

# „Za mało na ślad”.

## O *Spisie z natury* i innych wczesnych wierszach Krystyny Miłobędzkiej

Piotr Bogalecki

ORCID: 0000-0002-6527-9765

*Otwarte drzwi*. Do tekstu!

Recepta na wiersz? Nic prostszego:

wystarczy obrać sobie jakiś choćby najskromniejszy przedmiot, wypatrzeć najzwyczajniejszy gest i przyjrzeć mu się na przekór nawykom postrzegania, opisać go, wymykając się zużytym mechanizmom języka. I oto rzecz tak nijaka i niemal amorficzna jak drzwi ujawnia niespodziewane zasoby; nagle czujemy się szczęśliwi, znalazłszy się w świecie pełnym drzwi, czekających na otwarcie i zamknięcie<sup>1</sup>.

Chociaż przepis ten zanotowany został przez Italo Calvino w trakcie lektury *Rozkoszy drzwi* Francisa Ponge’a, równie dobrze wprowadzać mógłby w *Spis z natury* – debiutancki, przygotowywany w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, lecz niedomknięty i wówczas nieopublikowany tom poetycki Krystyny Miłobędzkiej. Zrekonstruowany przez poetkę wspólnie z wieloletnim wydawcą jej utworów Jarosławem Borowcem ukazał się on w połowie 2019 w przykuwającej uwagę, bogato ilustrowanej<sup>2</sup> trzyksiążkowej edycji. We wspólnej obwolutie umieszczono

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Po co czytać klasyków*, tłum. Anna Wasilewska (Warszawa: PIW, 2020), 248.

<sup>2</sup> Autorem przemyślanego, oddającego strukturę tomu projektu graficznego publikacji jest Marcin Markowski.

trzy zeszyty: *Anaglify*, *Małe mity* oraz rozmowę z poetką zatytułowaną *Jesteś samo śpiewa*<sup>3</sup>. Rdzeń tomu stanowią *Anaglify*, składające się z czterdziestu nietytułowanych poematów prozą. Ponieważ ich obszerny wybór, obejmujący dwadzieścia trzy utwory, zamieściła Miłobędzka w książce *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994), a następnie w kolejnych wydaniach swych wierszy zebranych, cykl ten jest czytelnikowi dobrze znany; poświęcono mu też kilka szkiców. Inaczej z *Małymi mitami*, składającymi się na drugi, znacznie krótszy zeszyt, liczący zaledwie dziewięć tekstów, które nie weszły w skład żadnego z wcześniejszych zbiorów poetki; wyjąwszy recenzje towarzyszące publikacji tomu, wiersze te nie były dotychczas omawiane. Jak dowiadujemy się z umieszczonej w zeszycie trzecim opracowanej przez Borowca noty edytorskiej, cztery miały swoje pierwodruki w latach sześćdziesiątych (*Ziemia, Mały traktat o wyobraźni, Kołysanka, Spis z natur*), pozostałe zaś przechowywane były w archiwum poetki i przepisane zostały z maszynopisów oraz rękopisów: to cztery wiersze wchodzące w skład cyklu *Ptasie obrazki* (*Wróble, Łabędź, Orzeł, Flaming*) oraz trzyczęściowe *Małe mity*, dające tytuł uzyskanej w ten sposób całości<sup>4</sup>. W artykule chciałbym przypatrzeć się wymienionym tekstom oraz kilku innym wczesnym utworom, znanym z prasy literackiej, lecz pominiętym w rekonstrukcji tomu, próbując odkryć naturę poetyki twórczości Krystyny Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych, w której obserwacja natury wysuwa się na plan pierwszy. W związku z tym nieomal odruchowo jesteśmy dziś skłonni odczytywać tę twórczość przez pryzmat ekokrytyki: jako przekraczającą horyzont tego, co ludzkie i przyjmującą perspektywę nieantropocentryczną ekopoezję. Zastanawia mnie, czy pęknięcie debiutanckiego *Spisu z natury*, skutkujące tak wyraźnym przepołowieniem tomu, nie jest aby rodzajem rysy, zaburzającej pozorną oczywistość takiego obrazu. Skąd bowiem wzięły się mity – nawet te „małe” – w twórczości autorki tomu *Pokrewne* i jaką funkcję miałyby w niej pełnić? Czyżby porządek mityczny dawał uzgodnić się z konstytutywną dla *Anaglifów* domeną tego, co postrzegalne: z królestwem pojedynczych organizmów, elementów przyrody nieożywionej i przedmiotów „istniejących w sposób niebudzący wątpliwości”, a przez czujne oko poetki oglądanych nie tylko „z zewnątrz”, ale i „od środka” (A 7)? A może *Małe mity* powstały według odmiennej recepty niżli otwierająca niniejszy szkic formuła Calvina i na tę część *Spisu* miałyby Miłobędzka przepis inny? Jeśli jednak tak, to dlaczego niektóre *Anaglify* i *Małe mity* wydają się nam w pierwszej lekturze niemal bliźniacze? Z jakich powodów doskonale rymująca się z *Rozkoszami drzwi* Ponge’a ostatnia, zaledwie jednozdaniowa część wchodzącego w obręb *Małych mitów* poematu *Spis z natury* nie jest anaglifem? Aby dostrzec ich podobieństwo, nie trzeba wszak nawet, jak czytamy w tekście francuskiego poety, „dotykać drzwi” i chwytać za „wypukłość” klamki<sup>5</sup> – pisze oto Miłobędzka:

Otwarte drzwi są lustrem, w którym pokazują się nieodbici ludzie (M 19).

Otwarta książka jest lustrem, w którym pokazują się nieodbite wiersze?

<sup>3</sup> Krystyna Miłobędzka, *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*, oprac. i red. Jarosław Borowiec, (Lusowo: Wolno, 2019). Ponieważ każdy z zeszytów ma odrębną paginację, w dalszej części artykułu używać będę skrótów: A – *Anaglify*; M – *Małe mity*; JS – *Jesteś samo śpiewa* (z oznaczeniem cytowanej strony). Skrótem Z oznaczam natomiast tom: Krystyna Miłobędzka, *Zbierane 1960–2005* (Wrocław: Biuro Literackie, 2006).

<sup>4</sup> Pierwsza, znacznie krótsza wersja *Małych mitów* ukazała się 15 sierpnia 1965 roku w „Siódmym Głosie Tygodnia” (nr 33 (1965): 8), wychodzącym jako literacki dodatek do „Głosu Szczecińskiego”.

<sup>5</sup> Zob. Francis Ponge, „Rozkosze drzwi”, tłum. Anna Wasilewska, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 6.

## *Jeszcze inaczej zgubione. Wiersze z „Twórczości”*

Ponieważ interesujące nas wiersze Miłobędzkiej „odbite” zostały najpierw w prasie drukarskiej, rozpocząć chciałbym od kilku bibliograficznych spostrzeżeń, pozwalających w nieco inny sposób postawić pytanie o charakter *Spisu z natury*. Jak się bowiem okazuje, mylnie byłoby przypuszczenie, jakoby publikacja ta gromadziła wszystkie wczesne wiersze autorki: te spełniające wymogi cyklu *Anaglify* w zeszytce pierwszym, te zaś ich niespełniające, a poza czasem publikacji niemające z sobą wiele wspólnego – w zeszytce drugim, otrzymującym nadany po latach tytuł *Małe mity*. Rzecz ma się inaczej, a komplikuje ją już analizowany przez Adama Poprawę niepewny „tekstowy status” debiutanckiego cyklu poetki, jego zamierzona „fragmentaryczność” oraz odstępstwa w kolejnych wersjach tekstów – z tych powodów badacz stawia tezę, że „od swoich początków *Anaglify* pomyślane były jako zbiór nie do poskładania”, niestanowiący „jednej i spójnej całości”<sup>6</sup>. Dopowiedzmy, że przygotowując wybór z 1994 roku, poetka włączyła do niego wiersz *Pióro* opublikowany w 1966 w listopadowym numerze „Twórczości”, który jak się zdaje, pierwotnie anaglifem nie był – czytamy wszak w nocie edytorskiej do *Spisu z natury*, że zapisy składające się na cykl „nigdy nie miały oddzielnych tytułów” (JS 34). Analiza cyklu pokazuje ponadto, że nigdy nie ujawnia się w nim pierwszoosobowy podmiot w liczbie pojedynczej – a tak właśnie dzieje się w interesującym mnie tekście („Słucham «pióro» i patrzę «pióro». Mówię ściśnięte”, A 58); w żadnym anaglifie nie mamy też do czynienia z tak długim i złożonym zdaniem jak tutaj (inicjalne zdanie obejmuje sześć wersów). Utraciwszy tytuł, jako zapis o incipicie „Stawia dwa znaki gwałtowne”, wiersz ten uwieńczył jednak zaproponowany przez poetkę wybór. Jak odnotowuje Borowiec, przeciwną drogę przeszedł anaglif rozpoczynający się od słów „Dziociom nie wolno opowiadać”, mający swój pierwodruk we „Współczesności” (1960, nr 23), lecz następnie włączony przez Miłobędzką w jej scenariusz teatralny *Siała baba mak*<sup>7</sup> – i w związku z tym pominięty w *Spisie z natury*. Wspominam o tym dlatego, że pomysł *zebrania* spójnego korpusu *ouvre* Miłobędzkiej, a co za tym idzie rekonstrukcja *Spisu z natury* jako całości, wydaje się iść w poprzek bliskiej jej od lat idei *gubienia* nadmiarowych, niepotrzebnych słów, a nawet całych tekstów – jak w wypadku wykreślonego z kolejnych edycji wierszy zebranych zapisu *Jeszcze inaczej zgubione* z tomu *Pokrewne*<sup>8</sup>. W dołączonej do *Spisu* rozmowie osiemdziesięciosześcioletnia poetka przejmująco wyznaje: „od lat wykreślam słowa z moich tekstów, żeby pozostały tylko te konieczne. W książce, o której wiem, że jest ostatnia, udało mi się zamknąć siebie i moje życie w sześciu słowach – «wiatr, którym żyłam/ piasek po odejściu»” (JS 7). Czyż określając *gubione* – tom z 2008 roku, z którego pochodzi zacytowany zapis – jako „książkę ostatnią” (oby mylnie!) i godząc się na rekonstrukcję nieopublikowanego debiutanckiego tomu, nie zaprasza nas jednak Miłobędzka do objęcia spojrzeniem jej całej drogi twórczej i wszystkich powstałych na niej zapisów?

<sup>6</sup> Adam Poprawa, „Na początku było inne. *Anaglify*”, w *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2008), 96, 99.

<sup>7</sup> Zob. Krystyna Miłobędzka, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru* (Wrocław: A, 1995), 30–31.

<sup>8</sup> Wiersz ten miał swój pierwodruk w „Poezji” (nr 8 (1968), 38), zaś w tomie *Pokrewne* poprzedzał utwór w *Gospodarstwie* i wyraźnie się z nim łączył – na kończąca go frazę „Taki wstyd, NIC do gęby wsadzić” odpowiadała puenta *W gospodarstwie*: „Zadanie moje: NIC przygotować dla wszystkiego stworzenia, co w tak lichą skorupę zechce”. Krystyna Miłobędzka, *Pokrewne* (Warszawa: Czytelnik 1970), 41–42. Występujące w obu tekstach „NIC” to jedyne słowo zapisane wersalikami w całym tomie.

Jeśli tak, nie należałoby zapominać o tekstach, które nie weszły w skład *Spisu z natury*, a z uwagi na czas powstania mogłyby. Nie licząc już wczesnych wierszy z periodyków lokalnych, o ograniczonym zasięgu i dostępności<sup>9</sup>, w latach sześćdziesiątych opublikowała Miłobędzka przynajmniej cztery istotne teksty poetyckie, niepojawiające się w żadnej z jej książek i właściwie zapomniane. Gdyby *Spis* stanowić miał rejestr wszystkich jej wczesnych utworów, wiersze te – podobnie jak wspomniane wyżej *Dzieciom nie wolno* i *Jeszcze inaczej zgubione* – powinny zostać w nim przypomniane. Ewentualna niechęć poetki do przedrukowywania swych pierwszych poetyckich prób mogłaby być uzasadniona w przypadku juveniliów; wspomniane cztery wiersze docenione zostały jednak publikacją w ważnym dla ówczesnego życia literackiego miesięczniku „*Twórczość*”, o czym tak mówi ona w rozmowie z Borowcem: „Druk w «*Twórczości*» był dla mnie nobilitacją, w tamtym czasie wiedziałam, że jestem w najlepszym z możliwych miejsc. Zawdzięczałam to w dużej mierze Ziemowitowi Fedeckiemu, wówczas redaktorowi działu poezji w «*Twórczości*», który wierzył w te teksty [*Anaglify* – dop. P.B.] od samego początku” (JS 15). Dwuczęściowy poemat *Klee* ukazał się na łamach miesięcznika w 1962 w numerze grudniowym, wiersze *Małże* i *Widziane w ogniu* – w lutym 1965 roku, wreszcie *Patrzące chwytlive* – w 1966 roku w numerze listopadowym. Wydaje się, że autorska decyzja o niewłączeniu tekstów tych w rekonstruowany po latach *Spis z natury* ma zatem charakter strukturalny: teksty te nie są ani *Anaglifami*, ani *Małymi mitami*, ponieważ inna była ich poetyka – nie spełniałyby wymogów żadnego z przygotowywanych przez Miłobędzką cykli poetyckich. Być może jednak analiza pominiętych wierszy pozwoliłaby – *à rebours* – uchwycić wyznaczniki *Anaglifów* i *Małych mitów*.

Podobnie jak *Pióro*, wymienione zapisy sytuują się pomiędzy debiutanckim cyklem poetki a grupą „roślinnych” (*Roślinne*, *Chlorofil*, *Ogród*) i „zwierzęcych” (*Jaskółki*, *Kogut*, *Wilk*, *Dzięcioł*) poematów prozą z opublikowanego w 1970 roku tomu *Pokrewne*. Chociaż u ich podstaw stoi podobny koncept i podobna poetycka wrażliwość co w *Anaglifach*, z kolei odnosząca się do Ponge’a formuła Calvina (oglądu przedmiotu „na przekór nawykowi postrzegania” i opisu próbującego „wymknąć się zużytym mechanizmom języka”) wydaje się pasować do nich równie dobrze, zauważyć można kilka stylistycznych przesunięć, uniezwykłych teksty te w wyraźnie większym stopniu aniżeli pisane programowo uproszczonym językiem *Anaglify*. W wąskim repertuarze struktur składniowych tych ostatnich zdecydowanie przeważają konstrukcje oznajmujące; nie ma w nich miejsca chociażby dla zdań pytających, stanowiących dominantę *Małż*:

Nieruchome, bez skrzydeł, bez oczu, bez piór – może wzlecać? Wapienne ptaki na wapieniu. Wsunięte między ziemię i wodę (w twardej łusce), wstrzymane i zastygłe, mnożone łuską w łuski. Zbyt twarde ziarna. Z ilu drgnień wody się spełnią, ile drgnień wody w siebie przyjmują, ile pokory piasku niszczą? W ile drgnień morza wplątane? W sypkie piaski? Pogranicze ziemi i wody: kształt gotowy do odlotu<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Mam na myśli m.in. dwa miejskie wiersze opublikowane w „Roczniku Nadnoteckim” (t. I (1966): 212): *Piła* i *Widok z hotelu*. Wykazujące bliskie związki z poetyką Przybosa mogłyby stanowić one ilustrację rozważań Joanny Orskiej, sytuującej twórczość Miłobędzkiej w obrębie oddziaływania poetyki konstruktywistycznej. Zob. Joanna Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).

<sup>10</sup>Krystyna Miłobędzka, „Małże”, *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

Z kolei w *Widzianych w ogniu* uwagę zwracają liczne, nieobecne w *Anaglifach*, wtrącenia, sygnalizowane przede wszystkim podwojonymi myślnikami – które w debiutanckim cyklu występowały jedynie pojedynczo, pełniąc prozodyczne:

Czerwone, pękają w powietrzu opuszczane przez płomień – czerwone pąki, liście, gałęzie – miękka ściana lasu, wzniesiona uderzeniami ciepła. I znowu przybiegły tamte zwierzęta – tylko w zapachu odkryte – czekały czarne, zastygłe, cierpliwe – na swoje wyjście z nocy węgla, na znowu skóry, znowu zęby, na siebie wilka, siebie sarnę. W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złączone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne<sup>11</sup>.

Także w wierszu *Patrzące chwytliwe* pojawiają się elementy nieobecne w *Anaglifach*: wyraźna perspektywa pierwszoosobowa (wyjątkiem byłoby tu wspomniane *Pióro*), elipsy oraz zwracające uwagę neologizmy („spiczato”, „zawszędzie”).

Twarde łyko, rozrosło gęsto, spiczato, zawszędzie. Jak poznać jego życia nagłe, które poza zmierzchy, kiedy źdźbło ma dość rysunku na własną trawę; które poza noc, kiedy rano w kłuszącej studni kwiatów kwiat wymywa kolor?

Zdzieram powłoki, przebijam tkanekę, miąższ biały drążę: spadają, szumią po blachach liści w ręce ściemniałe na pień<sup>12</sup>.

W przytoczonych tu, nieobecnych w *Spisie z natury* zapisach Krystyny Miłobędzkiej dokonuje się również wyraźna radykalizacja nieantropocentrycznych poszukiwań jej poezji – w *Anaglifach* dopiero zapoczątkowywanych i prowadzonych jeszcze w obrębie epistemologicznej (podmiotowo-przedmiotowej) ramy cyklu. W dotychczasowej recepcji *Spisu z natury* i tak jednak wyraźnie je podkreślano, realizując scenariusz, na który w swym omówieniu tomu wskazał Krzysztof Hoffmann: „Wiersze te mogłyby stać się smacznym kąskiem dla wielbicieli nowinek humanistycznych – dajmy na to posthumanizmu, zwrotu ku przedmiotom albo ekokrytyki. I rzecz nie w tym, że teorie te nie mówią niczego ważnego. Rzecz w tym, że Miłobędzka swoimi tekstami stąpała tymi ścieżkami przynajmniej już pół wieku wcześniej, zanim stały się modne”<sup>13</sup>. W istocie by zadawałajaco uchwycić prekursorską rolę autorki *Imiastów* w pol-

<sup>11</sup>Krystyna Miłobędzka, „Widziane w ogniu”, *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

<sup>12</sup>Krystyna Miłobędzka, „Patrzące chwytliwe”, *Twórczość*, nr 11 (1966): 63–64.

<sup>13</sup>Krzysztof Hoffmann, „Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją *Spis z natury*”, *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6 sierpnia 2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mis-trzyni-milobedzka-alchemiczka.html>. (dostęp: 14.06.2021) Spośród tekstów realizujących wspomniany scenariusz lekturowy wymienić należy recenzję Anity Jarzyny, odczytującej *Spis treści* jako tom „interesujący aktualny w obliczu refleksji nad antropoceniem” i ukazujący „nasze nadużycia wobec przyrody”. Anita Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”, *Zamek Czyta*, 16 października 2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/> (dostęp: 14.06.2021). W perspektywie zwrotu ku rzeczom debiutancki cykl Miłobędzkiej interpretowała kilka lat temu Karolina Górniak-Prasnal, której zdaniem „na *Anaglify* z pewnością warto spojrzeć w kontekście tych nurtów w najnowszych badaniach nad kulturą, w których przyjmuje się perspektywę nieantropocentryczną”. „*Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify* Krystyny Miłobędzkiej”, *Wielogłos*, nr 2 (2017): 64. Jeszcze wcześniej na obecność w tekstach poetki „postawy nieantropocentrycznej, ahumanistycznej”, którą wiązać można z „nową ekologią”, wskazywała Anna Kałuża w książce: *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011), 150.

skiej ekopoezji (o co dopominał się i czego w obszernym artykule dowodził Jakub Skurtys<sup>14</sup>), należałoby prześledzić ewolucję przyrodniczej, roślinnej i zwierzęcej, tematyki w jej tekstach z lat sześćdziesiątych – z uwzględnieniem przytoczonych wyżej, zapomnianych zapisów. Za konstytutywne cechy *Anaglifów* uznać można rezygnację z perspektywy pierwszoosobowej właściwej dla konwencji lirycznego wyznania i predylekcję do udających komunały form bezosobowych (zwłaszcza z partykułą *się*), pozwalających opisywać wyizolowane ze świata przedmioty, stworzenia czy zjawiska („Jeśli się naprawdę lubi kaktusy albo ma się wątpliwości, czy w doniczce jest im dobrze, trzeba pozbawić kaktusy kolców”, A 11; „Wyschnięty jaśmin wsypuje się do gorącej wody”, A 15; „Sprawa pierwsza: jeśli się ma w domu olbrzymi szmaragd, należy go obłupywać po kawałku”, A 17; „Ocalone róże gromadzi się w aluminiowych bańkach. Na wierzchu przykleja się etykietę”, A 21; „Kolory w dzieciństwie układają się same na powierzchniach miękkich i delikatnych”, A 22 itd.). Natomiast w przytoczonych wyżej tekstach z „Twórczości” elementy przedstawionego w nich świata wyraźnie zaczynają się z sobą łączyć: byty tracą pojedynczość, zdają się nawzajem przenikać i scalać, jawiąc się już nie jako wyizolowane, lecz jako powiązane i spokrewnione z sobą, na głębszym poziomie stanowiące części większej od siebie całości. *Małże*, „wplątane w drgania morza”, wykazują podobieństwo nie tylko z „ziarnem” i „piaskiem”, ale i z ptakami (okazują się wszak „wapiennymi ptakami na wapieniu”). *Widziane w ogniu* „pąki, liście, gałęzie” jawią się jako jedna „miękką ścianą lasu”. Jeszcze wyraźniej łączą się z sobą uciekające przed ogniem zwierzęta: „W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złączone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne”<sup>15</sup>. Odkrywający tę głęboką jedność podmiot *Patrzące chwytliwe* nie może już spokojnie i z bezpiecznego dystansu „widzieć i opisywać” – ucieleśniło go bowiem dramatyczne pytanie: „Jak poznać?”. W odpowiedzi pozwala „nagłym życiom” drzewnego „łyka” uduziwić język, domagać się od niego nowych słów, nowych konstrukcji składniowych, kategoryzacji i nowego, przekraczającego czytelnicze przyzwyczajenia tytułu: co i na kogo patrzy, co (nas?) chwytą?

## *Oczy nie widzą głęboko. Gąbka i koniczyna*

Różnica pomiędzy *Anaglifami* a omówionymi tekstami z połowy lat sześćdziesiątych byłaby mniej więcej taka, jak pomiędzy modelowo „dośrodkowymi”, krótkimi tekstami Ponge’a ze zbioru *Po stronie rzeczy* a jego „odśrodkowymi”, fragmentarycznymi i otwartymi tekstami w ruchu,

<sup>14</sup>Zob. Jakub Skurtys, „Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce”, *Przestrzenie Teorii*, nr 28 (2017). Również w swej recenzji *Spisu z natury* zadawał Skurtys pytanie o znaczenie tomu dla „coraz popularniejszej” ekopoezji; słusznie dostrzegając sceptycyzm wczesnej Miłobędzkiej co do możliwości „dialogu z nie-ludzkimi aktorami”, dopowiadał: „nie znaczy to, że jej poezja nie przystaje do kategorii związanych z samym zwrotem ekologicznym, od uwrażliwienia na kwestię przyrody, poświęcania uwagi wszystkim istotom na równi (temu, co *pokrewne*, jak głosił debiutancki tom) i zniszczenia hierarchicznego łańcucha bytów, po zmianę w funkcjonowaniu samego wiersza”. Jakub Skurtys, „Cały inwentarz pojęć”, *Odra*, nr 10 (2019): 104.

<sup>15</sup>Chociaż zdaniem Jarzyny już w *Anaglifach*, pragnąc ukazać „planetę jako hiperorganizm [...] opleciony nieskończonymi powiązaniem”, łączyła poetka „ptaki i drzewa czy ludzi i grzyby” (Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”), warto zauważyć, że ani w tekstach, do których badaczka odsyła (zob. A 40 o incipicie „Zimą ptaki sprawdzają, czy nie umarły drzewa” oraz A 51 „Grzyby są leśnymi pomnikami ludzi”), ani w żadnym innym *Anaglifie* nie mamy do czynienia z tak wyraźnymi „powiązaniem”, jak w omawianych tu wierszach niewchodzących w skład debiutanckiego cyklu; ani ptaki i drzewa, ani ludzie i grzyby nie były tam bynajmniej „złączonym” – „jedynym”.

zgodnie z dyrektywą z *Furii wyrażania* „podejmującymi wyzwanie rzucone językowi”<sup>16</sup>. Choć zasadnicza idea pozostawałaby taka sama – byłoby nią, jak powiada sam poeta, „wymyślenie takiego (nowego) sposobu pisania, które sytuując się pomiędzy definicją a opisem, z pierwszego czerpałoby nieomyślność, niezawodność, a także zwięzłość, z drugiego zaś szacunek dla zmysłowości rzeczy”<sup>17</sup> – wraz z kolejnymi jej eksploracjami zmieniałyby się podejście do pisania, które to stając po stronie przedmiotu, coraz wyraźniej „przeobraża, urozmaica, zmienia-coś-w-języku”<sup>18</sup>. W efekcie – konkluduje Ponge w *My Creative Method* – „ważne jest to: PO STRONIE RZECZY równa się BRANIE POD UWAGĘ SŁÓW”<sup>19</sup>.

Powracam do Ponge’a, ponieważ nie mogę oprzeć się wrażeniu, że debiutująca poetka – absolwentka polonistyki i partnerka piszącego wówczas niemal wyłącznie o dramaturgii francuskiej Andrzeja Falkiewicza – mogła znać zapisy autora *Le Grand Recueil*, a w swoich poematach prozą również z nim (nie zaś jedynie z rodzimymi twórcami gatunku, Herbertem czy Różewiczem) zdołała nawiązać twórczy dialog. Nie cenimy dziś znaną poetyckiej „wpływowologii”, a jej ustalenia zaiste zbyt często wybrzmiewają w tekstach historyków literatury jako cymbał brzmiały – być może warto dopowiedzieć więc, że w tym wypadku chodziłoby o miłość. Jednym z najciekawszych wątków dołączonej do *Spisu z natury* rozmowy jest ujawnienie miłosnej motywacji *Anaglifów*, przesyłanych przez zakochaną poetkę w listach do przyszłego męża, co wspomina ona dziś jako „gwałtowne otwarcie pisarskie, które daje miłość” (JS 10). Jak konstataje Anita Jarzyna: „w istocie znajdując język dla dwojga, Miłobędzka znalazła też swój (pierwszy) język poetycki”<sup>20</sup>. Czy nie można wyobrazić sobie, że w poszukiwaniu tym pośredniczył język trzeci, język innego, język Ponge’a? Wybór jego wierszy przetłumaczonych przez Zbigniewa Bieńkowskiego znalazł się w głośnym francuskim czwartym numerze „*Twórczości*” z 1957 roku, trzy lata później włączony został w obręb poświęconego mu rozdziału książki *Piekła i Orfeusza*<sup>21</sup>. Można śledzić związki pomiędzy zamieszczonym tam zbiorem tekstów a *Anaglifami*, między nadwodnymi wierszami Ponge’a (jak *Brzegi Loary* czy *Mięczak*) a obserwacjami Miłobędzkiej poczynionymi w trakcie pobytu w bałtyckiej Rewie (anaglify o incipitach: „Na piasku nad morzem”, „Meduzy drażnią dłonie”, „Mina morska jest krępa”, a także przypominane tu *Małże*), między *Pomarańczą* francuskiego mistrza a „butelką z sokiem pomarańczowym” polskiej debutantki (A 8), jego spostrzeżeniami o „ptasim szkielecie” z *Kilku notatek do szkicu ptaka* a „białym szkieletem” z jej *Kolibrów* (A 20), jego *Brzegiem morza* a jej „pograniczem ziemi i wody” z *Małż*, między *Motyłem* Ponge’a („Latająca zapałka, której płomień nie jest zapalny. [...] Mikroskopijny żagłowiec powietrza, maltretowany przez wiatr”<sup>22</sup>) a *Motyłem* Miłobędzkiej („Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą! Twarze boga, strach oczu, kolory bez oparcia”, A 43). Nawet jeśli nie mamy do czynienia z wpływem (oraz lękiem przed

<sup>16</sup>Francis Ponge, „Furia wyrażania”, tłum. Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 65. Pisząc o tekstach „dośrodkowych” i „odśrodkowych”, odwołuje się do inspirującej rozprawy Edwarda Stankiewicza z 1982 roku „Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji” (tłum. Paweł Wawrzyszko, w *Poetyka i sztuka słowa* (Kraków: Universitas, 1996), 103–134).

<sup>17</sup>Francis Ponge, „My Creative Method”, tłum. Jan Maria Kłoczowski, *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 109.

<sup>18</sup>Ponge, 110.

<sup>19</sup>Ponge, 115.

<sup>20</sup>Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”.

<sup>21</sup>Zob. Zbigniew Bieńkowski, „Parti pris poezja Ponge’a”, w *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej* (Warszawa: Czytelnik, 1960), 443–454.

<sup>22</sup>Francis Ponge, „Motyl”, tłum. Zbigniew Bieńkowski, *Twórczość*, nr 4 (1957): 146.

nim) i to nie Ponge ożywił wyobraźnię poetycką Miłobędzkiej, frapującym tematem do odstąpienia pozostaje analiza porównawcza wymienionych tekstów obojga poetów. Obok oczywistych różnic, ujawniłaby ona, jak sądzę, nie tylko podobieństwa genologiczne i językowe, ale i głęboką zbieżność, jeśli chodzi o ich przekonania na temat zadań poezji, jej stosunku do rzeczywistości i charakteru relacji język – świat. Przypuszczać można, że Miłobędzka mogłaby podpisać się pod przytoczonymi wyżej fragmentami *My Creative Method*, o przedmiotach w jej wczesnej poezji mówić zaś można podobnie jak Jacques Derrida o rzeczach Ponge’a:

Rzecz nie jest czymś, co dostosowuje się do praw, o których musiałbym mówić w sposób obiektywny (adekwatny) lub na odwrót – subiektywny (antropomorficzny). Rzecz przede wszystkim jest tym, co inne, czymś całkiem innym [...]. Bez słowa, nic mówiąc do mnie, zwraca się do mnie, do mnie jednego w całej mojej niezastąpionej jednostkowości, a także samotności. Rzeczy jestem winien bezwzględny szacunek, którego nie zapośrednicza żadne ogólne prawo: jakoż prawem rzeczy jest także jednostkowość i różnica<sup>23</sup>.

Jeśli to dobry trop, to obok właściwej *Anaglifom* dialektyki całości i fragmentu konstytutywna dla poszukiwań poetyckich Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych byłaby dialektyka inna – różnicy i powtórzenia, idiomu i instytucji, nowatorstwa i tradycji. W takiej perspektywie wczesna poezja autorki *Pokrewne* jawiłaby się jako *par excellence* neoawangardowa, sytuująca się w świadomości obranej linii artystycznych poszukiwań<sup>24</sup>, a jej kolejne, stale ponawiane „podejścia do rzeczy” stanowiłyby różnicujące powtórzenia prób wcześniejszych. Powstające w ten sposób coraz bardziej otwarte dzieło stawałoby się dziełem w ruchu, sukcesywnie gubiącym prostotę oraz spistość i coraz skuteczniej przekraczającym podziały: pomiędzy bytami i rzeczami, o których jest w nim mowa, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, pomiędzy poszczególnymi tekstami (coraz bardziej przypominającymi pozbawiony granic poemat), między wzorcami gatunkowymi, wersami, zdaniem, grupami składniowymi, częściami mowy, a wreszcie leksemami<sup>25</sup>. Przystawałoby ono być dziełem spojrzenia – poezją oka (do którego odsyła tytuł debiutanckiego cyklu) i która wymagałaby lektury fenomenologicznej<sup>26</sup> – a stawałaby się poezją pisma. To wszak przede wszystkim do pisma (a dopiero potem do inwentarza, wykazu czy encyklopedii) prowadzi nas tytuł *Spis z natury* – podobnie zresztą jak sukcesywnie używane przez poetkę na określenie swoich tekstów słowo „zapisy”. Nie odnajdując w dotychczasowych sposobach mówienia własnej drogi i w związku z tym rozpoznając „wewnętrzny rozwój swojej sztuki” jako „konieczność mówienia nowych” (Z 121), stawia Miłobędzka na pisanie – działanie, w którym, jak wyznaje Borowcowi, „potrafi odwrócić słowa,

<sup>23</sup>Jacques Derrida, „Sygnowane Ponge”, tłum. Stanisław Cichowicz, *Literatura na Świecie*, nr 8-9 (1988): 308.

<sup>24</sup>Niezależnie od obecnego w późniejszej recepcji twórczości Miłobędzkiej mitu „poetki osobnej”, wydaje się, że we wczesnej fazie twórczości odczuwała ona wyraźną łączność z awangardowymi tendencjami poezji powojennej; wymowne jest, że w 1963 roku w swojej pierwszej wypowiedzi programowej, dotyczącej – jak powiada – „pisanych wszcz” utworów Tuwima i Gałczyńskiego, sięgnęła po formę podmiotu zbiorowego: „My dziś, drążący w głąb każde poetyckie wzruszenie, nie rozumiemy sensu takiej twórczości, odczytujemy ją jako muzykowanie imionami własnymi, nazwami uczuć i przedmiotów”. Krystyna Miłobędzka, „W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim”, *Twórczość*, nr 12 (1963): 26.

<sup>25</sup>O powstających na tej drodze wierszach z tomu *Dom, pokarmy* (1975) napisze Orska: „Poetka pozostawia nas z wrażeniem, że mamy do czynienia ze zdaniem «w budowie» – wielokrotnie rozpoczynanym, rozwijanym w rozmaitych kierunkach, wielostronnie korygowanym” (Orska, *Performatywy*, 114).

<sup>26</sup>Zob. Jacek Gutorow, „Glif”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 17–30.



rozbić zużyte zlepki, łączyć przeciwne” (JS 6). To pisanie „draży w głąb” poczynione spostrzeżenia – i dopiero w nim połączenie staje się możliwe: „Jestem ze swoim pisaniem połączona organicznie. Piszę niemal całym ciałem, to ono ma ten tekst, ten obraz. To jest sprawa nie tylko samej głowy, o wiele bardziej zetknięcia z czułością z innym” (JS 7). O czym nie można więc mówić, to należy spisać. W takim ujęciu nie byłoby sprzeczności pomiędzy starającymi się stanąć po stronie rzeczy *Anaglifami* a sytuującymi się możliwie blisko języka wierszami wchodzącymi w skład „dramatycznie agramatycznych” i stwarzających „pozory nieugładzonej bylejakości”<sup>27</sup> tomów *Pokrewne*, *Dom*, *pokarmy* i *Wykaz treści*; nie byłoby sprzeczności między proponowaną dziś nieantropocentryczną perspektywą ich odbioru a konsekwencjami macierzyńsko-dziecięcej dominanty wymienionych tomów, między zwrotem ku rzeczom a awangardą, między nową ekopoezją a starym dobrym lingwizmem. Łączności tej żadna gąbka nie może zetrzeć.

Zamiast po gąbkę sięgam po koniczynę (czy czterolistną?) – a wraz z nią po inną, tym razem wyjawioną *explicite*, inspirację wczesnej Miłobędzkiej. Tekst nosi tytuł *Klee*:

1

Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?

Oczy nie widzą głęboko, widzą daleko albo blisko, dlatego tyle brzegów, tyle zgniecionych mórz.

Za dużo razy poznane przez siebie, żeby mogło zapuścić korzenie. Przesuwane przez wszystkie pory roku. Zbliżało się do siebie nieustannie, zbyt lekkie, aż zmieniło się w wiatr. Ile powietrza musiało przebyć, żeby nie można mu było znaleźć imienia?

2

Rozpalono ogień – blaszane maski dymią. Podłożono kawałek lodu – twarz sinieje. Strach dzieli na osobne części. Strach patrzy w głąb<sup>28</sup>.

W niechętniej „muzykowaniu imionami własnymi” poezji Miłobędzkiej niezwykle rzadko pojawiają się nazwiska (do wyjątków należą Sylvia Plath i „Yoshimoto, mistrz tańca butoh” – Z 238), wyjąwszy zaś żartobliwy *Wiersz dla Bashō*, z zasady nie występują one w tytule. Pod tym względem powyższy tekst z 1962 roku byłby więc wyjątkowy – i być może z tego powodu osiem lat później, wchodząc do tomu *Pokrewne*, utracić musiał i tytuł, i połowę swej objętości. Poetka zdecydowała się też na zdaniową inwersję, wskutek której incipitem stała się fraza „Oczy nie widzą głęboko” (zob. Z 41); z pierwszej części wykreśliła zaś pytanie: „Ile powietrza musiało przebyć, żeby nie można mu było znaleźć imienia?”. Skreślenie to jawi się jako szczególnie wymowne w kontekście „zgubienia” imienia własnego – Paula Klee, będącego ulubionym malarzem Miłobędzkiej. Na zadane w 2009 roku pytanie o „pokrewieństwo w sztukach plastycznych” odpowiadała ona Borowcowi:

Zawsze Paul Klee. Czasem o nim zapominam. Teraz przypomniał mi pan dawno nieoglądane rysunki. [...] Jest takie opowiadanie Klee o rysunku w *Wyznaniach twórcy*. Jest pole, widać chmurę...

<sup>27</sup>Zob. Stanisław Barańczak, „Dramatyczna agramatyczność”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 46.

<sup>28</sup>Krystyna Miłobędzka, „Klee”, *Twórczość*, nr 12 (1962): 37.

Same kreski – ta kreska jest tym, ta jest tamtym. Myślę, że to jest to niezwykle u Klee spotkanie dziecięcego rysowania ze świadomym swojego warsztatu artystą. Dlaczego panu o tym opowiadamy? Dlatego, że odnajduję w jego rysunkach to, co czasem trafia mi się szczęśliwie zapisać w swoich tekstach<sup>29</sup>.

Na dziecięcy aspekt „obrazków” Klee wskazywała Miłobędzka również w 1995 roku w rozmowie z Sergiuszem Sterną-Wachowiakiem; odsyłając do małoformatowych dzieł artysty, takich jak *Avant la neige*, mówiła: „Jest tam bardzo niedużo, ale bardzo dużo się dzieje, przynajmniej dla patrzącego i wewnątrz obrazu”<sup>30</sup>. Formuła ta stanowić mogłaby równie dobrze autocharakterystykę twórczości Miłobędzkiej, której „dziecięcość” również ściśle związana jest z aktywnością „świadomego swojego warsztatu artysty”. Sporo do myślenia daje jednak dopiero odesłanie do *Wyznań twórcy*. Choć pod takim polskim tytułem esej Klee ukazał się dopiero w 1969 roku w zbiorze *Artyści o sztuce* (w tłumaczeniu Jolanty Maurin-Białostockiej), swój polskojęzyczny pierwodruk miał on u progu pisarskiej aktywności poetki; jako *Credo artystyczne* opublikowany został w przekładzie Waława Niepokólczyckiego w 1961 roku w 4. numerze „Więzi”, rok przed publikacją poematu Miłobędzkiej i – czy to przypadek? – obok przekładów wierszy Ponge’a. Jeśli przypuszczać można, że druga część *Klee* byłaby – być może jedyną w jej poezji – ekfrazą, to jego część pierwszą można spróbować przeczytać jako poetycką odpowiedź na rozważania szwajcarskiego malarza.

*Credo artystyczne* rozpoczyna często cytowana formuła: „Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne – raczej uwidacznia”<sup>31</sup>, a ono samo stanowi tyleż krytykę patrzenia nierefleksyjnego („A patrzący, czy jeden rzut oka na dzieło mu wystarcza?” – pyta artysta, po czym odpowiada: „Na nieszczęście, często tak bywa”<sup>32</sup>), co apologię widzenia głębokiego. „Udajmy się w małą podróż do krainy pogłębionego widzenia” – zachęca Klee we wstępie<sup>33</sup>. „Oczy nie widzą głęboko” – zgadza się z nim poetka, a przyjąwszy zaproszenie, czyni tematem swoich poetyckich rozważań nie tyle „patrzenie”, co „myślenie”, o którym pisze Klee jako o pierwszym i poprzedzającym wszelkie „działanie” („najpierw objawia się myśl”, „myśl można uznać za pierwszą”<sup>34</sup>). Otwierające wiersz pytanie poetki „Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?”, które rozpoczyna szereg metafor akwaticznych („dlatego tyle brzegów, tyle zgniecionych mórz”), mogłoby z kolei odpowiadać na kończące esej wezwanie: „Pozwól się unieść ożywiającemu morzu, szerokiej rzece lub zachwycającemu strumykowi, jak ta bogato zróżnicowana aforystyczna sztuka grafiki”<sup>35</sup>. Skąd jednak u poetki aż „zatopienie świata”? Dlaczego pisze o „zgniecionych morzach”? I co „zmienia się w wiatr” w trzeciej strofie poematu, przebywając świat i nie mogąc „znaleźć imienia”? Do odpowiedzi na te pytania wydaje się przybliżyć zasadniczy kierunek rozważań Klee, łączącego pracę artysty – tworzenie – z bibliją

<sup>29</sup>Jarosław Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem* (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 143.

<sup>30</sup>„Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak”, w *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 610.

<sup>31</sup>Paul Klee, „Credo artystyczne”, tłum. Waława Niepokólczycki, *Więź*, nr 4 (1961): 81.

<sup>32</sup>Klee, 83.

<sup>33</sup>Klee, 81.

<sup>34</sup>Klee, 83.

<sup>35</sup>Klee, 86.

historią o stworzeniu świata. Wskazując na kluczową rolę ruchu, uznaje on „biblijną opowieść o stworzeniu” za jego „wyborną parabolę” – po czym dopowie: „Dzieło sztuki jest też przede wszystkim procesem tworzenia i nigdy nie bywa zwyczajnym produktem”<sup>36</sup>. Określając dzieło jako „kosmos formalny” złożony z takich elementów, jak „cyfry i litery”, dopowie, że w tych ostatnich „odkrywamy tak bliskie podobieństwo do Stworzenia, że wystarczy tchnienie, by zamienić wyraz uczuć religijnych albo religię w samą rzeczywistość”<sup>37</sup>. Wreszcie postawi tezę:

Sztuka stanowi jakby przykład Dzieła Stworzenia. Każde dzieło sztuki jest jakimś przykładem, tak jak to, co ziemskie jest przykładem tego, co kosmiczne.

Wyzwolenie elementów, ugrupowanie ich w złożone podziały, rozcłonkowanie przedmiotu i zrekonstruowanie go w całość, obrazową polifonię, osiągnięcie stabilności przez zrównoważenie ruchu, wszystko to są trudne zagadnienia formy, dręczące wiedzę formalną, ale jeszcze nie sztuka najwyższego kręgu. W najwyższym kręgu spod tej tajemnicy wзира ostateczna tajemnica, a nie-szczęśne światło intelektu staje się daremne. Mimo to można rozsądnie mówić o zbawiennych skutkach sztuki. [...]

Sztuka prowadzi nieświadomą grę z rzeczami ostatecznymi, a mimo to je osiąga!<sup>38</sup>.

### *Małe mity. Z życia ziemi*

Postawmy (małą) tezę i my: zaprezentowana przez Paula Klee koncepcja sztuki jako „gry z rzeczami ostatecznymi” zainspirować mogła nie tylko analizowany tu zapomniany poemat z „Twórczości”, ale również wiersze tworzące cykl *Małe mity*, jawne podjęcie zaś tej „gry” stanowiłoby jego wyznacznik, odróżniający go od zapisów składających się na *Anaglify*. Błędne byłyby próby zredukowania różnicy między dwoma częściami *Spisu z natury* do opozycji typu kultura – natura, mit – przyroda, perspektywa antropocentryczna – perspektywa nieantropocentryczna, humanizm – posthumanizm itd. W *Małych mitach* wkracza Miłobędzka na drogę, której dalszy bieg pozwoliła nam uświadomić analiza wierszy z „Twórczości” (*Małże, Patrzące chwytniwe, Widziane w ogniu*) – drogę „wyzwalania” percepowanych elementów świata, „grupowania” ich w bardziej „złożone podziały”, a wreszcie „rekonstruowania w całość”, co wymagało od poetki podjęcia coraz bardziej złożonych zabiegów formalnych i radykalnego otwarcia na możliwości, jakie dawała jej neoawangardowa poetyka lingwistyczna (Białoszewski, Karpowicz). W *Małych mitach* podjęła Miłobędzka eksperymentalną próbę przepisania w ten sposób treści biblijnych; to one, jak w *Credzie artystycznym*, dominują w cyklu, ze świecą szukać w nim natomiast wyimków z mitologii grecko-rzymskiej. Piórem poetyckiej wyobraźni (której znaczenie podkreśla poetka w *Małym traktacie o wyobraźni*) zostały one „spisane z natury”. „Spisane” – a nie zarejestrowane czy w prosty sposób „odtworzone”, a „uwidocznione”, „stworzone”, urzeczywistnione poprzez pisanie. „Z natury” – a zatem już w niej były, na ziemi, tu, nie gdzie indziej, na ziemi, która stanowi nie tylko lejtmotyw cyklu, ale i właściwy

<sup>36</sup>Klee, 84.

<sup>37</sup>Klee, 85.

<sup>38</sup>Klee, 85–86.

kosmos poezji Miłobędzkiej. W formule będącej zarówno tytułem tomu, jak i zwieńczającego go poematu nie ma nic z przypadku: wyraża ona zamysł *Małych mitów*, programowo przekraczających opozycję natury i kultury, przedmiotu i podmiotu, rzeczy i słowa; to, co mityczne, religijne odkrywane jest tu jako ziemskie, naturalne – tak, że odnosi się wrażenie, że porządki te ściśle się ze sobą łączą, że wydają się powiązane nieomal organicznie. A jednak obecność tego, co mityczne, jest wyczuwalna – i to ona, choć śladowa, ledwo zarysowana, ukryta odróżnia *Małe mity* od *Anaglifów*.

*Ptasie obrazki* – najbardziej zbliżone do debiutanckiego cyklu wiersze z *Małych mitów* – wpisane zostają w perspektywę biblijną za sprawą pojedynczych sformułowań. W puencie *Wróbli*, których egzystencję według poetki definiować ma czekanie („Czeka się na przejście konia, worek, na wiśnie i zboże”), napisze ona: „W czasie czekania bardzo dużo rzeczy się mówi. W ten sposób każde czekanie nabiera wagi spraw ostatecznych” (M 11). *Łabędź* zaczyna się peryfrazą: „Majestatyczna, pierzasta łódź oddzielona od brzegu drugiego dnia stworzenia” (M 12), z kolei „dzięki flamingom można uwierzyć w różowe okulary, a więc i w istnienie raj” (*Flaming*, M 14). Ku pierwszym dniom stworzenia odsyłać wydaje się również otwierająca omawiany cykl *Ziemia* o incipicie „Gdzie znaleźć pierwsze miejsce bólu?”, w której bezładna, „ciężka, spokojna, nierozumiejąca gwałtowności wód” ziemia – niczym jej Stwórca „niezawarta w niczym” i „rozprzestrzeniona o wszystkie życia” (M 5) – „wydaje rośliny zielone: trawy dające nasiona, drzewa owocowe rodzące na ziemi według swego gatunku owoce, w których są nasiona” (Rdz 1,11<sup>39</sup>). Z kolei niepokojąca *Kołysanka* (M 17) budzi asocjacje bez mała mesjańskie: wchodząc w „stado”, „między puszyste i wiotkie zwierzęta” (owce?) jej „lekki, przeczczysty” bohater (Dobry Pasterz?) „bije światło po świetle”, one zaś „kładą się, rozluźniając grzbiety wzdłuż drogi”. Ten, który przychodzi, okazuje się jednak „groźniejszy od nocy”, a jego działania („rzeki wyświecone spragnionymi językami pozbawił głębi”) przypominają raczej posłannictwo Mesjasza z domu Efraima niż tego z domu Dawida<sup>40</sup>. Czytelniejszym konceptem otwiera Miłobędzka wspomniany poemat *Spis z natury*:

Na drzwiach szafy wiszą cienkie nogi ukrzyżowanego drzewa. Tułowia długie, równe, wyschnięte, niektóre kolana powginane do środka. Biodra mogły być w miejscu wystających na boki guzów (M 18).

Sugestywne zestawienie drewnianej szafy z Chrystusem wiszącym na „drzewie krzyża” sprawia, że w dalszych częściach poematu, opisującego kolejne fragmenty domu, co rusz uaktywniają się biblijne znaczenia; temat pasyjny wydają się kontynuować „głębokie pęknięcie od uszu po nozdrza”, „otwarta rana” oraz „podłużne pęczki mięśni z trzciny i trocin” (M 19), natomiast „ciepło krążące po żywej glinie” (M 18) ponownie zwraca nas ku opowieści o stworzeniu. Siła poematu wynika z faktu, że zacytowane frazy odnoszą się w nim – kolejno – do wiszącej na ścianie „głowy konia oprawionej w ramki”, samej tej „ściany”, widocznej przez swoje kalectwo”, a wreszcie (jakżeby u miłośniczki Białoszewskiego inaczej!) konsekwentnie personifikowanego „pieca” z „gardłem” i o „komorze ciemnej albo jaśniejszej od serca” (M 18-19). Najwyraźniej jednak do poetyckiej „gry z rzeczami nieskończonymi” zaprasza Miłobędzka w tytułowych *Małych mitach*:

<sup>39</sup>Wszystkie odniesienia biblijne za Biblią Tysiąclecia.

<sup>40</sup>Zob. np. Gershom Scholem, *O podstawowych pojęciach judaizmu*, tłum. Juliusz Zychowicz (Warszawa: Aletheia, 2015), 200–202.

## I

Wziął tedy w ręce grudkę gliny, to mógł być także kamień, drut kolczasty, pęd winogrodu – i przekazał odcisnięte na palcach labirynty. To działo się na początku i pewnie dlatego do dziś nie wiadomo, kim był. Przypuszcza się: pochylony, bez uśmiechu, chyba coś mówił, może to było tylko spojrzenie.

## II

Zatrzymali na chwilę łódź, milcząc weszli do wody, zatoczyli sobą olbrzymie koło. Wcale nie chcieli tej ryby chwycić. Osaczyli ją tylko. Czekali. A kiedy ryba upadła na piaszczysty brzeg, jeden z nich podszedł i obrysował ją dokładnie. W tym czasie w głowie ryby powstał już pomysł ludzkiej męki. Bez możliwości wydostania kostniał powoli w białe narzędzia zbrodni – gwoździe, włócznie, krzyż. I mówili, że ryba z piasku to za mało na ślad ryby i za mało na ślad człowieka. I nadal łowili ryby żywe, a jedli ryby martwe. A piasek? Piasek stał się potrzebny do produkcji szkła.

## III

Najwyższym miejscem życia ziemi były drzewa: tylko do tego miejsca sięgały jej soki. Wiedziały to ptaki. A tamci, którzy mieli siłę rozcinań drzew, wymyślali miejsca coraz wyższe i wyższe. Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje (M 8-9).

Bez większego trudu rozpoznajemy przywołane w tekście biblijne perykopy. Podobnie jak zacytowane wyżej fragmenty cyklu, pierwsza część *Małych mitów* powraca do Bereszit – opowiada jednak o tym, co „działo się na początku”, zgodnie z biblijną opowieścią wkładając w dłonie Stwórcy glinę. Najdłuższa część druga jest nowotestamentalna: obok odniesień pasyjnych odsyła do scen połowu ryb przez apostołów – ale i, aluzyjnie, do sceny z Jezusem piszącym na ziemi oraz do tzw. *Mowy eucharystycznej* z szóstego rozdziału Ewangelii Janowej. Wreszcie w części ostatniej rozpoznać można Babel – ale i potop. Identyfikacja przywołanych w tekście mitycznych opowieści to jednak dopiero początek; by nie przepłynąć przez poemat jak przez „martwą konstrukcję”, zobaczyć trzeba go jako efekt poetyckiej pracy nad mitem, która odciśka się i na jego powierzchni, i w strukturze głębokiej. Najbardziej oczywista opozycja organizująca tę ostatnią uwidacznia się w całości cyklu: pozytywnie wartościowana małość pojawia się w tytułach (*Małe mity*, *Mały traktat o wyobraźni*, *Ptasie obrazki*, nie obrazy) i na planie treści większości utworów – w których czasem, jak we *Wróblach*, wyraźnie przeciwstawiana jest wielkości („Życie wróbli składa się z całkiem małych oczekiwań. Nie mają planów jesiennych

odlotów, omija je więc ogromny niepokój”, M 11) – wreszcie uwidacznia się w formie tworzących tom niewielkich lub podzielonych na niewielkie części zapisów. W *Małych mitach* pracuje jednak i opozycja istotniejsza – życia i śmierci, tego, co żywe, i tego, co martwe – odpowiadająca podstawowemu dla nich tematowi stwarzania; biofilną poezję Miłobędzką z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można by wręcz uznać za witalistyczną *par excellence*. Człony obu opozycji nakładane są na siebie tak, że życie sytuuje się po stronie tego, co małe (*Mały traktat o wyobraźni* kończy się uogólniającą peryfrazą: „zupełnie mała pułapka, z której zaczyna się życie”, M 6), natomiast to, co duże, wydaje się wiązać ze śmiercią i chorobą („fizyczną wielkość orła” podziwiać można tylko „w zamkniętych zakładach dla obłąkanych królów albo w pogładowych kostnicach”, *Orzeł*, M 13), a także z pokrewnymi im przemocą („majestatyczny” *Łabędź* staje się bohaterem „legend” o „okrucieństwie niemal ludzkim”, M 12) oraz ideologią („Niepokojący jest tylko sposób chodzenia flamingów – w gromadzie zaczynają maszerować”, M 14). Zestawienie to (małe – żywe *versus* wielkie – martwe) organizuje również porządek analizowanego poematu: bezimienny Stwórca pochyla się nad małym („grudka gliny”, „pęd winograd” itd.), tworzone zaś po to, by prześcignąć „najwyższe” drzewa wciąż „wyższe i wyższe” ludzkie konstrukcje, są w istocie „martwe”. Jeśli uznamy *Małe mity* za tryptyk (a przywołują one jego formę poprzez usytuowanie największego rozmiarami obrazu z Nowego Testamentu pomiędzy dwoma ze Starego), nie będzie dziwić, że to właśnie w jego centralnej części odnajdziemy ich najważniejszą formułę: „I mówili, że ryba z piasku to za mała na ślad ryby i za mała na ślad człowieka. I nadal łowili ryby żywe, a jedli ryby martwe”. Nie tylko za sprawą wyraźniejszej niż w pozostałych częściach poematu biblijnej stylizacji można usłyszeć tu echa Jezusowego „Jam jest chleb życia” (J 6,48) z *Mowy eucharystycznej*, w której opozycja pokarmu dającego życie i przynoszącego śmierć rozgrywana jest wielokrotnie<sup>41</sup>. Zabieg Miłobędzkiej jest jednak doskonale przewrotny: o ile ewangeliczna antyteza pasuje do chleba czy wody, o tyle nie znajduje zastosowania w przypadku ryb, które przed spożyciem trzeba przecież pozbawić życia. W dodatku doczesnemu pokarmowi nie zostało tu przeciwstawione Słowo Boże, a obrys martwej już ryby na „piaszczystym brzegu”. Choć trudno wyobrazić sobie, by powstała w ten sposób „ryba z piasku”, miała stać się żywym pokarmem, z pewnością jednak stanowi ona – niczym neoawangardowe interwencje spod znaku *land artu* – realizację pograniczną, na co poetka wyraźnie nas naprowadza: wszak jej „ryba z piasku to za mała na ślad ryby” (bo jednak wykonał ją człowiek) i „za mała na ślad człowieka” (bo ograniczył się on do „dokładnego obrysowania” odciskającego się w piasku zwierzęcia). W dodatku ryba (χθύς) jako akronim formuły „Jezus Chrystus Boga Syn Zbawiciel” oznacza przecież Syna Bożego, do tego stanowi symbol chrześcijaństwa. Podążając za jej pierwszym – chrystologicznym – znaczeniem, nie sposób nie pomyśleć, że skoro Syn Boży nie pojawia się w drugiej części poematu jako człowiek, być może to on byłby tajemniczą rybą, której przyplnięcie wywołuje zastanawiającą reakcję łowiących: „zatrzymali na chwilę łódź, milcząc weszli do wody, zatoczyli sobą olbrzymie koło. Wcale nie chcieli tej ryby chwycić”. Koło przywoływać mogłoby krąg ofiarniczy, a jego przerwanie, jak u Girarda, dokonałoby się za sprawą zbawczej misji Jezusa: to „w głowie ryby powstał [...] pomysł ludzkiej męki” i to ona sama upada na brzeg. Wydaje się

<sup>41</sup>„Troszczcie się nie o ten pokarm, który ginie, ale o ten, który trwa na wieki” (J 6,27); „Ojcowie wasi jedli manę na pustyni i pomarli [...]. Ja jestem chlebem żywym, który zstąpił z nieba. Jeśli kto spożywa ten chleb, będzie żył na wieki (J 6,49,51); „To jest chleb, który z nieba zstąpił – nie jest on taki jak ten, który jedli wasi przodkowie, a poumierali” (J 6,58). Opozycja żywego i „martwego” pokarmu pojawia się w Ewangelii Janowej wielokrotnie, między innymi w scenie przy studni, w której Jezus proponuje Samarytance „wodę żywą” (J 6,10).

jednak, że bardziej frapująca od naszkicowanego tu teologizującego odczytania byłaby lektura uhistoryczniona, dotycząca już nie samego Wcielonego Boga, lecz podlegającego procesom sekularyzacyjnym chrześcijaństwa, które oto, niczym w hermeneutyce Gianniego Vattima, godziłoby się na swoje osłabienie i umieranie. W odczarowanym świecie „martwych konstrukcji”, w którym rzeczy utraciły swe mityczne znaczenia, a piasek stał się „potrzebny do produkcji szkła”, o Stwórcy mówić można wyłącznie apofatycznie („nie wiadomo, kim był”), a w jego „odciśniętych na palcach labiryntach” zamiast Obrazu i Podobieństwa widzieć wyłącznie linie papilarne. Zakończenie poematu wydaje się nie pozostawiać wątpliwości, że koniec rozumienia natury jako księgi i jej postępująca eksploatacja mają negatywne, wręcz apokaliptyczne (potop) konsekwencje; użycie zaimka „sami” w puencie „Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje” wskazuje też na alienację – bez Boga i bez wiary w Naturę rzeka czasu unosi nas coraz dalej od „życia ziemi”... Czy z obrazów tych wyłania się możliwość afirmatywnego podjęcia tematu zeświecczenia? Wspomniany Vattimo postrzega sekularyzację jako „«właściwe» przeznaczenie chrześcijaństwa” – „pozytywnie wpisana w przeznaczenie *kenosis*” dotyka ona również sztuki (a zatem i literatury), zwiastując „porzucenie wszelkiej ocalałej iluzji, związanej ze zdolnością i obowiązkiem sztuki mającej pełnić funkcję «nowej mitologii», racjonalnej religii”<sup>42</sup>. *Małe mity* Miłobędzkiej z pewnością nie chcą stanowić „nowej mitologii” naszych czasów; czy jednak wyrażonego w nich ironicznego dystansu wobec „wielkiej narracji” chrześcijaństwa nie można potraktować jako jej dekonstrukcji, a więc – różnicującego powtórzenia, w którym, jak przystało na interwencję neoawangardową, krytyka idzie w parze z afirmacją, destrukcja zaś z kreacją? Mogłyby być *Małe mity* modelowym tekstem mikrologii – „małą formą” literacką o cokolwiek przewrotnej „mikropoetyce”, wymagającej od czytelnika niełatwej „sztuki mikrolektury”, mogącej wszakże odsłonić przed nim Wielkie Rzeczy<sup>43</sup>? A może wręcz – mikroteologią, z jednej strony „pomagającą nam uświadomić sobie niepewny status teologicznego dyskursu”, z drugiej zaś dzięki swej literackości „składającą świadectwo i hołd kruchej wprawdzie, ale i pełnej nadziei ludzkiej egzystencji”<sup>44</sup>?

Jeśli odpowiedź na powyższe pytania nie jest przecząca, to dlatego, że nie pozwala jej udzielić natura poetyki omawianego cyklu Krystyny Miłobędzkiej. Jak zrobiono *Małe mity*? Nie zostały one pomniejszone z tych wielkich, a następnie wpisane w opowiadające o przyrodzie teksty, by niczym łamigłówki zapraszać czytelnika do udzielenia właściwych odpowiedzi. Modelująca lekturę cyklu tytułowa formuła „spisania z natury” wskazuje raczej na tendencję przeciwną – to „anaglifowa” obserwacja natury pozwoliła zobaczyć w niej załączki mitów. Nie oznacza to jednak, że założona lektura *Małych mitów* kończyć miałyby się na sporządzeniu ich klasyfikacji, a zatem spisu w znaczeniu rejestru, spod znaku *Systema Naturae* Linneusza. Choć sam język poetycki *Małych mitów* – jeszcze nie tak „łączliwy” i „jednoczący” jak w tomach *Pokrewne* i *Dom, pokarmy* – pozostaje zbliżony do języka *Anaglifów*, od tych ostatnich odróżnia je ich kilkupoziomowa tematyczna struktura, wymagająca od czytelnika poszukiwania przenośnych znaczeń nie tylko w obrębie jej poszczególnych pięt (postrzegalne – natura – mit – chrześ-

<sup>42</sup>Gianni Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*, tłum. Katarzyna Kasia (Kraków: Universitas, 2011), 63–64, 86.

<sup>43</sup>Aleksander Nawarecki, „Mikrologia, genologia, miniatura”, w *Miniatura i mikrologia literacka*, t. I, red. Aleksander Nawarecki (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000), 18.

<sup>44</sup>Michał Paweł Markowski, „Teologia, dyskurs, zdarzenie”, w Maciej Bielawski, *Mikroteologie* (Kraków: Homini, 2008), 226.

cijaństwo – historia), ale i pomiędzy nimi. Implikuje to złożoną aktywność metaforyczną, konotując jakości raczej symboliczne niż alegoryczne, raczej pojawianie się mitów nowych, wytwarzanych przez poetkę na drodze różnicujących repetycji dostępnego jej materiału biblijnego, niż istnienie czystych treści religijnych, ukrytych pod zasłoną obrazów zaobserwowanych w naturze. Choć złożona z rzekomo „martwych”, zsekularyzowanych religijno-mitycznych elementów za pomocą pozornie zużytych powtarzanych po awangardzie zabiegów poetyckich, konstrukcja ta okazuje się wszakże zadziwiająco żywa, żyzna i płodna w znaczenia. Afirmując „sekularyzacyjny brak pewności”, który „ponownie otwiera” dziś w nowy sposób metafizyczną problematykę, Julia Kristeva pisała:

Ruiny kontynentu ontoteologicznego, zbyt szybko uznane za nieistniejące, pojawiają się coraz mniej jako „martwe litery”, a coraz bardziej jako laboratoria żywych komórek, których szczegółowe zbadanie umożliwiłoby objaśnienie współczesnych aporii i impasów<sup>45</sup>.

Właśnie to z dyskursywnymi, „martwymi konstrukcjami” mitu, religii i teologii (w istocie stanowiącymi dla wielu z nas „ryby martwe”) robi poezja Krystyny Miłobędzkiej: spisując je z natury, ożywia, przekształca je w żywy świat tętniący od gry znaczeń, a dzięki temu stwarza je na nowo – owszem, małe, maleńkie, ale dzięki temu dziecięco energiczne, aktywne, wszędybylskie, żywe. „Nie ma końca mitów!” (JS 17) – wykrzyknie poetka w rozmowie z Borowcem, niczym Jezus stawiając nam przed oczy dziecko:

Nie ma końca pytań o początek wszystkiego. Każdej rzeczy i wszechświata. Co było pierwsze, gdzie to życie ukryte? O tym na pewno wie każde dziecko. Ja dziecko, jak każde dziecko, mam swoje przekonania o życiu wszystkiego. Dorosli nazywają to personifikacją. Nie ma końca mitów! (JS 17).

Umniejszając Wielką Opowieść Chrześcijaństwa, Miłobędzka jej nie likwiduje, ale osłabiająco powtarza, sprowadzając ją w ten sposób tam, gdzie jej miejsce – na ziemię. Przypominając nam o zasadniczej łączności pomiędzy naturą a mitem, między *humus* (ziemia) a *humilitas* (pokorą, uniżeniem), jej poezja byłaby konsekwentnie pokorna – a co za tym idzie w swej głębokiej strukturze kenotyczna (wcielająca to, co boskie, w to, co ziemskie i fizyczne, „w pierwszą materię słowa”, JS 7), z kolei w swojej wymowie postsekularna (pracująca na okrucach zeświecczonego chrześcijaństwa i w swych małych formach ocalająca ich – zbawiennie umniejszone – treści). W istocie omawiany cykl sytuowałby się zatem „na początku” – podczas gdy *Anaglify* otwierałyby poezję Miłobędzkiej na naturę i świat przedmiotów, *Małe mity* uzupełniałyby jej ekspozycję o temat teolingwistyczny, wybrzmiewający (zwykle *piano*) we wszystkich jej książkach poetyckich, swoje zaś kulminacje mające w tomie *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego* i wcześniejszym *Dom, pokarmy*, zakończonym jedną z najbardziej niezwykłych postsekularnych formuł polskiej poezji: „Czy wierzę w Boga? Osłaniam go tylko, ale nie wierzę. I bardzo dobrze, nareszcie mogę się opiekować czymś wielkim” (Z 142)<sup>46</sup>. Dopiero jednak

<sup>45</sup>Julia Kristeva, *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*, tłum. Anna Turczyn (Kraków: Universitas, 2010), 59.

<sup>46</sup>Sposoby realizacji postsekularnego tematu poezji Miłobędzkiej analizowałem już w: Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Universitas, 2016), 181–200; Piotr Bogalecki, „Boga zastąpiłam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej”, w *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty*, red. Agnieszka Bielak, Łukasz Tischner (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 321–350.



połączenie obu tych perspektyw w jednoczącej formule *Spisu z natury*, dopiero łączna lektura obu zeszytów składających się na zrekonstruowany tom, a do tego odrzuconych zapisów pozostawionych poza jego obrębem, pozwala uchwycić zasadniczą jedność projektu poetyckiego Miłobędzkiej, na którą naprowadza lektura *Credo artystycznego* Paula Klee z fundamentalnym dlań zestawieniem aktu artystycznego ze stwarzaniem. To w komentarzu do *Małych mitów*, przedstawiając je jako „pierwsze próby objęcia całości”, „zrozumienia niejasnej całości, w której się jest”, powie poetka: „Czuję się równa wszystkim stworzeniom. Jesteśmy jednym żywym organizmem” (JS 22)<sup>47</sup>.

### *Porzucone niepotrzebne. Po hymnie*

Dopowiedzmy na koniec, że zrównanie to pozostawałoby fragmentaryczne, a wręcz iluzoryczne, gdyby pojęcia natury, całości czy stworzenia funkcjonowały u Miłobędzkiej w obrębie idealizującej ramy tradycyjnej metafizyki. Osłabiająca ją narracja kenotyczna nie obejmowałaby wówczas świata przyrody; swoistej naturalizacji religii nie towarzyszyłoby ureligijnienie natury i świata przedmiotów. Podążająca ku pierwszym dniom stworzenia poetka nie popełnia jednak takiego błędu, a tytułowy tekst tomu, w którym metaforyka pasyjna odniesiona zostaje do drzewa, roślin i konia, a także pieca i rzucającej się w oczy „kalekiej” ściany (M 19), mógłby być pierwszym tego dowodem. Innego dostarczyć może tytułowy poemat cyklu *Małe mity*, jeśli tylko otworzymy się na możliwość jeszcze bardziej radykalnego odczytania pojawiającej się w jego centralnej części cierpiącej i pozbawianej życia ryby. Co bowiem, jeśli nie tyle symbolizowałaby ona Chrystusa, co nim była – wcielonym, „upadłym” w głębię stworzenia i spożytym na odkupienie wielu? Odczytanie takie – religijne, choć nieantropocentryczne, wychylone ku teologii zwierząt, akcentującej m.in. motyw „chrystusowego cierpienia zwierząt”<sup>48</sup> – możliwe jest właśnie dzięki wielopoziomowej strukturze jej poematu. Poetka nie byłaby sobą, gdyby subtelnie, acz wymownie nie skomplikowała w nim również linearności wielkiej narracji o odczarowaniu. Czytamy oto, że stwarzający świat Bóg mógł wziąć w ręce nie glinę czy kamień, a „drut kolczasty” (M 8) – budzący wszak bardzo konkretne, bynajmniej nie rajskie skojarzenia. Umieszczenie go „na początku” – nie tyle otoczenie nim utraconego Edenu, ale zastąpienie nim ludzkiej gliny, w którą tchnął Stwórca – uwidacznia jeden z leit-motywów analizowanej tu twórczości, dochodzący do głosu w całych *Małych mitach*, nieprzypadkowo rozpoczynających się wszak pytaniem o „pierwsze miejsce bólu”, a wybrzmiewający również w wielu wierszach tomu *Pokrewne* oraz w poemacie *Klee*, w którym zdolność „patrzenia w głąb” przypisano finalnie „strachowi”. Wczesna poezja Krystyny Miłobędzkiej byłaby bowiem również poezją bólu i to także on pospołu z towarzyszącymi mu emocjami łączyłby oba cykle *Spisu z natury*. Wyznaje wszak poetka: „Od samego początku wiem, co to ból. Ból rzeczy porzuconych, niepotrzebnych, kalekich istnień. Można to zobaczyć w niemal każdym *Anaglifie*” (JS 21). Skazana na lekturowy niebyt, wykreślona puenta *Klee* – „Strach dzieli na osobne części. Strach patrzy w głąb” – celnie podsumowywałaby ewolucję wczesnej twórczości autorki *Imiastówów*: fragmentaryczna poetyka *Anaglifów*, mimo wszystko opierających się

<sup>47</sup>Za wymowny dowód jedności wczesnej poezji Miłobędzkiej uznać można wspomnianą już pierwszą, krótszą wersję poematu *Małe mity* z „Siódmego Głosu Tygodnia” – w miejscu jego pierwszej części (inc. „Wziął tedy w ręce”) odnaleźć możemy... anaglif o broszkach (inc. „Broszki żyły kiedyś na swobodzie”, A 45).

<sup>48</sup>Zob. np. Andrew Linzey, *Animal Gospel* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2000), 64–67.

jeszcze na serii podziałów (z których najistotniejszym, choć kamuflowanym, jest obecność dychotomii podmiotowo-przedmiotowej) zastępowana byłaby stopniowo witalistyczną poetyką łączliwości, dochodzącą do głosu w omawianych wierszach z „Twórczości” oraz w tomach *Pokrewne* i *Dom, pokarmy*, której zasadę określa poetka następująco: „Wszystko się ze sobą tu łączy, wszyscy mówią sobie świat w tym niesłownym porozumieniu” (JS 24). Znamienne, że na potwierdzenie tych słów przytoczy ona wspomnienie płaczu swego kilkumiesięcznego syna wywołanego wyciem „dzieci zwierząt” jadących do rzeźni: „I to spokojnie leżące ludzkie dziecko zaczyna odpowiadać krzykiem i płaczem na tamten głos. W tym ledwie zaczynającym się życiu ta łączność z innymi w naturze jest niesłychana. Także z ich strachem i bólem” (JS 24).

W „lepkie” głębie strachu i bólu wprowadza nas także *Mały traktat o wyobraźni* (M 6), który – oto natura poetyki Miłobędzkiej! – nie musi być wyłącznie tekstem o rosiczkce (czego domyślamy się z jego treści, choć nazwa gatunkowa *Drosera* nie pada w tekście ani razu) ani też apologią imaginacji o wyraźnych metaliterackich konotacjach (wyobraźnia – poezja), ani nawet – jak w rozmowie z Borowcem podpowiada już sama poetka (JS 22) – erotykiem („Bo to może jest nie tylko rosiczka? To może jest fizyczne zbliżenie kobiety i mężczyzny”, JS 22) czy wierszem o percepcji („A może tylko zapis zmysłów, które łapią obraz”, JS 22). *Traktat* może być również tekstem kenotycznym: o powolnym schodzeniu, „spychanego coraz niżej” wcielonego Boga, który zgodzić się musi na „kielich połączony z ziemią” i na śmierć, „z której zaczyna się życie”? Dopiero jednak zestawiając wielką opowieść o kenozie z niewielkim przeciwieństwem, a i tak jeszcze „zmniejszonym” wciągany przez kielich kwiatu owadem, rozpoczyna poetka najbardziej przewrotną „grę z rzeczami ostatecznymi” – i je osiąga. W swym zaś komentarzu do *Małego traktatu*, zanim odeśle nas do sporo większej i młodszej od niego książki *Życie nigdy się nie kończy* autorstwa benedyktyna i mistrza zen Willigisa Jägera, sama wyrazi mądrość swej małej biofilnej poezji najkrócej i najlepiej: „Coś, co się rodzi, jest jednocześnie czymś, co umiera i to jest w jednym” (JS 23).

## Bibliografia

- Barańczak, Stanisław. „Dramatyczna agramatyczność”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 43–46. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Bieńkowski, Zbigniew. „Parti pris poezja Ponge’a”. W *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, 443–454. Warszawa: Czytelnik, 1960.
- Bogalecki, Piotr. „Boga zastąpiłam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej”. W *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*, t. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty*. Zredagowane przez Agnieszka Bielak i Łukasz Tischner, 321–350. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- . *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Universitas, 2016.
- Borowiec, Jarosław. *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- Calvino, Italo. *Po co czytać klasyków*. Przetłumaczone przez Anna Wasilewska. Warszawa: PIW, 2020.
- Derrida, Jacques. „Sygnowane Ponge”. Przetłumaczone przez Stanisław Cichowicz. *Literatura na Świecie*, nr 8-9 (1988): 301–318.
- Górniak-Prasnal, Karolina. „Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej”. *Wielogłos*, nr 2 (2017): 53–67.
- Gutorow, Jacek. „Glif”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 17–30. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Hoffmann, Krzysztof. „Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją *Spis z natury*”. *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6 sierpnia 2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html>. (dostęp: 14.06.2021)
- Jarzyna, Anita. „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”. *Zamek Czyta*, 16 października 2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/>. (dostęp: 14.06.2021)
- Kałuża, Anna. *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011.
- Klee, Paul. „Credo artystyczne”. Przetłumaczone przez Waclaw Niepokólczycki. *Więź*, nr 4 (1961): 81–86.
- Kristeva, Julia. *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Przetłumaczone przez Anna Turczyn. Kraków: Universitas, 2010.
- Linzey, Andrew. *Animal Gospel*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2000.
- Markowski, Michał Paweł. „Teologia, dyskurs, zdarzenie”. W Maciej Bielawski, *Mikroteologie*, 215–226. Kraków: Homini, 2008.
- Miłobędzka, Krystyna. „Klee”. *Twórczość*, nr 12 (1962): 37.
- . „Małe mity”. *Siódmy Głos Tygodnia*, nr 33 (1965): 8.
- . „Małże”. *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.
- . „Patrzące chwytliwe”. *Twórczość*, nr 11 (1966): 63–64.
- . „Piła”. „Widok z hotelu”. *Rocznik Nadnotecki*, t. I (1966): 212.
- . *Pokrewne*. Warszawa: Czytelnik 1970.
- . *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław: A, 1995.
- . *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*. Opracowane i zredagowane przez Jarosław Borowiec. Lusowo: Wolno, 2019.
- . „W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim”. *Twórczość*, nr 12 (1963), 26.
- . „Widziane w ogniu”. *Twórczość*, nr 2 (1965): 30.

- . *Zbierane 1960–2005*. Wrocław: Biuro Literackie, 2006.
- Nawarecki, Aleksander. „Mikrologia, genologia, miniatura”. W *Miniatura i mikrologia literacka*, t. I. Zredagowane przez Aleksander Nawarecki, 9–29. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- Orska, Joanna. *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktoryzmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Ponge, Francis. „Furia wyrażania”. Przetłumaczone przez Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 65.
- . „Motyl”. Przetłumaczone przez Zbigniew Bieńkowski, *Twórczość*, nr 4 (1957): 146.
- . „My Creative Method”. Przetłumaczone przez Jan Maria Kłoczowski. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 107–133.
- . „Rozkosze drzwi”. Przetłumaczone przez Anna Wasilewska. *Literatura na Świecie*, nr 9–10 (2006): 6.
- Poprawa, Adam. „Na początku było inne. Anaglify”. W *Miłobędzka wielokrotnie*. Zredagowane przez Piotr Śliwiński, 95–104. Poznań: WBPiCAK, 2008.
- Scholem, Gershom. *O podstawowych pojęciach judaizmu*. Przetłumaczone przez Juliusz Zychowicz. Warszawa: Aletheia, 2015.
- Skurtys, Jakub. „Cały inwentarz pojęć”. *Odra*, nr 10 (2019): 103–105.
- . „Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce”. *Przestrzenie Teorii*, nr 28 (2017): 203–219.
- Stankiewicz, Edward. „Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji”. Przetłumaczone przez Paweł Wawrzyszko. W *Poetyka i sztuka słowa*, 103–134. Kraków: Universitas, 1996.
- Vattimo, Gianni. *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Przetłumaczone przez Katarzyna Kasia. Kraków: Universitas, 2011.
- „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak”. W *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Zredagowane przez Jarosław Borowiec, 599–612. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.

# SŁOWA KLUCZOWE:

*Małe mity*

EKOPOEZJA

Krystyna Miłobędzka

Paul Klee

**ABSTRAKT:**

Artykuł stanowi próbę rekonstrukcji poetyki wczesnych tekstów Krystyny Miłobędzkiej. Głównym przedmiotem zamieszczonych w nim analiz jest tom *Spis z natury*, powstający w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych XX wieku jako poetycki debiut, lecz wówczas nieopublikowany. Podejmując łączną lekturę dwóch składających się na niego cykli poetyckich – *Anaglifów* i *Małych mitów* – autor wskazuje na konieczność uzupełnienia nasuwającego się w lekturze tego pierwszego odczytania nieantropocentrycznego o implikowaną przez wielopoziomową strukturę tego drugiego interpretację postsekularną. Analizie poddano również cztery wiersze Miłobędzkiej – *Małże*, *Widziane w ogniu*, *Patrzące chwytniwe* oraz *Klee* – opublikowane w latach sześćdziesiątych w miesięczniku „*Twórczość*” i niewłączone w żaden jej tom. Pozwoliło to wskazać na możliwe związki wczesnej poezji autorki *Wykazu treści* z twórczością Francisa Ponge’a i Paula Klee.

## Spis z natury

### FRANCIS PONGE

#### NEOAWANGARDA

## postsekularyzm

#### **NOTA O AUTORZE:**

Piotr Bogalecki – dr hab., prof. UŚ, historyk i teoretyk literatury, komparatysta, pracownik Instytutu Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Jego naukowe zainteresowania obejmują myśl postsekularną, teorię literatury oraz polską poezję XX i XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem nurtów awangardowych i eksperymentalnych. Autor książek: „Niedorozmowy”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Współredagował m.in. antologię *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* z 2012 roku (z Aliną Mitek-Dziembą) oraz opublikowaną w 2020 roku monografię *Marani literatury polskiej* (z Adamem Lipszycem).