

“Not Enough for a Trace”.

On *Spis z natury* [Register from nature] and Other Early Poems by Krystyna Miłobędzka

Piotr Bogalecki

ORCID: 0000-0002-6527-9765

Otwarte drzwi [Open door]. To the text!

A recipe for a poem? Simple:

taking the most humble object, the most everyday action, and trying to consider it afresh, abandoning every habit of perception, and describing it without any verbal mechanism that has been worn by use. (...) Suddenly we discover that existing could be a much more intense, interesting and genuine experience than that absent-minded routine to which our senses have become hardened¹.

Although this quote by Italo Calvino refers to *The Pleasures of the Door* by Francis Ponge, it could also introduce *Spis z natury* – the debut book of poems by Krystyna Miłobędzka, written in the mid 1960s (although unfinished, and as such unpublished at this time). Reconstructed by the author in cooperation with her publisher, Jarosław Borowiec, it was released in mid-2019 in an eye-catching, richly illustrated², three-volume edition. One cover-jacket contains: *Anaglify* [Anaglyphs], *Małe mity* [Small myths], and an interview with the poet, entitled *Jesteś samo śpiewa* [You are self-sung]³. *Anaglify* constitutes the core of the volume; it consists of 40 untitled poems written

¹ Italo Calvino, *Po co czytać klasyków*, trans. Anna Wasilewska (Warszawa: PIW, 2020), 248. English translation by Martin McLaughlin, *Why Read the Classics?* (Boston: Mariner Books, 199), 316.

² The thoughtful cover design, which reflects the structure of the volume, is by Marcin Markowski.

³ Krystyna Miłobędzka, *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*, edited by Jarosław Borowiec, (Lusowo: Wolno, 2019). Because each volume has its own pagination, henceforth I shall use abbreviations: A – *Anaglify*; M – *Małe mity*; JS – *Jesteś samo śpiewa* (with page numbers). Additionally, Z refers to: Krystyna Miłobędzka, *Zbierane 1960-2005* (Wrocław: Biuro Literackie, 2006).

in prose. Because Miłobędzka published 23 of them in *Przed wierszem. Zapisy nowe i dawne* [Before the poem. New and older works] (1994), and then in subsequent editions of her collected poems, the cycle is well-known by her readers and critics, unlike *Małe mity*, which constitutes the second, far shorter volume, and contains only nine, previously unpublished texts, which have not been discussed to date (except for reviews of the whole volume). According to the editor's note, four of them had their first printing in the 1960s (*Ziemia* [Earth], *Mały traktat o wyobraźni* [A small treatise on imagination], *Kołysanka* [Lullaby], *Spis z natury* [Register from nature]), whereas the rest were in Miłobędzka's archive, copied from typescripts and manuscripts: four poems from the cycle *Ptasie obrazki* [Bird pictures] (*Wróble* [Sparrows], *Łabędź* [Swan], *Orzeł* [Eagle], *Flaming* [Flamingo]) and the three-part *Małe mity*, which is also the title of the book of poems⁴. In this essay I would like to investigate those texts and several other early poems by Miłobędzka, which have been published but are not included in the reconstructed volume, in order to uncover the nature of her early-1960's poetics. This is when observation of nature comes to the fore, which is why today we are inclined towards reading it through the prism of ecocriticism: as ecopoetry, which goes beyond the horizon of what is human, takes on a non-anthropocentric perspective. I wonder whether the split of the debut *Spis z natury*, resulting in such a clear division of the volume in half, is a kind of crack, distorting the seeming obviousness of such a picture. What is the source of myths – even "small" ones – in Miłobędzka's poetry, and what function are they supposed to have? Can a mythical order agree with the domain of what is perceptible, which is constitutive for *Anaglify*: the kingdom of individual organisms, elements of inanimate nature and objects "existing unambiguously", observed by the poet not just "from outside", but also "from inside" (A 7)? Maybe *Małe mity* was created according to a different recipe than the quote opening this paper? However, if this is the case, then why do parts of *Anaglify* and *Małe mity* seem almost identical to us? Why is the one-sentence-long part of *Spis z natury* (*Małe mity*), which rhymes perfectly with *The Pleasures of the Door*, not an anaglyph? In order to see that they are similar to each other, we do not need to "hold a door in your arms" and "[seize] one of these tall barriers to a room by the porcelain knob of its belly"⁵:

An open door is a mirror, where unreflected people appear (M 19).

is an open book a mirror, where unreflected poems appear?

Jeszcze inaczej zgubione [Lost in yet another way].
Poems from "Twórczość"

Because Miłobędzka's poems in question were first "reflected" in the press, I would like to start with a few references which allow one to ask about the character of *Spis z natury* in a slightly different way. It would be misleading to suppose that this publication included all her early poems, whether those that meet the requirements of the *Anaglify* cycle in the first volume, or those which do not (and which do not have much in common with one another, apart from the time they were published), or even those in the second volume, under the title *Małe mity*, which was ascribed

⁴ The first, much shorter version of "Małe mity" was published on 15 August 1965 in *Siódmy Głos Tygodnia* (No. 33 (1965): 8), a literature extra of *Głos Szczeciński*.

⁵ See Francis Ponge, "Rozkosze drzwi", Polish translation by Anna Wasilewska, *Literatura na Świecie*, No. 9-10 (2006): 6. English version translated by C.K. Williams [PZ].

to it years later. It is a different matter, further complicated by the uncertain “textual status” of Miłobędzka’s debut cycle (analyzed by Adam Poprawa), its intentional “fragmentary” character and deviations in subsequent versions of the texts. Due to these reasons, Poprawa claims that “already at the beginning *Anaglify* were meant to be a collection not to be put together”; the book of poems does not constitute “one, consistent whole”⁶. We should add that when working on the 1994 selection, Miłobędzka included the poem *Pióro* [Feather] published in 1966 in the November issue of “*Twórczość*” magazine; it would seem that originally it was not an anaglyph – we learn from the editor’s note from *Spis z natury* that the texts from the cycle “have never had separate titles” (JS 34). Moreover, an analysis of the cycle shows that a first-person subject in the singular does not reveal itself there – which is the case in the text that interests me (“I listen »feather« and look »feather«. I say squeezed”, A 58); in no anaglyph can we find such a long and complex sentence as here (the initial sentence is six-verses long). Its title was replaced by the incipit *Stawia dwa znaki gwałtowne* [Writes two signs violently]; however, the poem concluded the selection proposed by Miłobędzka. As noted by Borowiec, the anaglyph opening with *Dzieciom nie wolno opowiadać* [Children are not allowed to tell stories] (first printing in “*Współczesność*”, 23, 1960) goes in the opposite direction. It was later included in Miłobędzka’s theater script, *Siała baba mak*⁷ [An old lady was sowing poppies], and hence not included in *Spis z natury*. I mention this because the idea of *collecting* Miłobędzka’s concise *oeuvre*, and thus reconstructing *Spis z natury* as a whole, seems to be against the idea of *losing* surplus, unnecessary words, and sometimes even whole texts – such as in the case of *Jeszcze inaczej zgubione*, crossed out from subsequent editions of *Pokrewne*⁸ [Affined]. In an interview included in *Spis*, the 86-year-old poet emotionally reveals: “For years I have crossed out words from my texts, so that only the necessary ones are left. In the book which I know to be my last, I manage to put myself and my life in six⁹ words – »wind, I lived/sand after I am gone«” (JS 7). However, perhaps Miłobędzka is inviting us to look at her entire creative path by defining the 2008 book of poems as her “last book” (let us hope she is wrong!) and agreeing to a reconstruction of her unpublished debut?

If yes, then we should remember those texts which were not included in *Spis z natury*, although they could have been due to the time they were written. Not counting early poems published in local periodicals of limited range and availability¹⁰, in the 1960s Miłobędzka published at least four important poetic texts, which have not appeared in any of her later books and have ultimately been forgotten. If *Spis* had a register of her early works, those poems – similarly to the already mentioned

⁶ Adam Poprawa, “Na początku było inne. *Anaglify*” [In the beginning there was other], in *Miłobędzka wielokrotnie* [Miłobędzka many times], edited by Piotr Śliwiński (Poznań: WBPiCAK, 2008), 96, 99.

⁷ See Krystyna Miłobędzka, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru* [An old lady was sowing poppies. Word games for theater] (Wrocław: A, 1995), 30-31.

⁸ The poem was first printed in *Poezja* (No 8, 1968, 38), and in the book of poems *Pokrewne* it was placed before *W gospodarstwie* [At a farm] and it clearly referred to it; it ended with “Such a shame, to put NOTHING in your mouth”, to which the last verse of *W gospodarstwie* answers: “My task: to prepare NOTHING for every living creature that would eat such a poor shell” (Krystyna Miłobędzka, *Pokrewne* (Warszawa: Czytelnik 1970), 41-42). The word NOTHING is the only one written in majuscule in the whole book of poetry.

⁹ Polish: “Wiatr, którym żyłam/ piasek po odejściu” [PZ].

¹⁰ Among others, two urban poems published in *Rocznik Nadnotecki* (t. I 1966: 212): “Piła” and “Widok z hotelu” [Hotel view] display a close affinity with Przyboś’s poetics, and may constitute an illustration for Joanna Orska’s considerations, situating Miłobędzka’s poetry in constructivist poetics. See Joanna Orska, *Performatywy. Składnia/ retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu* [Performatives. Syntax/ rhetorics, genres and programs of poetic constructivism] (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).

Dziociom nie wolno and *Jeszcze inaczej zgubione* – should have been mentioned. The poet's disdain for reprinting her early poems may be justified in the case of those written when she was young; however, the four poems in question were appreciated in the literary monthly "Twórczość", important at the time. As Miłobędzka recalls in an interview with Borowiec: "Being published in «Twórczość» was an elevation for me; at the time I knew I was in one of the best possible places. I owe it greatly to Ziemowit Feddecki, editor of poetry in the magazine, who believed in those texts [*Anaglify* –P.B.] from the very beginning" (JS 15). A two-part poem *Klee* was published in "Twórczość" in December 1962, poems *Małże* [Clams] and *Widziane w ogniu* [Seen in fire] – in February 1965, and *Patrzące chwytlive* [Looking in a catchy way] – in November 1966. Miłobędzka's decision not to include those texts in the reconstructed book of poems seems to be of a structural character: those texts are neither *Anaglify*, nor *Mate mity*, for their poetics would be different – they would not meet the requirements of either of the two poetic cycles. However, perhaps an analysis of those excluded poems would allow one to retrospectively identify the determiners of *Anaglify* and *Mate mity*.

Similarly to *Pióro*, the poems listed here are located between Miłobędzka's debut cycle, the "plant" (*Roślinne* [Plant], *Chlorofil* [Chlorophyll], *Ogród* [Garden]) and "animal" groups (*Jaskółki* [Swallows], *Kogut* [Rooster], *Wilk* [Wolf], *Dzięcioł* [Woodpecker]), and prose poems from *Pokrewne* (1970). Although they are based on the same concept and similar poetic sensitivity as *Anaglify*, and Calvin's formula ("consider it afresh, abandoning every habit of perception, and describing it without any verbal mechanism that has been worn by use") seems to match them as well as Ponge's poem (to which it originally refers), some minor stylistic shifts can be observed, which make those texts unusual to a far greater extent than *Anaglify*, written in a purposefully simplified language. Declarative statements dominate the narrow repertoire of syntax structures of *Anaglify*, as opposed to the questions that dominate *Małże*:

Motionless, wingless, eyeless, featherless – perhaps they will fly? Limey birds on limestone. Slipped between land and water (in a hard rind), paused and frozen, multiplied by rind in rinds. Seeds too hard. From how many flickers of water will they come true, how many flickers of water will they absorb, how much humble sand do they destroy? Entangled into how many flickers of the sea? Into loose sand? The borderline of land and water: a shape ready to fly¹¹.

In turn, in *Widziane w ogniu*, unlike in *Anaglify*, there are numerous intrusions, signaled mostly by double hyphens, which were single in the debut cycle, serving only prosodic functions:

Red, they break in the air, dropped by the flame – red buds, leaves, branches – soft forest wall, lifted by the heat. Those animals ran there again – found only in smell – waiting, black, frozen, patient – to come out of the night of coal, for skin again, teeth again, for oneself wolf, oneself doe. In one scent does float through wolves, frozen in rush, connected with slow motion, touching bodies, sleepily coasting the taste of salt and grass. This animal is familiar, the only one¹².

Patrzące chwytlive also contains elements absent from *Anaglify*: a clear first-person perspective (with the already mentioned exception of *Pióro*), ellipses and neologisms ("sharpfully", "alweverywhere").

¹¹Krystyna Miłobędzka, "Małże", *Twórczość*, No. 2 (1965): 30.

¹²Krystyna Miłobędzka, "Widziane w ogniu", *Twórczość*, No. 2 (1965): 30.

Hard phloem, growing densely, sharply, alverywhere. How to recognize its sudden lives, which beyond twilights, when a blade has enough drawing for its own grass; which beyond the night, when morning washes away color in a biting well of flowers?

I am pulling off shells, piercing through tissue, drilling white flesh: they are falling down, whirring on the brass of leaves into hands darkened into a trunk¹³.

In the quoted poems from *Spis z natury* we can also find a clear radicalization of non-anthropocentric investigations of Miłobędzka's poetry. Those were only initiated in *Anaglify*, conducted within an epistemological (subject-object) frame of a cycle. So far, they have been highlighted in the reception of *Spis z natury*, realizing a scenario pointed out by Krzysztof Hoffman in his discussion of the book: "Those poems could become a tasty morsel for fans of novelties in humanities – such as posthumanism, turn towards things, or ecocriticism. And it is not that those theories have nothing important to say, but that Miłobędzka had walked those paths at least half a century before they became fashionable"¹⁴. Indeed, in order to capture Miłobędzka's precursory role in Polish ecopoetry in a satisfactory way (as argued by Jakub Skurtys¹⁵), we should trace the evolution of themes related with nature, plants, and animals in her 1960's texts – taking into consideration the forgotten poems quoted above. Resigning from the first-person perspective, characteristic for the lyrical confession style, and leaning towards impersonal forms that pretend to be clichés (especially with *one*), allow one to describe objects, creatures or phenomena isolated from the world ("If one really likes cacti or has doubts whether they are happy in their pot, one should tear off their spikes", A 11; "One puts dry jasmine in hot water", A 15; "First thing: if one has a giant emerald at home, one should peel it piece by piece", A 17; "One collects rescued roses in aluminum bubbles. One puts a label on the top", A 21, etc.) which is all among the constitutive characteristics of *Anaglify*. On the other hand, in the quoted poems from "Twórczość", elements of the represented world clearly connect with one another: entities lose their individuality, they seem to permeate and combine with one another, presenting themselves no longer as isolated, but as connected and affiliated, constituting parts of a bigger whole on a deeper level. *Małże*, "entangled in flickers of the sea", displays similarities not only to "seed" and "sand", but also to birds (they turn out to be "limey birds on limestone").

¹³Krystyna Miłobędzka, "Patrzące chwytliwe", *Twórczość*, No. 11 (1966): 63-64.

¹⁴Krzysztof Hoffman, "Mistrzynie Krystyna Miłobędzka. Alchemiczka poezji z nową publikacją *Spis z natury*" [Krystyna Miłobędzka, the Champion. Poetry alchemist with a new publication of *Spis z natury*], *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6.08.2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzynie-milobedzka-alchemiczka.html>. Similar argumentation can be found in Anita Jarzyna's review. She reads *Spis z natury* as an "interestingly up-to-date in the face of Anthropocene-related considerations" and shows "how we abuse nature" (Anita Jarzyna, "Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej" [Anew. On *Spis z natury* by Krystyna Miłobędzka], *Zamek Czyta*, 16.10.2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/>). Karolina Górniak-Prasnal interprets Miłobędzka's debut cycle in terms of the turn towards things; according to her, "*Anaglify* should be considered in the context of those trends in the latest culture studies which take non-anthropocentric perspective" ("*Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify* Krystyny Miłobędzkiej" [Things that approach us – *Anaglify* by Krystyna Miłobędzka], *Wielogłos*, No. 2 (2017): 64). Even earlier, Anna Kałużna pointed to "a non-anthropocentric, ahumanistic attitude", which can be connected with "new ecology" in her book *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki* [Great victories. Common issues of poetry, criticism, and aesthetics] (Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011), 150.

¹⁵See Jakub Skurtys, "Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce" [Instead of Szymborska? Krystyna Miłobędzka and sources of contemporary ecopoetry in Poland], *Przestrzenie Teorii* 28 (2017). In his review of *Spis z teorii*, he also asked about its significance for "increasingly more popular" ecopoetry; rightfully noting Miłobędzka's early skepticism regarding the possible "dialogue with non-human actors", he added: "this does not mean that her poetry does not belong to categories related to the ecological turn, to sensitizing to nature, paying equal attention to all living creatures (the *akin*, as stated by the title) and destroying the hierarchical chain of being, up until changing the functioning of the poem itself" (Jakub Skurtys, "Cały inwentarz pojęć" [A whole inventory of notions], *Odra*, No. 10 (2019): 104).

In *Widziane w ogniu* "buds, leaves, branches" are a "soft forest wall". Animals running away connect with each other in an even clearer way: "In one scent does float through wolves, frozen in rush, connected with slow motion, touching bodies, sleepily coasting the taste of salt and grass. This animal is familiar, the only one"¹⁶. The subject of *Patrząc chwytliwie* who uncovers this deep unity can no longer calmly "watch and describe" from a safe distance – it is embodied by a dramatic question: "How to recognize?". In answer, he allows the "sudden lives" of a wooden "phloem" to make the language bizarre, to require new words, syntax, categorizations and a new title from it, which goes beyond what readers are used to: what looks at who, what catches (us?)?

Oczy nie widzą głęboko. Sponge and clover

The difference between *Anaglify* and the poems discussed above would be similar to that between Ponge's short, model "centripetal" texts from *The Voice of Things* and his "centrifugal", fragmentary, open texts in motion, in accordance with the directive of *Expressing Fury* which "take on a challenge accepted by language"¹⁷. Although the main idea would remain the same – as Ponge himself explains, to "imagine a sort of writing (new) which, situating itself more or less between the two genres (definition and description), would take from the first its infallibility, its indubitability, its brevity also, from the second its respect for the sensory aspect of things ..."¹⁸ – with its subsequent explorations the attitude towards writing would change, which, taking the side of things, more and more clearly transforms, diversifies, changes something in the language¹⁹. Ponge concludes that as a result being on the side of things equals considering words²⁰.

I keep returning to Ponge, because I cannot resist the impression that Miłobędzka as a novice poet – a graduate of Polish philology, in a relationship with Andrzej Falkiewicz, who at the time wrote almost exclusively about French drama – might have known Ponge's works, and thus she may have engaged in a creative dialogue with him in her prose poems (apart from Polish poets representing the genre, such as Herbert or Różewicz). We do not appreciate poetic "influencology" too much today, and indeed, its findings sound all too often like a "tinkling cymbal" in literary histories; however, in this case it would be about love. The interview with Miłobędzka reveals that *Anaglify* was motivated by love; she sent them by post to her future husband, which she recalls today as "a sudden literary opening, which gives love" (JS 10). As Anita Jarzyna concludes, "in fact, by finding a language for two people, Miłobędzka found her own (first) poetic

¹⁶Although according to Jarzyna, Miłobędzka combined "birds and trees, or people and mushrooms" in order to show the "planet as a hyperorganism (...) engulfed in endless connections" already in *Anaglify*, neither the texts to which Jarzyna refers (see A 40, incipit "In winter birds whether trees died" and A 51 "mushrooms are forest statues of people"), nor in any other *Anaglif* do we deal with such clear "connections" as in the poems discussed here, which were not included in the debut cycle; neither birds and trees, nor people and mushrooms are by any means "connected" – "one".

¹⁷Francis Ponge, "Expressing fury", translated into Polish by Krystyna Szezyńska-Mackowiak, *Literatura na Świecie*, No 9-10 (2006): 65. Writing about "centripetal" and "centrifugal" texts, I am referring to an inspiring essay by Edward Stankiewicz from 1982, "Centripetal and centrifugal structures in poetry", translated into Polish by Paweł Wawrzyszko, in *Poetyka i sztuka słowa* [Poetics and the art of word] (Kraków: Universitas, 1996), 103-134).

¹⁸Francis Ponge, "My Creative Method", translated into Polish by Jan Maria Kłoczowski, *Literatura na Świecie*, No 9-10 (2006): 109.

¹⁹Ponge, "My Creative Method": 110.

²⁰Ponge, "My Creative Method": 115.

language”²¹. It is possible to imagine that there was a third language – Ponge’s. A selection of his poems translated into Polish by Zbigniew Bieńkowski was published in the fourth issue of “*Twórczość*” in 1957, and three years later those poems were included and discussed in a separate chapter of *Piekła i Orfeusze* [Infernos and Orpheuses]²². It is possible to trace relationships between various works of Miłobędzka and Ponge: between *Piekła i Orfeusze* and *Anaglify*; between Ponge’s water Poems (such as *Banks of Loire*) and Miłobędzka’s observations from her stay in Rewa (incipits: *Na piasku nad morzem* [On the sand by the sea], *Meduzy drażnią dłonie* [Jellyfish irritate hands], *Mina morska jest krepą* [A naval mine is stocky]), and the already mentioned *Małże*; between Ponge’s *Oranges* and Miłobędzka’s “an orange juice bottle” (A 8); between Ponge’s observations regarding a bird skeleton in *Notes on a sketch of a bird* and the “white skeleton” from Miłobędzka’s *Kolibry* [Hummingbirds] (A 20); between his *Sea coast* and her “borderland of sea and water” from *Małże*; between Ponge’s *Butterfly* (“A flying burning match, which doesn’t spread any fire (...) a tiny sail mistreated by the wind”²³) and Miłobędzka’s *Butterfly* (“It opens its wings, ready to fly. How lightly are they carrying it? God’s faces, fear of eyes, unsupported colors”, A 43). Even if we are not dealing with an influence (and fear of influence) and Ponge was not the one responsible for inspiring Miłobędzka’s poetic imagination, a comparative analysis of the poems listed above is nonetheless an interesting topic. Apart from some clear differences, I believe it would also reveal not only genological and linguistic similarities, but also a deep convergence in terms of their ideas regarding poetry’s tasks, its attitude towards reality, and the character of language-world relations. It can be supposed that Miłobędzka could endorse excerpts of *My Creative Method* quoted above, whereas things in her poems can be discussed in a similar way as Derrida writes about Ponge: that a thing is not something that adapts to rights, needs to be discussed in an objective (adequate) way or vice versa – subjective (anthropomorphic). According to Derrida, first and foremost, a thing is something else completely. Without words, not saying anything about oneself, it turns towards oneself and oneself only, in all one’s irreplaceable individuality and loneliness. We owe a thing our unconditional respect, which is not mediated by any general law; individuality and difference are also the rights of a thing²⁴.

If this is correct, then apart from the dialectics of the whole and the fragmentary characteristic for *Anaglify*, a different dialectics would be constitutive for Miłobędzka’s 1960’s poetic investigations: one of difference and repetition, idiom and institution, novelty and tradition. From this perspective her early poetry would be *par excellence* neo-avant-garde, situating itself in a consciously selected line of artistic investigations²⁵, whereas its subsequent, constantly repeated “attitude towards things” would constitute differentiating repetitions of earlier attempts. The resulting, increasingly more open text would become a text in motion, successively losing simplicity and co-

²¹Jarzyna.

²²See Zbigniew Bieńkowski, “Parti pris poezja Ponge’a” [Parti pris Ponge’s poetry]; in *Piekła i Orfeusze. Szkice z literatury zachodniej* (Warszawa: Czytelnik, 1960), 443-454.

²³Francis Ponge, “Butterfly”, translated into English by Vadim Bystritski [PZ].

²⁴Jacques Derrida, “Sygnowane Ponge” [Signsponge], translated into Polish by Stanisław Cichowicz, *Literatura na Świecie*, No. 8-9 (1988): 308. Paraphrase in English based on the Polish translation [PZ].

²⁵Regardless of the myth of a “separate poet” present in later reception of Miłobędzka’s works, it seems that in her early works she felt a clear connection with the avant-garde tendencies of the post-war poetry; it is meaningful that in 1963 in her first program statement regarding – as she put it – Tuwim’s and Gałczyński’s poems “written across”, she reached for the collective subject: “Today we, drilling into each poetic emotion, do not understand the meaning of such works, we read it as making music with proper names, names of emotions and things” (Krystyna Miłobędzka, “W dziesiątą rocznicę [On the tenth anniversary]. Gałczyński – Tuwim”, *Twórczość*, No. 12 (1963): 26).

herence, and going beyond divisions increasingly more successfully: between entities and things, which they discuss, between subject and object, between each text (resembling a limitless poem more and more), between genre models, verses, sentences, syntax groups, parts of speech, and ultimately – lexemes²⁶. It would no longer be a work of looking – poetry of the eye, to which the title of the volume refers, and which would stem from phenomenological reading²⁷ – and would become a poetry of words. After all, the title – *Spis z natury* – leads us to words (and later – an inventory, register, or encyclopedia), similarly to the word “zapisy” [entries] used by Miłobędzka to refer to her poems. Not finding her own way in the existing ways of speaking, and thus recognizing the “internal development of own art” as “the need to speak new” (Z 121), Miłobędzka chooses to write – an action in which, as she confesses, she “can twist words, break down used clusters, combine opposites” (JS 6). It is writing that “drills into” observations – and it is only in writing that a connection becomes possible: “I am organically connected with my writing. I write almost with my whole body – it is my body that has this text, this picture. This is not a matter of head alone; it is the matter of tenderly connecting with the other” (JS 7). Thus, what is impossible to talk about should be written down. In such a conceptualization there would be no contradiction between *Anaglify*, which tries to stand on the side of things, and the poems from *Pokrewne, Dom, pokarmy* [Home, foods] and *Wykaz treści* [List of contents], which are “dramatically agrammatical” and make “an impression of untamed mediocrity”²⁸; there is no contradiction between the non-anthropocentric perspective of their reception proposed today, and the motherlike-childlike convention that is dominant in the listed books of poetry, between the turn towards things and the avant-garde, between new ecopoetry and good old linguism. No sponge can erase this connection.

Thus, instead of a sponge, I reach for a clover (four-leaf?) – and with it for Miłobędzka’s other, this time clearly stated inspiration. The text is entitled *Klee*:

1

Will thinking have enough eyes for flooding the world?

Eyes cannot see deep, they see what is near or far, which is why so many coastlines, so many crushed seas.

Too many times met by itself to take root. Shifted through seasons of the year. It approached itself incessantly, too light, until it changed into wind. How much air did it have to go through so that it has become impossible to find a name for it?

2

Fire has been lit – brass masks are fuming. A piece of ice has been placed in the fire – a face is becoming livid. Fear is dividing into separate parts. Fear is looking deep²⁹.

²⁶Orska writes about poems from *Dom, pokarmy* (1975) which were created in this way: “Miłobędzka leaves us with an impression that we are dealing with a sentence «under construction» – started many times, developed in different directions, corrected in multiple ways” (Orska, 114).

²⁷See Jacek Gutorow, “Glif”, in *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach* Multivoice. Krystyna Miłobędzka in reviews, sketches, conversations], edited by Jarosław Borowiec (Wrocław: Biuro Literackie, 2012), 17-30.

²⁸See Stanisław Barańczak, “Dramatyczna agrammatyczność” [Dramatic agrammaticality], in *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka...*, 46.

²⁹Krystyna Miłobędzka, “Klee”, *Twórczość*, No. 12 (1962): 37.

In her poetry, Miłobędzka, who does not like “making music with proper names”, she uses very few last names (with the exception of Sylvia Plath and “Yoshimoto, master of butoh” – Z 238), and apart from the jocular *Wiersz dla Bashō* [A poem for Bashō], they never appear in titles. For those reasons, the above poem from 1962 would be exceptional – which perhaps is the reason why eight years later, when it was included in *Pokrewne*, it lost both its title and half of its size. Miłobędzka also decided to use inversion, as a result of which the phrase *Eyes cannot look deep* became the incipit (see Z 41); she also erased the sentence “How much air did it have to go through so that it has become impossible to find a name for it?”, which seems especially significant in the context of “losing” Paul Klee’s name, Miłobędzka’s favorite artist. When asked about have an “affinity in visual arts”, she told Borowiec that:

Always Paul Klee. I sometimes forget about him. Now you reminded me about drawings I have not seen in a while. (...) There is this story by Klee about the drawing from *Creative Confession*. There is a field, you can see a cloud... Only lines – this line is this, that line is that. I think it is an encounter between childish drawing and an artist who is aware of his works – unusual in Klee. Why am I telling you about this? Because in his drawings I find what I am sometimes lucky enough to write in my texts³⁰.

Miłobędzka also pointed out the childish aspect of Klee’s drawings in 1995 in an interview with Sergiusz Sterna-Wachowiak; referring to his small-format works, such as *Avant la neige*, she said: “There is very little, but a lot is happening, at least for the viewer and inside the painting”³¹. This formula might as well be a self-characterization of Miłobędzka’s works, whose “childishness” is also closely related to the activity of “an artist aware of his own work”. The reference to *Creative Confession* is also meaningful. Although in Poland the essay was published only in 1969 in an edited volume entitled *Artyści o sztuce* [Artists on art] (translated into Polish by Jolanta Maurin-Białostocka), at the very beginning of Miłobędzka’s activity, it was then published as *Credo artystyczne* [Artistic credo] in 1961, translated by Waław Niepokólczycki in “Więzi” (issue No. 4), a year before Miłobędzka’s poem was published – coincidentally? – next to a translation of Ponge’s poems. It may be supposed that the second part of *Klee* would be an ekphrasis, perhaps the only one in Miłobędzka’s poetry, whereas the first part can be read as a poetic answer to Klee’s considerations.

Creative Credo opens with a frequently cited formula: “Art does not reproduce the visible but makes visible”³². It constitutes both criticism of non-reflective looking (“And what about the beholder: does he finish with a work all at once?” – Klee asks, and then answers: “Often yes, unfortunately.”³³), and an apology for looking deep: “let us (...) take a little journey to the land of better understanding”, says Klee in the introduction³⁴. “Eyes cannot see deep”, Miłobędzka agrees, and having accepted the invitation, she makes “thinking” the subject of her poetic

³⁰Jarosław Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem* [Grey light. Interviews with Krystyna Miłobędzka and Andrzej Falkiewicz] (Wrocław: Biuro Literackie, 2009), 143.

³¹“Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmowa Sergiusz Sterna-Wachowiak” [A poem cannot be written down, you would have to write cosmos down”, in *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka...*, 610.

³²Paul Klee, “Credo artystyczne”, translated by Waław Niepokólczycki, *Więzi*, No. 4 (1961): 81. English version: Reed Enger, “Creative Credo, Art does not reproduce the visible but makes visible.”, in *Obelisk Art History*, <http://arthistoryproject.com/artists/paul-klee/creative-credo/> [PZ].

³³Klee: 83.

³⁴Klee: 81.

considerations rather than "looking". Klee writes that this is the first "action" which precedes everything else ("first a thought manifests itself", "thought can be considered first"³⁵). The opening question – "Will thinking have enough eyes for flooding the world?" – which initiates a number of aquatic metaphors ("so many coastlines, so many crushed seas"), could answer the challenge from the conclusion of the essay: "to let oneself be carried by the refreshing sea, a broad river, or a delightful stream, like this diversified aphoristic art of graphics"³⁶. However, where does "flooding the world" come from? Why is she writing about "crushed seas"? And what "changed into wind", travelling the world, unable to "find a name"? The direction of Klee's considerations, connecting an artist's work – creation – with the Biblical story of the creation of the world, seems to provide answers to those questions. Pointing out to the key role of motion, he believes that "The Biblical story of Creation is a good parable for motion", adding that "The work of art, too, is first of all genesis; it is never experienced purely as a result"³⁷. Defining a work of art as "a formal cosmos" consisting of such elements as "numbers and letters", he adds that "in the end a formal cosmos is achieved, so much like the Creation that a mere breath suffices to transform religion into act"³⁸. In the end he claims that:

The relation of art to creation is symbolic. Art is an example, just as the earthly is an example of the cosmic.

The liberation of the elements, their arrangement in subsidiary groups, simultaneous destruction and construction towards the whole, pictorial polyphony, the creation of rest through the equipoise of motion: all these are lofty aspects of the question of form, crucial to formal wisdom; but they are not yet art in the highest sphere. A final secret stands behind all our shifting views, and the light of intellect gutters and goes out.³⁹

Małe mity. From life of the earth

Let us put forward a (small) thesis: Klee's concept of art as playing with final things may have inspired not only the forgotten poem from "Twórczość" analyzed here, but also poems from *Małe mity*; openly engaging in that "game" would constitute the determiner of this cycle, making it different from *Anaglify*. Attempts at reducing the difference between two parts of *Spis z natury* to a set of oppositions –nature-nurture, myth-nature, anthropocentrism-nonanthropocentrism, humanism-posthumanism etc.–would be misguided. In *Małe mity* Miłobędzka starts a journey whose later stages can be understood by analyzing poems from "Twórczość" (*Małże*, *Patrzące chwytliwe*, *Widziane w ogniu*): a journey of "setting free" perceived elements of the world, "grouping" them into more "complex divisions", and ultimately "reconstructing as a whole", which required Miłobędzka to undertake increasingly more complex formal measures and a radical opening for possibilities offered by the neo-avant-garde linguistic poetry

³⁵Klee: 83.

³⁶Klee: 86.

³⁷Klee: 84.

³⁸Klee: 85.

³⁹Klee: 85-86.

(Białoszewski, Karpowicz). In *Małe mity*, Miłobędzka experiments with rewriting Biblical motifs in such a way; similarly to *Creative Credo*, they dominate the cycle, which on the other hand contains hardly any elements from Greco-Roman mythology. Using a pen of poetic imagination (whose significance is stressed by Miłobędzka in *Mały traktat o wyobraźni*) they were “written down from nature”. “Written down” – not registered or “recreated”, but “made visible”, “created”, made real by writing “From nature”, because they were there before, on earth, here, not elsewhere; earth is the leitmotif of the cycle and the proper cosmos of Miłobędzka’s poetry. The formula which constitutes the title of the volume and the concluding poem is not a coincidence; it expresses the idea behind *Małe mity*, which aims to go beyond the nature-nurture, subject-object, thing-word opposition; the mythical and religious is revealed here as earthly, natural in such a way that one has an impression that two orders closely, almost organically connect with each other. And yet the presence of the mythical is perceptible – and although in trace amounts, hardly outlined, hidden, this presence differentiates *Małe mity* from *Anaglify*.

Ptasie obrazki – the closest to the debut cycle poems from *Małe mity* – are written into the Biblical perspective via individual formulations. In the final verse of *Wróble*, whose existence (according to Miłobędzka) is defined by waiting (“One is waiting for a horse to pass, for cherries and grains”), she writes: “During waiting one says very many things. This is how waiting becomes as significant as final things” (M 11). *Łabędź* opens with a periphrasis: “Majestic, feathery boat separated from the coastline on the second day of creation” (M 12), whereas “thanks to flamingos one can believe in pink glasses, and hence also in the existence of the paradise” (*Flaming*, M 14). Also *Ziemia* [Earth] which opens the discussed cycle with the incipit “Where to find the first place of pain?”, in which Earth – “heavy, calm, not understanding the violence of waters” – just like its Creator “not included in anything” and “spread with all lives” (M 5) – “Let the earth sprout vegetation, plants yielding seed, and fruit trees bearing fruit in which is their seed, each according to its kind” (Genesis 1,11⁴⁰) refers to the first day of creation. The unsettling *Kotysanka* (M 17) inspires messianic associations: its “light, pellucid” protagonist (the Good Shepherd?) enters a “herd”, walks “between lush and soft animals” (sheep?), “beats light after light”, until they “lie down, relaxing their backs along the road”. However, the one that comes turns out to be “more menacing than the night”, and his actions (“he deprived rivers, worn off with thirsty tongues, of depth”) resemble the Messiah from Ephraim’s house rather than that from David’s⁴¹. A clearer concept opens the already mentioned poem *Spis z natury*:

Lean legs of a crucified tree are hanging on the wardrobe door. Long, even, dried torso, some knees bent inwards. Hips could in the place of protruding bumps (M 18).

A suggestive juxtaposition of a wooden wardrobe with the crucified Christ inspires Biblical references in later parts of the poem describing subsequent elements of a house; the passion motif seems to be continued with “a deep crack from ears to the nose”, “an open wound”, and “longitudinal bunch of muscle of reed and sawdust” (M 19), whereas “heat circulating the living clay” (M 18) again refers to the story of creation. The poem’s strength stems from the fact that the

⁴⁰English Standard Version (EVS) [PZ].

⁴¹See e.g. Gershom Scholem, *Basic Concepts of the Kaballah*, translated by Juliusz Zychowicz (Warszawa: Aletheia, 2015), 200-202.

cited phrases refer to (respectively): a "horse head in a frame" hanging on a wall, the "wall, visible due to its deformity", and finally (typical for a fan of Białoszewski!) a consistently personified "furnace" with a "throat" and "a dark chamber, or lighter than heart" (M 18-19). However, the most obvious invitation to playing with final things can be found in the titular *Małe mity*:

I

He then took a lump of clay into his hands, this could also
be a stone, barbwire, grapevine –
and he passed on labyrinths pressed on his fingers.
it happened at the beginning and this is surely why until
today we do not know who he was. It is supposed:
leaning, no smile, he may have said something,
or it may have been just a look.

II

He stopped the boat for a moment, in silence they went into
the water, they made a huge circle with themselves. They did
not want to catch that fish at all. They only ambushed it.
They waited. And when the fish fell down on the sandy
shore, one of them approached it and outlined it
precisely. At the same time the fish already had
an idea of human suffering. With no possibility to
escape it slowly ossified into white tools
of crime – nails, spears, cross.
And they said that a sand fish is not enough for a trace
of fish and not enough for a trace of man. And they kept catching
living fish, and eating dead fish. And sand? Sand
became useful for making glass.

III

Trees were the highest place of life on earth:
its juices could only reach that place. Birds
knew that. And those who had the power to cut
trees, invented higher and higher places.
Now they are flowing, flowing alone through dead constructions
(M 8-9).

We can easily identify the Biblical periscopes. The first part of *Małe mity*, similarly to the fragments quoted above, is a return to Bereshit – it tells the story of what was happening at the beginning, placing clay in the hands of the Creator in line with the Bible. The longest, second part, belongs to the New Testament: apart from references to Christ's passion, it also refers to the apostles catching fish – but it also alludes to Christ writing on the ground and to the so-called *Eucharistic speech* from John 6. Finally, in the last part we can recognize Babel – but also the Flood. However, identifying those stories is only the beginning; in order not to flow through the poem like through a "dead construction", it should be seen as an effect of poetic work on myth, which presses itself on its surface, and in

the deep structure. The most obvious opposition organizing the latter manifests itself in the whole cycle: positively valued smallness appears in titles, and in the contents of most poems. Sometimes – like in *Wróble* – smallness is juxtaposed with greatness (“Life of sparrows consists of completely small expectations. They do not make plans for migrations in the fall, which is why they do not experience massive anxiety”, M 11) – and it manifests itself in the form of short poems, or poems divided into short parts. However, there is a more significant opposition to be found in *Małe mity* – of life and death, of the living and the dead – which answers the theme of creation. In fact, Miłobędzka’s biophilic 1960’s and 1970’s poetry may be considered vitalist *par excellence*. The elements of the two oppositions are put together in such a way that life situates itself on the side of the small (*Mały traktat o wyobraźni* concludes with a generalizing paraphrase: “a completely small trap, from which life begins”, M 6), whereas the big seems to connect with death and disease (the “physical greatness of an eagle” can only be admired “in an asylum for mad kings or in educational morgues” *Orzeł*, M 13), as well as with violence (the “majestic” *Łabędź* becomes a protagonist of “legends” about “almost human cruelty” M 12) and ideology (“The way flamingos walk is concerning – in a flock they start to march”, M 14). This juxtaposition (small-living vs. huge-dead) also organizes the order of the analyzed poem: the nameless Creator bends over small things (“a lump of clay”, “a grapevine”, etc.), whereas the “higher and higher” human constructions made in order to surpass trees are in fact dead. If we consider *Małe mity* a triptych (and they refer to this form: the longest part, a New Testament scene, is placed between two from the Old Testament), it should not be surprising that we will find their most important formula in the middle: “And they said that a sand fish is not enough for a trace of fish and not enough for a trace of man. And they kept catching living fish, and eating dead fish”. We can hear echoes of “I am the bread of life” (John 6:48), where the contradiction of food – life-giving and deadly – is used multiple times, not only thanks to Bible-like styling which is more evident than in other parts of the poem⁴². However, this is perverse: the evangelical antithesis makes sense for bread or water, but it does not for fish, which need to be killed before consumption. Additionally, worldly food is juxtaposed to God’s Word, and the outline of a dead fish on “the sandy shore”. Although it is difficult to imagine that the resulting “sand fish” becomes living food, it definitely constitutes – like the neo-avant-garde *land art* interventions – a borderline realization, which Miłobędzka clearly suggests; her sand fish is not enough for a trace of fish (after all, it is man-made), and “not enough for a trace of man” (because man only outlined the animal in the sand). Moreover, fish (ἰχθύς) as an acronym of “Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum” refers to Jesus and is a symbol of Christianity. Following its first – Christological – meaning, it is hard not to think that if Jesus does not appear in the second part of the poem as man, perhaps is in fact the mysterious fish, which inspires a striking reaction from the fishermen: “He stopped the boat for a moment, in silence they went into the water, they made a huge circle with themselves. They did not want to catch that fish at all”. The circle could be a reference to a sacrificial circle, and breaking it – like in Girard – would happen due to Jesus’s salvation mission: “fish already had an idea of human suffering” and it washes ashore. However, it seems that the theological reading would be less interesting than a historicized one: not referring to God Incarnate, but subject to Christianity’s secularizing processes, which – like in Gianni Vattima’s hermeneutics – would agree to its own weakening and dying. In the disenchanting world of “dead constructions”,

⁴²“Do not work for the food that perishes, but for the food that endures to eternal life” (John 6: 27); “Your fathers ate the manna in the wilderness, and they died (John 6: 49). “I am the living bread that came down from heaven. If anyone eats of this bread, he will live forever. And the bread that I will give for the life of the world is my flesh” (John 6: 51); “This is the bread that came down from heaven, not like the bread[c] the fathers ate, and died. Whoever feeds on this bread will live forever” (John 6: 58). The opposition of living and “dead” food appears in the Gospel of John multiple times also in the case of “living water”, e.g. John 6: 10.

where things lost their mythical meanings, and "sand became useful for making glass", the Creator can be talked about only apophatically ("we do not know who he was"), and the "labyrinths pressed on his fingers" show fingerprints rather than Image and Likeness.

The end of the poem seems to leave no doubts that the end of understanding nature as a book and its progressing exploration have negative consequences (or even apocalyptic – the flood). The word "alone" in "Now they are flowing, flowing alone through dead constructions" also points to alienation – without God and faith in Nature the river of time carries us further and further away from 'life on earth'... Does the possibility to undertake the topic of secularization in an affirmative way stem from those pictures? Vattimo perceived secularization as Christianity's proper significance, also relating to art (and thus – literature); art is neither able nor obliged to serve the function of «new mythology», rational religion⁴³. *Małe mity* is clearly not meant to be the "new mythology" of our times. Nonetheless, the fact that it ironically distances itself from Christianity's "major narratives" may be treated as an attempt at deconstructing this narrative – a differentiating repetition in which (as befits a neo-avant-garde intervention), criticism goes hand in hand with affirmation, and destruction –and hence with creation. *Małe mity* could be a model text of micrology – a "small literary form" characterized by somewhat perverse "micropoetics", requiring the difficult art of "microreading" from the reader which could reveal Great Things⁴⁴ to them. And perhaps even microteology – on the one hand helping us realize the uncertain status of theological discourse, and on the other, thanks to its literary character, being a testimony and tribute to fragile truth and hopeful human existence⁴⁵?

If the answer to those questions is positive, it is because the nature of the poetics of the discussed poems does not allow it. How was *Małe mity* created? It is not based on big myths, and then written into texts about nature, like riddles, in order to invite the reader to give the right answers. The titular formula of "writing from nature" indicates the rather opposite tendency – this "anaglyphic" observation of nature allowed one to see the seeds of myths in it. However, this does not mean that the assumed reading of *Małe mity* would lead to classifying them, i.e., in a register similar to *Systema Naturae* by Linnaeus. Although the poetic language of *Małe mity* – not as connecting and uniting as in *Pokrewne* and *Dom, pokarmy* – is nonetheless close to the language of *Anaglify*. *Małe mity* is different from *Anaglify* in terms of its multiple-level thematic structure, which requires the reader to seek metaphorical meanings not only within each level (perceptible – nature – myth – Christianity – history), but also between them. This implies a complex metaphorical activity, connoting symbolic rather than allegorical qualities, new myths, produced by the poet via differentiating repetitions of the Biblical material rather than the existence of purely religious contents, hidden under pictures observed in nature. Although this construction is made of allegedly "dead", secularized religious-mythical elements by seemingly worn off poetic devices, repeated after the avant-garde, it turns out to be surprisingly alive and fertile in terms of meaning. Affirming the secular lack of certainty which today reopens metaphysics in a new way, Julia Kristeva writes:

⁴³Gianni Vattimo, *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii* [Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy], translated into Polish by Katarzyna Kasia (Kraków: Universitas, 2011), 63-64, 86.

⁴⁴Aleksander Nawarecki, "Mikrologia, genologia, miniatura" [Micrology, genology, miniature], in *Miniatura i mikrologia literacka* [Literary miniature and micrology], vol. I, edited by Aleksander Nawarecki (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000), 18.

⁴⁵Michał Paweł Markowski, "Teologia, dyskurs, zdarzenie" [Theology. Discourse, meaning], in Maciej Bielawski, *Mikroteologie* (Kraków: Homini, 2008), 226.

The remains of the ontotheological continent, too rapidly decreed sunk, seem less and less like “dead letters” and more and more like laboratories of living cells whose exploration might allow us to clarify present aporias and impasses⁴⁶.

This is what Miłobędzka’s poetry does with the discursive, “dead constructions” of myth, religion, and theology (which indeed to many of us are “dead fish”); by writing them down, it makes them alive, transforms them into a living world full of meaning, and hence creates them anew – yes, small, tiny, but thanks to that also childishly energetic, active, all-pervasive, lively. “Myths have no end!” (JS 17) – Miłobędzka says in an interview with Borowiec, almost like Jesus placing a child in front of us:

There is no end to questions about the beginning of everything. Each thing and universe. What came first, where is this life hidden? Every child surely knows that. I – child – like every child, have my own ideas of life of everything. Adults call it personification. Myths have no end! (JS 17).

Thus, by diminishing the Great Story of Christianity, Miłobędzka does not liquidate it; she makes it weaker by repeating it, thus leading it to its place – on earth. Reminding us about the fundamental connection between nature and myth, *humus* (earth) a *humilitas* (humbleness), her poetry would be consistently humble, and as such, kenotic in its deep structure (incorporating the divine into the earthly, physical, “the first matter of the word”, JS 7), and postsecular in its meaning (functioning on remnants of secularized Christianity, preserving their – blissfully reduced – contents in its small forms). Thus, in fact the discussed cycle would situate itself “at the beginning”. While *Anaglify* would open Miłobędzka’s poetry to nature and the world of things, *Małe mity* would complete her exposition with the theolinguistic theme, resonating (typically *piano*) in all her poetic works, culminating in *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego* [I remember. Poems from martial law] and *Dom, pokarmy*; the latter closes with one of the most unusual postsecular forms of Polish poetry: “Do I believe in God? I only cover him, but I do not believe. Which is very good, I can finally look after something huge” (Z 142)⁴⁷. However, it is only the combination of those perspectives in the uniting formula of *Spis z natury*, reading the two parts comprising the reconstructed book of poetry, together with poems which were excluded from it, allows the reader to see the fundamental unity of Miłobędzka’s poetic project, suggested by Paul Klee’s *Creative Credo* with the crucial combination of an artistic act with creation. As Miłobędzka put it in a comment regarding *Małe mity*, presenting it as “first attempts at capturing the whole”, “understanding the unclear whole in which one exists”: “I feel equal to all living creatures. We are all one living organism” (JS 22)⁴⁸.

⁴⁶Julia Kristeva, *This incredible need to believe*, translated by Beverly Bie Brahic (New York: Columbia University Press 2009), 57.

⁴⁷I have analyzed postsecularism in Miłobędzka’s poetry in: Piotr Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej* [Lucky faults of theolinguism. Polish post-1968 poetry in the postsecular perspective] (Kraków: Universitas, 2016), 181-200; Piotr Bogalecki, „Boga zastąpiam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej” [I have replaced God with the world. Religion and secularity in Miłobędzka’s poetry], in *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej* [Literature and religion. Challenges of the secular age], vol. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty* [Polish literature after 1945 – directions, idioms, paradigms], edited by Agnieszka Bielak, Łukasz Tischner (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020), 321-350.

⁴⁸The first, shortest version of the poem “Małe mity” from *Siądmy głos tygodnia* [Seventh voice of the week] can be considered meaningful proof of the unity of Miłobędzka’s early poetry – in place of its first part (inc. “He then took hands”) we can find... an anaglyph about brooches (inc. “Brooches used to live freely”, A 45).

Porzucone niepotrzebne [Left behind, not needed]. After hymn

This equalization would remain fragmentary or even illusive in Miłobędzka's poetry, if the notions of nature, whole, or creation functioned within traditional metaphysics, idealizing frames. The kenotic narrative, weakening it, would not include the natural world; the peculiar naturalization of religion would not be accompanied by religionizing nature and the world of things. However, Miłobędzka, striving towards the first days of creation, does not make such a mistake, and the book's titular text, in which passion-related metaphors are applied to a tree, plants, and a horse, as well as a furnace and a wall (M 19), could be the first proof of that. Another one can be provided by the titular poem of *Małe mity*, if we open ourselves to the possibility of an even more radical reading of the suffering, lifeless fish that appears in its central part. What if that fish was Christ rather than his symbol – personified, "fallen" into the depths of creation, and consumed to deliver many? Such a reading – religious, although non-anthropocentric, shifted towards animal theology, accentuating, among others, the motif of the Christ-like suffering of animals⁴⁹ – is made possible thanks to the multilevel structure of the poem. Miłobędzka would not be herself if she had not complicated also the linearity of the great disenchantment narrative in a subtle, yet meaningful way. God creating the world takes in his hands not clay or stone, but barbwire (M 8) – which inspires very specific associations – definitely not with paradise. Placing it "at the beginning" – not by surrounding Eden with it, but replacing the human clay with it, highlights one of the leitmotifs of the analyzed poetry, resonating throughout *Małe mity* (it is not a coincidence that they open with a question about "the first place of pain"), and present also in many other poems in *Pokrewne* and in *Klee*, where the ability to look deep is defined as belonging to fear. For Miłobędzka's early poetry would also be poetry of pain, and this pain, together with the accompanying emotions, would connect both cycles of *Spis z natury*. Miłobędzka confesses: "I have known what pain is since the very beginning. Pain of things abandoned, redundant, of crippled beings. It can be seen almost in every *Anaglif*" (JS 21). Doomed to literary nonentity, the final, crossed-out line of *Klee*: "Fear is dividing into separate parts. Fear is looking deep" – would perfectly summarize the evolution of Miłobędzka's early poetry: the fragmentary poetics of *Anaglify*, still based on a series of divisions (out of which the most significant, although camouflaged one, is the presence of the subject-object dichotomy) would be gradually replaced with a vitalist poetics of connectivity, observable in the discussed poems from "Twórczość", *Pokrewne* and *Dom, pokarmy*, whose rule is defined by Miłobędzka in the following way: "Everything connects with one another here, everyone tells themselves the world in a wordless agreement" (JS 24). It is symptomatic that she supported those words with a memory of her infant son crying because of cries of "animal children" on their way to a slaughterhouse. "And this quiet human baby answers with cries. In this life, barely starting, connection with other lives in nature is incredible. Also with their fear and pain" (JS 24).

Mały traktat o wyobraźni (M 6) also introduces us to the "sticky" depths of fear and pain. This is the nature of Miłobędzka's poetics: the text does not need to be only about a sundew (which we can deduce from its contents, although the name *Drosera* does not appear in the text), nor an apology of imaginations with clear metaliterary connotations (imagination-poetry), nor even – as Miłobędzka says in an interview with Borowiec (JS 22) – erotic ("Because maybe it is not a sundew? Maybe it is a sexual act between a man and a woman?") JS 22), i.e., a poem about

⁴⁹See e.g. Andrew Linzey, *Animal Gospel* (Louisville: Westminster John Knox Press, 2000), 64-67.

perception (“And maybe only a register of senses which are catching a picture”, JS 22). *Traktat* can also be a kenotic text: about the slow descent of an incarnate God, “pushed lower and lower”, who has to agree to a “cup with earth”, and death “from which life begins”? However, it is only the juxtaposition of the great kenosis story with a small bug sucked in by a flower, with which Miłobędzka starts her game with final things, that she achieves it. And in her comment on *Mały traktat*, before referring us to the much bigger and younger *Życie nigdy się nie kończy* [Life never ends] by Willigis Jäger, she expresses the wisdom of her small biophilic poetry in the most concise way: “Something that is born, is simultaneously something that dies – and it is one” (JS 23).

translated by Paulina Zagórska

References

- Barańczak, Stanisław. “Dramatyczna agramatyczność”. In *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, edited by Jarosław Borowiec, 43-46. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Bieńkowski, Zbigniew. “Parti pris poezja Ponge’a”. In *Piekła i Orfeusza. Szkice z literatury zachodniej*, 443-454. Warszawa: Czytelnik, 1960.
- Bogalecki, Piotr. “Boga zastąpiłam światem. Wiara i świeckość w poezji Krystyny Miłobędzkiej”. In *Literatura a religia. Wyzwania epoki świeckiej*. T. II: *Literatura polska po 1945 roku – kierunki, idiomy, paradygmaty*, zredagowane przez Agnieszka Bielak, Łukasz Tischner, 321-350. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- . *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Universitas, 2016.
- Borowiec, Jarosław. *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- Calvino, Italo. *Po co czytać klasyków*. Translated by Anna Wasilewska. Warszawa: PIW, 2020.
- Derrida, Jacques. “Sygnowane Ponge”. Translated by Stanisław Cichowicz. *Literatura na Świecie* No. 8-9 (1988): 301-318.
- Górniak-Prasnal, Karolina. “Rzeczy, które się do nas zbliżają – Anaglify Krystyny Miłobędzkiej”. *Wielogłos* No. 2 (2017): 53-67.
- Gutorow, Jacek. “Glif”. In *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, edited by Jarosław Borowiec, 17-30. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Hoffmann, Krzysztof. “Mistrzyni Krystyna Miłobędzka. Alchemiczna poezji z nową publikacją *Spis z natury*”. *Gazeta Wyborcza. Poznań*, 6.08.2019, <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,36000,25063141,mistrzyni-milobedzka-alchemiczna.html>.
- Jarzyna, Anita. “Na nowo. Wokół «Spisu z natury» Krystyny Miłobędzkiej”. *Zamek Czyta*, 16.10.2020, <http://www.zamekczyta.pl/na-nowo-wokol-spisu-z-natury-krystyny-milobedzkiej/>.
- Kałuża, Anna. *Wielkie wygrane. Wspólne sprawy poezji, krytyki i estetyki*. Mikołów: Instytut Mikołowski, 2011.
- Klee, Paul. “Credo artystyczne”. Translated by Waław Niepokólczycki. *Więź* No. 4 (1961): 81-86.
- Kristeva, Julia. *Ta niewiarygodna potrzeba wiary*. Translated by Anna Turczyn. Kraków: Universitas, 2010.

- Linzey, Andrew. *Animal Gospel*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2000.
- Markowski, Michał Paweł. "Teologia, dyskurs, zdarzenie". In Maciej Bielawski, *Mikroteologie*, 215-226. Kraków: Homini, 2008.
- Miłobędzka, Krystyna. "Klee". *Twórczość*, No. 12 (1962): 37.
- . "Małe mity". *Siódmy Głos Tygodnia*, No. 33 (1965): 8.
- . "Małże". *Twórczość*, No. 2 (1965): 30.
- . "Patrzące chwytliwe". *Twórczość*, No. 11 (1966): 63-64.
- . "Piła". "Widok z hotelu". *Rocznik Nadnotecki*, t. I (1966): 212.
- . *Pokrewne*. Warszawa: Czytelnik 1970.
- . *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław: A, 1995.
- . *Spis z natury. Anaglify, Małe mity, Jesteś samo śpiewa*. Opracowane i zredagowane przez Jarosław Borowiec. Lusowo: Wolno, 2019.
- . "W dziesiątą rocznicę. Gałczyński – Tuwim". *Twórczość*, No.12 (1963), 26.
- . "Widziane w ogniu". *Twórczość*, No. 2 (1965): 30.
- . *Zbierane 1960-2005*. Wrocław: Biuro Literackie, 2006.
- Nawarecki, Aleksander. "Mikrologia, genologia, miniatura". In *Miniatura i mikrologia literacka*. T. I. Edited by Aleksander Nawarecki, 9-29. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000.
- Orska, Joanna. *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Ponge, Francis. "Furia wyrażania". Translated by Krystyna Szeżyńska-Mačkowiak. *Literatura na Świecie*, nr 9-10 (2006): 65.
- . "Motyl". Translated by Zbigniew Bieńkowski, *Twórczość*, No. 4 (1957): 146.
- . "My Creative Method", Translated by Jan Maria Kłoczowski. *Literatura na Świecie*, No. 9-10 (2006): 107-133.
- . "Rozkosze drzwi". Translated by Anna Wasilewska. *Literatura na Świecie*, No. 9-10 (2006): 6.
- Poprawa, Adam. "Na początku było inne. Anaglify". In *Miłobędzka wielokrotnie*. Edited by Piotr Śliwiński, 95-104. Poznań: WBPiCAK, 2008.
- Scholem, Gershom. *O podstawowych pojęciach judaizmu*. Translated by Juliusz Zychowicz. Warszawa: Aletheia, 2015.
- Skurtys, Jakub. "Cały inwentarz pojęć". *Odra*, No. 10 (2019): 103-105.
- Skurtys, Jakub. "Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce". *Przestrzenie Teorii* 28 (2017): 203-219.
- Stankiewicz, Edward. "Struktury dośrodkowe i odśrodkowe w poezji", translated by Paweł Wawrzyszko. In *Poetyka i sztuka słowa*, 103-134. Kraków: Universitas, 1996.
- Gianni, Vattimo. *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Translated by Katarzyna Kasia. Kraków: Universitas, 2011.
- "Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat. Z Krystyną Miłobędzką rozmowa Sergiusz Sterna-Wachowiak". In *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, zredagowane przez Jarosław Borowiec, 599-612. Wrocław: Biuro Literackie, 2012.

KEYWORDS

Małe mity

ECOPOETRY

Krystyna Miłobędzka

Paul Klee

ABSTRACT:

The paper is an attempt at reconstructing the poetics of early texts by Krystyna Miłobędzka, mostly the book of poems *Spis z natury*, written in 1960s – Miłobędzka’s poetic debut, unpublished at the time. By reading together the two poetic cycles comprising it – *Anaglify* and *Małe mity* – the author stresses the need to extend the non-anthropocentric reading to *Anaglify* with a postsecular interpretation implied by the multilevel structure of *Małe mity*. The paper also discusses four poems by Miłobędzka – *Małże*, *Widziane w ogniu*, *Patrzące chwytliwe* and *Klee* – published in 1960s in “*Twórczość*” magazine, not included in any book of poems. This allowed to identify possible relations between Miłobędzka’s early poetry and works by Francis Ponge and Paula Klee.

*Spis z natury***FRANCIS PONGE****NEO-AVANTGARDE****postsecularism****NOTE ON THE AUTHOR:**

Piotr Bogalecki – 1983, Dr litt. UŚ professor, literature historian and theoretician, comparatist, lecturer of UŚ Institute of Literature Studies. His research interests include postsecularism, literary theory and 20th and 21st century Polish poetry, especially its avant-garde and experimental trends. Author of "Niedorozmowy". *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* [Unconversations. Incomprehensibility in Krystyna Miłobędzka's poetry] (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* [Lucky faults of theolinguism. Polish post-1968 poetry in the postsecular perspective] (2016), and *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy* [Poems-music score in the Polish avant-garde poetry]. *Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (2020). Co-editor of, among others, *Drzewo Poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach* [Tree of Cognition. Postsecularism in translations and commentaries] (2012) (with Alina Mitek-Dziemba) and a 2020 monograph *Marani literatury polskiej* [Polish literature marrans] (with Adam Lipszyc).

„Za mało na ślad”.

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

Piotr Bogalecki

ORCID: 0000-0002-6527-9765

Otwarte drzwi. Do tekstu!

Recepta na wiersz? Nic prostszego:

wystarczy obrać sobie jakiś choćby najskromniejszy przedmiot, wypatrzeć najzwyczajniejszy gest i przyjrzeć mu się na przekór nawykom postrzegania, opisać go, wymykając się zużytym mechanizmom języka. I oto rzecz tak nijaka i niemal amorficzna jak drzwi ujawnia niespodziewane zasoby; nagle czujemy się szczęśliwi, znalazłszy się w świecie pełnym drzwi, czekających na otwarcie i zamknięcie¹.

Chociaż przepis ten zanotowany został przez Italo Calvino w trakcie lektury *Rozkoszy drzwi* Francisa Ponge’a, równie dobrze wprowadzać mógłby w *Spis z natury* – debiutancki, przygotowywany w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych, lecz niedomknięty i wówczas nieopublikowany tom poetycki Krystyny Miłobędzkiej. Zrekonstruowany przez poetkę wspólnie z wieloletnim wydawcą jej utworów Jarosławem Borowcem ukazał się on w połowie 2019 w przykuwającej uwagę, bogato ilustrowanej² trzyksiążkowej edycji. We wspólnej obwolutie umieszczono

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

² Autorem przemyślanego, oddającego strukturę tomu projektu graficznego publikacji jest Marcin Markowski.

trzy zeszyty: *Anaglify*, *Małe mity* oraz rozmowę z poetką zatytułowaną *Jesteś samo śpiewa*³. Rdzeń tomu stanowią *Anaglify*, składające się z czterdziestu nietytułowanych poematów prozą. Ponieważ ich obszerny wybór, obejmujący dwadzieścia trzy utwory, zamieściła Miłobędzka w książce *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994), a następnie w kolejnych wydaniach swych wierszy zebranych, cykl ten jest czytelnikowi dobrze znany; poświęcono mu też kilka szkiców. Inaczej z *Małymi mitami*, składającymi się na drugi, znacznie krótszy zeszyt, liczący zaledwie dziewięć tekstów, które nie weszły w skład żadnego z wcześniejszych zbiorów poetki; wyjąwszy recenzje towarzyszące publikacji tomu, wiersze te nie były dotychczas omawiane. Jak dowiadujemy się z umieszczonej w zeszycie trzecim opracowanej przez Borowca noty edytorskiej, cztery miały swoje pierwodruki w latach sześćdziesiątych (*Ziemia, Mały traktat o wyobraźni, Kołysanka, Spis z natur*), pozostałe zaś przechowywane były w archiwum poetki i przepisane zostały z maszynopisów oraz rękopisów: to cztery wiersze wchodzące w skład cyklu *Ptasie obrazki* (*Wróble, Łabędź, Orzeł, Flaming*) oraz trzyczęściowe *Małe mity*, dające tytuł uzyskanej w ten sposób całości⁴. W artykule chciałbym przypatrzeć się wymienionym tekstom oraz kilku innym wczesnym utworom, znanym z prasy literackiej, lecz pominiętym w rekonstrukcji tomu, próbując odkryć naturę poetyki twórczości Krystyny Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych, w której obserwacja natury wysuwa się na plan pierwszy. W związku z tym nieomal odruchowo jesteśmy dziś skłonni odczytywać tę twórczość przez pryzmat ekokrytyki: jako przekraczającą horyzont tego, co ludzkie i przyjmującą perspektywę nieantropocentryczną ekopoezję. Zastanawia mnie, czy pęknięcie debiutanckiego *Spisu z natury*, skutkujące tak wyraźnym przepołowieniem tomu, nie jest aby rodzajem rysy, zaburzającej pozorną oczywistość takiego obrazu. Skąd bowiem wzięły się mity – nawet te „małe” – w twórczości autorki tomu *Pokrewne* i jaką funkcję miałyby w niej pełnić? Czyżby porządek mityczny dawał uzgodnić się z konstytutywną dla *Anaglifów* domeną tego, co postrzegalne: z królestwem pojedynczych organizmów, elementów przyrody nieożywionej i przedmiotów „istniejących w sposób niebudzący wątpliwości”, a przez czujne oko poetki oglądanych nie tylko „z zewnątrz”, ale i „od środka” (A 7)? A może *Małe mity* powstały według odmiennej recepty niżli otwierająca niniejszy szkic formuła Calvina i na tę część *Spisu* miałyby Miłobędzka przepis inny? Jeśli jednak tak, to dlaczego niektóre *Anaglify* i *Małe mity* wydają się nam w pierwszej lekturze niemal bliźniacze? Z jakich powodów doskonale rymująca się z *Rozkoszami drzwi* Ponge’a ostatnia, zaledwie jednozdaniowa część wchodzącego w obręb *Małych mitów* poematu *Spis z natury* nie jest anaglifem? Aby dostrzec ich podobieństwo, nie trzeba wszak nawet, jak czytamy w tekście francuskiego poety, „dotykać drzwi” i chwytać za „wypukłość” klamki⁵ – pisze oto Miłobędzka:

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

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

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

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

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

Jeszcze inaczej zgubione. Wiersze z „Twórczości”

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

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

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

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

Jeśli tak, nie należałoby zapominać o tekstach, które nie weszły w skład *Spisu z natury*, a z uwagi na czas powstania mogłyby. Nie licząc już wczesnych wierszy z periodyków lokalnych, o ograniczonym zasięgu i dostępności⁹, w latach sześćdziesiątych opublikowała Miłobędzka przynajmniej cztery istotne teksty poetyckie, niepojawiające się w żadnej z jej książek i właściwie zapomniane. Gdyby *Spis* stanowić miał rejestr wszystkich jej wczesnych utworów, wiersze te – podobnie jak wspomniane wyżej *Dzieciom nie wolno* i *Jeszcze inaczej zgubione* – powinny zostać w nim przypomniane. Ewentualna niechęć poetki do przedrukowywania swych pierwszych poetyckich prób mogłaby być uzasadniona w przypadku juveniliów; wspomniane cztery wiersze docenione zostały jednak publikacją w ważnym dla ówczesnego życia literackiego miesięczniku „*Twórczość*”, o czym tak mówi ona w rozmowie z Borowcem: „Druk w «*Twórczości*» był dla mnie nobilitacją, w tamtym czasie wiedziałam, że jestem w najlepszym z możliwych miejsc. Zawdzięczałam to w dużej mierze Ziemowitowi Fedeckiemu, wówczas redaktorowi działu poezji w «*Twórczości*», który wierzył w te teksty [*Anaglify* – dop. P.B.] od samego początku” (JS 15). Dwuczęściowy poemat *Klee* ukazał się na łamach miesięcznika w 1962 w numerze grudniowym, wiersze *Małże* i *Widziane w ogniu* – w lutym 1965 roku, wreszcie *Patrzące chwytlive* – w 1966 roku w numerze listopadowym. Wydaje się, że autorska decyzja o niewłączeniu tekstów tych w rekonstruowany po latach *Spis z natury* ma zatem charakter strukturalny: teksty te nie są ani *Anaglifami*, ani *Małymi mitami*, ponieważ inna była ich poetyka – nie spełniałyby wymogów żadnego z przygotowywanych przez Miłobędzką cykli poetyckich. Być może jednak analiza pominiętych wierszy pozwoliłaby – à rebours – uchwycić wyznaczniki *Anaglifów* i *Małych mitów*.

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

Nieruchome, bez skrzydeł, bez oczu, bez piór – może wzlecać? Wapienne ptaki na wapieniu. Wsunięte między ziemię i wodę (w twardej łusce), wstrzymane i zastygłe, mnożone łuską w łuski. Zbyt twarde ziarna. Z ilu drgnień wody się spełnią, ile drgnień wody w siebie przyjmują, ile pokory piasku niszczą? W ile drgnień morza wplątane? W sypkie piaski? Pogranicze ziemi i wody: kształt gotowy do odlotu¹⁰.

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

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

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

Czerwone, pękają w powietrzu opuszczane przez płomień – czerwone pąki, liście, gałęzie – miękka ściana lasu, wzniesiona uderzeniami ciepła. I znowu przybiegły tamte zwierzęta – tylko w zapachu odkryte – czekały czarne, zastygłe, cierpliwe – na swoje wyjście z nocy węgla, na znowu skóry, znowu zęby, na siebie wilka, siebie sarnę. W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złączone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne¹¹.

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

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

Zdzieram powłoki, przebijam tkanekę, miąższ biały drążę: spadają, szumią po blachach liści w ręce ściemniałe na pień¹².

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

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

¹²Krystyna Miłobędzka, „Patrzące chwytiliwe”, *Twórczość*, nr 11 (1966): 63–64.

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

skiej ekopoezji (o co dopominał się i czego w obszernym artykule dowodził Jakub Skurtys¹⁴), należałoby prześledzić ewolucję przyrodniczej, roślinnej i zwierzęcej, tematyki w jej tekstach z lat sześćdziesiątych – z uwzględnieniem przytoczonych wyżej, zapomnianych zapisów. Za konstytutywne cechy *Anaglifów* uznać można rezygnację z perspektywy pierwszoosobowej właściwej dla konwencji lirycznego wyznania i predylekcję do udających komunały form bezosobowych (zwłaszcza z partykułą *się*), pozwalających opisywać wyizolowane ze świata przedmioty, stworzenia czy zjawiska („Jeśli się naprawdę lubi kaktusy albo ma się wątpliwości, czy w doniczce jest im dobrze, trzeba pozbawić kaktusy kolców”, A 11; „Wyschnięty jaśmin wsypuje się do gorącej wody”, A 15; „Sprawa pierwsza: jeśli się ma w domu olbrzymi szmaragd, należy go obłupywać po kawałku”, A 17; „Ocalone róże gromadzi się w aluminiowych bańkach. Na wierzchu przykleja się etykietę”, A 21; „Kolory w dzieciństwie układają się same na powierzchniach miękkich i delikatnych”, A 22 itd.). Natomiast w przytoczonych wyżej tekstach z „Twórczości” elementy przedstawionego w nich świata wyraźnie zaczynają się z sobą łączyć: byty tracą pojedynczość, zdają się nawzajem przenikać i scalać, jawiąc się już nie jako wyizolowane, lecz jako powiązane i spokrewnione z sobą, na głębszym poziomie stanowiące części większej od siebie całości. *Małże*, „wplątane w drgania morza”, wykazują podobieństwo nie tylko z „ziarnem” i „piaskiem”, ale i z ptakami (okazują się wszak „wapiennymi ptakami na wapieniu”). *Widziane w ogniu* „pąki, liście, gałęzie” jawią się jako jedna „miękką ścianą lasu”. Jeszcze wyraźniej łączą się z sobą uciekające przed ogniem zwierzęta: „W jednym zapachu płyną sarny przez wilki, zamarte w pędzie, złączone powolnym ruchem, dotknięciem ciał, sennym przybijaniem do smaku soli i trawy. To zwierzę znajome, jedyne”¹⁵. Odkrywający tę głęboką jedność podmiot *Patrzące chwytliwe* nie może już spokojnie i z bezpiecznego dystansu „widzieć i opisywać” – ucieleśniło go bowiem dramatyczne pytanie: „Jak poznać?”. W odpowiedzi pozwala „nagłym życiom” drzewnego „łyka” uduziwić język, domagać się od niego nowych słów, nowych konstrukcji składniowych, kategoryzacji i nowego, przekraczającego czytelnicze przyzwyczajenia tytułu: co i na kogo patrzy, co (nas?) chwytą?

Oczy nie widzą głęboko. Gąbka i koniczyna

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸Ponge, 110.

¹⁹Ponge, 115.

²⁰Jarzyna, „Na nowo. Wokół *Spisu z natury* Krystyny Miłobędzkiej”.

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

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

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

Rzecz nie jest czymś, co dostosowuje się do praw, o których musiałbym mówić w sposób obiektywny (adekwatny) lub na odwrót – subiektywny (antropomorficzny). Rzecz przede wszystkim jest tym, co inne, czymś całkiem innym [...]. Bez słowa, nic mówiąc do mnie, zwraca się do mnie, do mnie jednego w całej mojej niezastąpionej jednostkowości, a także samotności. Rzeczy jestem winien bezwzględny szacunek, którego nie zapośrednicza żadne ogólne prawo: jakoż prawem rzeczy jest także jednostkowość i różnica²³.

Jeśli to dobry trop, to obok właściwej *Anaglifom* dialektyki całości i fragmentu konstytutywna dla poszukiwań poetyckich Miłobędzkiej z lat sześćdziesiątych byłaby dialektyka inna – różnicy i powtórzenia, idiomu i instytucji, nowatorstwa i tradycji. W takiej perspektywie wczesna poezja autorki *Pokrewne* jawiłaby się jako *par excellence* neoawangardowa, sytuująca się w świadomości obranej linii artystycznych poszukiwań²⁴, a jej kolejne, stale ponawiane „podejścia do rzeczy” stanowiłyby różnicujące powtórzenia prób wcześniejszych. Powstające w ten sposób coraz bardziej otwarte dzieło stawałoby się dziełem w ruchu, sukcesywnie gubiącym prostotę oraz spoistość i coraz skuteczniej przekraczającym podziały: pomiędzy bytami i rzeczami, o których jest w nim mowa, pomiędzy podmiotem a przedmiotem, pomiędzy poszczególnymi tekstami (coraz bardziej przypominającymi pozbawiony granic poemat), między wzorcami gatunkowymi, wersami, zdaniami, grupami składniowymi, częściami mowy, a wreszcie leksemami²⁵. Przystawałoby ono być dziełem spojrzenia – poezją oka (do którego odsyła tytuł debiutanckiego cyklu) i która wymagałaby lektury fenomenologicznej²⁶ – a stawałaby się poezją pisma. To wszak przede wszystkim do pisma (a dopiero potem do inwentarza, wykazu czy encyklopedii) prowadzi nas tytuł *Spis z natury* – podobnie zresztą jak sukcesywnie używane przez poetkę na określenie swoich tekstów słowo „zapisy”. Nie odnajdując w dotychczasowych sposobach mówienia własnej drogi i w związku z tym rozpoznając „wewnętrzny rozwój swojej sztuki” jako „konieczność mówienia nowych” (Z 121), stawia Miłobędzka na pisanie – działanie, w którym, jak wyznaje Borowcowi, „potrafi odwrócić słowa,

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

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

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

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

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

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

1

Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?

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

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

2

Rozpalono ogień – blaszane maski dymią. Podłożono kawałek lodu – twarz sinieje. Strach dzieli na osobne części. Strach patrzy w głąb²⁸.

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

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

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

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

Same kreski – ta kreska jest tym, ta jest tamtym. Myślę, że to jest to niezwykle u Klee spotkanie dziecięcego rysowania ze świadomym swojego warsztatu artystą. Dlaczego panu o tym opowiadam? Dlatego, że odnajduję w jego rysunkach to, co czasem trafia mi się szczęśliwie zapisać w swoich tekstach²⁹.

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

Credo artystyczne rozpoczyna często cytowana formuła: „Sztuka nie odtwarza tego, co widzialne – raczej uwidacznia”³¹, a ono samo stanowi tyleż krytykę patrzenia nierefleksyjnego („A patrzący, czy jeden rzut oka na dzieło mu wystarcza?” – pyta artysta, po czym odpowiada: „Na nieszczęście, często tak bywa”³²), co apologię widzenia głębokiego. „Udajmy się w małą podróż do krainy pogłębionego widzenia” – zachęca Klee we wstępie³³. „Oczy nie widzą głęboko” – zgadza się z nim poetka, a przyjąwszy zaproszenie, czyni tematem swoich poetyckich rozważań nie tyle „patrzenie”, co „myślenie”, o którym pisze Klee jako o pierwszym i poprzedzającym wszelkie „działanie” („najpierw objawia się myśl”, „myśl można uznać za pierwszą”³⁴). Otwierające wiersz pytanie poetki „Czy myśleniu wystarczy oczu na zatopienie świata?”, które rozpoczyna szereg metafor akwaticznych („dlatego tyle brzegów, tyle zgniecionych mórz”), mogłoby z kolei odpowiadać na kończące esej wezwanie: „Pozwól się unieść ożywiającemu morzu, szerokiej rzece lub zachwycającemu strumykowi, jak ta bogato zróżnicowana aforystyczna sztuka grafiki”³⁵. Skąd jednak u poetki aż „zatopienie świata”? Dlaczego pisze o „zgniecionych morzach”? I co „zmienia się w wiatr” w trzeciej strofie poematu, przebywając świat i nie mogąc „znaleźć imienia”? Do odpowiedzi na te pytania wydaje się przybliżyć zasadniczy kierunek rozważań Klee, łączącego pracę artysty – tworzenie – z bibliją

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

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

³¹Paul Klee, „Credo artystyczne”, tłum. Waław Niepokólczycki, *Więź*, nr 4 (1961): 81.

³²Klee, 83.

³³Klee, 81.

³⁴Klee, 83.

³⁵Klee, 86.

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

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

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

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

Małe mity. Z życia ziemi

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

³⁶Klee, 84.

³⁷Klee, 85.

³⁸Klee, 85–86.

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

Ptasie obrazki – najbardziej zbliżone do debiutanckiego cyklu wiersze z *Małych mitów* – wpisane zostają w perspektywę biblijną za sprawą pojedynczych sformułowań. W puencie *Wróbli*, których egzystencję według poetki definiować ma czekanie („Czeka się na przejście konia, worek, na wiśnie i zboże”), napisze ona: „W czasie czekania bardzo dużo rzeczy się mówi. W ten sposób każde czekanie nabiera wagi spraw ostatecznych” (M 11). *Łabędź* zaczyna się peryfrazą: „Majestatyczna, pierzasta łódź oddzielona od brzegu drugiego dnia stworzenia” (M 12), z kolei „dzięki flamingom można uwierzyć w różowe okulary, a więc i w istnienie raj” (*Flaming*, M 14). Ku pierwszym dniom stworzenia odsyłać wydaje się również otwierająca omawiany cykl *Ziemia* o incipicie „Gdzie znaleźć pierwsze miejsce bólu?”, w której bezładna, „ciężka, spokojna, nierozumiejąca gwałtowności wód” ziemia – niczym jej Stwórca „niezawarta w niczym” i „rozprzestrzeniona o wszystkie życia” (M 5) – „wydaje rośliny zielone: trawy dające nasiona, drzewa owocowe rodzące na ziemi według swego gatunku owoce, w których są nasiona” (Rdz 1,11³⁹). Z kolei niepokojąca *Kołysanka* (M 17) budzi asocjacje bez mała mesjańskie: wchodząc w „stado”, „między puszyste i wiotkie zwierzęta” (owce?) jej „lekkie, przeczoczyste” bohater (Dobry Pasterz?) „bije światło po świetle”, one zaś „kładą się, rozluźniając grzbiety wzdłuż drogi”. Ten, który przychodzi, okazuje się jednak „groźniejszy od nocy”, a jego działania („rzeki wyświecone spragnionymi językami pozbawił głębi”) przypominają raczej posłannictwo Mesjasza z domu Efraima niż tego z domu Dawida⁴⁰. Czytelniejszym konceptem otwiera Miłobędzka wspomniany poemat *Spis z natury*:

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

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

³⁹Wszystkie odniesienia biblijne za Biblią Tysiąclecia.

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

I

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

II

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

III

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

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

odlotów, omija je więc ogromny niepokój”, M 11) – wreszcie uwidacznia się w formie tworzących tom niewielkich lub podzielonych na niewielkie części zapisów. W *Małych mitach* pracuje jednak i opozycja istotniejsza – życia i śmierci, tego, co żywe, i tego, co martwe – odpowiadająca podstawowemu dla nich tematowi stwarzania; biofilną poezję Miłobędzką z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można by wręcz uznać za witalistyczną *par excellence*. Człony obu opozycji nakładane są na siebie tak, że życie sytuuje się po stronie tego, co małe (*Mały traktat o wyobraźni* kończy się uogólniającą peryfrazą: „zupełnie mała pułapka, z której zaczyna się życie”, M 6), natomiast to, co duże, wydaje się wiązać ze śmiercią i chorobą („fizyczną wielkość orła” podziwiać można tylko „w zamkniętych zakładach dla obłąkanych królów albo w pogładowych kostnicach”, *Orzeł*, M 13), a także z pokrewnymi im przemocą („majestatyczny” *Łabędź* staje się bohaterem „legend” o „okrucieństwie niemal ludzkim”, M 12) oraz ideologią („Niepokojący jest tylko sposób chodzenia flamingów – w gromadzie zaczynają maszerować”, M 14). Zestawienie to (małe – żywe *versus* wielkie – martwe) organizuje również porządek analizowanego poematu: bezimienny Stwórca pochyla się nad małym („grudka gliny”, „pęd winograd” itd.), tworzone zaś po to, by prześcignąć „najwyższe” drzewa wciąż „wyższe i wyższe” ludzkie konstrukcje, są w istocie „martwe”. Jeśli uznamy *Małe mity* za tryptyk (a przywołują one jego formę poprzez usytuowanie największego rozmiarami obrazu z Nowego Testamentu pomiędzy dwoma ze Starego), nie będzie dziwić, że to właśnie w jego centralnej części odnajdziemy ich najważniejszą formułę: „I mówili, że ryba z piasku to za mała na ślad ryby i za mała na ślad człowieka. I nadal łowili ryby żywe, a jedli ryby martwe”. Nie tylko za sprawą wyraźniejszej niż w pozostałych częściach poematu biblijnej stylizacji można usłyszeć tu echa Jezusowego „Jam jest chleb życia” (J 6,48) z *Mowy eucharystycznej*, w której opozycja pokarmu dającego życie i przynoszącego śmierć rozgrywana jest wielokrotnie⁴¹. Zabieg Miłobędzkiej jest jednak doskonale przewrotny: o ile ewangeliczna antyteza pasuje do chleba czy wody, o tyle nie znajduje zastosowania w przypadku ryb, które przed spożyciem trzeba przecież pozbawić życia. W dodatku doczesnemu pokarmowi nie zostało tu przeciwstawione Słowo Boże, a obrys martwej już ryby na „piaszczystym brzegu”. Choć trudno wyobrazić sobie, by powstała w ten sposób „ryba z piasku”, miała stać się żywym pokarmem, z pewnością jednak stanowi ona – niczym neoawangardowe interwencje spod znaku *land artu* – realizację pograniczną, na co poetka wyraźnie nas naprowadza: wszak jej „ryba z piasku to za mała na ślad ryby” (bo jednak wykonał ją człowiek) i „za mała na ślad człowieka” (bo ograniczył się on do „dokładnego obrysowania” odciskającego się w piasku zwierzęcia). W dodatku ryba (χθύς) jako akronim formuły „Jezus Chrystus Boga Syn Zbawiciel” oznacza przecież Syna Bożego, do tego stanowi symbol chrześcijaństwa. Podążając za jej pierwszym – chrystologicznym – znaczeniem, nie sposób nie pomyśleć, że skoro Syn Boży nie pojawia się w drugiej części poematu jako człowiek, być może to on byłby tajemniczą rybą, której przyplnięcie wywołuje zastanawiającą reakcję łowiących: „zatrzymali na chwilę łódź, milcząc weszli do wody, zatoczyli sobą olbrzymie koło. Wcale nie chcieli tej ryby chwycić”. Koło przywoływać mogłoby krąg ofiarniczy, a jego przerwanie, jak u Girarda, dokonałoby się za sprawą zbawczej misji Jezusa: to „w głowie ryby powstał [...] pomysł ludzkiej męki” i to ona sama upada na brzeg. Wydaje się

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

jednak, że bardziej frapująca od naszkicowanego tu teologizującego odczytania byłaby lektura uhistoryczniona, dotycząca już nie samego Wcielonego Boga, lecz podlegającego procesom sekularyzacyjnym chrześcijaństwa, które oto, niczym w hermeneutyce Gianniego Vattima, godziłoby się na swoje osłabienie i umieranie. W odczarowanym świecie „martwych konstrukcji”, w którym rzeczy utraciły swe mityczne znaczenia, a piasek stał się „potrzebny do produkcji szkła”, o Stwórcy mówić można wyłącznie apofatycznie („nie wiadomo, kim był”), a w jego „odciśniętych na palcach labiryntach” zamiast Obrazu i Podobieństwa widzieć wyłącznie linie papilarne. Zakończenie poematu wydaje się nie pozostawiać wątpliwości, że koniec rozumienia natury jako księgi i jej postępująca eksploatacja mają negatywne, wręcz apokaliptyczne (potop) konsekwencje; użycie zaimka „sami” w puencie „Teraz płyną, przepływają sami przez martwe konstrukcje” wskazuje też na alienację – bez Boga i bez wiary w Naturę rzeka czasu unosi nas coraz dalej od „życia ziemi”... Czy z obrazów tych wyłania się możliwość afirmatywnego podjęcia tematu zeświecczenia? Wspomniany Vattimo postrzega sekularyzację jako „«właściwe» przeznaczenie chrześcijaństwa” – „pozytywnie wpisana w przeznaczenie *kenosis*” dotyka ona również sztuki (a zatem i literatury), zwiastując „porzucenie wszelkiej ocalałej iluzji, związanej ze zdolnością i obowiązkiem sztuki mającej pełnić funkcję «nowej mitologii», racjonalnej religii”⁴². *Małe mity* Miłobędzkiej z pewnością nie chcą stanowić „nowej mitologii” naszych czasów; czy jednak wyrażonego w nich ironicznego dystansu wobec „wielkiej narracji” chrześcijaństwa nie można potraktować jako jej dekonstrukcji, a więc – różnicującego powtórzenia, w którym, jak przystało na interwencję neoawangardową, krytyka idzie w parze z afirmacją, destrukcja zaś z kreacją? Mogłyby być *Małe mity* modelowym tekstem mikrologii – „małą formą” literacką o cokolwiek przewrotnej „mikropoetyce”, wymagającej od czytelnika niełatwej „sztuki mikrolektury”, mogącej wszakże odsłonić przed nim Wielkie Rzeczy⁴³? A może wręcz – mikroteologią, z jednej strony „pomagającą nam uświadomić sobie niepewny status teologicznego dyskursu”, z drugiej zaś dzięki swej literackości „składającą świadectwo i hołd kruchej wprawdzie, ale i pełnej nadziei ludzkiej egzystencji”⁴⁴?

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

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

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

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

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

Ruiny kontynentu ontoteologicznego, zbyt szybko uznane za nieistniejące, pojawiają się coraz mniej jako „martwe litery”, a coraz bardziej jako laboratoria żywych komórek, których szczegółowe zbadanie umożliwiłoby objaśnienie współczesnych aporii i impasów⁴⁵.

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

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

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

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

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

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

Porzucone niepotrzebne. Po hymnie

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

SŁOWA KLUCZOWE:

Małe mity

EKOPOEZJA

Krystyna Miłobędzka

Paul Klee

ABSTRAKT:

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

Spis z natury

FRANCIS PONGE

NEOAWANGARDA

postsekularyzm

NOTA O AUTORZE:

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