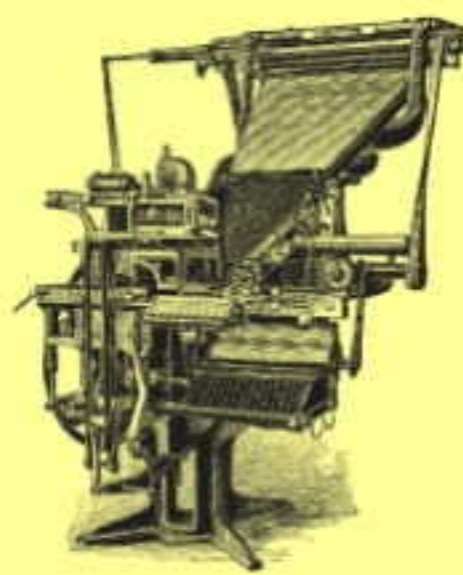


JEDNAK



KSIĄŻKI

2021 nr XII

"PRĘDKOŚCI"

STUDIA - PRĘDKOŚĆ

**SZYBKOŚĆ ŚWIATA, WOLNOŚĆ SŁÓW –  
GUBIONE KRYSZYNY MIŁOBĘDZKIEJ W KONTEKŚCIE  
POJĘCIA SZYBKOŚCI I PROCESUALNOŚCI LEKTURY**

54

MICHAŁ CIERZNIAK

**W**ielu czytelników poezji Krystyny Miłobędzkiej opisywało poczucie swoistej szybkości, które wywoływała jej liryka, albo sięgało w swoich interpretacjach po pojęcia, takie jak: przyspieszenie, procesualność, naoczność powstawania, aktywność<sup>1</sup>. Takie odczucia znajdują swe uzasadnienie w słowach samej autorki:

Życie jest ruchem. O życiu mówimy przecież tak: życie biegnie, płynie, ucieka, leci, toczy się, rodzi, odradza. Nie stoi, nie siedzi, nie śpi. Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia. Będę próbowała mówić o języku, który chce być ruchem. O języku swoich zapisów<sup>2</sup>.

Również w refleksji nad dorobkiem swoich poetyckich mistrzów Miłobędzka dotyka kwestii szybkości, ruchu świata i słowa:

---

<sup>1</sup> Np. T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011; S. Barańczak, *In statu nascendi*, [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973; tegoż, *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988; E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014.; M. Stusek, *Im mniej, tym więcej – gubione Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.

<sup>2</sup> K. Miłobędzka, *w biegu szukam słów*, [w:] tejże, *Znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 31. Cyt. za E. Suszek, dz. cyt., s. 60.

Każdy z nich [tj. Bolesław Leśmian, Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz – M.C.] poruszył składnię – a to prawie tyle, co poruszyć ziemię! Są mi od lat najbliżsi, bo podobnie jak oni rozumiem to, co nazywa się poezją – tę przenikliwą wiedzę o języku, która w istocie jest wiedzą o nieustannym ruchu życia<sup>3</sup>.

W poniższym artykule chciałbym spojrzeć na tomik poetki zatytułowany *gubione*<sup>4</sup> właśnie z perspektywy szybkości i pojęć z nią – w mniejszym lub większym stopniu – związanych. Niniejsza praca nie rości sobie pretensji do miana pionierskiej i odkrywczej, bo jedynie rozwija problematykę już opisaną. Jednak dotychczas większość konstatacji (choć oczywiście nie wszystkie) na temat szybkości (procesualności, ruchu itp.) tej poezji zatrzymywała się na ogólnych intuicjach, bez szczegółowej analizy wynikających z takiego odczytania implikacji. Odłożę na razie jednoznaczne zdefiniowanie kategorii szybkości w literaturze; niech jej znaczenia objaśniają się i rozwijają wraz z poniższym tekstem.

W *gubionych* różnie rozumianą szybkość odnaleźć można na wielu płaszczyznach. W sposób najbardziej widoczny występuje w warstwie leksykalno-semantycznej. Książkę otwiera utwór *biec*, w którym słowo z tytułu pojawia się – w różnych postaciach fleksyjnych – z regularnością refrenu (warto dodać, że poprzedni tom – *Po krzyku*<sup>5</sup> – otwiera fraza: „śpiesz się!/mów się!”). Dynamizuje też tę lirykę nagromadzenie imiesłówów czasownikowych czynnych, na przykład.:

jest rosnące drzewem  
 jest płynące  
 jest biegnące, jest latające (s. 22)<sup>6</sup>.

Jak zauważyła Agnieszka Waligóra,

Miłobędzka odkryła dystansującą rolę imiesłówów: odsuwają one piszącego od tego, co właśnie pisane. Interpretowane są jako ucieleśniona w słowach apoteoza ruchu, część mowy wyrażająca dynamikę i zmianę, akcentująca aktywność. Wykorzystane w charakterze środka stylistycznego, a w tym wypadku także metapoetyckiego, dają nadto efekt oddalenia twórcy od twórczonego, oddzielenia autora od właśnie kreowanego – bo wszak o podkreślenie stawania się tekstu chodzi<sup>7</sup>.

Charakteryzuje się ponadto poezja Miłobędzkiej tym, że przyimek pełni w niej bardzo ważne funkcje<sup>8</sup>. „To nie rzeczowniki, nie czasowniki wprawiają w ruch tekst (świat), tylko przyimki”<sup>9</sup> – pisała poetka w jednym ze swoich listów do Tymoteusza Karpowicza. Przyimek właściwie nie posiada samodzielnego znaczenia, swą semantykę uwalnia jedynie w relacji z innymi słowami,

<sup>3</sup> K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr. 1, s. 5.

<sup>4</sup> K. Miłobędzka, *gubione*, Wrocław 2008.

<sup>5</sup> K. Miłobędzka, *Po krzyku*, Wrocław 2005.

<sup>6</sup> W nawiasach podaję nr strony z tomu *gubione*, skąd pochodzą cytowane fragmenty wierszy.

<sup>7</sup> A. Waligóra, *Final Imiesłowów. Interpretacja wiersza \*\*\** [Razić, urazić, porazić, wrazić...], [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku...*, s. 59.

<sup>8</sup> Por. T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*

<sup>9</sup> Por. tamże..., s. 203.

słowa „stałymi”, związanymi z jego potencjałem znaczeniowym. Przyimki kryją w sobie napięcie ruchu, który potrzebuje tła, aby wydobyć swój sens. Przyimek spełnia się na progu, w relacji syntaktycznej pomiędzy słowami. Jak sugeruje Karpowicz, Miłobędzka zmienia za pomocą przyimków rzeczowniki w czasowniki<sup>10</sup>.

Czynnikiem, który również wpływa na szybkość lektury *gubionych*, jest pozbawienie dużej części utworów znaków przestankowych, które delimitują proces czytania. Sprzyja temu efektowi także całkowity brak wersalików (nawet tytuł tomu i śródtytuły pisane są małą literą). Przy tak skonstruowanych tekstach lektura nabiera przyspieszenia, bo nie napotyka wyznaczonych miejsc na „zacerpnięcie oddechu”. Lekturze ciągłej, pozbawionej przerw sprzyjają też lapidarność frazy oraz liczne enumeracje, anafory oraz niebanalna rytmiczność. Jedną z moich czytelniczych impresji związanych z poezją Miłobędzkiej można określić jako zawieszenie kontemplacji na rzecz akcji lektury<sup>11</sup>; akcji, którą wielokrotnie się powtarza, bo poetka łączy zwięzłość i celność stylu z wieloznacznością. Pod tym względem swoista szybkość tej poezji przywieść może na myśl koncepcję *międzysłowia* Awangardy Krakowskiej i dewizę: „maksimum aluzji wyobrazeniowych w minimum słów”<sup>12</sup>. O tym aspekcie szybkości w literaturze pisał również Italo Calvino:

Zwięzłość jest zaledwie jednym z aspektów zagadnienia, które zamierzałem dzisiaj rozważyć [tj. szybkości w literaturze – M.C.], i powiem państwu tylko, że marzą mi się bezmierne kosmologie, bezkresne sagi i epepeje zdolne pomieścić się w rozmiarach epigramatu. W naszej coraz bardziej rozpędzonej epoce literatura będzie musiała dążyć do osiągnięcia maksymalnej koncentracji poezji i myśli<sup>13</sup>.

Jednym ze sposobów, za pomocą którego Miłobędzka stara się zamknąć w swoich utworach (a raczej otworzyć tekst na) *beźmierne kosmologie*, jest łamanie reguł składniowych, „dramatyczna niegramatyczność” – jak określił to Stanisław Barańczak, komentując tom *Dom, pokarmy*<sup>14</sup>. Ta niegramatyczność może oddziaływać na odbiorcę w różny sposób. Albo doprowadzi go do „lekkiej furii”<sup>15</sup>, która poskutkować może przerwaniem lektury, a nawet jej całkowitym odrzuceniem, albo – jeśli zdecyduje się on na kontynuowanie czytania pomimo trudności – odsłoni wiele możliwych ścieżek interpretacyjnych, na których stworzyć/odkryć będzie mógł

<sup>10</sup> Por. tamże, s. 208.

<sup>11</sup> Inspiruję się tu koncepcją Anny Kałuży: „Celem innych tekstów [Miłobędzkiej – M.C.] także będzie wywołanie wrażeń, zmysłowe pobudzenie odbiorcy, słowem: akcja, a nie medytacja” (*Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 218). Ja jednak wolę mówić o odrzuceniu kontemplacji, ponieważ w twórczości Miłobędzkiej odnaleźć można pewne motywy, które warto odnieść do tradycji medytacji. Zwłaszcza jeśli chodzi o rozważania dotyczące statusu podmiotu mówiącego. Por. np. wiersz z *gubionych*: „być sobą tak, że już nie być // (obracaj to w kółko, w kółko / aż ci się zrobi pusto)”[s. 42]. Ponadto *Encyklopedia PWN* wskazuje, że: „w przeciwieństwie do kontemplacji medytacja jest procesem aktywnym” – <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/medytacja;4009136.html> [dostęp: 22.07.2021].

<sup>12</sup> Por. *Międzysłowie*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988.

<sup>13</sup> I. Calvino, *Szybkość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009, s. 61.

<sup>14</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność...*

<sup>15</sup> Tamże.

czytelnik/autor bezkresne gry sensu. Poezja autorki *Po krzyku* jest bowiem niezwykle bogata semantycznie.

Tymoteusz Karpowicz w eseju poświęconym twórczości Miłobędzkiej zwrócił uwagę, że jej utwory posiadają duże pole niedopowiedzenia, które powinien wypełniać czytelnik w trakcie lektury. Nie ma ono charakteru miejsc niedookreślonych Romana Ingardena, ale stanowi przestrzeń umożliwiającą faktyczne współtworzenie tekstu przez poetkę i odbiorcę jej wierszy. To swoiste „niewykończenie” utworów najpełniej realizuje się – według Karpowicza – w „metaforach otwartych”. Pisarz definiuje je w następujący sposób:

**Metafory otwarte** wymagają od czytelnika zasadniczego udziału w konstruowaniu ich brakujących, katalektycznych, pozatekstowych części. Jest to już wymóg twórczy, nie percepcyjny. To współtworzenie jest niezbędne przy rozwiązywaniu szarad semantycznych, które – co za uroczy paradoks egzegetyczny! – odczytujący współukłada, a więc po jungowsku odczytuje też sam siebie, dociska swojego Sfinksa, by mówił. Bardzo często czytelnik – twórca tych metafor jest w sytuacji restauratora olbrzymiej zniszczonej mozaiki, który w ręku ma tylko kilkanaście jej kostek. Ich treści zachowują się jak pstrągi w rzece lub cienie liści szarpanych przez porywisty wiatr – łatwo nie wydają swoich znaków, zapierają się swoich własnych znaczeń. Są mistrzowskie w ukrywaniu powierzchni i wnętrza. Trzeba się dobrze poznawczo napracować, aby wykrzyknąć „eureka!”. Ale tylko wtedy mają swój zdwojony sens: są źródłem intelektualnej satysfakcji z powodu uszczknięcia listka tajemnicy ciemnego tekstu i sprawdzianem tężyzny mięśni wyobraźni, albo nawet... powołaniem jej do życia! [wyróżnienia autora – M.C.]<sup>16</sup>

Twórcza postawa czytelnika realizująca się w „zasadniczym udziale w konstruowaniu” znaczeń tekstu charakteryzuje się kreatywną aktywnością. Także sam utwór uzyskuje dynamikę, ponieważ kolejne odczytania różnią się między sobą, ewoluują, przekształcają się.

Chociaż poezja Miłobędzkiej jest wiązana z – różnie definiowaną – szybkością, sama poetka wspomina o ułomności, „powolności” pisanych przez siebie słów:

Te zapisy [tzn. utwory poetyckie Miłobędzkiej – M.C.]. No takie są, nie takie jakbym chciała. Zawsze słabsze od tego co właśnie jest. Wloką się latami, nie mogą zdążyć.

Niegotowe, niecałe, pełno w nich dziur (gdyby chociaż świeciły pustkami). Nie potrafię zagadać tych dziur. Moja wina, nie umiem. I nawet tego, czego nie umiem, nie umiem powiedzieć.

Gdyby ktoś przeczytał to niezapisane i to zapisane. Gdyby te rozrzucone kawałki po swojemu połączył. Gdyby ktokolwiek jakkolwiek zechciał to sobie<sup>17</sup>.

Świat Miłobędzkiej jest jak heraklityjska rzeka, której immanentną cechą jest nieustanna zmiana, płynność. Słowo – jeśli potraktujemy je tak, jak Ferdinand de Saussure: jako zamkniętą cząstkę struktury – wydawać się może niewiarygodne, zawsze z tyłu, martwe, bo nieruchome,

<sup>16</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, [w:] *Dwie rozmowy*...s. 198.

<sup>17</sup> K. Miłobędzka, *Imiastony*, [w:] *też*, *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 226.

niezmienne. Jak pisze Miłobędzka: „zanim słowa, już po / nich”<sup>18</sup>. Słowo „nie może zdążyć”, jest zawsze poniewczasie. Czy opisać więc można tylko to, co minęło; to, czego już nie ma? Takie podejrzenie nasuwa poezja polskiej autorki:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze,  
jesteś będzie już inne, w innym miejscu<sup>19</sup>.

Jak określić swoją tożsamość, jeśli możemy to zrobić tylko poprzez nieadekwatne słowa (samookreślamy się zawsze wobec czegoś, poprzez słowo, poprzez akt nazywania, jak w powyższych wersach)? Ta słabość słów, ich spóźniona obecność uwydatnione są nawet graficznie, za pomocą rozdarcia przez przerzutnię rzeczownika *chmura*.

Ze słów Miłobędzkiej można wysnuć przeświadczenie o nieustającej zmianie świata, który przez tę właściwość uniemożliwia jakikolwiek opis zgodny z aktualnością dziania się (werbalizacja następuje po doświadczeniu, więc może dotyczyć tylko przeszłości). Należy więc zadać pytanie o sposób, jakiego używa Miłobędzka, żeby pokonać lub ominąć tę aporię, skoro mimo wszystko sięga po pióro i pisze:

Zapisać bieg myśli bieg słów w biegnącym świecie. Którym  
biegnę, który mną biegnie.  
Mówić, nie pisać. A jednak zapisać. Zdążyć<sup>20</sup>.

58

### „gubione po drodze”

Tom *gubione* składa się z trzech części: *biec, jest* i *krajobraz*. Pierwsze wersy stanowią świetną ilustrację stylu, jakim posługuje się poetka w całym tomie:

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

biec (s. 7)

Werbalizacja pragnienia szybkości znajduje odbicie w stylistyce: brak wielkich liter i znaków przestankowych, lapidarność, anafory, epifory... Najważniejszy jest bieg. Nie ze względu na cel, ku któremu się zwraca. Nie spełnia się ten bieg we własnej negacji – dobiegnięciu. Ponadto bieg nie jest jedynie modalnością podmiotu lirycznego:

<sup>18</sup> K. Miłobędzka, *Wykaz treści*, [w:] *Zbierane...*, s. 145.

<sup>19</sup> Tejże, *Imiastwo...*, s. 213.

<sup>20</sup> Tamże, s. 210.

ten bieg, bieg ciebie  
 nasz bieg  
 bieg nic  
 bieg rzeczy  
 domy auta suknie  
 narcyzy koty torebki torby chusteczki  
 bieg nic (s. 8–9).

Jak słusznie zauważyła Ewelina Suszek,

W nowych wierszach [Miłobędzkiej – M.C.] bieg odnosi się do świata ludzi – w wymiarze indywidualnym (*bieg ciebie*) i zbiorowym (*nasz bieg*) – oraz rzeczy (dom, auta, suknie...). Najważniejsze jednak, że funkcjonuje on na prawach wspólnego mianownika rzeczywistości, spaja konkretne, odrębne, wyizolowane byty, upodabnia, łączy, prowadzi do ich spotkania<sup>21</sup>.

Podmiot liryczny chce biec, a rzeczy już są w biegu. Enumeracja wprowadza do wiersza nieuporządkowaną serię przedmiotów, której części nie zostały oddzielone od siebie przecinkami. Rzeczowniki nie są uporządkowane ani określone poprzez wzajemne relacje, dlatego wydaje się, że zapis ten dąży do symultaniczności. Dobrze koresponduje to z kolejnymi wersami:

Jedno za drugim, jedno na drugie  
 jedno w drugie  
 Jedno w jedno (s. 12)

59

Jak odczuwa się świat w biegu? Nie można zatrzymać wzroku na pojedynczym przedmiocie i go kontemplować. Wszystko następuje po sobie, wymyka się nazwom, zlewa. Szybkość, z jaką zmienia się świat, zdaje się wzywać podmiot liryczny do pośpiechu, aby próbował nadążyć za „pędzącym światem”.

Po konstatacjach dotyczących biegu zdarzeń, świata i wyrażenia pragnienia prędkości następują wersy, które wskazują na zwątpienie w mimetyczną moc słowa. Pomiedzy światem a słowem widnieje szczelina, która nie może się zrosnąć<sup>22</sup>:

w jakim ty świecie żyjesz?  
 w pędzącym  
 prędzej widzę, niż powiem  
 (prędzej powiem, niż widzę)  
 (\*\*\*\*\*)  
 (\*\*\*)  
 (\*) (s. 13).

Co mogą znaczyć te gasnące gwiazdki w nawiasach? Zapewne wskazują to miejsce, w którym najpierw podmiot liryczny widzi otaczającą rzeczywistość, ale jeszcze nie ma słów, aby ją opisać,

<sup>21</sup> E. Suszek, dz. cyt., s. 110.

<sup>22</sup> Por. A. Kałuża, dz. cyt. s. 36.

odpowiedzieć na wezwanie wartkiego biegu zdarzeń. Sygnalizuje więc, jak można przypuszczać, ten fragment brak werbalizacji, przestrzeń czekającą na wypełnienie słowami. W takim zapisie złożonym z asterysków można dopatrzeć się wpływu poezji konkretnej, którą Miłobędzka inspirowała się we wcześniejszych utworach, np. *wszystkowierszach*<sup>23</sup>. W poezji konkretnej szczególny nacisk postawiony jest na materialność znaku: na ciało znaczącego, które w „filozofii obecności” marginalizowane jest na rzecz duszy znaczonego<sup>24</sup>.

W tomie *gubione* poetka pisze:

w zielono kulisto wysoko ostro  
no mów  
w odświeżnie, wesoło, uroczyście  
no mów  
w radośnie, podniośle  
no mów  
w zbawczo  
mów

w twarze boga  
w strach oczu  
w kolory bez oparcia  
mów! (s. 14–15).

Język więc, chociaż nieadekwatny, spóźniony, jest potrzebny lub nawet konieczny. Świadczy o tym wezwanie do mówienia. Wezwanie krótkie, apodyktyczne, wykrzywane i powtórzone kilkakrotnie. Co znaczyć może fraza: „mówić w zielono...”? „Mówić w” to nie: „mówić o (czymś/kimś)” ani nie: „mówić do (czegoś/kogoś)”. Nie opisywać rzeczywistości, nie omawiać, ale kierować weń słowa jak dłonie? Nie: „mów podniośle”, ale: „mów w podniośle”. Brzmi to zagadkowo, niejasno. Odwołanie się do wcześniejszej twórczości Miłobędzkiej powinno okazać się pomocne, zwłaszcza że w przywołanym powyżej wierszu znajduje się cytat z *anaglifów*, pierwszego tomu poetki:

Motyl. Otwiera skrzydła gotowe do lotu. Jak lekko niosą!  
Twarze boga, strach oczu, kolory bez oparcia.<sup>25</sup>

Niewątpliwie z tego utworu wyłania się obraz poetycki kreślony w odmiennej tonacji. Cechuje go lekkość wyrażona *expressis verbis*; przywodzi ją na myśl również motyl, jego delikatne skrzydła i bezgłośny lot. Natomiast językowa lekkość objawiałaby się w zdolności do kreowania mitów, opowieści, zdolności do osvajania ciężkiej, czasem brutalnej rzeczywistości za pomocą

<sup>23</sup> Por. K. Miłobędzka, *wszystkowiersze*, [w:] *Zbierane...*, s. 241–266.

<sup>24</sup> Por. J. Derrida, *O gramatologii*, przeł., wstęp i posłowie B. Banasiak, Łódź 2011.

<sup>25</sup> K. Miłobędzka, *anaglify*, [w:] *Zbierane...*, s. 27.

instrumentacji i metaforyki. Niewiele jednak ten niepewny trop wyjaśnia. Przywołajmy więc jeszcze jeden utwór z pierwszego tomu poetki, w którym też pojawiają się kolory:

Kolory w dzieciństwie układają się same na powierzchniach miękkich i delikatnych. Nie wiedząc nic o sobie, nie znając swoich wartości, nie potrzebują się dopełniać ani tworzyć tęczy<sup>26</sup>.

Specyficzna, dziecięca<sup>27</sup> modalność percypowania świata, w którym kolory układają się na „powierzchniach miękkich i delikatnych”, nie odsyła do jakiejś głębi, ukrytej istoty, „duszy znaczonego”. Barwy pozostawione są w swojej powierzchownej rzeczywistości, „nie potrzebują się dopełniać” przez odniesienie do systemu, przez zakwalifikowanie, przydzielenie znaczenia i pozycji w strukturze. Takie przeżywanie świata przeciwstawia się postawie ugruntowanej na toposie świata-księgi. Rzeczy bowiem nie stają się znakami na wzór słów, z których odczytać możemy (tkwiący w głębi) sens. W podobny sposób dziecięcą percepcję ujmuje pisarz mówiący zdecydowanie innym językiem – Andrzej Stasiuk:

W kraju, o którym prawie nic się nie wie, pamięć traci sens. Można porównywać kolory, zapachy albo jakieś nieokreślone wspomnienia. Życie robi się nieco dziecięce i trochę zwierzęce. Rzeczy i zdarzenia coś przypominają, ale koniec końców nie stają się czymś więcej, niż są w istocie<sup>28</sup>.

„Życie dziecięce i trochę zwierzęce” to życie, w którym rzeczy nie nabierają konkretnych znaczeń, lecz po prostu są, istnieją w swej jednostkowej konkretności.

Zwracam uwagę na dziecięcy sposób percypowania rzeczywistości, ponieważ Miłobędzka waloryzuje dziecięce zachowania językowe:

Staram się nie zostawić śladu, że to biegnę ledwo mi idzie.  
Każde dziecko mnie prześcignie swoim ooo!<sup>29</sup>.

Jak połączyć rozważania o mocy języka, który swoją lekkością oswaja rzeczywistość, z pragnieniem dziecięcego przeżywania świata, w którym rzeczy nie są odczytywane jako znaki? Wróćmy do zagadkowej frazy z *gubionych*, którą próbowałem rozwikłać. Co może znaczyć – w świetle tego, co powyżej napisane – fraza „no mów w odświętnie...”? „Mówić w”, to działać, to porzucić próby zrozumienia ukrytego, głębokiego znaczenia świata i starać się skupić na powierzchni słów, na samych „powierzchniach miękkich i delikatnych”, zamiast odnosić to, co widzimy, do stworzonego uprzednio systemu znaczeń. Akt wypowiedzi (użycie słowa) powinien być zdarzeniem jednostkowym, dynamicznym, niepowtarzalnym. Dlatego poetka pisze:

Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: prze-

<sup>26</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 17.

<sup>27</sup> Warto na marginesie dodać, że Miłobędzka związana jest z teatrem dziecięcym, któremu poświęciła swoją rozprawę doktorską, a ponadto motyw dziecka pojawia się często w jej twórczości poetyckiej i autokomentarzach.

<sup>28</sup> A. Stasiuk, *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2008, s. 101–102.

<sup>29</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 210.



ze mnie bieżną. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami.  
(Biegnącym obrazkom, kawałkom obrazów w biegu szukam  
słów)<sup>30</sup>.

Trzeba zadać więc pytanie: z czego u poetki składa się mowa? Pytanie, które pozostaje bez ostatecznej odpowiedzi:

z czego moja?  
z czego obca?  
z czego czyja?  
ile z kotów?  
ile z patyków? (s.35).

„Mów w...”, czyli twórz nowe jakości słowami w przestrzeni między ja, ty i światem. Bo język może być stwórczy, ale jest też zawsze uwikłany w zależności, zapożyczenia:

każde ty mocniejsze ode mnie (s. 18).

Tymi słowami kończy się pierwsza część tomu *gubione*. W kolejnej, zatytułowanej *jest*, odnaleźć możemy wiele sugestywnych obrazów poetyckich. Oto jeden z nich:

nic dodać nic ująć  
w sam raz ta złota chmura do szarego wieczoru (s. 21).

Akt mówienia zdaje się wypełniać, zdarzać się. Idiomatyczny, niepowtarzalny, związany z konkretnymi uczuciami. Znow pojawiają się kolory, teraz konkretnie nazwane. Słowa mają charakter aprobaty, akceptacji. Nie dodawaj niczego i niczego nie odejmuj, patrz jak dziecko: właśnie ta złota chmura, szary wieczór, jest teraz. Tylko: jest.

W kolejnych wersach podział pomiędzy światem i słowami ulega rozmyciu:

czy mi idzie o słońce?  
  
czy szło ci, dziecino, o słońce  
czy o blask słowa słońce  
  
o co ci idzie, dziecino?  
o blask słowa słońce?  
o słońce?  
o które? (s. 24).

---

<sup>30</sup> Tamże.

Poetka świetnie gra kolokwialnym zwrotami: „O co idzie?”, „O co chodzi?”. Melodyjnie, bez dysonansu, ewokuje dynamizm i ruch; ruch myśli albo rozumienia, które potrzebuje słów. Czy początkowy piękny i „naiwny” opis świata staje się przekroczeniem granicy między słowem a rzeczywistością? Momentem epifanii? Nie można tego jednoznacznie rozstrzygnąć. Ontologiczny status języka w poezji Miłobędzkiej jest nieustannie poddawany w wątpliwość. Raz słowo dąży, zbliża się tu do materii przedmiotów, innym razem okazuje się tylko elementem abstrakcyjnego, oderwanego od świata rzeczy systemu pojęć. Przykładem pierwszej postaci języka zdaje się być taki oto fragment<sup>31</sup>:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem  
 chciało się powiedzieć synem, wnukiem  
 mówiło siebie słońcem, wiatrem  
 chmurą  
 sama przejrzystość (s. 30–31).

Lecz w innym miejscu słowom odebrane jest pragnienie odniesienia albo odwrotnie – desygnaty wymykają się nazwom, ich mocy przywoływania rzeczy:

drzewo tak drzewo  
 że drzewa już nie ma  
 chmury (chmury) (s. 7).

Podmiot liryczny nie opisuje więc aktualnej rzeczywistości, bo jest to niemożliwe. Język też nie ma być narzędziem ekspresji podmiotu, ale raczej odpowiedzią na wezwanie „biegnącego świata”. Ma działać poprzez słowa. Miłobędzka zdaje się udzielać poetyckiej odpowiedzi na pytanie postawione przez Johna L. Austina: „How to do things with words?”<sup>32</sup> – Jak działać słowami? To znaczy: jej poezja objawia się jako nieustanny akt performatywny:

nie o sobie, siebie, nie o tobie, ciebie pisać  
 nie pisać, biec<sup>33</sup>.

Już nie mówić – opisywać z zewnątrz, ale mówić – uczestniczyć i działać. To zdaje się być ambicją Miłobędzkiej: pisać poezję, która nie jest bierna, która nie ustaje w ruchu, w napiętym ruchu ciągłych interakcji.

<sup>31</sup> Można rozwijać tutaj wątek poezji konkretnej. Na pragnienie przedmiotowości słowa w twórczości Miłobędzkiej zwracano już uwagę, Por. np. A. Kałuża, dz. cyt., E. Szustek, dz. cyt.

<sup>32</sup> Por. J.L. Austin, *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.

<sup>33</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 211.

## Tekst jak świat

Literatura nie naśladuje rzeczywistości – to we współczesnej humanistyce truizm. Miłobędzka w swoich utworach rozsadza związki syntagmatyczne, przez co niszczy ustalony porządek językowy. W ten sposób próbuje oddać swoje przemyślenia i emocje, jakie wywołuje w niej odczuwanie świata jako nieuporządkowanego, płynnego, nieuchwytnego. Rozsadzając związki syntagmatyczne, poetka niszczy ustalony porządek językowy, co może upodobnić odbiór wiersza do odczuwania chaotycznego świata. Przeżywanie słowa może być podobne do przeżywania świata, chociaż sfera językowa i przedmiotowa funkcjonują na zupełnie innych prawach.

Miłobędzka pisze w jednym z utworów, że należy mówić „w twarze boga”, określać swoje miejsce w pędzącym świecie za pomocą słów, bo tylko one nam pozostają. Słowa przestają nazywać, opisywać, a zaczynają być powierzchnią, na której rozgrywa się dramat nieuchwytnego sensu. Kolory „nie tworzą tęczy”, ponieważ budując ją, same przestają być istotne. Czytać, wypowiadać słowa, to działać, żyć, a właściwie próbować podążać za pędzącym światem, za nieuchwytnym, ostatecznym sensem. Poezja Miłobędzkiej skłania przez to do radykalnego przemyślenia funkcji języka.

Dziecięce podejście do słów, do którego Miłobędzka odnosi się aprobatywnie – charakteryzuje się więc traktowaniem ich jako swoistej części świata materialnego. Na homologię tekstu i rzeczywistości Miłobędzka wskazywała już w przytoczonych powyżej słowach: „To nie rzeczowniki, nie czasowniki wprawiają w ruch tekst (świat), tylko przyimki”<sup>34</sup>. Czytać i mówić, to czynności takie, jak bieg, a mowa zdaje się być sposobem działania („mów / nie zatrzymuj się / (nie zatrzymuj siebie)”). Pisanie zbliża się do życia, które wiąże się z biegiem, musi pozostać w ruchu albo stanie się martwe – pozbawione sensu.

Czytelnik może zarzucić, że powyższe rozważania nie dają jednoznacznych odpowiedzi i jasnych interpretacji. Zarzut to słuszny, bo twórczość Miłobędzkiej nie pozwala na dokonywanie ostatecznych rozwiązań:

samo biec  
siebie którą, ciebie które  
co to biec co to pisać  
gdybym wiedziała  
(gdyby nie to co to, dawno bylibyśmy w domu)<sup>35</sup>.

Poezja Miłobędzkiej to nieustanna próba udramatyzowania słowa:

<sup>34</sup> Por. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 203.

<sup>35</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane...*, s. 211.

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem  
 chciało się powiedzieć synem, wnukiem  
 mówiło siebie słońcem, wiatrem  
 chmurą (s.30).

Czy próba udana? Wers następujący po przytoczonym fragmencie brzmi: „sama przejrzystość”. Przejrzystość słów, przejrzystość znaków, zza których prześwieca znaczone? A może ich pustka? „Mówiło”, a więc już nie ja, tylko coś mówiło za mnie. Coś zabrało mój głos. Ale mówiło słońcem, wiatrem, chmurą. Czy to coś powstaje przez zabójczą dla autora obcość języka? Zdaje się, że Miłobędzka w śmierci ja-autora widzi konieczny warunek do autentycznego odczuwania, nazywania. Wyraża to genialny w skondensowanym, aforystycznym napięciu wers: „wszystko jedno ze mną”.

Jego interpretację poprowadzić należy dwiema ścieżkami jednocześnie. Pierwsza eksponuje znaczenie zwrotu „wszystko jedno” jako wyrazu rezygnacji, braku własnej decyzji. W takim znaczeniu zwrot ten występuje na przykład w następującej sytuacji komunikacyjnej: „Co wybierasz? – Wszystko jedno”. Z jednej strony więc, we frazie „wszystko jedno ze mną” żądania i pragnienia podmiotu ulegają zawieszeniu; to, czego chcę, uznaję za nieistotne, niezdefiniowane. Z drugiej strony, taka postawa rezygnacji może doprowadzić do poczucia wspólnoty ze światem, zatarcia własnej indywidualności: wszystko jest ze mną jednym, jest ze mną połączone, „ja” rozplywa się w słowach, gdy siebie ucisza. Konieczna jest tu zatem rezygnacja z ekspansywnej i ekspresjonistycznej ambicji podmiotu, aby odczuć, przeżyć inność – zdaje się mówić poetka.

Warto w tym miejscu przywołać słowa Michaela Foucaulta:

Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza nieuchronnie poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika<sup>36</sup>.

Miłobędzka zapewne udzieliłaby podobnej odpowiedzi na pytanie Foucaulta: „Kim jest autor?”. Jednak rozważa w swojej twórczości tę kwestię w innym celu. Dla niej najbardziej istotny zdaje się być etyczny aspekt języka oraz możliwość porozumienia, dialogu, otwarcia się w pisaniu na Inne (światy i ludzi) bez zniszczenia inności.

W ostatniej części tomu *gubione*, zatytułowanej *krajobraz (to co się zamgli zasłoni zapomni)*, niepokojące „nic” wybrzmiewa wyraziście:

<sup>36</sup> M. Foucault, *Kim jest autor*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 199–219.

nie pomyśleć nic

strach pomyśleć nic (s. 44).

Podmiot liryczny zbliża się do „tych co poszli”, „tych których tu już nie ma” (s. 45). Bieg życia ma jeden, wspólny dla każdego koniec. Rozważania o śmierci i przemijaniu najpełniejszy wyraz zyskują w powtarzającym się obrazie piasku:

w oczy temu, w twarz, w liście

piasek (s. 47).

Zwrócić należy uwagę, że autorka odwołuje się do słów, które próbowałem zinterpretować powyżej: „w twarze boga, w strach oczu, w kolory bez oparcia”. Podmiot liryczny postuluje, aby mówić, pomimo że przedmiot opisu zakrywa piasek, czyli rozpada się, niszczy się, obumiera. Werbalizacja własnego doświadczenia czy w ogóle aktywność językowa w tym kontekście staje się wyrazem buntu przeciwko przemijaniu, jest próbą obrony tego, czego nie można uratować przed śmiercią.

W kolejnych wersach powraca motyw ruchu, szybkości. Rytm nieustannego odnawiania i śmierci, który stara się oddać Miłobędzka poprzez rozbudowaną enumerację:

piasek

miasta, domy, ogrody, ścieżki, liście, rzeki, jeziora, bajora  
morze, mewy, lasy, jelenie, sarny, konie, koty, psy, łapy,  
chrapy, brzuchy, włosy

moje włosy, moje brwi, moje rzęsy, moje oczy, moje łzy,  
moje usta, piasek (s. 48).

Dopatrzyć można się w tym fragmencie aluzji do słów z Księgi Koheleta: „Wszystko idzie na jedno miejsce: powstało wszystko z prochu i wszystko do prochu znów wraca”<sup>37</sup>, ponieważ otwiera i zamyka ten krótki utwór rzeczownik bliski semantycznie słowu „proch”. Enumeracja, w której zestawione zostają usta i piasek, szczególnie niepokoi. Ewokuje obraz ust napełnionych piaskiem, niezdolnych już do wypowiedzi, martwych i pogrzebanych. W kolejnych wersach Miłobędzka obniża stylistyczny rejestr, choć mówi o tej samej przemianie:

zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita – rozkwita –  
przekwita – zakwita – rozkwita – przekwita – zakwita –  
rozkwita –

i kwita! (s. 49).

---

<sup>37</sup> Koh. 3, 20. (Podaję za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. „Biblia Tysiąclecia”*, wyd. V, Poznań 1999).

Utwór ten odznacza się tonacją żartobliwej wyliczanki. Cykl umierania i rodzenia się puentuje niepoważne zawołanie „kwita”. Jakby autorka chciała uniknąć patosu, który często towarzyszy rozprawom i wierszom traktującym o śmierci i skończoności.

W kolejnych wersach tomu *gubione* poetka znów przywołuje wywołujący skojarzenia ze śmiercią i przemijaniem obraz ust zapchanych piaskiem. Jednak kończy swój tom kolejnym powtórzeniem krótkiego wezwania:

mów! (s. 51)<sup>38</sup>.

### Niezrozumiałość i ruch

Zdaniem Piotra Bogaleckiego poezji Miłobędzkiej nie można czytać tak, jak czyta się utwory pisarzy metafizycznych (to jest wierzących w metafizyczną naturę znaku – słowa)<sup>39</sup>. Nie należy szukać w tych utworach ich jedyne prawdziwego sensu, który został w nich unieruchomiony. Bogalecki postuluje, aby spojrzeć na tę poezję, jako na zawierającą immanentną niezrozumiałość:

powinniśmy podjąć jako zasadne zaproponowane wcześniej pojęcie **tekstu nieczytelnego** i intuicję rozpatrywania poezji Miłobędzkiej w orbicie *niezrozumiałości* rozumianej jako istniejąca immanentnie właściwość jej tekstów, nie zaś jednostkowe wrażenie czytelnicze. Mówiąc inaczej: w sytuacji, jaką zastajemy, kategorie te jawią się jako w pewien sposób konieczne – ponieważ opis tekstów Miłobędzkiej za pomocą pojęć *ruchu*, *natychmiastowości*, *stawania się* etc. oraz mechanizmu *metafory otwartej*, a także fenomenologicznej kategorii miejsc niedookreślonych okazuje się niewystarczający do uchwycenia pewnej formy ich *braku* czy *niecałości*, świadczącej, owszem, o „obecności” pewnego *stawania się*, ale rozumianego inaczej, bardziej radykalnie, na sposób, jaki wymyka się analizom Barańczaka i Karpowicza [wyróżnienia autora – M.C.]<sup>40</sup>.

Odwołując się do pojęcia „wolnej gry” Jacques’a Derridy<sup>41</sup>, Bogalecki określa swoistą strategię czytelniczą przyjmowaną względem poezji Miłobędzkiej. Gra owa charakteryzuje się nieskończonością, bo nie posiada „centrum, które hamuje i daje podstawę grze podstawień”<sup>42</sup>. Wiersze Miłobędzkiej charakteryzują się – co podkreśla krytyk za Karpowiczem – dużą ilością „pustych miejsc”, które czytelnik musi wypełnić w takim stopniu, że jego wkład w stający się tekst czyni zeń wręcz drugiego autora. Bogalecki zgadza się z autorem *Odwróconego światła*, że wiersze

<sup>38</sup> Na marginesie warto dodać ciekawe spostrzeżenie Marty Stusek: „Ostatni wiersz tomu stanowi idealne jego zwieńczenie, lapidarne wykrzyknienie zawiera w sobie bowiem obraz dwóch najważniejszych tematów książki: konieczności ruchu i mówienia. Ten drugi jawi się w sposób oczywisty, a pierwszy dojrzeć można dzięki brzmieniowemu podobieństwu polskiego wyrazu «mów» a angielskim *move* – ruszać się”. Też, dz. cyt., [w:] *Laboratorium...*, s. 83.

<sup>39</sup> P. Bogalecki, *Niedorozumony. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2013, s. 200. Por. też A. Kałuża, dz. cyt.

<sup>40</sup> P. Bogalecki, dz. cyt., s. 200.

<sup>41</sup> Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2.

<sup>42</sup> Tamże, s. 263.

Miłobędzkiej dają nam zaledwie kilka elementów wielkiej mozaiki, którą mamy, jako czytelnicy, zrekonstruować. Polemizuje z nim jednak w kwestii oceny efektu owego czytelniczego uzupełniania czy dopowiadania. Dla Karpowicza bowiem punktem dojścia jest prawdziwy obraz mozaiki.

Z kolei – czytamy u Bogaleckiego – afirmacja *niezrozumienia* odbiera misji interpretacyjnej cechę prawdziwości (próbujemy ułożyć ze znalezionych fragmentów coś, co nie będzie w obiektywnym sensie *prawdziwe*, ale będzie wykonane przez nas) i otwiera na właściwy wymiar gry Miłobędzkiej<sup>43</sup>.

Chociaż tezy przedstawione przez Bogaleckiego są ciekawe i dobrze ugruntowane, to trudno mi się zgodzić, że to kategoria niezrozumiałości otwiera poezję Miłobędzkiej na „wolną grę” nieustannych podstawień. Niezrozumienie jest aporią, która zatrzymuje nas, nie możemy przejść z niezrozumienia do nieustającej gry podstawień. Aby rozpocząć lekturę w sposób postulowany przez Bogaleckiego, musimy najpierw zrozumieć zasady „wolnej gry”, która wymaga zgody na nieustanną chwiejność owego zrozumienia, na nieumocowanie go w nieruchomym fundamencie niezmiennego centrum. Nie posiada ona również jednego punktu dojścia, wyłącznego rozwiązania. Spełnia się „w biegu”. Gra zakłada, że uczestnicząc w niej, jesteśmy w jakimś ruchu. Dlatego zawsze wtedy, gdy w opisanej przez Derridę grze zbudujemy sens, to jest swoje zrozumienie, zostaje ono otwarte na dalsze zmiany, przeobrażenia. Lektura wiersza Miłobędzkiej nie jawi się więc – jeśli pójdziemy tym tropem – jako uzupełnianie mozaiki, bo ta, raz stworzona zyskuje stałość, nieruchomość. Raczej podobna jest ona do mandali<sup>44</sup>, która spełnia się w swym stwarzaniu, ponieważ tworzy się ją z pełną świadomością tego, że zostanie zniszczona zaraz po ukończeniu. Uczestnictwo w grze to konstruowanie sensów i pozwolenie na ich kolejne przetwarzanie. Niezrozumiałość wyklucza grę, bo rodzi raczej „lekką furię”<sup>45</sup>. Już w samych sformułowaniach używanych przez Bogaleckiego tkwi wyczuwalna sprzeczność: „[...] w orbicie *niezrozumiałości* rozumianej jako [...]”. Jeśli już rozumiemy na czym polega niezrozumiałość, jakie są jej zasady, wiemy jak ją czytać, to czy nadal jest to niezrozumiałość? Wolna gra to gra kolejnych zrozumień, świadomych swojej niepełności.

Według mnie, kategorie odrzucone przez Bogaleckiego, to znaczy „ruch, natychmiastowość, stawanie się”, są bardziej adekwatne, gdy próbujemy mówić o poezji czytanej w ramach „wolnej gry”. Takie pojęcia akcentują płynność znaczeń oraz nieograniczoną grę podejmowaną na nowo w każdym akcie lektury; grę, która staje się kategorią nadrzędną w stosunku do (nieadekwatnego do tego typu odczytywania) pojęcia prawdziwości. Wskazywać na takie

<sup>43</sup> P. Bogalecki, dz. cyt., s. 202–203.

<sup>44</sup> Anna Kałuża w *Woli odróżnienia* omawia – choć w nieco odmiennym kontekście – inspiracje Wschodem w twórczości Miłobędzkiej (Por. A. Kałuża, dz. cyt., s. 218–220).

<sup>45</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność...*

rozwiązanie mogą słowa samej Miłobędzkiej, która tak mówiła o swoim poetyckim mistrzu, Tymoteuszu Karpowiczu:

[...] i nagle, czytając tę rozmowę odnalazłam to jedno słowo, którego zawsze mi brakowało na określenie Karpowicza i które łączy wszystkie jego mistrzostwa: Alchemik. Karpowicz jest alchemikiem XX i XXI wieku [...]. Jak każdy alchemik łączy wszystko ze wszystkim, rozmaite rzeczywistości. [...] te wszystkie połączenia są dziwne, nie przystające do siebie, ale nie chcę tego nazywać eksperymentowaniem. [...] Myślę, że alchemicy nie do końca byli pewni, czy znajdą swój kamień filozoficzny. Dla nich najważniejsze było samo szukanie; dla innych – to, co znaleźli po drodze. Tak samo dla Karpowicza. Dla innych najważniejsze jest to, co znalazł po drodze [...]<sup>46</sup>.

Poetka wskazuje w powyższych słowach, jak ważne jest dla niej samo czytanie i konstruowanie sensów. Szukanie zrozumienia i porozumienia wydają się w tej perspektywie bardziej istotne niż cel: jedyna „prawdziwa” interpretacja, zamknięcie procesu „nieustannych podstawień”, „rozszyfrowanie prawdy czy źródła, które jest wolne od wolnej gry i od reguł znaku i żyje niczym wygnaniec potrzebą interpretacji”<sup>47</sup>.

## SUMMARY

69

The author of the article refers to Derrida’s concept of play in the discourse of human sciences and Polish literary criticism: Anna Kałuża, Tymoteusz Karpowicz, and Stanisław Barańczak attempt to interpret poetry of Krystyna Miłobędzka, especially her book entitled *gubione [lost]*. The article focuses on issues such as speed and fluency in the context of modern literature.

## KEYWORDS

Krystyna Miłobędzka, metaphor, speed, fluency, Jacques Derrida, play

<sup>46</sup> K. Miłobędzka, *[Karpowicza nazywałam...]*, [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2006, s. 81–82. Cyt. za P. Bogalecki, dz. cyt. s. 217.

<sup>47</sup> J. Derrida, dz. cyt. s. 266.



## BIBLIOGRAPHY

- Austin J.L., *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Austin J.L., *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, wstęp i przekład B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993.
- Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*, [w:] tegoż, *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Barańczak S., *In statu nascendi*, [w:] tegoż, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Barańczak S., *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
- Barańczak S., *Przed i po. Szkice o poezji krajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988.
- Bogalecki P., *Niedorozumony. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2013.
- Calvino I., *Szybkość*, [w:] tegoż, *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Calvino I., *Wykłady amerykańskie*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2009.
- Derrida J., *O gramatologii*, przekład, wstęp i posłowie Bogdan Banasiak, Łódź 2011.
- Derrida J., *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, z. 2.
- Foucault M., *Kim jest autor*, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wyb. i oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Karpowicz T., *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011.
- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, Wrocław 2011.
- Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.
- Miłobędzka K., *gubione*, Wrocław 2008.
- Miłobędzka K., *[Karpowicza nazywałam...]*, [w:] M. Spsychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2006.
- Miłobędzka K., *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr. 1.
- Miłobędzka K., *Po krzyku*, Wrocław 2005.

- Miłobędzka K., *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. „Biblia Tysiąclecia”*, wyd. V, Poznań 1999.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988.
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2006.
- Stasiuk A., *Jadąc do Babadag*, Wołowiec 2008.
- Stusek M., *Im mniej, tym więcej – gubione Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.
- Suszek E., *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014.
- Waligóra A., *Final Imiesłowów. Interpretacja wiersza \*\*\* [Razić, urazić, porazić, wrazić...] Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Laboratorium poezji kobiecej XX wieku*, red. J. Grądziel-Wójcik i in., Poznań 2015.