



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Neue Identitätskonzepte in der jungen polnischen
Poesie der frühen 1990er Jahre“

Verfasserin

Sarah Chlebowski, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 375

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Polnisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Alois Woldan

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	5
1. Der historische Vorspann	7
1.1. Die Wende 1989/90	7
1.1.1. Der Kulturbetrieb vor der Wende.....	9
1.1.1.1. Lagebesprechung	10
1.1.2. Die Auswirkungen auf den Literaturbetrieb nach der Wende.....	12
1.2. Der literarische Übergang.....	13
1.2.1. „Ende des romantischen Paradigmas“	15
1.3. BruLion, bRULION, brulion, bL - Neuanfang.....	17
1.3.1. Generelle Charakterisierung.....	17
1.3.1.1. Alternative Kultur	21
1.3.1.2. Tabu, Provokation und Skandal.....	23
1.3.1.3. Plattform und Förderer junger Literatur	25
1.3.2. Rezeption.....	26
1.3.3. Zusammenfassung des Verlaufs von <i>Brulion</i>	30
2. Theoretische Grundlagen: Identitätskonzepte	32
2.1. Wer bin ich?	32
2.2. Identitätskonstruktionen.....	33
2.2.1. Starke vs. schwache Identität	33
2.2.2. Stabile vs. prozessuale Identität	35
2.2.3. Identifikation vs. Differenz	36
2.3. Identitätsbezüge	39
2.3.1. Personale Identität	39
2.3.2. Kollektive Identität.....	41
2.4. Untersuchungsinstrument für die Gedichtanalyse	43

3. Analytischer Teil	45
3.1. „Klasycyści“ und „Barbarzyńcy“	46
3.2. Marcin Świetlicki.....	48
3.2.1. <i>Zimne kraje</i>	49
3.2.2. Identitätskonzept bei Świetlicki	70
3.3. Marcin Sendecki	71
3.3.1. <i>Z wysokości</i>	72
3.3.2. Identitätskonzept bei Sendecki.....	84
3.4. Marcin Baran.....	85
3.4.1. <i>Sosnowiec jest jak kobieta</i>	86
3.4.2. Identitätskonzept bei Baran	96
4. Resümee.....	98
5. Streszczenie w języku polskim	102
6. Literaturverzeichnis.....	107

Einleitung

*Nie mogłem znaleźć w lustrze podobieństwa
do nikogo, niczego. Przypuszczałem, że
jestem własny w jakieś jeszcze
niejasnej misji, którą uświadomię
sobie kiedy urosnę.*

(Marcin Świetlicki: *Zimne Kraje*)

Lyrik, Dichtung und Poetik genießen in Polen bis heute einen hohen Stellenwert. Dies ist nicht zuletzt auf die tragische Geschichte des Landes zurückzuführen, welches jahrhundertlang für die Aufrechterhaltung der nationalen Identität kämpfte. Eine besondere Rolle fiel dabei Schriftstellern und Dichtern zu, die sich zu Hütern der Moral erklärten und kulturelle Werte verteidigten. Diese moralischen Aufgaben, die in der polnischen Romantik ihren Anfang nahmen, sind tief im kollektiven Gedächtnis des Landes verankert. Mit dem Zerfall der Sowjetunion 1990 und der Rückkehr der polnischen Souveränität und Unabhängigkeit hat sich die Rolle der Literaten als Bewahrer der polnischen Sprache und Tradition erfüllt. Bereits vor der politischen Wende 1989 gruppierten sich in Krakau rund um die Studentenzeitschrift *Brulion* Dichter, die eine politisch engagierte Lyrik und somit auch die moralischen Verpflichtungen eines Dichters ablehnten. Marcin Świetlicki, Marcin Baran und Marcin Sendek sind nur einige der Namen, die in Verbindung mit *Brulion* genannt und deren Gedichte im Rahmen dieser Arbeit noch ausführlicher besprochen werden.

Der Zusammenbruch der Sowjetunion kam für die meisten Schriftsteller und Schriftstellerinnen, die sich bereits damit abgefunden hatten, dass die politische Wirklichkeit in dieser Form noch länger erhalten bleiben würde, überraschend. Sie veröffentlichten ihre Werke entweder durch einen offiziellen oder durch einen illegalen, im Untergrund geführten Verlag. Mit den Problemen der Umbruchgesellschaft befasste man sich selten. Aus diesem Grund öffnete sich durch die plötzliche Wende im Jahre 1989 in der polnischen Literaturlandschaft eine Leerstelle, die es zu füllen galt. Lyrik stellte schon immer die literarische Gattung dar, die am schnellsten auf Veränderungen in Politik und Gesellschaft reagieren konnte. Aus diesem Grund wurden für die vorliegende Arbeit Gedichte von jungen Dichtern gewählt, die in den frühen 1990er Jahren ihre ersten Gedichtbände veröffentlichten. Dadurch soll die Frage geklärt werden, ob in den Arbeiten dieser jungen Autoren neue

Identitätskonzepte in den ersten Jahren nach der Wende entstanden sind und wenn ja, wie sie zustande kamen und aussahen. Zu diesem Zweck wurde eine dreigliedrige Teilung der Arbeit vorgenommen:

Das erste Kapitel stellt den diachronen Teil dieser Arbeit dar. Es werden die wichtigsten historischen Prozesse skizziert, die zu der politischen Wende führten. Insbesondere werden die Situation des gespaltenen Literaturbetriebs vor 1989 und die Auswirkungen auf diesen nach der Wende beschrieben. Anschließend folgt eine kurze Darlegung der Bedeutung des Jahres 1989 als eine bedeutende literarische Zäsur. Sowohl die Leserschaft, als auch Literaturkritiker erhofften sich durch den Zusammenbruch des Kommunismus einen Aufschwung des literarischen Lebens und ein Aufkommen neuer literarischer Formen. Einen Neuanfang sahen daher viele in der Zeitschrift *Brulion*, die im Rahmen dieser Arbeit am Ende des ersten Kapitels genauer vorgestellt wird.

Das zweite Kapitel bildet den theoretischen Teil, die Heranführung an den Begriff der Identität, auf den sich der analytische Teil der Arbeit stützt. Einerseits wird ein Einblick in die Theorien zur Identitätsbildung gewährt und andererseits werden die für diese Arbeit relevanten Identitätsformen und unterschiedlichen Bezugseinheiten des Begriffs skizziert. Anschließend werden die theoretischen Ergebnisse zum Identitätsbegriff in ein passendes Untersuchungsinstrument für die Gedichtanalyse operationalisiert und zusätzlich zentrale Fragestellungen für die Analyse formuliert.

Das dritte Kapitel enthält als zentralen Kern der Arbeit den analytischen Teil. Mittels Analyse ausgewählter Gedichte, die in den frühen 1990er Jahren veröffentlicht wurden, und einer genauen Betrachtung des lyrischen Subjekts werden Identitätskonzepte zu den Gedichtbänden der Dichter Świetlicki, Baran und Sendeki beschrieben. Dies soll zu einer möglichen Antwort auf die Forschungsfrage führen, ob sich in den frühen 1990er Jahren in der polnischen Poesie neue Identitätskonzepte entwickelt haben.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Es soll jedoch darauf hingewiesen werden, dass sämtliche Personenbezeichnungen sowohl für das männliche als auch das weibliche Geschlecht gelten.

1. Der historische Vorspann

Die Wende in den Jahren 1989/90 bedeutete für die Gesamtbevölkerung Polens eine drastische Veränderung und alle Bereiche des Staates – Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur – waren von ihr betroffen. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie es zu diesem Transformationsprozess kam und welche Auswirkungen er auf den polnischen Literaturbetrieb hatte. Die Kulturträger befanden sich in einer schwierigen Situation, mussten sie sich doch Anfang der 1990er Jahre in der wirtschaftlich und politisch instabilen Übergangsphase zurechtfinden und um ihre Existenz kämpfen.

Der Literaturbetrieb veränderte sich nicht nur angesichts der strukturellen und organisatorischen Probleme, die durch wirtschaftliche Transformation verursacht wurden. Er sah sich auch konfrontiert mit neuen ästhetischen Ansprüchen, die besonders durch die jüngere Generation von Autoren propagiert wurden. Deshalb sind die Veränderungen, die man zu Beginn der 1990er Jahre in der polnischen Literaturlandschaft wahrgenommen hat, nicht allein auf die sich rapide veränderte politische Situation zurückzuführen. Es gab bereits, wie noch gezeigt wird, Anzeichen eines Funktionswandels in der polnischen Literatur und ihrer ästhetischen Zielsetzung vor dem Wendejahr und vor dem wirtschaftlichen Transformationsprozess, nämlich in den 1980er Jahren.

1.1. Die Wende 1989/90

Im Gegensatz zu anderen ehemaligen kommunistischen Ländern verlief die Transformation in Polen relativ konfliktfrei. Der Erfolg dieses Systemwechsels beruhte auf den Gesprächen zwischen den Vertretern der Partei und der Regierung auf der einen Seite und den Oppositionellen in Form der *Solidarność* auf der anderen Seite. Diese Verhandlungen wurden später als das Konzept des *Runden Tisches* bekannt, da die formellen Eröffnungs- und Schlussitzungen dieser Verhandlungen an einem runden Tisch stattfanden (vgl. Bingen 1998: 59-63). Politische Reformen, Gewerkschaftspluralismus und Initiativen in Wirtschafts- und Sozialpolitik waren die wesentlichen Ergebnisse, die in drei Protokollen zusammengefasst wurden. Ein wesentlicher und später umstrittener Punkt war das Zugeständnis zwischen den Gesprächspartnern einen „dicken Strich“ unter der Vergangenheit zu ziehen. Der Gedanke dahinter war, dass der Wandel – zumindest gesellschaftspolitisch – langsam und evolutionär

gestaltet werden sollte. Realpolitisch hieß das keine Lustration der Vergangenheit und kein Einblick in die Staatsakten (vgl. Heyde 2006: 121).

Ganz andere Strategien wurden wirtschaftspolitisch verfolgt. Die Wirtschaft wurde durch den damaligen Finanzminister Leszek Balcerowicz einer „Schocktherapie“ unterzogen. Die Preisregulierung und somit auch Preissubventionen wurden über Nacht aufgehoben. Danach folgten Privatisierung und Schaffung neuer Eigentumsformen von Unternehmen. Die Liberalisierung führte zu einem enormen Anstieg der Arbeitslosigkeit und einer hohen Inflationsrate. Preise stiegen, jedoch wurden Löhne den Preisen nicht angepasst. Die Konsequenzen des Balcerowicz-Plans bewirkten bei der Bevölkerung eine radikale Ernüchterung. Man sehnte sich nach den sozialen Sicherheiten, die der Staatssozialismus geboten hatte. Diese politische Unzufriedenheit in der polnischen Bevölkerung wurde zusätzlich durch die wachsende Uneinigkeit in den Reihen der *Solidarność* verstärkt und so kam es, dass in den Parlamentswahlen im Jahre 1993 erstmals wieder eine Mehrheit aus dem postkommunistischen Lager (SLD) und der Bauernpartei (PSL) gewählt wurde (vgl. Bingen 1998: 72).

Der Übergang Polens zur Dritten Republik verlief nicht über Nacht, es gingen ihm mehrere konfliktreiche Prozesse voran, die an dieser Stelle nur oberflächlich behandelt werden können. Es ist schwer einzuschätzen, wie entscheidend z.B. die Wahl des Krakauer Erzbischofs Karol Wojtyła zum Papst im Jahre 1979 für Polens Weg in die Unabhängigkeit war. Auf jeden Fall stärkte sie das Selbstbewusstsein aller Polen. Die Kirche hatte ohnehin schon eine herausragende Rolle in der Opposition inne. Sie bot politisch Verfolgten eine Zufluchtsmöglichkeit und stellte Freiräume für zivilen Widerstand zur Verfügung, beispielsweise offerierte sie der Zeitschrift *NaGłos* [LautGesagt], die wie der Titel der Zeitschrift besagt mündlich wiedergegeben wurde, Räumlichkeiten für Treffen (vgl. Dedecius 2000a: 817f.).

Die Lebensmittel- und Stromversorgung wurde durch den Rekordwinter 1979 erschwert. Preise eskalierten und die Unruhe in der Bevölkerung nahm zu. Massenkundgebungen in der Danziger Lenin-Werft, Generalstreiks, Protestmärsche, Übergriffe der Polizei sowie Unfälle mit zahlreichen Todesopfern standen an der Tagesordnung. Die Regierung wurde zu einem Waffenstillstand mit der Gewerkschaft gezwungen, welcher am 31. August 1980 vom stellvertretenden Ministerpräsidenten Mieczysław Jagielski und dem Sprecher der Gewerkschaft Lech Wałęsa unterzeichnet wurde. Die *Solidarność* wurde offiziell zugelassen und zählte bis Herbst 1981 an die 10 Millionen

Mitglieder (vgl. Heyde 2006: 119). Als die *Solidarność* eine tiefgreifende Demokratisierung der Gesellschaft forderte, ging die Parteiführung entschlossen dagegen vor und übergab die Führung in Staat und Partei General Wojciech Jaruzelski, der am 13. Dezember 1981 den Ausnahmezustand über das Land verhängte. Der Einsetz des Kriegsrechts zur Rettung der Volksrepublik hatte drastische Auswirkungen auf das Leben der Bevölkerung. Versammlungen wurden verboten, der Schriftstellerverband *ZLP* wurde trotz seiner politischen Nähe zum Regime aufgelöst, politische Oppositionelle, vor allem Intellektuelle, wurden verhaftet bzw. in Lagern interniert. Preissteigerungen trieben Polens Wirtschaft in eine katastrophale Lage. Im Land breitete sich Mitte der 1980er Jahre eine Hoffnungslosigkeit aus, die viele zur Emigration bewegte.

Eine Rückkehr zur alten Norm erwies sich jedoch als trügerisch und so wurde der Kriegszustand im Mai 1983 endgültig aufgehoben. Trotz zahlreicher Amnestien, durch die die meisten politischen Gegner aus der Haft entlassen wurden, blieb man gegenüber der Regierung misstrauisch. Das Entsetzen über die Entführung und Ermordung eines regimekritischen Priesters, Jerzy Popiełuszko, brachte zum ersten Mal seit dem Einsetzen des Kriegsrechtes wieder einmal Zehntausende auf die Straßen. Die Öffentlichkeit ließ sich immer weniger manipulieren und kontrollieren, sodass die Regierung gezwungen war Reformen einzuläuten. Die Zeit der Gespräche am *Runden Tisch* begann.

1.1.1. Der Kulturbetrieb vor der Wende

Es soll betont werden, dass sich der polnische Kulturbetrieb nicht erst radikal im Jahr 1989 parallel zu den politischen und wirtschaftlichen Transformationsprozessen veränderte, sondern bereits Mitte der 1970er Jahre ein Wandel einsetzte. Wolfgang Schlott beschreibt diese so früh beginnende Entwicklung als einen „von Beschleunigung und Beharrung begleiteter Prozeß [sic] der Auflösung des ideologischen Legitimationsgefüges [...], in dem die Veränderungen innerhalb und außerhalb des Kulturbetriebs eine wesentliche Rolle gespielt haben“ (Schlott 1992: 21).¹ Dabei zählt Schlott drei wesentliche Faktoren auf, die diesen Prozess ausgelöst und vorangetrieben haben (ebd.):

¹ Wolfgang Schlott beschreibt in einem von der Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen herausgegebenen Band „Kultur im Umbruch“ die wesentlichen Punkte in der Entwicklung des gesamten polnischen Kulturbetriebs vor und nach der Wende.

- Die Bildung eines staatlich unabhängigen kleinen Publikationsnetzes im September 1977, wie beispielsweise den Untergrundverlag *NOWA* (*Niezależna Oficyna Wydawnicza*) (vgl. Drewnowski 2004: 282f.)
- Die 1980 entstehende Gewerkschaftsbewegung *Solidarność* und der Wunsch nach Selbstbestimmung des eigenen Kulturbetriebs
- Die Selbstdemontage der staatlichen Kulturadministration bedingt durch die wachsende Finanzschwäche des Staates

Die Veränderungen im Kulturbetrieb waren besonders sichtbar im polnischen Büchermarkt. So war die Zahl der Neuerscheinungen nach einer Statistik des Ministeriums für Kunst und Kultur seit den 1970er Jahren ruckläufig, was angesichts der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krise dieser Zeit nicht weiter verwunderlich ist. Staatsverlage setzten hauptsächlich auf Nachdrucke bzw. Sachbücher, Anthologien, Bildbände, Sammelwerke aus anderen Populärwissenschaften u. ä. Kritiker sahen darin eine Ratlosigkeit seitens der offiziellen Verleger den politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisenerscheinungen der Gegenwart gerecht zu werden (vgl. Dedecius 2000a: 807). Die Rückläufigkeit der belletristischen Erstveröffentlichungen sollte auch eine Änderung in der polnischen Mentalität bedeuten, in der Literatur traditionell die Rolle des Widerstandes einnahm.

1.1.1.1. Lagebesprechung

Die Dichotomie „my“ [wir] und „oni“ [sie] – (damit sind Kommunisten, Okkupanten, Unterdrücker gemeint) verlief vor dem Zerfall des kommunistischen Staates durch alle gesellschaftlichen Bereiche.² Besonders sichtbar war sie in der Literatur. Die Zensur teilte den Literaturbetrieb in zwei Lager: das offizielle Publikationsnetz mit den vom Staat geförderten Verlagen einerseits und den inoffiziellen *drugi obiegi* [Zweiter Umlauf], der im Untergrund agierte, andererseits. Autoren, die über staatliche Belange und gesellschaftskritisch schreiben und trotzdem in offiziellen Verlagen publizieren wollten, waren gezwungen ihre Werke durch

² Stefan Garsztecki weist auf diese Gegenüberstellung als ein besonderes Merkmal der politischen Kultur der Volksrepublik Polen hin (vgl. Ders. 1999: 135ff.). Garsztecki betont auch, dass bereits polnische Soziologen in den 1980er Jahren versuchten „nicht von einer Homogenität zumindest der ‚Gegengesellschaften‘ auszugehen [...] Es wurde zunehmend von der Existenz von Sub- und Gegenkulturen ausgegangen“ (ebd.: 136). Im Laufe der Arbeit wird noch auf die genauere Charakterisierung der Sub- bzw. Gegenkulturen (z.B. in der Form des *Dritten Umlaufs*) eingegangen.

Metaphern zu verschlüsseln, um der Zensur zu entkommen. Ihre Leserschaft war für diese Verschlüsselung sensibilisiert und verstand die Doppeldeutigkeit der Zeilen. Poesie im *Zweiten Umlauf* setzte es sich zur Aufgabe, anhand einer einfachen und direkten Sprache das Bewusstsein der Leserschaft zu beeinflussen. Verstärkt wurde dieser Anspruch durch die politischen Unruhen und Demonstrationen in den 1970er und 1980er Jahren. Diese enge Verbindung mit der Politik verstärkte das moralische, an die Romantik erinnernden Pathos. Der *Zweite Umlauf* wurde zum Stichwort für zivilen Widerstand. Die Themenbereiche, zu denen vor allem im Untergrund publiziert wurde, waren folgende (vgl. Schlott 1992: 59):

- Prosa- und Lyriktexte, die in Polen nach 1948 nicht offiziell publiziert wurden (Exilliteratur)
- Publizistische Schriften und Essays
- Historische Abhandlungen und Dokumente zur polnisch-sowjetischen Repressionsgeschichte nach 1945
- Arbeitsmaterialien der „Fliegenden Universitäten“

In der offiziell erschienenen Presse verhielt man sich zum *Zweiten Umlauf* in einer für die Sowjetunion typischen Manier: man ignorierte sie, denn das, worüber man nicht sprach und schrieb, existierte (offiziell) nicht. In den 1980er Jahren kam es jedoch dazu, dass sich die offiziellen wie auch die im Untergrund publizierenden Verlage in einem Konkurrenzverhältnis wiederfanden (vgl. Schlott 1992: 26). Der Grund lag darin, dass Exilliteraten, die im Ausland große Anerkennung genossen, auch im eigenen Land ab einer gewissen Zeit nicht mehr ignoriert werden konnten.³ So kam es unter anderem zu der Situation, dass die zensierte Version von Jerzy Andrzejewskis Werk *Miazga* [Brei] im Jahr 1982 in einem offiziellen Verlag publiziert wurde, jedoch bereits drei Jahre zuvor die unzensierte Fassung im Warschauer Untergrund Verlag *NOWA* und eine Exilauflage im *London-Polonia* Verlag erschienen (ebd.) Es konnte auch vorkommen, dass Werke eines Autors zur selben Zeit legal wie auch illegal erschienen, wie im Fall von Stanisław Barańczak (vgl. Fleischer 1989: 65).

Erste Versuche, diese bipolare Teilung der polnischen Kultur aufzubrechen, finden sich in den frühen 1980er Jahren, unter anderem in der Zeitschrift *Brulion*. Es entstand ein *trzeci obieg* [Dritter Umlauf] von Texten, die dieser Bipolarität nicht mehr folgten und sich

³ Das bekannteste Beispiel stellt Czesław Miłosz dar. Nach der Verleihung des Literatur-Nobelpreises an den in Amerika lebenden Schriftsteller, erlangte Miłosz auch in Polen große Bekanntheit.

weder politisch engagierten noch in den offiziellen Kanon passten.⁴ Vor allem wurde dieser Prozess durch die Zunahme an Subkulturen verstärkt, wie beispielsweise durch die Musikstile Punk und Rock.

Der *Dritte Umlauf* ist vielmehr, wie es Fleischer ausdrückt, „als ein Publikationsort der Subkulturen zu verstehen“ (Fleischer 1994: 9), der sich nicht nur gegen eine politische Vereinnahmung der Literatur äußert, sondern auch seine eigenen – vom *Ersten* (offiziellen) und *Zweiten Umlauf* unabhängigen – Werte und Normen entwickelt.

1.1.2. Die Auswirkungen auf den Literaturbetrieb nach der Wende

Obwohl strukturelle Veränderungen im Kulturbetrieb bereits in den 1970er Jahren stattgefunden hatten, rechnete zur damaligen Zeit niemand damit, dass das Ende des Kommunismus in Polen bereits bevorstand. Anerkannte Schriftsteller und Schriftstellerinnen, wie beispielsweise Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Zbigniew Herbert, Wisława Szymborska oder auch Sławomir Mrożek, befassten sich zu der Zeit kaum mit Krisenerscheinungen der spätkommunistischen Gesellschaft (vgl. Schlott 2004: 23f.). Der Literaturwissenschaftler und Prosaautor Stefan Chwin gibt eine vorläufige Erklärung für dieses Phänomen. Chwins Meinung nach wurde die Mehrheit der polnischen Autoren vom Ende der kommunistischen Herrschaft überrascht.⁵ Die Schriftsteller fanden sich damit ab, dass die politische Wirklichkeit noch lange in dieser Form erhalten bleiben würde und richteten sich daher in den literarischen Publikationsumläufen entsprechend ein, ohne sich weiterhin ernsthaft mit Problemen der polnischen Umbruchgesellschaft zu befassen.

Der Balcerowicz-Plan und die damit verbundenen radikalen wirtschaftlichen Veränderungen machten auch vor kulturellen Trägern wie Verlagen, Kultur- und Künstlerverbänden nicht Halt und betrafen vor allem deren Finanzierung.⁶ Beispielsweise wurden unabhängige Literaturbewegungen vor der Wende noch durch die Untergrundorganisationen der *Solidarność* finanziell unterstützt und vor allem durch die Katholische Kirche organisatorisch gefördert (vgl. Schlott 1992: 34). Viele Künstler lebten

⁴ Fleischer befasst sich in dem Buch „Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre“ mit der Erscheinung und der Literatur des Dritten Umlaufs und beschreibt in diesem Zusammenhang die einzelnen Subkulturen und ihre Publikationsorte (vgl. Fleischer 1994).

⁵ Chwin, Stefan: *Dlaczego upadek komunizmu zaskoczył literaturę polską?*, Teksty Drugie 1994/1: 5-28.

⁶ Für eine detaillierte Schilderung des Prozesses der Umstrukturierung des polnischen Kulturbetriebs wird auf Schlott 1992: 21-66 verwiesen.

auch von zahlreichen privaten Spenden. Dies änderte sich jedoch in der Übergangsphase zwischen 1989-1991, in der es noch nicht den Bedarf bzw. noch keinen Platz für eine staatlich geförderte Kulturpolitik gab. Künstler, Verlage und Verbände wurden mehr oder weniger sich selbst überlassen. Es kam Anfang der 1990er Jahre auch teilweise zu einer Ungleichbehandlung von beispielsweise Buchproduzenten: durch Steuernachlässe wurden die legalisierten (ehemaligen) Untergrundverlage begünstigt, während Staatsverlage erst um die Angleichung dieser Rechte kämpfen mussten (vgl. Schlott 1992: 38). Zur Finanzierungsproblematik kam, dass z.B. Staatsverlage ihr Personalwesen enorm umstrukturieren mussten.⁷

Die Veränderungen im Literaturbetrieb betrafen nicht nur die Struktur. Auch inhaltlich kam es zu einigen Neuerungen. Themen, Stilistik, der Geschmack des Lesepublikums und vor allem der institutionelle Rahmen veränderten sich. Obwohl die Zensur und somit auch die Teilung des Publikationswesens in den offiziellen und den *Zweiten Umlauf* aufgehoben wurden, herrschte in der Literaturszene weiterhin ein Partikularismus. Ein Zusammengehörigkeitsgefühl zwischen den Autoren und Autorinnen, die vor kurzen noch im Untergrund publizierten, und den Regimesympathisanten konnte sich nicht so recht einstellen. Die Gesetze des freien Marktes machten auch vor dem Literaturbetrieb nicht Halt: die Preise für Druckerzeugnisse stiegen, die Abhängigkeit von Sponsoren wuchs und die Leserzahl sank (vgl. Dedecius 2000a: 825). Zum ersten Mal musste sich der polnische Buchhandel den Wünschen der Masse anpassen. Das Buch war nicht mehr eine begehrte Mangel- bzw. Schmuggelware, sondern musste in Konkurrenz treten mit einer aus dem Westen importierten Flut an bunter Boulevardpresse.

1.2. Der literarische Übergang

Die Generation der Dichter, die in den 1980er Jahren debütierte, war nicht besonders erfolgreich. Ihre Dichtung ist entweder politisch engagiert, wie bei Antoni Pawlak bzw. Tomasz Jastrun, und entspricht den romantischen Erwartungen an Lyrik oder sie zieht sich zurück in eine innere Emigration, die in Richtung einer „Privaten Alternative“ geht.⁸

⁷ Diese strukturellen und wirtschaftlichen Probleme betrafen natürlich nicht nur den Literaturbetrieb, sondern auch andere Bereiche der polnischen Kultur, wie Theater, Film- und Kinowesen, Galerien etc.

⁸ Für eine genauere Betrachtung der Dichtung der 1980er Jahre soll auf entsprechende Sekundärliteratur verwiesen werden, wie beispielsweise den Artikel „Betrachtungen zur Dichtung der achtziger Jahre“ von

Beispiele für dieses Modell der Dichtung sind Bronisław Maj und Piotr Sommer. Die meisten der hier genannten Dichter haben sich anderen Beschäftigungsfeldern zugewendet und gerieten auch seitens der Literaturwissenschaft und Leserschaft bald in Vergessenheit. Ihre Dichtung wurde von den nicht absehbaren Ereignissen des Jahres 1989 eingeholt und ihres Sinn und Zweck beraubt.

W znaczeniu kulturalnym rok 1989 stanowi dla Polski, podobnie jak wymiarze politycznym i ekonomicznym, wyrazistą cezurę, datę niezmiernie ważną. Można powiedzieć, że w tym momencie świadomość społeczeństwa polskiego wchodzi na drogi nowoczesnego rozwoju, zaczyna spełniać typową funkcję przypadającą jej udział społeczeństwa o ustroju kapitalistycznym. W tamtym czasie odnalezienie i dopowiedzenie własnej narodowej tożsamości wydawać się mogło zadaniem najpoważniejszym i najpilniejszym. (Grupiński/Kiec 1997: 7)

Das Jahr 1989 war nicht nur für die politische und wirtschaftliche Ordnung ein Neubeginn, sondern markierte auch in den Augen vieler Leser und Leserinnen eine neue literarische Periode mit einer vollkommen neuen Ästhetik. Mit dem Zerfall des kommunistischen Regimes wurde die vom *Zweiten Umlauf* hervorgehobene ethisch-ideologische Funktion der Dichtung ihres Zweckes beraubt. Obwohl die populärsten Gedichtbände noch immer altbewährte Namen wie Miłosz, Różewicz, Herbert und Szymborska trugen, blickten Literaturkritiker erwartungsvoll auf das dichterische Schaffen der neuen Literaturgeneration und die Art und Weise, wie sie die neue politische, postkommunistische Wirklichkeit in Polen adressieren würden.

Von vielen Kritikern, unter anderem Jan Błoński oder Tadeusz Drewnowski, wurde das Jahr 1989 mit der bedeutenden Zäsur von 1918 verglichen.⁹ Beide Zäsuren beinhalten enorme historische Umbrüche. Während jedoch das Jahr 1918 und das Erlangen der Unabhängigkeit einen literarischen Aufschwung bedeutete, brachte die Zäsur 1989, in den Augen von Drewnowski und Błoński trotz gravierender politischer Ereignisse keine bedeutsame neue ästhetische Ausdrucksform hervor.¹⁰ Eventuelle Gründe sind

Sergiusz Sterna-Wachowiak. Er fasst die Charakteristika der Dichtung der 1980er Jahre in Zusammenhang der politischen Geschehnisse zusammen: Sterna-Wachowiak, Sergiusz (1994): Betrachtungen der Dichtung der achtziger Jahre; In: Chrzętowska, Bożena und Zimmermann, Hans Dieter: Umgang mit Freiheit. Literarischer Dialog mit Polen, Berlin, S. 167-184.

⁹ Einer der ersten Literaturkritiker, der einen solchen Vergleich zwischen den Jahren 1918 und 1989 gezogen hat, war Jan Błoński: vgl. Ders.: Bezładne rozważanie starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy w latach istnienia Polskiej Ludowej, Teksty Drugie 1/1990: 24.

¹⁰ Vgl. Drewnowski, Tadeusz: Dość urodzajny kryzys, Polityka 44/ 1994. Später ging man soweit, dass sich Kritiker fragten, ob man überhaupt das Jahre 1989 als eine markante Zäsur in der polnischen Literaturgeschichte sehen kann, wie Marcin Pietrzak in seinem Artikel „Przełom czy ciągłość: 1989“. Anhand verschiedener Aspekte (Literarische Konjunktur, Kritik, Ideen und Themen, Formen) kommt Pietrzak zu dem

möglicherweise, dass durch die Abschaffung der Zensur und die hohe Anzahl an neugebildeten Verlagen eine Flut an Exilliteratur auf den polnischen Literaturmarkt strömte. Junge Autoren mit neuen ästhetischen Mustern und innovativen Ideen konnten nicht zu Wort kommen bzw. wurden von wichtigen Literaturkritikern nicht wahrgenommen. Die Dichter, die von den Literaturkritikern beachtet wurden, gruppierten sich um die Zeitschrift *Brulion*, die besonders durch die Veröffentlichung von provokativen Texten die Aufmerksamkeit einer großen Anzahl von Leser und Leserinnen, aber auch von Literaturkritikern, auf sich zog. Die Gedichte der Lyriker um *Brulion* erschienen regelmäßig auch in anderen Literaturzeitschriften. Literaturkritiker verbanden mit den jungen Dichtern hohe Erwartungen angesichts der politischen Wende 1989. Besonders in der Debatte um die Frage, welche Funktion Poesie in der neuen politischen Wirklichkeit inne hat, griff man auf Poesie aus dem Umkreis *Brulion* zurück.¹¹

1.2.1. „Ende des romantischen Paradigmas“

Es ist schwer in Worte zu fassen, welche enorme Bedeutung die Romantik für die polnische Kultur bis hinein ins 21. Jahrhundert inne hat. Die Romantik stellt in Polen nicht nur eine literarische oder philosophische Kategorie dar, sondern sie ist auch ein wesentlicher Faktor in der Spezifik der polnischen Kultur. Maria Janion, eine der bedeutendsten Kennerinnen sowohl der polnischen als auch der europäischen Romantik, setzt nach dem Verlust der Unabhängigkeit am Ende des 18. Jahrhunderts ein neues Kulturparadigma an, welches erst zweihundert Jahre später ein Ende finden soll. Nach 1831 dominierte das Verständnis von romantischer Poesie als Gefühlsausdruck.¹² Die historischen Umstände – der fortwährende Verlust der Souveränität – verstärkten zusätzlich die Reduktion der Romantik auf einen

Schluss, dass es sich hierbei um keine richtige Zäsur handle, sondern eine Fortsetzung der bereits bestehenden Literaturprozesses (Pietrzak 2003: 11-28).

¹¹ Eine rege Debatte um die Frage nach der (neuen) Funktion von Literatur nach dem Fall des Kommunismus wurde durch die Veröffentlichung des Gedichtes „Dla Jana Polkowskiego“ von Marcin Świetlicki im Jahr 1990 ausgelöst.

¹² Janion charakterisiert die romantische Dichtung, die nach 1831 in Polen entstand, als epigonal (vgl. Hoelscher-Obermaier 1998: 30). Man versuchte, die großen Dichter der Romantik, vor allem Adam Mickiewicz, nachzuahmen. Insbesondere betonten die Dichter nach 1831 das (patriotische) Gefühl. Janion schreibt in diesem Zusammenhang über einen Gefühls- „Terror anständigen polnischen Empfindens“ (ebd.). Vor allem wurden romantische Ideen im späteren Verlauf auf ein einseitiges Kulturkonzept reduziert, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, das nationale Identitätsgefühl zu verteidigen.

einheitlichen Kulturtypus, welcher die polnische Kultur bis ins 21. Jahrhundert beeinflussen sollte und den Janion als „romantisch-symbolisch“ bezeichnet:

[...] w ciągu prawie dwustu lat od epoki porozbiorowej poczynając, a na stanie wojennym i okresie po nim kończąc, w Polsce przeważał dość jednolity styl kultury, który nazywam symboliczno-romantycznym. Romantyzm właśnie – budował przede wszystkim poczucie tożsamości narodowej i bronił symboli tej tożsamości. Dlatego nabrał charakteru charyzmatu narodowego. Stawiał drogowskazy i zaciągał warty na ich straży. Kanon romantyczny przechodził z pokolenia na pokolenie. Dość jednolita – mimo wszelkich odstępstw, znaczonych nieraz wielkimi nazwiskami twórców – kultura ta organizowała się wokół wartości duchowych zbiorowości, takich jak ojczyzna, niepodległość, wolność narodu, solidarność narodowa. Interpretacja tych wartości posługiwała się kategoriami bądź tyrtejskimi, bądź martyrologiczno-mesjanistycznymi; współżyły one, czasem antynomicznie, czasem harmonijnie, w modelu kultury romantycznej. Dominującą rolę odgrywała tutaj literatura, tzw. sztuka słowa i wszystko właściwie służyło przekazowi jej uświęconych treści, jej patriotycznego posłannictwa. (Janion 1996: 45.)

Nicht nur in der polnischen, sondern auch in anderen slawischen Kulturen hat Literatur eine nationale Funktion, die auf politische Ereignisse reagiert. Walter Koschmal nennt diese kulturelle Tradition in Anlehnung an Michail Bachtin „Verantwortungsästhetik“ (Koschmal 1996: 19-43) und spricht von der „Verantwortung des Schriftstellers gegenüber dem Volk“. Diese Verantwortungsästhetik setzt jedoch ein Ziel voraus, einen erstrebenswerten Sinn, demgegenüber sich ein von messianischem Glauben getragenes Subjekt verpflichten kann (ebd.: 26). Im Zuge der politischen Veränderungen und der Wende im Jahr 1989 verlor jedoch diese Verantwortungsästhetik bzw. das romantisch-symbolische Kulturparadigma seine Gültigkeit. Durch das Wiedererlangen der Souveränität wurde das Ziel, der Sinn der Verantwortungsästhetik, erreicht. Die polnische Literatur verlor die patriotisch-moralische Aufgabe die nationale Identität zu hüten. Anstatt des romantischen Paradigmas gewannen neue Kulturmodelle an Relevanz. Dieser Standpunkt wurde besonders von Maria Janion vertreten, die 1991 das „Ende des romantischen Paradigmas“ postulierte.¹³

Neue Kulturmodelle passten sich der neuen wirtschaftlichen und politischen Situation an und werden deutlich in der verwendeten Sprache und der Ästhetik.¹⁴ Ein Beispiel eines anderen Modells in der polnischen Kulturlandschaft stellt die Zeitschrift *Brulion* dar.

¹³ Janion eröffnete besonders mit dem Artikel „Krwotok lawy“ (Rzeczpospolita 1/1991) eine vielstimmige Debatte. Weitere Beiträge von Janion zu diesem Thema waren u.a.: Szansa kultur alternatywnych, Res Publica 3/1991; Zmiany kodu, Polityka 48/1991; Pożegnanie z romantyzmem, Nowe książki 6/1991 und das Kapitel „Zmierzc paradygmatu“ im Buch „Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?“, Warszawa 1996.

¹⁴ Walter Koschmal analysiert das Ende der Verantwortungsästhetik in der russischen Gegenwartsliteratur anhand häufig verwendeter Sprachmittel (Klischee, Wiederholung) und der Semantik (Entwertung des Inhalts) (vgl. Koschmal 1996: 26-40). Den kulturellen Paradigmenwechsel in der polnischen Erzählliteratur seit Beginn

1.3. BruLion, bRULION, brulion, bL¹⁵ - Neuanfang

1.3.1. Generelle Charakterisierung

Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Krzysztof Koehler, Wojciech Wencel, Marcin Baran und Marcin Sendecki sind Namen, die in Nachschlagewerken zur jungen polnischen Literatur oft nebeneinander gereiht werden, obwohl ihre Texte und ihre ästhetischen Ansprüche sich teilweise vollkommen voneinander unterscheiden.¹⁶ Auf den ersten Blick ist das einzig Gemeinsame, das diese jungen Schriftsteller miteinander verbindet, die Publikation in der Zeitschrift *Brulion* Anfang der 1990er Jahre und das Erscheinen einer gemeinsamen Anthologie unter dem Titel *przyszli barbarzyńcy* (übersetzen kann man diesen Titel auf zwei Weisen: entweder „Barbaren sind gekommen“ oder „zukünftige Barbaren“). In der Sekundärliteratur finden sich unterschiedliche Bezeichnungen für diese Autoren. Man spricht von einer gesamten *Brulion* Generation, einem Phänomen, einer Gruppe bzw. einer Formation. Es stellt sich daher die Frage, welche Charakterisierung am besten zutrifft.

Um von einer literarischen Generation, vergleichbar z.B. mit der Generation der *Kolumbowie*, sprechen zu können, ist es weniger ausschlaggebend, ob sich die Autoren in einer gemeinsamen Altersgruppe befinden, viel wichtiger ist der Zeitpunkt des literarischen Debüts. Außerdem braucht man eine politische bzw. kulturelle Zäsur, die auch prägend für die Biografie der Autoren ist (vgl. Jarosiński 1992: 825-833). Auf den ersten Blick sieht man das Jahr 1989 mit seinen weitreichenden politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Folgen. Jedoch hat die Poetik der oben genannten Autoren bereits vor dem Wendejahr Gestalt angenommen. Jarosław Klejnocki und Jerzy Sosnowski geben kein genaues Jahr an, sondern die verweise allgemein auf die 1980er Jahre, als sich in Polen langsam alternative Subkulturen in Form von jugendlichen sogenannten „Kontrakulturen“ zu entwickeln

der 1980er Jahre bespricht Wolfgang Schlott und kommt zu dem Schluss, dass die neue politische Wirklichkeit zwei Prozesse in der polnischen Prosa freisetzt: Erstens erleidet der Text einen Funktionsverlust und zweitens wird die Autorität der Textsubjekte untergraben (vgl. Schlott 2004: 81-94).

¹⁵ Die Schreibweisen des Zeitschriftennamens variieren: auf der Titelseite der Zeitschrift steht bRULION, im Heft selbst kürzt man den eigenen Namen mit „bL“ ab, Krzysztof Koehler verwendet den Namen der Zeitschrift in der „orthographisch korrekten Form“ - Brulion (vgl. Koehler 1996: 209-218). Oft trifft man auch in der Sekundärliteratur auf die Schreibweise „BruLion“ bzw. „bruLion“.

¹⁶ Z.B. Hutnikiewicz, Artur/ Lam, Andrzej (Hg.) (2000): *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Bd. 1. Warszawa, S. 66.

begannen (vgl. Klejnocki/Sosnowski 1996: 26-28). Nach Ansicht der Autoren hatte die im Vergleich zum Westen verspätete Entwicklung der Musikstile Rock bzw. Punk in Polen drei wesentliche Bedeutungen für die heranwachsende Gruppierung um die Zeitschrift *Brulion*. Erstens entstand durch die Etablierung der Musikstile in der polnischen Kulturlandschaft eine immer größer werdende Anzahl an Zuhörern, die sich mit dieser Art von Musik identifizieren konnten. Die Liedtexte kommentierten auf eine ehrliche Weise Erfahrungen von jungen Menschen. Zweitens wurden nun neue, meist unprofessionell geführte Zeitschriften von Fans für Fans herausgegeben, sogenannte *fan-ziny* (eine Abkürzung des englischen Wortes fan-magazine), die ihr Publikationsprofil abseits von politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Themen erweiterten. Darin befanden sich neben z.B. dadaistischen Gedichten auch Graffitis, Comics und andere Formen, die keinen Platz im *offiziellen* bzw. *Zweiten Umlauf* hatten. Dies führte zur Bildung der sogenannten *art-ziny*, die durch ihre kritische Einstellung gegenüber der Realität den *Dritten Umlauf* einleiteten (vgl. Fleischer 1994: 9-12). Viele Schriftsteller von *Brulion*, wie beispielsweise Jacek Podsiadło, fassten zunächst Fuß in eben diesen *art-ziny*. Drittens entstand ein neues Modell der Kommunikation zwischen den Teilnehmern und Teilnehmerinnen des *Dritten Umlaufs*, welches durch eine Gleichwertung ermöglichte, dass ein jeder Adressat bzw. Sender sein konnte.

Man kann in den 1980er Jahren keine genaue Zäsur markieren, die dazu führte, dass sich auf dieser eine literarische Generation bildete. Die Musik, die Bildung des *Dritten Umlaufs* und der Prozess der Kontrakultur war, verteilt auf die 1980er Jahre, ein Zeitgeist der Jugend, welcher weniger ein kollektives, sondern vielmehr ein individuelles Bewusstsein förderte. Die Gruppe um *Brulion* entsprach diesem Zeitgeist. *Brulion* hatte kein einheitliches literarisches Programm, sondern besprach eine Vielfalt von Standpunkten, die durch individuelle Erfahrungen geprägt waren.

Faktum ist, dass die erste Ausgabe der Zeitschrift *Brulion* 1986 in einem Krakauer Studentenwohnheim entstand. Sie wurde zunächst von Robert Tekieli, Olga Okoniewska, Katarzyna Krakowiak und Bogusław Serafin publiziert. Bis 1991 waren in der Redaktion unter anderem noch Marcin Baran, Marcin Sendeki und Mirosław Sychalski tätig. *Brulions* Chefredakteur Tekieli beschrieb die Zeitung als „brudnopis całej naszej kultury“ [Schmierheft unserer ganzen Kultur] (vgl. Dunin-Wąsowicz/Varga 1998: 20). Später fügte man dem Titel die Ergänzung „pismo nosem“ hinzu.¹⁷ Heutzutage assoziiert man mit der Zeitschrift *Brulion*

¹⁷ „Pismo nosem“ [Schrift (in der Bedeutung von Zeitschrift) mit der Nase]. In der polnischen Sprache existiert die Phrase „wyczuć pismo nosem“ und bedeutet so viel wie „eine Lunte riechen“, etwas erahnen.

Provokationen, Skandale und Tabubrüche. Von 1986 bis 1989 war *Brulion* ein vierteljährlich erscheinendes Druckwerk, herausgegeben von dem Untergrundverlag *Oficyna Literacka*. Die ersten Ausgaben hatten wenig gemeinsam mit der Zeitschrift, die nach der Wende Kultstatus erlangen sollte. Im Gegenteil, *Brulion* entsprach anfangs den Vorstellungen eines durchschnittlichen Untergrundperiodikums des *Zweiten Umlaufs*. Es dominierten hauptsächlich Namen der Oppositions-Elite, wie beispielsweise Artur Międzyrzecki, Antoni Pawlak, Wiktor Woroszyński, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jan Józef Szczepański u.a. Daneben schaffte man auch Platz für nicht polnisch-sprachige Autoren, wie Nadežda Mandel'stam (aus Russland), Ivan Klíma oder Bohumil Hrabal (beide aus der damaligen Tschechoslowakei). Jedoch war man von Anfang an besonders bemüht, junge polnische Schriftsteller und Schriftstellerinnen zu fördern, wie der folgende Appell von Robert Tekieli belegt:

Zapraszamy do współpracy wszystkich pisarzy tworzących w języku polskim, *szczególnie serdecznie najmłodszych* [hervorgehoben durch S.Ch.]. Mamy nadzieję, że dzięki rozszerzeniu grona stałych współpracowników nasze pismo, już od następnego, podwójnego numeru będzie się ukazywać w kształcie zbliżonym do zamierzonego.¹⁸

Mit dem Appell von Tekieli zeigt sich eine Besonderheit der Zeitschrift. Es reichte nicht nur der bloße Kontakt, man wünschte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen Schriftsteller und Redakteuren. Das führte dazu, dass *Brulion* mehr als nur ein Ort der Publikation wurde. So veröffentlichte man bereits in den ersten zwei Nummern Gedichte von Autoren, die man später zu den wesentlichen Mitgliedern *Brulions* zählte. Als Beispiele sind zu nennen: Marcin Baran, der im ersten Heft debütierte, Krzysztof Koehler (Debüt in der zweiten/dritten Nummer) und Marcin Sendek (Debüt in der vierten Nummer von *Brulion*). Die Liste der jungen Autoren, die in *Brulion* ihre Gedichte veröffentlichten, erweiterte sich nun rasch mit jeder neu erscheinenden Nummer der Zeitschrift, sie umfasst unter anderen: Piotr Czajkowski, Zbigniew Machej, Paweł Filas, Artur Szlosarek, Paweł Szwed, Marzena Broda, Manuela Grotkowska und allen voran Marcin Świątlicki.

Die erste Ausgabe von *Brulion* beinhaltete, obwohl sie dem polnischen Kabarett der 1970er und 1980er Jahre gewidmet war, am Schluss eine Bekanntmachung zur Verleihung des Titels „napis roku“ [Innschrift des Jahres], der an die Phrase „Strzelaj albo emigruj“ [„Schieß oder emigriere“] ging. Dieser Aufruf war auf die Mauer eines Kohlelagers in der

¹⁸ *Brulion* Nr.1, 1987: 2.

Poselska Straße (Krakau) gesprüht worden.¹⁹ Außerdem erschien in der Rubrik *Noty, omówienia, okruchy* [Notizen, Rezension, Fragmente] eine soziologische Studie, die besagte, dass nur 7% der Polen die *Solidarność* unterstützten (vgl. Wieczorek 2005: 9). Der im bekannten Nachschlagewerk zur polnischen Gegenwartsliteratur „Parnas bis“ zitierte Andrzej Horubały kommentierte, dass, obwohl *Brulion* von Beginn an kein herauskristallisiertes Programm hatte, bereits in dieser ersten Ausgabe Anzeichen für eine skeptische Position gegenüber dem „intellektuellen Kollektivismus der Oppositions-Kultur“ herauszulesen sei (vgl. Dunin-Wąsowicz/Varga 1998: 20.). Diese Anzeichen wurden im Laufe des Bestehens der Zeitschrift deutlicher, besonders in den Rezensionen und Leserbriefen (vgl. Woldan 2004: 176-179). Einerseits übte man Kritik an politisch engagierten Dichtern wie beispielsweise Tomasz Jastrun und Leszek Szaruga,²⁰ andererseits publizierte man Leserbriefe eines politisch engagierten Antoni Pawlak.²¹ Hier wird eine weitere Besonderheit von *Brulion* sichtbar, die viele Kritiker der Zeitschrift zum Vorwurf machten: Es werden unterschiedliche Positionen, die auch durchaus widersprüchlich sind, nebeneinander und ohne weiteren Kommentar seitens der Redaktion gedruckt. *Brulion* verfolgte kein einheitliches Programm. Jedoch kann man, besonders in der späteren Entwicklung der Zeitschrift, feststellen, dass *Brulion* wesentlich mit drei Themenbereichen verknüpft ist, auf die anschließend näher eingegangen werden soll.

1. Die **alternative Kultur** (Stichwort „Gegenkultur“): damit sind Gruppen gemeint, die fördernd für die Entwicklung der polnischen alternativen Kultur gewirkt haben. Im Besonderen sind die Verbindung Text-Musik durch Punk- und Rockgruppen, bzw. die Verbindung Text-Bild (anhand von Graffitis), subkulturelle Zeitschriften, sogenannte *art-ziny* und das Happening durch die in Wrocław angesiedelte Gruppe *Pomarańczowa Alternatywa* [Orangene Alternative] zu nennen, die für *Brulion* nicht nur Ausgangspunkt einer polnischen Kulturkritik wurden, sondern auch für die Autoren eine wesentliche Inspirationsquelle darstellten.
2. Brüche mit **gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Tabus**: Obwohl *Brulion* nicht von Beginn an provokative Texte publizierte, änderte sich diese

¹⁹ Es folgten später widersprüchliche Information, dass der Autor bzw. Autorin der Inschrift Robert Tekieli oder Manuela Gretkowska gewesen sei (vgl. Wieczorek 2005: 9).

²⁰ *Brulion*, Nr.4, 1987/88: 113-114.

²¹ Antoni Pawlak - ein typischer Vertreter des *Zweiten Umlaufs* und der engagierten Literatur. Neben seinem politischen Engagement (Teilnehmer am Streik der Gdanker Leninwerft im Sommer des Jahres 1980, die die Gründung der Gewerkschaft *Solidarność* zur Folge hatte), publizierte er unter anderem auch in Untergrundzeitschriften, wie *Wezwanie*, *Tygodnik Mazowsze*, *PWA* oder der in Paris verlegenden *Kultura*. Vgl. Dedecius 2000b: 661-664.

Strategie durch die neunte Ausgabe des Heftes, welche eine Welle des Skandals auslöste und gleichzeitig die Zeitschrift bekannt und berüchtigt machte.

3. **Młoda Literatura [Junge Literatur]:** In erster Linie wollte *Brulion* als ein literarisches Periodikum gelten, daher konzentrierte man sich im Besonderen auf die Förderung von jungen, neuen und unterschiedlichen Schriftstellern. Ein besonderes Merkmal der Zeitschrift war die Aufhebung der Differenz zwischen hoher, elitärer Literatur und niedriger, populärer Literatur. Es fehlte jedoch auch nicht an theoretischen Auseinandersetzungen mit Literatur, die häufig zu Diskussionen anregten.

Diese drei Themenbereiche beziehen sich auf *Brulion*, wie es Anfang der 1990er Jahre herausgegeben wurde. Die Zeitschrift wurde in ihrer Form der Konterkultur in den späteren Nummern nicht mehr fortgeführt, da sich die Interessen des Chefredakteurs veränderten und wesentliche Akteure *Brulions* eigene Wege gingen.

1.3.1.1. Alternative Kultur

Brulion erschien, wie bereits erwähnt, im sog. *Zweiten Umlauf* und integrierte sich nach der Wende in die offizielle Medienlandschaft. Aus diesem Grund kann man die Zeitschrift *Brulion* nicht als einen typischen Vertreter des *Dritten Umlaufs* bezeichnen. *Brulion* nahm, zu mindestens in den ersten Ausgaben des Hefters, eher eine vermittelnde Position zwischen dem *Zweiten* und dem *Dritten Umlauf* ein. Viele Autoren der *art-ziny* publizierten in *Brulion* und umgekehrt veröffentlichten einige typische *Brulion* Autoren in den *zin*-Zeitschriften (vgl. Fleischer 1994: 10 und 69). Als bestes Beispiel dient Jacek Podsiadło, der neben seiner Tätigkeit in *Brulion* auch in der Redaktion des *art-zins Dobry Jaśko* saß. Die Einblicke in die Geschehnisse der Jugendkultur, die weder im offiziellen noch im *Zweiten Umlauf* Beachtung fanden, bildeten eine Besonderheit von *Brulion*, der man in der Zeitschrift viel Platz widmete. So erschien beispielsweise bereits im vierten Heft (1987/88) eine neue Rubrik unter dem Titel *Garaż*, in der erstmals Geschehnisse aus dem Umfeld der jungen, alternativen Subkultur geschildert wurden. In der ersten Ausgabe der Rubrik *Garaż* veröffentlichte man das Lied „Nasza Tradycja“ [Unsere Tradition] der Musikgruppe *Teenage Love Alternative* (heute ist die Band besser bekannt unter den Namen *T. Love*). Das Liedfragment zeigt deutlich die

zwiespältige, ironische Haltung gegenüber der nationalen Tradition, die hier aus Religion, Kampf und kurzlebigen Momenten besteht:

Na szyi krzyżyk
W kieszeni amunicja
Na wieki wieków
To jest nasza tradycja
Na stole wódka
Uciecha krótka
Święta godzina
*W imię Ojca i Syna*²²

In der Rubrik *Garaż* wurden besonders oft Liedtexte abgedruckt. Das lag daran, dass man besonders früh diese Art von Musik, die Texte und ihre Verfasser als wesentliche Faktoren für die Bildung eines alternativen, kulturellen Modells in der jungen polnischen Generation erkannt hat. Später erweiterte man diese Rubrik, indem man Texte veröffentlichte, die sich direkt mit der alternativen Kultur beschäftigten. Als Beispiel kann unter anderem der Text von Paweł Kasprzak „Wszyscy jesteśmy pomarańczowi“ [„Wir alle sind orange“] herangezogen werden, der erstmals ein Happening der Gruppe der sog. *Pomarańczowa Alternatywa* vorstellt.²³ Die *Pomarańczowa Alternatywa* feierte auf den Straßen Wrocławs ironisch Parolen der Kommunistischen Partei. Mit solchen und ähnlichen Straßenaktionen leitete diese Bewegung einen neuen Weg des politischen Ungehorsams ein. Das Thema um die alternative Kultur in Polen dominierte auch Doppelheft elf und zwölf (Krakau, Sommer/Herbst 1989), im Besonderen ist hier der Artikel von Robert Tekieli unter dem Titel „Fuckty“ zu erwähnen.²⁴ Der damalige Chefredakteur beschreibt das Selbstverständnis der wichtigsten Gruppierungen und deren Aktivitäten zur alternativen Kultur. Im Speziellen geht er auf folgende alternative Gruppierungen ein: *Pomarańczowa Alternatywa*, *Wolność i Pokój* [Freiheit und Frieden], die anarchistische Künstlerformation *Totart* in Danzig, musikalische Subkulturen, die *zins* und ihre Lesergruppen.

Die Beschreibung der Subkultur und der Einblick in das alternative kulturelle Geschehen blieben bis zu den letzten Ausgaben von *Brulion* wichtige Themenschwerpunkte der Zeitschrift. Die Autoren konzentrierten sich jedoch nicht nur auf das kulturelle Leben in Polen, sondern gaben auch Einblicke in das internationale Geschehen in diesem Bereich. Zum Beispiel erschien die zwanzigste Nummer (1993) unter dem Namen der tschechischen Zeitschrift *Revolver Revue* (der eigentliche Name *Brulion* stand nicht auf dem Titelbild). Man

²² Zit. n.: *Brulion*, Nr.4, 1987/88: 90.

²³ Vgl. *Brulion*, Nr.7/8, 1999: 75-79.

²⁴ Vgl. *Brulion*, Nr.11/12, 1989: 158f.

präsentierte darin die Errungenschaften des tschechischen Undergrounds und Autoren wie Egon Bondy, Jiří Kolař, Jana Krajcerová und Jáchim Topol. Nach dieser Ausgabe wurden in den nächsten drei Jahren nur mehr fünf Ausgaben von *Brulion* veröffentlicht. Die Gründe dafür sind einerseits in der ästhetischen Heterogenität der Autoren zu suchen, andererseits engagierte man sich in anderen Formaten der Publikation, wie beispielsweise in TV- und Radioprogrammen wie *Alternativi*, *Lalamido* und *Ultrafiolet*. *Brulion* war eine der ersten Zeitschriften in Polen, die Kunst und Kultur zu einem sich gut verkaufenden Massenprodukt machten. Die Vertreter und Vertreterinnen *Brulions* bewiesen, dass sie die Gesetze der freien Marktwirtschaft beherrschten, indem sie bereits im Impressum der ersten offiziell veröffentlichten Nummer aus dem Jahr 1990 schrieben: „My, ludzie brulionu, chcielibyśmy mieć dużo pieniędzy. Nie: wszyscy razem i na cele publiczne, ale: każdy z osobna i na cele prywatne.”²⁵ Das Verlangen schnell an Geld zu kommen veranlasste so manchen Autor, sein Talent an zahlende Werbefirmen zu verkaufen. Es steht zur Diskussion offen, ob dabei der authentische Impuls der Alternative verloren ging.

1.3.1.2. Tabu, Provokation und Skandal

Im Winter des Jahres 1989 erschien das neunte Heft – die wahrscheinlich berühmteste Nummer *Brulions*. Die Bekanntheit lag wohl an der Tatsache, dass diese Ausgabe zum ersten Mal im zweijährigen Bestehen der Zeitschrift für einen richtigen Skandal sorgte und somit den Weg freimachte für die weitere Entwicklung *Brulions* und seine spätere Bekanntheit. Zu lesen waren darin Auszüge aus Georges Batailles surreal-pornografischer Erzählung *Histoire de l'œil* und aus Jean Genets Roman *Notre Dame des Fleurs*. Außerdem beinhaltete diese Heftnummer neben einem Essay zur sexuellen Revolution, in dem unter anderem Johannes Paul II. als Repräsentant der Repression vorgestellt wurde, eine ominöse Auflistung eventuell begangener Sünden junger Mädchen, aufgezählt durch einen Mgr. Antonio Maria Claret unter dem Titel „Złoty klucz – kwestenariusz do użytku spowiedników [Goldener Schlüssel – Fragebogen für Beichtväter]. Die Reaktion auf die neunte Ausgabe von *Brulion* erfolgte unmittelbar: die Nummer wurde nicht nur als pornographisch bezeichnet, es schloss sich auch eine Gruppe wichtiger, meinungsbildender Intellektueller zusammen, um einen Brief zu veröffentlichen, der eine Zugehörigkeit der Mitglieder von *Brulion* zum Sicherheitsdienst

²⁵ *Brulion*, Nr.14/15, 1990: 190.

suggestierte und auf die Autoren der neunten Ausgabe moralischen Druck ausübte (vgl. Koehler 1996: 213-214). Jedoch stellt sich die Frage, warum die Übersetzung der beiden französischen Texte von Batailles und Genet eine solch enorm starke Reaktion hervorrief und die restlichen „anständigen“ Texte, wie beispielsweise die von Ingeborg Bachmann und Vasily Stus, vollkommen unbeachtet blieben. Krzysztof Koehler gab auf die Frage eine Antwort, indem er schrieb:

Die Veröffentlichung von Bataille stellte den Sinn der Mission in Frage, verengte die Aufgabe der Redaktion zur gewöhnlichen Aufgabe der Edition, die jene Grundsätze, nämlich die süße Last der gesellschaftlichen Auserwählten auf sich zu tragen, mit denen sich eine isolierte Gruppe gerne identifiziert, total zur Seite drängte. (Koehler 1996: 214.)

Es ging also nicht um den Bruch mit dem Tabu der Pornographie, sondern viel schwerwiegender war der Bruch mit dem „Ethos des Untergrunds und der solidarischen Eliten“ (ebd.).

Nach der Wende zeigte die erste offiziell erscheinende Ausgabe von *Brulion*, dass die Strategie des Skandals weiterverfolgt wurde. Man entsprach den Erwartungen der Leserschaft, was zur Folge hatte, dass die Auflagenhöhe von zunächst 500 auf 15 000 (in den besten Phasen) angehoben wurde (vgl. Koehler 1996: 211). *Brulion* versuchte nicht nur mit gesellschaftlichen Tabus zu brechen (gemeint sind die Veröffentlichung von provokativen Texten rund um die Themenfelder Feminismus, Sex, AIDS und Legalisierung von Drogen),²⁶ sondern auch mit politischen, indem man beispielsweise unkommentiert eine Predigt von Heinrich Himmler an SS-Generäle aus dem Jahr 1937 oder antisemitische Rundfunkreden von Ezra Pound veröffentlichte (vgl. *Brulion*, Nr.17/18, 1991). Natürlich wurde der Redaktion Antisemitismus vorgeworfen, besonders nach der Publikation des judenfeindlichen Textes von Louis Ferdinand Céline (*Brulion*, Nr.14/15, 1990). Die Veröffentlichung von solch extrem umstrittenen Schriften ohne jeglichen Kommentar seitens der Redaktion, war für den Leser und der Leserin zur damaligen Zeit ungewöhnlich, da er „an einen stark zensurierten Zugang zur Kultur gewohnt war“ (Koehler 1996: 184).

Obwohl *Brulion* in erster Linie eine literarische Zeitschrift war, bildete die Provokation das Hauptmerkmal der Zeitschrift und hinterließ in den Köpfen der Leserschaft

²⁶ In der 16. Ausgabe beispielsweise stand zwar auf dem Titelblatt „Ohne Skandale“, es wurden aber trotzdem ein Gespräch mit einer in New-York lebenden Porno-Darstellerin polnischer Herkunft und das extrem provozierende und vulgäre Gedicht „Flupy z pizdy“ von Zbigniew Sajnog publiziert (vgl. *Brulion*, Nr.16, 1991). Es wurden auch Texte von Feministinnen und Homosexuellen aufgenommen (vgl. *Brulion* Nr.17/18, 1991). Mehrmals beschäftigte man sich auch mit dem in der damaligen Gesellschaft tabuisierten Themenfeld Drogen, bzw. mit deren Legalisierung (vgl. *Brulion*, Nr. 11/12, 1989; Nr.16, 1991).

höchstwahrscheinlich die eindrucksvollste Wirkung. Viele Literaturkritiker, unter anderem Piotr Bratkowski, sahen in den provokativen Aktionen *Brulions* nicht mehr als eine Promotionsmaschine mit dem Ziel, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Zum ersten Mal gab es eine derart große mediale Aufmerksamkeit für eine Zeitschrift, die sich im Grunde genommen mit Literatur beschäftigte. Man sprach über *Brulion* im Radio, im Fernsehen, in Tageszeitungen und Zeitschriften. Julian Kornhauser fasst es ironisch zusammen, wenn er schreibt, dass Journalisten die Rolle der Literaturkritiker übernahmen.²⁷ Es stellt sich jedoch die Frage, ob sich hinter den Selbstinszenierungen durch Provokationen und Skandale auch Qualität verbirgt. Dies trifft auf *Brulion* zu. Die meisten Literaturkritiker sind sich darüber einig, dass hinter den provokativen Gesten junge vielversprechende Schriftsteller und Schriftstellerinnen stehen. Ein geeignetes Beispiel dafür ist wieder ein Artikel von Bratkowski, der sich darüber beschwert, dass er nicht über die individuellen literarischen Debüts eines Marcin Świetlicki, Jacek Podsiadło, Marcin Sendecki oder Grzegorz Wróblewski schreiben kann. Stattdessen ist er gezwungen über die unter *bibLioteka bruLionu* veröffentlichten Gedichtbände zu berichten, deren Publikation durch Promotionsaktionen wie dem Verbrennen dieser Gedichtbände unter dem Warschauer Kulturpalast begleitet wurde.²⁸

1.3.1.3. Plattform und Förderer junger Literatur

Nach der neunten Ausgabe erwiesen sich die nachfolgenden Erscheinungen weniger provokativ, als anfangs zu erwarten war. In der Nummer zehn (Krakau, Frühling 1989), dem Doppelheft elf und zwölf (Krakau, Sommer/Herbst 1989) und der dreizehnten Nummer (Krakau, Winter 1989) gelang es dem Anschein nach, eine Ausgewogenheit zwischen dem Material aus dem *Zweiten Umlauf* und eventuell skandalösen Texten herzustellen. Es wurden weiterhin Texte von Autoren gedruckt, die im *Zweiten Umlauf* veröffentlichten bzw. auch die Anerkennung aus diesem Umfeld genossen. Dazu gehörten beispielsweise Fragmente aus

²⁷ Julian Kornhauser schreibt: „Wszędzie było ich pełno: w telewizji, w obu państwowych programach, w wysokonakładowych dziennikach, w radiu i prasie, mniej czy bardziej specjalistycznej. Jak biznes to biznes: całą sprawę przejęli dziennikarze, nadając jej rangę pierwszorzędnego wydarzenia. Dziennikarze jak dziennikarze - mało zastanawiają się nad tym, co autor zechciał napisać w swoim utworze, bardziej ich interesuje on sam jako osobowość (jeśli, rzecz jasna, jest to osobowość)” (Ders.: *Barbarzyńcy i wypełniacze*, Tygodnik Powszechny 3/1995).

²⁸ In Piotr Bratkowskis zusammenfassenden Worten: „A zamiast tego piszę o jakichś fioletowych kartonach, niewyraźnych zdjęciach, kłopotach księgarzy i wygłupach pod Pałacem Kultury.” (Ders.: *Terrorysta w piaskownicy*, Gazeta Wyborcza [14.4.1993]).

Bohumil Hrabals Prosa, ein Gespräch mit Jacek Kaczmarek bzw. auch eine Präsentation seiner Gedichte und Lieder, Erinnerungen von Jan Józef Szczepański und Wiktor Woroszyński. Doch nach der neunten Ausgabe von *Brulion* verweigerten viele prominente Autoren aus dem *Zweiten Umlauf* ihre Zusammenarbeit mit der Zeitschrift und daher rückte man die Förderung von jungen, noch unbekannten Schriftstellern immer mehr in den Mittelpunkt. Man wollte in erster Linie eine literarische Zeitschrift bleiben (vgl. Wiczorek 2005: 15). Aus diesem Grund wurde beispielsweise die Rubrik *Kilka uwag o młodej poezji* [Einige Bemerkungen zur jungen Poesie] immer zentraler.²⁹

Vor allem jedoch bot *Brulion*, wie bereits erwähnt, jungen, noch unbekannten Schriftstellern eine Möglichkeit, ihre Werke zu veröffentlichen. Mit Robert Tekieli, Marcin Baran, Krzysztof Koehler, Marcin Sendek, Paweł Filas, Jakub Ekier, Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki, Wojciech Wencel, Piotr Czajkowski, Zbigniew Machaj, Artur Szlosarek, Paweł Szwed, Marzena Broda u.a. sind so gut wie alle führenden Lyriker und Lyrikerinnen der jungen Generation in der Zeitschrift *Brulion* vertreten. Manuela Gretkowska, Izabela Filipiak und Natasza Goerke sind ebenfalls als Vertreterinnen einer neuen weiblichen Prosa zu nennen und auch Andrzej Stasiuk veröffentlichte ab 1991 in *Brulion*. Obwohl die genannten Schriftsteller und Schriftstellerinnen sowohl heute als auch damals vollkommen unterschiedliche ästhetische Ansprüche an ihre Werke hatten, waren sie zumindest zu Beginn der 1990er in *Brulion* unter dem Schlagwort „Młoda Literatura“ [Junge Literatur] vereint. Darüber hinaus wurde noch nie so viel, über die junge, polnische Literatur diskutiert, wie zur damaligen Zeit: „Młoda Literatura“ wurde zum Massenphänomen. Der Grund mag an den außerzeitschriftlichen Aktivitäten *Brulions* liegen: die Herausgabe von Gedichtsammlungen (*biblioteka bruLionu*), gemeinsame Auftritte wie das im Jahre 1992 stattfindende Festival *bruLion-bulion* oder die bereits genannten Fernseh- und Radioprogramme.

1.3.2. Rezeption

Wie bereits mehrmals erläutert, erregte *Brulion* besonders durch die Provokationen und die damit verursachten Skandale ein reges Interesse der Leserschaft wie auch der Medien. Die Diskussionen um die Zeitschrift waren vollkommen unterschiedlich. Für manche war

²⁹ Erstmals vorgestellt wurde die Rubrik *Kilka uwag o młodej poezji* durch Andrzej Niewiadomski, einen jungen Literaturkritiker, Dichters und späteren Redakteur der Zeitschrift *Kresy* (vgl. *Brulion* Nr.10, 1989: 72-75).

Brulions Bedarf nach Tabubruch nichts mehr als eine ironische und spielerische Auseinandersetzung mit der polnischen Kultur- und Literaturtradition. Einige Literaturkritiker akzeptierten und unterstützten die junge Gruppe, wie beispielsweise Jan Błoński,³⁰ Zbigniew Bieńkowski und Marian Stala. Manche, wie beispielsweise der vorhin erwähnte Bratkowski, schätzten die lyrische Qualität einiger *Brulion* Schriftsteller, während andere, wie beispielsweise Leszek Szaruga,³¹ die Zeitschrift als unseriös, nicht ernst zu nehmend, unreif, blasphemisch, pornographisch, und dreist bezeichneten (vgl. Klejnocki/Sosnowski 1996: 32-37).

Man kann die Rezeption von *Brulion* in drei Phasen zusammenfassen. Die erste Phase betrifft die unmittelbaren Reaktionen auf einzelne Texte, die in *Brulion* gedruckt wurden. Meistens waren das erste Stellungnahmen in den frühen 1990er Jahren, in denen sich Literaturkritiker entweder positiv oder negativ über die Zeitschrift äußerten.

Die zweite Rezeptionsphase bezieht sich nicht mehr nur auf einzelne Texte von *Brulion*, sondern auf eine Diskussion, die durch die Veröffentlichung eines Gedichtes von Marcin Świetlicki im Jahre 1990 ausgelöst wurde „Dla Jana Polkowskiego“.³² Das Gedicht ließ im Kreis der etablierten Literaturkritiker die Frage nach der (neuen) Funktion von Literatur nach dem Fall des Kommunismus aufkommen.

Dla Jana Polkowskiego³³

Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyne przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród.

Poezja niewolników żywi się ideą,
idee to wodniste substytuty krwi.
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco

³⁰ Vgl. Jan Błoński: *Michnikomachia*, Tygodnik Literacki 1991/20. Błoński schreibt positiv über das Wirken der jungen Schriftsteller von *Brulion* – er charakterisiert sie mit „posiadaniem syndromu wolności“.

³¹ Für Szaruga zeigte sich insbesondere mit der 16. Ausgabe von *Brulion*, dass sie weder neue Ideen noch ernstzunehmende Propositionen für ein kulturelles Leben haben (vgl. Ders.: *Bunt w buntonierce*, *Kultura* 1991/6: 143). Der Titel des Artikels ist eine Anspielung auf einen Gedichtband von Bruno Jasieński (1901-1938) *But w buntonierce*.

³² „Dla Jana Polkowskiego“ wurde zum ersten Mal im April des Jahres 1988 im Rahmen der mündlichen „Zeitschrift“ *NaGłos* vorgestellt. Die Veröffentlichung der schriftlichen Version erfolgte genau zwei Jahre nach dem Verfassen des Gedichtes in der ersten Nummer des *Tygodnik Literacki*. Es war kein Zufall, dass das Gedicht von Świetlicki erst nach der Wende publiziert wurde (vgl. Pawelec 2006: 746).

³³ Zit. n.: Świetlicki 1992: 64f.

użyteczny - w poezji niewolników.

[...]

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.

Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wysławialiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
- maleńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
na idealnie kwadratowych skwerach.

(88)

Die Reaktionen auf „Dla Jana Polkowskiego“ waren vielfältig. Für manche stellte das Gedicht das schriftlich verfasste, literarische Programm der *Brulion* Gruppe dar und das, obwohl es nie in der Zeitschrift selbst gedruckt wurde. Für andere war es eine aggressive Attacke gegen Jan Polkowski selbst. Die Relevanz solcher Angriffe auf anerkannte Schriftsteller aus dem *Zweiten Umlauf* wie beispielsweise Jan Polkowski, macht Krzysztof Koehler deutlich: „[...] kritische Bemerkungen zu Jan Polkowski in jener Zeit, als die Barrikade noch stand und für alle sichtbar war, kam einem Verrat gleich oder wenigstens einer bitteren Undankbarkeit, Schwächung des Widerstandgeistes usw.“ (Koehler 1996: 213). Auf jeden Fall verursachte Świetlickis Gedicht eine rege Debatte um die Frage, welche Funktion Lyrik nach dem Fall des Kommunismus inne hatte bzw. haben sollte. Świetlickis Antwort auf diese Frage ist aus seinem Gedicht leicht ersichtlich. Der junge Autor nennt die Lyrik im Dienste einer größeren Idee und der pathetisch romantischen Rhetorik „Poesie der Sklaven“. Statt den typisch patriotischen Themen wählt Świetlicki Beschreibungen von Alltagsgegebenheiten: „ząb mnie boli, jestem głodny, samotny, my dwoje, nas czworo, nasza ulica“. Es handelt sich hier um eine subjektiv wahrgenommene, auf persönlichen Erfahrungen aufgebaute Welt, die es heißt in Gedichten in Worte zu fassen. Deutlich übt Świetlicki Kritik an einer politisch engagierten Lyrik, nach der man den Raum lüften muss um den „Gestank der Verszeilen“ loszuwerden.

Die allgemeine Frage nach dem Stellenwert *Brulions* in der Literaturgeschichte war kennzeichnend für die dritte Rezeptionsphase. Hier sind im Besonderen Artikel von zwei Kritikern zu nennen: Julian Kornhauser und Grzegorz Musiał. Die Auseinandersetzung

zwischen Julian Kornhauser und der *Brulion* Gruppe begann mit dem Artikel „Krytyk i amory“.³⁴ Auf Kornhausers Kritik, dass *Brulion* eine zu große Aufmerksamkeit seitens der Medien und seitens der Literaturkritiker zu Teil wird, geben Marcin Baran, Marcin Sendecki und Krzysztof Koehler eine ironische und durchaus aggressive Antwort, indem sie schreiben:

Zastanawiam się tylko, KTO mógł Julianowi Kornhauserowi i KIEDY szepnąć do ucha: JESTEŚ WIELKI – JESTEŚ THE BEST – TERAŻ NA CIEBIE KOLEJ – DAWEJ JULEK – DOCZEKAŁEŚ SIĘ – TERAŻ TY. Nietrudno zrozumieć Poetę, że uwierzył. Trudniej mi znaleźć kogoś, kto mógłby bez złej woli myśleć o Kornhauserze jako najlepszym, świetnym, ba, nawet dobrym [...] Wbrew temu, co sugeruje krytyk, nie jestem epigonem Jana Polkowskiego, lecz autora ‘Zjadacza kartofli’.³⁵

Ein weiterer Vorwurf Kornhausers an die jungen Schriftsteller war die Abkehr von einer engagierten Lyrik, das Fehlen von Werten und Ideen und der Widerwille gegen die Vorstellung, dass ein Schriftsteller in Polen mehr als nur literarische Aufgaben hat (vgl. Wieczorek 2004: 24).³⁶ Die Antwort auf Kornhausers Vorwurf kam in der Form eines Gedichtes, welches von den *Martins* in *Brulion* verfasst worden ist: Sendecki, Baran und Świetlicki:

Wiersz wspólny (półfinałowy)³⁷

Napisalibyśmy wiersze
pełne niezłych idei
lub jakichkolwiek.
Ale, drogi Julianie,
żadna nie stoi za oknem.
Tak, za oknem nie chują idei.

Kornhauser konnte sich jedoch auch positiv über *Brulion* äußern, wie der Artikel „Nowi dzicy“ (Res Publica Nowa 1993/6) beweist. Extremer in seiner Kritik gegenüber *Brulion* war Grzegorz Musiał, der zwei Jahre später mit seinem Artikel „Wielki Impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę“ einen regelrechten Streit um die Stellung von *Brulion* in der polnischen Literatur eröffnete. Polemisiert wurde hauptsächlich in drei Zeitschriften: *Tygodnik Powszechny*, *ExLibris* und *Gazeta o Książkach*. Die intensive Diskussion wurde nicht so sehr ausgelöst durch die Inhalte, die Musiał in

³⁴ Julian Kornhauser: Krytyk i amory, *Tygodnik Literacki* 1990/12.

³⁵ Marcin Baran, Marcin Sendecki und Krzysztof Koehler: Wojna!!!, *Tygodnik Literacki* 1991/6: 5.

³⁶ Kornhauser teilte seine Meinung über die jungen Wilden noch in zahlreichen anderen Artikeln mit, wie in „Dekada naśladowców“ (*Tygodnik Literacki* 1991/1-2), wo er sich nur indirekt mit *Brulion* befasste, da er allgemein über die Poesie der 1980er Jahre schrieb, dem bereits angeführten Artikel „Barbarzyńcy i wypełniacze“ (*Tygodnik Powszechny* 1995/3) und einem Interview für die Zeitschrift *Gazeta o Książkach* unter dem Titel „Moda to nie wartość“ (*Gazeta o Książkach* 1995/luty).

³⁷ Zit. n.: Marcin Sendecki, Marcin Baran und Marcin Świetlicki: *Brulion*, Nr. 21/22, 1993/4: 79.

seinem Artikel verkündete, sondern vielmehr durch die Art und Weise, wie er es tat. Sein Artikel erinnert vom Stil her eher an ein Pamphlet als an eine nüchterne Auseinandersetzung.

Była jedenasta wieczór i z radosnym spokojem, potwierdzającym tę tezę, patrzyłem jak za guru „młodej” literatury – nieciekawym indywiduum z Poznania – niósł walizkę idol „młodego” buntu. Jakkolwiek by przez ranki i wieczory ten akt skruchy potwierdzające, zaćpany pijany pogardliwie rzucając spojrzenia spod siwiejących kędziorów i prowadząc się z jak on pijaną zaćpaną pogardliwie rzucając spojrzenia feministką z Hamburgu nie wykrzykiwał „ja! ja!”, na innych zaś (którzy dziesięć lat wcześniej w tym samym miejscu – pompa imienia Walentego Badylaka – i o tej samej porze – dwunasta szesnaście w nocy – tak samo porykiwali) lekceważąco prychnął:
– Tamci już się skończyli.³⁸

Musiał zeigt auf eine provozierende Art und Weise anhand von zwei Beispielen, Rafał Grupiński, (geb. 1952) – dem damaligen Chefredakteur der Zeitschrift *Czas Kultury* - und der Autorin von *Fractale* Natasza Goerke (geb. 1962), die nihilistische Art dieser Generation, ihre Vorliebe für Skandale und ihr Talent zur Selbstvermarktung. In seiner Polemik imitiert der Literaturkritiker und Schriftsteller die provozierende Technik der *Brulion* Generation. Dabei kommt Musiał, wie bereits Kornhauser vor ihm, zu dem Schluss, dass diese Literaturgeneration nicht fähig sei, selbst etwas zu schaffen, sondern bereits vorhandene Ideen von vorangegangenen Generationen nur nachahmen könnte. Das dabei entstandene mediale Interesse sei lediglich eine Saison bedingte Modeerscheinung seitens der Journalisten.

1.3.3. Zusammenfassung des Verlaufs von *Brulion*

Vergleicht man die erste und die letzte Ausgabe von *Brulion*, wird die Entwicklung der Zeitschrift am besten ersichtlich:

Die erste Phase (von der 1. bis zur 7. Ausgabe) entsprach einer ersten Suche nach einer eigenen Stimme. Man arbeitete mit den Autoren der Opposition zusammen und wählte Themen, die der Kultur des *Zweiten Umlaufs* entsprachen. Die Zeitschrift, die sich in erster Linie als ein literarisches Periodikum präsentierte, unterschied sich in ihren Anfängen kaum

³⁸ Grzegorz Musiał: Wielki Impresariat, czyli o pokoleniu trzydziestolatków, czterdziestolatków i jeszcze trochę, Tygodnik Powszechny 1995/1: 8.

von anderen kulturellen Formaten, die in dieser Zeit herausgegeben wurden (vgl. Wieczorek 2005: 56).

Die zweite Phase umfasst die Ausgaben 9 bis 19 und kann als die Periode der Provokation bezeichnet werden, in der auch wesentliche Veränderungen in allen Funktionsbereichen der Zeitschrift stattgefunden haben. Es erschienen auch die Texte, die dann für die „bruLionowcy“ zur Visitenkarte wurden. Der mediale Erfolg half der Redaktion, sich von einer Zeitschrift des *Zweiten Umlaufs* zu einem modernen Periodikum zu entwickeln, wie beispielsweise am grafischen Layout ersichtlich wird. Wichtige Auslöser für die in *Brulion* stattgefundenen Veränderungen waren selbstverständlich auch die politische Wende, die Abschaffung der Zensur und die Entstehung eines freien Marktes, an die man sich vergleichsweise rasant anpasste. Die Wahl der Themen und das Interesse der Redaktion erweiterten sich und gingen über die Grenzen eines typisch literarischen Periodikums hinaus. Die zweite Phase war wahrscheinlich der wichtigste und prägendste Zeitraum in der Geschichte von *Brulion*. Dank der breitgefächerten, meist an Provokation angelegten Aktivitäten der Mitglieder entstand eine meinungsbildende Zeitschrift, die zahlreiche neue Namen in die Literaturszene einführte.

Die dritte Phase (Nr. 21-25) war eine Phase der Stabilisation, besonders die Themenwahl von *Brulion* änderte sich. Sie wurde universeller, man interessierte sich mehr für das „globale Dorf“ als für die „polnische Sache“. Davon ausgeschlossen waren jedoch die Themenbereiche junge Literatur und Drogen, denen man in der Zeitschrift weiterhin viel Platz widmete.

Die letzten Ausgaben (Nr. 27-29) zeigten, dass sich *Brulion* – in der vierten Etappe – in ein Periodikum verwandelte, welches die Denkweise des Katholizismus und die damit verbundene Perspektive übernahm (vgl. Wieczorek 2005: 27f.).³⁹ Prominente Autoren und Autorinnen, wie z.B. Filipiak, Stasiuk und Świetlicki, wanderten in andere Lager, vor allem zur Gruppe der in Posen angesiedelten Zeitschrift *Czas Kultury* (vgl. Woldan 2004: 184) ab, andere Schriftsteller wandten sich anderweitigen Projekten zu.

³⁹ Die widersprüchliche Haltung *Brulions* betreffend der Religion spiegelt die Haltung seines Chefredakteurs, Robert Tekieli, wieder. In den frühen 1990er Jahren engagierte sich Tekieli besonders für die Bewegung des *New Age* um sich später wieder dem Katholizismus zu zuwenden.

2. Theoretische Grundlagen: Identitätskonzepte

„Identität ist eine Antwort auf die Frage ‚Wer bin ich?‘“, so wurde die Grundfrage der Identitätsforschung zusammengefasst (Keupp/Höfer 1997: 7). Auf diese Weise ist die Forschung zur Identität leicht und verständlich erklärt, jedoch die möglichen Antworten auf diese Frage machen aus einer einfachen Fragestellung komplizierte Theorien, übergreifend auf unterschiedliche Disziplinen des wissenschaftlichen Diskurses. So taucht der Begriff Identität heutzutage in unterschiedlichen Kontexten auf. Nicht nur Individuen sind auf der Suche nach dieser, sondern auch Unternehmen und Verwaltungen schaffen sich ein Identitätsbild, Städte und Regionen proklamieren ihre Identität und Minderheiten fordern die Anerkennung ihrer kulturellen Identität (vgl. Assmann 1999: 11). Unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen beschäftigen sich mit und forschen zu diesem Thema, so dass man in der Literatur auf eine hohe Anzahl – je nachdem welcher Aspekt von Identität betont wird – verschiedener Bedeutungsvarianten des Begriffs stößt.

2.1. Wer bin ich?

Die zentrale Frage, die sich in Zusammenhang mit dem Subjekt stellt, bleibt hingegen: Wer oder was bin ich? Wie werde ich zu dem, was ich heute bin? Verändere ich mich? Bin ich es, der bzw. die die Entscheidungen trifft, oder werden mir diese durch äußere Faktoren auferlegt? Die Häufung der Fragen um die Beschaffenheit des Subjekts, das Verhältnis zwischen subjektiven Erfahrungen und dem politischen, sozialen und kulturellen Umfeld, sowie die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft, machen nur zu deutlich, dass sich enorme Unsicherheiten ausbreiten. Die Fragen nach Identität werden umso dringlicher, sobald sich die Umgebung und somit die Bezugspunkte der fragenden Person verändern. Besonders vor dem Hintergrund der politischen Geschehnisse Ende der 1980er Jahre, dem Zusammenbruch des Kommunismus, dem Wandel zu einem demokratischen Rechtsstaat und den wirtschaftlichen Umwälzungen, die das Leben vieler Menschen in Polen quasi über Nacht komplett verändert haben, erhielten diese Fragen zusätzliche Aktualität. Die Wende war nicht nur einhergehend mit einem Wandel der ideologischen Werte, sondern veränderte auch die mentalen, ethischen und ästhetischen Ansichten (vgl. Dąbrowska 2008: 273-278). Besonders

in der polnischen Literatur der 1980er und 1990er Jahre wurden Fragen zur eigenen Identität thematisiert, indem sich die Protagonisten auf die Suche nach dem eigenen „Ich“ machten.⁴⁰

In dem folgenden Kapitel wird versucht, sich einem passenden Identitätsbegriff von zwei Seiten zu nähern: Der erste Teil gewährt Einblick in die Theorien zur Identitätsbildung. Im zweiten Abschnitt werden die für diese Arbeit relevanten Identitätsformen und unterschiedlichen Bezugseinheiten des Begriffs besprochen. Anschließend werden die theoretischen Ergebnisse zum Identitätsbegriff in ein passendes Untersuchungsinstrument für die Gedichtanalyse operationalisiert und zusätzlich zentrale Fragestellungen für die Analyse formuliert.

2.2. Identitätskonstruktionen

2.2.1. Starke vs. schwache Identität

In Zusammenhang mit der Konstruktion von Identität im postmodernen Zeitalter trifft man in der Sekundärliteratur meist auf Schlagwörter wie „Identitätskrise“, „Zerfall der Identität“ bzw. spricht man vom „schizophrenen Charakter“ der modernen Kultur (vgl. Jawłowska 1999: 249). Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher betiteln ihre Einleitung zur Begriffseinführung mit „Identität in der Krise“. Sie schreiben: „Identität, so scheint es, wird in Alltag und Wissenschaft zum Dauerthema, weil die tradierten gesellschaftlichen und kulturellen Grundlagen für eine stabile soziale Verortung und Einbindung der Menschen zunehmend wegbrechen“ (Eickelpasch/Rademacher 2004: 5). In der vorangehenden Epoche der Vormoderne waren die Rollen durch Religion, Gesellschaft und andere soziale Institutionen festgelegt und somit war die Frage nach der eigenen Identität unproblematisch und fest fixiert. Die fortschreitende Modernisierung machte Identitäten zu wählbaren,

⁴⁰ Wolfgang Schlott schreibt von einem regelrechten Modethema in Bezug auf Identität. Für ihn zeichnen sich zwei Erzählmodelle, die sich mit dem Problem der Identität befassen, ab: Das erste ist autobiographisch geprägt, während sich im zweiten Modell die Erzählmuster der Sensations- und Kriminalromane sowie der Groteske durchsetzen (vgl. Schlott 2004: 126f.). Beispiele für die Problematik in der Auto-Identifikation sind u.a. Kazimierz Brandys *Mała księga* (1972), Jerzy Andrzejewski *Miazga* (1979/1982), Ryszard Szubert *Panna Lilianka* (1979), Paweł Huelle *Weiser Dawidek* (1987), Alexander Jurewicz *Lida* (1990), Stefan Chwin *Krótką historią pewnego żartu. Sceny z Europy środkowowschodniej* (1991), Manuela Gretkowska *My zdies' emigranty* (1992) oder *Kabaret metafizyczny* (1994), Tomek Tryzna *Panna Nikt* (1994), Andrzej Stasiuk *Jak zostałem pisarzem. Próba biografii intelektualnej* (1998).

veränderbaren, flexiblen und mobilen Faktoren.⁴¹ Es ist teils ein paradoxer Prozess: auf der einen Seite hat das Individuum durch den Wegfall des bipolaren, politischen Ordnungssystems, das Auslaufen traditioneller politischer Modelle, das Abnehmen stabiler Bindungen an Kirche, Parteien oder familiären Strukturen usw. noch nie so viel Freiheit genossen wie heutzutage, doch auf der anderen Seite werden Individuen durch wachsende Komplexität und Individualisierung in der Gesellschaft in Identitätskrisen gestürzt. Mit anderen Worten: „Neuen Freiheiten stehen neue Unsicherheiten gegenüber, der Auflösung starrer gesellschaftspolitischer Konzepte oftmals Konzeptlosigkeit, der Hoffnung auf Pluralisierung und Demokratisierung die Gefahren der Beliebigkeit und eines neoliberalen, ausschließlich marktorientierten Pluralismus“ (Lutter/Reisenleitner 2008: 92).

So kommt man leicht zu dem Schluss, dass eine Vielzahl von Rollen und Mustern eine schwache, zergliederte Identität markieren, die typisch für postmoderne Gesellschaften sei, während eine starke Identität eine deutliche Trennung von etwas beinhaltet (vgl. Jawłowska 1999: 250-251). Jedoch soll an dieser Stelle an dieser Dualität „schwache vs. starke Identität“ Kritik geübt werden. Die Autonomie des handelnden Subjekts wird durch Strukturen und Prozesse immer mehr eingeschränkt. Die Vorstellung von einem starken, souverän handelnden Subjekt mag wohl hinfällig sein, jedoch sollte man nicht zu schnell in gegenteilige Extreme verfallen (vgl. Straub 1999: 80-82). Dem im Laufe der Arbeit verwendeten Identitätsbegriff geht es nicht um eine klare Entscheidung zwischen einer Identität oder keiner Identität. „Autonomie und Heteronomie sind Gegenbegriffe, die im Hinblick auf die Praxis und die das Handeln orientierende Identität von Personen immer nur akzentuierende Unterscheidung gestatten“ (Straub 1999: 81).

Trotz der Dekonstruktion von Identität durch politische, gesellschaftliche und soziale Faktoren versucht man im Allgemeinen klare Grenzen zu schaffen und Antworten auf Fragen nach der eigenen Identität zu finden.⁴² Das zeigen nicht nur zahlreiche Beiträge und

⁴¹ Vgl. Kraus, Wolfgang: Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. In: Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin, Nr. 3., 2000. Online abrufbar unter <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm> [letzter Zugriff am 30.10.2012]. Kraus führt im ersten Teil des Aufsatzes seine Überlegungen zur Konstruierbarkeit der eigenen Identität aus. Für ihn blickt der Identitätsbegriff auf eine lange geistesgeschichtliche Tradition zurück, jedoch ist Identitätsbildung, wie sie heutzutage konstituiert wird, neu und daher aktuell.

⁴² Diese klaren Grenzen werden, wie noch im Laufe dieser Arbeit näher besprochen wird, erst durch Differenzierung vom Anderen konstituiert. Wie Tomasz Szkudlarek ausgeführt hat: „Identität kann nicht anders als durch die Differenz identifiziert werden. Keine Sache kann mit sich selbst identisch sein; der einzige Weg, um eine Differenz auszumachen, ist, jemandes ‚Anderssein‘ durch das Hervorheben des Unterschiedes aufzuzeigen und dabei eine Subjekt/ Objekt Debatte zu ermöglichen“ (Szkudlarek, Tomasz: Edukacja i

Diskussionen zum Thema, die sich seit Beginn der 1990er Jahre im wissenschaftlichen Diskurs verbreiten. Jedoch muss an dieser Stelle behauptet werden, dass so mancher Aufruf zur Abschaffung des Subjekts, der besonders häufig in Zusammenhang mit postmodernen Identitätstheorien auftritt (Stichwort: „Tod des Subjekts“), ein wenig zu Übertreibung und Einseitigkeit neigt.

2.2.2. Stabile vs. prozessuale Identität

Im folgenden Kapitel werden zwei kontrastierende Zugänge vorgestellt, wie Identität gebildet werden kann. In einem traditionell-essentialistischen Sinn wird Identität als Teil einer natürlichen Ausstattung angesehen. Es wird ein stabiler Wesenskern angenommen, der die Identität eines Individuums ausmacht. Personen sind mit fixen Eigenschaften ausgestattet, die ihr Wesen ausmachen. Das Modell einer stabilen Identität findet man nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Psychologie. „Die Psychologie begreift Identität als den Zustand (moderner: das Verfahren) eines Individuums, welches sich über den Zeitverlauf hinweg und trotz aller Veränderungen als gleichbleibend erfährt: als dasjenige, was aller Erfahrungen zugrundeliegt: *hypokeimenon*, *subiectum*“ (Berensmeyer 2004: 391). Die Identitätsfindung im Jugendalter wird von der Entwicklungspsychologie als die wichtigste Aufgabe, die zu bewerkstelligen ist, angesehen. Eine Störung in der persönlichen Identität führt im Leben der Person zu Instabilität und Krankheit.⁴³ Dasselbe gilt innerhalb dieser Denktradition auch für Gruppen.

Der gegenteilige Zugang weist auf den prozesshaften Charakter von Identität hin. Derart aufgefasst hat die Identitätsbildung nie ein Ende und kann aus diesem Grund nie mit einer endgültigen, individuellen Verortung abgeschlossen werden (vgl. Jawłowska 1999: 250). Das naturalistische, essentialistische Verständnis von Identität wird auch von den Cultural Studies abgelehnt, allen voran von Stuart Hall, der die Identitätskonstruktion aus einem diskursiven Zugang sieht und daher einen prozessualen Identitätsbegriff prägte. Er nannte diesen Prozess „Identifikation“:

tożsamość [Bildung und Identität], Kultura współczesna, Nr. 1(13) 1997, übersetzt u. zit. n. Jawłowska 1999: 250).

⁴³ Eine der bekanntesten Modelle im Bereich der Identitätsentwicklung wurde in Anlehnung an Freud durch Erik Erikson aufgestellt. Nach Erikson werden verschiedene Stadien, welche unterschiedliche Konflikte mit sich bringen, durchlaufen. Durch das Lösen der Konflikte bildet sich eine persönliche Identität. Vgl. Erikson, Erik H. (1973): Identität und Lebenszyklus. Frankfurt am Main, S. 55-123.

[...] identification is constructed on the back of recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. In contrast with the 'naturalism' of this definition, the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always 'in process'. It is not determined in the sense that it can always be 'won' or 'lost', sustained or abandoned (Hall 1996: 2).

Identifikation ist nach Hall ein Prozess, der zwar unter bestimmten symbolischen und materiellen Bedingungen stattfindet, jedoch gleichzeitig auch abhängig vom jeweiligen spezifischen Kontext ist (vgl. Lutter/Reisenleitner 2008: 93).

Zusammenfassend kann man den Identitätsbegriff, wie ihn die Kulturwissenschaften verwenden, folgendermaßen definieren (ebd.):

- Identität ist immer *plural*. Jede Person trägt verschiedene, vielfältige Identitäten (Mutter, Österreicher, Studentin etc.).
- Identität ist immer *umkämpft*. Identitäten werden innerhalb von Machtverhältnissen gebildet, die durch soziale und symbolische Differenz markiert sind.
- Identität ist immer *in Bewegung* und daher *veränderbar*. Durch den Verzicht auf einen essentialistischen, stabilen Identitätskern ist das Subjekt gezwungen sich in einem ständigen Prozess wiederholt neu zu positionieren.

Identitäten sind nie einheitlich, sondern fragmentiert und gebrochen und stehen in einer ständigen Wechselwirkung mit ihrer Umgebung, den herrschenden Diskursen und Praktiken. Daher ist nach Hall die Frage nach der Identität unumgänglich in Zusammenhang mit dem jeweiligen historischen Prozessen und dominierenden Formationen zu stellen (vgl. Hall 1996: 4).

2.2.3. Identifikation vs. Differenz

Dieses Kapitel soll Identitätsbildung anhand von zwei einander nicht ausschließenden Konzepten der *Identifikation* und der *Differenz* veranschaulichen. Im vorangehenden Kapitel wurde bereits auf Halls Begriff der Identifikation als Prozess eingegangen. An dieser Stelle soll jedoch erläutert werden, inwiefern Identifikation zur Bildung von Identität beiträgt. Der Begriff Identifikation (oder auch Identifizierung) ist, ähnlich wie Identität, nicht eindeutig zu definieren. In der Psychologie beschreibt Identifikation den Prozess der Assimilierung, Gleichsetzung bzw. Verschmelzung von Eigenschaften, Einstellungen, Annahmen,

Merkmale und weiteren Attributen von anderen Personen (oder Gruppen) durch sich selbst. Es wird versucht, eine Übereinstimmung mit dem gewünschten Ideal zu erzielen, um auf dieser Grundlage Solidarität und Bindung zu schaffen (vgl. Hall 2004: 168f.). Dabei muss beachtet werden, dass die Identifizierung ausschließlich aus einem Ideal, einer Vorstellung, einer Projektion hervorgeht und daher subjektiv ist.

Nach Hall „[...] ist Identifikation dem ‚Spiel‘, der *différance* unterworfen. [...] Und weil Identifikation als Prozess sich gegen Differenz richtet, erfordert sie Diskursarbeit, das Ziehen und Markieren von Grenzen, die Produktion von ‚Grenz-Effekten‘. Identifikation erfordert das, was ausgelassen wird, sein konstitutiv Äußeres, um den Prozess zu festigen“ (Hall 2004: 169). Halls Differenzverständnis wurde wesentlich durch andere zentrale Differenzkonzepte beeinflusst, die er selbst auch als solche klar benannte (vgl. Supik 2005: 46-54):

1. Allen voran entlehnte Hall den Begriff der *différance* von Jaques Derrida, einer von Derrida eingeführten Wortschöpfung aus den französischen Wörtern „différence“ [Unterschied] und „différer“ [auf-/verschieben, verlängern]. Aus Saussures Prinzip der Arbitrarität sprachlicher Zeichen entwickelt Derrida die Annahme, dass die Bedeutung eines Zeichens nur über ein anderes Zeichen erschließbar und somit nicht direkt erfassbar ist, d.h. erst durch die Unterscheidung durch andere Zeichen erhält ein Begriff Sinn. Derrida weist auf diese Oppositionsstruktur der Sprache hin, gleichzeitig versucht er auf die Willkürlichkeit dieser Oppositionsbildung aufzuzeigen. Bedeutungen und damit auch Unterscheidungen können nie endgültig festgelegt werden.⁴⁴
2. Weiteren Einfluss auf Halls Differenzverständnis übte Michail Bachtins Auffassung, dass Bedeutung erst im Dialog entsteht (*dialogische Wende*), aus.⁴⁵ Saussures Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem wurde um eine Ebene – nämlich der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger – erweitert. Es findet eine Verhandlung zwischen Sprecher und Zuhörer um die Bedeutung des Wortes statt. Hall folgert, dass Bedeutungen somit nie fixiert bzw. durch Sprecher kontrolliert werden können (vgl. Supik 2005: 47).

⁴⁴ Der Begriff *différance* ist ein zentraler Aspekt in der von Derrida entwickelten philosophischen Theorie des Dekonstruktivismus.

⁴⁵ Das Verhalten zum Anderen markiert die Grundlage in Bachtins Ereignisphilosophie und wird mit dem Begriff der *dialogischen Wende* zusammengefasst, vgl. den Artikel: Shchytsova, Tatiana (2003): Das menschliche Ereignis in der Philosophie von M. Bachtin. Online abrufbar: <http://www.o-p-o.net/essays/ShchytsovaArticle.pdf> [letzter Zugriff am 29.12.2012].

3. Aus dem kulturalanthropologischen Bereich wirkten die Arbeiten von Mary Douglas und ihren Vorgängern Emile Durkheim und Claude Lévi-Strauss auf Halls Vorstellung von Differenz. Insbesondere prägte Halls Ausführungen deren Theorie, dass es ein grundlegendes Prinzip menschlicher Kultur sei, ihren Lebensraum in ein kategorisches System zu ordnen. Besonders häufig sei die Ordnung in binäre Oppositionspaare, wie männlich/weiblich, menschlich/animalisch etc. Hybride Erscheinungsformen bzw. die Überschreitung von symbolischen Grenzen können hierbei bedrohlich für eine kulturelle Ordnung sein.⁴⁶
4. Zum Schluss weist Hall auf die Bedeutung der Differenz in der Psychoanalyse, vor allem in den Theorien von Jacques Lacan, hin. Im Besonderen wird Lacans Konzept des *Spiegelstadiums* hervorgehoben, in der die Entwicklung des Kindes und der Moment, in dem es sich zum ersten Mal im Spiel identifiziert und von anderen Personen (wie beispielsweise der Mutter) abzugrenzen vermag. Diese Erfahrung markiert auf der einen Seite den Beginn der Entwicklung des Selbst und auf der anderen Seite einer gleichzeitigen Entfremdung, einem Empfinden der Unvollständigkeit.⁴⁷ Hall setzt in der Erkenntnis der Unvollständigkeit an: in Zusammenhang mit Bachtins Verständnis von Bedeutung bleibt das Subjekt unzureichend und immer offen für das, was anders und von ihm unterschiedlich ist.⁴⁸

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die beiden sprachwissenschaftlichen Ansätze von Bachtin und Saussure auf die „Beweglichkeit“ und „Willkürlichkeit“ von Differenzen und Bedeutungen hinweisen, während der kulturalanthropologische und psychoanalytische Zugang den „konstitutiven Notwendigkeitscharakter“ von Differenz und ihre Bedeutung für das menschliche Zusammenleben unterstreicht (vgl. Supik 2005: 48).

Sowohl im Konzept der Identifikation als auch in den Theorien zur Differenzierung müssen zwei grundlegende Elemente in der Identitätsbildung hervorgehoben werden.

⁴⁶ Als Beispiel nennt Hall: „a substance like mercury, which is a metal but also a liquid, or a social group like mixed race *mullatoes* who are neither ‚white‘ nor ‚black‘ but flout ambiguously in some unstable, dangerous, hybrid zone of indeterminacy in-between“ (Hall, Stuart (1997): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London, S. 236; zit.n. Supik 2005: 48).

⁴⁷ Es ist hier die Rede von der Spaltung des Subjekts in ein gefühltes, Ideal-Ich [frz. *je*] und ein soziales, gesehenes Spiegelbild-ich [frz. *moi*]: „*Le je n'est pas le moi.*“

⁴⁸ „[...] the Lacanian insight [...] that the subject is constructed across a ‚lack‘, the self by its ‚others‘. This for me is an absolutely fundamental point, because it implies that, within ourselves, within the terms of a meaning, we are always inadequate. We cannot complete ourselves, which we cannot encapsulate into ourselves, draw into our field of meaning [...]“ (Hall, Stuart/Maharaj, Sarat (2001): *Modernity and Difference: A conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj*“. in: Dies.: *Modernity and Difference*, London, 40f.; zit .n. Supik 2005: 48).

Einerseits sind das symbolische Grenzen, die man für sich markiert und andererseits ist das die Beziehung zum Anderen:

Identitäten entstehen in einem dialogischen Prozeß [sic], wird aber in unserer Kultur monologisch gedeutet und erzählt: ‚Ich habe und ich bin...‘ Die ideologische Ichbezogenheit und -befangenheit unterschlägt die große Bedeutung der anderen/ des anderen und die Prozesse der dialogischen Anerkennung, die in Ich-Du- oder Ich-Wir-Bezügen begründet sind. (Keupp/Höfer 1997: 13.)

Die Anerkennung der symbolischen Grenzen, der Merkmale, Eigenschaften – kurz gesagt der Identität – von Individuen oder Kollektiven wurde angesichts der Moderne und ihrer Individualisierungsprozessen zunehmend wichtiger.⁴⁹

2.3. Identitätsbezüge

In diesem Kapitel soll die für diese Arbeit relevanten Identitätsformen und unterschiedlichen Bezugseinheiten des Begriffs besprochen werden. Je nachdem von welcher Bezugseinheit man ausgeht (personale oder kollektive), werden unterschiedliche Aspekte des Identitätskomplexes hervorgehoben.

2.3.1. Personale Identität

Das wichtigste Merkmal für die personale Identität ist, dass sie von einem Individuum ausgeht und das eigene Selbst erkannt wird. In der Sekundärliteratur wird das Selbst oft mit dem Begriff des Selbstkonzepts synonym verwendet, was zu Verwirrungen führen kann. Im Rahmen dieser Arbeit wird das Selbst im Sinne einer persönlichen Identität gesehen, während der Begriff des Selbstkonzepts als ein Wahrnehmungsprozess der eigenen Identität verstanden wird. Einer der ersten, der auf diese duale Natur des Selbst und Selbstkonzepts hingewiesen hat, war der amerikanische Psychologe und Philosoph William James. Er betonte die Unterscheidung zwischen einem Selbst als erkennendes Subjekt („I“ [Ich]) und einem Selbstkonzept als Objekt seiner Erkenntnis („Me“ [Mich]) (vgl. Filipp/Mayer 2005: 266). Mit

⁴⁹ Heiner Keupp geht auf den Zusammenhang zwischen Identität und Anerkennung in Bezug auf Charles Taylor näher ein und beobachtet, dass die Anerkennung der Identität, als diese noch auf gesellschaftlichen Kategorien beruhte, selbstverständlich war und deshalb nicht zum wissenschaftlichen Fokus gehörte, vgl. Keupp 1997: 26-28.

anderen Worten stellt das Selbstkonzept reflexive Überlegungen dar, wie sich das Individuum als ein physikalisches (z.B. Körper), soziales (Rollen), spirituelles bzw. moralisches (Einstellungen, Religion) Wesen erfährt und wahrnimmt. Die Psychologin Sigrun-Heide Filipp beschreibt das Selbstkonzept als ein Wissenssystem und nimmt darüber hinaus eine Kategorisierung der möglichen Quellen selbstbezogenen Wissens vor. Sie zählt folgende „Informationsquellen“ auf (ebd.: 267f.):

- *Direkte Prädikatenzuweisung* in Form von direkten sprachlichen Merkmalszuschreibungen von Mitmenschen („Du bist aber brav“),
- *Indirekte Prädikatenzuweisung* durch die Deutung der Reaktion und des Verhaltens von Mitmenschen,
- *Komparative Prädikatenzuweisung* erfolgt durch die Bewertung der Fähigkeiten, Meinungen, Eigenschaften etc. der Mitmenschen und dem Vergleich dieser mit sich selbst,
- *(Selbst-)reflexive Prädikatenzuweisung* in Form der Beobachtung und Beurteilung des eigenen Verhaltens,
- *Ideationale Prädikatenzuweisung* betont im Zuge der Reflexionsprozesse die verstärkte Bewertung der eigenen Handlungen und die gezielte Suche nach selbstbezogenen Informationsquellen;

Die ermittelnden Selbstbeschreibungen können sich auf „physikalische Merkmale (z.B. Alter, Körpergröße, Augenfarbe), Aspekte der sozialen Identität (z.B. Name, Nationalität, Beruf) und auf Dispositionen im weitesten Sinne (z.B. Persönlichkeitseigenschaften, Fähigkeiten, Einstellungen, Wertorientierungen, Ziele, Präferenzen, Befindlichkeiten [beziehen]“ (ebd.: 268). Manche dieser Wissens Elemente sind bedeutsamer und machen den Kern des Selbst, die Identität aus, andere erscheinen nur peripher. Das Selbstkonzept ist daher eng verbunden mit dem Begriff der personalen Identität.

Der Psychologe Jürgen Straub setzt bei Eriksons Identitätstheorie an, um anschließend zu einer möglichen Beschreibung eines personalen Identitätsbegriffs zu gelangen (vgl. Straub 1999: 73-104). Zentral in Straubs Analyse ist, wie bei Erikson zuvor, der Zusammenhang zwischen einer Krisenerfahrung des Subjekts und der Bewältigung dieser (vgl. Straub 1999: 83). Mit anderen Worten versucht Straub anhand eines Negativbeispiels aufzuzeigen, was es mit einer personalen Identität auf sich hat, in der die Handlungsfähigkeit des Subjekts nicht eingeschränkt ist – nach dem Muster: erst zu erkennen, dass etwas existiert, nachdem es fehlt. Identitätsprobleme sind nach Straub Orientierungsprobleme (vgl. Straub 1999: 86). Erst durch

Selbstreflexion und Erkennen des eigenen Standpunkts „[...] im physikalisch-materiellen und leiblichen, im sozialen und moralischen, sowie im zeitlichen Raum des Handelns [...]“, verleihen dem betreffenden Subjekt „[...] jene Sinn- und Bedeutungsgehalte, welche ihrerseits personale Identität reproduzieren, stabilisieren und bewahren können“ (ebd.). Nach diesem psychoanalytischen Ansatz erkennt das Subjekt erst durch diese Orientierung, dass man mit sich selbst identisch sein kann. Ein Verlust dieser Orientierung – einem orientierten Handeln nach Werten und Prinzipien – verursacht beim Subjekt Handlungsunfähigkeit. Darüber hinaus beschreibt Straub Identität als ein Subjektverhältnis zu sich selbst, welches erst durch Erfahrungen geformt und verändert werden kann (vgl. Straub 1999.: 87f.). Identität ist nichts weiter als ein Konstrukt, ein „vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte, man könnte fast sagen: sie ist geschaffen für den Augenblick.“ (vgl. Straub 1999: 93). Ausdrucksmittel für solche kreative Akte können verschiedene sprachliche und andere Verhaltensweisen sein. Ein bekanntes Beispiel sind die Untersuchungsobjekte der narrativen Psychologie.⁵⁰

2.3.2. Kollektive Identität

Die augenfälligste Unterscheidung zwischen den Begriffen der personalen und der kollektiven Identität ist eine quantitative, die durch die Anzahl der betreffenden Personen markiert ist und oftmals vereinfacht als „biophysische Einheit“ mit einem gemeinsamen Merkmal gehandhabt wird (vgl. Straub 1999: 96f). Jedoch orientiert sich die personale Identität nicht nur am Körper, sondern, wie bereits geschildert, an seinen Handlungen, während „[...] die Frage nach einer beliebigen kollektiven Identität zuallererst eine Frage nach der *Konstitution des betreffenden Kollektiv selbst* [ist]: Welche Personen werden von wem und auf welche Weise ‚aneinandergerückt‘ und ‚zusammengebunden‘, unter bestimmten Gesichtspunkten als eine Einheit aufgefaßt [sic], indem ihnen bestimmte gemeinsame Merkmale und Bindungen zugeschrieben werden?“ (Straub 1999: 98).⁵¹ Daraus folgt, dass es zunächst nötig ist bei der Untersuchung einer kollektiven Identität zu bestimmen, wer eigentlich zu diesem Kollektiv

⁵⁰ Die narrative Identität basiert, wie der Name andeutet, auf der Narration. Im Erzählen von Geschichten werden Bilder und Konzepte dargestellt, wie sie der Erzähler von sich und seiner Umwelt wahrnimmt. Vgl. Kraus, Wolfgang: Identität als Narration: Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. in: Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin, Nr. 3., 2000. Online abrufbar unter <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm> [letzter Zugriff am 6.12.2012].

⁵¹ Kursivsetzungen im Original.

gehört. Dies kann vollkommen unterschiedliche Formen annehmen: in der Fachliteratur spricht man bereits von einem Kollektiv, wenn es sich um „eine Gruppe, eines der Geschlechter, eine Ethnie oder Nation, eine Gesellschaft oder Kultur, einen Staatenverbund oder gar die gesamte Menschheit“ handelt (vgl. Straub 1999: 69). Je größer die Gruppe, umso schwieriger gestaltet sich die Antwort auf die Frage, welche gemeinsamen Werte und Ansichten identitätsstiftend für ein Kollektiv sind. Das Bild eines homogenen Kollektivs mit einer gemeinsamen Identität wird sich in der Realität nicht finden und daher kann man nur mehr von kollektiver Identität in einem sehr entlegenen, übertragenen Sinn sprechen (vgl. Berensmyer 2004: 391).

Eine spezielle Form der kollektiven Identität stellt das Konzept der sozialen Identität dar, welches besonders die Tatsache betont, dass eine Person auch Mitglied einer sozialen Gruppe ist und daher auch als Träger bestimmter sozialer Rollen fungiert, z.B. Studentin, Schriftsteller, Schwester etc. Die Theorien zur sozialen Identität gehen auf die Arbeiten von Henri Tajfel zurück, der über die soziale Kategorisierung, die Beziehungen innerhalb einer Gruppe, den sozialen Vergleich und die Bildung von Vorurteilen und Stereotypen forschte (vgl. Hogg/Vaughan 2008: 125). Die Bildung von sozialer Identität setzt die Zugehörigkeit zu einer Gruppe voraus, aus diesem Grund assoziiert man die Theorien zur sozialen Identität mit der Idee des kollektiven Selbst (*collective self-conception*) (vgl. Hogg/Vaughan 2008: 123-125). Während die personale Identität das Selbst einer Person durch die einzigartigen, personalen Attribute bzw. die Positionierung und Orientierung dieses Selbst definiert, bestimmen die Rolle(n) innerhalb einer Gruppe die soziale Identität. Marilynn B. Brewer unterscheidet vier Typen von sozialer Identität (Brewer 2001: 117-119 und Hogg/Vaughan 2008: 123):

1. *person-based social identities*: betonen die Weise, wie Gruppeneigentum durch individuelle Gruppenmitglieder als Teil des Selbstkonzepts verinnerlicht werden;
2. *relational social identities*: definieren das Selbst in Relation zu spezifisch anderen Personen mit welchen man im Kontext einer Gruppe interagiert;
3. *group-based social identities*: sind der bisher gegebenen Definition von sozialer Identität am nächsten, da *group-based social identities* sich ebenfalls über die von ihnen getragenen Gruppenrollen bestimmen;
4. *collective identities*: verweisen auf den Prozess, nachdem Gruppenmitglieder nicht nur selbst-definierbare Attribute teilen, sondern sich auch an sozialen Aktivitäten

beteiligen um ein Bild davon zu schaffen, wofür die Gruppe eintritt, wie sie repräsentiert und durch andere gesehen wird;

Diese vier Typen stellen keine klar voneinander abzugrenzenden Konzepte sozialer Identität dar. Vielmehr sind die Grenzen zwischen diesen vier genannten Unterscheidungen fließend und variieren von Person zu Person.⁵²

2.4. Untersuchungsinstrument für die Gedichtanalyse

An dieser Stelle soll noch einmal zusammengefasst werden, wie und anhand welcher Begrifflichkeiten an die Gedichtanalyse herangegangen werden soll, um der Frage nachzugehen, wie die jungen Dichter ihre Identität anhand der verschiedenen Subjektpositionen ausdrücken. Da in dieser Arbeit nur Gedichte herangezogen werden, die in einem begrenzten Zeitabschnitt publiziert wurden – nämlich in den frühen 1990er Jahren, kann die Identitätskonstituierung nicht prozessual nachvollzogen werden. Vielmehr wird versucht, eine punktuelle Bestandsaufnahme möglicher Identitätskonzepte vor dem Hintergrund dieser Aufbruchsstimmung zu ermöglichen. Es werden Sammlungen herangezogen, die zwischen 1990 und 1994 veröffentlicht wurden. Dabei wird das einzelne Gedicht einerseits als ein strukturierter Text angesehen, indem das Verhältnis zwischen den semantischen und den nicht-semantischen Elementen (wie Klang und Rhythmus) untersucht wird und andererseits wird eine Charakterisierung des lyrischen Subjekts, seine Einstellungen und Bezugspunkte, vorgenommen. Dies soll mit Hilfe eines Fragenkatalogs geschehen, der anhand theoretischer Überlegungen entwickelt wurde und in der Gedichtanalyse und zur Beantwortung der Forschungsfrage herangezogen werden soll:

Auf der Ebene der Identitätsbezüge:

1. personale Identität:

- Wie nimmt sich das Subjekt wahr? Gibt es deskriptive Elemente des Selbst (Tatsachen und Fakten, die das Subjekt bestimmen) bzw. evaluative, bewertende Elemente (beispielsweise durch Attribute)?

⁵² Als Beispiel nennen Hogg und Vaughan Frauen, die sich von Natur aus mehr über das Kollektiv definieren und daher größeren Wert auf das Relations-selbst in ihren Gruppenmitgliedschaften legen (vgl. Hogg/Vaughan 2008: 123).

- Wie wird die Selbstwahrnehmung durch das Subjekt beschrieben? Durch Namen etikettiert? Über eine Metapher? Über persönliche Eigenschaften usw.?

2. kollektive Identität:

- Ist das Subjekt Teil eines Kollektivs oder schließt es sich aus einem Kollektiv aus?
- Gibt es eine kollektive Identität und wie wird diese dargestellt?
- Werden Bezüge zu Kollektiven, wie beispielsweise der Nation, geknüpft?
- Gibt es soziale Rollen, die das Subjekt trägt und wie drücken sich diese aus?
- Welchen Stellenwert nehmen die sozialen Rollen ein?

Auf der Ebene der Identitätskonstruktion:

- Bezieht sich das Subjekt auf etwas? Orientiert es sich an Werten/ Einstellungen oder anderen Bezugspunkten?
- Identifiziert sich das Subjekt mit jemandem bzw. mit etwas?
- Grenzt es sich von jemandem bzw. von etwas ab? Sind andere Formen der Grenzmarkierung sichtbar?

3. Analytischer Teil

przyszli barbarzyńcy⁵³
w końcu jesteś
my (ja
kimś)
rozwiązaniem

Das von Robert Tekieli verfasste Gedicht „przyszli barbarzyńcy“ gab der ersten gemeinsam erschienenen Anthologie ihren gleichnamigen Titel *przyszli barbarzyńcy*. Den Titel kann man auf zwei unterschiedliche Arten interpretieren: Entweder man versteht ihn als eine Ankündigung, die in der Gegenwart stattfindet, [Barbaren sind gekommen] oder als eine für etwas, das noch nicht stattgefunden hat [zukünftige Barbaren]. Man kann hier ebenfalls einen Bezug auf den griechischen Dichter Kostantinos Kavafis und seinem Gedicht „Warten auf die Barbaren“ erkennen (vgl. Klejnocki/Sosnowski 1996: 142). Wie man den Titel auch auffasst, der Einfall der Barbaren verheißt einen Bruch mit der bisherigen Tradition. Was heißt es, ein Barbar zu sein? Ursprünglich war es eine Bezeichnung für alle diejenigen, die nicht griechisch konnten (griech., *bárbaros* [Stammler, Stotterer, br-br-Sager]), im modernen Sprachgebrauch ist es eine pejorative Bezeichnung für einen unzivilisierten, rohen, ungebildeten Menschen.

Sobald man die Verszeilen aufhebt und das Gedicht in einem Satz liest: „W końcu jesteśmy (jakimś) rozwiązaniem“ [Letztendlich sind wir eine (mögliche) Lösung], erhält das „przyszli barbarzyńcy“ eine eindeutige Botschaft. In den Wirren der Diskussion um den Stellenwert der Lyrik nach 1989 bieten die „barbarzyńcy“ einen Lösungsansatz an, der sich zeigt, sobald man Tekielis Text wieder als Gedicht wahrnimmt. Die Verszeilen lösen das kollektive Wir auf und spalten es in ein „Du“, „Wir“ und „Ich“. Die Individualität eines jeden Einzelnen wird wertgeschätzt und trägt zur Lösung bei.

Ähnlich verhält es sich mit dem Namen des Autors unter dem das Band herausgegeben wurde: b.g. wstajmfske. Im Grunde genommen ist dies kein wirklicher Name, sondern die Aneinanderreihung willkürlicher, barbarischer Laute. Die einzelnen Gedichte in der Anthologie sind auf den ersten Blick namenlos und anonym, lediglich mit einem graphischen Zeichen versehen, welches am Ende des Bandes mit den Namen der einzelnen

⁵³ Zit. n.: Robert Tekieli in: b.g. wstajmfske 1991: 49.

Dichter aufgelöst wird. Die Zeichen selbst erinnern an barbarisches, wildes, unzivilisiertes „Gekritzelt“ – Zeichen, wie man es eventuell in Höhlenmalereien finden kann. Obwohl alle einzelnen Gedichte einheitlich gekennzeichnet worden (d.h. nicht unter den Namen des Dichters erschienen) sind und theoretisch unter einem Namen herausgegeben wurden, kann man nicht behaupten, dass die Gedichte einheitlich sind. Die einzige Gemeinsamkeit der präsentierten Gedichte ist nicht die allgemeine Beschreibung der wahrgenommenen Welt, sondern vielmehr wie diese durch ihre persönlichen, individuellen und subjektiven Erfahrungen gesehen wird. Die Dichter beschäftigen sich nicht mehr damit, wie diese Welt sein sollte, sondern richten ihre Aufmerksamkeit auf den persönlichen Augenblick. Es ist eine distanzierte Position, die die Autoren dieser Anthologie einnehmen, dies soll noch anhand der analysierten Gedichte gezeigt werden. Weder die Geschichte noch das aktuelle, politische Geschehen interessiert sie. b.g. wstajmfske und seine Kollegen sind im Vergleich zu der vorangehenden älteren Dichtergeneration (wie beispielsweise der *Nowa Fala*) und deren kollektiver Verantwortung, rebellierende Individualisten. In dieser Hinsicht kann man auch von einer paradoxen, kollektiven Individualität sprechen, die daraus resultiert, dass *Brulion* mit dem gemeinsam erschienenen Sammelband *przyszli barbarzyńcy* eine gemeinsame Strategie verfolgt, die es ermöglicht, dieser Gruppe auch als einen dichterischen Zusammenschluss zu erkennen (vgl. Pietrzak 2003: 25).

3.1. „Klasycyści“ und „Barbarzyńcy“

Marcin Świetlicki bringt seine dichterische Tätigkeit auf den Punkt, wenn er sagt: „Pisząc wiersze, jestem zawsze w kontakcie z kulturą wysoką. Jednocześnie mentalnie jestem przedstawicielem kultury niskiej i właśnie z tego spięcia robie się poezja” (Świetlicki, Marcin zit. n. Dąbrowska 2009: 47). Der Rückgriff auf die Massenkultur, die Aufhebung der Trennung zwischen „hoher“ – einem auf Werte bezogenen Zusammenschluss zwischen Ethik und Poetik – und „niedriger“ Kultur ist ein zentrales Merkmal, nicht nur im Werk von Świetlicki, sondern auch bei anderen Dichtern, die *Brulion* angehören, wie beispielsweise Jacek Podsiadło.

Diese Ansicht wurde sowohl anhand des bereits zitierten Gedichtes „Dla Jana Polkowskiego”, als auch der kritischen Stimmen, die es hervorrief, reflektiert und besprochen. Auch innerhalb von *Brulion* verlief ein literarischer Disput um die Frage, was Dichtung nun zum Thema haben solle. Eine der lautesten und zugleich kritischsten Stimmen innerhalb

Brulions war die von Krzysztof Koehler, der in einem Artikel Świetlickis naive Vorstellung von poetischer Authentizität diskreditierte:

Poetry is – and must be, whether it wants to or not – conventionally as well as functionally artificial. [...] After all, we don't speak in poetry on the street. Nor at the university, nor in the army. Conventional artifice demands of the poet an awareness? [...] Either he really is naive, or he's just acting the part, when he attempts to persuade both himself and us that his poems are somehow exempt from poetry's conventional and functional artificiality. What he desires is to perform a kind of conjurer's trick: swinging his watch back and forth, he assures us that he's free, authentic, above conventionality; but it's because of us, the readers, that he thrashes about as if caught in a net of verses, and what should have been authentic and free turns out to be – after all, it's poetry – artificial and forced (enslaved). Marcin Świetlicki is clearly under the impression that within the confines of convention and by virtue of convention he can actually smash convention to bits and stand naked before us, in the light of truth. But then why bother wasting all that ink and paper? It's enough to go hang out with your friends.⁵⁴

Świetlickis Antwort wurde unter dem Titel „Koehleryzm“ in der darauffolgenden Ausgabe von *Brulion* gedruckt, in der er die Quelle von Koehlers Unbehagen mit Mangel an „serious costumes and *ethoi*“ in seiner Dichtung identifiziert. Des Weiteren stellt Świetlicki die Frage: „But aren't we allowed, are we REALLY not allowed to struggle, to try something new, to make mistakes, to thrash about? Do one's first poetic steps immediately have to turn into a topic for the seminar room [...]“⁵⁵

Świetlicki erkannte den Umstand, dass die literarischen Debüts der jungen Dichter im Hintergrund der Transformation mit hohen Erwartungen von den Literaturkritikern aufgenommen. Anstatt den jungen Dichtern zu erlauben, ihre eigene Stimme zu finden, platzierte man sie in programmatischen Positionen (vgl. Niżynska 2007: 470). Es wurde eine Kategorisierung vorgenommen, die die sehr voneinander unterschiedlichen Gedichte in neue, oft antagonistische Formationen einteilte (vgl. Niżynska 2007: 463-483). Die bekannteste binäre Opposition war die Trennung zwischen „klasycyści“ und „barbarzyńcy“ bzw. der auf Koehlers Artikel bezogenen Begriff „O'Haristen“: Sie repräsentieren zwei vollkommen verschiedene Ansätze, wie Dichtung der neuen Zeit entsprechen soll. Während die Einen einen radikalen Bruch mit der Tradition und einen Neuanfang aus dem absoluten Empfinden des einzelnen Subjekts proklamierten und sich dabei auf die New Yorker Schule rund um Frank O'Hara beriefen, setzten die Anderen auf die Anknüpfung an die Tradition.⁵⁶ Die

⁵⁴ Koehler, Krzysztof: „O'Haryzm“ (in: *Brulion*, Nr. 14/15, 1990) übersetzt von Martin, W. in: *Chicago Review*, Vol. 46, No. 3/4, *New Polish Writing* (2000): 280-281.

⁵⁵ Świetlicki, Marcin: „Koehleryzm“ (in: *Brulion* Nr. 16, 1990) übersetzt von Martin, W. in: *Chicago Review*, Vol. 46, No. 3/4, *New Polish Writing* (2000): 283.

⁵⁶ In Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit ist die Kategorisierung der Mitglieder von *Brulion* seitens der Literaturkritiker nicht von Bedeutung und soll daher nur kurz erläutert werden, weitere

typischen gegensätzlichen Attribute, die mit dieser Opposition in Verbindung gebracht wurden, waren folgende (vgl. Niżynska 2007: 464 und Maliszewski 1999: 90f.): Konvention-Authentizität, Klassizismus (Fokussierung auf die Vergangenheit) – Avantgarde (Hinwendung zur Gegenwart bzw. Zukunft), Sinn nach eigenen Wurzeln – Gefühl der Entfremdung (Outsider), Objektivität – Individuation, Deskription – Expression, Kondensation – Dispersion, affektierte – geradlinige Diktion; Diese Gegenüberstellung könnte man noch fortsetzen, jedoch sollte man bedenken, dass eine Trennung zwischen den sogenannten „barbarzyńcy“ und „klasycyści“ und deren genaue Charakterisierung keinen Einfluss auf die Forschungsfrage nach eventuellen neuen Identitätskonzepten innerhalb *Brulions* hat. Vielmehr werden die Dichter und ihre Gedichte individuell untersucht um anschließend auf eventuelle gemeinsame Identitätskonzepte schließen zu können.

3.2. Marcin Świetlicki

Marcin Świetlicki wurde am 24. Dezember 1961 in Lublin geboren. Eine Zeitlang studierte er Polonistik an der Jagiellonen Universität in Krakau, bis er 1984 zur Polnischen Volksarmee einberufen worden ist und dort bis 1986 seinen Dienst ableistete. Danach zog er wieder nach Krakau, wo er bis heute lebt. Nach eigenen Angaben übte er die verschiedensten Berufe aus, unter anderem Feuerwehrmann, Erzieher, Wächter, Sekretär, Korrektor (beim *Tygodnik Powszechny*) u.v.m. (vgl. Dedecius 2000b: 845-846).

Sein literarisches Debüt fand bereits 1978 in der Zeitschrift *Radar* statt, jedoch großflächige Bekanntheit erlangte Świetlicki erst in den späten 1980er Jahren durch Veröffentlichungen in den Zeitschriften *Brulion*, *NaGłos*, *Akcent*, *Arka*, *Tumult*, *Po Prostu*, *Dekada Literacka* und *Tygodnik Powszechny*. Erst im Jahre 1992 wurde der erste Gedichtband *Zime kraje. Wiersze 1990-1990* [Kalte Länder. Gedichte 1980-1990] herausgegeben, welchem durch renommierte Dichter wie Wisława Szymborska und Jarosław Marek Rymkiewicz der Grand Prix zugesprochen wurde. Es folgen zahlreiche weitere Gedichtbände: *Schizma* [Schisma] 1994, *Zimne kraje 2* [Kalte Länder 2] 1995, *Berlin* 1995, *37 wierszy o wódce i papierosach* [37 Gedichte über Wodka und Zigaretten] 1996, *Trzecia połowa* [Dritte Hälfte] 1996 – zweite Auflage 2005, *20 niezapomnianych przebojów i 10*

Einteilungsversuche verliefen anhand folgenden Kategorien: Stanisław Dłuski sprach von einer „dykcja wysoka“ – „dykcja niska“ bzw. „prywatność“ – „dialog z kulturą“, Jarosław Klejnocki: „klasycyzm czy raczej klasyczność“ – „zapis egzystencji“. Vgl. Maliszewski 1999: 85.

kultowych fotografii [20 unvergessliche Schlager und 10 Kultfotografien] 1996, *Zimne kraje* 3 [Kalte Länder 3] 1997, *Stare chłopcy prowadzą rowery na techno* [Alte Kerle führen Räder aufs Techno] 1998, *Pieśni profana* [Lieder des Profanen] 1998, *Czynny do odwołania* [Geöffnet auf Widerruf] 2001, *Nieczynny* [Untätig] 2003, *Wiersze wyprane* [Gewaschene Gedichte] 2003, *49 wierszy o wódce i papierosach* [49 Gedichte über Wodka und Zigaretten] 2004, *Muzyka środka* [Musik der Mitte] 2006.

Neben seiner dichterischen Tätigkeit gründete Świetlicki die Musikgruppe *Świetliki*, in der er als Sänger auftritt. In einer Art Melorezitation präsentiert Świetlicki seine Texte unter Begleitung dieser Rockgruppe. Sein Prosadebüt gelang ihm mit der Veröffentlichung des Buches *Dwanaście* [Zwölf] im Jahr 2006, dem folgten in den darauffolgenden Jahren die Bücher *Trzynaście* [Dreizehn] und *Jedenaście* [Elf].

3.2.1. *Zimne kraje*

Zimne kraje ist die erste Buchpublikation des Autors Marcin Świetlicki. „Kälte“ ist ein Schlüsselbegriff, der sich nicht nur im Titel wiederfindet, sondern im gesamten Band präsent bleibt, wie das nachfolgende Textbeispiel beweist. Es fehlt in dieser poetischen Welt an Wärme, menschlicher Nähe und Geborgenheit, stattdessen wird sie von einer ängstlichen, bedrohenden, dunklen, kalten und grauen Atmosphäre beherrscht. Manche Kritiker werfen dem Autor sogar einen pathologischen Zustand seiner Poesie vor, in der die Neurose regiert (vgl. Legeżyńska/Śliwiński 2000: 142).

Zimne Miasto⁵⁷

- 1 To mój wewnętrzny narząd bezpieczeństwa
wykluczył wszystko ciepłe i dopatrył się
karygodnych uchybień u wszystkich przychylnych.
To ja, ja funkcjonariusz, już nie ma nic.
- 5 Sam sobie. Zimne miasto. Zimne miasto śpi.
Śpią i są zimni. Zbudzą się, gdy zechcą.
Mogę spokojnie i bezkarnie brać
tłuste banknoty, ważne dokumenty,
półpornografię zdjęć ze ślubów, chrzcin,
- 10 mogę przeglądać książki w cudzych bibliotekach,
pełne zaleceń co do wczoraj, dziś
prawo napiszę sam – wieczorem.
Na razie dzieje się coś zimnego.

⁵⁷ Zit. n.: Świetlicki 1992: 36.

- Na razie muszę wyjść.
 15 Muszę wyjść po to, żeby małe
 ognisko palić
 na samym środku rynku.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht „Zimne miasto“ besteht aus 17 Versen.
Silben	Zunächst dominiert eine abwechselnde Silbenzahl mit 11 und 12 Silben (Zeile 1 bis 5), bzw. 11-10 Silben (Zeile 6 bis 9), ab der 10. Zeile unterscheidet sich die Silbenzahl voneinander (von max. 14 bis min. 5 Silben).
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Die Sätze werden in den Zeilen 1-3, 11-12 und 15-17 über das Versende hinaus fortgeführt.
Anapher	In den Zeilen 1 und 4: „To“, in Zeile 7 und 10: „Mogę“, in den Zeilen 13 und 14: „Na razie“;
Gemination/ Anadiplose	In Zeile 4 wird das Wort „ja“, in Zeile 5 der Ausdruck „Zimne miasto“ unmittelbar wiederholt. Eine Übereinstimmung der Wörter „muszę wyjść“ gibt es am Ende der Zeile 14 und am Anfang der Zeile 15.
Epanodos	In Zeile 6 wird die Metapher „Zimne miasto śpi“ (Zeile 5), in umgekehrter Reihenfolge und im Plural wiederholt.

Das Gedicht „Zimne miasto“ ist durch den Einsatz der Anapher strukturiert. Der erste Teil (bestehend aus der Wiederholung des Wortes „To“) beginnt deutlich mit einem besitzanzeigenden Hinweis: „To mój wewnętrzny narząd bezpieczeństwa“, welches personifiziert alle Wärme ausschließt und strafbare Vergehen bei all seinen wohlwollenden Mitmenschen entdeckt. Erst in der vierten Verszeile gibt sich das lyrische Subjekt zu erkennen: „To ja, ja funkcjonariusz“. Der Titel „funkcjonariusz“ (człowiek pełniący jakąś funkcję; pracownik, urzędnik)⁵⁸ gibt keine weiteren Angaben worauf sich dieser Titel bezieht. Man könnte den Titel auch als eine Art Wortspiel auffassen: die Tätigkeit des Funktionärs ist zu funktionieren, d.h. nicht nachzudenken, zu fühlen, sondern auszuführen. In derselben Zeile

⁵⁸ Vgl. Doroszewski, Witold (Hg.): Słownik języka polskiego. Online verfügbar unter <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/funkcjonariusz/> [letzter Zugriff am 17.01.2013].

(4) wird jedoch auch näher angegeben: „już nie ma nic“ – es gibt nichts, dass zu funktionieren hat. Das macht den „funkcjonariusz“ überflüssig, da seine Umgebung erstarrt ist. Die Stadt und ihre Bewohner sind vollkommen passiv: „Zimne miasto śpi./ Śpią i są zimni.“ Sie wachen aus ihrer Starre nur auf, wenn das lyrische Ich, der Funktionär, sie weckt. Die Wahrnehmung der schlafenden, kalten, erstarrten und regungslosen Stadt kann jedoch auch als ein Spiegelbild seiner selbst gesehen werden. Da das lyrische Subjekt selbst keine Nähe oder Wärme zulässt, empfindet es die Stadt und die Mitbewohner auf diese Weise.

Der zweite Teil umfasst das Wiederholungspaar „Mogę“. Das kontrollmächtige lyrische Subjekt wählt bewusst die Einsamkeit, um seine Mitmenschen aus der Außenseiterposition zu beobachten und gegebenenfalls zu bestehlen. Sein Umfeld ist chaotisch, anarchisch und nihilistisch – eine Welt, die das lyrische Ich wiederum willkommen heißt. In dieser Unordnung findet es die Freiheit zu tun was es will. Die Verszeile „prawo napiszę sam – wieczorem“ ist entweder als eine Untermalung dieser anarchistischen Welt, in der jedermann auf sich allein gestellt ist, oder als Hinweis auf eine dichterische Tätigkeit zu verstehen. Dadurch erscheint das gesamte Gedicht als eine subjektive Darstellung seiner kalten, dunklen Welt.

Die Aufzählung der möglichen Straftaten wird unterbrochen durch die dritte Anapher, gebildet durch die Wörter „Na razie“, die nicht nur ein gegenwärtiges Moment ausdrücken können, sondern auch einen Abschied. Diese Doppeldeutigkeit tritt besonders hervor, sobald man „Na razie“ im Kontext des Satzes liest. In den letzten drei Verszeilen, die sozusagen die Pointe bergen, kommt jedoch eine Sehnsucht nach Wärme, einer Veränderung in dieser kalten, kontrollierten Stadt zum Ausdruck.

Das lyrische Subjekt wird in diesem Gedicht deutlich durch entsprechende Pronomina „mój“, „ja“ und die flektierten Verben „zechcę“, „mogę“, „napiszę“, „muszę“ hervorgehoben. Es bezeichnet sich als „funkcjonariusz“ und seine von ihm beschriebenen Handlungsmöglichkeiten zeigen deutlich seinen Freiheitssinn, seine Skrupellosigkeit gegenüber dem Eingreifen in die Privatsphäre anderer Personen, die im Gedicht nur vage beschrieben sind. Die Stadt nimmt mit ihren Einwohnern eine passive Position ein, über die das lyrische Subjekt die Kontrolle ausübt. Seine Identität wird durch den Ausschluss, durch die Differenz zu den restlichen Mitmenschen gebildet. Diese Einstellung ändert sich gravierend in der Pointe des Gedichtes, in der das lyrische Subjekt sich in der Stadtmitte an einem Feuer wärmen möchte um so sein „inneres Sicherheitsorgan“ zu umgehen und seine Tätigkeit als Funktionär abzulegen.

Einsamkeit, Außenseitertum einerseits, Individualität und das Recht auf Andersartigkeit andererseits sind zwei Seiten einer Medaille, die im lyrischen Werk Świetlickis immer präsent sind.

Szmaty⁵⁹

[...]

*

- 1 Stuk. Stuk.
Drewniana trybuna
stojąca na asfalcie.
A my czwórkami.
5 Ostatnie rzędy mdleją.
Fala
za falą.

*

- Ale pułkownik nigdy nie był szeregowcem,
a jeśli nawet – to już mitologia.
10 Kiedy pada pytanie: „Kto się nie zapisał?”
- to nie las rąk, to tylko moja ręka
się unosi – i cisza – i przez okno widać
jak pułkownik samotnie stoi na trybunie,
ma oczy takie same jak ten orzeł za nim.

*

- 15 Jestem żołnierzem Innej Armii,
innym się chlebem karmię.
Moja głowa porusza ustami
na zbiorowym zdjęciu.
[...]

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 3 Strophen: die ersten zwei Strophen haben jeweils 7 Verszeilen, während die dritte nur mehr aus 4 Zeilen besteht.
Silben	Die Silbenzahl unterscheidet sich in den einzelnen Versen. Besonders auffallend sind die kurzsilbigen Verse in der ersten Strophe.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Die Sätze werden in den Zeilen 2-3, 6-7, 11-12, 17-18 über das Versende hinaus fortgeführt. Alle anderen Zeilen schließen mit der syntaktischen
-------------	---

⁵⁹ Zit. n.: Świetlicki 1992: 21.

Einheit.

Onomatopöie	Lautmalerische Wortbildung in der 1. Zeile: „Stuk. Stuk“;
Parenthese	In der 12. Verszeile wird „i cisza“ eingeschoben.
Ellipse	Es werden die Prädikate der Sätze weggelassen, s. Zeile: 2, 4, 9;
Vergleich	In Zeile 14 werden die Augen des „pułkownik“ mit den Augen eines Adlers verglichen.
Metapher	In Zeile 5: „Ostatnie rzędy mdleją.“, in Zeile 11: „to nie las rąk“, in Zeile 17: „Moja głowa porusza ustami“;
Wiederholungen	Es werden „trybuna“, „pułkownik“, „moja“ – „moja ręka“/ „moja głowa“ und „innym“ bzw. „Innej“ wiederholt.

Im Vergleich zum vorangehenden Gedicht „Zimne miasto“ ist „Szmaty“ eindeutig in Strophen angeordnet. Es dominiert ein Vokabular aus dem militärischen Bereich: „trybuna“, „rzędy“, „pułkownik“, „szeregowiec“ etc. Die erste Strophe beginnt mit einem lautmalerischen „Stuk. Stuk“, welches an das Klopfen auf Holz erinnert. Dem Leser drängt sich unweigerlich das Bild von Arbeit auf. Womöglich wird die hölzerne Tribüne vom lyrischen „Wir“ erbaut. Es wird ein Kontrast anhand der Materialien gezeigt: Holz auf Asphalt. Ein weiterer Kontrast zeigt sich durch das Verb der 5. Zeile. In der gesamten ersten Strophe gibt es bis auf das Wort „mdleją“, welches das Gegenteil einer Tätigkeit ausdrückt, kein Prädikat. Soldaten fallen Reihe um Reihe in Ohnmacht, bis vor der hölzernen Tribüne nur mehr das lyrische Ich steht.

Die zweite Strophe beginnt mit dem Wort „ale“ und stellt zusätzlich (neben der lexikalischen Verbindung zwischen den Wörtern „rzędy“ und „pułkownik“) eine syntaktische Verbindung zur vorherigen Strophe her, in der das lyrische Wir noch zusammen mit den anderen Soldaten in Reihen angeordnet war. In der zweiten Strophe kommen individuelle Personen vor: der Vorgesetzte, der sich vom Schützen abhebt und ein lyrisches Ich: „- to nie las rąk, to tylko moja ręka“, das sich ebenfalls aus dem Kollektiv heraushebt. Dieser Individualisierungsprozess hat bereits in der ersten Strophe begonnen, in der Soldaten Reihe für Reihe umfallen. Die Ohnmacht kann sich auch auf einen Zustand der anderen Soldaten beziehen, die sich anscheinend für etwas anderes eingeschrieben haben. Nur das lyrische Ich setzt dem etwas entgegen, was in der zweiten und teilweise dritten Strophe bestätigt wird. Wie das lyrische Subjekt, so steht auch der Oberst alleine auf der Tribüne, die zuvor von den Soldaten erbaut worden ist. Der Vergleich seiner Augen mit denen des Adlers, dem Wappentier Polens, stellt eine Verbindung zur Nation dar. Der Artikel „ten“ vor „orzel“ würdigt das Bild des stolzen Wappentiers herab.

Besonders deutlich wird diese Hervorhebung des lyrischen Subjekts in der dritten Strophe, in der sich das lyrische Ich direkt dazu bekennt, ein Soldat einer „Anderen“ Armee zu sein – das Adjektiv wird zusätzlich durch die Großschreibung betont. Die militärische Ausdrucksweise wird durch die Zeile 16 unterbrochen: „innym się chlebem karmię“. Das lyrische Ich differenziert sich grundsätzlich sowohl von seinen Kameraden und seinen Vorgesetzten, als auch von der gesamten Nation. Jedoch zwingt ihn sein Kopf auf dem kollektiven Foto, seine Lippen zu einem Lächeln hochzuziehen. Dies verdeutlicht die Ambivalenz der Position des lyrischen Subjekts. Auf der einen Seite grenzt es sich vollkommen von seinen Mitmenschen ab, auf der anderen Seite ist er auch auf diese angewiesen.

Das lyrische Subjekt, welches Teil eines Kollektivs (der Armee) ist, fordert seine Individualität und Andersartigkeit. Deutlich wird in „Szymaty“ die Armeestruktur gezeigt, in der ein Oberst über den anonymen Soldaten steht. Świetlicki verschweigt seine Erfahrungen in der polnischen Armee nicht, im Gegenteil, sie kehren immer wieder als Motive in seinen Arbeiten zurück. Darüber hinaus kann man über Świetlickis Poesie sagen, dass sie misstrauisch ist – gegenüber einer ideenverpflichtenden Poesie, die den Anspruch erhebt, große Wahrheiten zu verkünden. Neben dem Gedicht „Dla Jana Polkowskiego“ finden sich im Band *Zimne kraje* weitere Texte, die sich gegen eine politische und moralische Vereinnahmung aussprechen.

***⁶⁰

- 1 Dlaczego twój niepokój tak obraca się,
wokół wyrazów: więzienie, powstanie,
zachód, wschód, wolność, wyżywienie,
dostęp do tego-tamtego, więźniowie
- 5 polityczni?
To są małe wyrazy, to są wyrazy najmniejsze,
dlaczego właśnie o nie zawadza twój język?
Czy nie wiesz, że tym wszystkim rządzi szczupła dziwka,
ta którą kochasz, a raczej masz na nią ochotę,
- 10 która wybiera sobie tego, którego akurat
ty nienawidzisz, który się znęca na nią i wbija w nią gwoździe,
przez nią siedzisz w więzieniu, przez nią jesteś głodny.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 12 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.

⁶⁰ Zit. n.: Świetlicki 1992: 15.

Reim	Endsilbenreim in Zeile 2 und 3 – unreiner Reim in Zeile 3 und 4.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.
Rhetorische Figuren	
Enjambement	Syntaktische Einheiten werden nur in Zeile 1 und in Zeile 10 über das Versende hinaus fortgeführt.
Rhetorische Fragen	Die erste rhetorische Frage erstreckt sich von Zeile 1 bis 5, die zweite von Zeile 6 bis 7.
Epanalepse	„To są” bzw. „wyrazy“ werden innerhalb der 6. Verszeile wiederholt.
Klimax	In derselben Verszeile (6) wird das Adjektiv „małe“ gesteigert zu „najmniejsze“.

Man kann dieses Gedicht in zwei Teile trennen. Der erste Teil besteht aus zwei rhetorischen Fragen. Vor der Wende 1989 dominierten die (nicht-offizielle) Kultur politische Themen, wie Gefängnis, Aufstand, Demonstration, Westen, Osten oder die alltäglichen Beschaffungen. Die Aufzählung solcher Begriffe inkludiert eine Assoziation mit der bipolaren Teilung des Landes: auf der einen Seite steht die offizielle, kommunistische Regierung und auf der anderen Seite die politische Opposition, die sich illegal im Untergrund aufhält und die im Gedicht aufgezählten Themen aufgreift. Diese Dominanz und Priorität des politischen Lebens wird jedoch durch das lyrische Subjekt in Frage gestellt. Besonders die Betonung, es handle sich doch um „małe wyrazy“ und dann die Steigerung zu „wyrazy najmniejsze“ verdeutlicht die Irrelevanz dieser Begriffe. Das lyrische Ich versteht nicht, warum gerade diese politisch gefärbten Ausdrücke zum wiederholten Male in den Mund genommen werden. Im zweiten Teil folgt nicht eine Antwort auf die zuvor gestellten Fragen, sondern eine Erklärung, warum diese aufgezählten Ausdrücke in den Augen des lyrischen Subjekts bedeutungslos sind. Dieses behauptet, „że tym wszystkim rządzi szczupła dziwka”. Das Flittchen wird anschließend durch seine Beziehungen zu der angesprochenen Person „ta którą kochasz, a raczej masz na nią ochotę“ und einer weiteren, dritten Person „która wybiera sobie tego, którego akurat/ ty nienawidzisz“ charakterisiert. Es stellt sich die Frage wofür der pejorative Ausdruck „dziwka“ steht. Aufgrund der Begriffe im Text, die für viele Polen mit der kommunistischen Realität verbunden sind, kann man „dziwka“ als ein Abstraktum verstehen, das sich auf die Liebe zum Vaterland, zum Patriotismus und auf die Sehnsucht nach einem unabhängigen, souveränen Staat bezieht. Die Personen, die Ausdrücke, wie Gefängnis, Aufstand oder Freiheit in den Mund nehmen, sind bereit, für ihre Überzeugungen und ihren Patriotismus zu kämpfen und womöglich verhaftet zu werden. Diese Personen verabscheuen andere, die sich auf die andere Seite der bipolaren Ordnung stellen und die Idee eines

unabhängigen Staates missbrauchen. Der metaphorische Ausdruck „i wbija w nią/ gwoździe” wird als die Verlangsamung bzw. das Festhalten dieser Ideen interpretiert.

Das lyrische Subjekt kommt nicht direkt zum Vorschein, es präsentiert lediglich seine Gedanken bzw. sein Unverständnis gegenüber denen, die für ihre politischen Überzeugungen eintreten. Interessant ist dabei, in welcher Form das lyrische Subjekt sein Unverständnis zum Ausdruck bringt. Es zieht den Vergleich einer Dreieckbeziehung, wo einer alles für das Mädchen tut, doch das Flittchen hängt sich gerade an den, der ihr schadet und ihr weh tut. Der „dziwka“ kommt ein aktiver Part im Gedicht zu, denn sie sucht sich den aus, gerade den, der sie missbraucht. Der adressierten Person, die bereit ist für das Mädchen, d.h. seine politische Haltungen und Ideen ins Gefängnis zu gehen, wird seitens des lyrischen Subjekts keine Anteilnahme oder Sympathie zu Teil. Es fragt aus einer distanzierten Position und greift nicht direkt ins Geschehen ein.

1995 erschien ein weiterer Gedichtband von Świetlicki unter dem fortführenden Titel *Zimne kraje 2*. Anhand des Inhaltsverzeichnisses wird auf den ersten Blick ersichtlich, dass es sich meistens um dieselben Gedichte handelt, wie im zuvor herausgegebenen Band *Zimne kraje*. Nur wenige Gedichte wurden einer Veränderung unterzogen, wie zum Beispiel „...ska“, welches an Stelle des Gedichtes „*** (*Dlaczego twój niepokój ...*)“ erschienen ist:

... ska⁶¹

- 1 Dlaczego twój niepokój tak obraca się wokół
 wyrazów: niepodległość, wolność
 równość, braterstwo, Polska od morza do morza,
 bezrobocie, podatki, „Gazeta Wyborcza”?
- 5 Czy nie wiedziałeś, że są to małe wyrazy?
 Czy nie wiedziałeś, że są to wyrazy najmniejsze?
 Dlaczego właśnie o nie
 zahacza twój język?
- 10 Czy nie wiedziałeś, że tym wszystkim rządzi
 ta szczupła dziwka? ta którą kochasz a raczej masz na nią ochotę?
 która wybiera sobie tego, którego akurat
 ty nienawidzisz, który się znęca nad nią i wbija w nią gwoździe.
 Przez nią siedzisz w więzieniu, przez nią jesteś głodny.

Formale Analyse

Strophen

Das Gedicht hat 3 Strophen, die ersten zwei Strophen bestehen aus

⁶¹ Zit. n.: Świetlicki 1995: 13.

	jeweils 4 Versen, während die dritte Strophe um eine Verszeile länger ist.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.
Reimschema	Grammatischer Reim in Zeile 2 und 3: „niepodległość, wolność /równość”.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.
Rhetorische Figuren	
Enjambement	Syntaktische Einheiten werden in Zeile 1, 7, 9 und 12 über das Versende hinaus fortgeführt.
Anapher	„Dlaczego“ wird in Zeile 1 und 7 wiederholt; „Czy nie wiedziałeś, że” steht am Versanfang der Zeilen 5,6 und 9.
Klimax	„Wyrazy“ wiederholt sich in Zeile 5 und 6, jedoch einmal mit dem Adjektiv „małe“ und in der darauffolgenden Zeile werden das Substantiv und das gesteigerte Adjektiv „najmniejsze“ umgestellt.

Dieses Gedicht wurde oft vom Dichter und seine Musikgruppe *Świetliki* vorgetragen und gehört sogar zu den bekanntesten Liedern dieser Gruppe.⁶² Vor diesem Hintergrund kann man den Titel des Gedichtes „...ska“ als einen Ausruf interpretieren, bei dem man nur mehr das Suffix „-ska“ des Wortes „Pol-ska“ hört. Es hat den Anschein, als sei das Präfix „Pol-“ (im Lärm) untergegangen.

Im Unterschied zum vorangehenden Gedicht besteht hier eine Gliederung in drei Strophen. Es haben sich auch die aufgezählten Ausdrücke geändert. Sie haben sich dem Zeitgeschehen – der politischen Wende – angepasst: Osten, Westen, Gefängnis, Verpflegung und dergleichen werden nun nicht mehr in Zweifel gezogen, sondern durch aktuellere Begriffe wie Unabhängigkeit, Freiheit, Gleichheit, Brüderschaft ersetzt. Es wird nach Begriffen aus der Wirtschaft (*Balcerowicz Plan*), nach Arbeitslosigkeit, Steuern und der polnischen Tageszeitung *Gazeta Wyborcza* gefragt. Trotz der politisch-wirtschaftlichen Transformation bleibt die Einstellung des lyrischen Subjekts gleich (-gültig). Es bezeichnet die aufgezählten Begriffe weiterhin als irrelevant: „to są małe wyrazy“. Die Anzahl der rhetorischen Fragen hat von zwei auf vier zugenommen: Außerdem ändert sich die zeitliche Ebene, so hieß es noch im vorangehenden Gedicht: „Czy nie wiesz...“, während es in „...ska“ bereits zu „Czy nie wiedziałeś“ umformuliert wurde. Durch die Anapher wird diese Frage

⁶² Vgl. Franaszek, Andrzej (2011): Ujść sobie. In: *Tygodnik Powszechny*, 14.08.2011 (Nr. 33). Online verfügbar unter http://tygodnik.onet.pl/33,0,66776,ujsc_sobie,artykul.html, [letzter Zugriff am 11.12.2012].

zusätzlich betont. Das ist eine Anspielung auf das Gedicht, dass bereits drei Jahre zuvor veröffentlicht wurde. Das lyrische Subjekt ist sich dessen bewusst, dass es dieselben Fragen bereits einmal gestellt hat, auch die Erklärung bleibt dieselbe, mit einem kleinen Unterschied: „Czy nie wiedziałeś, że tym wszystkim rządzi/ **ta** szczupła dziwka?“ Das Demonstrativpronomen ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich immer noch um dasselbe „Flittchen“ handelt.

Obwohl offensichtlich Zeit vergangen ist, es zu wirtschaftlichen und politischen Veränderungen gekommen ist und sich somit auch die Themen verändert haben, blieben die Haltungen aller betroffenen Personen dieselben geblieben: Es herrscht wieder die gleiche Dreieckskonstellation vor. Die Person, die das „Flittchen“ missbraucht, muss aber nun nicht mehr zwangsläufig als Kommunist gesehen werden, sie könnte auch für jemanden stehen, der der Regierung angehört.

Im Gedichtband *Zimne kraje* erschien ein weiteres Gedicht, dessen Titel „POLSKA“ eine Stellungnahme zur jungen polnischen Nation nahelegt.

POLSKA⁶³

- 1 I kiedy ustawiamy się rzędem przed magazynkiem broni, śmierzając jeszcze snami,
i kiedy ona dotyka mnie mokrym palcem w kinie, ażebym wiedział, że płacze,
[...]
i kiedy mama mi po raz któryś mówi *chyba tylko przyśniło mi się, że miałam syna*,
5 i kiedy biją się na rynku, maj jest, a ja spokojnie oglądam w TV film *Easy Rider*
[...]
i kiedy wpadam do studni w Sandomierzu, patrzę na niebo z wnętrza studni, śmieję się,
i kiedy Rudy robi nam zdjęcia na Kazimierzu w ostatni dzień kwietnia
[...]
10 i kiedy mamy pójść na *Sanatorium pod Klepsydrą*, lecz wprowadzają stan wojenny,
i kiedy ona wyjeżdża, po pierwszej wizycie, i znajduję jej buty, rudy włos na swetrze,
[...]
i kiedy bierzemy ślub w pustym Pałacu Ślubów w obecności jedynie dwojga świadków,
i kiedy obserwuje międzynarodowy ekspres stojąc w roboczym ubraniu w sierpniu 80,
[...]
i kiedy idiotka mówi, że podobają się jej moje wiersze, a jeden szczególnie,
15 i kiedy Sejm obraduje i słyszę to wszystko przez radio w zakładzie fryzjerskim
- wydaje im się, że mają swojego poetę.
A ja odczekuję ironiczną gorzką
chwilę, krzywię się
i tryumfalnie zaprzeczam.

Formale Analyse

Strophen

Das Gedichtfragment besteht aus 19 Versen (von insg. 33).

⁶³ Zit. n.: Świetlicki 1992: 72f.

Silben Die Silbenzahl ist unterschiedlich. Im ersten Teil (Zeile 1-15) ist die Silbenzahl höher (zwischen 23 und 26), während sie im zweiten Teil (Zeile 16-19) wesentlich niedriger ist: die vorletzten Zeilen bestehen aus 14 und 12, die letzten zwei Zeilen nur mehr aus 5 und 8 Silben.

Reim Es ist kein Reim vorhanden.

Vers Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Anapher Die ersten 15 Zeilen beginnen mit „i kiedy“.

Enjambement Die letzten drei Zeilen (16-18) bilden einen Satz.

Synästhesie Eine visuell-olfaktorische Synästhesie findet sich in der ersten Zeile: „śmierząc jeszcze snami“.

Das Gedicht „POLSKA“ besteht aus zwei Teilen. Der erste Teil ist durch die parallel angelegte Satzstruktur und die Anapher, die jeweils mit den Worten „i kiedy...“ eingeleitet wird, klar gekennzeichnet. Die letzten vier Zeilen des Gedichtes unterscheiden sich nicht nur visuell (Fehlen der Anapher), sondern auch durch die Länge der Verszeilen und den zum Schluss eingesetzten Zeilensprung. Das lyrische Ich schildert verschiedenste persönliche Erfahrungen, aber die wiederholte Einleitung „i kiedy...“ fügt den aufgezählten Deklarativsätzen eine Zeitfolge hinzu und beinhalten (genaue) Angaben zu Zeit, Ort und Personen:

- „maj“, „w ostatni dzień kwietnia“, „stan wojenny“, „w sierpniu 80“;
- „Dworca Centralnego“, „w Sopocie“, „w Sandomierzu“, „na Kazimierzu“;
- „ona“, „ogniomistrz“, „mama“, „starszej siostry“, „Rudy“, „młodszej siostry“, „pijany chorąży“, „wartownik“, „Piotra“, „moja żona“, „dziadek“;

Die am häufigsten vorkommende Person wird, im Gegensatz zu anderen flüchtig erwähnten Personen, nicht namentlich erwähnt. Die Figur wird lediglich mit „sie“ bezeichnet, man kann den teils intimen Situationen jedoch entnehmen, dass es sich bei ihr um die Ehefrau handelt. Obwohl sie also eine sehr nahestehende Person zu sein scheint, bleibt sie namenlos und auf Distanz zum lyrischen Ich. Die genaue zeitliche und örtliche Schilderung der persönlichen Erfahrungen geben dem Gedicht eine biographische – manche Kritiker meinen sogar eine autobiographische – Komponente (vgl. Legeżyńska/Śliwiński 2000: 138-141). Dieser Eindruck (der autobiographische) wird besonders durch den zweiten Teil von „POLSKA“ verstärkt, in dem sich das lyrische Ich als Dichter deklariert.

Die Anapher wird durch einen Einschub des lyrischen Ichs, das sich in der Rolle des Dichters wahrnimmt, unterbrochen: „- wydaje im się, że mają swojego poetę“. Die Schlusspointe ist eine Darstellung der Beziehung zwischen dem Dichter und seinen Lesern, bzw. der Leser zu seiner Arbeit, die nicht positiv ausfällt. Das lyrische Subjekt nennt eine Bewunderin seiner Poesie eine Idiotin. Außerdem wehrt es sich vehement gegen die Vereinnahmung seiner dichterischen Fähigkeiten. Das lyrische Ich zählt aus dem Leben gegriffene Ereignisse auf, die nicht aus dem Leben eines Dichters, sondern aus dem verschiedener Personen stammen könnten: es ist Soldat, Kinobesucher, Reisender, Sohn, Freund, Bruder, Suchender, Beobachter, Bräutigam, Enkel, Staatsbürger, Friseurbesucher etc. Es ist nicht das Leben eines elitären Dichters, das hier präsentiert wird, sondern das eines durchschnittlichen Menschen. Dies wird zusätzlich verdeutlicht durch den umgangssprachlichen, nicht poetischen Ton des Gedichtes, die indirekten, in Kursiv gesetzten Reden (der Pyrotechniker schreit „ty skurwysynu“, die Mutter erwähnt zum wiederholten Male „chyba tylko przyśniło mi się, że miałem syna“, Piotr telegraphiert: „jak chcesz porozmawiać przyjedź możesz przenocować“) und die häufig eingesetzte Intertextualität durch Zitate aus Literatur, Film und Musik, wie beispielsweise *Sanatorium pod Klepsydrą*,⁶⁴ Filmtitel wie *Easy Rider* oder Musiktitel wie das Lied „Norwegian Wood“ von *The Beatles*.

Wie zuvor bei „...ska“ erschien auch im nachfolgenden Gedichtband *Zimne Kraje 2* eine Art Fortsetzung des Gedichtes „POLSKA“:

POLSKA 2⁶⁵

- 1 I kiedy, mimo wszystko, wzięli mnie za swego
poetę.
I kiedy, zamiast odczekać ironiczną gorzką
chwilę.
- 5 I tryumfalnie zaprzeczyć – stanąłem
w tym ordynarnym świetle, mrużąc oczy.
I kiedy
(tego nie wypowiem, ale to jest.
jest!)

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 9 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.

⁶⁴ *Sanatorium pod Klepsydrą* ist der Titel einer 1937 veröffentlichten Erzählung von Bruno Schulz, die 1973 durch den Regisseur Wojciech Jerzy Has verfilmt worden ist.

⁶⁵ Zit. n.: Świetlicki 1995: 63.

Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Alle Sätze werden über das Versende hinausgeführt.
Anapher	Wiederum wird „i kiedy“ als Anapher eingesetzt (Zeile 1, 4, 7).

Diese Version beinhaltet nur mehr die Schlusspointe, in der noch einmal die Beziehung zwischen dem Dichter, seinem Werk und dem Leser angesprochen wird. Es stellt sich die Frage, was man unter der Aussage, „wzięli mnie za swego/ poetę“ verstehen soll. Handelt es sich hier um einen breiten Publikumserfolg? Oder bezieht sich das Possessivpronomen auf eine spezielle literarische Gruppe, wie beispielsweise *Brulion*, in der Świetlicki oftmals als eine Art „Aushängeschild“ fungiert hat? Faktum ist, dass sich die Pointen der beiden Gedichte „POLSKA“ und „POLSKA 2“ sowohl formal als auch inhaltlich unterscheiden. Neben der offensichtlichen Kürze kommen in „POLSKA 2“ zahlreiche Enjambements zum Einsatz. Es wird wieder eine Anapher mit „i kiedy“ gebildet, nur wird sie dieses Mal in einer anderen Form eingesetzt. Das sprachliche Mittel wird durch einen Einschub unterbrochen: „I kiedy, mimo wszystko, wzięli ...“ bzw. „I kiedy, zamiast odczekać ... – stanąłem“. Es stellt sich jedoch die Frage, was das dritte „I kiedy“ bedeuten könnte. Zwischen beiden Gedichten ist augenscheinlich eine gewisse Zeitspanne vergangen, in der sich eine für das lyrische Ich bedeutende Veränderung vollzogen hat: Sie haben nun ihren Dichter, der im Rampenlicht steht, der aber genau in diesem Moment, anstatt eine poetischen Äußerung abzugeben, in Schweigen verfällt, die Augen zusammenkneift und trotzig für sich die Worte wiederholt: „...ale to jest./ jest!“ Dieses „dichterische“ Schweigen wird durch eine Aposiopese, das Abbrechen eines Gedankens (in Zeile 7), verstärkt und stellt einen wesentlichen Unterschied zum vorangehenden Gedicht dar. Während sich das lyrische Subjekt in „POLSKA“ noch vehement gegen eine Vereinnahmung seiner Dichtung wehrt, hat es sich in „POLSKA 2“ mit dem Erfolg seiner Dichtung abgefunden und sein rebellierendes Selbst abgestreift.

Obwohl beide Gedichte den Namen des polnischen Landes tragen, befassen sie sich nicht direkt mit den kollektiven Geschehnissen der Nation. Vielmehr werden wieder individuelle, persönliche Erfahrungen geschildert, die sich allein auf das lyrische Subjekt beziehen. Die Gestaltung des lyrischen Subjekts weist oft nicht nur sehr persönliche, sondern auch autobiografische Züge auf. Neben den existentiellen Motiven, der Unmittelbarkeit wird auch der autobiografische Lebenslauf des Autors seitens verschiedener Literaturwissenschaftler als ein Schlüsselbegriff in der Interpretation seiner Werke gesehen.

So schreiben Jarosław Klejnocki und Jerzy Sosnowski, dass die Werke, insbesondere die Gedichtbände *Zimne kraje*, *Schizma*, bzw. *Trzecia połowa* und *37 wierszy o wódce i papierosach*, eine Fülle von Allusionen zu Świetlickis Lebensdaten enthalten (vgl. Klejnocki/Sosnowski 1996: 66). Andere Kritiker, die sich für eine autobiografische Interpretation seiner Werke aussprechen, sind unter anderem auch Karol Maliszewski und Jacek Gutorow (vgl. Maliszewski 1999: 63f. und Gutorow 2003: 108). Im Fall von Świetlicki scheint ein autobiografischer Zugang tatsächlich sinnvoll, jedoch sollte man sich nicht ausschließlich darauf verlassen. Die textimmanente Interpretation der Gedichte soll als Grundlage herangezogen und durch Kenntnisse aus der Biografie des Autors vervollständigt werden.

Besonders ersichtlich werden die autobiografischen Elemente im nachfolgenden Gedicht. Hier ist die Signatur des Dichters bereits im Titel „Anna i Lucjan Świetliccy“ vermerkt:

Anna i Lucjan Świetliccy⁶⁶

- 1 Czekam po drugiej stronie na autobus
 – a oni idą – ojciec nieco z przodu –
 mama ma parasolkę, ojciec z gołą głową
 (mama zazdrości ojcu, że ładnie osiwił
 5 – sama ma siwe włosy wewnątrz). Deszcz.
 Nie widzą mnie, są pochłonięci. Wyglądają
 jak para Japończyków. Deszcz. Deszcz.
 [...]

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 7 Versen.
Silben	Die Silbenzahl unterscheidet sich nicht sehr: die Zeilen 3, 4 und 6 mit jeweils 13 Silben und die Zeilen 2 und 5 mit 10 Silben.
Reim	In der dritten Zeile gibt es einen doppelten Binnenreim „mama ma“ und „gołą głową“.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Die Sätze der Zeilen 4 und 6 gehen über das Versende hinaus.
Gemination/ Epiphora	Das Wort „Deszcz“ wird unmittelbar in der 7. Zeile und am Ende der 5. Zeile wiederholt.
Anapher	Das Wort „mama“ bildet in Zeile 3 und 4 eine Anapher.
Parenthese	In der 2. und 5. Zeile trifft man auf Einschübe „– a oni idą – ojciec

⁶⁶ Zit. n.: Świetlicki 1992: 46f.

nieco z przodu–” bzw. „– sama ma siwe włosy wewnątrz”.

Metapher

Der Einschub in der 5. Zeile stellt auch ein Bild her.

Vergleich

In Zeile 6/ 7 wird ein Vergleich gezogen: „Wyglądają/ jak para Japończyków“.

Das lyrische Ich beobachtet seine Eltern, ohne diese anzusprechen, aus der Ferne. Nicht nur die Bezeichnung der erscheinenden Personen als Eltern, sondern auch eine intime Kenntnis über diese, verdeutlichen das familiäre Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und Anna und Lucjan Świetlicki. Der Einschub („mama zazdrości ojcu, że ładnie osiwiął“) zeigt deutlich sein persönliches Wissen über die Eltern. Das lyrische Ich kommentiert dieses Wissen: „– sama ma siwe włosy wewnątrz“. Was bedeutet es, nach innen graue Haare zu haben? Vater und Mutter werden mehr oder weniger sich im selben Alter befinden, jedoch sieht man die Lebensjahre des Vaters diesem auch anhand seiner grauen Haare an. Er schämt sich nicht und zeigt seine Reife anhand seines unbedeckten Kopfes nach außen. Die Mutter ist nicht auf die grauen Haare des Vaters neidisch, sondern auf die Akzeptanz seines Alters. Sie schämt sich womöglich dafür und versucht die Zeichen ihres Alters nach außen hin zu kaschieren.

Besonders wichtig erscheint die räumliche Positionierung der Personen: das lyrische Ich ist von seinen Eltern durch eine Straße getrennt, die Eltern gehen, wobei der Vater der Mutter etwas voraus ist. Diese Konstellation spiegelt sich in der emotionalen Bindung des lyrischen Subjekts zu seiner Mutter, die er liebevoll „mama“ nennt und zu seinem Vater, den es nüchtern als „ojciec“ bezeichnet. Die Distanz wird ebenfalls dadurch verdeutlicht, dass das lyrische Ich auf einen Bus wartet, welcher ihn zu einem Ort bringt, während die Eltern sich (eventuell) in die gegengesetzte Richtung bewegen. Eine weitere Entfremdung stellt der Vergleich der Eltern mit („exotischen“) Japanern dar. Das mehrmals wiederholte Wort „Deszcz“ kann entweder die Stimmung des Gedichtes widerspiegeln, bzw. auch als Onomatopöie aufgefasst werden. Da „Deszcz“ zweimal hintereinander wiederholt wird, hört man besonders den Laut „sz“ heraus. Er verdeutlicht die fehlende Kommunikation zwischen den Eltern und dem Sohn.

Das lyrische Subjekt grenzt sich deutlich von seiner Familie ab, die Grenze bildet die zwischen ihnen verlaufende Straße. Obwohl es die soziale Rolle des Sohnes trägt, möchte es sich davon distanzieren. Trotz des persönlichen Einblicks in das Innenleben der Eltern sind ihm diese im Grunde genommen fremd, wie ein Paar Japaner. Die Eltern wiederum sehen ihren Sohn nicht: „są pochłonięci“ – zu sehr mit sich selbst beschäftigt bzw. vertieft in ihre Tätigkeit.

Neben der namentlichen Signatur verweisen auch selbstreflektorische Motive auf die Biografie des Dichters. So findet man beispielsweise im Rahmen der Gedichtbände *Zimne kraje* und *Zimne kraje 2* unzählige Hinweise auf den Militärdienst, unter anderem in „Szmaty“, „POLSKA“, „Tygrysia Piosenka“, „Melodramat“ und „Zimny papieros“; Ein weiteres Beispiel für selbstreflektorische Motive im Werk von Świetlicki ist vor allem das Auftreten des lyrischen Ichs in der Rolle des Dichters:

Ludzie⁶⁷

- 1 Kochają się i są zameldowani.
Wszystkie papiery w pełnym porządku.
Mają swoje choroby, pomagają sobie
lekarstwami i literaturą.
- 5 Oni żyją, a ja
piszę o nich wiersze,
odnajduję kolejne klocki ich historii.
To nie jest zdrada, jeśli ją ujawniam.
[...]

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 2 Strophen mit jeweils 4 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Der Satz der 3. und 5. Zeile wird über das Versende hinaus fortgeführt.
-------------	---

Jede einzelne Strophe des Gedichtes bezieht sich auf andere Personen: In der ersten Strophe kommen Subjekte zum Vorschein, die keinen Namen haben und lediglich durch die Verben in der dritten Person Plural sichtbar werden: „Kochają“, „są“, „Mają“, „pomagają sobie“; Privates wird dem offiziellen Teil ihres Lebens gegenübergestellt. Die Gruppe wird als einheitlich und geschlossen dargestellt. Sie lieben sich untereinander. Die Krankheiten, die sie haben, beziehen sich nicht ausschließlich auf den Körper, sondern auch auf die Seele und den Verstand. Die körperlichen Beschwerden werden mit Medizin geheilt, die „geistigen“ hingegen mit Literatur. Diese Sichtweise erinnert an die Rolle der Literatur als Bewahrerin der polnischen Sprache und Tradition.

⁶⁷ Zit. n.: Świetlicki 1992: 53.

In der zweiten Strophe erscheint das lyrische Ich. Bereits in der ersten Verszeile wird die imaginäre Linie zwischen „Oni“ und „ja“ sichtbar, verdeutlicht wird diese Abgrenzung durch das Enjambement. Das lyrische Ich ist ein Außenseiter, ein einsamer Beobachter. Es lebt nicht, es schreibt Gedichte über das Leben der Menschen um sich herum. Dadurch entdeckt es wesentliche Elemente ihrer Geschichte. Das Wort „zdrada“ [Verrat, Betrug] knüpft wieder an die Vorstellung einer moralisierenden Literatur an. Das lyrische Ich schreibt nicht über abstrakte Ideen und Werte, sondern „ja/ piszę o nich wiersze“. Wenn es das zugibt und offenlegt, so ist das, seiner Wahrnehmung nach, kein Verrat.

In einer Umgebung, in der das Private klar vom Offiziellen getrennt ist, besitzt die Gruppe eine gemeinsame, kollektive Identität. Das lyrische Subjekt schließt sich deutlich aus diesem Kollektiv aus und erscheint als ein Individuum. Es bezeichnet sich als Dichter und wird dadurch zum Träger einer sozialen Rolle. In seiner Tätigkeit sieht es keinen Verrat, da es sich offen dazu bekennt.

Ein weiteres Beispiel, in dem sich das lyrische Ich in der Rolle des Dichters präsentiert, findet sich im Gedichtfragment „Etos pracy (24 marca 1988)“:

Etos pracy (24 marca 1988)⁶⁸

- 1 Zamiatam schody prowadzące do
 Pałacu Sztuki. Żadna metafora:
 autentyczna historia. Dodatkowe pieniądze.
 Poezja musi jakoś żyć. Poezja
 5 musi jeść.
 [...]

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 5 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich (zwischen 15 und 10 Silben), jedoch tritt besonders die 5. Zeile durch ihre Kürze hervor.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Der Satz der 1. und 4. Zeile geht über das Versende hinaus.
Anapher	„Poezja musi“ wird in Zeile 4 und 5 jeweils am Satzanfang wiederholt.
Metapher	„Poezja“ steht für den Dichter.

⁶⁸ Zit. n.: Świetlicki 1992: 61.

Die letzten zwei Verszeilen bewirken eine Ernüchterung. Anstatt im Krakauer Palast der Künste seine Werke zu präsentieren, ist der Dichter gezwungen, die Stufen davor zu kehren. Die Verdeutlichung, dass es sich hierbei nicht um ein metaphorisches Stilmittel handelt, sondern um eine realistische, authentische Erfahrung, gleicht einer Entzauberung der schönen Künste der Dichtung. Trotzdem birgt das Gedicht ein Paradox. Auf der einen Seite versichert das lyrische Ich in kurzen, elliptischen Sätzen, es handle sich nicht um eine Metapher, auf der anderen Seite endet das Gedichtfragment genau damit. Das Verhältnis des lyrischen Subjekts zu seiner Tätigkeit, seinem Arbeitsethos erscheint ambivalent. Es kann und will nur Dichter sein, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Es ist aber gezwungen, anderen Tätigkeiten nachzugehen.

Weitere Hinweise auf autobiografische Merkmale sind:

- konkrete Bezugnahmen auf Orte, insbesondere die Wohnstadt des Dichters Krakau;
- reale Personen aus dem persönlichen Umfeld des Autors, wie beispielsweise im palinodischen Gedicht „Nie dla Jana Polkowskiego“, in dem neben Marcin Baran auch Krzysztof Koehler als lyrische Figur auftritt (vgl. Świątlicki 1995: 57), die Widmung des Gedichtes „Przed wyborami“ an Marcin Sendecki oder Julian Kornhauser im bereits zitierten Gedicht „Wiersz wspólny (półfinałowy)“;
- zeitliche Notiz-Angaben, als Beispiel dafür können auch so manche Gedichttitel aus *Zimne kraje* herangezogen werden: „Słupsk 84“, „29 maja 1985“, „Wrzesień 1986“, „W grudniu, wieczorem“, „29 listopada 1987“, „Etos pracy (24 marca 1988)“ u.a.

Große, geschichtsverändernde Geschehnisse finden in der Dichtung von Świątlicki keinen Platz. Sie werden verdrängt von persönlichen Erfahrungen. Diese Zeitangaben beziehen sich nicht auf historische Ereignisse, sondern beschreiben persönliche, subjektive Eindrücke, die genauer datiert sind. Der Dichter räumt privaten Ereignissen denselben Stellenwert ein wie einer Poesie, die sich einer Idee, einem Wertesystem, bzw. einer moralischen Position unterstellt – ganz nach dem Prinzip „zab mnie boli“ – ein Ausdruck aus dem Gedicht „Dla Jana Polkowskiego“, in dem der Autor vorschlägt, über alltägliche Themen zu schreiben, die einigermaßen der Wahrheit entsprechen und sich nicht durch Ideen und Geschichte vereinnahmen lassen und somit zu einer „Sklavenpoesie“ werden. Damit stellt dies einen

weiteren Versuch des Autors dar, die Trennung zwischen elitärer und niedriger Kultur aufzuheben.

Die poetische Welt von Świetlicki wird beherrscht von Kontrasten und Antonymen, wie beispielsweise Kindheit – Erwachsensein, Kälte – Hitze, Dunkelheit – Licht, Hass – Liebe, Anfang – Ende. Besonders deutlich wird dieses Konzept der Gegensätzlichkeit im folgenden Gedicht „Bieguny“:

Bieguny⁶⁹

1 Tak sobie
wyobrażałem piekło: za drzwiczkami pieca
rozżarzające się kształty, już nie do poznania,
różne kolory płonienia, przed piecem umiałem
5 wytrzymać dłużej niż przed telewizorem.
Czułem się dużym właścicielem wszystkiego
wrzucając poprzez drzwiczki węgiel w kształcie kuli ziemskiej,
patrzac jak płonie, gorączkując
z tego powodu.

10 W gorączce przechodziłem przez pokój, namiętnie
otwierałem szufladę, kilka szuflad od razu,
zanurzyć ręce odważnie – odważnie,
ponieważ w każdej z szuflad mógł nagle się znaleźć
odłamek lustra – albo jakaś stara
15 żyletka ojca. W tym domu szuflady
były niezwykle niebezpieczne, wszystko
mogło wyjawić straszną tajemnicę:
na przykład to, że mnie rodzice ukradli Cyganom.

Nie mogłem znaleźć w lustrze podobieństwa
20 do nikogo, niczego. Przypuszczałem, że
jestem własny w jakieś jeszcze
niejasnej misji, którą uświadomię
sobie kiedy urosnę. Piekielna gorączka
ustępowała miejsca zwyczajnej gorączce,
25 powracałem do łóżka. Po ścianach chodziły
wolne, nieoswojone, kłopotliwe cienie
z ogromnymi oczami.
Teraz – gdy mieszkam za drzwiczkami pieca
- w zimnie, ciemnościach, kiedy wreszcie jestem
30 dużym, prawdziwym właścicielem wszystkiego
- patrzę przez uchylone drzwiczki na pokój i widzę
jak się powoli rozżarza, jak popiół
pokrywa szczątki stołu i krzeseł i łóżka.

(88)

⁶⁹ Zit. n.: Świetlicki 1992: 7f.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 3 Strophen, die ersten zwei mit jeweils 9 Versen, die letzte Strophe mit 15 Verszeilen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.
Reim	Es ist kein regelmäßiger Reim vorhanden.
Vers	Es gibt einen freien Vers.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Es sind überwiegend Zeilensprünge vorhanden.
Parenthese	In den Zeilen 12, 14, 28, 29, 31 gibt es Einschübe.

Bereits der Titel des Gedichtes „Bieguny“ weist auf eine Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Polen hin. Im Laufe des Textes erweisen sich diese einerseits als die Hölle („Tak sobie/ wyobrażałem piekło: za drzwiczkami pieca“), die sich auf Erden abspielt und andererseits einem Ort außerhalb der Hölle, der in Form eines Zimmers dargestellt wird. Der Ofen, der sich im Raum befindet, fungiert als Schnittstelle zwischen diesen zwei Polen. Diese Gegenüberstellung wird noch einmal durch eine zeitliche Dimension verschoben: Das lyrische Subjekt, welches im Zimmer ist und das Lodern der Flammen beobachtet, entspricht der Phantasiewelt des Kindes, während das Erwachsensein in der Gegenwart und auf der anderen Seite des Ofens stattfindet.

Am Anfang und am Ende der ersten Versstrophe stehen zwei, im Vergleich zu den anderen Versen, kurze Zeilen: „Tak sobie“ – „z tego powodu“, die die erste Strophe umschließen. Inhaltlich wird eine Entwicklung dargestellt: von einer Position, in der das lyrische Subjekt seine kindliche Faszination für das Feuer im Ofen nicht begründen kann, zu einer, in der es seine Handlungen reflektiert betrachtet. Für das „kindliche“ lyrische Subjekt gleicht der Ofen der Hölle. Durch das Hineinwerfen verschiedener Objekte, wie Kohle in Form der Erdkugel, fühlt sich das Kind wie ein großer, mächtiger Besitzer. Das kindliche lyrische Subjekt scheint nicht es selbst zu sein. Es zeigt sich hypnotisiert von dem Flammenspiel und verspürt eine gewisse Befriedigung, wenn die hineingeworfenen Objekte im Ofen verbrennen. Die Hitze macht ihm nichts aus, im Gegenteil, sie versetzt das Kind in einen fiebernden Zustand, der es ihm ermöglicht, das Haus seiner Eltern zu durchforschen. Es ist nach der Suche nach Erkenntnissen über seine Vergangenheit, durch die es sich Aufschlüsse über sich selbst erhofft. Das Durchsuchen der Schubladen erfordert Mut, da in jeder Schublade schreckliche Geheimnisse und Gefahren in Form von Spiegelbruchstücken oder der alten Rasierklinge des Vaters lauern. Diese Objekte sind auch als Symbole der Angst vor Verletzungen zu werten und können gleichgesetzt werden mit der Angst vor dem, was

man möglicherweise vorfinden wird. Der Spiegel als Symbol der Selbsterkenntnis wird besonders in der folgenden Zeile deutlich: „Nie mogłem znaleźć w lustrze podobieństwa/ do nikogo, niczego“. Die Suche nach der Wahrheit über sich selbst, nach einer möglichen Identifikation, bleibt erfolglos. Nicht einmal die Eltern bieten dem Kind Halt, im Gegenteil, die Rasierklinge des Vaters ist ein deutliches, bedrohliches Objekt, welches sich versteckt in den Schubladen des Hauses befindet. Das lyrische Subjekt vermutet sogar, dass es die Eltern von Zigeunern gestohlen haben – eine weitere Abgrenzung des lyrischen Ichs zum Außenseiter. Das Verhältnis zwischen Sohn und Eltern scheint nicht besonders gut zu sein. Sie stellen gar keine Bezugspersonen für ihn dar. Sie erscheinen nicht aktiv im Gedicht, sondern werden lediglich vom lyrischen Ich beschrieben.

In der dritten Versstrophe wird der Übergang vom Kind zum Erwachsenen vollzogen, wobei man die letzte Strophe wiederum in zwei Fragmente teilen kann. Der erste Teil umfasst weitere Reflexionen und Erinnerungen aus der Vergangenheit. Da es sich mit niemanden und nichts identifizieren konnte, kam das lyrische Ich zu dem Schluss, es selbst zu sein bzw. Antworten auf Fragen nach der eigenen Identität und seinem Lebenssinn zu erfahren, wenn es erwachsen wird. Diese Erkenntnis bzw. die Zuversicht, dass sich Antworten im späteren Leben finden lassen, verändert das lyrische Ich. Die Faszination und die hypnotisierende Wirkung des Ofens setzen aus. Der zweite Teil unterscheidet sich vom gesamten restlichen Gedicht dadurch, dass das lyrische Ich in der Gegenwart angelangt ist. Es lebt nun auf der anderen Seite des Ofens, in einer kalten, dunklen Welt. Durch einen Spalt in den Ofentüren erblickt es das alte Zimmer seiner Jugend und beobachtet, wie dieses langsam verbrennt. Interessant ist dabei die Veränderung der Perspektive, bzw. Umkehrung: Das Kind bewohnte das Zimmer und blickte in den brennenden Ofen – der Erwachsene scheint nun zwar im Ofen zu leben, doch ist es dort dunkel und kalt, während das ehemalige Kinderzimmer quasi zum brennenden Ofen wurde. Antworten auf Fragen seiner Kindheit bleiben unbeantwortet, bzw. sind nicht mehr so wichtig. Seine Sichtweise, seine Bezugspunkte und Prioritäten haben sich vollkommen verändert. Die Erinnerungen an die Kindheit verblassen bzw. verbrennen, wie Kohle, die das lyrische Subjekt am Anfang des Gedichtes hineingeworfen hat. Jedoch versetzt es die Hitze nicht mehr in einen fiebernden Zustand, sondern lässt es kalt. Man kann es auch als eine Art von Resignation verstehen, die daraus hervorgeht. Das Kind ist idealistisch, es „brennt“ quasi vor Forscherdrang, es macht sich auf die Suche, während der spätere Erwachsene abgestumpft ist. Dies gilt auch symbolisch für seinen Wohnort, den Ofen, in dem Kälte und Dunkelheit herrscht.

Dieses Gedicht zeigt, wie kein anderes, die Suche des lyrischen Ichs nach sich selbst, nach seiner Identität. Darüber hinaus werden Entwicklungen, Prozesse und somit auch Veränderungen dargestellt. Dies erfolgt durch das Einsetzen verschiedener Antonyme, die deutlichsten darunter sind:

- Bereits der Titel „Bieguny“ weist auf die Polarität des Gedichtes hin.
- Die zeitliche Dimension: das lyrische Ich schildert Erinnerungen und Erfahrungen aus seiner Kindheit im Präteritum und seine gegenwärtige Situation im Präsens.
- Extreme Temperaturunterschiede: die Hitze, die der Ofen im Wohnzimmer des Elternhauses ausstrahlt, versetzt das lyrische Ich in einen besonderen Zustand, während das spätere Leben hinter den Ofentürchen (der Platz, den sich das jüngere lyrische Ich als den Ort der Hölle vorgestellt hat) nur Dunkelheit und Kälte birgt.

3.2.2. Identitätskonzept bei Świetlicki

Das am meisten ausgeprägte Identitätskonzept in den Werken von Świetlicki bildet die Ebene der personalen Identität. Das lyrische Subjekt hat in den meisten Gedichten eine Außenseiter-Position inne, aus der heraus es „kolejne klocki ich historii“ entdeckt (vgl. Świetlicki 1992: 53). Einsamkeit, Isolation und Distanz sind seine ständigen Begleiter in dieser kalten, dunklen Welt.

Sein soziales Umfeld ist dementsprechend auf grundlegende soziale Gruppen, wie Familie und Profession, reduziert. In der sozialen Rolle als Sohn führt das lyrische Subjekt ein distanziertes, kühles Verhältnis zu seinen Eltern. Es differenziert sich von ihnen und sieht keine Familienähnlichkeit (vgl. die Gedichte „Anna i Lucjan Świetliccy“ und „Bieguny“). Seine Rolle als Dichter ermöglicht und verstärkt seinen Drang, sich von seinen Mitmenschen abzuschotten. Sie gibt ihm die Freiheit und Möglichkeit, es selbst zu sein und sich nicht von anderen lenken zu lassen. Dies entspricht auch seinem tiefliegenden Misstrauen gegenüber jeglichem Kollektiv. Das lyrische Subjekt ist zwar notgedrungen Teil eines Kollektivs, beispielsweise in seiner Nationalität, jedoch ist diese Identität nicht besonders ausgeprägt. Die Werte und Ansichten, die für ein nationales Gefühl identitätsstiftend wären, werden vom lyrischen Subjekt hinterfragt (vgl. die Gedichte „POLSKA“, „POLSKA 2“, „*** (*Dlaczego twój niepokój*)“ und „...ska“).

In den Gedichten von Świetlicki gibt es keine Bezugspunkte, die eine Identifizierung mit jemandem zulassen würden. Für die Identitätskonstruktion ist vielmehr die Grenzziehung von entscheidender Bedeutung, die sich durch die gesamte Gedichtsammlung *Zimne kraje* zieht. Es erfolgt eine klare Positionierung als Außenseiter und eine damit einhergehende Differenzierung zwischen „sie“ und „ich“.

3.3. Marcin Sendeki

Marcin Sendeki wurde am 27. November 1967 in Gdańsk [Danzig] geboren. Er begann ein Medizinstudium, wechselte jedoch später zu Soziologie. Dieses Fach schloss er schließlich auch an der Warschauer Universität ab. Seine Gedichte wurden seit 1987 in Zeitschriften, wie *Brulion*, *Kresy*, *Frona* und *Po Prostu* publiziert. Für *Brulion* arbeitete Sendeki auch im Redaktionsteam (vgl. Dedecius 2000b: 782). Seine erste Gedichtsammlung *Z wysokości. wiersze z lat 1985-90* [Aus der Höhe. Gedichte aus den Jahren 1985-90] erschien 1992 im Rahmen der *Brulion bibliotek* und wurde seitens der Literaturkritiker in den höchsten Tönen gelobt. So findet man am Ende von *Z wysokości* Zitate aus positiven Kritiken von Zbigniew Bieńkowski, Stanisław Balbus, Tadeusz Nyczek und Marian Stala. Im Gegensatz zu Dichterkollegen aus dem Umkreis *Brulions*, betonte Sendeki bei vielen Gastauftritten im Radio und Fernsehen seine kreative Erschöpfung (vgl. Dunin-Wąsowicz/Varga 1998: 178). Möglicherweise erschienen aus diesem Grund die nächsten Gedichtbände erst verspätet im Jahre 1998: *Muzeum sztandarów ruchu ludowego* [Flaggenmuseum der Volksbewegung] und *Parcele* [Parzelle]. Im Jahre 1997 wurde unter dem Titel *Parzelle* eine deutsch-polnische Ausgabe veröffentlicht, für die Gedichte aus seinem ersten (*Z wysokości*), sowie Werke aus dem gleichnamigen Band *Parcele* ausgewählt wurden. Es folgten noch *Opisy przyrody Legnica* [Beschreibung der Natur in Legnitz] 2002, *Szkoci dół* [wörtlich: Schottengrube, der Name einer Siedlung in der Woiwodschaft Lublin] 2002, *Trap Wrocław* [Trap Breslau] 2008, *22 Poznań* [22 Posen] 2009, *Pół Wrocław* [Halb Breslau] 2010;

Gegenwärtig wohnt Sendeki in Warschau. Neben seiner dichterischen Tätigkeit arbeitet Sendeki in der Redaktion der Wochenzeitschrift *Przekrój*.

3.3.1. *Z wysokości*

Während bei Świetlicki das lyrische Subjekt in der personalen Form des Ichs sehr stark in den Vordergrund tritt, ist es bei Sendeki subtiler und spielt meistens für die Intention des Geschriebenen keine Rolle. Das Gedicht, welches den Band *Z wysokości* eröffnet, trägt den (ironischen) Titel „Z pewnością“ [Mit Sicherheit]:

Z pewnością⁷⁰

- 1 Z pewnością jest jeszcze za wcześnie, ale
kiedy miałoby się zacząć? Z pewnością nie
teraz, na kilka minut przed siódmą, z pewnością
nie tutaj, w pociągu relacji Warszawa – Lublin, i może
5 nawet nie z tymi ludźmi, których ósemka, nie wyłączając
mnie, patrzy właśnie w okno, druk i oczy sąsiadów, chociaż
ich kolor sprawdzić jest dużo łatwiej sięgając w kierunku
torebki lub
serca

(86)

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 9 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogener Zeilensprung (Hakenstil) – das Gedicht endet nicht mit einem Satzzeichen.
Wiederholung	Wiederholung des Titels „Z pewnością“ an verschiedenen Stellen des Gedichtes (in Zeile 1, 2 und 3).
Rhetorische Frage	Der erste Satz des Gedichtes bildet eine rhetorische Frage.
Asyndeton	„patrzy właśnie w okno, druk i oczy sąsiadów”;

Das lyrische Subjekt zeigt sich nur kurz: „nie wyłączając/ mnie“. Ansonsten bleibt es im Hintergrund und wird auf seine Stimme reduziert. Der erste Teil des Gedichtes ist durch die Wiederholung des Titels „Z pewnością“ strukturiert und stellt einen inneren Gedankengang dar. Die rhetorische Frage zeugt von einem von Zweifel geplagten lyrischen Subjekt. Es möchte sich zunächst etwas einreden, sich selbst gut zureden, aber, wie sich herausstellt, lässt

⁷⁰ Zit. n.: Sendeki 1992: 5.

sich nichts mit Sicherheit sagen. Aus dem Text wird nicht eindeutig ersichtlich, welches Ereignis eintreffen soll, möglicherweise eine Veränderung, eine Wende. Sicher ist nur, dass dies weder jetzt noch hier beginnt und „może/ nawet nie z tymi ludźmi“. Obwohl der Titel das Gegenteil verspricht, besteht das gesamte Gedicht mehr oder weniger aus einem großen Fragezeichen, in dem vieles unausgesprochen bleibt. Die Länge der Verse, der Hakenstil und das Fehlen eines Punktes am Satzende zeugen von einer Konturlosigkeit, in der man die polnische Realität der späten 1980er und frühen 1990er Jahre erkennen kann. Acht Fremde sitzen gemeinsam im Zugabteil, keiner weiß vom anderen, ob er Kommunist oder Mitglied der Opposition ist. Überprüfbar wäre dies lediglich durch die Farbe des Ausweises, bzw., falls es möglich wäre, der Farbe des Herzens. In diesem Gedicht kommt das Gefühl der Orientierungslosigkeit, der Unsicherheit und auch des Misstrauens sehr stark zum Ausdruck. Das lyrische Subjekt zweifelt von Beginn an – am meisten an seinen Mitmenschen. Wie kann es sich sicher sein, welche politische Gesinnung sein Gegenüber vertritt, oder noch mehr, welche charakterliche Färbung sein Herz zeigt? Es ist auch nicht zuletzt ein Zeichen der Verschllossenheit. Jeder baut eine emotionale Mauer auf, sodass es dem Mitmenschen nicht gelingt, hinter die Fassade zu blicken. Aber was bleibt denn, wenn man sich nicht auf seine Mitmenschen verlassen kann. Nur das Vertrauen auf Zeit und Ort, die unveränderlich zu sein scheinen.

Einen ähnlichen Aufbau wie „Z pewnością“ hat auch das folgende Gedicht. Nicht nur die Wiederholung des Titels „Z wysokości“ [Von der Höhe] am Anfang des Textes, auch die ironische Betrachtung der Realität und die Marginalisierung des lyrischen Subjekts erinnern an das vorherige Gedicht:

Z wysokości⁷¹

- 1 Z wysokości drugiego piętra widać parking, wieżyczki
cerkwi i łuski tynku na ciele zmieniających skórę
bloków, dalej, za ścianą, ludzie przemierzający ulice
połykają sylaby, wstążka deszczu zaciska się na krtani,
- 5 schodząc, widzisz dzieci wbiegające w obręcz kałuży, krople
na ich spoconych twarzach i słyszysz, już za plecami, komendy
siedmioletniego dowódcy, dalej, zatrzymujesz się, płótno
parasola, dotknięte od dołu, przemaka, mokre włosy krzepną,
ukryty w kurtce wilgotny banknot z Waryńskim drży z zimna,
- 10 za chwilę wydasz go, oddasz za zapalki i tytoń: tak, jakby ten
kiosk był siedzibą Ochrony lub kantorem wymiany żywności:
jest lipiec, życie – odłożone na później – składa się w
kostkę i mieści w wewnętrznej kieszeni;

⁷¹ Zit. n.: Sendeki 1992: 28.

(87)

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 13 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist annähernd gleich (sie variiert zwischen 16 und 19 Silben), nur die letzte Verszeile ist deutlich kürzer mit 11 Silben.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es gibt einen freien Vers.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Es sind überwiegend Zeilensprünge vorhanden. Eine Ausnahme bilden die Zeilen 4, 8, 9 und 11.
Wiederholung	Das Wort „dalej“ kommt in Zeile 3 und 7 vor.
Metapher	Objekte werden durch entsprechende Verben belebt: „wstążka deszczu zaciska się na krtani“, „banknot z Waryńskim drży z zimna“, „życie [...] składa się w/ kostkę“;

In „Z wysokości” blickt das lyrische Ich vom zweiten Stock in die Tiefe und schildert seine Eindrücke aus der Vogelperspektive. Sein Blick schweift einen Parkplatz, eine orthodoxe Kirche und beobachtet ebenfalls den ungewöhnlichen Prozess: „łuski tynku na ciele zmieniających skórę/ bloków”. Das Abstreifen alter Haut ist ein biologisch-organischer Vorgang, den man nicht mit einem starren, kommunistischen Wohnblock assoziieren würde, jedoch könnte es hier als Hinweis für die politische Wende verstanden werden. Die alten Wohnblocks stehen für das alte Regime, welches nun abgestreift wird. Der Blick des lyrischen Ichs durchdringt sogar Wände, es beobachtet Menschen, die Straßen überqueren und dabei Silben verschlucken. Hier werden in Form der Wand und der Straße zwei Grenzen überschritten, es scheint aber, dass beim Passieren einer dieser Grenzen, der Straße, die Silben verlorengehen. Ein anderer Grund für den Silbenverlust könnte sich in der zweiten kühnen Metapher dieses Abschnitts verbergen, wo es heißt: „wstążka deszczu zaciska się na krtani“. Von der Höhe sieht man noch allgemein verschiedene Objekte in der Umgebung: „Z wysokości drugiego piętra widzieć [...]“, sobald man jedoch die Etagen hinuntersteigt, erfolgt ein klarer Perspektivenwechsel – „schodząc, widzisz dzieci“ – von einer allgemeinen Perspektive zur zweiten Person Singular. Das lyrische Subjekt wendet sich an ein gedachtes Gegenüber und teilt dem Leser mit, was diese Person sieht, hört und tut. Die Sprache, insbesondere die Verben, erwecken den Eindruck, das lyrische Ich würde an sein Gegenüber direkte Anweisungen und aktive Tätigkeiten adressieren. Im gesamten Gedicht wird kein

vollständiger Satz gebildet, es handelt sich vielmehr um eine Aufzählung von Handlungen, die mit einem Semikolon enden. Dadurch wird der Eindruck von Unmittelbarkeit erzeugt. Es werden Betrachtungen aus dem Alltag aufgezählt, wie beispielsweise eine Gruppe von spielenden Kindern, kaltes, nasses Wetter trotz des Sommermonats Juli, welches sogar den 100 Zloty Geldschein erzittern lässt. Es ist eine Übergangszeit, in der das Leben (noch) aus kleinen Dingen besteht, die sogar Platz in der Innentasche haben.

Das lyrische Subjekt stellt in diesem Fall keine persönliche Gestalt dar, sondern vielmehr einen Beobachter, der von oben herab auf die Agierenden blickt und ihre Handlungen genau mitverfolgt. Die Perspektive gleicht einer Kamera, die nicht kommentiert, sondern die eingefangenen Bilder bis ins kleinste Detail schildert: „dzieci wbiegające w obręcz kałuży, krople/ na ich spoconych twarzach“ usw. Diese neutrale Position wird erst in der 11. Verszeile aufgegeben, in der das lyrische Subjekt sich nicht eines Kommentars enthalten kann. Es zieht einen Vergleich „jakby ten/ kiosk był siedzibą Ochrony lub kantorem wymiany żywności“. Die Ochrona war der inoffizielle Oberbegriff für die Geheimpolizei im zaristischen Russland. Möglicherweise wird dieser Vergleich gezogen, da das lyrische Subjekt besonders am Anfang des Gedichtes (durch die Vogelperspektive) eine voyeuristische Position inne hielt, ähnlich wie die Geheimpolizei, hat es auch selbst sein Gegenüber bespitzelt. Trotz des Perspektivenwechsels weiß es, was das Gegenüber sieht, hört, fühlt und tut.

Die dargestellte Welt in Sendekis Gedichtband besteht meistens aus flüchtigen Momentaufnahmen und notizhaften Beschreibungen. Seine Gedichte sind äußerst kurze, auf den Punkt gebrachte Impressionen. Es hat fast den Anschein, als hätte der Dichter jedes zweite Wort in seinen Gedichten gestrichen. Die Anwendung einer einfachen, poetischen Sprache, die sich kurz und gleichzeitig allgemein äußert, ist schließlich auch damit verbunden, wie man die Welt um sich herum wahrnimmt. Die Sicht auf das dargestellte Umfeld wirkt wie die Wahrnehmung durch ein Objektiv. Reflexionen und Interpretationen würden nur daran hindern, die Wirklichkeit in ihren realen Gestalten und Farben zu sehen. Diese Sichtweise fordert Präzision, eine gewisse Sentimentalität und die Fähigkeit, innezuhalten, auf Details zu fokussieren und die restlichen Dinge unausgesprochen zu lassen.

Der Literaturkenner und Kritiker Stanisław Balbus beschreibt Sendekis Dichtung folgenderweise:

To są pospieszne, nieuporządkowane notatki. Przypadkowe zapisy wrażeń o niejasnych i chwiejnym znaczeniu. Albo – całe (kilkulinijkowe) poematy, które nie zostały napisane, poetycko wykończone i formalnie opracowane – ponieważ autor doszedł do wniosku, że ich

ostateczny sens jest nie do wypowiedzenia, nie do zapisania, że gubi się on i zanika właśnie wtedy, gdy poeta próbuje go zamknąć w jasnych formach artystycznych. (Balbus, Stanisław zit. n. Sendeki 1992: 30.)

Dieses notizhafte Niederschreiben von Gedichten war besonders charakteristisch für den amerikanischen Dichter Frank O'Hara, der seine Arbeiten direkt und schnell (auch während der Mittagspause) zu Papier brachte. So trägt auch eine Gedichtsammlung O'Haras den Titel *Lunch Poems* (1964). Sendekis Nähe zu O'Hara ist in zahlreichen seiner Gedichte sichtbar. Der Versuch, kurze poetische Notizen zu verfassen um flüchtige Momente der näheren Umgebung einzufangen, wird besonders deutlich im nachfolgenden Gedicht:

Niedziela⁷²

Moje serce jest w kieszeni
Frank O'Hara

- 1 Światło płynnie przekracza granicę szkła,
miesza się z oddechem i dymem tanich papierosów.
Żółta farba zstępuje ze ścian, pokrywa pościel,
łodygi sprzętów i jasny blat stołu. Moje serce
5 leży przede mną, nie porusza się:

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 5 Versen.
Silben	Die erste und letzte Verszeile haben jeweils 10 Silben, die Zeilen 2, 3, 4 jeweils 15.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Der einzige Zeilensprung ist in der 4. Zeile zu finden.
-------------	---

Sendeki zitiert zu Beginn aus einem Gedicht von O'Hara. Es handelt sich hierbei um das Gedicht „A Step Away From Them“ aus der Sammlung *Lunch Poems*, in dem es heißt: „My heart is in my/ pocket it is Poems by Pierre Reverdy“.⁷³ Neben seinem Herzen befindet sich auch ein Gedichtband des Dichters Pierre Reverdy in seiner Tasche. O'Haras Gedichte beinhalten spontane Reaktionen auf Dinge, die in seiner nahen Umgebung passieren.

⁷² Zit. n.: Sendeki 1992: 26.

⁷³ Zit. n. O'Hara Frank (1956): *Lunch Poems*. Online abrufbar: <http://www.frankohara.org/writing.html> [letzter Zugriff am 14.01.2013.] Pierre Reverdy (1889-1960) ist ein französischer Dichter. Seine Werke wurden auf der einen Seite inspiriert durch und auf der anderen Seite beeinflusste Bewegungen des Surrealismus, Dadaismus und Kubismus.

Das lyrische Subjekt beschreibt hier nicht nur einen sehr visuellen Moment, es zwingt den Leser vielmehr dazu, ein detailliertes Bild vor Augen zu haben: das Licht, das durch das Fenster scheint und sich mit Rauch und Atem vermischt, bzw. die gelbe Farbe, die von den Wänden herabsteigt, ähnlich einer vergilbten, alten Photographie. Es ist eine sehr nüchterne, objektive Beschreibung eines Augenblicks, dem keinerlei Emotion innewohnt. Daher ist der letzte Satz des Gedichtes für den Leser und die Leserin unerwartet und eventuell auch schockierend. Das lyrische Subjekt weist auf sein Herz, das vor ihm liegt und sich nicht bewegt. Es werden keine Emotionen wiedergegeben, wie es meistens in der Lyrik der Fall ist. Hier zeigt sich auch eine wesentliche Charakteristik in Sendeckis Dichtung, bzw. seinem Anspruch an Dichtung – Poesie kann in diesem Gedichtband kein unmittelbarer Ausdruck von Gefühlen, Ängsten und Sehnsüchten sein. Aus einer möglichst neutralen Position heraus versucht das lyrische Subjekt, welches meist verborgen scheint, Beobachtungen zu schildern. Nicht ohne Grund etikettierte Maliszewski Sendeckis Dichtung mit dem Begriff „reizm“ [Reismus] (vgl. Dunin-Wąsowicz/Varga 1998: 178).⁷⁴ Das Gedicht „Niedziela“ endet nicht, wie erwartet mit einem Punkt, sondern mit einem Doppelpunkt. Es scheint, als würde noch etwas folgen, ein Zitat, eine direkte Rede oder eine Aufzählung, doch der Platz bleibt leer. Das Herz des lyrischen Ichs liegt reglos auf dem Tisch, es schlägt für nichts und niemanden. Möglicherweise wartet es auf jemanden, der es wieder zum Schlagen bringt. Besonders wenn man diesen letzten Vers in Relation zu den visuellen Eindrücken setzt, so wird die Vermutung verstärkt, dass hier auf eine Veränderung gewartet wird: z.B. überquert das Licht fließend die Hürde des Glases und vermischt sich mit alten Elementen, die sich im Raum befinden, auch die gelbe Farbe, die abblättert, verändert die Bettwäsche, die Stiele der Geräte und die helle Tischplatte. Licht wird oftmals durch gelbe Farbe dargestellt.

Es scheint, als würde sich das lyrische Ich alleine in einem Raum befinden. Es verharrt dort regungslos und beobachtet das Spiel des einfallenden Lichtes an einem Sonntagmorgen. Es fehlt ihm an Kraft und Energie, da sein Herz ja wie betäubt vor ihm liegt. Möglicherweise hat das lyrische Subjekt alles gegeben hat, im Sinne „er hat sein Herzblut gegeben“. Man hat sich bereits offenbart, seine Gefühle preisgegeben und nun ist es leer. Aus seiner Starre wird es nicht erweckt. Die einzigen Elemente, die in diesem Bild in Bewegung sind, sind Licht und Farbe.

⁷⁴ Reismus (lat., *res* [Ding]) oder auch Konkretismus ist eine philosophische Theorie von Tadeusz Kotarbiński (einem Philosophen der neopositivistischen Lemberger Schule), die auf Stanisław Leśniewski ontologischen Namenskalkül basiert und, kurz gefasst, besagt, dass nur Dinge existieren, die der Mensch erkennt. Neben dem Begriff „reizm“ (für Sendekki) klassifizierte Maliszewski die Dichtung Podsiadłós als „mityzm“, Świąlickis als „rytualizm“ und Koehlers als „klasycyzm“ (vgl. Dunin-Wąsowicz/Varga 1998: 178).

Eine andere „lyrische Momentaufnahme“ wird im Gedicht „Autobusy i tramwaje“ [Autobusse und Straßenbahnen] geschildert:

*Autobusy i tramwaje*⁷⁵

- 1 Gazety żyją coraz szybciej. Teraz i ty
mieścisz się w ich ustach, czytając, przez
ramię młodego mężczyzny, kilka własnych
słów. Żółte klatki przesuwają się, pieniądze i
5 adresy topnieją w kieszeniach;

(Warszawa, kwiecień 89)

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 5 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich (zwischen 10 und 13 Silben).
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogener Zeilensprung (Hakenstil) – das Gedicht endet nicht mit einem Semikolon.
Metapher	Einige metaphorische Ausdrücke: „Gazety żyją“, „mieścisz się w ich ustach“, „pieniądze i/ adresy topnieją“;

Das Leben wird schneller, auch in der Medienlandschaft, was bleibt sind flüchtige Momente, die man in der Straßenbahn bzw. im Autobus teilt. Um sich dem Gedicht anzunähern, soll „Autobusy i tramwaje“ in syntaktischen Einheiten analysiert werden.

„Gazety żyją coraz szybciej“ Der Text beginnt mit einem einfachen Deklarativsatz, jedoch metaphorisch formuliert. Zeitungen werden zu lebendigen Wesen stilisiert. Meldungen entwickeln ein Eigenleben, sie sind unkontrollierbar und nicht beeinflussbar. Eine Neuigkeit jagt die andere, sie werden in Zeitungen gedruckt, haben somit ein immer „kürzeres Leben“ vor sich und geraten auch schnell in Vergessenheit. Der erste Satz des Gedichtes drückt auch eine Bewegung und Tempo aus.

„Teraz i ty/ mieścisz się w ich ustach“: Durch das Enjambement wird eine besondere Betonung auf den ersten Teil des Nebensatzes gelegt: „Jetzt auch du“. Das lyrische Ich wird vollkommen auf seine Stimme reduziert und richtet sich an ein imaginäres Gegenüber, oder an den Leser/ die Leserin. Auch in diesem Nebensatz erscheinen die Zeitungen als

⁷⁵ Zit. n.: Sendeki 1992: 25.

Lebewesen, die Lippen und Mäuler besitzen. Die Aussage des lyrischen Ichs gleicht fast einer Drohung: Geschehnisse im Leben eines Einzelnen können dazu führen, dass er sich plötzlich auf der Titelseite einer Zeitung wiederfindet. Keine höhere Macht kann den Zeitungen verbieten, darüber zu berichten.

„czytając“: [lesend] Das Adverbialpartizip ist infinitiv, das heißt, man kann diesem nicht eindeutig ein Subjekt zuordnen. Es kann sich hier um das lyrische Subjekt, sein Gegenüber „ty“ oder die Zeitungen handeln. Das Adverbialprinzip leitet einen Nebenvorgang ein, der im Bezug auf den Hauptvorgang („Teraz i ty/ mieścisz się w ich ustach“) gleichzeitig erscheint.

„przez/ ramię młodego mężczyzny“: Das Lesen über die Schulter eines jungen Mannes stellt eine Alltagssituation dar, die man oft in öffentlichen Verkehrsmitteln, wie Straßenbahnen und Bussen beobachten kann. In denen ein zeitungloser Mitreisender neugierig in das Blatt seines Sitznachbarn schielt. Der Einschub drückt auch eine Position aus, die den Eindruck erweckt, dass sich das lyrische Subjekt, bzw. sein Adressat in einem öffentlichen Verkehrsmittel befinden.

„kilka własnych/ słów“: Da dieser Nebensatz durch das Transgressiv „czytając“ eingeleitet wurde, kann nicht eindeutig gesagt werden, wer einige seiner eigenen Wörter liest. Sind es die Zeitungen, das lyrische Ich bzw. der Adressat, über den etwas in den Blättern geschrieben steht. Da das Adjektiv „własnych“ am Ende der Zeile steht, wird diese Ungewissheit zusätzlich betont.

„Żółte klatki przesuują się“: Das Subjekt „gelbe Käfige“ kann hier entweder als öffentliches Verkehrsmittel verstanden werden, wie beispielsweise eine gelbe Straßenbahn, oder als eine andere, kühnere Metapher. Die Farbe Gelb kommt häufig im Gedichtband *Z wysokości* vor, z.B. im bereits zitierten Gedicht „Niedziela“ oder im Gedicht „Wdech, wydech“, in dem es heißt „kobieta w żółtej/ kurtce“ (vgl. Sendeki 1992: 20). Es wurde bereits die Vermutung aufgestellt, dass es sich bei der gelben Farbe um eine Assoziation mit Licht, bzw. Sonnenstrahlen handelt. So könnte man annehmen, dass hier ein zeitlicher Ausdruck gemeint ist: gelbe Käfige bewegen sich fort, ähnlich der Sonne, die um den Erdball kreist. Im Polnischen sagt man auch zur Laufbahn der Sonne „Słońce przesuwa się po ekliptyce“. Diese Auslegung würde auch mit der letzten Verszeile passen, in der es heißt: „pieniądze i/ adresy topnieją w kieszeniach“. Gelder und Kontakte schmelzen angesichts der Sonne und der verstrichenen Zeit in den Taschen dahin. Der Besitz von Reichtum und vielen Freunden deutet auf eine machtvoll Position hin, die sich hier langsam auflöst. Wenn man

diese Aussage in Relation zum restlichen Gedicht setzt, kann auch vermutet werden, dass sich die mächtigen Positionen angesichts der medialen Schlagzeilen verringern. In der Volksrepublik Polen schützte die Zensur Politiker vor unliebsamen Schlagzeilen, jedoch deutet der Hinweis „(*Warszawa, kwiecień 89*)“ am Ende des Gedichtes auf die politischen Umbrüche, die zu der Zeit stattgefunden haben, hin. Zwischen Februar und April 1989 saßen nämlich in Warschau Vertreter der *Solidarność* und der Regierung am *Runden Tisch* zusammen.

Das Gedicht „Autobusy i tramwaje“ behandelt also die Dynamik der politischen Veränderungen des Jahres 1989. Die Vereinbarungen, die am Runden Tisch ausgehandelt wurden, führten zu einer schrittweisen Einführung der Volkssouveränität, die das Stattfinden von freien Wahlen, die Wiederzulassung der Gewerkschaft und auch den Zugang der Opposition zu Massenmedien vorsah. Hier setzt schließlich das Gedicht an. Die Medienlandschaft wurde vielfältiger, neue Zeitungen wurden gegründet und sie waren nun auch jedem zugänglich.

Viele Gedichte im Band *Z wysokości* sind mit einer zeitlichen (manchmal auch zusätzlich mit einer örtlichen) Angabe gekennzeichnet, wie beispielsweise der Zusatz „Warszawa, kwiecień 89“ im Gedicht „Autobusy i tramwaje“ beweist. Weitere Hinweise dieser Art finden sich manchmal auch im Gedichttitel, wie zum Beispiel bei „21 lipca“ (vgl. Sendeki 1992: 12) und „Piątek, sobota“ (vgl. Sendeki 1992: 18). Ähnliche Merkmale weisen auch Werke des bereits besprochenen Dichters Świetlicki auf, der auf diese Weise seine Gedichte zusätzlich personalisieren möchte. Die Angaben zu Zeit und Ort verleihen auch Sendekis Dichtung eine persönliche Note, trotz des meist verborgenen Subjekts.

Sendeki beobachtet Elemente aus seinem nahen Umfeld, das in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren starken (politischen) Veränderungen unterworfen war. Wie mit einem Seismographen werden die ersten Monate der Unabhängigkeit registriert und dargelegt. Jedoch tritt man diesem Neuanfang nicht ganz ohne Ironie und vorgespieltem Pathos entgegen:

Tym razem obędzie się bez ofiar⁷⁶

- ¹ Będzie święto, nagle i podniosłe, pełne
słońca i nowych, błyszczących butów. Tym
razem mikrofony nie zawiodą, chłopcy będą
radośnie pluć z balkonów i mięso, mięso

⁷⁶ Zit. n.: Sendeki 1992: 23.

- 5 ruszy ulicą, zapalimy papierosy od podręcznych
 zniczy. I tyle będzie słów, jasnych jak miedź, jak
 drzwi kościoła. Będzie święto, będziemy jeść
 ciastka.

(89)

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 8 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich (zwischen 17 und 11), wobei die 8. Zeile nur aus 2 Silben besteht.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogenes Enjambement (Hakenstil),
Wiederholung	„Będzie święto“ steht sowohl am Anfang der 1. Zeile, als auch am Anfang des letzten Satzes (Zeile 7). Es finden sich auch andere Variationen des Verbs „będzie“, wie z.B. „obędzie“ im Titel und „będziemy“ in Zeile 7. Eine weitere Wiederholung bildet „Tym razem“ (im Titel des Gedichtes auftaucht, durch einen Zeilensprung getrennt am Ende der Verszeile 2 und am Anfang der Zeile 3.
Gemination	Unmittelbare Wiederholung des Wortes „mięso“ in der 4. Zeile,
Reimformel	In der 1. Zeile stimmt die Wendung partiell über ein: „nagle i podniosłe“,
Belebung des Unbelebten	„, mięso/ ruszy ulicą“ in Zeile 4/ 5.
Vergleich	In Zeile 6 und 7 wird ein doppelter Vergleich gezogen: „słów, jasnych jak miedź, jak/ drzwi kościoła“.

Politische Ereignisse, die in der Gegenwart stattfinden, werden sehr selten in den Gedichten der *Brulion* Formation direkt thematisiert. Manche Autoren, wie z.B. Świetlicki, haben sich immer bewusst gegen eine politisch-engagierte Lyrik und eine Vereinnahmung durch Ideen ausgesprochen. Sendecki greift jedoch die Stimmung des Neuanfangs, die die frühen 1990er Jahre in Polen prägte, gerne in seinen Gedichten auf. Er beschreibt diese nicht euphorisch oder pathetisch, sondern voller Ironie: Jungs spucken freudig vom Balkon und und Fleisch wird in Massen auf den Straßen zu finden sein.

Interessant an diesem Gedicht ist der Titel selbst: „Tym razem obędzie się bez ofiar“. Er klingt wie ein Versprechen und auch im Gedicht finden sich Elemente, die das unterstreichen: „Tym razem“ [dieses Mal] wird wörtlich wiederholt und spielt wohl darauf an,

dass eine Revolution oder ein politischer Umbruch nicht zum ersten Mal in der Geschichte des Landes stattfindet. Das Versprechen, der Vorsatz lautet aber, dass es dieses Mal besser klappen wird. Es wird keine Opfer geben. Das Fleisch wird zwar auf der Straße liegen – aber nicht das der Gefallenen, sondern die bisherige Mangelware wird im Überfluss vorhanden sein. Die Grablichter werden nicht für die Grabstellen der Opfer gebraucht, sodass man sie zum Anzünden von Zigaretten einsetzen kann.

Der doppelte Vergleich „tyle będzie słów, jasnych jak miedź, jak/ drzwi kościoła” ist nicht eindeutig und verbindet Bildbereiche, die normalerweise nicht zusammengefügt werden. Dieser Vergleich hat etwas Absurdes und Ironisches an sich. Klare Wörter sollten die Politik bestimmen, doch dieses Versprechen wurde nicht gehalten. Generell entpuppen sich die hohen Erwartungshaltungen als trügerisch, was folgt ist ein allgemeines Gefühl der Enttäuschung. Die euphorische Stimmung weicht einer Leere, in der man vielleicht ein paar Kekse essen wird. So wird dieses Gedicht als Ausdruck dieser enttäuschten Versprechen verstanden. Die Ironie äußert sich auch im Übergang des lyrischen, personalen Ichs zu einem kollektiven, lyrischen Wir, welches sich erst in der zweiten Hälfte durch die flektierten Verben („zapalimy“, „będziemy“) zeigt. Die Erfahrungen aus der Zeit des Umbruchs sind besonders in den Werken von Sendeki und Baran präsent. Auffallend ist auch, dass sie individuelles Erleben zum Thema haben anstatt eines kollektiven Handelns. Falls man den Titel des Gedichtes als Versprechen, bzw. als Slogan der politischen Führung versteht, so wird im Text die misstrauische Position des lyrischen Subjekts deutlich, welches auf dieses Versprechen zurückkommt und den ernstesten Ausdruck des Titels durch absurde Aufzählungen und Assoziationen außer Kraft setzt.

Auf den ersten Blick wirkt auch das folgende Gedicht politisch:

***⁷⁷

- 1 Jeżeli Bóg prowadziłby notatki, być
może znalazłoby się tam miejsce nie tylko dla
Jana Palacha, Staszka Pyjasa i tylu innych, którzy
wiedzieli, co robią, ale także dla tych upijających się
5 co przepustka i zabitych przypadkiem, przy czyszczeniu
broni

(87)

⁷⁷ Zit. n.: Sendeki 1992: 15.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 6 Versen.
Silben	Die Silbenzahl ist unterschiedlich.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogenes Enjambement (Hakenstil),
-------------	---

Es handelt sich um ein Gedankenspiel, in dem sich das lyrische Subjekt fragt, ob Gott auch Notizen darüber führt, wenn Betrunkene durch Missgeschick und Zufall sterben. Jan Palach und Stanisław Pyjas werden als Märtyrer für diejenigen genannt, die sich für die Freiheit einsetzten und damit wissentlich den Tod in Kauf nahmen. Ihr Ableben führte zu politischen Demonstrationen.⁷⁸ In dem kurzen Gedicht klingen Ironie und Zorn an. Es wird hier doch auch die Frage nach einer gewissen Wertigkeit des Todes gestellt. Menschen, die für eine bestimmte Sache gestorben sind, werden zu Märtyrern und Symbolfiguren stilisiert. Im Endeffekt ist jedoch aus der Sicht Gottes jeder menschliche Tod gleichwertig. Nach dem Tod kann man nicht höher als in den Himmel gelangen und für Gott macht es theoretisch keinen Unterschied, ob jemand für seine politischen Ansichten erschossen wurde oder aus Versehen beim Reinigen der Pistole aus dem Leben scheidet. Am Ende bleibt die Frage offen, welcher Tod sinnloser erscheint. Auf Erden wird jedoch selektiert zwischen denen, deren Tod eine symbolische Bedeutung hatte und den restlichen, die in Vergessenheit geraten. Die Literatur setzt sich vor allem mit der ersten Gruppe auseinander, bzw. gibt manchen, die gestorben sind, durch Reflexion Sinn und erhebt sie so auf diese bewertende Ebene.

Das lyrische Ich ist ein weiteres Mal alleine auf seine Stimme reduziert. Es kommt nicht direkt im Gedicht zum Vorschein, sondern teilt sich lediglich durch sein Gedankenspiel mit, welches auch einiges über die Persönlichkeit des lyrischen Subjekts aussagt. Für das poetische Verständnis von Sendecki, wie auch dem der anderen Zugehörigen zu *Brulion*, spielt eine Wertung, zwischen dem, was für die Gesellschaft wichtig sei und dem, was womöglich trivial erscheinen könnte, keine Rolle. Es wird nicht zwischen elitärer Kultur oder Massenkultur unterschieden.

⁷⁸ Jan Palach, ein tschechoslowakischer Student, zündete sich 1969 in Prag aus Protest gegen den Niederschlagung des Prager Frühlings selbst an und unterlag seinen schweren Verbrennungen. Stanisław Pyjas, ein Student der Jagiellonenuniversität und Mitglied der studentischen, antikommunistischen Bewegung, starb am 7. Mai 1977 unter ungeklärten Umständen. Sein Begräbnis rief Tausende zur Demonstration auf.

3.3.2. Identitätskonzept bei Sendecki

Das lyrische Subjekt identifiziert sich nicht, aber es distanziert sich auch von niemandem. Sein soziales Umfeld kommt nicht zur Sprache und somit kann auch nichts über mögliche soziale Rollen, die es trägt (Familienstatus, Freunde, Beruf), gesagt werden. In wenigen Gedichten erscheint das lyrische Ich direkt (gekennzeichnet durch Pronomina, oder flektierte Verben in der ersten Person) (vgl. „Z pewnością“ und „Niedziela“), umso seltener tritt es als ein namenloser Teil eines Kollektivs auf (vgl. „Tym razem obędzie się bez ofiar“). Oft wählt das lyrische Subjekt die Kommunikation mit einem Gegenüber. In diesem Fall wird das Verhältnis zum Adressaten vom lyrischen Subjekt dominiert (vgl. „Z wysokości“ und „Autobusy i tramwaje“). In den meisten Gedichten wendet sich das lyrische Ich aber an niemanden, sondern teilt der nahen Umgebung seine Gedanken, Erfahrungen und Sichtweisen mit.

Obwohl das lyrische Ich nicht so stark ausgeprägt ist, wie zum Beispiel bei Świetlicki, kann man dennoch Sendeckis Gedichte als persönlich bezeichnen. Das liegt daran, dass sich der Dichter trivialen Elementen aus seiner unmittelbaren Umgebung widmet, bzw. versucht, persönliche Momente einzufangen. Diese werden oftmals sehr visuell beschrieben, so dass sich das Bild eine Photographie aufdrängt. Das lyrische Subjekt wird nicht dezidiert durch Tatsachen, Fakten und Attribute charakterisiert. Der Leser ist gezwungen, sich die Identität des Subjekts durch die Beobachtungen und Themen, die in den Gedichten zur Sprache kommen, selbst vorzustellen. Nicht die personale Identität des Subjekts steht im Mittelpunkt, sondern das Verhältnis zu seiner Umgebung ist hier ausschlaggebend. Dieses Verhältnis zeigt sich in:

- Beobachtungen und Gedankengängen: „Autobusy i tramwaje“, „Niedziela“, „Z pewnością“, „21 lipca“, „Być (może)“ (ebd.: 14), „Jeżeli Bóg prowadziłby notatki...“, „Piątek, sobota“ und „Bez ruchu“ (ebd.: 19);
- in Gesprächen und Nachrichten: „Rozmawiałem z Tobą przez Telefon...“ (Sendecki 1992: 10) oder „Gryps“ (ebd.: 21)
- und auch durch Bezugspersonen (meistens andere Dichter), mit denen sich das Subjekt identifiziert oder von denen es sich abgrenzt: eine Widmung für Antoni Pawlak (in „...ale, nawet jeżeli jest to gra...“ ebd.: 9), Paweł Maj („Wiersz doraźny“) (ebd.: 13), Frank O'Hara aus dem rezipierten Gedicht „Niedziela“ und auch der griechische

Dichter Konstantinos Kavafis wird in dem Gedicht „Ateny, 1930“ (ebd.: 17) thematisiert.

Das Bild des lyrischen Subjekts, das durch die Analyse der Gedichte von Sendeki entstanden ist, bleibt distanziert und fremd. Man liest über seine Unsicherheiten, das Misstrauen, das es gegenüber seinen Mitmenschen hegt, da es nie sicher sein kann, sein Gegenüber gut genug zu kennen (vgl. „Z pewnością“). Doch im Grunde genommen bleibt es fremd, man weiß nicht, was sein Herz bewegt, welchen Personen es nahe steht oder für welche Werte es eintritt. In den Gedichten „*Jeżeli Bóg prowadziłby notatki...*“ oder „*Autobusy i tramwaje*“ zeigt sich jedoch unter anderem, dass es niemanden speziell zu bevorzugen scheint. Für das lyrische Subjekt gibt es keine Hierarchisierung seiner Mitmenschen, sowohl die Mächtigen mit Geld und Kontakten, als auch die, deren Tod politische Konsequenzen nach sich zog, sind dem Durchschnittsbürger gleichgestellt, über den nichts geschrieben wird.

3.4. Marcin Baran

Marcin Baran wurde am 16. November 1963 in Krakau geboren. Er absolvierte das Studium der Polonistik an der Jagiellonenuniversität. Bis 1990 war Baran in der Redaktion von *Brulion* tätig. Im gleichen Jahr veröffentlichte er im Verlag *Oficyna Literacka* auch seine erste Gedichtsammlung unter dem Titel *Pomieszenie* [Verwirrung]. Es folgten weitere Bände, wie *Sosnowiec jest jak kobieta* [Sosnowiec ist wie eine Frau] (1992), *Zabiegi miłosne* [Liebesbemühungen] (1996), *Sprzeczne fragmenty* [Widersprüchliche Fragmente] (1997), *Tanero* (1998), *Prozak liryczny* (1999), *Bóg raczy wiedzieć* (2000), *Destylat* [Destilat] (2001), *Gnijąca wisienka* [Faulende Sauerkirsche] (2003), *Mistyka i zmysły* [Mystik und Sinne] (2008); Zusammen mit Marcin Świetlicki und Marcin Sendeki wurde 1997 eine gemeinsame Anthologie herausgegeben: *Długie pożegnanie. Tribute to Raymond Chandler* [Langer Abschied. Tribute to Raymond Chandler].

Neben seiner dichterischen Tätigkeit, ist Baran aktuell auch als Journalist (zum Beispiel für die Wochenzeitschrift *Przekrój*, im Krakauer *Instytut Książki* und *TVP Kultura*) tätig.

3.4.1. *Sosnowiec jest jak kobieta*

Barans literarisches Debüt mit den Gedichten aus den Jahren 1983-1988 trägt den Titel *Pomieszenie*. Diese Bezeichnung würde allerdings ebenso zum zweiten Band *Sosnowiec jest jak kobieta* passen, da auch hier verschiedene Themen und Motive variiert und Gedichte in verschiedener Länge präsentiert werden. Durch seine Beobachtungsgabe versucht der Dichter, Ordnung in dieser chaotischen Welt zu schaffen, um so auch dem Gefühl der Entfremdung zu entkommen.

Niepokojący początek roku⁷⁹

- 1 Ogrzane ciepłym wiatrem
pęcznieje powietrze, jak kontenerami
zapełnia sobie przestrzeń – z dokładnością,
która przystoi wciąż tylko naturze.
[...]
5 [...] Drzewa zostaną bezlistne,
szaroczarnej korze nie zagrozi
zieleń – gdyż promień słońca nie może
przecisnąć się do gałęzi, by
natrzeć ją chlorofilem. Trzeszczą
10 płyty wieżowców, co chwilę
kruszą się cegły. W rudym pyłe drżą
kominy i kościelne dzwony. Auto,
jak blaszany mors na brzeg
wyrzucony, leży ciche, pogiete,
15 a z każdej strony napierają
kubiki powietrza. Miłość jest
ratunkiem, bo z dwóch ciał czyni
jedno. Ale warunkiem, by mogła
pomóc, jest wierność, bo już
20 w trójkę nie oszczędzi się miejsca.
Gdzie tężeje ciśnienie, tam przybywa
kłopotów. Nawet perspektywa zacieśnia się –
nie tylko dali, gdzie żywa tuż
stopa nie stąpa, lecz także tuż
25 przy oku. Szarzeją twarze – wolność
wraca, ucisk rośnie. W każdym jest
jeszcze miejsce. Na małą podłostkę.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 27 Versen (von insg. 39).
Silben	Die Silbenzahl variiert zwischen 7 und 13.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

⁷⁹ Zit. n.: Baran 1992: 8f.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogener Zeilensprung (Hakenstil) – Die Ausnahmen bilden die Zeilen 4 und 20.
Belebung	Unbelebte Objekte werden durch entsprechende Verben belebt: „drżą kominy“
Parenthese	Einschübe gibt es in Zeile 3, 21 und 24.
Vergleich	„Auto,/ jak blaszany mors na brzeg/ wyrzucony,”
Antithese	In Zeile 25/ 26 befindet sich eine Gegenüberstellung „wolność/ wraca, ucisk rośnie”.

Da das Enjambement im Gedicht „Niepokojący początek roku” überwiegt, fallen besonders jene Zeilen auf, die syntaktisch mit dem Ende der Verszeile abschließen. Das ermöglicht eine dreigliedrige Teilung des Gedichts. Der erste Teil umfasst die ersten vier Verszeilen des Gedichts. Hier dominieren die Wortfelder um die Bereiche Luft und Raum. Der zweite Abschnitt ist der größte und in ihm werden Gegenstände erwähnt, die einem Prozess der Veränderung unterworfen sind. Das auf die Stimme reduzierte lyrische Subjekt bezieht sich konkret auf Objekte aus der Natur „Drzewa zostaną bezlistne [...]“, Architektur „Trzeszczą płyty wieżowców” oder Technologie „Auto [...] leży ciche, pogieće”. Auch Symbole der Arbeiterkultur und der Industrie, bzw. der Religion sind vor einem Wandel nicht geschützt: „W rudym pyle drżą/ kominy i kościelne dzwony“. Der rote Staub kann als Symbol für die politische Transformation gedeutet werden. Die kommunistische Ordnung, die durch das Rot repräsentiert wird, zerfällt zu Staub, der um Kirchen und Schlote fährt. Auch in den Objekten ist ein interessanter Gegensatz gegeben: einerseits die Kirche, Symbol polnischer Identität und Nation, andererseits der Kaminschlott, der für Arbeiterschaft und Sozialismus stehen könnte. Es wird auch im zweiten Teil auf das Wortfeld des ersten Abschnitts verwiesen: „a z każdej strony napierają/ kubiki powietrza“. Die einzige Rettung aus diesem Chaos scheint die körperliche Liebe zu sein. Der Grund dahinter ist ein logischer: Sie bewirkt, dass zwei Körper zu einem verschmelzen. Die Voraussetzung für die Wirksamkeit der Liebe ist aber Treue. Der familiäre Zusammenhalt vermittelt Rückhalt und Sicherheit, selbst in Zeiten des Umbruchs. Der dritte Teil beschreibt nun die Konsequenz der Luftzunahme für die sich im Raum befindenden Menschen. Die neue Luft, die einströmt und den Wandel verursacht, verändert nicht nur Objekte, sondern auch die Perspektive der Menschen. Sie bringt eine Ungewissheit mit sich, die Zukunft und die Gegenwart betreffend: „Nawet perspektywa zacieśnia się –/ nie tylko dali, gdzie żywa tuż/ stopa nie stąpa, lecz także tuż/ przy oku“. Gravierende Veränderungen führen zu Unsicherheit, vor allem, wenn man erst am Beginn steht. Wer weiß

schon, ob sie Gutes oder Schlechtes mit sich bringen? Der Dichter beschreibt den Übergang von der Volksrepublik Polen zum demokratischen Nationalstaat als ein Vakuum, das sich mit Luft füllt. Manche können mit der Transformation leichter umgehen als andere, die sich mit Veränderungen schwer tun. Die letzten drei Verszeilen des Gedichts deuten auf dieses ambivalente Verhältnis hin, das besonders in der Gegenstellung „wolność/ wraca, ucisk rośnie“ deutlich wird. Besonders zu Beginn einer tiefgreifenden Transformation, in der Vereinbarungen, Regeln, Gesetze u.a. noch nicht im Detail geklärt sind, ist Verwirrung nicht selten anzutreffen. Ähnlich wie das lyrische Subjekt im Gedicht von Sendekci „Tym razem obędzie się bez ofiar“, sieht das lyrische Subjekt in Barans Gedicht der Wende weder enthusiastisch noch pathetisch entgegen. Dies wird besonders in den letzten sieben Verszeilen deutlich. Trotz der Freiheit und der Unabhängigkeit des Landes nehmen Probleme zu („Gdzie tężeje ciśnienie, tam przybywa/ kłopotów“ bzw. „W każdym jest/ jeszcze miejsce. Na małą podłostkę“).

Das lyrische Subjekt tritt nicht direkt in Erscheinung, es schildert lediglich seine Beobachtungen und Empfindungen gegenüber den politischen Veränderungen. Seine Wahrnehmung ist subjektiv und muss nicht zwingend von anderen geteilt werden. Der Vergleich der Wende mit einem verschlossenen Raum, der sich mit Luft anfüllt und der Druckzunahme sind keine positiven Assoziationen. Bereits der Titel des Gedichts „Niepokojący początek roku“ weist auf die beunruhigenden Begleitumstände hin, die diese Wende begleiten.

Das nachfolgende Gedicht weist bereits im Titel auf das Verlangen nach Maß und Ordnung in einer chaotischen, sich schnell veränderten Welt hin, in der Ideen und Motive sich soweit miteinander vermischen, dass der Mensch vollkommen verwirrt zurückbleibt.

Potrzeba miary⁸⁰

- 1 [...] Potrzeba ci miary –
 zatem skąd wywiedziesz krój słów, znaczenie
 strojów? Heksametr był chustą skrywającą
 los Medei, rytmy fasad głużyły
- 5 skowyt ofiar Borgiów, zaś Akwinata
 brał na drogę ducha kałdun rosnący
 bez przerwy. A mistyk, który z duszyczkami
 gada, tylko zamienia domysły umysłu
 na wykręty serca. Wiara nawet w twardej
- 10 walucie traci swe oparcie, fizyka
 wspiera się na zagubieniu. Nic

⁸⁰ Zit. n.: Baran 1992: 15f.

nie wynika, jeśli za Newtonem,
 Boileau czy Darwinem zrutować
 kryształ wody na życie i kleszczowym
 15 chwytem sonetu, brewiarza, liniału
 ćwiczyć moc woli, rygor dyscypliny,
 czyścić obmierzły nieład bytów. Czego
 repetycją zmusisz do istnienia
 porządek wiary i wiarę w porządek?
 20 Nie będzie miary, nie będzie
 porządku. Nastroje rządzą tobą –
 zależne od cielesnej kondycji,
 a cierpienie może zło wytrawić
 lub przeciwnie – wzmocnić (zabić
 25 możesz dwa razy i nie być
 mordercą). Poza tak i nie są
 rzeczy. Niewiedza, bezradność i ból
 pozostaną – bądźcie przyjaciółmi.
 Tu przywołany, nie umiejący zestroić
 30 pożądań i działań, próbuj widzieć-
 Węzeł krawata, oktawa – to chwila
 wytchnienia dla oczu i pióra. Ciesz się,
 zabity tyran, a nowy uzurpator
 jeszcze nie morduje.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedichtfragment besteht aus 34 Versen (von insg. 69)
Silben	Die Silbenzahl variiert zwischen 8 und 13 Silben, es überwiegen jedoch 11-silbrige Verszeilen.
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist kein geregeltes Versmaß vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Durchgezogener Zeilensprung (Hakenstil) – Die Ausnahmen bilden die Zeilen 11, 22, 28.
Chiasmus	Zeile 2/ 3: „krój słów, znaczenie/ strojów” und Zeile 19: „porządek w wiary i wiarę w porządek”,
Synästhesie	Zeile 4/ 5: „rytmy fasad głośzły/ skowyt ofiar Borgiów”,
Reimformel	Zeile 8: „domysły umysły”, Zeile 19/ 20: „wiary” – „miary”, Zeile 31: „krawata oktawa”,
Epanalepse	Zeile 20/ 21: „Nie będzie miary, nie będzie/ porządku”,
Paradoxon	Zeile 24-26: „zabić/ możesz dwa razy i nie być/ mordercą”

Das Gedicht kann in zwei Teile getrennt werden. Es beginnt, dass das lyrische Subjekt sich einem Gegenüber zuwendet und ihm erklärt: „Potrzeba ci miary“. Das Verlangen nach Maß, bzw. nach Ordnung setzt nach dem Lesen des Gedichtes beim Leser ein. Baran verknüpft in

69 Verszeilen die verschiedensten Assoziationen. So lassen sich im hier zitierten Gedichtfragment philosophische („Akwinata“, „mistyk“), geschichtliche (die spanische Adelsfamilie der Borgia), naturwissenschaftliche (Newton, Darwin), literarische (der französische Literat Nicolas Boileau) und mythologische (Medea) Motive finden. Die poetisch formulierten Assoziationen werden einfach unkommentiert vom lyrischen Subjekt aneinandergereiht. Das hier zitierte Gedichtfragment ist im freien Vers verfasst, trotz der Erwähnung des Hexameters in der 3. Zeile. So wurde die Tragödie um die griechische Frauengestalt Medea im Hexameter, dem klassischen Versmaß der epischen Dichtung, verfasst. Die spanische Adelsfamilie der Borgia war nicht nur mächtig – man warf ihren Mitgliedern Nepotismus, Simonie, Korruption, Inzest und Mord vor – sondern auch wichtig für das Mäzenatentum der Renaissance. Es finden sich ebenfalls zahlreiche sprachliche Mittel, die das Gefühl von Unordnung verstärken, wie unter anderem Chiasmen in „skąd wywiedziesz krój słów, znaczenie/ strojów?“ oder „porządek wiary i wiarę w porządek,, , eine Antithese in der Aussage „zabić/ możesz dwa razy i nie być/ mordercą“ oder Wortspiele, die besonders durch einen grammatikalischen Reim gekennzeichnet sind, wie „domysły umysłu“, „walucie traci swe oparcie“, „Newtonem,/ Boileau czy Darwinem“, „pożądań i działań“.

Die Ordnung wird als nichts Erstrebenswertes geschildert. Das bestimmte Versmaß, Hexameter, verdeckt wie mit einem Schleier das Los der Medea, die ihrerseits getrieben durch ihre Rachegelüste an Jason Chaos gestiftet hat. Die klaren Formen der Renaissancefassade übertönen dekorativ die Schreie der Borgia-Opfer. Also, die Ordnung des Versmaßes überdeckt Verbrechen. Weiter unten wird das Sonett erwähnt, eine Gedichtform, die vor allem in der Barockzeit beliebt war.

Wie auch im vorherigen Gedicht „Niepokojący początek roku“, wird auch hier ein durchgezogenes Enjambement angewendet, das jedoch an der Stelle unterbrochen wird, an der das lyrische Subjekt äußert: „Nie będzie miary, nie będzie/ porządku“. Hier beginnt auch der zweite Teil des Gedichtes. Die Äußerung stellt einen Widerspruch gegenüber dem Titel und der ersten Zeile des Gedichtes dar. In diesem Teil wird die Position des lyrischen Subjekts deutlich. Es folgt seine Erklärung, warum es keine Ordnung geben kann. In moralischen Fragen zwischen Gut und Böse entscheidet nicht die Vernunft, sondern impulsive Handlungen regieren das Leben des unbestimmten Adressaten. Es kann zu keiner Ordnung kommen, wenn man nicht einmal wegen Mordes zu Rechenschaft gezogen werden kann. Obwohl „nie umiejący zestroić/ pożądań i działań“ (Zeile 29/ 30), legt das lyrische Subjekt nahe, die Augen zu öffnen und zu sehen, was sich in der unmittelbaren Umgebung

befindet. Es empfiehlt einfach zu schauen ohne Wertung oder Kategorisierung. Denn Alles was bleibt, sind Gegenstände und Momente: „Węzeł krawata, oktawa – to chwila/ wytnienia dla oczu i pióra“ und nicht Moral, Geschichte, Politik, Kultur oder Wissenschaft. In einer sich verlierenden Welt, im Chaos der Politik und Ideengeschichte, sollen persönliche Gegenstände zum Anlass genommen werden um tatsächlich zu sehen und zu schreiben. Man könnte behaupten, dass das lyrische Subjekt seinem Gegenüber im zweiten Teil einen Rat erteilt, der auf seinen persönlichen Eindrücken und Erfahrungen basiert. Nicht jeder würde diesen Rat zu Herzen nehmen, da nicht jeder mit seinen Ansichten und seiner Erklärung der Welt übereinstimmt.

In den Gedichten des Sammelbands nimmt das lyrische Subjekt eine eher marginalisierte Beobachter-Position ein. Es nimmt keinen ersichtlichen Einfluss auf sein Umfeld und ist ein weiteres Mal lediglich auf seine Stimme reduziert, um das chaotische Geschehen zu schildern. Eine Ausnahme bildet unter anderem das folgende Gedicht unter dem Titel „Zanim nadejdzie noc“ [Bevor die Nacht kommt]:

Zanim nadejdzie noc⁸¹

1 *Otwieram oczy*

Słońce zamyka horyzont, ściany chmur ciemnieją
roztracone wiatrem. Nieruchomieje miasto
krojone nożami ulic. Nad głowami domów
5 objawia się obłoczna planeta: oceany, płaskowyże,
pasma krągłych gór ugłaskanych tlenem, szosy,
[...]

*nie po to, by wybierać
między bezwładną dłonią
miasta i kolumnadami*
10 *chmur.*

Formale Analyse

Strophen

Das Gedicht besteht aus zwei Strophen: die erste Strophe ist kursiv gedruckt und geteilt. Nach der ersten Verszeile befindet sich die zweite Strophe (hier 5 von 20 Verszeilen), der Schluss der ersten Strophe umfasst weitere 4 Zeilen.

Silben

Die Silbenzahl ist unterschiedlich, wobei der Mittelteil wesentlich länger ist (zwischen 28 und 13 Silben) als der kursive Teil (zwischen 5 und 8 Silben). Die letzte Verszeile besteht aus einer einzigen Silbe.

⁸¹ Zit. n.: Baran 1992: 26.

Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Enjambement	Das gesamte Gedicht ist von Verssprüngen durchzogen (Hakenstil).
Metapher	Belebung von Objekten: „Słońce zamyka“ (Zeile 2) bzw. „Nad głowami domów“ (Zeile 4),
Ellipse	Das Verb wurde ausgespart: „Nieruchomieje miasto/ krojone nożami ulic“ (Zeile 3/ 4).

Durch konzentriertes Beobachten versucht das lyrische Subjekt, das ihn umgebene Chaos geordnet zu begreifen, um auf diese Weise dem Gefühl der Entfremdung zu entkommen. Nur wenige Gedichte im Band *Sosnowiec jest jak kobieta* lassen dezidiert ein lyrisches Ich zu Wort kommen und auch hier erscheint es nicht wirklich Teil des Gedichtes zu sein. Vielmehr taucht es als eine außenstehende Instanz auf, die dem Text einen Rahmen gibt. Was sieht nun dieses lyrische Ich, nachdem es die Augen öffnet? Geschildert wird in poetischen Worten der Sonnenuntergang, es entsteht ein sanftes Stimmungsbild. Dieses wird durchbrochen durch die Beschreibung der erstarrten Stadt, die durch die Straßen wie mit Messern zerschnitten wirkt. Diesem unangenehmen, Zerrissenheit vermittelnden Bild folgen die Wolken am Himmel, in denen phantasievoll sanfte Landschaften entstehen. Es ist ein romantisches Bild, das dem Leser hier eröffnet wird. Es kommt einmal mehr die Beobachterposition des lyrischen Subjekts zum Ausdruck, dass selbst ernüchtert feststellt, nicht die Augen geöffnet zu haben, um zwischen der harten Realität „bezwładną dłońią/ miasta“ und Träumereien „kolumnadami/ chmur“ zu wählen. „Die kraftlose Hand der Stadt“, wie es in der deutschen Übersetzung heißt, deckt sich mit dem beschriebenen Bild der trägen und starren Stadt – die Wolkenbänder am Himmel hingegen sind ständig in Bewegung und Veränderung. Die starre, zentral geführte und sich nicht selbst zu helfen wissende Hand der Stadt kann metaphorisch für den sozialistischen Staat stehen, der versucht, durch Planwirtschaft für die Bevölkerung zu sorgen, sich dabei aber selbst nicht helfen kann. Man erkennt hier ein weiteres Mal ein Misstrauen gegenüber einem geregelten Kollektiv auf der einen Seite und auf der anderen Seite ein Widerstreben gegen eine Sichtweise, die eher einer Wunschvorstellung als der Realität entspricht.

In der Sammlung *Sosnowiec jest jak kobieta* fällt besonders ein Gedicht auf. Es unterscheidet sich nicht nur in der Länge, der Form und dem Stil von den restlichen Gedichten, sondern auch in der vermittelten Aussage:

Próba równowagi⁸²

- 1 Przyjąć wrogość serc, nieprzychylność ulic.
Świat jest jaki powinien być, bo jest.
Tęsknota i pożądanie są także, i dość na tym.

- Uwierzyć albo nie wierzyć.
5 Zgodzić się albo nie zgodzić.

Nie mówiąc o ukojeniu.

Formale Analyse

Strophen	Das Gedicht besteht aus 3 kurzen Strophen: die erste Strophe hat 3 Verszeilen, die zweite 2 und die dritte nur mehr 1 Zeile.
Silben	Die Zeilen 1-3 sind deutlich länger (zwischen 10 und 15) als die Zeilen 4-6 (zwischen 8 und 9).
Reim	Es ist kein Reim vorhanden.
Vers	Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Zeilenstil	Alle Sätze schließen mit dem Ende der Verszeile.
Ellipse	In den letzten 3 Zeilen wurde das Prädikat ausgespart.
Parallelismus	In der 5. und 6. Zeile werden nicht nur die Wörter „uwierzyć“ und „zgodzić“, sondern auch der syntaktische Aufbau wiederholt.

Die Gliederung des Gedichts in drei Strophen ist nicht regelmäßig. Jede Strophe hat eine Zeile weniger als die vorhergehende. Die Länge der Verszeilen verringert sich ebenfalls. Durch den Zeilenstil sind die Sätze in Bezug auf ihre Aussage leicht miteinander zu vergleichen. Der Satzbau wird einfacher. Während die Zeilen der ersten Strophe sowohl ein Subjekt als auch ein Prädikat aufweisen können, sind die letzten drei Verszeilen elliptisch. Es hat fast den Anschein, als würden dem lyrischen Subjekt mit der Zeit die Worte ausgehen, um sich präzise auszudrücken. Die erste Strophe strahlt noch eine gewisse Selbstsicherheit aus. Sie stellt einen Aufruf dar, die Welt mit ihren negativen Seiten zu akzeptieren und sich damit abzufinden. Es wird keinerlei Veränderung angestrebt. Die verwendeten Substantive „wrogość serc“, „nieprzychylność ulic“, „Tęsknota“, „pożądanie“ sind pathetische Ausdrücke, die man im Alltag nicht oft verwendet. Der Einschub „i dość na tym“ könnte ein Hinweis auf die Ablehnung dieser gleichgültigen Sichtweise sein, da die beiden restlichen Strophen nicht mehr auf die Akzeptanz dieser Missstände plädiert. Im Gegenteil, die zweite Strophe weist bereits auf die Unsicherheit des lyrischen Ichs hin. Die zwei Verszeilen zeigen eine

⁸² Zit. n.: Baran 1992: 17.

Zerrissenheit zwischen „glauben oder nicht glauben“ und „einverstanden sein oder nicht einverstanden sein“. Der Glaube und das Einverständnis sind Zustände, die über die Akzeptanz, die Abfindung mit einer Sache hinausgehen. Die letzte Strophe, bestehend aus einer einzigen, kurzen Verszeile weist darauf hin, dass nichts „o ukojeniu“ gesagt wird. Das polnische Wort „ukojenie“ steht für mehrere, äußerst positiv konnotierte Begriffe: Trost, Milderung, Beschwichtigung, Linderung, Beruhigung. Insofern stellt der Ausdruck „Ukojenie“ bereits eine Form des Gleichgewichts zwischen sich selbst und seinem Umfeld dar. Sowohl diese letzte Verszeile, als auch die Einteilung in irreguläre Strophen beziehen sich auf den Titel „Próba równowagi“. Der Versuch ist gescheitert. Im Akzeptieren der Umwelt findet das lyrische Ich keine Befriedigung.

Das lyrische Subjekt ist ein weiteres Mal auf seine Stimme reduziert. Es drückt sich lediglich durch die Mitteilung seiner Gedanken aus. Es versucht, sich zu seinem Umfeld zu positionieren, scheitert jedoch an seiner Unsicherheit. Das lyrische Ich bezieht keine eindeutige Stellung und lässt vieles unausgesprochen. Es selbst erscheint zerrissen, der Versuch, sich mit der Welt und der in ihr vorherrschenden Unordnung abzufinden, scheitert.

Die poetische Welt Barans ist chaotisch, unordentlich, verwirrend und trostlos. Doch bereits im ersten zitierten Gedicht „Niepokojący początek roku“ steht geschrieben: „Miłość jest/ ratunkiem, bo z dwóch ciał czyni/ jedno.” Liebe taucht wiederholt als ein Motiv der Rettung und des Trosts auf, beispielsweise im Gedicht „O miłości“ (vgl. Baran 1992: 22) oder im gleichnamigen Gedicht „Sosnowiec jest jak kobieta“:

Sosnowiec jest jak kobieta⁸³

- 1 Miasto nasze nie mają budowniczych ani wież niebosiężnych, ani kwietnych ogrodów.
Na tlejącym śniegu nisko je wznosi wiatrem pchany kurz.
Lecz trwale są nad podziw i mieszczą w sobie zajadłe w byciu stworzenia.
Nad brzegami kanałów pył wnika w butelkowe szkło.
- 5 Na działkach, pod ołowiowym ciepłem wzrasta marchew i mlecz.
Ponieważ musimy kochać – kochamy nasze miasto. (Nawet ich tłuste koty).
Trudno kochać, choć cudne, nie znane poranki rzymskie.
Kochamy pospolicieść nie z wyrafinowania, lecz że w zasięgu ręki.
Bo kochać to znaczy dotykać.
- 10 Jak kocha się kobietę, której nic oprócz siebie nie trzeba do bycia kobietą.

⁸³ Zit. n.: Baran 1992: 29.

Formale Analyse

Strophen Das Gedicht besteht aus 10 Verszeilen.

Silben Die Silbenzahl ist unterschiedlich.

Reim Es ist kein Reim vorhanden.

Vers Es ist ein freier Vers vorhanden.

Rhetorische Figuren

Zeilenstil Alle Sätze enden mit der Verszeile.

Vergleich Im Titel des Gedichtes wird die Stadt Sosnowiec mit einer Frau verglichen.

Wiederholung Das Wort „kochać“ kommt (flektiert) in jeder der letzten 5 Verszeilen vor: „kochać“, „kochamy“ (in den Zeilen 6, 7, 8), „kocha“ (Zeile 10);

Besonders auffallend ist der Aufbau des Gedichtes. Jede Verszeile beinhaltet eine ganz bestimmte Aussage. Durch die Zeilenabstände wird der Eindruck verstärkt, dass jeder Satz selbstständig und unabhängig vom folgenden Satz steht. Die ersten fünf Verszeilen beziehen sich auf die Beschreibung der Stadt, während die letzten fünf Verszeilen Bezug nehmen auf das, was, wie und warum geliebt wird.

Die Stadt selbst wird alles andere als schön beschrieben. Anhand des Titels kann angenommen werden, dass es sich hierbei um die Industriestadt Sosnowiec in Schlesien handelt. Verglichen mit bedeutenden Städten wie Krakau, Warschau oder Posen hat Sosnowiec keine besonderen Merkmale aufzuweisen. Es gibt keine nennenswerten Gebäude und keine anziehenden Gärten. Das Straßenbild wird von Schmutz, Staub und Müll beherrscht. Anstatt Blumen wachsen in den Gärten Gemüse und Unkraut. Trotzdem wird stolz vom lyrischen Ich verkündet: „Miasto nasze [...]“. Die Ausdauer, Widerstandsfähigkeit und Resistenz der Stadt gegenüber dem Verfall und der Zeit geht auch auf ihre Bewohner („zajadł w byciu stworzenia“) über. Die Menschen sind sich der Defizite ihrer Stadt bewusst, aber sie lieben sie trotzdem – oder gerade deshalb. So wie man einen Menschen liebt und annimmt, mit all seinen Eigenheiten und Fehlern. Das lyrische „Wir“ bezieht sich auf seine kollektive Identität als Bewohner der Stadt Sosnowiec. Die Liebe zur Heimat ist geprägt durch das „hier und jetzt“. Es ist einfacher etwas zu lieben, das sich in der Nähe befindet, als einen fiktiven Ort in der Ferne oder der Vergangenheit. Als Beispiel verweist das lyrische Subjekt auf den unbekannten, in der Vergangenheit liegende Orte und Geschehnisse: „Trudno kochać, choć cudne, nie znane poranki rzymskie“ (Zeile 7). Das Leben in der Gegenwart wird von der poetischen Sicht bestimmt. Das Gewöhnliche, Alltägliche, das, was sich in der nahen Umgebung befindet, wird der Reflexion über Vergangenes vorgezogen. Man braucht nicht

viel zum Leben und Lieben. Es sollte nur in greifbarer Nähe und physisch vorhanden sein. Im Mittelpunkt steht hier der Körper, nicht der Geist.

Nicht nur die Form des Gedichts, sondern auch das Erscheinen des lyrischen Ichs als ein Kollektiv ist für den gleichnamigen Gedichtband Barans ungewöhnlich. Die Individualität und Persönlichkeit des lyrischen Subjekts verschwindet in der Masse. Es hat den Anschein, als wären die Stadtbewohner eine geschlossene Einheit, die gemeinsam Position bezieht. Ihre Liebe gilt den profanen Dingen der Gegenwart und nicht den abstrakten Ideen der Vergangenheit. Im Vergleich zu anderen Gedichten der bereits besprochenen Dichter, in denen das lyrische Subjekt als Kollektiv auftritt – z.B. bei Świetlicki „Szmaty“ oder Sendeki „Tym razem obędzie się bez ofiar“, ist das obige Gedicht das einzige von Baran, welches sich tatsächlich zu einem geschlossenen lyrischen Wir bekennt. In diesem Fall wird höchstwahrscheinlich die Absage an die Tradition und Reflexion über ideengeschichtliche und metaphysische Fragen zum gemeinsamen Nenner in der Poesie von Świetlicki, Sendeki und Baran.

3.4.2. Identitätskonzept bei Baran

Wie bereits bei Sendeki wird das lyrische Subjekt vollkommen marginalisiert. Im Mittelpunkt stehen Momente, Assoziationen, Gedankengänge, Beobachtungen und Erfahrungen, in der dem lyrischen Ich kaum eine tragende Rolle zu Teil wird. Viel wichtiger ist das Verhältnis zwischen dem lyrischen Subjekt und seinem Umfeld, welches durch seine subjektiven Beobachtungen bestimmt wird. Aus diesen Beschreibungen kann man auf die Beschaffenheit des Subjekts schließen. Die Welt um ihn herum ist tiefgreifenden Veränderungen unterworfen, was besonders deutlich am Gedicht „Niepokojący początek roku“ veranschaulicht wird. Der Übergang von einem Ende zu einem Neubeginn verbreitet Unsicherheit, Chaos und Unordnung – ein Zustand, der sich schließlich durch den gesamten Band zieht. In diesem Durcheinander ist das gegenwärtige Moment für das lyrische Subjekt ausschlaggebend (vgl. „Potrzeba miary“).

Da das lyrische Subjekt kaum in den Gedichten aktiv in Erscheinung tritt, kann wenig auf seine sozialen Rollen geschlossen werden. Es orientiert sich an keinen Werten oder Einstellungen, identifiziert sich mit niemandem. Die einzigen Bezugspunkte, der Anker in dieser chaotischen und veränderten Welt, bilden geliebte Personen und Gegenstände aus

seiner unmittelbaren Umgebung (vgl. „Sosnowiec jest jak kobieta“). Das lyrische Subjekt versucht zuerst zu sehen und sich auf Dinge zu konzentrieren, die es zu berühren vermag. Besonders das Sehen, die Augen zu öffnen scheint in dem Gedichtband von Bedeutung, um dichterisch tätig zu sein. So heißt es z.B. in „Potrzeba miary“: „próbuj widzieć – [...] – to chwila/ wytchnienia dla oczu i pióra” [versuche zu sehen – der Augenblick der Entspannung für Augen und Feder] oder im Gedicht „Potrzeba miary”, indem das lyrische Subjekt selbst erklärt: „Otwieram oczy [...] nie po to, by wybierać“. Erst nach dem Sehen kommt der Versuch, sein Umfeld ordnend zu begreifen, um so dem Gefühl der Entfremdung zu entkommen. Es stellt sich die Frage, ob dies dem lyrischen Subjekt gelingt. Eine mögliche Antwort findet sich im Gedicht „Próba równowagi”, in dem das lyrische Ich aufgrund seiner Unsicherheit und inneren Zerrissenheit daran scheitert, sich zu positionieren. In einer veränderten Umgebung unterliegt das lyrische Subjekt der Unordnung.

4. Resümee

Die großen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen in Polen zu Beginn der 1990er Jahre, der Zusammenbruch des Kommunismus, der Wandel zu einem demokratischen Rechtsstaat, sowie die wirtschaftlichen Umwälzungen bewirkten, dass sich die Menschen zunehmend mit Fragen nach der eigenen Identität befassten. Im Rahmen der Diplomarbeit mit dem Titel „Neue Identitätskonzepte in der jungen polnischen Poesie der frühen 1990er Jahre“, wurden Gedichte herangezogen, die darüber Aufschluss geben sollen, inwiefern neue Identitätskonzepte in der jungen polnischen Poesie entstanden sind, welche womöglich auch die veränderte politische, wirtschaftliche und kulturelle Situation des Landes widerspiegeln.

Drei wesentliche Mitglieder der literarischen Gruppe *Brulion* veröffentlichten 1992 jeweils einen Gedichtband. Für Marcin Świetlicki (geb. 1961) und Marcin Sendecki (geb. 1967) stellten diese Gedichtsammlungen die ersten Buchproduktionen dar, während es für Marcin Baran (geb. 1963) bereits die zweite Veröffentlichung war. Diese drei Bände wurden herangezogen, um die Identitätskonzeption der lyrischen Subjekte in den einzelnen Werken zu bestimmen. Zu diesem Zweck wurden aus den theoretischen Grundlagen Fragen entwickelt, die dabei helfen sollten, die Positionierung des jeweiligen lyrischen Ichs zu ermitteln.

In der Arbeit wurde nach jedem vorgestellten Gedichtband ein Identitätskonzept des lyrischen Subjekts herausgearbeitet. Nachfolgend soll nun ein Resümee darüber gezogen werden, inwiefern sich die lyrischen Subjekte von Świetlicki, Sendecki und Baran voneinander unterscheiden bzw. miteinander vergleichen lassen. Die unten präsentierte Tabelle fasst die analysierten Gedichte der drei Dichter kompakt zusammen und wurde nach der Position des lyrischen Subjekts gegliedert:

	<i>Zimne kraje</i> von Świetlicki	<i>Z wysokości</i> von Sendecki	<i>Sosnowiec jest jak kobieta</i> von Baran
ein lyrisches Subjekt, das deutlich hervortritt	• „Zimne miasto” • „Bieguny” • „Etos pracy (24 marca 1988)” • „Anna i Lucjan Świetlicy” • „Ludzie”	• „Z pewnością” • „Niedziela”	• „Zanim nadejdzie noc”
ein lyrisches Subjekt,	• „*** (<i>Dlaczego twój</i>	• „Z wysokości”	• „Potrzeba miary”

das ein Gegenüber adressiert	• „niepokój)“ • „...ska“	• „Autobusy i tramwaje“	• „Niepokojący początek roku“
ein kollektives, lyrisches „Wir“	• („Szmaty“)	• „Tym razem obędzie się bez ofiar“	• „Sosnowiec jest jak kobieta“
Darstellung eines Gedankengangs		• „Jeśli Bóg prowadziłby notatki“	• „Próba równowagi“

Aus der Gegenüberstellung wird leicht ersichtlich, welche Positionen die lyrischen Subjekte in den einzelnen Gedichten der drei *Brulion* Dichter einnehmen. In Marcin Świetlickis Gedichtband *Zimne kraje* stehen das lyrische Ich und seine Charakteristik evident im Vordergrund. Die Ebene der personalen Identität ist somit besonders ausgeprägt. Die Identität des lyrischen Subjekts konstituiert sich jedoch nicht durch die Identifikation mit seinen Mitmenschen. Im Gegenteil, es wählt in *Zimne kraje* bewusst den Weg der Einsamkeit und die Position des Außenseiters. Die Abgrenzung sowohl von seinen Mitmenschen, wie z.B. seinen Arbeitskollegen oder Eltern, als auch von abstrakten Ideen, kollektiven Mythen und Ritualen macht die Identität des lyrischen Subjekts aus. Diese Grenze zwischen dem Ich und alle anderen verläuft durch den gesamten Gedichtband von Świetlicki. Eine besondere Rolle, die hier dem lyrischen Subjekt zufällt, ist die des Dichters. In diesen Gedichten, in denen sich das lyrische Ich als Dichter präsentiert (wie z.B. in „Etos pracy (24 marca 1988)“, „Ludzie“ oder „POLSKA“) werden unter anderem die autobiographischen Merkmale in der Dichtung von Świetlicki sichtbar. Sie regen daher besonder dazu an, das beschriebene Identitätskonzept des lyrischen Subjekts auf den Dichter selbst zu übertragen.

Im Vergleich zu Świetlicki lassen sich jedoch keine autobiographischen Merkmale in den Gedichten von Sendeki und Baran finden. Eine weitere wesentliche Unterscheidung in den Identitätskonzepten von Baran, Sendeki und Świetlicki wird in der Tabelle besonders deutlich. Während in *Zimne kraje* das lyrische Subjekt im Mittelpunkt steht, wird es sowohl in *Sosnowiec jest jak kobieta* als auch in *Z wysokości* marginalisiert. Im Mittelpunkt steht das Umfeld bzw. die persönliche Umgebung der lyrischen Subjekte. Besonders ausgeprägt ist im Gedichtband von Sendeki die Momentaufnahme. Seine Sichtweise ist vergleichbar der Perspektive, die man beim Blick durch ein Objektiv gewinnt. Durch die Beschreibung dieser visuellen Eindrücke teilt sich das lyrische Subjekt auf neutrale Weise dem Leser und der Leserin mit. Auch bei Baran nehmen Wahrnehmung, Sehen und Beobachten seines Umfelds

einen zentralen Stellenwert ein. Sie sind für ihn Instrumente, um das ihn umgebende Chaos ordnend zu begreifen und somit dem Gefühl der Entfremdung zu entgehen.

Auffallend in den Gedichten von Baran und Sendeki sind ebenfalls die Verweise auf zeitaktuelle Geschehnisse, den politischen Umbruch und den damit verbundenen Veränderungen, die in diesen beiden Gedichtbänden zur Sprache kommen. Die beschriebene Unordnung bei Baran einerseits, sowie die Zurückhaltung der poetischen Sprache und die Unvollständigkeit (gekennzeichnet z.B. durch das Fehlen von Satzzeichen) bei Sendeki andererseits, zeugen von einer Konturlosigkeit der polnischen Realität in den späten 1980er und frühen 1990er Jahre. In beiden Gedichtbänden entsteht eine Atmosphäre der Unruhe, der Enge und der Hoffnungslosigkeit. Die Wende selbst wird mit einer gewissen Skepsis und Ironie verfolgt (besonders deutlich wird das in dem Gedicht von Sendeki mit dem Titel „Nie obędzie się bez ofiar“).

In Relation zu anderen literarischen Gruppierungen gesehen, erheben auch die präsentierten *Brulion* Dichter an die Lyrik den Anspruch, die Realität wiederzugeben und diese nicht neu zu kreieren. Sie verzichten dadurch auf verschwommene Illusionen, eine Steigerung der „Poetizität“ und bevorzugen es, alltägliche, hässliche und triviale Dinge beim Namen zu nennen. In diesem Punkt unterscheiden sich diese Vertreter von *Brulion* nicht so sehr von der *Nowa Fala*, die mit dem Ausspruch „mówienie wprost“ [direktes Ansprechen] nicht nur das Sprechen ohne Umschweife und Verschlüsslungen meinte, sondern auch die Thematisierung von gegenwärtigen Sachverhalten. Die Unterscheidung zwischen den Dichtern rund um *Brulion* und anderen literarischen Gruppierungen liegt im Verständnis, was in der Poesie als „wahr“ bezeichnet werden kann. Besonders in den Gedichten von Świetlicki wird die Unmittelbarkeit des lyrischen Subjekts deutlich, welches durch seine subjektiven Sichtweisen, Eindrücke und Erfahrungen auch das Postulat der „Wahrheit“ bestimmt. Durch die Marginalisierung der lyrischen Subjekte in den Gedichtbänden von Baran und Sendeki entsteht Unmittelbarkeit direkt durch die subjektiven Wahrnehmungen der Umgebung. Alle drei Dichter erheben keinen Anspruch auf universelle Wahrheit. Sie versuchen nicht, anderen ihre subjektive Sichtweise aufzudrängen und sie dadurch zu missionieren. Im Gegenteil, die Vertreter *Brulions* sprechen sich dagegen aus, ihre Gedichte in den Dienst einer größeren Wahrheit zu stellen und wehren sich somit gegen die Vereinnahmung der individuellen, privaten Sphäre durch die politische Realität. Sie entziehen sich im Namen der Literatur jeglicher politischer Verantwortung. Obwohl gesellschaftspolitische Themen, wie bereits

erwähnt, durchaus in den Gedichten von Baran und Sendeki angesprochen werden, werden diese meistens aus der Sichtweise des Außenseiters wiedergegeben.

Gemäß dem Titel der Diplomarbeit wurde bereits auf die Beschreibung der Identitätskonzepte eingegangen, jedoch bleibt die Frage offen, inwiefern diese Konzepte in der polnischen Poesie „neu“ sind. Die Positionen der einzelnen lyrischen Subjekt der Gedichtbände *Zimne kraje*, *Z wysokości* und *Sosnowiec jest jak kobieta* werden seit jeher in der Poesie verwendet. *Brulion* wurde nicht nur mit Vertretern der *Nowa Fala*, sondern auch mit *Skamander* verglichen. Werte, für die Dichter *Brulions* eintreten, wie Freiheit, Individualität, das Leben im „Hier und Jetzt“ u.a. wiederholen sich in der polnischen Literaturgeschichte. Nachahmung und Abgrenzung zu älteren Literaturgenerationen gehören zur Entwicklung dazu. Deshalb ist das Adjektiv „neu“ in Bezug auf die Forschungsfrage der Arbeit mit Vorsicht anzuwenden. Die hier vorgestellten Dichter sind auf ihre Weise einzigartig. Die Sichtweisen und Wahrnehmungen Świetlickis, Barans und Sendekis unterscheiden sich voneinander und somit auch die entwickelten Identitätskonzepte der jeweiligen lyrischen Subjekte.

5. Streszczenie w języku polskim

Transformacja polityczna, która w 1989 roku miała swój przełomowy moment trafiła na nieprzygotowane „zaplecze” kadrowe. Nowa władza – demokratyczna - nie spodziewała się przejścia tak szybko i łatwo władzy, w szczególności politycznej. Ta przemiana polityczna musiała wpłynąć na inne obszary funkcjonowania życia społecznego w Polsce. Chodzi o takie obszary jak w szczególności funkcjonowanie organów demokratycznego państwa, przejście z gospodarki nakazowo – rozdzielczej do wolnorynkowej, wyeliminowanie ingerencji Państwa w kulturę i sztukę, media i wiele innych. Było to efektem tzw. *rozmów Okrągłego Stołu*. Mimo, że przejście od gospodarki socjalistycznej do wolnorynkowej odbyło się spokojnie i w sposób inny aniżeli w państwach /postkomunistycznych/ będących pod wpływami ZSRR, to trzeba powiedzieć, że ówczesne „nowe” elity nie były na tak dynamiczny rozwój sytuacji przygotowane. Negocjacje, które prowadzili przedstawiciel partii rządzącej i opozycji reprezentowanej przez *Solidarność* z jej przewodniczącym na czele Lechem Wałęsą były trudne i nacechowane różnymi nieuczciwymi działaniami ze strony rządowej. Z drugiej strony należało bardzo szybko podjąć działania w zakresie reformowania socjalistycznej gospodarki. Należało podjąć daleko idące decyzje zmieniające zasady funkcjonowania podmiotów gospodarczych. Zadania tego podjął się Leszek Balcerowicz – wicepremier i minister finansów. W ciągu krótkiego okresu czasu podejmował decyzje zmieniające warunki działania i tworzenia nowej formy własności przedsiębiorstw z rozdzieleniem nakazowej w wolnorynkową, która była „terapią szokową” dla polskiej gospodarki. Liberalna polityka gospodarcza spowodowała, źle odbierane przez społeczeństwo w Polsce zmiany jak wzrost bezrobocia, wysoką inflację oraz nowe zjawisko, jakie pojawiło się, polegające na likwidacji przedsiębiorstw i tym samym miejsc pracy. Również bardzo charakterystyczny dla tamtego okresu był wzrost cen i niedostosowanie do niego płac. Nagła liberalizacja również miała poważne konsekwencje dla kulturalnych instytucji, jak np. wydawnictwa i związki literackie musiały szukać nowych możliwości finansowania. Pisarze byli również zaskoczeni zmianami w 1989 roku. Powrót polskiej suwerenności i niepodległości zmieniła także rolę pisarzy. Maria Janion (polska historyczka literatury, idei i wyobraźni) ogłosiła z tego powodu „koniec paradygmatu romantycznego” i zapowiedziała poszukiwanie nowych wzorców kulturalnych, które nie tylko dostosowały się do nowej sytuacji gospodarczej i politycznej, ale także do nowego sposobu użycia języka i formy estetycznej. Czasopismo *Brulion* jest takim przykładem innego modelu kultury. Pismo pojawiło się po raz pierwszy w 1986 roku w

Krakowie. Główny redaktor był Robert Tekieli. Tematykę pisma można ogólnie podzielić na trzy kierunki:

- Kultura alternatywna
- Społeczne, polityczne i kulturowe prowokacje i złamanie tabu
- Wspieranie młodych twórców

Prawie wszyscy czołowi poeci młodego pokolenia są reprezentowani w *Brulionie*: Robert Tekieli, Marcin Baran, Krzysztof Koehler, Marcin Senddecki, Paweł Filas, Jakub Ekier, Jacek Podsiadło, Marcin Świetlicki, Wojciech Wencel, Piotr Czajkowski, Zbigniew Machej, Artur Szlosarek, Paweł Szwed, Marzena Broda itp. O Manueli Gretkowskiej, Izabeli Filipiak i Nataszy Goerke również trzeba wspomnieć jako o przedstawicielkach nowej prozy kobiecej. Także Andrzej Stasiuk publikował w 1991 roku w *Brulionu*. Można również podsumować działalność czasopisma na cztery etapy:

1. Lata 1986-1988 odpowiadały pierwszemu poszukiwaniu. W czasopiśmie publikowano autorów drugiego obiegu. Podejmowano głównie tematy literackie i charakterystyczne dla podziemnego obiegu.
2. Okres między 1989-1992 można nazwać okresem prowokacyjnym. Dobór tematów i zainteresowanie redaktorów zostało rozbudowane i wykraczało poza granice typowego literackiego czasopisma. Drugi etap był niewątpliwie najważniejszym okresem w historii *Brulionu*. Dzięki zaangażowaniu członków *Brulionu* powstało opiniotwórcze pismo, które także wprowadziło wiele nowych nazwisk na scenę literacką.
3. Lata 1993-1994 były okresem stabilizacji i instytucjonalizacji, w którym nieco zmienił się zakres tematyczny. Ponadto, działalność *Brulionu* wykraczała poza czasopismo: zostały publikowane zbiory poezji (*Biblioteka bruLionu*), programy telewizyjne i radiowe, jak np. *alternativi*, *Lalamido* i *Ultrafiolet* lub Festiwal *bruLion-bulion*.
4. Ostatnie numery czasopisma pojawiające się sporadycznie między 1995-1999 roku, pokazują zmianę *Brulionu* w czasopismo, które przejęło sposób myślenia konserwatywnego katolicyzmu redaktora naczelnego Roberta Tekieli. Autorzy przeszli do innych czasopism (np. do pisma *Czas Kultury*) lub poświęcili się innym projektom.

Na tle wydarzeń politycznych w latach 1980, które z dnia na dzień zmieniły całkowicie życie wielu ludzi w Polsce, pytania o swoją tożsamość zrobiły się bardziej aktualne. Zmiany dotyczyły nie tylko wartości ideowych, ale również mentalnych, etycznych i estetycznych poglądów.

W tej pracy dyplomowej wiersze zostały użyte do wyjaśnienia pytania, w jaki sposób nowe koncepcje tożsamości pojawiły się w młodej poezji polskiej, która może również odzwierciedlać nową polityczną sytuację w kraju. W 1992 roku trzech kluczowych członków *Brulionu* opublikowało trzy zbiory poezji. „Zimne kraje” Marcina Świetlickiego (ur. 1961) i „Z wysokości” Marcina Sendeckiego (ur. 1967) były pierwszymi publikacjami tych poetów. Tom poetycki Marcina Barana (ur. 1963) pod tytułem „Sosnowiec jest jak kobieta” był dla niego już drugim wydanym dziełem. Te trzy tomy poetyckie zostały wykorzystane do ustalenia tożsamości lirycznych podmiotów. Prócz tego zostały na podstawie teorii tożsamości opracowane pytania, które pomogły określić możliwe koncepty tożsamości w tych trzech tomach poetyckich. Takimi pytaniami były np. Czy podmiot liryczny mówi z osoby liczby pojedynczej lub mnogiej? Do kogo podmiot liryczny się kieruje? Czy podmiot liryczny tworzy swoją tożsamość w sposób ograniczania lub utożsamienia się z kimś lub czymś? W jakim wymiarze jest tożsamość podmiotu lirycznego obecna w pojedynczym wierszu i jak w całym tomie poetyckim?

Te rozważania doprowadziły do poniższej tabeli, która nie tylko streszcza analizowane wiersze na pierwszy rzut oka, ale również dzieli je według pozycji lirycznego podmiotu:

Pozycja podmioty lirycznego	„Zimne kraje” M. Świetlickiego	„Z wysokości” M. Sendeckiego	„Sosnowiec jest jak kobieta” M. Barana
Podmiot liryczny „Ja”, który jest wyraźnie obecny w wierszach	• „Zimne miasto” • „Bieguny” • „Etos pracy (24 marca 1988)” • „Anna i Lucjan Świetlicy” • „Ludzie”	• „Z pewnością” • „Niedziela”	• „Zanim nadejdzie noc”
Podmiot liryczny, który kieruje się do drugiej osoby	• „*** (Dlaczego twój niepokój)” • „...ska”	• „Z wysokości” • „Autobusy i tramwaje”	• „Potrzeba miary”
Podmiot liryczny w liczbie mnogiej „My”	• („Szmaty”)	• „Tym razem obędzie się bez ofiar”	• „Sosnowiec jest jak kobieta”
podporządkowanie tematu wiersza		• „Jeśli Bóg prowadziłby notatki”	• „Niepokojący początek roku” • „Próba równowagi”

Z tabeli jasno wynika, jaką pozycję przyjmują podmioty liryczne w pojedynczych wierszach tych trzech poetów z formacji *Brulionu*. W tomie Marcina Świetlickiego podmiot liryczny występujący w wyrazistej osobowej formie „ja” stoi na pierwszym planie. Tożsamość

osobowa jest w tomie „Zimne kraje” szczególnie ewidentna, jednak nie tworzy się ona przez zidentyfikowanie z inną osobą. Wręcz przeciwnie liryczny podmiot wybiera świadomie drogę samotności i stanowisko outsidera. Zróżnicowanie zarówno poprzez bliskich, takich jak znajomych lub rodziców, jak i poprzez abstrakcyjne idee, zbiorowe mity i rytuały konstytuują tożsamość lirycznego podmiotu. Granica między „ja” a całą resztą w formie „oni” biegnie przez cały tom poetycki Świetlickiego. Szczególną rolę przedmioty lirycznego odgrywa bycie poetą. W tych wierszach, w których liryczny podmiot jest przedstawione jako poeta (tak jak np. w „Etos Pracy (24 Marca 1988)”, „Ludzie” lub „POLSKA”) widoczne są szczególnie elementy autobiograficzne w poezji Świetlickiego. W porównaniu nie znajdzie się cech autobiograficznych w poezji Sendeckiego i Barana. Inna ważna różnica między pojęciami tożsamości podmiotu lirycznego Barana, Sendeckiego a Świetlickiego widoczna jest w tabeli. Gdy podmiot liryczny w tomie „Zimne kraje” stoi w centrum uwagi, zostało one zarówno w tomie „Sosnowiec jest jak kobieta” jak i „Z wysokości” zmarginalizowane. Na pierwszym planie w obu tomach stoi okoliczność.

Wiersze Sendeckiego można nadal określić osobistymi, chociaż liryczny podmiot nie jest tak wyraźny jak w przypadku Świetlickiego. To dlatego, bo poeta dedykuje swoje wiersze trywialnym elementom z najbliższego otoczenia starając się w ten sposób uchwycić osobiste chwile. Często są one opisane bardzo wizualnie. Można je także porównywać z opisami fotografii. Osobistość podmiotu lirycznego u Sendeckiego nie jest scharakteryzowana poprzez realia, fakty i atrybuty. Trzeba sobie ją wyobrazić z pomocą przedstawionych w wierszach problemów i uwagach. Kluczowe znaczenie w tomie „Z wysokości” ma związek między podmiotem lirycznym a swoim otoczeniem. Związek ten jest odzwierciedlony poprzez: obserwacje i przemyślenia, w dyskusjach i wiadomościach, a także przez wspomnienie autorytetów (zazwyczaj innych poetów), z którymi podmiot liryczny się identyfikuje lub różni.

Także u Marcina Barana chwile, skojarzenia, myśli, obserwacja i doświadczenia znajdują się w centrum poetyckiej uwagi. Świat w tomie „Sosnowiec jest jak kobieta” podlega głębokim przemianom. Przejścia wzbudzają niepewność, chaos i nieporządek - stan, który biegnie przez cały tom poetycki. W tym zamieszaniu jest obecny moment kluczowy dla podmiotu lirycznego. Jedyne punkty odniesienia są bliskie osobom i przedmiotom z jego najbliższego otoczenia, które stanowią kotwicę w tym chaotycznym świecie. Podmiot liryczny najpierw próbuje znaleźć i widzieć rzeczy w swoim otoczeniu, które są bliskie i namacalne. Szczególnie działalność otwarcia oczu i dokładne widzenie wydają się w

wierszach mieć ogromne znaczenia dla bycia poetą. Spojrzenie jest próbą zachowania równowagi pomiędzy lirycznym podmiotem a środowiskiem. Jednak podmiot liryczny w tomie „Sosnowiec jest jak kobieta” nie jest zdolny do stworzenia równowagi między sobą a swoim chaotycznym otoczeniem i z tego powodu ulega zmianom środowiska i nieporządku.

Na zakończenie jeszcze raz chciałabym wspomnieć tytuł tej pracy dyplomowej: „Nowe koncepcje tożsamości w młodej polskiej poezji z początku lat 1990”. Koncepty podmiotów lirycznych tych trzech poetów zostały powyżej opisane, jednak pozostaje pytanie, w jaki sposób te tożsamości są „nowe”. Pozycje podmiotów lirycznych w tomach „Zimne kraje”, „Z wysokości” i „Sosnowiec jest jak kobieta” nie różnią się od innych wierszy. Formacja Brulion została często porównywana nie tylko z grupą literacką Nowa Fala, ale również z grupą Skamander. Dla poetów z Brulionu, takie wartości jak np. wolność, indywidualność, życie "tu i teraz", są terminami, które powtarzają się w historii literatury polskiej. Epigonizm i odróżnienie od starszych pokoleń literackich są nieodłącznymi procesami rozwoju literatury. Dlatego przymiotnik „nowe” należy traktować z rezerwą. Każdy poeta prezentuje się na swój wyjątkowy sposób. Nie tylko różnią się ich opinie i poglądy, ale również ich rozwinięte koncepcje tożsamości każdego podmiotu lirycznego są na swój sposób inne i „nowe”.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

b.g. wstajmfske (1991): przyszli barbarzyńcy. Kraków: Oficyna Literacka.

Baran, Marcin (1992): Sosnowiec jest jak kobieta. 1. Aufl. Kraków: Fundacja "brulionu".

Klejnocki, Jarosław (Hg.) (1992): Po Wojaczku „Brulion“ i Niezależni. Warszawa: Dom Księgarski i Wydawn. Fundacji Polonia.

Sendecki, Marcin (1992): Z wysokości. Wiersze z lat 1985-90. Kraków, Warszawa: Fundacja "brulionu".

Świetlicki, Marcin (1992): Zimne kraje. Wiersze 1980-1990. 1. Aufl. Kraków: Fundacja "brulionu".

Świetlicki, Marcin (1995): Zimne kraje 2. 1. Aufl. Kraków: Zebra.

Sekundärliteratur:

Assmann, Aleida; Frieze, Heidrun (Hg.) (1999): Erinnerung, Geschichte, Identität. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Berensmeyer, Ingo (2004): Lyrik als Medium kultureller Identität? Kulturtheorie und Poetik in der (anglo-)irischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: *Anglia - Zeitschrift für englische Philologie* 121 (3).

Bingen, Dieter (1998): Die Republik Polen. Eine kleine politische Landeskunde. München: Aktuell.

Brewer, Marilynn B. (2001): The Many Faces of Social Identity: Implications for Political Psychology. In: *Political Psychology* Vol. 22 (1), S. 115–125.

Dąbrowska, Elżbieta (2008): A ja kim jestem? Dyskurs tożsamościowy w polskiej literaturze po 1989 roku. In: Stanisław Gajda (Hg.): Tożsamość a język w perspektywie slawistycznej. Opole: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, S. 275–306.

Dąbrowska, Elżbieta (2009): Wiersze i rytmy nowej i najnowszej liryki... In: Tomasz Cieślak und Krystyna Pietrych (Hg.): Nowa poezja polska. Twórcy - tematy - motywy. 1. Aufl. Kraków: Księgarnia Akademicka, S. 29–51.

Dedecius, Karl (2000a): Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd.5 Panorama : ein Rundblick [zu Texten und Tendenzen]. 5 Abteilungen in 7 Bänden. Zürich: Ammann.

Dedecius, Karl (2000b): Panorama der polnischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 4 Porträts. Zürich: Ammann.

Drewnowski, Tadeusz (2004): Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia: obiegi, wzorce, style. Kraków: Universitas.

Dunin-Wąsowicz, Paweł; Varga, Krzysztof (1998): Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. 3. Aufl. Warszawa: Lampa i Iskra Boża.

Eickelpasch, Rolf; Rademacher, Claudia (2004): Identität. Bielefeld: transcript-Verl.

- Filipp, Sigrun-Heide; Mayer, Anne-Kathrin (2005): Selbst und Selbstkonzept. In: Hannelore Weber (Hg.): Handbuch der Persönlichkeitspsychologie und differentiellen Psychologie. Göttingen: Hogrefe, S. 266–276.
- Fleischer, Michael (1989): Strömungen der polnischen Gegenwartsliteratur. Ein Überblick. München: Verlag O. Sagner.
- Fleischer, Michael (1994): Overground. Die Literatur der polnischen alternativen Subkulturen der 80er und 90er Jahre : eine Einsicht. München: O. Sagner.
- Garsztecki, Stefan (1999): Die polnische politische Kultur. Kontinuität und Wandel. In: Zdzisław Krasnodebski, Klaus Städtke und Stefan Garsztecki (Hg.): Kulturelle Identität und sozialer Wandel in Osteuropa. Das Beispiel Polen. Hamburg: Krämer, S. 131–168.
- Grupiński, Rafał; Kiec, Izolda (1997): Niebawem spadnie błoto. Czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej. 1. Aufl. Poznań: Obserwator.
- Gutorow, Jacek (2003): Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku. Kraków: Znak.
- Hall, Stuart (2004): Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. 1. Aufl. Hamburg: Argument-Verl.
- Hall, Stuart; Du Gay, Paul (1996): Questions of cultural identity. London, Thousand Oaks, Calif: Sage.
- Heyde, Jürgen (2006): Geschichte Polens. München: C.H. Beck.
- Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter; (1998): Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch. Mit einem Vorwort von Maria Janion. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hogg, Michael A.; Vaughan, Graham M. (2008): Social psychology. 5. Aufl. Harlow, England: Pearson/Prentice Hall.
- Janion, Maria (1996): Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś. Warszawa: Wydawn. Sic!
- Jarosiński, Zbigniew (1995): Pokolenia literackie. In: Alina Brodzka (Hg.): Słownik literatury polskiej XX wieku. 2. Aufl. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawn., S. 825–833.
- Jawłowska, Aldona (1999): Massenkultur und der Wandel der kulturellen Identität. Der Fall des postkommunistischen Polens. In: Zdzisław Krasnodebski, Klaus Städtke und Stefan Garsztecki (Hg.): Kulturelle Identität und sozialer Wandel in Osteuropa. Das Beispiel Polen. Hamburg: Krämer, S. 249–257.
- Keupp, Heinrich; Höfer, Renate (Hg.) (1997): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Klejnocki, Jarosław; Sosnowski, Jerzy (1996): Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia "bruLionu" (1986-1996). Warszawa: Wydawn. Sic!
- Koehler, Krzysztof (1996): Die literarische Zeitschrift "Brulion" oder der Bedarf nach Tabu. In: Jochen-Ulrich Peter und German Ritz (Hg.): Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur. Bern, New York: P. Lang, S. 209–218.
- Koehler, Krzysztof; Martin, W. (2000): O'Harism. In: *Chicago Review* 46 (3/4), S. 280–281.
- Koschmal, Walter (1996): Ende der Verantwortungsästhetik? In: Jochen-Ulrich Peter und German Ritz (Hg.): Enttabuisierung. Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur. Bern, New York: P. Lang, S. 19–43.
- Kraus, Wolfgang (2000): Identität als Narration. Die narrative Konstruktion von Identitätsprojekten. Berichte aus dem Colloquium Psychologie und Postmoderne am Studiengang

- Psychologie der Freien Universität Berlin. Berlin (3). Online verfügbar unter <http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte3/kraus.htm>, zuletzt geprüft am 29.12.2012.
- Legeżyńska, Anna; Śliwiński, Piotr (2000): Poezja polska po 1968 roku. [książka dla nauczycieli, studentów i uczniów]. Warszawa: WSiP.
- Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus (2008): Cultural studies. Eine Einführung. Wien: Löcker.
- Maliszewski, Karol (1999): Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy. Szkice o nowej poezji. Bydgoszcz: Instytut Wydawniczy "Świadectwo".
- Niżyńska, Joanna (2007): The Impossibility of Shrugging One's Shoulders: O'Harists, O'Hara, and Post-1989 Polish Poetry. In: *Slavic Review* Vol. 66 (3), S. 463–483.
- Pawelec, Dariusz (2006): Dla Jana Polkowskiego Świetlickiego. In: Marek Piechota, Marek Pytasz und Piotr Wilczek (Hg.): Słownik literatury polskiej. 1. Aufl. Katowice: Videograf II, S. 746–747.
- Pietrzak, Marcin (2003): Przełom czy ciągłość: 1989. In: Tomasz Cieślak und Krystyna Pietrych (Hg.): Literatura polska 1990-2000. Kraków: Zielona Sowa, S. 11–28.
- Schlott, Wolfgang (1992): Polen. In: Ivo Bock, Wolfgang Schlott und Hartmute Trepper (Hg.): Kultur im Umbruch. Polen, Tschechoslowakei, Russland. Bremen: Edition Temmen, S. 21–74.
- Schlott, Wolfgang (2004): Polnische Prosa nach 1990. Nostalgische Rückblicke und Suche nach neuen Identifikationen. Münster: Lit.
- Shchytsova, Tatiana (2003): Das menschliche Ereignis in der Philosophie von M. Bachtin. Hg. v. O-P-O (Organization of Phenomenological Organizations) (ESSAY 24). Online verfügbar unter <http://www.o-p-o.net/essays/ShchytsovaArticle.pdf>, zuletzt geprüft am 29.12.2012.
- Straub, Jürgen (1999): Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: Aleida Assmann und Heidrun Frieze (Hg.): Erinnerung, Geschichte, Identität. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 73–104.
- Supik, Linda (2005): Dezentrierte Positionierung. Stuart Halls Konzept der Identitätspolitik. Bielefeld: Transcript.
- Świetlicki, Marcin; Martin, W. (2000): Koehlerism. In: *Chicago Review* 46 (3/4), S. 282–284.
- Wieczorek, Marcin (2005): BruLion. Instrukcja obsługi. 1. Aufl. Kraków: Korporacja "ha!art".
- Woldan, Alois (2004): Absage an die Tradition: Zum Programm der ersten Generation polnischer Autoren nach der Wende von 1989. In: Oswald Panagl und Robert Kriechbaumer (Hg.): Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten. Wien: Böhlau, S. 175–190.

Abstract

Die Wende im Jahre 1989 hatte nicht nur gravierende Auswirkungen auf die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereiche des Landes, sie wurde auch zu einem entscheidenden Element der sozialen als auch der individuellen Selbstbeschreibung. Im Rahmen dieser Diplomarbeit unter dem Titel „Neue Identitätskonzepte in der jungen polnischen Poesie der frühen 1990er Jahre“ wurde anhand von ausgewählten Gedichten von Marcin Baran, Marcin Sendeki und Marcin Świetlicki, zentralen Dichtern der literarischen Gruppierung um die Zeitschrift *Brulion*, die einzelnen Positionen der lyrischen Subjekte untersucht. Mit Hilfe von gängigen kulturwissenschaftlichen und psychologischen Theorien zum Begriff der Identität wurden zu den Gedichten des jeweiligen Dichters Identitätskonzepte erstellt, die anschließend untereinander verglichen und in Relation zu anderen literarischen Gruppierungen gesetzt wurden.

Lebenslauf

Sarah Chlebowski, BA

geb. am 3. Oktober 1987 in Krems a. d. Donau

Kontakt: sarah.chlebowski@gmx.at

Ausbildung:

- | | |
|-----------|---|
| 2006-2013 | Diplomstudium Slawistik (Polnisch/Russisch)
Schwerpunkte in Kultur- und Literaturwissenschaften |
| 2006-2011 | Bachelorstudium Politikwissenschaft
Schwerpunkte in Osteuropa, EU |
| 2009-2010 | Studienaufenthalt in Warschau
im Rahmen von ERASMUS |
| 1998-2006 | Realgymnasium in Krems an der Donau
mit ergänzenden Unterricht in Biologie und Umweltkunde |

Berufserfahrung:

- | | |
|-----------|---|
| 2006-2013 | diverse Ferial- und Nebenjobs im Service, Promotion und Verkauf |
|-----------|---|

Auslandsaufenthalte und Sprachkurse:

- | | |
|--------------|--|
| Oktober 2012 | Sprachkurs an der Folkuniversitet in Örebro (Svenska A2) |
| Juli 2011: | Sprachstipendium am Puschkin Institut in Moskau |
| März 2008: | Studienreise unter Univ.-Prof DDr. Ingfried Schütz-Müller nach Kuba |
| Juli 2005: | Aufenthalt in Chicago und Mithilfe im Kinderheim des Karmeliten Ordens |