

ANNA KAŁUŻA
(Uniwersytet Śląski, Katowice)

PRAGNIENIE NAUKOWOŚCI

Piotr Michałowski, *GŁOSY, FORMY, ŚWIATY. WARIANTY POEZJI NOWOCZESNEJ*. Kraków (2008). (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 340.

Głosy, formy, światy Piotra Michałowskiego to – najogólniej rzecz ujmując – zbiór szkiców o poezji, powiązanych ze sobą kategorią autonomii, którą autor uznał za decydujący wyróżnik nowoczesnej formacji poetyckiej. Za efekt scalający narrację Michałowskiego odpowiadają także powroty interpretacyjne do wierszy najczęściej w tomie pojawiających się poetów: Juliana Przybosa, Bolesława Leśmiana, Wisławy Szymborskiej. Przekrój strategii poetyckich omawianych w książce jest, oczywiście, szerszy – autorowi zależało przede wszystkim na „pokazaniu pluralizmu reprezentowanych idei czy postaw artystycznych” (s. 11). W ramach tego pluralizmu pisze on więc najpierw o kreatywności w związku z kompletem problemów dotyczących podmiotu i sposobu przedstawiania rzeczywistości w poezji Leśmiana oraz Przybosa. Następnie zastanawia się nad kategorią formy. Tu uwaga autora koncentruje się na nowoczesnych metodach wykorzystania gatunków literackich i gatunków mowy, jak też – szczegółowo – na różnych realizacjach formy sonetu, fraszki oraz haiku. Michałowskiego interesują także w dalszej części książki – jak to nazywa – „aspekty”, które wiąże on z autonomią poezji, a które niekoniecznie mieszczą się według niego w polu poezji nowoczesnej. Zajmuje się więc różnymi ujęciami

poezji: gdy łączy ją z poznaniem, *sacrum*, „sztuką niegrzeczności”, omawia również poezję kapłańską. Książkę zamykają interpretacje pojedynczych wierszy, spełniające funkcję, wedle słów autora, „słabej puenty” (s. 287). Tak wyglądałaby w najogólniejszym zarysie propozycja Michałowskiego.

Centralnymi kategoriami narracji w *Głosach, formach, światach* są kategorie nowoczesności i autonomii. To im podporządkowane zostały rozważania szczegółowe, np. o poezji Leśmiana czy Przybosa oraz interpretacje zamykające książkę. Przyjrzyjmy się więc najpierw tym ogólniejszym kategoriom. Na samym początku książki badacz zauważa, że wytyczane do tej pory linie podziału w ramach poezji nowoczesnej i modernistycznej (to osobny problem – zamiennego używania tych określeń, które przecież nie są synonimiczne) więcej propozycji poetyckich pozostawiają poza obszarem zainteresowania, niż zagarniają. Pisze więc: „Znamienne, że wytyczane »linie« zazwyczaj omijają rozległe terytoria ziemi niczyjej” (s. 8). I dlatego, choć badacz uznaje, iż centrum doświadczeń modernistycznych stanowi przede wszystkim doświadczenie kryzysu języka, to wyraźnie zaznacza, że „znaczna część poezji XX wieku modernistycznego wzorca nie realizuje i choć niewątpliwie rządzi on głównym dla tego stulecia nurtem, należy uznać, że występują całkiem pokaźne enklawy, dla których nie ma on większego znaczenia, gdyż nie jest ani autorytetem, ani źródłem inspiracji, ani nawet impulsem do ataków i polemik, pozostając odniesieniem znaczeniowo pustym, polem neutralnym i całkowicie ignorowanym” (s. 7). Można się więc spodziewać, że autor zaproponuje nam inne podejście do tradycji modernizmu poetyckiego, pokaże jego alternatywne nurty lub – co bardziej prawdopodobne – alternatywne możliwości odczytania tekstów tak mocno oswojonych przez tradycyjne odczytania, że pozbawionych nośności. Tymczasem zasadniczą tezę Michałowskiego jest (postawiona już na początku lat dziewięćdziesiątych) teza o różnorodności modernizmu. W imię tej różnorodności autor polemizuje np. z pomysłem Jana Błońskiego, wytyczającym w poezji linię Miłosza i linię Przybosa. Takie ustawienie problemu przez Michałowskiego cofa spory o modernizm w polskiej poezji o kilka dekad: to, że polski modernizm poetycki jest wielonurtowy, wieloaspektowy, że trudno go ułożyć w linie i że posiada własne alternatywne ścieżki, utajone źródła, rozmaitego rodzaju rozszczepienia, jest wiedzą tak oczywistą, jak to, że całość konfiguracji modernistycznej zależy od przyjętej koncepcji literatury, czyli od sposobu, w jaki ustaliło się jej wcześniejsze i późniejsze fazy. Problem z nieco spóźnioną ambicją pokazania różnorodności poezji modernistycznej jest w książce Michałowskiego jeszcze innego rodzaju. Otóż badacz koncentruje się na nazwiskach „standardowo” związanych z tą formacją: nikt chyba nie zaprzeczy, że poezja Szyborskiej, Leśmiana, Przybosa, Nowaka, Białoszewskiego, Oszejcy mieści się w tym układzie. To nazwiska poetów bardzo często komentowanych, nadobecných – ale czy to oni tworzą alternatywne możliwości odczytań modernizmu? Być może, kimś takim byłby Sztudynger jako twórca fraszek, choć to zupełnie inny obieg komunikacyjny.

Kolejna sprawa dotyczy tego, jakie zjawiska poetyckie miałyby sytuować się poza modernizmem. W ujęciu Michałowskiego jest ich naprawdę sporo. Zupełnie nie wiadomo, dlaczego autor *Głosów, form, światów* uznaje, że poza poezją nowoczesną (która przecież nie jest tym samym co modernizm, bo mieści w sobie i tradycyjnie pojmowany romantyzm, pozytywizm *etc.*) miałyby się znaleźć poezja buntu, prowokacji: „W nurcie głównym [tj. modernistycznym – A. K.] z pewnością mieści się imperatyw poezji jako poznania. Natomiast liczne sytuacje, kiedy poezja staje się narzędziem prowokacji, buntu, krytyki, satyry, wreszcie obrazy, a więc ekspresje różnych postaw zorientowanych negatywnie na zewnątrz tekstu, które zostały tu powiązane wspólną formułą »niegrzeczności«, nasuwają wątpliwość, na ile tego rodzaju instrumentalizacja daje się pogodzić z ideą sztuki nowoczesnej. Podobne obiekcje budzą różne przejawy fanatyzmu, a niektóre z nich zdają się wyraźnie przeczyć metodzie właściwej dla poezji nowoczesnej, gdyż w tych przypadkach język staje się jedynie retorycznym narzędziem wyrażania uprzednio zaplanowanych celów. Wątpliwości

budzą również przykłady ekspresji wiary, którą reprezentuje w tej części książki postawa skrajna, właściwa »poezji kapłańskiej« (s. 181–182). W rozdziale o poezji kapłańskiej, pokazanej na przykładzie Wacława Oszejcy, autor sugeruje, iż ten rodzaj pisania nie mieści się w ramach poezji nowoczesnej dlatego, że rzadko ujmuje kryzys wiary w język poetycki. Tytuł tego rozdziału brzmi: *Poezja kapłańska – poza nowoczesnością?* Z obszaru modernizmu wyrzuca takimi stwierdzeniami Michałowski wszystkie manifesty awangardowej lewicy, nie bierze pod uwagę dynamicznej relacji między kategoriami autonomiczności i zaangażowania, ciągłego – nieusuwalnego – problemu awangardowych ruchów, które chcą przekroczyć granice między sztuką a życiem. Tym samym wszystkie awangardowe ruchy: futuryzm, dadaizm, surrealizm z aurą skandalu, prowokacji, buntu, polityczności okazują się tu pozamodernistyczne. Ale jeśli do modernizmu miałyby nie należeć nurty awangardowe (a charakterystyka zjawisk dokonana przez Michałowskiego wskazuje jednoznacznie właśnie na nie), równocześnie zaś bohaterami książki są tacy poeci, jak Białoszewski i Przyboś – to można się zastanawiać, o co tutaj chodzi? Trudno mi zatem ustalić, jaki jest zakres pojęcia modernizmu w tych szkicach.

I znowu – takie postawienie problemu wprowadza zamieszanie: skoro Michałowski przywiązuje wagę do różnorodności i zamierza o rozmaitych strategiach poetyckich opowiedzieć, to oznacza, że przyjmuje jednocześnie dynamiczny, otwarty, wewnętrznie sprzeczny obraz modernizmu poetyckiego i raczej zależałoby mu na wprowadzeniu tej różnorodności w obręb formacji. Skąd więc tak wiele wykluczeń poza modernizm? Chyba stąd, że badacz żadnej pozytywnej koncepcji modernizmu nie przyjmuje, a za negatywny kontekst rozważań służy mu taki wyróżnik, który ustawia modernizm w polu językowych eksploracji (tylko tych stematyzowanych). Badacz zakłada (za Ryszardem Nyczem) takie dwie jego linie rozwojowe: klasycyzmo-modernistyczną i awangardowo-modernistyczną. Gdyby chociaż te swoje ustalenia brał Michałowski faktycznie pod uwagę: wspomina o nich we wstępie do książki, a zupełnie pomija w rozdziałach. Nieokreśloność przyjętej koncepcji tego, co modernistyczne czy też nowoczesne, powoduje, że badacz deklaruje obronę różnorodności i pluralizmu modernistycznych ujęć, ale faktycznie swoimi działaniami zawęża rozumienie modernizmu do bardzo linearnych ścieżek, redukuje do czegoś, co już dawno zostało odrzucone jako nieatrakcyjne intelektualnie, broni przed tezami, których już nikt nie stawia, licytuje dawno przelicytowane stawki. Gdy więc w rozdziale o gatunkach w poezji nowoczesnej Michałowski jako przykłady na poemat enumeracyjny przejęty od szkoły nowojorskiej podaje wiersze Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióry, to trudno się z nim zgodzić. Wydaje się, że to nieporozumienie: dyskusyjna jest kwestia modernizmu czy też nowoczesności obu poetów, dyskusyjna ich zależność od szkoły nowojorskiej – zwłaszcza gdy chodzi o poemat enumeracyjny. Niejasne jest dla mnie to, co w ogóle oznacza dla Michałowskiego „szkoła nowojorska”, wiązana w tej książce z poezją „barbarzyńców”, do której już zupełnie włączyć twórczości wspomnianych autorów nie sposób. Widać też, że nie tylko kategorie modernizmu, nowoczesności, ale i kategorię autonomii używa Michałowski w taki sposób, jakby była oczywistością, nieskomplikowanym hasłem, oznaczającym po prostu „niepodległość poezji”. Wszystkie te nadrzędne idee okazują się w książce nieoperacyjne, pojmowane zbyt wąsko albo zupełnie nie sprecyzowane.

Takie użycie podstawowych dla tej książki kategorii jest tym bardziej zastanawiające, że to, co w zasadniczy sposób określa szkice Piotra Michałowskiego, zawiera się już w tytule eksponującym wyliczenie. Autor *Głosów, form, światów* wykazuje niezwykłą predykcją do klasyfikacji, systematyzacji, katalogowania, ustalania grup i podgrup – słowem, wydawać się może, że zachowuje się on jak rasowy gospodarz, który mocnym gestem chce wprowadzić ład i hierarchię literackich zjawisk. Nic bardziej mylącego: swoje gesty porządkujące i systematyzujące sam Michałowski raz po raz kompromituje, podważając zasadność wszelkiej klasyfikacji lub wykazując jej słabość. Jak to wytłumaczyć? Myślę,

że te dwie dominujące metody opracowywania zebranego materiału wynikają z niezdecydowania autora, który chce pogodzić swoją skłonność do budowania porządkujących – i, przynajmniej, często abstrakcyjnych – modeli ze znajomością stanu humanistyki coraz mniej przychylniej systematyzującym sposobom ustalania i eksponowania wiedzy. Strukturalista w Michałowski idzie o lepsze z kimś, kto nie może zapomnieć o „złej sławie”, jaka w ostatnich latach wokół naukowości narosła. Ten rodzaj niezdecydowania – wyrażający się najpierw w solidnej ofensywie nazewnictwa, a później w zapobiegliwości polegającej na skreślaniu, nadwątlaniu i wycofywaniu się z potrzeby systematyzacji – wprawia od czasu do czasu czytelnika w konfuzję. Podam tylko jeden przykład takiego niesfunkcjonalizowanego w interpretacjach problemu. W poezji Przybosa wyróżnia Michałowski na początek rzeczywistość statyczną i dynamiczną, a później pisze: „w ramach pierwszej z nich wyodrębnić jeszcze warto dwa rodzaje przeciwstawianych obiektów: rzeczywistość natury i architektury; w ramach drugiej – procesy pracy i wojny”. Następnie dopowiada: „Oczywiście, podział ten wyznacza zaledwie bieguny czy wierzchołki przedstawianego świata, natomiast nie wyczerpuje tematyki poezji Przybosa i ma charakter otwarty; dopuszcza ponadto typy mieszane. Na przykład w słynnych *Gmachach* nieruchomość gotowego obiektu przywodzi na myśl niedawny ruch na placu budowy; z kolei dynamiczna rzeczywistość wojenna sugeruje statykę oczekiwania i lęku [...]” (s. 52). Można zatem zapytać, po co powoływać klasyfikacje, które są nie do obrony, poezja Przybosa bowiem celuje zwłaszcza w takich wizjach, które zaburzają proste podziały na ruch i bezruch. To nie jedyny zresztą przypadek posługiwania się przez Michałowskiego ostrymi opozycjami; wbrew teoretyczno-estetycznym ustaleniom ostatnich lat badacz nadal przeciwstawia sobie kreację i odtwarzanie, autonomię i referencjalność, swobodę ekspresji i „wędzidło” formy (dla przykładu: gdy autor pisze o sonecie i wskazuje na jego zalety, zauważa, że sonet „daje możliwość (albo wręcz zmusza do) poskromienia nazbyt rozbuchanych przeżyć za pośrednictwem formy”, s. 113).

Dlatego to zewnętrzna postać naukowości, jeśli tak można powiedzieć, wyrażająca się w tabelach, wykresach, typologiach (najlepiej graficznych), daje o sobie znać we wszystkich zamiarach badacza. Co więcej, jego przekonanie o naukowym statusie komentarza jest tak mocne, że promieniuje także na rozumienie poezji. Dzieje się tak wtedy, gdy badacz, omawiając w pierwszym rozdziale przygody bohaterów wierszy Leśmiana z tożsamością, wyznacza ostrą linię demarkacyjną między poważnymi problemami egzystencji a „wykwitami”, jak sam pisze, barokowej poezji Jana Andrzeja Morsztyna: „Gdyby nie był to Leśmian, lecz Andrzej Morsztyn, wiedzielibyśmy, że niezwykle komplikacja może być tylko madrygałowym konceptem, grą opartą na paradoksie polisemii, a nie dylematem tożsamości. O tym, że nie jest to wykwit barokowej elokwencji, świadczy nie tylko kontekst innych wierszy autora *Napaju cienistego*, ale też powaga i konsekwencja obrazowania, które pozwalają precyzyjnie wątpliwość wyłożyć, a nawet – przełożyć na język psychologii, na przykład opisując mechanizmy pamięci w kategoriach hamowania pro- i retroaktywnego” (s. 34–35). Chodzi mi o to, że w takim rozumieniu „wartościowa” okazuje się tylko taka poezja, którą można przełożyć na język innej dziedziny, w tym przypadku na język psychologii, a całe retoryczne skomplikowanie zlikwidować, czyli „precyzyjnie wątpliwość wyłożyć”. Oczywiście – nie każdy musi być zwolennikiem nieprzetłumaczalności obrazu poetyckiego i nie musi cenić poezji właśnie za to, że mówi ona w taki sposób, w jaki pozostałe dziedziny nie umieją. Nie oznacza to jednak, iż należy od razu dyskredytować inne strategie uprawiania i rozumienia języka poetyckiego. Nawet jeśli Morsztyn pisze w sposób „niepoważny” i „niekonsekwentny”, jak uważa Michałowski, nie świadczy to jednocześnie o tym, że paradoksy polisemiczne nie potrafią uwidocznnić paradoksów tożsamości. Nie upieram się przy szczegółach, jak może się wydać, sądzę, iż rzecz jest dużo poważniejsza niż tylko docenienie Leśmiana jako znaczącego poetę i zlekceważenie Morsztyna. Aby w ten sposób argumentować, Michałowski musiał założyć, że istnieje taki poziom języka,

który jest doskonale autoteliczny, odsyła tylko do siebie, nie wyraża i nie pełni żadnych funkcji komunikacyjnych; i ta presupozycja, uznana za pewnik, za aksjomat, pozwala badaczowi na przeciwstawienia w ogóle nie poddawane sprawdzeniu. Służą one raczej jako – zbyt łatwy – sposób na zdyskwalifikowanie czegoś, co nie mieści się w ramach przyjętej przez Michałowskiego strategii poezjowania. Zresztą do tego problemu autor książki wraca w rozdziale o poezji jako poznaniu. W charakterystyczny dla siebie „podwójny sposób” mówienia jednocześnie „tak i nie”, które powoduje rozmycie stanowiska, opowiada on o poezji gromadzącej i dysponującej wiedzą-niewiedzą. I nie chodzi o to, czy taka koncepcja poezji (jako poznania) jest sensowna, raczej o sposób pisania o niej przez Michałowskiego. Gdy zaczyna on stawiać rozmaite pytania – zacytujmy: „Co jest przedmiotem poznania?” (s. 187), „Gdzie tkwią źródła wiedzy i niewiedzy?” (s. 190), „Co jest punktem wyjścia procedury poznawczej?” (s. 193), „Jaka jest metoda poznania?” (s. 194), „Jak wiedza (i niewiedza) kształtuje się w poezji?” (s. 197), „Jaka wiedza poetycka jest odpowiedzią na wiedzę zastaną?” (s. 198) – mam wrażenie, jakby rzeczywiście wszystko to było doskonale mierzalne, sprawdzalne i weryfikowalne. Istotniejsze jest jednak, do czego te wszystkie pytania prowadzą badacza. Tak kończy on szkic: „Czy zatem z nagromadzonych podobieństw, ale przede wszystkim różnic, wynika jakakolwiek wiedza teoretyczna prócz tej o nieogarnionym bogactwie rozwiązań w poezji nowoczesnej, o niepowtarzalnym charakterze osobowości twórczych? A może byłaby ona świadomością niepoznawalności poezji nowoczesnej jako całości i braku w niej paradygmatu?” (s. 201). Mamy tu znowu do czynienia z głosem „nieogarnionego bogactwa rozwiązań w poezji nowoczesnej” oraz z tezą o niepoznawalności poezji, dla której niełatwo odnaleźć paradygmat. Można by zapytać, kontynuując ten wątek, wart podjęcia i dyskusowania: czy ten brak wzorca skazuje ją od razu, niejako automatycznie, na niepoznawalność? Czy w ogóle istnieje coś takiego jak „całość” poezji nowoczesnej, czym byłaby ta całość, co oznaczałaby „niepoznawalność”? *Etc.*

Zresztą, w jakiejś mierze Michałowski piszący o „niepoznawalności” sam sobie zaprzecza, dając systematyczny i sumienny wykład np. o podmiocie w wierszach Leśmiana. Dowodzi więc, że w poezji autora *Sadu rozstajnego* mamy do czynienia z „aktami negatywnego poznania”, które wiążą się z paradoksem negatywnego autotematyzmu. I tłumaczy, że zgodnie z tym paradoksem, „skoro znika znaczone, nie powinno istnieć także znaczące: nie ma bowiem głosu bez podmiotu, który jest zarazem przedmiotem poetyckiej refleksji” (s. 17). Wykorzystując cytat z ballady *Dziewczyzna* „nic nie było oprócz głosu” i przekształcając go w zgrabną tytułową formułę: „ktoś »oprócz głosu«,” twierdzi on, że w poezji Leśmiana z niczego powstaje coś, że „brak substancji nie unicestwia procesu” (s. 17). Ciekawie wypada też – może zbyt krótkie – porównanie strategii artystycznych Leśmiana i Białoszewskiego. Różnica między nimi polegać będzie na tym, iż Białoszewski ekspozuje problemy warsztatowe. To znaczące, że na poetę „pierwszego”, otwierającego zbiór szkiców, Michałowski wybiera Leśmiana, to od niego zaczyna się genealogia poetycka autorów modernistycznych, drugim filarem jest twórczość Przybosa.

Akcentując kwestie dyskusyjne, chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jedną sprawę. W rozdziale o formach Michałowski stawia tezę, że poezję końca XX wieku cechuje „niewrażliwość genologiczna” (s. 89). Na jej tle można wyróżnić pewne wyjątki – pisze dalej autor i zalicza do nich częste występowanie miniatury poetyckiej oraz form bliskich reportażowi. I w obrębie tej właśnie tendencji wymienia długowersowe poematy ciągnące przez swą, jak to nazywa, „workowatość” i „niegotowość” ku formie reportażowej. Przywołana jest, o czym już wspominałam, jako dowód w sprawie poezja Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry i Jacka Podsiadły. Moją zasadniczą niezgodę budzi teza o niewrażliwości genologicznej poezji końca XX wieku. Sama wspomnianych autorów nie wybrałabym jako reprezentacji nowoczesności (oprócz, być może, Podsiadły), ale skoro Michałowski na nich wskazał, warto ten wątek podjąć. Ci właśnie autorzy, a także Marta Podgórnik, Adam

Zdrodowski, Krzysztof Siwczyk, Tomasz Majeran, Julia Fiedorczyk, Maciej Melecki, Marcin Sendeki, Krzysztof Śliwka, Adam Wiedemann stosują z upodobaniem od wielu lat w swoich wierszach takie formy, jak sestyny, oktawy, pantum, akrostychy. Nie wspominając już o karierze, jaką w ostatnich latach zrobiła villanella. Czy to mało? Sama „forma” wiersza jest dla nich niezwykle ważna, choć nigdy nie dokonaliby takiego podziału, jak Michałowski: na przeżycie i formę – stanowią one jedność. Nie bez związku z tak dużą atrakcyjnością wiersza, który musi być pisany pod naciskiem metody, z zastosowaniem szeregu arbitralnie narzuconych zasad, pozostaje inspiracją awangardową grupą Oulipo i koncepcjami literatury jako kombinatorycznych przekształceń biorących swój wzór w porządku matematycznym. Te praktyki poetyckie świadczą o czymś przeciwnym, niż pisze autor recenzowanej książki: formalne rozwiązania nadal są w cenie, są w cenie nie mniej niż kiedykolwiek. Jednak forma, o jakiej myślą ci poeci, byłaby z pewnością czymś innym niż to, co wynika z definicji formy (jednej z wielu, ale najszerzej) przedkładanej przez Michałowskiego jako „wszelkiej konwencji porozumienia” (s. 73). Byłaby ona wyrazem określonej koncepcji pisania, filozofii literatury, rozumienia funkcji autora. Namysł nad nią wymagałby uwzględnienia szerszego kontekstu filozoficzno-estetycznego, który jest w tej książce ograniczony do śledzenia realizacji (lub zaprzeczenia) wzorca gatunku. Warto, oczywiście, docenić podjęcie przez Michałowskiego problemu genologii, podkreślenie znaczenia w poezji lat ostatnich takich form, jak sonet czy haiku. Ta pierwsza rzecz oczywiście zdominowała rynek i niewielu można by wskazać poetów, którzy sonetów nie pisali, i istotnie zastanawiająca jest popularność tego gatunku, przyczyniająca się, na co zwraca uwagę Michałowski, do obniżenia jego rangi. Haiku natomiast zestawia on z zachodnimi formami epifanijnymi, co wydaje się pomysłem ciekawym, wychodzącym poza przekonanie o adaptacji i asymilacji obcych kulturowo form.

Najlepiej chyba jednak „czuje się” Michałowski w interpretacjach, zamknięcie nimi książki poszerzyło jego rozważania o perspektywę poetologiczną i historycznoliteracką. Mikroobserwacje prowadzone na małym dystansie jednego wiersza przynoszą sporo korzyści: analizując *Jesień w Lizbonie* Kazimierza Wierzyńskiego pokazuje Michałowski tego poetę w obliczu dwóch kryzysów najważniejszych wartości – „kultu ziemi i kultu słowa” (s. 293); czytając poetycką autobiografię, jaką jest wiersz Juliana Kornhausera *Kamyk*, badacz uwypukla element konfabulacyjny w pracy pamięci, zauważając, że „Wspólna pamięć nie istnieje. Zawsze jest imperium sensu jednostkowym i subiektywnym” (s. 299); komentując tekst Leszka Szarugi *Upał*, Michałowski broni „gry bez żadnych zobowiązań [...]”, która nie chce być ani walką o sławę, ani hazardem sensu” (s. 312), i zupełnie nieoczekiwanie dla czytelnika bierze stronę wcześniej postponowanego Morsztyna; analizując *Chmury* Wisławy Szymborskiej, wskazuje na ten element poetyckiego obrazowania, wart ponownego omówienia; wreszcie – zajmując się „bielą” jako jednym ze słów-kluczy Tadeusza Różewicza, badacz wpisuje to słowo w paradoksy Różewiczowskiego wiersza, który, zawsze na granicy milczenia, próbuje podważyć sam siebie. Ten właśnie „autotematyzm negatywny” uznaje Michałowski za „jedno z najbardziej skrajnych doświadczeń postawangardowych” (s. 328). Myślę więc, że książkę *Glosy, formy, światy* najlepiej zacząć czytać od końca.

Abstract

ANNA KAŁUŻA
(University of Silesia, Katowice)

DESIRE FOR THE SCIENTIFIC

The review discusses Piotr Michałowski's book *Voices, Forms, Worlds. Variants of Modern Poetry*. The reviewer concentrates mostly on commenting the categories used by Michałowski, namely avant-garde, autonomy, modernity and modernism in the perspective of Polish poetry.