UNIWERSYTET ŚLĄSKI
MIĘDZYWYDZIAŁOWE INDYWIDUALNE STUDIA HUMANISTYCZNE
KIERUNEK: FILOLOGIA POLSKA

EWELINA SUSZEK

PRACA LICENCJACKA

W STRONĘ MILCZENIA. *PO KRZYKU* KRYSTYNY MIŁOBĘDZKIEJ WOBEC NIEWYSTARCZALNOŚCI JĘZYKA

PROMOTOR: PROF. UŚ DR HAB. DANUTA OPACKA-WALASEK

KATOWICE 2010

SPIS TREŚCI

O PRZEMILCZANYM MILCZENIU 3

1. MIĘDZY SŁOWEM A MILCZENIEM 5

1.1. Po krzyku… 5

1.2. Od nakazu – do zakazu 10

2. OBLICZA MILCZENIA 28

2.1. Językowa brzytwa Ockhama 28

2.2. Zamilczeć i zniknąć 34

PARADOKSY MILCZENIA 50

BIBLIOGRAFIA 53

O PRZEMILCZANYM MILCZENIU

Milczeniu jako kategorii literackiej przez długi czas towarzyszyła, jeśli nawet nie absolutna cisza, to niewyraźny szmer, niekiedy tylko przerywany dramatycznym krzykiem romantyka:

> *JAK TO SIĘ ZROBIŁO, ŻE CAŁA JEDNA CZĘŚĆ MOWY JEST OPUSZCZONA WE WSZYSTKICH GRAMATYKACH WSZYSTKICH JĘZYKÓW?* […] *Nic z tego nie wiem… Sam zaś, o ile dane jest mi znać, głoszę, iż cała jedna MOWY CZĘŚĆ, jest z dotychczasowych gramatyk wypuszczoną. I to ta, na której buduje się i sklepia frazes – i to nie tylko jeden frazes, lecz i następnego logiczne zagajenie, i trzeciego i czwartego wątek etc. … Częścią tą mowy jest PRZEMILCZENIE.*[1]

Upomnienie Cypriana Kamila Norwida zostało wysłuchane, ponieważ różnorodnie motywowany wzrost zainteresowania „kategoriami negatywnymi" – zarówno pisarzy, jak i literaturoznawców – spowodował skierowanie uwagi również na kwestie związane z milczeniem. Toteż obecnie dysponujemy obszernym katalogiem określeń, definiujących specyfikę współczesnej sztuki: „[…] literatura milczenia, czasy milczącego, białego koloru, estetyka milczenia, poetyka kategorii negatywnych czy antyestetyka"[2]. Poszerza się także krąg poetów, co do twórczości których używa się tych nazw – coraz częściej podejmuje się próbę odczytywania/nadczytywania brakujących słów.

W licznych recenzjach i szkicach, poświęconych zwłaszcza najnowszym tomikom poetyckim Krystyny Miłobędzkiej, nie brakuje obserwacji potwierdzających obecność milczenia – zarówno na płaszczyźnie tematycznej, jak i formalnej. Krytycy i badacze wskazują dość często na metapoetyckie zapisy o niewystarczalności języka oraz na wyraźne dążenie poetyckich realizacji do zamilknięcia. Czasami spostrzeżenia te bywają poparte cytatami z utworów – dobranymi mniej lub bardziej odpowiedzialnie. Jednakże większość z dotychczasowych komentarzy sprowadza się do wzmianek, sugestii, wymagających rozwinięcia w postaci głębokiej analizy funkcjonowania i genezy milczenia w liryce Miłobędzkiej. Analiza zjawiska dlatego jest tak istotna, ponieważ milczenie i przemilczenie

[1] C. K. Norwid, *Milczenie*, Warszawa [b. r. w.], s. 37.
[2] D. Wojda, *Estetyka milczenia*, [w:] Taże, *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 11.

można uznać za ważny budulec idiolektu poetki. Wierzę zatem, że rzetelne przeprowadzenie takiej analizy pomoże lepiej zrozumieć twórczość Miłobędzkiej.

Niniejszy tekst stanowi tylko cząstkową odpowiedź na owo zapotrzebowanie. Wymóg ograniczenia obszerności pracy licencjackiej skłonił mnie do redukcji obszaru badań do jednego tomu – *Po krzyku*. Oczywiście, nie znaczy to, że w ogóle nie odwołuję się do pozostałych utworów, ale traktuję je tylko jako użyteczne tło dla interpretacji wierszy z *Po krzyku*, dlatego z żalem przyznaję, że wiele – często bardzo kuszących dla interpretatora – wierszy milknących i/lub o milczeniu traktujących zostało przeze mnie przemilczanych.

Niemniej, wybór właśnie tego zbioru Miłobędzkiej był w pełni świadomy. O jego wyjątkowej pozycji na tle całokształtu jej twórczości może świadczyć nie tylko popularność tomu wśród czytelników, wzmacniająca „powrót" autorki[3]. Nominacja do Nagrody Nike w 2005 roku oraz uznanie tomiku przez „Przekrój" za najlepszą książkę roku 2004 wskazują na docenienie go także przez środowisko krytyków literackich. Pozytywne przyjęcie nie stało się jednak głównym czynnikiem decyzyjnym. Najważniejsza dla mnie była mistrzowska „kondensacja" milczenia, dominująca w większości tekstów poetyckich, przejawiająca się w różnorodny sposób, lecz zawsze angażująca odbiorcę. Poniekąd zapowiada ją już sam tytuł.

[3] Nad fenomenem „powrotu" Miłobędzkiej zastanawia się J. G u t o r o w – Tenże, *Powrót?*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Ś l i w i ń s k i, Poznań 2008, s. 14–21.

1. MIĘDZY SŁOWEM A MILCZENIEM

1.1. Po krzyku…

Tytuł zbioru Krystyny Miłobędzkiej *Po krzyku* opiera się na tej samej konstrukcji gramatycznej, co „po nocy", „po burzy", „po nerwach", „i po bólu". Jakkolwiek w przypadku ostatnich zwrotów w miarę oczywista wydaje się ich wartość semantyczna, „po krzyku" jest znacznie bardziej problematyczne. Traktowane jako związek frazeologiczny (a właściwie jego inwariant eliptyczny, bo pozbawiony spójnika „i") oznacza potocznie „i już po wszystkim". Ewokuje zatem sensy zbliżone do trzech pozostałych zwrotów: ulgę, ukojenie, uspokojenie, odpoczynek, wyciszenie, milczenie – następujące po zakończeniu jakiejś sprawy (zwłaszcza tej, która wcześniej napawała lękiem, obawą, strachem…). Jeżeli jednak „po krzyku" rozumiemy literalnie, może oznaczać coś zgoła przeciwnego: początek. Wszak krzyk stanowi pierwszy dźwięk, jaki wydobywa się z ust noworodka.

W przypadku tytułu tomu Miłobędzkiej obydwie drogi interpretacyjne nie są ślepymi uliczkami. Jak wskazuje Tomasz Cieślak-Sokołowski, moment (krzykliwego) narodzenia stanowi stały element wyobraźni poetki[4]. Silnie akcentuje go Paulina Czwardon: krzyk – a po nim wszystko – „cała reszta"[5] – życie. Życie, którego dowodem jest (o)krzyk i które – zdaniem badaczki – stanowi centrum omawianego tomiku. Liryczne „[…] wariacje myślowe, naświetlenia z przypadkowych stron, ułamki wrażeń, nastrojów, obserwacji i refleksji, czasem autorefleksji i autoanalizy"[6] stanowią atomy życia. Poetka analizuje je i opisuje aż do nieprzekraczalnych, jak się przekonuje, granic wysłowienia.

Wieloaspektowe spojrzenie na życie uwyraźnia pełna skala brzmień, którą Miłobędzka zadziwia czytelnika. Wbrew tytułowi, krzyk jest wciąż słyszalny („jeszcze krzykniesz"; „wspólna, wkrzyknięta w ludzi", „dajemy sobie krzyki życia"). Przerywa go płacz („płaczesz? / kto słyszał płaczącą łąkę?), niekiedy śpiew („zaśpiewam ci przebudzankę"). Da się też usłyszeć znacznie spokojniejszy szept („szepczemy fiołki") lub szelest („szeleści (?)"), nader często jednak triumfuje… cisza. Skąd to milknięcie lapidarnych wierszy, odczuwane przecież na wielu płaszczyznach?

[4] Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne zapisy*, „Dekada Literacka" 2005, nr 1, s. 66. O narodzinach pisze także K. Kuczyńska-Koschany, *Miłobędzka, macierzyństwa*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 130–146.
[5] P. Czwardon, *Życie spod tekstu*, „Kresy" 2004, nr 1-2, s. 143.
[6] Tamże.

Czyżby poetka nabierała pokory i dystansu, jak zdaje się sugerować sam tytuł tomiku? Może to taktyka ułatwiająca rzetelniejsze „prowadzenie badań" nad życiem lub jego okiełznanie? Rodzaj lęku przed zbędnym powtórzeniem słowa poetyckiego, odmiana „hipochondrii językowej", do której przyznaje się sama poetka w jednym z wywiadów[7]? A może raczej wynik doświadczenia i mądrości życiowej zdobytej z wiekiem? W tychże kategoriach pojmuje *Po krzyku* Karol Maliszewski, rozpatrując go nie jako przejaw energii życiowej (jak chciała P. Czwardon), ale rezygnacji, rozgoryczenia, smutku, choć niekiedy przełamanego przez finezyjny humor:

> *Gdy coś jest skończone, wyjaśnione bądź załatwione, mawiamy: „I po krzyku". Takie mam właśnie wrażenie, czytając nowe wiersze Miłobędzkiej. Większość z nich dotyczy poczucia zakończenia, załatwienia, zamknięcia, jakby ostatecznego zrozumienia. I jest w tym wielkość i zarazem heroizm. Widzę* ***małomówną, skromną, siwą*** *kobietę, która zostawia po sobie drobne, skondensowane zapisy wyjaśniające wszystko, co przeżyła i doświadczyła.*[8]

Do podobnych wniosków dochodzi także Joanna Mueller, która spostrzega zanurzanie się *Po krzyku* w sferę tanatalną: „[…] poetka we wcześniejszych tomikach ożywiała martwą tradycję «poematu rozkwitającego», w *Po krzyku* tworzy «poematy przekwitające», które odzwierciedlają starzenie się bohaterki i cichnięcie, wycofywanie się, zwijanie języka."[9] Sugestia ta wydaje się słuszna. Wszak autorka podobnie tłumaczy rezygnację z „prozy poetyckiej", a coraz częściej nawet z „myślenia obrazami" na rzecz krótkich form, przypominających niekiedy bardziej aforyzm niż wiersz: „Po pierwsze, a może i po dziesiąte, stary człowiek w jakimś momencie przestaje chcieć mówić i gadać."[10] Związek między nieufnością wobec języka a okresem senioralnym w poezji podkreśla także przy innej okazji: „[…] odsuwa ta straszna ilość słów, zupełnie bez sekundy zastanowienia. […] Ja jestem już stara i wiem, że słowom trzeba się przyglądać, że trzeba je mieć w rękach"[11].

---

[7] Zob. K. Miłobędzka, *Pisze się tak, jak toczy się życie*, rozmawiał J. Borowiec, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 184. W jeszcze innej rozmowie poetka wyznaje: „[…] ciągłe uczucie powtarzania już powiedzianego, a nie własnego mówienia. To uczucia zamykające usta, uniemożliwiające zapis i rozmowę.", [w:] J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 16.

[8] K. Maliszewski, *„Przed mową jest mowa obszerniejsza". Poezja obok słów*, [w:] Tamże, s. 12. [Pogrubienia moje – E. S.].

[9] J. Mueller, *Krystyna Miłobędzka*, tekst dostępny na stronie: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_milobedzka_krystyna, [dostęp: 25.10.2009].

[10] K. Miłobędzka, *Pisze się tak*…, s. 187.

[11] Taże, *Reszta jest wielokrotnie zapisaną gęstwiną*, rozmawiał K. Maliszewski, tekst dostępny na stronie: http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0937, [dostęp: 12.12.2009].

Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że Miłobędzka od początku twórczości uważnie i konsekwentnie badała celność wyrazów, dzięki czemu jej słowa zachowywały dyscyplinę i były posłuszne piszącej. Jednakże, mimo podejmowanego wysiłku, poetka wielokrotnie wątpi w fortunność wypowiedzi językowych, co w konsekwencji często prowadzi do pozytywnej waloryzacji milczenia i sprawia, że paradoksalnie właśnie niedopowiedzenia sugerują, a nawet dookreślają to, czego słowa nie zdołają wyrazić. Toteż przyjęło się zaliczać Miłobędzką do grona lingwistów, wątpiących w język jako narzędzie komunikacji, dla których „[…] poezja jest permanentnym rewizjonizmem językowym […]" oraz „[…] przypomnieniem tego, co w danym języku nieprzetłumaczalne […]"[12].

Nie oznacza to bynajmniej, że wyznaczenie dla niej miejsca na polskiej mapie literackiej stanowi proste zadanie. Nic bardziej mylnego. Twórczość poetki jest wyjątkowa, jednostkowa, na wskroś indywidualna. Miłobędzka rocznikowo przynależy do pokolenia „Współczesności", debiutowała w 1960 roku *Anaglifami,* natomiast prawdziwe odkrycie i nagrodzenie jej poezji nastąpiło na początku XXI wieku[13]. Sama Królowa Krystyna[14] nie ułatwia zadania. Nie podpisuje się bowiem pod żadnym zbiorowym manifestem programowym, nie identyfikuje z jakimkolwiek „my", zdecydowanie dystansuje od wszelkich grup poetyckich, mimo że to one w XX wieku zapewniały znacznie większą siłę przebicia. Jednocześnie należy dodać, że jej „nieprzynależność" nie jest efektem artystycznej przekory, żadnego osobowościowego manifestu[15].

Stoi niejako z boku, choć nie do końca samotnie. Wszak można spróbować wyznaczyć jej bliższą bądź dalszą linię krewnych „nieufnych językowo". Tymoteusz Karpowicz, w najczęściej chyba cytowanym fragmencie pracy poświęconej Miłobędzkiej, pisze:

> *Należy do rodziny tych poetów, którzy wierzyli, wierzą i będą wierzyć, że bez odnowy języka nie da się odnowić wyobraźni poetyckiej. Przodków ma wśród tych, którzy torturowali język, by zmusić go do wypowiedzenia pierwszego słowa świata lub „mówiącego bezsłowia".*[16]

---

[12] J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] Tenże, *Teksty i teksty,* Warszawa 1991, s. 87.

[13] Por. J. Mueller, *Krystyna*…

[14] Po raz pierwszy (2000 r.) nazwał tak poetkę na jej wieczorze autorskim jeden z twórców „pokolenia bruLionu" – M. Sendecki – por. J. Borowiec, *Królowa Krystyna. Na granicy tego, co można wypowiedzieć*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 24, s. 12.
Nosząca nie od tak dawna koronę wydaje się szczerze zadziwiona tym zaszczytem: „Jestem zdumiona za każdym razem, gdy ktoś się do mnie zwraca i interesuje tym, co piszę. Nie mogę uwierzyć, bo to całe lata jakoś szły i nikomu nie przychodziło do głowy." K. Miłobędzka, *Reszta jest*…

[15] Por. J. Borowiec, *Nota o Autorce*, [w:] Taże, *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 69.

[16] T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie: http://www.biuroliterackie.pl/przystań/czytaj.php?site=100&co=txt_0941, [dostęp: 10.10.2009].

Naiwnością byłoby twierdzenie, że poetka pierwsza zwątpiła w język, którym operujemy, tęskniąc za dotknięciem tego, co niewyrażalne, a częstokroć najistotniejsze. Wręcz przeciwnie – Ryszard Nycz upatruje właśnie w „brakującym słowie" cechy dystynktywnej dla całego europejskiego modernizmu[17]. Podobnie George Steiner traktuje je jako zwiastun literatury nowoczesnej, przypadający na wiek XIX, kiedy to dochodzi do rozdzielenia „[…] literatury rzeczywiście zadomowionej w języku od tej, dla której język stał się więzieniem."[18]

Czy jednak sytuowanie liryki Miłobędzkiej wśród twórczości modernistycznej nie jest zbyt upraszczające? Wszak Elżbieta Winiecka dopatruje się w akcentowanym przez samą poetkę „myśleniu obrazami"[19] elementów premodernistycznych, natomiast w „[…] dokonujących się w obrębie […] składni przesunięciach, eksponowaniu grafii i nieadekwatności znaków i rzeczy"[20] – składników literatury nowoczesnej. Zdaniem badaczki mamy zatem do czynienia z kontaminacją dwóch różnych koncepcji językowych. Chociaż, jak mniemam, tradycja, z której czerpie Miłobędzka, nie ogranicza się tylko do nich.

Nie kryje jej zresztą poetka, wymieniając wśród swoich największych literackich autorytetów przede wszystkim Bolesława Leśmiana – według niej bezdyskusyjnie najlepszego awangardzistę, następnie „alchemika" Tymoteusza Karpowicza, Mirona Białoszewskiego, Emilii Dickson, których określa jako „wielką wielkość". Natomiast z prozaików ceni: Brunona Schulza, Leopolda Buczkowskiego, Lewisa Carrolla[21]. Jednocześnie odczuwa duchową więź z kulturą Wschodu[22], zwłaszcza z liryką Matsuo Bashō – wspomnijmy, że poetka dedykuje mu nawet utwór (*Wiersz dla Bashō*). Mimo że literackie inspiracje pochodzą z tak różnych środowisk artystycznych, względnie możliwe wydaje mi się wskazanie ich wspólnego mianownika – łączy je bowiem pragnienie odnowy języka i/lub minimalizm słowny. Być może właśnie to specyficzne podejście do języka imponuje poetce najbardziej. Bowiem tak jak większość kolegów po piórze, ona sama utopijnie marzy, żeby:

---

[17] Zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] Tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 57.

[18] G. Steiner, *Język i gnoza*, [w:] Tenże, *Po wieży Babel. Problem języka i przekładu*, tłum. O i W. Kubińscy, Kraków 2001, s. 123.
Por. A. Kałuża, *Nowoczesność poezji*, [w:] Taże, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 18.

[19] K. Miłobędzka w wierszu *Zapisać bieg myśli…* pisze: „[…] Myślę obrazkami. Świat myśli mi się bie- / gnącymi zwierzętami roślinami ludźmi." – [w:] Taże, *Zbierane 1960 -2005*, Wrocław 2006, s. 210. W dalszej części pracy na oznaczenie tego tomu stosuję skrót: Z.

[20] E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 40.

[21] Por. K. Miłobędzka, *Pisze się tak*…, s. 181.

[22] Zob. M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] Tamże, s. 51–58.

> […] *wymyślić sobie język, wyminąć wszystkie słowa, które są. To jest najprostsze pragnienie. Zrobić coś na nowo. Wyminąć język, posłużyć się przedmiotem. Przebiec to, wykonać,* ***ale nie mówić.***[23]

Z jednej strony zatem pożądanie całkiem nowego języka, z drugiej – brak wiary w jego możliwości. Poetka posuwa się jednak jeszcze dalej. Czując się niezdarnym stworzeniem, wciąż uczącym się życia i pisania[24], wątpi nawet we własne umiejętności lingwistyczne:

> *Idzie tylko o s i ł ę o d c z u w a n i a niedoskonałości własnej. O nieukrywanie, niezamazywanie składnością, grzecznością w tym, co się robi, własnego niedołęstwa. O włączenie własnej niedoskonałości w przedmiot sztuki. Świadomości, że życie jest silniejsze od słów, od obrazów, od rzeczy, po prostu nie ma rady.*[25]

Miłobędzka wcale nie ukrywa własnej słabości, a niekiedy nawet zdaje się nią epatować. Otwarcie skarży się na swoje teksty:

> *Niegotowe, niecałe, pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami).*
> *Nie potrafię zagadać tych dziur. Moja wina,*
> *nie umiem. I nawet tego, czego nie umiem, nie umiem po-*
> *wiedzieć.*
>
> [Z 226]

To sprawia, że liryka Miłobędzkiej zawieszona jest na dwóch przeciwstawnych biegunach. Określa je Jarosław Borowiec: „Z jednej strony – nieustanne poszukiwanie słów, z drugiej – zgoda na milczenie.”[26] Znakomicie odzwierciedla ten fenomen *Po krzyku* – stanowi on bowiem efekt kontemplacji zarówno słowa, jak i milczenia. „[…] obszar możliwych znaczeń rozpina się między pytaniami: *Co piszę?* i *Co milczę?*”[27] stwierdza E. Winiecka, analizując wcześniejszy tom *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)*. Ale czyż nie jest to doskonały komentarz także do *Po krzyku*?

[23] K. Miłobędzka, cyt. za: J. Mueller, *Krystyna*… [Pogrubienia moje – E. S.].
[24] K. Miłobędzka, *gubione po drodze*, [w:] Taże, *znikam jestem*…, s. 45.
[25] Tamże, s. 49–50. [Rozstrzelenie – K. M.].
[26] J. Borowiec, *wierzyć na słowo*, [w:] K. Miłobędzka, *znikam jestem*…, s. 8.
[27] E. Winiecka, *Przeczytać*…, s. 35.

1.2. Od nakazu – do zakazu

A jednak na początku było słowo. Przynajmniej w tomiku Miłobędzkiej. Autorka w wierszu rozpoczynającym formułuje imperatyw mówienia. Przytaczam ten krótki, trzywersowy utwór w całości:

śpiesz się!
mów się!

zostaje ci ta chwila[28]

Niemniej jednak, nie o zwykłą tu mowę chodzi, lecz o szybką i efektywną. Co istotne, pośpiech nie narzuca bylejakości, ale oznacza próbę nadążenia za dynamiczną rzeczywistością. Ruch w poezji Miłobędzkiej traktowany jest niczym najgłębsza zasada życia. Autorka *Po krzyku* radzi: „[…] biegnij biegnij, tyle twojego co zakłuje w piersiach" [P K 18] W wierszu z tomu *Imiesłowy* parafrazuje słowa modlitwy: „ruch temu domowi, nie pokój, teraz i zawsze / zapis ruchu" [Z 235]. W jeszcze innym zapisuje w formie wieloznacznego życzenia: „[…] żeby biec żeby biegło żeby ci się to wszystko naraz / zbiegło […]" [P K 48] lub pyta retorycznie: „w jakim ty świecie żyjesz? / w pędzącym"[29]. Wysiłek poetycki musi więc polegać na tym, by zdołać „zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym / biegnę, który mną biegnie" [Z 210].

Trudno jednoznacznie orzec, czy ów bieg w liryce Miłobędzkiej jest efektem własnej, niezależnej determinacji, wyrazem ogólnego dążenie kultury współczesnej do „szybkiego widzenia"[30], czy też ma całkiem konkretne źródło – na przykład w twórczości M. Białoszewskiego. Para lingwistów wspólnie praktykuje zwyczaj „latania i zapisywania", wynikający z tych samych (lub przynajmniej bardzo podobnych) przyczyn: respektowania elementarnego porządku materii, oszołomienia wielością przeobrażeń oraz pragnienia zwielokrotnienia / przedłużenia istnienia poprzez ruch[31]. Łączy ich bieg i jego przyczyny; dzieli jednak tempo. Białoszewski chcąc sprostać rzeczywistości, a jednocześnie nieco

[28] K. Miłobędzka, *spiesz się!…*, [w:] Taże, *Po krzyku*, Wrocław 2005, s. 5. W dalszej części pracy na oznaczenie tomu stosuje następujący skrót: P K.
[29] Taże, *w jakim ty świecie żyjesz?*, [w:] Taże, *Gubione*, Wrocław 2008, s. 13. Warto zauważyć, że pierwsza część tego najnowszego tomu zatytułowana jest *biec*. Dalej używam skrótu: G.
[30] M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, Warszawa 1996, s. 5–11.
[31] Na te powody śpiesznego pisania Białoszewskiego zwraca uwagę G. Borkowska w *Pędy, rytmy. Jeszcze o Białoszewskim*, [w:] Tamże, s. 142–143.

obawiając się ruchu[32], wyznaje zasadę: „prędko, prędko, ale bez niecierpliwości. W rytmie!”[33]. Bardziej zdecydowanie ponagla Miłobędzka. Jej dewizę sformułowałabym tak: „prędko, prędko, coraz prędzej! Niech zostanie samo *biec*!”.

Rzecz jasna, oznaki aż tak intensywnego biegu muszą być nader wyraźne. W *Po krzyku* (i nie tylko w tym zbiorze) spotykamy się z licznymi czasownikami, zabiegany podmiot liryczny wciąż cierpi na brak tchu, a poetka na brak słów. Piotr Sobolczyk, czyniąc aluzję do „wyrw z zamyśleń” Białoszewskiego, określa wiersze poetki jako „wyrwy z zadyszeń”[34] i, doprawdy, trudno nie przyznać mu racji.

W takim rozumieniu wers klauzulowy (jedyny sformułowany nie w trybie rozkazującym, a oznajmującym) pojmuję raczej nie jako obietnicę czy nawet nie radę, ale ostrzeżenie mające zwiększyć pośpiech, a zatem spotęgować lokucję pierwszego zdania. Cel jest bowiem ambitny – uchwycenie najbardziej istotnego dla poetki „teraz”[35]. Ale czy jest on osiągalny?

Zdaniem Magdaleny Grabczyńskiej[36] – nie, ponieważ wbrew uporowi Miłobędzkiej, a zgodnie z jej twórczymi rozterkami, słowo poetyckie pozostaje zawsze nieprzystawalne, lekko spóźnione względem zbyt szybko zmieniającej się rzeczywistości. Jednakże, wysiłek nie jest zbyteczny. Badaczka wyjaśnia to, zestawiając analizowany wiersz z fragmentem tak cenionej przez Miłobędzką książki L. Carrolla:

> *Alicja czuła, że prędzej już nie może, lecz brakowało jej tchu, żeby to wypowiedzieć. Ale najdziwniejsze w tym wszystko było to, że drzewa i reszta otoczenia w ogóle nie zmieniały miejsca* […]. *– Jak to, przecież jestem pewna, że przez cały czas stałyśmy pod tym drzewem!*[37]

Alicja biegnie, nie przebywając żadnej drogi, ale jej „ruch” „[…] był konieczny, aby móc pozostać w tym samym miejscu. Swoista zadyszka wybrzmiewa w tym samym duchu w poezji Miłobędzkiej, gdzie bezustanny ruch staje się nie synonimem trwałości, ale jedynie poczucia istnienia.”[38] Tak rzecz ujmując, nasuwa się spostrzeżenie, że żyje się, póki się mówi i odwrotnie. Czy zatem wiersz nie staje się rodzajem poetyckiego zaklęcia o magicznej

[32] Por. Tamże, s. 145.
[33] Tamże, s. 153.
[34] P. Sobolczyk, *Dyszenie*, „Topos” 2004, nr 3-4, s. 245.
[35] W jednym z wierszy poetka deklaruje: „należę do dziś, do tego krótkiego dnia / do teraz bez jutra i wczoraj”, [Z 274]. Nawet przeszłość i przyszłość w *Po krzyku* są ważne ze względu na teraz – zob. *o mnie ze mną?*, [P K 17] oraz *są na fotografii*, [P K 32].
[36] Zob. M. Grabczyńska, *Miłobędzka w Krainie Czarów*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 120.
[37] L. Carroll, *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. i wstęp M. Słomczyński, Wrocław 1990, s. 147–148.
[38] M. Grabczyńska, *Miłobędzka…*, s. 120.

funkcji, zbliżonej do „nuconej" w utworze klauzulowym „przebudzanki", będącej przeciwieństwem kołysanki[39]?

zaśpiewam ci przebudzankę:

pod ciężkim śniegiem na zielonej trawie…

[P K 64]

Czy w obu utworach, tworzących jakby klamrę kompozycyjną, nie chodzi o zwalczenie najgłębszego snu, ostatecznego zamilknięcia? Możliwe, że *spiesz się!* winno się traktować jako rodzaj mantry, której echo usłyszymy jeszcze w *Gubione*:

mów
nie zatrzymuj się

(nie zatrzymuj siebie)

[G 17]

Oba utwory łączy nie tylko podobieństwo planu treści, ale i konstrukcji. Nakazują śpieszne mówienie, jak i same wydają się śpiesznie napisane. Niewątpliwie, przez to uwyraźnia się relewantna cecha języka Miłobędzkiej, którą Stanisław Barańczak określa jako „*charakterystyczną natychmiastowość* kształtowania się wypowiedzi"[40]. Pozorny brak artystycznej kontroli pozwala nawet na, rzecz jasna celowe, przejęzyczenia i potknięcia językowe występujące w funkcji środków stylistycznych[41].

I tak frapująca w wierszu *spiesz się!* jest konstrukcja anakolutowa: „mów się". Zadziwia ona również Adama Poprawę: „Mów się! Tak się przecież nie mówi!"[42] Jak więc wytłumaczyć tę poetycką „pomyłkę"? Krytyk próbuje w następujący sposób:

[…] *naruszenie normy poprawnościowej umożliwia tu artykulację prawdy egzystencjalnej. To nie tylko udawanie pomyłki w pośpiechu. Mów się, czyli mów siebie, mów sobą. Jednakże „się" zawsze będzie ciebie blokować, choćby przez uogólnienie w języku.*[43]

[39] Odnotujmy, że poetka ma także w swym wcześniejszym dorobku artystycznym kołysankę, w której, co ciekawe, pisze: „[…] Co przyjmuje, / co oddala, nie jest głębią, nie jest ruchem, kołysaniem – to są / **przyjęcia i odejścia w wielką ciszę**." [G 39], [pogrubienia moje – E. S.].

[40] S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] Tenże, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 65.

[41] Por. Tamże.

[42] A. Poprawa, *Epigramaty niemożliwe*, „Tygodnik Powszechny" 2004, nr 24, s.12.

[43] Tamże.

„Mów się" staje się zatem wyzwaniem projekcji własnej osoby, budowaniem tożsamości dzięki snutej opowieści. Nasuwa się w tym miejscu skojarzenie z pojęciem „tożsamości narracyjnej" wprowadzonym przez Paula Ricoeura. Mówienie o sobie jest strategią *homo narrans*, pozwalającą na samozrozumienie, aczkolwiek nigdy nie prowadzi do prawdziwego poznania siebie, odkrycia autentycznego „ja". Tożsamość narracyjna ma zaledwie charakter fikcyjny, a przyczynę tego podaje Michał Paweł Markowski: „Nikt nie ma bezpośredniego dostępu do samego siebie, wobec czego, chcąc zrozumieć, kim jest, musi nieustannie odwoływać się do znaków i opowieści kultury"[44].

Miłobędzka także jest daleka od pełnego sukcesu. Jednak, w *spiesz się!* zgubna okazuje się przede wszystkim ułomność języka. Zauważona przez A. Poprawę konieczność lingwistycznego uogólniania („się"), uniemożliwia zapis jednostkowego doświadczenia. Oczywiście, język zawodzi jako narzędzie opisywania stanów subiektywnych nie tylko w tym wierszu, i nie tylko w poezji. Można to z łatwością stwierdzić „nawet bez solidnych argumentów krytyków języka"[45].

Wobec tego, bardziej zastanawiające jest pytanie, dlaczego właśnie „się" jest przeszkodą. Dlaczego winę ponosi zaimek zwrotny, ta – obok przyimków – najmniejsza, a przez to faworyzowana przez poetkę część mowy? Wszak Miłobędzka ceniła zaimki za ekonomię i precyzję: „[…] ja wiem, że jeśli ktoś ustawia klocek i mówi na to TO, to wiem, co tu się stało. Natomiast wszystko inne jest zagadane, nędzne."[46] Czy zatem, rezygnując z nich, nie rezygnuje się już ostatecznie z języka? Jeśli tak, to nakaz mówienia i jednoczesna niemożność wysłowienia muszą prowadzić do aporii. Toteż, rozumiejąc wiersz otwierający *Po krzyku* jako utwór metapoetycki, a nawet swoisty manifest ideowy, artystyczne *credo* całego tomu, możemy uznać, iż owa pojawiająca się w nim sprzeczność tłumaczy poniekąd konieczność milknięcia kolejnych liryków.

A może mamy do czynienia tylko z pozornym paradoksem[47] – znikającym, gdy potraktujemy wiersz jako tekst o rozbudowanej funkcji fatycznej, adresowany do

---

[44] M. P. Markowski, *Hermeneutyka*, [w:] Tenże, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 185.

[45] E. Wąchocka, *Milczenie w dramacie – dramat milczenia*, [w:] Taże, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 18.
Jak większość z tez, i ta bywa jednak podważana – np. E. Cassirer wskazuje, że główną funkcją języka nie jest wyrażanie pojęć, lecz właśnie uczuć i emocji. – Zob. E. Cassirer, *Klucz do natury człowieka: symbol*, [w:] Tenże, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1971, s. 70.

[46] K. Miłobędzka, *Reszta jest wielokrotnie*…

[47] Zdaniem L. Banowskiej każdy paradoks w literaturze jest sformułowaniem opartym na „[…] **pozornej** wewnętrznej sprzeczności." Taże, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik

tajemniczego „ty”, w którym podmiot liryczny (jak wskazywałyby zdania wykrzyknikowe, z coraz większym zniecierpliwieniem) zachęca do mówienia i wyraża wciąż gotowość do słuchania. Skoro kolokwialny zwrot „mówi się” znaczy po prostu „nie przerywaj mi”, użyty w trybie rozkazującym – na sposób niby-dziecięcy, a więc iście „Miłobędzki”[48] – powinien oznaczać „nie przerywaj sobie, mów dalej”. Dodatkowo, przy założeniu, że T. Cieślak-Sokołowski słusznie przypisuje zaimkowi „się” właściwość „poddania władzy czasu”[49], można by go uznać za formę nacisku szybkiego mówienia. Jednakże czytelnik nie doczeka się bezpośrednio żadnej, nawet powolnej odpowiedzi na wyzwanie, chyba że znajdzie ją na następnych stronach…

W dalszej części tomu można odkryć powtórzenie nalegania. Czy powtórzenie? Chyba raczej nie. Bez pośpiechu oraz interpretacyjnej zagadki z formą „się”, a nawet z zastąpieniem czynności mówienia – pisaniem, cytowany poniżej utwór daleki jest od identyczności:

pisz pisz aż w pisaniu znikniesz
patrz patrz aż znikniesz w patrzeniu

[P K 58]

Znacznie wyraźniejsze niż „podobieństwo intertekstualne” wydaje się podobieństwo zachodzące w strukturze samego wiersza – między dwoma wersami składającymi się na całość utworu. Właściwie spotykamy się tutaj z podwójną analogią – występującą na płaszczyźnie formy (8 sylab w każdym wersie, paralelizm składniowy i leksykalny) oraz treści.

Imperatywy patrzenia i pisania zdają się korespondować ze sobą, co można sformułować, nieco upraszczając: „patrz i pisz”. Czyżby to przekorne nawiązanie do Mickiewiczowskiego „widzę i opisuję”? Sam wiersz wybrzmiewa niczym akt afirmacji bytu i słowa. Nakazane czynności mają być wykonywane z niezwykłym zaangażowaniem (wymóg ten potęgują powtórzenia: „pisz pisz” – „patrz patrz”) aż do zniknięcia w nich. Pisanie, mimo

---

literacki” 2001, nr 2, s. 162. [Pogrubienie moje – E. S.]. Miłobędzka w *Po krzyku* sięga po niego chętnie – zob. *„jakoś się urządzić pewnie i przejściowo”*, [P K 19].

[48] Zarazem celnie i dowcipnie określa tę właściwość poezji Miłobędzkiej J. Roszak: „Wiersze dziecięco bezpośredniej poetki są po dziecięcemu rozbrykane.” Taże, *Miłobczarnia*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 88.
Poetyckim zabawom Miłobędzkiej wiele miejsca poświęca P. Bogalecki – zob. Tenże, *„Niedorozmowy”. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Niepublikowana wersja doktoratu z 2009 roku. Materiały archiwalne Studiów Doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

[49] T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne*…, s. 67.

lub właśnie dla zatracenia się, zakłada upłynnienie „[…] granicy między zewnętrznym i stabilnym «ja» a «ja» zapisanym w słowie”[50] – da się go zatem rozpatrywać w świetle poetyki transgresji[51].

Kuszące jest także umieszczenie drugiego imperatywu w szerszym kontekście. Oczywiście, podstawowym jest nastawiona sensualistycznie poezja Miłobędzkiej, w której – jak spostrzegł Marcin Malczewski – „rzeczywistość dla podmiotu […] jest rzeczywistością, w której on żyje, czyli rzeczywistością, którą potrafi ogarnąć wzrokiem […].”[52] Warto jednak zaryzykować i posunąć się o krok dalej. Niewątpliwie, w kręgu kultury europejskiej wyraz „znikać” odniesiony do człowieka, poprzez konotację z umieraniem, odejściem i chorobą („znikać w oczach” – chudnąć), ewokuje negatywne sensy. W takim ujęciu wiersz staje się gorzkim ostrzeżeniem lub aktem rezygnacji[53]. Lecz zupełnie odmienne rezultaty uzyskamy, zestawiając liryk z poezją i filozofią Wschodu. W kulturze Orientu znikanie – buddyjskie wyzbywanie się własnego „ja”, czyli jego odrębności od świata[54], uznawane jest za niezbędny warunek osiągnięcia wiedzy prawdziwej, autentycznego poznania struktury rzeczywistości.

Jak zatem zapisać w wierszu najwyższe doświadczenie? Otóż, jest to niemożliwe. Co więcej, niemoc zwiastuje już sama konstrukcja utworu: *pisz pisz aż*… Zauważmy, paralelizm składniowy jest tylko pozorny i ogranicza się zaledwie do połowy wersu. Przełamuje go zaskakujący dla odbiorcy chiazm: „w pisaniu znikniesz” – znikniesz w patrzeniu”. Tym ciekawszy, że niweluje on rym tautologiczny. Jednocześnie uniemożliwia coś znacznie istotniejszego. Okazuje się, że korespondencja pomiędzy poszczególnymi członami dystychu była złudzeniem. Dzieje się tak, ponieważ między rzeczą realną, postrzeganą zmysłowo a słowem pisanym, nazwą a desygnatem nazwy, *signifiant* a *signifié* nie ma tożsamości. Jedność planu wyrażania i planu treści byłaby cechą języka idealnego[55]. Jednakże wbrew teorii odbicia i marzeniu Miłobędzkiej (utopijnemu, czego jest świadoma), nie myślimy i nie

[50] M. Malczewski, *O inspiracjach*…, s. 51.
[51] Por. Tamże.
[52] Tamże.
[53] Por. K. Miłobędzka, *rozbierz się z Krystyny*, [P K 53], *jestem do znikania*, [P K 54].
[54] Motyw ten występuje już we wcześniejszej twórczości poetki, na przykład w *od czego*, [Z 217].
Ciekawą interpretację tego autoportretu zaprzeczonego proponuje A. Kałuża. Zob. Taże, *Prezentacja Ja. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 111.
[55] W. Panas, na podstawie analizy pism biblijnych i gnostycznych, wysuwa przypuszczenie, że tożsamość znaczącego i znaczonego była specyfiką mowy rajskiej – bezznakowej presemiotyki. Zerwanie zakazanego owocu stało się więc początkiem „upadku w semiotykę”. Zob. Tenże, *Sztuka jako ikonostas*, „Znak” 1982, nr 12, s. 1522–1528.
O pragnieniu powrotu „[…] do stanu niewinności, gdy sztuka nie tyle przedstawiała rzeczywistość, co nią była […]” pisze również A. Sandauer. Zdaniem badacza marzenie to skutkowało powstaniem w XX-wiecznej literaturze trzech poetyk: negatywnej, autotematycznej oraz kreacyjnej. Zauważmy, nie są one obce Miłobędzkiej. Zob. A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] Tenże, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 160–188.

mówimy rzeczami, a słowami – skazani więc jesteśmy na fundamentalną nieadekwatność języka, na którą można spojrzeć jako jego „grzech pierworodny”[56].

Natomiast wbrew filozofii Platona to rzecz, a nie pojęcie ma pewien nadmiar, co sprawia, że nigdy nie można satysfakcjonująco opisać, zwerbalizować danego przedmiotu. W wierszu poetki jest podobnie, chociaż nie o różnicę ilościową chodzi. Zarówno „pisać”, jak i „patrzeć” powtórzone są trzykrotnie (dwa razy w trybie rozkazującym w drugiej osobie oraz w formie gerundialnej). Jednakże, to „patrzenie” znajduje się w wygłosie, a zatem w składni poetyckiej zajmuje pozycję uprzywilejowaną względem „pisania”. Ujmując to nieco trywialnie (co, jak wierzę, nie jest moją winą, lecz języka) – pisanie nigdy nie „prześcignie” patrzenia. Znacznie precyzyjniej tłumaczy to poetka, polemizując – zresztą całkiem słusznie – z Ludwikiem Wittgensteinem. Chodzi jej bowiem o:

> […] *szczególne podejście do języka, o stosunek języka do świata. Myślę, że granice języka nie są granicami mojego świata, ponieważ jest mnóstwo rzeczy, których ja nie potrafię powiedzieć. Nie mam słowa, narzędzia, wyrażenia. To się dzieje w powietrzu, między ludźmi.*[57]

Za znakomite dopełnienie można uznać wiersz pochodzący również z tomu *Po krzyku*:

> *… i słów, dziewczyno, jest zawsze mniej*
> *a żywego więcej niż potrafisz znaleźć*
>
> [P K 26]

Czy jest on zapisem nieoficjalnej (jak sugeruje potoczny zwrot „dziewczyno”), fragmentarycznej (jak wskazuje wielokropek na początku wersu) rozmowy? A może refleksją autopoetycką? Bez względu na odpowiedź, jedno wydaje się pewne – niewystarczalność słów wobec bogactwa „żywego”, którego nie sposób nawet w pełni odkryć, a cóż dopiero określić pojęciowo.

Miłobędzka, mimo że mniej optymistyczna, jest w tym bliska swojemu ulubionemu filozofowi – Henriemu Bergsonowi[58], który przyjmuje, że możliwa jest do osiągnięcia świadomość, potrafiąca ogarnąć pęd życiowy w całości[59]**.** Nie może się to jednak rozegrać na

---

[56] Por. R. Nycz, *„Wyrażanie niewyrażalnego” w literaturze nowoczesnej (wybrane zagadnienie)*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 84.
[57] K. Miłobędzka, *Reszta jest wielokrotnie…*
[58] Por. T. Karpowicz, *Metafora otwarta…*
[59] Por. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie* [1910], *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959.

drodze pojęć, zrównujących to, co nierówne[60]. Język nie jest w stanie ująć bez zniekształceń rzeczywistości *élan vital* – zawsze bowiem powoduje uschematyzowanie tego, co zmienne. Aby wyrazić niewystarczalność pojęć w filozofii, H. Bergson wykorzystuje (zdaniem Gastona Bachelarda zbyt często, co grozi również mechanicyzmem[61]) metaforę szuflady – pojęcia są szufladami, używanymi do klasyfikacji poznania. Jednakże w ten sposób uśmiercają myśl, a rzeczom odbierają ich indywidualność.

Ciekawie to zagadnienie rozpatruje Georg Simmel[62], wskazując na charakterystyczne dla człowieka pragnienie logicznego zdefiniowania życia, które nie może zostać jednak nigdy satysfakcjonująco zrealizowane. Dzieje się tak, dlatego że w (prze)życiu obecny jest niewyrażalny pierwiastek, zatem ilekroć mamy doznanie, iż znaleźliśmy odpowiednią formę wyrazu (z natury statyczną), tylekroć (dynamiczne) życie ją transcenduje, przekracza, łamie. Filozof w ostatnim zdaniu rozdziału ostrzega: „[…] logiczne trudności zmuszają do zamilknięcia […]”[63].

Być może słuszności jego tez najlepiej „dowodzi” poezja Miłobędzkiej. Niezłomna poszukiwaczka nowych form, żadnej chyba nie ufa[64]. Jak zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, poetka – zrzucająca z siebie starą skórę – obawia się języka gotowego, danego[65]. Stale ponadto dręczy ją kłopot zapisu strumienia życia. I tak w *Imiesłowach* czytamy o problemach natury Heraklitejskiej dotyczących słowa podstawowego: „jest”:

> *nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmu-*
> *rze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu*
>
> [Z 212]

Demaskacją słabości języka jest również poniższy liryk:

> […]

---

[60] Inny filozof przełomu antypozytywistycznego stwierdza: „[…] każde słowo staje się od razu pojęciem wskutek tego, że właśnie nie ma ono służyć jako przypomnienie jednorazowemu i całkowicie jednostkowemu praprzeżyciu, któremu zawdzięcza swe powstanie, lecz musi też nadawać się do niezliczonych, mniej lub więcej podobnych, to znaczy ściśle biorąc nigdy nie jednakowych, a więc do czysto niejednakowych przypadków. Każde pojęcie powstaje poprzez zrównanie nierównego.” F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, wyd. 4 zmienione, Warszawa 2004, s. 182.

[61] Zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 233–235.

[62] Zob. G. Simmel, *Transcendencja życia*, [w:] Tenże, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007, s. 32–33.

[63] Tamże, s. 35.

[64] Poetka wyznaje: „W jakiejś chwili formy zapisu wyczerpują się, nie mieszczę się w nich albo najzwyczajniej mnie nudzą. Wtedy staram się […] robić inaczej.” – *Słownik subiektywny Krystyny Miłobędzkiej*, spisał J. Borowiec, „Pro Arte” nr 23 / 2006, s. 5, cyt za: J. Roszak, *Miłobczarnia*…, s. 84.

[65] Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Miłobędzka, macierzyństwa*…, s. 135.

jasno dotknięte, ciemno powiedziane
zanim jest jest
jest nie ma

[Z 231]

Cóż zatem powinno się zrobić? Bez żadnych słów „[…] roześmiać się, wzruszyć ramionami / tak rozłożyć ręce" [Z 231]. Można także ewidentnie opowiedzieć się po stronie biegu życia:

bardzo żyję w wielu miejscach
(królowe życia nie mają czasu na pisanie)

[P K 49]

Żyć autentycznie, intensywnie, zasłużyć na miano „królowej życia" – szkoda czasu na pisanie. I tu kolejny, lecz nie ostatni w tomiku, paradoks: a jednak Królowa Krystyna pisze – i do tego wiersz! Rzecz jasna, z powodu braku czasu, jest to utwór pisany (jakby) pośpiesznie (a więc odzwierciedlający puls życia) – lapidarny, zaledwie dwuwersowy, zbudowany z typowych dla liryki Miłobędzkiej form anakolutowych i eliptycznych („bardzo żyję w wielu miejscach" – zamiast: „bardzo intensywnie żyję, w wielu miejscach" lub „żyję w bardzo wielu miejscach").

Właściwie więcej przypomina aforyzm (zwłaszcza drugi wers), a więc formę, która najtrafniej „[…] wyraża prędkość myśli, wypowiedzianych na jednym oddechu […]"[66] albo nieskładnie szybko i napisaną notatkę – na przykład w pamiętniku, a jeszcze lepiej w dzienniku (zastosowano czas teraźniejszy, więc brak dystansu czasowego)[67]. No cóż, tylko pozazdrościć tak ciekawego życia. Najważniejsze bowiem rozgrywa się poza słowem i poza kartką. Czy zatem żadnej prawdy o człowieku nie potrafi utrwalić pismo? Pytanie to powraca ze wzmożoną siłą podczas lektury wiersza *zapisana w świadectwie*:

zapisana w świadectwie chrztu, wpisana na listę uczniów,
przypisana do szczotek i pralki, skreślona wypisana (skąd?)

córko matko żono, niedzielna pisarko, łyżeczko po literze,
literko po łyżeczce

[66] M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne*…, s. 10.
[67] Wrażenie to kontrastuje z wypowiedzią Miłobędzkiej na temat jej najwcześniejszego wyobrażenia poezji: „Kiedy mojej mamie udało się ciasto, mówiła to poezja nie tort i zaraz dodawała – niebo w gębie. I w naszym przekonaniu to było prawie wszystko, co należało o poezji wiedzieć – że jest czymś niezwykłym, nadzwyczajnym, większym i ważniejszym od tego, co jest rzeczą codzienną, że jest czymś niezwykłym, że jest czymś, co potrafi powiedzieć, czego w zwykłym języku powiedzieć nie potrafimy." K. Miłobędzka, cyt. za: J. Borowiec, *Królowa*…, s. 12.

(notuje to na niepotrzebnych kopiach maszynopisów i po drugiej stronie kwitów za gaz, nie wierzy żeby przetrwało dłużej od tamtego po tamtej stronie, ale chciałaby wreszcie przeczytać coś prawdziwego o sobie)

[P K 42]

Zapisać, wpisać, przypisać, skreślić, wypisać – oto czynności wyznaczające kolejne etapy życia ludzkiego, te zaś (następujące po sobie lub równoległe) role: chrześcijanki, uczennicy, córki, matki, żony, (autoironicznie) niedzielnej pisarki… Jest ich wiele, czego efekt potęgują w wierszu wyliczenia, ale każda z nich – o czym świadczy użycie w tekście formy imiesłowowej biernej – została przynajmniej częściowo narzucona, dlatego też żadna nie zdoła wyrazić autentycznej osobowości. Nietrwałe i zmienne (można być wpisanym, jak i wypisanym) powodują właściwie rozproszenie, dezintegrację podmiotowości.

Natomiast równie nietrwałe listy, indeksy, świadectwa, niepotrzebne kopie maszynopisów i kwity nigdy nie wskażą, kim jest człowiek. Nie gwarantują żadnych pewnych informacji, a nawet pozostawiają więcej niedopowiedzeń. Nasuwa się skojarzenie z wcześniejszym wierszem poetki[68]:

Okno na . Drzwi do . Stół przy . Śniadanie o godzinie . Krzesło dla . Krzesło dla ? Kurz spod . Gwóźdź w . Pęknięcie przez . Pajęczyna między i między . Z szafy, z półki za . Prezenty od . Nie do , tylko od . I może od ? Okruszki z . Strzępki po . Obiad o godzinie , kolacja o godzinie . Lampa nad . Mycie przed .

Urodziłam się , mam na imię . Mieszkam w . Chciałabym a także chciałabym na chwilę usiąść, niczego nie trzymać w rękach (noża igły długopisu gazety), gdzie to widziałam? Kto tak w święto po kościele zaraz… już wiem, niania. Niania ma 80 lat a krzywi usta z żalu tak samo jak mój czteroletni syn. To bardzo ważne dla . I postaram się teraz Gdyby coś z tego dnia miało .

Jedna techniczno-pisarska , lub raczej wątpliwość. Czy można wierzyć w i w wiedząc jednocześnie ? W świetle , co zresztą sama przyznawałam i wiem. Czy mówienie o jest możliwe w świetle?

[68] Na podobieństwo między dwoma utworami, powstałe w odstępstwie trzydziestu lat, wskazuje także poetka – zob. K . M i ł o b ę d z k a, *tyle tego Ty*, [w:] Taże, *znikam jestem*…, s. 58.

[Z 110]

Okno na… zaliczyłabym do utworów poetyckich obdarzonych największą potencjalnością. Fragmentaryczny, „postrzępiony" wiersz, bardziej niż ze słów zbudowany jest ze strukturalistycznych znaków zerowych, minus-chwytów[69]. Przeto niewiele zostało zrealizowane w tekście, ale dzięki temu może być on właściwie wszystkim.

Jest niczym liryk Safony, chociaż trzeba zaznaczyć, graficzne luki Miłobędzkiej nie są wynikiem mechanicznego zniszczenia, lecz efektem całkiem świadomego zabiegu poetyckiego. Wobec tego, utwór wydaje się bliższy nowofalowym eksperymentom lingwistów – wierszom-ankietom, jak na przykład *Wypełnić czytelnym pismem* S. Barańczaka[70]. A może „Urodziłam się , mam na imię . Mieszkam w" jest fragmentem autobiografii, CV? Da się także zauważyć elementy konwencji opisu miejsca („ Okno na . Drzwi do . Stół przy ."), regulaminu, instruktażu tudzież harmonogramu dnia („Obiad o godzinie , kolacja o / Lampa nad . Mycie przed . ") Nie wszystko zdaje się być dokumentem. Niektóre fragmenty to jakby zapis „podziurawionych" wspomnień (luki w pamięci) albo strumienia nieświadomości („[…] gdzie to widziałam? Kto tak w święto po / kościele zaraz… już wiem, niania. Niania ma 80 lat a krzywi / usta z żalu tak samo jak mój czteroletni syn. To bardzo ważne / dla […]") .

Skoro coś jest bardzo ważne, to ważne jest, dla kogo to jest ważne. Ale o tym podmiot liryczny milczy. Milczy też o innych osobach, rzeczach i relacjach między nimi. W konsekwencji, świat przedstawiony jest tak samo niespójny jak sam wiersz.

Miłobędzka wielokrotnie podkreślała, że od czytelnika wymaga zaangażowania i współpracy, chce zaprosić go do „wejścia w tekst", zrównać go z sobą[71]. W jednym z wywiadów wyznaje:

> *Niepowiedzenie czegoś w tekście jest tym miejscem, w które, wierzę, wejdzie ze swoim pomyśleniem czytelnik. Albo coś dopowie, albo go to oburzy czy odepchnie, ale nie będzie miał gotowego obrazka. To on może stworzyć swój obrazek, mając te dwie czy trzy linijki.*[72]

[69] Zob. J. Ł o t m a n, *Pojęcie tekstu*, [w:] Tenże, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. T a n a l s k a, Warszawa 1984, s. 76.
[70] S. B a r a ń c z a k, *Wypełnić czytelnym pismem*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 94.
[71] Zob. K. M i ł o b ę d z k a, *tyle tego*…, s. 58.
[72] Taże, *„Pisze się tak*…, s. 188.

Zatem odbiorca tekstów poetki podejmuje próbę zrozumienia jej metafor otwartych[73], wypełnienia miejsc niedookreślonych. Zazwyczaj konkretyzacja nie jest łatwym zadaniem. Skarżą się na nią najwięksi: „Często jako czytelnik łapałem się na odruchu – czegoś tu brakuje. Jakiegoś rzeczownika, czasownika, ówdzie całego zwrotu. Żeby było j a ś n i e j."[74] Uwagi Tadeusza Nyczka odpowiadają spostrzeżeniu Wolfganga Isera, który objaśnia: „Jeśli niedookreślenie przekracza pewne granice tolerancji, czytelnik może się spotkać z trudnościami o nie znanym mu dotąd wymiarze."[75] Tak właśnie jest w przypadku cytowanego powyżej wiersza. Oczywiście Miłobędzka gotowego obrazka nie podaje, a właściwie zapewnia tylko ramę, dzieląc się tym samym swoimi artystycznymi obowiązkami i przywilejami z odbiorcą. Jednakże jeśli (niemalże) wszystkie czytelnicze „pomyślenia" są dopuszczalne, to żadne z nich nie jest bezwzględnie prawdziwe. Wobec tego, czy czytelnik jest w stanie poprawnie wypełnić brakujące miejsca? Czy potrafi, nie znając przedmiotu rozmowy, pozytywnie odpowiedzieć na pytanie: „Czy / mówienie o jest możliwe w świetle?"

Pytanie to traktuję jako główny problem wiersza. O jego wadze może świadczyć nie tylko wyeksponowana pozycja (wers klauzulowy), ale także dwukrotne w obrębie ostatniej strofy powtórzenie wyrażenia przyimkowego „w świetle". Zwróćmy uwagę na jego semantyczne obciążenie licznymi konotacjami frazeologicznymi. Dwa podstawowe to oczywiście: „w świetle czegoś" (Miłobędzka właśnie nie zdradza czego), oznaczające «na podstawie czegoś, sądząc według czegoś»[76] oraz „przedstawić, ukazać kogoś, coś w jakimś świetle" (i znów nie wiemy ani kogo, ani co), czyli «przedstawić kogoś, coś w jakiś sposób, od jakiejś strony».

W takim ujęciu, ponieważ nie znamy przedmiotu rozmowy oraz faktów, na podstawie których mielibyśmy osądzać (skrywane, tłumione, nie wyszły jeszcze na światło dzienne), trudno na zadane pytanie odpowiedzieć pozytywnie. Możliwość mówienia w świetle – mówienia jasnego, wyraźnego i pewnego wydaje się co najmniej wątpliwa. Kto wie, czy prośba o jasne słowa nie zostałaby spełniona podobnie jak w jednym z wierszy *Po krzyku*:

---

[73] Termin ten w stosunku do poetyki Miłobędzkiej użył T. K a r p o w i c z, stosując go zamiennie z pojęciem metafory przyimkowej, katalektycznej oraz niedokończonej. Samą poetkę określił jako „Królową Metafory Otwartej". Zob. Tenże, *Metafora otwarta*…

[74] T. N y c z e k, *Mikromakro*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 177.

[75] W. I s e r, *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. W. B a l i k, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. B u r z y ń s k a, M. P. M a r k o w s k i, Kraków 2007, s. 75.

[76] Definicje podaję na podstawie *Światło*, [w:] *Nowy Słownik języka polskiego*, red. E. S o b o l, Warszawa 2003, s. 1010 – 1011.

powiedz coś świecącego na drogę

- idzie noc

[P K 62]

Może nawet pełne wyrażanie się za pomocą pojęć nie jest możliwe? Wszak światło jest między innymi symbolem słowa[77], a ono zdaje się w wierszu ustępować miejscom pustym. Utwór skłania zatem do refleksji nad możliwością jasnego mówienia o czymkolwiek w kontekście („w świetle"). Natomiast *Zapisana w świadectwie* stawia nieco inne pytanie – chodzi o szansę zapisania prawdy o człowieku. Pierwszy wiersz jest przykładem liryki bezpośredniej. Co więcej, zdaje się, że mamy podstawy do utożsamiania podmiotu lirycznego z autorką (znaczenie niani i syna w życiu Miłobędzkiej). Chociaż także w przypadku drugiego utworu można zaryzykować wskazaniem pewnych elementów autobiograficznych (przyjmowane role społeczne, pisanie wierszy na strzępkach kartek, tworzenie ich na czymkolwiek), to nie podmiot liryczny jest w centrum czytelniczej uwagi, lecz „zapisana w świadectwie".

Zdaje się, że mamy tu zatem do czynienia z trzecią z czterech, wyodrębnionych przez Piotra Bogaleckiego, strategii podmiotów lirycznych, spotykaną w poezji Miłobędzkiej, począwszy od *Imiesłowów*. Jakie jest jej znaczenie? Badacz wyjaśnia: „Strategię tę można rozumieć jako zakamuflowane wyznanie, co jest tym bardziej uzasadnione, iż zwykle stosowana jest ona w wypowiedziach metaliterackich (stąd można ją czytać jako grę z takimi kategoriami literaturoznawczego opisu jak podmiot liryczny czy podmiot czynności twórczych)."[78] P. Bogalecki pojmuje funkcje i postaci podmiotu w ramach stanowiącej „[…] najważniejszy element Miłobędzkiej gry z niezrozumiałością[…]" aktywności *te(k)stawania*, które otwiera na wieloznaczność tekstu[79]. Jak zatem jeszcze inaczej można by traktować ową grę z podmiotem?

---

[77] Por. W. Kopaliński, *Światło*, [w:] Tenże, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 419–420.

[78] P. Bogalecki, *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej*, [w:] Tenże, *„Niedorozmowy"...*, s. 340.

[79] Tamże, s. 339.
P. Bogalecki tak oto definiuje pojęcie „te(k)stowanie": „«Te(k)stowanie» byłoby więc spiętrzonym kompleksem technik literackich, wśród których dominuje napięcie pomiędzy koniecznością ujęcia świata jako rzeczywistości utekstowionej a pragnieniem przekroczenia «tekstu», jaki jawi się w każdym przypadku jako «test», z którym należy się skonfrontować, zdać i wyjść poza niego, być może za którymś razem – poza język. Można powiedzieć więc, że zarówno to my «testujemy» możliwość tekstu, odkrywając kolejne propozycje «reguł», jak i równocześnie, że to tekst «testuje» nas, konfrontując nas ze swą wieloznacznością." Tamże, s. 335–336.

Ciekawe propozycje podsuwa strofa ostatnia. Sprawia ona wrażenie ujętego w nawias komentarza narratora lirycznego, ale też przypomina didaskalia (czyżby to wpływ twórczości dramaturgicznej Miłobędzkiej na jej poezję?). A może jest monologiem „zapisanej w świadectwie", która próbuje poprzez spojrzenie na siebie z dystansu, odkryć prawdę o sobie? To właśnie ostatnie wersy zdradzają intencję bohaterki: „chciałaby wreszcie / przeczytać coś prawdziwego o sobie". Czy zdoła? Czy słowa napisane własną (a nie cudzą) ręką mogą służyć prawdzie? A. Kałuża traktuję ową kwestię jako problem stale nurtujący poetkę w *Po krzyku*:

> *W całym tomiku rozmyśla Miłobędzka o wierszu, który miałby wyrażać jakąś prawdę o podmiocie, miałby być lustrzanym odbiciem podmiotu, a nawet stanowić z nim jedność. Te rozmyślania o idealnym wierszu, istniejącym w ramach magicznej koncepcji języka, który sprawiałby coś w rzeczywistości, potwierdzał pojedyncze istnienie, łączy Miłobędzka z przemyśleniami o znakowej i społecznej naturze języka. Tomik przynosi więc prawdziwą syntezę językowego czaru, bezpośredniej ekspresji i krytycznej refleksji na temat poetyckiego języka.*[80]

Także rozmowa nie ułatwia wyrażenia prawdy, skazując na stałe przemilczenia tego, co faktycznie istotne:

> *może tylko nie ma komu powiedzieć siebie głośno z tymi*
> *od kiedy pamięta zacięciami w najbardziej nieoczekiwanych*
> *miejscach w tym samym zawsze oczekiwanym momencie?*
>
> *bo kto to wytrzyma nawet gdyby się znalazł cierpliwszy*
> *od stołu?*
>
> *powiedzieć czy choćby powierzyć same początki czegoś*
> *ważnego (odkrycia mniejsze chowa w tyle głowy)*
>
> *zwłaszcza zależy jej na oczach i twarzach, na uśmiechu*
> *rozumienia w czymś podobnym kimś podobnym*
>
> *... jej niedorozmowy, siedzi podparta obiema rękami o brzeg*
> *stołu i wygląda, że śpi, dziś tylko kupiła pęczek kopru*
>
> [P K 8]

Niemożliwość „powiedzenia siebie głośno" drugiemu, zwerbalizowania subiektywnych doświadczeń staje się ciężarem zarówno dla opowiadającego, jak i słuchacza („bo kto to wytrzyma nawet gdyby znalazł się cierpliwszy od stołu?"). Skazuje bowiem na

[80] A. K a ł u ż a, *Wielkie pragnienie*, „Odra" 2004, nr 3, s. 94.

„niedorozmowy", a w konsekwencji na samotność („może nie ma tylko komu powiedzieć [....]"), tym smutniejszą, że towarzyszy jej ciągłe pragnienie akceptacji, oczekiwanie na sygnał niewerbalny – przyjazny „uśmiech zrozumienia". Liczy się twarz drugiego, która – tak jak to głosił Emmanuel Lévinas – ma wyrazić prawdę o człowieku[81]. Warto przytoczyć zdanie filozofa dialogu, jakby korespondujące z wierszem Miłobędzkiej: „Mowa wypowiada się nawet przez milczenie, którego ciężar świadczy o wymykaniu się Innego."[82]

Nawet jeśli osiągnięcie prawdy za pomocą poetyckich słów miałoby się okazać wątpliwe, zdaje się, że z powodzeniem potrafią one służyć innym celom:

od rana męczę się nad celnością słów

nie pamiętam kogo miały zabić

[P K 44]

Aczkolwiek wyobrażenie pióra jako całkiem sprawdzonego narzędzia walki funkcjonuje w świadomości potocznej, a głośne pojedynki na słowa między poetami oralnymi mają bardzo długą tradycję, puenta wiersza[83] zaskakuje. Wszak wychodzi ona spod pióra poetki, jakże często zapisującej doświadczenie macierzyństwa[84], a tu – jakby na przekór – nie o dawaniu życia, tylko jego odbieraniu. I cóż począć z wierszem tej, której liryka określana dotąd bywała jako cicha i spokojna, ale też nieskończenie ambitna[85]? Czyżby właśnie ambicja Miłobędzkiej, zmuszająca do wyboru najbardziej precyzyjnego słowa-broni, zaowocowała nietypową dla jej twórczości wizją poetycką?

Czy nietypową? – kwestia dyskusyjna. Do żadnej zbrodni ostatecznie nie dochodzi. Pseudo-morderczyni grzeszy amatorszczyzną, z rozbrajającą szczerością wyznając: „nie pamiętam kogo miały zabić". A słowa – z pozoru niebezpieczne – nawet teraz zawodzą. W konsekwencji, jedyne co pozostaje, to zapis właściwego Miłobędzkiej wysiłku

[81] W *Po krzyku* twarz symbolizuje pokrewieństwo biologiczne i duchowe – por. „mamy siebie krótko na wieczne zdiwienie" [P K 30], „dokładnie czoło, dokładnie usta, dokładnie dłonie" [P K 33].

[82] E. Lévinas, *Twarz i nieskończoność*, [w:] Tenże, *Całość i nieskończoność*, tłum. M. Kowalska, wstęp B. Skarga, Warszawa 1998, s. 229.
O utrudnionej pozycji milczącego w rozmowie pisze O. Sływyński – Tenże, *Milczenie jako inność*, „Przegląd Humanistyczny" 2004, nr 2, s. 53–63.

[83] Ciekawe: będącego wyznaniem na serio czy raczej poetyckim żartem? Jeśli to żart, to nie jest on pierwszym Zob. K. Miłobędzka, *wszystkowiersze*, [Z 243–266].

[84] Zob. K. Kuczyńska-Koshany, *Miłobędzka…* , s. 130–146.

[85] Por. P. Śliwiński, Tamże, [na okładce].

poetyckiego, który za Joanną Roszak określiłabym jako (i znów wyraźna aluzja do Białoszewskiego) – „Miłobczarnię”[86].

Wypada zaznaczyć jednak, że badaczka wywodzi „czarnię” przede wszystkim od czarowania, a dopiero następnie od męczarni nad celnym wyborem słów. W moim użyciu nie mojego neologizmu pozwalam sobie na zamianę tej kolejności, chcąc w ten sposób jeszcze silniej podkreślić tak istotny dla *Po krzyku* motyw nieprzystawalności słowa do rzeczy. Jak widać, problem ten pojawia się nawet w wierszach (z pozoru?) afirmujących słowo (*spiesz się!* lub *pisz pisz aż…*).

Nasuwa się pytanie o przyczynę tego stanu. Wyczerpującej odpowiedzi udzielił T. Cieślak-Sokołowski[87]. Obok wskazanych już w mojej pracy czynników (niedobór zasobów leksykalnych wobec bogactwa i zmienności „żywego”, „wrodzona” ułomność języka, zbyt pośpieszny zapis oraz rzekomy brak kompetencji pisarskich), krytyk wymienia dodatkowe: zróżnicowanie językowego obrazu świata („już się nie spotkamy / ja mówię mleko, ty mówisz biel”), a także kłopot z nazywaniem („nie masz imienia”)[88].

Ten ostatni jest nader skomplikowany i nie obejmuje tylko niedostatecznego „gestu nazywania”[89]. Stosowanie kategorii rzeczownikowej wiąże się przecież z postrzeganiem przedmiotów jako bytów odizolowanych, pozbawionych relacji z pozostałymi, kusi, aby wbrew ostrzeżeniom G. Bachelarda, napisać: zaszufladkowanych. Sądzę, że świetnie obrazuje ową tendencję poniższy wiersz:

… nieba od ziemi
ziarna od plew
bólu od bólu
ciebie ode mnie
ciała od kości

wżarty we mnie znak dzielenia

[P K 38]

Dokuczliwy i przypisany na stałe („wżarty”) proces dzielenia zdaje się nie mieć początku ani końca. Mamy na to co najmniej dwa dowody. Pierwszym jest graficzny zapis –

[86] J. Roszak, *Miłobczarnia*…, s. 88.
[87] Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne*…, s. 68.
[88] Być może najpełniejszą listę zarzutów przeciw słowom podała na jednym z wieczorów autorskich sama poetka: „Słowa niedokładnie przylegają do rzeczy. / Nie dość słów na zawołanie, słowa niepotrzebnie powiedziane. / **Nie dość ciche**. Nie dość wyraźne. Nie dość szybkie. Nie dość moje. / Moja nieuważność, niecierpliwość. / Moje nie dość żyję. Moje nie dość jestem, Moje nie dość Ty. / Słowa niedotknięte. Słowa niedokończone. Słowa niewypowiedziane.” – K. Miłobędzka, *gubione po drodze…*, s. 47. Pogrubienie moje – E. S.
[89] T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne*…, s. 68.

znaczący wielokropek na początku wiersza. Drugim – fakt, że poetka – jak ognia unikająca podobnych form wyrazu – w tym samym tomie niemalże powtarza utwór [P K 15]. Oba wiersze różni zaledwie i aż (żeby mówić o Derridiańskim powtórzeniu różnicującym) ostatni wers. W porównywanym tekście brzmi on: „baranku gołąbku synku przyjacielu!". Zdaje się zatem potwierdzać ciągłą czynność dzielenia, ale nie przybiera formy tak zgrabnej puenty, jak w przytoczonym powyżej utworze. Zauważmy dodatkowo, że problem braku integracji powraca również w innym liryku[90]:

ciągle ta sama nieopowiadalność
(świecenie świata, szarość papieru)

światło papieru, kolor tej szarości

labirynt – w którym tylko każdy z osobna szczegół
może być nazwany

[P K 24]

P. Bogalecki interpretując cytowany utwór, zadaje ciekawe pytanie: „Czy przypadkowo neologizm «nieopowiadalność» zastąpił tu znacznie częściej pojawiającą się w dyskusjach o literaturze «niewyrażalność»?"[91]. Badacz traktuje je jako sugestię „nie-narracyjności" wierszy poetki, domagających się raczej percepcji wzrokowej niż słuchowej. W niniejszym utworze skłania do niej pusta linijka, będąca echem inspiracji konkretyzmem oraz struktura chiazmowa, zaliczana przecież do figur łatwo wizualizowanych[92]. Mimo że trudno odmówić tym spostrzeżeniom trafności, nie wystarczają one do pełnego rozwiązanie zagadki „nieopowiadalności".

Zwróćmy uwagę, że chociaż akurat w tym tekście nie zostaje zakwestionowana celność słowa, jego przydatność ogranicza się do szczegółu, drobiazgu, a więc poziomu najniższego – znów pojedynczych bytów. Zaznaczmy jednak, że szczegół jest wyrażalny, bo jest nazywalny („[…] każdy z osobna szczegół / może być nazwany"). „Nieopowiadalność" ujawnia się dopiero na wyższym poziomie. Niemożliwe bowiem okazuje się uzyskanie zsyntetyzowanego obrazu rzeczywistości, choćby dlatego, że zawodzi składnia. A może także nasze zdolności poznawcze? P. Bogalecki słusznie podkreśla, że

[90] Nie należy poetce ufać bezgranicznie – nie zawsze jest wierna znakowi dzielenia, niekiedy stosuje także operacje dodawania. I tak w jednym z wierszy zapisuje: „była zdrowa na chorobę łączenia wszystkiego ze wszystkim / przybliżała śmiertelnie, kochała ze śmiertelnie bliskiej odległości." [P K 45]. Jednakże konotacje śmiertelnej choroby oraz absurdalność sformułowań typu „być zdrowym na chorobę" można traktować jako sugestię nienormalności tegoż stanu.

[91] P. Bogalecki, *Konkret*…, s. 345. O zadomowieniu terminu „niewyrażalność" w dyskursie literaturoznawczym między innymi świadczy książka *Literatura wobec niewyrażalnego*…

[92] Por. Tamże.

> *Struktura języka i jego sposób istnienia wobec nas nie pozwala spojrzeć na pole naszego doświadczenia całościowo – funkcjonujemy w języku lokalnie, w „każdym z osobna szczególe", tu i teraz, co oznacza, że skazani jesteśmy na dożywotnią niemożność wejścia na poziom dyskursu meta-, a tego właśnie wymaga przecież wszelka „opowiadalność", oparta na minimalnym choćby dystansie pomiędzy narratorem (storyteller) a historią (story).*[93]

Sama poetka tak komentuje wiersz:

> *Całość zmusza do szukania połączeń. Ale całości nie da się osiągnąć. Całość jest błądzeniem, wejściem w labirynt. Całość świata jest nieopowiadalna, na całość nie ma słów.*[94]

W konsekwencji, skazani na „ciągle tę samą nieopowiadalność", błądzimy w lingwistycznym labiryncie. P. Bogaleski przypuszcza, że nie ma z niego wyjścia[95]. Czy słusznie? Moim zdaniem, nie. Wszak – wskazuje nań komentarz odautorski – „Całość świata jest nieopowiadalna, na całość **nie ma słów**" [Pogrubienie moje – E. S.]. Nieopowiadalność zmusza do nicniemówienia. Lingwistyczny gmach otacza i przenika milczenie, ponieważ – jak głosi językoznawcza koncepcja tła Jolanty Rokoszowej – „[…] językowi niezbędne wydaje się milczenie. Co więcej, język tworzy milczenie, a milczenie przenika we wszystkich sferach jego funkcjonowania."[96] Poetka dąży do przekroczenia murów labiryntu, także dlatego, że – jak zauważa A. Kałuża – w *Po krzyku* kusi ją przygoda z milczeniem i przemilczeniem.[97] Ucieczka z języka to ucieczka w milczenie. W kuszące milczenie.

[93] Tamże, s. 346.
[94] K. Miłobędzka, *gubione po drodze*…, s. 46.
[95] Zob. P. Bogalecki, *Konkret*…, s. 346.
[96] J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, [w:] Taże, *Język, czas, milczenia*, Kraków 1990, s. 226.
[97] A. Kałuża, *Wielkie*…, s. 94.

2. OBLICZA MILCZENIA

2.1. Językowa brzytwa Ockhama

Jolanta Giza-Stępień pisze w recenzji *Po krzyku*, że czytelnicy otrzymują książkę, utkaną „[…] z zaciśniętych ust, z ciszy, z pauzy w mówieniu.”[98] Mam podobne wrażenie, zwłaszcza podczas lektury jednego z pierwszych wierszy:

> *zaciśnięte usta*
> *zza których nie wyjdę*
>
> [P K 7]

Usta – organ zarówno mowy jak i milczenia[99]– tutaj wydają się odpowiadać przede wszystkim za to drugie. Według zapewnień podmiotu lirycznego, usta są zaciśnięte. Wyznanie podmiotu lirycznego pada z niemałym uporem, a nawet z niemalże dziecięcą przekorą. Czy wiersz jest zatem *quazi*-dziecięcym szantażem, karą, groźbą milczenia? A może oznacza brak reakcji na przykrość, jest więc wewnętrznym przyrzeczeniem o uniknięciu prowokacji, mimo gniewu, rozzłoszczenia, a nawet chęci zemsty (nie tylko usta zaciskamy, gotowe do ataku pięści również). A może raczej mamy do czynienia z dojrzałą i świadomą rezygnacją z mowy – poetycką obietnicą, daną na serio? Jeśli tak, to trzeba przyznać, że – przynajmniej w analizowanym wierszu – dotrzymaną. Bowiem oprócz obietnicy milczenia, nie padają w nim żadne inne słowa. W zamian, tuż pod dwoma króciutkimi wersami czytelniczy wzrok napotyka na pustą przestrzeń, biel kartki, ciszę papieru. Ciszę znaczącą, szczególnie w świetle zaproponowanej przez J. Gizę-Stępień interpretacji wiersza jako liryku funeralnego:

> *Każde mgnienie życia, każda chwila zwielokrotnia nas i koniuguje. I tak aż do ostatniej osoby. Do ostatniej osoby. Do ostatniego tchnienia, aż po „zaciśnięte usta / zza których nie wyjdę…” – konstatuje z żalem poetka.*[100]

---

[98] J. Giza-Stępień, *Przed wierszem, Po krzyku, po-słowie?*, „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 104.
[99] Por. ks. J. Tischner, *Wydarzenie spotkania*, [w:] Tenże, *Filozofia dramatu*, wyd. 2, Kraków 2006, s. 23.
[100] J. Giza-Stępień, *Przed wierszem*…, s. 108.

Nasuwa się pytanie, czy analizowany utwór stanowi akt odrzucenia, sformułowanego w pierwszym wierszu, imperatywu „mów się”? Nie ma przecież żadnej opowieści, ani jedno słowo o „ja” nie wydostaje się z ust. Chociaż (obok licznych zapisów o życiu) w *Po krzyku* występuje subtelna, często eufemistyczna refleksja o śmierci, czy zapowiedź milczenia powinniśmy pojmować wyłącznie jako zapowiedź śmierci? Niekoniecznie. Może zaciśnięte usta, zza których „ja” liryczne rzeczywiście nie wychodzi, stają się dlań zasłoną, fortecą, a mur milczenia – zwyczajną obroną przed światem?

Podobny, bo również introwersyjny, „obronny” lub właśnie odwrotny, bo „waleczny” aspekt milczenia ujawnia sie w poniższym wierszu:

zdusiła swój krzyk
teraz milczy o życie

[P K 21]

Zauważmy, ten lapidarny utwór, będący pod względem budowy nie tylko – jak wskazuje P. Bogalecki – kontynuacją tradycji *wszystkowierszy*[101], ale także kontynuacją dominanty formalnej tomu *Po krzyku*, zawiera w sobie szeroką skalę uczuć. Krzyk, który jest zazwyczaj efektem silnych i gwałtownych emocji, niekiedy bólu fizycznego lub psychicznego, zostaje stłumiony, przezwyciężony i zastąpiony nawet nie szeptem, co skrajnie opozycyjnym, milczeniem. Prostota milczenia oznacza harmonię, spokój, akceptację. A życie, ucząc pokory, uczy też milczenia. Takiej interpretacji odpowiadać mógłby następujący zapis graficzno-interpunkcyjny:

zdusiła swój krzyk
teraz milczy, o życie

Jednakże czy rzeczywiście mamy tu do czynienia z apostrofą do życia, a tym bardziej z akceptacją, ostatecznym pogodzeniem się? Trudno niezbicie tego dowieść. Tekst, testując nas, nie daje nam wcale klarownej odpowiedzi, dlatego przyjrzyjmy się bliżej pojawiającemu się w wierszu zwrotowi „milczy o”. W języku polskim czasownik ten konotuje rzeczownik w miejscowniku, a więc „milczy o życiu”. Tymczasem spotykamy się z rzeczownikiem w wołaczu (wersja zakładająca apostrofę) tudzież w bierniku. Zwróćmy przy tym uwagę, że w polszczyźnie funkcjonuje inny zwrot, w którym występuje właśnie biernikowa forma tegoż

Warto byłoby wskazać na funkcję, równie wymownego jak biel kartki, wielokropku na końcu wersu, odnotowanego przez recenzentkę, jednakże Miłobędzka w wierszu wcale go nie zastosowała.

[101] Zob. P. Bogalecki, *Konkret*…, s. 341.

rzeczownika. Myślę tutaj o często używanym: „walczyć o życie". Zatem mamy do czynienia z metaforą językową, w wierszu Miłobędzkiej doszło do substytucji – czasownik „walczy" został zastąpiony przez „milczy". Czy oznacza to porzucenie walki i wybranie pokornego milczenia? A może milczenie jest właśnie nową taktyką walki? Skuteczniejszą od krzyku, bo wymagającą dystansu i dyscypliny, sprzyjającą logicznemu działaniu i trzeźwemu, dojrzałemu osądowi życia.

To nie jedyna zagadka, jaką zadaje nam liryk Miłobędzkiej. Kolejną odsłania P. Bogalecki, pytając: „o kim mowa?"[102] Na proste pytanie nie ma równie prostej odpowiedzi. Lektura pozostałych wierszy, pomieszczonych w tomie, sugerować by mogła, że wyciszającą się kobietą jest sama poetka. Z kolei tytuł *Po krzyku* przekonuje, że może milknącą nie jest wcale osoba, a książka Miłobędzkiej lub jej poezja[103].

O milknięciu poezji świadczy przede wszystkim (aczkolwiek nie tylko!) redukcja wyrazów. Jak wiadomo, mistrzyni poetyki wykreśleń nie waha się użyć brzytwy Ockhama także wobec słów. Tnie je zdecydowanie, a niekiedy właściwie nie tnie, lecz bez żalu gubi:

najprędzej gubię czasowniki, zostają rzeczowniki,
rzeczy
już tylko zaimki osobowe (dużo ja, coraz więcej ja)
a imiona? giną, spójniki giną
trzy słowa, dwa słowa
wreszcie mój, mój we mnie
mój ze mną
świat

ja w pierwszej i ostatniej osobie

[P K 20]

Zdaniem P. Sobolczyka gubienie jest silnie związane z pośpiechem[104]. Trudno mi jednak w pełni pojąć i zaakceptować jego argumentację, ponieważ w dużej mierze opiera się na analizie wersów niewystępujących w utworze: „w pierwszym i ostatnim zaczerpniętym powietrzu) / spotkanie do utraty tchu"[105]. Nie zamykając jednak drogi wskazanej przez P. Sobolczyka ani nie negując jej wartości, a przy tym mając na uwadze, jak ważne jest w liryce Miłobędzkiej pojęcie ruchu, chciałabym podjąć własną próbę argumentacji, tym razem w oparciu o faktyczną – jak mniemam – zawartość utworu poetki.

[102] Tamże, s. 342.
[103] Por. Tamże.
[104] Zob. P. Sobolczyk, *Dyszenie*…, s. 243.
[105] Tamże.

O pośpiechu – potencjalnej przyczynie strat – może świadczyć wzrastająca dynamika wiersza, uzyskana dzięki wyliczeniom oraz zapisom coraz to krótszych wersów i słów. Chyba najłatwiej wyczuwalna jest rytmika środkowej części wiersza:

[…]

a imiona? giną, spójniki giną
trzy słowa, dwa słowa
wreszcie mój, mój we mnie
mój ze mną
świat

[…]

Zasygnalizujmy od razu, że owa minimalizowana forma i zmniejszająca się liczba wyrazów może być rozpatrywana nie tylko w kategorii dynamiki, ale również milknięcia języka poetyckiego. Te dwa ujęcia nie wykluczają się zresztą, a znakomicie współgrają – zdaje się bowiem, że spotykamy się właśnie z pośpiesznym, choć nie natychmiastowym, cichnięciem.

Poniekąd o szybkości tego procesu świadczy – pojawiający się jako pierwsze słowo w wierszu – przysłówek „najprędzej". Przy czym może się on odnosić zarówno do tempa, jak i kolejności gubienia, współgrając tym samym z określeniami typu: „już tylko", „wreszcie". Zwróćmy uwagę, że samo zjawisko gubienia przybiera dwojaką formę. Albo oznacza utratę czegoś przez nieuwagę, roztargnienie, pośpiech (jest po prostu bezwiedne), albo przebiega niejako za pozwoleniem, dopuszczeniem, żeby coś zginęło – jest świadome. Swoboda, beztroska, a nawet niecierpliwe oczekiwanie na dalsze etapy, radość z uzyskiwanych efektów gubienia (sygnalizuje to między innymi partykuła „wreszcie" oraz, według mnie, optymistyczna wymowa puenty), każą przypuszczać, że mamy tu do czynienia raczej z celowym, pośpiesznym gubieniem tego, co zbędne, a nawet szkodliwe niż utratą na skutek nieuwagi i pośpiechu[106]. Ten ostatni nie jest więc przyczyną, a „zaledwie" towarzyszy wykonywanej czynności.

Tym bardziej interesująca jest kolejność ginięcia poszczególnych części mowy. Zwłaszcza, że stanowi ona zaprzeczenie tego, co wierny czytelnik liryki Miłobędzkiej mógłby oczekiwać. W perspektywie ogólnej – biorąc pod uwagę całokształt twórczości poetki – rację ma T. Nyczek, pisząc:

[106] K. Miłobędzka pisze zresztą, że trzeba mieć świadomość także swoich artystycznych niedoskonałości i, co więcej, nie powinno się ich ukrywać. Akurat tę poetkę trudno oskarżyć o maskowanie.
Zob. K. Miłobędzka, *gubione po drodze*…, s. 49.

Miłobędzka bardzo wierzy w czasowniki, imiesłowy, zaimki. Bodaj o wiele bardziej niż w rzeczowniki. Rzeczowniki dzielą, czasowniki i zaimki łączą. Trawa, garnek, dziecko, zeszyt, niebo… wszystko inne. Każdy rzeczownik niezależny od pozostałych, osobny. Ale już leży, siedzi, wieje, szeleści, ono, te, tamte… może odnosić się do bardzo rozmaitych części (przedmiotów i podmiotów) świata. Leży chłopiec, jesion, kartka papieru, chomik i ołówek. Wszystko podobne w leżeniu.[107]

I wszystko podobne w bieganiu:

chciałabym tylko biec
biec po nic
biec do nic
samo biec
żeby biec

biec

[G 7]

Powyższy tekst, pochodzący – co ciekawe – z tomu *gubione*, przypomina zapis redukcji fenomenologicznej, prowadzącej do odkrycia *eidosu* – istoty czystego biegu („samo biec"). A może jest zaledwie marzeniem o jej osiągnięciu lub intencjonalnym nakierowaniem świadomości nań („chciałabym tylko", „żeby")? Wiersz *najprędzej gubię czasowniki* także da się odczytać jako zapis poetyckiej redukcji zmierzającej do wyeliminowania wszelkich zbędnych zasłon, naddatków, słów które przesłaniają najistotniejszą relację ja–świat. W finale wiersza istotą „ja" spotyka się z istota świata, a nawet ją zawłaszcza (stąd też to triumfalne „wreszcie" i powtórzenie „mój, mój we mnie / mój ze mną świat"). Rolę dominującą odgrywa – o czym przyjdzie mi jeszcze wspomnieć – „ja", podczas gdy w *chciałabym tylko biec* liczy się samo biec, zatem celem dążeń podmiotu lirycznego pozostaje czynność, określona w faworyzowanej przez poetkę formie imiesłowowej.

W formie, która została zdecydowanie odrzucona we wcześniejszym wierszu – „najprędzej gubię czasowniki". Podczas gdy selekcja nie objęła, darzonych znacznie skromniejszą sympatią, rzeczowników. Objęła je w następnym etapie, w kolejnym zaś – spójniki. Uratowały się tylko zaimki osobowe – nie tylko ocalały, ale nawet, odwrotnie proporcjonalnie do niwelowanej reszty, „rozmnożyły się". Szczególnie skorzystało „ja": „już tylko zaimki osobowe (dużo ja, coraz więcej ja)", aż po zakończenie procesu, czyli puentę –

[107] T. Nyczek, *Mikromakro*…, s. 176.

ostateczną dominację, wyparcie zaimkowych pobratymców: „ja w pierwszej i ostatniej osobie".

Michał Larek trafnie zauważa, że napotykamy tu na kolejny paradoks poezji Miłobędzkiej – redukcja nie tylko uszczupla, również wzbogaca: „Litota (kompresja leksemów) przeobraża się w hiperbolę (totalność, choć zarazem bardzo dyskretna i łagodna, jednego słowa)"[108]. Faktycznie, subtelny i elegancki, ale jednak niepodważalny jest triumf „ja". Wszystkie inne wyrazy są zgubione, wszystko inne umilkło.

Idealiści niemieccy uznawali możliwość formalnej i materialnej dedukcji świata z Ja[109]. Szczególnie Johann Gottlieb Fichte przekonany był, że filozofia musi rozpoczynać się od bezpośrednio danego, niewątpliwego Ja (oczywiście, bliski był w tym miejscu Kartezjuszowi). Andrzej Noras pisze, że zgodnie z fichteańską myślą:

> *Istnienie rzeczywistości zewnętrznej, znajdującej się poza Ja, ulega zawieszeniu i dlatego Ja musi niejako „zrodzić" z siebie świat. W tym znaczeniu podmiot transcendentny jest podmiotem absolutnym; poza nim nic nie istnieje, nie ma żadnej realności, żadnego bytu, który nie byłby bezpośrednio uświadamiany jako treść doświadczenia Ja i egzystujący w ramach tego doświadczenia.*[110]

Miłobędzka na swój własny, indywidualny, poetycki sposób dociera do „ja" – pierwotnie wcale niedanego bezpośrednio. Wydaje się jednak, że owo liryczne „ja" przypomina filozoficzny podmiot, bowiem cały świat, nie tyle jest „zrodzony", co sprowadzony do niego – (a poza nim nic nie istnieje?):

> […]
>
> *wreszcie mój, mój we mnie*
> *mój ze mną*
> *świat*
> *świat*
>
> *ja w pierwszej i ostatniej osobie*

Na tle prawie zawsze cichych, pokornych podmiotów (i bohaterek lirycznych) wierszy *Po krzyku* – ten może zdumiewać, a nawet bulwersować. Poetycka taktyka redukcji jest, zdaniem M. Larka, „bezpretensjonalna i odrobinę bezczelna."[111]. Niemniej jednak,

---

[108] M. Larek, *Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*…, s. 68.
[109] Por. A. Noras, *Kant a filozofia idealizmu niemieckiego*, [w:] Tenże, *Kant i Hegel w sporach filozoficznych osiemnastego i dziewiętnastego wieku*, Katowice 2007, s. 59.
[110] Tamże, s. 62.
[111] M. Larek, *Nie…*, s. 68.

> *Efekty są wyśmienite: ekscentryczna fraza „ja w pierwszej i ostatniej osobie" przełamuje językowe oraz myślowe nawyki, lokujące podmiotową metaforę w sieci prostych relacji, i pozwala owej metaforze nabrać, dzięki odważnej operacji retorycznej, zaskakujących odniesień. „Ja" zamieniło się w byt o skomplikowanej strukturze i, by tak rzec, wyrafinowanej legendzie.*[112]

Struktura „ja" jest nie tylko skomplikowana, co już samo w sobie stanowi wyzwanie dla interpretatora, lecz jest także otwarta na wielość jej odczytań. Przy czym „[…] żadne z tych odczytań nie jest oczywiście dominujące i nadrzędne."[113] I tak autor przytoczonych słów – P. Bogalecki – pojmuje „ja w pierwszej i ostatniej osobie" w kontekście narodzin wspólnoty, poczucia obietnicy śmierci, znikania[114]. Dla mnie natomiast „ja" nie zanika, ono tak – jak chce tego J. G. Fichte – jest.

Przyznaję, że między „jestem" a „znikam" da się zaobserwować wyraźną rozpiętość semantyczną, lecz w poezji Miłobędzkiej często te dwa czasowniki występują w bliskim sąsiedztwie i to niekoniecznie w charakterze opozycji. Zwróćmy uwagę na napisany cieniowaną, „zanikającą" czcionką[115] tytuł książki, zbierającej zapisy z czterech wieczorów autorskich Miłobędzkiej – *znikam jestem*. Jej motto brzmi następująco:

> *Jestem. Współżywa, współczynna, współwinna. Współzielona, współdrzewna. Współistnieję. Ty jeszcze nie wiesz co to znaczy. Obdarowana przenikaniem. Znikam jestem.*[116]

2.2. Zamilczeć i zniknąć

Właściwie cała poezja Miłobędzkiej rozpięta jest między dwoma migotliwymi biegunami – bycia i znikania. Jednakże – jak słusznie zauważa T. Cieślak-Sokołowski – minimalizowanie własnej obecności w *Po krzyku* jest znacznie widoczniejsze niż w cyklach poprzednich. Krytyk przyznaje, że spostrzeżenie to można rozpatrywać w kategoriach literackiego obrazu pożegnania.[117] Dziś wiemy jednak, że dorobek poetycki Miłobędzkiej

[112] Tamże.
[113] P. B o g a l e c k i, *Konkret*…, s. 341.
[114] Zob. Tamże.
[115] Ten rodzaj czcionki spotykany jest także w innych niedawnych publikacjach Miłobędzkiej, można zaryzykować stwierdzenie, że staje się on graficznym znakiem rozpoznawczym jej dzieł.
[116] K . M i ł o b ę d z k a, *znikam jestem*…, s. 5.
[117] Zob. T . C i e ś l a k - S o k o ł o w s k i, *Niepewne*…, s. 70.

powiększył się po 2004 roku o *gubione* a także dwa tomy poezji zebranej, dlatego trudno traktować *Po krzyku* jako poetycki testament. Tym bardziej warto docenić znakomitą intuicję autora recenzji, który skłaniał się ku odmiennemu wyjaśnieniu, zakładającemu powiązanie motywu zanikania z poetyką milczenia:

> *Ważniejsze jednak wydaje się inne prawdopodobne odczytanie. Istotną właściwością tego procesu redukcji jest świadomość wpisana w następujące słowa: „nie mam słów / nie mogę nawet oniemieć" (57). Poetka zdaje się mówić, że aby móc być „po krzyku", trzeba „oniemieć", doprowadzić wiesz do milczenia.*[118]

Faktycznie, Miłobędzka doprowadza wiersz do milczenia, a byt do… nicości. Zauważmy, jej poezję – oscylującą między bytem a niebytem, z często dominacją kategorii negatywnych – można rozpatrywać również w ramach poetyki negatywnej, w czym dopatruję się kolejnego podobieństwa do twórczości Białoszewskiego tudzież Leśmiana. Oczywiście, grono wykorzystujących ten rodzaj poetyki jest znacznie szersze, bo jak pisze – uznawany za twórcę terminu „poetyka negatywna" – Artur Sandauer: stała się ona w ciągu ostatniego stulecia „dobrem powszednim"[119]. Zainteresowanie kategoriami negatywnymi nie ogranicza się zresztą do dziedziny poezji, ale – co jest zrozumiałe – przenika także do dyskursu humanistycznego. R. Nycz zauważa:

> *Pojmowanie specyfiki nowoczesnej literatury jak też nowoczesne pojmowanie natury literatury i sztuki w kategoriach negatywnych, w relacji do tego, co nieuchwytne, niewyrażalne czy nieprzedstawialne należy do najczęstszych, powszechnie akceptowanych składników świadomości estetycznej i literackiej*.[120]

Traktowana zatem dość szeroko poetyka negatywna, wymaga, moim zdaniem, uściślenia. Otóż, w przypadku wierszy Miłobędzkiej realizowana jest głównie na pierwszej z trzech, wyodrębnionych przez Erazma Kuźmę, płaszczyzn – płaszczyźnie ontologicznej[121].

---

[118] Tamże.

[119] A. Sandauer, *Samobójstwo…*, s. 165.

[120] R. Nycz, *„Wyrażanie niewyrażalnego"* …, s. 79. Warto nadmienić, że zaraz jednak dodaje: „ […] próby uchwycenia ich funkcji i znaczenia w ramach uogólnionej «negatywnej poetyki» literatury nie prowadzą do równie zgodnie wyrażanej aprobaty dla wyników takich teoretycznych dociekań."

[121] Dwa pozostałe typy poetyk negatywnych to: poetyka aksjologiczna (skoncentrowana na opozycji dobro – **zło** i piękno – **brzydota**) oraz gnozeologiczna (rozum – **nierozum**, prawda – **fałsz**). Zob. E. Kuźma, *O poetyce negatywnej*, [w:] *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Łódź 1995, s. 42.
Natomiast A. Sandauer rozpatruje poetykę negatywną w kategoriach negacji istnienia oraz negacji tożsamości. Wydaje się, że Miłobędzka łączy je obie. Zob. Tenże, *Samobójstwo…*, s. 160–172.

Warto przy tym zaznaczyć, że zazwyczaj nicość u poetki nie ma wymiaru absolutnego, rzadko spotykamy się ze stanem „czystego" nieistnienia, najczęściej chodzi o – parafrazując słowa M. Heideggera – nicościowanie bytu, dlatego w wielu utworach akcentowany jest przede wszystkim ów proces nicościowania. Spójrzmy na wiersz poniekąd kontrastujący z *najprędzej gubię czasowniki – rozbierz się z Krystyny*:

rozbierz się z Krystyny
z dziecka matki kobiety
lokatorki kochanki turystki żony

zostaje rozbieranie
smugi zrzucanych ubrań
lekkie ruchy, nic więcej

[P K 53]

W *najprędzej gubię czasowniki* spotykamy się z redukcją prowadzącą do „odkrycia" i umocnienia „ja", określanego przez M. Larka jako figurę, „[…] którą nieustannie należy wprawiać w ruch, aby nie pozwolić jej na cesarskie umoszczenie się w triumfalnej pozycji. «Ja» to jeden z najcenniejszych zaimków, zatem warto o niego retorycznie powalczyć, oczywiście również przy użyciu figury «nie»."[122] Tak też czyni Miłobędzka w *rozbierz się z Krystyny*.

Imperatyw rozbierania się dotyczy nie tylko imienia (które, rzecz jasna, nasuwa skojarzenia biograficzne i sugeruje, że adresatką wypowiedzi jest sama poetka), ale także wszystkich innych ubrań-ról, nadających tożsamość: dziecka, matki, kobiety, lokatorki, kochanki, turystki, żony. Podkreślanie znaczenia samej czynności, do której wszystko zostaje sprowadzone (wszak jedyne, co pozostaje, to samo rozbieranie) występuje także w innych utworach poetki, jak choćby w przytoczonym już wierszu *biec*. Warto również wspomnieć o podobieństwie (ujawniającym się między innymi w podejmowaniu motywu zdejmowania kolejnych warstw) do wiersza *Koło tańca miłosnego* Karpowicza, który tak oto komentuje Andrzej Falkiewicz: „Wspaniała, z iście Karpowiczowską precyzją przeprowadzona redukcja!"[123]

Precyzji nie brakuje również w utworze żony krytyka – kolejne etapy redukcji są klarownie określone, „operacja" sprawia wrażenie przemyślanej, co może dodatkowo potwierdzać regularna budowa wiersza – jego podział na dwie trzywersowe strofy, z których pierwsza wskazuje na to, co należy odrzucić, a druga na to, co warte pozostawienia. Redukcja

[122] M. Larek, *Nie*…, s. 61.
[123] A. Falkiewicz dodaje, że jest to jego ulubiony wiersz poety. Zob. J. Borowiec, *Szare*…, s. 134.

doprowadza zatem do eterycznych „smug zrzucanych ubrań", „lekkich ruchów", w których „ja" liryczne zdaje się rozpływać. Ostatecznie (nie) zostaje „nic więcej". Szczególnego wydźwięku nabierają wygłosowe słowa, ponieważ nicość „nic" została wzmocniona dzięki milczeniu – zamilknięciu wiersza i bieli kartki…

„Ja" cichnie również w wierszu sąsiadującym z *rozbierz się z Krystyny*. Jego podmiot liryczny już w pierwszym wersie deklaruje –„jestem do znikania":

jestem do znikania

chcę niczym świadczyć
niczego wziąć niczego mieć
nikogo zatrzymać

i te żal się Boże podróże
żeby mnie było więcej
żeby się dużo widziało

jestem wszystkim czego nie mam
furtką bez ogrodu

[P K 54]

Wyznanie „jestem do znikania" mogłoby stanowić trafny komentarz do poprzednio analizowanego tekstu, jak i wielu innych utworów zamieszczonych w tomie *Po krzyku*. Śladów zanikania odnajdziemy w nim sporo, na przykład: „znowu o parę pocztówek mniejsza" [P K 41], „ubywa mi lęku" [P K 29], „a usta? ust nie ma" [P K 47], „kocham cię razem z twoją śmiercią" [P K 34], „ciekniesz mi przez palce do morza / i nie umiem się napić" [P K 13], „przepraszam za tu mnie jeszcze już nie ma" (choć zaraz podmiot liryczny dodaje na zasadzie charakterystycznej dla poetyki Miłobędzkiej sprzeczności: „za wszędzie jestem i zawsze mnie znajdziesz") [P K 63]. Można nawet odnieść wrażenie, że autorka igra z odbiorcą, przewrotnie bawi się nicością lub nią epatuje – tak jak w poniższym dialogu:

– jesteś dzieckiem pustki i zimna
– a jeśli sama wyciągam z siebie to nic które połyka?

[P K 39]

W odpowiedzi zawarta jest racja podwójna. Po pierwsze, w liryce Miłobędzkiej czynność „wyciągania z siebie nic" stanowi świadomą taktykę pisarską, po wtóre „nic" faktycznie połyka – podmiot, świat przedstawiony, w końcu same słowa. Co więcej, na tle całokształtu twórczości poetki nie jest to nowość (by wspomnieć choćby erotyk pochodzący z tomu *Dom, pokarmy – Tak nas pusto*) – zjawisko zostaje jedynie, co nie jest bez znaczenia,

zintensyfikowane. Zatem stwierdzenie „Jestem do znikania" stanowi nie tylko klucz do zrozumienia tomu *Po krzyku*, ale jest też sygnałem kontynuacji wybranej już wcześniej drogi poetyckiej. Do tych samych wniosków dochodzi P. Bogalecki, pisząc: „«znikanie» […] wyrasta na regułę nie tylko tomu *Po krzyku*, ale i całej […] obecnej «milknącej» fazy twórczości Miłobędzkiej"[124]. Przykładowo, zwróćmy uwagę na podobieństwo tematyczno-leksykalne *Jestem do znikania* do *Wiersza „i"*:

ja znikam
ty znikasz
wiersz znika
i

[Z 262]

Liryk zdaje się opierać na koncepcie odmiany przez osoby kluczowego dla Miłobędzkiej czasownika „znikać". Odmiana to jednak dziwna – bo ograniczona. Ba, nie wiadomo nawet, do czego ograniczona. Tekst można traktować jako zapis odmiany przez pierwszą, drugą i trzecią (on = wiersz) osobę liczby pojedynczej, po czym przerwana jest ona w następnym wersie, co jest tym wymowniejsze, że milczenie zapada po spójniku „i", a jednocześnie całkiem uzasadnione w świetle treści wersu poprzedniego („wiersz znika").

Inna możliwa interpretacja dopuszcza utożsamienia wszystkich osób, a zatem podmiotu lirycznego (a może raczej podmiotu czynności twórczych?) z samym tekstem, który jest zarazem adresatem. Dość to niezwykła sytuacja w liryce, choć nie w liryce Miłobędzkiej. Bowiem – jak odnotowuje P. Bogalecki – autorka *wszystkowierszy*, z których analizowany utwór pochodzi, często wykorzystuje „[…] figurę (strategię) utożsamiania się z wierszem – tworzenia efektu niemożliwości rozdzielenia podmiotu mówiącego i zapisanego, danego czytelnikowi tekstu."[125] Po prostu, kiedy milknie podmiot, wraz z nim milknie również liryk. Toteż osamotniony tytułowy spójnik „[…] wieńczy wiersz, nie mogąc doczekać się uzupełnienia."[126]

Chociaż niepodważalny jest brak członu spajanego, można w pewnym sensie uznać *jestem do znikania* za jego „ideologiczne" uzupełnienie. Oczywiście, nie bez wskazania podstawowych różnic. Utożsamienie podmiotu lirycznego z wierszem wydaje się

[124] P. Bogalecki, *Konkret*…, s. 348.
[125] Tamże, s. 341.
[126] Tamże, s. 348.

w przypadku liryku z *Po krzyku*, co najmniej wątpliwe („[…] i te żal się Boże podróże / żeby mnie było więcej / żeby się dużo widziało […]").

Ponadto, osią kompozycyjną nie jest czasownik, lecz akcent pada przede wszystkim na występujący w różnych przypadkach zaimek („niczym", „nikogo" oraz dwukrotnie powtórzone „niczego"). Zwróćmy uwagę na jego szczególne użycie. Zdania, w których zaimki występują, nie bazują na specyficznym dla języka polskiego podwójnym przeczeniu, które prowadziłoby do wypowiedzi typu: „chcę niczym nie świadczyć", „nic nie wziąć", „niczego nie mieć", „nikogo nie zatrzymać". Pojawia się zatem myśl, że nie są one w ogóle zdaniami przeczącymi, co tylko pozornie koliguje z zastosowaniem zaimków przeczących. Miłobędzka wydaje się bowiem traktować je jako określenia czegoś istniejącego lub przynajmniej potencjalnie istniejącego.

Czym bardziej łamie zasadę Parmenidesa (mam tu na myśli jej ujęcie klasyczne: „byt jest, a niebytu nie ma"[127]), tym wyraźniej zbliża się do poetyckiej metafizyki Leśmiana, w której nicość jest czymś pozytywnym[128]. Wiersz Miłobędzkiej sprawia paradoksalne wrażenie, że bytu nie wzmacnia byt (dlatego podmiot liryczny go odrzuca: „[…] i te żal się Boże podróże / żeby mnie było więcej / żeby się dużo widziało […]"), lecz całkiem bezpretensjonalna, a za to pokorna nicość – określająca potencjalność, umożliwiająca – na iście Sartre'owski sposób – egzystencjalną projekcję siebie. Nic więc dziwnego, że końcowa autodefinicja brzmi:

> […]
> *jestem wszystkim czego nie mam*
> *furtką bez ogrodu*

Przywołany przez negację, istniejący jedynie w swoim nieistnieniu ogród Miłobędzkiej, może konotować inny – (nie do końca skutecznie) wywiedziony „[…] z nicości błyszczydłami swych oczu […]"[129] – Leśmianowski ogród *Pana Błyszczyńskiego*. Pomiędzy utworami istnieje jednak podstawowa różnicę: poemat prezentuje zmagania bytu i nicość[130], tymczasem *jestem do znikania* stanowi zapis dobrowolnego zanurzania się w nicość.

Prowadząca do „bez ogrodu" furtka Miłobędzkiej jest równie ważna (podmiot liryczny na sposób metaforyczny identyfikuje się właśnie z nią), co zagadkowa. Wszak nie wiadomo

[127] Za przewrotną parafrazę można uznać wers z późniejszego utworu: „jest nie ma, jest jest" – [G 22].
[128] Por. C. Rowiński, *Człowiek i nicość*, [w:] Tenże, *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa 1982, s. 139.
[129] B. Leśmian, *Pan Błyszczyński*, [w:] Tenże, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, wyd. 2, BN I, 217, Wrocław 1983, s. 229.
[130] Ten aspekt *Pana Błyszczyńskiego* szerzej analizuje C. Rowiński, *Człowiek…*, s. 141.

nawet, czy otwiera się ona na nicość – świat, którego nie ma; czy może nicość – „osadzona" po drugiej stronie furtki – otwiera na świat? Wypada mieć nadzieję, że mroki tajemnicy rozjaśni szerszy kontekst, dlatego – zgodnie z zasadą koła hermeneutycznego –przywołuję inny liryk z *Po krzyku*, który z analizowanym wierszem łączy tak wyraźne podobieństwo motywu, że P. Bogalecki pojmuje go w kategoriach autocytatu i twierdzi, zresztą całkiem słusznie, że „[…] zapisy połączone są z sobą siecią wzajemnych gier i odniesień […]"[131]:

tu jej idzie

tu jej nie ma

przed chwilą była pełna ogrodu.

[P K 31]

Epitet „pełny" mógłby wskazywać, że spotykamy się z zupełnie odmiennym obrazem poetyckim niż w tekście poprzednim. Jednakże jest zgoła odmiennie. Ona, która jeszcze „przed chwilą była pełna ogrodu", już taka nie jest. Nie wiadomo nawet, gdzie jest („tu jej idzie", ale „tu jej nie ma"), co może nasuwać skojarzenia z wcześniejszym, bo pochodzącym z tomu *Dom, pokarmy* wierszem-grą zatytułowanym *Przesuwanka*:

stąd tu

tu, nie tam

tam, gdzie jest

jest, gdzie był

był, gdzie będzie bo

wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma
nie ma nas tam

[…]

[Z 104]

Jedyne, co przy omawianiu wiersza z *Po krzyku* można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, to stwierdzenie, że mamy do czynienia z tą samą bohaterką liryczną, ponieważ przemawia za tym zaimek „jej" – powtórzony w tej samej formie gramatycznej (za wysoką cenę niepoprawności lingwistycznej). Jednocześnie warto zauważyć, że ktoś, kto zarazem jest i nie jest w danym miejscu („tu") wymyka się prawom logiki, a to podważa jego

[131] P. Bogalecki, *Konkret*…, s. 341.

realne istnienie. Także następujące po każdym „widzialnym" wersie przemilczenia zdają się sugerować, że byt miesza się z niebytem, a może nawet przechodzi w nicość.

Puste linijki, nader często eksploatowane w całej poezji Miłobędzkiej, w *Po krzyku* pełnią podobne funkcje: przede wszystkim są konkretyzacją milczenia – na przykład wtedy, gdy następują po wersach: „od wielkich słów nie zrobi się większa / a gdy pomyślisz jej początek białego ci nie starczy" – [P K 14]. Chociaż więc i biel kartki bywa niewystarczająca, Miłobędzka się do niej nie zraża, chętnie wykorzystując puste wersy również jako środek potęgowania nicość, tak jak w sąsiednim utworze:

> *to idę to myślę to mówię, nie*
> *to się ze sobą nie*
> *to jedno przez drugie trzeciemu nie*
>
> *kto wciąż tymi drzwiami nie wchodzi?*
>
> [P K 13]

Niebezpieczny to tekst, bo mimo że nie ma wydźwięku politycznego, jego lektura może zachęcić do buntu – lingwistycznej rewolucji. Po niej M. Larek nawołuje:

> *Gramatyka nazywa słówko „nie" partykułą przeczącą i tym samym stwarza jego podstawową wykładnię, potwornie uogólniając. Wydaje się, że to przede wszystkim czytelnik twórczości Krystyny Miłobędzkiej jest predestynowany do tego, aby zbuntować się wobec kanonicznej sugestii, która wypycha ową niejasną figurę w znaczeniowy schemat.*[132]

Impuls do walki o uwolnienie „nie" z więzienia schematów dają już wcześniejsze utwory poetki – jego różnorodne i głębokie znaczenia przypomina tekst-zagadka *Wiersz głęboki*, zbudowany głównie ze znaków zapytania i przeczenia[133]:

> *staw? nie*
> *studnia? nie, nie to*
> *morze? nie, nie to nie to*
>
> *to nie? nie*
>
> *tonie? nie*
>
> *nie tonie*
> *nie to nie*

[132] M. Larek, *Nie…*, s. 59.

[133] Por. A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka: ludzkie*, [w:] Taże, *Wola*…, s. 220. Badaczka dochodzi do ciekawych obserwacji. *Wiersz głęboki* znajduje jakoby swój odpowiednik, lecz zapisany inną niż łacińska czcionką (czcionką Wingdings). Zob. Tamże, s. 221.

[Z 245]

Z omawianym utworem łączy go radykalna elipsa oraz epifora „nie". Jeżeli jednak uznamy, że szanse na odgadnięcie zagadki nie zawsze są wysokie, trzeba przyznać, że treść przewrotnej siostry anafory bardziej zaskakuje w liryku z *Po krzyku*. O ile w *Wierszu głębokim* znajdujemy jakiekolwiek odpowiedzi w tekście, o tyle czytelnik drugiego utworu nie odszuka w wierszu ani jednej propozycji rozwiązań.

Pozostawiony samemu sobie, może czuć się zdumiony zwłaszcza pierwszą negacją, która – jak celnie zauważa T. Cieślak-Sokołowski – „[…] wytrąca z oczywistego ciągu […]"[134]. Ponadto, ma ona charakter ogólny, co diametralnie utrudnia odbiorcy uzupełnienie miejsc niedookreślonych, ale z drugiej strony – poszerza wachlarz możliwość. Pusta przestrzeń, która następuje po „nie" sygnalizuje metaforę otwartą, zmuszającą czytelnika do interakcji – rekonstruowania brakujących elementów. Przypomnijmy słowa T. Karpowicza:

> *Jest to wymóg twórczy, nie percepcyjny. To współtworzenie jest niezbędne przy rozwiązywaniu szarad semantycznych, które – co za uroczy paradoks egzegetyczny – odczytujący współukłada, a więc po jungowsku odczytuje też sam siebie, dociska swego Sfinksa, by mówił. Bardzo często czytelnik-twórca tych metafor jest w sytuacji restauratora olbrzymiej zniszczonej mozaiki, który w ręku ma tylko kilkanaście jej kostek.*[135]

W kolejnych wersach Miłobędzka nieco ułatwia pracę restauratorowi, zapewniając bardziej sprecyzowany kontekst semantyczny. Nie ulega wątpliwości, że w każdym z przypadków konotowany jest czasownik – czyżby więc zasada: „najprędzej gubię czasowniki" tyczyła się również tego wiersza? Dla przykładu: do „to się ze sobą nie" można dopowiedzieć „łączy", „wiąże", „zgadza"; natomiast do „to jedno przez drugie trzeciemu nie" – „równa się" lub „odpowiada"[136] – w ten sposób, odgadując przemilczane słowa, otrzymujemy dość koherentny obraz.

Zdaje się, że nie jest w stanie współtworzyć go, oddzielony pustą linijką, wers następny: „kto wciąż tymi drzwiami nie wchodzi?". Co prawda, także i w nim powtórzona została partykuła „nie" (można ją zatem uznać za całkiem oryginalną oś kompozycyjną utworu). Jednakże od pozostałych wersów wyraźnie oddziela go składnia zdania – „nie"

[134] T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne*…, s. 69.
[135] T. Karpowicz, *Metafora otwarta*…
[136] Z obowiązku rekonstruowania wywiązuje się także T. Cieślak-Sokołowski, z którego propozycji interpretacji wiele skorzystałam – zob. Tenże, *Niepewne*…, s. 69.

wcale nie występuje w wygłosie, po nim zaś nie następuje klauzulowe milczenie. Pod względem gramatycznym zdanie jest pełne, nie przypomina wcale swoich eliptycznych poprzedników.

Co więcej, to w nim po raz pierwszy pojawia się rzeczownik – odsyłający do konkretnego przedmiotu, wzmocnionego dodatkowo zaimkiem wskazującym („tymi drzwiami"). Jego użycie sprawia wrażenie przejścia ze sfery świata myślanego („to idę to myślę to mówię") – abstrakcyjnego i dla czytelnika bliżej nieokreślonego („to", „jedno", „drugie", „trzeciemu") do sfery bytów – owszem wciąż przefiltrowanych, przez to, co „myśli" i „mówi" podmiot – jednakże zdecydowanie bardziej konkretnych – związanych z przestrzenią, w której się porusza.

Zatem mogłoby wydawać się, że wers ten, między innymi dzięki pełnej konstrukcji, nie domaga się żadnego uzupełniania przez czytelnika. I faktycznie, odbiorca nie jest w stanie czegokolwiek do niego dodać ani też nań odpowiedzieć, tak więc ostatni wers musi pozostać pytaniem retorycznym. Będąc jednak nader frapującym pytaniem, nie daje zasłużonego odpoczynku wyostrzonej percepcji i współtworzącej wyobraźni odbiorcy.

Furtka nie prowadzi do ogrodu, a przez drzwi niecierpliwie wyczekiwana osoba „wciąż" nie wchodzi… W *Po krzyku* tego rodzaju przejścia stają się szczególną przestrzenią świata przedstawionego, ponieważ wyostrzają różnicę między istniejącym a nieistniejącym, unaoczniając jednocześnie, że tam, gdzie spodziewamy zastać „coś", często króluje już „nic".

Nie zawsze jednak poetka wykorzystuje przestrzeń przejścia, aby wskazać na kryjącą się za bytem nicość – czasem wystarczy (nie)zwykły park:

park drzewa liście, nikt za nimi nie stoi
nic się za nimi nie kryje

nie mam słów
nie mogę nawet oniemieć

dojść tam, odpocząć w zieleni

[P K 57]

Za każdym razem, kiedy czytam przytoczony liryk odnoszę wrażenie, że mam przed oczyma jeden z najbardziej zagadkowych wierszy, jakie skrywa *Po krzyku*. I chociaż na tle pozostałych nie jest wyjątkowo eliptyczny czy nawet lapidarny (pięć wersów w przypadku tego tomu to już niemało), daleki jest od oczywistości.

Właściwie nie wiadomo, czym dla podmiotu lirycznego są „park, drzewa, liście" i kim miałby być ktoś (lub coś), którego nieistnienie sprawia – jak się zdaje – radość. Czy

może chodzić o jakieś konkretne przedmioty? Czy spotykamy się po prostu z zapisem zachwytu nad przyrodą, który prowadzi do pragnienia – niczym u Leśmianowskiego topielca – zanurzenia się w zieleni a może tylko zwykłego, niegroźnego odpoczynku pośród drzew? Żeby udzielić jednoznacznej odpowiedzi dysponujemy za małą ilością informacji – bez szans na jej powiększenie, bo jak wyznaje podmiot liryczny: „nie mam słów / nie mogę nawet oniemieć".

Co więcej, może nawet nie warto mówić – wszak Søren Kierkegaard doradzał, żeby wobec prawdziwego piękna milczeć. Szkoda słów, których – o czym świadczą również puste linijki – i tak brakuje; lepiej działać – „dojść tam, odpocząć w zieleni". Zresztą, nie tylko zieleń zdumiewa; biel również:

cisza
nie mam słów na las w śniegu

brnąć w to dalej?
przystanąć?
uklęknąć?
zawrócić?

[Z 233]

Zauważmy, reakcja podmiotu lirycznego wiersza pochodzącego z *Imiesłowów* jest podobna. Chęć działania (tu jednak znacznie mniej skonkretyzowana – właściwie podmiot liryczny, zadając pytania retoryczne, zdradza swoją dezorientację) oraz przede wszystkim uczucie niemocy mówienia („nie mam słów na las w śniegu").

Oczywiście, lektura słów typu: „brak mi słów" czy „nie mam słów" stwarza dość absurdalną sytuację czytelniczą, wobec której znacznie bardziej przekonująco brzmi wers: „nie mogę nawet oniemieć". Ponadto, R. Nycz przestrzega przed zbytnim zaufaniem wobec krasomówczych sformułowań, za często stosowanych w panegirykach, by im wierzyć:

> *Topika niewyrażalności należała też do zasobu bodaj jeszcze częściej wykorzystywanych retorycznych środków, stosowanych dla wyeksponowania wielkich tematów i zarazem skromności mówcy czy poety, który głosił, że temat przerasta jego możliwości wyrazu. W szczególności, bywała ona charakterystycznym środkiem maksymalizacji pochwały w panegirykach utrzymanych w konwencji krasomówczej przesady – wówczas, gdy mówca orzekł, że np. „brakuje mu słów" lub „nie może ich znaleźć" dla stosownego wyrażenia walorów osoby, rzeczy czy sprawy.*[137]

[137] R. Nycz, *„Wyrażenie niewyrażalnego"*…, s. 85.

Nawet jeśli przyznamy rację F. Nietzschemu, twierdzącemu, że język jest armią metafor, nie wypada się zgodzić, że owym chwytem retorycznym Miłobędzka posługuje się w celach panegirycznych. A tym właśnie, co zachwyca w przyrodzie może być jej samowystarczalność i bezinteresowność (nikt za nią nie stoi, nic się za nią nie kryje) – zostaje prostota zieleni.

Warto także wspomnieć, że poetka stale zdumiewa się naturą – począwszy od debiutanckich *Anaglifów*, w których kłębią się różnorodni – egzotyczni i rodzimi – przedstawiciele fauny i flory, a w których nawet na artefakty spogląda się (nie tylko przez prostą animizację) jakby należały do świata przyrody.

Bardzo wiele odniesień do niego znajdziemy także w *Po krzyku*. Ponieważ nie sposób ich wszystkich wymienić, tym bardziej, że wielokrotnie wiązałoby się to z przytoczeniem wierszy w całości, ograniczę się zaledwie do kilku obserwacji. Niezwykle często świat przyrody współistnieje na tych samych prawach, co ludzki. Owe zrównanie uwidacznia się w szeregowych apostrofach: „[…] matko dziecino siostro trawo!" [P K 14], „[…] baranku gołąbku synku przyjacielu!" [P K 15], „[…] chmurko dziecino motylowa górko" [P K 48]. Niekiedy sugeruje ono podleganie tym samym prawom – na przykład imperatywowi biegu. Także człowiek wpisuje się w porządek przyrody – jak choćby wiosennych przebudzeń do życia:

> *przebudzenie, jedno od paru miesięcy żywe*
>
> *znowu dajemy sobie krzyki życia strącamy talerze*
> *już ledwo starcza mi ciała na te rany*
>
> *kolejna wiosna pod nogami budzi fiołki, tyle urodzin*
> *tyle początków, szepczemy fiołki*
>
> *i jeszcze jedno przebudzenie, jeszcze to ostatnie*
>
> *wypluć wszystko*
>
> [P K 50]

Zazwyczaj w *Po krzyku* współistnienie człowieka i przyrody wydaje się, nawet w obliczu oryginalności świata przedstawionego, harmonijne: „[…] powietrze które mną oddycha / wiatr dotknięty mokrym palcem" [P K 55], „ciemne świerki, wielka czerwona dłoń ze wzlatującym / chrabąszczem" [P K 61]. Jednakże w opisach lasów i parków pojawia się przeważnie bariera – szyba:

> *park mówi sam za siebie*

każde w swoim i bez jak

po tej i po tamtej stronie szyby
ale nie ma szyby i nie ma stron

[P K 28]

coraz dłuższe patrzę, coraz krótsze widzę
jestem że jestem

dróżka biegnąca przez las, zbiegająca z górki
las w las, sam jest się, swoje otwiera

szklistość (zaszybie) tego co widzę
tego co tu mówię

[P K 6]

T. Cieślak-Sokołowski, recenzując *Po krzyku*, eksplikuje metaforę szyby jako kolejny sygnał nieadekwatności języka[138]. Szyba oddziela i zniekształca rzeczywistość. A. Kałuża wskazuje na technikę obrazowania Miłobędzkiej, która ujawnia się zarówno w tych, jak i wcześniej przywołanych utworach: „Zamiast pełni obrazu i pragnienia widzenia w świetle poetka wybiera optykę cienia i złudzeń, stwarza fatamorgany."[139] Aby uwolnić się od nich, należałoby zrezygnować z języka (zaakceptować, że „brak mi słów") albo zrewolucjonizować sposób myślenia o języku.

Badaczka proponuje lekturę poezji Miłobędzkiej przez pryzmat zainspirowanego Japonią *Imperium znaków* R. Barthes'a w ramach techniki anepifanijnej[140]. Według Anny Burzyńskiej, teoretyka literatury urzekło specyficzne dla kultury Wschodu pojęcie znaku:

> *Na Dalekim Wschodzie* […] *znaki były rzeczywiście naturalne – nie starały się udawać niczego innego poza byciem sobą, nie kazano im odsyłać do jakiegoś ukrytego „signifié", nie poszukiwano uporczywie pełni sensu. I o ile system zachodni gorliwie zmierzał do tego, by wypełnić znaki znaczącą zawartością, o tyle Japonia jawiła mu się jako kultura znaków pustych: pustki sensu. Pustka ta zafascynowała autor „Mitologii" jako swego rodzaju antidotum na semiotyczne nadużycia Zachodu.*[141]

[138] Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne*…, s. 68.
[139] A. Kałuża, *Krystyna*…, s. 229.
[140] Zdaniem A. Kałuży, anepifania analizuje granice i możliwości epifanii – przekształcając „[…] tradycyjną dialektykę wyrażania niewyrażalnego na niewyrażanie wyrażalnego, […]".Poezja Miłobędzkiej ma się charakteryzować właśnie anepifanijnością, w odróżnieniu od typowej dla literatury nowoczesnej poetyki epifanii – por. Tamże, s. 225–230. Odmienne stanowisku przyjmuje K. Maliszewski, twierdząc, że w szczelinach wersów Miłobędzkiej pojawia się nienazwane, które chce się zwać, wypowiadając się epifanicznie i momentalnie. – K. Maliszewski, *„Przed mową jest mowa obszerniejsza"*…, s. 9.
[141] A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, [w:] Taże, M. P. Markowski, *Teorie*…, s. 327.

Wydaje się, że znaki „park drzewa liście" można rozpatrywać jako owe puste znaki – wszak do niczego one nie odsyłają – „[…] nikt za nimi nie stoi / nic się za nimi nie kryje […]". Wyzwoleni z języka (w ujęciu cywilizacji Zachody) mogą tylko oniemieć… z zachwytu.

Doświadczenie kultury Orientu spowodowało, że R. Barthes zaczął faworyzować sztukę fragmentu, będącą echem japońskiego haiku[142]. Wielu interpretatorów liryki Miłobędzkiej wskazuje na inspirację poetki właśnie tym gatunkiem. Mimo że nie zawsze proponują oni argumentację w pełni przekonującą, jedno wydaje się pewne: Miłobędzka (szczególnie w swojej najnowszej twórczości) ceni i chętnie wykorzystuje fragment.

Sympatię do poetyki fragmentu można eksplikować wielorako. Krystyna Kłosińska wskazuje na zaletę otwierania na rozmaitość konotacji przy jednoczesnej rezygnacji „[…] z pretensji do totalności, do konstrukcji zamkniętych i całościowych." [143] Fragment zmusza do przemilczeń lub, mówiąc inaczej, pokornego oddania głosu bieli kartce. To właśnie owa pusta przestrzeń wielokrotnie zdumiewa podczas lektury tomów Miłobędzkiej – nie tylko zresztą mnie, ale także K. Maliszewskiego:

> *Porażająca biel kartki i zakotwiczony gdzieś, przycupnięty przyczółek jednego zdania, kilka słów. Szelest tych ogromnych białych kartek i towarzyszący mu szept, wypowiadanie lakonicznych formuł, esencjalnych definicji chwili, słowa, człowieka. I powstaje w czytającym wrażenie, że kartka zaczyna żyć, wypełniać się, ciemna plamka kilku słów nabrzmiewa. Wyspa sensu rośnie, wyłania się z oceanu kartki. Może tak właśnie działa „pozasłowie", może tak napiera, krąży i otacza.*[144]

Zatem w poetyckim milczeniu narastają „wyspy sensu" – Miłobędzka milcząc, „mówi" (komunikuje) [145]. Twierdzenie to można odwrócić, jeśli wierzy się lirycznemu

---

[142] Por. Tamże.

[143] K. Kłosińska, *Zaproszenie*, [w:] Taże, *Miniatury. Czytanie i pisanie kobiece*, Katowice 2006, s. 7. Badaczka rozpatruje twórczość miniaturową w kontekście pisania kobiecego. Do niego z pewnością da się zaliczyć poezję Miłobędzkiej, sytuując ją wśród liryki M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy U. Kozioł. Zwróćmy uwagę na silne podobieństwo między wierszami *Po krzyku* a *Pestkami deszczu* drugiej lingwistki. Łączy je m.in. fragmentaryczność, układ graficzny (w niektórych wydaniach poezji Kozioł), kondensacja semantyczna oraz różnorodność tematyczna. Warto odnotować, że również autorka *Pestek deszczu* tematyzuje milczenie, np.: „Jak ładnie umiesz milczeć / jak nie czynisz / swego milczenia natrętnie wymownym." – U. Kozioł, *Wybór wierszy*, Warszawa 1976, s. 8.

[144] K. Maliszewski, *„Przed mową jest mowa obszerniejsza"*…, s. 9.

[145] Pozostaje to w zgodzie ze współczesnymi koncepcjami językoznawczymi – zob. J. Rokoszowa, *Milczenie jako fakt językowy*, [w:] Taże, *Język*…, s. 235.

zapewnieniu: „mówiąc milczę” [G 32], a przynajmniej udowodnić, że poetka pisząc, zachęca do milczenia[146]:

(podziwiaj sztukę bycia cicho
uderzysz w stół, odezwie się długopis)

[P K 51]

Bycie cicho nie jest umiejętnością, ale wręcz sztuką, której piękno polega na ulotności – parafrazując popularny frazeologizm: wystarczy uderzyć w stół, aby odezwał się długopis; wystarczy najmniejszy ruch / dźwięk, żeby został on zapisany. Tylko na ciszę brak słów. Jej poetycka pochwała jest cicha i dyskretna – ujęta w nawias, lapidarna, potwierdzona milczeniem papieru krótka notatka, lingwistyczna zabawa, sentencja, aforyzm. Podobne skojarzenia gatunkowe wzbudza jednowersowy utwór:

umarła z niewypowiedzianej nienawiści (miłości)

[P K 9]

Koncept poetyckiej gry opiera się na przemienności użycia wyrazów „nienawiść” i „miłość” (czy ma ona sugerować względność ludzkich uczuć, migotliwość nawet tych skrajnie opozycyjnych?) oraz na polisemantycznej konstrukcji „niewypowiedziana nienawiść (miłość)”[147]. Wszak nie wiadomo, czy bohaterka liryczna umarła z powodu tak silnych uczuć, że aż umykały one możliwości wypowiedzenia, czy raczej ze zgubnego w skutkach ich niewyznania. Przyjęcie drugiego rozwiązania zmusza do dopisku: Milczenie jest sztuką śmiercionośną.

Na tomik *Po krzyku* można spojrzeć jako na ciekawą kolekcję fragmentów – współczesne *silvae rerum*[148]. Przypomnijmy, że zdaniem R. Nycza, właśnie w „[…] poetyce

[146] Pozwalam sobie na uproszczenie, używając zamiennie pojęcia „cisza” i „milczenie” – warto jednak zaznaczyć, że nie są one tożsame – zob. I. Gralewicz-Wolny, *„Milczę lecz jestem”* [w:] Taże, *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, Katowice 2002, s. 164.

[147] Obserwacja ta odpowiada uwagom J. Trzynadlowskiego: „Mała forma literacka to wielkie królestwo figury i tropu, działań metaforycznych, aluzyjnych, alegorycznych, szerokie pole wieloznaczności. […] Tak zatem małe formy pod względem semiotycznym mogą być uznane za złożone znaki wieloaspektowe, wysyłające sygnały równocześnie w wielu kierunkach, czyli generując coraz to nowe realizacje, a w wyniku ich konkretyzacje.” – J. Trzynadlowski, *Gry czasu i znaczenia*, [w:] Tenże, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977, s. 129.

[148] Formę szlacheckich *silvae rerum* stasował między innymi M. Białoszewski – również w tym Miłobędzka jest podobna do swojego mistrza. Por. R. Nycz, *Współczesne sylwy wobec instytucji literatury*, [w:] Tenże, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s.8–40.

fragmentu skupiają się konstytutywne cechy wypowiedzi sylwicznej."[149] Wśród nich autor *Sylw współczesnych* wymienia na przykład dwuznaczną autentyczność, mającą źródło albo w powtórzeniu, jak w cytacie, na przykład w „cytacie z życia" („«jakoś się urządzić pewnie i przejściowo»" [P K 19]; „[…] «jesteś moim będzie» […]" [P K 36]; „«zasłużyłaś na lepsze» / jak wszyscy" [P K 43]) albo w improwizacyjno-spontanicznym charakterze zapisu („są na fotografii! / matkaojciec klombkońjesioń piwonie / wemniewzięci, nareszcie bezpieczni" [P K 32]).

Kolejnym wyznacznikiem, zauważalnym w niemalże każdym wierszu *Po krzyku,* bo – jak ujmuje to Miłobędzka – „[…] pisze bardzo piękny wiersz ale go nie prowadzi do puenty" [P K 25], jest jedność i częściowość, wobec której „[…] każda jednostka (i fragment) jest elementarną całością, utrwala bowiem zwykle jakąś sytuację, obraz czy zdarzenie słowne, koncept fabularny, pomyślenie czy pewien punkt widzenia, i jednocześnie tylko częścią, urywkiem, ponieważ czyni to w sposób niepełny, szkicowy, zawsze otwarty na możliwości przyszłych uzupełnień i kolejne lekturowe aktualizacje znaczenia."[150] Niewątpliwie taką możliwość stwarza brak tytułów, zapisy pierwszych słów małą literą, wielokropki na początku i końcu licznych utworów, powtórzenia, puste wersy, urwane słowa i tym podobne. Jeśli uwzględnimy dodatkowo wielość refleksji metapoetyckich, wydawać się będzie, że mamy do czynienia raczej z tekstem pisanym niż napisanym, tworzonym niż stworzonym. Nic więc dziwnego, że na okładce czytamy:

„Może
powinnam
postawić
tu kropkę."

Krystyna Miłobędzka

Jak widać, stawia ją. Czy oznacza to zatem, że poetka jednak wyraża ostateczną zgodę na wszystkie (za)pisane i przemilczane słowa?

[149] Tamże, s. 22. Także stamtąd czerpię informację na temat charakterystyki wypowiedzi sylwicznej.
[150] Tamże.

PARADOKSY MILCZENIA

To, że poezja Krystyny Miłobędzkiej wikła się w różnorodne paradoksy, ujawniało się wielokrotnie w wyniku analiz wierszy z tomiku *Po krzyku*. Oczywiście, najbardziej interesują mnie paradoksy związane z milczeniem. Dla porządku warto od razu odnotować, że nie każda zapadająca w wierszu cisza implikuje sytuację paradoksalną. Tak nie dzieje się w przypadku milczenia neutralnego – przejawiającego się niepozornie, na przykład w pauzach. Zwykłe przerwy między znakami, warunkujące czytelność, występują w każdym tekście, nie tylko literackim, dlatego są one najmniej frapujące w odbiorze poezji.

Bardziej intrygujące są wyróżnione w wierszu luki graficzne oraz często (ale nie zawsze) dominacja bieli kartki nad czernią tuszu. Być może wciąż da się je nazwać czystą – bo wyrażającą istotę zjawiska (brak słów) – formą poetyckiego milczenia, a przy tym wielce ciekawą, ponieważ stanowiącą klasyczny przypadek milczenia sygnitywnego, czyli sygnalizującego pewne treści[151]. Tego typu milczenie – samo w sobie przezroczyste – jest semantycznie zdeterminowane przez kontekst wypowiedzi, toteż realizuje się w każdym wierszu Miłobędzkiej w jednostkowy sposób. Niekiedy miejsca brakujących słów czytelnik jest w stanie zapełnić dość skonkretyzowanymi wyrazami (jak w niektórych wersach liryku *to idę to myślę to mówię, nie…*), lecz zazwyczaj stawiane mu zadanie jest bardziej utrudnione (jak w *Oknie na…*). Niezależnie jednak od stopnia intensyfikacji trudu interpretatora obie sytuacje stwarzają możliwość interaktywności, są zaproszeniem, a nawet wezwaniem do zrozumienia, czyli zrekonstruowania metafor otwartych.

Zauważmy, że w *Po krzyku* funkcje niedomówień i przemilczeń postulujących są bardzo urozmaicone, dlatego tylko dopuszczając się uproszczeń, potrafię wskazać na te podstawowe: oznaczają niewystarczalność / ułomność języka, niemożliwość wysłowienia, osiągnięcia porozumienia, luki w pamięci, wielokrotnie także sygnalizują / towarzyszą niknięciu podmiotu lirycznego, świata przedstawianego, w końcu samego wiersza. Co istotne i co warte ponownego podkreślenia, analizowana odmiana milczenia nie jest tożsama z nicością, pojmowaną jako semantyczna pustka – kryją się za nią (niekoniecznie sprecyzowane) treści, czyli do pewnego stopnia spełnia funkcje tradycyjnych aktów mowy[152]. Zatem paradoksalnie: milczenie bywa (różną od klasycznej) formą mowy, również literackiej.

[151] Posługuję się terminologią zaczerpniętą z kanonicznej pracy o milczeniu I. Dąmbskiej, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] Taże, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa 1975, *s*. 93–103.

[152] Por. J. Rokoszowa, *Milczenie jako fakt…*, s. 237.

Z innym, wspomnianym już paradoksem milczenia spotykamy się w następujących wypowiedziach lirycznych: „nie mam słów", „(podziwiaj sztukę bycia cicho / uderzysz w stół, odezwie się długopis)", „zdusiła swój krzyk / teraz milczy o życie" – są one werbalnymi,

zatem zaprzeczającymi milczeniu, komunikatami o milczeniu[153]. Po raz kolejny napotykamy, na świetnie wyczuwalny przez poetkę problem niemożliwości mówienia: „rzecz" i konieczności mówienia „o rzeczy" – tematyzacja milczenia, a więc mówienie o milczeniu (już nawet graficzny zapis wielokropka lub pauzy) nigdy nie jest samym milczeniem.

W celu określenia tegoż paradoksu powinnam skontaminować słynną siódmą tezę Ludwiga Wittgensteina („O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć"[154]) oraz polemizującą z nią maksymę Jacques'a Derridy („O czym nie można mówić, o tym nie należy milczeć, lecz to napisać"[155]), co doprowadziłoby do mniej więcej takich rozwiązań: „O czym nie można mówić, o tym trzeba napisać, że się milczy, czyli nie milczeć". Nieusatysfakcjonowana własną parafrazą, sugeruję poszukanie pomocy u fascynującego Miłobędzką pisarza, szczególnie uwrażliwionego na owe logiczno-lingwistyczne niuanse. Bohaterka książki Carolla – Alicja – pragnie dojść z domku, stojącego u stóp wzgórza, na jego szczyt. Jednakże, ilekroć podejmuje tę próbę, z pozoru prosta dróżka przekręca się, „otrząsa" i dziewczynka wciąż wraca do punktu wyjścia[156]. Nie ma różnicy, co nazwiemy szczytem poetyckiego wzgórza: mowę czy milczenie.

Liryka Miłobędzkiej sprawia wrażenie stale uwikłanej w migotliwą opozycję języka i milczenia. Kiedy lingwistka pragnie celności języka poetyckiego, zwykle zawodzi się na nim i ucieka w milczenie. Natomiast kiedy chce zanurzyć się w milczeniu, często sięga po zapis, czyli znów powraca do mowy poetyckiej. W ten sposób uwypukla się nie tylko niewystarczalność języka, ale również niewystarczalność milczenia – „białego ci nie starczy".

* * *

[153] Jest to po prostu pisanie o milczeniu – w odróżnieniu do wcześniej omówionego pisana milczeniem. Por. M. Antoniuk, *Wstęp*, [w:] Tenże, *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński)*, Kraków 2006, s. 41.

[154] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Kraków 1970, s. 88.

[155] J. Derrida, *Epreuves d'écriture*, „Revue philosophique de France et de l'étranger" 1990, nr 2, cyt. za M. P. Markowski, *Wobec niewyrażalnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego…*, s. 31.

[156] Zob. L. Carroll, *Przygody*…, s. 139.

Pragnę złożyć serdeczne podziękowania Pani Promotor pracy prof. dr hab. Danucie Opackiej-Walasek oraz Panu Recenzentowi prof. dr. hab. Dariuszowi Pawelcowi za wszelkie, zawsze bardzo cenne wskazówki merytoryczne, pomocne rady, życzliwość i cierpliwość.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

1. Miłobędzka K., *Gubione*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
2. Miłobędzka K., *Po krzyku*, Biuro Literackie, Wrocław 2005.
3. Miłobędzka K., *Reszta jest wielokrotnie zapisaną gęstwiną*, rozmawiał K. Maliszewski, tekst dostępny na stronie: http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_0937, [dostęp: 12.12.2009].
4. Miłobędzka K., *Zbierane 1960 -2005*, Biuro Literackie, Wrocław 2006.
5. Miłobędzka K., *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

Literatura przedmiotu:

1. Antoniuk M., *„Kultura małomówna" Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia (S. Lack, S. Wyspiański, M. Komornicka, T. Miciński, J. Wroczyński)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.
2. Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 233–243.
3. Banowska L., *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik literacki" 2001, nr 2, s. 159–175.
4. Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] Tenże, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Wydawnictwo „Aneks", Londyn 1988, s. 65–67.
5. Barańczak S., *Wypełnić czytelnym pismem*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo „a5", Kraków 2007, s. 94.
6. Bogalecki P., *„Niedorozmowy". Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Niepublikowana wersja doktoratu z 2009 roku. Materiały archiwalne Studiów Doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009.

7. Borowiec J., *Królowa Krystyna. Na granicy tego, co można wypowiedzieć*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 24, s. 12.
8. Borowiec J., *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.
9. Carroll L., *Przygody Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. i wstęp M. Słomczyński, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1990.
10. Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, wstęp B. Suchodolski, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1971.
11. Cieślak-Sokołowski T., *Niepewne zapisy*, „Dekada Literacka" 2005, nr 1, s. 66–69.
12. Czwardon P., *Życie spod tekstu*, „Kresy” 2004, nr 1-2, s. 134–147.
13. Dąmbska I., *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 93–103.
14. Giza-Stępień J., *Przed wierszem, Po krzyku, po-słowie?*, „Pogranicza” 2004, nr 6, s. 104–109.
15. Gralewicz-Wolny I., *Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, Wydawnictwo „Gnome”, Katowice 2002.
16. Iser W., *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*, przeł. W. Balik, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2006, s. 73–93.
17. Kałuża A., *Wielkie pragnienie*, „Odra” 2004, nr 3, s. 95–95.
18. Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2008.
19. Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie: http://www.biuroliterackie.pl/przystań/czytaj.php?site=100&co=txt_0941, [dostęp: 10.10.2009].
20. Kłosińska K., *Miniatury. Czytanie i pisanie kobiece*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006.
21. Kopaliński W., *Światło*, [w:] Tenże, *Słownik symboli*, Wydawnictwo „Rytm”, Warszawa 2007, s. 419–420.

22. K o z i o ł U., *Wybór wierszy*, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1976.
23. K u d e r o w i c z Z., *Nietzsche*, wyd. 4 zmienione, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 2004.
24. K u ź m a E., *O poetyce negatywne*, [w:] *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. B o l e c k i, W. T o m a s i k, IBL, Łódź 1995, s. 41–52.
25. L e ś m i a n B., *Pan Błyszczyński*, [w:] Tenże, *Poezje wybrane*, oprac. J. T r z n a d e l, wyd. 2, BN I, 217, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1983, s. 229–235.
26. L e ś m i a n B., *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. T r z n a d e l, PIW, Warszawa 1959.
27. L é v i n a s E., *Całość i nieskończoność*, tłum. M. K o w a l s k a, wstęp B. S k a r g a, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998.
28. *Literatura wobec niewyrażalnego. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. B o l e c k i, E. K u ź m a, Wydawnictwo PAN, Łódź 1998.
29. Ł o t m a n J., *Pojęcie tekstu*, [w:] Tenże, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. T a n a l s k a, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 75–138.
30. *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Ś l i w i ń s k i, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2008.
31. M u e l l e r J., *Krystyna Miłobędzka*, tekst dostępny na stronie: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_milobedzka_krystyna, [dostęp: 25.10.2009].
32. N o r a s A., *Kant i Hegel w sporach filozoficznych osiemnastego i dziewiętnastego wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007.
33. N o r w i d C. K., *Milczenie*, Panteon, Warszawa [b. r. w.].
34. N y c z R., *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] Tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wydawnictwo „Leoplodinum” Wrocław 1997, s. 43–83.
35. N y c z R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1984.
36. P a n a s W., *Sztuka jako ikonostas*, „Znak” 1982, nr 12, s. 1522–1528.
37. P o p r a w a A., *Epigramaty niemożliwe* , „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 24, s.12.
38. R o k o s z o w a J., *Język, czas, milczenia*, Wydawnictwo PAN, Kraków 1990.
39. R o w i ń s k i C., *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, PWN, Warszawa 1982.

40. Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa*, [w:] Tenże, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1968, s. 160–188.
41. Simmel G., *Transcendencja życia*, [w:] Tenże, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007, s. 15–35.
42. Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] Tenże, *Teksty i teksty*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991, s. 83–96.
43. Sływyński O., *Milczenie jako inność*, „Przegląd Humanistyczny" 2004, nr 2, s. 53–63.
44. Sobolczyk P., *Dyszenie*, „Topos" 2004, nr 3-4, s. 244–245.
45. Steiner G., *Język i gnoza*, [w:] Tenże, *Po wieży Babel. Problem języka i przekładu*, tłum. O i W. Kubińscy, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2001, s. 89–165.
46. *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.
47. *Światło*, [w:] *Nowy Słownik języka polskiego*, red. E. Sobol, Warszawa 2003, Polskie Wydawnictwo Naukowe, s. 1010 – 1011.
48. *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
49. Tischner J., *Filozofia dramatu*, wyd. 2, Wydawnictwo „Znak", Kraków 2006.
50. Trzynadlowski J., *Małe formy literackie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1977.
51. Wąchocka E., *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
52. Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1970.
53. Wojda D., *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej*, przedmowa S. Balbus, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 1996.