

**KIERUNKI ROZWOJU
POLSKIEJ POEZJI
WSPÓŁCZESNEJ**

Granice, którymi zwykle się od-
dzielać od siebie poszczegól-
ne okresy poetyckie, zawsze są do
pewnego stopnia umowne. Często
wspierają się one po prostu na waż-
nych wydarzeniach historycznych.
Ta właśnie podstawa służy do wy-
odrębnienia okresu dwudziestolecia
międzywojennego i okresu po-
wojennego. Bywa to słuszne w sto-
sunku do tematów poetyckich, nie
zawsze w stosunku do rozwoju poe-
tyk. Kto wie, czy powodując się tym
drugim kryterium, nie otrzymalibyś-
my głównych granic przypadających
w innych miejscach niż to się obec-
nie przyjmuje. Być może, bardziej
przejrzysty obraz kolejnych faz wra-
żliwości poetyckiej uzyskalibyśmy
dzięki wyodrębnieniu okresu 1933—
1956 z wojną, jako cenzurą we-
wnętrzną. Dwie kolejne wojny świa-
towe oznaczają bowiem w dziejach
poezji polskiej XX wieku granice
zgoła różne. Podczas gdy po pierw-
szej wojnie dokonała się gwałtowna
inwazja nowych sił poetyckich — to
sytuacja w liryce po drugiej wojnie
zdaje się tylko przedłużać ten układ
poetycki, który istniał w latach trzy-
dziestych. Startujące po pierwszej
wojnie grupy poetyckie wyznaczyły
całkowicie nową miarę poetycką w
stosunku do spadku po Młodej Pol-
sce. Przypomnijmy tylko warszawską
grupę poetów P i k a d o r a (później
Skamandra) — T u w i m a, I w a s z-
k i e w i c z a, S ł o n i m s k i e g o,
W i e r z y ń s k i e g o, L e c h o n i a,
grupę ekspresjonistów skupiają-
cych się w Poznaniu, z którymi byli
związani Z e g a d ł o w i c z i W i t-
t l i n, grupę futurystów krakowskich
i warszawskich — C z y ż e w s k i e-
g o, S t e r n a, J a s i e ń s k i e g o,
wreszcie dynamiczne ugrupowanie
awangardy krakowskiej z jej teore-
tykiem P e i p e r e m i najwybitniej-
szym poetą P r z y b o s i e m, a tak-
że znajdującym się w tym kręgu

W a ż y k i e m. Zapanowała więc sytuacja zdecydowanie nowa, do tego stopnia, że poeci reprezentujący generację młodopolskie, nawet tak wybitni jak K a s p r o w i c z, T e t m a j e r, S t a f f, czy L e ś m i a n, pozostawali w cieniu poetów młodych.

Pod tym względem sytuacja po drugiej wojnie światowej jest odwrotnością tamtej. Wystarczy przywołać nazwiska poetów, którzy w latach 1945—1955 nadają ton poezji polskiej, aby stało się to oczywiste: Staff, Iłakowiczówna, Tuwim, Iwaszkiewicz, Słonimski, Broniewski, Przyboś, Ważyk, Jastrun, Gałczyński, Zagórski... — nazwiska odzwierciedlające dość dokładnie stan posiadania poezji międzywojennej, wszystkie główne formacje, jakie się wówczas ukształtowały. Spośród gwiazd pierwszej jasności zabrakło tylko Pawlikowskiej i Czechowicza. Czy fakt, iż mapa poetycka końca lat czterdziestych przez tych właśnie poetów została określona, oznacza niejako mechaniczne przedłużenie przedwojennego układu sił? Czy też fronty poetyckie ulegają może jakiemuś przegrupowaniu?

Na pytanie to niełatwo jest odpowiedzieć, ponieważ studiując z dzisiejszej perspektywy krytykę i spory literackie, jakie się wówczas toczyły, zauważmy, jak w niewielkim stopniu linie podziału przebiegające w obrębie poezji budziły zainteresowanie. Na pierwszy plan wysuwała się problematyka historyczna, polityczna i moralna; zagadnienia, którymi żyły pisma literackie, szczególnie „**Kuźnica**”, w niewielkim stopniu dawały się przenieść na teren poezji. W okresie od zakończenia wojny do roku 1950 trudno wskazać jakiś znaczący spór o perspektywy rozwojowe liryki. Co prawda, powojenna, krakowska jeszcze „**Twórczość**”, chociażby w ankiecie na temat literatury międzywojennej, penetrowała również zagadnienia poetyckie, nie zmienia to jednak ogólnego obrazu. Przyboś np., zabierając głos w tej ankiecie, powtarzał swoje dawniejsze założenia teoretyczne, podobnie jak czynił to również na łamach „**Odrodzenia**”. Pojawiały się w wystąpieniach Ważyka i Jastruna próby odnoszenia normatywnej problematyki ideowej i moralnej również do poezji, natomiast nie rozegrał się żaden spór o poezję, który mógłby powiązać wątki przerwane przez wojnę. Nie powstała zatem sytuacja taka, jak po pierwszej wojnie, kiedy manifestacjom poetyckim towarzyszyło kształtowanie się nowych frontów literackich, wspierane energiczną, intensywną działalnością programotwórczą. Odbiciem tego stanu są książki krytyczno-literackie, wśród których prym wiodzie **Pogranicze powieści** Kazimierza Wyki. Książka ta dotyczyła zagadnień rozwoju prozy, nie sposób natomiast wymienić żadnej książki z tego okresu, któraby choć w przybliżonej skali podejmowała problematykę poetycką. Była zatem kontynuowana twórczość poetów, którzy wyszli z różnych szkół, kierunków i grupowań, ale zamilkły spory literackie, które tę różnorodność postaw określały genetycznie. Gdybyśmy chcieli wyprowadzić stąd wniosek, że postawy sprzed wojny zostały po prostu przeniesione w nowe warunki z całym dobrodziejstwem inwentarza, wniosek taki byłby częściowo słuszny.

Czy np. w poetyce Tuwima zachodzą jakieś istotne zmiany?

Jeśli tak — to raczej w czasie wojny, kiedy powstaje poemat epicki **Kwiaty polskie**. Oznacza on nowy w twórczości Tuwima gatunek literacki, ale czy oznacza również zmianę jakości lirycznej? Chyba nie. W **Kwiatach**

polских nie dokonuje się przecież odnowienie środków poetyckich i przewartościowanie typu wrażliwości lirycznej, jaka była Tuwimowi właściwa w okresie przedwojennym. Potęguje się natomiast — co w ogóle charakteryzuje wojenną twórczość poetów wywodzących się z kręgu Skamandra — postawa sentymentalno-wspomnieniowa, która w twórczości powojennej ustępuje miejsca wyrażaniu stosunku do rzeczywistości aktualnej. Stąd np. wiele nieobecnych dawniej u Tuwima akcentów optymistycznych i afirmatywnych. Nie daje to wszakże dostatecznej podstawy, aby można było mówić o nowej jakości poetyckiej. I kiedy ogarniamy jednym spojrzeniem imponujący dorobek tego poety, to zauważamy, że **Kwiaty polskie** są jakby tego dorobku koroną i zarazem zamknięciem — pomimo wielu znakomitych wierszy, jakie Tuwim napisał po wojnie.

Wyraźniejsze przemiany stały się udziałem poetów¹ nieco od pokolenia skamandryckiego młodszych, którzy debiutowali z końcem lat dwudziestych, jak Jastrun czy Gałczyński. Poezja Jastruna miała od samego początku charakter synkretyczny, tzn. przyjmowała impulsy płynące z różnych stron, począwszy od symbolizmu, czego ślad jeszcze i dzisiaj jest widoczny: niedawno ukazał się tom francuskich poetów symbolicznych w opracowaniu Jastruna, będący niewątpliwym dowodem powinowactwa duchowego. Jastrun wiele zawdzięczał Skamandrytom, równie wiele Awangardzie, a także ulegał wpływom katastrofizmu. Poezja Jastruna w latach tuż powojennych podjęła wysiłek zastąpienia indywidualnego czasu biologicznego czasem historycznym, a proces ten może być najlepszym przykładem wysuniętego uprzednio twierdzenia, że w drugiej połowie lat czterdziestych głównie ta poezja skupiała na sobie uwagę, która była zdolna bezpośrednio podjąć problemy stanowiące treść ówczesnych dyskusji literackich. Instrument poetycki, jakim dysponował Jastrun, najlepiej się do tego nadawał, ponieważ była to poezja zawsze zainteresowana przepływem czasu i relacją między tragizmem losu a szansą postawy heroicznej. Dzięki swojemu retorycznemu patosowi powojenna poezja Jastruna mogła stosunkowo łatwo wchłonąć treści rozprawdzone w ówczesnej atmosferze. Trzeba było tylko podjąć rozrachunek z katastrofizmem i odczuciem bezsilności, zwrócić się w kierunku optymistycznej wizji historii, wiary w sens dziejów i podstawowe wartości humanistyczne. Istotnie, w **Rzeczy ludzkiej** znajdujemy wiele wierszy polemicznych w stosunku do przedwojennej postawy poety.

Jest przecież jeden przykład świadczący przeciwko tezie, że w układzie sił poetyckich niewiele zmieniło się na polskiej mapie literackiej okresu tuż powojennego: twórczość Tadeusza Róże w i c z a. Poeta ten wydał przecież swój pierwszy tomik po wojnie, od razu zyskując ogromne zainteresowanie krytyki; było na ogół oczywiste, że zjawił się poeta który ma szansę określić w nowy sposób sytuację poetycką, tak jak w dziedzinie prozy określił ją jego równieśnik — Tadeusz B o r o w s k i. Czy fakt, że wystąpił wówczas tylko jeden poeta dysponujący taką szansą tłumaczy się jakimiś przyczynami ogólniejszymi? Tylko częściowo — trzeba bowiem pamiętać, że w latach wojny rozwinęły się talenty przynajmniej dwóch znakomitych poetów, którzy ogłaszali swoje utwory w konspiracyjnych wydawnictwach i którzy zginęli tragicznie przed wyzwoleniem. Mam

tu na myśli Krzysztofa Kamila Baczyńskiego i Tadeusza Gajcego. Gdybyśmy zatem chcieli wyobrazić sobie sytuację poetycką, jaka mogła w Polsce powstać po 1945 roku, to musielibyśmy skofrontować Różewicza nie tyle z poetami od niego starszymi, lecz przede wszystkim z tym, co zapowiadała i co zdolna była przynieść poezja Baczyńskiego. I dopiero odpowiedzieć na pytanie, pod jakimi względami były to zjawiska jednorodne, pod jakimi zaś zapowiadały polaryzację postaw — aczkolwiek jest to pytanie hipotetyczne — mogłaby ułatwić rozpoznanie, jakie działały wówczas potencjalne siły świadomościowe, zdolne wyzwolić erupcję liryczną. Bywa bowiem tak, że pokolenie znajduje swoich poetyckich reprezentantów, ale może się zdarzyć, że z różnych przyczyn nie dochodzi do poetyckich krystalizacji wrażliwości jakiegoś pokolenia — w tym przypadku pokolenia nazwanego wojennym. Ten hipotetyczny problem jest ważny dlatego, że po sztucznym zahamowaniu naturalnych kierunków rozwojowych, jakiemu uległa poezja polska po roku 1949, kiedy spory poetyckie miały charakter pozorny, powrócił na wokandę życia literackiego.

W poezji, jak w ogóle w dziedzinie postaw ideowych i estetycznych, nierzadkie są wypadki, że jakaś tendencja, nie zrealizowana w swoim czasie, nie ulega przez to samo eliminacji z dalszego przebiegu procesu literackiego, lecz straszy jak upiór, jak widmo, i wraca po latach w różnych spóźnionych wariantach. Tak np. rozegranie się poezji polskiego modernizmu niemal wyłącznie w kręgu spraw oderwanych od aktualnych realiów współczesnych — co wyraźnie widać na tle poezji Baudelaire'a, Rimbauda, Verhaerena — spowodowało potem gwałtowną karierę poetów Skamandra, którzy z opóźnieniem podjęli tę nierozegraną szansę ulegając fascynacji codziennością i trywialnością miastem widzianym w postaci demonicznej, jak w **Wiośnie** Tuwima. Podobnie i w przypadku poetów pokolenia wojennego ich przedwczesna śmierć spowodowała, że o ile w prozie nawrót do tych nierozegranych wówczas spraw stał się po latach możliwy, o tyle ten sam proces nie mógł się powtórzyć w poezji — po prostu z powodu braku poza Różewiczem poetyckich reprezentantów tego pokolenia, którzy by mogli stworzyć na nowo ośrodki radiacyjne, tak jak w prozie stworzyli je **Bratny**, **Kolumbami**, **Czeszko**, **Trenem**, **Konwicki**, **Sennikiem współczesnym**, **Zalewski**, **Pruskim murem**.

Czy opozycja pomiędzy Baczyńskim i Różewiczem rzeczywiście rozświetla kierunki rozwoju tej części poezji współczesnej, którą stworzyli pisarze debiutujący po wojnie? Dla zilustrowania tego problemu posłużę się dwoma przykładami.

Oto wiersz Baczyńskiego **Wiatr** z roku 1943:

Wiatr bluzga, jak krew się sączy,
na oczy — ciemności płachta,
w nim omackiem błędząc
czuję miękki opór pnączy.
A to są ciała chyba, chyba groby,
chłodne jak wody pręty,
to są ramiona trwogi
ludziom zmarłym odcięte.

Wiatr niesie piachu żagiel,
nasmuża się na nas cienko —
to woda, może wydmy nagie?
Ledwo nad wierzchem ręką
znak pożegnania odfrunie,
nowe piasków sklepienie
wiatr wzdyma w ciemnej łunie,
toniemy, pożarci przez ziemię,
gdzie sami jesteśmy dnem.

Będziemy sobie jak posąg
wydarty pokrywom wieków?
Znajdziemy kruszyny włosów
z tych czasów na skroni zostało?

Wołam cię, obcy człowieku,
co kości odkopiesz białe:
Kiedy wystygną już boje,
szkielet mój będzie miał w ręku
sztandar ojczyzny mojej.

I dla porównania wiersz Różewicza **Lament** wybrany z debiutanckiego tomiku **Niepokój**:

Zwracam się do was kapłani
nauczyciele sędziowie artyści
szewcy lekarze referenci
i do ciebie mój ojczu.
Wysłuchajcie mnie.

Nie jestem młody
niech was smukłość mego ciała
nie zwodzi
ani tkliwa biel szyi
ani jasność otwartego czoła
ani puch nad słodką wargą
ni śmiech cherubiński
ni krok elastyczny

nie jestem młody
niech was moja niewinność
nie wzrusza
ani moja czystość
ani moja słabość
kruchość i prostota.
mam lat dwadzieścia
jestem mordercą
jestem narzędziem
tak ślepym jak miecz
w dłoni kata

zamordowałem człowieka
i czerwonymi palcami
gładziłem białe piersi kobiet.

Okaleczony nie widziałem
ani nieba ani róży
ptaka gniazda drzewa
świętego Franciszka
Achillesa i Hektora.
Przez sześć lat

buchał z nozdrza opar krwi
Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.

W wierszach tych widać pewną wspólną postawę, a równocześnie znaczną odrębność poetyki. Tę wspólną postawę można sprowadzić do kontynuacji nurtów katastroficznych, które przed wojną przebiegały w sferze wizyjnych przeczuć, tutaj zaś — zarówno u Baczyńskiego jak u Różewicza — wyraziły się w kształcie namacalnym i konkretnym. U Baczyńskiego jest to przerażenie dziejącą się historią, poczucie, że jest się skazanym na zagładę, widoczne w ustawicznie powracającym motywie własnej śmierci; u Różewicza — niemożność kontynuowania czegokolwiek z przeszłości i równocześnie niemożność znalezienia jakiejkolwiek idei pozytywnej, która tym zrujnowanym, zniszczonym przez wojnę wartościom mogłaby zostać przeciwstawiona. Jeżeli pojawiają się u Różewicza takie próby, to nigdy nie wychodzą one poza bardzo ogólnikowe hasła czy wezwania, niezdolne wytworzyć nowej integrującej idei humanistycznej czy moralnej. Skrótem tej właśnie postawy Różewicza może być wiersz **Jatki**:

Różowe ideały poćwiartowane,
wiszą w jatkach.
w sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy
którzy przeżyliśmy
zapatrzeń
w oczodół wojny.

Po pierwsze jest to uporczywa obecność sytuacji wojennej, po drugie zaś świadomość, że człowiek został w czasie wojny rozebrany ze wszystkich wartości i jest nagi, czego zewnętrznym odpowiednikiem formalnym jest „n a g o ś ć” poezji Różewicza, jej surowy, ascetyczny kształt. Dokładna analiza wierszy Różewicza wskazałaby wprawdzie na obecność w nich metaforyzacji, ale poetykę tę określa przede wszystkim kształt uproszczony, sprowadzony do przejmującego, tragicznego szeptu, wyrażanie rzeczy i doświadczeń bolesnych a zarazem najprostszych, najbardziej podstawo-

wych, poprzez urywane słowa, krótkie zdania bez rozbudowanych konstrukcji składniowych. Ta poetyka Różewicza jest bez wątpienia zjawiskiem nowym na powojennej mapie poetyckiej, nie jest wszakże pozbawiona zaoplecznia. Jeżeli mianowicie zestawimy poetykę pierwszych tomików Różewicza, **Niepokoju** czy **Czerwonej rękawiczki** z twórczością Józefa Czechowicza, który posługiwał się wprawdzie rytmem swobodnym, jednakże organizowanym znacznie wyraźniej niż u Różewicza, to wiele cech tych poetyk zbliża się do tego stopnia, że Różewicza można uważać za kontynuatora Czechowicza; być może gdyby poeta ten nie zginął od bomby niemieckiej — zmierzałby w podobnym kierunku co autor „Niepokoju”. Niewiele zmian wymagałaby poetyka Czechowicza, aby podążyć w tym kierunku. Występuje u Czechowicza to samo poczucie obezwładnienia wynikające z rozpadu wartości uważanych za niezbędne, podobne uproszczenie frazy poetyckiej, wąski i mroczny wachlarz skojarzeniowy, aczkolwiek bez wątpienia mniej ascetyczny niż u Różewicza.

Nikt w Polsce nie zbudował bowiem dotychczas poezji z tak kruchego, zredukowanego tworzywa poetyckiego, jak Różewicz. Nikomu to się nie udało, natomiast Różewiczowi udało się w sposób przejmujący.

Porównanie z Czechowiczem naprowadza równocześnie na ślad opozycji, która mogłaby się zarysować pomiędzy Różewiczem a Baczyńskim. Postawy przedwojenne, zwane katastroficznymi, mają swój odpowiednik w poezji wizyjnej wraz z wszystkimi konsekwencjami, które stąd płyną dla obrazu poetyckiego; była to poezja skojarzeń podświadomych, nawiązująca do symbolicznego traktowania słowa. Mogła ona przybierać kształty bogato rozwinięte, zdradzające rozbudzenie wyobraźni jak np. przedwojenna twórczość Zagórskiego, bądź też ciężać ku ograniczeniu i monotonii wyobraźni, jak właśnie u Czechowicza. Otóż opozycja Różewicz — Baczyński jest właśnie opozycją tych dwóch możliwości, które nasilają się w wyniku doświadczeń wojennych. Baczyński reprezentuje barokowo-wizyjny typ wyobraźni poetyckiej, Różewicz natomiast typ wyobraźni zredukowanej. Była to opozycja istotna, co okazało się szczególnie wyraźnie, kiedy stała się ona znów aktualna. Dopiero wtedy, ponieważ spory, które wszczął w 1950 roku np. Wiktor Woroszyński o poetykę Majakowskiego — wysuwając twierdzenie, że jest to poetyka jedynie możliwa do uprawiania przez rewolucyjnego poeetę, wynikały po prostu z braku poczucia ciągłości kultury, ze znieczulenia na autentyczne nurty i impulsy życia umysłowego i oglądane z dzisiejszej perspektywy, zasługują tylko na odnotowanie przez archiwistę.

Nowa sytuacja poetycka, może by nawet powiedzieć, że po raz pierwszy nowa w okresie powojennym, powstaje w roku 1956. Jakie motywy się na to składają? Czy wykuszanie się poetów starszych generacji? W roku 1953 odeszli Julian Tuwim i Konstanty Ildefons Gałczyński. W roku 1956 zmarł Lechoń, a w następnym — Staff. Ale przecież w dalszym ciągu współlistnieją przedwojenne kierunki poetyckie: w pełni sił twórczych są Iwaszkiewicz, Przyboś, Ważyk, Stern i Jastrun. O zasadniczej odmienności powstającego po roku 1956 układu poetyckiego decyduje przede wszystkim przyrost nowych nazwisk, a ponadto przemiany obejmujące twórczość pisarzy starszych pokoleń. Wystarczy

przypomnieć czym była poezja Wazyka do roku 1956, a czym odtąd zaczęła się stawać. Tworzy się sytuacja dość osobliwa, kiedy przemianom ulegają niemal wszyscy poeci; nie mamy więc do czynienia z grupą młodych występujących przeciwko starym, lecz z synkretycznym procesem poetyckim, co jest zresztą charakterystyczne dla powojennego życia literackiego nie tylko w Polsce. Nie powstają wyraźnie wyodrębnione grupy literackie, ośrodki określonych idei poetyckich, jak to było w okresie przedwojennym.

Rok 1956 jest dla poezji polskiej ważny i z tego powodu, że dopiero wtedy po raz pierwszy w okresie powojennym stało się możliwe określenie stosunku do poprzedzających ten okres zjawisk poetyckich, tzn. współczesne przewartościowanie awangardy, futuryzmu, ekspresjonizmu a nawet symbolizmu — kierunków, bez których dokładnej znajomości w ogóle nie sposób ustosunkować się do tego, co stało się w poezji nowoczesnej, a w ślad za tym i tworzenie poezji aktualnej. Wszystkie te spory, które w dalszym ciągu jeszcze trwają, zapoczątkował rok 1956.

Poetów wzbogacających mapę poetycką po roku 1956 wymienię tylko paru — dla przykładu. Są wśród nich tacy, których debiuty były sztucznie opóźnione, jak np. Miron Białoszewski, będący rówieśnikiem Różewicza. Aczkolwiek uprzednio sporadycznie drukował, Białoszewski stał się znany i wszedł w krwiobieg poezji polskiej dopiero po roku 1956. To samo można powiedzieć o poezji Zbigniewa Herberta i Tymoteusza Karpowicza. Wraz z Wielawą Szymborską, Arnoldem Ślucim, Tadeuszem Nowakiem tworzą oni „starsze” skrzydło nowej konstelacji poetyckiej. Poza tym pojawiło się wielu poetów, których debiuty począwszy od 1956 roku były startem rzeczywistym: Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Ernest Bryll, Jarosław M. Rymkiewicz, Urszula Kozioł i długi szereg innych. W prasie krajowej zaczęły ukazywać się wiersze młodych poetów polskich mieszkających za granicą: Bogdana Czaykowskiego, Romana Taborskiego. Jest też rzeczą charakterystyczną, że dopiero w ostatnim dziesięcioleciu otrzymaliśmy znaczące książki krytyczne o poezji — Kazimierza Wyki **Rzecz wyobraźni** i niedawno wydane **Łowy na kryteria**, Artura Sandauera **Poeci trzech pokoleń**, Jana Błońskiego **Poeci i inni**, Jerzego Kwiatkowskiego **Klucze do wyobraźni**. W tym też okresie zbierają swój dorobek teoretyczno-programowy sami poeci; ukazują się więc książki Przybosia **Linia i gwar**, **Sens poetycki**, Sterna **Poezja zbuntowana**, Jastruna **Poezja i rzeczywistość**.

Do poetów, których wymieniałem, chciałbym dołączyć jeszcze jedno nazwisko — zmarłego tragicznie kilka lat temu Andrzeja Bursy, aby na przykładzie jego wierszy pokazać jedną z zasadniczych polaryzacji postaw poetyckich pokolenia, którego Bursa był nie najwybitniejszym może, ale bardzo charakterystycznym reprezentantem.

Oto wiersz **Szczury**:

Chcieliśmy mieć najpiękniejsze zwierzęta.
 Drapieżniki prężne i złote,
 Pokochaliśmy skok, galop i tętent,
 Fosforyczny blask kociego oka.

Nasza stałość, której nie zmieni
 Nawet układ gwiazd, jakim obrazem
 Ma się szczyścić... chyba walką jeleni,
 Podpatrywać tygrysi szmer wśród głązów.
 Mówiąc tak, szliśmy ulicą pustą
 Zmordowani ustami, dłońmi,
 Gdy księżyc okrągłe lustro
 Zakrył obłok burzy niespokojny.

Noc dusiła mściwym, późnym majem,
 Aż na chodnik z betonowej rury
 Histerycznym cichym wyrajem
 Wyskoczyły rozpasane szczury.

Szybko, zwinnie, lubieżnie... cicho sza,
 Szczurze pląsy, śmietników girlandy,
 Szczur się ploni, szczur na flecie gra,
 Szczur różami obsypuje szczurzą bandę.

Łożem, salą betonowe rury,
 Tańce, harce, zaloty bezszelestne.
 Otoczyły ruchliwe wieńce szczurów
 Patetycznych kochanków współczesnych.

Wiersz drugi pt. **Ogród Luizy** zarysowuje opozycję przebiegającą wewnątrz poezji Bursy, a równocześnie znamiennej dla całej jego formacji poetyckiej.

W czerwcu najpiękniej ogród zakwita Luizy
 Którego nieistnienie zabija jak topór
 Zawieszony na tęczy pod gwarancją wizji
 Rozżarza się w olśnieniu purpurowych kopuł
 W czerwcu najpiękniej ogród zakwita Luizy

Luiza której lekkość gracia i swoboda
 Metal z różą a krzemień z obłokiem kolarzy
 Biega bezbronna w ciemnych lewadach ogrodu
 Serca wryte w korze mając na swej straży
 Luiza której lekkość gracia i swoboda

Kawalkada dąbrowy czujność sarnich blasków
 Gamę śmiechu Luizy powtarza gdy ona
 Rozrzucając włosów rozgwiadę na piasku
 Poddaje nagie gardło śmiechu zwyciężona
 Kawalkada dąbrowy czujność sarnich blasków

Łaskę Luizy może zdobyć tylko męstwo
 Pewność rzutu i nerwów szaleńcze napięcie
 Zwycięzco umazany gęstą krwią zwierzęcia

Przynieś jej lwią paszczękę i serce łabędzie
 Łaskę Luizy zdobyć może tylko męstwo

Prostotę tajemnicy ogrodu Luizy
 Labiryntów i altan puszczy i klombów kwiatnych
 Ptaszarni i rykowisk gonów gazeli chętych
 Pojąć potrafisz tylko prawy i szlachetny
 Prostotę tajemnicy ogrodu Luizy

Którego nieistnienie zabija jak topór
 Realnością śmiertelnych poczekalni ziemi
 Przeklęty rojeniami dzieci i idiotów
 Wydrwiony mgieł nonsensem ginie w neurastenii
 Którego niesienie zabija jak topór

Od wiersza **Szczury** łatwo jest wyprowadzić drogę ku problematyce „turpizmu”, znanej choćby z burzliwych polemik, które za sprawą Przybosa przetoczyły się w swoim czasie przez prasę literacką. Zjawisko to wymagałoby osobnego komentarza, ograniczam się więc tylko do krótkiego sygnału: **szczurze zaloty zniszczyły marzenie o tygrysim skoku. Ale czy zniszczyły? Ogród Luizy** zdradza przecież tęsknotę do rzeczywistości harmonijnej. Ogród jest bardzo starym symbolem poetyckim, oznaczającym szczęśliwą arkadię, ale również zamierzchłe archetypy dzieciństwa, rojenia „dzieci i idiotów”. Ponieważ próbie zdobycia tego świata towarzyszy okrucieństwo, harmonijny ład rozsadzający dysonanse. Tęsknota do ogrodu, którego nieistnienie „zabija jak topór”, nie może zostać zrealizowana. Niemożność znalezienia spokojnej przystani we współczesności, ale również niemożność rezygnacji z ideału, który by mimo wszystko sprowadzał rozdarta współczesność do jakiegoś wspólnego mianownika — na tych przede wszystkim biegunach jest rozpięta sytuacja liryki współczesnej. Wydaje się, że powodzenie Herberta dlatego jest właśnie tak duże, że potrafi on w swojej poezji czysto i sugestywnie przedstawić te dwa bieguny — z jednej strony poczucie względności i ironii odnoszące się do najgłębszych warstw świadomości i obejmujące również pospolite przedmioty (już sam tytuł „Studium przedmiotu” jest tu charakterystyczny), z drugiej strony poszukiwanie formuły, która by poza doznaniem sceptycyzmu i zniechęcenia, melancholii i ironii, wskazywała motyw przewodni, nawet gdyby miał on być nieczyły i doskonały jak kryształ. Stąd może powracające obrazy rzeczy i form precyzyjnych, chłodnych i okrutnych, aczkolwiek potrzebnych człowiekowi jako układ odniesienia. Można się tu dopatrywać paraboli współczesnej cywilizacji z jej wszystkimi sprzecznościami wewnętrznymi, które wywołują uczucie obecności, tak często goszczące również w poezji Grochowiaka:

Jest świat przedmiotów czysty i szlachetny
 Człowiek w nim niby gość nagły co w progę

Wołając żarcia powoduje wzgardę
Krzesel i klamek
I równin posepnych

W stosunku do tradycji występują upodobania synkretyczne i uniwersalistyczne. Rozbiciu języka, penetracji znaczeniowej jego najmniejszych cząsteczek składowych, jak np. w poezji Białoszewskiego i Karpowicza, towarzyszy poszukiwanie formuły scalającej, chęć odświeżenia i sprawdzenia w świetle współczesnej wrażliwości estetycznej tego, co narosło w ciągu dziejów. Przekorny antytradycjonalizm, który charakteryzował szturmowe fazy awangardy europejskiej w okolicach pierwszej wojny światowej, sam stał się przeszłością.

Cóż można powiedzieć na zakończenie? Sytuacja współczesnej liryki polskiej jest bogata i złożona. Imponujące jest przy tym nasilenie imprez poetyckich, konkursów i festiwali, ich zasięg geograficzny. Przecież to nie jest tylko Warszawa, może nawet nie przede wszystkim Warszawa!