

Karolina Górniak, Katarzyna Kuchowicz

MOTYWY ROŚLINNE W „ANAGLIFACH” KRYSTYNY MIŁOBĘDZKIEJ

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydany w roku 1960 tom *Anaglify* to debiut jednej z najważniejszych postaci w polskiej poezji powojennej. Skromny objętościowo zbiór Krystyny Miłobędzkiej, który liczy zaledwie 23 krótkie prozy poetyckie, okazał się wystąpieniem oryginalnym, zapowiadającym późniejsze dokonania autorki *Po krzyku*. Miłobędzka już w pierwszych utworach proponuje czytelnikowi swoisty rodzaj kontemplacji świata poprzez język. Ten ostatni jest u poetki skondensowany, eliptyczny i, jak chciałby Ezra Pound, „naładowany znaczeniem do ostatecznych granic”¹. Interpretator stanąć musi zatem w obliczu wyboru i niemożności ogarnięcia całego spektrum znaczeń ewokowanych przez poezję Miłobędzkiej, a w przypadku *Anaglifów* jest to zadanie szczególnie trudne, ponieważ „[*Anaglify* – przyp. K. K., K. G.] są sugestią całości, której nie ma”². Celem artykułu, wbrew cytowanemu Adamowi Poprawie, jest próba całościowego spojrzenia na tom, rozpoznanie, scharakteryzowanie i wydobycie jednego z ważniejszych trzonów tematycznych *Anaglifów*, jakim są motywy roślinne. Warto zaznaczyć, iż problematyka roślinna nie została do tej pory należycie omówiona zarówno w kontekście debiutanckiego tomu Miłobędzkiej, jak i całej jej twórczości.

Generowana przez topikę flory problematyka to jedna z podstaw wizji świata wyłaniająca się z tekstów Krystyny Miłobędzkiej. Wizja ta z jednej strony wpisuje się w tendencje, ku którym skłaniała się poezja polska na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, z drugiej zaś – z perspektywy dzisiejszego czytelnika – okazuje się propozycją nader indywidualną. Jednocześnie Miłobędzka zabiera głos w dyskusji na temat relacji człowieka z przyrodą, której wielowiekowa tradycja ma źródła zarówno w filozofii greckiej, jak i w religiach Dalekiego Wschodu.

Biorąc pod uwagę realia twórcze epoki, śmiało można mówić o debiutanckim tomie Miłobędzkiej w kontekście przemian polskiej poezji, które były konsekwencją wydarzeń roku 1956. Zmierzch socrealizmu w sztuce i polityczna odwilż zaowoco-

¹ E. Pound, *ABC czytania*, tłum. K. Biskupski [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, red. Z. Łapiński, Warszawa 1983, s. 48.

² A. Poprawa, *Na początku było inne. Anaglify* [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 100.

wały silnym wśród poetów pragnieniem powrotu do konkretności, do rzeczywistości percypowanej w codziennym doświadczeniu. Tę ostatnią postrzegano jako gwarant zdolności człowieka do odróżniania prawdy od fałszu. Ewokacja zwyczajnych, „nie-poetyckich”, dobrze znanych elementów rzeczywistości rozumiana była jako antidotum na zakłamaną obraz świata, który proponował socrealizm³. Po 1956 roku na literacką scenę wkracza nowa generacja, nazwana później pokoleniem „Współczesności”. Zaliczyć do tego grona można także urodzoną w 1932 roku Krystynę Miłobędzką. Jednym z najważniejszych wyróżników formacji był zwrot ku konkretowi⁴, który można zaobserwować również w *Anaglifach*. Nic też nie stoi na przeszkodzie, aby debiut poetki rozpatrywać w świetle tak ważnych książek tamtych lat, jak *Hermes, pies i gwiazda* Zbigniewa Herberta⁵ czy *Obroty rzeczy* Mirona Białoszewskiego⁶.

Poezję przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych cechuje wychylenie ku doświadczeniom zmysłowym, otwartość na świat widzialny we wszystkich jego aspektach, a także próba przyjęcia perspektywy bytów innych niż człowiek – tych, których nie dotyczą dylematy moralne czy pytanie o prawdę. Tego typu oczyszczenie percepcji miało być próbą dotarcia do rzeczy samych w sobie. Zwrócenie uwagi na jednostkowość i niepowtarzalność świata było także elementem protestu przeciwko ujmowaniu człowieka wyłącznie jako elementu zbiorowości oraz podporządkowaniu jego indywidualności potrzebom i racjom społeczeństwa komunistycznego. Strategię obserwowania rzeczywistości z wielu różnych perspektyw można rozumieć po latach jako reakcję na odgórnie przyjęty i jedynie słuszny porządek świata, panujący po wschodniej stronie żelaznej kurtyny.

Poeci darzyli szczególnym zainteresowaniem byty, które – jak w otwierającym *Anaglify* tekście Miłobędzkiej – „istnieją w sposób nie budzący wątpliwości” (1)⁷. Zalicza do nich poetka rośliny, ale również zwierzęta czy upersonifikowane przedmioty. Wśród innych głosów poetyckich dotyczących „powrotu do konkretności” w latach sześćdziesiątych tom ten wyróżnia się specyficznym rodzajem postrzegania, a raczej

³ Ożywczy gest powrotu do rzeczywistości widziany był przez przedstawicieli drugiej strony jako swoista zdrada prawdziwej „poetyckości”, o czym świadczy spór Juliana Przybosa z „turpistami” i „nihilistami” – por. A. Skrendo, *Dwaj nihilisci: Przybos i Różewicz*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3, ss. 235–241.

⁴ Por. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1968*, Warszawa 1998, ss. 140–232; Z. Jarosiński, *Literatura lat 1945–1975*, Warszawa 1996, ss. 98–100, 119–121; J. Sławiński, *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980* [w:] idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, ss. 95–120.

⁵ Na zbieżności między *Anaglifami* a drugim tomem poetyckim Herberta zwrócił już uwagę Jacek Gutorow (*Glif* [w:] *Krystyna Miłobędzka. Wielogłos*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012, ss. 18–19).

⁶ Por. K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, ss. 5–6. Twórczość Krystyny Miłobędzkiej oraz trzech wspomnianych poetów omawia także Elżbieta Winięcka – por. E. Winięcka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012. Piotr Sobolczyk dokonał zestawienia poetyki Miłobędzkiej z twórczością Białoszewskiego – por. P. Sobolczyk, *Jaki lingwizm? Miłobędzka – Białoszewski*, „Kresy” 2007, nr 1–2, ss. 110–116.

⁷ W artykule przyjęto numerację utworów zgodną z porządkiem tomu: od (1) do (23). Wszystkie cytaty podawane za wydaniem: K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010, ss. 9–31.

poetyckiego badania rzeczywistości. Da się je określić jako perspektywę dziecięcą⁸, ale można tu mówić również o określonej postawie filozoficznej, opartej na redukcji fenomenologicznej i idei jedności wszystkich bytów.

Podejrzliwość wobec percepcji i sugestii poszukiwania istoty rzeczy zawarta została już w tytule, który jest udaną próbą metaforycznego przeniesienia pojęcia z dziedziny fotografii na obszar poezji⁹. Anaglif można uznać za określenie autorskiej formy quasi-gatunkowej¹⁰. Interpretator staje przed koniecznością zdefiniowania go jako gatunku poetyckiego i odniesienia terminu do wszystkich utworów tomu, choć należy podkreślić roboczy i jednorazowy charakter tego efemerycznego quasi-gatunku, który nie doczekał się teoretycznego opracowania. Lektura tomu pozwala określić anaglif jako krótką formę o charakterze prozy poetyckiej, będącą studium wybranego elementu rzeczywistości (fenomenu, bytu) i ukierunkowaną na jego opis – tak, jak jawi się w autorskiej świadomości. Najważniejszym chwytem poetyckiego anaglifów jest ujęcie istoty opisywanego zjawiska poprzez nałożenie się dwóch perspektyw: spojrzenia na rzeczy takie, jakimi te się jawią, oraz refleksji poetyckiej. Nieprzystawalność dwóch wizji pozwala na dojrzenie pomiędzy nimi szczeliny, w której uważny obserwator dostrzec może istotę.

Niewielka objętość tomu oraz spójność tematyczna, formalna i kompozycyjna *Anaglifów* przemawiają za tym, by traktować zbiór Miłobędzkiej jako całość, nawet jeśli powstała ona dopiero w trakcie późniejszej edycji tomu¹¹. Utwory pozostawione bez tytułów można uznać za zestaw anaglifów czy może raczej jeden anaglif – zbiór poszczególnych warstw jakiegoś zunifikowanego wizerunku świata widzialnego. Wszystkie obrazy, ujęte całościowo, dają złudzenie oglądania rzeczywistości takiej, jaką jest ona naprawdę – a więc pełnić mają tę samą funkcję, co warstwy składające się na obraz trójwymiarowy.

Na dwadzieścia trzy anaglify interesująca nas flora pojawia się aż w dziewięciu utworach (1, 2, 3, 10, 12, 14, 15, 19, 22), a w sześciu element przyrody jest dominujący (2, 3, 10, 12, 14, 22). Chociaż obok tekstów roślinnych w *Anaglifach* znajdują się także utwory poświęcone innym nie-ludzkim bytom, to wydaje się, że Miłobędz-

⁸ Por. P. Bogalecki, *Nedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.

⁹ Anaglif to rodzaj rysunku lub fotografii stereoskopowej, dający złudzenie obrazu trójwymiarowego. Powstaje podczas oglądania (poprzez filtr w postaci okularów) dwóch przesuniętych względem siebie obrazów o różnych barwach. Por. hasło *anaglif*[w:] H. Latoś, *100 słów o fotografii*, Warszawa 1976, s. 15.

¹⁰ Inwencja autorki w tej kwestii jest pokrewna tej, którą znamy z twórczości Tymoteusza Karpowicza (przyjaciela i jednego z mistrzów Miłobędzkiej), autora takich quasi-gatunków, jak paralaksa czy wiersz-*alfa*. Z anaglifem w szczególności sposób koresponduje pierwszy z wymienionych gatunków Karpowicza, w którym nowa jakość znaczeniowa jest efektem nałożenia na siebie dwóch niewspółmiernych obrazów poetyckich. U Karpowicza są to teksty sprzed lat, które podlegają autorskiej reinterpretacji, zaś u Miłobędzkiej nałożone zostają dwie płaszczyzny: „ja” i „świat” – por. „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak* [w:] *Krystyna Miłobędzka. Wielogłos*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012, ss. 599–611.

¹¹ Przeciwnego zdania był Adam Poprawa – por. A. Poprawa, op. cit., s. 100 i n.

ka pozostaje w największym stopniu wrażliwa właśnie na świat roślin i ich szczególny, pozornie oddalony od człowieka rodzaj egzystencji¹². Roślina interesuje poetkę jako byt i istota, a nie jako literacki symbol. Flora nie jest zwykłym przedmiotem poetyckiego namysłu, lecz wchodzi w rolę podmiotu, pełnoprawnego bohatera lirycznego. Nawet gdy autorka pochyła się nad konkretną rośliną, to zawsze ujmuje ją jako przedstawiciela pewnej klasy bytów. Być może wynika to z chęci podkreślenia faktu, że w świecie roślin rządzą reguły współistnienia i zbiorowego doświadczania, które powinny obowiązywać także ludzi. *Homo sapiens* jednak nie jest wystarczająco wrażliwy i empatyczny, aby dostrzec podobieństwo sytuacji egzystencjalnej człowieka i rośliny, dlatego domeną jego aktywności jest przemoc wobec innych istnień. W utworach roślinnych, które znalazły się w *Anaglifach*, uderza właśnie krzywda, jakiej doznaje przyroda pod wpływem działań człowieka:

Wyschnięty jaśmin wyspuje się do gorącej wody. Poparzone kwiaty starają się utrzymać na powierzchni [...]. Więc toną powoli, osiadają na dnie. (10)

Wchodzi się do wnętrza owocu, jednym rozcięciem odkrywa rzędy nasion i one jeszcze żywe albo dopiero żywe widzą nóż w opuszczonej ręce. Potem same zostają w ciemności ziemi. (22)

Postawę podmiotu lirycznego określić można jako badawczą, epistemiczną, ale też przynoszącą cierpienie bytom, z którymi człowiek wchodzi w interakcje. Dobrą ilustracją tej tezy jest zapis poetycki¹³ numer 10 – wrzucany do wrzątku jaśmin doznaje poparzeń i tonie. Jest to niezwykle czytelny chwyt antropomorfizacji, odsyłający do idei podobieństwa wszystkich bytów, która pojawia się już u Parmenidesa¹⁴ i znajduje swoją kontynuację w filozofii nowożytnej¹⁵. Podobną wizję przyrody można odnaleźć też w pismach Maurycego Maeterlincka, który w *Inteligencji kwiatów* stara się udowodnić „pęd życia wegetatywnego ku światłu i świadomości”, jakim cechuje się flora¹⁶. Chociaż belgijski dramaturg skupia się na aspektach przyrodoznawczych,

¹² Por: „Jestem zawsze na pozycji stworzenia, które najmniej o rzeczywistości mogłoby powiedzieć” – „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”..., s. 601.

¹³ Tym terminem swoje utwory najchętniej określa Krystyna Miłobędzka – por. K. Kuczyńska-Koschany, *Po krzyku, przed wierszem. O zapiskach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*, „Polonistyka” 2008, nr 4, ss. 13–17.

¹⁴ Jedność była tą z cech bytu, którą zauważył Parmenides. Uważał on, że „jedyną zatem prawdą jest byt, który nie powstał, nie ginie, jest niezmienny, nieruchomy, równy, kulisty i jeden; wszystko inne jest czczą nazwą” – G. Reale, *Mysł starożytna*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2003, s. 55. Warto dodać, że dopiero Zenon i Melissos podjęli szersze te rozważania, a koncepcja Jedni pojawia się w myśli jońskich filozofów przyrody i we wszystkich szkołach monistycznych. Substancjalna jedność bytu sugeruje tożsamość jego istoty.

¹⁵ Sytuacja egzystencjalna i jedność istotowości bytów przywodzi na myśl koncepcję Wielkiego Łańcucha Bytów, którego intelektualne losy prześledził Arthur O. Lovejoy – por. A. Lovejoy, *Wielki łańcuch bytu*, tłum. A. Przybyłowski, Gdańsk 2009.

¹⁶ M. Maeterlinck, *Inteligencja kwiatów*, tłum. F. Mirandola, Lwów–Poznań 1922, s. 3.

opisując szczegółowo sposoby rozsiewania zarodków, w jakich specjalizują się kwiaty, to jednak podkreśla bytowanie roślin podobne do ludzkiego: „[...] idea piękna, radości życia, środki czarowania, oraz upodobania estetyczne kwiatów zbliżone są bardzo do naszych”¹⁷. Pisma Maeterlincka pozostają w korespondencji z myślą Artura Schopenhauera, a w dalszej linii – Fryderyka Nietzschego. Obaj filozofowie inspirowali się religiami Dalekiego Wschodu, w szczególności buddyzmem, skąd zaczerpnęli idee palingenezy oraz hylozoizmu obecne w myśli Belga.

Przypisywanie zdolności duchowych całej materii, a więc także przyrodzie, pojawia się w utworach Miłobędzkiej w mocno przetworzonej wersji. Poetka próbuje nie tyle pokazać życiodajną siłę tkwiącą w naturze, co odnaleźć pierwiastek wspólny dla ludzi i roślin. W przeciwieństwie do Maeterlincka autorka *Anaglifów* unika porównań przyrody do ludzi, raczej dokonuje przeniesienia na całą przyrodę cech i stanów postrzeganych jako charakterystyczne dla człowieka.

Niezwykle ważne jest, że odkrycie pulsującego w roślinach życia, tak analogicznego do ludzkiego („nasiona żywe widzą”), budzi w podmiocie przerażenie – rozcinająca owoc ręka wdziera się weń gwałtem i chociaż obraz noża wzmacnia przekaz, to dłoń jest już opuszczona (22), nakryta w momencie, który jednocześnie jest zbrodnią i poznaniem, co przywodzi na myśl Księgę Rodzaju i biblijne zerwanie owocu z Drzewa Poznania. Motyw cierpienia zadawanego roślinom przez człowieka pojawia się także w zapisie poetyckim numer 2 – przerażone kaktusy mają zostać pozbawione kolców. Chociaż zabieg ma „sprawiać ulgę”, to niechybnie zmusza, by „wymyślić im [kaktusom – przyp. K. K., K. G.] nową nazwę botaniczną” i jest rodzajem przemocy stosowanej wobec roślin. Nowa nazwa otwiera szeroki kontekst pytań o istotę kaktusa, ale także skłania do refleksji nad materią języka i jego przystawianiem do rzeczywistości. Próba rozstrzygnięcia korelacji między denotatem a denotacją ma w filozofii niezwykle długą tradycję. Szczególną uwagę zwraca średniowieczny spór o uniwersalia i zwrot językowy, jaki nastąpił w XX wieku. Wydaje się jednak, że Miłobędzka nie stawia pytań filozoficznych *sensu stricto*, raczej pozostaje w obrębie kodu świadomości potocznej, który Andrzej Stoff przypisuje właśnie motywice roślinnej¹⁸. Bo chociaż gest ponownego nazywania może być postrzegany jako zmiana rdzenia egzystencji, to wydaje się, że zmiana fizyczna nie ma dla poetki znaczenia innego niż umowne, o czym przekonuje sytuacja liryczna naszkicowana w utworze numer 3:

Dopóki róża jest kwiatem, najważniejsze są powierzchnie: róża czerwona, aksamitna, pulsująca ciemnymi żyłkami. Potem najważniejszy staje się zapach. Dzięki niemu można ocalać od śmierci całe pola róż [...]. (3)

Zastosowany w tym zapisie poetyckim chwyt synekdochy i przedstawienie zapachu róży jako całego kwiatu ociera się zarówno o wątek zadawania cierpienia, jak

¹⁷ Ibidem, ss. 70–71.

¹⁸ Por. A. Stoff, *Problematyka teoretyczna funkcjonowania motywów roślinnych w utworach literackich* [w:] *Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997, ss. 9–22.

i o pytania o istotę. Ocalenie, którego dokonuje się, gromadząc róże „w aluminiowych bańkach” (3) jest pozorne, wymaga bowiem zerwania i przetworzenia kwiatu. Zgodnie z rytmem wegetacji jest to sztuczne podtrzymywanie życia, które nie licuje z prawdziwym bytowaniem, a co więcej: jest wbrew naturze, wyznaczającej czas wzrostu i umierania. Mimo wszystko to jednak zapach, z natury bardziej efemeryczny niż sam kwiat, okazuje się trwalszy i skutecznie zastępuje różę, nawet w fizycznym jej kształcie.

Ani nazwa, ani materia jako takie nie mają w *Anaglifach* większego znaczenia. W tomie nieustannie poszukuje się istoty, pierwiastka życia, które jest udziałem przyrody zarówno ożywionej, jak i nieożywionej. Rośliny w debiutanckim tomie Miłobędzkiej nie tylko egzystują na wzór człowieczy, ale także obdarzone są cechami i uczuciami typowo ludzkimi. Można zaryzykować stwierdzenie, że jest to rodzaj hylozoistycznego monizmu, jaki zdaniem Jerzego Kwiatkowskiego można dostrzec w utworach Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej¹⁹. Podobne wątki można dostrzec także w otwierającej *Anaglify* prozie poetyckiej – obraz szyby i kreślenia na niej wzorów pojawia się u Jasnorzewskiej w *Seansie szyb* z tomu *Profil Białej Damy* oraz *Szkicowniku poetyckim*²⁰. Obie artystki sięgają po motyw szyby jako płaszczyzny dzielącej światy. Za każdym razem warunki atmosferyczne umożliwiają malowanie na szkle, a wśród rysunków można odnaleźć rośliny. Jasnorzewska skłania się jednak ku palingenezie²¹, podczas gdy Miłobędzka poszukuje analogii między człowiekiem a rośliną. W tym celu została wyeksponowana przez autorkę *Anaglifów* samotność i częstokroć towarzysząca jej śmierć. U Jasnorzewskiej także można znaleźć podobne motywy, między innymi w *Jesieni z Surowego jedwabiu*, jednak między poetkami zachodzi zasadnicza różnica – Miłobędzka w przeciwieństwie do Pawlikowskiej nie traktuje flory jako symbolu wyrażającego ludzkie uczucia. Znamiennym przykładem jest tu oczywiście agawa (14), która w otoczeniu kaktusów, róż i jaśminu jawi się jako byt szczególnie pojedynczy, a jej samotna – z ludzkiego punktu widzenia – egzystencja jest tym, na czym zasadza się jej istota:

Agawa żyje trzysta lat. Żyje bardzo długo ponieważ nie umie chodzić – to znaczy nie może spotkać żadnej innej agawy. (14)

Skazanie na samotność wynika jednak z pewnego rodzaju upośledzenia sukulenta, który nie potrafi chodzić. Wprowadza to wątpliwość, czy aby na pewno samotność jest stanem pożądanym i wygodnym dla długowiecznej agawy. Ceną za długowieczność jest samotność, ale czy jest to życie szczęśliwe?

Motyw osamotnienia pojawia się także w zapisach poetyckich numer 22 oraz 12. Oba utwory wydają się wskazywać, że odosobnienie zawsze jest przyczyną smutku i wyobcowania, co ostatecznie znosi różnicę pomiędzy bytowaniem ludzkim a ro-

¹⁹ Por. J. Kwiatkowski, *Wstęp* [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. LXIII.

²⁰ Por. ibidem, ss. 122, 220.

²¹ Por. ibidem, s. 218.

ślinnym. Warto w tym miejscu zauważyć, że nałożenie na siebie dwóch warstw – zgodnie z charakterem anaglify – uzmysławia, że zarówno człowiek, jak i jego świat (uwieczniony na jednej z klisz) oraz flora (której obraz powstał na drugiej) są przystawalne dzięki nieuchwytnemu, a jednak wyczuwalnemu pierwiastkowi życia. Tego ostatniego nie sposób jednak zdefiniować, choć właśnie dzięki niemu wszystkie istoty podlegają podobnym stanom emocjonalnym.

Jednakże poetyckie anaglify nie tylko ukazują punkty zbieżne – uzmysławiają także różnice, choć, jak w utworze numer 15 wydają się one wyłącznie pozorne:

Im bardziej myśli się o kolibrach, tym trudniej w nie wierzyć. Dlatego kwiaty zamiast głów mają korony, słupki i pręciki. Rosną nie wiedząc nic o owocowaniu i śmierci. (15)

Rośliny Miłobędzkiej nie są w pełni obdarzone świadomością, ich swobodna i ograniczona wyłącznie warunkami biologicznymi wegetacja jest czystym życiem, które pozbawione ingerencji człowieczej byłoby szczęśliwe i pozbawione cierpienia. Ale jednocześnie byłoby istnieniem niepełnym lub nawet nie-istnieniem, jak w przypadku Heideggerowskich „rzeczy pod ręką”. Wymagają one istnienia podmiotu, który uczyni je przedmiotem działania²². W *Anaglifach* nie da się jednak przeprowadzić podziału na rzecz i rozumiejący podmiot, jest raczej tak, że świat roślinny jest zwierciadłem świata ludzkiego. Dopiero obie przestrzenie napełniają egzystencję sensem. Odbicie dokonuje się jednocześnie, a świadomość, która może wydawać się różnicą w bytowaniu, okazuje się złudzeniem. Traktując owocowanie jako okres dojrzewania, można dostrzec czytelną analogię pomiędzy kwiatami a ludźmi. Ci drudzy bowiem także dorastają, nie wiedząc nic o własnej śmierci, która w utworze została przedstawiona pod postacią kolibra, istniejącego w sferze raczej wiary niż doświadczenia²³.

Jednorazowość życia, które wydarza się zawsze tu i teraz, poza świadomością śmierci, pojawia się także w prozie poetyckiej numer 12: „[...] Każdy liść spada osobno. Musi się zastanowić: potem nie będzie już nigdy z niczego spadał” (12). Życie jawi się tutaj jako Kierkegaardowska „choroba na śmierć”; spadanie odbywa się tylko raz: liście muszą się *zastanowić* – choć przecież wiemy, że rośliny są pozbawione wiedzy „o owocowaniu i śmierci” (15) – dobrze wykorzystać jedyną szansę. Jednorazowość oznacza jednak niepowtarzalność, każde doświadczenie sprawia, że nawet powtarzający się cykl od narodzin przez dojrzewanie aż do śmierci, jakiemu podlegają wszystkie istoty, staje się wyjątkowy. Uniwersalizacja egzystencji i nieuchronność śmierci każdego z bytów pojawia się w utworach numer 3, 10, 12,

²² Całą koncepcję bytu omawia szczegółowo Daniel R. Sobota – por. D. R. Sobota, *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, t. 1, *Neokantyzm i fenomenologia*, Bydgoszcz 2012, *szczeg.* s. 370, 376; na temat przestrzeni – por. H. Buczyńska-Garewicz, *Język przestrzeni u Heideggera (cz. 1)*, „Teksty Drugie” 2005, nr 4, ss. 9–28.

²³ Kolibry to najmniejsze i najszybsze z ptaków, jakie żyją na Ziemi. Wielkością mogą przypominać niektóre owady. Wygląd (kolorowe upierzenie, niewielki rozmiar) oraz sposób bytowania związany z kwiatami (zajmują się zbieraniem nektaru i mają udział w zapylaniu kwiatów) tłumaczy ich „pograniczną” tożsamość.

15, 19. Tylko w zapisie poetyckim numer 22 śmierć jest zadawana gwałtem, ale wpływające z wnętrza owocu nasiona wyjątkowo dają nadzieję na nowe życie.

Wątpliwości interpretacyjne rozjaśniają teksty otwierające i zamykające tom, które stanowią klamrę znaczeniową dla problemów przewijających się przez całe *Anaglify*. Przegląd motywów i zagadnień związanych z roślinami rozpatrywany w kontekście kluczowych utworów ukazuje, że płaszczyzną przesunięcia obrazów składających się na tytułowy anaglif uznana może być szyba (1), która ewokuje symbolikę wnętrza/zewnątrz. Otwierający tom zapis poetycki zapowiada treści stanowiące oś tematyczną całego zbioru. Za pomocą synekdoch przywołany jest tu cały katalog bytów, które – zlokalizowane po jednej stronie szyby-płaszczyzny przesunięcia – ujawniają przekonanie o ich jedności. To ostatnie jest jednym z najważniejszych założeń *Anaglifów*. Poetka wciela się tutaj w postać dziecka, które w spontanicznym geście odwzorowuje na pokrytej parą szybie wizerunki fragmentów znanego sobie świata (kot, świerk, człowiek). Nie ma jednak złudzeń, że owe obrazy malowane na szybie to tylko niedoskonałe odwzorowanie ich prawdziwego bytowania. Dzieje się ono w rzeczywistości po drugiej stronie szyby, do której bezpośrednio nie ma dostępu.

Miłobędzka chciałaby za pomocą języka poetyckiego (którego odpowiednikiem może być centralna w tym obrazie szyba) stworzyć katalog równoległe i zbiorowo ujmowanych bytów. Chciałaby zachować chwilową – „dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się” (1) – pewność co do tego, w jaki sposób byty te istnieją – „z zewnątrz i od środka” (1). Jedność można dostrzec tylko po jednej stronie szyby, a nazywanie i spostrzeganie odbywa się wyłącznie z ułomnej, ludzkiej perspektywy i w danym człowiekowi języku, którego zredukować się nie da. Być może dlatego artykułowana wspólnota i istota bytu jest dla wszystkich istnień jednakowa, gdyż została zdefiniowana przez język.

Gdy mówimy o otwierającym tekst utworze, nie sposób pominąć milczeniem utworu zamykającego *Anaglify*, który uogólnia i podsumowuje refleksję prowadzoną w obrębie całego tomu oraz tworzy wraz z pierwszym zapisem tematyczną klamrę. Pióro to znak w oczywisty sposób metapoetycki (podobnie jak szyba), ale dodatkowo trzeba je nazwać fenomenem na pograniczu. Syntetyzują się w nim cechy wszystkich form bytu: zwierzęcej (ptak), roślinnej (lekkość przypominająca płatki kwiatu²⁴), ludzkiej (topos poety-ptaka), a nawet przedmiotowej (pióro jako narzędzie). Ten, kto rysuje na szybie (1) i ten, kto walczy z piórem na końcu tomu (23) to te same osoby, choć nastąpiła redukcja z „my” do „ja”, a efektem tych gestów nie jest już odwzorowana w sztuce konkretność, lecz pustka – „pusty rozmach koła”, „wpada w miękką obręcz bez znaku nadziei” (23). Gniazdo, które „wije się” w zakończeniu utworu, jest zapowiedzią nowych narodzin, znakiem cyklicznego trwania, będącego osią bytowania nie tylko roślin, ale wszystkich stworzeń. Metaforyka okręgów i obręczy znamionuje pewien wspólny dla każdego bytu pierwiastek. Poeta to ten,

²⁴ Miłobędzką wyraźnie fascynują pograniczne formy bytu. Warto zwrócić uwagę na tekst poświęcony kolibrom (15), które w ujęciu poetki sytuują się pomiędzy światem ptasim a królestwem kwiatów.

kto poddaje je uważnej obserwacji i usiłuje uchwycić ów rdzeń istnienia, który jako ludzie dzielimy z roślinami, zwierzętami i przyrodą nieożywioną.

Anaglify to tom o starannie przemyślanej kompozycji, stanowiący spójną całość – minimalistyczną w środkach wyrazu, lecz w pewnym sensie maksymalistyczną w swych ambicjach opowiedzenia o tym, w jaki sposób współistnieje ze sobą ludzkie i nie-ludzkie. Krystyna Miłobędzka stawia pytanie o istotowość, próbuje odkryć pulsujący życiem pierwiastek wszystkich bytów. Przyrodę ożywioną reprezentuje człowiek, nieożywioną – roślina. Ale podział ten nie jest obowiązujący, gdyż całość *Anaglifów* skutecznie przekonuje, że życie może mieć tylko jedną jakość, a cierpienie, samotność i śmierć, określające kondycję człowieka, dotyczą roślin w takiej samej mierze jak ludzi. Nie stosuje tu jednak Miłobędzka sprawdzonej strategii maski, w której zantropomorfizowana flora reprezentuje człowieka. Poetka chce powiedzieć coś istotnego o wspólnocie doświadczeń i ogromie krzywd, przed którym nie chroni nawet odrębność gatunkowa.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1968*, Warszawa 1998.
- Barańczak S., *In statu nascendi* (K. Miłobędzka, „Pokrewne”), „Twórczość” 1971, nr 9.
- Bogałęcki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
- Buczyńska-Garewicz H., *Język przestrzeni u Heideggera*, cz. I, „Teksty Drugie” 2005, nr 4.
- Jarosiński Z., *Literatura lat 1945–1975*, Warszawa 1996.
- Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Krystyna Miłobędzka. *Wielogłos*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Kuczyńska-Koschany K., *Po krzyku, przed wierszem. O zapiskach poetyckich Krystyny Miłobędzkiej*, „Polonistyka” 2008, nr 4.
- Latoś H., *100 słów o fotografii*, Warszawa 1976.
- Literacka symbolika roślin*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1997.
- Lovejoy A. O., *Wielki łańcuch bytu*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2009.
- Maeterlinck M., *Inteligencja kwiatów* [w:] *Inteligencja kwiatów*, tłum. F. Mirandola, Lwów – Poznań 1922.
- Maeterlinck M., *Woń kwiatów* [w:] *Inteligencja kwiatów*, tłum. F. Mirandola, Lwów – Poznań 1922.
- Miłobędzka K., *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010.
- Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
- Pawlikowska-Jasnorzevska M., *Wybór wierszy*, oprac. J. Kwiatkowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998.
- Pound E., *ABC czytania*, tłum. K. Biskupski [w:] *Nowa krytyka. Antologia*, red. Z. Łapiński, Warszawa 1983.

Karolina Górniak, Katarzyna Kuchowicz, *Motywy roślinne w „Anaglifach”...*

Reale G., *Mysł starożytna*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2003.

Skrendo A., *Dwaj nihilisci: Przyboś i Różewicz*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2004, nr 3.

Sławiński J., *Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980* [w:] idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.

Sobolczyk P., *Jaki lingwizm? Miłobędzka – Białoszewski*, „Kresy” 2007, nr 1-2.

Sobota D. R., *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, t. 1, *Neokantyzm i fenomenologia*, Bydgoszcz 2012.

Winięcka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

SUMMARY

PLANT MOTIFS IN „ANAGLIFY” BY KRYSZYNA MIŁOBĘDZKA

The article aims to identify and characterise plant motifs in the volume of prose poetry called *Anaglify* by Krystyna Miłobędzka. The volume represents the return to real beings and things in Polish poetry in the 60s. Texts are chosen and investigated in respect of relations between human existence and vegetation of plants. Interpretation is combined with philosophical context – the unity of beings, derived from Pre-Socratic philosophy and the phenomenological essence. The book by Miłobędzka is found to be a cohesive literary work of a well-planned composition. Analysis revealed that plant motifs constitute a framework of *Anaglify* and the theme of flora plays a leading role in the structure of this volume.