



**Rec.: Piotr Śliwiński, Przygody z wolnością.  
Uwagi o poezji współczesnej. Kraków 2002.**

Piotr Michałowski

Konwickiego rozpacz wygnania i utratę jednoznacznego statusu ontologicznego. Pozbawieni Miejsca, skazani na alienującą „obczyznę”, będą odtąd krążyć na marginesie istnienia jako ni ludzie, ni upiory (*Kompleks polski, Nic albo nic, Sennik współczesny, Wniebowstąpienie*). Tytułowa „śmierć nostalgiczna” oznacza nie tyle śmierć jednostkową, co śmiertelną podszewkę świata, w którym przyszło bohaterom, już jako ludziom dorosłym, żyć. Pozostanie on dla nich na zawsze koszmarnym snem, z jakiego obudzić się nie sposób i gdzie jedyny aksjomat stanowi „umieranie, któremu nie ma i nie będzie końca” (s. 136). Jest to śmierć wyzuta z Tajemnicy, charakteryzującej „kryminalne opowieści metafizyczne” Herlinga-Grudzińskiego (*Śmierć apokryficzna*). Herling, interesujący się w swoich opowiadaniach „tematem pogranicza, jakimś międzyobszarem, na którym dochodzi do spotkania śmierci z czymś, co się jej przeciwstawia: ze zmartwychwstaniem, tamtym światem, życiem” (s. 159), konsekwentnie budował wizję literatury jako zwornika ujawniającego zagadkowość bytu. Z perspektywy światopoglądu laickiego jego opowiadania mają charakter apokryficzny; są legendą, która jednak dla pisarza była „drogowskazem życiowym”<sup>10</sup>. Wzorzec kryminału został również, choć w nieco inny sposób, spożytkowany w *Katarze* Lema. Rozwiązanie zagadki nie prowadzi jednakże do mordercy, sekret śmierci okazuje się bowiem związany z chaotycznością współczesnego świata, z epoką „rosnącej nieobecności”, charakteryzującą się „zanikiem ładu umierania” (s. 158).

Bohater *Zapisków* Baczaka, podobnie jak postać stworzona przez Stasiuka, przysłądą się śmierci. Pracownik hospicjum oswaja jednak bezsensowność i turpizm odchodzących ciał za pomocą empatii. W ich brzydocie i bezsilności wobec praw fizjologii, symptomach erozji ludzkiego organizmu, dostrzeże wartość estetyczną – „piękno bezradności i nasycenia”. Jeden z największych skandali stechnicyzowanej współczesności – rozpad materii – zostaje uznany za konieczność, z którą zetknie się nieuchronnie każdy z nas, ludzi skazanych na śmierć.

Analizę wątku sztuki usiłującej przeniknąć fenomen ludzkiej śmiertelności i zaakceptować nieodwołalność dekompozycji każdego istnienia uważam za największą zaletę książki Czaplńskiego. Literatura musi skupić się przede wszystkim na posłudze pielęgniarzkiej, na mówieniu-pisanu nawet za cenę wielosłowania, na współczuciu dla kruchości trwania i „krząctwie” wokół zmarłych i umierających – w Bachtinowskim terminie „*drugoj*” (inny, bliźni) pobrzmiwa przeciw „*drug*” (przyjaciel), a śmierć, jakkolwiek by była, zawsze oznacza kres, w którym zacierają się wszystkie różnice i który u(nie)możliwia każde pisanie.

Wacław Forajter

Piotr Śliwiński, PRZYGODY Z WOLNOŚCIĄ. UWAGI O POEZJI WSPÓŁCZESNEJ. Kraków 2002. „Znak”, ss. 274.

Żadne pokolenie literackie nie doczekało się w ciągu 10-lecia tylu krytycznych syntez i bilansów jak „urodzeni po 60 roku”, a narastający metatekst chyba przeważa ilościowo nad poddawany opisowi tekstem artystycznym. Refleksja nad młodą poezją lat dziewięćdziesiątych nadała jej rangę nie tylko wydarzenia, ale wręcz stanu wyjątkowego w historii literatury schyłku XX wieku. Książka Piotra Śliwińskiego *Przygody z wolnością*, choć wspomnianej generacji dotyczy jedynie w połowie swej zawartości i wykazuje dystans wobec pokoleniowych manifestów i wzorców krytyki towarzyszącej (czy po prostu koleżeńskej), nie jest wolna od „pokoleniowocentrycznej” perspektywy narracji. Trudno

<sup>10</sup> G. Herling Grudziński, W. Bolecki, *Rozmowy w Dragonei*. Rozmowy przeprowadził, opracował i przygotował do druku W. Bolecki. Warszawa 1997, s. 55 (cyt. na s. 174).

oprzeć się wrażeniu, że zawarty w niej bogaty zestaw oryginalnych omówień twórczości autorów starszych służy jedynie za rozległy kontekst, pole odniesień filozoficznych, artystycznych, wreszcie aksjologicznych do kolejnej opowieści o „barbarzyńcach” i „nowoklasykach”. Tym razem jednak opowieść ta koncentruje się już na sytuacji po przełomie, na czasie, gdy „skończył się rewolucyjny ferment, lecz pozostał porewolucyjny bałagan” (s. 174). Bałagan, który dla literaturoznawcy stanowi wyzwanie do podjęcia procedur porządkujących.

Większość książek krytycznoliterackich w różnym stopniu ujawnia sztuczność przedsięwzięcia syntetyzującego, która jest rezultatem nie tyle pisarskiego niepowodzenia, ile reguł gatunku, a konkretnie – wynika z jego genetycznych obciążeń. Chodzi bowiem o napięcie między gromadzonym przez lata materiałem analitycznym, z natury rzeczy przygodnym, gdyż tworzącym zespół tekstów pierwotnie samoistnych, a wtórnie naddaną formułą całościującą, zwykle zapowiedzianą tytułem zbioru. Wybór tej formuły zawsze wiąże się z ryzykiem interpretacji i nasuwa pytanie o prawomocność uogólnienia. Dlatego praca nie jest wywodem ciągłym, ale mozaiką ujawniającą ślady spojeń, a zastosowana w niej metoda nie po raz pierwszy pokazuje, iż wypowiedzi okazjonalne i pierwotnie autonomiczne – jako portrety poszczególnych tomików lub sekwencji książek jednego autora – są trudnym budulcem syntezy historycznoliterackiej, której zarys, w niewielkim stopniu tu zrealizowany, pozostaje czytelny. O ile przekonują poszczególne zbliżenia (choć miejscami pierwodruków były pisma nieliterackie: „Tygodnik Powszechny”, „Znak” i „Res Publica Nowa”) – powściągliwością ocen sytuujące się na przeciwnym biegunie żarliwych deklaracji i drapieżnych manifestów – o tyle wątpliwość budzi *quasi*-systemowość metaliterackiej fabuły. Przede wszystkim jednak przy pozorach kompletności zaprezentowanej panoramy zjawisk ujawnia się niepełność obrazu, jego fragmentaryczność, a tym samym – niespójność wywodu, który pomimo odwagi wielu poszczególnych sądów krytyka kompromisowo przyjmuje samopodważającą się konwencję wielkiej narracji.

Wątpliwości co do wyboru zwornika tematycznego dla zgromadzonych tekstów zostają zresztą pośrednio zasygnalizowane we *Wstępie*, gdzie autor zastanawia się nad innymi możliwymi tytułami dla swej książki. Otrzymujemy bowiem raczej przegląd różnych koncepcji poezji, w których stosunek do „wolności” stanowi tylko jeden z wyznaczników sytuacji przełomu, i to bynajmniej nie najważniejszy. Pośród alternatywnych tytułów, ostatecznie odrzuconych, wymienia autor *Kłopoty z wolnością* i *Wolę tragizmu*. Pierwsza z tych propozycji w istocie niewiele zmieniałaby naddany wtórnie sens całości, a druga jest nieadekwatna, gdyż wskazuje tylko na jeden z wątków książki – z pewnością uboczny. Natomiast motyw wolności pojawia się, znika i czasem powraca, ale tylko drugoplanowo, na marginesie rozważań ukierunkowanych inaczej: wertykalnie – na problem arcydzieła, i horyzontalnie – na problem tradycji. Występuje albo pośrednio – w cytowanych wierszach, albo wprost – w ich interpretacjach. Poza tym polisemia hasła „wolność” wskazuje na odśrodkowe konteksty: raz chodzi o niepodległość kraju, kiedy indziej o postawę egzystencjalną (stematyzowaną np. w poezji „społecznej” Julii Hartwig), wreszcie – o wolność wyboru poetyki lub niezależność od mód i koniunktur artystycznych. A więc chodzi raczej o wielość wykładni pojęcia „wolność” niż tylko o zbiór zdarzeń wynikających z różnego stosunku do jednej i tej samej kategorii. Właściwie dopiero gdy mowa o pokoleniu „urodzonych po roku 60”, stabilizuje się znaczenie tytułowego hasła, znajdując jasne uzasadnienie. Wcześniej chodziło bowiem głównie o „wolność od konwencji”, a zatem o warianty zmodyfikowanej awangardowej utopii, zresztą pojawiającej się najwyżej w tle prowadzonych analiz. W interpretacjach poezji „barbarzyńców” uwidocznia się silnie zmanifestowany przez nich (a jeszcze silniej wykreowany przez krytykę towarzyszącą) przełom, polegający (ich zdaniem) na nowym rozumieniu „wolności” – jako prawa do nieograniczenia, do „małej prywatnej narracji”, z której się tylko okazjonalnie korzysta, ale której nie trzeba tematyzować, wreszcie – której nie można „odzyskać”, bo każdorazowo jest czymś innym.

Znacznie więcej miejsca niż „wolności” poświęcił autor choćby stosunkowi do tradycji – kontynuowanej, adaptowanej, parafrazowanej bądź negowanej – a więc tytuł mógłby brzmieć również „Przygody z przeszłością”, choć i taki nie wyczerpywałby całej problematyki książki. Oczywiście, można się domyślić, że wszystkie stosowniejsze i mocniej brzmiące nagłówki zostały już „zagospodarowane” przez innych krytyków, by wskazać choćby *Międzyepokę* Kornhausera, *Apetyt na przemianę* Jarzębskiego czy *Ślady przełomu* Czaplńskiego, bo każdy z nich pasuje do omawianej pracy. Zabrakło więc pojemnego i nośnego hasła, które dołączyłoby książkę do szeregu tamtych diagnoz ogólnych, ponieważ jest w niej mowa o zaobserwowanych po 1989 roku przemianach literatury, o świadomości zarówno przełomu, jak jego braku, o nadziejach i niespełnieniach. Tak szeroka problematyka – nieunikniona w świetle wcześniejszych rozpoznania krytycznych – posłużyła Śliwińskiemu za tło diagnoz bardziej szczegółowych, a jedna z nich została sformułowana następująco: „Najważniejsze napięcie poruszające pisarstwo ostatnich lat przebiega [...] między głodem Całości a zgodą na fragment” (s. 5). Istotnie, przyglądając się dalszym wnioskom zamykającym poszczególne części i rozdziały książki, właśnie tę antynomię można uznać za jeden z głównych wątków rozważań; niestety, nie został on wystarczająco wyeksponowany – jakby z lęku przed nazbyt strukturalistyczną kategoryzacją, znaną choćby z narracji o poprzednim przełomie, z *Nieufnnych i zadufanych* Barańczaka. A szkoda, gdyż Śliwiński zajmuje się tu przede wszystkim właśnie okresem krystalizacji i kodyfikacji nurtów, pisze o układzie tracącym dynamikę, który ustabilizował się w roku 1996. (Jako przekonujące uzasadnienie tej cezury podaje ważne fakty z dziejów instytucji, zwiastujące po okresie regionalizmu i policentryczności kultury zwiastowały „powrót centrali”: likwidację poznańskiego dwutygodnika „Nowy Nurt” oraz ustanowienie nagrody „Nike”.) W tym czasie również w głośnym sporze „barbarzyńców” z „nowoklasykami” nastąpił impas i rozpoczął się okres trwania antagonistów na wypracowanych już pozycjach, podczas gdy spór przeniósł się do akademickich analiz i polemik.

Część pierwsza, zatytułowana *Trzy pytania na koniec dziwnej dekady*, jest próbą uogólnienia i aksjologicznego bilansu przełomu, rozwiniętą w kolejnych rozdziałach o wymownych nagłówkach: 1) *Gorzej czy normalnie?*; 2) *Wolność czy wielkość?*; 3) *Sieć czy więź?* Pierwsze pytanie dotyczy oceny przemian, drugie dominujących celów literatury, trzecie wzajemnych relacji dzieł, twórców, konwencji i metod porozumienia. Odpowiedź na pierwsze może zarazem posłużyć za rozstrzygnięcie kwestii drugiej oraz wyjaśnić, dlaczego przełom polityczny nie spowodował przełomu artystycznego: „Jeśli nie doszło do wskrzeszenia awangardowych zapalów, choćby niektórych, to między innymi dlatego, że tym, co najbardziej »nowe«, okazała się u nas »normalność«” (s. 18). W tej efektownie aforystycznej puencie (jakich w książce znaleźć można więcej) tkwi jednak zbyt daleko idące uproszczenie, a może nawet fałsz. Otóż „normalność”, której wcześniej w ogóle nie doświadczono (a krytyk ma tu na uwadze głównie swoje pokolenie, urodzonych po 1960 roku), musi być odczuwana jako nowość – i to w większym stopniu niż „odwilż” 1956 roku przez pokolenie „Współczesności”; w przypadku rocznika 1960 można mówić bowiem tylko o świadomości historycznej, a nie o zapamiętanym doznaniu wolności. Nie jest to więc wyjaśnienie satysfakcjonujące; warunki dla przełomu były zbliżone raczej do tych z roku 1918, kiedy jednak upojenie niepodległością zaowocowało m.in. nurtem awangardowym. Przyczyny braku analogicznego impetu artystycznego po roku 1989 szukać trzeba raczej w marginalizacji samej literatury w życiu społecznym, w zamknięciu manifestacji i sporów literackich w kregach środowiskowych i na łamach niskonakładowych czasopism, czyli – stosując rozróżnienie Balcerzana – można mówić o „przełomie komunikacyjnym”, a nie politycznym.

„Dojrzewanie parnasu” wynika natomiast – jak trafnie stwierdza Śliwiński – z wyczerpania się „języka przełomu”. Krytyk zauważa ponadto – z czym już trudno się zgodzić – że właśnie wtedy, po fali „bruLionowej”, powrócili na szczyty popularności pisarze star-

szego pokolenia. Sądzę, że nie było żadnego „powrotu”, gdyż starzy mistrzowie nigdy wcześniej swej pozycji nie utracili (nawet w czasie boomu „barbarzyńców”), toteż można mówić jedynie o jej umocnieniu. Miejsce Herberta, Różewicza, Szymborskiej postrzegać trzeba nawet ponad przetasowaniami „przełomu”, jakby poza rytmem paroletnich przemian, w jakichś większych interwałach „długiego trwania”. Niektórym z tych twórców poświęca zresztą Śliwiński interesujące portrety w części drugiej, zatytułowanej *Destrukcje, upór i ciemne olśnienia*, gdzie mowa przede wszystkim o kontynuacjach, reminiscencjach i utrwalaniu się poetyk autorskich.

Do najciekawszych fragmentów należy tu rozdział *Nuda według Różewicza*, gdzie „nuda” jako kategoria czywista w opisie twórczości autora *Plaskorzeźby*, niekiedy przez poetę tematyzowana, okazuje się kluczem interpretacyjnym wyjaśniającym „deficyt uczestnictwa” i obsesję samopowtórzeń, które wytwarzają, z jednej strony, „wierność nudzie”, z drugiej – „nudę wierności”. Pułapka ta nie powoduje jednak niemocy twórczej, ale stanowi paradoksalną formę moralizmu – co krytyk tłumaczy tak:

„Nihilizm jest strategią moralisty – rozrzedzenie powietrza, którym oddycha człowiek współczesny, obraz jego »poziomego spadania« i wszechogarniającej bylejakości dyktuje przecież obawa krytyka kultury o przyszłość. Różewicz stara się swoich czytelników poruszyć, przerazić sobą, by nawrócić na sensy i religie autentyczne, co z tego, że zamarłe, że wyparte, że nieistniejące. Świadczy o nich niezdolny do życia świat, nuda jest więc swoistym wyznaniem wiary w wartość ś l a d u, echa, pamięci istniejącego i nieistniejącego – jeszcze?” (s. 75).

Nuda i pustka na pewno mają związek z tytułową wolnością, ale trudno je nazwać „przygodą”, gdyż są kategoriami statycznymi i negatywnymi.

W rozdziale *Stawka większa niż wiersz* pisze krytyk o swoistym „radikalizmie poezji kobiecej”, wysuwając na czoło tego zjawiska *Imiastowy* Krystyny Miłobędzkiej. Innym poetkom (Julii Hartwig, Adrianie Szymańskiej) przypisuje również interesujący „retrospektywizm stylistyczny”, twórczo wyzyskujący dawne odkrycia poezji. W dokonaniach Joanny Pollakówny dostrzega wyrafinowany maksymalizm w zainteresowaniu granicami słowa i ciszy oraz sensualnością istnienia. „Widzenie jest dla niej nie tylko aktem odnotowywania świata, ale i sposobem jego pojęcia w obu, intelektualnym i egzystencjalnym, znaczeniach. »Patrzeć«, »widzieć« znaczy zatem »być«, względnie harmonijnie »uczestniczyć« w kulturze i naturze zarazem” (s. 87). Tu jednak trzeba zauważyć, że podobne wnioski dałyby się odnieść do wielu innych poetek i jeszcze większej liczby poetów. Ów prymat zmysłów, połączony z „ekologicznym panteizmem”, otwierający wizję świata scalonego, nie jest z pewnością wynalazkiem Pollakówny, a tym bardziej nie można go uznać za cechę swoistą poezji kobiecej, o której mowa w tym rozdziale. Jak się wydaje, nie jest to omyłka wyjątkowa i nie dotyczy wyłącznie wywodu Śliwińskiego, ale wynika z ubóstwa języka krytycznoliterackiego, który wykazuje inwencję autorskiego stylu na poziomie analizy poetyki, ale gdy chodzi o próbę uogólnienia, grzęźnie w mało przydatnych poznawczo stereotypach. W efekcie promowany tu fenomen poezji, wprawdzie znajdujący uzasadnienie w antytetycznej formule „radikalizmu retrospektywnego”, zamiast budzić olśnienie za pośrednictwem komentatora – wbrew intencji wykazuje epigonizm zjawiska. Śliwiński zdaje sobie sprawę z ułomności uogólnień, a refleksją metakrytyczną na ten temat oświetla właśnie poezję Pollakówny: „czytelnik-krytyk sam sobie wydaje się albo brutalny, kiedy stara się ująć te utwory w jakieś twarde kategorie, albo wścibski, niedyskretny – kiedy chce uszanować ich cielistą, delikatną miękkość” (s. 93). Takie spuentowanie uwag o twórczości poetki robi jednak wrażenie tylko rytualnego gestu apologety sięgającego po topos niewyraźności, aby go użyć w funkcji komplementu; tymczasem warto refleksję tę odnieść do każdego przedsięwzięcia krytycznego, grzeszącego właśnie tym, co jest nieuniknione: z jednej strony, szufladkowaniem, z drugiej – przyznawaniem statusu wyjątkowości niemal wszystkim aktualnie omawianym zjawiskom szczegółowym

w sztuce słowa. Sprawia to, że sąd brzmiący wiarygodnie w izolacji – traci swą wiarygodność w nagromadzeniu, które ujawnia zdumiewająco bogatą kolekcję „wyjątków”.

Zestaw portretów twórców w części drugiej ma zilustrować pewne tendencje filozoficzne, idee i poetyki, sygnalizowane w hasłowych tytułach kolejnych szkiców. *Poezja, czyli bunt* – to formuła opisująca Herberta „klasycyzm sceptyczny”, podszyty „romantyczną rozpaczą”; „Wypowiedziane i niewyraźne” reprezentowane jest głównie przez Miłosa oraz... późną poezję Iwaszkiewicza – jako odnaleziony tu jedyny dla autora tomu *To* punkt odniesienia. Z kolei *Figury podniebne* mieszczą interpretacje wierszy Adriany Szymańskiej, w których widzi krytyk „jedno z najlepszych we współczesnej poezji wcieleń wyobraźni religijnej” (s. 102). Ten szkic należy do najciekawszych, a podejmuje w nim Śliwiński przekonująco problem ryzyka stosowania w poezji „mowy wysokiej”.

Dylematy wielkości i wzniosłości, ku którym zmierza narracja – przynajmniej od połowy książki – rozwinięte zostają w części trzeciej, zatytułowanej najradykalniej: *Polowanie na arcydzieło*. „Polowanie” to odbywa się, zdaniem krytyka, „z nagonką” – poprzez antologię, opracowywaną według klucza generacyjnego, programowego lub terytorialnego. Bohaterami tej części nie są jednak bynajmniej „myśliwi”-antologięści, ale wybierani przez nich poeci: Świetlicki, Podsiadło, Grzebalski, Koehler, Szlosarek, Kielar, Fedorowicz, Suska, Tkaczyszyn-Dycki, Wiedemann. Sugestia, że to wymienieni twórcy celują w arcydzieło swoimi tekstami, przynajmniej w odniesieniu do kilku nazwisk wydaje się nedorzeczna; oczywiście, „polują” na nie krytycy, a sam Śliwiński nie jest również wolny od marzeń o arcydziele, więc przypisuje autorom ambicje (choć nie czyni tego wprost), których udowodnienie wydaje się niemożliwe – choćby wobec nieuchwytności kryteriów „arcydzieła” bez koniecznej dlań perspektywy historycznej i dystansu czasowego.

W poprzedniej części zapowiedzią tego tematu był szkic o poezji Stanisława Barańczaka, twórcy, którego jasny pogląd na arcydzieło stanowi przeciwwagę dla tendencji zaobserwowanych u debiutantów z lat osiemdziesiątych:

„Arcydzieło jest dla niego [tj. Barańczaka] formą intelektualnego wyzwania. Poeta nie ceni przecież autorów stawiających na płytce, a w każdym razie podatną na manipulację, prawdę uczuć, zdecydowanie preferując przekazy angażujące inteligencję i zajęte demaskowaniem hermetycznych ideologii, nie zaś oparte na emocjach i ufundowanych na nich gotowych obrazach świata” (s. 111–112). Natomiast relacjonowane czy wyinterpretowane w książce (albo wręcz przez nią współorganizowane) „polowanie” wyraża przede wszystkim niepokój krytyka o kształt przyszłego kanonu.

Równie obszernie, ale bardziej wnikliwie zanalizowany został problem pokrewny – stosunku do tradycji. Mógłby wypełnić osobną książkę, i to będącą nie tylko zbiorem krytycznoliterackich portretów, ale i historycznoliterackim przekrojem. Autor wyróżnił cztery wersje tradycji występujące w najnowszej poezji polskiej, zastrzegając, że klasyfikacja nie jest ani skończona, ani rozłączna. KATEDRA to połączenie przestrzeni ziemskiej z metafizyczną; INTERNAT oznacza tradycję o statusie tymczasowym i niezobowiązującym (tu mieści się o’haryzm), SZKOŁA stanowi źródło wiedzy, porządku i zaangażowania (tu chodzi o cytaty, aluzje i gry intertekstualne), natomiast znakiem zamieszkania w tradycji jest DOM. Zaproponowana typologia zbliżeń i oddaleń od poetyckiego dziedzictwa warta jest rozbudowy i weryfikacji. Tu została przetestowana tylko na odwołaniach do Mickiewicza jako najbardziej symptomatycznych dla świadomości pokolenia, ale warto byłoby zbadać ten problem wszechstronnie. Chodzi bowiem o główny – jak się zdaje – wyznacznik „przełomu”. Szkoda, że w przeglądzie nawiązań do wzorców poezjowania jedyny klucz stanowi Pierwszy Wieszc, natomiast poza zasięgiem zainteresowania pozostały nie mniej ważne kwestie estetyczne, a więc np. budowa wiersza wolnego i numerycznego, która wydaje się równie ważna jak stematyzowane deklaracje ideowe i artystyczne, technika cytatu i parafrazy, a którą współczesna krytyka podejmuje niechętnie lub wręcz omija. Niewykluczone, że równie interesująca byłaby próba odpowiedzi na pytania: co się dzieje

na poziomie wersyfikacji; co znaczą – prócz ogólnego „pragnienia porządku” – przywoływane systemy metryczne (a te przecież bywają uwikłane w wyrafinowane gry intertekstualne) i przeciwstawione im ostre przetrzutnie. Ale pewnie jest to pomysł już na zupełnie inną książkę.

W dalszych partiach narracji podskórnie przebiega jeszcze jeden, niespełniony, główny nurt rozważań, nie podjęty *expressis verbis*, chyba z powodu wspomnianej antystrukturalistycznej fobii: chodzi o biegunowo usytuowane sekwencje postaw: styl wysoki – styl potoczny, wzniosłość – szyderstwo, solidarność – osobność... Wreszcie, w tytule kolejnego rozdziału, krytyk twórczo sięga do rozróżnienia bardziej ogólnego, a tym samym nieco już zużytego: „klasycyzm i postmodernizm: albo – albo”. Między biegunowymi hasłami sztucznie wyostrzonej opozycji odnajduje bowiem trzeci, pośredni nurt, czemu daje wyraz w zaproponowanym trójpodziale postaw poetyckich. Pierwsza to „błazen”-prowokator, ktoś zakorzeniony w innym języku, pochodzącym „spoza dobrego towarzystwa”, ktoś, kto wdziera się do niego, by mu prawie impertynencje. W rolę tę wchodzi zarówno Marcin Świetlicki, jak Jacek Podsiadło. Postawa druga, reprezentowana przez Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióro, to „klerk”. Są wreszcie „kapłani”, klasycyści (Krzysztof Koehler, Wojciech Wencel), którzy „celebrują przy trzech ołtarzach: etycznym, estetycznym i ołtarzu istnienia” (s. 180). To rozpoznania niezmiernie istotne, ale, niestety, tu jakby zaniechane i porzucone na etapie wstępnym i nazbyt prędko zamknięte aforyzmem. Śliwiński zresztą natychmiast wycofuje się z dopiero zaproponowanej klasyfikacji, stwierdzając, że zaciera ją wielość odcieni w indywidualnych propozycjach autorskich, a kłopot klasyfikacji ujawnia choćby analiza twórczości Mariusza Grzebalskiego, którą charakteryzując krytyk wzbrania się przed antytetycznym określeniem poety jako „barbarzyńskiego klasyka”. Za trafną ilustrację gry wskazanych sprzecznych tendencji trzeba uznać znakomity obraz poezji Dariusza Suski – określonego mało przekonującym pleonazmem jako przedstawiciel „oświeconego klasycyzmu”:

„Jest to poezja napięć przebiegających między dyscypliną i logiką wypowiedzi a odślaniającą się amorfnością sfery, na którą ona wskazuje, między skocznością i blaskiem stylistycznych piruetów a cieniem i brudem wylażającym ze spodniej warstwy egzystencji, między chęcią bycia w środku świata i własnego życia a ciągłym pozostawaniem na zewnątrz, na dystans wiersza, w odległości, jaka dzieli wewnątrz biblioteki od ulicy, przy której stoi” (s. 196).

Jest więc poezja Suski przykładem krzyżowania się wielu spośród wskazywanych okazjonalnie opozycji, przykładem ich daleko posuniętego zatarcia albo syntezą odbywającego się we współczesnej poezji dramatu wyborów. Może zatem służyć za argument do odrzucenia kategorii nieprzydatnych, spreparowanych przez krytykę; nie musi jednak być usprawiedliwieniem rezygnacji z samego wysiłku porządkowania – w książce zamierzonej jako kolejna panorama poezji najnowszej. Tymczasem przedstawiony „krajobraz po bitwie” jest nazbyt ostrożnym inwentarzem porzuconego oręza, zmontowanym z serii imponujących zbliżeń, i – parafrazując tytuł książki – niespełnioną przygodą z całością.

Piotr Michałowski

Lucyna Wille, UNIWERSALISTYCZNE IMPLIKACJE TEORII PRZEKŁADU. (Opiniował Krzysztof Lipiński). Rzeszów 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, ss. 156.

Książka Lucyny Wille jest jedną z ciekawszych pozycji traktujących o przekładzie, jakie w ostatnich latach pojawiły się na polskim rynku wydawniczym. Lektura pokazuje, iż podobnie jak współczesna translatoryka czerpie z osiągnięć nauki o literaturze, semiotyki,