poezji uczestniczącej” (upodrzedniającej kontekst literacki na

²⁴ Zob. końcowe partie tekstu *Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff* („Wielogłos” 2011, nr 1).

²⁵ M. Świetlicki, *Tak, kawiarniany dekadentyzm* [w:] *idem, Muzyka środka*, Kraków: Wydawnictwo a5 2006, s. 29.

rzecz kontekstu egzystencjalnego)²⁶. W tym sensie szczególnie pierwsze dwie strofy tego utworu dawałoby się przeczytać jako przykład typowego (podążam przez chwilę za rozpoznaniem Joanny Orskiej²⁷), ukształtowanego w latach 90. XX wieku modelu ekspresji lirycznej – opartego na wypowiedzi celowo prywatnej, bezpośredniej, z dominującą swobodą konwersacyjną; potoczny idiom komunikacji, swoisty biografizm miały zapewniać wierszom poetów pokolenia „brulionu” efekt autentyczności poetyckiego tekstu.

I ten właśnie pakt – w słowniku wiersza można by powiedzieć „kawiarnianego dekadentyzmu” (zamkniętego, zakłętego w dwie regularne pięciowersowe zwrotki) – Świetlicki w trzeciej (czterowersowej) strofie utworu przepisuje na język „odrętwienia”. Jak go poeta konstruuje, wypracowuje?

Przede wszystkim jedna tylko fraza zostaje w całym wierszu dokładnie powtórzona – w nagłosie dwóch wersów („upiorne kołysanki”). W pierwszym przypadku zostaje stematyzowana w niemal czterech wersach (podpowiada zasadniczy temat, problem wiersza), a w strofie ostatniej ta fraza jest rozpisana na niespełna trzy wersy zorganizowane spiętrzonymi, gęstymi aliteracjami: „[...] świecie zaśnij / wreszcie, zdrętwiej, zemdlej / i nie rań więcej”. Otwiera budowanie tego dźwiękowego krajobrazu słowo „świecie”, a następnie w ośmiu zaledwie wyrazach powracają układy samogłosek już znanych ze słowa „świecie” (jak we „wreszcie” czy „nie”), ale i ich modulacje (-wiej, -ej, -ij). Do tego głoskowego krajobrazu nie zbliża się tylko zaprzeczony wyraz „rań” (w jedną sylabę wpisane – chyba najważniejsze – zakłęcie tego wiersza).

O tym, że Świetlicki „mruczy” swoją „upiorną kołysankę” nie do końca własnym głosem, niegdyś już pisałem²⁸, ale w wierszu *Tak, kawiarniany dekadentyzm* kumuluje się dłuższa historia również innych, wcześniejszych utworów samego krakowskiego poety. Wyznaczam tu tę linię dość pobieżnie – od *Wszystko cieknie z debiutanckich Zimnych krajów*, po *Wracanie z tomu Czynny do odwołania*²⁹ (pomiędzy nimi są oczywiście wiersze, w których na poziomie tematycznym i leksykalnym, a także budowania krajobrazów głoskowych pracuje Świetlicki wokół słów, kategorii, tematów: miasta, snu, świata, światła – wszystkie one powracają regularnie od debiutanckiego zbioru).

²⁶ Zob. P. Czaplinski, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999, s. 297.

²⁷ Zob. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w polskiej poezji 1989–2006*, Kraków: Universitas 2006, s. 30–31.

²⁸ Warto na zapleczu wiersza *Tak, kawiarniany dekadentyzm* słyszeć utwory Stanisława Barańczaka z przełomu lat 60. i 70. pt. *Kołąda i Kołysanka* (w: *idem, Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2006, s. 68, 103–104) oraz Ryszarda Krynickiego *Elegię niczyją* (ze zbioru *Wiersze, głosy* z 1985 roku [w:] *idem, Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2009, s. 225) i Bronisława Maja *Zmęczenie* z roku 1986 (w: *idem, Elegie, treny sny*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2003, s. 106).

²⁹ Zob. M. Świetlicki, *Wiersze*, Kraków: Wydawnictwo EMG 2011, s. 38, 320.

Zasadą struktury wiersza *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (na poziomie kompozycji, głoskowego skomplikowania, ale i w konstrukcji samego głosu – w rozmaitych intertekstualnych dialogach i autocytowaniach) okazuje się więc powtórzenie (znamy tę regułę z piosenki Świetlików *Gotham*). Poeta skleja tu swój głos z pogłosów, fragmentów (cudzych i własnych tekstów, strzępów sylab, głosek), które ostatecznie uprawomocnia być może tylko dobrze rozpoznawalna historia Mistrza, Marcina Świetlickiego³⁰.

Pożyteczny anarchista

Z pewnością na pierwszy plan czytelnikowi tomu Roberta Tekielego *Niby*³¹ wysuwać się może ta warstwa wierszy, która jest organizowana przez – by podjąć skojarzenie z poezją lingwistyczną – badanie słowa. Przy czym zwykle poeta prowadzi badanie pojedynczych słów lub niewielkich grup wyrazowych. Słowa są w tych tekstach rozkręcane. Jak na przykład w wierszu *mądry człowiek* (N, s. 7):

MĄDRY CZŁOWIEK PO OŚWIECENIU
MĄDRY CZŁOWIEK PO OŚWIĘCIMIU

po
pycha my wy
ja
śnimy

Lingwistyczne gry są rozciągnięte zarówno na dwa pierwsze wersy (zapisane kapitalikami) – tutaj działają paragram i rozkręcone dwa słowa („popychamy”, „wyjaśnimy”), z których wyłonią się i „pycha”, i „śnienie”, i zaimki osobowe (tak ważne w wielu wierszach całego zbioru, jakby Tekieli chciał wyłuskać te sygnalizowane międzyludzkie, międzyosobowe relacje, związki, układy³²), i łączący dwa segmenty utworu przyimek „po”. Słusznie zauważał Marian Stala, że ten swoisty minimalizm autora *Niby* niewiele ma wspólnego z Przybośiowską zasadą „najmniej słów” (tym bardziej nie należy tu doszukiwać się zasad maksymalizacji sensu osiągananej przez skupienie, kondensację komunikatu

³⁰ Skomplikowane dzieje związków między „ja” empirycznym i „ja” tekstowym w poezji Świetlickiego szczegółowo rekonstruuje Tomasz Kunz z rozdziale *Marcin Świetlicki. Wypadnięcie z istnienia* (w: *idem, Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019, s. 281 i nn.).

³¹ Zob. R. Tekieli, *Niby*. 1985–86, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Fundacja „brulionu” 1993 [dalej stosując skrót N – z oznaczeniem strony].

³² Co z kolei można uznać za charakterystyczną prototypową własność tzw. poezji kręgu „brulionu”.

wiersza³³). Wiersze te zawężone do pojedynczych słów – podpowiadał krytyk – daje się rozpoznawać jako efekt terminowania Tekielego w szkole poezji Ryszarda Krynickiego (z drugiej fazy twórczości, w której niewielką przestrzeń krótkiego aforystycznego utworu gospodarował zwykle autor *Niewiele więcej* jakimś językowym, wieloznacznym drobiazgiem, dzięki któremu udawało się jednak sformułować dość wyraźne etyczne przesłanie³⁴). Stala dopowiada to wskazanie cytatami z tekstów, które zna z wcześniejszych wersji tomu („małego, niestarannego druczku” trzecioobiegowego z 1986 roku oraz maszynopisu z roku 1988³⁵) – dość wyraźnie pokazujących, że podobne komunikaty starał się tworzyć i Tekieli. Z tą jednak różnicą, że autor *Nibytu* lingwistyczne badanie języka odciążył z wymogów etycznego przesłania, jakże charakterystycznego i dla wierszy Krynickiego już od połowy lat 70., i dla całej w zasadzie poezji drugiego obiegu w latach 80. XX wieku³⁶.

Sporów z nowofalowym lingwizmem jest więcej w początkowych partiach *Nibytu*³⁷ – do wersji tomu z 1993 roku wyraźniej niż poróżnienia z Krynickim przedostały się jednak chyba dialogi z drugim z poznańskich nowofalowych lingwistów – Stanisławem Barańczakiem³⁸. Tekieli nie tylko odciąża nowofalowe badanie języka z wymogu etycznego przesłania, wydobywa z języka w swoich lingwistycznych zabawach swoistą szorstkość. Klauzule okazują się antyklauzulami już nie tylko dlatego, że pojawiają się w nich pojedyncze sylaby, takie niesamodzielne części mowy jak przyimek – co na dużą skalę wydarzało się w utworach poetów Nowej Fali, ale także z tego powodu, że całe wersy wypełniają niemożliwe do wymówienia, prozodyjnego zrealizowania skrawki słów

³³ M. Stala, *Wy raźnie wyraż nie* [1994] [w:] *idem, Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1997, s. 217.

³⁴ Jak choćby w utworze *Jesteście wolni* z tomu *Niewiele więcej* (1981): „– jesteście wolni – mówi strażnik / i żelazna brama zamyka się // teraz z tej strony” (R. Krynicki, *op.cit.*, s. 203).

³⁵ M. Stala, *Wy raźnie wyraż nie...*, s. 214.

³⁶ *Ibidem*, s. 216.

³⁷ Wystarczy choćby przypomnieć dwa wiersze – cytuję je w tym miejscu: „br / niemy niemy nie / my przez kał // uże w k / raj rad // o / sny” (*kałuże*, N, s. 6), „kr / a / ty” (*kraty*, N, s. 12).

³⁸ Gdyby zestawzić wiersze Tekielego cytowane przeze mnie w poprzednim przypisie z utworami Barańczaka, można by zapewne zakreślić pewną rozpiętość owych intertekstualnych odwołań: warto w tym względzie przypomnieć zarówno tytułowy tekst z tomu *Jednym tchem* (1970) – z wpisaną weń grą słów „kartka”, „krata” (kostna), „klatka” (piersiowa) (ten wiersz notabene podejmuje grę słów zainicjowaną już w poezji Barańczaka znacznie wcześniej – jak mi się zdaje najpełniej w utworze otwierającym *Sonetu lamane* z tomu *Korekta twarzy* (1968): „[...] by grały / przeciwko sobie karty; zamiast kraty głaskać”), jak i cykl z postacią N.N. z tomu *Sztuczne oddychanie* (1974), a szczególnie wiersz *N.N. przegląda czasopisma ilustrowane*, w którym czytanie pisma „Kraj Rad” doprowadza do takiej puenty: „Sprawa jest prosta. Zatem / żyjmy dłużej w kraju rad, / drżyjmy dłużej w rajach krat, / w kraju radosnym i mroźnym” (wszystkie cytaty za: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, s. 29, 51, 132).

(jak „br”, „kr”, „tr”), a nawet pojedyncze spółgłoski (N, s. 13, 17, 26, 32). O ile zatem u nowofalowych lingwistów językowe gry były zaledwie celem do destylacji języka nowomowy, spod którego miała wyrzeć możliwość komunikacji wyzwolonej od kłamstwa PRL-owskiego systemu, o tyle u Tekielego w tych zabawach ujawnia się jakiś podstawowy językowy odruch – niezgody, oporu³⁹.

Gdyby w tomie *Niby*t próbować wskazać inne istotne (neo-)awangardowe tradycje, zapewne trzeba by zaczynać od wiersza tytułowego (N, s. 27). Jest on złożony zaledwie z samego tytułu i dedykacji („*(pamięci) wszystkim*”). Tekieli uruchamia tym samym odwołanie do długiej w polskiej tradycji poetyckiej linii wierszy. Prowadzi ku nowofalowemu utworowi Ryszarda Krynickiego *Biała plama* (z tomu *Organizm zbiorowy*, 1975), w którym również oprócz tytułu na białej karcie tomu poeta zapisał jedynie dedykację („*Pamięci Brunona Jasińskiego*”)⁴⁰. I wreszcie ku awangardzie międzywojennej – ku wierszowi *Nic* wywołanego w dedykacji tekstu Krynickiego Jasińskiego (z tomu *But w butonierce*, 1921)⁴¹, w którym z kolei na całej stronie pojawia się tylko tytuł.

Niezwykle ciekawy katalog poetyckich inspiracji autora *Niby*tu stworzyli w *Chwilowym zawieszeniu broni* Klejnocki i Sosnowski. Jest w ich zwężonej charakterystyce tomu Tekielego oczywiście wskazanie na twórczość Mirona Białoszewskiego i lingwizm, a także właśnie na tradycję pierwszej awangardy („dadaizm i futurizm [nonszalancja, skandalizowanie, lingwizm, łączenie poezji z happeningiem itp.]”⁴²) oraz poezję konkretną (na marginesie pojawia się w tym miejscu nazwisko Leszka Szarugi⁴³).

Rekonstruowany tu przeze mnie skomplikowany splot awangardowych impulsów, które daje się rozpoznawać na zapleczu całego tomu Tekielego, bodaj najsilniej, ostentacyjnie odciska się w działaniu (neokonkretystycznego) wiersza zatytułowanego *tak* (N, s. 15):

t
a
k

Po pierwsze, w tym utworze przede wszystkim mamy do czynienia z wyraźną atomizacją słowa – pojedyncza litera wypełnia całą przestrzeń trzech

³⁹ Być może ów odruch byłby symptomem głębokiego urazu do świata – tak właśnie zaznaczającego się w egzystencjalnym doświadczeniu poety (w tym sensie w pełni zgadzam się z interpretacją Mariana Stali – *idem*, *Wy raźnie wyraż nie...*, s. 218).

⁴⁰ Zob. R. Krynicki, *op.cit.*, s. 84.

⁴¹ Zob. B. Jasiński, *Nic* [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2008, s. 60.

⁴² J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 1996, s. 133.

⁴³ *Ibidem*.

wersów, z których składa się wiersz. Po drugie, uzyskujemy dzięki temu słowo dające się przeczytać od lewej do prawej i od prawej do lewej: „tak” (jak w tytule; ale jedynie gdy złamiemy zasadę czytania od lewej do prawej strony wersu, strony) i „kat” (gdy z kolei naruszymy zasadę czytania od góry do dołu strony). Po trzecie, daje się jeszcze ten wiersz wprowadzić w ruch (i czytać zatem jako przykład poezji kinetycznej) – mielibyśmy wtedy nie tylko „tak”, „kat”, ale i „akt”, „akta”, „atak”, „takt”... Liczba słów, które wyłonią się z takiego poruszenia wiersza Tekielego, jest oczywiście ograniczona (ale w końcu operujemy na zaledwie trzech literach).

Marian Stala w ważnym tekście sumującym doświadczenia poezji drugiej połowy lat 80. XX wieku, zatytułowanym *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku*, przekonywał, że w wierszach autora *Nibytu* daje się usłyszeć symptomatyczne dla tamtego pokolenia „podwójne zaprzeczenie”:

Tekieli nie znosi tandetnej rzeczywistości lat osiemdziesiątych, a jednocześnie nie wierzy, by dało się ją pokonać i przekroczyć – poprzez zwrot w stronę wiecznych wartości. Neguje w ten sposób zarówno post-totalitarną ideologię, jak zabsolutyzowaną etykę, przeniesioną na teren poezji⁴⁴.

Tekieli negowałyby zatem i pierwszy, i drugi obieg (i presję totalitarnego systemu – „kat”, i etyczną kołatkę – „tak”). Robi jednak – jak mi się zdaje – coś jeszcze. Kinetycznie wprawiając swój wiersz w działanie, doprowadza do jakiejś formy rozszerzenia spektrum możliwości, wywikłania się z paraliżującej alternatywy. W cytowanej już recenzji *Nibytu* Stala w pewnym momencie anarchizm Tekielego nazywał po prostu „pozytecznym”⁴⁵. Wydaje mi się, że to dobry punkt sumowania doświadczeń wpisanych w poetycki komunikat, który dociera z krótkiego, neoawangardowego utworu *tak*⁴⁶.

A jednocześnie być może ów „pozyteczny” anarchista – zamieniający swoje teksty w skomplikowane, polimorficzne sploty awangardowych i neoawangardowych impulsów – potrafi dopisać jeden z najciekawszych komentarzy do czasu przełomu ustrojowego. Łatwo przegapić ten wiersz – w konstrukcji *Nibytu* został on umieszczony na ostatniej, trzydziestej drugiej stronie, już po spisie treści (zatytułowanym *Po słowie*, N, s. 30–31):

⁴⁴ M. Stala, *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku* [w:] *idem, Druga strona...*, s. 161.

⁴⁵ *Idem, Wy raźnie wyraż nie*, s. 218.

⁴⁶ Pionierski w języku polskim artykuł Tadeusza Sławka *O istocie poezji konkretnej* (w: *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1977) otwierała teza, że konkretyzm zrodził się z doświadczenia bezradności słowa i jednocześnie chęci jego uzdrowienia; wiersz Tekielego skutecznie – jak mi się zdaje – podejmowałby to wyzwanie.

przy
s
złość
'89

To jedyny utwór w całym tomie, który nie został napisany w latach 1985–1986; to jedyny też tekst, który nie tylko staje się komentarzem do konkretnej rzeczywistości historycznej (połowy lat 80.) – ale także wyraźnie wskazuje na czas ustrojowej transformacji roku 1989. Daje się w tym jednym, podzielonym na trzy wersy słowie („przyszłość”) dosłyszeć nie tyle zapis nadziei na nową, potransformacyjną rzeczywistość, ile wyraz silnej, jawnie sceptycznej wobec tych szans emocji (która okazuje się już chyba nie wyłącznie echem kontrkulturowego, alternatywnego totalnego buntu młodych w smutnej dekadzie schyłku PRL-u, ale być może przede wszystkim sygnałem „złości” na kierunek zmian zaproponowany przez nową władzę, nowy polityczno-ekonomiczny system; jeśli w spółgłosce wypełniającej wers drugi wiersza zamykającego *Niby*t rozpoznamy inicjał NSZZ „Solidarność” – również ten nowy polski kapitalistyczno-liberalny ład demokratyczny Tekieli zdaje się negocjować).

Zależne komunikaty

Czy odmowy zależności wyczytywane przeze mnie w tym artykule z konkretnych wierszy Marcina Świetlickiego i Roberta Tekielego pozwalają ponownie skorygować negatywny bilans generacyjnego nonkonformizmu sporządzony przez Przemysława Czaplińskiego (i odznaczający się wyraźnie choćby w przywoływanym w wstępie manifestie Igora Stokfiszewskiego *Zwrot polityczny*)? Wydaje mi się, że nie mamy na to szans do momentu, w którym teksty poetyckie pokolenia „brulionu” będziemy sprowadzać do celebrowania egzystencjalnych dramatów, do celowo prywatnej, bezpośredniej biograficznej opowieści. Gdy natomiast rozpoznania owego na pierwszy rzut oka dominującego modelu ekspresji lirycznej skojarzymy z wyostrzoną świadomością pleniących się na zapleczu tych wierszy skomplikowanych linii tradycji awangardowych, otwieramy coraz bardziej współczesne (nagłące) pytanie o aktualność tychże neoawangardowych strategii.

Aktualizacja awangardowych impulsów w utworach Tekielego nie może budzić większych wątpliwości – problemem recepcji tomu *Niby*t jest raczej jego zasadnicze przemilczenie w większości historycznoliterackich porządkowań, syntez dorobku poetyckiego roczników sześćdziesiątych. W tym sensie próbuję w swoim artykule debiutanckiemu zbiorowi Tekielego przywrócić miejsce. Tymczasem – jak się wydaje – spór o „awangardowego” Świetlickiego wyraźnie

trwa⁴⁷. W tej dyskusji o genealogie poezji autora *Muzyki środka* nie tyle dopisywałbym, ile wzmacniałbym dwa podstawowe rozpoznania. Po pierwsze, Świetlickiego podwójnej przynależności (jak zauważał niegdyś Piotr Śliwiński⁴⁸ – do literatury i rockowej sceny) nie daje się usytuować inaczej niż wobec klimatu kultury niezależnej w Polsce, dziejów alternatywy na przełomie lat 80. i 90. XX wieku. Po drugie, charakterystyka Świetlickiego, który „coraz intensywniej przygląda się językowi i jego mechanizmom” (rekonstruowana tu przeze mnie za wskazaniem Gutorowa⁴⁹), przybliży także ten poetycki projekt do mapy skomplikowanych linii (neo-)awangardowych genealogii polskiej poezji współczesnej⁵⁰.

Bibliografia

- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2006.
- Cieślak-Sokołowski T., *Inne życie wierszy*, „Nowa Dekada Krakowska” 2020, nr 3/4.
- Cieślak-Sokołowski T., *Jak czytać współcześnie współczesną poezję? Kilka uwag o strategii krytycznej Marjorie Perloff*, „Wielogłos” 2011, nr 1.
- Czapliński P., *Niezależność (O dziedzictwie „brulionu”)* [w:] *idem*, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2002, s. 43–59.
- Czapliński P., Śliwiński P., *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1999.
- Felberg K., *Świetlik w mieście* [w:] *Mistrz świata. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. P. Śliwiński, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu 2011.

⁴⁷ Podejmował go wyraźnie w debacie z Joanną Orską (jako autorką *Lirycznych narracji*, w których krytyczka pomieściła tezę o charakterystycznej dla poetów generacji „brulionu” konstrukcji podmiotu – postawangardowego majsterkowicza) Tomasz Kunz (zob. *idem*, *op.cit.*, s. 284 i m.).

⁴⁸ Zob. P. Śliwiński, *W gorszej formie? O piosenkach Marcina Świetlickiego* [w:] *idem*, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2007, s. 223–244.

⁴⁹ Jacek Gutorow przekonująco pisał: „Świetlicki rozbija słowa i utarte zwroty, przygląda się cząstkom języka, bawi się w fonetyka i morfologa, porównuje dźwięki, eksperymentuje z nowymi brzmieniami. Przypomina w tym Białoszewskiego. Podobna energia językowa, podobna ciekawość w podsłuchiowaniu różnych języków” (*idem*, *op.cit.*, s. 113).

⁵⁰ Projekt rekonstrukcji „neoawangardowego wrzenia” w polskiej poezji współczesnej najzwięźlejsz sformułowała Joanna Orska – przepisuję tu tę lapidarną formułę: „[...] naszą eksperymentatorską literaturę powojenną [od lat 60. XX wieku, do dziś – dop. T.C.S.] widzieć (i badać) w kategoriach bardziej interdyscyplinarnych [...] jako element długofalowego, interdyscyplinarnego i wielowątkowego, polimorficznego powrotu do przedwojennych koncepcji awangardowych” (*eadem*, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze* [w:] *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu 2019, s. 644).

- Gutorow J., *Marcin Świetlicki. Notatki* [w:] *idem, Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2003.
- Jasiński B., *Poezje zebrane*, wstęp i oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2008.
- Kałuża A., *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*, Mikołów: Instytut Mikołowski 2011.
- Klejnocki J., Sosnowski J., *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986–1996)*, Warszawa: Wydawnictwo Sic! 1996.
- Krynicky R., *Wiersze wybrane*, Kraków: Wydawnictwo a5 2009.
- Kujawa D., *Pocałunki ludu. Poezja i krytyka po roku 2000*, Kraków: Wydawnictwo Korporacja Ha!art 2021.
- Kunz T., *Więcej niż słowa. Literatura jako forma istnienia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2019.
- Maj B., *Elegie, treny sny*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2003.
- Mus M., *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny*, Kraków: Universitas 2019.
- Orska J., *Awangarda jest potrzebna jak powietrze* [w:] *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. Joanna Orska, Andrzej Sosnowski, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu 2019.
- Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w polskiej poezji 1989–2006*, Kraków: Universitas 2006.
- Polityka literatury. Przewodnik Krytyki Politycznej*, red. K. Dunin, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- Sławek T., *O istocie poezji konkretnej* [w:] *Spór o poezję*, red. S. Piskor, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1977.
- Stala M., *Polkowski, Machej, Świetlicki, Tekieli... Kilka uwag o nowych poetach, zapisanych jesienią 1989 roku* [w:] *idem, Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1997.
- Stala M., *Wy raźnie wyraż nie* [1994] [w:] *idem, Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo Znak 1997.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2009.
- Śliwiński P., *W gorszej formie? O piosenkach Marcina Świetlickiego* [w:] *idem, Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2007.
- Świetlicki M., *Jeden*, Kraków: Wydawnictwo EMG 2013.
- Świetlicki M., *Muzyka środka*, Kraków: Wydawnictwo a5 2006.
- Świetlicki M., *Nieprzysiadalność. Autobiografia*, rozmawia R. Księżyk, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2017.
- Świetlicki M., *Wiersze*, Kraków: Wydawnictwo EMG 2011.
- Tekieli R., *Niby. 1985–86*, Kraków–Warszawa: Wydawnictwo Fundacja „bruLionu” 1993.

Streszczenie

2 x tak. Jak poeci roczników sześćdziesiątych odmawiają zależności (Marcin Świetlicki, Robert Tekieli)

Artykuł jest poświęcony przede wszystkim analizie kilku wierszy polskich poetów współczesnych (Marcina Świetlickiego i Roberta Tekielego), które wyraźnie nawiązują do awangardowych i neoawangardowych technik poetyckich. Autor tekstu mierzy się z nazbyt pochopnym kojarzeniem koncepcji wierszy autorów pokolenia „brulionu” (tzw. roczników sześćdziesiątych) z paradygmatem poezji ekspresji lirycznej, a także obciążaniem artystycznych projektów rewolucyjnymi presjami, jakie zwykle się nakładają na literackie próby odnowienia awangardy w polskiej poezji najnowszej. Świetlicki i Tekieli są ostatecznie przedstawiani jako autorzy tak zwanej poezji zaangażowanej.

Słowa kluczowe: Marcin Świetlicki, Robert Tekieli, tradycja awangardowa, neoawangarda, poezja społecznie zaangażowana

Summary

Two Times “Yes”: How Poets Born in the 1960s Refuse to be Dependent (Marcin Świetlicki and Robert Tekieli)

An article devoted to a discussion of several poems by contemporary Polish poets (Marcin Świetlicki and Robert Tekieli) that engage clearly with avant-garde and neo-avant-garde traditions. The author challenges the overly hasty association of the poetry of the two writers born in the 1960s with the paradigm of lyrical expression, as well as the tendency to burden their artistic endeavours with the revolutionary pressures often imposed on literary attempts to renew the avant-garde in contemporary Polish poetry. Świetlicki and Tekieli are ultimately presented as the authors of this socially engaged poetry.

Keywords: Marcin Świetlicki, Robert Tekieli, avant-garde tradition, neo-avant-garde, socially engaged poetry