

Dwa przecinki i jeden dywiz

Krystyny Miłobędzkiej

Łukasz Żurek

W,

Przecinek, w czasie pisania
to nie jest
to byłoby
gdyby zdążyło być każdym
w każdej (tej, już tamtej) chwili¹

Wierszem otwierającym tomik *Imiesłowy* Krystyny Miłobędzkiej rządzą zaimki. Na 15 jednostek leksykalnych tworzących utwór aż 6 z nich to zaimki, z czego cztery to wskazujące („to”, „to”, „tej”, „tamtej”), a dwa upowszechniające („każdym”, „każdej”). Dwukrotnie powtórzony zaimek „to” zdaje się odnosić do pewnego nieobecnego oraz nieprzedstawionego przedmiotu poetyckiej wypowiedzi, czyli „tego”, które nigdy nie jest w pełni obecne, a raczej nigdy nie daje się uchwycić za pomocą czasownika w trzeciej osobie liczby pojedynczej czasu teraźniejszego². Już tutaj zwraca uwagę fakt, że analizowany wiersz wymaga od czytelnika jednoczesnego czytania go jako wypowiedzi dotyczącej rzeczywistości pozajęzykowej (pewne pozawierszowe „to” „nie jest”) oraz samego języka („»to« nie »jest«”), który podmiot stara się jak najbardziej przybliżyć do znikliwego bycia³. To podwójne kodowanie lektury – wykazujące w zasadzie nie-

¹ K. Miłobędzka, *[to nie jest]*, [w:] tejże, *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010, s. 211. O ile nie wskazuję tego w przypisie, dalsze cytaty z *Imiesłowów* Krystyny Miłobędzkiej lokalizuję za tym wydaniem w tekście głównym poprzez skrót „ZG” wraz z podaniem numeru strony.

² Niewykluczone, że wers „to nie jest” tworzy intertekstualną relację z opublikowanym w 2000 r. (czyli wtedy, kiedy ukazały się również *Imiesłowy*) wierszem *TO* Czesława Miłosza, w którym poeta kilkakrotnie stwierdza „TO jest (...)” (Cz. Miłosz, *TO* [w:] tegoż, *to*, Kraków 2000, s. 7–8). Pozostawiam jednak tę myśl do rozważenia innym członkom wspólnoty mikrologicznej. Dodam tylko tyle, że zasadnicza różnica między „to” Miłobędzkiej a „TO” Miłosza polegałaby właśnie na semantyce zapisu obu tych słów. O ile poetka nie widzi różnicy między błahym „to” a „TO” metafizycznym, o tyle poeta (w ramach wspomnianego utworu) wyraziście je od siebie odróżnia.

³ Jak zauważa Aleksandra Zasepa, „[z]ainteresowanie językiem jest u Miłobędzkiej naturalną konsekwencją zainteresowania światem”. A. Zasepa, „*Bieg myśli/Bieg słów*”. *Język poetycki wobec wyzwań rzeczywistości uczasowanej*, [w:] tejże, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016, s. 205.

uchronną klęskę poznawczą podmiotu, którego doświadczenie zawsze idzie na rozkurz, jeśli chceć je wysłowić – stanowi charakterystyczną cechę „poetyki drobiny”⁴, zapisu czy też biegu⁵, odgrywającej istotną rolę w późnej twórczości Miłobędzkiej.

Wypada jednak wrócić do wspomnianych zaimków – niesamodzielnych części mowy, którym do spełniania swoich funkcji potrzebny jest kontekst całości wypowiedzi lub sytuacji, w której odbywa się komunikacja⁶. Wiersz nie pozostawia żadnej wskazówki, która pozwoliłaby skonkretyzować „to”. Może ono odnosić się zarówno do bardzo konkretnego, pojedynczego zjawiska czy fizycznego obiektu (jak w zdaniu „Popatrz na to”), jak i do całości doświadczalnego zmysłami świata („To wszystko”). Owo napięcie między partykularnością a powszechnością, obecne w pojedynczym, niepodporządkowanym innej części mowy „to”, widoczne jest również we wspomnianym wyżej podziale zaimków ze względu na ich funkcje – jedne („tej”, „tamtej”) próbują wskazywać, sytuować pewien obiekt lub pewne zjawisko w czasoprzestrzeni, inne zaś („każdym”, „każdej”) odnoszą się do wszystkich (ludzi? zwierząt? przedmiotów?) istniejących w całej nieskończoności chwil.

Wskazane przed chwilą napięcie między obecnymi w tekście zaimkami widać także w semantyce form czasowników użytych w wierszu. Jak już wspomniano, wiersz rozpoczyna się od negacji pełnej obecności tego, czego się doświadcza, i jednoczesnego zaprzeczenia poznawczej sile czasowników w czasie teraźniejszym⁷. W następnym wersie otwiera się jednak perspektywa na wyjście z impasu. „To byłoby”, zanim okaże się, że stanowi początek rozwijanej do końca wiersza parodii sądu filozoficznego, w pierwszej lekturze może zostać odczytane jako wybór językowej „formy bardziej pojemnej”, która prawdopodobnie pozwoli nadażyć słowu poetyckiemu za światem. Chwilową nadzieję na realizację utopii daje czasownik w trybie przypuszczającym, „wskazujący, że mówiący traktuje treść zdania nie jako rzeczywistość, lecz jako możliwą”⁸. Byt, powiada Miłobędzka, raczej wychyla się ku potencjalności niż po prostu jest tu-oto. Jednocześnie w „to byłoby” pobrzmiwa zawsze czas przeszły, pewne „było”, symptom nieuchronnego znikania świata⁹. W tworzącej się między dwoma pierwszymi wersami dziwnej, wykluczającej teraźniejszość strukturze czasowej, podmiot wiersza – na sekundę potrzebną do lektury następnego wersu – wydaje się wyrażać wiarę w możliwość językowego uchwycenia rzeczywistości w tym, jak się ona dzieje.

Wers trzeci i czwarty są wyraźnie dłuższe od dwóch pierwszych¹⁰. Ich względne (w porównaniu do formalnego skondensowania całego wiersza) rozgadanie można interpretować jako znak załamania się ambitnego projektu, mającego na celu stworzenie języka poetyckiego, który nadałby za światem. Uruchomiona w wersie „to byłoby” potencjalność trybu warunkowego zostaje

⁴ P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 30.

⁵ „Te zapisy (...)” (ZG, s. 228); „nie pisać, biec” (ZG, s. 213).

⁶ „Zaimki, słowa na wskroś gramatyczne (...), czysto relacyjne, pozbawione właściwego, leksykalnego, materialnego znaczenia (...)”. R. Jakobson, *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*, tłum. Z. Kloch, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, pod red. M.R. Mayenowej, Warszawa 1989, s. 234.

⁷ Jak podsumowuje Zasepa, „[a]ktualny moment (...) jest (...) wcieleniem nietrwałości, bowiem nieustannie się zmieniając, nie pozostawia nigdy czasu na zakorzenienie i dłuższe zaznanie doskonałego szczęścia (...)”. A. Zasepa, *Nieuchwytnie* [w:] tegoż, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 77.

⁸ Hasło „tryb przypuszczający, warunkowy”, <http://sjp.pwn.pl/sjp/tryb-przypuszczajacy-warunkowy;2530925.html> [dostęp: 07.02.2017].

⁹ Podobnie w wierszu [*co ja robię, patrzę w jest*]: „to jestnienie/ jest nie nie” (ZG, s. 224).

¹⁰ Wers trzeci i czwarty liczą sobie po 8 sylab, pierwszy i drugi odpowiednio 3 i 4.

skonkretyzowana przez skorelowany z czasownikiem „byłoby” spójnik podrzędny „gdyby”, który nakłada na „rzeczywistość uczasowioną”¹¹ warunki, pozwalające jej stać się w pełni terazniejszą, obecną. Próbuje sytuować się poza światem filozofowanie na temat bytu zostaje jednak w wierszu skrytykowane, wywrócone na nice – za ostrze krytyki służy wtrącenie nawiasowe „(tej, już tamtej)” obecne w wersie czwartym. Jest to pierwszy przypadek obecnego w *Imięstwach* chwytu, mającego na celu podkreślenie czasowości samego wiersza, tego, że wiersz nie tyle został napisany, ile jest pisany, stanowi zatem próbę zapisania „jest” zawsze skazaną na popadnięcie w „było”.

Gdyby usunąć wzmiankowane wtrącenie nawiasowe – wers czwarty miałby wówczas postać „w każdej chwili” – cały wiersz mógłby doprowadzić czytelnika do przeświadczenia, że poetka doszła do pewnych wniosków, zamknęła rozważania nad temporalnością bytu w skrajnie atemporalnej, stabilnej, filozoficznej formule. Wspomniane wtrącenie nawiasowe uniemożliwia jednak taką lekturę utworu. Jest symbolem czasowego rozsunęcia (między nazywaniem a doświadczaniem, pisaniem a myśleniem), który poprzez sposób zapisu i jego miejsce w całości wersu pokazuje to, co nazywa – graficznie odsuwa rzeczownik od zaimka i przyimka, uniemożliwiając istnienie takiego połączenia wyrazów, jak „w każdej chwili”, fałszującego czasowy, dziejowy charakter doświadczania rzeczywistości.

Okalający oba zaimki nawias to jeden z dwóch znaków interpunkcyjnych obecnych w wierszu. Drugim jest przecinek, oddzielający od siebie „tej” od „już tamtej”. O ile motywacja dla zastosowania przez poetkę nawiasu została przedstawiona wcześniej, o tyle przecinek wymaga kilku dodatkowych słów komentarza. Na początek należy zastanowić się, jak można by interpretować zakończenie utworu, gdyby brakowało w nim przecinka. Wers „w każdej (tej już tamtej) chwili” z pewnością nadal można by interpretować jako krytykę atemporalnego myślenia o bycie, które zawsze wszak dzieje się w czasie. Drobnej zmianie uległoby natomiast znaczenie frazy nawiasowej – pierwszy zaimek można by bowiem wówczas potraktować jako redundantny wobec drugiego, gdyż wskazujący na tę samą (tamtą) chwilę.

Obecność przecinka sprawia jednak, że w obrębie samego nawiasu, wprowadzającego w zakończeniu wiersza rozsuniecie czasowe, tworzy się kolejny, jeszcze bardziej subtelny podział, zupełnie tak, jak gdyby poetka uznała, że w niewystarczająco wyraźny sposób podkreśliła rozmiękanie się słowa z doświadczeniem¹². Oto bowiem nie mamy już do czynienia z jedną chwilą, która przeminęła, lecz dwiema osobnymi mikrochwilami – tą przed przecinkiem oraz tą po przecinku. Obecny w ostatnim wersie rym wewnętrzny („każdej”, „tej”, „tamtej”¹³), brzmiący jak echo, jeszcze bardziej uwypukla niemożliwość uchwycenia „teraz” w formie językowej.

Wspomniany przecinek nie ma być jednak wyłącznie symbolem tego, co w następnym wierszu z *Imięstwow* określone zostanie jako „Odstęp od myślę do mówię” (ZG, s. 212). Jeśli wziąć pod uwagę fakt,

¹¹To cytat ze wzmiankowanego tytułu rozdziału z książki Aleksandry Zasepy.

¹²O podobnej funkcji przecinków u Miłobędzkiej (przy okazji interpretacji drugiego wiersza z tomiku *Wykaz treści*) tak pisał Piotr Bogalecki: „Miłobędzka nie rezygnuje z przecinków, używa ich natomiast w taki sposób, by prowokować kilka wersji lektury, pozwalać czytelnikowi podążać kilkoma drogami rozumienia”. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 147.

¹³Jeśli by jednak potraktować „tamtej” jako rym dokładny do „tej”, to wówczas pojawia się możliwość innej lektury wiersza, idącej pod prąd odczytaniu zaproponowanemu w tekście głównym. Obecny w „tamtej” rym – podobnie jak w przypadku „to byłoby”, zawierającego w sobie jednocześnie pamięć o przeszłości oraz wychylenie ku przyszłości – dzieli bowiem wyraz na „tam” oraz „tej”. Można by zatem interpretować wtrącenie nawiasowe nie jako krytykę filozofii zapominającej o czasowości egzystencji, lecz próbę pozytywnego wypracowania bardziej pojemnej formy zaimka, który jest w stanie podążać za oddalającą się chwilą.

że dominująca we wspomnianym tomiku poetyka zapisu czy też „biegu” sugeruje odczytywanie tekstu utworu jako „pogoni za chwilą”¹⁴, to wówczas przecinek można by potraktować jako zaznaczenie pauzy w zapisie, która jest jedynym sposobem na ocalenie pozasłownego, niepoddającego się językowej reprezentacji. To, o co potyka się czytelnik w trakcie lektury wiersza, czyli drobny znak interpunkcyjny różnicujący semantykę dwóch zaimków, może być interpretowane jako mikroskopijny ślad po tym, o co potknął się podmiot piszący w trakcie zapisu-biegu – po rzeczywistym doświadczeniu.

Jeśli według Stanisława Barańczaka usuwanie przez Miłobędzką ze swoich wierszy interpunkcji sprawia wrażenia „mówienia na jednym oddechu”¹⁵, wówczas przecinek z wiersza [*to nie jest*] byłby symbolem mówienia, w którym doszło do przerwy (czy też: przełomu), bliskim temu, o czym poetka pisze w autopoetyckim fragmencie z *Imiesłowów*: „Niegotowe, niecałe [zapisy], pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami)” (ZG, s. 228).

W świecie poezji Miłobędzkiej, gdzie każde językowe przebiegnięcie odstępów między doświadczeniem a mówieniem jest skazane na porażkę, interpunkcyjna pozostałość po spotkaniu ze światem obecna w wierszu [*to nie jest*] może być interpretowana jako próba ocalenia w materialności znaku tego, co nie mieści się w czasownikach w czasie teraźniejszym. Jedną z wielu dziur, które nie świecą pustką, jest być może właśnie ów przecinek, znak oddzielający (język/podmiot od świata), ale i łączący (język/podmiot ze światem) dokładnie w tym samym miejscu, w którym dokonuje się oddzielenie¹⁶.

Przecinek, dywiz – znaki-widma

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze
jesteś będzie już inne, w innym miejscu¹⁷

Zacytowany wyżej trzeci wiersz z *Imiesłowów* to drugi po [*to nie jest*] tekst, w którym Miłobędzka jednocześnie tematyzuje oraz inscenizuje nieusuwalny odstęp między językiem a światem. To jeden z tych późnych wierszy Miłobędzkiej, które (pozornie) poprzez swoją prostotę formalną nie potrzebują żadnego komentarza. Jak pisał Piotr Bogalecki:

Wysoko oceniający formalną stronę wierszy autorki *Imiesłowów* (...) krytycy literaccy nie ukrywają zdziwienia, że poezja wywodząca się w prostej linii z najbardziej zagęszczonych modeli poezji lingwistycznej spod znaku Tymoteusza Karpowicza (...) mogła wyewoluować w projekt w tak dużym stopniu „przyjazny” czytelnikowi¹⁸.

¹⁴E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014, s. 8.

¹⁵S. Barańczak, *In statu nascendi*, „Twórczość” 1971, nr 9, s. 101. Cyt. za: A. Zasępa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 207.

¹⁶„Przecinek jest we współczesnej normie przestankowania – zarówno polskiej, jak i włoskiej – najbardziej uniwersalnym znakiem przestankowym (...) może pełnić rozmaite, często przeciwstawne funkcje”. K. Foremniak, *O sztuce przestankowania w Polsce i we Włoszech: rozwój normy interpunkcyjnej od XVI wieku do współczesności*, Warszawa 2014, s. 271. Na bardzo podobną rolę przecinka do tej z wiersza [*to nie jest*] wskazuje Adam Lipszyc w swojej mikrologicznej interpretacji wiersza Paula Celana pod tytułem *ERZFLITTER* (w tłumaczeniu Lipszyca – *ARCYBLICHTR RUDY*): „Ten przecinek [oddzielający od siebie wyrazy „krótkomówność” i „klarowność”] nie oznaczałby ani czasowego, nieodwracalnego następstwa, ani wahadłowego ruchu, lecz paradoksalną, superpozycyjną równoczesność, ową hiperaktualność, która rozszczepia zwykłą czasoprzestrzenną terażniejszość, a zarazem sama pozostaje wewnętrznie niestabilna i rozdzielona”. A. Lipszyc, *Powrót K*, [w:] tegoż, *Czas wiersza. Paul Celan i teologie literackie*, Kraków-Budapeszt 2015, s. 192.

¹⁷K. Miłobędzka, *Imiesłowy*, Wrocław 2000, s. 8.

¹⁸P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 31.

Warto jednak spróbować pochylić się nad tym wierszem z mikrologiczną lupą – być może wówczas uda się zauważyć i objaśnić¹⁹ te jego elementy, które umykają przy powierzchownej lekturze. Pierwszym z nich jest intertekstualna relacja, jaka zachodzi między [*nawet gdybym...*] a [*to nie jest*]. Sam początek utworu, „nawet gdybym zdążyła”, pobrzmiewa bowiem trybem warunkowym obecnym w pierwszym wierszu z *Imiesłówów*: „gdyby zdążyło (...)” (ZG, s. 211). Zachodząca w obrębie tych dwóch wierszy zmiana kategorii gramatycznych czasownika – bezosobowe i nijakie „gdyby zdążyło” przechodzi w pierwszoosobowe i żeńskie „gdybym zdążyła” – jest nośnikiem zmiany perspektyw poznawczych podmiotu. O ile w pierwszym wierszu z *Imiesłówów*, jak było już wspomniane, od bycia oczekuje się pełnego uobecnienia, w każdym i w każdej chwili, o tyle w analizowanym tutaj utworze to podmiot chce potwierdzić swoją obecność przed rzeczywistym fenomenem – chmurą.

Dalej zauważyć można kolejne przesunięcia semantyczne zachodzące między wspomnianymi utworami. O ile w pierwszym wierszu dopiero wtrącenie nawiasowe psuje poetyko-filozoficzne przedsięwzięcie, o tyle wiersz trzeci już od pierwszych słów, partykuły wzmacniającej obecnej w sformułowaniu „nawet gdyby”, zapowiada klęskę podmiotu. Tym razem tryb warunkowy służy więc jedynie do tego, aby opowiedzieć o niepowodzeniu – zupełnie tak, jak gdyby zakończenie wiersza [*to nie jest*] uniemożliwiało już realizację utopii o pochwyce „teraz” czy nawet wyobrażanie jej sobie. Rym wewnętrzny „**tej** najniższej”, stanowiący powtórzenie rymu z ostatniego wersu [*to nie jest*], jeszcze bardziej zacieśnia relację między obydwojema tekstami, stanowi bowiem echo „tej, już tamtej” klęski poznawczej.

Również na poziomie grania semantyką samej formy graficznej zapisu wiersz [*nawet gdybym...*] nawiązuje do pierwszego wiersza z *Imiesłówów*. Czasoprzestrzenne rozsuniecie między okrzykiem „jestem” a adresatem tego komunikatu (chmurą najniższą, a zatem taką, którą można dosięgnąć słowem), o którym mówi wers „jesteś będzie już inne, w innym miejscu”, dotyczy wszak także pozycji czasownika „jesteś” względem wersu wcześniejszego. Czasownik „jestem” wykrzyczany w kierunku rzeczownika „chmurze” znajduje się bowiem we względnym sąsiedztwie tej jednostki leksykalnej (a przynajmniej nie oddziela go od niego wtrącenie nawiasowe). Natomiast czasownik „jesteś” faktycznie jest „w innym miejscu” względem wspomnianych wyrazów – znajduje się na początku wersu drugiego, odsunięty od tekstowej chmury o wiszące nad nim 15 sylab. Jedyne znaki interpunkcyjne w całym dwuwersowym wierszu, czyli widmowy przecinek, który mieszał w zaimkach z [*to nie jest*], jedynie uwydatnia wspomniane wyżej rozejście²⁰.

Tę dość klarowną interpretację wiersza komplikuje refleksja nad tym, jak właściwie rozumieć fragment „jesteś będzie już inne, w innym miejscu” w relacji do poprzedzającego go „jestem”. Przejście od pierwszej do drugiej osoby liczby pojedynczej może mieć bowiem rozmaite wykładnie, różniące się od siebie tym, na który z czasowników zdecydujemy się położyć akcent.

¹⁹Figurę objaśniacza pożyczam od Stefana Szymburki (*Po co literatura jeszcze jest? Na motywach księżek Janusza Sławińskiego „Przypadki poezji” i „Miejsce interpretacji”, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 142–153*), który z kolei wyłuskuje ją z jednego zdania z tekstu Janusza Sławińskiego: „Oczywiście, w znacznej mierze wiąże się to [czytanie poezji współczesnej] (...) z potrzebami zawodowymi, z chęcią publicznego wypowiadania się o rzeczach przeczytanych – występowania w roli ich krytyka czy objaśniacza” (J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1994, nr 18, s. 14).

²⁰Warto zauważyć, że performatywnemu pokazywaniu w typografii tego, o czym mówi wiersz, blisko jest do (szeroko pojętej) tradycji poezji konkretnej, do której – jak wiadomo z tomików *wszystkowiersze*, *Przesuwanka* czy *Dwanaście wierszy w kolorze* – Miłobędzka wielokrotnie się odwoływała.

Obecne w drugim wersie „jesteś” stanowić może zatem wypowiedź metatekstową, w której zachodzi tożsamość nadawców (X mówi o wypowiedzi X) mimo zmiany w obrębie kategorii gramatycznej. „Ja” poetyckie wypowiada się w drugiej osobie, pokazując tym samym, że okrzyk z pierwszego wersu, który miał potwierdzać jego obecność, tak naprawdę oddziela się od niego i po chwili zmienia w zdystansowane „jesteś”. Innym, w innym miejscu byłby zatem sam podmiot mówiący w wierszu – końcowa część utworu byłaby wówczas rodzajem *hypallage*, w której właściwości zwyczajowo przypisywane chmurom (zmiennosc kształtów i ciągła ruchliwość) zostałyby przeniesione na podmiot²¹. Możliwa jest jednak zgoła inna interpretacja – taka, w której okrzyk „jestem” ma na celu potwierdzenie obecności nie tylko „ja”, lecz także najniższej chmury. „Jesteś” byłoby wówczas „ty” powołanym do istnienia przez samą intencję podmiotowego wykrzyknienia. Chmura jednak wciąż zmienia swoje kształty i wciąż się porusza, dlatego też czasownik w czasie teraźniejszym (o czym wiem już z [*to nie jest*]) nie do końca pasuje do nazwania tak znikliwego fenomenu.

Wiersz w żadnym wypadku nie pozwala rozstrzygnąć, która z powyższych interpretacji relacji między „jestem” a „jesteś” jest bardziej zasadna – i nie na tym rzecz polega. „Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie” (ZG, s. 212) można tylko poprzez uwieloznaczenie wiersza, tak aby odwracalna relacja podmiot-przedmiot pozostawała w ciągłym ruchu.

Utwór [*nawet gdybym...*], tak jak i całe *Imięstowy*, został przedrukowany w tomie *zbierane* (1960–2005), wydanym przez „Biuro Literackie” w 2006 roku, zawierającym wszystkie książki poetyckie Miłobędzkiej od *Anaglifów* począwszy aż do *Po krzyku*²². Bardzo drobna zmiana, jakiej poetka dokonała na tym wierszu²³, mocno komplikuje wcześniejszą analizę. W wersji opublikowanej w 2006 roku utwór brzmi następująco:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu (ZG, s. 214)

Rozbicie wyrazu „chmurze” na dwie sylaby za pomocą dywizu oraz dodanie przecinka po sylabie „rze” – tylko tym i aż tym różni się [*nawet gdybym...*] z 2000 roku od swojej wersji z 2006 roku. Pierwsza zmiana znacząco wpływa na tok całego (i tak bardzo krótkiego) utworu, jest bowiem znacznie silniejszym zabiegiem modulującym rytm wiersza niż na przykład przerzutnia. Oto zamiast płynnie przejść od jednego wersu do drugiego wiersz potyka się o zawieszony na końcu dywiz, który przerywa wypowiedź podmiotu dosłownie w pół słowa. Co ciekawe, owo przerwanie pełni podobną funkcję, jak opisywane przy okazji [*to nie jest*] wtrącenie nawiasowe – performatywnie pokazuje czasowe rozejście się wysłowienia z doświadczeniem.

²¹Fascynująco o awangardowych przygodach *hypallage* oraz filozoficznych implikacjach tej figury pisała Barbara Sienkiewicz w artykule *Prawdziwy koniec hypallage?* („Teksty Drugie” 2002, nr 3, s. 212–222).

²²W takiej samej formie ukazał się pięć lat później w tomie *zbierane, gubione* (1960–2010), uzupełnionym o tomik *gubione* z 2008 roku. Raczej jako ciekawostkę niż (nawet mikrologiczny) trop lekturowy można potraktować fakt, że na okładce *zbierane, gubione* zaprojektowanej przez Jana Jaromira Aleksiana przecinek oddzielający oba wyrazy został powiększony do gigantycznych rozmiarów, zajmując tym samym centralne miejsce kompozycji.

²³I nie tylko na tym – zaimek w drugiej osobie liczby pojedynczej zapisywany w wierszu [*z twoimi rękami...*] od wielkiej litery („złóż mnie z samych Ty”), w wersji ze *zbierane* oraz *zbierane, gubione* jest już zapisywany tak, jak reszta tekstu („złóż mnie z samych ty”).

Zanim czytelnik przeczyta drugą strofę utworu, może zobaczyć w samym zapisie tekstu, że „jesteś będzie już inne, w innym miejscu”, że sama sylaba słowa „chmurze” zdaje się uciekać przed czasownikiem w czasie teraźniejszym. Podział wyrazu na dwie sylaby sprawia także, że wspomniana w poprzedniej części artykułu dwuznaczność relacji między „jestem” i „jesteś” zostaje nie tyle zanegowana, ile odsunięta na dalszy plan semantyczny. Doskonale bowiem widać, że tym, co podlega zmianie w przestrzeni wiersza, jest tekstowa chmura, nie zaś wypowiadający się podmiot – to ona ulega rozwarstwieniu na osobne sylaby.

Czemu jeszcze służy rozbitcie wyrazu „chmurze”? Ważne jest nie pytanie o motywacje stojące za wspomnianymi mikrozmianami, których nie sposób dociec, ile o to, co mogą one dodać do interpretacji [*nawet gdybym...*], skoro wiemy już, jak wpływają na jego wieloznaczność. Zgodnie ze wskazówkami, skupmy się na chmurze. We wcześniejszym odczytaniu wiersza, przymiotnik „najniższej” był rozumiany jako cecha pewnej zewnątrztekstowej, zapamiętanej przez poetkę chmury. Pozwalał on domyślić się niedopowiedzianej w samym wierszu spacji słowa „jestem”, które dzięki temu, że chmura znajduje się najniżej, mogło zdążyć w nią trafić. Rozbitcie wyrazu na dwie sylaby znajdujące się w dwóch osobnych wersach sugeruje jednak inną, znacznie bardziej wewnątrztekstową lekturę. Oto bowiem za najniższą chmurę można uznać przechodzącą do wersu drugiego sylabę „rze”, oddzieloną od znajdującej się nad nią (a zatem na pewno nie najniższej) sylaby „chmu”. Ułamana, niesamodzielna semantycznie częśćka leksykalna, będąca symbolem wtargnięcia do wiersza czasowości, od której w świecie poezji Miłobędzkiej nie ma ucieczki, mogłaby zatem wskazywać na to, że w ramach tego jednego wiersza istnieje szansa na ocalenie pewnego doświadczenia.

Okazuje się, że moment dobitnego potwierdzenia klęski poznawczej (zmiana kształtu wyrazu oznaczającego chmurę na chwilę przed stwierdzeniem jej absolutnej zmienności, czyli przyznaniem się do przegranej) staje się szansą na przechwycenie w języku tego, co uciekło, co poszło na rozkurz. Paradoks polegałby na tym, że ślad po spotkaniu ze światem zewnętrznym – podobnie jak w [*to nie jest*] – jest czysto tekstowym efektem, pozostawia po sobie jedynie przecinek, dywiz oraz rozbite sylaby²⁴. Być może i to wystarczy, aby w mikrologicznej pracy zrealizować postulat wyrażony przez Miłobędzką w cytowanym już zapisie autotematycznym: „Gdyby ktoś przeczytał to zapisane i to niezapisane” (ZG, s. 228).

Epilog – melancholia mikrologa, po przecinku

Istnieje jednak jeszcze inna wykładnia wspomnianych zmian w wierszu [*to nie jest*], znacznie bardziej przyziemna i, niestety, potencjalnie niszczyielska dla całej wcześniejszej interpretacji. Otóż postawienie przecinka po „rze” ma po prostu uczynić z tekstu zdanie zgodne z regułami polskiej interpunkcji (dodany znak oddzielałby wówczas jedno orzeczenie od drugiego). Niewykluczone, że owe drobne zmiany zostały wprowadzone ręką korektorki lub też samej Miłobędzkiej²⁵ zależało na tym, aby zapis był odczytywany jako tekst o nieco innym statusie

²⁴Aleksandra Zasepa, za Tymoteuszem Karpowiczem, pisze o stosowanej przez Miłobędzką „metodzie opartej na reifikacji tekstu. Urzeczowienie mowy okazać się może najdoskonalszą sposobnością przetłumaczenia świata”. A. Zasepa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, s. 212.

²⁵O tym, że role poetki i korektorki w przypadku twórczości Miłobędzkiej mogą być wymienne, wielokrotnie zaświadczała sama autorka nie tylko w wywiadach, lecz także w utworach autotematycznych, np. „Te zapisy. No takie są, nie takie jakbym chciała. Zawsze słabsze od tego co właśnie jest. Wloką się latami, nie mogą zdążyć” (ZG, s. 228).

niż reszta²⁶. Niewykluczone, że cała analiza dwóch wierszy z *Imiesłówów* jest tak naprawdę jedną wielką filologiczną farsą.

Uwaga Aleksandra Nawareckiego, według której w strukturalistycznej analizie „[a]utonomia szczegółu (...) jest chwilowa, a właściwie złudna”²⁷, dotyczy dużej części mikrotekstowych analiz. Wszystkie one lubują się w „manierycznej drobiazgowości” i „ślepej pedanterii”²⁸, stanowiących zdaniem śląskiego badacza immanentną pokusę filologii²⁹. Przeniesienie wagi szczegółu czy też przesadna semiotyzacja pojedynczego znaku stanowi jednak ryzyko każdych praktyk filologicznych, które zdaniem Hansa Ulricha Gumbrechta „na różne sposoby generują pragnienie obecności, pragnienie fizycznej i zapośredniczonej w przestrzeni relacji z rzeczami istniejącymi w świecie (włączając w to teksty)”³⁰.

Być może dlatego właśnie wspomniany Nawarecki w marginalnym, bo przypisowym, lecz pełnym filologicznej pasji fragmencie artykułu *Mikrologia, genologia, miniatura*, który otwiera pierwszy tom *Miniatur i mikrologii* z 2000 roku, zdaje się unieważniać samo pytanie o falsyfikację mikrologicznych znalezisk:

Nie do końca (...) wiadomo, czym różnią się dwie klasy pozostałości, z pozoru tylko opozycyjne: skarby i odpadki. Dla każdego rasowego kolekcjonera (historyka sztuki i filologa także) jest to kwestia otwarta. Bo wbrew pozorom nie ma tu pewności rozdziału, możliwa jest obustronna wymiana. (...) Szczególnie łatwo zlekceważyć fragmenty dotkliwie okaleczone albo szczególnie znikome. Taki jest status reszty, także reszty rachunkowej, której wątpliwość czyni ją niewidzialną, nieznaczącą i skazuje w końcu na anihilację zwaną zaokrągleniem. Ale przecież **ta reszta odległego miejsca po przecinku**, choć uznana za niebyłą, nie przestaje istnieć³¹.

Uczynienie chociaż na chwilę widzialnymi szczegółów – dwóch przecinków i jednego dywizu – obecnych w dziele poetki o tak ustabilizowanej pozycji w literaturze polskiej, jak Miłobędzka, zdecydowanie warte jest ryzyka popadnięcia w śmieszność.

²⁶Swoje trzy grosze do potencjalnej klęski mikrologicznej lektury dorzuca Szymutko: „Szukanie nadzwyczajnego w zwyczajnym jest naiwnością, bo niby skąd miałoby przyjść? Same sformułowania – spodziewanie się niespodziewanego, przewidywanie nieprzewidywanego, czekanie na niespodziewane... – brzmią absurdalnie, gdyż nic aż tak cudownego nie może się zdarzyć, przydarzyć w uregulowanym języku literatury”. S. Szymutko, *Po co literatura jeszcze jest?*, s. 145.

²⁷A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t.1, pod red. tegoż, Katowice 2000, s. 15.

²⁸Tamże, s. 16. Nieznacznie zmieniłem cytowany fragment, aby dopasować go do zdania.

²⁹Tamże, s. 18.

³⁰H.U. Gumbrecht, *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana-Chicago 2003, s. 7. Cytat w tłumaczeniu własnym.

³¹A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, s. 21. Podkreślenie moje. Trzydzieści lat wcześniej, w zdecydowanie innym języku i stylu myślowym wtórował Nawareckiemu Jakobson: „Rachunek prawdopodobieństwa, jak i staranne porównanie tekstów poetyckich z innymi rodzajami przekazów słownych dowodzą, iż uderzających osobliwości w poetyckim wyborze (...) nie można uważać za zdarzenia małej wagi rządzone prawem przypadku”. R. Jakobson, *Podświadome modelowanie werbalne w poezji*, tłum. A. Tanalska, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu istoty języka*, s. 142.

SŁOWA KLUCZOWE:

m i k r o l o g i a

p o e z j a l i n g w i s t y c z n a

ABSTRAKT:

Artykuł-szkic interpretacyjny poświęcony jest szczegółowej, mikrologicznej analizie dwóch wierszy Krystyny Miłobędzkiej z tomiku *Imiesłowy*. Autor stara się pokazać, jak trzy znaki interpunkcyjne – dwa przecinki oraz jeden dywiz – potrafią diametralnie zmienić powierzchowną interpretację utworów, w której obecność wspomnianych detali zostałyby pominięta. W zakończeniu autor stawia pytanie o to, czy w ramach analizy mikrologicznej możliwe jest mówienie o oddzieleniu od siebie interpretacji od czystej nadinterpretacji filologa-kolekcjonera.

KRYSTYNA MIŁOBĘDZKA

NOTA O AUTORZE:

Łukasz Żurek – ur. w 1991 r., doktorant w Zakładzie Poetyki, Teorii i Metodologii Badań Literackich UW, redaktor czasopisma naukowo-kulturalnego „Tekstualia”, autor artykułów, które ukazały się w „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim” i „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” oraz esejów krytycznoliterackich publikowanych na łamach „Dwutygodnika”, „Kultury Liberalnej”, „Małego Formatu”, „Niewinnych Czarodziejów” czy „biBLioteki”. W 2015 r. zajął 1. miejsce w konkursie „Krytyk z uczelni” organizowanym przez Biuro Literackie w ramach 20. Portu Literackiego. |