

**Rec.: Jacek Gutorow, Niepodległość głosu.
Szkice o poezji polskiej po 1968 roku.
(Kraków) 2003**

Michał Traczyk

wyobraźniowiec, piszący bez oglądania się na komunikatywność swojego przekazu. Narzędziem tej nieskrepowanej imaginacji stały się brzmienia: przemyślnie aliteracje, instrumentacje, paronomazje, a także znaczenia – metafory, peryfrazy, oksymorony. Znakomicie ujął to w recenzenckim omówieniu Jacek Trznadel: otóż Czachorowski tworzy wieńce metafor, tak jak dawniej tworzone wieńce sonetów. Zasadniczy problem z odbiorem jego poezji polega na tym, że tworzy – to już konstatacja Siewkowskiego – na krawędzi językowego i artystycznego wyrazu, na krawędzi rozumienia po prostu.

W utrudnieniu percepcji swoich tekstów Stanisław Czachorowski posuwa się znacznie dalej niż jego przyjaciel, wielki „poeta osobny”, Miron Białoszewski. Chciałoby się powiedzieć – posuwa się za daleko, stając się autorem już nie tylko osobnym, ale i osobliwym. Jednak Siewkowski próbuje bronić duchowej opłacalności niezwykle trudnej lektury wierszy Swena. Przy okazji interesująco – aczkolwiek też jedynie hermeneutycznie – wyjaśnia, jak można rozumieć ten dodatek do metrykalnego imienia i nazwiska poety. „Swen” to oczywiście imię skandynawskie, staronordyckie, nadawane od X wieku, ale szczególnie popularne w wieku XVIII. Oznacza młodego mężczyznę pobierającego naukę zawodu, czeladnika, który terminuje u swojego mistrza. Dopóki uczy się rzemiosła – dopóty jest „Swenem”, gdy sam staje się mistrzem – nie określa się już go w ten sposób.

Widząc zmagania poety z twórczym językowym, doskonale zobrazowane w aneksie zawierającym podobizny rękopisów, trudno mieć wątpliwości, że Czachorowski podchodził do słowa z rzemieślniczą pokorą i precyzją. W świetle takich argumentów był bez wątpienia owym „Swenem” w znaczeniu imienia zaproponowanym przez Siewkowskiego. Nigdy jednak nie stał się mistrzem liryki polskiej, nie osiągnął pozycji porównywanego z nim Białoszewskiego – prawdziwego „mistrza Mirona”. Zdaje się nawet, że lepiej funkcjonują w historii poezji, wymieniani razem z Czachorowskim w gronie wyobraźniowców, Iredyński i Czycz. Zwłaszcza ten drugi, który cieszy się ostatnio patronackim wzięciem wśród najmłodszych pokoleń pisarzy. Czy to się zmieni, czy Stanisław Swen Czachorowski wyjdzie z czyścica albo wręcz z piekła literackiego zapomnienia? Trudno powiedzieć, ale książki w rodzaju monografii Michała Siewkowskiego na pewno mogą w tym pomóc.

Piotr Łuszczkiewicz

Jacek Gutorow, NIEPODLEGŁOŚĆ GŁOSU. SZKICE O POEZJI POLSKIEJ PO 1968 ROKU. (Kraków) 2003. Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”, ss. 256.

Niepodległość głosu Jacka Gutorowa jest w zamierzeniu autora próbą prezentacji indywidualnej metody krytycznej. Prezentacji, która nie polega na sformułowaniu szczegółowego programu, lecz na ogólnej deklaracji ilustrowanej analizami tekstów poetyckich. Z wahaniem napisałem „analizami tekstów”, usprawiedliwiony wyłącznie zapowiedzią samego krytyka, który domaga się, by „odrzuć protokoły czystego rozumu i dać się uwieść samemu tekstowi. Stąd postulat uważnego czytania i trzymania się litery tekstu, przy jednoczesnym kwestionowaniu wszelakich interpretacji pozaliterackich (choćby tych tłumaczących dzieło w kontekście biografii, światopoglądu, dyskursów teologicznych czy społeczno-politycznych)” (s. 12; podkreśl. M. T.). Realizacji tego zadania nie ułatwia Gutorowowi sam układ książki, do którego klucz stanowią nie teksty, lecz nazwiska autorów. Tak więc, podzieliwszy swoją publikację na cztery części, pierwszą z nich (*Formy protestu*) poświęcił Gutorow czołowemu (krytyk użył słowa: „niektórym”) poetom Nowej Fali oraz Bronisławowi Majowi, będącemu, jak uważa, kontynuatorem „nowofalowej przygody”. Część druga, zatytułowana *Nowe marzenie o niewinności*, zawiera, by posłużyć się słowami autora książki, „szkice o Wojaczku, twórcach koja-

rzonych ze środowiskiem »bruLionu«, a także tych poetach, którzy w interesujący sposób rozwijają (może lepiej powiedzieć: przekraczają) poetykę Świetlickiego, Jaworskiego czy Wilczyka” (s. 13), mianowicie o Ekierze, Sośnickim i Różyckim. Część trzecia (*Ślady i więzy*) poświęcona została pisarzom poszukującym „nowego tonu lirycznego” – tym związanym z „Literaturą na Świecie” (Sommer, Pióro, Sosnowski), ale i Marcinowi Sendeckiemu oraz Tomaszowi Majeranowi. Część ostatnia (*Punkty widzenia*) jest zestawieniem szkiców stanowiących „zbiór próbnych opisów współczesnej poezji, krytyki literackiej, a także miejsca literatury i kultury we współczesnym świecie” (s. 13).

Owa personalna perspektywa zdominowała – wbrew, jak się wydaje, intencjom krytyka – jego lekturę utworów literackich. Teksty zostały przesłonięte przez wizerunek swych twórców. Co więcej, to sami poeci – bądź bezpośrednio, w odautorskich komentarzach oraz w domniemanych przez krytyka śladach inspiracji i nawiązań, bądź pośrednio, poprzez postawy i wybory światopoglądowe¹ – wskazują Gutorowowi drogę krytycznoliterackiej refleksji. Dla przykładu wystarczy przywołać szkic poświęcony twórczości Stanisława Barańczaka, oparty na wypowiedziach poety zaczerpniętych ze wstępu do wyboru jego wierszy oraz na stwierdzeniach zawartych w rozmowie z Krzysztofem Biedrzyckim. Zatem nie litera tekstu, jak postuluje Gutorow, ale autokomentarz to podstawa odczytania sensów. Na pytanie: „kto mówi w wierszach Barańczaka?” – odpowiedź jest po lekturze szkicu Gutorowa prosta – Barańczak.

Przywołane tu pytanie o nadawcę wypowiedzi stanowi – według słów autora *Niepodległości głosu* – istotę jego lekturowych poszukiwań oraz doświadczeń pisarskich. Oparłszy się na teoriach Foucaulta, Ingardena, Tischnera i Barthes’a, Gutorow postanowił odnaleźć głos polskiej poezji po 1968 roku. „Kto mówi? [...] Czyj głos słysze? Do kogo skierowane są słowa? W czym imieniu?” (s. 5) – pyta, udając się na poszukiwanie tegoż głosu. Głosu wydobywającego się z wnętrza tekstu, głosu podlegającego „nieuchronnym odbiciom, pogłosom, zniekształceniom” (s. 6). Jak sam pisze: „Otwierać się na głosy i pogłosy obecne w tekście, przedzierać się przez kolejne warstwy języka w poszukiwaniu śladów egzystencji, odkrywać niejednoznaczności i paradoksy, ukazywać fikcyjność najbardziej, zdawałoby się, autentycznych i prawdziwych głosów albo też szukać prostoty i autentyzmu w głosach na pozór marginalnych, ledwie słyszalnych, dobiegających gdzieś z boku – tego rodzaju nakazy nie powinny być, jak sądzę, obce krytykowi literackiemu” (s. 7). Lecz pomimo tylu stworzonych sobie możliwości interpretacyjnych (że wspomnę jeszcze o tezie „ustawienia głosu” Miłosza) Gutorow nie potrafił z nich skorzystać.

Rozdźwięk między programową deklaracją a ilustrującymi ją rozważaniami polega na tym, że w konkretnych przypadkach krytyk zapomina o głosie, posługując się w zamian pojęciem gestu, np.: „po raz pierwszy [w przypadku Nowej Fali] takie określenie głosu przybrało postać gestu pokoleniowego” (s. 10); „Kolejne tomy Kornhausera mówią właśnie o tym: zaangażować się to najpierw wyciągnąć rękę, odpowiedzieć, zareagować – a dopiero potem zastanawiać się nad kosztami takiego gestu” (s. 56); „Zagajewski powtarza chwyt i gesty, do których czytelnik jest już przyzwyczajony” (s. 69), a „Gest poetycki nie jest dla niego gestem pustym” (s. 65); „Tradycja, którą przywołuje Zagajewski, oparta jest w gruncie rzeczy na jednym geście: spojrzeniu wstecz” (s. 80); „Uważna lektura² obu wydawnictw ujawnia, że poetycka twórczość Jarniewicza nie jest serią przypadkowych

¹ Każdy wiersz to inna perspektywa i, co najciekawsze w świetle deklaracji Gutorowa, każdy szkic to inny punkt wyjścia: raz komentarz odautorski, raz postawa twórcy oraz sposób postrzegania jego poezji, kiedy indziej przeszłość czy stosunek do tradycji poezji powojennej, wreszcie filozofia Platona czy filozofia w ogóle, a to dopiero część pierwsza książki i długo można by tak jeszcze wymieniać. A przecież punktem wyjścia miał być sam wiersz. I na wierszu chciał się Gutorow skupić.

² Na marginesie: ciekawe, jakie (czyje) wiersze czyta Gutorow „ot tak sobie, przed telewizorem, ze słuchawkami na uszach, w godzinie szczytu” (s. 204) – nie Sendeckiego, to wiem.

konstatacji i gestów” (s. 172); „Ale czy takie odcięcie się od źródeł własnej twórczości [u Majerana] – czy też wręcz kwestionowanie ich istnienia – nie jest gestem znaczącym?” (s. 215); „Ostatnie zdanie [przywoływanego fragmentu wiersza Świetlickiego] – może nawet wbrew sugerowanej lekkości – odczytuję jako poważny, a nawet dramatyczny gest egzystencjalny” (s. 225).

Według klasycznych zasad retoryki (a o jej znaczeniu dla najnowszej poezji Gutorow mówi nie raz) pojęcie głosu – elementu dialektyki – odnosi się do istoty prowadzenia sporu, jakości i klasy argumentów, logiki wyводу, itd., gest natomiast należy już do sfery wykonania, jest sposobem przekazu. Zestawienie głosu i gestu to jakby wciąż powracające i nieustannie podważane rozróżnienie na treść i formę. Krytyk, chcąc zajrzeć w głąb, zatrzymuje się na powierzchni. Wiersze zdają się mu jawić jak dom, do którego próbuje się dostać. Dom ów ma ściany pokryte różnokolorowymi, bardziej lub mniej czytelnymi, napisami (są to wszystkie konteksty, aluzje, tropy, dygresje, analogie), które Gutorow skrzętnie odczytuje, starając się znaleźć wskazówkę, w jaki sposób przeniknąć do wnętrza (zapominając jednocześnie o tym, że drzwi często są po prostu otwarte). Dopiero z tym ogromnym bagażem wiedzy próbuje wejść a to kominem, a to przez okno, a to z kolei wyważając drzwi. I kiedy już uda mu się ta sztuka, nie zauważa, że wkracza do środka w zabłoconych butach...

Problemy Gutorowa z „wejściem” w poezję wynikają – jak się wydaje – ze swego rodzaju bez troski (by nie powiedzieć: nonszalancji) w posługiwaniu się tzw. aparaturą krytyczną, zwłaszcza pojęciami z zakresu poetyki³. Wymienił tu muszę „forsowny trochej” (s. 135) z wiersza Dariusza Sośnickiego, występujący jakoby w drugiej części wersu: „a ja mogę być pewny wróbla, szpaków, mazurków” (cyt. na s. 135). Pamiętając o tym, że trochej jest stopą 2-sylabową, z pierwszą sylabą akcentowaną, to, zakładając nawet hiperkataleksę (której tu oczywiście nie ma), nijak tego trocheja nie widać. Chyba żeby wziąć pod uwagę fragment ze środka wersu. Podobnie jest z następnym przytaczanym przez Gutorowa przykładem: „nie może być mowy. Zimą popiskiwanie” (cyt. na s. 135). Ani tu nie ma na początku „trybu jambicznego” (jamb – stopa 2-sylabowa, z drugą sylabą akcentowaną), ani w dalszej części przejścia „na zdecydowany tryb trocheiczny”; o średniówce, która nagle w tym jednym wersie się pojawia, nie wspominając. Tym bardziej że wiersz Sośnickiego jest wierszem tonicznym, a nie, jak mogłaby analiza Gutorowa wskazywać, sylabotonicznym.

Błędy te krytyk doprawia przekłamaniami (czy nadużyciami), stwierdzając, iż w przywoływanym wierszu rytmów (tak nazywa wyrównaną liczbę sylab w wersie) jest więcej, niż on bierze pod uwagę, a niektórych nie bierze pod uwagę dlatego, że „nie odgrywają one istotniejszej roli”. Liczba rytmów tych, pominiętych przez Gutorowa, wynosi dokładnie – jeden (nie wspominając jednego wersu 11-zgłoskowego), 12-zgłoskowy, który obok „dostojnego trzynastozgłoskowca” i „obcego czternastozgłoskowca”, stanowi jedną trzecią analizowanego wiersza. Być może, 12-zgłoskowiec jest neutralny, obojętny, nie wzbudza żadnych emocji. Ale pominięcie to jest zwykłą manipulacją.

W tym przypadku jednak Gutorow podpira się tekstem, cytując. Niestety, często czytelnik musi wierzyć albo swoim doświadczeniom lekturowym, albo... krytykowi na słowo. Ten zaś, pisząc już o Barańczaku (można to odnieść i do twórczości reszty omawianych poetów, w różnych kombinacjach, ujmując coś lub dodając), stwierdza: „Trzeba przedziierać się przez skomplikowane obrazy i metafory, wyłapywać świadomie wygrywane dwuznaczności i gry słów, rozszyfrowywać aluzje i odniesienia literackie, pokonywać dystans ironii, doszukiwać się głosu poety w gąszczu głosów iluzorycznych, sfabrykowanych *ad*

³ Autor nie może się zdecydować, czy chce być krytykiem, który z ironią odnosi się do „drogich akademików” (s. 107), pisząc o akademickiej gorliwości (s. 17), paplaninie (s. 223) i „rafinardzie” (s. 228), czy „Panem Profesorem, siedzącym wśród pól uginających się pod ciężarem ksiązek, analizującym w nieskończoność jeden wiersz, medytującym nad pojedynczą metaforą” (s. 233).

hoc i mających udawać autentyczność” (s. 35)... A przykładów prawie brakuje. Jeśli już pojawiają się cytaty z wierszy, to raczej w formie ozdobników niż dowodów ilustrujących analizy.

Niewiedza Gutorowa dotyczy też całej sfery komunikacji literackiej, tj. relacji osobowych zarówno wpisanych w utwór, jak i tych, które istnieją w rzeczywistości pozatekstowej. Gutorow-krytyk utożsamia „ja” liryczne wiersza z autorem, Gutorow-badacz nie zapomina szkolnej nauki, a mianowicie że w poezji mówi „podmiot liryczny”. I nie tylko mówi – można by dodać. Gdy krytyk zajmuje się wierszem Sommera *Długi język*, na własne pytanie – „Kto chodzi po mieście?” – odpowiada również pytaniem: „Podmiot liryczny?” (s. 160). Natomiast przyglądając się utworowi *Do licha*, stwierdza: „Podmiot liryczny zastanawia się, jak mówić, a jednocześnie mówi o tym do czytelnika” (s. 164). Takie sformułowania budzą uśmiech swoją nieporadnością. Jednak całkowitym nieporozumieniem jest stosowanie określenia „narrator wiersza”, które w *Niepodległości głosu* pojawia się kilkakrotnie, fałszywie sugerując epicki wymiar wypowiedzi.

Podobny brak precyzji terminologicznej dotyczy kwestii odbiorców pozatekstowych. Gutorow uznaje krytyka za kogoś lepszego niż „zwykły” czytelnik (a idzie za tym poczucie własnej wyższości, nawet – wyjątkowości), jakby zapominając, że krytyk to jeden z czytelników⁴ – omylny i podlegający swoim, często skrajnie subiektywnym emocjom. Z tym, że obarczony dodatkową odpowiedzialnością, wynikającą z publicznego ujawniania swych lekturowych odczuć i przemyśleń. Skoro tak – to niewybaczalny jest wskazany tu wcześniej brak wiedzy, który określić by można jako brak szacunku zarówno dla odbiorcy poezji, jak i dla czytelnika *Niepodległości głosu*.

Licząc na wyrozumiałość, Gutorow tłumaczy: „Zdaję sobie sprawę, że uogólnienia i nadmierne uproszczenia źle służą krytyce literackiej. Uproszczeniem jest mówienie o nowej poezji z jednoczesnym wyłączeniem kontekstu związanego z poezją mistrzów: Miłosza, Różewicza, Herberta” (s. 10). Z tym jednak nie jest tak źle. Owszem, gdy aż prosi się o Różewicza, Różewicz się nie pojawia (co nie oznacza, że nie ma go w ogóle), za to Miłosz – tak, przy każdej nadarzającej się okazji. A i dla Herberta znalazło się miejsce w tekście poświęconym nowoczesności (rozumianej jako pewna „wrażliwość, stan świadomości, sposób reagowania na rzeczywistość i dawania jej wyrazu”, s. 18) poezji Nowej Fali, tekście, w którym kolejną w tej książce nieobecność – poetów pokolenia ’56 (wyłączając, czy włączając, Herberta), tłumaczy Gutorow już nie uproszczeniem, lecz – arbitralnością. „Uogólnieniem – pisze dalej we wstępie krytyk – jest podchodzenie do nowej poezji jako jednej historii czy przygody” (s. 10), ale on sam tak właśnie ją traktuje. Według niego poezja po 1968 roku „wpisana jest w paradoks”, nazwany przez Gutorowa „paradoksem niepodległego głosu”, polegający z jednej strony na otwarciu „na to wszystko, co było dotychczas wykluczane mocą poetyckiego *decorum*, w tym również na bieżące kwestie polityczne i społeczne”, z drugiej na odrzucaniu dydaktyzmu i niechęci do zajmowania się „społeczno-polityczną doraźnością” (s. 10). Zgodzić się z tym można, jeśli brać pod uwagę twórców nowofalowych, ale gdy dodać do tego chociażby omawianych w *Niepodległości głosu* – Wojaczka (żyjącego przecież „obok” poetów Nowej Fali), Świątlickiego czy Podsiadłę – teza opolskiego krytyka, nawet w jego odczuciu, przestaje przekonywać.

Kolejny zarzut do książki Gutorowa, który pisze: „Oczywiście, nawet postulat »ważnego czytania« wiąże się z pewnym stanowiskiem krytycznym. Jest to jednak stanowisko otwarte, pozwalające każdorazowo zmieniać perspektywę, a także punkty wyjścia i dojścia” (s. 12), to zarzut eklektyzmu metodologicznego. Stanowisko otwarte znaczy nijakie albo w danej chwili wygodniejsze. Raz jest to metoda statystyczna, nawiązująca do słów-kluczy

⁴ Chociaż zdarza się również, że Gutorow, chyba nieświadomie (w świetle swoich wykładni), nie może się zdecydować, czy chce być „tylko” czytelnikiem, czy „aż” krytykiem.

Algirdasa Juliena Greimasa (w szkicu o Krynickim), raz metoda porównawcza (w przypadku poezji Wojaczka), wreszcie – deklarowany strukturalizm (odnośnie do Różyckiego).

Tak naprawdę jednak wydaje się, że w metodzie krytycznej Gutorowa zakodowane jest bardzo silnie to ostatnie – myślenie strukturalne, ujawnione w momencie gdy sam autor w jednym ze szkiców mówi o ujmowaniu wierszy „w kategoriach na poły strukturalistycznych” (s. 144). Nie zauważa on wszakże, że wszystkie wcześniejsze (późniejsze również) teksty zawarte w jego książce prześiknięte są strukturalizmem, porządkującym świat dychotomicznie. I w ten sposób myśli Gutorow zastępując ulubione przez strukturalistów pojęcie „binarnych opozycji” terminem „paradoks”.

Począwszy od „wstępnego”, ogólnego paradoksu, większość propozycji poetyckich, omawianych przez krytyka, jawi mu się dychotomicznie. Tak więc: „kategoria paradoksu jest w pisarstwie Zagajewskiego kategorią nadzwyczaj istotną i płodną” (s. 59), u Maja mamy „dychotomię światła i ciemności” (s. 83), „barokowość Wojaczka przejawia się [...] przede wszystkim w specyficznym ustawieniu głosu. Głosu, w który wkrada się dystans, który niekoniecznie wypowiada to, co chce powiedzieć, który mówi poprzez paradoksy” (s. 93). Przytaczanie tych paradoksów (oraz prostych opozycji, jak góra–dół) w komplecie, ze względu na ich liczbę (w tekście o Wojaczku, jak i w całej omawianej pozycji), nie ma sensu.

Książka Jacka Gutorowa jest zbiorem szkiców powstających na przestrzeni 10 lat⁵. Już to jest wystarczającym sygnałem – dostrzegalnego także w lekturze – braku całościowej wizji poezji po 1968 roku. Dodatkowo formę, już w pewnym stopniu „nie skończoną”, jaką jest szkic, Gutorow tnie często jeszcze bardziej: albo oddzielając poszczególne części, np. gwiazdkami, albo dopisując podtytuły („notatki”, „fragmenty”), co sugeruje, iż nie ma on pomysłu na lekturę twórczości niektórych poetów i wskazuje raczej na niespójność jego myśli, ale tłumaczoną tak jak w przypadku Zagajewskiego: że fragmenty z różnych lat, których pewne „tezy i konstatacje [...] wzajemnie sobie przeczą”, ostatecznie „dadzą pełniejszy obraz tej poezji; a może i pełniejszy obraz [...] metody krytycznej [autora książki]?” (s. 59).

Spójnej metody w *Niepodległości głosu* nie ma, ale gdyby szukać jakiejś jednolitej myśli, to najbardziej spójna jest część pierwsza, dotycząca twórczości nowofalowej, Gutorowowi chyba najbliższej. Wynika to z postawionej przez niego tezy, którą próbuje w poszczególnych szkicach tego rozdziału udowodnić, a która jest wyrazem innego niż dotychczas podejścia do poezji tego pokolenia. Cechą poezji Nowej Fali, według Gutorowa, było otwarcie się na różnorodność języka, jej akceptacja i wykorzystanie.

Dwie kolejne części charakteryzują się brakiem wyraźnego (a może trudnego do odnalezienia) pomysłu spajającego czy porządkującego zebrane teksty oraz nie do końca zrozumiałym doбором omawianych poetów. Przyczyna tkwi w tym, iż styl Gutorowa jest metaforyczny, co powoduje, że tok wywodu i konstatacje krytyka nie zawsze są jasne.

Ogólnie rzecz biorąc, „marzenie o niewinności” (s. 91) to poszukiwanie czystości języka czy też języka mogącego wyrazić rzeczywistość i nadać jej sens. W utworach omawianych w części trzeciej chodzi z kolei o poetyckie „zanurzenie się w języku” (s. 161), co konotuje wymóg coraz większego zaangażowania ze strony czytelnika. Z obu części wynika, że „język jest nierozzerwalnie związany z egzystencją” (s. 176).

Zamykająca książkę część czwarta zawiera, obok analizy znaczenia pojęcia estetyki na przełomie wieków XX i XXI oraz omówień dwóch modeli uprawiania krytyki (Maliszewski i Stala), ciekawy szkic, dotyczący krytyki literackiej w jej stanie obecnym. Tekst ten stanowi w zasadzie listę zarzutów kierowanych pod adresem współczesnej krytyki, wśród których są (wymieniam tylko najważniejsze, podkreślone przez autora): socjologizacja (przewaga życia okołoliterackiego nad literaturą), polityzacja („umieszczanie i klasyfikowanie utworów bądź ruchów literackich w kontekstach politycznych”, s. 231) oraz

⁵ Publikowanie zbiorów szkiców i esejów, przy jednoczesnym unikaniu całościowych syntez, monografii, pełni opisu – to, jak się wydaje, „choroba” krytyki i historii literatury ostatnich lat.

felietonizacja (uproszczenie, zbanalizowanie dyskursu krytycznego). Patrząc przez pryzmat tego szkicu książkę Gutorowa można potraktować jako próbę nawiązania do – również tam przywoływanych – starych, dobrych tradycji polskiej „poważnej” krytyki literackiej. Próbę, niestety, nie w pełni udaną.

Michał Traczyk

LOGOS I MYTHOS W KULTURZE XX WIEKU. Pod redakcją Seweryny Wysłouch, Bogumiły Kaniewskiej i Moniki Brzóstowicz-Klajn. (Recenzenci: Jerzy Jarzębski, Jerzy Smulski). Poznań 2003. Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, ss. 294. „Biblioteka Literacka »Poznańskich Studiów Polonistycznych«”. Komitet Redakcyjny: Przemysław Czapliński, Zbigniew Przychodniak, Piotr Śliwiński. Tom 35.

Recenzowana książka wydana jest jako 35 tom serii sygnowanej przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Obszerny, blisko 300-stronicowy zbiór zwraca uwagę skromnym, ale czytelnym układem typograficznym, ciekawą plastycznie okładką (choć wbrew zwyczajom edytorским jest zamieszczanie na pierwszej stronie okładki nazwisk redaktorów). Tom stanowi pokłosie konferencji naukowej *Logos i mythos w kulturze XX wieku*, zorganizowanej przez Zakład Semiotyki Literatury Instytutu Filologii Polskiej UAM w dniach 3–5 grudnia 2001.

Z zapowiedzi we wstępie wynika, że czytelnicy pracy mogą stanąć wobec wielu ciekawych kwestii. Do najbardziej atrakcyjnych należą: sprecyzowanie pojęć „logos” i „mythos” w dziedzinie literaturoznawstwa czy szerzej: wiedzy o kulturze, oraz przyjrzenie się ich wzajemnej relacji, która – zdaniem redaktorów i autorek wstępu – przestaje być w kulturze XX wieku postrzegana jako oczywista opozycja.

Książka *Logos i mythos w kulturze XX wieku* sytuuje się w kilku odniesieniach wobec stanu badań. Może być traktowana jako kolejna praca z zakresu studiów nad kulturą sięgająca po pojęcia filozoficzne. Przy czym warto zauważyć, że wykorzystanie terminu „mythos”, „mit” jest w piśmiennictwie polskim niezwykle popularne¹. Wymieńmy jedynie prace nowsze: *Kategoria mitu w badaniach literackich* Erazma Kuźmy w tomie zbiorowym *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa* (1992), *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej* pod redakcją Joanny Papuzińskiej (1992), *Mit – eros – sacrum. Sytuacje młodopolskie* Wojciecha Gutowskiego (1999), *Mit Odysa w Gdańsku: antykizacja w sztuce polskiej* pod redakcją Teresy Grzybkowskiej (2000), *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po roku 1968* Tomasa Mizerkiewicza (2001), *Mit Kresów w prozie Marii Rodziwiczówny* Ewy Tierling-Śledź (2002), *Mit Orfeusza: inspiracje i reinterpretacje europejskiej tradycji artystycznej* pod redakcją Sławomiry Żerańskiej-Kominek (2003). Nie oznacza to bynajmniej, że kategoria ta została ostatecznie sformułowana i do cna wykorzystana. Przeciwnie – wydaje się, że dużo tu jeszcze do zrobienia. Natomiast zarówno namysł nad kategorią logosu, jak i głębokie zanalizowanie opozycji postawionej w tytule są w badaniach polonistycznych całkowicie nowatorskie. W tym wypadku za najbliższy kontekst badawczy można uznać przede wszystkim pracę *Logos i mit estetyczności* Iwony Lorenc. W książce tej badaczka idzie tropem, który będzie też prowadził autorów recenzowanego tomu. Z punktu widzenia filozofii sztuki pokazuje i ocenia te koncepcje filozoficzne, które podejmując kwestię granic możliwości filozofii i możliwości rozumu, posługują się terminem „mit estetyczności”. Iwona Lorenc podkreśla również, iż prosta opozycja między

¹ Zob. M. Walińska, rec.: T. Mizerkiewicz, *Stylizacje mityczne w prozie polskiej po roku 1968*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 4, s. 263.