

BEATA MYTYCH-FORAJTER Uniwersytet Śląski, Katowice

OPRZEĆ SIĘ O SŁOWO „DRZEWO” BIOFILIA KRYSZYNY
MIŁOBĘDZKIEJ

Od dzieciństwa zawsze było to wspólne życie z przyrodą, zawsze wśród zielonego¹.

Dlaczego lepiej być człowiekiem, a nie rośliną?²

Tytuł jednego z wczesnych tomików Krystyny Miłobędzkiej – *Pokrewne* (1970) – świetnie ujmuje wpisany w jej wiersze sposób myślenia o relacjach pomiędzy różnymi postaciami istnienia. Pokrewieństwo, krewniactwo, więzy krwi i łącząca się z nimi bliskość³, a nade wszystko równość w odniesieniu do fenomenu życia składają się na perspektywę, która jest zarysowana w tej twórczości, w wywiadzie natomiast zostaje wypowiedziana wprost:

Czuje się zawsze równa wszystkim innym stworzeniom, tak widzę świat. Zwierzęta, rośliny – one są mi równe. Może różnią nas mówione czy zapisywane słowa, ale jesteśmy tym samym żywym organizmem⁴.

Wśród bytów nieludzkich szczególne miejsce zajmują tu rośliny, których pokrewieństwo z człowiekiem nieczęsto bywa akcentowane z racji ich fizjologicznej inności. Miłobędzka chętnie sięga po roślinne tematy, motywy, obrazy i związki frazeologiczne, podkreślając swoje relacje z istotami żywiącymi się światłem. W jednym z tekstów z tomu *Dom, pokarmy* (1975) stwierdza:

¹ *Otwieranie świata*. W: J. Borowiec, *szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*. Wrocław 2009, s. 53 (wypowiedź K. Miłobędzkiej).

² *W momencie narodzin*. Z K. Miłobędzką rozmawiają A. Kuźma i J. Guziak. W zb.: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, oprac., red. J. Borowiec. Wrocław 2012, s. 622.

³ S. Barańczak (*In statu nascendi*. W: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 148–149) rozpoznawał w poezji autorki „nie tylko świat w cyklicznym ruchu, ale również świat pełen pokrewieństw. Wszystko jest tu zaplątane w gęstą sieć wzajemnych uzależnień, wszystko dostrzega we wszystkim swoje genetyczne odbicie [...]”. Na temat tej tendencji w twórczości Miłobędzkiej pisał także P. Bogalecki (*Niedorozumy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Warszawa 2011), szukając źródeł owej relacyjności w fascynacji poetki figurą dziecka i wyobrażeniami dzieciństwa oraz sięgając do wczesnoromantycznej filozofii przyrody.

⁴ *Otwieranie świata*, s. 53 (wypowiedź Miłobędzkiej).

Lubię rośliny i drzewa, całe życie chciałam im to dać do zrozumienia i dopiero teraz bez rozczulenia mogłabym powiedzieć⁵.

Do opisanie jej stosunku do roślin można zastosować termin „biofilia”, po raz pierwszy użyty przez Ericha Fromma w książce *Anatomia ludzkiej destrukcyjności* na oznaczenie „namiętnej miłości do życia i wszystkiego, co żywe”⁶, a następnie wykorzystywany przez amerykańskiego biologa i zoologa, Edwarda Osborne’a Wilsona, który szukał podłoża genetycznego dla ludzkiej tendencji do tworzenia wspólnot oraz bycia blisko innych form życia⁷. Biofilia Miłobędzkiej wyrasta na pewno z doświadczeń jej dzieciństwa, spędzonego w rodzinnym Margoninie⁸, ale jest także osobistym wyborem, związanym z fascynacją różnymi fenomenami życia oraz świadomością zupełnie nieoczywistych zależności między światem ludzkim i nie-ludzkim. Poezja tej autorki za sprawą jej zupełnie wyjątkowego sposobu myślenia o języku staje się polem badawczym, w obrębie którego oglądowi poddawane są jednocześnie osoba mówiąca w wierszu i przenikająca ją rzeczywistość⁹. Dotkliwe uczucie nienadażania za ruchliwością istnienia łączy się z głównym celem, by zrobić owemu istnieniu miejsce w tekście. Miłobędzka trafnie mówi o tym nastawieniu w zdaniu „Pozwolić się życiu powiedzieć”¹⁰. Jednocześnie akcentuje paradoksalną pracę nad zmniejszaniem przestrzeni zajmowanej przez osobowe „ja”, by życie mogło się wypowiedzieć, i nieustannie poddaje oglądowi szczególnie sposób, w jaki postrzega siebie i świat, uznając tym samym, iż życie mówi także poprzez kształt ludzkiego podmiotu. Autorka ma też świadomość organicznego charakteru języka, jego silnego związku z cielesnością, dlatego, komentując własne wiersze, stwierdza:

Słowa są żywymi organizmami, które rodzą się, łączą, dzielą – jak ludzie, zwierzęta, rośliny i rzeczy¹¹.

Powstanie tekstu poetyckiego – dobrego tekstu poetyckiego, takiego, o którym sam poeta mówi, że jest to tekst prawdziwy – jest procesem organicznym (tyle że realizowanym w innej materii), który można porównać z wydaniem na świat dziecka¹².

Fascynacja życiem, jego ruchliwością, różnokształtnością i witalnością wyra-

⁵ K. Miłobędzka, *Taka mam być na skraju – już już a spadnę albo pofrunę*. W: *jest / jestem. Wiersze wybrane 1960/2020*. Wybór, oprac. J. Borowiec. Lusowo 2020, s. 144. Dalej do tego wyboru wierszy odsyłam skrótem M. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

⁶ E. Fromm, *Anatomia ludzkiej destrukcyjności*. Przeł. J. Karłowski. Wyd. 3, popr. Poznań 2019, s. 432.

⁷ E. O. Wilson, *Biophilia*. Cambridge, Mass. – London 1984.

⁸ Poetka wspomina: „Mój ojciec był leśnikiem i ja zawsze trzymałam się jakichś leśnych miejsc, jak Puszczykowo czy rodzinny Margonin, gdzie była przed wojną szkoła leśna” (*Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwina*). Z K. Miłobędzką rozmawia K. Maliszewski. W zb.: *Wielogłos*, s. 624).

⁹ Co zauważa A. Kałuża (*Światłość poezji* # 2. „Znak” 2012, nr 6): „Miłobędzka wprowadza do neoawangardowego myślenia zupełnie niepodrabialne językowe kombinacje i filozofię pisania, która chce uchwycić rwący strumień życia”.

¹⁰ K. Miłobędzka (*w biegu szukam słów*. W: *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*. Red. J. Borowiec. Wrocław 2010, s. 36) pisze: „Zapisać chwilę, w której się zapisuje. Złapać się na gorącym uczynku zapisywania. Pozwolić się życiu powiedzieć”.

¹¹ *Ibidem*, s. 32.

¹² K. Miłobędzka, *konieczność mówienia nowych*. W: *znikam jestem*, s. 19.

za się w tej poezji również poprzez sięganie po tematy i obrazy związane z roślinami. Stają się one dla Miłobędzkiej źródłem pomysłów lingwistycznych oraz pretekstem do zmiany perspektywy patrzenia na ludzkie sprawy. Można, obserwując ewolucję owej twórczości, kreślić linię rozwojową, wskazywać na zmieniające się w czasie sposoby ujmowania żywiołu roślinnego. Mnie jednak bliższe i zarazem fortunniejsze poznawczo wydaje się takie myślenie o roślinach u Miłobędzkiej, które nie tyle akcentuje progres, ile pokazuje upór i nieustanne powroty tego samego, poruszanie się po okręgu. Obrazem pomagającym zrozumieć dorobek poetki na tym polu wydaje mi się obraz drzewnych słoików – przypominają one rozchodzące się po wodzie kręgi. Nie można, patrząc na nie, mówić o nieważności słoików/kręgów najstarszych, a zarazem, z perspektywy historycznej – najwcześniejszych, ponieważ rdzennych. To wokół nich krążą te późniejsze, na nich się wspierają, je oplatają. Tak samo myślę o pisaniu Miłobędzkiej na temat roślin – jako o wielokrotnie ponawianej próbie wypowiedzenia inności, fascynującej dziwności czy własnej emocjonalności ożywianej przez florę. Ta przygoda zaczyna się już w *Anaglifach*, cyklu z 1960 roku, na który składają się miniatury poetyckie, również nazywane poematami prozą i zestawiane z utworami Zbigniewa Herberta z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957)¹³. Już w tym cyklu rośliny (obok zwierząt i przedmiotów) poddawane są uważnej analizie, dla której charakterystyczna wydaje się metodycznie stosowana strategia ukrywania „mówiącego ja” za analizowanym światem. Tylko trzykrotnie w *Anaglifach* pojawia się czasownik w pierwszej osobie liczby mnogiej¹⁴, ani razu podmiot tych tekstów nie wypowiada się natomiast w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Jacek Gutorow tak komentuje najstarszy cykl poetycki Miłobędzkiej:

Uderzają zwięźłość, precyzja, dosłowność i rzeczowość kolejnych fraz. Jakaż odmiana po wierszach, gdzie słowa traktowano jak godnych litości wyrobników, których praca sprowadzała się do przenoszenia uczuć, nastrojów i intuicji z jednego miejsca na drugie. Osiągnięcie Miłobędzkiej bierze się z jej szczerości i skromności względem świata i jego niezliczonych języków; z przekonania, że rzeczywistość nie zaczyna się i nie kończy na nas, że nas przekracza, że musimy wsłuchiwać się w jej puls¹⁵.

Podmiot tych tekstów ujawnia się jedynie poprzez dykcję, składnię, a gdyby użyć metafory fotograficznej – poprzez sposób kadrowania obiektów ujmowanych w języku. Rośliny pojawiają się w cyklu wielokrotnie, często w kontekście odrobiny ironicznym, jak w utworach o incipitach „Kaktusy są kłębkami przerażenia” czy „Agawa żyje trzysta lat”. I choć Gutorow podkreśla wyzywającą dosłowność

¹³ Powołuję się na konstatację J. Gutorowa z tekstu *Glif* (rec.: K. Miłobędzka, *Anaglify*, „Współczesność” 1960, nr 23. W zb.: *Wielogłos*, s. 17–30).

¹⁴ Dzieje się tak w tekstach o incipitach „Sprawa pierwsza: jeśli się ma w domu” („Potem dokończymy syntezę – ustawiamy / na kominku zielonego pieska”), „Badanie strumieni wcale nie jest łatwe” („Patrzymy na dno, oglądamy kamienie / i piasek. Chcąc ustalić kształt kamieni, / ilość piasku, pochylamy się – i wtedy / widzimy tylko siebie”) oraz „Grzyby dzielimy na smutne i wesołe” („Grzyby dzielimy na smutne i wesołe”). Zob. K. Miłobędzka, *Spis z natury. Anaglify*, Oprac., red. J. Borowiec. Lusowo 2019, s. 17, 48, 52. Podkreśl. B. M.-F.

¹⁵ Gutorow, *Glif*, s. 19.

wymienionych wierszy¹⁶, sama poetka po latach przyzna, iż np. utwór o kaktusach miał charakter autobiograficzny:

Pisałam, jednocześnie wstydząc się pisania. Jest wśród *Anaglifów* taki tekst: „Kaktusy są kłębkami przerażenia. Ani brzydkie, ani ładne, wsadzone do doniczki po to, żeby sprawiać ulgę”... To jest w dużej mierze tekst o mnie, dość umiejętnie schowałam tam samą siebie, moje nieśmiałe „liryczne ja”¹⁷.

Komentarz poetki pozwala szybko rozprawić się z przekonaniem o intencjonalnej przedmiotowości wczesnego cyklu. Uczucie wstydu świetnie tłumaczy zastosowaną strategię skrywania się za narracją, przedmiotami, roślinami czy zwierzętami. Oczywiście, ten wybór języka motywowany jest także szczególnym typem relacji z ekosystemem, o jakiej Miłobędzka mówiła w rozmowie z Jarosławem Borowcem:

Pan o tym wie, że od dzieciństwa byłam związana z przyrodą, z jej rytmem. [...] Zawsze sobie powtarzam: „Na każdym obrazku zastąpi mnie trawa”¹⁸.

Wyrażone wprost przekonanie o kresie indywidualnej egzystencji pozwala docenić roślinnych towarzyszy, charakteryzujących się nieomal wiecznym trwaniem, szczególnie jeśli zestawić ich życie z ludzkim. Wygłosowa „trawa” powróci wielokrotnie w wierszach Miłobędzkiej. W przywołanym fragmencie rozmowy z jednej strony stanowi znak braku, śmierci i zaniku podmiotowości. Z drugiej strony zaś fenomen tej rośliny albo raczej całej rodziny roślin¹⁹ zasadza się na jej ogromnej sile i trwałości. Skoszony trawnik odrasta, zdeptana trawa podnosi się, mimo tego, że nie wywołuje kulturowego skojarzenia z figurą mocy tak jak potężny dąb, który jednak ścięty umiera. Jej witalność połączona ze skromnym w gruncie rzeczy wyglądem okazuje się na tyle paradoksalna, że zachęca autorkę do sięgania po obraz tej rośliny. Są w tekstach poetyckich Miłobędzkiej takie jego użycia, które wydają się przeczyć intencji podmiotu. Np. w utworze o incipicie „Umarła rodząc się” – z tomu *Wykaz treści* (1984) – zbudowanym w oparciu o serię wyrzutów, dotyczących niedoskonałej kondycji człowieka i świata. Wśród wielu wyrażonych problemów pojawia się jeden kluczowy dla owej poezji, związany z kalectwem języka, zawsze spóźnionego w stosunku do rzeczywistości, nie dość elastycznego, nieratującego przed zanikiem. Być może ten ostatni problem niemocy mowy wobec śmierci rozwiązuje sam język, wymykając się w stronę życia mimo wszystko. Po wersach takich jak: „Tracisz się, a mówisz, że trwalisz. / Brzydota pięknej składni, kłajster. / Słowa chcą żyć, nie mówić. [...] / Mowa pęknięta szklanka” (M 149), następuje zaskakujące tautologiczne wyliczenie „Trawa, trawa, trawa” (M 150). Wydaje się ono pochodzić z zupełnie innego porządku, choć uważna lektura całości tekstu, a szcze-

¹⁶ Gutorow akcentuje asymboliczny charakter zapisów Miłobędzkiej. W jego interpretacji rośliny wpisane w te teksty są po prostu roślinami, niczym więcej (nie metaforami, symbolami, legendami). Zob. *ibidem*, s. 24.

¹⁷ *Jesteś samo śpiewa*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: K. Miłobędzka, *Spis z natury. Jesteś samo śpiewa*. Oprac., red. J. Borowiec. Lusowo 2019, s. 12.

¹⁸ *Ibidem*, s. 22. Fraza „na każdym obrazku zastąpi mnie trawa” pojawia się też w wierszu o incipicie „z kąta w ką, z kąta w ką, z kąta w” z tomu *Wykaz treści* (1984) (M 165).

¹⁹ Trawa to nazwa wielu roślin z rodziny wiechlinowatych. Należą do nich także zboża.

gólnie wsłuchanie się w jego wewnętrzne brzmienia pozwala zauważyć, że ciąg „słowa” – „mowa” – „trawa”, intencjonalnie deprecjonujący akt mówienia/pisania przy założeniu, iż żywioł roślinny jest u Miłobędzkiej nadzwyczaj cenny, znaczy także na sposób organiczny pozytywnie. Znana fraza „mowa trawa”, czyli słowa bez treści, bez pokrycia, prześwituje przez rozsunięte w tym wierszu wyrazy „mowa” i „trawa”. Poetycki wymiar wersu „Trawa, trawa, trawa”, zbudowanego z trzech regularnych trochejów, a za sprawą powtórzenia wprowadzający do utworu wymiar magiczno-religijny, powoduje jednak, że samo słowo odrywa się od znanego z języka równania (mowa to trawa) i prowadzi czytelnika w odmienną, zupełnie inaczej znaczącą stronę. Zabiegany, osaczony przez różne konieczności i zależności żeński podmiot wydaje się całkiem wątpić w siłę własnego zapisu, w wagę własnych dokonań²⁰, ale język nie zgadza się z jego użytkowniczką. Wers „Trawa, trawa, trawa” wyraża przecież także umiejętność najprostszej poetyckiej zabawy, z jakiej bierze się każda twórczość²¹. Można usłyszeć w nim wołanie o pomoc, o życie, którego znakiem jest żywozielona roślina. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że trawa u Miłobędzkiej funkcjonuje jako znak vitalności mimo wszystko – mimo albo przeciw śmierci, po stronie wiosennego zmartwychwstania. Taka rośnię w wierszu o incipicie „zaśpiewam ci przebudzankę” z tomu *Po krzyku* (2004):

zaśpiewam ci przebudzankę:

pod ciężkim śniegiem na zielonej trawie... [M 319]

Wpisana w pierwszy wers nazwa gatunku literackiego związanego z wychodzeniem z krainy snu i ciemności (przebudzanka) subtelnie przywołuje kontekst

²⁰ Osobnym, wartym przytoczenia wątkiem twórczości Miłobędzkiej, na pewno związanym z konstrukcją jej podmiotu literackiego, jest wielokrotnie akcentowana przez badaczy tendencja do deprecjonowania własnej aktywności pisarskiej, co ujawnia się w tym, że autorka notowała w biegu, przy okazji, na ścinkach papieru, tak jakby wstydliwie skrywając potrzebę ekspresji literackiej. Za przykład niech posłużą słowa samej poetki: „Te moje teksty są zapisywane w czasie domowych zajęć, spacerów, zakupów, w pociągu, to nie są jakieś wielkie sesje czy seanse zapisów” (*Wszystko mi się gubi*. Z K. Miłobędzką rozmawia T. Mizerkiewicz. W zb.: *Wielogłos*, s. 678); „Piszę na wszystkim. Na ścinkach, na rachunkach, na pudełkach zapalek, w kalendarzykach. »Wiersz „powinien”, który w skrócie nazywam »Wróblem«, powstał zapisany wypaloną zapalną w lesie, na kawałku kartki, który znalazłam w kieszeni. Różnie zapisuję, ale często kawałeczkami, po dwa, trzy słowa, dwa, trzy zdania, podczas domowych zajęć. Rzadko »zasiałam do pisania«” (*Koń Apostoła Pawła*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: *Borowiec, op. cit.*, s. 147); „Zapiski robiłam w trakcie zamiatania czy jakiejś pracy w ogrodzie. Zapisywałam na fatalnych strzępkach i śmieciach” (*Chwila wielkiego święta*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Sobolewska. „Dziennik Portowy” 2012 [nienumerowane pismo wydawane przez Fundację Europejskich Spotkań Pisarzy], s. 3. Cyt. za: E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Katowice 2014, s. 127).

²¹ Na zabawę jako źródło poezji w ogóle i swojej poezji Miłobędzka wielokrotnie wskazywała wprost, ale też poprzez własne wybory pisarskie, zajmując się teatrem dla niedorosłych: „U nas w pisaniu czy reżyserowaniu widzi się od razu wielką służbę lub wręcz posłannictwo. Tymczasem u źródeł pracy twórczej powinna być jednak zabawa” (*Zabawa jest teatrogena*. Z K. Miłobędzką rozmawia O. Błażewicz. W zb.: *Wielogłos*, s. 597). Zob. także K. Miłobędzka: *Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*. Oprac. M. Karasińska. Poznań 1990; *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*. Wrocław 2008; *Gdzie baba siada mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław 2012.

zmartwychwstania albo, myśląc inaczej, przebudzenia duchowego – w sensie, jaki najsilniej wybrzmiał za sprawą słynnej w swoim czasie książki Anthony’ego de Mello²². Zielona trawa, witalna nawet wtedy, gdy bywa przykryta ciężkim śniegiem, szybko odzyskująca formę pod wpływem zmiany temperatury, to zapowiedź jutra, nadziei na wiosnę, życia wygrywającego zapasy z zimą. Nieprzypadkowo pewnie polska średniowieczna pieśń zaduszna zaczyna się od dystychu:

Dusza z ciała wyleciała
Na zielonej łące stała²³

Łąka z tego tekstu, interpretowana jako miejsce oczekiwania na dalszą wędrówkę w zaświaty i nawiązująca do psalmicznych obrazów zielonego pastwiska²⁴, stanowi także obraz roślinnego życia. Łąka i trawy jest u Miłobędzkiej całkiem sporo; np. w poematowym, rozlewnym utworze o incipicie „kurtyna, trud odsłaniania kurtyny” z tomu *Wykaz treści* częścią projektowanej scenografii staje się dywan-łąka („ostatni zza kulisy wypada zielony, zwinięty dywan który się rozwija – jak łąka?”, M 176), a pomyślane małe domy są „zarośnięte w środku trawą” (M 182). Badająca pozaludzki świat Miłobędzka w wierszu o incipicie „przez którą widzi” w tomie *Imiastowy* (2000) frapująco pyta „czy zielono być trawą?” (M 232), otwierając tym samym w potencjalnym czytelniku ciekawość podszytą wyobraźnią, za sprawą której dekonstrukcji podlega ludzka aksjologia i logika. W matrycy zdania „czy dobrze być trawą?” w miejscu przysłowka określającego jakość bycia został umieszczony taki, który łączy się z ludzką percepcją tej rośliny, dzięki czemu w głowie czytelnika może się pojawić twórcze pytanie związane z fenomenem bycia zielonym/a, a więc przede wszystkim zawierającym chlorofil, barwnik umożliwiający fotosyntezę. Jak to jest być trawą? By takie pytanie wybrzmiało, konieczna wydaje się spora doza empatii i ludzkiej dojrzałości, bez której niewykonalne staje się wychylenie poza własną perspektywę. Miłobędzka, miłośnicie zespolona ze światem nieludzkim, z tomu na tom nie tyle coraz lepiej, ile za każdym razem inaczej próbuje „wyjść z siebie”. Ta kolokwialna formuła, oznaczająca zarazem utratę panowania nad sobą, wściekłość, jak i ogromne staranie, by coś osiągnąć, dobrze opisuje ponawiane przez poetkę próby rozumienia fenomenu roślinnego żywiołu. Poczynając od cyklu *Anaglify*, w którym wstydlivy podmiot ukrył się za obrazami własnych obserwacji, każdy kolejny zbiór wierszy przynosi nowy sposób pytania o roślinne życie i jego związki z historią mówiącej w tych wierszach osoby.

Gdy czyta się poezję Miłobędzkiej chronologicznie, nie sposób nie dostrzec wagi symptomatycznie zatytułowanego tomu *Pokreune* (1970), w którym wiersze *Roślinne* i *Chlorofil* stanowią mikrodyptyk otwierający zbiór. Anna Kałuża, interpretując pierwszy z wymienionych utworów, dojrzała wpisana weń „nieukierunkowaną i niekumulatywną koncepcję życia”²⁵, nie wspominała jednak, iż przy-

²² A. de Mello, *Przebudzenie*. Przygot. do druku J. F. Stroud. Przeł. B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1996.

²³ T. Michałowska, *Polskie pieśni i dialogi eschatologiczne*. W: *Średniowiecze*. Warszawa 1995, s. 512.

²⁴ Zob. *ibidem*, s. 515–516.

²⁵ A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka: aludzkie*. W: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji*

miotnikowa ogólność tytułu oddaje także wyjątkowość organizmów zajmujących się fotosyntezą. Żywiol roślinny nie jest tym samym, czym mógłby być żywiol zwierzęcy czy nawet ludzki. W pogoni za rozstrzygnięciem interpretacyjnym zgubiła się gdzieś specyfika, unikalność egzystencji bytów czerpiących energię z ziemi, światła i powietrza. W wierszu *Roślinne* Miłobędzka, używając form nijakich („karmiło, co miało urodzić”, „będzie szło coraz głębiej”, M 57), wywołuje efekt narracji bezpodmiotowej. *Roślinne* „coś” rozwija się, rozplenia i rozmnaża, trochę przypomina nieustannie pracującą fabrykę życia. „Drgający kłęb”, „zielony miąsz” to wyrażenia oddające nieokreśloność roślinnej potencji, dlatego Kałuża może słusznie napisać, iż utwór *Roślinne* jest „próbą przybliżenia się do tego, co ulega ciągłym przemianom i nie zastężyło jeszcze w materię [...]”²⁶. Nie mogą się jednak zgodzić, iż chodzi tutaj o dowolne życie. Miłobędzka ewidentnie ma na myśli życie roślin, które jako jedyne na ziemi potrafią nakarmić się światłem i tym samym stanowią podstawę wszelkiego innego istnienia – każdy organizm oddychający tlenem lub odżywiający się (roślinożerca lub mięsożerca) zaciąga u nich dług nie do spłacenia. Może dlatego w wygłosie tekstu pojawia się zdanie „tylko są – gospodarzami w sobie [...]” (M 57), przekazujące to, jak podmiot widzi roślinne, co wyraźnie adresuje partykuła „tylko”, pomniejszająca możliwość kontaktu z mistrzami fotosyntezy. Obserwujemy także, iż pozycje człowieka oraz zwierząt okazują się pozycjami gości w świecie, do którego zapraszają rośliny. Miłobędzka na etapie tomu *Pokrewne* postrzega roślinne jako rodzaj siły, pozbawionej inteligencji w rozumieniu kierunku i celu działania, co stoi w dużej sprzeczności z dzisiejszą wiedzą na temat zdolności i możliwości roślin²⁷. Może temu służy zdepersonalizowana forma trzeciej osoby liczby pojedynczej lub mnogiej (to/ono, one)? Rzeczywiście, w efekcie czytelnik doznaje wrażenia kontaktu z bezosobową siłą, która się pomnaża. Każdy, kto patrzył na rośliny, uprawiał je lub żył z nimi pod jednym dachem, wie jednak, że – mimo podobieństw – na bardzo podstawowym poziomie pojedyncze egzemplarze różnią się między sobą. Nawet dwa okazy tego samego gatunku mają inny pokrój, inną liczbę liści, odmienne odcienie zieleni. Dlatego *Roślinne* wydaje mi się ucieczką przed rośliną w uogólnieniu, poszukiwaniem idei roślinnego.

Utworem dopełniającym inicjalny wiersz z tomu *Pokrewne* jest *Chlorofil*, którego centralny temat to repetycja, odtworzenie w sztucznym materiale mechaniki życia. Ramę tekstu zbudowano w oparciu o pytanie retoryczne „jak to (można) powtórzyć?”, a pomiędzy jej ramionami Miłobędzka umieściła opis eksperymentu, za sprawą którego doznanie „bycia rośliną” zostaje ujęzykowane, przepuszczone przez pryzmat (specyficznej) sytuacji człowieka. Bo jak inaczej objaśnić takie zdania o charakterze skargi: „To rośnięcie płaskie na boki, jakie to męczące. Ciągle

Jarostawa Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej. Kraków 2008, s. 195.

²⁶ *Ibidem*, s. 193.

²⁷ Na temat zdolności roślin do odbioru bodźców, ale też ich różnorodnych umiejętności, wynikających z konieczności przystosowania się do zmiany warunków życia, nazywanych także roślinną inteligencją, piszą D. Chamovitz (*Zmysłowe życie roślin. Podręczny atlas zmysłów*. Przeł. D. Wójtowicz. Warszawa 2012) czy M. Maeterlinck (*Inteligencja kwiatów*. Przeł. F. Miranda. Kraków 2017).

zginanie łodyg w łuki niepodtrzymujące niczego” (M 58)? Kolejne utwory tomu przynoszą dowody na istotność kontekstu roślinnego, najbujniej rozplenionego właśnie w tym zbiorze. Przedstawienia roślin, utrwalone w języku, łączą się z tematami dyktowanymi przez ludzką kondycję. Żywiół roślinny wyraźnie dominuje, nasycając sobą metafory, frazy, ale też całe duże sekwencje obrazowe. Miłobędzka testuje tytułowe pokrewieństwo, sprawdzając, na ile roślinny sposób bycia, prze-filtrowany przez ludzki sposób jego rozumienia, można wykorzystać do wyrażenia własnej sytuacji. Dlatego w wierszu *Dom* w zgodzie z intuicjami Gastona Bachelarda²⁸ struktura siedziby człowieka przypomina pień drzewa:

Trzyma mnie w swoim wnętrzu, nisko od korzeni do ciemności drzewa mój cień jego ruchem, cieniem, a pory roku pędzą w gestwinę. Dotykam pierwszych ścian przez grubość lat, przez życia ubiegłe do kory, między kołyską i drzwiami w drewno twarde wryty przepływ. Ze skraju, z drgnienia ma wejście jedyne: wysoko po skórze drze płomieni do szumu w kołowrót zieleni, aż skrzypią ramiona. Gdzie dotknie polany, wyřębu w pamięci? [M 72]

Pisząca o związkach tego, co drzewne, z tym, co domowe i cielesne, Maja Jarnuszkiewicz zaakcentowała przenikanie się wymienionych sfer ze sobą, co dało według niej efekt zaskakującego zespolenia, skutkujący rozmnożeniem znaczeń i ich nakładaniem się na siebie²⁹. Obrośnięty szeregiem mitów kulturowych i sztywnych schematów obraz domu jako kolebki ludzkiego rozwoju został poddany w wierszu Miłobędzkiej przewartościowaniu. Już inicjalna fraza „Trzyma mnie w swoim wnętrzu” zadziwia swoją ambiwalencją. To z jednej strony opis aktu obejmowania, chronienia, a z drugiej uwięzienia, zatrzymania w ciemności, wyjście z niej dokonuje się za sprawą połączenia metaforyki domu i drzewa, przez „kołowrót zieleni”, który, przypominając trochę drzwi obrotowe, wpisuje dom w ruch zamierania i odradzania się. Mnie natomiast zastanawia wygłos utworu w formie pytania („Gdzie dotknie polany, wyřębu w pamięci?”) ze względu na występowanie trudnego w kontekście domowym obrazu pnia, czyli resztki po żywym drzewie. „Wyrąb w pamięci” wydaje się tym jej fragmentem, który psychoanaliza nazywa wypartym, odciętym, wypchniętym ze świadomości w akcie obrony siebie³⁰.

Poszukując roślinnych tekstów w tomie *Pokrewne*, nie sposób ominąć wiersz *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna*, gdzie obraz kwitnącego drzewa skontrastowany został z fazą przekwitania i zawiązywania się owoców („Z białości ponad ogród czarną słyszę jabłkami zawężloną w kwiaty, przez śnieg nagłe odbywam zielenie”, M 74; podkreśl. B. M.-F.). Kontakt z drzewem w ciągłym ruchu, pod dyktando siły wegetacji pozwala na akt autoanalizy, na wgląd w intymną sferę własną, na obudzenie wiosny w środku zimy, o czym komunikuje podmiot: „przez śnieg nagłe odbywam zielenie”. Wygłosowe zdanie ujęte w cudzysłów, sugę-

²⁸ Na związki pokroju drzewa z budową ciała ludzkiego oraz strukturą domu (z piwnicą, częścią mieszkalną i strychem) wskazywał G. Bachelard (*Dom rodzinny i dom oniryczny*. Przeł. A. Tatariewicz. W: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Wybór H. Chudak. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Przedm. J. Błoński. Warszawa 1975, s. 320–321, 329).

²⁹ M. Jarnuszkiewicz, *Roślinne – cielesne – domowe. O kilku wierszach Krystyny Miłobędzkiej*. „Fragile. Pismo Kulturalne” 2020, nr 1/2, s. 70–80.

³⁰ Zob. *Wyparcie*. Hasło w: J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*. Pod kierunkiem D. Lagache’a. Przeł. E. Modzelewska, E. Wojciechowska. Warszawa 1996, s. 368–372.

rujący jakiś rodzaj dystansu do tego, co jest w nim wyrażone, ewidentnie nawiązuje do rytmu i leksyki modlitwy kierowanej do Matki Boskiej. Zdanie „Zdarzyłaś mi ogród, w którym jestem dzieckiem, w śniegu cała, jabłek pełna i zakwitająca” (M 74) – ujawnia marzenie o symultanicznym wydarzeniu się zjawisk rozłączonych w czasie. Kwitnienie poprzedza owocowanie, choć owoc to tak naprawdę konsekwencja zapyłonego kwiatu, natomiast tutaj synchronicznie występują sygnały kilku pór roku: zimowy śnieg, jesienne owocowanie i wiosenne kwitnienie. Ta cudowna koincydencja wydaje się efektem uruchomienia dziecięcej optyki, zgodnie z którą niemożliwe staje się możliwe.

Pozostając jeszcze chwilę przy roślinie zaproszonej do tego tekstu, należy zauważyć, iż wybór jabłoni jest silnie kulturowo nacechowany. Święte drzewo Gallow, źródło zakazanego owocu z ogrodu Eden, ale także po prostu gatunek, którego owoce, nasiona i korę ludzie wykorzystują od wieków – to kontekst uruchamiany przez wiersz Miłobędzkiej. Roślinne w człowieku byłoby jakąś formą reakcji na widoczną, obserwowaną zmienność organizmów fotosyntezujących, ich wegetacyjny taniec w rytm słońca i pór roku. Pomimo tego, iż rośliny z reguły pozostają przez całe życie w tym samym miejscu, przytwierdzone do podłoża korzeniami, rok po roku przechodzą cykl od wypuszczania liści, przez kwitnienie, owocowanie, aż do zimowego zamierania. Oczywiście, dotyczy to roślin umiarkowanej strefy klimatycznej, które dużo wyraźniej niż tropikalne – wiecznie zielone, hodowane przez nas w mieszkaniach – zaznaczają swoją coroczną metamorfozę. Zgodnie z typologią Arystotelesa roślinna część duszy ujawnia się we wzroście, pobieraniu pokarmu i rozmnażaniu, czyli w najbardziej podstawowych przejawach wszelkiego życia. Dopiero na tej podstawie nadbudowują się funkcje nazywane przez filozofa zmysłowymi (zwierzęcymi) i rozumnymi (ludzkimi)³¹. Oczywiście, Stagiryta nie mógł wiedzieć tego, co mozolnie odkrywa nauka dopiero dzisiaj, że rośliny czują, komunikują się, silnie reagują na różnorakie bodźce. „Ta jabłoni” z tekstu Miłobędzkiej oznacza figurę „korzenia życia”, najważniejszej, twórczo dziecięcej zdolności do powtarzanej wciąż odnowy. Poetka wiąże ją też z konkretnym, pamiętanym drzewem z dzieciństwa:

Ta jabłoni to jedyna na świecie jabłoni ogrodu mego dzieciństwa w Margoninie. [...] Zespolenie z tą jabłonią to nie tylko zespolenie z innym. Najpierw z sobą (mnie dorosłej ze mną dzieckiem?)³²

Z utworem *Ta jabłoni we mnie odkąd się zaczyna* w tomie *Pokrewne* sąsiaduje wiersz *Matka*, w którym również frapująco zaznacza się roślinne obrazowanie związane z wegetacyjnym kołowrotem. Podmiot tego utworu mówi:

Jesteś – moje gniazdo na pamięć, naszej ciemności trawa wspólna, z siebie tajemnej dałaś mi wyjść, okruch mroczny w wirowanie światła.

Ty nie znasz swej wielkości, twoje ziarno niepojęte, nam na kiełek w głębi ciebie porzucone. Jesteś – między nasieniem i głodem, jesteś – ogród przybywający tobą bez tchu.

Stworzenia twoje znaczysz żarem, w siebie nachylasz czarne złoża, nimi splonąłś do sosen, do

³¹ Arystoteles, *O duszy*. Przekł., wstęp, przypisy, skorowidz P. Siwek. [Wyd. 2]. Warszawa 1988, s. 79–86.

³² K. Miłobędzka, *tyle tego Ty*. W: *znikam jestem*, s. 62.

sarny, teraz wybuchają z ciebie, pierwszym ogniem liżą twoje ślady, w pióropuszcach stajesz i w skrzydłach.

Jesteś – drzewem w owocu zanim pakiem, kwiatem jeszcze korzeniem, zacznem, pęknięciem w kamieniu, własnym chwytem z dna, czy czułaś wszystko?

Jesteś wokół mnie, kiedy nazwać cię nie potrafię, pierwszy liść pokazałaś, rozwarłaś lato naupał i cień, a we mnie były złączone, jesienie swoje dźwigasz, a mnie lęk o czerwie, o czerwienie, coraz ciałniej w serce. I nie umiem ciebie z mojej zimy wyprowadzić.

Biegło uwieźło Twoje w Tobie zaplątane, Ty Ciebie moje w krag swój rozpoczynasz, nieustający krag swój zataczasz we mnie, wieczny szelest. [M 75]

Związek matki i córki z tego wiersza, ale także z innych tekstów poetki, został silnie ufundowany na metaforyce organicznej – za jej sprawą prywatna mitologia łączy się z symboliką i obrazowaniem charakterystycznymi dla archetypowych wyobrażeń macierzyństwa (kompleks Wielkiej Matki). Sama Miłobędzka, po latach komentująca ów tekst, zwróciła uwagę na własną młodzieńczą bezczelność, dzięki której pozwoliła sobie na utożsamienie swojej matki z całą naturą, choć już idee bycia dzieckiem wobec świata przyrody uznała za wciąż aktualną³³. Symptomatyczne wydaje się pięciokrotne powtórzenie drugiej osoby czasownika „być”, szczególnie ciekawe w poezji kogoś, kto programowo komplikuje własne „jestem”, jak choćby w króciutkich tekstach z tomu *dwanaście wierszy w kolorze* (2012): „połamane poskręcane [j e s t e m] / gdzie mi tam do twojego [j e s t e ś]” lub „[JA?] / mnie już nie może bardziej nie być”³⁴. O problematyczności kategorii podmiotowych w tej poezji tak pisała Ewelina Suszek:

Kwestia podmiotowości w poezji Krystyny Miłobędzkiej jest nader złożona, a „rozpaczliwa gramatyka ja”³⁵, wariacje wokół „najbardziej szaleńczego zaimka”³⁶ oraz potęgowanie i kontaminacja postaci podmiotowych³⁷ prowadzą do zdumiewająco różnych lektur. Interpretatorzy tej twórczości wysuwają rozmaite, często sprzeczne ze sobą wnioski. Z jednej strony bowiem wskazują na „wyraźny projekt tożsamościowy”³⁸, realizację „ja” sylleptycznego³⁹, silną podmiotowość⁴⁰, „wielokrotny auto-

³³ Miłobędzka (*konieczność mówienia nowych*. W: *znikam jestem*, s. 16) komentuje: „To utożsamienie własnej matki z całą naturą jest zwykłą młodzieńczą bezczelnością, którą wtedy miałam. Dobrze się czyta, ładnie słyszy. Są tu i niecodzienne słowa, i uroczysty ton. Czy można o ogromie i wspaniałości natury mówić inaczej, nie czując się jej dzieckiem? Czy w ogóle można o tym mówić? Ale przecież pragnienie ogarnięcia, zrozumienia niejasnej całości, w której się jest, nigdy człowieka nie opuszcza”.

³⁴ K. Miłobędzka: *** (*połamane poskręcane jestem...*); *** (*JA?...*). M 358, 259. W nawias klamrowy ujęto słowa, które w tekście oryginalnym są zapisane niebieską czcionką, a w nawias kwadratowy – czerwoną.

³⁵ Określenie A. Kałuży (*Więcej matki*. W zb.: *Wielogłos*, s. 239).

³⁶ Określenie T. Karpowicza (*Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy* [Oak Park / Puszczykowo / Oak Park]. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka. Oprac., przygot. materiałów do druku J. Borowiec. Wrocław 2011, s. 199).

³⁷ Zob. Bogalecki, *op. cit.*, s. 490–491.

³⁸ K. Kuczyńska-Koschany, *Po krzyku, przed wierszem. O zapisach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*. Rec.: K. Miłobędzka, *Po krzyku*. Wrocław 2024. W zb.: *Wielogłos*, s. 225.

³⁹ Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*. W zb.: *jw.*, s. 421–422.

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 422–423.

portret⁴¹, a nawet dziecięcy i twórczy egocentryzm⁴². Z drugiej natomiast – zwracają uwagę na autoportret zaprzeczony⁴³, brak autoidentyfikacji, ogołoconą z jednostkowych atrybutów „jaźń medytująca”⁴⁴, podkreślają ahumanistyczny charakter twórczości⁴⁵, dynamiczną, rozproszoną, wycofaną, pozbawioną stabilnej podstawy, wręcz „roztartą na pył” podmiotowość oraz skulone i niepewne, ale jednak wychylające się ku światu „ja”⁴⁶.

Organiczne metafory z wiersza *Matka* w takim kontekście znaczą dodatkowo – i to niekoniecznie bezwzględnie pozytywnie. Splątanie matki i córki, wypowiedziane za pomocą figur roślinnych, ale także mineralnych, otwiera ten tekst na sferę chthoniczną oraz umożliwia stawianie pytań związanych z pochodzeniem każdej podmiotowości, wynikającej z bezpiecznej relacji z pierwszym opiekunem, najczęściej rodzicielką. Potęgą lirycznego „ty”, jego początkowa ambiwalencja⁴⁷, zupełnie przysłania liryczne „ja”, które oddaje się litanijnej nieomal pochwalie własnego źródła. Wegetacyjny ruch, w jaki uwikłany czuje się podmiot, oraz kosmiczna perspektywa uruchamiana poprzez frazy typu: „okruch mroczny w wirowanie światła”, „w siebie nachylasz czarne złoża”, „w pióropuszcach stajesz i w skrzydłach”, pozwalają myśleć o adresatce tekstu nie tylko jako o ludzkiej matce, ale także jako o sile, z której każda ludzka matka bierze moc rodzenia i opiekowania się swoim potomstwem. Wiele spośród opisujących ją obrazów czerpie potencjał ze znajomości metamorfozy, jakiej podlegają rośliny, poczynając od ziarna, przez kiełek, pąk, kwiat, aż po owoc. Wygłosowy „wieczny szelest” można czytać jako uznanie udziału podmiotu w procesach przemiany, cichy dźwięk potwierdzający włączenie osoby ludzkiej w cykl życia, jakim ona sama podlega, ale też które może obserwować, przyglądając się organicznemu światu.

Analizowane trzy utwory *Dom*, *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* i *Matka* (oraz dyptyk *Roślinne* i *Chlorofil*) pozwalają uchwycić zasadę tomu *Pokrewne*, w którym za pośrednictwem celowo stosowanych zabiegów językowych (komplikowanie

⁴¹ J. Gładziel-Wójcik, „...zapisać siebie siebie”. O poezji „metacodziennej” Krystyny Miłobędzkiej. W zb.: *Wielogłos*, s. 473.

⁴² Zob. *Umknąć z języka*. Z K. Miłobędzką rozmawiają E. Obrębowska-Piasecka i V. Szostak (wypowiedź A. Falkiewiczza). W zb.: jw., s. 641.

⁴³ Zob. A. Kałuża, *Prezentacje Ja: „żadna i liczna”*. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*. [Red. P. Śliwiński]. Poznań 2008, s. 111.

⁴⁴ Zob. J. Giza-Stępień, *Przed wierszem, po krzyku, po-słowie?* Rec.: K. Miłobędzka, *Po krzyku*. Wrocław 2024. W zb.: *Wielogłos*, s. 201–202. – Kałuża, *Więcej matki*, s. 240–241. – A. Świeściak, *Gubione, ngliste, przejryste*. Rec.: K. Miłobędzka, *gubione*. Wrocław 2008. W zb.: jw., s. 295.

⁴⁵ Zob. J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*. „Przestrzenie Teorii” nr 28 (2017), s. 208–209.

⁴⁶ E. Suszek, *Przeźrocyste. „U-bywanie” i „u-chodzenie”*. W: *Figuracje braku i nieobecności*. Miłobędzka, Białoszewski, Koziół. Kraków 2020, s. 85–86. Na temat wycofanego, ale zorientowanego na poznanie „ja” zob. J. Guttorow, *Powrót?* W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 16. – M. Larek, *Nie. O pewnym aspekcie poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W zb.: jw., s. 70. – E. Winiecka: *Prze-czytać niezapisane – lektura niemożliwa?* W zb.: jw., s. 35–50; *Lingua defectiva, czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. W zb.: *Wielogłos*, s. 462. – Bogalecki, *op. cit.*, s. 58. – Świeściak, *op. cit.*, s. 295. – A. Zasepa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Wrocław 2016, s. 169–178.

⁴⁷ Liryczne „ty” jest zarazem gniazdem (bezpieczeństwem, przynależnością, źródłem pokarmu) i głodem (brakiem).

składni, rozrywanie stałych połączeń frazeologicznych na rzecz nowych, zaskakujących) ujawniona została łączność ludzkiego podmiotu ze światem pozaludzkim. Gdyby podtrzymywać metaforę słojuw drzewa w myśleniu o tych wierszach, tom *Pokrewne* byłby szczególnie dobrym rokiem dla twórczej miazgi poezji. Kolejne zbiory przynoszą powolne upraszczanie dykcji Miłobędzkiej, choć wciąż wybrzmiewa w nich charakterystyczna dla poetki ambiwalencja w zakresie relacji z językiem. Z jednej strony obserwujemy mocowanie się z nim, próby przechytrzenia go, wypowiedzenia treści bardziej skomplikowanych niż wpisane weń schematy poznawcze, z drugiej strony mimo wszystko te próby muszą choć częściowo się nie powieść i zaprowadzić tę poezję w stronę hermetycznej niezrozumiałości lub uproszczenia innego typu. *Summa summarum*, uciekając przed pułapkami języka, Miłobędzka wpada w inne, zastawione przez siebie.

W kolejnym (po zbiorze *Pokrewne*) tomie *Dom, pokarmy* (1975) w wierszu zaczynającym się od słów „Pajęczyny, kurz” dwukrotnie pojawia się ciekawe pytanie retoryczne, ujawniające związki refleksji metajęzykowej, wpisanej w tę poezję, z roślinną problematyką. Miłobędzka zastanawia się: „Jakimi słowami mam do ciebie mówić? Drzewami mówić?” (M 130). W wygłosie jak echo powróci jeszcze raz pytanie „Drzewami mówić?” w kontekście znużenia językiem nazywanym „gadką szmatką”, czyli mową bez sensu, pustą, niewiele komunikującą. Dwukrotnie przywołane tajemnicze zdanie odwołuje się do pojęcia „drzewa”, które ze względu na swoje rzeczywiste odniesienie w postaci żywej rośliny o monumentalnym pokroju i charakterystycznej budowie, zestawianej z sylwetką człowieka, ale też wykorzystywanej jako „zasadniczy element licznych mitów kreacyjnych i modeli wszechświata, w szczególności tych powstających w społecznościach funkcjonujących już w ramach rozgałęzionych struktur hierarchicznych”⁴⁸, sprawia, że „mówienie drzewami” staje się antytezą pustego mówienia. Gdyby prześledzić kolejne użycia tej formuły, okazałoby się, iż poetka jest wyjątkowo wierna idei drzewnej mowy, którą zdarza się jej przekształcać, badając jej różne możliwości. W wierszu o incipicie „próbowałam siebie powiedzieć całym lasem” z tomu *gubione* (2008) napisała:

próbowałam siebie powiedzieć całym lasem
 chciało się powiedzieć synem, wnukiem
 mówiło siebie słońcem, wiatrem
 chmurą [M 341]

Incjalny wers z racji jego pierwszoosobowego charakteru odcina się od reszty trzeciosobowego tekstu. „Ja” staje naprzeciw świata i jego sił, takich jak żywioły, ale też genetyczna sztafeta. Słowo „las” czytać można jako sygnał podmiotowej złożoności, dla jej określenia natomiast potrzebny okazuje się niezwykle skomplikowany leśny organizm. Zresztą czasownik „próbowałam” oznacza działanie niekoniecznie zakończone sukcesem, raczej drogę, na której, póki się żyje, zawsze się jest. Z kolei w mocno konceptualnym i stylizowanym na dziecięcą zabawkę

⁴⁸ R. Mabej, *Drewniane manekiny, Kult drzew. W: Roślinny kabaret. Botanika i wyobraźnia*. Przeł. M. Witkowska. Warszawa 2018, s. 67.

tomie *dwanaście wierszy w kolorze*, w utworze o incipicie „(mówiące mnie drzewo?)” odnaleźć można wyznaczenie odwracające antropocentryczny porządek:

(mówiące mnie drzewo?)
z ilu drzew < t o j e d n o > widzę?
wreszcie raz powiedzieć
< w i d z e > [M 366]⁴⁹

Podmiot tych wierszy wcześniej pytał o możliwość mówienia drzewami, czyli wyrażania tego, co istotne. Dalej, by przedstawić własną mozaikową strukturę⁵⁰, używał pomocy lasu. I w końcu następuje odwrócenie. To nie „ja” mówi, to ono jest mówione, a podmiotem staje się drzewo, choć Miłobędzka nie byłaby Miłobędzką, gdyby i w tej sytuacji nie skomplikowała wypowiedzi ponad miarę. Mogłaby przecież napisać „drzewo mnie mówi”, sytuując w pozycji podmiotu roślinę, ona jednak posługuje się lubianym przez siebie imiesłowem, formą odczasownikową, która łączy potencję określeń rzeczownika, nazywających cechy i stany osób oraz rzeczy, ze smakiem działania, związanym z grupą orzeczenia. Wypowiadające podmiot drzewo, mimo znaku zapytania i nawiasu, sugerujących niepewność tej konstatacji, pełni funkcję lustra, to dzięki niemu można potwierdzić własne istnienie, oprzeć się na drzewnej sile i stałości w swoim ludzkim rozedrganiu. Tekst dotyczy również problemu postrzegania i związanych z nim błędów, wynikających z pośpiechu, a także schematów, jakie każdy z nas w ciągu całego swojego życia wypracowuje, by szybciej reagować na to, co zjawia się w polu widzenia. Miłobędzka upomina się o dostrzeżenie tego jednego, konkretnego drzewa, zaniepokojona, iż nigdy nie widzimy dość uważnie, zawsze posiłkując się protezami uprzedzeń, wcześniejszej wiedzy i przeszłych doświadczeń. Marzenie o możliwości zobaczenia „tego jednego drzewa” zderza się z niedoskonałością ludzkich zmysłów, które rejestrują tylko wycinek wieloaspektowej i ruchliwej rzeczywistości, jaką jest żywa roślina, pozostająca w nieustannym dialogu ze środowiskiem (pogoda, gleba, zwierzętami i innymi roślinami) oraz będąca w trakcie permanentnej metamorfozy, co wynika z ruchu wegetacji, ale też z kolei życia tego konkretnego organizmu. Trud patrzenia na ciągle zmieniające się drzewo finezyjnie opisał Friedrich Nietzsche:

nie jesteśmy dostatecznie subtelni, by dostrzec przepływ najprawdopodobniej absolutnego stawania się; wieczne istnieje jedynie dzięki naszym prymitywnym zmysłom, które ujmują i sprowadzają rzeczy do tego, co wspólne, podczas gdy w tej formie nic nie istnieje. Drzewo jest w każdej chwili czymś innym, my zaś mówimy o formie, ponieważ nie jesteśmy w stanie uchwycić subtelności absolutnego ruchu⁵¹.

⁴⁹ W nawias ostrokątny ujęto słowa, które w tekście oryginalnym są zapisane zieloną czcionką.

⁵⁰ Metafory mozaiki w odniesieniu do podmiotowości wpisanej w wiersze Miłobędzkiej używa Bogalecki (*op. cit.*, s. 413).

⁵¹ Cyt. za: R. Barthes, *Teoria tekstu*. W zb.: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. Wyd. 2, zmien. i popr. T. 4, cz. 2. Kraków 1996, s. 208 (przeł. A. Milecki).

Nietzscheańska obserwacja sytuuje się blisko przekonania Miłobędzkiej o konieczności nieustannego ścigania się z ruchliwością życia⁵². Szukając u poetki kolejnych tekstów istotnie wychylonych w roślinną stronę, na pewno nie można przeoczyć dwóch niedużych utworów z tomu *Po krzyku*. W pierwszym z nich – o incipicie „nie masz imienia, nie masz miejsca” – zaakcentowana została bezimiennosc pozaludzkiej rzeczywistości:

nie masz imienia, nie masz miejsca
mów do siebie piasku, trawo

plączesz?
kto słyszał plączącą łąkę? [M 276]

Wygłosowe pytania o charakterze retorycznym akcentują ludzki sposób postrzegania świata nieludzkiego, którego konstytutywną cechą wydaje się używanie kategorii związanych z człowieczym trybem istnienia w odniesieniu do – w tym przypadku – łąki, czyli zbiorowiska różnych roślin oraz związanych z nimi odmiennych organizmów. Prosta antropomorfizacja „plącząca łąka” pozwala w sposób emocjonalny, czyli łączący silną relacją, mówić o tym obiekcie przyrodniczym. To nie jest łąka rozumiana jako obiekt estetyczny, biologiczny czy scalony z topografią danego terenu, Miłobędzka akcentuje inną jej jakość – zaprasza do wejścia w empatyczną interakcję z terenem porośniętym przede wszystkim trawą. Jednocześnie czytelnik musi zauważyć, że jego ludzki świat jest podobny do świata roślin, którym na ogół odmawia się uczuciowości i tym sposobem unika się potencjalnych dylematów natury etycznej⁵³. Oczywiście, łąka nie zapłaci tak jak człowiek, ale w akcie wychylenia w jej stronę – poprzez błąd natury logicznej, jaki staje się podstawą metafory⁵⁴ – zyskujemy afektywny, pełen empatii stosunek do rzeczywistości nieludzkiej, jaką ona reprezentuje. Miłobędzka za chwilę, w tym samym tomie, w wierszu o incipicie „nie jestem dalej ani bliżej”, wypowie znamienity szereg słów: „matko dziecino sestro trawo!” (M 278). Za jego sprawą pośród określeń związanych z ludzkimi relacjami umieszczona została roślina. Ten zabieg poetycki można rozumieć co najmniej dwojako – albo w kontekście zrównywania wartości świata ludzkiego i pozaludzkiego, albo jako hiperboliczną pochwałę istnienia roślinnego, dla specyfiki którego brakuje po prostu słów. Przytoczony przeze mnie wers do-

⁵² Suszek (*Szybkość, pośpiech, kompresja*, s. 60) rozpoznaje, że ruch w poezji Miłobędzkiej: „trak-
towany jest niczym najgłębsza zasada życia: »W kołysce świata / jesteś, w wirze przemiany!« [...] liryka zaś – w mniemaniu poetki – jest wiedzą o nim [...], jego zapisem, a nawet próbą stawiania się nim”. Sama Miłobędzka (*w biegu szukam słów*, s. 31) tak mówiła o swoim rozumieniu związku życia i ruchu: „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”.

⁵³ Ciekawy tekst literacki podejmujący wątek powinności etycznych wobec rośliny to krótki esej J. Kotta, zatytułowany *Aloes (Aloes. Dzienniki i mate szkice*. Wyd. 2, przejr. przez autora. Warszawa 1997). O sztuce, która korzysta z roślin, także eksperymentując na nich, pisała M. Baka w książce *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu* (Wyd. 2. Poznań 2012).

⁵⁴ Tak W. Forajter (*Wśród tropów i figur*. W zb.: *Retoryka*. Red. nauk. M. Barłowska, A. Budzyńska-Daca, P. Wilczek. Warszawa 2008, s. 116) komentuje konstatacje R. Jakobsona na temat metonimii i metafory: „U podstaw mowy poetyckiej stoi więc błąd, zaś funkcja estetyczna stanowi niewłaściwe – z punktu widzenia tzw. normy językowej – użycie słowa [...]”.

myka dwustrofową całość, traktującą o enigmatycznie naszkicowanej potencji o cechach macierzyńskich, boginicznych (bez początku i końca, ani bliska ani daleka, nie do wyrażenia). W tym kontekście ostatnie słowo w wierszu użyte w formie wołacza – „trawo” – znaczy dodatkowo, jako nazwa rośliny o niebywalej, wręcz niezniszczalnej witalności.

Na szczególną uwagę z racji podejmowania roślinnego tematu zasługuje także utwór o incipicie „Jestem” z ważnego dla poetki tomu *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* (1992), w którym uwidacznia się status podmiotu tej poezji, wchodzącego w symbiotyczne więzi z innymi oraz światem, a przez to pozostającego w ciągłym tańcu zgodnie z regułami gry „pojawiam się i znikam”⁵⁵. Sama autorka tak skomentowała genezę i znaczenie wiersza:

Zdarzone i zapisane w 1982 roku w jesieni, w pierwszej jesieni stanu wojennego. Przyjechałam do chorej matki, do domu nad rzeką, w którym w młodości przez lata mieszkałam. Popatrzyłam przez otwarte okno [...]. Pisany na skrawkach udartego papieru, w wielkim pośpiechu, tak mówił się bez zatrzymania cały tekst, bez jednej poprawki. (Pisany bez myśli o pisaniu. Bez myśli o czymkolwiek.)

Jestem. I kropka. To cała tajemnica szczęśliwego życia. I zen o tym mówi, i Jan od Krzyża. To dane jest nam wszystkim po to, żebyśmy wiedzieli, jakimi moglibyśmy być. Jakimi powinniśmy być. „Cała ale całej nigdzie nie ma”. Stracić siebie to zyskać siebie. I... – duża kropka⁵⁶.

Ów utwór odsłania moment doświadczenia „ogromnego my”⁵⁷, które związać można z działalnością Solidarności, aktami dobroczynności i samopomocy, z wielkim narodowym poruszeniem, jakie wydarzyło się w efekcie ogłoszenia w Polsce stanu wojennego w grudniu 1981. Dla poetki to moment szczególnie ważny, o czym świadczy cały tom *Pamiętam*, ujawniający zanurzenie w doświadczeniu wspólnotowym⁵⁸. Jego istotną częścią stał się wówczas udział w obrzędach mszy świętej. Opowiada o tym wiersz zaczynający się od słów „to jest ogromne my”:

to jest ogromne my w którym rodzisz się drugi raz w życiu

tak wygląda

tak oddycha

tak mówi

mówi my, klęczy my, wstaje my, śpiewa my (nie zapomnij tej sierpniowej mszy w zajezdni przy Wejherowskiej)

jesteś my [M 192]

O sile owego doświadczenia wspólnotowego dobitnie mówi też tekst o incipicie „Ogromne my, w którym staję pierwszy raz w życiu” (M 194–197). Pomędzy wier-

⁵⁵ Książka, złożona z zapisów czterech wieczorów autorskich poetki, nosi znamieny tytuł *znikam jestem*, świetnie oddający naturę podmiotowej instancji jej wierszy.

⁵⁶ Miłobędzka, *tyle tego Ty*, s. 65–66.

⁵⁷ Określenie „ogromne my” pochodzi z wierszy Miłobędzkiej o incipitach „to jest ogromne my” (M 192) oraz „Ogromne my” (M 194).

⁵⁸ Miłobędzka (*tyle tego Ty*, s. 63) wspominała: „Solidarność dla mnie i dla wielu to przede wszystkim czas »Wielkiej Wspólnoty«. Wielki czas wspólnoty. Nie tylko okropność stanu wojennego”.

szami o ogromnym, wspólnotowym „my” znajduje się w tomie utwór zaczynający się od słowa „Jestem”, pochwała doznania „bycia współ-”. Co szczególnie ciekawe w odniesieniu do wątków roślinnych, wśród wielu dookreśleń wspólnotowego doznania występują także przymiotniki „współzielona” i „współdrzewna”, ale także „współpłynna z rzeką” (M 193). Podmiot tego wiersza wydaje się specjalizować we współistnieniu, byciu wespół z innym bytem czy bytami (również pozaludzki- mi), we wchodzeniu w relację przypominającą symbiozę. Radosne poczucie istnienia wyrażone po prostu za pomocą pierwszej osoby czasownika „być”, tak rzadkiej w poezji Miłobędzkiej, to przypuszczalnie moment zespolenia z odmiennym stworzeniem, które wypełnia jakąś kluczową lukę w konstytucji podmiotu. Poetka, komentująca ten wiersz, powołała się na skrajnie różne tradycje duchowe – buddyzm zen i mistykę chrześcijańską, w których pojawia się moment opróżniania siebie z ego, czemu towarzyszą zupełnie odrębne wyobrażenia skutków tego aktu. Wydaje mi się jednak, że w wierszach Miłobędzkiej nieustanne poszukiwanie, zaślanianie, negowanie siebie ma niekoniecznie duchową proveniencję, wiążąc się silnie z figurą matki, z doznaniem bycia częścią macierzyńskiej całości, z której bezpieczne wyjście owocuje stabilną tożsamością. Charakterystyczne dla owej poezji i podmiotu tych wierszy przekonanie o niezbędności umniejszania własnego „ja”, jak choćby w utworze o incipicie „jestem do znikania” kończącym się znaczącym wyznaniem „jestem wszystkim czego nie mam / furtką bez ogrodu” (M 312), stoi w sprzeczności z nieustannie ponawianymi tom po tomie, wiersz po wierszu aktami wypowiedzania siebie, zszywania z kawałków, wsłuchiwania się we własny, często wewnętrznie sprzeczny głos. Ważną rolę we wskazanym procesie odgrywają rośliny, których bezsłowna i trwała obecność przypomina o pełnych podstawach życia, kojarząc się z nieugiętością istnienia, o jakiej Miłobędzka mówiła z wielkim szacunkiem:

Wierzę w „nieugięte życie”, w to, że ono bez moich decyzji mnie poniesie, poprowadzi. Nie wiem, ocali, zniszczy, wszystko jedno. Trzeba się tylko dać nieść. Najgorzej mieć pomysł na siebie, bo wtedy coś, co mnie w tej chwili spotyka, uważam za dobre albo złe – a przecież nie wiem, nie znam dalszego ciągu. Nie można wykalkulować swojego życia, wymyślić siebie naprzód. Nie bardzo rozumiem ludzi, którzy martwią się przyszłością albo oglądają się do tyłu.

[...] Jesteśmy przeznaczeni do znikania⁵⁹.

Filozofia wyrażona w przywołanym fragmencie łączy ufność wobec życiowej siły z fatalistycznym lub może tylko realistycznym przekonaniem o ludzkiej skończoności. Zdanie „Jesteśmy przeznaczeni do znikania” jak echo przywołuje inne, już przeze mnie analizowane, powtarzane przez poetkę – „Na każdym obrazku zastąpi mnie trawa”. Rośliny – których witalność i samożywność stały się pokarmem dla ludzkiej wyobraźni, wypowiadającej się poprzez mityczne obrazy i obrzędowe rytuały – w wierszach Miłobędzkiej ratują przed rozpaczą, ucząc, jak nieustannie powtarzać cykl odnowy⁶⁰, próbować, będąc sobą, wyjść poza sie-

⁵⁹ Krystyna. *Trud odślaniania*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: Borowiec, *op. cit.*, s. 21.

⁶⁰ O nim Miłobędzka (*w biegu szukam słów*, s. 35) pisze: „Rodzenie, umieranie, rodzenie, umieranie – ten nieustanny ruch życia obejmuje nas i wszystko, co istnieje. Ciąg zmieniających się

bie⁶¹, szukając właśnie w języku zagubionej furtki do ogrodu. Neoawangardowy charakter tej twórczości pozwala uznać właśnie język za pełnoprawnego bohatera poetyckiego *theatrum*. Bardzo trafnie o statusie słowa w poezji autorki tomu *wszystkowiedze* (2000) pisał Jakub Skurtys:

Za materialnym, somatycznym lub biologicznym ujęciem języka idzie zatem wiersz rozumiany jako równorzędny byt, jako wydarzenie się pewnej formy życia, nie zaś językowo spetryfikowana relacja o czymś. W pełni koresponduje to z głównym założeniem całej poezji Miłobędzkiej: pisania nie o czymś, ale pisania czegoś/siebie, współ z czymś/kimś, pisania o próbach zdania relacji z samego zapisu jako ułomnego zdarzenia życia⁶².

język jest nie tylko niedoskonałą konstrukcją rozumu, która nie pozwala nigdy zrozumieć innego świata, ale że jest on również organicznym sposobem istnienia, bliskim oddechowi i ciału, i że zdając relację z jego niemożliwości, piszemy zarazem o fundamentalnej płaszczyźnie porozumienia z tym, co jest języka pozbawione⁶³.

Sama poetka podobnie mówiła o swoim pisaniu, spajając język z resztą ciała:

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 czułością z innym⁶⁴.

Bardzo źle zdaję sobie sprawę z własnych zmysłów. Uważam, że mam je trochę w słabym stanie. Jestem w tym nieuważna, nieporządna. Kiedy zapisuje, to koncentruję się na tym, w jaki sposób świat do mnie dociera. Wtedy wiem, że to bardziej widzę, to słyszę, a to dotykam. Pewnie przez tę koncentrację zmysły tak często występują w mojej poezji. Na co dzień mam złe stosunki z własnym ciałem⁶⁵.

Tak komentowana poezja jawi się jako szczególna ścieżka integracji porządku myśli i związanego z nim słowa z porządkiem somatycznym, w którym język stanowi organ ciała. Mowa, chociaż zdaje się ograniczać, a nawet dręczyć podmiot, staje się równocześnie formą ekspresji jedynej w swoim rodzaju, niepowtarzalnego fenomenu życia, jakim jest „ja” liryczne tych wierszy. I wprawdzie podmiot celowo domyślny owej poezji wielokrotnie akcentuje własną nieistotność, jednak jego wybory stylistyczne i formalne dowodzą, że powoli godzi się ze sobą. Droga twórcza Miłobędzkiej prowadząca od wysoce skomplikowanych, czasem bardzo hermetycznych wierszy lingwistycznych, przez zabawy w rodzaju tomów *wszystkowiedze* czy *dwanaście wierszy w kolorze*, aż do ostatnich wyciszonych, medytacyjnych miniatur snuje historię kogoś, kto cały czas poszukuje języka, by zasłonić siebie, wypowiadając siebie⁶⁶. Jedno ze wspomnień poetki doskonale

pokoień, ciąg przemian. »W ciągu ro i ro« rodzenia i rodzenia się, czy »roz«, które nazywamy rozwojem, dzieje się każde życie. Nieprzerwany krąg »teraz wieczności«, która jest tu, na ziemi. Innej wieczności nie znam. Innej pewnie nie mamy”.

⁶¹ Zob. *ibidem*, s. 26: „[...] każdy piszący jest ograniczony sobą i tylko próbuje poza siebie za każdym razem troszeczkę wychodzić”. Podkreśl. B. M.-F.

⁶² Skurtys, *op. cit.*, s. 211.

⁶³ *Ibidem*, s. 218.

⁶⁴ *Jesteś samo śpiewa*, s. 7.

⁶⁵ *Po drugiej stronie słów*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W zb.: *Wielogłos*, s. 652.

⁶⁶ Autorka mówiła w wywiadzie: „Niecierpliwie się własnym pisaniem. W jakiejś chwili formy zapisu wyczerpują się dla mnie, nie mieszczą się w nich albo najzwyczajniej mnie nudzą. Wtedy staram się nawet nie tyle coś przekraczać, ile robić inaczej. Staram się podpatrzeć sam sposób

obrazuje charakterystyczny dla jej twórczości paradoks – na zdjęciu naturalnym jej twarz pozostała zamazana, co Miłobędzka uznała za swój najlepszy portret, ponieważ równocześnie jest na nim widoczna i nie jest⁶⁷. To „migotanie” wpisane w tytuł jednej z książek autorki – *znikam jestem*, egzystencjalny trzepot pozwala wrócić do pierwszego chronologicznie cyklu, w którym wiersz o kaktusach, roślinach o przekształconych w kolce liściach, stanowił obrazowy ekwiwalent własnej wstydlivosti. Ludzka, wewnętrznie skonfliktowana tożsamość, pełna luk i pęknięć⁶⁸, odnajduje ukojenie w aktach solidarności z wszelkim stworzeniem, w kontakcie z podstawami istnienia, uosobianymi przez rośliny. Miłobędzka z godnym podziwu uporem raz po raz powraca do tych towarzyszy, a może przede wszystkim gospodarzy żywego świata, by próbować ich szczególność i inność zrozumieć, ale także by w kontakcie z tematem roślin nieustannie ponawiać zawsze skazane na częściową porażkę próby wypowiedzenia własnego „jestem”⁶⁹. Język, jeden z głównych bohaterów tych wierszy, dotkliwie oddziela ludzkie podmioty od reszty świata, lecz stanowi również na prawach instynktu lub biologicznego przymusu drogę do spotkania z wszystkim stworzeniem i doznania solidarności z nim⁷⁰. Jak świetnie ujmuje kwestię pokrewieństwa Tadeusz Nyczek:

Jeżeli jestem fragmentem świata – a jestem, bo się na tym świecie urodziłam – to wszystko, co tego świata dotyczy, jest mi pokrewne. A jeśli pokrewne, to jest częścią mnie.

Jeśli jest się elementem kosmosu, nie tylko ja mówię, ale i mną mówi. Bywam i nadawcą, i przekaznikiem. Jest coś zastanawiającego w tym, że człowiek bez większego trudu, niejako organicznie, potrafi naśladować głosy natury⁷¹.

bycia poezji i żartobliwie zapytać, gdzie to się znajduje. [...] Myślę, że każda twórczość jest przekraczaniem tego, co zastane, i przekraczaniem samego siebie. Nawet bardziej samego siebie” (*Po drugiej stronie słów*, s. 647–648).

⁶⁷ Zob. *W stronę Wschodu*. Z K. Miłobędzką rozmawia J. Borowiec. W: Borowiec, *op. cit.*, s. 180: „Wiem, że tam jestem, byłam, a jednocześnie mnie nie ma – jakby puste miejsce. Może właśnie taki powinien być mój portret?”

⁶⁸ K. Miłobędzka często akcentuje własne przekonanie o problemach z ludzkim „ja”. W rozmowie z M. Rybak (*Bez tytułu*. W zb.: *Wielogłos*, s. 673–674) powiedziała: „Stałam w oknie i nie wiedziałam, gdzie się kończy rama, a gdzie się zaczynam ja. To niebycie i zarazem najszcześniejsze istnienie. Im bardziej się znika, tym bardziej się jest. To jest cała tajemnica szczęśliwego życia, która jest różnie nazywana w różnych religiach. [...] Bo z tym ludzkim »ja« jest zawsze straszny kłopot. Dopiero jak się siebie, czyli tego »grzechu ja«, człowiek pozbędzie na chwilę, wtedy jest szczęśliwy. Nic nie musi. Wszystko samo się dzieje”.

⁶⁹ K. Miłobędzka w rozmowie z J. Sobolewską (*Chwila wielkiego święta*. W zb.: *Wielogłos*, s. 696) stwierdziła: „Czasem jednak zdarzają się chwile, że prowadzi mnie język, że jakieś słowo jest szybsze od tego, co pomyślę, co zobacze, ale to są rzadkie spotkania, kiedy język coś za mnie sam załatwia”. Zob. też *Po drugiej stronie słów*, s. 651 (podkreśl. B. M.-F.): „Najbardziej chodziło mi o to, żeby jakoś zrozumieć stwory dookoła. I siebie stwora. [...] To pozbywanie się siebie jest bardzo szczęśliwe. Tylko to się rzadko zdarza.

To, co jest dookoła mnie, jest całkowicie ode mnie niezależne. Samoistność tego jest wspianała. Jednak w momencie zapisania znowu pojawia się ja – zapisując, znowu znalazłam siebie. Nie jest tak, że to się samo zapisało”.

⁷⁰ Miłobędzka (*tytuł tego Ty*, s. 63) pisała: „Może zdarzy się nam kiedyś solidarność z wszystkim stworzeniem? Tak jak zdarzyły się nam lata ludzkiej solidarności? Solidarności ludzi?”

⁷¹ T. Nyczek, *Mikromakro*. W zb.: *Miłobędzka wielokrotnie*, s. 176.

Abstract

BEATA MYTYCH-FORAJTER University of Silesia, Katowice
ORCID: 0000-0002-0588-2087

CLINGING TO THE WORD "TREE" KRYSZYNA MIŁOBĘDZKA'S BIOPHILIA

The paper offers a proposal to synthesise the floral motifs in Krystyna Miłobędzka's poetry. An analysis of such verses and themes leads to forming a conclusion that the speaking subject employs these motifs to express the need to stick to the inhuman sphere, but also the belief into the power and immortality of plants. The balance between weak/invincible grass and power/changeability of a tree forms in the poems a poetics of relation with the plant element. The biophilia, which is inscribed into Miłobędzka's pieces, also shows the aporias that lay at the foundation of her identity construction.