

# „Gdzie się zbudziłem”

Joanna Grądziel-Wójcik

czyli poranek  
w bloku według  
Stanisława Barańczaka

Stanisław Barańczak, *Gdzie się zbudziłem*

Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest  
strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie  
dół? spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało,  
leżące na wznak, to ręka, w której zwykle  
trzymam widelec, a tą drugą chwytam  
nóż lub wyciągam ją na przywitanie;  
pode mną prześcieradło, materac, podłoga,  
nade mną kołdra i sufit; po lewej  
ręce ściana, przedpokój, drzwi, butelka z mlekiem  
stojąca już pod drzwiami, bo po prawej widzę  
okno, a za nim świt; pode mną  
przepaść pięt, piwnica, a w niej hermetycznie  
zamknięte słoje z kompotem na zimę;  
nade mną inne piętra, strych z bielizną  
na sznurach, dach, telewizyjne  
anteny; dalej, po lewej, ulica  
wiodąca na zachodnie przedmieścia, za nimi  
pola, szosy, granice, rzeki i przypiływy,  
oceanu; po prawej, już w szarych zaciekach  
świtu, inne ulice, pola, szosy, rzeki,  
granice, mroźne stepy, lodowate lasy;  
pode mną fundamenty, ziemia, otchłań ognia,  
nade mną chmury, wiatr, blednący księżyc,  
ledwie widoczne gwiazdy, tak:

odnaleziony,  
przymyka jeszcze oczy, z głową w miejscu  
krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów,  
przybity do tych wszystkich naraz krzyży  
miarowymi ćwiekami dudniącego serca.

Zacząć wypada od tego, co dane zostało w wierszu<sup>1</sup> w sensie jak najbardziej dosłownym: od „niepowtarzalnej prawdy konkretności”<sup>2</sup> w planie świata przedstawionego, do której taką wagę przywiązywał Stanisław Barańczak. Określenie psychosomatycznej i percepcyjnej sytuacji podmiotu możliwe jest dzięki ustaleniu czasoprzestrzennych relacji, w których ten się znalazł. Tekst lokuje bowiem „ja” w konkretnym „tu i teraz”, determinując jego sposób wysłowienia oraz nadając czytelnikowi kierunek interpretacji – nie ma właściwie w wierszu niczego, czego wcześniej nie byłoby w zmysłach bohatera<sup>3</sup>, a jego rozbudowany, rozwijający się *in statu nascendi* monolog stanowi odpowiedź na tytułowe pytanie: „Gdzie jestem” oraz siłą napędową dla następujących po nim wersów. Odpowiedź nie wydaje się skomplikowana: podmiot znajduje się w bloku, w swoim mieszkaniu, we własnym łóżku; jego przebudzenie ma charakter w pełni fizyczny, dający się odnieść do potocznego doświadczenia dezorientacji przestrzennej, która towarzyszy nam zwykle w nowym, obcym miejscu – otwierając oczy, nie potrafimy się odnaleźć, określić, gdzie jesteśmy. Bohatera zawodzi czucie głębokie, nie działa sprawnie zmysł propriocepcji, który wiąże się ze świadomością lokalizacji ciała w przestrzeni, dlatego też dwa pierwsze wersy wypełniają krótkie pytania, pięciokrotnie, jakby w popłochu i nerwowości powtarzające zaimek pytający. Tekst rozpoczyna się tym samym od specyficznego „układu skracania”, redukcjonowania fraz w celu doprecyzowania znaczeń (odwrotnie niż w Peiperowskim układzie rozkwitania<sup>4</sup>): „Gdzie się zbudziłem? gdzie jestem? gdzie jest” i ten swoisty redukcjonizm poznawczy, mimo zataczania przez wiersz coraz szerszych kręgów w przestrzeni, będzie nam towarzyszył w dalszym jego ciągu. Bohater stara się ustalić swoje położenie i relacje ze środowiskiem zewnętrznym – „gdzie jest / strona prawa, gdzie lewa? gdzie góra, a gdzie / dół?” – i wysiłek ten zajmuje niemal cały tekst, który wyjaśnia też przyczynę tej dezorientacji – zaburzenia propriocepcji związane są bowiem ze specyficzną sytuacją architektoniczną, która oddziałuje na sposób językowego poznawania świata<sup>5</sup>. Poczucie zagubienia i niekoherencji obrazu własnego ciała znajdują tu bowiem odbicie w dezintegracji na poziomie składni.

Myślenie o świecie zaczyna się zatem od ciała. Próbuje rozpoznać strony świata, podmiot lokuje punkt orientacyjny we własnym ciele, jakby na nowo je odnajdując i nazywając. Sytuacja jest zgoła gombrowiczowska: ja, niczym Józio w *Ferdynandzie*, budzi się we własnym pokoju z wrażeniem obcości i próbuje odbudować swoją tożsamość, zaczynając od uporządkowań somatycznych: „to ręka, w której zwykle / trzymam widelec, a tą drugą chwytam / nóż lub wyciągam ją na przywitanie”. Zbudzić się, znaczy być świadomie, co możliwe jest dzięki reinkorporacji „ja” (umieszczenie to wszak ucieleśnienie) i przywróceniu bądź nadaniu przezeń światu porządku: „Obecność ciała **tutaj** koordynuje doświadczenie przestrzeni, określa osie postrzegania i odmierza egzystencjalne dystanse. Ruch i czas stają się zasadniczymi komponentami tego rodzaju doświadczenia,

<sup>1</sup> Wszystkie wiersze Stanisława Barańczaka cytuję za wydaniem: S. Barańczak, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007. Tekst *Gdzie się zbudziłem* – na s. 102.

<sup>2</sup> Określenie pochodzi z tytułu wywiadu przeprowadzonego z Barańczakiem. Zob. *Niepowtarzalna prawda konkretności*, rozmawiała Irena Grudzińska-Gross, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 262, 9.11.1996, s. 8.

<sup>3</sup> Zob. A. Nasiłowska, *Persona liryczna*, Warszawa 2000, s. 49.

<sup>4</sup> O układzie rozkwitania u Barańczaka zob. D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 60–62. Szerzej o związkach wczesnej poezji Barańczaka z koncepcją Tadeusza Peipera na przykładzie *Dziennika porannego*, który wyrasta z ducha i w krytycznej kontynuacji myśli przywódcy pierwszej awangardy, pisałam w tekście „Zmiażdżona epopeja”. *Dziennik poranny Stanisława Barańczaka a twórczość Tadeusza Peipera*, [w:] J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010, s. 114–130.

<sup>5</sup> Zob. M. Rembowska-Płuciennik, *Propriocepcja*, [w:] *Sensualność w kulturze polskiej*, <<http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/propriocepcja-394/>> [dostęp: 26.01.2015].

nierozdzielni z przestrzenią<sup>6</sup>. Dla podmiotu wiersza pytanie o lokalizację staje się tym samym pytaniem tożsamościowym, egzystencjalnym i metafizycznym zarazem, a sfragmentaryzowana i wpisana w przestrzeń cielesność (rozrzucone obie ręce, przymknięte oczy, głowa i dudniące serce) rozpoczyna proces kodowania znaczeń. Mozolne formułowanie rozwlekłej enumeracyjnie odpowiedzi oznacza przeciwdziałanie fizycznej i psychicznej dezintegracji i rozumiane być może jako odbywający się w podmiocie proces samouświadomienia, pokonywania poczucia chaotyczności istnienia i niemocy ciała. Wiersz stanowi zatem próbę uspołnienienia ciała, jedynego punktu orientacyjnego i pewnego źródła odpowiedzi, dzięki któremu odbywa się konkretyzowanie świata.

Sytuacja zostaje opanowana w trzecim wersie, w którym wyraźnie daje się odczuć ulgę: „spokojnie; spokojnie: to jest moje ciało”. Fragment ten pokazuje, jak z reguły trudne do wykonania głosowego (ze względu na silny tok przerzutniowy i brzmieniowe komplikacje) wiersze Barańczaka korzystają z dykcji języka mówionego, jego intonacji i emocjonalnej dramatyzacji: cytowany wers jest dowodem na poetycką *mimesis* języka, domagając się rekonstrukcji pragmatycznej sytuacji wypowiedzi, która jest tu działaniem właśnie – gestem uspokojenia, opanowania emocji i skupienia. Jednocześnie, co istotne, już w tym wersie podmiot sygnalizuje dystans do własnego ciała: „ja” nie tylko mówi z perspektywy somy (mówi ciałem), ale także spogląda na nią z zewnątrz (mówi o ciele), traktując jako przedmiot obserwacji. Dopiero gdy uświadomi sobie swoją/jego obecność, zaczyna umiejscawiać w przestrzeni pozostałe, coraz dalsze obiekty. Dalszy ciąg wiersza, po dwukropku w 3 wersie, rozpoczyna etap identyfikacji przestrzeni wokół „ja”, uruchamiając pytania o opartą na somatyczności wielowymiarowość i złożoność ludzkiej kondycji, o relacje między materią a metafizyką, ciałem a świadomością.

Przy okazji przełamującego semantycznie wers dwukropka warto zwrócić uwagę na budowę wersyfikacyjną tego tekstu – Jerzy Kandziora pisał o „nieregularnym konturze stychicznego wiersza” i „**workowatej** przestrzeni utworu”<sup>7</sup>. Wydaje się jednak, że budowa tekstu została tu precyzyjnie przemyślana, a opozycje przestrzenne oraz rozrastające się enumeracje wpisane w konstrukcję, która wspomaga krzyżujące się linie podziału. Do „wszystkich pionów i poziomów” przecinających się w tekście dołącza niezgodny podział wersyfikacyjny i składniowy, typowy, rzecz jasna, dla wiersza Barańczakowego, tutaj z umiarem wykorzystujący semantyzację klauzul. Tekst rozpada się na trzy części oddzielone dwukropkami: dwa pierwsze wersy i połowa trzeciego budową składniową podkreślają nerwowe przebudzenie, o czym była już mowa; dalej następuje umiejscowienie ciała w przestrzeni, która rozrasta się fragmentarycznie, ewokowana przez oddzielone średnikami frazy wchodzące w skład jednego zdania, aż do kolejnego dwukropka w wersie 24. To miejsce drugiego przełamania semantycznego, gdy po najdłuższej części opisowej podmiot uświadamia sobie swój stan: „tak: / odnaleziony”. Wers rozpada się tu w miejscu średniówki i następuje zasadnicza dla tekstu zmiana osoby mówiącej – z pierwszej na trzecią. Stychiczność utworu uzasadnia poetyka „jednego tchu”<sup>8</sup> – ekspresja pytań przypominających monolog wewnętrzny wyhamowuje jednak, gdy monolog zmienia się w jedno długie, starannie uporządkowane interpunkcyjnie zdanie. Przy

<sup>6</sup> E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 67–68.

<sup>7</sup> J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007, s. 105.

<sup>8</sup> Chodzi tu rzecz jasna o charakterystyczną dla Barańczaka poetykę wiersza, sygnowaną tytułem wiersza *Jednym tchem*, który rozpoczynał tomik pod takim samym tytułem, wydany po raz pierwszy w grudniu 1970 r., a przedrukowany w *Dzienniku porannym* dwa lata później. Wiersz stanowi długie, niedokończone, rozbite na nierówne wersy zdanie, wykorzystujące konstrukcję układu rozkwitania, wypowiedziane na jednym oddechu i regulowane jedynie interpunkcją, umieszczającą przecinki zwłaszcza w środku wersu; przerzutnia tnie tu zdania antyskładniowo, uwieloznaczając pozostawione w klauzulach wyrazy poprzez wykorzystanie napięcia między intonacją wersową i zdaniową. Zob. J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań...*, dz. cyt., s. 121–123.

tym nie jest ono tak trudne do artykulacji jak na przykład w wierszu *Jednym tchem*, charakterystyczny dla Barańczaka tok askładniowy zostaje tu bowiem neutralizowany czy łagodzony krzyżującym się z nim tokiem enumeracyjnym, a silnych przerzutni jest stosunkowo niewiele. Co ciekawe, połowę z 28 wersów stanowi trzynastozgłoskowiec w tradycyjnej odmianie ze średniówką po 7. sylabie oraz stałym akcentem paroksytonicznym w klauzuli i przed średniówką. Występuje on w przeplocie z jedenastozgłoskowcem w równie klasycznym rozmiarze (5+6), pojawiającym się dziewięciokrotnie, przestrzegającym regularności akcentowej w średniówce i klauzuli. Pozostałe 5 wersów to dwa dwunastozgłoskowce (2. i 4. wers), jeden dziesięciozgłoskowiec (1. wers) i dwa dziewięciozgłoskowce (11. i 15. wers). Najwięcej nieregularności sylabicznych pojawia się w pierwszych czterech wersach (10-12-13-12), ale gdy sytuacja podmiotu zostaje rozpoznana i „ja” stabilizuje się w przestrzeni, te najbardziej rozpoznawalne formaty sylabika zaczynają się przeplatać, dwukrotnie tylko skracając wers do 9 sylab. Jedenasto- i trzynastozgłoskowiec nadają się doskonale, by pomieścić długie, składniowo rozbudowane zdanie o tendencji do prozaizacji, pozwalają na narracyjną rozległość oraz nadają rozmachu przestrzennego, nie dopuszczając zarazem do sylabotonizacji, czyli rytmyzacji, która mogłaby potwierdzić otwarcie metafizyczne<sup>9</sup>. Monolog podmiotu zostaje więc zawieszony na nieregularnym powrocie fraz, czasem wyrównujących się na dłuższy czas: sześć kolejnych wersów od 17. do 22., opisujących fragmenty krajobrazu po lewej i prawej stronie, jest regularnie trzynastozgłoskowych. Nie odczuwamy jednak w pełni metryczności, bo poeta skutecznie zaciera ją, przesuwając działy składniowe do wewnątrz wersów i osłabiając wobec nich klauzule. Odbywa się tu zatem specyficzna „walka z rytmem”, w pewnym sensie analogiczna do tej, którą opisał Barańczak w interpretacji *Świtów* Miłosza<sup>10</sup>: na wyczuwalny w głośniejszej lekturze spokojny tok jedenasto- i trzynastozgłoskowca nakłada się przeciwdziałający wyrównaniom porwany tok składniowy. Średniki aż siedmiokrotnie tną zdanie, szatkując je na fragmenty, z których każdy rozpoczyna się spojrzeniem w inną stronę świata, wyraźnie wskazując na nierównomierną ich dystrybucję: „pode mną” i „po lewej” pojawiają się częściej niż „nade mną” i „po prawej”. „Workowatość” wiersza okazuje się zatem pozorna, a kontur styliczny dokładnie przemyślany, logiczny i porządkujący wypowiedź – z jednej strony, krzyżują się tu ze sobą tylko dwa dominujące w polskim wierszu sylabicznym i najbardziej rozpoznawalne formaty, z drugiej – metrum sylabiczne przeciwstawia się nielicznym nieregularnościom.

Wróćmy do początkowego zwrotu semantycznego (po pierwszym dwukropku), gdy bohaterowi udaje się określić ułożenie własnego ciała: „to jest moje ciało, / leżące na wznak”. „Ja” przyjmuje postawę horyzontalną, nieaktywną, spoczywając w swym łóżku nieruchomo jak przybity do krzyża. „Na wznak” znaczy bowiem na plecach, ale też „ułożony w znak”, czyli stający się znakiem, poprzez rozłożenie rąk na lewo i prawo – również znakiem krzyża. Podmiot znajduje się w „miejscu / krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów”, a jego ciało stanowi tu centrum wszechświata, jest antropocentrycznym punktem orientacyjnym, wokół którego w kolejnych wersach rozrasta się opisywany stopniowo krajobraz. Zanim jednak uruchomią się odwołania sakralne i metafizyczne konteksty tego wiersza, wykorzystującego obrazowanie pasywne oraz polisemię słowa „krzyżować się”<sup>11</sup>, warunkującym go punktem wyjścia, „przestrzenią mówiącą”

<sup>9</sup> O znaczeniu rytmu w poezji Barańczaka i jego metafizycznym światopoglądzie pisała szeroko Joanna Dembińska-Pawelec w książce *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Katowice 2010.

<sup>10</sup> S. Barańczak, *Tunel i lustro. Czesław Miłosz: „Świt”, [w:] tegoż, Pomyślane przepaście. Ośiem interpretacji*, posłowie I. Opacki, w układzie i oprac. J. Tambor, R. Cudaka, Katowice 1995, s. 9–21.

<sup>11</sup> Zwraca na to uwagę w swojej interpretacji Krzysztof Kłosiński. Zob. K. Kłosiński, *Ponad podziałami*, [w:] *„Obchodzę urodziny z daleka...”. Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 24–25.

w wierszu jest poetycko skonstruowana, zaproszona doń sceneria mieszkalnego bloku początku lat 70.

Architektonicznie tekst został rozpięty na spacialnych określeniach, „dosłownie naszpikowany słowami i wyrażeniami mającymi związek z przestrzenią i ruchem w przestrzeni”, rozpisany opozycjami na stronę prawą i lewą, górę i dół, co skłania, „aby klucza do ogólnego sensu wiersza poszukiwać w jego potraktowaniu przestrzeni”<sup>12</sup>, by zacytować Barańczaka piszącego o wierszu Juliana Przybosia *Notre-Dame*. Gdyby przejąć strategię interpretacyjną od autora, który w liryku awangardzisty dostrzegł zapis przeżyć i wrażeń podmiotu znajdującego się w katedrze, przerażający się w stosunek rozumienia, to blok Barańczaka, tak jak katedrę Przybosia, pojmować należałoby w kategoriach relacji między człowiekiem a blokiem: przestrzeń katedry czy bloku jest zarazem doświadczana cielesnie i wywiera wpływ na stan ducha obcującego z nią podmiotu. Spróbujmy zatem zrekonstruować sytuację liryczną, przepuszczając własny tekst Barańczaka „przez sito zatrzymujące takie właśnie **spacjo-kinetyczne** jednostki znaczeniowe, tj. słowa i wyrażenia nazywające lub określające lokalizację, ruch, kierunek, pozycję względem czegoś, rozmiar itp. czy to obserwatora, czy jakiegokolwiek obiektu opisu”<sup>13</sup>. Zostały one w wierszu dobrane tak, że układają się w (dodajmy od razu: silnie obciążone kulturową symboliką) kontrastujące pary: lewo – prawo, góra – dół, wewnątrz – na zewnątrz, otwarte – zamknięte, ruch – bezruch.

Odnajdywanie się „ja” zaczyna się od płaszczyzny horyzontalnej: po lewej mamy widelec, a po prawej nóż; „po lewej” wzrok dosięga przez ścianę do przedpokoju do drzwi i butelki z mlekiem; po prawej stronie są już tylko okno i szary świt. Następnie podmiot analizuje oś wertykalną: „pode mną” prześcieradło, materac, podłoga, kołdra, sufit, a dalej pod podłogą – kolejne piętra, piwnica i słoje z kompotem; nad sufitem – następne piętra, strych, sznury z bielizną, dach i anteny telewizyjne. Tu na razie się zatrzymajmy, zanim „ja” sięgnie wzrokiem poza betonowe mury: wiersz oddaje architektoniczne realia mieszkania w wielopiętrowym bloku, mieszkania wypełnionego typowymi sprzętami i rekwizytami, wybiera elementy wskazujące na zadomowienie i praktyczne czynności życiowe: gotowanie, przechowywanie, pranie oraz oglądanie (telewizyjne, propagandowe okno na świat). Wiersz z *Dziennika porannego* to zatem jeden z wielu tekstów Barańczaka, których scenerię stanowi budownictwo mieszkaniowe czasu PRL-u, poddające próbie zarówno estetyczny, jak i humanistyczny aspekt pojęcia architektury. Temat blokowego doświadczenia pojawia się dyskretnie już w tym tomie, rozwija w *Sztucznym oddychaniu* i powraca ze wzmoczoną siłą w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu*, zwłaszcza w cyklu *Kątem u siebie (Wiersze mieszkalne)*. W analizowanym wierszu znajdujemy zapowiedź eksploatowanej później metaforyki, pewien blokowy wzorzec z wyróżnioną (choć wcale nie ulubioną) porą dnia – porankiem, świtem, znajdujący kontynuację w późniejszych tekstach.

Nazywając przestrzeń, podmiot próbuje zatem się odnaleźć w trzech wymiarach budynku, ale ujawnia również istnienie jeszcze jednego, „czwartego wymiaru”, poszerzającego geometryczną bryłę o relacje tworzące się między blokiem a człowiekiem, wyznaczającego sposób, w jaki obiekt uzależnia zachowanie i postawę przebywającej w nim osoby<sup>14</sup>. I właśnie ten „czwarty”, antropologiczny i otwarty na metafizykę wymiar staje się tu najistotniejszy. Na ile bowiem blok i jego wewnętrzne układy przestrzenne programują życie społeczne jego mieszkańca? Jak wpływają na postępowanie i samopoczucie bohatera, jak kształtują jego doświadczenie?

<sup>12</sup>S. Barańczak, *Wzlot w przepaść. Julian Przybóś: „Notre-Dame”*, [w:] tegoż, *Pomyślane przepaście...*, dz. cyt., s. 31.

<sup>13</sup>Tamże, s. 31–32.

<sup>14</sup>Zob. M. Reed Hall, E.T. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, przekł. R. Nowakowski, Warszawa 2001, s. 15.

Barańczak w późniejszej o kilka lat recenzji tomu *Odczepić się* Mirona Białoszewskiego zauważa: „Nowe osiedla, bloki-pudełka, **wysokościowce** i **mrówkowce** wystające z rozjechanego przez ciężarówki błota, to bądź co bądź stała dominanta naszego krajobrazu, przemożny (choć nieszczególnie atrakcyjny) symbol naszej współczesności, obrazowa forma życia dziejącego się tu i teraz”<sup>15</sup>. O ile jednak analizowane przez niego wiersze Białoszewskiego można czytać jako dokument peerelowskiej egzystencji, poetycko przetransponowanego na formę wierszy doświadczenia, jakie niosło ze sobą mieszkanie w jedenastokondygnacyjnym wieżowcu przy Lizbońskiej, o tyle w przypadku Barańczaka nie chodzi o rejestrację zdarzeń, uciążliwych atrakcji i trudny, ale przecież postępujący i możliwy proces zadomowienia. Autor *Dziennika porannego* zamieszkać w bloku nie chce, ponieważ ten staje się dlań symbolem zniewolenia, indoktrynacji, podporządkowania władzy. Nowoczesne modernistyczne budownictwo blokowe, nieuwzględniające historycznej i lokalnej specyfiki miejsca, nierespektujące uczuciowych i estetycznych potrzeb mieszkańców, przynosiło określoną wizję porządku społecznego, która była świadectwem planowania społeczeństwa – projekty architektoniczne miały mieć bowiem zdolność przemiany ludzi. Architektura o abstrakcyjnych, geometrycznych kształtach mogła się stać doskonałym zapleczem dla kształtowania dającej się ideologicznie kontrolować zbiorowości, tłumiąc ekspresję indywidualnego użytkownika. W roku wydania *Dziennika porannego* wysadzono osiedle w St. Louis w Missouri, zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego jako modelowy przykład realizacji stylu modernistycznego i nagrodzone w 1951 roku przez Amerykański Instytut Architektury<sup>16</sup>. Była to symboliczna „śmierć nowoczesnej architektury”<sup>17</sup>, która u nas przeżywała w tym czasie drugą młodość.

Do negatywnych społecznych skutków blokowego budownictwa należała towarzysząca mu funkcjonalna i formalna uniformizacja, niezaspokajająca społecznych i kulturowych potrzeb, niepozwalająca na wyrażenie indywidualnych aspiracji. Co istotne, mieszkaniem tej architektury nie był „w stanie zidentyfikować się nie tylko ze swym miastem, ale i z najbliższym otoczeniem”<sup>18</sup>. Ów problem z zadomowieniem, regularność i geometryczność najbliższej przestrzeni, monotonna powtarzalność układów, porządkujących przestrzeń wertykalnie i horyzontalnie zostają w wierszu nie tyle stematyzowane, ile pokazane dzięki krzyżującej różne porządki konstrukcji wiersza, stając się ilustracją słów Zygmunta Baumana: „Wystarczy uczynić układ ulic i domów regularnym, by regularnymi stały się pragnienia i postęпки mieszkańców. Wystarczy oczyścić miasto z wszystkiego, co przypadkowe i niezaplanowane, by działania ludzkie przestały być niesforne, kapryśne i nieobliczalne”<sup>19</sup>. Barańczak nie chce, jak Białoszewski, wykorzystywać „poezjotwórczych możliwości, jakie – paradoksalnie – tkwią w jałowym i nudnym pejzażu nowego osiedla”<sup>20</sup>; nie interesuje go interakcja między literaturą i architekturą, jak w przypadku wierszy z Lizbońskiej, przekładająca się na dostosowanie formy wierszy do

<sup>15</sup> S. Barańczak, *Widok z dziewiątego piętra. Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] tegoż, *Przed i po: szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 21.

<sup>16</sup> Zob. K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 2008, s. 159 oraz J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986, dz. cyt., s. 10.

<sup>17</sup> K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, s. 165.

<sup>18</sup> Zob. A. Basista, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa–Kraków 2001, s. 121.

<sup>19</sup> Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanomym – czyli o obcych w ponowoczesnym mieście*, [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1997, s. 148.

<sup>20</sup> S. Barańczak, *Widok z dziewiątego piętra...*, s. 21.

nowej sytuacji przestrzennej<sup>21</sup>, nie próbuje przeciwdziałać „nudzie blokowisk”. Autor *Wierszy mieszkalnych* stara się raczej obnażyć jego degradujący i opresyjny charakter. Analizowany wiersz znajduje się na początku tej drogi, demaskującej nieludzki, czwarty wymiar „maszyny do mieszkania”, poprzez ciąg wyliczeń wskazujących na podstawową i raczej ubogą (intelektualnie i emocjonalnie) zawartość bloku.

Gdy bohater zaczyna stopniowo się orientować w najbliższej przestrzeni, rozpoznając jej regularność („pode mną” i „nade mną” powraca z jednym wyjątkiem w nagłosach, a „po lewej” i „po prawej” w dalszych częściach wersów), zaczyna wyglądać na zewnątrz mieszkania. Przecinające się osie pionowa i pozioma pełnią tu funkcję porządkującą przestrzeń, a ramiona tak wyznaczonego krzyża utożsamione zostają z czterema stronami świata, stanowiąc podstawową figurę podziału przestrzeni, która rozrasta się, stając się coraz bardziej abstrakcyjną i niewyraźną: po lewej mamy ulicę, która wiedzie na zachodnie przedmieścia, dalej pola, szosy, granice, rzeki i przypiły oceanu; po prawej „okno, a za nim świt”, a raczej „szare zacieki / świtu”, dalej „inne ulice, pola, szosy, rzeki / granice”, robi się też coraz zimniej: „mroźne stopy, lodowate lasy”. Świat na zewnątrz nie jest ani optymistyczny, ani różnorodny, raczej anonimowy, monotony i przygnębiający. Być może jego podział kryje w sobie odniesienie do układu geograficznego i politycznego, nawiązując do istniejących za zachodnią „ścianą” krajów otwartych na ocean oraz przestrzeni stepów i lodowatej tundry po drugiej stronie. Silniejsze emocje może budzić przestrzeń rozrastająca się wzdłuż osi wertykalnej, rozpiętej zgodnie z symboliką krzyża między ziemskością a nieśmiertelnością, groźnie brzmi bowiem „pode mną / przepaść pięter” (przygotowana wersyfikacyjnie, podkreślona przerzutnią następującą po dużo krótszym, załamującym nieregularny sylabik wersie), piwnica i „hermetycznie / zamknięte słoje” (skupienie wyrazów tnie przerzutnią, podkreślając zamkniętość), a zwłaszcza znajdujące się najniżej: „fundamenty, ziemia, otchłań ognia. Gdy spojrzeć w górę: strych, sznury i dach (i pobrzmiwający paronomastycznie gdzieś w eterze strach) oraz nieuchwytnie chmury, wiatr i coraz bledsze, niemal niewidoczne księżyc i gwiazdy. Przepaść i piekielna otchłań poniżej wydają się bardziej wyraziste i przekonujące niż zamglona wizja milczącego nieba, a całe to kosmiczne obrazowanie o rodowodzie katastroficznym zostaje strywializowane przez blokową perspektywę.

W obrazowanie zaangażowane zostają zatem wszystkie żywioły: ocean, wody, rzeki, lód, mróz, ziemia, otchłań ognia. Utrwala się perspektywa panoramiczna, niemal kosmiczna, tak jakby zawieszony w środku bloku bohater widział więcej i dalej niż to możliwe. Świat wokół jest nieatrakcyjny i abstrakcyjny, przeraża lub mrozi krew w żyłach. Mamy tu do czynienia z uwewnętrzną, prywatną wersją katastrofizmu, odartą z wizyjnej metaforyki, poczucia wspólnotowości i ocalającego charakteru zagłady – w jego blokowej postaci przypomina on coś w rodzaju „małej apokalipsy”, prorocstwa „katastrofopodobnego”. Pozornie stabilna, banalna i trochę nudna codzienność „małej stabilizacji” z mlekiem czekającym co rano pod drzwiami, zapasami na zimę i suszącą się bielizną kryje w sobie niepokojące sygnały, ujawniane w leksyce o negatywnych odniesieniach, wykorzystujących zwłaszcza opozycję zamknięte–otwarte (zamkniętość, hermetyczność, ściana, granice – przepaść, otchłań, stopy, wiatr).

<sup>21</sup>Zamiast wierszy horyzontalnych, przypominających *Leżenie* z tomu *Było i było*, pisze białoszewskie wiersze w wieżowcu i o wieżowcu, swego rodzaju „wierszowce” (wiersze-wieżowce) – spionizowane, dostosowane kształtem graficznym do bryły budynku, oddające stosunki przestrzenne oraz umiejscowienie w nich podmiotu. O poezji powstałej po przeprowadzce na Lizbońską zob. J. Grądział-Wójcik, „Blok, ja w nim”. *Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego*, [w:] *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2011.

Zgodnie z symboliką chrześcijańską ramiona krzyża wyznaczały kierunki świata, a każdy szczegół otoczenia wbudowany był w plan zbawienia i obdarzony sensem: ojcowie Kościoła nauczali, „iż prawa belka krzyża wskazuje na wschód, ponieważ z tej strony przychodzi światło”, czyli źródło zbawienia<sup>22</sup>. Prawa strona Chrystusa odpowiadała zatem *vita aeterna* (życiu wiecznemu), sugerując jego boskość, lewa zaś wskazywała na życie doczesne, *vita praesens*, przy czym pamiętać trzeba, że strony wyznaczano zawsze z perspektywy Ukrzyżowanego. W wierszu po lewej stronie „mojego ciała” znajduje się ulica prowadząca na zachodnie przedmieścia, a światło przychodzące ze wschodu jest „w szarych zaciekach” i zapowiada srogą zimę; krajobraz wokół krzyża zostaje pozbawiony boskiej mocy i światła, zszarzały i wyzuty z nadziei, i tylko otchłan nabiera wyrazistej barwy ognia. Jeśli zatem leżący na wznak człowiek odsyłać ma do Chrystusa na krzyżu, to symbolika zostaje tu dopasowana do blokowych realiów – strywializowana, sprofanowana i unieruchomiona, podobnie jak bohater wiersza. Mamy bowiem ukrzyżowanie, ale bez perspektywy zbawienia; jest „wznak”, ale nie „znak”. Można powiedzieć słowami Barańczaka, że przebywanie w mieszkaniu ma w sobie „coś z bytu pośmiertnego”<sup>23</sup>, sennego „półżycia” bez obietnicy zmartwychwstania. Bohater wciąż leży, przymykając na powrót oczy...

Dominantą emocjonalną tego tekstu jest bowiem jego bezwarunkowa zgoda na bezruch, nie tylko fizyczna, ale i psychiczna pasywność bohatera. „Odnaleziony” w skrzyżowaniu pionów i poziomów mówi, on swojemu życiu „tak” – nie tyle nie może, ile raczej nie chce, nie próbuje zmieniać swego położenia, choć daleko mu też do „chwalcy leżenia”<sup>24</sup>, jakim był podmiot cyklu wierszy Białoszewskiego, pisanych jeszcze przed przeprowadzką do wieżowca przy Lizbońskiej. Jeśli przyjąć, że „czwarty wymiar” przestrzeni wymusza na nas odpowiednie zachowania, wpływa na emocje, powoduje dostrzeżenie uczuć do miejsca<sup>25</sup>, to u bohatera Barańczaka wyzwała ono przede wszystkim bierne stany psychiczne (dokładnie na odwrót niż w wierszach blokowych Białoszewskiego<sup>26</sup>). „Wobec miejsc człowiek znajduje się w nastroju. Z kościołem wiąże się nastrój powagi, spokoju i uroczystości, przeciwnie natomiast cyrk czy ruchliwa ulica są miejscem radości, zabawy i wesołości” – analogicznie blok w tym wierszu, przypominający przez skrzyżowanie pionów i poziomów kratę więzienia<sup>27</sup>, nie wywołuje w „ja” żadnych właściwie reakcji – emocjonalnych i intelektualnych – oprócz jednej: dezorientacji i strachu. Podmiot nie podejmuje starań, by coś w tej rzeczywistości zmienić, nie aktywizuje się, nie próbuje przejąć inicjatywy, by zapanować lub kształtować opisywaną przestrzeń, on jedynie ją zajmuje, przyjmując postawę pokorną wobec rzeczywistości, nawet jeśli nie wiąże się z nią akceptacja jego psychofizycznej kondycji<sup>28</sup>. Podmiot jest ukrzyżowany czy raczej sparaliżowany – niemocą, biernością, strachem? Zamknięty „hermetycznie” w bloku, bytujący gdzieś między

<sup>22</sup>M. Lurker, Misterium krzyża, [w:] tegoż, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przekł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 395.

<sup>23</sup>S. Barańczak, *Widok z dziewiętego piętra...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>24</sup>Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. *Impuls motoryczny w poezji J. Przybosa*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 11.

<sup>25</sup>Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 237–238.

<sup>26</sup>Białoszewski w wierszach z Lizbońskiej porzucił leżący tryb życia i przybrał postawę wyprostowaną, nieustannie stojąc w oknie, zbiegając po schodach, przemierzając korytarze, wychylając się z wieżowca w dosłowny i metaforyczny sposób, zamieszkując w nim przez nadawanie im znaczeń.

<sup>27</sup>„Krata zastępuje wyraziste i wyróżniające się, szczerlnie wypełnione sensem i sens narzucające obiekty miejskie anonimowymi skrzyżowaniami i bokami identycznych kwadratów; jeśli krata coś symbolizuje, to priorytet szkicu wobec rzeczywistości, logicznego rozumu wobec nierozumnego żywiołu; intencję ujarzmania kaprysów przyrody i historii przez wtłoczenie ich w ramy praw nieublaganych i nie podlegających odwołaniu”, pisał Bauman. Zob. Z. Bauman, *Wśród nas, nieznanomych...*, dz. cyt., s. 148.

<sup>28</sup>Według Yi-Fu Tuana „ciało nie tylko zajmuje przestrzeń, ale poprzez swoje intencje rządzi nią”. Zob. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przekł. A. Morawińska, wstęp K. Wojciechowski, Warszawa 1987, s. 52.



sznurami na strychu a przepaścią pięt, nie „wystaje”, nie wychyla się na zewnątrz jak Białoszewski<sup>29</sup>, bo też zlodowaciały pejzaż i szary, niepewny świt nie zachęcają do tego. W planie świata przedstawionego nie ma ciągu dalszego, ponieważ zablokowanemu w mieszkaniu bohaterowi nie warto się budzić – w przestrzeni metafizycznej wiersza jest ukrzyżowanie, nie ma zmartwychwstania<sup>30</sup>.

Krzyż to „haniebne poniżenie i pełne chwały wywyższenie, ludzkie cierpienie aż po śmierć i (wynikające z tego) wniebowstąpienie Syna Bożego”<sup>31</sup> – problem jednak w tym, że w blokowej wersji rzeczywistości ta druga część planu nie może się zrealizować. Pokój wydaje się więzieniem, a łóżko grobem, z którego podnieść się nie można. Ukrzyżowanie rozumieć tu można za to jako karę śmierci, zwyczajowy sposób karania przestępców i niewolników, który Rzymianie stosowali od wojen punickich<sup>32</sup>. I to niereligijne znaczenie zdaje się w tekście dominować, w blokowych pionach i poziomach dopełnia się bowiem życie ziemskie, ale nic tu się nie zaczyna i nie otwiera, architektura okazuje się bez-duszna i bez Boga, ale za to totalitarna, represyjna i zniewalająca. Według Kandziory ciało we wczesnej twórczości Barańczaka staje się „narzędziem demistyfikacji ideologii” oraz „postawy zgody na to zniewolenie”, a jeśli rejestruje „jego nieefektywną, zredukowaną egzystencję w czterech ścianach blokowego mieszkania”, to prowadzi „ku uogólnieniu kondycji ludzkiej”, uwznioślającej życie bohatera<sup>33</sup>. Autor monografii zauważa zarazem, że bohater *Dziennika porannego*, a potem *Sztucznego oddychania* „przeżywa swoją drogę krzyżową w peerelowskiej rzeczywistości. W sferze poetyki odpowiada to formule narracyjnej patrzenia z zewnątrz. Tylko narrator usytuowany poza światem wiersza, wizjoner, diagnosta i komentator-moralista, może wpisywać swego bohatera w tradycję biblijnego *sacrum* i porównywać jego los z losem Ukrzyżowanego”<sup>34</sup>.

W wierszu *Gdzie się zbudziłem* cały dotychczasowy wysiłek podmiotu koncentrował się na ustaleniu swego przestrzennego położenia – pierwszoosobowe „ja” znajdowało się obok, nad i pod, w środku opisywanej sytuacji. W wersie 24. wyznanie „ja” kończy się nagle na zawieszonym pośrodku „tak”, za którym pojawia się trzecioosobowy punkt widzenia. Podmiot spogląda teraz na siebie z zewnątrz, przyjmując perspektywę, która dominować będzie w późniejszych tekstach o podobnej tematyce. Zmiana punktu widzenia „ja” nie oznacza jednak jego uruchomienia, typowego dla modernistycznego widzenia przestrzeni miejskiej<sup>35</sup>, ruch nie staje się tu źródłem poznania i nie otwiera na świat zewnętrzny. Rekorporalizacji podmiotu nie towarzyszy zatem jego dynamizacja, także w znaczeniu intelektualnym: bohater zostaje umieszczony w określonej sytuacji przestrzennej, architektonicznej i egzystencjalnej, którą opisuje, ale czy potrafi ją zinterpretować? „Odnaleziony” mówi jedynie „tak” i „przymyka (...) oczy” na rzeczywistość, może ze zmęczenia, ale pewnie – odmawiając przebudzenia, które oznaczałoby przyjęcie na siebie

<sup>29</sup>W tomie *Odczepić się* zamknięty w klatce bloku podmiot wyznaje: „bo co i raz / wystaję / wyglądaniami / obawami / uniesieniami”. Zob. M. Białoszewski, *„Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980*, Warszawa 1994, s. 73.

<sup>30</sup>Świt, inaczej niż w wierszach Białoszewskiego, u Barańczaka nie może przerodzić się w dzień. Również w innych wierszach *Dziennika porannego* nad ranem „ciemność gęstnieje”, „o świcie codziennie noc musi się zacząć” (*Och, wszystkie słowa pisane*), a „O wpół do piątej rano (...) ciała kochanków nagie” są spocone „od jawy ciemnej” (*O wpół do piątej rano*). Z kolei w *1.1.80: Elegii trzeciej, noworocznej z Tryptyku* czytamy: „jak zsyj do śmieci / przepaść czeka pod nami: / u stóp ludnego bloku, / u stóp głodnego globu”, prosząc: „ześlij mi długie spanie / i niech oczy otworzę, / gdy już będzie po wszystkim”.

<sup>31</sup>M. Lurker, *Misterium krzyża*, dz. cyt., s. 389.

<sup>32</sup>Tamże, s. 390.

<sup>33</sup>J. Kandzióra, *Ocalony w gmachu wiersza...*, s. 40-41.

<sup>34</sup>Tamże, s. 102.

<sup>35</sup>Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 109.

odpowiedzialności. Natomiast spoglądając na niego „ja” zdaje się rozumieć więcej – nie tylko odczuwa i rejestruje świat zewnętrzny, ale go rozumie, nieprzypadkowo właśnie głowa znajduje się w miejscu krzyżowania się wszystkich pionów i poziomów. Zniwalająca moc blokowego, a więc systemowego (u)krzyżowania najsilniej wpływa bowiem na sposób myślenia: bohater mieszkający w „jamie z betonu”<sup>36</sup> staje się bezdomny, gdy przestaje myśleć i poddaje się blokowej architekturze, gdy „przymyka oczy”, gdy się nie opiera. Patrząc na swoje ciało „ja” dokonuje jego uprzedmiotowienia, przyznając sobie prawo do wartościowania i postawy oceniającej.

Metafizyczne odczytanie zawieszzonego w bezimiennej przestrzeni kosmosu ciała w żadnej mierze nie ruguje zatem tego horyzontalnego: bohater, ukrzyżowany przez pion i poziomy bloku, wpisany w jego modernistyczną geometrię i światopogląd, zostaje przybity „do wszystkich naraz krzyży / miarowymi ćwiekami dudniącego serca”. Jeśli jakiś z nich zostaje tu uprzywilejowany, to ten najbliższy ciału – anatomiczny, kręgosłup, będący naszą najbardziej prywatną osią świata, podporą dla ciała, które nie potrafi lub nie chce się wyprostować /zmartwychwstać. Człowiek ukrzyżowany nie znajduje siły, by zmienić swoje położenie, bo nie ma wsparcia z zewnątrz, przyczyną odsensownienia świata wydaje się tu bowiem zamglona, nieoczywista obecność Transcendencji – księżyc zbladł, a gwiazdy są ledwie zauważalne. Człowiek musi zatem sam tworzyć sens rzeczy i właśnie dlatego jego pozycja prowokuje tym razem pytanie o kręgosłup moralny – postawę społeczną, wyznawane wartości i siłę charakteru, dzięki którym można się podnieść i stawić opór. Zagubiony w przestrzeni bloku bohater „odnajduje” jednak tylko swą cielesność, a opis jego stanu pozostaje nadal wybitnie psychosomatyczny: dudniący, a więc nasilony, przyspieszony i głośny rytm serca może wskazywać na strach, przerażenie własnym położeniem – „on” wydaje się przybity do krzyża własnym lękiem, obezwładniony niemocą i tylko jego serce „dudni swą śmiertelność tandetną”, by sparafrazować późniejszy wiersz z cyklu *Kątem u siebie*.

Kolejne teksty *Dziennika porannego* mówią już wprost, dlaczego bohater się boi: w *Kołysance* „ze skroni spływa nitka nitka krwi”, a kiedy przyjdzie „pora (...) wstać”, „w kolczaste obroże musisz wcisnąć szyję”; w *Śpiącym* „dzień jest cięższy”, „dzień jest podstępny, / bez uprzedzenia skacze (...) do gardła”. W późniejszym wierszu ze *Sztucznego oddychania* pod tytułem *N.N. budzi się* powtórza się analizowana wcześniej sytuacja: bohater „Budzi się. Jestem. Jest. Otwiera oczy”, a głos wewnętrzny przypomina mu o pytaniu, które mu się przyśniło i wytrąciło ze snu i równowagi: „Kim / jestem?”. „Tylko spokojnie. Spokojnie”, pada znana już nam odpowiedź, a podmiot, dystansujący się wobec bohatera, którego nazywa N.N., diagnozuje sytuację: „zbudził się w nowy dzień, nowy lęk (jestem?), nową / niepewność (kim?)”. Blokowe teksty Barańczaka z *Dziennika porannego* dalekie są zatem od optymizmu: „Nie wiem, czy można dziś w tych wierszach odczytać choćby ślad wiary w to, że coś się zmieni – jeżeli jest coś takiego, to chyba na zasadzie *credo quia absurdum*, uporu nie popartego żadnymi empirycznymi danymi”<sup>37</sup>, twierdził autor. Zmiana, która pojawi się w *Wierszach mieszkalnych*, polega na podjęciu próby odmowy powiedzenia „tak” i wyrażenia sprzeciwu poprzez gest wyprostowania się bohatera, przyjęcia postawy aktywnej i otwartej na świat: w wierszu *Dykto, sklejkę, tekturo, płyto październikowa* „ja” chciałby wstać i być jak „pacierz prosty”, mimo iż pozycja ta okazuje się trudna do osiągnięcia. Bohater *Dziennika porannego* znajduje się jeszcze na moment przed wybudzeniem świadomości, ale to tylko kwestia czasu: „Śpijcie. Jeszcze chwila, / wzniesiecie senne głowy, swoje ciężkie głowy / wzniesiecie wszyscy, którzy za dnia się trudzicie” (*Śpiący*).

<sup>36</sup>Z wiersza *Mieszkać* z cyklu *Kątem u siebie*.

<sup>37</sup>S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, Kraków 1993, s. 114.

# SŁOWA KLUCZOWE:

## *poezja XX wieku*

**STANISŁAW BARAŃCZAK**

### ABSTRAKT:

Artykuł stanowi interpretację wiersza Stanisława Barańczaka *Gdzie się zbudziłem* z tomu *Dziennik poranny*, przeprowadzoną na tle twórczości poetyckiej autora oraz dotychczasowej refleksji badawczej na ten temat. Bliskie czytanie tekstu, zwłaszcza w jego wymiarze wersyfikacyjno-kompozycyjnym oraz symbolicznym, demaskuje psychologiczny czwarty wymiar architektury modernistycznej, zaś analiza psychosomatycznej i percepcyjnej sytuacji podmiotu umożliwia odpowiedź na tytułowe pytanie wiersza, które wykracza poza społeczno-polityczną prawdę konkretną, stając się pytaniem tożsamościowym, egzystencjalnym i metafizycznym.

# metafizyka

## architektura modernizmu

### NOTA O AUTORZE :

Joanna Grądziel-Wójcik – dr hab., prof. UAM w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się XX-wieczną i najnowszą poezją polską, ze szczególnym uwzględnieniem linii awangardowej oraz twórczości kobiet. Autorka książek *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy* (Poznań 2001), *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej* (Poznań 2010) i „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej* (Poznań 2010), współautorka *Ćwiczeń z poetyki* (red. A. Gajewska, T. Mizerkiewicz, Warszawa 2006) oraz *Kompozycji i genologii* (red. A. Gajewska, Poznań 2009).