

# N i e t y l k o p o e t y k a s n u

Na wieży furgotał blaszany kogucik.  
Na drugiej zegar nucił.  
Mur fal i chmur popękał  
w złote okienka,  
gwiazdy, lampy.

Lublin nad łąką przysiadł.  
Sam był.  
I cisza.

Fragment wiersza Józefa Czechowicza łączy z utworami innych autorów lubelskich dwudziestolecia międzywojennego nie tylko płaszczyzna *Antologii współczesnych poetów lubelskich* Ludwika Zalewskiego (z roku 1939), z której został wyjęty, ale coś znacznie ważniejszego. Franciszka Arnsztajnowa, Konrad Bielski, Tadeusz Bocheński, Stanisław Ciesielczuk, Józef Czechowicz, Henryk Domiński, Waclaw Gralewski, Stanisław Grędziński, Kazimierz Andrzej Jaworski, Mieczysław Kossowski, Antoni Madej, Bronisław Ludwik Michalski, Władysław Podstawka, Jan Szczawiej, etc. — którzy, zachowując wyraźne różnice estetyczne i światopoglądowe, uczestniczyli w ogólnopolskim ruchu poetyckim jako odrębna grupa, wyróżniająca się na tle innych ośrodków. Tradycja zasygnalizowana w ten sposób nie jest traktowana statycznie, wydaje się bowiem, iż bardziej niż kiedykolwiek można mówić obecnie o kontynuacji i to nie dokonań jednostkowych, lecz właśnie — przede wszystkim — pewnej wspólnoty, wynikającej z odmiennych stylów. Z tego względu wybór fragmentu wiersza Józefa Czechowicza ma wyłącznie charakter symboliczny.

W końcu lat sześćdziesiątych — ten okres ma największy wpływ na obraz aktualny — zadebiutować można było w Lublinie bardzo łatwo. Może miał nawet rację Andrzej K. Waśkiewicz oceniający z przeciwnego krańca Polski, że zbyt łatwo. Co dwa tygodnie ukazująca się „Kamena” (pismo społeczno-kulturalne) przyjmowała pierwociny poetyckie chętnie i bez regionalnego klucza. Nie przebrzmiały jeszcze echa Klubu Literackiego „Kontrapunkty”, który miał swoje okienko w „Kurierze Lubelskim”, podobnie jak Lubelski Ośrodek Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy w „Kamieniu”. Największą dla debiutantów rolę odgrywał tygodniowy dodatek do „Sztandaru Ludu” — „Kultura i Życie”. Jak widać, funkcję obrosłych legendą czasopism literackich: „Lucifera”, „Reflektora”, „Barykad”, „Dźwigarów” i „Kamieny” przejęły mniej czy więcej regularne kolumny poetyckie. Jednocześnie znikoma była konkurencja ze strony poetów starszej generacji. Łatwo było o debiut, łatwo o mniej czy bardziej systematyczny druk — gorzej z propozycją nadającą się na tomik. Znaczące tomiki poetyckie wydawali jedynie Maria Józefacka i Zbigniew Strzałkowski. Z licznej grupy osób skupionych w Lubelskim Ośrodku Korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy zadebiutowała „witryną” jedynie Krystyna Makuła-Trochimiuk. Całkowicie odrębne miejsce zajmuje Roch Sęczawa, który od czasu opublikowania tomiku *Usypianie rąk* (Wydawnictwo Lubelskie, 1968 r.) pozostaje konsekwentnie na uboczu poczynañ wydawniczych.

Spośród osób przejawiających pewne zdolności poezjotwórcze tylko część pozostaje przy uprawianiu poezji na stałe. Z dwudziestu autorów *Almanachu Lubelskiego Klubu Literackiego*, wydanego przez Wydawnictwo Lubelskie w roku 1966, znaczna część przestała pisać wiersze, tylko dwóch pojawi się na kartach tej książki. Jakiś wpływ na ten stan rzeczy ma retrospektywny charakter tamtego wydawnictwa. Nie wystarczyło już czasu na rozwój w obrębie poezji. W naturalny sposób nadszedł czas wypowiedziania się przy pomocy innych środków wyrazu (powieść, opowiadanie, utwór sceniczny). Punktem odniesienia dla prezentowanych dalej zestawów wierszy będzie koniec roku 1974, zatem stan najbardziej aktualny. Zrozumiałe, że w wielu przypadkach ukazane zostaną drogi dojścia do obecnych postaw.

Literackie lata siedemdziesiąte rozpoczęła w Lublinie grupa



poetycka „Samsara” (pierwszy zbiorowy występ w „Kurierze Lubelskim”, w wydaniu za 16/17 stycznia 1970 roku). Z grona przyjaciół, którzy rozpoczęli razem studia w roku 1966, w większości polonistyczne na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej, wykrystalizowała się grupa poetycka. Podobne powstawały w tym czasie na terenie całego kraju. Po krótkim okresie konwencjonalnych prób poetyckich grupa doszła do modyfikacji surrealistycznej techniki „cadavre exquis” — tworzenia kolektywnego, prowadzącego do zespolenia podświadomości zbiorowej. Trudno dzisiaj rozdzielić te próby od sytuacji pozapoetyckiej. Z osób uprawiających obecnie poezję w różnych okresach związanych z „Samsarą” byli: Dominik Opolski, Cezary Listowski, Tadeusz Kwiatkowski-Cugow, Zbigniew Włodzimierz Fronczek oraz Marek Kusiba. Działalność grupowa miała na celu interwencję w najbliższym środowisku artystycznym i destrukcję starej świadomości poetyckiej. Jeden z opublikowanych ostatnio utworów kończył się słowami: „Samsara—piekło”.

Znaczna większość prezentowanych w zbiorze utworów charakteryzuje związek z tym, co piszą rówieśnicy w Krakowie, Wrocławiu, Warszawie (ściślej: ci, którzy są dla młodej poezji najbardziej reprezentatywni). Nie tylko ze względu na przywołanie tych samych wzorców osobowych (Baudelaire, Rimbaud, Bursa, Wojacek), lecz z uwagi na podobne problemy, te, które absorbują młodych na terenie całego kraju, rozwiązywane niekoniecznie w podobny sposób, mimo licznych związków, czasami cytatów.

Na pierwszy rzut oka zwraca tutaj uwagę szczególna rola i częstotliwość pojawiania się motywu snu, wyzyskiwanego odmiennie, w zależności od osobistych predyspozycji oraz zainteresowań autora i szerszego kontekstu, w którym powstał utwór.

U Dominika Opolskiego:

*Nieporadne milczenie, szmer gnicia liści  
pękanie nasion na powierzchni szklanki  
są echem wydarzeń, które je*

poczęły w żywym grobie oddechu — gdzie przystaje woda, aby  
 kształt wypełnić Pijmy spokojnie: jeszcze nie ustały  
 tęsknoty prądów powietrznych, jeszcze wiatry się nie  
 wyzwoliły

z terminowania, jeszcze żagli nie podniosłem  
 jeszcze wiosel nie zanurzyłem  
 w wody rzeki snów a już  
 zima nastąpiła i pod lodem przepływa  
 czas opróżniony ze zdarzeń.

U Zbigniewa Włodzimierza Fronczka:

Tej nocy przedzierałem się przez  
 gąszcz włosów Julii rozsypanych  
 na poduszce. Chciałem prosić o jedną przysługę  
 by przyszła tu, stanęła na tej górze  
 i pokazała tym totom swe piersi  
 Wreszcie dotarłem do jej ucha. Zacząłem krzyczeć  
 Dopiero po chwili zauważyłem, że jestem tak mały  
 iż mogę swobodnie poruszać się w jej uchu  
 Krzyczałem nadal, ale bezskutecznie

Gdy przebudziłem się, nade mną chichotali tubylcy  
 Nie mogłem wytłumaczyć im, że to nie ja  
 wymyśliłem kobietę

U Ewy Kwiatkowskiej:

ach tak właśnie mu chciałam powiedzieć  
 i podskakiwały te słowa we mnie  
 choć żadne nie wypadło z ukrycia  
 potem gdyśmy przeszli już miasto  
 kończyły się światła spod ziemi  
 jeszcze na peryferiach ujrzałam zepsutą latarnię  
 nic nie mówiła  
 chwilę mrużyła oczy i usnęła  
 może ją znudziłam?  
 skończyło się miasto  
 już bez osłony wstąpiliśmy w świt



U Cezarego Listowskiego:

*Sen kłębił się jak mgła. Posnęły nawet odbicia  
w lustrze, a Anzelm wciąż czuwał, cicho utulony  
w kubek, którym leczył zapalenie wyobraźni.  
Czule, jak dawniej, uśmiechały się nagietki.  
Łagodnie falowały miedzianowłose suknie chmur.*

Piotr Grauman tytułuje wiersze: *Powstanie 1973* (pierwotny tytuł: *Insurekcja 1973*), co zarówno w pierwszej, jak i w drugiej wersji oznacza moment rozbudzenia. Pominiemy w tym miejscu ironiczne, a może nawet lepiej: szydercze wyzyskanie różnych znaczeń wyrazu „powstanie”.

Spróbujmy obecnie prześledzić, co implikują cytowane przykłady. Z rozmaitym natężeniem występuje w nich odślonięcie zasady organizującej utwór.

Dominik Opolski notuje zatem echa *wydarzeń, które jej poczęły w żywym grobie oddechu*. Sen w takim ujęciu jest zjawiskiem pośrednim pomiędzy życiem a śmiercią, prawie śmiercią jaźni. We śnie nie można całkowicie odrzucić elementów rzeczywistości, ale poddawane są one deformacji, już nawet przez wyrwanie ze zwyczajowego kontekstu i wtłoczenie w nowe sąsiedztwo. Z cytowanego fragmentu wynika również, iż widzenie senne jest jedynie konspektem utworu, uzupełnionym choćby ze względu na to, że — jak pisze Opolski — */jeszcze wiosel nie zanurzyłem/ w wody rzeki snów a już/ zima nastala i pod lodem przepływa/ czas opróżniony ze zdarzeń/*. Sen jest częścią zasady konstruującej utwór, ale jedynie częścią, co sprawia, że — jeśli Dominik Opolski zbliżony jest do surrealistów — to do tych młodszych, spod znaku Pierre’a Boujut, a nie Bretona i towarzyszy. W *Raźonym pulsem* mamy do czynienia ze swobodnym łączeniem większych struktur, dzięki czemu całość stanowi konglomerat odprysków rzeczywistości oraz poetyckiej wizji. Fragmenty: */...zniszczona przestrzeń/ odpadała od moich oczu.../* i */...praca oczu/ polegała na wyszukiwaniu możliwości patrzenia/*, pozornie niejednoznaczne, wiążą się z zagrożeniem wzroku autora. Stąd — być może — wywodzi się pewna „pojęciowość” albo abstrakcyjność wizji poetyckiej, obok jej równie ważnego aspektu, jakim jest jedno-

czesne uprawianie przez Opolskiego rysunku, o konturach również poddawanych deformacji. *Rażony pulsem* to poemat bardzo osobisty, stąd właśnie wypływają walory uniwersalne. Zarówno poetyka, jak i rekwizyty wywodzą się organicznie z prób podjętych przez poetę przed dziesięciu z okładem laty — co ważne jest wobec małej ilości ogłoszonych przezeń tekstów.

W przypadku Zbigniewa Włodzimierza Fronczka mamy do czynienia z tekstem klarownym, czytelnym. Naturalne jest we śnie poetyckim, iż bohater może ulegać zmniejszeniu, jak również powiększać się do tego stopnia, że jest w stanie „...swobodnie poruszać się w (...) uchu” kobiety. W tak jednoznacznej i prostej interpretacji przeszkadza jedynie werset: „Gdy przebudziłem się, nade mną chichotali tubylcy”. W tym momencie znajdujemy się już w innej sytuacji, w świecie Guliwera Jonathana Swifta, pośrednio w sferze przypowieści filozoficznej. Model, który przebył długą drogę, by stać się wątkiem utworu dla dzieci, przebywa ją w kierunku odwrotnym, aby powrócić niemal do funkcji pierwotnej, do mówienia o świecie „dorosłym”. „Niemał”, ponieważ przypowieść traktuje o trudności przekonania o jednej z najprostszych prawd. Ogólniej: mamy do czynienia w tym przypadku ze „śnem we śnie”, jeśli zastosujemy parafrazę „teatru w teatrze”. Sen stwarza pretekst do mówienia o świecie w sposób prawie bezpośredni, co stanowi zasadnicze zaprzeczenie tradycji i zmianę funkcji utworu onirycznego.

Jeszcze dobitniej ta sama zasada pojawia się u Fronczka w utworze *Jeszcze jeden koniec świata*, który poczynając od tytułu (kojarzącego się raczej z piosenką niż z apokalipsą) przez motto i treść zmierza do wykpienia staroświeckich rekwizytów mających budzić strach. Bo: */batalistyczne sekwencje przywodzą na myśl/ niektóre sceny apokalipsy/*, co przywołuje analogię z horrorem filmowym, który w gruncie rzeczy służy do „mocnej” rozrywki. Gdy wreszcie wszystkie okropieństwa zostały poddane kremacji, pozostaje obraz:

*Refleksyjnie zadumana Walkiria Braun  
rozsuwa zamek spódnicy  
jest także w niebieskich majtkach  
i majtki stają się przedmiotem nowego wzruszenia.*



„Innego końca świata nie będzie” — można by dodać, gdyby to nie zostało jeszcze powiedziane.

Poetyka snu w wierszu Ewy Kwiatkowskiej */ach tak właśnie mu chciałam powiedzieć/ i podskakiwały te słowa we mnie/ choć żadne nie wypadło z ukrycia/* ułatwia organizację erotyku. Podobnie jak w przypadku Fronczka, służy do wypowiedzenia słów w gruncie rzeczy prostych, eliminując potencjalną śmieszność (*już bez ostony wstąpiliśmy w świt*).

Cezary Listowski z kolei wprowadził do utworu sen przewrotnie */Sen kłębił się jak mgła. Posnęły nawet odbicia/ w lustrach a Anzelm wciąż czuwał, cicho utulony/ w kubek, którym leczył zapalenie wyobraźni/*, by uniemożliwić interpretację cyklu w kategoriach poetyki snu. Reifikacja snu i wyraźne przeciwstawienie temu tworowi bohatera przynajmniej utrudnia sprowadzenie problematyki utworów do irracjonalizmu. Inna sprawa, czy sposób zderzenia symboli kulturowych z wywodzącymi się z wyobraźni autorskiej nie przypomina utworów onirycznych, bodaj *Kubka do kości* Maxa Jacoba. Cykl utworów Listowskiego jest niemal laboratoryjnym przykładem na formułowanie własnego, nowego języka. Początkowo konstrukcja opiera się głównie na porównaniu. Autor wprowadza kilka alegorii kulturowych, zewnętrznie teksty różnią się jedynie kolejnością ich występowania oraz intensywnością powtórzeń. Niby refren pojawia się słowo „jak”, dokonując kolejnej zmiany pola semantycznego, właściwego dla układu odniesienia przed momentem. Tak na przykład *Chustka Weroniki* pochodząca z biblijnego apokryfu, poddawana jest w coraz to nowych sytuacjach zabiegom reinterpretacyjnym, nabiera nowych znaczeń, raz ironicznych, innym razem traktowanych całkowicie serio. Jest w ten sposób „sprawdzana” przydatność alegorii do pojawiających się aktualnie sytuacji.

W sposób wyraźniejszy nawet ulega transformacjom pojawiająca się równie często „drabina”. Przebywa ona daleką drogę: od symbolu, który przyśnił się Jakubowi, po funkcję podobną jedynie zewnętrznie — do odpowiednika kolejki wąskotorowej. „Sprawdzenie” alegorii następuje między innymi poprzez zmiany płaszczyzn, na których funkcjonują zazwyczaj. Ponad tymi przemianami poniekąd rozgrywa się „degradacja”, w wyniku sprowadzania alegorii z odległych rejonów do sytuacji codziennych.

*(...) Droga drożyła się nieznośnie. Chustka  
Weroniki, bezzębna jak klawiatura, przyklejała twarz  
do maski. Półnadzy wojownicy płosząc  
stada kurzu upadali pod ciosami pamięci.  
Zdradzone jak marionetki płakały amputowane  
drabiny. Chustka Weroniki uśmiechała się  
dwuznacznie.*

Wprowadzenie alegorii kulturowej do sytuacji codziennej nie oznacza jednocześnie uzyskania w efekcie wiersza jednoznacznego. O ile na początku cyklu widoczna była jedynie wielka metafora — wynikająca z całego utworu — to pod koniec pojawia się nowa „mała” metafora. Zjawisko to właściwe jest wielu najnowszym utworom poetyckim powstającym w Polsce, chociaż jest jeszcze zbyt wcześnie, by budować jego teorię.

Na wstępie sygnalizowana była wspólnota, która wyłania się ze zbioru odmiennych przecież realizacji, trudno jest jednak odnaleźć tak wyraźne podobieństwo poszukiwań, jakie zachodzi pomiędzy próbami Cezarego Listowskiego i Piotra Graumana. Istnieje zbyt wiele wyraźnych różnic, aby nie pokusić się o częściowe przynajmniej zasygnalizowanie tego, co podobne. Nie chodzi przecież o podobieństwo typu: alegorie pochodzące z apokryfu czy *Biblii* u Listowskiego a składnia archaizowana w części przynajmniej wierszy Graumana. Nie to jest najważniejsze. Zaczynając od końca, wspólna będzie metafizyka, budowana w obu przypadkach na realnym podłożu. Mroczne (przede wszystkim odbija się to w składni oraz archaizującym słownictwie) wiersze Graumana ograniczają introwertyczne ustawienie osobowości autora w wyniku częstego stosowania anafory. Wpływa to na modlitewny charakter części wierszy. „Ja” podmiotu kieruje się w ten sposób na zewnątrz, w perspektywie zmniejsza się hermetyzm utworów.

Doszliliśmy w ten sposób co najmniej do trzech zastosowań snu. Nie mieszczą się one całkowicie w wypracowanych dotąd, i prawdziwych historycznie, kategoriach teoretycznych. Wszystkie te propozycje należą bowiem do nowej liryki, która nie była poddawana oględzinom pod tym względem, a niejednokrotnie bliższa jest w swoich meandrach bardziej stylistyce Biernatowego Ezopa, niż znacznie mniej odległych autorów.

Poezję odmiennego rodzaju, opartą na swoistym weryzmie,



który w znacznej mierze wypływa z nierozdzielności prób poetyckich i prozatorskich autora, reprezentuje Stanisław Andrzej Łukowski. Interesujące jest w tej twórczości wykorzystanie opisu:

*zamknięty w betonowej klatce  
toczę oczami jak zwierz osaczony  
przez psy gończe  
które nim skoczą do gardła  
napasą się wzrokiem*

Agresywna aktywność otoczenia, przyrody i architektury pojawia się nawet w zgoła nieoczekiwanych momentach:

*Adriatyk znaczyła kroplą światła łupina okrętu, cyprysy  
panowały nad wiatrem, wizg opon przeciw wiekom.  
Stare mury z wolna łuskało dobrodziejstwo światła.  
I nagle pojąłem zaborczość ptaków na wysokość, na piękno  
przestrzeni.  
Dubrownik — tam w dole — kusił mnie do skoku.*

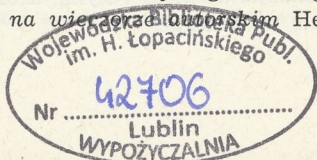
Osaczenie człowieka również przez piękno przyrody i krajobraz godny prospektów rozwiewa iluzje, jeżeli w dodatku trzeba zapytać:

*kim jest ten  
który we mnie  
każe mi ostrzyć nóż na moje gardło*

O jakiegokolwiek ucieczce nie będzie jednak mowy. Solipsyzm nakazuje stwarzać świat taki, jaki jest, nawet na własną, ciąglą udrękę, i tak mniejszą od pozostawania w pustce:

*puste ściany pójda za nami  
puste miejsca będą przeciw nam*

Nie bez wpływu na stan poezji lubelskiej był odbiorca, który stawiał określone wymagania. Jego portret trafnie oddaje *Pytanie na wieś* Jerzego Łukowskiego Henryka Makarskiego:



*może i ja panie Makarski  
za te poezje sie wezme  
dorobić trzeba coś do pensji no nie  
no to ile panu płacą  
za wiersz*

Przypuszczalnie z powyższego względu wówczas, gdy kształtował się kanon poezji lingwistycznej, nikt w Lublinie nie podjął tego sposobu odkłamywania języka. Jeżeli były próby, to na marginesie, bliższe krakowskiemu „odkłamywaniu fałszywej świadomości”, nie tylko rówieśników. Dobrze zatem się stało, że tylko te zainteresowania mają wyraźniejszą kontynuację. Jedynym przykładem zjawiska sprzecznego z zarysowanym powyżej są ostatnie utwory właśnie Henryka Makarskiego, te, które powstały już po ukazaniu się jego tomiku *W ziemi stwardniałej tonąc*. Potwierdza się tu teza Adama Zagajewskiego, że poetyka nie świadczy o tym, czy poeta jest „nieufny”, czy „zadufany”.

Oto Wojciech Krawczyk stawia na czele cyklu *Gramatyka pozor* najprawdziwszą *carmen figuratum*, by dalej uprawiać klasyczny wiersz ekspresjonizujący, rodem z Georga Trakla, natomiast Makarski pisze:

*staje się chwila inna  
(...)  
od łez schowanych na wszelki  
wypadek gdy kontestacji balon  
nadmie się jeszcze szerzej i  
pęknie*

Obok cytowanego we fragmentach tekstu powstają utwory tytułowane: *wyfrunąć frunąć runąć, gęstwiny winy czy napasć się i napastować*. Autor jest konsekwentnie sentymentalny i — trzeba dodać — dosyć sprawnie stosuje nową technikę. Jednak to, co jest nawet interesujące w swojej obecnej postaci, nawet z uwzględnieniem pewnych przejawów, może się stać — mechanicznie powielane — wygodnym kostiumem, pasującym na wszystkie okazje, a zatem rutyną, której poeci liryczni również powinni się wystrzegać.



Dzisiejszy stan poezji lubelskiej wypływa organicznie z tego, co w tym samym środowisku „działo się” przed kilku laty. Przemiany nie następują zwykle na komendę, jednocześnie i całkowicie. W wielu przypadkach wypowiedzi artykułowane są jeszcze na przydechu. Przemiany następują powoli, ale następują. W jakiś sposób daje się to zaobserwować na kolejnych tekstach Waldemara Michalskiego. Autor wystarczająco późno debiutował w prasie (po dziesięciu latach doczekał się tomi-ku), aby język jego odbijał tendencje właściwe jeszcze autorom z okresu „naszej małej stabilizacji”. Powoli z tego wychodzi. W jakiejś mierze pomógł mu fakt ukazania się zbiorku *Pejzaż rdzawy*. Zakończył autor w ten sposób etap wstępny, pozwolił dokonać obrachunku ze sobą wczorajszym. Nowe teksty cechuje w dalszym ciągu znaczna skrótowość myśli, ekwiwalentyzacja uczuć literalnie przestrzegająca założeń Peipera.

Liczni poeci lubelscy biorą udział w konkursach, otrzymują na nich nagrody, których liczba systematycznie wzrasta. Wyliczenie ważniejszych laurów podane zostanie w notach, tutaj zajmijmy się przede wszystkim drugą stroną medalu. Krytykowana bywa — słusznie — konkursomania. Wynika to poniekąd (nawet przy założeniu kompetencji jury) z tego, że ocena w takim przypadku stanowi wypadkową różnych gustów i jest ostatecznie oparta na kompromisie estetyk i światopoglądów. Tekst czy zbiór, aby był oceniony dobrze, „musi” być zorganizowany na podobnej zasadzie. Jedno, co niewątpliwie pozwala stwierdzić się w konkursie, to sprawność warsztatowa, rzemieślnicza. Nawet jeżeli pominiemy fakt, że konkursy pozwoliły ujawnić się kilku przynajmniej interesującym indywidualnościom, to sama sprawność warsztatowa cieszyć musi ze względu na środowisko. Jeszcze nie tak dawno były to jedynie wyjątkowe przypadki. W momencie, gdy sama sprawność nie wystarczy, aby wyróżnić się na tle otoczenia, rodzi się naturalny imperatyw, nakazujący rozwój. Istnieje jeszcze w konkursach możliwość namiastkowej „obiektywizacji” talentu, a w perspektywie uzyskanie wiary we własne siły. Sprawdza się to do pewnej granicy, później może grozić ustawieniem pióra na poziomie przeciętnym, ograniczać rozwój. W przypadku autorów lubelskich zdecydowane niebezpieczeństwo jeszcze nie grozi, ale właśnie dlatego należy je uprzedzić i sygnalizo-

wać. Inny aspekt sprawy: trudności, jakie napotykają mieszkańcy mniejszych ośrodków, chcąc „wykonywać zawód” literata. Uczestnictwo w konkursach stwarza namiastkę nie tylko życia literackiego, ale również kontaktu z inną (liczniejszą) publicznością.

Po uwagach powyższych konieczne jest stwierdzenie, że nagradzany obecnie najczęściej poeta lubelski, Marian J. Kawałko, wyzwolił się z entropii konkursowej, pisze wiersze coraz bardziej oryginalne, unika sezonowych zmian stylistyki i przymiarek do ciągle nowych patronów. Można powiedzieć, że występuje pod patronatem Bursy w obserwacji. Uwagi te dotyczą przede wszystkim ostatnich utworów Kawałki.

Aleksander Rozenfeld nie musi nikogo przekonywać o swojej sprawności, jeśli zatem bierze udział w konkursie na wiersz o Warszawie, to dlatego, iż ważny jest dla niego temat. Odsłania jedną z podstawowych swoich obsesji, chęć-konieczność przekonania, że nie jest tutaj przypadkiem, na wycieczce, lecz wręcz przeciwnie — tutaj jest wszystko, czym żyje. Jednocześnie odsłania — w cytatach językowych raczej niż kulturowych — że jest również członkiem (może właściwiej: reliktem?) pewnej społeczności, przynajmniej zewnętrznie różniącej się od reszty społeczeństwa. Poezja jego wynika z autotematyzmu (zostawmy otwartą sprawę: z wyboru czy z konieczności). Odbiór, który nie uwzględni tego, nie będzie nigdy całkowity. Przy takim kościecu poezji Rozenfelda muszą bodaj budzić nieufność niektóre jego utwory, które powstały na zamówienie (przede wszystkim przeczute).

Wyjaśnienia wymaga nieliczne uczestnictwo kobiet w środowisku poetyckim Lubelszczyzny, podczas gdy jeszcze kilka lat temu właśnie kobiety, z Marią Józefacką na czele, nadawały tutaj ton. Uwidocznione to zostało choćby w *Almanachu Lubelskiego Klubu Literackiego*. W niniejszym wyborze wystąpią jedynie trzy autorki. Ciekawe, iż w kilku przypadkach (między innymi u Pawła Gembala) można znaleźć pokrewieństwo właśnie z twórczością Ewy Lipskiej. Pobieżne nawet rozpatrzenie się w innych środowiskach, aby ograniczyć się jedynie do przeglądu wyrywkowego, przekona, iż podobne zjawisko właściwe jest również tak odległym od siebie ośrodkom, jak polski czy gdański. Dodatkowe potwierdzenie, o walorach



bardziej uniwersalnych, wpisane jest w *Debiuty poetyckie 1973* Leszina i Waśkiewicza. Ma to źródło w przemianach wewnątrz młodej poezji, począwszy od końca lat sześćdziesiątych, od czasu, kiedy uwaga autorów odwróciła się od problemów poetyki, a w perspektywie: od spraw estetycznych ku treściowym, niejednokrotnie światopoglądowym, często społecznym.

Pozostawienie spraw społecznych niejako na deser nie oznacza umniejszania ich roli, nie wpływa również z małej ilości tekstów, które je zawierają. Uwagi powyższe dotyczyły bowiem głównie cech odróżniających twórczość lubelską na poetyckiej mapie kraju, dlatego wypada jedynie wspomnieć o dwóch zasadniczych sposobach zaangażowania, z którymi spotykamy się w prezentowanych utworach.

U Stanisława Andrzeja Łukowskiego:

*a kochać to otwarte mieć dłonie i czekać  
niebo niechaj widnieje a partia niech kroczy  
budować to Polskę tak potężną że w m-3  
i mieć w stopy ciepło gdy w gazetach zawieja —  
wichry krwią podpalone śniegi w środku lata*

U Marka Kusiby:

*to dobrze gdy widzisz że z nieba  
benzyna się leje na miasta nocą  
ogień wylażą z historii krzyczą  
dozorcy  
to najpierw  
dobrze gdy lęk w żyłach  
rozparty i pęta serca  
noc w prześcieradłach*

Różnice są niewielkie. Pierwszy fragment mówi o wygodnictwie, pozostawianiu na marginesie zachodzących przemian, wreszcie o minimalizmie. Wypowiedź formułowana jest niemalże wprost, z pewnym jednak odcieniem ironii. W drugim przypadku mamy do czynienia z pochwałą świadomego uczestnictwa w zbiorowych snach o historii i teraźniejszości. Jest to swoisty „wykład” poetycki. Postawę autorską charakteryzuje zdanie:

„A my brodziliśmy we snach i dudnił w słowach głuchy grzmot”.

Zasygnalizowane powyżej zjawiska mają dokładniejszy wyraz w prezentowanych dalej utworach, które z kolei znacznie naszkicowaną problematykę rozbudowują. Nie będzie bodaj przesadą wniosek, iż wszystko wskazuje na to, że ponownie można mówić o lubelskim środowisku poetyckim bez stosowania ulg oraz że wnosi ono nowe walory do ogólnopolskiego ruchu poetyckiego. Optymizmem napawa liczna grupa autorów urodzonych w latach 1955—1956, która przedstawiona została jedynie częściowo. Wszystko to w sytuacji, gdy w mniejszym ośrodku w dalszym ciągu trudno wykonywać „za-wód literata”.

Wybór dokonany został z pozycji uczestnika zachodzących przeobrażeń, dlatego nie pojawi się hierarchizacja, zarówno nazwiska, jak i utwory przywołane miały reprezentować występujące zjawiska. Obfity wybór wierszy pozwoli skorygować oraz dopełnić te słowa.

Inicjatywa wydania książki powstała w Kole Młodych przy Oddziale Lubelskim Związku Literatów Polskich. W pierwotnym zamyśle miała to być „szkatułka”, zawierająca kilkanaście maleńkich tomików. Pomysł ten nie został zrealizowany. Wersja obecna nie podzieliła losu wcześniejszej ze względu na życzliwą pomoc Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, któremu w imieniu wszystkich autorów składam podziękowania.

Wewnętrzne „wici” ogłoszone w Kole Młodych przyniosły szesnaście zestawów wierszy, w wyniku osobistych kontaktów zostały one uzupełnione o następne, aby — o ile to jest możliwe — w sposób pełny zaprezentować sylwetki autorów, a w ten sposób środowisko.

STANISŁAW JAN KRÓLIK