

Natalia Zajęc

Wydział Humanistyczny

Instytut Literaturoznawstwa

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <https://orcid.org/0000-0002-7849-283X>

Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura

Er(r)go. Theory–Literature–Culture

Nr / No. 46 (1/2023)

blizna/skaza/choroba

scar/damage/disease

ISSN 2544-3186

<https://doi.org/10.31261/errgo.13402>



Rana jako otwarcie na świat O kategorii ranliwości w poezji Małgorzaty Lebdy

Wound as an openness to the world. About the question of woundedness in the poetry of Małgorzata Lebda.

Abstract: This article explores Małgorzata Lebda's poetry (*Sprawy ziemi*, *Mer de Glace*) with a focus on representations of the body and physicality. The experience of illness, death, and woundedness, all stigmatized in the poems, becomes a starting point for analysis and interpretation. The paper also addresses three major aspects of these poems: the child's initiation into the world through acquiring the wound, the carnal human-animal communion, and grief after the death of one's mother. Sensitivity to woundedness becomes the foundation of care in Lebda's poetry.

Keywords: wound, body, child, animal, mother, tenderness, Lebda, poetry

Wstęp

Rana jako motyw występuje w wierszach Lebdy niemal nieustannie – jest rytmem tej poezji, prześwitem, który kieruje nas w stronę somatyczności. Stematyzowane ciało pojawia się bowiem dopiero w jej najnowszej książce poetyckiej: *Mer de Glace*. We wcześniejszych tomach tworzących tryptyk *Sprawy ziemi* nie mówi się o nim wprost, lecz poprzez powracające obrazy rany, otarcia, ukąszenia czy choroby. Już w wierszu otwierającym zbiór *Granica lasu* czytamy: “wierzę że należy pospiesznie zapisywać zadrapania ciernie i mszyce / na gałęziach zimnego lasu” (“obłąd” GL, 11)¹. Zadrapania, rany – rozumiane dosłownie i metaforycznie – domagają się zapisu, utrwalenia, nie dają koło swojej dotkliwości przejść

1. Wiersze Lebdy oznaczać będę następująco: tytuł wiersza, skrót tytułu tomu, strona. Skróty tytułów tomów zapisuję wedle zasady: GL – Małgorzata Lebda, *Granica lasu*, w: *Sprawy Ziemi* (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2020); M – Małgorzata Lebda, *Matecznik*, w: *Sprawy Ziemi...*; S – Małgorzata Lebda, *Sny ucker-märkerów*, w: *Sprawy Ziemi...*; MG – Małgorzata Lebda, *Mer de Glace* (Wrocław: Warstwy, 2021).

obojętnie. Gest pospiesznego zapisywania może mieć moc terapeutyczną, ale przede wszystkim zmusza do poszukiwania sensu związanego z raną, gdyż, jak zauważają Joanna Kisiel i Monika Ładoń:

[r]ana boli i przeszkadza, zasklepia się lub jątrzy, raz lepiej, innym razem gorzej się goi, zostawia blizny. Jest uszkodzeniem zewnętrznych tkanek ciała, które wzywa organizm do walki o powrót do stanu równowagi, mobilizuje do ponawiania prób odzyskiwania stałości fizycznej i psychicznej. Ranę trudno zbyć obojętnością, towarzyszące jej cierpienie zmienia, dezintegruje, lecz zmusza, by utraconą całość budować na nowo².

Rana nie tylko więc odsyła nas do sensów negatywnych związanych z cierpieniem, ale także wiąże się z twórczym działaniem. Ujawnia się tym samym tożsamościowy sens rany³.

W twórczości Lebdy rana może być odczytywana jako stała kondycja człowieka – lecz nie wyłącznie człowieka. Można ją odnieść do kondycji zwierzęcia, które także posiada ciało narażone na zranienie. Rana staje się otwarciem na świat, podkreśla relacyjność bytu – ciało jest zawsze wrzucone w jakąś przestrzeń, wystawione na działanie wiatru, słońca, deszczu, mrozu czy innych ciał. Należałoby więc mówić nie tyle o ranie w ścisłym sensie, co o ranliwości⁴ – otwartości ciała na wszelkie zmiany zachodzące na jego powierzchni oraz w jego wnętrzu, które nieustannie przypominają mu o jego zatopieniu w świecie. Ranliwość, nierozzerwalnie związana z cielesnością, otwiera nas na to, co zewnętrzne. Uświadamia więc, że nie jesteśmy wyalienowanym ze świata, zamkniętym i samowystarczalnym bytem, a istnienie zawsze jest relacyjne. Niewątpliwie takie podejście do życia jest Lebdzie bliskie, poetka w rozmowie z Agnieszką Budnik mówi bowiem: “[n]ie potrafię oddzielić tego, co ludzkie od tego, co nieludzkie, to nieustannie się przenika, jedno oddziałuje na drugie. Czerpie z siebie nawzajem. Myślę o życiu w kategoriach wspólnotowych”⁵.

W artykule tym przyjrę się więc bliżej pojęciu rany w twórczości Małgorzaty Lebdy. Moim celem będzie ukazanie trzech ważnych w tym kontekście tematów tej poezji: dziecięcej inicjacji w świat poprzez ranę, podejścia do ranliwości i cielesności zwierząt oraz radzenia sobie z żałobą po śmierci matki. Pokażę także,

2. Joanna Kisiel, Monika Ładoń, “Do rany przyłóż”, w: *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość 1: Trauma* (2020), 7.

3. Zob. Grażyna Borkowska, “Opowiedzieć umieranie”, *Teksty Drugie* 5, (2004), 35–47.

4. O kategorii ranliwości w szerszym kontekście zob. Robert Grzywacz, “Ranliwość jako sposób istnienia człowieka – inspiracje (nie tylko) Ricoeurowskie”, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein* 21–22 (2019), 287–297.

5. Agnieszka Budnik, “Ćwiczenia z uważności – rozmowa z Małgorzatą Lebdą”, *Kultura u podstaw* (2018), <https://kulturaupodstaw.pl/malgorzata-lebda-cwiczenia-z-uwaznosci> (6.01.2022).

że niezwykle wyczulenie na ranliwość staje się u Lebdy fundamentem troski. Skorzystam w tym celu z koncepcji spotkania “ciało-w-ciało ze zwierzęciem” zaproponowanej przez polską badaczkę Monikę Rogowską-Stangret. Pomocne w myśleniu o wierszach krakowskiej poetki będą jednak dla mnie zwłaszcza prace Luce Irigaray i Jolanty Brach-Czajny. Sięgnę po obecne w dorobku obu filozofek rozumienie wspólnoty więcej-niż-ludzkiej. Rozważania autorki *Speculum* na temat nowej wspólnoty krwi czy relacji matka-córka oraz wprowadzone przez Brach-Czainę pojęcie mięsności bytu, jak również metafory otwartego będą dla mnie punktem wyjścia dla interpretacji kategorii ranliwości w poezji Lebdy.

Rana jako otwarcie na świat

Paulina Małochleb, pisząc o *Sprawach ziemi*, używa sformułowania “przepływ i cięcia”, co trafnie oddaje ducha twórczości Lebdy⁶. Badaczka zwraca uwagę na to, że w świecie tej poezji narażonymi na owe “cięcia” są – paradoksalnie – przede wszystkim dzieci⁷. Jeśli uwzględnimy wyłącznie pierwiastek ludzki, to właśnie one – obok ojca z *Matecznika* – pojawiają się we wczesnych wierszach Lebdy najczęściej. Są ukazane jako blade, anemiczne istoty, niemal ciągle pogrążone w chorobie, mimo że to właśnie dzieci powinny być pełne energii i siły witalnej:

[...] biali jak śnieg chłopcy wcierali błoto
w piegowate twarze i wstrzymywali oddech pod płytką taflą wody
to do nich należały okoliczne brzeziny kradzione papierosy przewlekłe
anemie [...]

[“ofiara”, GL, 18]

tak wyobrażaliśmy sobie liturgię odejść rozpisaną
na szczegóły myślę że musiała zrodzić się z obawy
przed śmiercią tą którą na polach opowiedział nam
ojciec a którą tak czule nosiliśmy na ustach a usta
mieliśmy delikatne dotknięte odrą

[“korzenie: liturgia odejść”, M, 89]

6. Paulina Małochleb, “Przepływ i cięcia – Małgorzaty Lebdy strategię przetrwania”, w: Małgorzata Lebda, *Sprawy ziemi* (Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2020), 130–136.

7. Paulina Małochleb, “Przepływ i cięcia...”, 134.

w odpowiedzi całuję jej fioletowe usta
by zabrać z niej fragment choroby
i ponieść dalej w świat

[“zbliżenie: sny”, S, 128]

Podatność na chorobę i zranienie jest więc przyrodzona, bo związana z posiadaniem ciała. Doskonale widać to w wierszu “zbliżenie: serce” z tomu *Sny uckermärkerów*, gdzie jedna z siostr pokazuje pozostałym swoje “ciemne amalgamatowe plomby” (S, 102). Poetka sięga po typowy dla dzieci repertuar chorób: zepsute zęby, ospę, odrę, by podkreślić, że każde ciało bez względu na wiek podlega takim samym procesom związanym z przemijaniem: wszystko od momentu narodzin przeznaczone jest śmierci, entropii⁸. Jest to szczególnie ciekawe, jeśli weźmiemy pod uwagę, że śmierć zostaje wielokrotnie przedstawiona w tej poezji jako temat tabu: “zapamiętaj nie wypowiadamy zdań / rozpoczynających się na śmierć” (“nadgarstki”, GL, 30). Jest to zatem “figura niemożliwa”, jak w wierszu “ciemny miód” z *Matecznika* – coś, o czym nie chce i nie potrafi się mówić. Tym, co “mówi” o niej za nas, jest jednak nasze ciało.

Dzieci u Lebdy nie tylko chorują, są także narażone na otarcia, drzazgi, ugryzienia kleszczy, rozcięcia i przecięcia skóry czy użądlenia pszczoł. W tym względzie nie bez znaczenia pozostaje bliskie sąsiedztwo lasu – to właśnie ta tajemnicza i fascynująca przestrzeń naznacza podmiotkę tej poezji raną. W jednym z wierszy ojciec dziewczyny wyznaje:

wszystkie swoje dzieci poświęciłem ziemi
nie mogłem inaczej pamiętać dzień kiedy
gałąź sosny rozcięła twój policzek pomyślałem:
od tej chwili należysz do lasu

ranę zalałem pszczelim kitem latami obserwowałem
gojącą się szramę a kiedy drzazga wędrowała żyłą

8. Podobny motyw dziecka z raną pojawia się w opowiadaniu Franza Kafki *Lekarz wiejski*. Tytułowy bohater wezwany do chorego chłopca początkowo uznaje dziecko za zdrowe, by po chwili dostrzec jątrzącą się w jego boku ranę. Nieco dalej chłopiec wypowiada słowa: “Przyszedłem na świat z piękną raną. To była cała moja wyprawa.” Franz Kafka, *Opowieści i przypowieści*, przeł. Juliusz Kydryński (Warszawa: PIW, 2016), 301. Naznaczenie raną, podkreślenie, iż jest ona nieodzowną częścią życia, od której już od urodzenia nie sposób uciec, ale także czymś niejednoznacznym, co niekoniecznie musi być odczytywane negatywnie – Kafka mówi bowiem o “pięknej ranie” – jest bliskie podejściu do rany w twórczości Lebdy.

w kierunku serca zapytałaś: śmierć? pierwszy
i ostatni raz słyszałem to słowo z twoich ust

[“głos: fragment”, M, 77]

Las jest miejscem ciągłej wymiany: uczy nas tego cały leśny ekosystem, w którym nowe rodzi się ze starego – otwarcie na świat i na życie wiąże się więc w logice lasu z akceptacją śmierci. W przytoczonym wyżej wierszu gałąź sosny przecina policzek dziewczynki i tym samym symbolicznie naznacza ją śmiercią: drzazga staje się wewnętrznym zegarem, przypomina o kruchości i przemijalności ciała. Zakażenie podąża w kierunku serca, a dziecko z zaskoczeniem po raz pierwszy w swoim życiu zadaje pytanie o własną skończoność. Ta leśna inicjacja może być jednak odczytywana nie tylko negatywnie – ranliwość nie jest u Lebdy bowiem z istoty ani dobra, ani zła, jest po prostu przypisana wszelkiemu cielesnemu bytowi, a więc każdy prędzej czy później będzie musiał się z nią zmierzyć.

Tym, który wprowadza dzieci w świat lasu, jest ojciec – postać wyrazista, niezwykle złożona oraz niejednoznaczna: surowy i wymagający, ale czasem także pobłażliwy i opiekuńczy (kiedy dzieci chorują). Czuły, gdy pracuje przy pszczołach, potrafi jednak być bezwzględny i okrutny – to on płaci chłopcom spod lasu za zabijanie ślimaków, a w wierszu “czerwiec: krew” przynosi do domu pokrwawionego zająca. Jego relacja z córką opiera się przede wszystkim na wspólnej pracy blisko ziemi. Mężczyzna nieustannie hartuje dziewczynę, komunikuje się z nią za pośrednictwem pracy – nie znajdziemy w *Granicy lasu* ani *Mateczniku* obrazów czulej bliskości z ojcem. Jest on także kimś, o kogo rodzeństwo ze sobą rywalizuje: “już przy domu w świetle wysokiego ogniska myślę / w jaki sposób dzielimy go między siebie: nierówno / niesprawiedliwie” (“wielkanocne święcenie pól: dzielenie”, M, 56). Jednak to właśnie snująca swoją opowieść w *Sprawach ziemi* córka zostaje przez niego wybrana jako ta, której pokaże świat lasu. Dlaczego ojciec wybiera właśnie to chorowite dziecko? Odpowiedź kryje się w wierszu “sprawy lasu: rozpoznanie”:

*pomyślałem że tej z was która jako pierwsza
zapyta o sprawy lasu pokażę wszystko
dokładnie do samej krwi*

[M, 57]

Istotna staje się zatem swego rodzaju wrażliwość na sprawy lasu, ciekawość i otwartość na tę piękną, ale także pełną śmierci przestrzeń. Większość scen związanych z tym wtajemniczeniem jest jednak w tej poezji naznaczonych raną.

W kontekście lasu i pracy na polu pojawiają się u Lebdy obrazy związane z krwią: rozcięte, rozszarpane ciała saren, wyciąganie kleszczy z pleców ojca i grzbietów psów. W wierszu rozpoczynającym *Matecznik* czytamy:

ojciec przywołuje mnie podaje szczyryk
i każe wyjąć sobie z nadgarstka czarną drzazgę
musisz nauczyć się pracować we krwi mówi
ranę zalewamy pszczelim kitem na alkoholu
mamy od tego żółte cierpkie dłonie

[“poranek: praca we krwi”, M, 53]

Nauka pracy we krwi może być odczytywana jako próba oswojenia ludzkiej kruchości i ranliwości. Ojciec w *Mateczniku* robi to na wiele sposobów: zabiera dzieci do swojego schorowanego starego przyjaciela (“twarz: lekcja malarstwa”), a także opowiada o śmierci – lecz nie wprost, a poprzez “nałożenie jej maski lasu” (“wielkanocne święcenie pól: dzielenie”) czy podczas pracy na polu (“korzenie: liturgia odejść”). Jednocześnie widzimy jego ogromne zatroskanie w momencie choroby córek: “zwłaszcza w czasie waszych przewlekłych chorób / podchodziłem bliżej [...] byliście bezbronni jak młódki gołębi / z których gotowałem wam rosół [...] poza tym byłem ojcem surowym / i niesprawiedliwym powiecie” (“listopad: złe III”, M, 83). To rozdarcie jest zastanawiające: surowy, szorstki mężczyzna łagodnieje, staje się czulszy, gdy przychodzi choroba. Jako “przewodnik po świecie tajemnic”⁹ doskonale zdaje sobie bowiem sprawę z tego, że człowiek jest ciągle narażony na rany, żyje w otwarciu na świat, co ma swoje pozytywne, ale także mroczne strony. Zauważyć trzeba, że ojciec nie jest tak silną postacią, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. W wierszu “sierpień: święty dzień I” córka po raz pierwszy (i jedyny) wyznaje: “widzę niepewność w oczach ojca” (M, 71). Natomiast w “ostatnich dniach zimy: czuciu” ojciec sam mówi o sobie w ten sposób: “ukrywałem swoją słabość / nie poprzez nią miałem być zapamiętany” (M, 89). Kolejnym pęknięciem w obrazie surowego ojca jest czułość z jaką podchodzi on do pszczoł. Podczas pracy wydaje córce instrukcje: “musisz być uważna i wstuchiwać się w natężenie ruchów” (“przedwiośnie: pierwszy oblot”, M, 54), “musisz być czuła ruchy niech będą powolne” (“rójka: struktura ruchów”, M, 55). Słowa te staną się podstawą wrażliwości obecnej w poezji Lebdy – praca przy pszczołach i podejście ojca do tych owadów jest pomostem pomiędzy nim a córką. Dziewczyna ze *Spraw ziemi* przechodzi jednak pewną przemianę: odrzuca niechciane

9. Ewa Sołtys-Lewandowska, *O “ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku* (Kraków: Universitas, 2015), 296.

przez nią elementy rzeczywistości. Bardzo ważny okazuje się w tej kwestii wiersz zamykający *Matecznik*. Scena rozgrywa się na pogrzebie ojca:

podczas podniesienia rozluźniam pięści uspokaja mnie
dopiero myśl o ulubionym scyzoryku ojca
który włożyłam do trumny
na chwilę przed

[“pierwsze dni wiosny: lektura”, M, 90]

Pojawia się tutaj klamra kompozycyjna: scyzoryk z otwierającego *Matecznik* wiersza powraca w wierszu ostatnim. Jest to ten sam scyzoryk, którym córka wyciągała drzazgi i kleszcze z ciała ojca oraz z ciał psów, ten, który był narzędziem inicjacji w “pracę we krwi”. Gest włożenia tego przedmiotu do trumny można interpretować jako chęć odcięcia się od tego, co w figurze ojca (ale także szerzej w życiu w Żeleźnikowej Wielkiej) wiązało się z okrucieństwem, zadawaniem cierpienia. Świat poezji Lebdy nie jest czarno-biały, nie daje się łatwo sklasyfikować i opisać, jednak pamiętać trzeba o rozpoznaniu z wiersza “zbliżenie: nurt”:

sierpniowymi popołudniami zanurzają ciała
w zimnym potoku podczas lipcowej powodzi
z ubojni płynęła tu krew zwierząt

odnajdywały ją później w korzeniach wiązków
mówiły wtedy: cała wieś wyrasta stąd

[S, 106]

Wieś Lebdy wyrasta z krwi – obecna jest tu przemoc, zwłaszcza w stosunku do zwierząt. To budzi w podmiotce chęć odsunięcia się od tej części swojego dziedzictwa.

Motywy związane z raną w poezji Lebdy są mroczne i niepokojące, zwłaszcza w *Snach uckermärkerów*, gdzie wieś przypomina nieco przestrzeń z horroru. Obrazy chorych, anemicznych dzieci oraz okaleczanych i zabijanych zwierząt są w tych wierszach wszechobecne. Wieś to tutaj także miejsce hierarchicznych, patriarchalnych zależności, często opartych na dominacji i przemocy, lecz jak zauważa Małochleb, podmiotka wymyka się temu schematowi, zachodzi w tej poezji “zmiana polegająca na kobiecym uwolnieniu się spod władzy męskiej”¹⁰. Relacja z przeszłością nie ogranicza się jednak jedynie do jej odrzucenia i wytyczenia

10. Małochleb, “Przeptyw i cięcia ...”, 136.

całkowicie nowej ścieżki – Lebda zachowuje niektóre elementy dawnego świata w *Mer de Glace*. Takim zachowanym elementem są właśnie pszczoły. Słowa ojca, które kieruje on do córki podczas pracy przy ulach, wpływają bowiem na jej postrzeganie rzeczywistości, są źródłem empatii oraz uważności na kruchość świata i zamieszkujących go istot. Niezwykłe wyczulenie na ranliwość staje się więc w tej poezji fundamentem troski.

“Ciało w ciało ze zwierzęciem”¹¹ –
ranliwość jako wspólnota doświadczenia

Zwierzęta zajmują bardzo ważne miejsce w poezji Lebdy. Sposób ich przedstawiania ulega jednak ciągłej przemianie w kolejnych tomach poetki. Tym, co pozostaje niezmiennie, jest podkreślenie cielesności zwierząt i próba ustanowienia wspólnoty ludzko-zwierzęcej opartej na doświadczeniu ranliwości. Przewodniczką w myśleniu o takiej wspólnocie może stać się dla nas autorka *Szczelin istnienia*. Jolanta Brach-Czaina w eseju pod tytułem *Otwarcie* zwraca bowiem uwagę na cielesny wymiar bytu, który łączy ludzi z innymi ucieleśnionymi aktorami rzeczywistości:

Prowadzeni w istnienie przez szczelinę ciała nie jesteśmy w tej wędrówce osamotnieni. Jeśli więc przejście przez bramy świata miałyby narzucić jakieś powinności, nie można wykluczyć, że wykraczają one poza ludzką miarę. Ani też bezwzględnie odrzucić przypuszczenia, że być może istnieją zadania egzystencjalne, które podejmujemy nieświadomie, uczestnicząc w porządku, który nas przekracza. Brama ciała nie prowadzi przecież do świata wyłącznie ludzkiego¹².

Filozofka akcentuje więc, że posiadanie ciała jest czymś, co wymusza pewne powinności względem innych istot cielesnych – ludzkich oraz nie-ludzkich. Metafora otwartego jest zatem sposobem opisu fenomenu splatania, kondycji żywych stworzeń, które złączone są ze sobą wspólnym doświadczeniem cielesności.

11. Frazę tę zapożyczam od Moniki Rogowskiej-Stangret, która w swoich tekstach dotyczących ludzko-zwierzęcych relacji dokonuje przekształcenia i rozszerzenia Irigariańskiego konceptu “ciało w ciało z matką”: „W tym cielesnym doświadczeniu spotkania ciało-w-ciało z matką uderzyło mnie to, że wyraźnie wskazuje ono na inny ‘cień’ naszej antropocentrycznej kultury – na to, co zwierzęce i co przecież leży u podstaw doświadczenia ciało-w-ciało z matką-zwierzęciem. Będę zatem interpretować kategorię spotkania ciało-w-ciało z matką jako spotkanie ciało-w-ciało ze zwierzęciem”. Zob. Monika Rogowska-Stangret, “Dziewczynka i pies. O spotkaniu ciało-w-ciało ze zwierzęciem”, *Prace kulturoznawcze* 21, 3 (2017), 94–95.

12. Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia* (Warszawa: Dowody na istnienie, 2018), 52.

Brach-Czaina w przytoczonym eseju swoje filozoficzne rozważania przeplata opisami porodu suki, klaczy, krowy, kozy oraz kobiety. Ma to na celu ukazanie tego, że zarówno ludzie, jak i zwierzęta poprzez akt narodzin z ciała otwierają się na świat, w którym nie mogą funkcjonować jako zamknięta całość. Każde życie naznaczone jest bowiem relacyjnością, każde ciało zaś podatne na zranienie.

Zwierzęta są w wierszach krakowskiej poetki opisane przede wszystkim jako istoty cielesne – w *Granicy lasu* i *Mateczniku* Lebda skupia się na ukazaniu ich ranliwości. Obrazy z nimi związane są w tych tomach mroczne, często okrutne. Natomiast w *Mer de Glace* odnajdujemy próbę nawiązania ze zwierzętami cielesnego kontaktu, a krwawe sceny z poprzednich tomów nie odnajdują tu kontynuacji. Daleko jednak tym wierszom do naiwnej idyllicznej sielanki – zwierzęta w *Mer de Glace* chorują, przyjmują leki oraz z racji swojej mięsożernej natury zjadają inne zwierzęta. Miejscem, w którym dokonuje się przejście pomiędzy tymi dwoma sposobami pisania o zwierzętach i ludzkiej z nimi relacji, jest natomiast trzeci tom *Spraw ziemi*, czyli *Sny uckermärkerów*. Lebda całkowicie rezygnuje w nim z figury patriarchalnego ojca, skupiając się przede wszystkim na relacjach między dziećmi: głównie siostrami, ale też odsuniętym ze wspólnoty bratem. Dziewczynki szukają cielesnego kontaktu nie tylko w obrębie siostrzanej relacji, równie ważne jest dla nich cielesne spotkanie ze zwierzętami:

było im bliżej do stajennych zwierząt
jeśli uciekały to do ciemnych chlewów
tam zamieniały się w słuch

mówiły później: wilgotne pyski
zwierząt są gorzkie

[“zbliżenie: smak”, S, 96]

od pierwszych skaleczeń podkładają krwawiące rany
pod ciepłe pyski psów po latach będą wspominać
szorstkość ich języków [...]

[“zbliżenie: szorstkość”, S, 115]

Odnajdujemy więc w *Snach uckermärkerów* zapis bliskich, intymnych relacji ze zwierzętami. Siostry są pośredniczkami między światem ludzkim i zwierzęcym, potrafią usłyszeć i rozpoznać głosy zwierząt prowadzonych na rzeź (“zbliżenie: brzask”, S, 109). Jednocześnie jednak poetka intensyfikuje w omawianym zbiorze obrazy związane z cierpieniem zwierząt, jednym z głównych tematów wierszy w *Snach uckermärkerów* jest bowiem życie w sąsiedztwie rzeźni.

Ubojnia pojawia się także już we wcześniejszych *Granicach lasu*. Poetka w wierszu “ciężkie powietrze” pisze:

należy zapamiętać te noce kiedy nad wsią wisi ciężkie powietrze
nie ma litości za to jest krew i odgłosy które wywabiają nas ze snu
za oknami wałęsają się psy ciężkie samochody zwożą ciche zwierzęta
(najcichsze z możliwych) ich światła snują się po suficie później

przychodzą nieszczęścia coś się mści żąda i nie ustępuje ranki pełne
są niepokoju uspokajają nas tylko odgłosy kobiet idących na rotaty
ich święte gesty i popękane dłonie

[GL, 25]

Lebda uruchamia w przytoczonym wierszu tradycję pisania o związkach między przemysłową hodowlą zwierząt a Holocaustem¹³. Wrażliwość poetki pokrewna jest zatem wrażliwości Tadeusza Różewicza. Patryk Szaj jako istotny kontekst dla poezji autora *Ocalonego* przytacza myśl Johna Caputo, który w swoich rozważaniach podkreśla przede wszystkim cielesny aspekt bycia w świecie¹⁴. Caputo zwraca uwagę, że możliwość odczuwania cierpienia sprowadza istoty cielesne do porządku tego, co określić można mianem *flesh*¹⁵ – mięsa. Zwierzęta zarówno przez Lebde, jaki i autora *Niepokoju* traktowane są podmiotowo, autorzy ci mają świadomość tego, że doznają one realnych krzywd i cielesnego cierpienia. Wskazują tym samym na fundament egzystencji, czyli obecne w każdej istocie *nagie życie* – nieosłonięte i nieustannie narażone na kolejne rany. To z kolei prowadzi do “poetyki zobowiązania”¹⁶. Odpowiedzią na doświadczenie cierpienia oraz podatność na zranienie, jak przekonuje Caputo, jest – z czym zdają się zgadzać Lebda i Różewicz – współ-czucie, które “wyrasta ściśle z [...] poczucia wspólnego losu, z cierpienia (*passio*) wspólnej (*com*) niewygody”¹⁷.

13. Zob. Piotr Kurpiński, *Dlaczego gęsi krzyczały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016); John Maxwell Coetzee, *Żywoty zwierząt*, przeł. Anna Dobrzańska-Gadowska (Warszawa: Świat Książki, 2004); Charles Patterson, *Wieczna Treblinka* (Warszawa: Vega!POL, 2003).

14. Patryk Szaj, *Wierność trudności. Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka* (Kraków: Universitas, 2019), 98–101.

15. John Caputo, *Demythologizing Heidegger* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 210.

16. Zob. Szaj, *Wierność trudności...*, 98–101.

17. John Caputo, *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction and the Hermeneutic Project* (Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1987), 259.

W przytoczonym już wierszu “ciężkie powietrze” poetka nie opisuje wprost tego, jak funkcjonuje rzeźnia, nie pokazuje “krwawego spektaklu”, sięga natomiast po subtelniejsze środki. Krew, odgłosy wybijające ze snu, samochody transportowe przejeżdżające pod oknami i światła snujące się po suficie są metoniimi tego, co dzieje się za bramami ubojni. Obrazy te wprowadzają w dziecięcy świat grozę: sypialnia dzieci, miejsce, które powinno gwarantować bezpieczeństwo, rozświetlane jest przez światła samochodów jadących do rzeźni. Tymi, które łagodzą niepokój, są idące na roraty kobiety – dopiero rytuał wprowadza ponowne poczucie spójności i ciągłości świata. Przywołanie w tym miejscu motywu kojącej roli obrzędu religijnego jest ważne także w kontekście rzeźni. Advent to bowiem czas oczekiwania na wcielenie – narodziny i śmierć Chrystusa symbolicznie kończą czas krwawych, mięsnych ofiar. Czytelna jest zatem antyteza między horrorem rzeźni i bezkrwawą ofiarą, składaną na mszy roratniej.

W *Sprawach ziemi* obrazy cierpiących zwierząt bardzo często łączą się ze sferą sacrum (“spis: narodziny i rzeź”, M, 67; “zbliżenie: mięso”, S, 105; “zbliżenie: obfitość”, S, 112). Lebda sięga po motywy związane z ukrzyżowaniem czy przyjmowaniem eucharystii i włącza w ten sakralny porządek zwierzęta. Ubijana maciora oraz przybijane do drzwi stodoły żaby przedstawione zostają jako ofiary. Nie mamy tu jednak do czynienia jedynie z symbolicznym barankiem ofiarnym, ale z realnymi, osadzonymi w cielesności stworzeniami.

W tomach tworzących *Sprawy ziemi* ukazana zostaje wspólnota mieszkańców wsi, która zawiązuje się wokół “mięsnych” rytuałów. Obrazy ukazujące sceny jedzenia mięsa przewijają się w tych wierszach nieustannie. Pojawiają się one w kontekście eucharystycznym w omawianych wcześniej wierszach “zbliżenie: mięso” i “zbliżenie: obfitość”, w utworze “zbliżenie: serc” mowa z kolei o zjadaniu wołowego serca, w “ogniu: czyszczeniu” bohaterka spożywa kaczą wątrobę, by szybciej wyjść z choroby, w “sierpniu: świętym dniu I” po pracy wspólnie zjada się słoninę, a w wierszu “czerwiec: plaga” chłopcy spod lasu kupują salceson za pieniądze zarobione na zabijaniu ślimaków. Mięsna wspólnota najwyraźniej zostaje jednak ukazana w wierszu “biały chleb” z tomu *Granica lasu*:

za drzwiami słycać ciężkie kroki ojca który układa na stole świeże mięso
świni rankiem rozpali ogień w palenisku wędzarni chłopci będą odwiedzać
nasz dom z flaszkami samogonów będą po nich przychodzić postawne
baby w długich fartuchach i dzieci o szklanych oczach będziemy do nich
podchodzić jak do dzikich zwierząt i rozpoznawać tak będzie a matka poda nam na
zimnym talerzu ciepłe podgardle i biały chleb

[GL, 26]

Mamy tu do czynienia z rytuałem zorganizowanym wokół wspólnego posiłku. Jednak podkreślić należy, że w świecie Żelaznikowej nie tylko ludzie uczestniczą w mięsnym spektaklu jako ci, którzy zjadają inne ciała:

pytam: czym karmicie ptaka?
odpowiadają: mięsem
przyniesionym
w pyskach
psów

[zbliżenie: pokarm, S, 108]

Świat poezji Lebdy ma więc wiele wspólnego z zarysowaną przez Brach-Czainę w eseju *Metafizyka mięsa* wizją mięsności bytu. Filozofka także pisze o wzajemnym zjedaniu się, o śmierci wpisanej w życie oraz wskazuje na ofiarny i sakralny aspekt, który często wiąże się właśnie z mięsnością. Wstrzymuje się jednak od moralnych osądów, próbuje opisać rzeczywistość, a nie ją oceniać. Lebda ma świadomość tego, o czym w *Metafizyce mięsa* pisze Brach-Czaina, dlatego właśnie nie ucieka w swojej poezji od tematów związanych z mięsnością zwierząt i ich wzajemnym zjedaniem się. Nie stawia także jednoznacznych diagnoz, bliżej jej raczej do opisywania i komplikowania zastanej rzeczywistości. Jednak pomimo tego w bohaterce tych wierszy rodzi się niezgoda na swój udział w tak funkcjonującym świecie – nie ucieka od niego, jest bowiem świadoma, że z niego wyrasta, lecz postanawia, że nie chce uczestniczyć w nim na starych zasadach:

Wracając, mija mężczyzn stąd: brudni od ziemi,
mrużą oczy wobec słońca, kroją chleb, wkładają
do ust mięso, częstują, jakby nie było się spoza.

[“Z ciała: trzynaście”, MG, 41]

Autorka *Spraw ziemi* problematyzuje więc ludzko-zwierzęce relacje oraz – w przeciwieństwie do Brach-Czainy – nie tylko rozpoznaje mięsny charakter bytu, ale w pewnym stopniu się przeciwko niemu buntuje. Bunt ten nie polega jednak na zaprzeczeniu mięsności, ale na podjęciu etycznej odpowiedzi w obliczu zwierzęcego cierpienia.

Poetka skupia się przede wszystkim na opisie ranliwości zwierzęcego ciała oraz dekonstrukcji hierarchicznej struktury, w którą wpisane są ludzko-zwierzęce relacje. Szczególnie ważny wydaje mi się w tej poezji akt eksponowania tego, że zarówno ludzie, jak i zwierzęta od momentu narodzin są podatni na zranienie,

co stanowi źródło możliwości przejścia od relacji myślnych hierarchicznie do wspólnoty doświadczenia. Najwyraźniej widać to w *Snach uckermärkerów*, lecz już w *Mateczniku* pojawiają się dwa bardzo ważne w tym kontekście utwory:

zastaję siostrę w kuchni z głową pochyloną nad zlewem
z nosa cieknie jej gęsta krew czerwona linia prowadzi
przez deski podłogi do wersalki odchylam jej czoło
ścierką przecieram usta

do sieni wchodzi ojciec z pokrzwawionym zającem
bierze w dłonie twarz mojej siostry widzę jak krew
zwierzęcia i krew mojej siostry mieszają się

[“czerwień: krew”, M, 65]

nagie kobiety oglądamy na dachu kombajnu
pozostawionego na skraju wiśniowego sadu
gazety należą do naszych braci zostawiamy
je tam na noc

rankiem wdrapujemy się na maszynę
rosa zajęła papier i ciała kobiet
przypominają teraz różowe
mięso świni

[“sierpień: róż”, M, 73]

Mieszająca się krew dziewczynki i zająca oraz ciała kobiet przeistaczające się w ciała świń to obrazy, które mają w sobie wywrotowy potencjał. W pierwszym z przytoczonych utworów wyraźnie widać proces ukonstytuowania się dziewczynsko-zwierzęcej wspólnoty krwi – w tym miejscu poezja Lebdy spotyka się z myślą Irigaray, która dekonstruuje patriarchalną koncepcję dziedziczenia na rzecz ustanowienia nowego rodzaju relacji¹⁸. Krew rozumiana w sposób afirmatywny, jako życiodajna limfa, byłaby zatem tym, co łączy ze sobą różne podmioty, zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie.

Zwierzęta w poezji Lebdy są przede wszystkim, tak samo jak ludzie, podatne na zranienie. Zarysowująca się już w *Sprawach ziemi* wspólnota, oparta na doświadczeniu ranliwości, ale też cielesnej zażyłości i intymności, prowadzi do

18. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, przeł. Carolyn Burke, Gillian C. Gill (New York: Cornell University Press, 1993), 98.

wytworzenia silnej więzi ze zwierzętami. Podmiotka tych wierszy zdaje sobie sprawę z cielesności zwierząt, jest także wystawiona na widok ich cierpienia, co sprawia, że narasta w niej silna potrzeba kojenia tego, co zranione – dlatego właśnie w *Mer de Glace* znajdujemy wiele scen będących wyrazem troski względem jej nie-ludzkich towarzyszy.

Matka Boska z dziurą w plecach i niezagojona rana

Jedną z najważniejszych figur w twórczości Małgorzaty Lebdy jest figura ojca. Zwracają na nią uwagę wszyscy interpretatorzy tej poezji. W cieniu relacji ojciec-córka znajduje się jednak trzecia ważna osoba, pomijana w większości odczytań twórczości Lebdy, a mianowicie matka. Jest ona w tej poezji figurą rozbitą, czego symbolicznym przedstawieniem staje się roztrzaskany posążek z wiersza “matka boska: gipsowy klej”¹⁹:

wynosimy ją na werandę mamy tam dobre światło
jej głowa rozłamała się na wysokości ust *żeby jaka*
kara boska za to na was nie spadła

sklejamy matkę boską od dołu szukam odłamków z wężem
potem stóp naskórek dłoni twardnieje od schnącego kleju
ostatecznie matka boska wygląda przyzwoicie brakuje
jej tylko serca i w plecach ma dziurę [...]

[M, 59]

Na pierwszy rzut oka matka jest w tomach Lebdy niemal nieobecna, odnajdujemy jedynie jej mgliste i nieśmiało majaczące gdzieś na drugim planie ślady, fragmenty roztrzaskanej figurki, którą można próbować skleić uważną lekturą. Jest to zadanie trudne, gdyż to ojciec absorbuje całą uwagę, kradnie córkę z matczynego świata, jak w wierszu “razowy głos” z wczesnego tomu krakowskiej poetki *Otwarte na 77 stronie*:

Wykrażał mnie mamie
Skazywał na
dotykanie drzew

19. Roztrzaskana figurka Matki Boskiej jest w tomie *Matecznik* powracającym motywem, pojawia się w wierszach “matka boska: gipsowy klej”, “maj: ogień II” oraz “magdalena: historia milczenia”.

wąchanie kamieni
[...]
razowym głosem gładził
rozczochrane myśli²⁰

Córka zostaje wyrwana z kobiecej linii genealogicznej, a w rolę matki paradoksalnie wchodzi ojciec – za nim będzie podążać dorastająca dziewczyna, od niego uczyć się świata. To on otworzy podmiotkę na to, co związane z ciałem i konkretem, skazując ją na dotykanie drzew. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że to właśnie ojciec “razowym głosem gładził / rozczochrane myśli” córki, a więc w pewien sposób układał ją, podporządkowywał sobie, wciągając tym samym w sieć hierarchicznych zależności.

Relacja matki z córką jest w kulturze spychana na margines. Luce Irigaray w kanonicznej już książce *Ciało w ciało z matką* zwraca uwagę na to, że patriarchat wspiera się właśnie na geście symbolicznego matkobójstwa – relacja z matką jest określana przez filozofkę jako “czarny ład”, “noc i piekło naszej kultury”²¹. Autorka *Speculum* zachęca zatem do symbolicznego odzyskiwania tego, co matczyne. Proponuje projekt odbudowy kobiecego języka i tożsamości, pisze: “poprzez odtworzenie genealogii kobiecej [...] podważmy ramy porządku patriarchalnego. Jeśli nie przywiążemy większej wagi do wyzwolenia relacji matka–córka, to ryzykujemy powrotem do martwego punktu tradycji [...]”²². Irigaray, myśląc o relacji z matką, posługuje się metaforą ekonomii łożyska, by za jej pomocą podjąć się próby dekonstrukcji patriarchalnego wyobrażenia o wyjątkowości związku między matką i synem – łożysko bowiem stwarza równe warunki do życia bez względu na to, czy mowa o chłopcu czy o dziewczynce²³. Filozofce nie chodzi jednak tylko o jednostkowe relacje (choć te także pozostają niezwykle ważne), ale o nowe pojęcie wspólnoty, która nie będzie oparta na przemocowych, hierarchicznych zasadach, lecz na szeroko rozumianych związkach pokrewieństwa oraz szacunku względem różnicy – matczyna cielesność i materialność spotkania zastąpić ma abstrakcyjne prawo ojca. Odzyskiwanie matki wiązałoby się zatem z odzyskiwaniem ciała, ale także ze zwrotem w stronę bardziej relacyjnego modelu świata, czy z dowartościowaniem dotyku oraz bliskości.

20. Małgorzata Lebda, *Otwarte na 77 stronie* (Kraków: Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2006), 34.

21. Luce Irigaray, *Ciało w ciało z matką*, przeł. Agata Araszkiewicz (Kraków: Wydawnictwo eFKa, 2000), 8.

22. Luce Irigaray, *Why Different? A Culture of Two Subjects: Interviews with Luce Irigaray* (London and New York: Edinburgh University Press, 1995), 19.

23. Zob. Katarzyna Szopa, *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray* (Olsztyn: Wydawnictwo IBL PAN, 2018), 82.

Tom *Granica lasu* dedykowany jest rodzicom, jednak słowo “matka” pada w nim jedynie trzy razy: w wierszu “biały chleb” (“matka poda nam na / zimnym talerzu ciepłe podgardle i biały chleb”), “jad” (“częstują śniegiem bladą matkę”) oraz “proste znaki” (“myślała o matce / o tych wszystkich matkach po jasnej stronie”). Całość tomu stanowi niemniej zapis odchodzenia matki, wspólnego zmagania się z chorobą oraz stawia pytania o życie po utracie bliskiej osoby²⁴. Przechucie śmierci towarzyszy lekturze *Granicy lasu* już od pierwszych wierszy, pojawia się bowiem w nich wiele znaków, które odczytywać można jako zapowiedź nieszczęścia (“jad”, GL, 23; “proch”, GL, 13; “proste znaki”, GL, 34). Śmierć jest w świecie Żeleźnikowej Wielkiej tematem tabu. Być może dlatego tak rzadko podmiotka tych wierszy mówi o matce wprost – jej wspomnienie wiąże się bowiem bezpośrednio właśnie z doświadczeniem umierania. Córka nie ma jednak słów na to, aby opisać “figurę niemożliwą” – wie, że śmierć zbliża się do matki, nie jest jednak w stanie wyartykułować swojego doświadczenia, rosnącego w niej napięcia: “jeszcze / nie potrafię pisać o jej chorobie o zanikaniu roślin jeszcze odwracam / wzrok szukając wyjścia z tego chłodu” (“tafla”, GL, 28). Być może jest to spowodowane tym, że w świecie poezji Lebdy z dziećmi nie rozmawiało się o śmierci, udzielano im jedynie lakonicznych, mających odwrócić uwagę rad/nakazów: “zapamiętaj nie wypowiadamy zdań rozpoczynających się na śmierć” (“nadgarstki”, GL, 30). Mimo że śmierć jest w dziecięcym życiu ciągle obecna (zabawy w grzebanie kości, opowieści ojca o lesie, bliskie sąsiedztwo rzeźni), nikt nie uczy, jak o niej mówić i jak sobie z nią radzić. W wierszu “ostre światła” Lebda pisze: “ona ma pięć / lat i jeszcze nie wierzy w śmierć” (GL, 27). Stan dziecięcej niewinności zostaje jednak przerwany przez chorobę i śmierć matki (a później także ojca). W drugiej części tomu *Granica lasu* zatytułowanej *Kres* podmiotka reaguje na odejście matki takimi słowami: “ta śmierć choć pewna nie powinna się wydarzyć” (“bez tytułu II”, GL, 37). To doświadczenie, pomimo że wpisuje się w naturalny porządek świata, jest dla córki ontologicznym skandalem, niedającą się wypowiedzieć stratą, raną nie do zaleczenia.

Dotkliwość tej rany może być kolejnym powodem, dla którego o matce mówi się w tej poezji w sposób tak oszczędny. Zauważyć trzeba, że niemal wszystkie dotyczące jej wspomnienia związane są z opieką nad chorym ciałem: w wierszu “bez tytułu (I)” z *Granicy lasu* dziewczyna podaje matce morfinę, by złagodzić ból, podobnie w sąsiadującym z nim wierszu “gesty”, gdzie także mowa jest o lekach. W obliczu zmagania z chorobą i powolnym zanikaniem bliskiej osoby pojawiają

24. Są to tematy podejmowane w literaturze często. Przywołać należy w tym kontekście książki takie jak *Bezmatek* Miry Marcinów, *Kochałam, kiedy odeszła* Anny Augustyniak, *Kontener* Marka Bieńczyka, *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy, *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza czy *Dziennik żalobny* Rolanda Barthes’a.

się coraz większe problemy z językiem, logos nie jest już w stanie sprostać tej ekstremalnej sytuacji, pozostaje jedynie ciało: “z czasem używamy coraz prostszych słów aż dominują w nas gesty” (“gesty”, GL, 33). Mamy tu więc do czynienia z pewną regresją – słownik ulega zubożeniu, coraz mniej w nim słów, za pomocą których można opisać rzeczywistość. Gesty, które wchodzą w ich miejsce, kierują nas natomiast w stronę ciała, podkreślają jego rolę w tworzeniu więzi między matką i córką. Pamiętać należy jednak, że język jest czymś, co wprowadza poczucie spójności, za jego pomocą jesteśmy w stanie opowiedzieć swoją historię, jest on narzędziem wykorzystywanym przeciwko zerwaniu ciągłości własnej tożsamości. Dlatego właśnie podmiotka wskazuje na potrzebę opowiadania sobie nawzajem prostych historii związanych ze wspólną przeszłością: “musimy / opowiadać sobie przeszłość zapewniać się o jej istnieniu” (“gesty”, GL, 33). Niemniej w ostatnich wersach wiersza znów powracamy do tego, co cielesne, do podawania leków i naklejania plastrów. To, co namacalne, związane z konkretem przynosi podmiotce chwilowe ukojenie, tak ważne w sytuacji, w której zaczyna zdawać sobie sprawę z tego, że śmierć jest nieunikniona. W wierszu “ziarna ciecioriki”, który jest przejmującym zapisem niemocy w obliczu cierpienia bliskiej osoby, czytamy:

chodziło o śmierć o jej ciemne włosy przechodzące w noc a noce
w beskidzie sądeckim są szczególnie gęste *tak tato* daliśmy się uwieść
i oswoiliśmy utratę aż zaczęła być nam bliska miejscowi przynosili na
ustach alkohol i zabobony *należy wkładać po ziarenku ciecioriki pod skórę*

to pomaga nic nie pomaga rośliny słabną a zwierzęta opuszczają dom
więc znosimy do zimnego pokoju jedlinę niech przypomina las
znosimy do zimnego pokoju kamienie niech przypominają dno rzeki
znosimy do zimnego pokoju kłosa zbóż niech przypominają sierpień
znosimy do zimnego pokoju strącone z gniazda pisklęta są wilgotne
ciepłe

[GL, 40]

Jedlina, kamienie i kłosa zbóż działają na zasadzie *pars pro toto*, do zamkniętej przestrzeni matczynego pokoju mają na powrót wnieść życie. I choć stanowią one jedynie tego życia imitację, niezdarną metonimię lasu, rzeki i sierpnia, jest w tym geście coś niezwykle przejmującego i symbolicznego. Bliscy w całej swojej bezsilności podejmują próbę podarowania umierającej osobie okrucichów życia.

Sposób pisania Lebdy o matce określić można, używając sformułowania wprowadzonego przez Beatę Przymuszałą, poetyką intymności²⁵. Badaczka podczas interpretacji wiersza “Piorę koszulę” Anny Świrszczyńskiej z tomu *Cierpienie i radość* zwraca uwagę na cielesny aspekt doświadczenia utraty bliskiej osoby. W tekście Świrszczyńskiej śladem zmarłego ojca jest zapach potu na koszuli, którą pierze córka. Nieobecne ciało uobecnia się jednak nie tylko w zapachu, który pozostał, lecz także w ciągle żywej ranie powstałej po jego odejściu. Przymuszała raną określa “[ślad] nieobecnego ciała, w tym ciele, które pozostało samotne”²⁶. Podobnie jest w przypadku poezji Lebdy, u której rana po stracie bliskiej osoby wpisana jest w pamięć somatyczną. Można to zaobserwować szczególnie w tomie *Mer de Glace*. Mimo że tom jest próbą wyrwania się ze świata Żelaznikowej Wielkiej oraz wyjścia poza tematykę żałobnego tryptyku, jakim są *Sprawy ziemi*, doświadczenie straty powraca także tutaj, podąża za podmiotką jak “wierne zwierzę”. Trzeba w tym miejscu przywołać w całości wiersz “Z ciała: pięć”:

Niepotrzebnie przypominać mu o chorobie bliskich
nam ciał. W takich razach odmawia współpracy, można
– co najwyżej, a to i tak dobrze – iść.

Niepotrzebnie. Zupełnie niepotrzebnie przypominać
mu o tym, że musiało dźwigać inne ciało, kochane,
i z każdym miesiącem, to prawda, lżejsze, tak.
Zupełnie to niepotrzebne.

Ciszej tam – mówię do siebie
– korytem Rudawy coś płynie
pod prąd.

[MG, 28]

Cielesne doświadczenie związane z opieką nad bliską osobą nie daje o sobie zapomnieć właśnie ze względu na swój somatyczny charakter. Podmiotka pamięta ciężar dźwiganego ciała, podkreśla także bolesny proces jego przemiany podyktowany chorobą. Obraz płynącej rzeki interpretować można jako metaforę ciągłej

25. Beata Przymuszała, *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej* (Kraków: Universitas, 2006), 110–123. Literaturoznawczyni definiuje poetykę intymności następująco: “To, co intymne ujawnia się więc w tekście, tworząc odrębną poetykę. Opiera się ona przede wszystkim na paradoksach, metaforach i synekdochach – sygnalizują one niecałkowitą obecność ciała. Nie tyle jednak sugerują niemożliwość jego przedstawienia, co raczej są wyrazem niechęci wobec jego odsłonięcia”.

26. Przymuszała, *Szukanie dotyku...*, 116.

przemiany podmiotu, tym, co płynie pod prąd będzie natomiast wspomnienie utraconego, kochanego ciała. „Słownik minionego”, o którym pisze Lebda w innym wierszu, to jedynie ułuda, można posługiwać się nim tylko przez chwilę, gdyż rana związana ze stratą jest obecna nieustannie:

Noc tu w wilgotnej dolinie, rozpisana jest na czuwanie
Noc jednego miejsca przychodzi do innego.
Wierne zwierzę. Krok w krok.

Noce domów, krajobrazów: rumuńskich Karpat;
węgierskiej puszczy; beskidzkiej paryi. I chwila, kiedy
masz pewność, że operujesz już słownikiem minionego:
domknęłam, pochowałam, rozlało się, sza.

Noc przystawia – od zewnątrz – oko do okna domu,
tego, który akurat próbujesz nazwać swoim, zawsze
w tym miejscu, gdzie – od środka – przykładasz
swoje. Ciemno a przecież wszystko.

[“Wierne zwierzę”, MG, 18]

Tytułowe wierne zwierzę, które ciągle podąża za bohaterką wierszy Lebdy, jest niezwykle ciekawą metaforą procesu radzenia sobie z przeszłością. Jest ono związane z nocą, ta z kolei kojarzy się ze śmiercią, ciemnością i lękiem. To właśnie nocą najczęściej wracają wspomnienia, które naznaczyły nas raną. Zwierzę z omawianego wiersza nie jest jednak groźne, nie kąsa, a jedynie wiernie towarzyszy, zdaje się być w pewnym stopniu oswojone. Praca żałoby nigdy nie zostaje domknięta, życie już zawsze naznaczone będzie raną, zawsze coś będzie płynąć pod prąd rzeki. Jednak przy lekturze omawianego wiersza trzeba wziąć pod uwagę stosunek podmiotki do zwierząt w ogóle oraz to jaką funkcję pełnią one w *Mer de Glace*: relacja z nimi przynosi ukojenie, obecność psów uspojnia, łączy przeszłość i terażniejszość. Podobną łączącą funkcję zdaje się mieć wierne zwierzę, które nieustannie towarzyszy podmiotce. Monika Rogowska-Stangret, pisząc o projekcie teoretycznym Karen Barad, zwraca uwagę na taki aspekt jej myśli, który z powodzeniem odnieść można do sposobu przedstawiania straty w poezji Lebdy. Wskazuje bowiem, że myśl Barad “nie koncentruje się na śmierci, braku, traumie, lecz na możliwości życia *wraz-ze* śmiercią, brakiem, traumą – możliwości życia przy jednoczesnym niewymazywaniu tego, co negatywne”²⁷. Poezji Lebdy także daleko jest do prób wymazywania doświadczeń związanych

27. Monika Rogowska-Stangret, *Być ze świata* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021), 58.

ze śmiercią, mimo że w *Mer de Glace* mamy przecież do czynienia z projektem nastawionym na wejście w nowe. W utworach krakowskiej poetki odnaleźć można to, o co upominała się Barbara Engelking, apelując: “[j]estem za tym, żeby przestać mówić o pamięci, a zacząć mówić o trosce. Trosce o przeszłość”²⁸. Paradygmat troski pozwala bowiem na niewymazywanie doświadczenia utraty, a nacisk stawia na możliwość jej oswojenia.

Sposób pisania o matce wymyka się w tej poezji próbie całkowitego odsłonięcia. Postać ojca zostaje szczegółowo przybliżona (zwłaszcza w tomie *Matecznik*), wspomnienia związane z życiem z matką pozostają natomiast ukryte. Można by ten gest ukrycia interpretować kluczem psychoanalitycznym, zastanawiać się dlaczego podmiotka postanawia niektórych rzeczy nie odsłaniać i pozostawia je przemilczane. Zadaję sobie jednak pytanie, czy jest to potrzebne. Owo ukrycie wpisać wolę w poetykę intymności, o której była mowa wcześniej, i uznać, że niektóre wspomnienia podmiotka woli zachować dla siebie. Na myśl przychodzi tutaj esej Rolanda Barthes’a *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Francuski semiolog w centrum swojego tekstu stawia fotografię matki, zdjęcie odnalezione po długich poszukiwaniach i jako jedyne oddające istotę kochanej osoby: “I tak, sam w mieszkaniu, w którym niedawno umarła, oglądałem w świetle lampy, jedną po drugiej, fotografie mojej matki, razem z nią cofając się w czasie, szukając prawdy twarzy, którą kochałem. I wreszcie znalazłem”²⁹. Zdjęcie z Ciepłarni, bo tak nazywa on znaną fotografię matki z dzieciństwa, nie zostaje jednak włączone do eseju, Barthes nie jest w stanie go pokazać, nie chce się nim dzielić, gdyż jest ono zbyt intymne. Jedyne on jest w stanie odczytać z niego *punctum*, bowiem to, co w fotografii najważniejsze, można dostrzec wyłącznie przez pryzmat miłości do sfotografowanej osoby: “Nie mogę pokazać publicznie Zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was byłoby to jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji czegokolwiek. Ono nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności w pozytywnym znaczeniu tego terminu, najwyżej zainteresowałoby was jako *studium*: epoka, ubranie, zalety fotograficzne. Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany”³⁰. Słowa Barthes’a w dobry sposób odzwierciedlają to, co nazwać można poetyką intymności. Być może podmiotka wierszy *Lebdy* ukrywa część wspomnień związanych z matką z tego samego powodu, dla którego Barthes nie chce pokazać Zdjęcia z Ciepłarni. Mglista obecność matki prowokuje jednak do uważnej

28. Barbara Engelking, “Przestańmy mówić o pamięci, zacznijmy mówić o trosce”, *Krytyka Polityczna* (2019), <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/waslicka-zmijewski-barbara-engelking-zaglada-wywiad/> (21.02.2021).

29. Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008), 122.

30. Barthes, *Światło obrazu...*, 132.

i czulej lektury *Spraw ziemi* i *Mer de Glace*. Jak bowiem zauważa Przymuszała: “Opis intymności ma [...] charakter paradoksu: wymaga czytania tego, co ukryte poprzez to, co widoczne, a tego, co ujawnione poprzez to, co zasłonięte. Jedynie tak można podkreślić relację odsłanianie-zasłanianie”³¹.

Podsumowanie

Poezja Lebdy zaskakuje zintensyfikowaniem motywów krążących wokół ranliwosci – stają się one podstawą *Spraw ziemi*, powracają także nieustannie, choć już bardziej ukryte, w *Mer de Glace*. Powodów tak ukierunkowanej wyobraźni może być kilka: ojciec, który nieustannie hartuje dorastającą córkę, dzieciństwo na wsi w pobliżu lasu związane z pracą blisko ziemi i większym narażeniem ciała na wszelkiego rodzaju uszkodzenia, bliskie sąsiedztwo rzeźni, niejednoznaczny stosunek mieszkańców wsi do zwierząt, które niejednokrotnie padają ofiarą przemocy czy też specyficzne wychowanie łączące religijność z zabobonem. Dodatkowo pamiętać trzeba, że poezja ta wyrasta z potrzeby przepracowania żałoby po zmarłych bliskich, a więc rana ujawnia w niej swoje znaczenie nie tylko dosłowne – związane z ciałem, ale także metaforyczne, związane ze stratą i traumą. Pisanie wierszy jest dla Lebdy, by użyć zwierzęcej metafory, próbą wylizywania ran. W podejściu do tematyki rany, choroby, kruchości ciała zostaje więc odsłonięta wieloznaczność tej poezji, która nigdy nie udziela łatwych odpowiedzi i ukazuje świat w całej jego złożoności.

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. Jacek Trznadel. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2008.
- Borkowska, Grażyna. “Opowiedzieć umieranie”. *Teksty Drugie* 5 (2004), 35–47.
- Brach-Czaina, Joanna. *Szczeliny istnienia*. Warszawa: Dowody na Istnienie, 2018.
- Budnik, Agnieszka. “Ćwiczenia z uważności – rozmowa z Małgorzatą Lebdą”. *Kultura u Podstaw* (2018). <https://kulturaupodstaw.pl/malgorzata-lebda-cwiczenia-z-uważności> (6.01.2022).
- Caputo, John. *Demythologizing Heidegger*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Caputo, John. *Radical Hermeneutics. Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington and Indiana: Indiana University Press, 1987.
- Coetzee, John Maxwell. *Żywoty zwierząt*, przeł. Anna Dobrzańska-Gadowska. Warszawa: Świat Książki, 2004.

31. Przymuszała, *Szukanie dotyku...*, 110.

- Engelking, Barbara, Ewa Waślicka-Żmijewska, Artur Żmijewski. "Przestańmy mówić o pamięci, zacznijmy mówić o trosce". *Krytyka polityczna*. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/historia/waslicka-zmijewski-barbara-engelking-zaglada-wywiad/> (21.02.2019).
- Grzywacz, Robert. "Ranliwość jako sposób istnienia człowieka – inspiracje (nie tylko) Ricoeurowskie". *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein* 21–22 (2019).
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*, przeł. Carolyn Burke, Gillian Gill. New York: Cornell University Press, 1993.
- Irigaray, Luce. *Ciało w ciele z matką*, przeł. Agata Araszkiwicz. Kraków: Wydawnictwo eFKa, 2000.
- Irigaray, Luce. *Why Different? A Culture of Two Subject: Interviews with Luce Irigaray*. London and New York: Edinburgh University Press, 1995.
- Kafka, Franz. *Opowiesci i przypowiesci*, przeł. Juliusz Kydryński. Warszawa: PIW, 2016.
- Kisiel, Joanna, Monika Ładoń. „Do rany przyłóż”. *Rana. Literatura – Doświadczenie – Tożsamość* nr 1: Trauma (2020), 7–10.
- Kurpiński, Piotr. *Dlaczego gęsi krzychały? Zwierzęta i Zagłada w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2016.
- Lebda, Małgorzata. *Mer de Glace*. Wrocław: Wydawnictwo Warstwy, 2021.
- Lebda, Małgorzata. *Otwarte na 77 stronie*. Kraków: Towarzystwo Słowaków w Polsce, 2006.
- Lebda, Małgorzata. *Sprawy ziemi*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2020.
- Małochleb, Paulina. *Przepływ i cięcia – Małgorzaty Lebdy strategie przetrwania*. W: Małgorzata Lebda, *Sprawy ziemi*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 2020.
- Małochleb, Paulina. "Siła płynie z rzeki – rozmowa z Małgorzatą Lebda". *Przekrój*, 2019. <https://przekroj.pl/kultura/sila-plynie-z-ziemi-rozmowa-z-malgorzata-lebda-paulina-malochleb> (6.01.2022).
- Patterson, Charles. *Wieczna Treblinka*. Warszawa: Vega!POL, 2003.
- Przymuszała, Beata. *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*. Kraków: Universitas, 2006.
- Rogowska-Stangret, Monika. *Być ze świata*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2021.
- Rogowska-Stangret, Monika. "Dziewczynka i pies. O spotkaniu ciało-w-ciało ze zwierzęciem". *Prace kulturoznawcze* 21, 3 (2017), 89–106.
- Sołtys-Lewandowska, Ewa. *O "ocalającej nieporządek rzeczy" polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*. Kraków: Universitas, 2015.
- Szaj, Patryk. *Wierność trudności. Hermeneutyka radykalna Johna D. Caputo a poezja Aleksandra Wata, Tadeusza Różewicza i Stanisława Barańczaka*. Kraków: Universitas, 2019.
- Szopa, Katarzyna. *Poetyka rozkwitania. Różnica płciowa w filozofii Luce Irigaray*. Olsztyn: Wydawnictwo IBL PAN, 2018.