

UNIwersytet Śląski
MIĘDZYWYDZIAŁOWE INDYWIDUALNE STUDIA HUMANISTYCZNE
KIERUNEK: FILOLOGIA POLSKA

EWELINA SUSZEK

Szybkość, pośpiech, kompresja.
Artykulacje czasu w liryce Krystyny Miłobędzkiej na tle wybranych
„poetyk przyspieszenia”

PRACA MAGISTERSKA

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

KATOWICE 2012

Słowa kluczowe: pośpiech, szybkość, czas, poezja współczesna
(max 5)

Oświadczenie autora pracy

Świadoma/y odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

SPIS TREŚCI

WSTĘP. SZYBKOŚĆ, POŚPIECH I KOMPRESJA CZASU	4
1. ZACHŁYŚNIĘCIE SZYBKościĄ I RADYKALNYM TERAZ W WIERSZACH FUTURYSTÓW I AWANGARDY KRAKOWSKIEJ.....	8
1.1. <i>UŚCISK Z TERAŻNIEJSZOŚCIĄ</i>	8
1.2. NA KOŁACH SZYBKości.....	20
1.3. ZDRADA SZYBKości?	34
2. O POŚPIECHU W POEZJI KRYSTYNY MIŁOBĘDZKIEJ	39
2.1. PRZYŚPIESZENIE POEZJI	39
2.2. DOGONIĆ CZAS.....	44
2.3. <i>SAMO BIEC</i>	79
2.4. UCIEC OD POŚPIECHU?	98
3. INNY CZAS, INNA SZYBKość. KATEGORIA CHWILI I POŚPIECHU W POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ I URSZULI KOZIOŁ.....	104
3.1. RELATYWNOŚĆ CZASU I SZYBKości	104
3.2. W LABIRYNCIE CZASU I POŚPIECHU	123
WYJŚCIE. (BEZ)CZAS I (BEZ)RUCH	138
BIBLIOGRAFIA.....	144
ANEKS	158

WSTĘP. SZYBKOŚĆ, POŚPIECH I KOMPRESJA CZASU

Enumeracja, na której oparty jest tytuł niniejszej pracy, może wywoływać efekt redundancji – nadający sformułowaniu rytm, lecz wrogi temu, co metaforycznie określiłam jako „poetykę przyśpieszenia”. Jednak zestawienie trzech bliskoznacznych, choć nie synonimicznych wyrazów – *szybkości*, *pośpiechu* i semantycznie nieco oddalanej *kompresji (czasu)* – wydaje się niezbędne. Nie tylko dlatego, że ich wieloznaczność sprawia, iż trudno znaleźć kategorię nadrzędną, ale głównie dlatego, że – pomimo wzajemnego opalizowania tych jednostek leksykalnych – różnice znaczeniowe odgrywają istotną rolę.

Nie miejsce tutaj na drobiazgową analizę ujęć leksykograficznych – dość wspomnieć, że *Uniwersalny słownik języka polskiego* definiuje *szybkość* jako ‘cechę tego, co odbywa się, przebiega w większym tempie, z większą częstotliwością, krócej niż zwykle, tego, kto szybko porusza się, pracuje, myśli, reaguje’. Jest to również ‘wartość określająca, jak szybko coś, ktoś się porusza lub coś się dzieje; prędkość’¹. Zatem z jednej strony, jego użycie dotyczy sfery codzienności (ruchu, pracy, myśli i reakcji), z drugiej – pojawiające się w artykule hasłowym wyrazy typu „prędkość” czy „większa częstotliwość” odsyłają do terminologii nauk ścisłych. Według tegoż samego źródła *pośpiech* oznacza ‘szybkie dzianie, śpieszenie się’ i, jak wskazują przytoczone przykłady („w pośpiechu opuszczali zagrożony teren”, „naglić do pośpiechu”, „ubierać się w pośpiechu”, a zwłaszcza „nerwowy, gorączkowy, ustawiczny pośpiech” oraz „pracować w nieustannym pośpiechu”²), jego użycie wiąże się wyłącznie z kręgiem codzienności, egzystencji i niesie ze sobą silny ładunek emocjonalno-aksjologiczny związany między innymi z presją czasu. Natomiast występująca zazwyczaj w profesjolekcie technicznym, ekonomicznym czy informatycznym *kompresja* to najogólniej ‘ściśnięcie, zmniejszenie objętości, ilości, liczby’³. Warto odnotować, że chociaż wyrazy te pojawiają się w każdej z trzech głównych części pracy, ich kolejność w tytule nie jest przypadkowa, lecz odpowiada dominacji poszczególnych pojęć w wyodrębnionych rozdziałach.

¹ *Szybkość*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1 – 4, Warszawa 2003, dostępny na stronie internetowej: <http://usjp.pwn.pl/>, [dostęp: 29.04.2012].

² *Pośpiech*, [w:] Tamże.

³ *Kompresja*, [w:] Tamże.

Najważniejszy trzon pracy stanowi część środkowa, poświęcona analizie i interpretacji jednego z najistotniejszych wątków poezji Krystyny Miłobędzkiej – rozmaicie waloryzowanego pośpiechu i związanej z nim pogoni za chwilą oraz autotelicznego, bezinteresownego biegu. Motyw ten będzie rozpatrywany zarówno w perspektywie lingwistycznej twórczości Miłobędzkiej, jak i w zakresie szerszym: pośpiechu jako symptomu/ syndromu współczesności, opisywanego także przez antropologów, filozofów, socjologów, eseistów (Paula Virilia, Jamesa Gleicka, Thomasa Eriksena...), naznaczającego nie tylko problematykę, ale i organizację wiersza.

Podstawowymi kontekstami uczyniłam rozdziały okalające. Wspólne dla autorów wszystkich przywołanych utworów jest dopatrywanie się zasady rzeczywistości w życiodajnym ruchu, dynamizmie, błyskawicznej zmianie. Oczywista zdaje się podkreślana w licznych wywiadach i artykułach fascynacja Miłobędzkiej „poezją ruchu” Bolesława Leśmiana, Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza – przyjdzie mi do niej wielokrotnie nawiązać, lecz nie poświęcę analizie wierszy tych trzech autorów odrębnego rozdziału. Zdecydowałam się wybrać inne rozwiązanie.

Mistrz Karpowicz, korespondując z neoawangardową poetką, próbował doprecyzować jej powinowactwo z XX-wieczną literaturą awangardową (futuryzmem, imażynizmem, dadaizmem, nadrealizmem i poezją konkretną). Uzyskał odpowiedź:

Podziwiam dadaistów, te „programowe”, wyrafinowane dzieci za tworzenie własnych, chwilowych języków, za zdanie się na przypadek, na „widzi mi się”, za synchroniczne odczuwanie świata, brak związków przyczynowych. Podziwiam też poezję konkretną, tworzącą przedmioty ze słów, za postępowanie ze słowami jak z przedmiotami, rozbijanie ich na kawałki, etc. I dada, i poezja konkretna coś robią z językiem, ze słowami, a nie tylko zestawiają gotowe obok siebie.⁴

Może wypowiedź zaskoczyła, może nieco rozczarowała – w następnym liście pada sugestia:

⁴ K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy. (Oak Park/ Puszczykowo/ Oak Park)*, wybór listów i wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 131.

Wśród bliskich sobie poetów nie wymienia Pani – Przybosia. W pracy nad słowem, w nieustępliwości przedzierania się do początku znaku, przedistnienia znaczenia, wspólnego fałszu słowa i rzeczy, wydaje się Pani być bliska narzędziom „ze światła i ziemi”. Pani też widzi „przedsłowny znak wygrzebujący się z dołu/ odgłębnie”: [„Znak przedsłowny”; / *Próba całości*], Pani też woła: „Jestem!”. Nawet w „My”.⁵

Miłobędzka formułuje (za?) surowy sąd:

Z poezją Przybosia jest u mnie tak – pewnie niesprawiedliwe, ale miłość nie jest sprawiedliwa – że wobec żywiołowości, rozrzutności, ukrytych przeistoczeń Leśmiana, Przyboś wydaje się kostyczny, sztuczny. Przyboś zawsze wie, co pisze, jeśli nawet nie wie, to mnie czytającej mówi, że wie, swoje odkrycia językowe pokazuje palcem [...]. Za dużo wie i widzi, za mało przeczuwa.⁶

Mimo to autor *Znaków równania*, omawiając lirykę poetki z Puszczykowa, nie przestaje odwoływać się do twórczości Przybosia⁷. Rzeczywiście, pominięcie zarówno inspirujących osiągnięć Awangardy Krakowskiej, jak i futurystów może być uznane za niesprawiedliwość, dlatego obu tym poetykom poświęcam pierwszy (z konieczności syntetyczny) rozdział. Zależy mi bowiem na uwzględnieniu i docenieniu ich roli w kreowaniu sposobu pisania tematyzującego szybkość, z którego Miłobędzka wiele czerpie. Warto również pamiętać, że to także ci poeci – zachłyśnięci szybkością, nakłaniający do „skoku w teraz” i zafascynowani przyśpieszającymi tempo życia wynalazkami cywilizacyjnymi – jako pierwsi wprowadzili do liryki polskiej i rozpowszechnili pojęcie szybkości.

W ostatniej części zajmuję się sposobami artykulacji czasu w liryce Wisławy Szymborskiej i Urszuli Kozioł. Płaszczyzną wspólną dla tych trzech twórczości jest nie tylko lingwizm (w przypadku tekstów autorki *Chwili* i autorki *Przelotem* właściwie spotykamy się z „lingwizmem rozproszonym”⁸), ale przede wszystkim niezwykle ciekawe zabiegi, którym poetki poddają w swoich wierszach czas – relatywizują, kompresują chwilę, zastępują nią przestrzeń, zmuszają do

⁵ Tamże, s. 135. Pogrubienie – J. B.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. Tamże, s. 153.

⁸ Określenie D. Pawelca – zob. D. P a w e l c a, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka. Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności.” 2006, nr 13, s. 7–21.

substancjalnych przekształceń, demonizują i – paradoksalnie – próbują ją pośpiesznie dogonić lub jak najszybciej z niej uciec. Uwaga Danuty Opackiej-Walasek zawarta w rozdziale *Paradoksy przyspieszenia* pozwala wyjaśnić po części fenomen „metamorfóz temporalnych”: „Siłę tej presji, momentami graniczącymi z poczuciem ubezwłasnowolnienia podmiotu oddanego w niewolę godzin, obrazuje krąg metafor, które można by nazwać *metaforami przyspieszenia*.”⁹

Jednak ważne są dla mnie nie tylko kapitalne „metafory przyspieszenia”. Począwszy od lektury wierszy futurystów i Zwrotniczian a skończywszy na utworach opublikowanych raptem kilka tygodni temu, można dostrzec pełną gamę środków poetyckich generujących efekt pośpiechu. Jak pokaże analiza liryków, pośpiech, wielokroć tematyzowany, organizuje wypowiedź poetycką właściwie na każdej płaszczyźnie – fonetycznej, leksykalnej, słowotwórczej, fleksyjnej, składniowej, interpunkcyjnej, ortograficznej, stylistycznej, typograficznej... – niekiedy w sposób rewolucyjny. Zatem różnorodność jego oddziaływań pozwala mówić o rozbudowanej, złożonej i arcyciekawej „poetyce przyspieszenia”.

⁹ D. Opacka-Walasek, *Paradoksy przyspieszenia*, [w:] Taże, *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Katowice 2005, s. 39.

1. ZACHŁYŚNIĘCIE SZYBKościĄ I RADYKALNYM TERAZ W WIERSZACH FUTURYSTÓW I AWANGARDY KRAKOWSKIEJ

1.1. UŚCISK Z TERAŹNIEJSZOŚCIĄ

U podstaw poetyckich praktyk polskiego futuryzmu i Awangardy Krakowskiej, bez względu na ich polemiki i nagłaśniane różnice, leżą te same (wspólne im a jednocześnie łączące z zagranicznymi pobratymcami) założenia. Na tyle proste i logiczne, że właściwie można pokusić się o sylogizm: literatura powinna odzwierciedlać rzeczywistość. Na początku XX wieku dochodzi do intensywnych przeobrażeń (rozpoczyna się „epoka uścisku z terażniejszością”¹⁰), zatem – wniosek końcowy – powinna zmienić się sama sztuka, także literatura. Zwięźle wyraził to Tadeusz Peiper: „Nowe rozkołysanie życia i idei o życiu musi udzielić się **także sztuce**”¹¹. Jednakże ambicje były większe, a marzenia śmielsze: wierząc w zaklinającą moc słowa¹², sądzono, że to poezja będzie inicjować zmiany społeczno-kulturowe¹³:

¹⁰ T. Peiper o zbrataniu się z nową rzeczywistością pisze: „Rozpoczyna się nowa epoka: **epoka uścisku z terażniejszością**. To, co jest istotą naszego czasu, co odróżnia go od czasu, który był, co będzie jego nazwą w historii, a co jest jego potęgą w życiu, to zbliża się dzisiaj do człowieka na odległość uścisku.” T. Peiper, *Punkt wyjścia*, [w:] Tenże, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN I 235, Wrocław 1979, s. 5. Pogrubienie – T. P. Pierwodruk: „Zwrotnica” 1922, nr 1.

¹¹ T. Peiper, *Punkt...*, s. 6.

Możliwe, że w tym należałoby się dopatrywać realizacji zasady *mimesis*: „Pierwsi zapragną być echem i zwierciadłem otaczającej rzeczywistości. Dążenia czasu uczynią swoimi dążeniami. [...] Ich dzieło będzie słowem, obrazem, pieśnią terażniejszości.” Tamże.

¹² Por. Z. Bieńkowski, *Futuryzm – wiara w zaklinającą moc słowa*, [w:] Tenże, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 190–194.

¹³ Nowa era kultury jest, zdaniem E. Balcerzana, pierwszym z dwóch podstawowych mitów, które zrodziło dwudziestolecie międzywojenne. Zob. E. Balcerzan, *Przygoda pierwsza: lekcja dwudziestolecia*, [w:] Tenże, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczegółowe)*, Warszawa 1990, s. 7.

Próbę demitologizacji podejmuje również P. Śliwiński: „[...] awangarda to przemyślana strategia przyspieszenia (r)ewolucji, obejmującej nie tylko sztukę; euforyczna lub metodyczna *d e s p e r a c j a*; często precyzyjny program unicestwienia przeszłości z jednej strony i równie często naiwna próba zapanowania nad przyszłością – z drugiej. O sobie mówiła: jestem odpowiedzią na czas terażniejszy; o niej mówili: była odpowiedzią na coś, czego nie było.” P. Śliwiński, *Awangardy poetyckie – doświadczenie i tradycja*, [w:] Tenże, *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, Kraków 2004, s. 6. Rozstrzelanie – P. Ś.

Pragnie być macicą nowej duszy. Pragnie wszyć w naszego człowieka nerw teraźniejszości. Pragnie rozognić w nim miłość do nowości, którą sam stworzył [...]. Pragnie obudzić w nim wiarę w cudotwórczą epokę [...].¹⁴

W manifestie futurystów nie brakowało optymistycznych nawoływań:

My, futuryści, pierwsi wyciągamy rękę braterstwa do „ludzi nowych”. Oni będą tym zdrowym, odżywczym sokiem [...].¹⁵

Pobrzmiwających echem z Włoch:

Trzeba, aby poeta poświęcił się z bujnym, wspaniałomyślnym zapalem dla pomnożenia entuzjazmu i żaru w elementach pierwotnych.¹⁶

Kiedy Roberto Salvadori pisze, że po „prometejskim *heroicznym zryw* XIX wieku”, czyli po znacznym rozwoju cywilizacyjnym, następnym pokoleniom pozostało już tylko dołączyć trzy elementy, z których najważniejszym jest szybkość¹⁷, naraża się na krytykę Paula Virilia – twórcy nauki o szybkości (dromologii). Bowiem w świetle koncepcji autora *Prędkości i polityki* pierwiastek dromoskopowy towarzyszył każdej epoce, choć i filozof przyznaje, że to wiek XX doprowadził do szalonego wręcz zmaksymalizowania prędkości¹⁸. Szybkość, a zatem również zmienność, stała się nieco paradoksalnie podstawą/ zasadą nowej rzeczywistości, a – co istotne – awangardowi poeci mieli całkowitą świadomość kulturowego przyspieszenia. Deklarowali zatem, że pochwała życia to apoteoza ruchu¹⁹, natomiast nawoływanie do szybkości to wiara w postęp²⁰.

¹⁴ T. Peiper, *Punkt...*, s. 6–7.

¹⁵ B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jaworski, wybór i przygotowanie H. Zaworska, BN I 230, Wrocław 1978, s. 15. Pogrubienie – B. J. We wszystkich cytowanych fragmentach manifestów zachowuję pisownię zgodną z oryginałem.

¹⁶ F. T. Marinetti, *Manifest Futurystyczny (Fondation et manifeste du futurisme)*, „Le Figaro” 20.02.1909, [w:] *Archivi del Futurismo*, oprac. M. Druidi Gambili, T. Fiori, t.1, Rzym 1958, cyt. za: *Artyści o sztuce Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1963, s. 147.

¹⁷ R. Salvadori, *Miasto mieszczańskie*, [w:] Tenże, *Pejzaże miast*, Warszawa 2006, s. 11.

¹⁸ Zob. P. Virilio, *Postęp dromologiczny*, [w:] Tenże, *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008, s. 66. Zob. też A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznych fantazji do estetyki zanikania*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994, s. 59.

¹⁹ Por. B. Jasieński, *Manifest w sprawie...*, s. 22.

Jednocześnie trzeba nadmienić, że literatura awangardy sama była wynikiem cywilizacyjnego postępu. Nie jest moim celem dogłębna analiza tego zagadnienia. Chciałabym jedynie zasygnalizować kilka aspektów bezpośrednio związanych z tematyzacją i realizacją szybkości w poezji awangardzistów. Warto zaznaczyć, że wszechstronny rozwój techniki umożliwił nie tylko szybsze działanie, ale też skłonił do pośpiesznego, czyli adekwatnego do rzeczywistości, myślenia i pisania. Wynalazki typu telefon czy telegraf wymusiły skrótowość i syntetyczność wypowiedzi, a masowe środki przekazu, informujące o wydarzeniach rozgrywających się w tym samym czasie w różnych stronach świata, sprzyjały symultaniczności²¹. Do podobnych wniosków dochodzi Grzegorz Gazda:

[...] wiek XX, epoka pośpiechu, pędu, natłoku wrażeń, telegrafu i gazety, wymaga języka dynamicznego, skrótu o natychmiastowym oddziaływaniu na odbiorcę. Wiersz stał się reporterską notatką, zasłyszczanym na ulicy dialogiem, „nie dopracowanym” jeszcze „fragmentem rzeczywistości” [...].²²

I tak czytamy w *Pieśni o głodzie* Brunona Jasieńskiego z 1922 roku²³:

²⁰ O ile szybkość awangardy była szybkością postępu, marzeniem o przyśpieszeniu historii, o tyle dla badaczy ponowoczesności dzisiejsza prędkość wydaje się pozbawiona sensu, zadania, kierunku.

W dobie ponowoczesności liczy się już tylko pozostawanie w drodze i ciągłe przyśpieszanie. „Postęp [...] przeniósł się z obszaru dyskursu o wspólnym udoskonaleniu na obszar dyskursu o indywidualnym przetrwaniu. O postępie nie myśli się już w kontekście ponagłania do przodu, ale w związku z rozpaczliwym wysiłkiem, by za wszelką cenę pozostać w wyścigu i nie zostać zdyskwalifikowanym lub wykluczonym.” Z. Bauman, *Perpetuum mobile*, [w:] Tenże, *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpędzonym świecie*, Łódź 2010, s. 28; Zob. Tenże, *Ponowoczesne wzory osobowe*, [w:] Tenże, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 7–39 oraz M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Sawicka, *Słowo wstępne*, [w:] *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Sawicka, Warszawa 1996, s. 7.

²¹ Zob. J. Heistein, *Próba syntezy*, [w:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. Tenże, Wrocław 1977, s. 164.

²² G. Gazda, *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu*, [w:] Tenże, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 95. Zachowuję pisownię zgodną z oryginałem.

O roli gazety w kształtowaniu wyobraźni czasowo-przestrzennej czyt. A. Nowicki, *Czas w gazecie*, [w:] Tenże, *Człowiek i czas*, Warszawa 1983, s. 24–41.

²³ B. Jasieński, *Pieśń o głodzie*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 67. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: Z, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytat oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *But w butonierce* (1921) – B., *Pieśń o głodzie* (1922) – P.

O wpływach *Obłoku w spodniach* Majakowskiego na tekst polskiego autora, które pozwalają określić *Pieśń o głodzie* jako utajoną parafrazę czyt. Z. Jarosiński, *Wstęp* [w:] *Antologia polskiego...*, s. 25–26; E. Balcerzan, *Włodzimierz Majakowski i Bruno Jasieński*, [w:] Tenże, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Wrocław 1968, s. 218–290 oraz B. Lentas, *Pieśń o głodzie. Komentarz*, [w:] B. Jasieński, *Poezje zebrane...*, s. 423–433.

[...]
miasto słyszy wszystko.
wie, za kogo wyhodzi księżniczka hiszpańska
i co spiskują w gdańsku Niemcy wciąż niesforńi,
o budowie w himalajach nowego wiaduktu,
radiodepesze z kaliforni
i stan pogody w timbaktu.
o wszystkim pisze miasto w swoich 40-szpaltowych poematach:
strajki w elektrowniach. pszejehańa. samobujstwa.
oto jest prawdziwa gigantyczna poezja.
jedyna. dwudziestoczterogodzinna. wieczne nowa.
ktura dźala na mne, jak silny elektryczny prąd.
jak śmieszne są wobec niej wszystkie poezje.
[...]

W przytoczonym fragmencie uwidacznia się kilka niezwykle ważnych cech futurystycznej koncepcji tworzenia liryki. Rewolucyjne zamierzenia ujawniają się, po pierwsze, w strąceniu genialnego poety do funkcji dziennikarza. Aczkolwiek i ta rola jest dość niepewna. Wszak – jak donoszą wersy *Prologu* – pulsujące miasto pisze kolumny „stenografią tysiąca wypadkuw./ rytmem. tętnem. krwią.”²⁴ Barbara Sienkiewicz mówi wręcz o wynikającym z tego utworu postulatcie apodmiotowości liryki, która powinna stać się „czystym” zapisem spektaklu życia²⁵.

Zatem, po drugie, przewrót dotyczyć ma samej poezji. Nowa, wzorowana na dziennikach i kronikach, literatura nie powinna być wielka (to zbyt staroświecki epitet), ale „gigantyczna”, a przy tym autentyczna, skandaliczna i hałaśliwa (zdania „wykrzykiwane głośno po wszystkich bulwarach”). Jeden z recenzentów poematu pisał: „Tu mówi miasto – twardym, surowym zgrzytem niezwyklej rytmiki, obrazów mocnych a niespodziewanych, pomrukiem nienawiści.”²⁶ Zapewne aurę zgrzytu tworzą liczne asonanse, ale także – jak zauważa Zbigniew Jaroński – słowo poetyckie: „Słowo pochodzące z gazety, z jakiejś terminologii zawodowej, z beładnej rozmowy potocznej było [...] słowem *życia* – nieokręplym jeszcze,

²⁴ Tamże.

²⁵ B. Sienkiewicz, *Życie miasta i sztuka miasta w poezji futurystycznej*, [w:] Taże, *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Kraków 2007, s. 209.

²⁶ M. Szykowski, cyt. za: B. Lentaś, *Pieśń o głodzie. Komentarz...*, s. 429.

konkretnym, brutalnym.”²⁷ Musiało oddziaływać szybko, błyskawicznie i szokująco jak „[...] śilny elektryczny prąd.” Futuryści nie tylko, zgodnie z etymologią nazwy ruchu, spoglądali w przyszłość, lecz również fascynowali się radykalnym teraz²⁸, dzisiaj, nagłością, dlatego poezja jak świeża prasa „[...] ma być codzienną, głęboko aktualną i powszechną.”²⁹ Dodaje Jasiński: „Zrywamy raz na zawsze z patosem wieczności w stosunku do dzieł sztuki. **Bezwzględna wartość dzieła sztuki waha się pomiędzy 24 godzinami a miesiącem.**”³⁰ W ten sposób futuryści nie tylko „puszczali oko”, ale i czynili ukłon w stronę odbiorców, którzy – jak przystało na ludzi współczesnych – nie mają czasu na tradycyjny (kontemplacyjny, czyli nieśpieszny) kontakt ze sztuką.

Dlatego – pisali – sztukę muszą znajdować wszędzie:

Latające poezokoncerty i koncerty w poćągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd. itd. itd. o każdej poze dnia i nocy.

Sztuka musi być niespodzianą, wszechpszeńnikającą i z nug walącą.³¹

W myśl futurystów na skutek „drożyzny czasu” twórczość artystyczną należy serwować w postaci spreparowanych i zsyntetyzowanych kapsulek, a kompozycja doskonała, czyli ekonomiczna, opiera się na minimalnym zużyciu materiałów i maksymalnym wytwarzaniu dynamizmu³². Wydaje się, że do takiej pretenduje analizowany fragment. Tekst mógł szokować nie tylko ze względu na zerwanie z klasyczną („śmieszną”) koncepcją literatury i jej twórcy, ale także z powodu sposobu wykorzystania materiału poetyckiego. Dominacja rzeczowników, złamanie zasad ortografii i interpunkcji, rozczłonkowanie składni wyznaczyło futurystyczny idiom i nadało znamiona pośpiesznego tworzenia *in statu nascendi*.

W ujmowaniu życia w ruchu, które ukształtowało tę poetykę, można dopatrywać się inspiracji popularnymi w dwudziestolecie filozofiami.

²⁷ Z. Jasiński, *Wstęp...*, s. 106.

²⁸ O „radykalnej aktualności” w kontekście filozofii literatury czyt. R. Ingarden, *Czas przedstawiony i perspektywy czasowe*, [w:] Tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, wyd. 2, Warszawa 1988, s. 304 oraz D. Opacka-Walasek, *Wstęp*, [w:] Tenże, *Chwile i eony...*, s. 8.

²⁹ B. Jasiński, *Manifest w sprawie...*, s. 22.

³⁰ Tamże. Pogrubienie – B. J.

³¹ Tenże, *Do narodu polskiego manifest w sprawie natychmiastowej futurozacji życia* s. 11. Pogrubienie – B. J.

³² Zob. Tenże, *Manifest w sprawie...*, s. 19.

B. Sienkiewicz ryzykuje nawet stwierdzenie, że spotykamy się z futurystycznym wariantem filozofii życia³³. Jej pomysł sprawia wrażenie chyba nazbyt odważnego, zwłaszcza jeśli skonstruuje się go z uwagą Z. Jarosińskiego, wedle której związek z filozoficznymi korzeniami przygasał na rzecz czysto literackich walorów eksperymentów³⁴. Jednak wydaje się, że oprócz nietzscheańskiego witalizmu znaczną rolę, przynajmniej w początkowym etapie rozwoju ruchu (zwłaszcza włoskim), odgrywał bergsonizm. I to właśnie ten nurt bywa najczęściej przywoływany w analizach poetyki futurystów³⁵. Janusz Sławiński, wskazując na niego, pisze:

Stamtąd właśnie przejął futuryzm tezę, że nie sposób zwerbalizować trwania w czasie i ruchu zjawisk, gdyż każdy akt werbalizacji stanowi zatrzymanie przebiegu. [...] Nie mogąc osiągnąć pełnego wyzwolenia, należy walczyć przynajmniej o niewolę minimalną. Z takiego założenia wyprowadzili futuryści zasady walki ze składnią w poezji, przyjmując za podstawę „poetyckości” słowo dążące do izolacji, która pozwala mu być przybliżonym ekwiwalentem momentu trwania – w przeciwieństwie do słowa uwikłanego w zależności zdaniowe, które czynią z niego równoważnik statycznego elementu w układzie skonstruowanym w aspekcie intelektualizacji.³⁶

We fragmencie *Pieśni o głodzie* Jasieńskiego nie udało się do końca obalić dyktatury intelektu – wszak konstrukcje składniowe, choć zachwiane, uparcie stoją. Jeżeli zatem odnieść francuskojęzyczne motto utworu zaczerpnięte z *Więzów* Guillauma Appollinaire’a („wolni od jakichkolwiek więzów podajemy sobie ręce”³⁷) nie tylko do ideologicznej warstwy utworu (opiewającej rewolucję w Rosji), ale

³³ B. Sienkiewicz, *Życie miasta...*, s. 157–170.

³⁴ Zob. Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. 97.

³⁵ Zob. G. Gazda, *Futuryzm. Chronologia i programy prądu*, [w:] Tenże, *Futuryzm...*, s. 48.

Także w poezji Zwrotniczian dostrzega się inspiracje tą filozofią. Np. J. Kwiatkowski, badając wczesną lirykę J. Przybosia, zauważa: „Potęgowaniu szybkości, potęgowaniu *nasilen* nie ma w tej poezji końca – ono właśnie – po Nietzscheańsku, po Bergsonowsku, po Staffowsku... – stanowi cel, ku któremu dąży autentyczna, wielokrotnie przejawiająca się pasja poety. Ta pasja – to puszczanie w ruch świata.” Kilka linijek dalej dodaje: „Jest to poezja w bardzo biologicznym sensie tego słowa młodzieńcza: poezja nadmiaru sił, które muszą się wyładować, którym potrzebny jest opór do zwalczania, które muszą znaleźć ujście w pędzie i starciu.” J. Kwiatkowski, *Start*, [w:] Tenże, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 22, 23.

Hasło biologizmu można również odnieść do twórczości futurystów i Skamandrytów.

³⁶ J. Sławiński, *Poezja jako „język w języku”*, [w:] Tenże, *Koncepcje języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, t. 1., Kraków 1998, s. 86. Rozstrzelenie – J. S.

³⁷ Korzystam z tłumaczenia B. Lenta – Taże, *Pieśń o głodzie. Komentarz...*, s. 423.

także do futurystycznego hasła „słowa na wolności”³⁸, nie można uznać, że w pełni je zrealizowano³⁹.

Aczkolwiek jeden wers spośród cytowanych wyróżnia się przyśpieszoną rytmizacją, uzyskaną dzięki enumeracji rzeczowników: „strajki w elektrowniach. pszejehań. samobójstwa.” Jak wiadomo, dla futurystów rzeczowniki są faworyzowaną częścią mowy – w utworze spełniły dynamizującą funkcję wyśmienicie, zwłaszcza, że także sąsiednie wersy zbudowane są na zasadzie wyliczenia. Lecz, co warto uwagi, wers „jedyna. dwudziestoczwierogodzinna. wieczne nowa.”, skonstruowany przez zwykle zwalczane przez poetów „Nowej Sztuki”, bo spowolniające przymiotniki, dzięki ich umiejętnemu wykorzystaniu, cechuje się zbliżonym ładunkiem dynamizacji. Wydaje się bowiem, że efekt współtworzy w obu przypadkach prowokacyjne porozdzielanie wyrazów kropkami (a nie przecinkami), które narzuca czytelnikowi rytm lektury i imituje pracę telegrafu⁴⁰.

Interpretowany fragment nie wyczerpuje zasobów futurystycznych chwytów udziwnienia i dynamizacji. Z ważniejszych, skatalogowanych przez Z. Jarośńskiego, należałoby wymienić intensywne eksploatowanie bezokoliczników, które wyrażają ruch, nie zakładając przy tym „podmiotu poznającego” (choć może trafniejsze od terminu badacza byłoby określenie podmiotu działań). Następnie brak interpunkcji, umożliwiający „promieniowanie” słów i odkrywanie ich utajonych relacji oraz stosowanie symboli matematycznych i muzycznych w charakterze skrótów.

Nader ciekawym sposobem, któremu Z. Jarośński przypisuje również proveniencję bergsonowską, jest ostatni z wymienianych przez niego: „Tekst [...] zbudowany ze słów i wyrażeń, które rozmieszczone zostały luzem na różnych kierunkach, nie ma żadnego początku czasowego, żadnego początku i końca – istnieje cały naraz.”⁴¹ Za ciekawe przykłady modyfikujące widzenie odbiorcy uznać

³⁸ Postulat „słów na wolności” oznaczał „[...] skondensowane, ostre i konsekwentne kompozycje słów, nieskrępowane żadnymi prawidłami składni, logiki czy gramatyczności, jedyne twardą wewnętrzną koniecznością [...]” B. J a s i e ń s k i, *Manifest w sprawie...*, s. 20.

³⁹ Zdaniem M. Delaperrière: „Subiektywność poetycka uniemożliwia futurystom prawdziwe przyjęcie *słów na wolności*. Niektóre próby zakłócenia składni, jakie można odnaleźć w twórczości Jasińskiego czy Młodożeńca, są w rzeczywistości jedynie pozornym nieporządkiem, wnoszą do pokawałkowanego opowiadania pewien dynamizm [...]” M. Delaperrière, *Wstrząs przestrzeni literackiej*, [w:] Taże, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. D z i a d e k, Katowice 2004, s. 221.

⁴⁰ Skojarzenie z telegrafem wydaje się zasadne, zwłaszcza że jego motyw w kontekście największych agencji prasowych pojawia się w poemacie: „[...] długie czterdziestospaltowe poematy/ wystukują je stutyśeczne aparaty/ ktury słyszą puls świata za miliony mil,/ agencje reutera, havasa, paty/ długie, kilometrowe papierowe zwitki./ komunikaty. [Z, P 71].

⁴¹ Z. J a r o s i ń s k i, *Wstęp...*, s. 97.

wypada *Hymn do maszynisty mego ciała, Płomień i studnię (elektro-kino-aero-dramo)*, *Poemat liczb* Tytusa Czyżewskiego, imitujące ruch fal *Morze Jasieńskiego* oraz *Pochód, Koniec bajo-bambaju, Wieczór ulicy* Stanisława Młodożeńca. Warto zwrócić uwagę, że większość z tytułów wiąże się tematycznie z ruchem lub też odnosi się do obiektów mających potencjał kinetyczny. Zastosowany w przywołanych utworach układ graficzny może nasuwać skojarzenie z klatką filmową, która także – jak pisze Brian McFarlane – wymaga natychmiastowej percepcji⁴².

Ponadto jedna z właściwości filmu, uchwycona przez Anatola Sterna, wydaje się mieć sporo wspólnego z antyintelektualnym duchem bergsonizmu: „W kinie żyjemy prędzej niż gdziekolwiek indziej. Serce nasze bije w przyspieszonym tempie. Nie absorbowane wysiłkiem intelektu, niemal nie zatrzymywane przez refleksję, życie nasze podwaja swą szybkość.”⁴³ I dodaje:

Film zbliża człowieka do nieuchwytnych źródeł indywidualności, do tych cech, które nie poddają się żadnym definicjom. X Muzę obchodzi jednostka, nie typ. Chwila, nie wieczność.

Film jest „sztuką mgnienia” i ukazuje życie w najbardziej utajonym momencie stawania się, gdy nie zostało jeszcze zniekształcone [...].⁴⁴

Futuryści wielokrotnie wyrażali swój zachwyt nad możliwościami, związanymi między innymi z technikami dynamizacji, jakie oferuje X muza. Słynny pierwszy dystych *XX wieku* Stanisława Młodożeńca dzięki powtórzeniu i graficznemu wyróżnieniu czyni kinematograf słowem-kluczem. Natomiast poprzedzające go aliteracyjne neologizmy sygnalizują potencjał wynalazku – jego

⁴² Zob. B. McFarlane, *Tło, problemy i nowe propozycje*, przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27, s. 27.

⁴³ A. Stern, *„Pan –Pan”, czyli o świecie odnowionym przez film*, [w:] Tenże, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 24.

A. Stern kontrastuje: „[...] nasza sztuka wczorajsza była pogrążona w bajorze rozleniwienia psychicznego, które, rozmaicie zwane, zawsze było zaprzeczeniem energetyczności, siły, bezpośredniości.” Natomiast dzisiejsza sztuka, której najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem jest – zdaniem futurysty – film „[...] szuka skrótów niemal paroksystycznych, kocha się w dynamizmie i unika rozlewności.” Tamże, s. 20. Zachowuję pisownię zgodną z oryginałem.

⁴⁴ Tamże, s. 22. Rozstrzelenie – A. S.

zdolność do kompresji czasu, symbolizowaną przez błyskawiczne następowanie pór roku⁴⁵.

zawiośniało – latopędzi przez jesienność białośnieżne.

– KINEMATOGRAF KINEMATOGRAF KINEMATO-

GRAF...⁴⁶

Żeby udowodnić, iż wraz z innymi cudami techniki kinematograf wszedł w skład sztafazu poetyckiego futurystów, wystarczy spojrzeć na kilka przykładowych tytułów utworów: *Sensacja w kinie*, *Płomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo)* Czyżewskiego, *Przejechali. Kinematograf* Jasieńskiego lub *Kino Młodożęca*.

Jednakże, funkcja kinematografu nie ogranicza się jedynie do współtworzenia nowoczesnego kodu. Konsekwencje wydają się istotniejsze, ponieważ dotyczą również problemu poetyki i estetyki, a nawet więcej: „Film jest nową epoką dla ludzkości” – P. Virilio przywołuje jako motto słowa Marcela L’Herbier’a⁴⁷. Nawet jeśli dostrzeże się w tym przekonaniu przesadę, należy chyba zgodzić się z teoretykiem kultury, że film wprowadza estetykę prędkości i znikania. Anna Zeidler-Janiszewska, dopatruje się w świeżo zrodzonej sztuce „symbolu nowej wrażliwości”, a odwołując się do refleksji Waltera Benjamina, pisze:

Oddziaływanie nie w sposób ciągły, lecz poprzez szok, wymaga [...] natychmiastowego podchwycenia [...], co wcześniej już zakładali w swojej praktyce dadaiści, przekształcając wedle określenia Benjamina, tradycyjne dzieło sztuki w pocisk. Pocisk – dodajmy – rozbijający bierność percepcji, zmuszający do montowania z okruszków świata nowych całości [...].

⁴⁵ O zabawie słowem, dźwiękiem i semantyką w XX wieku pisze w swoim studium B. Śniecikowska – Taże, *O naśladowaniu Chlebnikowa? – „Nurt słowotwórczy” polskiego futuryzmu*, [w:] Taże, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 234.

Warto zwrócić uwagę, że również K. Miłobędzka chcąc wprowadzić w ruch fotografię używa neologizmów (utworzonych przez zapis łączny wyrazów): „są na fotografii! matkaojciec klombkoń jesion piwonie/ wemniewzięci, nareszcie bezpieczni” [PK, Z 296].

⁴⁶ S. Młodożeniec, *XX wiek*, [w:] Tenże, *Utwory poetyckie*, zebrał, oprac., wstęp T. Burek, Warszawa 1973, s. 49. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: Z, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytata oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *Kreski i futureski* (1921) – K; *Niedziela* (1930) – N; *Futuro-gamy i futuro-pejzaże* (1933 lub 1934) – F; na określenie zmodyfikowanych utworów (*Ważniejsze odmiany tekstu* – termin T. Burka) używam skrótu W.

⁴⁷ P. Virilio, *The Aesthetics of Disappearance*, przeł. Ph. Beitchman, Semiotext(e), Nowy Jork 1991, s. 41. Tłumaczenie własne.

Zastąpione mnogością przeżyć doświadczenie może więc ulegać ponownemu powiązaniu w hipotetyczne już tylko i chwilowe „całości”.⁴⁸

Także jeden z pierwszych polskich krytyków filmowych – Karol Irzykowski – widział w „otwierającym królestwo ruchu” kinie medium „szybkie jak myśl”, niezwykle gwałtownie na tle pozostałych osiągnięć (pismo, rysunek) kształtujące nową wrażliwość⁴⁹. Ten obdarzony potencjałem kinetycznym pocisk inspirował zarówno futurystów, jak i poetów Awangardy Krakowskiej. I nie chodzi tylko o ich bogatą działalność publicystyczną związaną z tematyką filmową⁵⁰, ale przede wszystkim o kształtowanie twórczości literackiej⁵¹ – o wpływ na „zwrot ku nowym formom”⁵². Dla przykładu:

[...]
Z dalekiego czarnego zaułka
Zawarczało – zadudniło – zajękło.
Zabłyśnęły dwa czerwone kółka.
Wynurzyło się spóźnione auto.
Pędzi, pędzi środkiem, jak burza.
Przeleciało z hukiem po kałużach,
Obryzgało od butów do głowy,
Zostawiło w nosie swąd niezdrowy
I na wargach smak kwaśny, jak ocet.
Jeszcze z dala się trąbką rozlega...
– Też diabeł dał to!
– Będzie się włóczył po nocy!
– Elegant!

A tam znów dwóch.

⁴⁸ A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość...*, s. 56.

⁴⁹ Zob. K. Irzykowski, *Królestwo ruchu*, [w:] Tenże, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp J. Bocheńska, Warszawa 1977, s. 37 oraz J. Bocheńska, *Wstęp*, [w:] Tamże, s. 11–13.

⁵⁰ O recenzjach filmowych i innych publikacjach np. Sterna, Peipera, J. Kurka czy J. Brzękowskiego czyt. J. Sławiński, *Słowo poetyckie naprzeciw rzeczy*, [w:] Tenże, *Koncepcje...*, s. 198 oraz Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. 32.

⁵¹ W interpretacji poniższego tekstu Jasieńskiego korzystam z terminologii i spostrzeżeń J. Sławińskiego oraz Z. Jarosińskiego dotyczących literackiej adaptacji trików filmowych. Zob. Tamże. O wykorzystaniu technik filmowych oraz nowych mediów przez najmłodszych poetów ciekawie pisze B. Bodzioch-Bryła – B. Bodzioch-Bryła, *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Kraków 2006.

⁵² A. Stern, „Pan –Pan”..., s. 20.

Wzięli się pod ręce.
Zachlapani po brzuch.
Dobrze cięci.
Idą prosto środkiem –
Nie skręca.
Brzuchy naprzód wypięli, jak tanki.
Tylko patrzeć zrobią burdę.
[...]

[Z, B 49]

Tak ważna dla techniki filmowej metoda konstruowania „całości” z fragmentarycznych ujęć zdaje się mieć poetyckie odbicie w cytowanym *Mieście. Synestezji* Jasieńskiego. Najwyraźniej jest ona widoczna w sposobie postrzegania zbliżającego się pojazdu: „z dalekiego czarnego zaułka” najpierw dobiegają agresywne dźwięki, następnie można dostrzec pojedyncze odbłaski, później, kiedy nadjeżdżający samochód jest na tyle blisko, że ochlapuje, widzi się go przez chwilę w pełni, słyszy huk, czuje zapach spalin, a nawet ich kwaśny smak (ten trwa nieco dłużej), a gdy samochód oddala się, dochodzi jedynie odgłos trąbki. Skondensowane sensualne i somatyczne doświadczenie szybkości pojazdu przeżywane z perspektywy przechodnia, choć intensywne, jest etapowe – doznania dobiegające od poszczególnych zmysłów są odizolowane i jednorazowe, na co wskazuje dominacja aspektu dokonanego form czasownikowych. Wbrew tytułowej „synestezji”, a także rytmizującemu i „przyśpieszającemu” efektowi instrumentacji (głównie w nagłosie: „zd”, „za”, „zo”), nie następuje ich zlewanie. Nie tylko podkreśla to fragmentaryczność, ale i wieloplanowość obrazów, jaka towarzyszy postrzeganiu poruszających się obiektów w przestrzeni.

Znaczącą rolę odgrywają przy tym okoliczniki miejsca, zakreślające klamrowo przestrzeń, ograniczoną przez predyspozycje słuchowe (od dalekiego zaułka – do dali, w której rozlega się dźwięk). Ważne jest również natężenie dynamizujących czasowników, które współtworzy sekwencję obrazów, nadaje tempo lirycznej akcji (ich powtórzenia i enumerację zwiększają pośpiech, a finalne ustępowanie zwalnia) oraz podkreśla punkt widzenia (rola ulicznego obserwatora):

Z dalekiego czarnego zaułka

Zawarczało – zadudniło – zajękło.

Zabłyśnęły dwa czerwone kółka.

Wynurzyło się spóźnione auto.

Pędzi, pędzi środkiem, jak burza.

Przeleciało z hukiem po kałużach,

Obryzgało od butów do głowy,

Zostawiło w nosie swąd niezdrowy

I na wargach smak kwaśny, jak ocet.

Jeszcze **z dała się** trąbką **rozlega...**

Powyższe wersy składają się niemal wyłącznie z czasowników w czasie przeszłym, ale z dwoma wyjątkami. W wersie ostatnim czytamy o rozlegającej się trąbce – pozostałości niedawnej sceny. Ponadto o temporalnym rozciągnięciu tego swoistego echa zdarzeń świadczy interpunkcja (wielokropek). Natomiast w wersie „Pędzi, pędzi środkiem, jak burza” Jasieński używa czasu teraźniejszego do opisu sytuacji centralnej – bezpośredniego, choć chwilowego, spotkania z mknącą maszyną. Paralelna fraza także w *preasens* pada we fragmencie sąsiednim, gdzie w analogicznym momencie spotkania wędrujących, czytamy: „Idą prosto środkiem –”.

W obu przypadkach zwraca uwagę również efekt wyeksponowania szczegółu („Zabłyśnęły dwa czerwone kółka”; „Obryzgało od butów do głowy”; „Brzuchy naprzód wypięli, jak tanki”), który konotuje technikę filmową – zbliżenie kamery. Także używanie elipsy (a zatem operowanie skrótem)⁵³, wrażenie wizualności, szybkie ujęcia (dominacja ostrego montażu), wprowadzenie urywkowych, błyskawicznych dialogów (przez zastosowanie wykrzykników i wykorzystanie stylu potocznego sprawiających wrażenie spontanicznych i żywych), a w końcu symultanimizm mikroszen (np. „A tam znów dwóch./ Wzięli się pod rękę”), kontynuowany w pozostałych częściach tekstu, wydają się być pokrewne metodom reżyserskim. Zapewne sięgnięcie po nie wynika z przedmiotu poetyckiego opisu. Wszak nie ulega wątpliwości, że upowszechnienie nowych środków transportu,

⁵³ Również poeci Awangardy Krakowskiej bardzo chętnie sięgali po elipsę. Zdaniem J. Sławińskiego, elipsa zawdzięcza swoją uprzywilejowaną rolę temu, że: „Tnie strumień przedstawień, dokonuje wśród nich selekcji, celowo rozrywa i zagęszcza asocjacje. Sprzyja zatem skrótowej i ekonomicznej organizacji poetyckiego zdania (i szerzej: poetyckiej wypowiedzi).” Dodaje, cytując J. Brzękowskiego: „Jest sposobem antyprozatorskim: *budowa eliptyczna przypomina pociąg pośpieszny, zatrzymujący się tylko na nielicznych, specjalnie ważnych stacjach, w przeciwieństwie do pociągu osobowego (budowa prozy), który staje na wszystkich przystankach.*” J. Sławiński, *Poezja...*, s. 130.

zapewniające doznanie nieznanej dotąd prędkości, dały inną perspektywę patrzenia i poznania. To zmieniło estetykę. Szybkość zatriumfowała jako kategoria estetyczna, aksjologicznie pożądana.

1.2. NA KOŁACH SZYBKOŚCI

Pisał Filip Tommas Marinetti:

Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy niż Nike z Samotraki.

Chcemy opiewać człowieka dzierżącego kierownicę, której oś idealna przesuwana Ziemię; ciśniętą także w bieg po swojej orbicie.

Nawet jeśli dynamizacja i geometryzacja miałyby pociągać za sobą śmierć kontemplacji:

Aż do dziś literatura sławiła nieruchome zamyślenie, ekstazę i marzenie senne. My chcemy sławić agresywny ruch, gorączkową bezsenność, krok biegacza, salto mortale, policzek i pięść.

Znajdujemy się na wysuniętym cyplu stuleci!... Pocóż mielibyśmy oglądać się za siebie, jeśli chcemy sforsować tajemniczą bramę Niemożliwego? Czas i przestrzeń umarły wczoraj. My żyjemy już w absolicie, ponieważ stworzyliśmy już nieustającą wszechobecną szybkość.⁵⁴

Nie tylko dla cytowanych postulatów ojca futurystów, ale także dla jego naśladowców szybkość, przyjmując atrybuty boskie (wieczność i wszechobecność), staje się absolutem, fetyszem. Konserwatystom apoteoza ta musiała wydawać się nieco naiwna. Znacznie mniej entuzjastyczny Jose Ortega y Gasset tak tłumaczy obserwowany „przestrzenno-czasowy rozrost świata” oraz związany z nim „kult czystej szybkości”:

⁵⁴ Wszystkie cztery cytaty pochodzą z: F. T. Marinetti, *Manifest...*, s. 147.

[...] sprawia nam dziecinną przyjemność sama szybkość, dzięki której zabijamy przestrzeń i pokonujemy czas. Unicestwiając przestrzeń i czas zarazem je ożywiamy. Sprawiamy, że używając nam swej żywotności, możemy *przebywać* w większej liczbie miejsc niż kiedyś, możemy się cieszyć większą liczbą przyjazdów i odjazdów, w krótszym czasie życia możemy zużyć więcej czasu kosmicznego.⁵⁵

I dodaje:

Ponieważ człowiek jest śmiertelny – czas jego życia jest ograniczony – odczuwa nieodpartą potrzebę pokonywania odległości i czasu. Dla Boga, którego istnienie jest nieskończone, posiadania samochodu nie miałoby najmniejszego sensu.⁵⁶

A dla futurystów sens ma. Co więcej, samochód stał się nie tylko przedmiotem pożądania, ale także symbolem szybkości i nowoczesności⁵⁷, który wtargnął do awangardowej liryki, współtworząc jej poetycką rekwizytornię. Świetnie uchwycił to Z. Jarosiński – „[...] właściwie dopiero awangardiści przyswoili poezji polskiej całą sferę tematyczną związaną ze współczesną techniką: samochód i samolot, pracę fabryczną, szybkość, tłum robotniczy, elektryczność itp.”⁵⁸ Ponadto jako pierwsi nadali im wartość semantyczną, czyniąc z nich znaki „[...] doświadczeń swoistych i niesprowadzalnych do żadnych innych.”⁵⁹ Zdaniem B. Sienkiewicz, w procesie konstruowania nowego kodu kulturowego, ważną rolę odgrywa konsekwentne wykorzystywanie znaków, które pozwoli odbiorcy się z nimi oswoić. Ich zasób powinien pozostać ograniczony, dlatego muszą być wybrane „[...] najbardziej nośne informacyjnie i najbardziej *futuryzujące*, czyli modelujące.”⁶⁰ Wymienione przez Z. Jarosińskiego, spełniają te warunki, chociaż – w moim odczuciu – jego listę należałoby koniecznie uzupełnić o jeden: pociąg – tytułowy

⁵⁵J. Ortega y Gasset, *Rozrost życia*, [w:] *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Warszawa 1995, s. 36. Kursywa – J. OyG.

⁵⁶Tamże.

⁵⁷ Samochodową mitologię demitologizuje R. Barthes w kanonicznym opisie semiologicznym z lat '50, w którym Citroëna DS 19 jawi się jako doskonała, obdarzona uduchowioną prędkością bogini. Zob. R. Barthes, *Nowy Citroën*, [w:] Tenże, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, s. 190–192.

⁵⁸Z. Jarosiński, *Wstęp...*, s. 87.

Z nieco innej strony problem naświetlił J. Kwiatkowski, pisząc o wczesnej twórczości autora *Śrub*: „[...] poezja Przybosa [...] przeżyła start-wybuch, zaangażowała setki robotników i inżynierów, upoiła się techniką, naładowała elektrycznością, oczarowała tajemniczym propellerem, który był wówczas symbolem nowoczesności, a którego musimy dziś poszukiwać po słownikach i encyklopediach, by – z niejakim rozczarowaniem dowiedzieć się, że jest to pocziwe staromodne śmigło.” J. Kwiatkowski, *Start...*, s. 13.

⁵⁹Tamże, s. 88.

⁶⁰B. Sienkiewicz, *Życie miasta...*, s. 217–218.

motyw w wierszu Młodożeńca, ale i niezwykle ważny w wielu innych awangardowych tekstach:

– – – – oto jest motyw –
Co to za motyw mej radości!
trzask lokomotyw tam na moście –
i huk –
stuk kół – – –
i w taktach takt
mojego serca –
czyjegoś serca –
dobrego serca...
[...]

[Z, F 166]

Bezpośrednie nazwanie emocji („radość”), proste epitety o pozytywnym ładunku semantycznym („dobry”), wykrzyknienia oraz w dalszej partii liryku metafory oparte na frazeologizmach („skrzydła u ramion”) nie pozostawiają wątpliwości co do pozytywnej aury podróży. Głównym powodem tej niemalże dziecięcej euforii jest somatyczne przeżywanie prędkości. Apel Czyżewskiego o rozbudzenie zmysłów i rehabilitację fizjologii⁶¹ znajduje zatem znakomitą realizację w liryku.

Już od pierwszych wersów zwraca uwagę bogata fonostylistyka⁶² *Motywu*. Beata Śniecikowska, szkicując „futurystyczną poetykę dźwięku”, nie może ominąć jej prymarnej właściwości: „[...] bliskie w płaszczyźnie wiersza zestroje dźwiękowe nierzadko nadają kompozycji niezwykle tempo, modyfikują jej dynamikę [...]”⁶³. Sposób ekspozycji tkanki brzmieniowej tegoż utworu – uzyskany między innymi dzięki onomanotopie (stuk, huk), instrumentacji głoskowej, trudnego artykulacyjnie nagromadzenia głosek zwarto-wybuchowych (t, d, k) – prowadzi do

⁶¹ Por. A. L a m, *Nowy duch... Figury na szachownicy*, [w:] Tenże, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1, Kraków 1969, s. 168.

⁶² Przyjmuję termin „fonostylistyka” za: J. P a s z e k, *Fonostylistyka*, [w:] *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Katowice 1974, s. 11–55.

⁶³ B. Ś n i e c i k o w s k a, *Futurystyczna poetyka dźwięku*, [w:] Taże, „Nuż w uhu” ..., s. 542.

harmonii naśladowczej⁶⁴, odzwierciedla bowiem atakującą słuch hałaśliwość pędzącego pociągu oraz gwałtowność, „chropowatość” ruchu. Ponadto rytmicznej, ekspansywnej jeździe pociągiem podporządkowany jest zarówno rytm bicia serca człowieka z wiersza, jak i ciało tekstu.

Płynność i muzyczność wypowiedzi, pozytywnie waloryzowane jeszcze w epoce Młodej Polski, w utworze Młodożeńca zostają zastąpione przez rozczłonkowany, eliptyczny tok mowy poetyckiej, rozchwiany układ typograficzny, okaleczone wersy, eksploatację myślników i wielokropków, uproszczenia składni (w powyższym fragmencie nie pojawia się ani razu czasownik). A mimo to, wypowiedź nie wydaje się tak chaotyczna, jak można by oczekiwać. Takt pociągu, serca oraz tekstu jest zlany, zsynchronizowany, ujednolicony dzięki rymom i powtórzeniom, w tym paralelizmom składniowym⁶⁵:

stuk kół – – –
i w taktach takt
mojego serca –
czyjegoś serca –
dobrego serca...

Uwaga nie dotyczy jedynie przytoczonego passusu. Wiersz został skomponowany z powtórzeń, z kombinacji fraz, z tworzonych wariantów, które można zgrupować w trzy główne pierścienie („w taktach takt czyjegoś serca”, „stuk kół...”; „Ty śpisz i nie wiesz nic –/ lub wszystko wiesz – i śpisz...”). Mimo że Edward Balcerzan, zauważając ten aspekt futurystycznego pisania, wskazuje na różnicowanie semantyczne (niekiedy nawet antagonistyczne) rekontekstualizowanych pojedynczych wyrazów i zdań, sprawiające, że *de facto* w wierszach poetów „Nowej Sztuki”, napotykamy jedynie na pozorne powtórzenia⁶⁶, w *Motywie* repetycje, funkcjonujące niemalże na prawach refrenu, właśnie

⁶⁴ O harmonii naśladowczej J. Paszek pisze: „[...] koncentrują się w niej wszelkie środki naśladowcze, odbijanie i odzwierciedlanie określonych realnych zjawisk dźwiękowych (relacja na linii: rzeczywistość – literatura) [...]”. J. Paszek, *Fonostylistyka...*, s. 12–13.

⁶⁵ Rytm bazujący na powtórzeniach i paralelizmach był wykorzystywany również przez J. Przybosia. Poetów Awangardy Krakowskiej zbliża do futurystów sprzeciw wobec tradycyjnego, metrycznego rytmu („kataryniarstwa”). Jak głosił T. Peiper: „rytm powinien spełniać funkcję literacką, a nie muzyczną”. Poza tym, powinien, odgrywając rolę kulturotwórczą, kształtować charakter nowoczesności. Zob. J. Dembińska-Pawelec, *Rytm niemetryczny Awangardy Krakowskiej*, [w:] Taże, „*Poezja jest sztuką rytmu*”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku* (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak), Katowice 2010, s. 118–134.

⁶⁶ Zob. E. Balcerzan, *Sztuka tłumaczenia a problem stylu*, [w:] Tenże, *Styl i poetyka...*, s. 73.

potwierdzają znaczenie utrwalanych wersów, a przy tym hiperbolizują radość podróży i podkreślają rytm. Zatem sprawiają wrażenie fascynacji nie tylko możliwościami szybkiej jazdy, ale i potencjałem języka.

Oczywiście także słowo poetyckie uczestniczy w zabawie z szybkością. I tak w poniższym fragmencie wyrazem zachwytu nad natychmiastowym przewyżnianiem przestrzeni jest między innymi, sprawiający wrażenie uzyskanego w pośpiechu, zapis łączny kolokwializmów:

A nas już nie ma – my już tam –
prosto – daleko – jak najprościej
na połamnogi – na karkzłam –
...i w taktach takt czyjegoś serca.

[Z, F 166]

Warto ponaglać, bo prędkość jest spektakularna. Skoro stuk kół porównany jest do śpiewu, dostarcza niewątpliwie doznań estetycznych. Estetyka szybkości może przypominać, bazującą na spontaniczności i nagłości, estetykę happeningu:

Wiatry u ramion –
skrzydła u ramion.
Na oceanie otwartych ocz – plusk fal...
Krople czerwone –
fale zielone – tęczowy deszcz –

[Z, F 166]

Zwiększona szybkość ma moc uskrzydlającą, uwznioślającą, a ponadto – o czym przekonuje finalna apostrofa do Boga i zwrot „Szczęść Boże” adresowany do konduktora – także sakralizującą. Wertykalna oś uduchowia, ale doświadczana w takiej prędkości, oddziałuje również na ciało. Przyśpieszenie powoduje oszołamiające bombardowanie kolorami, zlewanie się barw i deformację kształtów. Być może Młodożeniec zastosowane chwytły przeniósł z futurystycznych płócien. Malarze z tego kręgu przekonywali:

Wszystko się rusza, wszystko biegnie, wszystko się obraca gwałtownie. Żaden kształt nie trwa przed nami ustalony, lecz ukazuje się i znika bezustannie. Wskutek tego, że siatkówka zatrzymuje obraz, wszystkie rzeczy ruchu mnożą się, odkształcają i w przestrzeni, którą przebiegają, tworzą ciągi wibracji.⁶⁷

Zatem zmianie ulegają nie tylko doznania sensualne, czy szerzej percepcja, lecz również – zgodnie z programem futurystów – przeobraża się sam człowiek. Wyostrenie zmysłów (zwłaszcza wzroku i słuchu⁶⁸), wprawienie ciała w ruch, metamorfoza mentalna i przede wszystkim zjednoczenie z rytmem mknącego pociągu przekształcają pasażera na wzór doskonalszej od niego maszyny. O ile Henri Bergson pisze: „Miarowe ukołysanie i uśpienie służy temu, by rytm stał się całą naszą myślą i całą naszą wolą [...]”⁶⁹, o tyle rytm wyczuwalny w *Motywie* aktywizuje wolę nie poprzez harmonijne i pełne wdzięku uśpienie, lecz gwałtowne ożywienie i szalone rozkołysanie. Szybkość hipnotyzuje, odurza, upaja:

Włosy elektryczne
palce magnetyczne
myśli chaotyczne
stuk kół...
fruwająca głowa – mózg...
Iskry wirują –
gwiazdy spadają –
myśli strzelają –
olbrzymia twarz –
jak trzask
w lunatycznym lustrze...

Pomimo transu i lunatycznego lustra, sprzyjającego dezorientacji, kierunek ruchu pozostaje jasny. Dzięki technice, umożliwiającej ekscytującą szybkość, droga wiedzy „do nieba wprost –/ – – – przez most...”

⁶⁷ U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifest techniczny (La pittura futurista. Manifesto tecnico)* 11.04.1910, cyt. za: *Artyści...*, s. 157.

⁶⁸ O szczególnym wyczuleniu futurystów na dźwięki i ich roli w nawiązywaniu kontaktu z irracjonalnymi siłami czyt. A. Lam, *Nowy duch...*, s. 166.

⁶⁹ H. Bergson, *O bezpośrednich danych świadomości [1889]*, przeł. K. Bobrowska, [w:] I. Wojnar, *Bergson*, Warszawa 1985, s. 137. O znaczeniu rytmu w bergsonizmie czyt. J. Dembińska-Pawełec, *Henri Bergson – rytm kosmiczny*, [w:] Taże, *„Poezja jest sztuką rytmu”...*, s. 65–71.

„Dynamizm – dynamika – dynamiczność – dynamizm – dynamiczność – dynamika – dyn...”⁷⁰ – parodiował futurystów Peiper, zarzucając autorom „poezji molekuł i elektronów” błędne utożsamianie kluczowego dla nich terminu z kinetyzmem, naiwność w sposobie uzyskania jego efektu, a nawet poświęcenie liryki na rzecz filozofii dynamizmu⁷¹. A jednak również Zwrotniczanie chętnie eksploatowali motyw siły i szybkości. Dla nich poetycki, ale i rzeczywisty świat to świat w ruchu. Jak zauważa B. Sienkiewicz, przyglądając się twórczości Juliana Przybosia: „Nawet ślad zostaje tu uruchomiony – biegnie, choć *szelestem jednostajnie opóźnionym*”⁷². Dzieje się tak dlatego, że statyczność jawi się jako niebezpieczna, a bezruch „[...] związany jest z pustką, z martwością, brakiem siły, przeszłością.”⁷³ Wiadomo natomiast, że wychylona ku przyszłości Awangarda Krakowska domagała się zarówno nowego świata, jak i odpowiadającej mu techniki poetyckiej. Jednakże, chociaż nie sposób odmówić jej oryginalnych pomysłów poetyckich, wyrastających często z polemiki z futurystami (na przykład vivifikacja, pseudonimowanie i ekwiwalentyzacja doznań, wykorzystywanie międzysłówia zamiast postulatów słów na wolności czy w końcu poemat rozkwitający), wiele elementów, motywów, a nawet środków pozostaje wspólnych obu grupom. Egzemplifikacją niech będzie hołubiący prędkości wiersz *Na uskrzydłonych kołach* Przybosia.

Ten, pochodzący z debiutanckiego tomu *Śruby*, grzeszący miejscami przestarzałym sztafażem młodopolskim utwór trudno nazwać szczytowym osiągnięciem poety⁷⁴. Ponadto wiersz pisany 14-zgłoskowcem, ozdobiony niewymyślnymi rymami (jak atmosfery – ogiery; sygnały – urwały), od których Przyboś nieco później będzie się odżegnywał, cechujący się rozbudowaną, „wlekącą” składnią i długą frazą, (wbrew nagłaśnianej zasadzie ekonomiki słów i uczuć) wydaje się być pozbawiony graficznych znaków pośpiechu i pośpiesznego zapisu.

⁷⁰ T. Peiper, *Dynamizm*, [w:] Tenże, *Pisma...*, s. 118.

⁷¹ Zob. Tamże oraz Tenże, *Poezja molekuł i elektronów, Burzenie składni i logiki, Dynamizm w poezji*, [w:] Tamże, s. 107–118, 120–123.

⁷² B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji do de-konstrukcji, czyli dziwna przygoda Awangardy Krakowskiej. Peiper i Przyboś*, [w:] Taże, *Poznanie...*, s. 372.

⁷³ Tamże, s. 371.

⁷⁴ Podobnego zdania jest B. Sienkiewicz. Badaczka dodaje, że z drugiej jednak strony to właśnie wiersze pochodzące z dwóch pierwszych tomów poetyckich Przybosia najwyraźniej wpisują się w estetykę konstruktywistyczną – zob. Tamże, s. 339.

Maria Dłuska trafnie dostrzega językowy fenomen: „Kiedy słynny goniec wbiegał do Rzymu, wołając *Hannibal ante portas!* – musiał mieć jeszcze sporo czasu. W przeciwnym przypadku gnałby przez miasto, krzycząc: *Hannibal! Hannibal!*”⁷⁵. Podobnie, kiedy czytamy wers Przybosia: „Prędzę! Natchnijmy ogniem lokomotywy czoło!”⁷⁶, trudno oprzeć się wrażeniu, że autor tych słów, zapisując je, dysponował pokaźnym zasobem czasowym. Nie dziwi zatem jego refleksja:

Marząc, a potem układając wiersz, muszę mieć poczucie nie ograniczonej niczym swobody, a więc nieskończenie wolnego czasu – rzekłbym, gdybym się nie krępował: wieczności. („Wieczność” to nadużyte słowo, jeśli co po ludzku znaczy, to ten właśnie pusty jeszcze czas przed artystycznym aktem twórczym).⁷⁷

Uwaga dotycząca psychologii twórczości zestawiona z procesem odbioru wiersza wikła się w ciekawy paradoks. Zwłaszcza głośna lektura rozbudowanych składniowo struktur (cztery pierwsze wersy to zaledwie jedno zdanie) wywołuje u czytelnika efekt zadyszki, ewokując somatyczne wrażenie pośpiechu, a nawet zmęczenie nim.

Oczywiście, podobnie jak w przytaczanych tekstach futurystów, w omawianym liryku szybkość ewokowana bądź tematyzowana jest wielorako i na rozmaitych płaszczyznach, ale jednak zawsze prezentuje się jako wartość pozytywna, wzbudzająca zachwyt, fascynację, ekscytację, euforię. Spotykamy się tu bowiem z „wczesnoawangardowym kultem pracy”, „awangardową apoteozą cywilizacji”⁷⁸, by użyć określeń E. Balcerzana. Już w pojedynczym wersie – „sunie w tłumnym tramwaju miasto w górę wybiegłe” – Przyboś potrafi ująć słynną formułę 3xM, o której czytamy: „**Miasto, masa, maszyna** i ich pochodne: szybkość, wynalazczość, nowość, potęgą człowieka i epoki, zapasy z niebem, lot na stalowych skrzydłach,

⁷⁵ M. Dłuska, cyt. za: M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Szybko i szybciej. Prospekt*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 16.

⁷⁶ J. Przyboś, *Na uskrzydłonych kołach*, [w:] Tenże, *Poezje zebrane*, Warszawa 1959, s. 20. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: Z, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytat oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *Śruby* (1925) – Ś; *Sponad* (1930) – S.

⁷⁷ Tenże, *Czas wolny*, [w:] Tenże, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 97.

D. Opacka-Walasek konfrontuje ten zapis z refleksjami poetów „późnodwudziestowiecznych” – zob. D. Opacka-Walasek, *Paradoksy...*, s. 46–47.

⁷⁸ E. Balcerzan, *Interpretacje*, [w:] Tenże, *Liryka Juliana Przybosia*, Warszawa 1989, s. 56.

kąpiel w najświeższej wódce dnia, skok w teraz – staje się dla nas przedmiotem nieznanych uniesień.”⁷⁹

Uniesienia, nawet jeśli tylko programowe, uwidaczniały się choćby w stylistyce utworów. W przypadku wiersza *Na uskrzydłonych kołach* patetyczny styl uzyskany został zarówno przez apostrofę („O dali!”), rozbudowaną syntaksę jak i sposób ukształtowania warstwy leksykalnej – widoczny już w tytule i konsekwentnie przestrzegany od pierwszego zdania utworu:

Na uskrzydłonych kołach w pęd wprawieni potężny
ku rozpostartej dali szturmem dróg niebosiężnych
prąc w niewstrzymanym trudzie, twardzi i ustawiczni
jedziemy, poruszani oddechem mechanicznym.
[...]

[Z, § 20]

W tych wersach również ujawnia się charakterystyczna dla całości utworu hiperbolizująca kondensacja wyrazów konotujących intensywny ruch: „pęd potężny”, „rozpostarta dal”, „szturm dróg”, „prąc”, „jedziemy, poruszani”. Oczywiście dalsza lektura umożliwiłaby wydłużenie listy o nowoczesne środki transportu (tramwaj, pociąg, parostatek, samolot) i elementy industrialnej przestrzeni typu hale, słupy, szyny, tory żelazne. Nie zmieniłoby to jednak faktu, że szczególnie uprzywilejowaną rolę odgrywa tytułowe koło. Bogactwo semantyczne (idealna figura geometryczna – odpowiadająca geometryzacji świata i urbanistycznemu konstruktywizmowi, a także symbol ruchu, stawania się, istnienia, zmian, postępu) uczyniło z niego słowo – klucz w poetyce Awangardy Krakowskiej. Stało się na tyle istotnym składnikiem wyobraźni poetyckiej Przybosa, że poeta łączył je zarówno z motywem maszyny, cywilizacji, prędkości (*Na kołach, Perpetuum mobile*), jak i z elementami przyrody i wiejskiego krajobrazu (*Echo, Droga*)⁸⁰. Użyte w analizowanym wierszu metaforyczne określenia „koła pędu”, „uskrzydłone koła”

⁷⁹ T. Peiper, *Punkt...*, s. 5–6. Pogrubienie moje – E. S. Zob. też Tenże, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] Tamże, s. 7–34.

⁸⁰ Zob. A. Opacka, *Awangardowa próba konstruowania metaforycznego obrazu świata. Julian Przybós: Na kołach*, [w:] Taże, E. Jaskółowa, *Prądy i konwencje w poezji*, Kraków 1997, s. 88 i 90 oraz J. Kwiatkowski, *Start...*, s. 29–31.

– wskazujące na pośpiech, funkcjonalność, sprawność działania – przynależą przede wszystkim do pierwszego z kręgów tematycznych.

Znana już z *Motywu* metaforyka skrzydeł i lotu nakreśla także w tym utworze oś wertykalną, silnie podkreśloną również przez powtórzenia przyimków oraz charakterystyczne okoliczniki miejsca („w górę”, „nad dachy”, „nad rusztowania”; „w lot podniebny”):

sunie w tłumnym tramwaju miasto w górę wybiegłe,
start rozpina nad dachy, nad rusztowania, cegły,
weźmie nas samolotem w lot podniebny i chyży.

[Z, § 20]

Podobnie jak w wierszu Młodożeńca w *Na uskrzydłonych kołach*, następuje przejście z osi horyzontalnej w faworyzowaną przez awangardowych malarzy, ze względu na jej związek z szybkością, oś wertykalną: „ku rozpostartej dali szturmem dróg niebosiężnych”; „Śmigłe nas wiodą szyny – lejce grzyw atmosfery/ wpięte w dymy obłoków jak spienione ogiery”. Niewątpliwie sprawia ona wrażenie lekkości, subtelności, a nawet boskości ruchu.

Co ciekawe, niemal wszystkie metafory i porównania skonstruowane zostały przez kontaminację (prowadzącą czasami do synestezji) leksyki ewokującej lotność, delikatność z „leksyką metalurgiczną”⁸¹, czyli z terminologią związaną z techniką, a więc konotującą twardość, gwałtowność, surowość, mechanizację ruchu. Wystarczy spojrzeć na kilka przykładów: „uskrzydłone koła”; „niebosiężne drogi”; „oddech mechaniczny”; „szyny – lejce grzyw atmosfery”; dymy obłoków”; „wzniesione niebios, dudniące metalicznie” „oczy słońca lamp elektrycznych”; „lotne ramię maszyny”; „na napowietrznych liniach z chorągwiemi kominów”, by dostrzec, że wykorzystany zabieg prowadzi do estetyzacji techniki, wydobycia postulowanego piękna cywilizacji oraz – co pozostaje również w zgodzie z programem Awangardy – poprzez zastąpienie sił natury siłami kultury sugeruje triumf heroizowanego człowieka nad przyrodą.

Być może kontaminacja wyrasta na dominantę utworu. Krzyżowanie się wskazanych porządków pociąga za sobą współlistnienie przynależnych im żywiołów.

⁸¹ Określenie E. Balcerzana – zob. Tenże, *Interpretacje...*, s. 56.

Pierwiastek powietrza, powiązany z wdziękiem i subtelnością, przenika się z żywiołem ognia, którego „wola płomienna” ewokuje siłę, energię działania i wewnętrzną determinację, a „pożoga” czy wykrzyknienie „natchnijmy ogniem lokomotywy czoło!” gorączkową prędkość. Ponadto podobną zasadę można uchwycić w doborze form czasownikowych. Sugerujące względną łagodność ruchu („popłyniemy”, „kołysze i niesie”) kontrastują z dominującą grupą intensywnie dynamizujących czasowników („prac”, „rwąc”, „wpadniemy”, „rozpina”, „podbija”, „urwały”).

O tym, że czynności wykonywane są z zawrotną szybkością, a nawet z agresją, przekonują dodatkowo okoliczniki sposobu („szturmem”, „jednym rzutem”, „wartkim galopem”), a szczególnie sygnalizujące błyskawiczne wtargnięcie w czasoprzestrzeń funktry czasotwórcze⁸² („w śmig”, „raptowne” czy powtórzone „nagle”). Niekiedy występują one blisko siebie, co dodatkowo wzmacnia efekt:

Wartkim galopem słupów rwąc kilometry drogi,
kir tętniącej przestrzeni podścieliwszy pod nogi,
wpadniemy jednym rzutem w grzmocie żelaznych kroków
w miasto wzniecone nagle jak pożoga wśród mroków.

[Z, Ś 20]

Drapieżność jazdy odzwierciedla się także w układzie brzmieniowym tekstu – zarówno w użyciu krytykowanych przez Peipera sformułowaniach onomatopeicznych⁸³ („dzwoniąc”, „dudniącej metalicznie”, „kir tętniącej przestrzeni”, „w grzmocie żelaznych kroków”), jak i instrumentacji głoskowej:

[...] w pęd **w**prawieni **potężny**,
ku rozpostartej dali **szturmem** **dróg** niebosiężnych
prac w niew**strzy**manym **trudzie**, **twardzi** i ustawiczni
[...]

[Z, Ś 20]

⁸² O funktorach czasotwórczych czyt. D. O p a c k a - W a l a s e k, *Paradoksy...*, s. 47–48.

⁸³ Zob. T. P e i p e r, *Dynamizm w poezji...*, s. 121–122. Tymczasem Przyboś sięgał po onomatopeję również w innych lirykach, np. w *Porcie* czytamy: „Doki zgrzytają ustawicznie, tłuką, łomocą i trrrą –” [Z, Ś 22].

Technika wykorzystana również w *Motywie Młodożeńca*, sprawia, że materia foniczna nasuwa skojarzenia z pracą pędzących maszyn. Liczne płaszczyzny tekstu współgrają zatem w hiperbolizacji szybkości. Maksymalizowanie prędkości umożliwia stopniowe przejście od „gościńców państw, okolic i krajów” po „olbrzymią kolej świata”.

Zastanawiające jest, jak proces ten przyczynia się do tworzenia efektów specjalnych towarzyszących podróży. Jednym z wyrazistszych fenomenów związanych z doświadczaniem prędkości stanowią, intrygujące również futurystów, złudzenia optyczne. Zlewanie się obrazów, impulsy świetlne, agresywne bodźce wzrokowe to tylko kilka przykłady z wielu objawów zderzenia ludzkich oczu z „miastem wznieconym nagle jak pożoga wśród mroków”.

Ciekawe rezultaty zapewnia, wykorzystywana również przez poetów „Nowej Sztuki” zasada fałszywego sprawcy. W dyskursie P. Virilia jej synonimem jest „przeniesienie dromoskopowe”⁸⁴, natomiast w terminologii B. Sienkiewicz wydaje się ona odpowiadać pojęciu hypallage, przez które badaczka rozumie wprowadzające irracjonalizm odwrócenie „[...] relacji między tym, co przedmiotowe i podmiotowe, co jest przyczyną, a co skutkiem [...]”⁸⁵. W omawianym wierszu Przyboś sięga po ten środek kilkakrotnie: „sunie w tłumnym tramwaju miasto w górę wybiegłe”; „dzwoniąc, giną wiadukty, wzdłuż nagle się urwały”; „mkniemy [...] do wędrujących stacyj [...]”. Zauważmy, że w ostatnim przypadku ruch wydaje się dwukrotnie zwiększony, ponieważ uczestniczą w nim zarówno pasażerowie, jak i stacje. Warto nadmienić, że zasadę fałszywego sprawcy poeta dość chętnie wykorzystywał właśnie do tego obiektu. W liryku *Na kołach* czytamy:

[...]

Stacje ruszyły z miejsca

⁸⁴ Zob. P. Virilio, *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Warszawa 2007, s. 118 oraz K. Wilkoszewska, *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1, s. 112.

P. Virilio poświęca sporo uwagi skorelowanym ze wzrostem szybkości, zmianom w optyce. Pasywna optyka tradycyjna ma według niego ustąpić badaniom światła czasu. Prędkość natomiast nie służy już tylko ruchowi, przemieszczeniu, lecz jest potrzebna do tego, by widzieć. Zob. Tenże, *Światło pośrednie*, przeł. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników audiowizualnych*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 285–296 oraz P. Virilio, *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 39–62.

⁸⁵ B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji...*, s. 334.

wyprzedzając spóźnionych podróżnych,
trotuar staje z jezdnią do biegu.
Kable wiją ramionami u wylomu
dnia, którego za mało!
[...]

[Z, S 44]

Oba utworu łączy również metaforyka wyścigu, dzieli jego motywacja. W *Na kołach* walka spóźnionych rozgrywa się z czasem teraźniejszym, codziennym o „rozpęd nóg zadyszanych przechodniów”, a poety – o nadążenie za pośpiechem rzeczywistości (finalne, autotematyczne pytanie retoryczne: „Jak zatoczyć poemat na kołach?”). Natomiast w bardziej wizyjnym, rozmarzonym i utopijnym (co sugeruje już sam tytuł) wierszu *Na uskrzydłonych kołach* stawką jest przyszłość.

Wyodrębnione graficznie, inwersyjne wykrzyknienie „Prędej! Natchnijmy ogniem lokomotywy czoło!” pobrzmiewa niczym motto liryku i dodatkowo pełni funkcję delimitacyjną. Dzięki niemu udaje się wydzielić dwie części utworu. Chociaż obie należą do liryki podmiotu zbiorowego, pierwsza ma charakter wprowadzający, zdecydowanie przeważa w niej czas teraźniejszy, co sugeruje otwartość działań, procesualność. W drugiej – dominują, zaczerpnięte głównie z profesjolektu, czasowniki w liczbie mnogiej w czasie przyszłym. Użyta w niej apostrofa „O dali!” wprowadza dwuznaczność⁸⁶. Można ją bowiem odnieść zarówno do przestrzeni fizycznej, jak i czasowej. Pozwala to ukierunkować interpretację tego fragmentu wiersza jako wspólnego, braterskiego marzenia, wizji, prognozy, projektu, programu lub manifestu, skonstruowanego przez „myśl społecznych uniesień”⁸⁷:

⁸⁶ Metaforę dali w tomie *Najmniej słów* bada I. Stokficzewski, śledząc, jak m.in. za pomocą tej kategorii „[...] estetyka późnej awangardy konstruuje wyobraźnię demokratycznej wspólnoty [...]”. I. Stokficzewski, „Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy”. O tomie *Najmniej słów* Juliana Przybosia, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 54–64.

⁸⁷ Moje wnioski interpretacyjne odpowiadają uwadze J. Kwiatkowskiego. Badacz odnotowuje, że poezja Przybosia „[...] jest współ-pracą lub apelem, wezwaniem, stymulacją, rozkazem. Część tych wierszy napisana została w pierwszej osobie liczby mnogiej: poeta to jakby jeden z robotników budujących na nowo Ojczyznę lub planujących – bo pojawia się tu i czas przyszły – jak ją budować.” J. Kwiatkowski, *Start...*, s. 16.

Bardzo ciekawe są również obserwacje badacza dotyczące funkcjonalizmu tej poezji. Przejawia się on m.in. w podporządkowaniu konstrukcji poematów kategorii czasu. Píše zatem: „[...] utwór konstruktywistyczny nie przedstawia już akcji rozwijającej się w ciągłym, linearnym czasie. Jego czas, jak na przykład we *Wrażeniu* czy w *Śrubach* (*Śruby*), podlega nadrzędnej hierarchii – całościowej, na pewien efekt obliczonej struktury. Jest czasem, jak gdyby, przerywanym,

O dali! kiedy oczom błękit twój się przybliży
w spiralach awiatyki, w śmig gwałtownego wytrysku,
dokąd wieść nam tęsknotę, gdy w braterskim uścisku
lotne ramie maszyny kołysze nas i niesie?
Już się dłuży, jak szyna, myśl społecznych uniesień,
podbija koła pędu, w tor wtopiona i rącza:
kłaść będziemy w oddale linie nowych połączeń.
Z portu, szybującego na fok-żaglach rozsnutych,
wykreślimy przez morze parostatom marszruty.
Przeprowadzimy druty niepomiernej długości.
Nadamy telegramy nagłace do szybkości.

[Z, Ś 21]

Idea postępu, do której realizacji niezbędne są „telegramy nagłace do szybkości”, wspólna woła i praca znajduje swój finał w klauzulowej części wiersza. I ten fragment bazuje na dwuznaczności – leksyka odnosi się bowiem do pola semantycznego, zakreślonego przez zjawiska fizyczne i terminologię fizykalną (ogniwa, prąd, energia, ampery i ergi) a jednocześnie, poprzez ekwiwalentyzację, do płaszczyzny psychicznej. W taki sposób otrzymujemy idealny obraz ludzkości:

Wyprężonym szeregiem, rąk złączywszy ogniwa,
skuci wolą płomienną natchnionego porywu
popłyniemy napięci w prąd radosnej energii:
przemienieni w promienie, skry, ampery i ergi.

[Z, Ś 21]

Otwierająca na fantastykę metamorfoza człowieka (zwycięzcy nad naturą) w formę jeszcze doskonalszą, sprawniejszą, szybszą, niemalże w maszynę, to nie tylko nader chętnie eksploatowany motyw w twórczości futurystów (jak dowodzi analiza choćby wiersza Młodożeńca), ale również w bardziej antropocentrycznej

nieciąglým, pokawałkowanym, o zmiennych tempach i „gęstości”, z zachwianą, jak gdyby unieważnioną zasadą kolejności wydarzeń.” Tamże, s. 28.

liryce Przybosia⁸⁸, zwłaszcza w tomie *Śruby, Oburącz* (wystarczy wymienić takie utwory jak: *Cieśla, Reklama, Wrażenie, Porwany przez przenieśnię*⁸⁹). W *Na uskrzydłonych kołach* pojawia się pokrewne pragnienie przeobrażenia w wieczny ruch, czystą energię, szybkość jako taką. B. Sienkiewicz dopatruje się w wierszu zapowiedzi rozwijanego w późniejszej twórczości „energetyzmu”, czyli przekonania, że podstawową zasadą, istotą świata jest energia⁹⁰. Jerzy Kwiatkowski w jego finale widzi „symbol unicestwiającej radości, ekstazy”⁹¹. Mnie natomiast nasuwa się skojarzenie z zawołaniem dromologa: „Nie macie szybkości, jesteście szybkością!”⁹².

Jednakże być może najlepszą puentą tego wywodu będą słowa badacza:

Poezja ta [J. Przybosia – E. S.] jest nierównie bardziej skomplikowana, niż wynika to z dotychczasowej analizy. Poza podziwem dla maszyny i miasta kryje się tu przerażenie nimi, poza apoteozą pracy – apoteoza męki, poza brygadzystą – ofiarą, poza praktyczną pochwałą cywilizacji – pełna wewnętrznej szarpaniny problematyka metafizyczna.⁹³

1.3. ZDRADA SZYBKości?

Na tle cytowanych manifestów i omawianych utworów jednoznacznie waloryzujących szybkość, pośpiech i radykalne teraz, zaskakuje kontrastowo odmienny sposób przedstawiania prezentowany w niektórych awangardowych wierszach. Zwłaszcza, że nie zawsze możemy go w pełni uzasadniać wkroczeniem w ciemny, katastroficzny etap dwudziestolecia, dlatego niezwykle interesujące wydaje mi się rozpoznanie Joanny Grądział-Wójcik. Badaczka, zaglądając w nieznane dotąd sensoryczne oko poezji („poezji ciała”) Tadeusza Peipera, na

⁸⁸ Awangarda Krakowska, przynajmniej w programach, starała się nie popadać w radykalizm futurystów, ostrzegając przed traktowaniem maszyny jak fetysz. Niechęć do apoteozowania maszyny widoczna jest wyraźnie w manifestach Peipera. Poeta proponuje uznanie jej raczej za służebną wobec sztuki. Zob. T. Peiper, *Miasto...*, s. 29–34.

⁸⁹ E. Balcerzan omawiając wiersz *Porwany przez przenieśnię*, pisze: „Dopiero zasapaną taśmą można oddychać naprawdę szybko. Dopiero błyskającym kołem można naprawdę widzieć świat na wskroś.” Badacz podaje także inne przykłady Przybosiowych wierszy, w których człowiek spotykając się z martwą materią, staje się jej częścią. E. Balcerzan, *Interpretacje...*, s. 59. Rozstrzelenie – E. B.

⁹⁰ B. Sienkiewicz, *Od konstrukcji...*, s. 334.

⁹¹ J. Kwiatkowski, *Start...*, s. 32.

⁹² P. Virilio, *The Aesthetics...*, s. 43. Tłumaczenie własne.

⁹³ J. Kwiatkowski, *Start...*, s. 38.

przekór schematom interpretacyjnym, w spójnym i programowym intelektualizmie tej twórczości obserwuje pęknięcia, antynomie, sprzeczności, otwierające na „zmysłowe myślenie, udotykalnienie świata”⁹⁴. Jak sama jednak dodaje:

Wolałabym [...] mówić nie o biegunowo rozstawionych, wykluczających się sprzecznościach, ale o (dez)organizujących je napięciach, konotujących stan naprężenia i prowokujących chęć przezwyciężenia oporu, o zmiennym natężeniu konfrontowanych sił, przeciwdziałających i przyciągających się równocześnie, skupiających uwagę na tym, co dzieje się **pomiędzy**.⁹⁵

Pozwalają one przeciwstawić formule 3xM – formułę 3xS (samozwrotność, samotestowanie, samozdrady). Najbardziej przydatna dla moich rozważań wydaje się ostatnia kategoria, która – co nie bez znaczenia – była również wykorzystana przez Peipera: „Każdy utwór poety pełen jest samozdrad i te samozdrady należą do treści utworu.”⁹⁶

Sygnalizowałam wcześniej, powołując się na wnioski B. Sienkiewicz, że futuryści i poeci „Zwrotnicy” tworzyli nowy kod kulturowy. Jednakże nie byli w stanie przestrzegać wymaganej w tych procedurach konsekwencji i spójności – i oni dopuszczali się samozdrad. Powtarzając motywy, konstruując zbliżone do siebie sytuacje liryczne, wybierając te same rekwizyty i budując w porównywalny sposób liryczną scenografię, nie uniknęli ambiwalencji. I tak w wierszu *ekspres*, pochodzącym nie z późnego, ale debiutanckiego (!) tomu Młodożeńca, otrzymujemy arcyciekawą, aksjologicznie niejednoznaczny, balansujący na granicy zdrady własnych postulatów, obraz szybkości.

Trudno oprzeć się pokusie zestawieniu tego wiersza z wcześniej interpretowanym *Motywem*. Sytuacja liryczna (podróż pociągiem), użyte środki wyrazu (jak choćby animizacja, wykrzyknienia), poetyckie chwytły (znana również z wierszy Przybosia zasada fałszywego sprawcy), stylistyka wypowiedzi (elementy stylu potocznego) oraz ewokujące pośpiech: składnia, interpunkcja i typografia uwydatniają analogię. Także w tym liryku szczególną rolę w imitowaniu rytmiki szybkiej jazdy odgrywają repetycje – epanaforyczne zawołania („ej”, „Ej”), powtórzenia apostrof („przyjacielu-włóczego”) i paralelnych składniowo fraz

⁹⁴ J. Grądziel-Wójcik, „*Poezja ciała*”, [w:] Taże, *Drogie oko Tadeusza Peipera. Projekt poezji nowoczesnej*, Poznań 2010, s. 34.

⁹⁵ Tamże, s. 21. Pogrubienie – J. G-W.

⁹⁶ T. Peiper, cyt. za: Tamże, s. 29.

(„ruszamy – ruszamy...”; jedziemy – jedziemy...”), polisyndeton („i sypie wysiłków gwiazdami – jak człowiek w agonii/ i pędzi i goni/ i pędzi i goni –”) oraz lekko modyfikowany interpunkcją chiazm („Ej – księżu – Ej oczy/ Ej – oczy – – Ej księżu”). Ostatni z przytoczonych cytatów wskazuje nawet na podobieństwo wyboru określeń bohaterów lirycznych.

Tym bardziej zdumiewa wyróżniająca *ekspres* leksyka. To ona wydaje się przeczyć praktykowanej przez futurystów pozytywnej artykulacji szybkości. W nagromadzeniu pejoratywnych epitetów dopatruję się źródła napięcia między utworami oraz napięcia wewnątrz tekstu. Na ten drugi wydaje się mieć wpływ przede wszystkim nierównomierne użycie wyrazów o negatywnym ładunku semantycznym. Szczególne zagęszczenie charakteryzuje pierwszą partię wiersza:

przeraźliwość gwizdów – –

ruszamy – ruszamy...

nikogo tu nie zostawiam – –

żadne mi chustki nie trzepocą...

latarnie się tylko **obludnie** kłaniają...

stacja **potwornie** w tył się usuwa – zniknęła

jedziemy – jedziemy...

coś **sapie** – coś **dyszy** –

coś **męką** wybucha

i sypie **wysiłek** gwiazdami – jak człowiek w **agonii**

i pędzi i **goni**

i pędzi i **goni** –

NA OŚLEP

[...]

[Z, K 50; pogrubienia moje – E. S.]

Taki zestaw leksykalny demonizuje podróż. Związana z nią szybkość jawi się jako odstraszająca, przeraźliwa, potworna, wykańczająca. Zmusza bowiem do ogromnego wysiłku i tytańskiej pracy. Również w *ekspresie* zestawiony jest człowiek z maszyną. Z porównania tego nie wynika jednak nobilitacja człowieka, a degradacja maszyny, która w funkcjonowaniu przypomina człowieka w agonii. Mimo zawrotnej szybkości (pędzi, goni, jedziemy), jej ruchy sprawiają wrażenie wielce niedoskonałych, ociężałych, niezdarnych (sypie, sapie, dyszy) i – jak

sygnalizują zaimki nieokreślone – przypadkowych. Tę przypadkowość potęguje również, występujący na prawach linii demarkacyjnej, graficznie wyszczególniony, być może nieco fatalistyczny zwrot „NA OŚLEP”. Powtórzy się on trzykrotnie w finale wiersza.

Zaimki zaprzeczone („nikogo”; „żadne”) także tworzą nieprzyjazną aurę podróży. Wydają się bowiem sugerować samotność podróżnego, którego nikt na stacji nie żegnał i jego niezakorzenie w miejscu, które opuszcza. Architektura również wydaje się obca – zanimizowane i zdynamizowane latarnie, co prawda, kłaniają się, ale obłudnie. Jednakże, jak można wyczytać w drugiej części utworu, człowiek z wiersza nie wędruje pojedynczo:

[...]

przyjacielu-włóczego, stary psie – serdeczny
a dokąd?

ty nie wiesz?

to skądże mam ja o tym wiedzieć?

ej – księżę – wróżbiarzu celów, my dokąd?...

o nauce rozprawiasz i pracy...

To mało...

sam widzisz, że mało...

tak pięknie wychylasz butelkę koniaku...

o celach, nie powiedziałeś, lecz wiemy, co droga.

ej – oczy z przeciwka – wylnem opowite figlarki

powiedźcie-ż mi dokąd?...

topiel odpowiedzi mózg mi zalewa...

Ej – księżę – Ej oczy

Ej – oczy – – Ej księżę

przyjacielu-włóczęgo, przysuń się bliżej

krzyknijmy:

otwórzcie semaforey do atlantyku:

NA OŚLEP
NA OŚLEP
NA OŚLEP

[Z, K 50–51]

Pytania retoryczne – jak wskazuje struktura chiazmowa – zadawane są na przemian, zgodnie z kołysaniem pociągu i w jego takt – raz adresowane są do oczu mężczyzny; raz – do oczu dziewczyny („lnem opowite figlarki”). Bycie w drodze i bycie w ruchu stwarza więzi chyba silniejsze („przyjacielu-włóczęgo”) niż pozostawanie tam, gdzie żadne chustki nie trzepocą. W takich warunkach przypadkowość podróży nie jest już problemem – „o celach nie powiedziałaś, lecz wiemy, co droga”. To podróż, dodajmy szybka podróż ekspresem, staje się celem samym w sobie. Kiedy prędkość uwolni się od idei postępu, klauzulowe hasła mogą brzmieć triumfalnie. Ich graficzne przewrócenie stanowi nie tylko chwyt konstruktywistyczny (upodobnienie do semaforów), ale oznacza również zwrot w sposobie ujęcia szybkości – tym razem bezinteresownej i nieteleologicznej.

Imperatyw ruchu dla niego samego jest również znamiem poezji omawianej w następnej części pracy.

2. O POŚPIECHU W POEZJI KRYSTYNY MIŁOBĘDZKIEJ

2.1. PRZYŚPIESZENIE POEZJI

Andrzej Skrendo i Konrad Wojtyła w trakcie radiowej rozmowy tuż przed premierą *gubionych* akcentują pewien fenomen wydawniczy – Krystyna Miłobędzka znacznie przyspieszyła publikację swoich książek⁹⁷. Jej dorobek liryczny od 2000 roku powiększył się o połowę – wydała nie tylko dostrzeżone przez czytelników, ale i cieszące się przychylną opinią krytyki⁹⁸: *Imiesłowy* (2000), *wszystkowiersze* (2000), *Po krzyku* (2004, 2005), *gubione* (2010), *dwanaście wierszy w kolorze* (2012) oraz dwie edycje wierszy zebranych (2006, 2010). Zapewne można by żywo dyskutować nad przyczynami tego przyspieszenia wydawniczego oraz przyspieszenia początkowo powolnej recepcji twórczości Królowej Krystyny⁹⁹, lecz nie leży to w obszarze moich zainteresowań. Dość powiedzieć, że zdaniem Piotra Bogaleckiego, chyba łatwiejsza w zrozumieniu geneza długotrwałej niedostrzegalności Miłobędzkiej tkwi w zauważonych już przez Stanisława Barańczaka cechach jej poetyki – w pozornej chaotyczności, zadyszce, bałaganiarskim nieuporządkowaniu wypowiedzi¹⁰⁰. „Pierwsze wrażenie – zdradza autor *Chirurgicznej precyzji* – jest to poezja, która staje się niemal na oczach czytelnika”¹⁰¹. Bywa, że na oczach bardzo zirytowanego tym czytelnika.

⁹⁷ *Recenzja Krystyna Miłobędzka – gubione*. O książce dyskutują K. Wojtyła i A. Skrendo – nagranie dostępne na stronie internetowej: <http://www.radio.szczecin.pl/index.php?idp=172&idx=102>, [dostęp: 05.10.2011].

⁹⁸ Ostatnia dekada przyniosła poetce szereg nagród – m.in.: Ministra Kultury (2001), Nagrodę Literacką Czterech Kolumn (2003), Poznańskiego Przeglądu Nowości Wydawniczych (2004), Prezydenta Wrocławia (2004), „Silesiusa” (2009), Nagrodę Artystyczną Miasta Poznania (2009). Życzliwe przyjęto zwłaszcza tom *Po krzyku*, który został uznany przez „Przekrój” za najlepszą książkę roku oraz był nominowany do Nagrody Nike.

⁹⁹ Nad fenomenem „wielkiego powrotu” Miłobędzkiej zastanawia się J. Gutorow – Tenże, *Powrót?*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 14–21.

Określenia „Królowa Krystyna” jako pierwszy użył M. Sendeki – por. J. Borowiec, *Królowa Krystyna. Na granicy tego, co można wypowiedzieć*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 24, s. 12.

¹⁰⁰ P. Bogalecki, *Wprowadzenie. Miłobędzka niezrozumiała?*, [w:] Tenże, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Doktorat z 2009 roku. Materiały archiwalne Studiów Doktoranckich Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, Katowice 2009, s. 14.

W trakcie pisania niniejszej pracy ukazała się wersja książkowa: P. Bogalecki, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011. W wydaniu książkowym tytuł rozdziału brzmi: *Wstęp. Miłobędzka niezrozumiała?*

¹⁰¹ S. Barańczak, *In statu nascendi*, [w:] Tenże, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973, s. 146.

Zaznaczę od razu: pośpiech rozumiany właśnie w odniesieniu do immanentnych cech tej twórczości ciekawi mnie bardziej niż ten dotyczący życia literackiego. Bliskie są mi słowa Magdaleny Grabczyńskiej: „Poetka przyspiesza, skraca, historia jej twórczości to historia ewolucji: od wieloznacznej wielosłowności, ku przemyślanym, pozornie szybkim utworom, jeszcze bardziej niedopowiedzianym.”¹⁰². O metamorfozie tej twórczości pisze P. Bogalecki:

Jeśli dodamy [...] wyraźną ewolucję poezji Miłobędzkiej – wychodzącej od niepozornych próz poetyckich, stawiających sobie za cel opis przedmiotu (cykl *Anaglify*, [1960]), przechodzącej przez złożone eksperymenty lingwistyczne, w których forma poetyckiej prozy kontaminowana jest z modelem wiersza wolnego, naszpikowanego grammi słów, frazeologicznymi przekształceniami i formami anakolutowymi (tom *Dom, pokarmy i Wykaz treści*), a dochodzącej stopniowo, wikłając się po drodze we flirty z twórczością zaangażowaną (*Pamiętam [Zapisy stanu wojennego]* z 1992 roku) i poezję konkretną (wydane w roku 2000 *wszystkowiersze*), do „poetyki drobiny”, mogącej kojarzyć się z aforystyką czy twórczością *haiku* (tomu *Po krzyku* [2004] i *gubione* [2008]) – to już sam opis przemiany interesującej i jakże „osobnej” twórczości Miłobędzkiej może wydawać się zadaniem ciekawym i zajmującym.¹⁰³

Badacz nie mógł oczywiście uwzględnić w powyższym zarysie opublikowanych w marcu *dwunastu wierszy w kolorze*. Ich cechą charakterystyczną nie jest diametralny zwrot w sposobie pisania Miłobędzkiej (to kontynuacja minimalistycznej poetyki), ale sposób wydania – w twórczości poetki nowy, w literaturze światowej już nie tak świeży. Eleganckie pudełko z czerwoną wstążeczką, a w środku z luźnymi, niezszytymi (choć na odwrocie ponumerowanymi) kartkami, z których każda zawiera grający kolorem i wielkością czcionki poetycki zapis¹⁰⁴ – to nie tradycyjna książka, lecz przykład liberatury. Fizyczne (pozwornie) niedokończenie publikacji pozwala również zastosować do niej termin „dzieło w ruchu”, przez który Umberto Eco rozumie typ dzieła otwartego, zdolnego do przybierania rozmaitych nieprzewidzianych struktur¹⁰⁵.

¹⁰² M. Grabczyńska, *Miłobędzka w Krainie Czarów*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 121.

¹⁰³ P. Bogalecki, *Wprowadzenie...*, s. 15.

¹⁰⁴ O zainteresowaniu kolorem i inspiracją czerpaną z *Uwag o kolorach* L. Wittgensteina opowiada K. Miłobędzka w jednym z wywiadów. Zob. K. Miłobędzka, *Chwila wielkiego święta*, rozmawiała J. Sobolewska, „Dziennik Portowy” 2012, s. 3.

¹⁰⁵ U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] Tenże, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, wyd. 3 poprawione i uzupełnione, Warszawa 2008, s. 82.

Niby-pośpieszne (jakby zabrakło czasu na dokończenie), a jednak celowe i przemyślane graficznie¹⁰⁶ nieuporządkowanie nie tylko zapisów, ale i całokształtu dzieła zachęca czytelnika do jego współtworzenia, eksperymentowania z kompozycją, tasowania wierszy. Skłania zatem do poświęcenia czasu zarówno na wymagającą lekturę, jak i skład. Odbiorca, poniekąd zgodnie z marzeniami poststrukturalistów,¹⁰⁷ staje się czytelnikiem, (współ)autorem, a nawet edytorem *dwunastu wierszy w kolorze*¹⁰⁸. Wymóg realizacji tych wcale nie łatwych czynności przekreśla – moim zdaniem – koncepcję Jacka Gutorowa, który po ukazaniu się poprzedniego tomu pisał: „Lektura powinna przybrać formę zaangażowaną: biegu, zatracenia w pędzie.”¹⁰⁹ Znacznie trafniej odnieść do liryki Miłobędzkiej uwagę Wiktora Szklowskiego: „[...] środkiem sztuki jest chwyt *udziwnienia* rzeczy oraz chwyt formy utrudnionej, zwiększającej trudności i **czas percepcji**, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien być więc **przedłużony**,”¹¹⁰

Sądzę, że pośpieszne odczytanie byłoby zgubne dla tej poezji. Natomiast pośpiech jej samej stanowi idiom liryki Miłobędzkiej, ale – należy również uczciwie dodać – nie od pierwszego tomu.

Debiutanckie *Anaglify*, publikowane od 1960 roku w różnych źródłach oraz w kilku wariantach¹¹¹, według Adama Poprawy są jedynie „[...] sugestią całości, której nie ma”¹¹², a ponieważ wzorują się na modelu romantycznego fragmentu, badacz pojmuje je jako przykład „formy w ruchu”, odpowiadającej przemienności

¹⁰⁶ Całość wykonano w ręcznej introligatorni poznańskiego grafika R. Bienerta. Por. http://www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc//eo_event_asset_publisher/eAN5/content/krystyna-milobedzka-dwanastcie-wierszy-w-kolorze, [dostęp: 23. 03. 2012]

¹⁰⁷ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 347 oraz R. Barthes, *Śmierć autora*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Kraków 2007, s. 355–359.

¹⁰⁸ Warto wspomnieć, że w przypadku futurystów to oni pełnili jednocześnie kilka ról: „[...] bywali więc autorami wierszy, okładek, kart tytułowych i typograficznego układu swych tekstów.” M. Kokońska, *Wizytówka plastyczna*, [w:] Tamże, *Antologia niemożliwa. Przypadek Słojów zadrzewnych Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 62.

Jak nawoływali awangardowi twórcy: „[...] poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki powinien sam ją wszędzie krzyczeć [...]” A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, [w:] *Antologia polskiego...*, s.6.

¹⁰⁹ J. Gutorow, *Zatrzymana w kadrze*, [w:] Tenże, *Księga zakładek*, Wrocław 2011, s. 43.

¹¹⁰ W. B. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużna, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia...*, s. 100. Pogrubienia moje – E. S.

¹¹¹ Zob. A. Poprawa, *Na początku było inne. Anaglify*, [w:] *Milobędzka wielokrotnie...*, s. 100.

¹¹² Tamże.

świata przedstawionego¹¹³. Z drugiej strony jednak, ich igranie z metodą encyklopedyczno-podręcznikowego opisu i tytułową techniką dającą efekt trójwymiarowości fotografii (która ze swej istoty jest jednak ujęciem obiektu w klatkę¹¹⁴), dodatkowo także stylistyka *Anaglifów* (przewaga zdań skończonych; regularna interpunkcja) oraz pełniące funkcję delimitacyjną liryczne puenty utworów, stwarzają efekt całości dzieła.

Wspomniany ruch w poemacie prozą, by przystać na określenie gatunkowe A. Poprawy¹¹⁵, jest również zastanawiający. Animizacja i antropomorfizacja stanowi najważniejszy sposób uzyskania analogii między światem ludzkim i główną bohaterką tomów – bogatą „resztą”. Ponadto wskazane środki dynamizują świat poetycki – widać to już na podstawie garstki cytatów: róża „[...] pulsująca ciemnymi żyłkami”¹¹⁶; „Podrażnione morze wyrzuca meduzy na brzeg. [...] Mówimy, że meduza spłaca dług/ morzu” [Z, A 10]; „Motyl. Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą! [...]” [Z, A 27]. Niekiedy ruch wiąże się z czasem mitycznym, choć w tomie nie sposób dopatrywać się za J. Gutorowem kolistej, cyklicznej koncepcji czasu¹¹⁷. Nie pozwala na to zakreślona użyciem czasu przeszłego oraz powtórzeniem zaimków „kiedy” granica oddzielająca od archaicznej, magicznej przeszłości:

Broszki żyły kiedyś na swobodzie. Mieszkały w ziemi, huśtały
się na gałęziach, biegały w lasach, spływały w dół po drzewach.
Kiedy żywica zakrzepła w bursztyn, kiedy owoce granatu stwar-
dniały tak, że można je było szlifować, kiedy słońcom powy-
padały kły a z nasion w szyszkach wyrósł następny i następny
las – wtedy broszki ujarzmioną szpilką.

[Z, A 26]

¹¹³ Por. Tamże.

¹¹⁴ Kwestia dynamizmu fotografii jest oczywiście bardziej złożona – również w kontekście poezji autorki *Anaglifów*: „Jak się wydaje, Miłobędzka pojmuje fotografię procesualnie, podobnie jak tacy jej teoretycy, jak François Soulages czy André Rouillé – jako sztukę w ruchu. Dla mistrzów tej sztuki naświetlenie światłoczułej błony nie jest bynajmniej końcem, ale początkiem długiego i fascynującego procesu „składania w całość”. P. Bogalecki, *Odpis treści: „żywa czerń”*. O Wykazie treści *Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Interpretować dalej...*, s. 458.

¹¹⁵ Por. Tamże.

¹¹⁶ K. Miłobędzka, *dopóki róża jest kwiatem*, [w:] Taże, *Zbierane 1960-2005*, Wrocław 2006, s. 9. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: Z, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytat oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *Anaglify* (1960) – A; *Pokrewne* (1970) – P; *Dom, pokarmy* (1975) – DP; *Wykaz treści* (1984) – WT; *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego* (1992) – PZ; *Imiesłowy* (2000) – I; *wszystkowiersze* (2000) – W; *Po krzyku* (2004) – PK.

¹¹⁷ Zob. J. Gutorow, *Glif*, [w:] *Księga...*, s. 34.

Także inne zdanie krytyka może zaskakiwać: „U Miłobędzkiej, a już zwłaszcza w *Anaglifach* czas nie wydaje się odgrywać szczególnie istotnej roli”¹¹⁸. By temu zaprzeczyć, wystarczy zwrócić uwagę na drugą strofę utworu otwierającego zbiór – spójnik „dopóki”, powtarzający się także w dalszej części tomu [Por. Z, A 9], nadaje efemeryczny charakter obrazowi i osadza go w ramy temporalne¹¹⁹:

[...]

Dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje
się – ludzie, zwierzęta i rośliny istnieją w sposób nie budzący
wątpliwości. Istnieją z zewnątrz i od środka.

[Z, A 7]

Rzeczywiście jednak z tej poetyckiej refleksji nie płyną konsekwencje charakterystyczne dla nieco późniejszej twórczości Miłobędzkiej (widoczne już w *Domie, pokarmach*). W *Anaglifach* ograniczenie czasowe nie zmusza bowiem do pośpiechu. Gotowość do szybkości, dotyczącej także poetyckiego zapisu, ujawni się jedynie w tekście klauzulowym. Utwór ten jest istotny nie tylko ze względu na sygnitywną pozycję w tomie. A. Poprawa, dostrzegając rezygnację z precyzji wypowiedzi na rzecz uzyskania wrażenia jej spontaniczności, wnioskuje o późniejszym powstaniu liryku¹²⁰. Na pewno pojawiający się – tak ważny dla tej poezji – motyw „wzniesionego do pędu” pióra, które ponosi klęskę, powtórzy się w tomach następnych, choć w jeszcze wyraźniej zmodyfikowanej stylistyce. W tym utworze styl wypowiedzi jest zbliżony do poważnej dykcji poetów Awangardy Krakowskiej. Podobnie jak T. Peiper, poetka poprzez dynamizującą „oscylację semantyczną” „[...] wikła słowo w taki kontekst wyrazowy, który odnosi je do różnych pól semantycznych jednocześnie, a więc aktualizuje jego homonimiczną gotowość.”¹²¹

¹¹⁸ Tamże.

¹¹⁹ Podobne znaczenie przypisują mu również P. Bogalecki, *Zbytek pisma. Ku poetyce niezrozumiałości*, [w:] Tenże, *Niedorozmowy...*, s. 55 oraz J. Grądział-Wójcik. Zob. Taże, „Spróbuj zbudować dom ze słów” *O wierszach „niezamieszkanym” Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 29–30.

¹²⁰ A. Poprawa, *Na początku...*, s. 104.

¹²¹ J. Sławiński, *Poezja...*, s. 98.

Stawia dwa znaki gwałtowne, wzniesione do pędu, próbuje
pusty rozmach koła, z góry strzęp lotu, znak ostrzem zadany
niecelnie, rozparte furkoce w potrzasku, podrywa z uporem,
wpada w miękką obręcz bez znaku nadziei. Słucham „pióro”
i patrzę „pióro”. Mówię ściśnięte, wybiega ku gorze puszyście,
opada z lękiem, wije się w gniazdo.

[Z, A 29]

Koncept bazujący tym razem nie na homonimii, ale polisemii wyrazu „pióro”, dający efekt „dwuwątkowości lirycznej fabuły”¹²², otwiera na wielość interpretacji i wprowadza w dalszą, „niepokojąco ciemną poetykę”¹²³, w której nie tylko pióro, ale i sens lirycznej wypowiedzi „opada z lękiem, wije się w gniazdo”.

2.2. DOGONIĆ CZAS

śpiesz się!

mów się!

zostaje ci ta chwila

[Z, PK 269]

W lapidarnym, bo zaledwie trójwersowym liryku, rozpoczynającym tom *Po krzyku* Krystyny Miłobędzkiej, mamy do czynienia z imperatywem mówienia¹²⁴. Jednakże nie o zwykłą mowę chodzi, lecz o szybką i efektywną. Co istotne, pośpiech nie narzuca bylejałości, ale oznacza próbę nadążenia za dynamiczną rzeczywistością („zostaje ci ta chwila”).

¹²² Określenie to odniesione do liryki J. Przybosia stosuje J. Sławiński – Tamże, s. 110.

¹²³ P. B o g a l e c k i, *Zbytek pisma...*, s. 58.

¹²⁴ W tej części pracy wykorzystałam fragmenty mojego licencjatu *W stronę milczenia*. Po krzyku *Krystyny Miłobędzkiej wobec niewystarczalności języka*, napisanego pod kierunkiem Prof. UŚ dr hab. Danuty Opackiej-Walasek, obronionego na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach i opublikowanego na stronie internetowej Śląskiej Biblioteki Cyfrowej: E. S u s z e k., *W stronę milczenia*. Po krzyku *Krystyny Miłobędzkiej wobec niewystarczalności języka*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2010, tekst dostępny na stronie internetowej: <http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=35308&from=publication>, [dostęp: 19.04.2012]

Ruch w poezji Miłobędzkiej traktowany jest niczym najgłębsza zasada życia: „[...] W kołysce świata/ jesteś, w wirze przemiany!” [Z, DP 124], liryka zaś – w mniemaniu poetki – jest wiedzą o nim¹²⁵, jego zapisem, a nawet próbą stawania się nim. Otwierając jedno ze spotkań, jako gość od razu stwierdza:

O czym może mówić człowiek podczas wieczoru autorskiego? Nie ma wyboru. Musi mówić o życiu i pisaniu. Życie jest ruchem. O życiu mówimy przecież tak: życie biegnie, płynie, ucieka, leci, toczy się, rodzi, odradza. Nie stoi, nie siedzi, nie śpi. Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia. Będę próbowała mówić o języku, który chce być ruchem. O języku swoich zapisów.¹²⁶

Ruch determinuje zatem również praktykę literacką. Autorka *Po krzyku* radzi w jednym z wierszy: „[...] biegnij biegnij, tyle twojego co zakłuje w piersiach” [Z, PK 282]. W liryku z tomu *Imiesłowy* parafrazuje słowa modlitwy: „ruch temu domowi, nie pokój, teraz i zawsze/ zapis ruchu” [Z, I 235]. W jeszcze innym formułuje wieloznaczne życzenie: „[...] żeby biec żeby biegło żeby ci się to wszystko naraz/ zbiegło [...]” [Z, PK 312] lub pyta retorycznie: „w jakim ty świecie żyjesz?/ w pędzącym”¹²⁷. Nie tylko żyjesz, ale i śnisz: „[...] coś szybkiego ci się śni” [Z, WT 147]. Nawet matki „[...] Wypuszczają dzieci przed siebie. Nie żeby trafiły. Żeby biegly.” [Z, WT 164].

Trudno stwierdzić z pewnością, czy presja pośpiechu w liryce Miłobędzkiej jest efektem własnej, indywidualnej determinacji – do takiego wniosku może skłaniać wypowiedź poetki, będąca opisem fotografii z młodości: „Dobiegłam w ostatniej chwili, już w czasie naświetlania. Jestem w jasnej smudze, z zamazaną twarzą. Wiem, że tam jestem, byłam a jednocześnie mnie nie ma – jakby puste miejsce. Może właśnie taki powinien być mój portret?”¹²⁸ Czy raczej wyrazem ogólnej presji współczesnej kultury do „szybkiego widzenia”¹²⁹, związanej z paradoksalnym sposobem doświadczania czasu: „Oto człowiek próbuje dogonić

¹²⁵ Por. K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 5-6.

¹²⁶ Taże, w *biegu szukam słów*, [w:] Taże, *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 31.

¹²⁷ Taże, w *w jakim ty świecie żyjesz?*, [w:] Taże, *Gubione*, Wrocław 2008, s. 13. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania przyjmuję skrót: G.

¹²⁸ J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 180. Prawdopodobnie do tej fotografii autorka odwołuje się również w jednym z wierszy: „[...] na której fotografii odbitej nieostro/ tę o ciebie starszą, tę o tobie cichą/ tę w ostatniej chwili dobiegłą [...]” [Z, I 217].

¹²⁹ M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 5–11.

czas, przyspieszając tempo życia [a poeta: pisanie – E. S.]. Zderza się z czasem tym silniej, im bardziej chce go oszczędzić.”¹³⁰ Zakładając trafność takiego przypuszczenia, można pokusić się o stwierdzenie, że pośpiech w poezji, jak i pośpiech samej poezji Miłobędzkiej jest jednym z wielu rozmaitych objawów zjawiska nazywanego przez socjologów i psychologów „chorobą pośpiechu”¹³¹, typowego dla kultury dyktatury czasu i prędkości, przywykłej do ponagłania: „Zsynchronizujcie swoje zegarki! Żyjemy w epoce nanosekundy! Hasłem dnia jest prędkość!”¹³²

Dość łatwo znaleźć argumenty przemawiające za słuszością tezy, że bieg ten ma jednak całkiem konkretną proveniencję – wszak autorka nigdy nie kryła poetyckich fascynacji:

Znalazłam dla siebie w polskiej poezji trzech poetów, z których każdy stworzył inny język porozumiewania się ze światem i czytelnikiem. Leśmian – język najbliższy natury, Białoszewski – język najbliższy mowie potocznej, Karpowicz – język najbliższy dzisiejszego języka nauki. Wspólną zasadą tych języków jest **ruch** – u Leśmiana ruch przeistoczeń, któremu podlegają wszystkie istnienia, u Białoszewskiego ruch codziennych kontaktów między ludźmi, współbywania ludzi i rzeczy, u Karpowicza ruch myśli badającej swoje możliwości i własne granice.¹³³

Dodaje entuzjastycznie:

Za każdym razem zdumienie i radość z istnienia takiej poezji. Teraz wiem, że te moje kolejne olśnienia były wyborem określonej tradycji literackiej, która sięga hen w niepojęty ruch poetyckich obrazów Słowackiego i jeszcze głębiej do *Metamorfóz* Owidiusza.¹³⁴

Jednakże, co istotne, czerpanie z pewnej tradycji nie przeszkadza traktować pośpiechu jako idiomu liryki Miłobędzkiej. Dla potwierdzenia tego można odwołać się do twórczości Mirona Białoszewskiego, o której Zbigniew Bieńkowski pisał: „Powstają zdania pokieroszowane, jakby przed-stylistyczne, jeśli nie przed-gramatyczne. Ich urodą jest spontaniczność zapisu, spontaniczność sztucznie

¹³⁰ D. Opacka-Walasek, *Paradoksy...*, s. 41.

¹³¹ Zob. J. Gleick, *Dyktator czasu*, [w:] Tenże, *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*, przeł. J. Bieroń, Poznań 2003, s. 17.

¹³² Tamże, na okładce.

¹³³ K. Miłobędzka, *Leśmian...*, s. 5. Pogrubienie moje – E. S.

¹³⁴ Tamże, s. 6.

(artystycznie) pośpieszna, sztucznie (artystycznie) byle jaka.”¹³⁵ Warto zauważyć, że Miłobędzka i autor *Obrotów rzeczy* wspólnie praktykują 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 ruch¹³⁶. Parę lingwistów łączy bieg i jego przyczyny; dzieli tempo. Białoszewski, chcąc sprostać rzeczywistości i jednocześnie nieco obawiając się ruchu¹³⁷, wyznaje zasadę: „prędko, prędko, ale bez niecierpliwości. W rytmie!”¹³⁸ Bardziej zdecydowanie ponagla Miłobędzka. Jej dewizę sformułowałabym tak: „prędko, prędko, coraz prędzej! Niech zostanie samo *biec*!”.

Oznaki aż tak intensywnego biegu muszą być nader wyraźne – brak tchu człowieka z wiersza, brak słów podmiotu czynności twórczych, brak tytułów utworów. W zapisach poetyckich skutkuje on mnogością metafor otwartych, uciętych wersów, a nawet urwanych słów. Występuje też tendencja niejako opozycyjna – gromadzenie czasowników, zwłaszcza w formie imiesłowowej lub bezokolicznikowej. Sygnałem błyskawicznej rejestracji obrazu lirycznego jest kontaminacja wyrazów (zabieg spotykany również w liryce Leśmiana i poezji futurytów), a dowodem pośpiechu – jak pisze Stanisław Barańczak – „charakterystycznej natychmiastowości kształtowania się wypowiedzi”¹³⁹ – gramatyczne niepoprawności, szczególnie konstrukcje anakolutowe. Pozorny brak artystycznej kontroli pozwala nawet na, rzecz jasna celowe, przejęzyczenia i potknięcia stylistyczne, występujące w funkcji środków literackich¹⁴⁰ – „plebejuszy stylu”¹⁴¹. Język poetycki Miłobędzkiej, inspirowany wyraźnie mową i zabawą dzieci, szczególnie dziecięcymi wyliczankami (choćby takimi jak ta: „to za mamę, to za

¹³⁵ Z. Bieńkowski, *Anty-Peiper*, [w:] Tenże, *Poezja...*, s. 123.

¹³⁶ Na te powody śpiesznego pisania Białoszewskiego zwraca uwagę G. Borkowska, *Pędy, rytmy. Jeszcze o Białoszewskim*, [w:] Szybko i szybciej..., s. 142–143.

¹³⁷ Por. Tamże, s. 145.

¹³⁸ Tamże, s. 153.

¹³⁹ S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] Tenże, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988, s. 65.

¹⁴⁰ Por. Tamże.

¹⁴¹ Określenie T. Karpowicza. Poeta przygotowuje szczegółową listę stosowanych przez Miłobędzką „mącieli stylu klasycznego”: anakolut, katachreza, anapodoton syllepsis, elipsa, aposjopeza, zeugma, tapeinosis itd. T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie internetowej: http://www.biuroliterackie.pl/przystań/czytaj.php?site=100&co=txt_0941, [dostęp: 10.10.2009].

tatę, to za pieska, to za myszkę [...]” – Z, DP 140)¹⁴², przypomina nieco *zaumnyj jazyk* Wilemira Chlebnikowa i Aleksieja Kruczonycha. Piotr Sobolczyk natomiast, czyniąc aluzję do „wyrw z zamyśleń” Białoszewskiego, określa wiersze Miłobędzkiej jako „wyrwy z zadyszeń”¹⁴³ i, doprawdy, trudno nie przyznać mu racji.

W takim rozumieniu klauzulowy wers przytoczonego na początku rozdziału utworu: „zostaje ci ta chwila” (jedyne sformułowane nie w trybie rozkazującym, a oznajmującym) pojmuję raczej nie jako obietnicę czy nawet nie jako radę, ale ostrzeżenie, mające zwiększyć pośpiech, a zatem spotęgować lokucję pierwszego zdania. Cel jest bowiem ambitny – chodzi o uchwycenie, porównanego przez Aleksandrę Stokłosę do „wszechwładnego i wszechobecnego żywiołu”¹⁴⁴ – „teraz wieczności” [Z, WT 147]. Niezwykle ważnego w tej liryce, zwłaszcza jeśli wierzy się egzystencjalnej wypowiedzi autorki:

Ta chwila, to jest majątek doświadczenia. Wiem, że jest tylko ta chwila, w której idzie się razem w góry, ta chwila, w której stawia się ten krok, ta chwila, w której się umiera i z takich chwil składa się całe życie. Nic więcej nie ma. Jest tylko cena i wartość każdej chwili. W życiu jest tylko teraz. Nie ma naprzód, nie ma w tył. Jest ten czas, w którym stoimy na półce i ten, w którym już nikogo tam nie ma – kilka sekund.¹⁴⁵

lub jej lirycznym wyznaniom:

należę do dziś, do **tego krótkiego** dnia
do **teraz** bez jutra i wczoraj

udźwignąć **tę lekką!**

¹⁴² K. Miłobędzka chętnie korzysta z tzw. folkloru dziecięcego również w dramacie dla najmłodszych: K. Miłobędzka, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 1995. Zdaniem M. Karasińskiej, stanowi on „podstawową tkankę kompozycyjną”. Co więcej, oryginalność tych tekstów teatralnych opiera się właśnie na zastąpieniu określonej fabuły „afabularnymi strukturami znanych z podwórka gier”. M. Karasińska, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, „Polonistyka” 1995, nr 9, s. 586.

Warto zaznaczyć, że również w twórczości dramatycznej wyraźnie przewija się motyw upływającego czasu. M. Karasińska pisze: „*Siała baba mak* [...] jest przede wszystkim grą w czas dotykającą zagadnienia przemijania jednostki.” Tamże, s. 587.

¹⁴³ P. Sobolczyk, *Dyszenie*, „Topos” 2004, nr 3–4, s. 245.

¹⁴⁴ A. Stokłosa, „Nieuchwytnie”. *Kategoria chwili w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Znaki współczesności. Szkice o poezji i prozie*, red. K. Makles, A. Nęcka, Katowice 2010, s. 164.

¹⁴⁵ J. Borowiec, *Szare światło...*, s. 170. W wypowiedzi K. Miłobędzka nawiązuje do tragicznej śmierci ojca podczas wspinaczki górskiej.

Interpretacja zwłaszcza ostatniego wersu, przez typową dla tej poetyki eliptyczność wypowiedzi, sprawia wrażenie problematycznej. Jeżeli „lekką” jest formą narzędnikową, można dopowiedzieć „udźwignąć lekką ręką” (podobnie jak traci, rozdaje, pozbywa się lekką ręką, bez żadnego żalu ani zbędnego namysłu). Nadal jednak tajemnicą pozostanie co trzeba udźwignąć. Chwilę obecną (owo samotne teraz)? A może, jak sugerowałyby oksymoroniczny charakter passusu „udźwignąć tę lekką!”, prawdę o braku jutra i wczoraj – tak prostą, że aż lekką i zarazem tak trudną do przyjęcia, że aż uniesienie jej wymaga sporego wysiłku¹⁴⁶.

Warto zauważyć, że na płaszczyźnie fonetycznej dominacja głosek zwarto-wybuchowych (t, k), przekreślająca krótkotrwałą, a przez to nieudaną imitację płynności, lekkości – stworzonej przez spółgłoskę l („należę”, „lekką”) – potęguje wrażenie podzielności mowy poetyckiej, a przez to również podzielności czasu na drobiny. Negacja odległej perspektywy czasowej skłania więc do afirmacji chwili. W świecie poetyckim Miłobędzkiej, niewolnym od paradoksów Eleatów:

Każda chwila to istota „teraz”, a w chwili – tej efemerycznej strukturze – wszystko się dzieje, przeistacza i zmienia, sprawiając jednocześnie, że moment, który stanowi o granicy zmienności i każdorazowego „nicestwienia”, jest nieuchwytny.¹⁴⁷

Czy można zatem ująć chwilę obecną w słowie poetyckim? Zdaniem Magdaleny Grabczyńskiej¹⁴⁸ – nie, ponieważ, wbrew uporowi Miłobędzkiej, a zgodnie z jej twórczymi rozterkami, słowo poetyckie pozostaje zawsze

¹⁴⁶ M. Grabczyńska w jeszcze inną stronę kieruje swoje interpretacyjne uwagi. Dla niej „lekką” oznacza tę, która utożsamia się z chwilą, z dziś, z krótkim dniem. Zob. M. Grabczyńska, *Miłobędzka w Krainie Czarów...*, s. 119.

¹⁴⁷ A. Stokłosa, „Nieuchwytnie”..., s. 165.

Wobec współczesnych osiągnięć nauk ścisłych problemem nie wydaje się sama podzielność czasu, ale właśnie umiejętność dostrzeżenia granic: „Fizycy cząstek mogą zamrozić sekundę, otworzyć ją i badać jej poskręcane wnętrza jak chirurg wnętrze żołądka, lecz w normalnym życiu, gdy zdarzenia zachodzą w odstępach tysięcznych cząstek sekundy, nasze umysły nie potrafią odróżnić przeszłości od przyszłości. Cóż możemy uchwycić w ciągu nanosekundy? [...] W ciągu milisekundy kij napiera na piłkę; kula zdąży przebić czaszkę i wyjść z drugiej strony; kamień przecina nieruchomą taflę jeziora, a niepowtarzalna geometria plusku wykwita nad powierzchnią wody. W ciągu nanosekundy piłki, kule i krople pozostają nieruchome.” J. Gleick, *Dyktator...*, s. 14.

Na związek popularyzacji sukcesów fizyków z częstością tematyzowania chwil, mgnień i nanomomentów w liryce polskiej drugiej połowy XX wieku zwraca uwagę D. Opacka-Walasek – Taże, *Wstęp*, [w:] Taże, *Chwile i eony...*, s. 10.

¹⁴⁸ Zob. M. Grabczyńska, *Miłobędzka...*, s. 120.

nieprzystawalne, lekko spóźnione względem zbyt szybko zmieniającej się rzeczywistości. Jednakże, ponieważ czytamy w wierszu *Dom, pokarmy*: „[...] Stąd na później biegnę. [...]” [Z, DP 105], a w innym: „[...] wie, że biegnie do *za późno* i biegnie” [Z, WT 162]; wysiłek trzeba podjąć. M. Grabczyńska wyjaśnia to, zestawiając analizowany wiersz z fragmentem tak cenionej przez Miłobędzką książki Lewisa 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!¹⁴⁹

Alicja biegnie, nie przebywając żadnej drogi, ale jej „ruch” był niezbędny, żeby „[...] 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.”¹⁵⁰ Tak rzecz ujmując, nasuwa się spostrzeżenie, że żyje się, póki się mówi i odwrotnie. Czy zatem cytowany na wstępie rozdziału wiersz nie staje się rodzajem poetyckiego zaklęcia o magicznej funkcji, zbliżonej do „nuconej” w utworze klauzulowym *Po krzyku „przebudzanki”*?

zaśpiewam ci przebudzankę:

pod ciężkim śniegiem na zielonej trawie...

[Z, PK 328]

Czy w obu utworach, tworzących jakby klamrę kompozycyjną tomu, nie chodzi o zaklinanie czasu, o zwalczenie najgłębszego snu, ostatecznego zamilknięcia? Warto zwrócić uwagę, że we wcześniejszym dorobku poetki odnajdziemy także i przeciwieństwo „przebudzanki” – kołysankę, w której potwierdzony zostaje związek między odejściem w wielką ciszę a brakiem choćby nawet subtelnego ruchu¹⁵¹:

¹⁴⁹ L. Carroll, *Przemyślenia Alicji w Krainie Czarów. O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra*, przeł. i wstęp M. Słomczyński, Wrocław 1990, s. 147–148.

¹⁵⁰ M. Grabczyńska, *Milobędzka...*, s. 120.

¹⁵¹ Miłobędzka pisząc o przemijaniu, nie stroni również od żywiołu elegijnego. Widać to wyraźnie w wierszu *w jego śmiechu twoja twarz...*, który jest „[...] mocno osadzony w tradycji elegijnej,

[...] Co przyjmuje,
co oddala, nie jest głębią, nie jest ruchem, kołysaniem – to są
przyjęcia i odejścia w wielką ciszę.

[Z, A 39]

Możliwe zatem, że wiersz *spiesz się!* winno się traktować jako rodzaj mantry, której echo usłyszymy jeszcze w tomie *Gubione*:

mów
nie zatrzymuj się

(nie zatrzymuj siebie)

[G 17]

Zestawione liryki łączy nie tylko podobieństwo planu treści, ale i budowy. Nakazują bowiem śpieszne mówienie, jak i same wydają się śpiesznie napisane. Sygnałem realizacji relewantnej cechy tej poetyki jest w wierszu *spiesz się!* konstrukcja anakolutowa: „mów się”. Zadziwia ona Adama Poprawę: „Mów się! Tak się przecież nie mówi!”¹⁵² 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.¹⁵³

„Mów się” staje się w takim ujęciu wyzwaniem projekcji własnej osoby, budowaniem tożsamości dzięki snutej opowieści. Zdaniem Paula Ricoeura, mówienie o sobie jest strategią *homo narrans*, pozwalającą na samozrozumienie,

zarówno ze względu na aktualizację przynależnych do tego gatunku toposów, jak i intertekstualną relację do *Elegii Dziewiętej* Rainera Marii Rilkego.” K. K a i s e r, „*Tu czas wyrażalnego, tu jego ojczyzna.*” *O wierszu Krystyny Miłobędzkiej* (w jego śmiechu twoja twarz...), [w:] *Zamieranie. Lektury*, red. G. O l s z a ń s k i, D. P a w e l e c, Katowice 2008, s. 120.

¹⁵² A. P o p r a w a, *Epigramaty niemożliwe*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 24, s.12.

¹⁵³ Tamże.

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.”¹⁵⁴

Miłobędzka także jest daleka od pełnego sukcesu. Jednak, w *spiesz się!* zgubna okazuje się chyba przede wszystkim ułomność języka. Zauważona przez A. Poprawę konieczność lingwistycznego uogólniania, 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”¹⁵⁵.

Wobec tego, bardziej zastanawiające jest pytanie, dlaczego właśnie „się” jest przeszkodą? Dlaczego winę ponosi zaimek zwrotny, ta – obok przyimków – najmniejsza, a więc i ekonomiczna czasowo, zatem faworyzowana przez poetkę część mowy? Czy rezygnując z niej, nie rezygnuje się tym samym już z wiecznie spóźnionego języka? Jeśli tak, to nakaz mówienia i jednoczesna niemożność wypowiedzenia muszą prowadzić do aporii.

A może mamy do czynienia tylko z pozornym paradoksem¹⁵⁶ – znikającym, gdy potraktujemy wiersz jako tekst o rozbudowanej funkcji fatycznej, adresowany do tajemniczego „ty”, w którym człowiek z wiersza (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”¹⁵⁷ – powinien oznaczać „nie przerywaj sobie,

¹⁵⁴ M. P. Markowski, *Hermeneutyka*, [w:] Tenże, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2007, s. 185.

¹⁵⁵ E. Wąchocka, *Milczenie w dramacie – dramat milczenia*, [w:] Tenże, *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. Stanińska, wstęp B. Suchodolski, Warszawa 1971, s. 70.

¹⁵⁶ Zdaniem L. Banowskiej, każdy paradoks w literaturze jest sformułowaniem opartym na „[...] **pozornej** wewnętrznej sprzeczności”. Tenże, *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 2, s. 162. Pogrubienie moje – E. S.

¹⁵⁷ Zarazem celnie i dowcipnie określa tę właściwość poezji Miłobędzkiej J. Roszak: „Wiersze dziecięco bezpośredniej poetki są po dziecięcemu rozbrykane.” J. Roszak, *Milobczarnia*, [w:]

mów dalej”. Dodatkowo, przy założeniu, że T. Cieślak-Sokołowski słusznie przypisuje zaimkowi „się” właściwość „poddania władzy czasu”¹⁵⁸, można by go uznać za formę nacisku szybkiego mówienia, okazanie szacunku dla chwili czy też sugestię podjęcia próby jej dogonienia.

Zwykle nie jest to proste zadanie. Emil Cioran obrazuje prawdopodobną klęskę:

Na próżno czepiam się chwil – umykają mi, każda z nich jest mi nieprzyjaciółką, odpycha mnie, otwarcie oznajmia, że nie ma zamiaru ze mną się kompromitować. Wszystkie są mi niedostępne, wszystkie, jedna po drugiej, ogłaszają moją izolację i klęskę.[...] Uderzającą cechą każdej z chwil jest jej zadyszka, zziąbanie, a nie przechodzenie w chwilę następną. Wytwarzam martwy czas, wielkimi haustami łykam czad stawania się.¹⁵⁹

Mimo zadyszki języka poetyckiego Miłobędzkiej, zziąbane chwile wydają się biec szybciej. Toteż nawet jeśli same nie są duszące, ma się ochotę je udusić:

[...]

Teraz jest teraz (wczesne późno).

Prześcignąć czymś dziury w pościeli.

Za pięć, pięć po, ach udław się.

[...]

[Z, WT 146]

Thomas Hylland Eriksen wysuwa tezę, że w świecie opętanych terażniejszością, dla których ciągłość czasu jest zachwiana, paradoksalnie, „[...] nawet *tu i teraz* są dziś zagrożone, ponieważ następna chwila nadchodzi tak prędko, że trudno jest przebywać w tej, która jeszcze trwa. Żyjemy wpatrzeni w punkt wysunięty o kilka sekund w przyszłość [...]”¹⁶⁰ – w owo „za pięć”.

Miłobędzka wielokrotnie..., s. 88. Poetyckim zabawom Miłobędzkiej wiele miejsca poświęca P. Bogalecki – zob. Tenże, *Dzieciństwo języka*, [w:] *Niedorozmowy...*, s. 23–146.

¹⁵⁸ T. Cieślak-Sokołowski, *Niepewne zapisy*, „Dekada Literacka” 2005, nr 1, s. 67.

¹⁵⁹ E. Cioran, *Wypaść z czasu*, [w:] Tenże, *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 169–170.

¹⁶⁰ T. H. Eriksen, *Wstęp. Uwaga na luki!*, [w:] Tenże, *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, przeł. G. Sokoł, Warszawa 2003, s. 11–12. Z nieco innej strony problem naświetla F. Jameson. Zdaniem socjologa literatury i kultury, utrata poczucia czasowej ciągłości jest syndromem schizofrenii, przy czym przyjmuje on za J. Lacanem, że doświadczenie czasu jest dziełem języka. Zatem schizofrenia (pojęcie używane w funkcji opisowej, nie zaś

Antropolog skutek skrajnego pośpiechu określa jako „tyranię chwili”. Chyba nie bez racji. Trudno oprzeć się wrażeniu, że teraz, które od razu oznacza „wczesne późno” (a więc jest natychmiastowo anihilowane), rzeczywiście ma coś wspólnego z tyranią.

Tym bardziej dręczący wydaje się kłopot zapisu strumienia życia, dynamiki stawiania, procesualności świata. Według Anny Kałuży Miłobędzka „[...] uznaje, że [...] fascynacja procesami odradzania się życia, witalności i nieskrępowanej energii, wydatkowanej zupełnie nieekonomicznie, powinna wpływać na pisanie, które [...] jest spłacaniem długu światu.”¹⁶¹ Wydaje mi się, że lektura zwłaszcza wcześniejszych utworów przekonuje, iż poetka w zachwycie nad sferą *élan vital* jest bardzo bliska swojemu ulubionemu filozofowi – Henriemu Bergsonowi. Autor *Ewolucji twórczej* przyjmuje, że możliwa jest do osiągnięcia świadomość, potrafiąca ogarnąć pęd życiowy w całości¹⁶². Nie może się to jednak rozegrać na drodze pojęć, zrównujących to, co nierówne¹⁶³. Język nie jest w stanie ująć bez zniekształceń rzeczywistości *élan vital*, ponieważ zawsze powoduje uschematyzowanie tego, co zmienne. Aby wyrazić niewystarczalność pojęć w filozofii, H. Bergson wykorzystuje (zdaniem Gastona Bachelarda, zbyt często, co grozi również mechanicyzmem¹⁶⁴) metaforę szuflady – pojęcia są szufladami, używanymi do klasyfikacji poznania.

Warto przypomnieć, że również przywołani formalisci rosyjscy przestrzegali przed zrutynizowanym słowem powodującym zakrzep rzeczywistości i pragnęli twórczości, odnawiającej widzenie świata¹⁶⁵, stąd też chwyt udiwnienia,

diagnostycznej), polega na niezwykle intensywnym doświadczaniu teraźniejszości oraz „[...] osobnych, oddzielnych, nieciągłych, konkretno-zmysłowych znaczących, które nie łączą się w spójne zdanie.” F. Jameson omawia zagadnienie na przykładzie poezji lingwistycznej B. Perelmana. Zob. F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czaplinski, *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 203–209.

¹⁶¹ A. Kałuża, Krystyna Miłobędzka: *aludzkie*, [w:] Taże, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 193.

¹⁶² Por. B. Leśmian, *Z rozmyślań o Bergsonie* [1910], [w:] Tenże, *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Warszawa 1959.

¹⁶³ 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 praprzżyciu, 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*, przeł. B. Baran, [w:] Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, wyd. 4 zmienione, Warszawa 2004, s. 182.

¹⁶⁴ Zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1, s. 233–235.

¹⁶⁵ Por. M. P. Markowski, *Formalizm rosyjski*, [w:] Tenże, A. Burzyńska, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik...*, s. 118.

„nieułatwienie zrozumienia”, „mowa utrudniona, nieprawidłowa” – jak pisze W. Szklowski¹⁶⁶. Dla polskiej poezji kluczowa kategoria niezrozumiałości¹⁶⁷ również wyrasta z marzenia o nowym języku liryki. Wszak jak przekonywał Tymoteusz Karpowicz, Miłobędzka przynależy...

[...] 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 bezsłowa.¹⁶⁸

Rasowa przedstawicielka neoawangardy, niezłomna, ale i kapryśna poszukiwaczka świeżych form, żadnej chyba nie ufa: „W jakiejś chwili formy zapisu wyczerpują się, nie mieszczą się w nich albo najzwyczajniej mnie nudzą. Wtedy staram się [...] robić inaczej.”¹⁶⁹ Jak zauważa Katarzyna Kuczyńska-Koschany, poetka zrzuca z siebie starą skórę, ponieważ obawia się języka gotowego, danego¹⁷⁰. Wie, że uwięzienie w jego klatce bywa doświadczeniem bolesnym, a może nawet dla liryki starającej się pozostawać w pośpiesznym ruchu zabójczym:

[...]
czy ktoś cię widział wychodzącą z zeszytu w kratkę każde
zdanie dobrze zamknięte i swoim zamknięciem wciąga
w zamknięcie, klaustrofobia języka, który dotknął ściany, ściany
gazety, ściany głośników
[...]

[Z, WT 154]

¹⁶⁶ W. B. Szklowski, *Sztuka...*, s. 95–111.

¹⁶⁷ Kategorii tej poświęcone jest osobne studium: P. Bogalecki, *Niedorozmowy...*

¹⁶⁸ T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

¹⁶⁹ *Słownik subiektywny Krystyny Miłobędzkiej*, spisał J. Borowiec, „Pro Arte” 2006, nr 23, s. 5, cyt za: J. Roszak, *Milobczarnia...*, s. 84.

¹⁷⁰ Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Milobędzka, macierzyństwa* [w:] *Milobędzka wielokrotnie...*, s. 135. Refleksja ta powtarzana jest oczywiście przez wielu badaczy. I tak A. Stokłosa pisze: „To poezja, która w bardzo przemyślany sposób hołduje inności języka i wyznacza mu nowe horyzonty komunikowania. Ponadto ma aspiracje *wypowiadania się inaczej*, ustalenia własnego źródła twórczej ekspresji i innego wymiaru artykulacji siebie przez pryzmat swego indywidualnego związku ze światem.” A. Stokłosa, *Osobna poezja Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie internetowej:

http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3193, [dostęp: 23.10.2011].

P. Sobolczyk wskazuje, że także poetyckie konwencje pozostają w ruchu: „[...] poezja Miłobędzkiej dzieje się w biegu i ruchu, a więc w nieustannej przemianie. Konwencje pojawiają się i znikają.” P. Sobolczyk, *Na awangardowym marginesie*, „Tygiel Kultury” 2008, nr 1–3, s. 80.

Warto zaznaczyć, że w wierszu, którego fragment został właśnie przytoczony, klatce lingwistycznej towarzyszy druga – egzystencjalna¹⁷¹. Motyw ten powraca w nowym, wydanym w marcu tomie:

jej zawsze zamknięcia

jej za ciasno

za ciemno

za głucho

jej za – wiersze¹⁷²

W powyższym tekście, pierwszym z *dwunastu wierszy w kolorze*, anaforyczne powtórzenia „jej” oraz „za” potęgują wrażenie uwięzienia w lingwistycznej pułapce. Nieznośne poczucie zamknięcia, ciasnoty, ciemności i głuchoty, towarzyszące (zawsze) językowi (tak jakby pejoratywne „za [bardzo]” określało istotę wierszy), sprzyja chęci ucieczki w za – wiersze. Wycofanie się po-za słowo poetyckie, nawet to napisane ledwo dostrzegalnym kolorem, oznacza ucieczkę w milczenie – w biel (w przypadku tego tomu: eleganckie écru) kartki, która nie jest już ani za ciasna, ani za ciemna, ani za głucha.

Na podstawie twórczości Miłobędzkiej nietrudno wyciągnąć wniosek, że pojęcia (zwłaszcza pojęcia-klatki) zabijają myśl, a rzeczywistości odbierają jej dynamikę. Zdaniem filozofa życia – Georga Simmla – dzieje się tak, dlatego że w (prze)życiu obecny jest niewyraźny pierwiastek, zatem ilekroć łudzimy się, iż

¹⁷¹ Motyw szerokokorozumianych klatek w liryce Miłobędzkiej analizuje A. Czyżak, *Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 154–162. Tekst dostępny jest także na stronie internetowej:

http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3192, [dostęp: 24.10.2011].

¹⁷² K. Miłobędzka, *jej zawsze zamknięcia...*, [w:] *Taże, dwanaście wierszy w kolorze*, Wrocław 2012, k. 1. W dalszej części pracy na oznaczenie tomu stosuję skrót Dw i zapisuję numer karty.

znaleźliśmy odpowiednią formę wyrazu (z natury statyczną), tylekroć (dynamiczne) życie ją transcenduje, przekracza, łamie¹⁷³. Nie chodzi zatem jedynie o ilościową ograniczoność form językowych – choć i ta rozczarowuje, o czym świadczy lektura krótkiego, sprawiającego wrażenie pośpiesznie zapisanej poetyckiej impresji, aforyzmu, a może zasłyszanej w biegu uwagi¹⁷⁴, utworu:

...i słów, dziewczyno, jest zawsze mniej
a żywego więcej niż potrafisz znaleźć

[Z, PK 290]

Wydaje się, że głównym problemem pozostaje jednak wrodzona, jakościowa ułomność języka oraz ułomność posługującej się tym językiem. Miłobędzka tak wypowiada się o sobie i o własnej twórczości:

Czuję się stworzeniem ciężkim, niezdarnym, źle widzącym, źle słyszącym, źle mówiącym. To stworzenie chce wydać się sobie i innym zgrabne i lekkie. Udaje, że doskonale umie żyć i łatwo pisać, bez wysiłku. A przecież ciągle uczy się życia i pisania. Boi się własnego niezdarstwa i tego, że zobaczą je inni. Mówiąc o sobie i swoim pisaniu to mówić o niedoskonałości. Pozostanę tym ciężkim ptakiem.¹⁷⁵

Jeśli dać wiarę słowom poetki, można by na określenie jej kondycji, użyć terminu Jana Jakuba Rousseau: *animal péverti*. Według filozofa człowiek jest „[...] zwierzęciem zdeprawowanym, niezdolnym do bezpośredniej reakcji na bodźce płynące ze świata. Bodźce pojawiają się zawsze *za wcześnie*; reakcje człowieka pochodzą zawsze *za późno*.”¹⁷⁶ Tak jak w tym oto krótkim utworze:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmu-
rze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu

¹⁷³ Zob. G. Simmel, *Transcendencja życia*, [w:] Tenże, *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Warszawa 2007, s. 32–33.

¹⁷⁴ Oczywiście odpowiedzi na to, czym właściwie cytowany utwór jest, można podać znacznie więcej, np. A. Legeżyńska wskazuje na jego pieśniową stylizację – zob. Taże, *Lingua defectiva. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] Taże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 326.

¹⁷⁵ K. Miłobędzka, *gubione po drodze*, [w:] Taże, *znikam. jestem. cztery wieczory autorskie...*, s. 45.

¹⁷⁶ A. Bielik-Robson, *Poza zasadą obecności. Kilka uwag o doświadczeniu czasu w fenomenologii i psychoanalizie*, [w:] „Fenomenologia” 2003, nr 1, s. 118. Kursywa – A. B-R.

[Z, I 212]

Problem, tym razem natury heraklitejskiej, dotyczy przede wszystkim słowa podstawowego – „jest”, ale także pozostałych wyrazów. Zauważmy, że forma zapisu „chmu-rze”, poprzez przeniesienie, już nawet graficznie wydaje się pęknięta. W innym tekście lingwistyczną rysę sygnalizuje metafora: „Mowa pęknięta szklanka” [Z, WT 145]. Demaskacją słabości języka i konsekwencją „poetyki nienadążania” są również wersy pochodzące z otwierającego *Imiesłowy* liryku:

to nie jest
to byłoby
gdyby zdążyło być każdym
w każdej (tej, już tamtej chwili)

[Z, I 209]

jak również dalszy wiersz tego tomu:

z czego zrobić gwiazdę
jasno dotknięte, ciemno powiedziane
zanim jest jest
jest nie ma

roześmiać się, wzruszyć ramionami
tak rozłożyć ręce.

[Z, I 231]

Wcale nie mam ochoty wzruszyć ramionami i rozłożyć rąk. Wydaje się bowiem, że tak istotny problem liryki Miłobędzkiej zasługuje na nieco głębszą analizę. Sądzę, że całkiem dobrym kontekstem filozoficznym dla cytowanych utworów jest Husserliańska koncepcja retencji, niesłusznie chyba uznana przez J. Gutorow za szaloną¹⁷⁷. Owszem, czytamy w mało urzekającym żargonie:

¹⁷⁷ Zob. J. Gutorow, *Glif...*, s. 28.

Ze świadomością *teraz* koniecznie wiąże się świadomość tego, co właśnie minione, a ta świadomość sama jest znów pewnym *teraz*. Żadne przeżycie nie może się kończyć bez świadomości tego kończenia i zakończenia się, i jest to nowe wypełnione *teraz*. Strumień przeżyć jest nieskończoną jednością, a forma strumienia jest formą obejmującą z konieczności wszystkie przeżycia pewnego czystego Ja[...].¹⁷⁸

Mimo to, zestawienie tez Edmunda Husserla z lirykami poetki może okazać się ciekawym, a nawet płodnym eksperymentem. Zdaniem twórcy fenomenologii, uprzywilejowana przez niego teraźniejszość jawi się jako zawsze wymykająca się chwila, dlatego każdy akt świadomości składa się z trzech faz czasowych: percepcji/impresji („*teraz*”), retencji („*już nie*”) oraz protencji („*jeszcze nie*”) ¹⁷⁹. Następują one po sobie szybko, tak jak niemal przezroczyste „nałożenia” w wierszu Miłobędzkiej:

nałożenia
nie ma na jest
jest na będzie
przedchwila na chwilę
przesunięcia
o łzę o nic o jeden wiersz
sprzed ciebie dziecko, sprzed wojny, sprzed siebie tej co tu
siedzi na ławce z rzeką za plecami, sprzed tego cykania świersz-
cza

przezroczyste w przezroczystym

[Z, I 228]

W swoich analizach filozof najwięcej uwagi poświęcił retencji, ona też wydaje się być najistotniejsza dla interpretacji chyba większości utworów poetki. Twórca fenomenologii porównywał ją do ogona komety, który choć nie może być utożsamiany z samą kometą, jest mijaniem jej obecności. Podobnie w retencji

¹⁷⁸ E. Husserl, *Ogólne struktury czystej świadomości*, [w:] Tenże, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulantka, wstęp R. Ingarden, t. 1, Warszawa 1967, s. 274. Rozstrzeleńie – E. H.

¹⁷⁹ Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Zagadka czasu*, [w:] Taże, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003, s. 30. Kursywa – H. B-G.

uchwycona jest chwila w jej zanikaniu¹⁸⁰. Hanna Buczyńska-Garewicz nazywa ją zatem „[...] aktem bezpośrednio chwytającym przemianę *teraz* w *już nie*, poznającym chwilę w jej wycofywaniu się z teraźniejszości i znikaniu w nieobecności”¹⁸¹. Pisz dalej: „Retencja ciągle *trzyma* jako obecne to, czego już nie ma, co zniknęło, ale, co było obecne tak niedawno, że jeszcze je słyszymy czy widzimy, choć już nowe doznanie zajmuje jego miejsce.”¹⁸²

Cenna wydaje się tutaj uwaga Agaty Bielik-Robson: „Intencją [...] [Husserla – E. S.] jest utrzymać mit doskonałej obecności w teraźniejszości, w której czas ulega zawieszeniu i unieważnieniu; natomiast niepokój, dotyczący natury retencji, zdradza niepewność co do sukcesu przedsięwzięcia, na jakim spoczywa cała architektonika rozumu fenomenologicznego.”¹⁸³ Uważam, że chociaż poezję Miłobędzkiej można potraktować jako wyraz dążenia do zsynchronizowania zapisu z percepcją i ocalenia teraźniejszej obecności w słowie poetyckim, tym, co zazwyczaj udaje się w niej utrwalić jest co najwyżej właśnie retencja, stąd zapewne takie bogactwo funktorów czasotwórczych w analizowanych wierszach¹⁸⁴:

[...]

Ona to robi zawsze przedtem, zanim, za wcześniej, przed tym
co jest (było) w tej (już tamtej) chwili. Zanim słowa, już po nich.

Tracisz się, a mówisz że utrwalisz.

Brzydota pięknej składni, kłajster.

[...]

[Z, WT 145]

¹⁸⁰ Por. Tamże.

¹⁸¹ Tamże.

¹⁸² Tamże.

¹⁸³ A. Bielik-Robson, *Poza zasadą...*, s. 116.

¹⁸⁴ O przyczynie wzmożonego wykorzystywania funktorów czasotwórczych przez poetów drugiej połowy minionego wieku pisze D. Opacka-Walasek: „W planie wyrażania rejestracja błyskawicznie zmieniającego się czasu przekłada się we współczesnej liryce na zagęszczenie funktorów czasotwórczych (czy też, według innej terminologii, aktualizatorów czasowych). Wiersze dosłownie wysyczone są formami konotującymi temporalność, na przykład: *nagle, wtem, błyskawicznie, niekiedy, potem, zaledwie się zdąży, jest już za późno, kiedy indziej już się nie zdarzy*. Często funktry otwierające przebieg czasu czy metafory sygnalizujące jego moment początkowy domknięte są krótką, antytetyczną frazą, odsyłającą do przeszłości to, co ledwie zdążyło rozbłysnąć.” D. Opacka-Walasek, *Paradoksy...*, s. 47–48.

Intensywne wypełnienie aktualizatorami czasowymi w przytoczonym fragmencie podkreśla nie tylko niepunktualność podmiotu działań („Ona to robi zawsze przedtem, zanim, za wcześniej, przed tym [...]”), ale również nieskuteczność słów („Zanim słowa, już po nich”) oraz opóźniającą rolę fałszującej gramatyki (zwłaszcza oksymoronicznie określonej „brzydoty pięknej składni”). Szczególnie ciekawe wydaje się wygłosowe określenie „klajster”. Warto zauważyć za P. Bogaleckim, że dążenie do rozluźnienia składni-klajstru oraz użyta metafora zbliżą Miłobędzką do futurystów¹⁸⁵. Wszak, przypomnijmy, Bruno Jasieński pisał:

Zdań jest kompozycją pszypadkową, spojona jedyńe słabym klejem drobnomieszczkańskiej logiki. Na jego miejsce – skondensowane, ostre i konsekwentne kompozycje słów, niekrępowanych żadnymi prawidłami składni, logiki czy gramatyczności [...].¹⁸⁶

Poniższy wiersz Miłobędzkiej, przytoczony w całości ze względu na swoją wagę, cechuje rozluźnienie (zwłaszcza naruszenie wyrażeń przyimkowych), choć nie całkowite wyzbycie się składni. Nie jest on też antymieszczkańską manifestacją, jest przede wszystkim gonitwą za czasem:

Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym
biegnę, który mną biegnie.

Mówić nie pisać. A jednak zapisać. Zdążyć.

Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się bie-
gnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: prze-
ze mnie bieżą. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami.
(Biegnącym obrazkom, kawałkom obrazów w biegu szukam
słów).

Odstęp od myślę do mówię. Czym przebiec ten odstęp?
Bieglej mówić, bieglej biec. (Mówię to głośna reszta tego co
po cichu myślę. Piszę to resztką tej reszty).

¹⁸⁵ Por. P. Bogalecki, *Poetka i jej łobuzy. Trzy wiersze Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] Tenże, *Niedorozmowy...*, s. 84.

¹⁸⁶ B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [w:] *Antologia polskiego...*, s. 20. Pogrubienie – B. J. Rozstrzelenie moje – E. S.

Co mówi twój uśmiech, kiedy oczami przebiegasz ten tekst?
Pęknięcie biegnące przez stół na którym piszę. Dobiegający
zza okna wrzask sroki. Dzień dobiegający wieczoru.

Na sumieniu. Na luzie. Na ziemi. Na betonowym murku za
ogrodem. Zawsze sama, w obcym języku.

Staram się nie zostawiać śladu, że to biegnę ledwo mi idzie.
Każde dziecko mnie przegoni swoim ooo!

Brak tchu nad irysem. Brak tchu nad każdym ty. Jakim
cudem powiedział mi się? Lekki niebieski. Sekunda otwarcia.

Biegnąca od dziecka przez dziewczynkę matkę babkę (na
prababkę nie zdążę). Piasek popiół, po kole dni nocy czerwców
grudni. Szpulka z właśnie odwijaną taśmą.

Szare psie twarze. Stara ptasia głowa.

Na ostatnią chwilę. Skoki przez. Marudzenie nad. Na skróty,
na skosy, na przełaj. Na czerwonym świetle.

Po troszeczkę po drodze po zbywam siebie lekką ręką

już nie tu jeszcze nie tam
już nie ja jeszcze nie ty
w deszczu wietrze słońcu

nie o sobie, siebie, nie o tobie, ciebie pisać
nie pisać, biec

samo biec
siebie którą, ciebie które
co to biec co to pisać
gdybym wiedziała
(gdyby nie to co to, dawno bylibyśmy w domu)

trzymać coś w biegu prócz biegu
co mam w biegu prócz biegu

coraz lżej ze mną

nie patrz mi na ręce

raz tu jestem

[Z, I 210]

Utwór *zapisać bieg myśli...* nader chętnie przywoływany jest przez interpretatorów wierszy Miłobędzkiej. Być może swoją popularność zawdzięcza temu, że poprzez kumulację (i to już w pierwszym dystychu) najważniejszych cech, motywów i tendencji charakterystycznych dla poetyki autorki *Imiesłówów*, można go uznać nawet za *credo* stroniącej uparcie od wszelkich manifestów Miłobędzkiej.

Niepodważalnym centrum wiersza – i tym razem – pozostaje wielokrotnie powtórzone słowo „bieg” wraz z jego szerokim wachlarzem wyrazów pokrewnych w różnorodnej odmianie gramatycznej (biec, przebiec, przebiegać, biegnący, dobiegający, bieglej). Jakkolwiek obrazy semantyczne nadbudowane są również – trafnie zauważa M. Grabczyńska – wokół pozostałych słów-kluczy tej twórczości: „lekkość”, „oddech”¹⁸⁷, pozostają one podporządkowane biegowi, który staje się nie tylko kategorią „[...] opisującą, ale i ustanawiającą”¹⁸⁸ – po prostu: nadrzędną. Pociąga to istotne konsekwencje.

Spotykamy się z ponagłaniem do nader intensywnego, wręcz gorączkowego i dość bezwzględного biegu – podejrzanego etycznie („nie patrz mi na ręce/ raz tu jestem”, „Na sumieniu”) i zarazem męczącego fizycznie. Warunki niezbyt przychylne („w deszczu wietrze słońcu”), a bieć trzeba aż do braku tchu („Brak tchu nad irysem. Brak tchu nad każdym ty [...])”, choćby kosztem złamania przepisów („[...] Skoki przez. Marudzenie nad. Na skróty,/ na skosy, na przełaj. Na czerwonym świetle.”), w tym reguł interpunkcyjnych i składniowych (zdania anakolutowe i eliptyczne), a nawet logicznych (paradoksy typu pośpiech na luzie). Choćby też za cenę braku precyzji – niejasności („siebie którą, ciebie które”) tudzież

¹⁸⁷ M. Grabczyńska, *Miłobędzka...*, s. 122.

¹⁸⁸ Tamże.

polisemantyczności („Po troszeczkę po drodze po zbywam siebie lekką ręką”). Nawet jeśli skoki mają się odbywać między wersami (do takich akrobacji zmuszają przeniesienia wyrazów i przerzutnie), a bieg dotyczyć całego zapisu i odczytu odbiorcy („Co mówi twój uśmiech, kiedy oczami przebiegasz ten tekst?”). I w końcu, nawet gdyby miało to doprowadzić do poczucia samotności, niemocy komunikacyjnej („Zawsze sama w obcym języku”) lub stopniowego zanikania („coraz lżej ze mną”; „Po troszeczkę po drodze po zbywam siebie lekką ręką”).

Czasu niewiele, a trzeba „zdążyć” i to „na ostatnią chwilę”. Bieg okazuje się zbyt wolny („Staram się nie zostawiać śladu, że to biegnę ledwo mi idzie./ Każde dziecko mnie przegoni swoim ooo!”¹⁸⁹), ale jednocześnie zbyt szybki, żeby nie urywać wersów, nie gubić słów, czyli nie zostawiać śladów. Jest więc zhiperbolizowany (szczególnie przez tautologiczne określenie „bieglej bieć”), a przy tym wszechogarniający, obejmujący pełnię rzeczywistości: czas, świat (roślin, zwierząt, ludzi) i mentalne odbicia ich, myśli, słowa wypowiedziane i zapisane, w końcu podmiot. Ten ostatni pełni rolę szczególną – jest zanurzony w świecie i jednocześnie projektuje go. Percepcja świata oznacza poniekąd bycie swoistym środkiem/ sprawcą jego dynamiki, choć oczywiście może pojawić się wątpliwość, czy nie jest to zaledwie wywołana dużą szybkością dromoskopowa iluzja, zaburzająca relację podmiot-przedmiot:

Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym
biegnę, który mną biegnie.
[...]

[...] Świat myśli mi się bie-
gnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: prze-
ze mnie biegną. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami.
[...]

Rzeczywistość doświadczana jest przez poznającą na podobieństwo błyskawicznie zmieniających się klatek filmowych, nawet „kawałków” (zatem

¹⁸⁹ Warto zaznaczyć, że w jednym ze swoich tekstów poetka rzeczywiście podejmuje próbę zbudowania wiersza opartego na wykrzyknikowej samogłosce „o” – Zob. K. Miłobędzka, *O* [Z, DP 135]. Co więcej, wydaje się, że ta samogłoska jest niezwykle wyrazista w poezji Miłobędzkiej, a o tym, że dodatkowo jest płodna interpretacyjnie, przekonuje artykuł T. Nyczek, *Miłobędzka: pokrewne, osobne*, [w:] Tenże, *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Kraków 1997, s. 34–35.

ułamnych już u źródła) obrazków. Niedoskonałość tego sposobu wydaje się wynikać z co najmniej dwóch powodów – po pierwsze, owe klatki nie uwzględniają całości rzeczywistości, jej część zdaje się pozostawać poza kadrem, a więc i uwagą postrzegającego („Brak tchu nad irysem. Brak tchu nad każdym ty” – być może z tym właśnie związane są etyczne wątpliwości) a także, po wtóre, następują one po sobie zbyt szybko, by uchwycić je w pełni mowa, a tym bardziej pismo. Zapis, nawet poetycki „[...] próbuje być chwilą, ale niestety pojawia się zawsze zamiast, jest tylko śladem rzeczywistej obecności [...]”¹⁹⁰. Stąd narastający dysonans między kolejnymi etapami rejestracji i zwiększające się rozczarowanie:

[...]

(Biegającym obrazkom, kawałkom obrazów w biegu szukam
słów).

Odstęp od myślę do mówię. Czym przebiec ten odstęp?

Bieglej mówić, bieglej bieć. (Mówię to głośna reszta tego co
po cichu myślę. Piszę to reszta tej reszty).

[...]

Podczas jednego z wywiadów poetka przyznaje, że w odróżnieniu od języka lirycznego Białoszewskiego, nazywanego mówionym¹⁹¹ – spotykamy się w jej liryce z językiem „na pograniczu myśli i ustnej artykulacji”¹⁹², a więc sięgającym do jeszcze wcześniejszego etapu niż werbalizacja. Czytając powyższe wersy, trudno się z tą obserwacją nie zgodzić. Sądzę jednak, że problem można też określić nieco inaczej: twórczość autorki *Imiesłówów* to uparte poszukiwanie właśnie pogranicza, a więc punktu stycznego rzeczy – myśli – mowy – pisma. Zadanie jest o tyle trudne (niekiedy wręcz beznadziejne), że mamy do czynienia z różnymi, nieprzylegającymi

¹⁹⁰ A. Stokłosa, „Nieuchwytnie”..., s. 174.

¹⁹¹ I tak np. J. Gutorow stwierdza: „[...] u Białoszewskiego nie pisze się wierszy, tylko mówi się. Autor *Obrotów rzeczy* nie miał serca do języka pisanego. Wszak tyle w nim ułamności. Proszę tylko pomyśleć: czy można zapisać intonację zdania? W jaki sposób oddać charakterystyczny zaśpiew bądź akcent? To, co stanowi o wyjątkowości osoby jest zazwyczaj nieopisywalne [...] Zapisane ma się do mówionego mniej więcej tak, jak partytura do konkretnego wykonania – jest tylko przybliżeniem, i to przybliżeniem tego, co niekoniecznie najistotniejsze.” J. Gutorow, *Tubylec. Na marginesie kilku uwag zapisanych przez Mirona Białoszewskiego w drugiej połowie lat 70.*, [w:] Tenże, *Księga...*, s. 16.

¹⁹² Do określenia S. Barańczaka nawiązuje K. Maliszewski – zob. K. Miłobędzka, *Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną*, rozmawiał K. Maliszewski, tekst dostępny na stronie internetowej: http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=140&co=txt_0937, [dostęp: 26.09.2011].

porządkami.¹⁹³ M. Grabczyńska przygląda się dwóm pierwszym elementom wskazanego właśnie łańcucha, analizując zleksykalizowane metafory „bieg myśli” oraz „bieg spraw”. W konkluzji odsłania jeden z podstawowych dylematów poetki:

[...] sprawy i myśli należą do dwóch, nieprzylegających do siebie rzeczywistości, zaś pomost pomiędzy nimi przerzucić można jedynie za pomocą języka. Lecz gdy zaczniemy budować przejście po stronie myśli, unieruchomimy je, a sprawy oddalają się od nas popychane własnym biegiem. Gdy zechcemy zacząć od strony spraw, sytuacja będzie symetryczna – choć tym razem pomost skierowany ze strony codzienności (bo to przecież naszą codziennością są owe „sprawy”), natrafi na próżnię myśli. Stąd konieczność frazy urwanej, frazy zdyszanej – w jej lekkości, która nie jest brakiem powagi, lecz ulotnością, wyraża się ciągła praca nad biegiem [...].¹⁹⁴

Można zastanawiać się, czy fraza urwana jest gwarantem sukcesu czy raczej przejawem porażki (śladem, którego nie zamierzało się przecież pozostawić), a może tylko objawem karkołomności poetyckiego przedsięwzięcia. Dość powiedzieć, że jest ona na tyle charakterystyczna, że J. Gutorow proponuje wprowadzenie nowego terminu i pyta: „A może w tej frazie, którą najchętniej nazwałbym *frazą miłobędzką* chodzi właśnie o zatrzymaną w odwodzie żywiołowość istnienia, szybkość życia, której nie da się uchwycić, a kiedy próbujemy to zrobić, pozostają jasne smugi?”¹⁹⁵

Faktycznie, mimo popędzania lirycznej składni do biegu, receptę „Bieglej mówić, bieglej biec [...]” nie zawsze udaje się zrealizować: „Szybkość dziania się odczuwam niemal fizycznie [...]. Wieczna niegotowość. Próby, ciągle próby, zawsze nieudane. Ale zdarzają się zapisy, które prawie przylegają do życia. Ich język [...] przeskakuje proces szukania-onajdywania-gubienia.”¹⁹⁶

¹⁹³ Warto odwołać się do M. P. Markowskiego, który konstruuje cztery modele relacji między reprezentacją a rzeczywistością: **epistemologiczny** („rzeczywistość zostaje *przed-stawiona* przez podmiot wiedzy [...], który dzięki przekształceniu jej w przedmiot poznania może nad nią intelektualnie zapanować.”), **ontologiczny** („rzeczywistość jest *wy-stawiona* na pokaz [...], reprezentacja jest miejscem jej samoprezentacji”), **estetyczny** („reprezentacja jest *pod-stawiona* na miejsce rzeczywistości, wchodzi na jej miejsc i ją unieważnia”) oraz **apofatyczny** („rzeczywistość jest *od-stawiona* od samej reprezentacji, co oznacza, że między porządkiem reprezentacji a porządkiem świata panuje radykalna niewspółmierność [...]”, czyli – jak określa to badacz „nieprzekraczalny dystans”). Skłonna jestem uznać, że poezja Miłobędzkiej realizuje model ostatni. Problem jednak w tym, że autorka *Po krzyku* pragnie ten „nieprzekraczalny” dystans właśnie przekroczyć. Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Tenże i R. Nycz, Kraków 2006, s. 326–328.

¹⁹⁴ M. Grabczyńska, *Miłobędzka...*, s. 122.

¹⁹⁵ J. Gutorow, *Zatrzymana...*, s. 50. Pogrubienie moje – E. S.

¹⁹⁶ K. Miłobędzka, *w biegu szukam...*, s. 35.

Przeskoczyć błyskawicznie akt nominacji a jednocześnie – wbrew paradoksom – powiedzieć coś skutecznie, czyli adekwatnie do rzeczywistości i z autentycznym nakierowaniem na świat, można, ale tylko niekiedy, dlatego poetka – jak dostrzega P. Śliwiński – „[...] poluje na chwilę, kiedy rzecz, myśl, słowo zbiegną się na chwilę, dając wrażenie istnienia, jedności, sensu, prawdy.”¹⁹⁷ Upolowane, zaskakujące momenty olśnienia, to graniczące z cudem „sekundy otwarcia”. Ich wyjątkowość bywa różnie motywowana, ale zawsze w poezji Miłobędzkiej są one, ze względu właśnie na swoją niezwykłość, silnie akcentowane – podobnie jak w wierszu *razić, urazić...*:

[...]

Ta sekunda: urażające i urażane je znika. Widać każde ty,
otwiera się świat.

[...]

[Z, I 239]

Takich drobin czasu jednak zazwyczaj brakuje, a przynajmniej zdarzają się rzadko. Ogólne poczucie niedostatku czasu (podobnie jak sam czas) ma charakter relatywny i wiąże się z silnie zarysowaną w analizowanym wierszu subiektywnością. Świetnie eksplikuję tę myśl E. Husserl, pisząc o fenomenologicznym czasie, opozycyjnym do „obiektywnego”, czyli kosmicznego:

Ten czas, który z istoty należy do przeżycia jako takiego, ze swymi odmianami bycia danymi w postaci „teraz”, „przedtem”, „potem” oraz owego przez nie modalnie określonego „równocześnie”, „jedno po drugim”, itd., nie da się mierzyć żadnym położeniem słońca, żadnym zegarem, żadnymi środkami fizykalnymi i w ogóle nie da się mierzyć.¹⁹⁸

Jest to zgodne z uwagą Danuty Opackiej-Walasek: „Czas chwilowy przynależy do człowieka, jest nacechowany podmiotowością, jakby uwewnętrzniony, własny.”¹⁹⁹ I tak na przykład liryczny symultанизm wywołuje wrażenie biegnącego czasu jednostkowego życia, zgodnie z toposem „od kołyski do grobu”. Nie jest on wcale

¹⁹⁷ P. Śliwiński, *Krystyna Miłobędzka od początku*, „Dziennik Portowy”..., s. 4.

¹⁹⁸ E. Husserl, *Ogólne...*, s. 270.

¹⁹⁹ D. Opacka-Walasek, *Chwila wobec makroczasu – afirmacja „principium individuationis”*, [w:] *Taże, Chwile i eony...*, s. 108.

rzadki w poezji Miłobędzkiej, wystarczy wspomnieć pierwsze słowa innego utworu: „Umarła rodząc się” [Z, WT 145]. W analizowanym wierszu czytamy natomiast:

Biegnąca od dziecka przez dziewczynkę matkę babkę (na
prababkę nie zdążę). Piasek popiół, po kole dni nocy czerwców
grudni. Szpulka z właśnie odwijaną taśmą.

Także i w tym fragmencie liryku bieg okazuje się zbyt szybki, ale – co podkreśla w zapisie przerzutnia – również zbyt wolny (by zdążyć na prababkę). Takie dwoiste pojmowanie go wynika z tego, że obok czasu – jak zostało to już nadmienione – biegnie człowiek.

Z powyższej strofy jako dwoista wyłania się również wizja czasu. Po pierwsze, zdaje się ona mieć charakter linearny, o czym świadczy bieg od dziecka po babkę, wzbudzająca skojarzenie z nicią, przędzioną przez Mojrę, „szpulka z właśnie odwijaną taśmą” oraz piasek, konotujący sposób mierzenia czasu przez klepsydrę, a nawet popiół, utrwalony kulturowo jako znak przemijalności i znikomości człowieka – bytu ku śmierci. Na ten porządek nakłada się drugi – kolisty obraz czasu: „[...] po kole dni nocy czerwców/ grudni. [...]”. Taka kontaminacja nie jest wyjątkowa w liryce Miłobędzkiej – jeszcze wyraźniej uwidacznia ją pochodząca z innego utworu, dość zaskakująca nie tylko przez neologizm, fraza: „To składa się w kołującą chwilę, chwilujące koło [...]” [Z, P 186]. Warto nadmienić, że sama autorka – podobnie jak wcześniej Przyboś – uznaje znak koła za niezwykle istotny element wyobraźni:

Wszystko u mnie jest na rysunku koła. Urodziłam się pewnie z tym kołem w głowie. Koło porządkuje mi wszystko, układa na swoim obwodzie [...]. Koło to mój jedyny dotykalny czas. Moja jedyna chronologia.²⁰⁰

Mimo to, w interpretowanym tekście nie przynosi ono ani ukojenia, ani nadziei, ani tym bardziej nie jest zwiastunem wieczności. Właściwie ewokuje rutynę, codzienną nudę, nawet melancholię, której sygnały odnajdziemy w symbolice barwy i zwierząt, pojawiających się w wersji następnym: „Szare psie twarze. Stara ptasia głowa.”

²⁰⁰ J. Borowiec, *Szare światło...*, s. 53–54.

Zatem właściwym rozwiązaniem zdaje się być bieg rozumiany raczej jako ruch jednokierunkowy („raz tu jestem”), wymagający dobrowolnego poddania się procesualności:

Po troszeczkę po drodze po zbywam siebie lekką ręką

już nie tu jeszcze nie tam
już nie ja jeszcze nie ty [...].

coraz lżej ze mną
[...]

Być może w zanikaniu/ przemijaniu objawia się istota nie tylko szybkiego biegu, ale i – paradoksalnie – ludzkiego trwania. Słowa Romana Ingardena:

[...] czując się wciąż tym samym człowiekiem, czuję się zarazem w najgłębszej mej istocie niezależny od czasu, nie czuję się przez jego upływ zagrożony, jak gdybym nie „przyjmował do wiadomości” czasu i nieustannego przemijania wszelkiej rzeczywistości. Nie biorę czasu „w rachubę”, nie troszcząc się o niego. Wszelka abstrakcyjna wiedza o stałym przemijaniu [...] nie może w niczym zmienić poczucie, że czas jest dla mnie samego zupełnie bez znaczenia. [...] Ja [...], który nie jestem dzianiem się, lecz czymś istniejącym, pozostaję w czasie.²⁰¹

nie wywarły wpływu na poezję Miłobędzkiej. Znacznie bliżej jej do drugiego opisywanego przez filozofa (bez wielkiej sympatii) modelu doświadczenia istnienia w czasie. Zgodnie z nim istotą czasu jest ograniczenie bycia do terażniejszości i zarazem blokowanie trwania w teraz przez nową chwilę. Fenomenolog konkluduje: „[...] zawsze znajdujemy się jakby na ostrzu noża między dwiema otchłaniami niebytu: tego, czego już nie ma i tego, co jeszcze nie istnieje.”²⁰² Sytuację liryczną wielu wierszy poetki nader trafnie określa właśnie formuła „(po)między”. Warto spojrzeć na tytuł jednego z utworów: *Jestem że widzę że widzę że mijam* [Z, DP 101], w którym można się dopatrywać – jak przypuszczam – świadomie nieporadnej parafrazy słynnych słów Kartezjusza. Echa tego specyficznego, bo poetyckiego

²⁰¹ R. Ingarden, *Człowiek i czas*, [w:] Tenże, *Księżeczka o człowieku*, wyd. 2, Kraków 1973, s. 53. Rozstrzenie – R. I.

²⁰² Tamże, s. 53.

wnioskowania słyszy się także w wielu innych lirykach, szczególnie w pochodzących z tomów późniejszych, dla nich bowiem fraza „jestem do znikania” [Z PK 318] staje się znakomitą kluczem odczytań. P. Bogalecki trafnie zauważa, że znikanie „[...] wyrasta na regułę [...] całej [...] obecnej *milknącej* fazy twórczości Miłobędzkiej”²⁰³. Jednak nie oznacza to bynajmniej, że motyw ten obcy jest wcześniejszej twórczości. By tego dowieść, przytaczam wiersz *Ten skrawek teraz*. Wydaje się on szczególnie interesujący ze względu między innymi na silnie wyeksponowany związek trwania – (prze)mijania – (prze)biegu i czasu:

Wierzy się samo. Ja i o mnie, czuwamy i przemierzam na
czuwanie, wtedy, dziś, będzie, przepadło (trwamy?), dogoni,
chwilka.

Bo to jest w mijaniu. Jest kiedy mija. Uchem przy uchu,
sercem przy sercu. Za prędko słyszy, za szybko nadbiega, upada
spłoszone. Posypało w sen, w trawę. Dom w swój cień. Ktoś
najbliższy (ja, prawie ja) daje znak. Jest że w przelocie ale
przelotem.

Próbujemy siebie mieć. Chciałam przyłgnąć ozdobić powstrzy-
mać. Przez ile tak niosę trwonię żeby w tym cieniu świetle
nikogo czy wszystkich nie mieć obejmować? Ile mnie, ile
pamięci, ile w pamięci? Przecież coś sobie podajemy, dzień,
miesiąc, miejsce. Piasek.

Wpadamy z krzykiem. Do kogoś biegnę, może mnie na
rękach, może ja to trzymam przez i dalej, tam na świe-
żym i powtórzonym płaczemy. Co Ci doniosę, czy dotrzy-
mają uszy oczy palce – a Ty wychylony Twoim ogromnym
słuchem do nas. Co mam, co mnie, co po sobie, co po skrzętnie?
W jedno. Po okruszku żebyś brał (to tutaj!) za nad podziw, za
łżejsze.

²⁰³ P. Bogalecki, *Konkret, czyli co widać i czego nie widać w poezji Miłobędzkiej*, [w:] Tenże, *Niedorozmowy...*, s. 348.

Korelację znikania i istnienia podkreśla także zbudowany na podstawie enantiosemy wyrazów tytuł książki i sama książka, będąca zapisami ze spotkań autorskich: *K. Miłobędzka, znikam jestem. cztery wieczory autorskie...*

(I tylko mówię sobie: tylko tym jak sobie to mówię jeszcze raz
Cię przeinaczę żeby dotknąć)

[Z, DP 134]

Poprzez elementy ostrego montażu, dynamizujące enumeracje, lapidarność eliptycznych zdań i ich zachwianie logiczno-syntaktyczne, dysonans między porządkiem składniowym a wersyfikacyjnym zostaje uzyskana migotliwość obrazu poetyckiego. Trudno nawet mówić o konstrukcji całościowego obrazu wiersza; spotykamy się z jego fragmentarycznym naszkicowaniem, a więc z przeblyskami tego, co przypominane („Ile mnie, ile/ pamięci, ile w pamięci?”) i z chwilami odczuwania tego, co aktualne – co „[...] jest w mijaniu”, co jest „przelotem”, co *de facto* stanowi zaledwie tytułowy skrawek teraz.

Urywkowe ujęcia w poezji Miłobędzkiej nie dziwią; one zachwycają – przynajmniej Karola Maliszewskiego:

Mamy tu do czynienia z mistrzostwem pewnego stylu. Stylu zrywającego z uporządkowaniem wypowiedzi poetyckiej według utartych wzorców estetycznych. Miłobędzka ukazuje piękno i poetyckość mgnień, chwil, ułamków obrazu, szczątków myśli, pękniętych fraz. To z tego, a nie z okrągłych zdań robi się poezję. Z jąkania, westchnienia, z milczenia, bełkotu, z ciśnienia wewnętrznej, intymnej mowy pełnej anakolutów, z błędzenia na pograniczu jawy i snu, na pograniczu uświadomionych chęci mowy.²⁰⁴

Krytyk pisze o poetyckości mgnień i chwil uchwyconych przez Miłobędzką. A jednak bardzo często skoligacone są one z prozą i nijakością życia:

i tak się męczy toczy pusto przystaje, tak sobie niechcąc

²⁰⁴ K. Maliszewski, *Rzeczy do wypowiedzenia*, [w:] Tenże, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Warszawa 2006, s. 112.

Warto w tym miejscu wspomnieć o rozwijanej w późniejszych artykułach przede wszystkim na gruncie psychologii twórczości teorii widzeń urywkowych T. Peipera. Tak o niej pisze S. Jaworski: „Pojawiają się wtedy widzenia wewnętrzne, które nie składają się w rozbudowane obrazy, lecz zastępowane są przez nowe widzenia. Są to znów szczegóły, urywki, które nie dają się uzupełnić w całość, w obraz, lecz ustępują miejsca następnym, zrodzonym pod wpływem lektury. Szybkość, z jaką następują one po sobie, uważał Peiper za jedną z właściwości poezji. *Urywkowość widzeń* traktował również jako jej cechę swoistą, która wyzwala ją zarówno spod władzy tzw. obrazowości, jak i tradycyjnie pojmowanej muzyczności.” S. Jaworski, *Wstęp*, [w:] T. Peiper, *Pisma...*, s. 26.

wpadamy między poduszki talerze, gaśniemy we własnych
czterech oczach czterech ścianach – my wciąż jesteśmy tylko
skąd tyle okruszyn, nocy, nijak, bezgłosu, zadławi?

nad czym to ja króluję? gospodarzę pobłyskiem (w teraz
w ciebie w śpieszę)

pobłyskiem (w zamknięte w skurczone w umieram) pobły-
skiem w patrzymy widzę

mrugnięcie bolesne

[Z, DP 114]

Warto zwrócić uwagę na zestawienie pobłysku z teraz, ważne dla poezji Miłobędzkiej, ale także ugruntowane przez tradycję literacką i filozoficzną. D. Opacka-Walasek analizuje związek chwili ze światłem, błyskiem, lśnieniem w kontekście iluminacji. Śledząc ten motyw w wierszach Czesława Miłosza i Adama Zagajewskiego, wskazuje, jak chwila skojarzona z perłowym blaskiem, „[...] przynosi doznanie epifanijne rozumiane w tradycji joyce’owskiej [...]” oraz „[...] wyzwala z beznadziejnego, nijakiego ruchu czasu codzienności.”²⁰⁵ Odmienne w liryku z tomu *Dom, pokarmy* – błysk chwili jest w nim okruszyną codzienności, paradoksalnie należy do szarej gonitwy, która nie tylko naraża na niechcące wpadanie „[...] między poduszki i talerze [...]”, ale i gaśnięcie „[...] we własnych/ czterech oczach czterech ścianach”. A jednak mimo że „teraz” i „pobły-sk” niemal w ostatnim momencie zostają zarejestrowane („teraz” ledwo ujęte w wersie, a „pobły-sk” zapisany, choć już zdeformowany przez przeniesienie), stwierdzenie podmiotu lirycznego: „gospodarzę pobłyskiem (w teraz/ w ciebie w śpieszę)” pada na tyle przekonująco, że jesteśmy skłonni uwierzyć (lub przynajmniej mamy jakiegokolwiek podstawy łądzić się), iż rzeczywiście ktoś nad tym całkiem przyziemnym królestwem pobłyków i mrugnięć, nawet bolesnych, próbuje zapanować.

Nieco kontrastowo rysuje się sytuacja liryczna utworu *Ten skrawek teraz*. Użyty w tytule zaimek wskazujący („ten”) sugeruje, że opisywany jest konkretny,

²⁰⁵ D. Opacka-Walasek, *Iluminacja chwili*, [w:] Taże, *Chwile i eony...*, s. 94.

jednostkowy, określony moment czasowy. Jest to o tyle intrygujące, że właśnie w chaosie, nadmiernej bełkotliwości mowy zatracony został konkret, dopełnienie informacji. Zatem mimo występujących w wierszu okoliczników czasu („wtedy”, „dziś”) oraz miejsca („to tutaj!”, „tam na śwież-/ ym”), trudno pozbyć się wrażenia dezorientacji temporalno-przestrzennej. Zwłaszcza, że w pewnym sensie dochodzi do zrównania czasu i miejsca, a następnie ich zderzenia z piaskiem, czymś materialnym, lecz i napęczniałym symbolicznie: „[...] Przecież coś sobie podajemy, dzień,/ miesiąc, miejsce. Piasek [...]”. I chociaż stopień wymieszania tych porządków nie jest jeszcze tak wysoki jak w szalonych passusach wiersza *A to sztuka*: „Przeszłam? przeskoczyłam ile metrów czasu i jak to się słyszy/ – górę wysoko, a dolinę nisko? Mierzę tętno, składam godzinę [...]” [Z, P 70], efekt niezrozumienia odbiorcy i tak został znakomicie wygenerowany. W ten sposób utwór świetnie wpisuje się w całokształt tomu. Pewną paradoksalność zbioru *Dom, pokarmy* opisuje Tadeusz Nyczek:

Pomimo tytułu, który mógłby oznaczać większe skupienie – choćby wokół spraw tak elementarnych, jak te wymienione w tytule – tom sprawia wrażenie znacznie bardziej niespokojnego. Zaczyna dominować ton niepewności, niejasności, obcości, poczucie zagrożenia i chaosu.

Widać to na poziomie najprostszym: języka wierszy. Ciemniejsze ich tonacja, jeszcze bardziej komplikuje się składnia, czasem wręcz sprawiając wrażenie bolesnej gmatwaniny słów, którym brak oddechu, czystości, trafności (to efekt zamierzony, czyli jakaż dyscyplina!).²⁰⁶

Zatem nie jest chyba błędem uznać finalny, anakolutowy wers: „Cię przeinaczę żeby dotknąć” za metapoetycką refleksję²⁰⁷. Warto przytoczyć także uwagę P. Bogaleckiego, która – co prawda – dotyczy innego utworu (*aa kotki dwa...*), lecz jest adekwatna do analizowanego, a może i jeszcze wielu innych liryków. P. Bogalecki, czyniąc aluzję do *Trudnego lasu* Karpowicza, odnotowuje:

Zapis Miłobędzkiej jest gęstwiną, w jakiej nie sposób odnaleźć żadnej drogi, nie zaczynając przecierać jej samodzielnie, można wbić się w ten „trudny las” w każdym możliwym miejscu,

²⁰⁶ T. Nyczek, *Miłobędzka: pokrewne...*, s. 39.

²⁰⁷ A. Stokłosa wydaje się traktować cały utwór jako próbę „[...] zapisania chwili, w której powstaje wiersz.” Zatem jej zdaniem liryk jest „zapisaniem procesu zapisywania [...]”. Zob. A. Stokłosa, „*Nieuchwytny*”..., s. 169.

choć oczywiście niektóre z miejsc w większym niż inne stopniu rokują powodzenie interpretacyjnym ekspedycjom.²⁰⁸

Interpretacyjną ścieżką, która nawet jeśli wiedzie na manowce, to przynajmniej w sposób dla mnie ciekawy, jest analiza znaczenia pośpiechu. To właśnie szybkość leżu u podstaw eksperymentów poetyckich Miłobędzkiej. Na taką genezę autorka zwraca uwagę wielokrotnie – dla przykładu:

Świat niegotowy, dziejący się, w nieustannym ruchu, to świat, który zmusza język do stwarzania coraz to innych związków, do burzenia składni, do łączenia tego, co dotąd rozdzielone, do dzielenia tego, co niepodzielne, do odwracania przyjętego porządku rzeczy.²⁰⁹

Warto zauważyć, że związek pośpiechu z nowatorskim kształtem liryki zdaje się mieć mocne zakorzenienie w tradycji. Celowe i częste zaciemnianie składni (a przez to również zrozumienia), naruszanie funkcji struktur zdaniowych, systematyczna niesymetryczność wiersza, wielość przerzutni, inwersje, fragmentaryzacja oraz wrażenie jąkania się w finalnych frazach połączone z przekonaniem o przemijalności i migotliwości ludzkiego życia może nasuwać skojarzenie z odległą w czasie, ale dość bliską pod względem poetyki, liryką Mikołaja Sępa Szarzyńskiego²¹⁰. Co nader istotne, kształt składni, nazwanej przez Jana Błońskiego, „najprzewrotniejszą” aż do czasów Przybosia, podlega dyktaturze pewnego światopoglądu – niezwykle podobnego do wizji rzeczywistości Miłobędzkiej. Badacz pisze:

Mówiąc, że prawdziwym tematem wierszy Sępa jest ruch, chcę powiedzieć, że we wszystkim, co go otacza, i we wszystkim, czego w sobie samym doznaje, Szarzyński odczuwa zwłaszcza zmianę; że ruch jest dla niego czymś więcej niż jednym ze zjawisk: jest raczej trybem bytu, formą, w jakiej istnieje rzeczywistość, tak zewnętrzna, jak duchowa. Doznanie świata utożsamia się dla Sępa z intuicją ruchu.²¹¹

I dodaje:

²⁰⁸ P. Bogalecki, *Poetka i jej łobuzy...*, s. 108.

²⁰⁹ K. Miłobędzka, *w biegu szukam...*, s. 37.

²¹⁰ Na wymienione elementy poetyki M. Sępa Szarzyńskiego zwraca uwagę J. Błoński – zob. J. Błoński, *Świat poruszony*, [w:] Tenże, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 1996, s. 76–81.

²¹¹ Tamże, s. 69.

Szybkość i zmiana, dwie cechy ruchu, znalazły w Szarzyńskim czujnie wrażliwego odbiorcę. Lecz cała poezja Sępa nie jest niczym innym, jak fenomenologią ruchu i prawie wszystkie jej kierunki, upodobania i zagadnienia można wyrazić roztrząsając zespoły wyobrażeń ruchowych, rozmaite obrazy, figury – i jeśli tak wolno powiedzieć – „gatunki” ruchu.²¹²

Sądę, że myśl ta mogłaby posłużyć za całkiem trafny komentarz do poezji Miłobędzkiej. Bez wątpienia, w analizowanym wierszu szybkość, z jaką rejestrowane są migawki obrazów, przyczynia się do wzmocnienia wrażenia bałaganu, enigmatyczności i przypadkowości wypowiedzi²¹³. Błyskawicznej percepcji towarzyszą uznane przez T. Karpowicza za „narzędzia poznania”, angażujące także odbiorcę, „heroicznie ułomne” metafory otwarte²¹⁴. O tyle istotne dla poetyki Miłobędzkiej, że to właśnie...

[...] w nich się rozgrywa wielki dramat spętanego leksyką i gramatyką języka nienadążania za myślą bezsłowną, (obrazową), wnikającą w świat, który z kolei rozwija się szybciej niż myśl. Metafora niedokonana nie chce się poddać tej prędkości, tworzy własną, szaleńczą metodę zwiększenia szybkości znaczeń, odrzuca całe bloki narracji sprawozdawczej z poznawczego biegu, wbija tylko pojedyncze „pale słowne” w te miejsca, gdzie zaczyna się terytorium nowego świata. Nie po to, by oznaczyć sobie powrót, lecz odbić się do przodu, sprostać akceleracji szybko rozwijającego się, heideggerowskiego *Dasein* [...].²¹⁵

²¹² Tamże, s. 70.

Fenomenologią ruchu w poezji Sępa zajmuje się również K. Mrowcewicz, który przygląda się także realizacji szybkości w innych staropolskich tekstach i dochodzi do wniosku: „Jest banałem przypomnieć dziś, że barok jest sztuką niepokoju, napięcia, ruchu, że kreuje świat, w którym, według formuły Rousseta, wszystko płynie, leci, zmienia się. Ale szaleńczemu biegowi barokowej Atlantydy wciąż przeciwstawiana jest pokusa zatrzymania się przy złotym jabłku świata, trwania *bez odmiany*, jak to pisał Zbigniew Morsztyn w *Emblema* 89. Gorączkowa stylistyka dążenia do abstrakcyjnego skrótu, elipsy, pointy kontrastuje wciąż z obfitością wyliczeń, osobliwymi katalogami rzeczy, niespieszną zmysłowością opisu.” K. Mrowcewicz, *Atlantyda i Narcyz. Udręka ruchu i pragnienie trwania*, [w:] *Szybko i szybciej...*, s. 75–76.

²¹³ Warto za P. Bogaleckim dostrzec, że w wierszach podejmujących temat pisania nie brakuje metaliterackich deklaracji przypadkowości jako wręcz zasady wierszotwórczej. To właśnie zdanie się na przypadek jest tym, za co między innymi podziwiał poeta dadaistów. Jednym z przykładów, który podaje badacz, jest fragment tekstu *Pomówmy sobie o byleczym* [Z DP 99]: „Wydobycie głowy z worka, trud tego szamotania,/ przerwy jakby się nie powiodło, umarło. Ruchy konwulsyjne i odpo-/ czywanie w dziwacznych pozach [...]”. Zob. P. Bogalecki, *Zbytek pisma. Ku poetyce niezrozumiałości*, [w:] Tenże, *Niedorozmowy...*, s. 65 oraz K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi...*, s. 131.

Wydaje się, że zapis omawianego utworu przypomina nieco proces lingwistycznego szamotania. Może właśnie w wyniku tegoż mocowania zachował się jedynie skrawek teraz. A może raczej nie „ocalał”, lecz z trudem został przez poetkę „wywalczony”, „zdobyty” piórem?

²¹⁴ T. Karpowicz używa także bliskoznacznych terminów: metafora pozatekstowa, katalektyczna, niedokonana. Zob. Tenże, *Metafora otwarta...*

²¹⁵ Tamże.

W *Tym skrawku teraz* „pale słowne” wbijane są niewątpliwie szybko – ich kondensacja jest zauważalna nawet w obrębie pojedynczych wersów, na przykład: „czuwanie, wtedy, dziś, będzie, przepadło (trwamy?), dogoni, [...]”. Przyspieszenie można odczuć również w końcowej partii tekstu, czyli w błyskawicznie rzucanych słowach pytających oraz dynamizującej enumeracji przyimków („za, nad”, „za”). Te ostatnie przetrwały chyba redukcję ze względu na swoją kłopotliwość. Na jednym z wieczorów autorskich Miłobędzka tak o nich mówi: „[...] dzieciom sprawiają wielki kłopot. Dowiedziałam się tego, słuchając mego małego syna i dzieci w przedszkolu, w którym pracowałam.”²¹⁶ Ich problematyczność nie ujawnia się jednak tylko w wypowiedziach najmłodszych, w pseudo-dziecięcym języku literackim również. Są to wszak, jak czytamy w innym wierszu, „[...] takie narzędzia mylące mozolne” [Z, DP 126], będące przyczyną potknięć i jąkania. Nietrudno o efektowny przykład, który – moim zdaniem – nie jest tylko „ozdobnym wzorem na kartce”²¹⁷: „[...] opowiem/ z od, z do, z ku, z, z, z za, z zza, z spoza, z po/ z przed, z poprzed, z między, z potąd, z potem [...]” [Z, WT 148]. Paradoksalnie jednak ta niesforna część mowy – zgodnie z wyznaniem poetki – stanowi klucz do zapisu szybkości:

[...] odkryłam dla siebie, w którym miejscu języka, w jakich słowach kryje się tajemnica ruchu. Co naprawdę porusza językiem, wprawia go w ruch, co jest ruchem języka. Przy(imki), wyrażenia przyimkowe – te drobiny, które ledwie widać i słyszeć, tworzą związki, kierują przypadkami.²¹⁸

W epistolarnym dialogu z Karpowiczem wyznaje podobnie: „Nie ma niczego ważniejszego, bardziej czułego i tajemniczego od przyimków.”²¹⁹ I dodaje, być może trochę na przekór futurystom, choć nie Awangardzie Krakowskiej: „To nie rzeczowniki i nie czasowniki wprawiają w ruch tekst (świat), tylko przyimki.”²²⁰

²¹⁶ K. Miłobędzka, *w biegu szukam...*, s. 37.

²¹⁷ Określenia A. Kałuży. Taże, *Krystyna Miłobędzka...*, s. 220.

²¹⁸ K. Miłobędzka, *w biegu szukam...*, s. 37.

²¹⁹ Taże, T. Karpowicz, *29 pytań...*, s. 153.

²²⁰ Tamże.

Wykorzystywanie przyimków w rozmaitych składniowych konfiguracjach może być, zdaniem J. Grądział-Wójcik, efektem inspiracji poezją T. Peipera. U niego bowiem: „Zdania nieuchronnie rozpadają się na mniejsze fragmenty, wywołujące serie urywkowych widzeń, powiązane drobinami słownymi niczym enzymami tej poezji [...]” – pisze badaczka, która te cechy poetyki

Oprócz językowej realizacji pośpiechu, frapuje jednak jeszcze coś innego. O ile w poprzednio analizowanym utworze pośpiech jest uzasadniony, ponieważ doskonale wpisuje się w pewien sposób doświadczania świata i wizję tworzenia poezji („Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie.”), o tyle podczas interpretacji liryku *Ten skrawek teraz* napotykaemy na pewien problem. Z jednej strony – jak zostało to wzmiankowane – ruch jest ściśle związany z życiem, niemal warunkuje istnienie („Bo to jest w mijaniu. Jest kiedy mija.”, „Jest że w przelocie ale/ przelotem.”), z drugiej – prezentuje się bardzo destrukcyjnie. Mimo że T. Karpowicz uspokajał, iż: „Dysregulacja, rozpad, dekonstrukcja są świadomym niszczeniem”²²¹, powodują one pragnienie zaprzestania („Chciałam przyłgnąć ozdobić powstrzy-/mać.”) i wzbudzają wątpliwości we własne siły („Co Ci doniosę, czy dotrzy-/ mają uszy oczy palce [...]”). Wszakże podjęty bieg wydaje się zbyt intensywny, by nie narażał na upadek i nie straszył („Wpadamy z krzykiem. [...]”, „Za prędko słyszy, za szybko nadbiega, upada/ spłoszone.”) oraz zbyt chaotyczny (obłądny?), by człowiek z wiersza nie zadawał gorączkowych, wieloznacznych, bo opartych na poetyce niedomówień, pytań:

Wpadamy z krzykiem. Do kogoś biegnę, może mnie na
rękach, może ja to trzymam przez i dalej, tam na świe-
żym i powtórzonym płaczemy. Co Ci doniosę, czy dotrzy-
mają uszy oczy palce – a Ty wychylony Twoim ogromnym
słuchem do nas. Co mam, co mnie, co po sobie, co po skrzętnie?
[...]

a odbiorca nie zapytał o sens i cel takiego pośpiechu.

Co ciekawe, w tomie *Dom, pokarmy* nierzadko pojawiają się pytania retoryczne dotyczące właśnie sensu pośpiechu. Bywa, że umieszczone w kontekście bełkotliwego, nieco ludycznego i absurdałnego monologu lirycznego, wydają się również one trochę dziwaczne i zagubione w popłochu zdań – w wierszu (*gdzie jest i do czego szukam*)... czytamy:

Peipera omawia w kategoriach erotyzacji języka lirycznego. J. Grądziel-Wójcik, „Przyjemność w kawalkach”, czyli *poetyka pożądania*, [w:] Taże, *Drogie oko...*, s. 193.

Wypada uwzględnić przy tym uwagę J. Sławińskiego, że także J. Przyboś nobilitował drobiny słowne – „Słowa *slabe* (np. spójniki), służące w zdaniu tylko formalnym nawiązaniom, usamodzielnione jako jednostki wersyfikacyjne – mogły nabierać wagi i godność słów *mocnych*, z którymi je zrównoważono.” J. Sławiński, *Poezja...*, s. 155.

²²¹ T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

[...]

To do czego śpieszymy? Tak. I śmiech ten? Tak. I co dalej?

Podaj dalej, podaj dalej

[Z, DP 132]

Dalej nie podano już informacji, żadne liryczne słowa nie padły – wszak to wers klauzulowy.

W utworze, który sprawia wrażenie dedykowanego nieśpieszącym się i pogodnym, jak sugeruje tytuł *Tym co zawsze drobnym krokiem śmiechem słowem*, podobne pytanie wydaje się chyba nieudaną, dość leniwą, i nietraktowaną na poważnie próbą pobudki ze snu, pasywności. A może jest jednocześnie demaskacją bezsensu pośpiechu (bycie w tej samej chwili w różnych miejscach nawet jeśli śniło się poetom, to na pewno nie logikom):

[...]

Co mamy zdążyć zanim co? W jednej chwili na to i na tamto
zamknięci, zamykamy między sobą oczy. Senni, że nas chociaż
ktoś przyśni.

[...]

[Z, DP 108]

W niemalże sąsiednim tekście, w którym pośpiech jest tematyzowany w tytule *Moje ślady, moje pośpiechy, moje w głębi*, pytanie również wikła się w opozycję aktywne – pasywne, dynamiczne – statyczne. Należy, a właściwie należałoby (wypowiedź poetycka jest osłabiona przez tryb przypuszczający) zdążyć jedynie po to, żeby powstrzymać, a więc zapobiec, unieruchomić to, co przynajmniej w niektórych przypadkach przynależy naturze rzeczy („las w liściach”, „ziemię pod bzami”):

dzień w dzień na przystaju, ale prędko równiutko rośnie
z tego, co rośnie

musiałabym zdążyć, miałam powstrzymać

zdążyć żeby powstrzymać co?

las w liściach, ziemię pod bzami, tylko ciebie, twoje przez
pokój coraz dalej ode mnie – jeszcze mniej?

drżymy o to trochę wzroku słuchu uniesienia dotknięcia

mój głos w tym (wymowa pierwszych słów w dzieciństwie),
co się da zamieszkać do wytrzymania

[Z, DP 106]

Jeżeli pośpiech bywa czasami bezsensowny, beznadziejny, pozornie tylko celowy, musi zastanawiać, a może nawet zdumiewać ten uporczywy jego wymóg i fascynacja tematyczna w poezji Miłobędzkiej.

2.3. *SAMO BIEC*

Wydaje się, że zwłaszcza w późniejszych książkach poetyckich Miłobędzkiej, w których nie padają już pytania o przyczynę intensywnego, wzmożonego, przybierającego niekiedy szaleńczy wymiar ruchu, pośpiech staje się wartością samą w sobie, autoteliczną, absolutną, niewymagającą, a nawet niepozwalającą na racjonalną eksplikację.

Łatwo to dostrzec na przykładzie wydanego w 2008 roku tomu *gubione*. Tomu, którego nie można chyba ominąć, chcąc odpowiedzialnie analizować motyw pośpiechu w twórczości poetki – oczywiście przy założeniu, że o szybkości można cokolwiek odpowiedzialnie orzec. Czy jest to zbyt optymistyczne założenie? Być może, autorka przecież powątpiewa:

W *gubionych* nie było obrazów, rzeczy; zostawała tylko szybkość. Zostawał bieg, migotanie wirujących obrazów, które znałam z obrotów karuzeli, a teraz – obrotów życia. Nie da się tego biegu ani zatrzymać, ani powiedzieć słowami. Taki jest po wielu latach powrót do początku:

spotkanie starej kobiety z dziewczynką, spotkanie lekkości mówienia z nieznajdywaniem słów.²²²

– komentuje Miłobędzka. Krytycy różnie komentowali uhonorowane Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius *gubione*.

Ten niewielki zbiór, który J. Gutorow nazwał legendą do znacznie ważniejszych książek poetki²²³, składa się z niepozornych, ascetycznych miniatur poetyckich, sprawiających wrażenie faktycznie zagubionych w bieli kartek. Jednakże zdaniem Andrzeja Skrendy i Konrada Wojtyły, ma on misterną kompozycję, a poszczególne utwory to fragmenty, tworzące poemat, zmuszający do całościowej lektury i – ku utrudnieniu interpretujących – niewdzięcznie stawiający opór przed wrywkowym cytowaniem²²⁴. Wiersze układają się w trzy cykle, z których pierwszy nosi tytuł *biec*. Jego pierwszeństwo przejawia się chyba również w tym, że pozostałe – *jest* i *mów* – są pod znacznym wpływem biegu. Przekształcając ich tytułowe czynności, odbija ono swoje wyraźne piętno i sprawia, że nie ma czystego „jest”:

jest rosnące drzewem
jest płynące
jest biegnące, jest latające
jest od początku
jest nie tak
jest nie to, jest do końca
jest nie ma, jest jest
jest – jestem
świat z Tobą

[G 22]

Kluczowym słowem, osią części, a nawet tomu, staje się zatem dziwaczny bezokolicznik. Świetnie jego specyfikę zdradza J. Gutorow: „[...] jest słowem wybiegającym poza jakiegokolwiek znaczenie. Jego semantyczna zawartość jest tak

²²² J. Borowiec, *Szare światło...*, s. 52.

²²³ J. Gutorow, *Zatrzymana...*, s. 42.

²²⁴ Por. Recenzja Krystyna Miłobędzka – O wierszach *gubionych* jako „mikro-poematy” czyt. P. Bogalecki, *Konkret...*, s. 348 oraz P. Próchniak, *Przeskoki, zgłębiania*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 50. Artykuł dostępny również na stronie internetowej: http://tygodnik.onet.pl/33,0,18301,przeskoki_zglebiania,artykul.html, [dostęp: 27.03.2012].

wielka, że odsyła już tylko do siebie, zakreślając krąg linii bez obwodu.”²²⁵
Począwszy od wiersza otwierającego tom, Miłobędzka bawi się nim i bada go, odsyłając faktycznie już tylko do niego:

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

biec

[G 7]

Jak wiadomo, mistrzyni poetyki minimalizmu nie waha się użyć brzytwy Ockhama także wobec języka, co pozwala Marcinowi Orlińskiemu zdefiniować tę lirykę jako „paradę skreśleń i niedookreśleń.”²²⁶ Natomiast P. Bogalecki przyglądając się tomowi *Wykaz treści*, posługuje się terminem George’a Steinera „aktywna nieobecność” i przywołuje fragment jego *Gramatyki tworzenia*: „Skróty, skreślenia, amputacje, z których wyrasta ostateczna postać obrazu, rzeźby, budynku uczestniczą w owym palimpseście wcześniejszych i alternatywnych wersji, które leżą u podstaw końcowego wytworu [...]”²²⁷ W tym kontekście ciekawie prezentuje się passus wiersza z najnowszego zbioru poetki, którego kontynuacją jest już tylko pięć wykropkowanych ciągle wersów:

wykreślić co (**drugie**) pomyślane (**słowo**)
z pozostałych (**co**) trzecie zapisać

²²⁵ J. Gutorow, *Zatrzymana...*, s. 43.

²²⁶ M. Orliński, *Pomyśleć nic*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_2055, [dostęp: 19.10.2011].

²²⁷ P. Bogalecki, *Odpis...*, s. 447.

Czasem ślady wykreśleń mają bardzo materialny charakter – K. Maliszewski tak oto wspomina swoje doświadczenia lekturowe związane z poprzedzającym *gubione* tomem *Po krzyku*: „Najpierw czytałem ten tomik w półmroku i nie zauważyłem zmian, skreśleń. Kiedy wyniosłem na werandę, na światło, doszło do mnie, że autorka korektorem wymazała parę ostatnich linijek w dwóch czy trzech tekstach. Coś tam prześwitywało spod białych pasków, niewyraźne cienie liter [...]”. Krystyna Miłobędzka pracuje nad wierszem bez przerwy. W wydrukowanym już tomiku jeszcze zmienia, poprawia. Nie wiem, czy inni też dostali tomik z wprowadzonymi zmianami. Mój egzemplarz z dedykacją, który nadszedł z Puszczykowa, zawierał poprawki. Może do kogoś doszła inna wersja, z inaczej wprowadzonymi zmianami. To ciekawe.” K. Maliszewski, *Rzeczy...*, s. 110

i wtedy...

wtedy.... ..

[...]

[Dw 5]

A może rola podmiotu czynności twórczych powinna być bardziej ograniczona?
Wiersz doskonały miałby takie właściwości²²⁸:

sam z siebie się biorę

sam siebie piszę

sam się skreślam

[Z, W 256, pogrubienie moje – E. S.]

Bez wątpienia wiele utworów poetki przybiera formę redukcji leksykalnej oraz – co się z tym łączy – graficznej. W jednym z listów do T. Karpowicza Miłobędzka wyjawia: „Jeżeli udają mi się zapisy redukujące, to ze wściekłości na własną i cudzą gadaninę.”²²⁹ Staranność doboru jednostek leksykalnych oraz konsekwencja w ucinaniu fraz „przegadanych” pozwala mówić wręcz o swoistej „poetyckiej metodologii”, dlatego gdy przywołany recenzent (M. Orliński), wahając się, czy można określić *gubione* jako eksperyment autorki na słowie, ostatecznie uznaje, że nie, ponieważ „[...] poetka uwalnia słowo i pozwala mu działać wbrew utartym regułom językowym [...]”²³⁰, trudno się z jego decyzją zgodzić. Nie tylko ze względu na deklarację Miłobędzkiej: „[...] wiem, że słowom trzeba się przyglądać, że trzeba je mieć w rękach. [...] Do słowa trzeba się przedzierać, jakoś wywalczyć.”²³¹, ale przede wszystkim ze względu na lekturę wierszy pochodzących właśnie z tego tomu. Dyscyplina formalna dowodzi, iż każde nadużycie wolności ze strony wyrazów grozi ich eliminacją, dyskwalifikacją, przekreśleniem, a wszelkie

²²⁸ Interesująco wypada zestawienie *Wiersza doskonałego* z jednym z ostatnich utworów W. Szymborskiej – *Do własnego wiersza*. Jego pierwsza strofa brzmi: „W najlepszym razie/ będziesz, mój wierszu, uważnie czytany./ komentowany i zapamiętany.” Natomiast ostatnia zdaje się podważać jej wymowę, nasuwając skojarzenie z poetyką Miłobędzkiej: „Masz jeszcze czwarte wyjście do wykorzystania –/ znikniesz nienapisany./ z zadowoleniem mruczając coś do siebie.” W. Szymborska, *Do własnego wiersza*, [w:] *Taże, Wystarczy*, Kraków 2012, s. 20. W dalszej części pracy na oznaczenie tomu stosuję skrót: *Wyst.* Po nim zapisuję numer strony.

²²⁹ K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań...*, s. 147.

²³⁰ M. Orliński, *Pomyśleć...*

²³¹ K. Maliszewski, *Reszta...*

powtórzenia – jak epiforyczne czy anaforyczne zwroty, prowadzące do symploke („biec po nic/ bieć do nic”) – stanowią pewną strategię badawczą.

Co ciekawe, metafora eksperymentu nasuwa się również Alinie Świeściak: „W *gubionym* Miłobędzka bierze czasownik *biec* na warsztat, przygląda mu się jak owadowi pod mikroskopem, izoluje od naturalnych dla niego uwarunkowań, a więc od podmiotowych i przestrzennych kontekstów.”²³² Może jednak „biec” nie jest tylko destylatem z języka, izolacją drobiny lingwistycznej? Może da się również oddzielić słowo od rzeczy?²³³ Dzięki stopniowym, przemyślanym i – jak sądzę – metodycznym cięciom przytoczony powyżej utwór przypomina nieco zapis redukcji fenomenologicznej, prowadzącej w finale do odkrycia *eidosu* – istoty czystego biegu („samo bieć”) lub też jest zaledwie marzeniem o jej osiągnięciu, intencjonalnym nakierowaniem na świadomości („chciałabym tylko”, „żeby”)?

Bez względu na odpowiedź, trafna wydaje się sugestia Michała Larka, który zauważa, że redukcja paradoksalnie uszczupla i jednocześnie wzbogaca: „Litota (kompresja leksemów) przeobraża się w hiperbolę [...]”²³⁴. Podobny wniosek w odniesieniu do tomu wysuwa K. Wojtyła, dla którego zgodnie z typową dla Miłobędzkiej „paradoksalnością konsekwentną” tytuł *gubione* sugeruje stratę, niekiedy nawet bezpowrotną, jednakże tomik poetycki jest jednocześnie zapisem lub próbą odnotowania tego, co przy okazji odnalezione, zdobyte²³⁵. Sama poetka w komentarzu dotyczącym tomu wyjawia prostą zasadę: „W życiu trzeba dużo zgubić, żeby jedno znaleźć.”²³⁶

W cytowanym liryku na redukcji słów zyskuje totalność „biec”. Poniekąd wspiera ją również gramatyka – „biec” bowiem to najbardziej kanoniczna (bo ugruntowana przez artykuły hasłowe w słownikach) oraz uniwersalna (ponieważ bezosobowa, a więc „wszystkoosobowa”) forma czasownika. Absolutyzm biegu próbuje wyjaśnić Paweł Próchniak: „Bieg bez zatrzymania jest [...] samą istotą

²³² A. Świeściak, *Gubione, mgliste, przejrzyste*, [w:] Taże, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej 2001–2010*, Mikołów 2010, s. 68. Cytując, zachowuję oryginalną pisownię, choć poprawny tytuł to *gubione*.

²³³ Taka refleksja nasuwa się również po lekturze jednego z utworów *Rachunku zaściankowego*: „i odejmować słowa od rzeczy/ nie maleją/ im nie ubywa [...]”. M. Białoszewski, *Obierzyny (I)*, [w:] Tenże, *Wiersze. Wybór*, red. M. Sokołowska, Warszawa 2003, s. 107. Warto wspomnieć, że B. Sienkiewicz próbuje spojrzeć na poezję autora *Obrotów rzeczy* przez pryzmat myśli fenomenologicznej. Zob. B. Sienkiewicz, *Białoszewskiego obroty rzeczy i słowa*, [w:] Taże, *Poznanie...*, s. 537–567.

²³⁴ M. Larek, *Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 68.

²³⁵ Por. Recenzja...

²³⁶ K. Miłobędzka, *gubione po drodze...*, s. 51.

istnienia. Jest esencją bycia w świecie. Jest wszystkim. I jest – zamiast wszystkiego.”²³⁷ Zatem do niego się ostatecznie wszystko sprowadza i od niego wszystko wychodzi. Zresztą nie tylko wszystko, także „nic”. Zastanawiające jest owo „nic”. Czy ma ono podkreślać bezinteresowność, czystość, samowystarczalność biegu lub na przykład urzekająco dziecięcą nieprzydatność niego jako formy zabawy – „bieg po nic”? To mogłoby tłumaczyć niby-dziecięcą pomyłkę w deklinacji („biec do nic”). A może bieg przy okazji nobilituje także nic jako cel, do którego warto dążyć – „biec do nic”? Tajemnicze „nic” w lapidarnym wierszu pojawia się aż dwa razy, w samym tomie – wielokrotnie, bardzo często wchodząc w relację właśnie z biegiem. Tak jak w dwóch sąsiadujących utworach, w których spotykamy się z ciekawą repetycją frazy (pointy?):

ten bieg, bieg ciebie

nasz bieg

bieg nic

[G 8]

bieg rzeczy

dom auta suknie

narcyzy koty torebki chusteczki

bieg nic

[G 9]

Generalnie, powtórzenia wydają się w obu wierszach odgrywać ogromną rolę – wszak pierwszy z nich właściwie skonstruowany jest na zasadzie konkatenaacji; drugi

²³⁷ P. Próchniak, *Przeskoki...*

natomiast – na epanadiplozie. Niewątpliwie znów umacnia to pozycję kluczowego słowa „bieg”.

Podczas lektury wierszy może nasuwać się skojarzenie z lirykiem pochodzącym ze znacznie wcześniejszego etapu twórczości – świat wzięty w nawias (*epoche?*), jeżeli jest postrzegany, to jedynie przez pryzmat biegu:

[...]
(świat?)
(on tyle śpieszy ile ty przed siebie)
patrzę w te obrazy bez wyjścia bez dojścia które sam bieg
trzyma
dziecko czerwone trzepoce zieloną górką ukos łąki ostry
kawalek sadu w powietrzu
[...]

[Z, WT 161]

Eksplloatowana od dawna refleksja znajduje kontynuację w utworach *gubionych*. Także i w nich bieg odnosi się do świata ludzi – w wymiarze indywidualnym („bieg ciebie”) i zbiorowym („nasz bieg”) – oraz rzeczy (dom, auta, suknie...). Najważniejsze jednak, że funkcjonuje on na prawach wspólnego mianownika rzeczywistości, spaja konkretne, odrębne, wyizolowane byty, upodabnia, łączy, prowadzi do ich spotkania²³⁸. Obejmuje uniwersum – wszystko oraz „nic”.

Oczywiście enigmatyczność zestawienia „bieg nic” pozwala na rozmaite odczytania. Można przypuszczać, że bieg jest czymś ostatecznym, finalnym, koniecznym, a poza nim nie ma już nic, brak więc dla niego jakiegokolwiek alternatywy. Wszak po nim faktycznie zostają już tylko „nic” – zwerbalizowane i dodatkowo przypieczętowane bielą kartki. W takim ujęciu bieg skrajnie determinuje świat przedstawiony, a wygłosowe „nic” zwłaszcza w drugim tekście

²³⁸ Być może dlatego właśnie Miłobędzka przywiązuje taką wagę do nazw czynności. Czasowniki wydają się niezwykle uprzywilejowanymi częściami mowy w tej poezji. Akcentuje to T. Nyczek: „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.” – T. Nyczek, *Mikromakro*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 176.

świadczyłoby o negacji znaczenia pośpiesznie wyliczanych przedmiotów na rzecz wzmocnienia roli biegu.

Klauzulowy wers pozwala się również traktować jako zapis skróconej (bo pośpiesznie sformułowanej?) definicji: „bieg (to) nic”, a więc „nic nie znaczy”, bo – jak dowodził J. Gutorow – znaczy zbyt wiele (wręcz wszystko), by coś znaczył, a przynajmniej by dał się zdefiniować. A może napotykamy w nim na komentarz, zdradzający stosunek do biegu lub sugestię, jak sobie z nim poradzić – „bieg... (to) nic”, zatem „nie przejmuj się nim”, „nie martw się nim”, „nie myśl o nim”, również o tym, że i ty biegniesz w czasie, starzejesz się, („bieg ciebie”), ubywa cię w biegu aż do „nic”; przecież to nie tylko twój problem, lecz wszystkich („nasz bieg”). Co możesz zrobić? Po prostu podejmij „ten bieg” (innego nie masz?). Może nawet wspólnie przejdziemy, a właściwie przebiegniemy przez życie („nasz bieg”)? Taka egzystencjalna interpretacja jest oczywiście bardziej uzasadniona w odniesieniu do pierwszego utworu.

W tym przypadku da się również uargumentować przypuszczenie, że passus „bieg ciebie” dotyczy tekstu, pozwalającego na szybką (tylko trzy wersy), choć nie bezmyślną, lecz wręcz trudną, męczącą, prowadzącą do intelektualnej zadyszki, wymagającą biegu myśli, lekturę, która zmusza do zjednoczenia wysiłku we wspólnym biegu utworu i czytelnika („nasz bieg”). A może w biegu – pośpiesznym zapisie „zanurza się”, „rozpływa”, „nicościuje” lub jest nicościowany podmiot czynności twórczych? Tak jakby utwór był odpowiedzią na dobiegające (sic!) z tomu *Po krzyku* nawołanie:

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

[Z, PK 322]

Nasuwa się skojarzenie z hyfologią Rolanda Barthesa, dla którego tekst jest jak powiązana z nim etymologicznie tkanina:

[...] tekst tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci.²³⁹

Wypowiedzi autora *Przyjemności tekstu* zdaje się wtórować liryczny głos: „[...] – a jeżeli sama wyciągam z siebie to nic które połyka?” [Z, PK 303].

Mimo wielości dróg interpretacyjnych, oferowanych przez zestawione wiersze, nasuwa się nachalnie i niemalże do znudzenia jeden wniosek: liczy się sam bieg. To, co Miłobędzka zdaje się robić, zwłaszcza w tej części tomu, to ciągle, chyba nieco mantryczne, drażnienie owej myśli. Nic więc dziwnego, że już w następnym liryku czytamy:

jej moje biegnące

bez stąd

bez dotąd

bez jest

(bez tej która usiłuje być mną)

[G 11]

Imiesłowowa forma czasownika, do której Miłobędzka zdecydowanie ma słabość, podobnie jak w tomie *Imiesłowy*, podkreśla procesualność, nieskończoność i dynamikę działań – oczywiście w tym przypadku biegu, podporządkowującego sobie świat przedstawiony. Natomiast anaforyczne frazy kolejno eliminują wszystko, co trudne do utrzymania.

Podjmujący refleksję o szybkości niezwykle często w swoich wywodach, wzbogacanych o autentyczne relację z jej doświadczania, podkreślają, że duża prędkość gwarantuje ciekawe efekty, sprawia bowiem wrażenie niwelacji przestrzeni i odległości²⁴⁰. Zapewne i tym razem przekreślenie „stąd” i „dotąd” dałoby się

²³⁹ R. Barthes, *Teoria*, [w:] Tenże, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

²⁴⁰ Zob. Th. H. Eriksen, *Szybkość*, [w:] *Tyrania...*, s. 75–114; J. Gleick, *Nowe akceleratory*, [w:] Tenże, *Szybciej...*, s. 56–64; U. Jarecka, *Detronizacja oka? Cechy współczesnej wizualności*, [w:] Taże, *Świat wideoklipu*, Warszawa 1999, s. 49–98; W. Welsch, *Sztuczne*

tłumaczyć jako niezależny od woli biegnącego skutek przyśpieszenia. Równie dobrze jednak, można sugerować, że akt negacji jest świadomym pozbyciem się elementów niepotrzebnych, niekoniecznych, zbędnych dla wykonywanej czynności.

Jednakże bez względu na to, które z rozwiązań wydaje się trafniejsze, jasne jest, że słynne trzy pytania z obrazu Paula Gauguina w kontekście wiersza muszą pozostać nie tylko bez odpowiedzi, ale i same są zagrożone („bez” dotyczy przecież słów pytających). Zapewne szczególnie kłopotliwy w próbie definiowania, a zatem i najbardziej zastanawiający, okazałby się podmiot biegu – nie tylko przez użycie wspomnianego imiesłowu, lecz chyba przede wszystkim przez przekreślenie możliwości istnienia „jest”, które ze względu na statyczne znamię nie przylega do dynamiki i procesualności stawania. Zatem nawet „ta, która próbuje być mną” w dość zagadkowym finale wiersza zostaje odepchnięta.

Ponownie ostaje się tylko konieczność pozostania w biegu – i trudno w tej powtarzalności nie dopatrywać się pewnego dziecięcego uporu poetki. Nawet wiersz, naznaczony konwencją opowiadanej baśni, jest historią o ruchu: „[...] Szło szło i (bajka jakaś/ prosta, czytana kiedyś?) [...]” [Z, DP 131]. Ewentualnie o tym, co może w nim pozostawać²⁴¹. Bywa, że trudno zbudować zgrabną narrację:

dziewczynka na osiołku
złota karuzela

... co dalej, nie wiem

Stąd pojawia się znów ponaglanie:

mów!

[G 16]

raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 180. Teza o anihilacji przestrzeni przez szybkość (m.in. na polu estetyki zanikania) pojawia się niemalże w każdej z prac dromologa P. Virilio.

²⁴¹ Warto przypomnieć, że K. Miłobędzka mówi o *gubionych* jako wirujących obrazkach zapamiętanych z karuzeli i dorosłego życia. J. B o r o w i e c, *Szare światło...*, s. 52. Co ciekawe, motyw karuzeli i wirujących obrazów pojawiał się również w wierszach futurystów, np. w drugiej wersji utworu *Młodożeńca X (Iks)*: „...w rozśpiewanym karuzeli kole/ wirują komety barw —————” [Z, W 480]. Powtórzy się on również w liryce W. Szymborskiej.

Osobnym zagadnieniem jest iście dziecięcy sposób doświadczania szybkości, fascynacja fenomenem mijania, z(a)nikaniem otoczenia, której ulegli – jak wiadomo – również poeci dwudziestolecia:

dróżki w ogrodzie
(czarne wgłęb)
(przeskoki, zgłębienia)
dom przed zniknięciem w drzewach
dom znikający w drzewach

[G 33]

jedno za drugim, jedno na drugie
jedno w drugie

(jedno w jedno)

[G 12]

Drugi z przytoczonych liryków odpowiada do pewnego stopnia koncepcji Przybosiowej projekcji widzenia syntetycznego:

[...] wyobraźcie sobie, że z okna pośpiesznego pociągu jadącego okolicą coraz to inaczej ukształtowaną – chwyacie w siatkówkę oka tysiące różnorodnych krajobrazów, a potem pragniecie je ujrzeć nagle w jednej chwili *w s z y s t k i e* [...]. Jeśli macie oko, które umie łączyć obrazy, przenikać jedne drugimi, wymieniać kolory i linie, tasować je nieskończenie – otrzymacie w końcu obraz oczyszczony z określonych, poszczególnych linii i kolorów, otrzymacie obraz nie tyle złożony ze wszystkich poprzednio widzianych, ile wynikły, ile sprowadzony, zredukowany do prawie że jednego koloru, prawie że jednej formy. W tym prawie że wyraża się widzenie unistyczne: zarazem najbardziej ascetyczne, najprostsze i najbardziej ogarniające, wszechstronne.²⁴²

²⁴² J. Przybosiński, *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] Tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Kraków 1959, s. 131. Rozstrzelanie – J. P.

Na inne utwory poetki, które są przekornie bardzo odległe od tej koncepcji zwraca uwagę J. Grądział-Wójcik. Zob. Taże, „*Spróbuj zbudować dom ze słów*”..., s. 27.

Miłobędzka być może takie oko liryczne posiada. W wierszu poetki zlewanie się w jedno, łudzenie zmysłów – przypuszczalnie wywołane znaczną szybkością – zdaje się być powodem radości. W poniżej cytowanym wierszu onomatopeiczne powtórzenia oraz naprzemiennosc zadawanych pytań (struktura chiasmowa) ponownie konotują percepcję dziecka, a samej podróży nadają charakter ludyczny:

tyk tyk drzewa wzdłuż drogi
tyk tyk – nie widzę? słyszę?
– nie słyszę? widzę?

[G 10]

Ruch, który staje się zabawą, nie stanowi odkrycia *gubionych*, lecz znajduje swoje realizacje już we wcześniejszych tekstach. Jest widoczny, choć nieuchwytny w bliskim poezji konkretnej tomie *wszystkowersze*²⁴³. Miłobędzka mówi o jego utworach: „[...] wprowadzie zapisane są na papierze w książce, ale właściwie ich nie ma: znikają. Ten ruch znikania wpisany jest w każdy z *wszystkowerszy*.”²⁴⁴ Wystarczy jednak ograniczyć się do kilku reprezentatywnych przykładów:

Wiersz ulotny
wiatr go porwał

[Z, W 244]

Żeby zaangażować się w niektóre z zabaw i jednocześnie dokończyć lekturę, czytelnik zmuszony jest do wykonania fizycznego ruchu – przewrócenia kartki na drugą stronę:

Wiersz most
tym wierszem

²⁴³ Przypomnijmy, Miłobędzka bardzo entuzjastycznie wypowiada się o poezji konkretnej. Podziwia ją za budowanie przedmiotów ze słów, „[...] za postępowanie ze słowami jak z przedmiotami, rozbijanie ich na kawałki [...]” T. Karpowicz, K. Miłobędzka, *29 pytań...*, s. 131.

Na jej elementy można wskazać również w tomie *dwanaście wierszy w kolorach*.

²⁴⁴ *Taże, w biegu szukam...*, s. 34.

przechodzi się

z tej

[na odwrocie kartki– E. S.]

na tamtą stronę

[*Wiersz przejścia*]

[Z, W 251–252, nie zachowano oryginalnych odstępów między wersami – w tekście źródłowym były one większe]

Podczas lektury poniższego utworu (*Wiersz z pociągu*) nasuwa się skojarzenie z – chętnie obrazowaną w lirykach futurystów – przyjemnością spoglądania na szybko migające za oknami widoki:

przed dom
za dom
podom

przed las
za las
polas

przed pole
za pole

popole

[Z, W 246]

Warto zwrócić uwagę, że w *Wierszu z pociągu* językowym środkiem generującym wrażenie szybkości są ponownie – nie rzeczowniki, odnoszące się do punktów orientacyjnych, lecz przyimki: „przed”, „za” oraz funkcjonujące na prawach prefiksu „po”. Ich regularne powtórzenia stwarzają efekt rytmicznej jazdy. Dodatkowo wzmacnia go, rzadki w tej liryce, regularny podział na strofy.

Natomiast tym, co niewątpliwie ważne dla każdego z *wszystkowierszy*, jest układ graficzny. Właściwie pozwala on zaadaptować odniesiony pierwotnie do poezji Białoszewskiego termin „tekst graficzny” na grunt liryki Miłobędzkiej. Witold Sadowski określa nim utwory, „[...] których konstrukcja graficzna zmusza do percepcji wzrokowej.”²⁴⁵ Ich elementy są „[...] nie zawsze przewidywalne, ale zawsze oglądane, i ta wizualność informuje nas o założonej arbitralnie hierarchizacji członów.”²⁴⁶ Tak rozumiane **wszystkowiersze** nie ograniczają się tylko do przywołanego tomu, lecz są częstą praktyką poetki. Co więcej, mają charakter holistyczny, wchłaniają w siebie także przestrzeń papieru, czyniąc ją sygnitywną²⁴⁷, a nawet przestrzeń zakreśloną na kształt mostu przez ruch ręki przewracającej kartkę. Autorka nie skrywa, że frapuje ją problem: „Co dzieje się między zapisem a kartką papieru, na której się zapisuje? Jakie mogą być związki pisanego z tym, na czym się pisze?”²⁴⁸ I dodaje: „Próbowałam to p o k a z a ć d o s ł o w n i e.”²⁴⁹

Oczywiście, nie ją pierwszą nurtują tego typu pytania. W eksperymentach graficznych także jest bliska praktykom futurystów, a i je wypada ujmować w szerszym kontekście, choćby kubizmu czy przeobrażeń technik typograficznych²⁵⁰. Dla omawianej kwestii wydaje się również istotne, że Grzegorz Gazda wskazuje, po pierwsze, na funkcję ludyczną futurystycznych realizacji (dostrzeganą zwłaszcza w poezji Tytusa Czyżewskiego) oraz, że „niepowtarzalność

²⁴⁵ W. S a d o w s k i, *Literatura niesłychana*, [w:] Tenże, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999, s. 14.

²⁴⁶ Tamże.

²⁴⁷ O „uprzestrzennieniu lektury” poezji Miłobędzkiej w kontekście teorii S. Mallarmégo pisze A. Kałuża – Taże, *Krystyna Miłobędzka...*, s. 199–201.

²⁴⁸ K. M i ł o b ę d z k a, w *biegu szukam...*, s. 34.

²⁴⁹ Tamże. Rozstrzelenie – K. M.

²⁵⁰ Zob. G. G a z d a, *Elementy...*, s. 98.

układów wiersza wolnego” interpretuje, po drugie, jako artystyczny sposób na oddanie „dynamiki i ciągłej zmienności przedstawianej rzeczywistości”²⁵¹.

Jednak, jego zdaniem, polscy futuryści w stosunku do swoich zagranicznych kolegów wykorzystywali chwyt waloryzacji wizualnej dość marginalnie. Znacznie bliższa im była waloryzacja brzmieniowa²⁵². Aczkolwiek, można odnaleźć utwory, które zawierają oba, wskazane przez badacza aspekty i, co więcej, odnoszą się do ruchu. Zagadnienie te było rozpatrywane w poprzedniej części pracy, dlatego w tym miejscu ograniczam się do dwóch przykładów. Za pierwszy niech posłuży poddane stylizacji ludowej *Południe* Młodożeńca, w którym „wskok”, dzięki układowi typograficznemu, z wiersza... wyskakuje, a zachwyt wzmocniony jest przez graficzne pomnożenie i rozcłonkowanie „o”:

[...]

kaj – tam?

kaj – tam?

kaj – tam?

o

o – o – o ta – ta tam –

ta – ta tam –

ta – ta tam –

z okola – od pola –

z pogórza – od błonia –

po stawie – parowie –

na przełaj –

i wskok – – –

[...]

[Z, N 111–112]

Za drugi – „standard work szkoły krakowskiej”²⁵³, czyli kanoniczna *Moskwa*:

²⁵¹ Tamże.

²⁵² Zob. Tamże, s. 100.

²⁵³ K. Irzykowski, *Na Giewoncie formizmu (Teoria p. Chwistka)*, [w:] Tenże, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Kraków 1976, s. 139. Rozstrzelenie – K. I.

Irzykowski nie krył niechęci do tego wiersza: „Autor zwała całą robotę wyobraźni na czytelnika. Jest to niejako zaproszenie do samogwałtu duchowego. [...] Wabi niektórych sam wic: można by pod te słowa coś podstawić, coś sobie tu wyobrazić – wyobrażają sobie jednak nie to, czym by te

tu-m czy-m ta-m?
tam-tam TAM –
TU-M – –
tam-tam TAM tam-tam-tam TAM
TU-M TU-M
czy-m tam-tam? tam-tam? czy-m tam?
TAM-M? TU-M?
czyli-m tam? – jeżeli-m tam to i tu-m
TUM-TUM
a i tam a i tum – – –
oj-ja JAJ tam a i tu-m–
to-m i tam i tum
TUM

[Z, K 59]

Warto spojrzeć na ten utwór w kontekście liryki Miłobędzkiej. P. Bogalecki przywołuje *Moskwę*, interpretując *Wiersz głęboki*²⁵⁴, ale w dorobku poetki natrafimy także na inny lingwistycznie zatowizowany wiersz, którego dominantą są zaimki (przeważnie pełniące rolę okoliczników miejsca), a wybór kierunku ruchu okazuje się nader problematyczny:

tu, nie tam

tam, gdzie jest

jest, gdzie był

był, gdzie będzie bo

ramy wypełnić można, lecz samą wrażliwość wyobrażenia, to jest owego prostaczka, który by rzeczywiście dał się w te ramy złapać i uległ zaproszeniu...” Tamże, s. 139–140.

Na ten sam aspekt wiersza zupełnie inaczej spogląda M. Delaperrière: „Atomizacja języka jawi się jako proces rozmyślnie przywołujący zwielokrotnioną lekturę. Zwróćmy przy tym uwagę na paradoksalny fakt: polisemia znaków jest odwrotnie proporcjonalna do liczby elementów lingwistycznych stosowanych przez poetę. Redukcja znaków do minimum podwaja, a nawet potraja znaczenie. Pozornie zatowizowany język pozostaje zależny od praw syntaktycznych i morfologicznych. Młodożeniec nie rozbija go, ale zgodnie z regułami futurystycznego eksperymentu napina aż do granic możliwości.” M. Delaperrière, *Wstrząs...*, s. 223.

²⁵⁴ Zob. P. Bogalecki, *Konkret...*, s. 303.

wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma

nie ma nas tam

tam, nie tu!

tu, gdzie jesteśmy

jesteśmy, gdzieśmy byli

będziemy, gdzie byliśmy, synku, – od ciebie chciałam zacząć
nowymi słowami, ale nie umiem

[Z, DP 104]

Tytułowa przesuwanka to nazwa logicznej układanki dla dzieci²⁵⁵. Chociaż funkcjonuje w różnych wariantach, zawsze wymaga od gracza bardzo przemyślanych ruchów i często wzbudza u niego przekonanie, że każdy inny byłby fortunniejszy. Nie inaczej w wierszu, w którym gra angażuje nie tylko myślenie, ale również – o czym przekonuje wykrzyknik – emocje. Pomimo starań, nie zawsze gwarantuje sukces na mecie. Rozegrana na płaszczyźnie lingwistycznej daje poczucie porażki z nabytą, mało pocieszającą świadomością popełnienia błędu już na starcie. Nawet gorzej – skutkuje przekonaniem o braku talentu, wystarczających zdolności: „[...] synku, – od ciebie chciałam zacząć/ nowymi słowami, ale nie umiem”.

Wbrew wszystkiemu ma charakter edukacyjny. W trakcie jej trwania, jakby mimochodem, dociera się do prawd. Niekoniecznie wielce odkrywczych, raczej starych: „wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma.”, a jednak cieszących się sporą popularnością. Bardzo intensywnie i wielostronnie analizuje je P. Virilio. Filozof określa owładniętych presją ruchu, funkcjonujących pod wpływem impulsu nomadycznego „dromomaniakami”. Użyte przez niego pojęcie zawiera dwa odcienie semantyczne – pierwszy, eksploatowany w psychiatrii, dotyczy zaburzenia opartego

²⁵⁵ Zob. <http://dzieci.wp.pl/ecid,39,eid,2415,title,Ukladanka-przesuwanka,zabawa.html?ticaid=1dd53>, <http://matematyczny.blox.pl/2007/11/Gra-Przesuwanka.html>, <http://www.naprzerwie.pl/naprzerwie/1,89388,8348248,Przesuwanka.html>, [do wszystkich trzech stron internetowych dostęp: 30.01.2012].

na niepohamowanej skłonności do bezcelowego przemieszczania się; drugi – jest synonimem zbiega²⁵⁶.

Naznaczona piętnem prędkości, wielorako tematyzująca pośpiech poezja Miłobędzkiej, w której ruch dla ruchu, bieg dla biegu, szybkość dla szybkości staje się naczelną wartością, wydaje się bliska dromomanii. Widoczne jest to również w poetyckiej materii języka, kształtowanej przez pośpiech na niemal wszystkich poziomach lingwistycznych – w wymiarze leksykalnym, słowotwórczym, fleksyjnym, fonetycznym i składniowo-wersyfikacyjnym. Marek Bieńczyk, nawiązując do myśli dromologa, tak oto charakteryzuje dyskurs nomadyczny:

[...] pośpiech i wysokie, niekiedy zawrotne tempo skojarzeń; technika szybkiego montażu, posuwanie się skokami, tworzenie krótkich ciągów i cykli myślowych; skrót myślowy jako postępowanie dosłowne; niemożność rozróżnienia między epizodem a powszechnikiem; zachwiany status metafory.²⁵⁷

Zdecydowaną większość z przywołanych wyróżników odnajduje się w liryce Miłobędzkiej. Dodatkowo, warto również wskazać w niej na przejawy syndromu pyknoleptycznego. Termin „pyknolepsja” – stosowany na określenie choroby odznaczającej się chwilowymi, niedostrzegalnymi dla otoczenia, ale zmieniającymi percepcję, „lukami” w świadomości – Virilio powiązał z szybkością i potraktował jako jej efekt. Przeniósł go również na grunt sztuki, zwłaszcza filmu²⁵⁸ i, chociaż jego refleksja nie jest systemowo uporządkowana, odnoszę wrażenie, że posługiwał się nim w sposób nasuwający skojarzenie z miejscami niedookreślonymi R. Ingardena.

Jakkolwiek lirykę Miłobędzkiej da się omawiać z odwołaniem po prostu do klasycznej myśli tegoż fenomenologa lub jego kontynuatorów, na przykład Wolfganga Isera, to wydaje mi się, że interpretacja – tak ważnego dla twórczości poetki motywu z(a)nikania, graficznych luk w tekście oraz innych przejawów

²⁵⁶ P. Virilio, *Rewolucja dromologiczna*, [w:] Tenże, *Prędkość...*, s. 11.

²⁵⁷ M. Bieńczyk, *Homo Pyknoleptikus*, [w:] Tenże, *Szybko i szybciej...*, s. 38–39.

²⁵⁸ Podobny do pyknolepsji efekt oferują techniki filmowe i audiowizualne, oparte na grze zanikania, wykorzystujące szybkość, zwiększającą doznanie i przekształcającą percepcję. Warto wspomnieć, że w tekstach P. Virilia, zwłaszcza wcześniejszych, film jako najwspanialszy przykład estetyki zanikania, uznany jest za sztukę współczesności. Ba! To rzeczywistość ze swoim syndromem pyknoleptycznym zaczęła go naśladować. Dromolog ośmiela się nawet stwierdzić: „[...] cała historia czerpie z filmowego przyśpieszenia, z kinowego i telewizyjnego ruchu!”. P. Virilio, *Wypadek...*, s. 39. Zob. M. Bieńczyk, *Homo Pyknolepticus...*, s. 35.

fragmentaryzacji wypowiedzi właśnie w kontekście śladów literackiej pyknolepsji (czy szerzej: estetyki znikania) bardziej akcentuje radykalizm tej poetyki oraz rolę szybkości w jej kształtowaniu²⁵⁹. Pyknoleptyczny świat twórczości bohaterki *znikam, jestem* przypomina – by przywołać porównanie P. Próchniaka – „złotą karuzelę”, która „[...] porywa i unosi *jej moje biegnące*, rwie we wszystkich kierunkach – rwie szybciej od myśli i niezmiennie rwie na strzepy każdy ze swoich obrazów.”²⁶⁰ Dlatego „Miłobędzka jest poetką zarysów. Zapisuje same kontury doznań i zdarzeń. Szkicuje jedynie obrysy obrazów.”²⁶¹

Figura pyknoleptyka celnie opisuje również sytuację odbiorcy jej poezji. Pyknoleptyk, chcąc odkryć sens, zmuszany jest do domysławiania się pewnych elementów i rekonstruowania sekwencji zdarzeń, mimo że nie we wszystkich uczestniczył²⁶². Podobnie czytelnik będący – jak zauważa Karpowicz – „[...] w sytuacji restauratora olbrzymiej zniszczonej mozaiki, który w ręku ma tylko kilkanaście jej kostek.”²⁶³ Tych, które ocalały z pośpiechu.

Podsumowując, warto podkreślić raz jeszcze, że poezja Miłobędzkiej prezentuje się jako nomadyczna, dromomaniakalna w pierwszym z wyodrębnionych znaczeń. Poddanie obsesji ruchu zarówno elementów świata przedstawionego, jak i samego języka prowadzi do zacierania granic, okaleczenia i zniknięcia:

z kąta w kąt, z kąta w kąt, z kąta w

chciałbym zrobić coś lekkiego z resztą kroków

z resztą oczu – na każdym obrazku zastąpi mnie trawa

z resztą stołu – gdzie ja się kończę a nie ja zaczyna

²⁵⁹ Na niewystarczalność koncepcji miejsc niedookreślonych przy interpretacji wierszy Miłobędzkiej zwraca również uwagę P. Bogalecki – zob. P. Bogalecki, *Odpis...*, s. 447.

²⁶⁰ P. Próchniak, *Przeskoki...*

²⁶¹ Tamże.

²⁶² Zob. M. Bieńczyk, *Homo Pyknolepticus...*, s. 35. A. Zeidler-Janiszewska, *Prędkość...*, s. 62 oraz P. Virilio, *The Aesthetics...*, s. 10.

²⁶³ T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

W podobny sposób wypowiada się sama poetka: „Niepowiedzenie czegoś w tekście jest tym miejscem, w które, wierzę, wejdzie ze swoim pomysłem 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.” K. Miłobędzka, *Pisze się tak, jak toczy się życie. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 188.

z resztą tego zdania –

[Z, WT 160]

2.4. UCIEC OD POŚPIECHU?

Czy można na tę lirykę spojrzeć również jak na „zbiega”? Wydaje się, że tak.

źle przyjęta, źle weszła, źle wszyta, cała w igłach, lala w igłach,
cała nie stąd

ucieczki w nad głowę, w nad nami niebo, w zaraz stąd odejdę

zamieszkała przed siebie, w byle nie tutaj, w oby nie
przystanąć nie przystać

[Z, PK 310]

Poczucie obcości, niedopasowania („cała nie stąd”), brak akceptacji, a nawet wrogość – zhiperbolizowane przez trzykrotne powtórzenie przysłówka „źle” oraz metaforę „lali w igłach” – są na tyle nieznośne, że jedynym rozwiązaniem staje się bieg. Krystyna Wilkoszewska, przybliżając poglądy P. Virilia, akcentuje ścisłą zależność: „Wzrost prędkości pokrywa się ze wzrostem krzywej strachu. Prędkość przywołuje pustkę i dlatego zmusza do pośpiechu – w szalonym pospiechu ludzie przemierzają kontynenty, nie jadąc do żadnego określonego celu. [...]”²⁶⁴ Człowiek z wiersza nie podróżuje jedynie w przestrzeni („[...] zaraz stąd odjadę”, „[...] w byle nie tutaj”), ale również ratuje się niepozbowionymi uroku ucieczkami w przyszłość, marzenie, metafizykę („[...] w nad głowę, w nad nami niebo”)²⁶⁵.

Nieco podobnie jak w analizowanym wcześniej *ekspresie* Młodożeńca, zadowolenie nie ewokuje bezpiecznej przystani, ale oksymoronicznie: zamieszkać oznacza brak zgody na zatrzymanie. I tak w wierszu poetki *Tak mi w ucieczce*

²⁶⁴ K. Wilkoszewska, *Paula Virilio...*, s. 113.

²⁶⁵ Motyw ucieczki w marzenie pojawia się również w wierszach W. Szymborskiej, w których budowa światów możliwych odgrywa niezwykle istotną rolę – jedną z ciekawszych jego realizacji jest utwór *Chwila w Troi*.

przybywa – póki sił nie wolno się zadowolić: „[...] Tyle siły, żeby ledwo nie zaznać schronienia pod rękami i liśćmi [...]” [Z, P 50]. A nawet, jeśli – jak w utworze z tomu *Dom, pokarmy* – zaryzykuje się i poszuka miejsca, to trzeba je oswoić, czyli poruszyć: „[...] Znaleźć miejsce,/ miejsce tu? miejsce wokół i kręć się kręć i wielki bal a jakby/ popielec [...]” [Z, DP 116]²⁶⁶.

Ucieczka jawi się więc jako metoda, środek, taktyka, ale na ucieczkę nie ma sposobu. Czy poezja Miłobędzkiej jest w stanie uciec od swego idiomu – od pośpiechu? Wszak ruch jest w niej czymś zniewalającym. Niebezpieczeństwo zauważa Marta Zielińska: „[...] dobroczynne – w potocznym doświadczeniu – efekty szybkiego działania sprawiają, iż środek do celu w pewnym momencie sam może stać się celem, uniezależniając się od wartości sytuacji wyjściowej.”²⁶⁷ W świecie poetyckim autorki *Imiesłówów* nawet krótką przerwę zakłóca wezwanie do pośpiechu: „chwile nad tym co znowu do błysku do biegu” [Z, DP 109]. Nie można uwolnić się od pośpiechu codzienności. Wiersze poetki, zupełnie inaczej niż w przypadku Przybosia, powstają w zwyczajnej gonitwie: „Zawsze dużo czasu zajmowało mi łatanie spróchniałych belek, pamiętanie o wszystkim, co chce jeść. Zapiski robiłam w trakcie zamykania czy jakiejś pracy w ogrodzie. Zapisywałam na fatalnych strzępkach i śmieciach.”²⁶⁸ Nie dziwi zatem poniższy fragment:

[...]
sobota spod niedzieli, spod poniedziałku niedziela, poniedziałek
pod wtorkiem, pod 1972 1971 70 69 68 67, kawa z perfumami
z brudną bielizną śliwkowe powidła śmieci na podwórzu
stęchła woda łapana do garnka bo często małe ciśnienie i do
nas nie dochodzi, czasem w to dmuchnie kwitnącym zbożem,
w każdą sobotę kradną nam mleko sprzed drzwi. Wyjdź
z tego! Którędy? Komu się to udało?
[...]

²⁶⁶ Problem jest jednak bardziej złożony. Kłopot polega na tym, że – jak zauważa J. Grądział-Wójcik – twórczość ta nie jest „[...] kolejnym przypadkiem poetyckiej bezdomności, ale swoistej wielodomowości, polegającej na wielokrotnym zadowoleniu i niemożności ostatecznego osiedlenia jednocześnie, wynikających z nieuchronności egzystencjalnych przeprowadzek. Dom nie jest [...] stałą i trwałą przestrzenią, istnieje w czasie, przestaje pełnić funkcje azylu i odosobnienia, przy czym to odwrócenie znaczeń nie niesie ze sobą zagrożenia, a niezakorzenienie nie ma dramatycznej wymowy.” Nawet jeśli udaje się wybudować dom ze słów, to jego drzwi są niedomknięte. Przeciąg jest potrzebny, by zapewnić „ruch temu domowi”. Zob. J. Grądział-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”..., s. 28.

²⁶⁷ M. Zielińska, *Szybkość i literaturoznawstwo*, [w:] *Szybko...*, s. 51.

²⁶⁸ K. Miłobędzka, *Chwila wielkiego święta...*, s. 3.

[Z, DP 113]

Wyjść z klatki codzienności i uwolnić się od reguł kalendarza trudno, zwłaszcza jeśli nie jest się swoją własnością. Jak pisał R. Ingarden, charakteryzując model temporalny, który wcale mu się nie podobał: „[...] nie my jesteśmy panami czasu, lecz [...] czas włada nami.”²⁶⁹

[...]

nie mam ciebie

nie mam siebie

dziś mnie ma

[Z, I 229]

Szpony teraz i biegu bywają bolesne: „mrugnięcie bolesne” [Z, DP 114], „[...] z każdej strony śpieszy żeby boleć” [Z, DP 116], co więcej – jak donoszą pozostałe wersy tych utworów – ruch wychodzi niezręcznie, ślamazarnie, naraża na wpadki. A. Skrendo i K. Wojtyła mieli rację, obcujemy z poezją bezradności²⁷⁰: „i tak się męczy toczy pusto przystaje, tak sobie niechcący/ wpadamy między poduszki talerze [...]” [Z, DP 114]; „ledwo sobą uderzam o ciągle poza mną poza mną” [Z, WT 161]; „[...] trudno nam iść, jesteśmy duzi ciężcy, czekamy żeby się/ przyłączyć i chcemy” [Z, DP 116]; Niełatwo wskazać, co stanowiło przedmiot chcenia, ponieważ wiersz w tym miejscu się kończy. Aczkolwiek kilka linijek wcześniej pada całkiem uzasadnione życzenie: „poprzestańmy”.

Ważne, że w liryce Miłobędzkiej odnajdziemy więcej tego typu próśb. Ich wspólną cechą jest to, że pozostają niespełnione. I tak natrafiamy na imperatyw mowy zwolnionej, a zatem dokładnej, precyzyjnej: „mówmy o tym pomalutku, podobno można dojść czegoś/ i w biegu prócz biegu jeśli ” [Z, DP 126]. Niedopowiedzenie świadczy o niewykorzystaniu szansy. Pozostaje bieg, który nie pozwala dokończyć myśli. Rzadkie są też powroty: „[...] Wróc mnie w mało,/ w blisko, w jeszcze rano. [...]” [Z, WT 165]. Nieco później czytamy bowiem: „I nie

²⁶⁹ R. Ingarden, *Człowiek i czas...*, s. 53.

²⁷⁰ Zob. *Recenzja...*

ma przedtem ani potem, samo daleko/ daleko.” Nader ciekawie prezentuje się, uwikłany w paradoksy związane z ambiwalencją pośpiechu, liryk z *Po krzyku*:

obieram kartofle, głaszczę cię po głowie, podnoszę listek
z ziemi, zapalam światło, zapalam papierosa, chwytam klamkę,
wyjmuję bilet tramwajowy

nie śpiesz się tak, za prędko siwiejesz

biegnij biegnij, tyle twojego co zakłuje w piersiach

[Z, PK 282]

Dwa ostatnie, wyodrębnione wersy, oderwane od listy zwykłych, codziennych, wcale nie aż tak pośpiesznych czynności, sprawiają wrażenie nagłego odkrycia. Pierwszy – „nie śpiesz się tak, za prędko siwiejesz” ewidentnie wiąże pośpiech ze starzeniem się, odchodzeniem, zanikaniem. Przywołajmy raz jeszcze K. Wilkoszewską: „[...] to wszystko oznacza ostatecznie śmierć – bowiem im szybszy jest ruch, tym szybciej przemija czas [...]”²⁷¹. W obliczu jej refleksji wers klauzulowy, ponaglący do biegu, zaskakuje.

Być może warto zestawzić liryk Miłobędzkiej z utworem *prędko! prędko!* Białoszewskiego²⁷², opartym na względnie podobnym poetyckim koncepcie:

bo zabraknie
cierpliwości do siebie
i świata do mnie
a nic lepszego
ale nic innego tylko wyleżeć
w spokoju
da się?
[...]

a także z fragmentem prozatorskim z *Szumów, zlepow, ciągów*²⁷³:

²⁷¹ K. Wilkoszewska, *Paula Virilio...*, s. 113.

²⁷² M. Białoszewski, *prędko! prędko!*, [w:] Tenże, *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961, s. 24.

²⁷³ Tenże, *Baziowo*, [w:] Tenże, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 156–157.

[...]

Zaraz wyrosną, topola się rozindyczy, zrobi się duża, głośna, ruchoma, stanie do ślubu, zielona i w białym, bo zacznie się pierzyć. Tak. [...]

Jest południe. Tak, tak, ludzie też wyraźnie się zmieniają, skolorowieli, zeswobodnieli, tyle ich i idzie i siedzi.

Popędzam ich

– jeszcze!

– zmieńcie się więcej! prędej

I topolę

– liście!

– pierz się!

i nagle zatykam się

– nie! niech idzie tak wolno, wolno, więcej uciechy!

[...]

Podstawowa różnica polega na tym, że w tekstach Białoszewskiego ponaglanie do pośpiechu i akceptacja konieczności zmiany staje się w pewnym momencie przerażające, stąd negacja („niech idzie tak wolno, wolno, więcej uciechy!”) oraz uspokojenie zszarpanych nerwów pośpieszającego (najlepiej zwalczyć niecierpliwość przez wyleżenie w spokoju). Natomiast człowiek z wiersza Miłobędzkiej, chociaż także z przestrachem wycofuje się z pierwotnego życzenia, robi to właśnie w imię pośpiechu, odwracając się od niepokojącego, ponieważ jeszcze bardziej konotującego śmierć, bezruchu. Co więcej, nie czyni tego dla uciechy, ale żeby bardziej bolało. Ból, a nie leżenie, otwiera na świat i jest namacalnym dowodem życia – to myśl znana już z wcześniejszego dorobku poetki:

[...]

leżę i jest tak równo że prócz pojedynczych słów na rzeczy
obok mnie nic się nie zdarza

róża – chwilę myślę o kolcach wbitych w rękę, to moje żywe
otwarcie na inne, dlaczego tylko ten krótki mały ból łączy
mnie z czymkolwiek?

chciałabym żeby bolało mnie wszystko dookoła ale ono jest i jest
i czeka

[...]

[Z, WT 157]

Zatem lepiej biec, choćby z bólem. – „biegnij biegnij, tyle twojego co zakłuje w piersiach”. Trudno oprzeć się wrażeniu, że ponownie jest w tym zaklinanie życia. Podsumowując, warto przywołać słowa Agnieszki Czyżak: „Życie przypominające ruchome klatki filmu staje się paradoksalnym uwięzieniem w biegu, w nieustannym ruchu, w przemijaniu” – i dodaje zaraz: „Ruch to przemiana i przemijanie zarazem, ale i każda forma bezruchu – tylko pozornego przecież – mogłaby się okazać podobnie śmiertelna, nadto przeczyłaby nadrzędnej zasadzie istnienia.”²⁷⁴ Dlatego kiedy A. Świeściak pisze, że mimo wielokrotnie deklarowanej niechęci poetki do powtórzeń, „[...] porusza się w wyraźnie oznaczonej przestrzeni leksykalnej, podległej prawu *wiecznego powrotu* słów i konstrukcji składniowych [...]”²⁷⁵, za koronną frazę dla tej poezji, zwłaszcza od czasu tomu *Dom, pokarmy*, należy chyba uznać: „śpiesz się!”. Wystarczy spojrzeć raz jeszcze na pochodzące z różnych okresów twórczości fragmenty poetyckie:

[...]

śpiesz się
żebym miała do kogo pomyśleć

[Z, DP 139]

śpiesz się!
mów się!

zostaje ci ta chwila

[Z, PK 269]

²⁷⁴ A. Czyżak, *O żalu*, [w:] Taże, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiącleci*, Poznań 2011, s. 170.

²⁷⁵ A. Świeściak, *Gubione...*, s. 67–68.

3. INNY CZAS, INNA SZYBKOŚĆ.

KATEGORIA CHWILI I POŚPIECHU W POEZJI WISŁAWY SZYMBORSKIEJ I URSZULI KOZIOL

3.1. RELATYWNOŚĆ CZASU I SZYBKOŚCI

Istnieją inne niż fizykalne wymiary rzeczywistości, jak i inne aspekty czasu, których fizyka ani nie chce, ani nie potrafi rozświetlić i które wymagają innego rodzaju refleksji. [...] Jest to czas historyczny, czas życia, czas pamięci, czas świadomości *etc.* Te inne, niż fizykalny, sensory czasu nie są ani urojeniem, ani wtórną konstrukcją nadbudowaną nad czasem fizykalnym, ani też nie są szczególnym nienaukowym przeżyciem czasu fizykalnego, ani nawet mitycznym niedouczeniem. Przeciwnie, są one niemniej „prawdziwe” niż czas zegara, w tym sensie, że są, tak samo jak on, ludzką formą konstytucji rzeczywistości.²⁷⁶

Jednakże, naszkicowane i rehabilitowane przez Hannę Buczyńską-Garewicz sposoby ujmowania czasu łączy z przeciwstawianym im czasem fizykalnym właśnie relatywność, pluralizm, przejawiające się w przeświadczeniu, że żadnego z doświadczanych/ rejestrowanych przez obserwatorów czasu nie można uznać za absolutnie prawdziwy. Także wyniki nauk empirycznych – zaskakujące, bo przeczące zdroworozsądkowemu, potocznemu myśleniu ustalenia szczególnej i ogólnej teorii względności Alberta Einsteina, zwłaszcza opisany fenomen dylatacji czasu oraz takie osiągnięcia mechaniki kwantowej, jak sformułowanie zasady nieoznaczoności również dla pary skorelowanych wielkości – czasu i energii – przeczą koncepcji czasu absolutnego, zakładanego jeszcze przez mechanikę Isaaca Newtona.

Rozpoznaniu relatywności przez fizyków towarzyszy rozwijana wielorako, często polemicznie, koncepcja subiektywizacji czasu, doznawanego w świadomości. Dla wielu XX-wiecznych nurtów: neokantyzmu, fenomenologii, psychoanalizy, egzystencjalizmu, w pewnym sensie również dekonstrukcjonizmu, zdaje się być wspólny „powszechnie utrwalony banal” – by użyć określenia A. Bielik-Robson – iż: „Czas wydaje się naturalnym żywiołem subiektywności”²⁷⁷.

²⁷⁶ H. Buczyńska-Garewicz, *Wstęp*, [w:] Taże, *Metafizyczne rozważania*, s. 6–7. Zachowuję pisownię zgodną z oryginałem.

²⁷⁷ A. Bielik-Robson, *Poza zasadą...*, s. 111–112.

W takim kontekście nie najgorszym laboratorium, dostarczającym próbki zrelatywizowanego i zsubiektywizowanego czasu oraz swobodnej wariacji na jego temat, jest poezja. I chociaż jeszcze Julian Przyboś przekonywał, że z trzech rodzajów literackich tylko „[...] liryka dzieje się w jedynym czasie prawdziwym (to znaczy naprawdę doświadczanym): w stającej się aktualnie chwili”²⁷⁸, to właśnie chwilę współczesną poezja traktuje jako kategorię niezwykle elastyczną, określającą

[...] bardzo różne dystansy czasowe: od ledwie uchwytnych nanomomentów, mgnień, wyblysków („ćwierć sekundy”, „gram wieczności” – Zagajewski), przez skalę czasu wiecznego, zestawionego z czasem ziemskim („miliard albo dwa miliardy ziemskich lat/ (Co w pozaczasie równa się jednej chwili)” – Miłosz), po naturalną historię ludzkości, rzutowaną na nieprzeliczoną rozciągłość czasu kosmicznego, galaktycznego.²⁷⁹

Autorka cytowanych słów – Danuta Opacka-Walasek – za ciekawą egzemplifikację twórczości, czerpiącej z filozoficznej refleksji nad chronosem oraz osiągnięć nauk ścisłych, uznaje poezję Wisławy Szymborskiej²⁸⁰ i Urszuli Kozioł²⁸¹. We wcześniejszym rozdziale wskazywałam, że liryczna metoda badania słów (typu „biec”), jaką prezentuje twórczość Miłobędzkiej, przypomina nie tylko metodę filozofów, ale i eksperymenty naukowców. Również interpretatorzy poezji Szymborskiej akcentują w tej liryce baczne obserwowanie słów²⁸². Może zatem należałoby na ten aspekt spojrzeć z szerszej perspektywy, uwzględniając coraz wyraźniejszą tendencję współczesnych poetów do stylizacji „[...] na obserwacje uczonego, na pozornie beznamiętny opis naukowy, na logikę wnioskowania zmierzającego ku stwierdzeniu faktów [...]”²⁸³. Nie tylko literaturoznawcy, ale i literaci dostrzegają ten fenomen. Kozioł tak go opisuje: „Poeta dzisiaj chciałby

²⁷⁸ J. Przyboś, *Czas liryki*, [w:] Tenże, *Zapiski...*, s. 381.

W tym miejscu można zauważyć podobieństwo do refleksji J. Kleinera, dla którego „[...] oddziaływającą bezpośrednio terażniejszość ujmuje liryka [...]” J. Kleiner, *Rola czasu w rodzajach literackich*, [w:] Tenże, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1961, s. 49.

O zakotwiczeniu liryki w pozornej terażniejszości czyt. D. Opacka-Walasek, *Wstęp...*, s. 8–9.

²⁷⁹ Tamże, *Relatywność lirycznej chwili*, [w:] Tamże, s. 129.

²⁸⁰ Por. Tamże.

²⁸¹ Tamże, s. 135.

²⁸² Co ciekawe, podkreśla się je bardzo często w artykułach publicystycznych, które ukazały się tuż po śmierci poetki – zob. np. J. Mikołajewski, *Co jest pod tą prostotą?*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 29, s. 13; A. Bikont, J. Szczęsna, *Chmury nie mają obowiązku z nami ginąć*. *Wisława Szymborska*, [w:] Tamże, s. 17.

²⁸³ Cz. Zgorzelski, *Ku czemu zmierza poeta naszej doby*, [w:] Tenże, *Od oświecenia ku romantyzmowi i współczesności*, Kraków 1978, s. 340–341.

bardziej objawić nam się w białym kitlu wśród retort – niekiedy nazbyt sterylnych – niż z różdżką, czy liściem laurowym na skroni.”²⁸⁴ Co istotne, komentatorzy poezji nagrodzonej „Silesiusem”, także zwracają uwagę na archeteksty naukowe: „Urszula Kozioł mnoży pytania egzystencjalne, w tkankę poetycką wplata naukowy opis, filozoficzne dociekanie. Manifestuje poznawczą i filozoficzną postawę wobec rzeczywistości.”²⁸⁵

Podobnie Szymborska. Czytelniczka *Einsteina* w *cytatach* oraz autorka recenzji *Godzina z Einsteinem*²⁸⁶ chętnie do swojej poetyckiej metafizyki i antropologii wykorzystywała metaforykę laboratoryjnego eksperymentu:

Może to wszystko
dzieje się w laboratorium?
Pod jedną lampą w dzień
i miliardami w nocy?

Może jesteśmy pokolenie próbne?
Przesypywani z naczynia w naczynie,
potrząsani w retortach,
obserwowani czymś więcej niż okiem,
każdy z osobna
brany na koniec w szczypczyki?²⁸⁷
[...]

²⁸⁴ U. Kozioł, *Niepokój otoczenia*, „Odra” 1969, nr 9, s. 52.

²⁸⁵ M. Mikołajczak, *Wokół gatunku*, [w:] Taże, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Kozioł*, Kraków 2000, s. 249. Tamże. Autorka monografii za szczególnie ciekawe pod tym względem utwory uznaje: *Próbę opisu ciał niezidentyfikowanych*, *Opis rośliny pnącej*, *Formy niekolorowe*, *Ziemia pojmana do dna* i *Z rozmów o deszczu*.

Do części z nich można odnieść słowa Cz. Zgorzelskiego: „To zwiększenie poznawczo-denotatywnej funkcji liryki ujawnia się nawet w jej tytułach [...]” Cz. Zgorzelski, *Ku czemu...*, s. 338.

O stylizacji tekstów Kozioł na język naukowy wzmiankuje również D. Opacka-Walasek, *Kobieca sygnatura pod Listą obecności Urszuli Kozioł*, [w:] *Interpretować dalej...*, s. 200.

²⁸⁶ Zob. W. Szymborska, *Godzina z Einsteinem*, [w:] Taże, *Nowe lektury nadobowiązkowe 1997 – 2002*, Kraków 2007, s. 27–28. W tym artykule recenzentka pisze o lekturowym spotkaniu: „Godzinka z osobowością tak nieprzeciętną też się liczy.” Nawet dla „nędznego profana”.

²⁸⁷ Taże, *Może to wszystko*, [w:] Taże, *Widok z ziarnkiem piasku*, Kraków 2002, s. 165. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: W, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytat oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *Sto pociech* (1967) – S; *Wszelki wypadek* (1972) – W; *Ludzie na moście* (1986) – L; *Koniec i początek* (1993) – K.

A może – by zwiększyć ilość hipotez – każda gwiazda to odrębny punkt obserwacyjny? Tak przynajmniej zdaje się przekonywać liryczny dialog z profesorem:

[...]

Kiedy wieczór pogodny, obserwuję niebo.

Nie mogę się nadziwić,

ile tam punktów widzenia

– odpowiedział.²⁸⁸

Zdaniem Anny Kamieńskiej, twórczość Szymborskiej to właśnie nieustanne konfrontowanie wielu punktów widzenia²⁸⁹. Warto przytoczyć spostrzeżenia także innych interpretatorów. Z jednej strony poetka – jak zauważa Stanisław Barańczak – uprawia metodę „naiwnego pytania” lub „naiwnego zastrzeżenia”, inicjującego tok wyводу²⁹⁰, z drugiej – na co wskazuje między innymi Anna Węgrzyniakowa, jej liryczną wyobraźnię kształtuje współczesna nauka²⁹¹. Ta swoista synteza prowadzi do przestrogi przed tytułowym „okropnym snem poety”, w którym koszmarnie: „Czas zawsze taki, jaki na zegarze” [D, 28]. Również Anna Legeżyńska dopatruje się w filozofii przyrody źródła inspiracji rozwoju motywu relatywności czasu w liryce Noblistki. Omawiając zagadnienie, zarysowuje trzy płaszczyzny temporalne poezji Szymborskiej. Pierwszą jest dotyczący dziejów przyrody, obejmujący ogromne interwały, progresywny czas ewolucji. Następną i najważniejszą – zdominowany przez czas teraźniejszy (forma gramatyczna w tej poezji dominująca), czas

²⁸⁸ Taże, *Stary profesor*, [w:] Taże, *Dwukropek*, Kraków 2005, s. 17. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: D, po nim zamieszczam numer strony.

²⁸⁹ Zob. A. Kamieńska, *Heroizm racjonalizmu*, [w:] Taże, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974, s. 252.

²⁹⁰ Zob. S. Barańczak, „Zawiadomić Szefa!..”, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 5, s. 1.

Co ciekawe, również autor *Podróży zimowej* w jej czwartej pieśni używa funkcjonującej na prawach klamry kompozycyjnej metafory szczypiec, podobnie jak w wierszach Szymborskiej, odsyłającej do wymiaru metafizycznego, do tajemniczej dłoni, która trzyma narzędzie: „Pęsetką wiecznych lodów/ ścisnąwszy glob z dwu stron./ na ów rzeczowy dowód/ rzeczowo patrzy sąd./ w dwa zimne ognie lodu/ ujęła z obu stron/ splaszczony zarys globu/ nie całkiem widoczna dłoń. W finalnej strofie czytamy: „Ujęty ze stron obu/ w polarnych szczypiec chwyt./ glob nie ma już sposobu./ by wtrącić coś./ by podnieść krzyk./ i tylko trzęsień drgawka./ ten tektoniczny trik./ Sądowi daje z rzadka/ mimiczny znak./ „To każdy z nich./ to każdy z nich”. S. Barańczak, *Podróż zimowa*, [w:] Tenże, *Wiersze zebrane*, Kraków 2007, s. 389–390.

²⁹¹ Zob. A. Węgrzyniakowa, *Zwyczajne cuda, wszelkie przypadki*, [w:] Taże, „Nie ma rozpusty większej niż myślenie”. *O poezji Wisławy Szymborskiej*, Katowice, 1997, s. 52.

egzystencji. Ostatnią – związany z cywilizacją i sztuką czas kultury, którego atrybutem jest bezruch²⁹².

Jak zwykle w przypadku stratyfikacji, poszczególne rozstrzygnięcia mogą wzbudzać wątpliwości – w propozycji A. Legeżyńskiej zastanawiające jest na przykład niewyodrębnienie chronosu kosmicznego²⁹³. Aczkolwiek podmiot liryczny w jednym z utworów wyznaje: „Wolę czas owadzi od gwieźdnego” (W, L 135), jak wskazują przytaczane fragmenty, nie sposób tego drugiego zbagatelizować. Bardziej dokuczliwe wydaje się jednak, mimo korzyści płynącej z uporządkowania materiału poetyckiego, izolowanie pogrupowanych motywów temporalnych, maskujące istotny zabieg Szymborskiej – kontaminację, przeplatanie i kontrastowanie wymienionych kręgów czasowych. A to właśnie dzięki ich zderzaniu i nakładaniu uzyskany jest między innymi efekt relatywności czasu. Choć badaczka jest świadoma tej metody, traktuje ją bardzo zdawkowo, właściwie ograniczając omówienie do znikomych uwag, zwykle akcentujących bardziej wymiar aksjologiczny: „Konfrontując wielki czas dziejów natury z historią tworzoną przez człowieka, poetka odsłania relatywność *nieważnego* i *ważnego*.”²⁹⁴

Przyjrzyjmy się konkretnym realizacjom poetyckim. Świetny przykład współistnienia aż czterech planów temporalnych – czasu ewolucji, kosmosu, kultury oraz egzystencji – stanowi wiersz *Sto pociech*²⁹⁵. Spoiwem, umożliwiającym swobodne przechodzenie między tymi odmianami, jest anaforyczne „ledwie”. Diametralnie minimalizuje ono rozróżnienie temporalne między skrajnie odległymi (z perspektywy *homo sapiens*), przełomowymi momentami w dziejach gatunku ludzkiego, wielokrotnie przyspieszając upływ człowieczego czasu. W ten sposób podważono i zironizowano antropocentryczną perspektywę:

Ledwie rozróżnił sen od jawy,
ledwie domyślił się, że on to on,

²⁹² A. Legeżyńska, *Filozofia wielkiej liczby. Natura, człowiek i czas*, [w:] Taże, *Wisława Szymborska*, Poznań 1996, s. 51–60.

²⁹³ W. Ligęza zwraca natomiast uwagę na „[...] oświeceniowe korzenie konsekwentnego i rzadkiego w polskiej poezji współczesnej zainteresowania czasem geologicznym, epokami natury, długim trwaniem form materii.” W. Ligęza, *Miary i liczby*, [w:] Tenże, *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Kraków 2001, s. 320.

Wydaje się, że mimo podobieństwa z czasem ewolucji, wyznaczonym przez A. Legeżyńską, nie można tych dwóch typów utożsamiać.

²⁹⁴ Tamże, s. 53.

²⁹⁵ Również niektóre ze słynnych wyklejanek Szymborskiej wydają się nawiązywać tematycznie do tych zagadnień. Kserokopie wybranych zamieściłam w **aneksie** na końcu pracy (s. 156).

ledwie wystrugał ręką z płetwy rodem
krzesiwo i rakiętę,
łatwy do utopienia w łyżce oceanu,
za mało nawet śmieszny, żeby pustkę śmieszyć,
oczami tylko widzi,
uszciami tylko słyszy,
rekordem jego mowy jest tryb warunkowy,
rozumem gani rozum,
słowem: prawie nikt,
[...]

[W, S 51]

Na bohatera lirycznego wybrany został zamieszkały „pod jedną z gwiazd prowincjonalnych”, wcale nie najdoskonalszy i nie najdojrzałszy twór ewolucji (jak głosi późniejszy wiersz: „osoba w ludzkim chwilowo rodzaju” – W, W 67), w którego migawkowe istnienie można nawet zwątpić²⁹⁶. A jednak, w swoich ambicjach, zawziętości, żwawości i ruchliwości, jest on wielce pocieszny – stąd życzenie kapitalnie wykorzystujące i eksponujące relatywność chwili:

Tylko tak dalej, dalej choć przez chwilę,
bodaj przez mgnienie galaktyki małej!

[W, S 51]

Zastanawiające jest stanowisko obserwatora – jego zdystansowane, ale niepozbawione ciepłych emocji i humoru spojrzenie („Patrzcie go!”, „Sto pociech, bądź co bądź./ „Niebożę/ „Istny człowiek”) stawia go w uprzywilejowanej pozycji względem obiektu obserwacji, lecz bez wyrafinowania czy okrucieństwa obcego badacza ze szczypczykami²⁹⁷. Bowiem chłodny obiektywizm naukowy prezentuje się

²⁹⁶ Także w innych wierszach poetka tematyzuje prawdopodobną prowincjonalność naszej lokalizacji we Wszechświecie. W *Balu* czytamy: „Czujmy się gośćmi w tutejszej remizie/ osobliwymi i wyróżnionymi,/ tańczmy tak do taktu miejscowej kapeli/ i niech się nam wydaje,/ że to bal nad bale.” Choć to „niepozorny zaścianek, gdzie gwiazdy mówią dobranoc/ i mrugają w jego stronę/ nieznaczają.” W. Szymborska, *Bal*, [w:] *Taże, Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wyd. 2 rozszerzone, Kraków 2004, s. 334. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję skrót WW, po nim umieszczam numer strony.

²⁹⁷ Do podobnych wniosków dochodzą również inni interpretatorzy, np. S. Balbus pisze: „W wierszu *Sto pociech*, otwierającym tomik pod tym tytułem, Szymborska [...] mówi właściwie od siebie

jako zagrożenie, dlatego bardzo cieszy jego niemożliwość i konieczność używania w opisie trybu warunkowego. Wbrew scjentystycznym ideałom paradoksalnie tytułowe wielkie szczęście oznacza:

[...]

nie wiedzieć dokładnie,
na jakim świecie się żyje.

Trzeba by było
istnieć bardzo długo,
stanowczo dłużej
niż istnieje on.

Choćby dla porównania
poznać inne światy.

Unieść się ponad ciało
które niczego tak dobrze nie umie,
jak ograniczać
i stwarzać trudności.

Dla dobra badań,
jasności obrazu
i ostatecznych wniosków
wzbić się ponad czas,
w którym to wszystko pędzi i wiruje.
[...]

[W, K 173]

samej, przyjmując jednakże jakąś pozaludzką perspektywę. Mówi o nas, o gatunku *homo sapiens*, a zarazem mówi od siebie, więc i o sobie samej, przez co jej ironia przyjmuje szczególnie wyraziste zabarwienie. S. Balbus, *Zagadka jawy*, [w:] Tenże, *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 1996, s. 157.

Natomiast M. Baranowska: „Szymborska widzi go [człowieka – E. S.] z dalekiej perspektywy, ale za to z ironiczną ostrością, niezależnie czy opisany został w pierwszej, czy w trzeciej osobie. Dystans i zarazem poczucie humoru, powściągliwość stylu i niepohamowana skłonność do formułowania pytań generalnych, a przy tym genialny słuch na wyrażenia zwyczajne, na język codzienny dają efekt nadzwyczajny.” M. Baranowska, *Straszne światło stoicyzmu*, „Teksty Drugie” 1991, nr 4, s. 61–62.

Osiągnięcie totalnej przeźroczystości epistemologicznej, zwycięstwo dojrzałego, oświeconego umysłu kantowskiego, wyeliminowanie wszelkiego wpływu na wynik badań choćby poprzez dematerializację, uzyskanie niezbędnej wiedzy z zakresu innych światów, rozciągnięcie własnej egzystencji także na przedczas naszego świata, a więc cofnięcie się o około 4,5 miliarda lat i jednocześnie uwolnienie z pośpiechu codzienności, w której konwencjonalnie odmierza się upływ czasu (liczy tygodnie), ucieczka z szalonego, pędzącego, wirującego chronosu ziemskiego prowadzą do przyjęcia boskiego punktu widzenia – „uniesienia”, „wzbia” niemal w wieczność i syntetycznego ogarnięcia całości. Jednakże, jak Grażyna Borkowska wnioskuje na podstawie analizy poezji Szymborskiej: „Prawdy ogólne, które obowiązują wszystkich, nie dotyczą w istocie nikogo. Stanowią perfidną uzurpację.”²⁹⁸ Zabawa w Absolut fatalnie pozbawia jednego:

[...]

Z tej perspektywy
żegnajcie na zawsze
szczegóły i epizody.

Liczenie dni tygodnia
musiałoby się wydać
czynnością bez sensu,

wrzucenie listu do skrzynki
wybrykiem głupiej młodości,

napis „Nie deptać trawy”
napisem szalonym.

[W, K 173–174]

W globalnym ujęciu, brutalnie negującym znaczenie pozostałych warstw rzeczywistości, elementy codziennej egzystencji wydają się anachroniczne i bezsensowne, wręcz szalone. Poszczególne gesty, związane z emocjonalnym

²⁹⁸ G. Borkowska, *Szymborska Eks-centryczna*, [w:] Tamże. Podobnie zauważa A. Legeżyńska: „Szymborska jest po stronie życia. Nie tyle jednak po stronie ogólnych praw triumfującej natury, co po stronie życia poszczególnego, ludzkiego. Skupia na nim całą uwagę [...]”. A. Legeżyńska, *Filozofia...*, s. 61.

oczekiwaniem (liczenie dni tygodnia, wysyłanie listu) okazują się zaledwie „wybrykiem głupiej młodości”.

Jednakże – jak zauważa Marian Stala – „bywają takie nieszczęścia, dopowiada [Szymborska – E. S.] w *Bagażu powrotnym*, których nie można zrozumieć i usprawiedliwić w dzisiejszym języku, języku dostępnego nam doświadczenia.”²⁹⁹ Toteż: „Aby nie poddać się całkowicie ich oddziaływaniu, aby uchwycić choćby cząstkę ich sensu (albo bezsensu), trzeba na nie spojrzeć z dystansu obcego, dalekiego doświadczenia.”³⁰⁰

[...]

Co dopiero powiedzieć o jednym dniu życia,
o minucie, sekundzie:
ciemność i błysk żarówki i znów ciemność?

KÓSMOS MAKRÓS

CHRÓNOS PARÁDOKSOS

Tylko kamienna greka ma na to wyrazy.³⁰¹

Szymborska w wielu wierszach sięga po kontrast, by uwypuklić nieprzyległość czasu galaktycznego wobec czasu egzystencji ludzkiej. Ciekawie wykorzystuje ten środek w *Krótkim życiu naszych przodków* [W, L 116 – 117]. Już bazujący na polisemii tytuł rozpoczyna grę z pluralizmem czasowym. Sugeruje krótkie życie przodków w naszej pamięci (bezimienni, w tekście występują zawsze w liczbie mnogiej, zredukowani do podstawowych ról społecznych: matek, tropicieli, łowców) oraz biologicznie krótsze i słabsze życie wcześniejszych pokoleń („Niewielu dożywało lat trzydziestu./ Starość to był przywilej kamieni i drzew.”).

Kondycja ludzka, daleka od godności korony stworzenia w porównaniu z innymi elementami bezpośredniego otoczenia, nie wypada zwycięsko („Dzieciństwo trwało tyle lat co szczeniętwo wilków”). A cóż dopiero w porównaniu z trwaniem kosmicznym. Naukowcy wyznaczają ewolucję typowej gwiazdy analogicznie do faz życia człowieka – narodziny (z mgławicy pyłów i gazów), młodość, wiek dojrzały, starość i śmierć (niekiedy dość spektakularna).

²⁹⁹ M. Stala, *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o Chwili Wisławy Szymborskiej*, [w:] Tenże, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Kraków 2004, s. 112.

³⁰⁰ Tamże.

³⁰¹ W. Szymborska, *Bagaż powrotny*, [w:] Tenże, *Chwila*, Kraków 2002, s. 37.

Żaden z nich nigdy w pełni jednak jej nie śledził³⁰². Trzydzieści lat życia człowieka a kilkadziesiąt czy nawet kilkaset milionów lat gwiazdy, to niewiarygodna różnica – nie dziwi zatem metafora Szymborskiej:

[...]

Czas taki hojny dla byle gwiazdy na niebie,
wyciągał do nich rękę prawie pustą
i szybko cofał ją, jakby mu było szkoda.

[...]

Antropomorfizowany, a może wręcz deifikowany czas, istniejący jakby transcendentnie wobec mikro- i makrokosmosu, wykreowany jest na darczyńcę zbyt pragmatycznego i interesownego („[...] jakby mu było szkoda”), by pozwolił sobie na przesadną, ekstrawagancką hojność względem człowieka (co innego gwiazd), dlatego z perspektywy ludzkiej stale będzie on skąpy (pośpieszna „ręka prawie pusta”)³⁰³ i jednakowo niesprawiedliwy:

[...]

Życie, choćby i długie, zawsze będzie krótkie.
Zbyt krótkie, żeby do tego coś dodać.

Paradoksalnie, chociaż można skarżyć się na czas, człowiek o niego zabiega. Zarówno w przytoczonej puencie, jak i wcześniejszych partiach utworu ewokowany jest pośpiech, walka o każdą chwilę. Ponieważ: „Końce nieskończoności zrastały się szybko”, wszystkie momenty są cenne, warte trudu („Jeszcze krok, jeszcze dwa”) oraz tajemnych, magicznych zaklęć („Wiedźmy żuły zaklęcia/ wszystkimi jeszcze zębami młodości”). Liryczny obraz świata przodków, daleki od utrwalonego kulturowo arkadyjskiego spokoju, charakteryzuje się niezwykle intensywną intensyfikacją szybkości, ponagłaniem we wszystkich aspektach życia, nawet w uchodzących za wymagające cierpliwości, jak filozofowanie czy zdobywanie wiedzy:

³⁰² Por. J. Darwińska, *Gwiazdy*, artykuł dostępny na stronie internetowej: <http://www.joannad.nazwa.pl/universe/index2.php?file=0&sec=gw>, [dostęp: 19.03.2012].

³⁰³ Z opisu R. Krynickiego dotyczącego rękopisu *Wyznania maszyny czytającej* można dowiedzieć się o ciekawym (zwłaszcza w kontekście wersu *Krótkiego życia naszych przodków*) dopisku: „Czas nie jest skąpy/ dał nam łaskawą minutę”. Zob. R. Krynicki, *Wiersze ostatnie (Faksymilia i opis rękopisów)*, [w:] W. Szymborska, *Wystarczy...*, s. 25.

[...]

Nie było ani chwili do stracenia,
pytań do odłożenia na potem i późnych objawień,
o ile nie zostały zawczasu doznane.
Mądrość nie mogła czekać siwych włosów.

[...]

Prześladująca świadomość krótkości życia, jego ledwo zauważalnej migawkowości („dopiero ich nie było, już ich nie ma”) i poczucie niepokojąco bliskiej obecności rzeki śmierci, „co z ciemności wypływa i w ciemność znika” dramatyzowane są przez zawartą w puencie utworu „[...] agnostyczną sugestię o definitywnym końcu czasu wraz z momentem śmierci.”³⁰⁴ W klauzulowej metaforze usłyszeć można „[...] gorzką ironię: oto pozorne lekceważenie *nieważnego*, bo krótkiego, czasu człowieka ma drugie dno – i jest w nim podziw połączony z żalem.”³⁰⁵

Chociaż stałe jest poczucie niedoczasu, jego natężenie jest różne. Patafizyk, Jean Baudrillard, oskarżany o nadużywanie terminologii nauk ścisłych, określa quasi-zasadę przyśpieszenia upływu czasu:

Rzeczy idą szybciej, kiedy zbliżają się do końcowego progu, tak jak woda przyśpiesza tajemniczo swój bieg zbliżając się do wodospadu. W latach osiemdziesiątych XX wieku historia weszła w zakręt i zmieniła kierunek. Po minięciu apogeum czasu, przejściu przez najwyższy punkt krzywej ewolucji, po przesileniu historii zaczyna się spadek wydarzeń, ich rozwój w przeciwną stronę. Podobnie jak w przestrzeni kosmicznej, istnieje zakrzywienie czasoprzestrzeni historycznej.³⁰⁶

Reguły tej swoistej „fizyki historycznej” czy może po prostu historiozofii zdają się, przynajmniej częściowo, obowiązywać w świecie poetyckim Szymborskiej. W sceptycznym wierszu *Schylek wieku* antropomorfizowany, odchodzący wiek XX cierpi na zadyszkę, spowodowaną pośpiechem, zmęczeniem, przegrywaną walką z czasem, agonią. W niczym nie przypomina triumfującej nowej epoki awangardzistów:

³⁰⁴ D. Opacka-Walasek, *Relatywność...*, s. 131.

³⁰⁵ Tamże.

³⁰⁶ J. Baudrillard, cyt. za: M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Sawicka, *Szybko i szybciej. Prospekt...*, s. 13.

Miał być lepszy od zeszłych nasz XX wiek.
Już tego dowieść nie zdąży,
lata ma policzone,
krok chwiejny,
oddech krótki.
[...]

[W, L 120]

Ze stwierdzenia J. Baudrillarda („Rzeczy idą szybciej, kiedy zbliżają się do końcowego progu”) można by wywnioskować, że czas, zwłaszcza tuż przed metą, drożeje. W poezji Szymborskiej nie zawsze jednak reguły ekonomii działają przeciwko człowiekowi. Bywa, że w kosmicznej podróży uczestniczy on niemalże bez kosztów. Tak jak w wierszu otwierającym tom *Tutaj*³⁰⁷ – udaje się znaleźć szereg argumentów na poparcie wyjściowej tezy: „Życie na ziemi wypada dość tanio”. Między innymi ten:

[...]
kręcisz się bez biletu w karuzeli planet,
a razem z nią, na gapę, w zamieci galaktyk,
przez czasy tak zawrotne,
że nic tutaj na Ziemi nawet drgnąć nie zdąży.

No bo przyjrzyj się dobrze:
stół stoi, gdzie stał,
na stole kartka, tak jak położona,
przez uchylone okno podmucha tylko powietrze,
a w ścianach żadnych przeraźliwych szczelin,
którymi by donikąd cię wywiało.

³⁰⁷ Metaforę darmowego biletu wstępu Szymborska użyła także w mowie wygłoszonej z okazji przyznania Nagrody Nobla: „Świat [...] cokolwiek byśmy pomyśleli o jego przestrzeniach przeszywanych promieniowaniem gwiazd, gwiazd, wokół których zaczęto już odkrywać jakieś planety, już martwe? jeszcze martwe? – nie wiadomo; cokolwiek byśmy pomyśleli o tym beżmiernym teatrze, na który mamy wprowadzić bilet wstępu, ale ważność tego biletu jest śmiesznie krótka, ograniczona dwoma stanowczymi datami; cokolwiek jeszcze pomyślelibyśmy o tym świecie – jest on zadziwiający. W. Szymborska, *Poeta i świat*. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7.12. 1996), [w:] *Taże, Wiersze wybrane...*, s. 354.

Bezpłatna karuzela planet ma swój mechanizm. Jego ogólny schemat właściwie jest znany. Na równiku prędkość związana z ruchem obrotowym Ziemi wynosi ponad 1674 km/h, natomiast średnia prędkość ruchu obiegowego naszej planety to 30 km/s. Obowiązuje nas heliocentryczny model układu słonecznego, a siła grawitacji szczęśliwie chroni pasażerów przed wywianiem donikąd. Jak dowodzi artykuł Czesława Miłosza, poezja Szymborskiej bardzo często nawiązuje do wiedzy szkolnej³⁰⁸. Jak dowodzi przytoczony fragment, autorka sięga po nią dość nonszalancko.

Właściwie w tej liryce ważne są nie prawa przyrody, ale dziecięce, a więc poetyckie i zaraźliwe („No bo przyjrzyj się dobrze:”) zadziwienie nimi oraz bardzo dojrzałe przekonanie, że nasze miary to tylko „ludzka forma konstytucji świadomości”. Szymborska jest – jak pisze Wojciech Ligęza – „[...] wirtuozem języka miary i liczby [...]”³⁰⁹, dlatego jej twórczość wyrasta ze świadomości niewspółmierności, czyli z przekonania, że „[...] rozumienie zmiany zakłęte w sekundy, minuty i lata nie przyda się na nic. Za pomocą takiego instrumentarium nie sposób przeniknąć w wielką całość natury [...]”³¹⁰. Jeżeli nawet sekundy będą starannie wybijane rytmiką powtórzeń, paralelizmów składniowych i enumeracji, a stoper nastawi mistrzyni precyzyjnego słowa³¹¹ – co z tego?

[...]

Mija jedna sekunda.

Druga sekunda.

Trzecia sekunda.

Ale to tylko nasze trzy sekundy.

³⁰⁸ Cz. Miłosz, *Poezja jako świadomość*, [w:] „Teksty Drugie”..., s. 6. Natomiast E. Balcerzan zwraca uwagę na wykorzystane przez poetkę elementy retoryki edukacyjnej. E. Balcerzan, *W szkole świata*, [w:] Tamże, s. 39.

³⁰⁹ W. Ligęza, *Miary*..., s. 353.

³¹⁰ Tamże, s. 342.

³¹¹ S. Balbus tak pisze o precyzji języka poetyckiego Szymborskiej: „Wszystko jest tu całkowicie jasne (mimo iż tak przecież złożone, wieloaspektowe i trudne); wszystko powiedziane w ten jeden jedyny z możliwych; najbardziej precyzyjny sposób, który jest za każdym razem, przy okazji każdego wiersza, artystycznym i intelektualnym odkryciem. Nie do ponowienia ani parafrazy. I nawet sama poetka raz poczynionych przez siebie odkryć nigdy w zasadzie nie powtarza.” S. Balbus, *Z lotu ptaka*, [w:] Tenże, *Świat*..., s. 7.
W samym unikaniu powtórzeń rozwiązań poetyckich Szymborska może przypominać praktykę Miłobędzkiej.

Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.
Ale to tylko nasze porównanie.
Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,
a wiadomość nieludzka.

[W, W 108]

Bohaterem cytowanego powyżej wiersza jest tak zwane ziarnko piasku, które być może ani ziarnkiem, ani piaskiem. Inne światy konstruowane przez Szymborską³¹² bez względu na to, czy przenoszą do nieznanych galaktyk lub też do świata mitycznych bogów rządzą się wybitnie różnymi od człowieczych prawami, z perspektywy których nasze poczucie czasu i powiązane z nim kategorie (ruchu, szybkości) prezentują się jako relatywne, a nawet trochę śmieszne. Nie dziwi zatem, że w jednym z (nie)możliwych wywiadów na pytanie poetki „Nie szkoda Pani nitek przeciętych zbyt krótko?” Atropos odpowiada trzeźwo: „*Bardziej krótko, mniej krótko – to tylko dla was różnica.*” [D 26; kursywa – W.S.] Jednakże z perspektywy wybujałego antropocentryzmu chyba łatwiej pogodzić się z odmiennością rzeczywistości boskiej lub makrokosmosu (właśnie z racji ich wielkości) niż z niepoznawalnością i niemocą podporządkowania świata organizmów znacznie mniejszych od człowieka. Według Aleksandra Nawareckiego jednym z problemów mówienia o drobinach jest związany z tym „moment aksjologiczny” – chodzi o „[...] lekceważenie dla tego, co nie ma rangi wielkości, [...] bywa zatem spychane na margines, refutowane.”³¹³ Szymborska, podobnie jak Miłobędzka i Kozioł, daleka

³¹² Bywają one różnie określane przez badaczy tej literatury. A. Węgrzyniakowa odnotowuje: „[...] fantastką Szymborska nie jest. Świat wydaje się dostatecznie skomplikowany, by zagłębić się w jego szarady. Wyobrażenia Szymborskiej *obmyśla* (domyśla) inne, jakby brakujące, wersje tej rzeczywistości, która nas zewsząd otacza, a której nie jesteśmy w stanie ogarnąć. Tworzy światy hipotetyczne, wykoncypowane logicznie (Jerzy Kwiatkowski nazywa je *światami trybu warunkowego*), powołane do istnienia prawem **możliwości**, przy użyciu *poetyki negatywnej* (określenie Artura Sandauera) czy też *poetyki zaprzeczeń* (określenie Piotra Michałowskiego). A. Węgrzyniakowa, *Plus minus świat*, [w:] Taże, „*Nie ma...*”, s. 56. Pogrubienie – A.W. Dobrym komentarzem (nie tylko) do ostatniego tomu poetki jest uwaga R. Krynickiego: „Pomiędzy światem wymarłych neandertalczyków a światem maszyn czytających, pomiędzy niezliczonymi czarnymi dziurami wszechświata i mikroskopem owadów rozciągają się czasy i przestrzenie tej nieskończonej książki.” R. Krynicki, *Zamiast posłowania*, [w:] W. Szymborska, *Wystarczy...*, s. 53.

³¹³ A. Nawarecki, *Wstęp*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, red. Tenże, t.2, Katowice 2001, s. 9–10.

jest od bagatelizowania. Jej obdarzony autonomią mikrokosmos kryje wiele (zatrważających) tajemnic, wobec których *homo sapiens* pozostaje bezradny³¹⁴:

Kiedy zaczęto patrzeć przez mikroskop,
powiało grozą i do dzisiaj wieje.
Życie było dotychczas wystarczająco szalone
w swoich rozmiarach i kształtach.
[...]

[T 17]

Zdumiewają poruszające się na „[...] pełnym luzie i na chybił trafił” organizmy:

[...]
Niektóre zastygają w chwilowym bezruchu,
choć nie wiadomo, czym dla nich jest chwila.
Skoro są takie drobne,
to może i trwanie
jest dla nich odpowiednio rozdrobnione.
[...]

[T 18]

Nawet poetka, która zafascynowana nimi bardzo śpieszy się, żeby zdążyć uwiecznić je w swoim wierszu (bo „[...] czas nagli. Piszę”), musi zadowolić się domysłami.

Mniej groźna, równie fascynująca wydaje się niewielka (choć dostrzegalna bez specjalistycznej aparatury) „ruchoma plamka” opisana w wierszu *Dzisiaj nie czytam gazet...* Urszuli Kozioł³¹⁵. Określana przez deminutiwa bohaterka utworu to

³¹⁴ Napotykamy tutaj na kolejny z wskazanych przez A. Nawareckiego kłopotów mikrologa: „Równie istotna, a może istotniejsza jest nieuchwytność drobin, ich **ograniczona poznawalność**, a zwłaszcza znikomość.” Tamże, s. 9. Pogrubienie moje – E. S.

³¹⁵ U. Kozioł, *Dzisiaj nie czytam gazet...*, [w:] Taże, *Fuga*, Wrocław 2011, s. 457. W dalszej części pracy na oznaczenie wydania stosuję następujący skrót: F, po nim zamieszczam skrót tomu, z którego pochodzi cytat oraz numer strony. Wykaz skrótów tomów poetyckich: *W rytmie korzeni* (1963) – W; *Lista obecności* (1967) – L; *Ptaki dla myśli* (1971) – PM; *W rytmie słońca* (1974) – WR; *Żalnik* (1989) – Ż; *Wielka Pauza* (1996) – WP, *W płynnym stanie* (1998) – WPS; *Supliki* (2005) – S; *Przelotem* (2007) – P.

istota nie tylko obdarzona zdolnością ruchu, ale i pełnym wdziękiem. Podmiot liryczny pieszczotliwie zwraca się w apostrofie:

[...]
O moja śliczna gąsieniczko
partykuło
koloru podarowanej mi teraz chwili
jutro przenikniesz mnie na wylot
skrzydłami
domniemanego motyla
[...]

Prezent chwili, łączącej mikrokosmos ze światem człowieka, mimo powstałego, a więc możliwego mostu, również w liryku autorki *Fugi* nie jest w stanie doprowadzić do temporalnego zjednoczenia tych dwóch światów:

[...]
pod**czas** gdy **czas** rozpada się
na nierówne cząstki
jakże różne dla mnie i dla ciebie
[...]

Czas nie tylko odczuwany jest różnie (prezentuje się zatem i tu relatywnie), ale – co więcej – rozpada się, rozgałęzia, rozmnaża, zachowując niemal jak żywy organizm. Dostrzega się to także w zapisie poetyckim dzięki dublowaniu tego samego rdzenia w jednym wersie (pogrubienie moje – E. S.). Jednak nie chodzi jedynie o efekt graficzny, ale przede wszystkim o semantyczny rezultat, czyli podważenie istnienia jednego czasu. Choćby taki pierwotnie istniał, rozpada się – i to nawet nie na części, ale znacznie mniejsze „cząstki”.

Warto wspomnieć przy tej okazji, że poetka jest autorką przekładu znakomitego, hermetycznego wiersza Eugenio Montalego. Przytoczmy utwór *Czas i czasy*³¹⁶, sugerujący już w tytule napięcie między pluralizmem i monizmem (czy też absolutyzmem) temporalnym i paralelnym – między relatywizmem i absolutyzmem:

³¹⁶ E. Montale, *Czas i czasy*, przeł. U. Kozioł, [w:] Tamże, s. 241.

Jedyny czas nie istnieje: jego liczne pasma
prześlizgują się równolegle
często w przeciwne strony i rzadko
przecinają się. Zdarza się to wówczas,
gdy objawi się jedna prawda, ale wtedy
natychmiast wymazuje ją ten, kto czuwa
nad mechanizmem przemian. I znów się zapada
w czas jedyny. Lecz w owej chwili
tylko nieliczni żywi rozpoznali się wzajem,
mówiąc sobie żegnaj, a nie do widzenia.

Wydaje się, że świat poetycki w niektórych wierszach Koziół rządzi się analogicznymi prawami. W *Apokalipsie przedświętojańskiej* czas ma podobne właściwości – przypomina równie plastyczną, zdolną do przekształceń masę. Przy czym opisywany dzień jest właśnie temporalnym punktem stycznym – momentem regresu i kumulowania er we wnętrzu ziemi; momentem, w którym – parafrazując – „mówi się żegnaj, a nie do widzenia”. Sylabizm, paralelizm składniowy i w końcu tytuł utworu nie pozwalają ogłuchnąć na apokaliptyczny wydźwięk liryku. Dodatkowo niezwykłość czasu zaburza cykl natury i porządek kalendarza, co nie tylko wzmacnia wzniosłość chwili, ale i jej relatywność³¹⁷. Z jednej strony to dzień najdłuższy, poruszający ery; z drugiej – trwa zaledwie okamgnienie:

Ale najdłuższy będzie dzień ostatni
choć niekoniecznie będzie dniem czerwcowym.
[...]
Tak dzień ostatni będzie trwał najdłużej
choćby to trwanie było chwili mgnieniem.
Zostanie w oczach błysk czerwonej róży
a to się ery cofną w swej podróży
do wnętrza ziemi.
[...]

[F, W 30]

³¹⁷ Na płynność miar w tym fragmencie zwraca również uwagę D. Opacka-Walasek – Taże, *Relatywność...*, s. 135. Natomiast o funkcji stylizacji wersyfikacyjnej 11-zgłoskowca *Apokalipsy przedświętojańskiej* czyt. M. Mikołajczak, *Wokół rytmu*, [w:] Taże, *Podjąć przerwany...*, s. 162–163.

Uwagę Małgorzaty Mikołajczak sformułowaną przy interpretacji tego utworu: „Poprzez kompresję czasu obrazy prehistoryczne nakładają się na obrazy cywilizacji, a moment początku współistnieje z momentem końca [...]”³¹⁸ można, przynajmniej częściowo, odnieść do innych liryków Kozioł. Na przykład do wiersza napisanego w 1983 roku w rodzimej Rakówce³¹⁹. Tytułowy powrót do pierwszych łądów, nie tylko geograficznych, ale także temporalnych, jest możliwy w wymiarze jednostki, i to bez globalnej katastrofy. Zdarzają się bowiem w tym świecie poetyckim amnezje tak idealne i powroty pamięci tak doskonałe, że odległa, mityczna wręcz przeszłość dzieciństwa pokrywa się z teraz, z dzisiaj³²⁰. Wystarczy impuls, zakłęcie:

Zew ledwo pamiętanej pradawnej melodii
zew rzeki Tanwi
zew zblakłej pamięci
sprawił
że niczym marnotrawna córka
po półwieczu wróciłam w niskie trawy życia.

³¹⁸ Taże, „*Partia ze światem i czasem*” (*światopogląd poetycki*), [w:] Tamże, s. 69.

³¹⁹ Dokładny zapis pod wierszem: „Rakówka – Łukowa, maj 83”. Wiele liryków U. Kozioł jest datowanych. Warto w tym miejscu przywołać refleksję A. Szawerny-Dyrzki: „Drobina czasu. Data. Tajemnica. Pisz o niej Jacques Derrida, iż: *wydaje się opierać wszelkim pytaniom, wszelkim formom metafizycznych dociekań, wszelkiej obiektywizacji, wszelkiej tematyzacji teoretyczno-hermeneutycznej*. Pozory jednak mylą [...]. Data ma istotne znaczenie dla wiersza – nawet wtedy, gdy umieszczona pod tekstem (zewnętrzna względem niego), zdaje się jedynie odsyłać do kalendarza. Owo jedynie – to też tylko pozór.” A. Szawerna-Dyrzka, *Drobiny czasu. Na przykładzie wierszy Teodora Bujnickiego*, [w:] *Miniatura...*, s. 187.

Cytowany filozof pisze również: „[...] data zapisuje *teraz* kalendarza lub zegara [...]”, a nieco dalej: „Data interesuje nas więc jako cięcie lub nacięcie, jakie wiersz nosi na swoim korpusie, taka pamięć, czasami wiele pamięci w jednej, znamię pochodzenia, miejsca i czasu.” J. Derrida, *Szibboleto dla Paula Celana*, przeł. A. Dzidek, Bytom 2000, s. 17, 21.

³²⁰ „Powrót” to jedno ze słów-kluczy tej poezji. Niekiedy użyte jest ono w tytule wiersza lub cyklu (*Powrót do nie wiem, Powroty, Powrót do pierwszych łądów*). Często dotyczy kraju lat dziecinnych (*Inwokacja, Nostalgia*) i/ lub nabiera wymiaru egzystencjalnego. Podobnie jak w omawianym tekście, także w *Olśnieniu* sięga źródeł życia: „[...] Swoisty powrót do źródeł/ gdzie odległe rzeki/ splatają się w tym samym nurcie: mego życia./ (Może pod jakimś kątem zachodzą na siebie/ na przykład – na globusie?) [...]” [F, WP 391]. Również P. Kajewski zestawia oba wiersze: „*Olśnienie*, pisany w 1991 roku w Iowie. [...] Nazwa jakaś (po)indiańska, stan (geograficznie) środkowo-północny (USA), ale rzecz bliska, prawie że domowa, tak ze względu na pokrój wiersza, jak i zbliżanie się do siebie (przystawanie) realiów – prawie że kapiemy się w Tanwi [...]”. W dalszej części recenzji autor zwraca uwagę na spinozjański charakter *Olśnienia* oraz bada symbolikę tytułu tomu (*Wielka pauza*), z którego wiersz pochodzi, zwracając uwagę na wymiar egzystencjalny, metafizyczny. Konkluduje: „Wszystko w końcu sprowadza się do (wektorów) czasu i przestrzeni.” P. Kajewski, „*Biegąc po kole czasu*”, „Odra” 1997, nr 1, s. 115.

O powrotach do dzieciństwa we wcześniejszym zbiorze poetyckim (*Postoje pamięci*) czyt. A. Zawałda, *Autoportret z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 18, s. 14.

Wczoraj i dzisiaj
wtedy i teraz
przypadły do siebie w gwałtownym uścisku
nie bacząc na przepaście tego
co pomiędzy
zdarzyło się
co było i już upłynęło.

Jak gdyby z księgi życia ktoś wyszarpnął środek
zostawiając jedynie tytuł z zakończeniem.
[...]

[F, Ż 264]

Wyjątkowość chwili, w której ludzka świadomość relatywizuje i uplastycznia czas, zamykając go „[...] w gwałtownym uścisku”, podkreślają i w tym fragmencie stylizujące paralelizmy, a także anafory i archaizacje leksykalne. Kobieta z wiersza, choć czarodziejsko przemieniona w dziewczynkę na „okamgnienie”, „na krótką chwilę”, by dawną siebie i bliskich ścigać „przez gęste zwoje”, zachowuje dojrzałą świadomość, że „rosa życia”, nawet gdyby to była kropla ze zmitologizowanej rzeki Tanwi, nie ugasi niczyjego pragnienia – ta niemożność łączy i zrównuje wszystkich członków wspólnoty. Lecz mimo wiedzy o ulotności życia i chwili, która ma coś w swej cudowności z „maskarady”, idzie ona „wolno, wolniusieńko”. Tak samo, czyli dostojnie, spowolnia bieg i różnicuje rytm mowy poetyckiej³²¹. W ten sposób zaklina się, czyli lirycznie rozciąga czas.

Zwolnić, a nawet zanegować upływ czasu mogą także z pozoru bardziej prozaiczne czynniki. W liryku *W polu wielorakich figur* czytamy:

[...]
w upale
czas nie upływa

³²¹ J. Łukasiewicz spoglądając na całokształt dotychczasowej twórczości, odnotowuje: „Bywał w wierszach tej poetki rytm, radosny, taneczny; wnet jednak kontrastowany spowolnieniem czy zakłóceniem. Czasem rytm wyraża melancholię, lecz częściej niepokój. Rzeczywistość jest płynna”. Cyt. za: http://biuroliterackie.pl/biuro/biuro?site=1B0&news_ID=2011-07-26, [dostęp: 12.04.2012].

Nie dziwi zatem spostrzeżenie M. Mikołajczak: „Poezja Urszuli Koziół jest zapisem tego, co zmienne, płynne, nietrwałe. Świat jej wierszy jest światem heraklitem i bergsonowskim zarazem.” M. Mikołajczak, „Partia ze światem i czasem”..., s. 27.

w upale czas rozmazuje się jak zegarki Dalego
i przelewa poza swój własny kontur
[...]

[F, WP 371]

W poezji Urszuli Koziół czas, tak jak ciała materialne, które – zgodnie z prawem fizycznym – rozszerzają się pod wpływem wysokiej temperatury, roztopia się i wylewa z formy. Jest zatem substancją, którą rozciąga się, zagęszcza lub robi się w niej otwory. Takie właściwości sprawiają, że można go lirycznie „ulepić” na wzór surrealistycznych zegarów Salvadora Dalego. Równie dobrze się rozgałęzia i zastyga. Niekiedy nawet jego odnogi się nakładają. Można zatem budować z niego skomplikowane labirynty. Czas ma bowiem własną architekturę. Ma ją także pośpiech.

3.2. W LABIRYNCIE CZASU I POŚPIECHU

Marcin Wolk, autor *Głosów labiryntu*, przestrzega:

[...] obserwujemy niesłychane rozpowszechnienie labiryntu jako figury słowa, zleksykalizowanej i zbanalizowanej metafory o znikomej sile ekspresji, która wciąż robi zadziwiającą karierę na przykład jako składnik tytułu dzieł literackich, plastycznych, naukowych, tekstów publicystycznych, w ogromnej większości nie mających z labiryntem nic wspólnego.³²²

W tym przypadku chyba tak nie jest. Poezja Urszuli Koziół często i wieloaspektowo wykorzystuje figurę tytułowego labiryntu – nie tylko tematyzuje ją, podbudowując licznymi odniesieniami do mitu kreteńskiego (*Glosa: Z wycieczki, Na wzór jesiennego..., Tak rzecz Minotaur, Zamykając oczy, Między pustką a pustką, Segmenty wiersza...*), ale także wykorzystuje jako model konstrukcyjny (*Co dojrzewa, Z przyrody, W nieprzeźroczystym świetle, Z palcem*

³²² M. Wolk, *Mugitus labyrinthi*, [w:] Tenże, *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*, Toruń 2009, s. 8.

na ustach, *Ucieczka z Egiptu, Próba opisu ciał niezidentyfikowanych*³²³). Z oczywistych względów nie jestem w stanie zająć się szczegółowym omówieniem zasygnalizowanych zagadnień. Najważniejszy problem tego podrozdziału stanowi, widoczny zarówno w liryce Koziół, jak i Szymborskiej, związek między labiryntem a czasem i pośpiechem. Poniekąd jest on oczywisty. Labirynt – pisze M. Wolk – „[...] jest więzieniem otwartym, narzucającym konieczność wędrówki, drogą ograniczającą wolność, domem, który nie pozwala na spoczynek.”³²⁴ Ściśle łączy się zatem z byciem w (zwykle szybkim) ruchu, a więc z takimi czynnościami jak: wędrowanie, błądzenie, poszukiwanie, bieg, ucieczka³²⁵. Jednakże jak udowadnia lapidarny niczym wiersz Miłobędzkiej liryk Koziół, to czas przeobraża się w labirynt³²⁶:

nagle znalazłam się w samym środku
chwili

jak ja tu weszłam
jak stąd wyjdę

[F, S 493]

Podobieństwo do utworów Miłobędzkiej nie kończy się na wyborze krótkiej formy. Koziół stosuje zabieg obserwowany już w wierszach autorki *gubionych* oraz w liryce Przybosia³²⁷ i Karpowicza. Otóż dokonuje transpozycji – chwila zastępuje/

³²³ Ograniczam się do kilku przykładowych utworów. Konstrukcję labiryntową utworów Koziół bada M. Mikołajczak – zob. Taże, *Wokół rytmu...*, s. 190–204.

³²⁴ M. Wolk, *Mugitus...*, s. 11.

³²⁵ Podobnie pisze o tym M. Głowiński, dostrzegając, że w przestrzeni labiryntu nie można być „niespiesznym przechodniem”: „[...] osadzony w labiryncie bohater musi znajdować się w ruchu, należy to bowiem do jego kondycji, wszelkie zaś przystanki i zatrzymania stanowią jakby stacje na ciernistej drodze [...]” M. Głowiński, *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] Tenże, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 134.

³²⁶ Autor *Mitów przebranych* także wyróżnia „labirynt czasu” i dodaje: „Labirynt czasu nie jest jedynie pomysłem literackim, polegającym na przeniesieniu błędniaka z jednej sfery w drugą, mówi się o nim także w pracach poddających analizie społeczne wyobrażenia przestrzenne. Istnieje i funkcjonuje inaczej niż w labiryncie w zwykłym sensie, staje się metaforą drugiego stopnia.” Tamże, s. 196.

³²⁷ O przetransportowaniu czasu na wymiar przestrzenny, a nawet o utożsamieniu wymiaru temporalnego z przestrzennym w poezji Przybosia czyt. H. Marciniak, *Poezja i pamięć*, [w:] Taże, *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Kraków 2009, s. 85–95.

naśladuje przestrzeń³²⁸. Okazuje się zatem, że chronos ma granice, potencjalne wyjścia, tajemnicze wejścia, a przede wszystkim środek. Odwołanie do niego może nasuwać skojarzenie z nawiązującą do tradycji Mikołaj Kuzańczyk – Blaise Pascal frazą innego, jeszcze wyraźniej bazującego na metaforze labiryntu, wiersza Koziół:

[...]

przerazająca figura

której środek wszędzie a obwód nigdzie

także w nas mieszka

[F, WR 182]

M. Głowiński odwołując się do *Zamykając oczy...*, z którego pochodzi cytowany fragment, zauważa: „Poezja, zwłaszcza w naszym stuleciu, wypracowuje jakby swoją wewnętrzną geometrię. A także swoją wewnętrzną architekturę.”³²⁹ Nie dziwi zatem, że posiada ją również zanurzony w sferę subiektywności czas.

W labiryncie klasycznym najważniejszym punktem jest jego centrum³³⁰, tradycyjnie ukrywające największe niebezpieczeństwo, którego przezwyciężenie pozwoli śmiałkowi – zgodnie z mitem bohaterskim – zakończyć sukcesem próbę inicjacji i wtajemniczenia³³¹. Jakkolwiek przerażający jest finalny obraz centrum w liryku *Zamykając oczy...*, poprzedzony został on wzmianką o wcześniejszych

³²⁸ Koziół wykorzystuje tę metodę (także w celu podkreślenia zagubienia) w wierszu *Sprzed wiosny*. Zob. M. Mikołajczak, „Partia ze światem i czasem”..., s. 48.

³²⁹ M. Głowiński, *Labirynt...*, s. 198.

A. Czyżak odnotowuje wyraźny wzrost popularności figury labiryntu w literaturze polskiej z lat osiemdziesiątych (z tego okresu pochodzi kilka przytaczanych w rozdziale utworów). Przyczyn dopatruje się nie tylko w ogólnych nastrojach schyłkowych, w negatywnej ocenie kondycji ludzkiej, ale również w konkretnych realiach politycznych: „Kilka lat między rokiem 1982 a 1988 był to w Polsce czas niezwykle trudny i bolesny, przepełniony niepewnością, a pozbawiony nadziei na przyszłość. Wprowadzenie stanu wojennego, a zwłaszcza jego skutki dla zbiorowej kondycji narodu okazały się punktem przełomowym, po którym konieczne stało się przeformowanie wcześniejszych diagnoz dotyczących życia wspólnoty i rozpoznanie nowego statusu literatury, tracącej niemal z dnia na dzień swą rangę. Świat okazał się niezrozumiały, obcy, wrogi, coraz bardziej przypominający labirynt – przemierzany w dojmującym osamotnieniu.”

A. Czyżak, *O samotności*, [w:] Taże, *Na starość...*, s. 61.

³³⁰ O labiryntach klasycznych czyt. K. Kowalski, Z. Krzak, *Labirynt*, [w:] Tenże, *Tezeusz w labiryncie*, wyd. 2, Warszawa 2003, s. 67–85.

Także autor kanonicznej *Księgi labiryntu* nie mógł nie docenić znaczenia centrum, które stanowi główne uzasadnienie powstania labiryntu: „Jeśli nie ma centrum, nie ma prawdziwego labiryntu [...]. Cała uwaga skupia się wokół niego, gdyż w nim sens i przyczyna, logiczna intymność wyobrażenia znajduje swoje usprawiedliwienie i swe spełnienie.” P. Santarcangeli, *Rozmyślanie, taniec i ciemności*, [w:] Tenże, *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. A. Krwaczuk, Warszawa 1982, s. 204.

³³¹ O poruszaniu się ku centrum, niezbędnym by zdobyć wiedzę czyt. Tamże, s. 205.

etapach wędrówki „po nitce”. W labiryncie wewnętrznym ruch myśli „po nitce” może oznaczać zatem również linearny, chronologiczny sposób odczuwania czasu. Jednakże labirynt czasu bywa bardziej skomplikowany:

Tak jak w labiryncie *sensu stricte* naruszone bywają zazwyczaj wszelkie tradycyjne układy przestrzenne, tak tutaj zakłóceniu podlegają relacje temporalne, które wydają się nam oczywistymi atrybutami czasu. Zanika ciągłość i gubi się perspektywa, która pozwalałaby ów potok czasu porządkować, ujawniać jego kierunek, wskazywać wymiary składających się nań elementów.³³²

Człowiek z cyklu *Wyrywki* nagle, zatem całkiem niespodziewanie, a więc bez przygotowania znalazł się w samym centrum labiryntu czasu, a właściwie jego niewielkiej, odizolowanej części, pozbawionej więzi z przeszłością chwili. Nie grzeszy więc odwagą. Zadawane pytania retoryczne nie pozwalają oskarżyć o zgrywanie bohaterszczyzny. Niemające nic wspólnego z awangardowym hasłem „skok w teraz”, przypadkowe rzucenie w drobinę czasu (tu groźną, bo zhiperbolizowaną przez rozrost przestrzenny) stanowi raczej egzystencjalną sytuację graniczną, która wywołuje strach (a może nawet i Heideggerowską trwogę) i sprzyja poczuciu alienacji. Podmiot liryczny *Przesłania* ostrzega, że brak nadziei na pomoc Drugiego, a podróż po labiryncie czasu ma charakter na wskroś jednostkowy:

Nie wyręczysz mnie z bólu nie wyręczysz
z radości szczęścia nie wyręczysz myślenia pamięci
narodzin śmierci tworzenia
nie wyręczysz z czasu chwili dnia

pojedynczo jesteśmy
[...]

[F, L 118]

Tym większe wrażenie bezradności i silniejsza klaustrofobia temporalna. Przytoczmy słowa Jeana-Paula Sartre’a: „[...] teraźniejszość, nic oprócz

³³² M. Głowiński, *Labirynt...*, s. 205.

teraźniejszości. [...] moja przeszłość wymknęła mi się.”³³³ „Jestem wrzucony w teraźniejszość i tu pozostawiony. Na próżno usiłuję osiągnąć przyszłość, nie mogę się wymknąć.”³³⁴

Podobnie jak w tekście filozofa, w wypowiedzi poetyckiej Koziół zderzają się dwa zasadnicze motywy: czasu i osaczenia, zagrożenia, uwięzienia. Ich połączenie w obrębie jednego utworu może nasuwać skojarzenie z ogarniętą obsesją chwili liryką Miłobędzkiej. Nie jest wolna od niej również twórczość autorki *Fugi* (symptomatyczny jest już tytuł tomu – wł. *fuga* ‘ucieczka’³³⁵). Istotna różnica polega na kierunku ruchu. O ile człowiek z *Wyrywków* marzy o... wyrwaniu się z chwili, o tyle poezja drugiej autorki przeważnie próbuje dogonić czas. Oczywiście, jak dowiodły wcześniejsze analizy (zwłaszcza te z podrozdziału *Uciec od pośpiechu?*), w świecie poetyckim Miłobędzkiej także pojawiają się pytania o możliwości uwolnienia ze szczelnego koła kobiecej codzienności – skazane na odpowiedź negatywną.

Niepowodzenia dotyczą również ogarniętych presją pośpiechu w poezji Koziół. W poemacie *Lato w mieście* wygląda to tak, jakby labirynt czasu wytwarzał silne pole grawitacji. I nie chodzi już nawet o potężnego ducha dziejów (jak w diagnozach J. Baudrillarda) czy frazeologicznego „ducha czasu”, lecz zaledwie o „ducha chwili”, uwikłanego w realia lat osiemdziesiątych³³⁶:

[...]

ledwo po powrocie z pracy
z kolejki w sklepie

³³³ J. P. Sartre, *Mdłości*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1974, s. 142.

³³⁴ Tamże, s. 145.

Również M. Mikołajczak, próbuje liryczny motyw uwięzienia w chronotopie czytać przez pryzmat egzystencjalizmu. Zob. M. Mikołajczak, „Partia ze światem i czasem”..., s. 86.

³³⁵ Zob. *Fuga*, [w:] *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Warszawa 1980, s. 236.

³³⁶ Osobnym sposobem kreowania obrazu zagrożenia i osaczenia czasem jest jego demonizowanie, dostrzegalne w co najmniej kilku utworach Koziół, powstałych w różnym okresie jej twórczości: „któż to zbliża się/ skrada/ kto/ pod osłoną nocy/ kładzie na gardle/ lodowatą dłoń/ moja chwila/ dana mi/ nie wiem na jak długo/ kuli się/ jeży/ i już wyraźnie gotuje się/ do skoku/ w tę bezbarwną/ nieobliczalną nicość/ w otchłań beczucia.” [F, P 605] Lub: „Znów się powtarzasz chwilo ciemna cieniem/ przesiewasz się przeze mnie/ i nie zostaje mi nic/ jak tylko wsłuchiwać się w pustkę/ wsłuchiwać się w oddech porażony swym własnym echem/ kiedy przechylałam się nad tą krawędzią [...]”. [F, WR 185]. Natomiast w wierszu o wymownym tytule *Jesień 1981* czytamy, że: „[...] każda chwila ma wielkie oczy [...]” [F, Ż 260].

D. Opacka-Walasek na przykładzie poezji Zagajewskiego i A. Rybczyńskiego prezentuje, jak: „Przytłaczające tempo przemijania, którego odczucie podsyca jeszcze wyścig z czasem, nakazuje określić go w kategoriach teriomorficznych, z akcentem na drapieżność i gotowość do szybkiego skoku.” Analogicznie jest w przypadku cytowanych wierszy, opartych na tych samych „metaforach przyspieszenia” Taże, *Paradoksy*..., s. 46.

z nagłych dziwnych zajęć
podyktowanych duchem chwili
która także ciebie
wciągała w pole własnej grawitacji
ledwo więc łukiem okrężnym do domu
dobrnęłaś
już cię podrywał telefon
– lub gorzej –
bez żadnych ceregieli wprost dzwonek u drzwi.
I już z kosmykiem włosów zlepionych pośpiechem
trzeba było myszkować w zakamarkach kuchni
by sklecić słynne w kryzysowej dobie
hors-d'oeuvre z niczego
które spijały do cna całą twą inwencję.
[...]

[F, Ż 281]

Po lekturze powyższego fragmentu nie zgodzić się z tezą M. Mikołajczak, że poezja Koziół wyrasta z pośpiechu³³⁷ jest trudno i równie trudno nie dostrzec kolejnego powinowactwa z liryką Miłobędzkiej³³⁸: „[...] nie tylko o labiryntach się mówi, przede wszystkim mówi się – labiryntami [...]” – pisze M. Głowiński³³⁹. Warto zauważyć, że labirynt codziennego pośpiechu ma znakomity system pułapek, dlatego od podróżującego nim – podobnie jak w wierszach Miłobędzkiej – wymaga się niezwykłego wysiłku intelektualnego i artystycznego, by przygotować kulinarne dzieło z niczego oraz sprawności fizycznej, by ominąć przeszkody „łukiem okrężnym”³⁴⁰. Graficzny rozkład wersu (wyraźne wcięcie) może oznaczać, że tym

³³⁷ Zob. M. Mikołajczak, „Partia ze światem i czasem”..., s. 32.

³³⁸ Jednym z podstawowych impulsów ponagających do pośpiechu w tej liryce może być dzielone z Miłobędką przekonanie, że „[...] raz jeden możemy żyć tu i teraz, jeden raz tylko mamy szansę być.” U. Koziół, „...do każdego wiersza...”, „Poezja” 1969, nr 2. Czytamy bliźniacze słowa również w *Urodzinach* Szymborskiej: „Na chwilę tu jestem i tylko na chwilę/ co dalsze przeoczę, a resztę pomyśl.” [W, W 60]

³³⁹ M. Głowiński, *Labirynt...*, s. 132.

W dalszej części artykułu uwaga ta pozwala na rozróżnienie na gruncie opowiadania labiryntowego dwóch kategorii: „labiryntu przedstawionego” i „labiryntu przedstawiającego”, czyli „mówienia labiryntowego”. Zob. Tamże, s. 200.

³⁴⁰ Ciekawie na tym tle prezentuje się utwór Szymborskiej *W uśpieniu* – gorączkowe i pośpieszne poszukiwania czasu w śnie, oniryczne podróże do przeszłości, zagubienie w tunelach niepamiętania skłaniają sam czas do akrobacji: „Oto do jakich sztuczek zmuszony jest czas,/ odkąd zaczął natrafiać na uśpione głowy.” [Wyst. 18].

razem udało się poskromić niebezpieczeństwo. Poza tym wyodrębniony niczym przyczółek zdania jednowyrazowy wers „dobrnęłaś” zdaje się sugerować szczęśliwy finał biegu. Jednakże to tylko kolejna pułapka, w którą wpada nie tylko człowiek z wiersza (wchłonięty w zakamarki kuchni), ale także czytelnik (zagubiony w korytarzach syntaksy). Niedające wytchnienia, seryjne zadania, jakie wyznacza przestrzeń labiryntu, zmuszają do zachowania stałej gotowości, co podkreśla zwłaszcza powtórzona konstrukcja składniowa: „ledwo... już”. Zawila składnia, wielokrotnie złożone zdania i dygresyjna mowa, która opóźnia uzyskanie informacji przez odbiorcę, także współtworzy lingwistyczny labirynt. Podobną rolę pełnią gry językowe, wzmacniające asocjacyjność wypowiedzi, oraz synkretyczna gatunkowo, nasiąknięta odwołaniami intertekstualnymi kompozycja całego poematu³⁴¹.

Kolejny element potęgujący czytelnicze zmęczenie zwłaszcza przy głośniejszej lekturze rozbudowanych zdań stanowi zaledwie sporadyczne segmentowanie wypowiedzi przez znaki interpunkcyjne (kropka, dwa myślniki). W cytowanym urywku znacząca jest zwłaszcza rezygnacja z przecinka, któremu poetka poświęciła osobny wiersz. W *Traktaciku o przecinku* czytamy, jak szlachetnie pozwala on „[...] na złapanie oddechu”:

[...]

sam staje się wiatrem w upale
galopujących fraz

on wymusza
niechciany spoczynek
i w bieg ukierunkowanych myśli
wpisuje nieoczekiwany namysł

[...]

ocknienie
szansę że jeszcze można by się wycofać
z tego narzuconego biegu na oślep.

[...]

[F, P 590]

³⁴¹ Niektóre z wskazanych aspektów „labiryntytacji” dyskursu opisuje także M. Wołk. Badacz wyodrębnia je jednak wyłącznie na przykładzie prozy. Natomiast jak dowodzi *Lato w mieście* okazuje się, że nieobce są one również poezji. Zob. M. Wołk, *Mugitus...*, s. 26–29.

Niełatwo uciec od biegu na oślep, nie można się z labiryntu tak po prostu wycofać. Zwłaszcza, jeśli na wszystkich poziomach podporządkował mu się język. Liczne kolokwializmy passusu *Lata w mieście* wskazują, że mowa poetycka została już wchłonięta w pole grawitacji codzienności. Cóż zatem zrobić?

Może najśluszniej tak, jak głosi wers innego utworu, również opartego na labiryntowej, z tym że rozkwitającej (a więc nasuwającej skojarzenie z poetyką Peipera) konstrukcji: „Przystosuj się pogódź ani chwili/ do stracenia [...]” – przecież „już cię osaczył czas poganiacz” [F, L 132]. I mimo że w finale tegoż wiersza (*Z przyrody*) pada pytanie o stałą zasadę rzeczywistości (dla zagubionych w labiryncie synchroniczna perspektywa jest ocalająca³⁴²), trudno nie poddać się nakazowi pierwszego zdania, gorączkowo powracającemu niczym echo.

Zatrzymanie się w labiryncie jest zgubne, tożsame z aktem poddania się. W utworze *Glosa: z wycieczki*, którego dominantą jest niewątpliwie metafora labiryntu, postój nie przynosi ulgi. W labiryncie, w którym system semiotyczny, zwłaszcza językowy, bywa zdradziecki („a ten znak wydrapany na murze/ to donikąd znak/ to znak samego znaku”), natomiast fałszywe nici Ariadny zbyt krótkie, by zdały się na cokolwiek, nieposuwanie naprzód odczuwa się somatycznie:

[...]
jak tu cuchnie
od potu czekania od potu spocenia
jak tu dudni
od przebierania nogami w miejscu i w miejscu
[...]

[F, PM 146]

Paralelizm składniowy, epanafora („jak”, „od”), epizeuksis („od potu czekania od potu spocenia”) oraz geminacja („w miejscu i w miejscu”) nie pozostawiają wątpliwości co do zagubienia w lingwistycznych pętach. Pojawia się jednak rozwiązanie obce *Przesłaniu*: zbawczy może się okazać gest, który trafia

³⁴² Jednocześnie jej osiągnięcie, czyli spojrzenie z wysokości, przybliża do boskiego architekta. Por. Tamże, s. 19.

w „teraz”³⁴³ i do tego jest wspólny. Wszak labirynt językowy (znany już Franciszkowi Baconowi jako *idola fori*, czyli złudzenia rynkowe³⁴⁴) to problem zbiorowy, dotyczący całej grupy wycieczkowej. Zauważmy, że po raz pierwszy w tym wierszu Koziół użyte zostają czasowniki w liczbie mnogiej:

[...]
teraz weźmy się razem za ręce
trzymajmy się mocno
teraz wychylmy się wszyscy za –
zawsze za tamtą ścianę
za –
jeszcze o jedną dalej
za –
zawsze w to OBOK
[...]

[F, PM 146]

Przypomina się liryk Miłobędzkiej:

ciągle ta sama nieopowiadalność
(świecenie świata, szarość papieru)

światło papieru, kolor tej szarości

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

[Z, PK 288]

W komentarzu odautorskim czytamy: „Całość zmusza do szukania połączeń. Ale całości nie da się osiągnąć. Całość jest błędzeniem, wejściem w labirynt. Całość

³⁴³ Podobnie jak w liryce autorki *Po krzyku*, i w tej poezji nie sposób przecenić roli gestu: „[...] przetłumaczenie tego, co nieuchwytnie, niestałe, po bergsonowsku zmienne, dokonuje się poza słowem – w mgnieniu powiek, w dotyku palcu. Gesty mają większą niż słowa moc komunikowania.” M. Mikołajczak, „*Jak wypowiadać...*” (*teoria języka poetyckiego*), [w:] *Taże, Podjąć przerwany...*, s. 105.

³⁴⁴ F. Bacon, *Aforyzmów księga pierwsza. O tłumaczeniu przyrody i o królestwie człowieka*, [w:] *Tenże, Novum organum*, przeł. J. Wikarjak, wstęp i przypisy K. Ajdukiewicz, Warszawa 1955, s. 68.

świata jest nieopowiadalna, na całość nie ma słów.”³⁴⁵ Nieopowiadalność zmusza do nicniemówienia, a lingwistyczny gmach otacza milczenie – „moja wolność to jest słowo które zmilczę” – pisze wrocławska poetka w *Inaczej mówiąc* [F, WP 369]. Nauczyła już także liryka Miłobędzkiej (a jeszcze wcześniej „ideologia milczenia” i międzysłowa Przybosia³⁴⁶), że cichnięcie poematu (w przytoczonym fragmencie Kozioł sugerowane przez urwane wersy: „za – ”; „za – ” i graficzną redukcję wersów) może świadczyć o sukcesie – daje bowiem nadzieję na (chwilowe) uwolnienie z pułapki języka i wymknięcie w kuszące „to OBOK”.

Przy okazji, wychylenie się „[...] za tamtą ścianę” bywa także przygodą. Wystarczy przywołać *Przesuwankę*, by przypomnieć, jaki potencjał ludyczny i emocjonalny skrywa ruch. Ponadto skojarzenie z utworem z tomu *Dom, pokarmy* może nasuwać się przy lekturze pierwszej części *Labiryntu* Szymborskiej:

– a teraz kilka kroków
od ściany do ściany,
tymi schodami w górę,
czy tamtymi w dół,
a potem trochę w lewo,
jeżeli nie w prawo,
od muru w głębi muru
do siódmego progu,
skądkolwiek, dokądkolwiek
[...]

[D 30]

Początkowe wersy przypominają nieco próbę wytłumaczenia błędzemu, jak dotrzeć do celu. Ale cel nie odgrywa większej roli. Liczy się sam bieg, w który od pierwszego wersu jesteśmy wrzuceni. Wybór korytarza jest mniej istotny, przeto trasa może prowadzić „skądkolwiek” i „dokądkolwiek” lub – jak czytamy w dalszych partiach – „Gdzieś stąd [...]”, „[...] tędy albo tamtędy,/ chyba że tamtędy”, „nieomal opodal”, „[...] gdzie indziej, gdzieniegdzie,/ ówdzie i gdzie bądź”. Dobrze znane z twórczości Miłobędzkiej nagromadzenie zaimków

³⁴⁵ K. Miłobędzka, *gubione po drodze...*, s. 46.

³⁴⁶ Por. M. Mikołajczak, „*Jak wypowiadać...*”..., s. 115–117.

przysłówkowych podkreśla dowolność biegu. Podobnie jak, wzbudzająca asocjacje z lirykiem *zapisać bieg myśli...*, dynamizująca enumeracja wyrażen przyimkowych w funkcji okoliczników sposobu:

[...]
na wycucie, przecucie,
na rozum, na przełaj,
na chybił trafił,
na splątane skróty.
[...]

[D 31]

Tak zbudowany labirynt biegu jest wciągający. A jak przekonują oparte na grze tego samego rdzenia słowotwórczego wersy, ważne jest to, że...

[...] się zbiegają,
żeby się rozbiegnąć
twoje nadzieje, pomyłki, porażki,
próby, zamiary i nowe nadzieje.
[...]

[D 30]

Bieg stale, co wielokrotnie zostaje zaakcentowane, angażuje gamę odczuć – przestrzeń skonstruowana zostaje „jak na pociechę”, labiryntowo skrywając emocje: „zдумienie za zdumieniem”, „radości”, a nieopodal „nieradość”, „ciemność i rozterkę”, lecz także kontrastowe „prześwit i zachwyty” oraz „szczęście w nieszczęściu/ jak w nawiasie nawias”. Szeroka skala emocji, względnie prosta leksyka, momentami wzbogacona o neologizmy („nieradość”) oraz asonans („kroków” – „góre” – „dół”) i związane z repetycją tych samych rdzeni, sporadycznie pojawiające się oklepne, głębokie lub nawet ściśle, rymy („wszystko” – „urwisko”; „zbożyć” – „przeoczyć”; „tędy” – „tamtędy”; niekiedy wewnętrzne: „wycucie” – „przecucie”) podkreślają dziecięcy sposób przeżywania biegu, nadając mu charakter zabawy. Konotacja labiryntu z grą dziecięcą ma oczywiście długą tradycję, zauważa jednak Paulo Santarcangelli, że wyrażnie odżyła ona w XX

wieku³⁴⁷. Szymborska zdaje się do niej nawiązywać. Wędrówka po labiryncie zachęca, bo sprawia wrażenie atrakcyjnej i przyjemnej. Sprzyja jej składnia wiersza, pozwalająca na drażnienie zakamarków zdań i przedłużanie biegu mowy dzięki rozmaitym figurom retorycznym między innymi serii palillogii:

[...]
i raptem urwisko,
urwisko, ale mostek,
mostek, ale chwiejny
chwiejny, ale jedyny,
bo drugiego nie ma.
[...]

[D 31]

anafor oraz contrapositum (i związanych z tym antonimów):

[...]
gdzie ciemność i rozterka
ale prześwit, zachwyt,
gdzie radość, choć nieradość
niemal opodał,
a gdzie indziej, gdzieniegdzie,
ówdzie i gdzie bądź
[...]

[D 31]

Dodatkowo atrakcyjność biegu-igraszki wzmacniają dowcipy językowe, jak choćby w powyższym fragmencie anagram. Ponadto jego rozrywkowy charakter podkreśla także imitacja tańca, widoczna zwłaszcza w pierwszym dystychu: „– a teraz kilka kroków/ od ściany do ściany”, natomiast w dalszych wersach – uzyskana przez rytmikę wiersza. Połączenie motywu labiryntu i tańca nie dziwi – przypomnijmy, że już „[...] Dedala uważano za wynalazcę tańca i konstruktora

³⁴⁷ Por. P. Santarcangeli, *Doświadczenia i zabawy*, [w:] Tenże, *Księga...*, s. 342.

kolistego placu w pałacu królewskim na Krecie, przeznaczonego do rytualnych tańców.”³⁴⁸

Być może nie jest wielką przesadą stwierdzić, że również *quasi*-taniec w wierszu Szymborskiej ma charakter rytualny, natomiast sala taneczna to droga wtajemniczenia. Figura labiryntu wraz z kolejnymi wersami coraz wyraźniej przekształca się w metaforę życia, a zatem zwykły z pozoru bieg przez tor przeszkód przemienia się – tak samo jak w wierszu *zapisać bieg myśli* Miłobędzkiej – w bieg ludzkiego życia, którego jednorazowość brutalnie ogranicza wielość wyborów. W przytaczanym powyżej fragmencie ciąg anadiplozy przerywa wers: „bo drugiego [mostku – E. S.] nie ma”. Znaków jednokierunkowości jest jednak więcej:

[...]
Droga za drogą,
ale bez odwrotu.
Dostępne tylko to,
co masz przed sobą,
[...]

[D 30]

Ponownie zatem labirynt staje się wzbudzającą niepokój klatką czasu, stąd przewidywalna konsekwencja – usilne ponaglanie do pośpiechu. Pośpiech jawi się w takim ujęciu jako ambiwalentny. Z jednej strony, ten znak życia wyraźnie sytuuje się po stronie egzystencji, z drugiej – wynika ze świadomości nieuchronności śmierci:

[...]
Przez któreś z rzędu rzędy
korytarzy, bram,
prędko, bo w czasie
niewiele masz czasu,
[...]

[D 31]

³⁴⁸ Tenże, *Kolorowe kostki*, [w:] Tamże, s. 244.

Za pomocą kumulacji rozmaitych figur (geminacji, chiazmu, anadiplozy, antytezy) i powtórzeniu „temporalnego spójnika” „dopóki” można jeszcze starać się przedłużyć bieg po labiryncie i opóźnić poznanie prawdy:

Gdzieś stąd musi być wyjście,
to więcej niż pewne.
Ale nie ty go szukasz,
to ono cię szuka,
to ono od początku
w pogoni za tobą,
a ten labirynt
to nic innego jak tylko,
jak tylko twoja, dopóki się da,
twoja, dopóki twoja,
ucieczka, ucieczka –

[D 31 – 32]

Zwrot do adresata, którym jest każde „Ty”, nadaje lirykowi znamion paraboli. Jednocześnie Szymborska neguje zwyczajowe prawo tytułowej budowli:

Labirynt pojmowany jest w przeważającej przypadków jako przestrzeń nieprzychylna, kryjąca groźne tajemnice, osaczająca, obca. I w tej postaci staje się on jakby kwintesencją przestrzeni zamkniętej, jej najbardziej wymowną i skondensowaną postacią, szczególną odmianą „negatywności przestrzenne” czy też „przestrzeni negatywnej.”³⁴⁹

Tymczasem w wierszu poetki „przestrzeń negatywna” to przestrzeń otwarta. Puentą wiersza – czy lepiej – tajemnicą *Labiryntu* jest wywrotowa wiedza, że to nie my próbujemy znaleźć wyjście z labiryntu czasu i pośpiechu. To ono szuka nas. Nieważne, gdzie dokładnie się znajduje („Gdzieś stąd”), niepokoi apodyktyczna

³⁴⁹ M. Głowiński, *Labirynt...*, s. 138. Jako najwymowniejszy przykład waloryzacji przestrzeni otwartej M. Głowiński uznaje poezję J. Przybosa: „W zarysowującym się konflikcie między przestrzenią zamkniętą i otwartą zwycięstwo odnosi w jego wierszach ta druga, nawet wówczas, gdy – jak w wierszu *Chleb i róże* – pojawia się motyw labiryntu; otwartość jest tu czymś więcej niż wartością pożądaną i aprobowaną, stanowi jakby podstawową właściwość świata godnego życia i opiewania.” Tamże, s. 142.

pewność („musi być”). Chronimy się przed nim ucieczką, pamiętając o elegijnym rachunku:

Ilu tych, których znałam
(jeśli naprawdę ich znałam)
mężczyzn, kobiet
(jeśli ten podział pozostaje w mocy)
przeszło ten próg
(jeżeli to próg)
przebiegło przez ten most
(jeśli nazwać to mostem) –
[...]

Ilu ich wyskoczyło z pędzącego czasu
i w oddaleniu coraz rzewniej znika
[...]

[W, K 153]

WYJŚCIE. (BEZ)CZAS I (BEZ)RUCH

Zdaniem poetów, których wiersze były w niniejszej pracy przywoływane i interpretowane, bezruch i beczczas to wyjście dla literatury zgubne – mimo pokus, związanych z pragnieniem odpoczynku, jawi się ono najczęściej jako regresywne, niebezpieczne, wrogie, odstrasające. Konotuje bowiem beczynność, brak energii i, co gorsza, brak życia. Wydaje się zatem, że cytowana w pierwszej części formuła Tadeusza Peipera, zgodnie z którą rozkołysanie życia musi udzielić się sztuce, patronuje także pozostałym autorom. Znajduje wszak zastosowanie nie tylko w poezji awangardowej czy neoawangardowej, prezentowanej przez zaklinającą życie lirykę Krystyny Miłobędzkiej, ale także w bliskiej lingwizmowi twórczości poetyckiej Wisławy Szymborskiej i Urszuli Kozioł.

Wspólna dla omawianych twórców konieczność poszukiwania form, które potrafiłyby sprostać wymogowi szeroko rozumianej szybkości oraz silnemu, modernistycznemu pragnieniu osiągnięcia chwili, pozwala dostrzec w nich wieloaspektową realizację „poetyki przyśpieszenia”. Jednakże mimo imponującego bogactwa dynamizujących środków, mistrzowsko eksploatowanych już przez (najbardziej wierzących w moc pióra i triumf epoki prędkości) poetów dwudziestolecia międzywojennego, trudno oprzeć się wrażeniu, że naraża się ona na porażkę. Porażkę tę może osiągnąć na różnych płaszczyznach i na wielu etapach.

Po pierwsze, nawet gdyby udało się uchwycić chwilę, skutkiem byłaby albo błyskawiczna dezaktualizacja wiersza (na co godzili się *de facto* futuryści), albo utrwalenie idiomatycznej drobiny chronosu oznaczałoby pozbawienie jej dynamiki, a więc wprowadzenie w nienaturalny bezruch i beczczas – owej sztuczności, kłamstwa sztuki obawia się zwłaszcza poezja Kozioł, Szymborskiej i Miłobędzkiej. Autorka *Po krzyku* wyznaje: „Najpierw mam ten bezsłowny tekst, w którym wszystko się rusza, iskrzy; powiedziane (pisane) – sztywnieje. Umiera.”³⁵⁰ Natomiast w *Rycinie z nawiasem* Kozioł pisze:

Rzeka nie płynie.

[...]

Ptaka nie fruwa. Świat

³⁵⁰ K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi...*, s. 149.

znieruchomiały tkwi w ramach.

[...]

[F, WR 177]

Równie prostym językiem Szymborska tworzy ekfrazę grafiki Hiroshige Utagawy:

[...]

Nic szczególnego na pierwszy rzut oka.

Widać wodę.

Widać jeden z jej brzegów.

Widać czółno mozolnie płynące pod prąd.

Widać nad wodą most i widać ludzi na moście.

Ludzie wyraźnie przyśpieszają kroku,

bo właśnie z ciemnej chmury

zaczął deszcz ostro zacinać.

Cała rzecz w tym, że nic nie dzieje się dalej.

Chmura nie zmienia barwy ani kształtu.

Deszcz ani się nie wzmacnia, ani nie ustaje.

Czółno płynie bez ruchu.

Ludzie na moście biegną

ściśle tam, co przed chwilą.

Trudno tu obejść się bez komentarzy:

To nie jest wcale obrazek niewinny.

Zatrzymano tu czas.

Przestano liczyć się z prawami jego.

Pozbawiono go wpływu na rozwój wypadków.

Zlekceważono go i znieważono.

[...]

[WW 281]

Po drugie, chociaż jeszcze Przybosiowi bliska jest utopia absolutnej bezpośredniości łączącej doświadczenie z zapisem³⁵¹, lektura przykładów „tekstów

³⁵¹ Zob. H. Marciniak, *Poezja...*, s. 111.

w ruchu”, zwłaszcza pochodzących z drugiej połowy XX i początku XXI wieku utworów trzech autorek, pokazuje, że niemal zawsze, nawet w sygnalizowanych przez Miłobędzką „sekundach otwarcia”, w których poetce prawie że udaje się wystarczająco szybko dotknąć rzeczywistość, zagraża niemożność nadążenia zarówno za dynamiką świata zewnętrznego, jak i galopem myśli. Skutkiem jest ambiwalencja – „poetyka przyśpieszenia” przeplata się i często przechodzi w „poetykę spóźnienia”. Ta druga wyodrębniła również własny zestaw metafor, z którego niektóre ściśle łączą się z refleksją metapoetycką. Jak wiadomo, Miłobędzka zapisuje lapidarnie:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmu-
rze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu

[Z, I 212]

Blizniaczo brzmią początkowe wersy *Chmur* Szymborskiej:

Z opisywaniem chmur
musiałabym się bardzo śpieszyć –
już po ułamku chwili
przystają być te, zaczynają być inne.
[...]

[C 10]

Użyty tryb warunkowy, podważający skuteczność próby lirycznego zapisu, nie przeszkadza jednak snuć przez osiem następnych strof wyobrażeń na temat świata chmur, nieprzyległego do ludzkiego, autonomicznego i obojętnego względem człowieka³⁵². Jeszcze inaczej ten sam motyw eksploatuje Koziół, marząca o „światlistym sobowtórze”, doskonalszym, tytułowym *alter ego*:

[...]
Czemu nie dopisuje mi wzrok
by z obłoków

³⁵² Więcej miejsca analizom wiersza Miłobędzkiej i utworu Szymborskiej poświęca A. Stokłosa – zob. Taże, „*Nieuchwytnie*”...

ściągnąć te strofy nim je wiatr rozwieje
drocząc się ze mną z okrucieństwem dziecka?
[...]

[F, WPS 461]

We wszystkich przytaczanych fragmentach bez względu na to, czy winę ponosi język jako taki czy też sugerowany brak wystarczających predyspozycji indywidualnych, słowo liryczne i oko poety wydają się zbyt opieszale względem zmienności natury. Tym bardziej literatura napotyka na trudności w dotrzymaniu kroku „kulturze szybkiego widzenia”. Zygmunt Bauman, analizując współczesną estetykę, pisze może mało oryginalnie, lecz celnie: „[...] żyjemy w świecie obrazów, ale obrazów *ruchomych*.”³⁵³ I dodaje:

Oczy nawykłe do *surfowania*, czyli ślizgania się po powierzchni, nie zatrzymują się na długo na nieruchomym przedmiocie. Aby spoczęły na nim przez dłuższą chwilę, przyglądanie się musi nabrać właściwości surfowania: role się wtedy odwróca, oczy staną w miejscu, ale ruch nie ustanie – to przedmiot oglądu, wprawiony w ruch, przejmie trud surfowania.³⁵⁴

W związku ze zmianą nastawienia odbiorcy krytyk kultury pisze o konieczności odnowienia przestrzeni muzealnej, która nie może już wzbudzać konotacji z cmentarzem i mauzoleum sztuki „odcedzonej z *élan vital*”. Przeciwstawia jej pełną ruchu i gwaru scenerię codziennego życia, będącą autentycznym „polem uprawiania estetyki”³⁵⁵.

Cóż natomiast zdoła zrobić poeta? Opowiadając się po stronie biegu życia, może uzbroić się w paradoks i (na niby) zrezygnować z pisania lub przynajmniej ograniczyć poetycką mowę do nietzscheańskiego, wyrażającego „[...] prędkość myśli, wypowiedzianych na jednym oddechu [...]”³⁵⁶ aforyzmu lub anakolutowej, pseudo-notki w dzienniku:

bardzo żyję w wielu miejscach

³⁵³ Z. Bauman, *Nieco płynnych myśli o sztuce w płynnym świecie*, przeł. A. Kunka, [w:] Z. Bauman, *Miedzy chwilą a pięknem...*, s. 20.

³⁵⁴ Tamże.

³⁵⁵ Por. Tamże, s. 19–20.

³⁵⁶ M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, *Słowo wstępne...*, s. 10.

(królowe życia nie mają czasu na pisanie)

[Z, PK 49]

Może też wybrać inny oręż, na przykład wzmocnić paradoks o ironię – i tak czytamy w *Nieczytaniu* Szymborskiej:

[...]

Podróżujemy szybciej, częściej, dalej,
choć zamiast wspomnień przywozimy slajdy.

Tu ja z jakimś facetem.

Tam chyba mój eks.

Tu wszyscy na golasa,

więc gdzieś pewnie na plaży.

Siedem tomów – litości.

Nie dałoby się tego streścić, skrócić,

albo najlepiej pokazać w obrazkach.

Szedł kiedyś serial pt. Lalka,

ale bratowa mówi, że kogoś innego na P.

Zresztą, nawiasem mówiąc, kto to taki.

Podobno pisał w łóżku całymi latami.

Kartka za kartką,

z ograniczoną prędkością.

A my na piątym biegu

i – odpukać – zdrowi.

[T 28–29]

Pomimo wyraźnej ironii, liryka roli determinuje charakter języka poetyckiego – fragmentaryczność, eliptyczność, anafory i paralelizm składniowy, ekspresyjne zwroty, potoczności, powierzchowność i niepewność komentarzy i dynamizm wypowiedzi zbliżają do cytatów z życia, z ulicy, która dawno już przeszła na „piąty bieg”. Zatem Szymborska sięga po zestaw chwytów, wykorzystywany wcześniej przez futurystów, a także doskonale znany Miłobędzkiej i Kozioł. Toteż, nawet wbrew odmiennej waloryzacji pośpiechu znakomitym podsumowaniem wszystkich

dążeń, leżących u podstaw „poetyki przyspieszenia”, wydaje się wers z liryku Miłobędzkiej: „Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie”. Na zakończenie i na pocieszenie dodajmy też za poetką: „Nie powinniśmy się bać przegranego wyścigu. [...] Myślę, że każdemu w każdym *sposobie* zapisu coś ważnego ucieka. Jednemu to, innemu tamto.”³⁵⁷

* * *

Pragnę złożyć serdeczne podziękowania Pani Promotor pracy prof. dr hab. Danucie Opackiej-Walasek oraz Panu Recenzentowi dr. Piotrowi Bogaleckiemu za bardzo cenne wskazówki merytoryczne, życzliwość i troskę, żeby w moim sposobie pisania uciekało jak najmniej.

³⁵⁷ K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi...*, s. 149.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu:

I. Tomy i publikacje Krystyny Miłobędzkiej

1. Borowiec J., *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Biuro Literackie, Wrocław 2009.
2. Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park/ Puszczykowo/ Oak Park)*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
3. Miłobędzka K., *Chwila wielkiego święta*, rozmawiała J. Sobolewska, „Dziennik Portowy” 2012.
4. Miłobędzka K., *dwanaście wierszy w kolorze*, projekt graficzny R. Biernat, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
5. Miłobędzka K., *Gubione*, Biuro Literackie, Wrocław 2008.
6. Miłobędzka K., *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1.
7. Miłobędzka K., *Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną*, rozmawiał K. Maliszewski, tekst dostępny na stronie internetowej: http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=140&co=txt_0937, dostęp: 26.09.2011.
8. Miłobędzka K., *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*, Biuro Literackie, Wrocław 1995.
9. Miłobędzka K., *Zbierane 1960–2005*, Biuro Literackie, Wrocław 2006.
10. Miłobędzka K., *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.

II. Tomy poetyckie i publikacje Awangardy Krakowskiej i futurystów

1. *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jarosiński, wybór i przygotowanie H. Zaworska, BN I 230, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.

2. Boccioni U., Carrá, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifest techniczny (La pittura futurista. Manifesto tecnico)* 11.04.1910, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1963.
3. Jasiński B., *Poezje zebrane*, wstęp, oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Wydawnictwo słowo/ obraz terytoria, Gdańsk 2008.
4. Marinetti F.T., *Manifest Futurystyczny (Fondation et manifeste du futurisme)*, „Le Figaro” 20.02.1909, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1963.
5. Młodożeniec S., *Utwory poetyckie*, zebrał, oprac. i wstęp T. Burek, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1973.
6. Peiper T., *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, BN I 235, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
7. Przyboś J., *Nowatorstwo Władysława Strzemińskiego*, [w:] Tenże, *Linia i gwar. Szkice*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.
8. Przyboś J., *Poezje zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
9. Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
10. Stern A., „*Pan – Pan*”, czyli o świecie odnowionym przez film, [w:] Tenże, *Wspomnienia z Atlantydy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959.

III. Tomy poetyckie i artykuły Wisławy Szymborskiej

1. Szymborska W., *Chwila*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002.
2. Szymborska W., *Dwukropek*, Wydawnictwo a5, Kraków 2005.
3. Szymborska W., *Nowe lektury nadobowiązkowe 1997–2002*, Wydawnictwo Literackie (Wydanie specjalne TTM Polska/ Planeta Marketing), Kraków 2007.
4. Szymborska W., *Poeta i świat*. Odczyt Noblowski (Sztokholm, 7.12. 1996), [w:] Taże, *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie drugie rozszerzone, Wydawnictwo a5, Kraków 2004.

5. Szymborska W., *Rymowanki dla dużych dzieci z wyklejankami* Autorki, Wydawnictwo a5, Kraków 2003.
6. Szymborska W., *Tutaj*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.
7. Szymborska W., *Widok z ziarnkiem piasku. 102 wiersze*, Wydawnictwo a5, Kraków 2002.
8. Szymborska W., *Wiersze wybrane*, wybór i układ Autorki, wydanie drugie rozszerzone, Wydawnictwo a5, Kraków 2004.
9. Szymborska W., *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.

IV. Tomy poetyckie i artykuły Urszuli Kozioł

1. Kozioł U., *Fuga 1955–2011*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
2. Kozioł U., *Niepokój otoczenia*, „Odra” 1969, nr 9.

V. Pozostałe:

1. Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007.
2. Białoszewski M., *Mylne wzruszenia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961.
3. Białoszewski M., *Szумы, zlepy, ciągi*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.
4. Białoszewski M., *Wiersze. Wybór*, red. M. Sokołowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.
5. 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.
6. Sartre J.-P., *Mdłości*, przeł. i wstęp J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Literatura przedmiotu:

I. Opracowania poezji Krystyny Miłobędzkiej

1. Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] Tenże, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Wydawnictwo „Aneks”, Londyn 1988.

2. Barańczak S., *In statu nascendi*, [w:] Tenże, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
3. Bogalecki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2011.
4. 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.
5. Bogalecki P., *Odpis treści: „żywa czern”*. O Wykazie treści Krystyny Miłobędzkiej, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011.
6. Borowiec J., *Królowa Krystyna. Na granicy tego, co można wypowiedzieć*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 24.
7. Cieślak-Sokołowski T., *Niepewne zapisy*, „Dekada Literacka” 2005, nr 1.
8. Czyżak A., *O żalu*, [w:] Taże, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiąclecia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.
9. Czyżak A., *Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3192,
[dostęp: 24.10.2011].
10. Gutorow J., *Księga zakładek*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
11. Kaiser K., *„Tu czas wyrażalnego, tu jego ojczyzna.” O wierszu Krystyny Miłobędzkiej (w jego śmiechu twoja twarz...)*, [w:] *Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Oficyna Wydawnicza Wacław Walasek, Katowice 2008.
12. 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.
13. Karasińska M., *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, „Polonistyka” 1995, nr 9.

14. Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.biuroliterackie.pl/przystań/czytaj.php?site=100&co=txt_0941,
 [dostęp: 10.10.2009].
15. Legczyńska A., *Lingua defectiva. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] Taże, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
16. Maliszewski K., *Rzeczy do wypowiedzenia*, [w:] Tenże, *Rozproszone głosy. Notatki krytyka*, Wydawnictwo Pruszyński i S-ka, Warszawa 2006.
17. *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań 2008.
18. Nyczek T., *Miłobędzka: pokrewne, osobne*, [w:] Tenże, *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
19. Orliński M., *Pomyśleć nic*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_2055,
 [dostęp: 19.10.2011].
20. Poprawa A., *Epigramaty niemożliwe*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 24, s.12.
21. Próchniak P., *Przeskoki, zgłębiania*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 50, tekst dostępny również na stronie internetowej:
http://tygodnik.onet.pl/33,0,18301,przeskoki__zglebiania,artykul.html,
 [dostęp: 27.03.2012].
22. *Recenzja Krystyna Miłobędzka – gubione. O książce dyskutują K. Wojtyła i A. Skrendo – nagranie dostępne na stronie internetowej:* <http://www.radio.szczecin.pl/index.php?idp=172&idx=102>,
 [dostęp: 05.10.2011].
23. Sobolczyk P., *Dyszenie*, „Topos” 2004, nr 3–4.
24. Sobolczyk P., *Na awangardowym marginesie*, „Tygiel Kultury” 2008, nr1–3.
25. Stokłosa A., *„Nieuchwytnie”. Kategoria chwili w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Znaki współczesności. Szkice o poezji i prozie*,

red. K. Makles, A. Nęcka, Górnośląskie Towarzystwo Literackie, Katowice 2010.

26. Stokłosa A., *Osobna poezja Krystyny Miłobędzkiej*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=txt_3193,
[dostęp: 23.10.2011].
27. Suszek E., *W stronę milczenia. Po krzyku Krystyny Miłobędzkiej wobec niewystarczalności języka*, Uniwersytet Śląski, Katowice 2010, tekst dostępny na stronie internetowej:
<http://www.sbc.org.pl/dlibra/docmetadata?id=35308&from=publication>,
[dostęp: 19.04.2012]
28. Świeściak A., *Gubione, mgliste, przejrzyste*, [w:] Taże, *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej 2001–2010*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010.
29. Zapowiedź *dwunastu wierszy w kolorze*, tekst dostępny na stronie internetowej:
http://www.culture.pl/baza-literatura/pelnatresc/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/krystyna-milobedzka-dwanastcie-wierszy-w-kolorze, [dostęp: 23. 03. 2012].

II. Opracowania poezji Awangardy Krakowskiej i futuryzmu:

1. Balcerzan E., *Liryka Juliana Przybosa*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1989.
2. Balcerzan E., *Przygoda pierwsza: lekcja dwudziestolecia*, [w:] Tenże, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczegółowe)*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.
3. Balcerzan E., *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego. Z zagadnień teorii przekładu*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
4. Bieńkowski Z., *Futuryzm – wiara w zaklinającą moc słowa*, [w:] Tenże, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

5. Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004.
6. *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1977.
7. Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.
8. Grądział-Wójcik J., „*Drugie oko*” Tadeusza Peipera. *Projekt poezji nowoczesnej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2010.
9. Irzykowski K., *Na Giewoncie formizmu (Teoria p. Chwistka)*, [w:] Tenże, *Słoń wśród porcelany. Lżejszy kaliber. Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
10. Jarosiński Z., *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, komentarze Tenże, wybór i przygotowanie H. Zaworska, BN I 230, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
11. Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.
12. Lam A., *Nowy duch... Figury na szachownicy*, [w:] Tenże, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
13. Marciniak H., *Inwencje i repetycje. Formy doświadczenia poetyckiego w twórczości Juliana Przybosia*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2009.
14. Opacka A., *Awangardowa próba konstruowania metaforycznego obrazu świata. Julian Przyboś: Na kołach*, [w:] Taże, Jaskółowa E., *Prądy i konwencje w poezji. Konspekty lekcji dla szkół średnich*, wyd. 2, „Od nowa” Spółka Wydawnicza, Kraków 1997.
15. Sienkiewicz B., *Poznawanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2007.
16. Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, t. 1, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1998.

17. Stokficzewski I., *„Nieobecne zgromadzenie kamieniarzy”. O tomie Najmniej słów Juliana Przybosia*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011.
18. Śliwiński P., *Poetyckie awangardy. Awangarda przedwojenna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
19. Śniecikowska B., *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurysty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008.

III. Opracowania poezji Wisławy Szymborskiej

1. „Teksty Drugie” 1991, nr 4 (numer w całości poświęcony poezji Wisławy Szymborskiej).
2. Balbus S., *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
3. Barańczak S., „Zawiadomić Szefa!..”, „Gazeta Wyborcza” 1993, nr 5.
4. Bikont A., J. Szczęsna, „Chmury nie mają obowiązku z nami ginać”. *Wisława Szymborska*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 29.
5. Kamieńska A., *Heroizm racjonalizmu*, [w:] Taże, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 1974.
6. Krynicki R., *Wiersze ostatnie (Faksymilia i opis rękopisów)*, [w:] W. Szymborska, *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.
7. Krynicki R., *Zamiast posłowania*, [w:] W. Szymborska, *Wystarczy*, Wydawnictwo a5, Kraków 2012.
8. Legeżyńska A., *Wisława Szymborska*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1996.
9. Ligęza W., *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat w stanie korekty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.
10. Mikołajewski J., *Co jest pod tą prostotą?*, „Gazeta Wyborcza” 2012, nr 29.
11. Stala M., *O pocieszeniu, jakie daje poezja. Druga notatka o Chwili Wisławy Szymborskiej*, [w:] Tenże, *Przeszukiwanie czasu. Przechadzki krytycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

12. Węgrzyniakowa A., „*Nie ma rozpusty większej niż myślenie*”. *O poezji Wisławy Szymborskiej*, Towarzystwo Zachęty Kultury Katowice, Katowice 1997.

IV. Opracowania poezji Urszuli Koziół

1. Głowiński M., *Labirynt, przestrzeń obcości*, [w:] Tenże, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, Labirynt*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994 (m.in. motyw labiryntu w poezji Urszuli Koziół).
2. Kajewski P., „*Biegnąc po kole czasu*”, „Odra” 1997, nr 1.
3. Mikołajczak M., *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000.
4. Opacka-Walasek D., *Kobieca sygnatura pod Listą obecności Urszuli Koziół*, [w:] *Interpretować dalej. Najważniejsze książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2011.
5. *Zapowiedź Fugi Urszuli Koziół*, tekst dostępny na stronie internetowej: http://biuroliterackie.pl/biuro/biuro?site=1B0&news_ID=2011-07-26, [dostęp: 12.04.2012].
6. Zawada A., *Autoportret z czasem*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 18.

V. Pozostałe:

1. Bachelard G., *Poetyka przestrzeni: szuflada, kufry i szafy*, przeł. W. Krzemień, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 1.
2. Bacon F., *Novum organum*, przeł. J. Wikarjak, wstęp i przypisy K. Ajdukiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1955.
3. Banowska L., *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik literacki” 2001, nr 2.
4. Barthes R., *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp K. Kłosiński, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 2008.
5. Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

6. Barthes R., *Śmierć autora*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
7. Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
8. Bauman Z., *Między chwilą a pięknem. O sztuce w rozpedzonym świecie*, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2010.
9. Bergson H., *O bezpośrednich danych świadomości [1889]*, przeł. K. Bobrowska, [w:] I. Wojnar, *Bergson*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1985.
10. Bielik-Robson A., *Poza zasadą obecności. Kilka uwag o doświadczeniu czasu w fenomenologii i psychoanalizie*, „Fenomenologia” 2003, nr 1.
11. Bieńkowski Z., *Anty-Peiper*, [w:] Tenże, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.
12. Błoński J., *Świat poruszony*, [w:] Tenże, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, wyd. 2 rozszerzone, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1996.
13. Bocheńska J., *Wstęp*, [w:] K. Irzykowski, *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
14. Bodzioch-Bryła B., *Ku ciału post-ludzkiemu. Poezja polska po 1989 roku wobec nowych mediów i nowej rzeczywistości*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006.
15. Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Wydawnictwo Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2003.
16. Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, wstęp B. Suchodolski, Wydawnictwo „Czytelnik”, Warszawa 1971.
17. Cioran E., *Upadek w czas*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008.
18. Czyżak A., *O samotności*, [w:] Taże, *Na starość. Szkice o literaturze przełomu tysiąclecia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2011.

19. Dembińska-Pawelec J., „*Poezja jest sztuką rytmu*” *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku (Miłosz – Rymkiewicz – Barańczak)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2010.
20. Derrida J., *Szibboleth dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, „FA-art”, Bytom 2000.
21. Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, K. Żaboklicki, wyd. 3 poprawione i uzupełnione, Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2008.
22. Eriksen T. H., *Tyrania chwili. Szybko i wolno płynący czas w erze informacji*, przeł. G. Sokół, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2003.
23. Foucault M., *Kim jest autor?*, przeł. M.P. Markowski, [w:] M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak, posł. M.P. Markowski, Wydawnictwo „Aletheia”, Warszawa 1999.
24. *Fuga*, [w:] *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980.
25. Gleick J., *Szybciej. Przyspieszenie niemal wszystkiego*, przeł. J. Bieroń, Wydawnictwo Zys i S-ka, Poznań 2003.
26. Husserl E., *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulantka, wstęp R. Ingarden, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967.
27. Informacje na temat gry *Przesuwanki*:
<http://dzieci.wp.pl/ecid,39,eid,2415,title,Ukladankapzesuwanka,zabawa.html?ticaid=1dd53>,
<http://matematyczny.blox.pl/2007/11/Gra-Przesuwanka.html>,
<http://www.naprzerwie.pl/naprzerwie/1,89388,8348248,Przesuwanka.html>,
[do wszystkich trzech stron internetowych dostęp: 30.01.2012].
28. Ingarden R., *Czas przedstawiony i perspektywy czasowe*, [w:] Tenże, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, wyd. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

29. Ingarden R., *Księżeczka o człowieku*, wyd. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
30. Irzykowski K., *X muza. Zagadnienia estetyczne kina*, wstęp J. Bocheńska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977.
31. Jameson F., *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, przeł. P. Czapliński, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.
32. Jarecka U., *Świat wideoklipu*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1999.
33. Kleiner J., *Rola czasu w rodzajach literackich*, [w:] Tenże, *Studia z zakresu teorii literatury*, wyd. 2 rozszerzone, Wydawnictwo Towarzystwa Naukowego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1961.
34. Kokoszka M., *Antologia niemożliwa. Przypadek Słojów zadrzewnych Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwo Agencja Artystyczna Para Zenon Dyrzka, Katowice 2011.
35. *Kompresja*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa 2003, dostępny na stronie internetowej: <http://usjp.pwn.pl/>, [dostęp: 29.04.2012].
36. Kowalski K., Z. Krzak, *Tezeusz w labiryncie*, wyd. 2, Wydawnictwo Psychologii i Kultury Eneteia, Warszawa 2003.
37. Kuderowicz Z., *Nietzsche*, wyd. 4 zmienione, „Wiedza Powszechna”, Warszawa 2004.
38. Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. i wstęp J. Trznadel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1959.
39. Markowski M. P., *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Tenże i R. Nycz, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2006.
40. McFarlane B., *Tło, problemy i nowe propozycje*, przeł. S. Sikora, „Kwartalnik Filmowy” 1999, nr 26–27.
41. *Miniatura i mikrologia*, red. A. Nawarecki, t. 2., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2001.
42. Nietzsche F., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, przeł. B. Baran, [w:] Z. Kuderowicz, *Nietzsche*, wyd. 4 zmienione, Wiedza Powszechna, Warszawa 2004.

43. Nowicki A., *Człowiek i czas*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1983.
44. Opacka-Walasek D., *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2005.
45. Ortega y Gasset J., *Bunt mas*, przeł. P. Niklewicz, Wydawnictwo „Muza”, Warszawa 1995.
46. Paszek J., *Stylistyka. Przewodnik metodyczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1974.
47. Pawelec D., *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, [w:] „Poznańskie Studia Polonistyczne. Kamp, lingwizm: niedokończone projekty nowoczesności” 2006, nr 13.
48. *Pośpiech*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa 2003, dostępny na stronie internetowej: <http://usjp.pwn.pl/>, [dostęp: 29.04.2012].
49. *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Wydawnictwo Szumacher, Kielce 1994.
50. Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
51. Salvadori R., *Pejzaże miast*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2006.
52. Santarcangeli P., *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, red. A. Krawczuk, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1982.
53. Simmel G., *Filozofia życia. Cztery rozdziały metafizyczne*, przeł. M. Tokarzewska, wstęp S. Borzym, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa 2007.
54. Szkłowski W. B., *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużna, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
55. *Szybko i szybciej. Eseje o pośpiechu w kulturze*, red. M. Bieńczyk, A. Nawarecki, D. Siwicka, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 1996.

56. *Szybkość*, [w:] *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, t. 1–4, Warszawa 2003, dostępny na stronie internetowej: <http://usjp.pwn.pl/>, [dostęp: 29.04.2012].
57. *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, red. A. Burzyńska, M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
58. Virilio P., *Maszyna widzenia*, przeł. B. Kita, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2001.
59. Virilio P., *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
60. Virilio P., *Światło pośrednie*, przeł. I. Ostaszewska, [w:] *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników audiowizualnych*, red. A. Gwóźdź, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 1994.
61. Virilio P., *The Aesthetics of Disappearance*, przeł. Ph. Beitchman, Semiotext(e), Nowy Jork 1991.
62. Virilio P., *Wypadek pierwotny*, przeł. K. Szeżyńska-Maćkowiak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
63. Wąchocka E., *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005.
64. Welsch W., *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, [w:] *Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, cz. 1, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.
65. Wilkoszewska K., *Paula Virilio filozofia prędkości i estetyka znikania*, „Kultura Współczesna” 1993, nr 1.
66. Wołk M., *Głosy labiryntu. Od Śmierci w Wenecji do Monizy Clavier*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009.
67. Zgorzelski Cz., *Od Oświecenia ku Romantyzmowi i współczesności. Szkice historycznoliterackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

ANEKS

W aneksie umieszczono kserokopie wybranych kolaży Wisławy Szymborskiej.
Źródło: W., S z y m b o r s k a, *Rymowanki dla dużych dzieci* z wyklejankami Autorki,
Kraków 2003.