

Anna Kałuża, WOLA ODRÓŻNIENIA. O MODERNISTYCZNEJ POEZJI JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA, JULII HARTWIG, WITOLDA WIRPSZY I KRYSZTYNY MIŁOBĘDZKIEJ. Kraków 2008. (Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”), ss. 260, 4 nlb.

Pomysł badania śladów projektu modernistycznego w polskiej poezji współczesnej – a nie dalszego przesuwania granic postmodernizmu – jest ciekawy¹. W książce Anny Kałuży, poświęconej twórczości czworga autorów: Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej, których projekty poetyckie wykrystalizowały się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, szerszy oddźwięk zyskując w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku – co, jak postuluje badaczka, „może świadczyć o tym, że wtedy właśnie dopełniają się w modernistycznej historii poezji jej alternatywne, dotąd mniej zauważane, nurty” (s. 237) – pomysł ten znajduje bardzo interesującą realizację. Modernizm opisywany przez Kałużę mieści się w ujęciu zaproponowanym przez Ryszarda Nycza², jest też raczej moderną w rozumieniu Welschowskim, której postmoderna nie zamierza przewyżczać, lecz kontynuuje – i przepracowuje – różne jej wątki, jako „moderna postmodernistycznie odmieniona”, płynnie w postmodernę przechodząca.

¹ Choć nie aż tak odosobniony. A. Skrendo w książce *Poezja modernizmu. Interpretacje* (Kraków 2005) umieszcza w kanonie polskich twórców modernistycznych m.in. Leśmiana i Miłosza – jak R. Nycz w pracy *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków 2001) – ale także Twardowskiego, Różewicza, Grochowiaka i Świrszczyńską. M. Jaworski, autor książki *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej* (Poznań 2009), pisze o trzech liniach rozwoju polskiego modernizmu poetyckiego: awangardowej, symbolistycznej oraz „Miłoszowej”, do której zalicza Herberta, Rymkiewicza i Zagajewskiego.

² R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997.

dająca³. Badaczkę interesuje przede wszystkim okres „późnego modernizmu”, chociaż Rymkiewicz w jej lekturze okazuje się twórcą przedmodernistycznym⁴, a poszczególne pomysły interpretacyjne zostają oświetlone m.in. przez koncepcje de Mana, Lyotarda, Derridy i Cixous – ale także Kartezjusza, Hegla, Nietzschego i Freuda, a tytułowej „woli odróżnienia” patronuje Harold Bloom.

Nawiązanie do myśli Blooma w tytule książki zaznacza się podwójnie. Kałuża z rozmysłem pisze o woli (a nie chęci, zamiarze, pragnieniu) – pojęciu jeszcze nie tak dawno skompromitowanym, które, jej zdaniem, Bloom przywraca współczesnemu dyskursowi. Odróżnienie się – rozumiane jako oddzielenie, wyodrębnienie, obrona suwerenności piszącego podmiotu – jest zaś według tego badacza warunkiem przetrwania, ocalenia przed zatopieniem w morzu tradycji literackiej.

Wolę odróżnienia – siebie od innych jednostek posługujących się tym samym arbitralnym kodem, lecz także od samego kodu – ten „efekt uświadomienia sobie gier języka i przygodności człowieka” (s. 20), wpisujący się we wskazane przez Nycza⁵ modernistyczne tendencje do różnicowania, autonomizacji, specjalizacji, autoteliczności i opozycji, Kałuża przeciwstawia potrzebie „odróżnicowania”. Omówione przez Agatę Bielik-Robson „odróżnicowanie” („*dédifférenciation*” René Girarda), doświadczenie wspólnoty, poczucie głębokiego związku z innymi jednostkami i zarazem utraty własnej odrębności „nie ze względu na jakąś jedną w ł a ś c i w o ś ć, którą by posiadały, lecz ze względu na podobną s y t u a c j ę, własną pozycję wobec losu, w której wszystkie, bez wyjątku, się znajdują”⁶, Kałuża uważa za jeden z dwóch – obok woli odróżnienia się – głównych i przeciwstawnych sobie impulsów w nowoczesnym myśleniu o podmiocie, ale także o języku poetyckim. „W poezji modernistycznej ścierają się dwie potężne siły” – pisze. „Jedna to marzenie o utopii języka pierwszego, uniwersalnego (wspierane przez teorie języka odziedziczone po przedoświeceniowej *episteme*). Druga to wola odróżnienia się, oddzielenia, odrębności, która jeśli zatriumfuje, zmusi podmiot do zapomnienia o jedności bytu” (s. 13).

W rozdziale wstępnym, zatytułowanym *Nowoczesność poezji* i poświęconym przemianom rozumienia Ja i języka w dyskursie nowoczesności, badaczka opisuje ich związek od momentu ich odkrycia – jej zdaniem, równie doniosłego „jak odkrycie penicyliny, prawa powszechnego ciężenia, uranu i iperytu” (s. 6). Nie jest to bynajmniej poślednia synteza – nie tylko erudycja, lecz także „wola odróżnienia” badaczki wyraźnie dają o sobie znać. Autorka zabiera czytelników w „podróż nowoczesności” i pewnie prowadzi ich od kartezjańskich prapoczątków przez dzieje romantycznej kategorii geniuszu i ekspresyjnej koncepcji języka, wczesnomodernistyczne kryzysy podmiotowości, wyrażania i reprezentacji, aż po ponowoczesny i postmetafizyczny brak „wyrzutów sumienia, odczuwanych z powodu tego, iż nie myśli się o przymierzaniu słów z rzeczami, nie tęskni za pojednaniem, dobrą nowiną i rajem języka. [...] Poezja ta nie opiera się na pragnieniu metafizycznego gruntu, podporządkowaniu autorytetom, poszukiwaniu iluzorycznej pierwszej zasady” (s. 44). Opisanym wcześniej spokojnym sumieniem zostają przez Kałużę obdarzeni m.in. Witold Wirpsza, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Maciej Melecki, Krzysztof Siwczyk

³ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998.

⁴ Inaczej niż w lekturze A. Poprawy (*Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza*. Wrocław 1999), który poddaje *Poetę*, wiersz otwierający debiutanckie *Konwencje* (1957) Rymkiewicza, „postmodernistycznej próbie” – i próba ta wypada pozytywnie. Badacz konstatuje: „zbyt wiele cech jego pisarstwa uprawnia do postawienia – z perspektywy lat dziewięćdziesiątych – pytania o możliwość poddania jego dzieła takiej właśnie reinterpretacji” (s. 13–14).

⁵ Nycza, *Język modernizmu*, s. 29–39.

⁶ A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków 2002, s. 202 (podaję za recenzowaną książką Kałuży, s. 55).

i Paweł Kozioł. Narzuca się w tym miejscu pytanie, skąd w takim razie wspomniana przez nią „obsesja nicości” w poezji lat dziewięćdziesiątych (s. 50).

W tymże rozdziale badaczka przedstawia cel swojej pracy: jest nim pokazanie, „jak późnomodernistyczna poezja polska radziła sobie z dylematem podmiotowego uwikłania w język w momencie przesilenia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych” (s. 19). Czytelnik *Woli odróżnienia* otrzymuje jednak znacznie więcej, bo przegląd twórczości czworga wybranych poetów po ich „powtórne narodziny” w latach dziewięćdziesiątych, a w przypadku Rymkiewicza, Hartwig i Miłobędzkiej także i później; zasygnalizowana zostaje też recepcja ogłaszanej pośmiertnie i wznawianej poezji Wirpszy. Dalej badaczka pisze: „Wtedy [tj. na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych], po wczesnomodernistycznej radykalnej krytyce języka i podmiotu, współistniały ze sobą: świadomość językowego zapośredniczenia, zacierająca granice między znakiem a materialną rzeczywistością, oraz poczucie zasadniczej odmienności porządku języka i podmiotu; zdyskredytowana idea lirycznego wyznania, będąca konsekwencją kompromitacji romantycznej wizji silnego podmiotu niezależnego od władzy języka, oraz strukturalistycznie zorientowana ideologia języka poetyckiego; a także powoli przeformułowywane w duchu neoawangardy zasady oryginalności, autokreacyjności i nowatorstwa” (s. 19–20). Ten opis nie uwzględnia chyba wszystkich modeli polskiej poezji tamtego czasu. Raczej nie mieści się w nim np. twórczość nadal przecież publikujących autorów spod znaku Orientacji Poetyckiej „Hybrydy”. Cechą charakterystyczną książki Kałuży jest też niemal całkowite odcięcie podjętych w niej rozważań i interpretacji od uwarunkowań historyczno-politycznych. „W wierszach z lat siedemdziesiątych i początku osiemdziesiątych podmiot wyłania się zazwyczaj z obrazów lękowych [...]” (s. 136) – tę diagnozę z rozdziału o poezji Julii Hartwig przyjmujemy zapewne bez większego zaskoczenia.

Druga część pierwszego rozdziału pracy dotyczy historii związków metafizycznej koncepcji poezji i lingwizmu. Pierwszych modernistycznych z ducha prowokacji wobec rzeczywistości, podmiotu i języka dokonanych w poezji Kałuży dopatruje się w utworach XVII-wiecznych poetów metafizycznych, którzy „próbowali restytuować utracone słowo i zasypać przepaść, jaka właśnie zaczynała dzielić język i rzeczywistość” (s. 29). „Koncepcję metafizyczną” – definiowaną jako „Taką koncepcję poezji, która – bez względu na to, czy uznaje, że osiągnie zamierzony cel – ma w pamięci regresywną (nie)możliwość powrotu do rajy pojednania duszy znaczonego z ciałem znaczącego oraz uprzywilejowuje transcendentalne znaczone [...]” (s. 37–38) – z trudem, zdawałoby się, można przyłożyć np. do wczesnej poezji nowofalowców, lecz badaczce udaje się przekonująco uargumentować tezę na pierwszy rzut oka paradoksalną: iż poezję lingwistyczną, i awangardową, i w większej części tę powstałą po roku 1956, a także właśnie nowofalową, można uznać za pisaną w ramach koncepcji metafizycznej. Kałuża stwierdza: „We wszystkich komentarzach dotyczących tej poezji i wypowiedziach samych autorów-lingwistów występuje pojęcie znaku, który chciałby się wyrzec swojej znakowości. W pamięci twórców pozostaje bowiem znak idealny, Boskie słowo. Bez względu na to, czy piszący będą obdarzali słowa zaufaniem, twierdząc, że zbliżają one do istoty rzeczy, czy tematyzowali niemożliwość takiego przejścia, pozostajemy w paradygmacie metafizycznej koncepcji poezji” (s. 41).

W rozdziale drugim, zatytułowanym *Jarosław Marek Rymkiewicz: cała wstecz!*, Kałuża przedstawia Rymkiewicza jako zdecydowanego antymodernistę (przedmodernistę), który tłumiąc w sobie wolę odróżnienia się, wskazuje na potrzebę odróżnicowania, budowania ludzkiej wspólnoty w sytuacji zanurzenia „w odkształcający i zacierający indywidualne rysy strumień śmierci” (s. 54), łączącej się z „ciągłością czasu przekraczającego granice ludzkiego życia” (s. 56) – to właśnie śmiertelność okazuje się jedyną niepodważalną cechą podmiotu. Badaczka wszczyna śledztwo, w którego toku przekonuje czytelników, że Rymkiewicz „Zbyt dużo pisze [...] o tożsamości zbiorowej wiążącej Ja z jego poprzednikami, o podobieństwie przybliżającym do innych przedstawicieli symbolicznie

rozumianej generacji przodków, o trwałym umocowaniu piszącego w tradycji – by udało mu się ukryć zainteresowanie różnicą i jednostkowym, wyróżnionym podmiotem” (s. 56). Poeta, zdając sobie sprawę, że zarówno pełne odróżnicowanie, jak i całkowite odróżnienie jest niemożliwe, opowiada się za odróżnicowaniem aż do momentu wydania tomu *Moje życie pośmiertne* (1993), który według Kałuży przynosi znaczącą zmianę w kształtowaniu poetyckiego Ja Rymkiewicza, wcześniej wskazującego bardziej na zbiorowe „my” niż na własną osobność. Rymkiewiczowskie Ja to Ja „rozłupane”, bo chociaż tradycja zapewnia mu poczucie bezpieczeństwa i ciągłość dziedziczenia, podmiot tożsamy ze zbiorowością i włączony w „przeszłość martwych poetów” staje się jej łupem (s. 56–60). Badaczka pisze: „Nieobliczalność przedsięwzięcia Rymkiewicza, łączącego respekt dla plemiennego ujednolicenia i wybuch Ja doprowadzonego na skraj samego siebie, jest oczywista: to z niej bierze się silnie tłumiony tragizm wierszy” (s. 54). Poeta manifestuje swoją wolę odróżnienia się, sięgając po różne chwytły (czyniąc tak jednak, znów wystawia się na łup tradycji – zauważa Kałuża): m.in. konstruuje wypowiedzi paradoksalne (w rozumieniu Lacanowskim), posługuje się pastiszem i udosłownieniem poetyckiej frazy. Najciekawsze wydają się tutaj analizy Rymkiewiczowskich pastiszy: badaczka dowodzi, że pastisz jest w twórczości tego autora oznaką niemożliwości posiadania „własnego” języka i „własnego” świata, dystansując go nie tylko wobec epok dawnych – np. tradycji barokowej i romantycznej – lecz także wobec współczesności. Okazuje się ona dla Ja z wierszy Rymkiewicza równie niedostępna jak to, co minione.

Rozdział *Julia Hartwig: estetyzacje* prezentuje dorobek poetki jako wpisujący się bez reszty (i bez wątpliwości) w klasyczny, wysoki modernizm. W tym rozdziale jeszcze wyraźniej niż w poprzednim widać, że badaczka nade wszystko ceni w poezji niejednoznaczność, rozdarcie, zwątpienie, krytycyzm (a nawet bunt) i silną podmiotowość, co skutkuje faktem, że lektura opisu wytropionych przez nią rozziewów między poetyką sformułowaną a immanentną jest fascynująca. Julia Hartwig, uważana przez Kałużę za autorkę zbyt jednoznacznej, afirmującej rzeczywistość za cenę samoułudy, nakładającą „różowe okulary wiersza” (to jeden z podtytułów rozdziału, s. 122) i rezygnującą z odróżnienia na rzecz poddania się Prawu Ojców (tradycji literackiej), zostaje jednak oceniona bardzo surowo. „Po pierwsze, poetki nie interesują złożone zagadnienia antropologiczne [...]” – czytamy⁷. „Po drugie, poetyckie przedsięwzięcie utrzymuje ona w ramach myślenia, jakie proponuje kartezjański dualizm” (s. 103). Zdaniem Kałuży, Hartwig udaje, że problem referencji nie istnieje – autorka *Błysków* „dokonuje [...] mistyfikacji: zaciera ślady ingerencji słowa w świat” (s. 112), jej autoanalizy są pozorne, a estetyzacja stanowi bezpieczną tamę dla nieokreśloności życia. To ostatnie badaczka przekonująco pokazuje na przykładzie wiersza *Kłoszardzi*: „Mimo że podmiotem jest tytułowy kłoszard, to świat, jaki nam przedstawia, jest światem oglądanym z perspektywy kogoś, kto nigdy nie wyszedł poza bezpieczną i stabilną przestrzeń społeczną. Hartwig nie próbuje naśladować języka ulicy, potoczności i codzienności: elegancka fraza »krzepiąc się najtańszym winem« odsyła nas raczej do słownika pensjonarek niż ludzi żyjących poza nawiasem społeczeństwa. [...] Poetka [...] zauważyła inność tylko pozornie, spacyfikowała ją i odsunęła od siebie, nie docierając do moralności innej niż własna” (s. 112–113).

Awangardowa metafora błysków, rozjaśnień, olśnień, po którą chętnie sięga Hartwig, to także pozór, pisze Kałuża. Istotę tej poezji znacznie lepiej charakteryzują „figury zasłonięcia” (s. 138), wskazujące, z jednej strony, na niemożność zobaczenia tego, co zakryte, z drugiej – na odmowę patrzenia, ulgę, że można nie oglądać czegoś, co nie mieści się w tradycyjnie skonstruowanym obrazie świata. Badaczka przychwytuje poetkę na intry-

⁷ Z tak postawioną tezą nie zgodziłby się M. Telicki, autor książki *Poetycka antropologia Julii Hartwig* (Poznań 2009), który wiersze autorki *Dziennika amerykańskiego* bada właśnie jako *sui generis* dokumenty etnograficzne.

gującej niekonsekwencji: „oto Ja, stworzone w ramach koncepcji sztuki przekonanej o swoich epistemologicznych możliwościach, nie dąży do samopoznania, zrozumienia i konfrontacji z samym sobą” (s. 133).

Poświęcony twórczości Witolda Wirpszy rozdział *Witold Wirpsza: anielska maszyna* pokazuje pisarza jako konsekwentnego krytyka zastanego języka poetyckiego i w tym sensie przedstawiciela modernizmu⁸. Wirpsza – podejrzliwy demystyfikator, zdaniem Kałuży, paradoksalnie nie nosi się z zamiarem „zbudowania »oświecającego« projektu” (s. 154–155). Choć w *Nowym podręczniku wydajnego zażywania narkotyków* (1995) kreuje się na „Mistrza i Nauczyciela, który pisze podręcznik o suwerenności podmiotu” (s. 183) – „Jego dykcja nie ma nic wspólnego z nowoczesnymi próbami demystyfikacji, podejmowanymi w imię emancypacji społeczeństwa” (s. 155). Strategię Wirpszy badaczka, odwołując się do pojęcia Grzegorza Dziamskiego, określa jako posługiwanie się „technikami subwersywnymi”: „jego pisanie upodabnia się [...] do tego, co jest w nim przedmiotem krytyki: pedagogicznego wykładu i przemocy dającej o sobie znać w ustawianiu możliwości lekturowych na granicy tortury” (s. 157). Wynikająca z rozczarowania światem i obietnicami samozwańczych nauczycieli ludzkości subwersja Wirpszy miałaby jednak skrywać marzenie o woli odróżnienia się, uwidaczniające się np. w „fantazji o »byciu swoim rodzicem«” (s. 158) – Bloomowskiej *metalepsis*, którą Kałuża opisuje na przykładzie poematu *Don Juan*, interpretowanego przez nią jako nieudana próba zagarnięcia matczynej języka, który jest zarazem językiem tradycji. Skądinąd to ciekawe, że badaczka, gdy pisze o Rymkiewiczu i Wirpszy, zauważając, że obaj świadomie pozują na prawodawców, pochwała ich zabawę w fikcję („fikcja”, „fikcyjność”, „iluzja” należą do jej słów-kluczy), Hartwig natomiast, która – zdaniem autorki *Woli odróżnienia* – udaje, że problem reprezentacji i wyrażenia podmiotu nie istnieje, zostaje potępiona.

Rozdział *Krystyna Miłobędzka: aludzkie* stanowi *tour de force* badaczki, będący zarazem dowodem na to, że Kałuża ceni nie tylko projekty poetyckie świadomie skazujące się na niepowodzenie – czytana przez nią poezja Miłobędzkiej jest afirmatywna, oddana temu, co realne, respektująca podmiotowy status wszystkich istot żywych i w tym sensie „ahumanistyczna, czyli taka, która nie stosuje kategorii ludzkich jako punktu odniesienia” (s. 190). Poetka okazuje się w tej lekturze „modernistką *par excellence*” dzięki swemu pragnieniu „znalezienia »właściwego« słowa, tylko jeden raz nazywającego” (s. 226–227); jednocześnie jej wola odróżnienia się manifestuje się w sposób szczególny: Ja z wierszy Miłobędzkiej „nie jest skoncentrowane na oddzieleniu siebie od świata rzeczy” i właśnie to odróżnia je od koncepcji Ja przyjętej w myśleniu zachodnioeuropejskim (s. 198). Wcześniej chyba trochę nazbyt metaforyczne (zob. „grzechot kraba w krtani” z wiersza Rymkiewicza (s. 66) i „mokry policzek brzegu” z wiersza Hartwig, odczytywany jako zniewaga (s. 119)), interpretacje dokonane przez badaczkę w tym rozdziale są wyważone, wielowariantowe i odkrywcze, a w przypadku *wiersza enigmy* (s. 201–215) – wręcz koncertowe. Komplementów byłoby znacznie więcej, gdyby pewne pomysły interpretacyjne Kałuży nie pojawiły się już wcześniej – co warto wskazać tym bardziej, że nie czyni tego sama autorka. W trakcie poświęconej poetce konferencji naukowej i w pokonferencyjnym tomie *Miłobędzka wielokrotnie*⁹, którego Kałuża jest współtwórczynią, sformułowano tezy współbrzmiające z tymi o typowo macierzyńskiej, „opiekuńczo-miłosnej” relacji poetki ze

⁸ Podobne ujęcie problemu pozwala J. Gut or ow o w i (*Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007, s. 33) zobaczyć w Wirpszy przewrotnego anarchiste, poetę dekonstrukcji: „Najkrócej, jak się da: poezja Witolda Wirpszy to jeden z wielu projektów, który skutecznie i z wdziękiem demontuje kanony literackie i wszelakie inne”.

⁹ Konferencja odbyła się w Poznaniu 29 i 30 X 2007; tom pokonferencyjny *Miłobędzka wielokrotnie*, pod red. P. Śliwińskiego, zawierający szkic A. Kałuży *Prezentacje Ja. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej*, ukazał się także w Poznaniu, w serii „Wielkopolska Biblioteka Poezji” (nr 8), na początku stycznia 2008.

światem¹⁰ (s. 190–192), „pokpiwaniu z wysokich notowań poezji hermetycznej”¹¹ (s. 209) i figurze anepifanii, ukutej na wzór „anestetyki” Welscha, a służącej autorce *wszystkowiedz* do badania granic i możliwości epifanii (s. 228)¹². Zdaniem Kałuży, Miłobędzka dokonuje przynajmniej dwóch wyłomów w modernistycznej tradycji – ociepla racjonalną systemowość wiersza awangardowego i sceptycyzm wobec zachodniej filozofii znaku, a poprzez „specyficzną figurę podmiotu: naiwnego, eksponującego swój nierefleksyjny, nieerudycyjny, wyzbyty ambicji encyklopedycznych i dyskursywności status, udaje [jej] się [...] inaczej oświetlić miejsce człowieka wśród gatunków na Ziemi” (s. 230).

Podsumowując, przyszyły czytelnik *Woli odróżnienia* Anny Kałuży dostanie do rąk bardzo interesującą, erudycyjną książkę, w której wnikliwie opisane zostały cztery nowoczesne projekty poetyckie, mające według badaczki swoje ciągi dalsze: intuicje Rymkiewicza podchwytują twórcy spod znaku tzw. poezji negatywnej, m.in. Dariusz Suska i Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki; afirmatywno-terapeutyczny projekt Hartwig jest podobny do koncepcji poetów estetyzacji – Tomasza Różyckiego i Jacka Dehnela; dzieła Wirpszy można wpisać w nurt poezji niemimetycznej, reprezentowanej m.in. przez Andrzeja Sosnowskiego i Tadeusza Pióre; minimalistyczna i anepifanijna twórczość Miłobędzkiej okazuje się bliska poetyce m.in. Grzegorza Wróblewskiego i Marcina Sendeckiego.

Ewa Rajewska

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza –
Adam Mickiewicz University, Poznań)

Abstract

The review presents the book *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej* [*Will of Differentiation. On Modernist Poetry of Jarosław Marek Rymkiewicz, Julia Hartwig, Witold Wirpsza, and Krystyna Miłobędzka*] by Anna Kałuża, who describes four conceptions of writing poetry within the modernist project in Poland in the second half of 20th century. Kałuża considers Rymkiewicz's poetic oeuvre as pre-modernist; she exposes the inability of differentiation in modern poetry and proposes the use of *dédifférenciation* (René Girard) in “the stream of death” instead. Julia Hartwig is described as a representative of high modernism, whose view of reality is nonetheless one-dimensional and too estheticized. Witold Wirpsza in Kałuża's interpretation appears to be a debunker, a constant critic of former poetic diction, and Krystyna Miłobędzka – a modernist *par excellence*, trying to find a “proper” word, which could call a spade a spade only once.

¹⁰ Koncepcję S. Barańca, który w *Ironii i harmonii* opisywał twórczość Miłobędzkiej jako *in statu nascendi*, rozszerzyła K. Kuczyńska-Koschany (*Miłobędzka, macierzyństwo*. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 133): „Wydaje się, iż poezja Miłobędzkiej najpełniej odnajduje się w zapisywaniu radykalnego doświadczenia macierzyństwa [...]. Najistotniejszy jest sam fenomen macierzyństwa – poczynania i przekazywania życia – dziejący się nieustannie wszędzie wokół; macierzyństwa roślinnego, zwierzęcego, metaforycznego i metamorficznego, fenomen spokrewniający cały ożywiony świat”. O tym, że w poezji Miłobędzkiej „Macierzyństwo przybiera [...] postać elementarnej relacji z bytem”, pisała także E. Winiecka w pracy, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?* (w zb.: jw., s. 42).

¹¹ O podobnym rozpoznaniu pisze J. Roszak (*Miłowczarnia*. W zb.: jw., s. 91), zauważając, że „Miłowczarnia chichocze z pojęcia »wiersza głębokiego«, które kojarzy się z wierszem hermetycznym, utrudniającym rozmowę”. Powołuje się też na badania M. Grabczyńskiej, autorki niepublikowanej pracy magisterskiej „*Tam, nie tu!*”. *O twórczości Krystyny Miłobędzkiej* (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2007, promotor: prof. dr hab. P. Śliwiński), która zapewne jako pierwsza złamała szyfr wiersza sąsiadującego w tomie *wszystkowiedz* z *wierszem enigmą*.

¹² Pod pewnymi względami podobną figurę apofanii w wierszach Miłobędzkiej, domagających się od czytelnika „wysiłku, którego celem ma być zrozumienie, iż są czym innym, niż w pierwszym postrzeżeniu byłibyśmy skłonni przypuszczać, że są”, opisał K. Hoffman ([*hairi no ri*]. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 74).