

Teksty Drugie 1994, 5-6, s. 105-114



# **Źródła i ujścia modernizmu. O historycznoliterackich zainteresowaniach Michała Głowińskiego**

Wojciech Tomasiak

*Wojciech Tomasik*

**Źródła i ujścia modernizmu  
O historycznoliterackich zainteresowa-  
niach Michała Głowińskiego**

Nazwisko historyka literatury kojarzy nam się zwykle z okresem, który bada. Okres, z którym je łączymy, może mieć oczywiście rozmałą rozpiętość. Może to być licząca kilka stuleci epoka literatury staropolskiej lub międzywojenne dwudziestolecie, cały wiek XIX lub tylko jego końcówka. Historyk literatury nie składa przysięgi wierności; nikt zresztą takiej wierności od niego nie oczekuje. Pomimo to dość łatwo przychodzi nam rozpoznać przypadki, w których skłonni bylibyśmy widzieć rodzaj flirtu prowadzonego na marginesie wielkiej miłości. Kiedy badacz staropolszczyzny zapuszcza się w dwudziestolecie lub historyk międzywojnia pisze o wieku XVIII, to wprawdzie wiemy, że obaj mają do tego prawo, ale czujemy zarazem, że sięgają jakby po cudze. Specjalista od staropolszczyzny zapuści się w dwudziestolecie najpewniej po to, by wytropić tam rysy własnej epoki, odszukać jakieś jej przedłużenia, nawiązania, mniej lub bardziej wyraźne echa. Podobnymi motywami będzie się kierował ktoś, kto zajmując się końcówką XIX stulecia, zechce przebadąć z jej perspektywy całe stulecie. I w tym wypadku — inaczej niż w życiu —

najgorętszy nawet romans stanie się tylko deklaracją uczuć ulokowanych na stale gdzie indziej.

Nie ulega kwestii, że okresem, który przyciąga szczególną uwagę Michała Głowińskiego, jest modernizm – kilkunastoletni ledwie epizod dziejów, traktowany jednak przez wielu jako próg literackiej współczesności. Dla autora *Powieści młodopolskiej* jest to również moment niesłychanie ważny – wielokrotnie i przy różnych okazjach pisze o nim jako o tyglu, w którym gotowała się literatura XX wieku. To właśnie w twórczości modernistów pojawiły się załączki dążeń artystycznych, jakie nadały ton późniejszym okresom, przede wszystkim dwudziestolcie, i które zaznaczają swą obecność jeszcze dzisiaj. W zainteresowaniach Głowińskiego epoką modernizmu jest wszakże pewien rys osobliwy: głównym obiektem zainteresowań badacza są obrzeża epoki – konwencje, które modernizm zapowiadały, i te, które stały się produktami jego rozkładu. Szczególny stosunek do modernizmu oznacza, że Głowiński bada przede wszystkim twórczość prekursorów i pogrobowców; pisze o zjawiskach, które modernizm formowały, i tych, które się z niego wylonily. Penetruje – *excusez les mots* – źródła i ujścia.

Jest to po części uzasadnione samą materią zainteresowań – okresem jakby niedomkniętym, bogatym w zapowiedzi i kontynuacje. Wiadomo skądinąd, że artystyczne chwytby będące wyposażeniem epoki, łatwiej rozpoznać można u epigonów bądź likwidatorów, niż w pisarstwie koryfeuszy. Decydujące znaczenie ma tu jednak pewna strategia poznawcza, której Głowiński wydaje się stale wierny i którą bodaj najdobitniej sformułował charakteryzując postępowanie Wyki jako autora *Modernizmu polskiego*:

Analizując ową wyizolowaną scenę [procesu historycznoliterackiego, porównywanego do filmu] badacz nie zapomina, że stanowi ona część całości. I nawet w tej wyodrębnionej sekwencji szuka tych właściwości, które są charakterystyczne dla całego filmu.<sup>1</sup>

Kiedy dorobek historyka literatury chcemy zsumować jedną tylko książką, to wybieramy tę, w której najmocniej manifestuje się jego wizja badanej epoki. Wizja modernizmu, jaką proponuje Głowiński, jest o tyle niezwykła, że kształtują ją w stopniu znaczącym prace o zjawiskach literackich – zdawałoby się – od modernizmu odleg-

---

<sup>1</sup> M. Głowiński [rec.:] K. Wyki *Modernizm polski*, „Pamiętnik Literacki” 1961 z. 3, s. 270.

łych, a w każdym razie dla tego okresu niezbyt typowych. Prace te są właśnie dokumentacją źródeł i ujść; są analizą form, których związki z modernizmem bywają zwykle niedostrzegane lub wręcz kwestionowane. To prawda: z przemian, jakie dokonywały się w literaturze przełomu wieków, znakomicie zdaje sprawę *Powieść młodopolska*. Ale głęboko myliłby się ten, kto szukając u Głowińskiego obrazu modernistycznej prozy, pominąłby rysy, jakie wnoszą do niego studia o Jaworskim, Witkacym czy Gombrowiczu.

Głowińskiego zajmuje najbardziej „pisarstwo języka obnażonego, wystawiające na pokaz jego arkana i zakamarki”<sup>2</sup>. Taki sposób pisania nie powstał w Młodej Polsce; wziął się on raczej z tendencji rozkładowych, jakie pojawiły się w schyłkowej fazie okresu. Znajduje go Głowiński nie u klasyków modernistycznej prozy, lecz u jej epigonów, naśladowców, stylizatorów. W estetyce modernizmu liczy się nieskrępowana ekspresja i — by tak rzec — pełnia zaufania do słowa. Język jest tu materia, która ma przede wszystkim obiektywizować wewnętrzne stany twórcy. Nie chodziło — jak wiadomo — o ich opis, ten bowiem musiałby zakładać racjonalizację przeżyć i chłodny dystans. W stylistyce młodopolskiej nie ma miejsca na chłód; nie może go być, skoro za pomocą mowy „podmiot rzutuje siebie na zewnątrz”. Ekspresyjny model pisania wiąże Głowiński z aktywnym stosunkiem do słowa. Moderniście nie wystarcza język zastany: jest on postrzegany jako wędzidło, zespół krępujących schematów, martwy twór, służący społeczeństwu do legitymizowania jego dominacji nad jednostką. Żeby ocalić jednostkowość twórcy musi zdobyć się na to, by mówić własnym głosem, a to oznacza — że musi zniszczyć istniejące konwencje, zedrzyć skorupę, którą utworzyły na języku jego utylitarne użycia, i dotrzeć do najgłębszych korzeni mowy. I tylko taką odnowioną mowę modernistyczny twórca uzna za godną tego, by powierzyć jej własne przeżycia.

Estetyka ekspresji zaświadcza swą obecność na przełomie wieków szczególną formą — prozą liryczną. W prozie tej, wyrastającej z założeń naturalizmu, odnajduje Głowiński cechę, która stała się czynnikiem sprawczym przeobrażeń literatury XX wieku. Idzie o „widzialność słowa”. *Powieść młodopolska* jest monografią gatunku prze-

---

<sup>2</sup> M. Głowiński *Sztuczne awantury* [przedmowa do:] R. Jaworski *Historie maniaków*, Kraków 1978, s. 14.

chodzącego fazę radykalnych przeobrażeń, najgłębszych chyba w jego dziejach, bo zmierzających do rewizji fundamentalnych przesłanek epickości. Głowiński rzecz widzi następująco:

[...] przedmiotem obydwu powieści Berenta [*Próchna* i *Oziminy*] nie są zdarzenia, nie są układające się w pewien ograniczony ciąg fakty, ale bohaterowie, którzy mówią. Słowo jest tu bezpośrednio przedmiotem zainteresowania, nie tylko środkiem przekazywania informacji.<sup>3</sup>

Młodopolska „widzialność słowa” ujawnia wyjątkowość w kontekście tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej – dążącej do stylu niezauważalnego (a więc jakby: nie-stylu) budującej utopię mowy przezroczystej. Manifestuje swą inność także na tle praktyk dwudziestowiecznych, gdzie język staje się widoczny nie za sprawą ekspresji, lecz dzięki grom, jakie się z nim prowadzi. Takie gry dostrzeżę Głowiński w twórczości Romana Jaworskiego, którego stylistyka – na pierwszy rzut oka – wydać się może patologią mowy młodopolskiej, rodzajem *elephantiasis*, schorzenia, na jakie zapada większość epigonów. Autora *Wesela hrabiego Orgaza* chroni przed zarzutem epigonizmu nieufność wobec modernistycznego słowa; idiolekt epoki staje się u niego przedmiotem karykatury, drwiny, ulega też parodystycznemu rozbrojeniu. Twórcy przełomu wieków pokazują język z powagą i namaszczeniem. Jaworski robi to w literackiej zabawie, zakładającej śmiech i ironiczny dystans. *Powieść młodopolska* czytana w kontekście szkiców o Jaworskim okazuje się książką o nurcie wyrosłym z negacji konwencji realistycznych, nurcie, który kulminował w modernizmie i który zaraz potem poddany został parodystyczno-groteskowemu przeformułowaniu.

Oglądanie modernizmu od zewnątrz oznacza opis młodopolskiej konwencji przez pryzmat jej przeformułowań, sporadycznych nawiązań i powtarzających się co jakiś czas gestów negacji. „Pantagruelizm” Witkacego i „parodia konstruktywna” Gombrowicza są oczywiście dla Głowińskiego same w sobie zagadnieniami frapującymi. Ale i w szkicu o Witkacym, i w studium o Gombrowiczowskiej *Pornografii* wyczuwa się wyraźnie, że są one nakierowane na analizę zjawisk, które sprzeczają nowatorskie poczynania dwudziestowiecznej prozy z tradycją literatury modernistycznej. „Pantagruelizm” i „parodia konstruktywna” to w takim ujęciu różne odpowiedzi na sformułowany w Młodej Polsce postulat widzialności słowa.

<sup>3</sup> M. Głowiński *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 244.

Równie ważne co następstwa są dla Głowińskiego antycypacje młodopolskich konwencji powieściowych. W szkicach o wielkich powieściach realistycznych (*Emancypantkach* Prusa, *Chamie Orzeszkowej*). usiłuje on przede wszystkim rozpoznać symptomy kryzysu formy; pokazać, jak na jej terenie ścierały się dwie tendencje: jedna, która gatunek stabilizowała (powołując wzorzec powieści „dobrze napisanej”), i druga, która podważała oczywistość tradycyjnych rozstrzygnięć stylistyczno-kompozycyjnych. Widzialność słowa u Prusa czy Orzeszkowej pojawia się w postaci słabych zapowiedzi; niemal wszystko wydaje się tu jeszcze posłuszne dyrektywie, która nakazywała, by uwagę odbiorcy zatrzymywać na opowiadanej historii, nie zaś na czynności opowiadania. Modernistyczny kierunek przemian rysuje się więc dość niewyraźnie, ale właśnie on jest swoistą osią analiz Głowińskiego. Analiz, które — powtórzmy — wynikają z przekonania, iż obserwacja modernizmu od strony jego źródeł i ujść pozwala lepiej uchwycić jego konstytutywne cechy.

Najwyższa już pora, by zdefiniować teoretyczne zaplecze prac Głowińskiego językiem współczesnych doktryn literaturoznawczych, w kontekście których określenia „źródła” i „ujścia” brzmią nie tylko staroświecko, ale mogą — co gorsza — dezorientować. Mogą wprowadzać w błąd głównie dlatego, że odsyłają do tradycji mówienia o literaturze, mającej dla autora *Powieści młodopolskiej* znaczenie wyłącznie negatywne. Tradycji badawczej, która chętnie sięgała po metaforykę akwaticzną, upodobawszy sobie studia o literackich „źródłach”, „ujściach”, a nade wszystko — „wpływach”. Warto pamiętać, że są to wszystko słowa typowe także dla młodopolskiego dyskursu o sztuce, w którym pozytywistyczny model uprawiania humanistyki nie został do końca przewyciężony.

To, co — pozostając w obrębie modernistycznego idiolektu krytycznego — nazwaliśmy badaniem epoki z perspektywy jej „źródła” i „ujść”, w języku dzisiejszej nauki należałoby oddać jako łączenie podejścia synchronicznego z diachronicznym. Idzie o opis struktury odrzucający dogmat o jej statyczności, a w konsekwencji — o ujmowanie struktury jako całości, którą formuje współdziałanie przeciwstawnych sił, utrzymujących cały układ w stanie chwiejnej równowagi. Modernizm, jaki opisuje Głowiński, to taka właśnie struktura przeobrażająca się, nicustannie przegrupowująca swoje składowe, którymi są raczej pewne siły i tendencje, nie zaś artystyczne molekuly. Badana

epoka ujęta jest jako układ dynamiczny; istotne są w nim nie tylko relacje wewnętrzne, ale także te, które wiążą układ z jego wcześniejszą konfiguracją i późniejszymi transformacjami. Mówiąc o „źródłach” myślimy zwykle — a przyzwyczaili nas do tego pozytywiści — o innym rodzaju zależności: jednokierunkowym oddziaływaniu, w którym zjawiska wcześniejsze nie przechodzą do form późniejszych; są czynnikiem sprawczym, takim jednak, który — spełniwszy swą funkcję — ginie bezpowrotnie. Podobnie jak przyczyna, która wywołuje określony skutek, ale traci zarazem z nim jakikolwiek kontakt. Nazywać poczynania Głowińskiego badaniem „źródeł” i „ujść” możemy zatem tylko wówczas, gdy uświadamiając sobie rodowód tych kategorii, zdecydujemy się je odkurzyć i wyposażyć w nowe, strukturalistyczne treści.

Modernizm, pojmowany jako splot różnokierunkowych dążeń artystycznych, wymaga rozpoznania pewnej dominanty, cechy, która włącza epokę w historycznoliteracką całość i na tym tle ze zmienną wyrazistością manifestuje swą obecność. Innymi słowy — chodzi o ten wątek, który najmocniej dokumentuje dynamikę poznawanego okresu: jego przechodzenie od fazy inicjatyw, poprzez pełną krystalizację zamierzeń, do etapu ich dekompozycji. Tym szczególnym wątkiem jest dla Głowińskiego — przypomnijmy — zespół rozmaitych zabiegów artystycznych tak ukierunkowanych, by uwidocznić fizyczną (brzmieniową) stronę języka, by pokazać, że słowem można posługiwać się jak materialnym przedmiotem. Wspomniany rodzaj działań daje się obserwować w modernistycznej prozie, ale impulsów do tych działań szukać trzeba w obrębie praktyk poetyckich, będących na przełomie wieków drogowskazem dla literackich poszukiwań.

Wypada żałować, że Głowiński nie zrealizował dotąd swojego planu i nie napisał zapowiadanego „większego studium o poetyce Norwida”<sup>4</sup>. Byłoby ono — można sądzić — monograficznym ujęciem kwestii, która przewija się w szkicach już opublikowanych, a która dotyczy Norwidowskiego rozumienia roli poety — „sługi słowa”. Twórczość autora *Ad leones!* stanowi dla historyka literatury teren problemowo rozległy i bogato urzębiony. To niemal przestrzeń labiryntu, gdzie bardzo łatwo doświadczyć uczucia bezradności i zagubienia. Głowiń-

---

<sup>4</sup> Zob. M. Głowiński *Norwida wiersze-przypowieści*, w: *Cyprian Norwid. W 150-lecie urodzin*, red. M. Żmigrodzka, Warszawa 1973, s. 72, przypis.

ski zapuszcza się w tę przestrzeń w jasno określonym celu — by zbadać „poczę form poruszonych”, poczę, która — choć osadzona głęboko w tradycji romantycznej — jest zapowiedzią technik operowania słowem nie tylko romantyzmowi nie znanych, ale wręcz sprzecznych z jego założeniami. Głowińskiego pisanie o Norwidzie to jeden z licznych przykładów ilustrujących łączenie strukturalizmu z badaniem procesów rozwojowych. Norwidowska poetyka jawi się bowiem badaczowi jako układ dynamiczny, który współorganizują sprzeczne tendencje literackie: z jednej strony — ustępujące czy nawet głęboko anachroniczne, z drugiej — antytradycjonalistyczne i nowatorskie. Ale studia o autorze *Promethidiona* są przede wszystkim doskonałym potwierdzeniem strategii przyjętej w opisie modernizmu, a która oznacza, że istotną wiedzę o badanym układzie niesie obserwacja jego fazy prenatalnej.

„Źródeł” modernistycznych technik poetyckich — demonstruje to z wielką dobitnością Głowiński — szukać trzeba w Norwidowskiej koncepcji „słowa-rzeczy”, słowa, po które nie sięga się bezrefleksyjnie, ale które — jak rzecz właśnie — za każdym razem trzeba na nowo ukształtować. „Poczę form poruszonych” jest zapowiedzią, której nie sposób jednak wyizolować z historycznoliterackiego kontekstu; Norwid nie był modernistą urodzonym za wcześnie, prekursorem z własnego wyboru. Widoczność słowa (i ogólnie — widoczność formy) ma u niego uzasadnienia wielorakie, w każdym razie nie może być rozpatrywana bez uwzględnienia również tego, co zwykło się określać mianem filozofii czynu, a co włącza praktykę poety w obręb myślenia typowo romantycznego. Prekursorem nie zostaje się z własnego wyboru; dzieje literatury dowodzą, że każda epoka na nowo buduje tradycję, wybiera z przeszłości elementy, które pragnie ocalić, odsuwając na dalszy plan inne, jeszcze inne — skazując na zapomnienie. I w tym wzajemnym oddziaływaniu przeszłości i terażniejszości, znakomicie steoretyzowanym w studiach Głowińskiego poświęconych tradycji literackiej<sup>5</sup>, leży klucz do zrozumienia przyczyny zaanektowania Norwidowskiego idiomu przez pokolenie modernistów. Modernizm, wybierając dla siebie określoną tradycję, stwarza tym samym

---

<sup>5</sup> Zob. przede wszystkim M. Głowiński *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962; z prac późniejszych: *Literatura i nos Kleopatry* [w książce: *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992].



własną przeszłość. Przejmując jakąś część literackiej spuścizny, formuje przeszłość, modeluje ją wedle własnych wzorów. Co oznacza również — rekontekstualizuje twórczość tego czy innego pisarza, wprowadza ją w nowy układ zależności, by w rezultacie ujrzeć w poczynaniach poprzednika działania prekursorskie. Norwid — podkreślmy raz jeszcze — jest poetą, którego twórczość zajmuje Głowińskiego w szczególnym aspekcie: jako składnik modernistycznej tradycji.

Książki o Leśmianie i Tuwimie przynoszą rozpoznanie modernistycznych „ujść”. I tu, podobnie jak w studiach o Norwidzie, opis strukturalny nie prowadzi do wypreparowania badanych poetyk z historycznoliterackich uwikłań. Przeciwnie — jest to w obu razach analiza zjawisk, które są jakby chwilową krystalizacją tendencji, realizujących się w rozległej diachronii. Diachroniczne ujęcie systemu poetyckiego prowadzi do odsłonięcia jego historycznych warstw; pozwala pokazać, jak układają się w nim rozmaite złoża tradycji, które — podobnie jak złoża geologiczne — ulegają niekiedy zaskakującym przemieszczeniom. Jeden, bardzo wyrazisty przykład: twórczość Tuwima, zwłaszcza jej dojrzałą fazę, łączy Głowiński z oddziaływaniem tradycji romantycznej i polemicznym dialogiem poety z estetyką młodopolską. Ale praktyka literacka autora *Zieleni* żywi się również sokami innej tradycji — poezji Norwida. Tuwim nawiązuje do doświadczeń Norwida w specjalny sposób — przez wcześniejsze przyswojenie sobie futurystycznych technik posługiwania się słowem. Dociera więc do Norwidowskiego idiolektu posuwając się jakby pod prąd historii: zbliżenie do futuryzmu pozwala bowiem na spożytkowanie impulsów płynących z modernizmu, to z kolei łączy się z uaktywnieniem tendencji biorących początek w praktykach autora *Vade-mecum*. Mowa Tuwima — pokazuje Głowiński — zawdzięcza swój modelunek słowu Norwida, ale ta zależność jest relacją złożoną, opartą na istnieniu wielu ogniów pośredniczących, których porządek dokumentuje współobecność w synchronii historycznie różnych wzorów poezjowania.<sup>6</sup>

Poetyka Tuwima, tak jak ją przedstawia Głowiński, stanowi jedno z ważnych „ujść” modernizmu. Chodzi wszak o pisarstwo, które — choć odchodzi daleko od młodopolskiej stylistyki — to jednak nie

---

<sup>6</sup> Zob. *Poetyka Tuwima*.

porzuca problemów, jakimi żyła literatura przełomu wieków, a to znaczy również — nie wstrzymuje się od podejmowania kwestii warsztatowych. Refleksja o tworzeniu towarzyszyła literaturze od zawsze, ale w modernizmie widzi Głowiński wzmoczenie zainteresowań językiem i fizyczną fakturą wypowiedzi: słowo nabywa widzialności nie tylko wskutek rozmaitych uduźwień, ale też dlatego — że staje się przedmiotem poetyckiego dyskursu (wchodzi w rolę bohatera lirycznego). Liczne u Tuwima refleksje nad słowem i tworzeniem, przybierające formę „traktatu lirycznego”, to — wedle Głowińskiego — jeden z wariantów odpowiedzi na młodopolską dyrektywę „pisarsstwa języka obnażonego”.

Inny jej wariant został pokazany w książce *Zaświat przedstawiony*, wpisującej twórczość Leśmiana w kontekst przeformułowań poetyki modernizmu. Interpretacyjnym kluczem czyni tu Głowiński koncepcję, wedle której w działaniach słownych poety reaktywowany zostaje stosunek do świata, jaki charakteryzuje człowieka pierwotnego. W świetle tej koncepcji, świetnie pokazanej w Leśmianowskiej mowie, język ma moc magiczną: „Za pomocą słowa nie tylko opisuje się to, co jest, ale nadaje światu byt”.<sup>7</sup>

Korzenie takiego stosunku do języka sięgają głęboko, w wiek XVIII, ale najistotniejszym układem odniesienia dla Leśmianowskich manifestacji słowa kreatywnego są poetyckie doświadczenia modernistów. Znajdowało w nich bowiem wyraz przeświadczenie, że celem sztuki nie jest naśladowanie natury, lecz konkurowanie z nią w dziele twórczenia. Wystarczy wszak przypomnieć znamienne *dictum* z biblii modernistów, niosące wezwanie, by naturę („odwieczną tę nudziarę”) — „zastąpić, na ile się tylko da, sztuką”.<sup>8</sup>

Leśmian — powtórzmy — interesuje Głowińskiego jako spadkobierca modernizmu, poeta korzystający z jego artystycznych rozwiązań, ale wprowadzający je zarazem w nowe i nie przewidziane konteksty. Leśmianowskie słowo widzialne jest z pozoru tym samym, którym posługiwali się poeci Młodej Polski; z pozoru, bo w obu przypadkach ta widzialność wynika z innych uzasadnień. *Zaświat przedstawiony* wyrasta z przekonania, że różne realizacje tej samej zasady artystycz-

<sup>7</sup> M. Głowiński *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 33.

<sup>8</sup> J.-K. Huysmans *Na wspan, przekł. i wstęp J. Rohoziński*, Warszawa 1976, s. 70.

nej pozwalają lepiej zrozumieć samą zasadę — właściwie ją wyodrębnić i sproblematyzować.

Wróćmy na koniec do metafory wielkiej miłości i flirtu. Głowiński porusza się po rozległym terenie, ale — jak przekonuje swoim pisaniem — terenie jednorodnym. Interesuje go modernizm wraz z obrzeżami, okres, który w przybliżeniu zamknąć by można datami: 1850–1950. Zainteresowań historycznoliterackich Głowińskiego nie sposób oddzielić od jego koncepcji teoretycznych, wśród których miejsce szczególnie ważne zajmuje kwestia tradycji literackiej. Autor *Powieści młodopolskiej* ogląda przełom wieków z podwójnej perspektywy: od strony przedsięwzięć artystycznych, które składają się na tradycję modernizmu (Norwid, ale i klasyczna powieść realistyczna), oraz od strony tych zjawisk, które modernizm włączyły do własnej tradycji (Leśmian, Tuwim, Witkacy, Gombrowicz; także — Białoszewski).<sup>9</sup> Dlatego wycieczki w dwudziestolecie (i dalej) nie są tutaj żadnym historycznoliterackim flirtem, podobnie — wyprawy w głąb wieku XIX. Nie są, bo badacz ani w jednym, ani w drugim wypadku nie sięga po cudze.

*październik 1994 r.*

---

<sup>9</sup> Rysuje się tu ciekawy problem, jak z tradycji modernistycznej korzysta polski socrealizm. Problem tym bardziej frapujący, że w pracach o „sztuce zdegradowanej” (zebranych w tomie: *Rytnal i demagogia*, Warszawa 1992) są sygnały świadczące o tym, iż Głowiński nie lekceważy jej związków z poetykami awangardowymi.