

# „Mówiąc milczę”. Zapisy Krystyny Miłobędzkiej w perspektywie *sound studies* i w projektach intermedialnych

Karolina Górniak-Prasnal\*

doi: 10.24425/rl.2023.148323

**ruch literacki** • R. LXIV • 2023 • Z. 6 (381) PL • literatura – głos – transpozycje

zeszyt pod red. Andrzeja Hejmeja (Uniwersytet Jagielloński)

i Katarzyny Kuci-Kuśmierskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

W badaniach nad poezją Krystyny Miłobędzkiej wiele miejsca poświęcono już wizualności – skłaniają do tego deklaracje samej poetki podkreślającej rolę wyobraźni wzrokowej, „myślenie obrazami”<sup>1</sup>. Może się wydawać, że sfera dźwięku nie stanowi w jej twórczości przedmiotu szczególnej uwagi, a jednak, jak postaram się pokazać w niniejszym tekście, głos, mówienie i cisza mogą stać się ważnymi kluczami interpretacyjnymi zapisów<sup>2</sup> Miłobędzkiej. Celem

\* Karolina Górniak-Prasnal – dr, Uniwersytet Jagielloński.  
ORCID: 0000-0001-5322-2828

<sup>1</sup> Zob. wypowiedź z wywiadu: „Mam wyłącznie pamięć wzrokową, [...] myślę obrazami. To jest zawsze ruchome, ja do tego idę. Powiedziane lub przypomniane nagle jedno słowo, wywołuje cały obraz-tekst” („*Jesteś samo śpiewa*”. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką, rozmawia J. Borowiec, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/8232-jestes-samo-spiewa.html> [dostęp 18.07.2023]) oraz fragment meta-poetyckiego zapisu-manifestu: „Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: przeze mnie biegna. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami” (K. Miłobędzka, [inc. *Zapisać bieg myśli...*], [w:] tejsze, *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław 2010, s. 212).

<sup>2</sup> Badacze nie są zgodni co do tego, jakich określeń gatunkowych używać wobec utworów poetyckich Miłobędzkiej, dlatego tutaj będę stosować nazwę „zapis” (a nie

artykułu jest wstępne scharakteryzowanie wybranych zagadnień, dotyczące poezji autorki *Po krzyku* w kontekście audialnej strony jej tekstów poetyckich. Będą to głosowe, autorskie realizacje zapisów, motywy związane z głosem, dźwiękiem i ciszą w jej utworach z różnych okresów twórczości oraz dwa intermedialne projekty, w których tekst Miłobędzkiej wchodzi w relacje z muzyką.

### **Vox defectiva Miłobędzkiej?**

Aleksandra Kremer, która jako pierwsza poświęciła więcej uwagi kwestii głosu (u) Miłobędzkiej, wychodzi od deklarowanych przez poetkę trudności z mówieniem – zdaniem badaczki ich powodem nie jest tylko małe doświadczenie w wystąpieniach publicznych autorki, która długie lata spędziła na marginesie życia literackiego. Kremer określa jej styl mówienia jako pełen „wahania, poszukiwania odpowiedniego słowa, świadomości, że nie można cofnąć tego, co powiedziane”<sup>3</sup>. Znajdujemy potwierdzenie tej tezy w słowach Miłobędzkiej:

Ja [...] nie umiem i nie lubię mówić. To jest zupełnie osobna, specjalna umiejętność, talent. To zupełnie inna robota niż ciche zapisywanie. [...] Zazdroszczę ludziom, którzy świetnie mówią. Z przyjemnością ich słucham. Mój kłopot polega na tym, że nie mogę zawrócić słów, które wypowiadam. Wypowiedziane – są już poza mną.<sup>4</sup>

Nic dziwnego, że poetka, ciągle wykreślająca słowa, długo doskonaliła swoje teksty, ceni tę możliwość, jaką daje pismo – „zawrócenia słów”, korekty. Ale przecież to właśnie pismo „unieruchamia żywy głos” i nie zawsze najlepiej się sprawdza jako medium tego wspólnototwórczego żywiołu, jakim jest poezja, o czym pisał Paul Zumthor<sup>5</sup>. W ujęciu badacza oralności poezję wykonywaną

np. „wiersz”), które pojawia się w wypowiedziach samej poetki. Na temat inwencji genologicznej tej autorki zob. K. Górniak-Prasnal, „Otwieranie wszechświata”. *Polska powojenna awangarda poetycka: Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka*, Toruń 2022, s. 238–240.

<sup>3</sup> Cytat oryginalny: „[...] biggest factor is her hesitance, her search for the right words, her awareness that what is said cannot be unsaid” (A. Kremer, *Epilogue*, [w:] teźże, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Cambridge, MA–London, 2021, s. 263 (przekład – K.G.P.). Zob. A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 117–122.

<sup>4</sup> *Brak wprawy. Z Krystyną Miłobędzką [i Andrzejem Falkiewiczem] rozmawia Marcin Sendeki*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 685–686.

<sup>5</sup> Zob.: „[G]łos łączy, pismo zaś jest jedynie w stanie różnicować pojęcia”. P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, przeł. M. Abramowicz, [w:] *Literatura ustna*, wybór, wstęp, kalendarium i bibliografia P. Czaplński, Gdańsk 2010, s. 156.

ustnie można określić jako „działanie wprawiające mowę w ruch”<sup>6</sup>. Definicja ta – jeśli rozszerzyć ją na twórczość poetycką w ogóle – byłaby chyba bliska poetce tak silnie przywiązanej właśnie do ruchu. Jaką relację między mową a pismem ustanawia Miłobędzka? Czy na pewno staje po stronie obrazu i pisma, czy może jednak wybiera dźwięk i ruch? Warto zaznaczyć, że w historii europejskich awangard ujawniają się zależności między sferami dźwięku i ruchu – obszary te okazują się powiązane „wielorako” i „gordyjsko”, jak określiła to Beata Śniecikowska<sup>7</sup>. Namysł nad tymi zagadnieniami może ukazać nam poezję autorki *Po krzyku* w nowej perspektywie.

Ruch, pojawiający się w wielu zapisach i komentarzach poetki, stanowi dla Miłobędzkiej kryterium żywotności poezji. Podczas jednego z wieczorów autorskich mówiła: „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>8</sup>. Jak ten imperatyw nadszający za rzeczywistością, bycia w języku, który nieustannie dąży do zmiany, ma się do unieruchamiającej i depersonalizującej mocy pisma? Czy zapisom (zwróćmy uwagę na to określenie) opartym na takich założeniach nie powinno być bliżej do żywiołu oralności? W utworze \*\*\* [*Zapisać bieg myśli*] ujawnia się ambiwalencja mówienia i pisania – to mowa umożliwiająca bliżej rzeczywistości, podczas gdy pismo oddala podmiotkę od doświadczenia: „Mówić, nie pisać. A jednak zapisać. Zdażyć” [I, 212]<sup>9</sup>. Mimo konieczności zapisu mowa odgrywa tutaj wyraźnie prymarną rolę: genealogię pisania ujawnia nam poetka w parantezie: „(Mówię to głośna reszta tego co po cichu myślę. Piszę to reszta tej reszty)”. Zapis byłby więc rejestracją tracenia, gubienia, pewną resztą ze złożonego, umykającego pismu twórczego doświadczenia. Podmiotka zastanawia się, „czym przebiec ten odstęp” od „myślę” do „mówię” (zwróćmy uwagę, że jeszcze nie: piszę), i za chwilę odpowiada: „bieglej mówić, bieglej bieć” – i nie chodzi tu tylko o pogoń za rzeczywistością, ale także o biegiłość, wprawę w mówieniu.

<sup>6</sup> Zob. P. Czapliński, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, dz. cyt., s. 21.

<sup>7</sup> Zob.: „Twórczość awangardy nie cierpi bezruchu. W żadnym wymiarze: na poziomie układów graficznych, artykulacyjnych, fonicznych, wreszcie – interpretacyjnych. Ruch uznaję za przeoczoną (czy raczej – zapomnianą) cechę konstytutywną poezji awangardowej, w szczególności poezji dźwiękowej”. (B. Śniecikowska, *Dźwięk i ruch: o awangardowej poezji dźwiękowej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 269). Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja*. „Poetyka przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej, Katowice 2014.

<sup>8</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem. cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 31.

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty za wydaniem: K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław 2010. W nawiasie skrót oznaczający tytuł tomu lub zbioru tekstów z tej antologii (*Anaglify* – A; *Pokrewne* – P; *Dom, pokarmy* – DP; *Wykaz treści* – WT; *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* – PZSW; *Imiesłowy* – I; *Po krzyku* – PK; *gubione* – G) z numerem strony.

Proces mówienia i pisania odsłania mówiącą na ból i zranienie: w innym zapisie o incipicie \*\*\* [Umarła rodząc się...] poetka obrazowo (choć budząc też dźwiękowe skojarzenia) określa mowę jako „pękniętą szklanekę” [WT, 147]. A mimo to podmiotka tego zapisu chce i musi mówić, mówić przez łzy, bo tylko tak może „dopłakać się głosu”<sup>10</sup>. Katarzyna Szopa w interesującym studium o obrazie pracy reprodukcyjnej kobiet w poezji Miłobędzkiej sugeruje, że ruch ma u tej autorki potencjał subwersywny, również w wymiarze politycznym<sup>11</sup>. Warto rozważyć tę tezę, stawiając pytanie, jaką rolę w pisaniu jako praktyce wprowadzania zmiany w świecie mógłby odegrać (autorski) głos. Jego polityczny i wywrotowy potencjał charakteryzował Mladen Dolar, upatrując jego przewrotnej siły w oporze, który stawia, w krnąbrności wobec ustanawiania znaczeń, a także w formach jego nieoczywistej obecności<sup>12</sup>. Spróbujmy przyrzeć się tej złożonej relacji poetki z własnym głosem.

Miłobędzka nieraz przyznawała, iż nie potrafi wpisać się w tradycyjną konwencję dobrego oratorstwa, wiążąc to z kłopotami w nawiązywaniu kontaktu z publicznością:

I ten rzeczywisty mój kontakt z kimś innym, z czymś innym jest trudny. A szczególnie trudny w mówieniu, co jest bardzo słyszalne w tym dukananiu. Nie potrafię mówić. Niech pan spojrzy, ile przy tych naszych rozmowach wypalam papierosów, to wszystko ze zdenerwowania, z molożnego szukania słów.<sup>13</sup>

Szczerłość poetki, wprost nazywającej swoje mówienie „dukaniem”, wskazuje, że zależy jej na autentyczności, że nie chce wchodzić w rolę „silnego poety” o „dobrze ustawionym” głosie – paradoksalnie zamierza zasilać swoją poezję słabością autorskiego głosu. Ten niedoskonały, pełen zawahań i zacięć głos staje się częścią wizerunku poetki, a dla badaczy zaczyna współbrzmieć z celowo niepoprawnym gramatycznie, opartym na elipsie i anakolucie językiem poetyckim<sup>14</sup>. Co ciekawe, Miłobędzka w swojej „walce o głos” nieoczekiwanie mogłaby spotkać się z Julianem Przybosiem, gdyż on również, jak odnotowuje Zdzisław Łapiński, pisząc o psychosomatycznym wymiarze jego poezji, zdawał

<sup>10</sup> Por.: „Płacze. Może przepłacze się wreszcie przez nią i dopłacze głosu” [WT, 147].

<sup>11</sup> K. Szopa, *Praca miłości. Poezja kobiet wobec reprodukcji życia codziennego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5, s. 231.

<sup>12</sup> Zob. M. Dolar, *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 238–260; K. Ciemiera, *(Nie)zaangażowany głos Innego. Nie Konrada Góry*, „Wielogłos” 2021, nr 4, s. 136–137.

<sup>13</sup> *Otwieranie świata*, [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009, s. 50.

<sup>14</sup> Zob.: „[N]iewystarczalność języka prowadzi do wysunięcia na plan pierwszy niedoskonałości i pokory w praktyce poetyckiej” (przekład – K.G.P.). A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, dz. cyt., s. 264. Cytat oryginalny: „the insufficiency of language leads Miłobędzka to foreground imperfection and humility in her poetic practice [...]”.

się wstydzić swojego głosu, walczył z ograniczeniami ciała, a jednocześnie uważał, że dopiero w recytacji realizuje się w pełni „energia tekstu”<sup>15</sup>.

Jeśli praktyka poetycka Miłobędzkiej zasadza się na tym, co Anna Legeżyńska i Elżbieta Winiecka charakteryzowały jako *lingua defectiva*, może warto byłoby poddać refleksji także *vox defectiva* autorki *Po krzyku*<sup>16</sup>? Autokomentarze, wybrane zapisy, a szczególnie jej głos – nagrany czy słyszany na żywo – zdają się wskazywać, że estetyka świadomej niedoskonałości stanowi samo centrum jej poezji. Za jej pomocą Miłobędzka inscenizuje bolesne narodziny słowa – zarówno w wymiarze *lingua*, jak i *vox*<sup>17</sup>. Winiecka, nieco inaczej niż Legeżyńska, stwierdza, że w odróżnieniu od innych poetów neoawangardy, „głos podmiotu tekstu [Miłobędzkiej – przyp. K.G.P.] wydobywa się z pozycji Innej, to jest z pozycji tej, która – w myśl normatywnych stereotypów żeńskości – nie powinna zabierać głosu”<sup>18</sup>.

Z tej perspektywy ów *vox defectiva*, z jednej strony symbolizuje niemożność wyrażenia specyficznie kobiecego doświadczenia w języku (służącym jednak głównie „męskiemu” *ratio*, jak pokazuje Winiecka), z drugiej natomiast można upatrywać nim (w tym „ułomnym mówieniu” Miłobędzkiej) gestu o charakterze wywrotowym. W innym wywiadzie poetka przyznaje:

Ja źle mówię. To słychać. Pewnie od dzieciństwa. Zawsze starałam się mówić w taki sposób, żeby umknąć z języka, którym mówią inni. Pewnie ze strachu. Z tego, żeby się nie zdradzić z tą nieumiejętnością. Nie stanąć do konkurencji. Nie wiem. W każdym razie próbowałam mówić jakimś własnym sposobem – złym czy dobrym – ale własnym. Żeby się językiem wymigać... z języka.<sup>19</sup>

Zatem nie chodzi tu tylko o brak umiejętności czy talentu, lecz jednak o pewien indywidualny, świadomie przyjęty styl mówienia, którego celem byłoby to samo, co w przypadku zapisów: „wyminięcie wszystkich słów”, „wymyślenie języka na nowo”. Stawką jest nie tyle awangardowe nowatorstwo, ile dopusz-

<sup>15</sup> Zdaniem jednego z krytyków w nagraniach radiowych Przybosia brakowało „tężyzny, muskularności”. Łapiński, rekonstruując stanowisko autora *Sponad*, pisze, iż dla niego „[w]iersz rodzi się nie tylko w oku i sercu, ale i w gardle. Wydrukowany utwór to jakby zakrzepły wytwór czynności aparatury artykulacyjnej, a więc płuc, strun głosowych, języka” (Z. Łapiński, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. (*Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosia*), „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 14–15).

<sup>16</sup> Zob. A. Legeżyńska, *Lingua defectiva. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *teżże, Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009; E. Winiecka, *Lingua defectiva czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos*, dz. cyt., s. 451–466. Co istotne, *defectivus* to między innymi „bliski wyczerpania, ubywający i dążący do zaniku” (tamże, s. 461).

<sup>17</sup> Winiecka stwierdza, że poetka „nie tyle tworzy, ale rodzi” słowo (tamże, s. 451–453).

<sup>18</sup> Tamże, s. 459.

<sup>19</sup> *Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka i Violetta Szostak*, [w:] *Wielogłos*, dz. cyt., s. 636.

czenie siebie samej do głosu, ocalenie własnej pojedynczości w głosie. Można tu przywołać stanowisko włoskiej feministki Adriany Cavarero, dla której głos, przede wszystkim kobiecy – tak długo umykający z pola widzenia filozofii – jest czymś, co pozwala ocalić i wyrazić własną jednostkowość, osadzając „ja” w konkretności własnego ciała i stwarzając przejście od ciała do mowy<sup>20</sup>.

## Głośnie czytanie zapisów jako performans

Spotkanie poetyckie to forma sprawiająca sporo kłopotu krytykom i badaczom współczesnej poezji. Mimo stereotypowego sztafażu brak tutaj ustalonych reguł gry, jak na przykład w slامية poetyckim<sup>21</sup>. Ugrzeczniony „wieczorek”, podczas którego czyta się wiersze na głos, a statyczni aktorzy są trwale oddzieleni od równie statycznej publiczności, zdaje się formą archaiczną, nieprzystającą do neoawangardy<sup>22</sup>. Jarosław Borowiec we wstępie do tomu *znikam jestem. cztery wieczory autorskie* Miłobędzkiej podkreśla, że konwencja ta dziś „źle się kojarzy”, jednak wydaje się wciąż potrzebna autorom i odbiorcom, gdyż „[w]ieczór autorski to miejsce, z którego piszący wyraźnie widzi samego siebie”<sup>23</sup> – a przede wszystkim słyszy. Jak zauważa Agnieszka Wolny-Hamkało, specyficzna otoczka mistyczności wzmacnia oczekiwania poetów wobec siebie jako aktorów tego wydarzenia, ale też ich poczucie rozczarowania czy zażenowania<sup>24</sup>. Peter Middleton sugeruje z kolei, że cisza wokół poezji czytanej na głos jest znacząca, ponieważ współcześni poeci mają skomplikowaną relację z historią poezji mówionej, a ich niechęć potęguje fakt, że od poezji, wyciągniętej z sal uniwersyteckich do rzeczywistości nowoczesnego miasta, zaczęto wymagać, by przerodziła się w performans<sup>25</sup>. Wypowiedzenie wiersza na głos ożywia go, a tym samym wywołuje efekt autentyczności, odtworzenia

<sup>20</sup> A. Cavarero, *Multiple Voices*, [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, London–New York 2012, s. 520–532.

<sup>21</sup> Zob. J. Jastrzębska, *(R)ewolucja performatywna zjawisk scenicznych. Od salonu do slamu*, [w:] *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. A. Kołodziej, Kraków 2013, s. 177–199, <https://rozdzielchleb.pl/najlepszy-poeta-nigdy-nie-wygrywa/> [dostęp: 15.09.2023]

<sup>22</sup> Zob. M. Szymański, *Zapiski portowe*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3473-zapiski-portowe.html> [dostęp 18.07.2023].

<sup>23</sup> J. Borowiec, *wierzyć na słowo*, [w:] K. Miłobędzka, *znikam jestem*, dz. cyt., s. 8. Zob. A. Kremer, *Głośna poezja*, dz. cyt., s. 116.

<sup>24</sup> Zob. A. Wolny-Hamkało, *O nowej książce Krystyny Miłobędzkiej*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1051-o-nowej-ksiazce-krystyny-milobedzkiej.html> [dostęp: 18.07.2023]. Tę otoczkę dostrzegamy też na spotkaniu Miłobędzkiej z 2012 roku, gdy otwierający je ówczesny prezydent Wrocławia Rafał Dutkiewicz stwierdza, iż oto miał okazję poprowadzić poetkę do „ołtarza sztuki”.

<sup>25</sup> P. Middleton, *The Contemporary Poetry Reading*, [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 262–270.

aktu twórczego, który pozwala poetom i poetkom „performować autorstwo”<sup>26</sup>. W szczególny sposób widać to u Miłobędzkiej.

Przyjrzyjmy się, jak poetka w czasie publicznych spotkań działa głosem, aby uruchomić wewnętrzną dynamikę własnej poezji i dotrzeć do odbiorcy, a także jakie autokreacyjne postawy przyjmuje<sup>27</sup>. Wezmę pod uwagę nagranie z jubileuszu 80. urodzin poetki (Wrocław, 2012<sup>28</sup>) oraz zapis wydarzenia promującego tom *wszystkowersze* (Legnica, 2000<sup>29</sup>). Trzeba podkreślić, że mówimy tu o odczytywaniu uprzednio napisanych tekstów o wtórnej oralności, nie mówieniu spontanicznym czy tym bardziej improwizacji poetyckiej<sup>30</sup>. Poetka przygotowuje dokładny „scenariusz” spotkania, skrupulatnie zapisując wszystkie wypowiedzi, a komentarze autorki płynnie i celowo przenikają się z utworami poetyckimi, co pozwoliło wydać teksty z kilku takich spotkań w formie książki<sup>31</sup>.

Zacieranie granicy między tekstem poetyckim a metakomentarzem to proces intensyfikujący się u Miłobędzkiej z biegiem czasu, na co oczywiście wpływ może mieć wiek i spadek sił, jednak taki efekt nie wydaje się sprzeczny z intencją autorki. Zapis dźwiękowy spotkania w Legnicy sprzed ponad dwudziestu lat zasadniczo pozwala jednak odróżnić czytane zapisy od komentarza, wprawdzie zaplanowanego, ale dopuszczającego margines zawahania, szukania słów na gorąco. Styl i rytm czytania zapisów wpisuje się jeszcze w szeroko rozumiane pojęcie recytacji, a wypowiadany komentarz w większym stopniu nosi cechy wypowiedzi spontanicznie mówionej. Poetka oddziela też obie formy za pomocą bezpośrednich zwrotów do publiczności. Jednak i tu wypowiedzi autorki stanowią spójną i z góry zaplanowaną całość.

Natomiast podczas wrocławskiego spotkania utwór poetycki niepostrzeżenie przechodzi w komentarz, który zapowiada kolejne odczytywane teksty, lecz dla odbiorcy nieznanego dobrze zapisów Miłobędzkiej granica między jednym

<sup>26</sup> Tamże, s. 268.

<sup>27</sup> Wobec szeregu problemów terminologicznych związanych z tym obszarem twórczości będę używać kilku synonimicznych określeń: „(głośne) czytanie”, „(głośna) lektura”, wreszcie „wykonanie”, rezygnując z „recytacji” czy „deklamacji”, sugerujących wysoki, patetyczny ton, z gruntu obcy tej poetce. Zob. A. Kremer, *Głośna poezja*, dz. cyt., s. 115–116.

<sup>28</sup> Płyta DVD dołączona do tomu esejów pod tytułem *Wielogłos*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Płyta CD dołączona do zbioru *znikam jestem*; także dostępny online: *Zapis spotkania autorskiego podczas Portu Legnica 2000* [audio], <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/wszystkowersze/> [dostęp 18.07.2023]. Zob. K. Miłobędzka, *konieczność mówienia nowych*, [w:] *też*, *znikam jestem*, dz. cyt., s. 15–26.

<sup>30</sup> Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 205–206. Zob. I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.

<sup>31</sup> Zob. J. Borowiec, *wierzyć na słowo*, dz. cyt., s. 7; K. Miłobędzka, *znikam jestem*, dz. cyt. Skrupulatne przygotowania i tworzenie „scenariusza” zbliżają poetkę do Różewicza jako autora *Przygotowania do wieczoru autorskiego*. Zob. A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, dz. cyt., s. 265–266.

a drugim typem tekstu będzie trudno uchwytne. Komentarz jest odczytywany (lub, niekiedy, mówiony z pamięci), a rytm, tempo oraz sposób mówienia przy zapisie i metakomentarzu bardzo podobne – słyszymy liczne zacięcia, zawieszenia mowy, jak również pomyłki i lapsusy, dostrzegamy wysiłek autorki. Niektóre fragmenty są niejasne, wówczas odbiorcy właściwie muszą posiłkować się pamięcią lub wersją pisaną tekstu. Głos poetki, miejscami drżący i niepewny, staje się wyraźnie łagodny i ciepły we fragmentach kierowanych do „ty”, brzmiących jak codzienne komunikaty wymieniane z bliskimi. Styl głosowej ekspresji Miłobędzkiej z 2012 roku daleki jest od deklamacyjnego patosu – to mowa prywatna, intymna, świadomie słaba. Oczywiście ważną rolę odgrywa w niej też cisza<sup>32</sup>, jednak najwyraźniejsze pauzy nie występują między jednym zapisem a drugim lub między zapisem a komentarzem, lecz wewnątrz tekstu, czasem w środku frazy, w miejscach szczególnie semantycznie wrażliwych – jak między słowami „zapisane” i „niezapisane” z tekstu o incipicie \*\*\* [*Te zapisy*], który otwierał spotkanie [I, 228].

Ten metapoetycki zapis to rama wrocławskiego jubileuszowego spotkania. Jego głośna lektura otwierała wieczór, po czym poetka dodała: „Tak zaczęłam ten wieczór... takim zapisem... Co teraz? Teraz też zapis zawsze słabszy od tego, co właśnie jest”. Na zakończenie sparafrazowała fragment tego utworu w zdaniu: „No tak skończyłam te zapisy. Takie były, niegotowe, niecałe, z dziurami. Dziękuję” (ostatnie słowo szeptem). Poetka niejako tłumaczy się ze słabości, również swojego głosu, z faktu, że jej teksty, pisane i mówione, pozostają w permanentnym stanie „niedo-”. Głos pełen pokory i może poczucia winy przyznaje „nie umiem”, „nie potrafię zagadać tych dziur”. Niektóre słowa są niewyraźne, wreszcie głos poetki jakby ożywia się od fragmentu „Gdyby ktoś”..., stanowiącego wołanie o empatycznego czytelnika/słuchacza, który podejmie ryzyko słuchania i współbycia.

Cytowany już Middleton zdaje się sprzeciwiać przekonaniu niektórych czytelników, że głosowe wykonanie poezji nie jest w stanie zmienić jej interpretacji w sposób zasadniczy<sup>33</sup>. Interesujące, że Miłobędzka w głośnej lekturze dokonuje drobnych, lecz istotnych przesunięć w swoich eliptycznych tekstach: atomizuje swoje zapisy, nobilitując „drobiny mowy” jak przyimek, głosowo wyodrębnia poszczególne zestroje, robi pauzy, ale i niekiedy niespodziewanie łączy następujące po sobie słowa, na moment przyspieszając zwykle wolną, pełną skupienia lekturę. Subtelne semantyczne zmiany wprowadza także za pomocą intonacji – w zapisie o charakterze quasi-dialogu o incipicie \*\*\* [*Moje słowa...*] [DP, 109] wyraźnie różnicuje dialogujące głosy, modulując je i zmieniając intonację, przez co zdaje się „odgrywać” tekst na scenie. Poetka uwypukla subtelną instrumentację opartą na głoskach [ś], [ć] w zapisie *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* [P, 55]: „liści się bezwiedna w mojej obecności”, uwyrażnia też ostatni, quasi-mo-

<sup>32</sup> A. Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry*, dz. cyt., s. 263. Jak zauważa, czytania Miłobędzkiej są rozbite („broken up”) przez pauzy, pełne uważności i skupienia.

<sup>33</sup> P. Middleton, *The Contemporary Poetry Reading*, dz. cyt., s. 262.



dlitewny wers, zdecydowanie wydłużając słowa: „jabłek pełna, zakwitająca” i lekko obniżając głos. Do tego zapisu wróć jeszcze w dalszej części artykułu.

Na tym tle warto dodać, że podczas wieczoru z 2000 roku poetka problematyzowała samą kwestię możliwości wykonywania poezji na głos. Wyraźnie stwierdziła, iż teksty z *wszystkowierszy*, lokujące się w polu poezji konkretnej czy liberatury, nie istnieją poza pismem – ich zapis na taśmie magnetofonowej odzierałby je z istotnych znaczeń lub w ogóle ich pozbawiał<sup>34</sup>. Nie wszystkie teksty będą fortunnie funkcjonować w przestrzeni dźwięku i głosu, niektóre do „życia” potrzebują owej „papierowej sceny”, teatru pisma<sup>35</sup>. Głośne czytanie w przypadku *wszystkowierszy* będzie sprawdzaniem ograniczeń oralności i piśmienności oraz badaniem wzajemnych relacji tych dwóch sił napędzających literaturę.

Gdy oglądamy zapis wideo jubileuszu z 2012 roku, możemy odnieść wrażenie, że poetka czyta całą sobą, wykonując przed nami tekst, który wprawdzie został uprzednio zapisany, ale ma się na naszych oczach i w naszych uszach zmaterializować jak gdyby po raz pierwszy. Programowo deklaruje (głosem Justyny Sobolewskiej): „Nigdy nie myślę, że wiersz to zatrzymanie. Wiersz to powiedzenie, czyli wykonanie w słowach tej chwili”<sup>36</sup>. W głosie i mimice twarzy poetki-performerki można dostrzec coś w rodzaju zdziwienia odczytywanym, dobrze znanym przecież tekstem, a może samą pracą języka (szczególnie w miejscach neowalgiicznych, jak neologizm, gra słów, spółbrzmienie). Gra języka zdaje się zaskakiwać autorkę podczas czytania, wywołuje uśmiech lub niedowierzanie. Poetka nieraz demonstruje w tekście pisanym proces szukania słów, cofania się i próbowania od nowa, jednak wykonanie głosowe dodaje temu zjawisku autentyczności. Miłobędzka dyskretnie angażuje też do „wykonania” zapisu własne ciało, na przykład uwypuklając ruchem dłoni dynamikę obecną w *Przesuwance* [DP, 106]. Pozwala dojść do głosu emocjom, a niektóre fragmenty, ewokujące wspomnienia lub postaci bliskich, jak ten o incipicie \*\*\* [od kiedy jestem], szczególnie oddziałują na autorkę, żyją w niej, zgodnie z jej przekonaniem o organicznym, „matczynym” związku autorki z tekstem<sup>37</sup>. Czytania Miłobędzkiej trudno więc uznać za rolę przyjmowaną dla publiczności czy gotowy do odegrania scenariusz, zdają się – w odbiorze słuchacza – dotyczyć samego rdzenia „ja” poetki.

<sup>34</sup> Poetka mówi, że „[*wszystkowiersze*] [s]ą w różny sposób przytwierdzone do książki”, która „jest bardziej do zobaczenia niż do usłyszenia”, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/dzwieki/wszystkowiersze/> [dostęp: 15.09.2023] oraz K. Miłobędzka, *koniętność mówienia nowych*, [w:] *tejże, znikam jestem*, dz. cyt., s. 25–26.

<sup>35</sup> „To jest taka papierowa scena, na której pojawia się zapis – wiersz po to, żeby stwierdzić, że w czytaniu zniknął” (tamże, s. 26).

<sup>36</sup> *Nie wiemy siebie jutro*, rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/nie-wiemy-siebie-jutro/> [dostęp: 18.07.2023].

<sup>37</sup> Zob. między innymi: „Jestem ze swoim pisaniem połączona organicznie. Piszę niemal całym ciałem, to ono ma ten tekst, ten obraz” („*Jesteś samo śpiewa*”. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką, dz. cyt.).

## Co słysząc i czego nie słysząc w poezji Miłobędzkiej

Przyjrzyć się teraz motywom związanym z głosem i dźwiękiem w utworach poetki i odniosę się do roli typograficznego światła jako wizualnego sygnału ciszy lub przemilczenia. Te interesujące zagadnienia na tle minimalistycznej poetyki autorki *Gubionych* oraz intensyfikującego się w jej poezji pragnienia zamknięcia, dźwiękowej kenozy, a także fascynacji ciszą. Poetka, która „mówiąc milczy” [G, 356], deklaruje jednocześnie „konieczność mówienia nowych” [DP, 123], formułując w drugiej książce poetyckiej postulat mówienia mimo wszystko i ustawicznej odnowy języka.

W jednym z tekstów z cyklu anaglifów o incipicie \*\*\* [*Stawia dwa znaki...*] obraz podrywającego się do lotu ptaka/pióra skonfrontowany został z dźwiękową i wizualną ewokacją słowa „pióro” [A, 31]. Percepcja słuchowa jest tu prymarna, później wzrok napotyka to, co już zapisane, a potem usta wymawiają słowo – ten ostatni gest zdaje się nieść owemu słowu/rzeczy uwolnienie. Miłobędzka „mówi ściśnięte” – towarzyszy temu wysiłek, niepewność; „pióro” zaś, podobne dziecku, „wybiega ku górze puszyć się, opada z lękiem, wije się w gniazdo”. W metaforze pióra kryje się może ślad relacji między *phōnē* i *logos*, a może obrazuje ona proces usamodzielniania mowy, która, wciąż przynależąc do sfery fizjologii jednostki i stanowiąc dla każdego z nas coś w najwyższym stopniu własnego i osobistego, przechodzi w głos zdolny do tworzenia tak zwanej wspólnoty-gniazda<sup>38</sup>.

Dźwięk bywa u Miłobędzkiej impulsem uruchamiającym pracę pamięci i pracę zapisu, który ma być próbą „wykonania w słowach” minionej chwili. W przywołanym już utworze *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* [P, 55] jabłoń z rodzinnego ogrodu wraca właśnie w czymś w rodzaju dźwiękowego powidoku.

Z białości ponad ogród czarną słyszę jabłkami zawężoną w kwiaty, przez śnieg nagłe odbywam zielenie. Liści się bezwiedna w mojej obecności, zbyt jawna jeszcze, zbyt jabłoni, aż nasycone wspólnym oddaleniem ramionami płączemy ciemność. „Zdarzyłaś mi ogród, w którym jestem dzieckiem, jabłek pełna i zakwitająca”.

Figura ogrodu jest wprawdzie kształtowana wizualnie, ale przede wszystkim audialnie („słyszę jabłkami”). Czasownik w pierwszej osobie performatywnie uruchamia ciąg oddziaływań, aż do końcowej, lekko trawstującej modlitwę (może *Pozdrowienie anielskie?*) apostrofy. Co istotne, jest ona ujęta w cudzy-słów – powstaje pytanie, do kogo zatem ten głos należy. Można powiedzieć, że Miłobędzka nie obiera tu strategii „widzę i opisuję”, lecz „słyszę i wchodzę w relację” – z, co istotne z punktu widzenia krytyki antropocentryzmu u tej

<sup>38</sup> Być może z tekstem tym dobrze współbrzmiałoby to, co Dolar – wychodząc od Arystotelesa – odnosi do wzajemnej relacji *phōnē* i *logos*. Zob. M. Dolar, *Polityka głosu*, dz. cyt., s. 239–257.

autorki<sup>39</sup>, rośliną, i to szczególnie bliską, „bohaterką” wspomnień z dzieciństwa. „Ta jabłoń” zaczyna się więc od zapamiętanego dźwięku spadających jabłek, ale jeszcze wcześniej od głosu podmiotki, która eksponuje też specyficzny, „żeński” charakter drzewa rodzącego owoce, ale i zdolnego do kreacji czegoś ponadmaterialnego („zdarzyłaś mi ogród”)<sup>40</sup>.

Nieco inaczej głos jako pośrednik między „ja” i „ty” oraz nośnik pamięci przedstawiony jest w zapisie z tomu *Dom, pokarmy*:

mało do mówienia, więcej boli  
 ćwierkaj zanim zadławi  
 cicho cicho  
 nigdzie ciebie po głosie, twoje „nie słyszę”  
 [...]
   
 [DP, 141]

Obserwujemy tu zmaganie się z własnym głosem i własną niesłyszalnością wobec drugiego. Głos z trudem wydobywa się ze ściśniętego gardła, dławi, nie się w sobie ładunek bólu, co więcej, trzeba zdążyć z mówieniem, z wyrażeniem siebie, „zanim zadławi”. Zapis ujawnia proces „docierania się” z własnym ciałem, ale głos to także ślad obecności „ty”, którego da się rozpoznać po głosie, również w pamięci. Wzajemna „niesłyszalność” to doświadczenie dotkliwe, somatycznie odczuwane. Zauważmy, że w wielokrotnie już analizowanym wierszu-wspomnieniu o tragicznie zmarłym ojcu \*\*\* [w jego śmiechu twoja twarz] [I, 220] to właśnie głos – głośny dziecięcy śmiech uruchamia wspomnienie i mozolny, trudny proces pisania o kimś, kto odszedł: „chcę mówić o tobie, siebie słyszę”.

Szczególnie interesujący z perspektywy głosu jest tom *Po krzyku*. Tytuł zdaje się odsyłać do metakomunikacyjnej refleksji nad tym, co następuje „po” wypowiedzeniu, po uwolnieniu represjonowanego wcześniej krzyku. Sam krzyk kojarzy się zarówno ze strachem i bólem, jak i radością; może być ekstatyczny. Czy dla mówiącej doświadczenie uwolnienia tłumionych emocji jest uwalniająca? Czy raczej to coś nieprzyjemnego, lecz nieuniknionego, co trwa krótko i zaraz jest, jak potocznie mówimy, „po krzyku”?

Tu również poetka zмага się z własnym głosem – tym, co najbardziej własne i intymne i co łączy ją ze światem, ale i ujawnia słabość, odsłania ranliwość

<sup>39</sup> Zob. między innymi J. Skurtys, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 203–219.

<sup>40</sup> Co ciekawe, później o wiele lat zapis poetka poświęci jesionowi [I, 236], który nazywa „najważniejszym drzewem [swojego] dzieciństwa” w posłowniu (?) do projektu literacko-muzycznego *ciebie ode mnie*. Zapis ten otwiera wybór wierszy czytanych na płycie przez poetkę, a tekst prozą zamykający książkę również uwytkła akuzmatyczne doświadczenie kontaktu z drzewem: „obejmuje mnie jego szum”, „słyszysz szelest liści” (K. Miłobędzka, H. Rani, *ciebie ode mnie* [książka, CD], wybór i redakcja J. Borowiec, Lusowo 2022 [s. 26]).

mówiącej i wystawia ją na krytykę, zwłaszcza jeśli jest to głos pełen gwałtownych emocji, a więc krzyk właśnie. Usta są tu granicą ciała, granicą „ja” (czy bezpieczną?), a zarazem więzieniem dla głosu:

zaciśnięte usta  
z za których nie wyjdę  
[PK, 273]

W innym zapisie określenie „milczeć o życie” dałoby się czytać przez konotację ze zwrotem „walczyć o życie”. To zmaganie następuje po tym, jak zduszono krzyk – jak gdyby milczenie było warunkiem zwycięstwa w walce o samą siebie:

zdusiła swój krzyk  
teraz milczy o życie  
[PK, 287]

Ujawnia się tu motyw dyscyplinowania głosu i emocji, którym mówiąca nie pozwala wybrzmieć (tymczasem, jak się zdaje, ciało – tu głos – chce stanąć po stronie podmiotki). Dlaczego? Być może mowa tu o tym, jak kulturowo postrzega się głos kobiecy – jako nie dość „dobrze ustawiony”, nieokiełznany, dziki, wypływający z wnętrza, na co zwracała uwagę między innymi Cavarero. Na marginesie warto dodać, że jej stanowisko dość słabo eksponuje rolę ciszy, której subwersywny potencjał zdaje się wybrzmiewać także w poezji Miłobędzkiej<sup>41</sup>.

W tej perspektywie warto przyrzeć się innemu utworowi z tomu *Wykaz treści*, szczególnie znaczącemu typograficznie: to zapis z intencjonalnie pozostawionymi – jak powiedziałaaby poetka – „dziurami”:

<sup>41</sup> Cavarero nazywa poezję „dziedzina mowy, w której suwerenność języka ustępuje władzy głosu” (A. Cavarero, *Multiple Voices*, dz. cyt., s. 527; przekład – K.G.P.). Jednak w jej uwagach na temat poezji, odwołujących się silnie do modelu oralnego i homeryckiego, znika z pola widzenia sfera poetyckiego przemilczenia, zawieszenia głosu jako środka wyrazu (oraz oporu – a ten wątek wydaje się szczególnie istotny z punktu widzenia neoawangardy). O ryzyku „stygmatyzacji ciszy” u Cavarero zob. także: A. Zabrzewska, *Przyjemność gardła i śliny. Wokalna ontologia niepoważności Adriany Cavarero*, „Teksty Drugie” 2019, nr 5, s. 292. Por. A. Lniak, *Polityczność ciszy? Na marginesie Silence Johna Cage’a*, [w:] *Polityki/awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 105–117.

Okno na . Drzwi do . Stół przy . Śniadanie  
o godzinie . Krzesło dla . Krzesło dla ?  
Kurz spod  
. Gwóźdź w . Pęknięcie przez . Pajęczyna między  
i między . Z szafy, z półki za . Prezenty od .  
Nie od , tylko od . I może od ? Okruszki  
z . Strzępki po . Obiad o godzinie , kolacja o  
godzinie .  
Lampa nad . Mycie przed .

Urodziłam się , mam na imię . Mieszkam w  
. Chciałabym a także chciałabym  
na chwilę usiąść, niczego nie trzymać w rękach (noża igły  
długopisu gazety), gdzie to widziałam? Kto tak w święto po  
kościółce zaraz... już wiem, niania. Niania ma 80 lat a krzywi  
usta z żalu tak samo jak mój czteroletni syn. To bardzo ważne  
dla . I postaram się teraz  
. Gdyby coś z tego dnia miało .

Jedna techniczno-pisarska , lub raczej wątpliwość.  
Czy można wierzyć w i w ?  
, wiedząc jednocześnie ?  
W świetle  
, co zresztą sama przyznawałam i wiem. Czy  
mówienie o jest możliwe w świetle?

[WT, 112]

Katarzyna Szopa interpretowała ten tekst w kontekście dyscyplinowania własnego głosu oraz niewidzialnej pracy kobiet, sugerując, że puste miejsca są przestrzenią na to, co należy do pragnień podmiotki, ale co podlega represji, przemilczeniu<sup>42</sup>. Można dodać, że tak skomponowany wizualnie tekst daje możliwość typograficznego zainscenizowania pustki, ciszy, mogącej oznaczać – w jednej z możliwych interpretacji – utratę siebie, której doświadcza mówiąca, „rozmięciona na drobne” w przytłaczającej liczbie codziennych czynności.

Inny zapis z tego tomu można uznać za wyznanie dotyczące trudności z płynnym, pewnym siebie mówieniem: „zacięcia w najbardziej nieoczekiwanych miejscach w tym samym zawsze oczekiwanym momencie” [WT, 274]. To kolejne – po wspomnianym utworze o incipicie \*\*\* [Te zapisy...] [I, 228] – wołanie o cierpliwego słuchacza, który przyjmie ten głos razem z jego chropowatościami, nieciągłościami, który się w nie wślucha i spróbuje zinterpretować<sup>43</sup>. Wybrzmiewa tu także poczucie samotności: „nie ma komu powiedzieć siebie

<sup>42</sup> K. Szopa, *Praca miłości*, dz. cyt., s. 232–234.

<sup>43</sup> Por.: „Te zapisy. 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” [I, 228]

głośno”, a „powiedzieć” znaczy tu także „powierzyć”. Wymaga to obustronnego zaufania oraz podjęcia ryzyka – głos i mowa to coś cennego, co dajemy innemu w nadziei, że ten dar przyjmie. W dalszej części poetka być może odnosi się do tej szczególnej sytuacji wzajemnego obdarowywania się głosem i uwagą, jaką jest spotkanie z czytelnikami: „zwłaszcza zależy jej na oczach i twarzach, na uśmiechu rozumienia w czymś podobnym kimś podobnym”. Określenie „niedorozmowy” z tej perspektywy można odnieść do prowadzonych z odbiorcami rozmów o poezji, których cechą także pozostaje bycie „niedo-”<sup>44</sup>.

„Mówienie” – przejście od myśli i ciszy do głosu – poprzedza moment zawahania, niepewności co do siły własnego mówienia. Miłobędzka zatrzymuje się w tym pogranicznym miejscu i przygląda mu się:

urwana w ćwierć słowa  
za krótko zrobiona na to wszystko  
co tu do powtórzenia własnymi słowami  
[I, 227]

Fragmentaryczność, nieciągłość dotyczy tu nie tylko „urwanej w ćwierć” (nawet nie „w pół”) wypowiedzi, lecz stanowi o kondycji podmiotu. Inny zapis z *Imiesłówów* mówi o konieczności pośpiesznego chwytania sygnałów terażniejszości, a mówiąca goni za „tą chwilą” nie tyle okiem, ile właśnie głosem:

nawet gdybym zdążyła krzyknąć jestem tej najniższej chmurze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu [I, 214]

Pościg za dynamiczną rzeczywistością nie polega tu na biernym rejestrowaniu obrazów, lecz nawiązaniu kontaktu z nią za pomocą własnego głosu. Synekdochą świata/natury staje się tu chmura, mocno zresztą obecna w tradycji poetyckiego ustanawiania relacji „ja”–„świat”. Para czasowników „jestem” / „jesteś” to swoiste echo, którym świat odpowiada podmiotce, jednak z tym zawołaniem trzeba zdążyć, gdyż chmury (po Heraklitejsku) uciekają przed obserwującą, zostawiając jej głos bez odpowiedzi, a raczej – odpowiedź będzie już „w innym miejscu”.

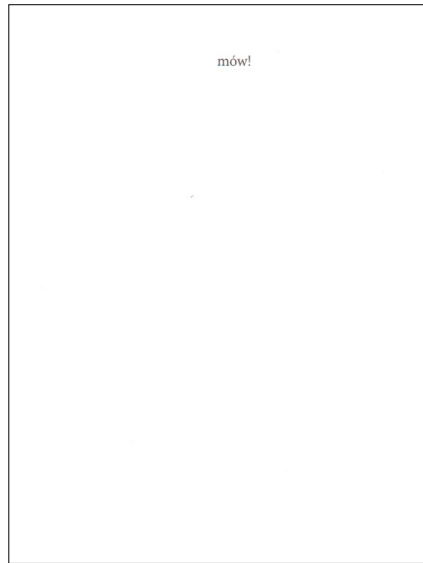
Skupmy się teraz na ciszy – tworzy ona niekiedy w zapisach Miłobędzkiej sytuacje liryczne o charakterze medytacyjnym, przy czym często eksponuje się ją w nagłosie zapisu:

cisza  
nie ma słów na las w śniegu  
[I, 235]

<sup>44</sup> Zob. P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.

Nieraz cisza odsyła do zdarzeń i doświadczeń wymykających się werbalizacji, „mówi” zamiast słów. W medytacyjnym i po trosze przywołującym tradycję imagistyczną zapisie \*\*\* [Otwarcie] z tomu *Wykaz treści* [WT, 165] następuje ograniczenie wrażeń zmysłowych, przede wszystkim dźwięków, z całych sił poszukuje się tu ciszy („zamknąć uszy, oczy, usta ciała”). To zaś jest pierwszym krokiem do wewnętrznego, pozazmysłowego otwarcia na rzeczywistość – czyni z podmiotki „światoczułą rzecz”.

Miłobędzka często zatrzymuje się w newralgicznym momencie „przed mową”, na granicy między ciszą a mówieniem, i wsłuchuje się w ów stan, zwłaszcza w tomie *gubione*. Przewijają się tu trzy dominanty: bieg, piasek oraz wykrzyknienie „mów!”, które rozbrzmiewając na przestrzeni całej ostatniej strony, jest mocnym akcentem zamykającym.



[G, 372]

Wykrzyknienie to zostawia nas jednocześnie z pytaniami: do kogo należy ten głos, jakiej odpowiedzi się domaga? Kto i komu nakazuje „ćwiczenie się” w mówieniu, swoistą „rehabilitację” mowy?

Co istotne, elementem spajającym trzy dominanty jest ruch, którego wyjątkową odmianę stanowi mówienie, a więc ruch głosu ode mnie do ciebie – choćby niepoprawnie i wadliwie<sup>45</sup>. Mówienie „niedo-” otwiera mówiącą na cały wachlarz potencjalności, chroni jej zapisy przed unieruchomieniem tekstu i samej siebie. Głos jest nośnikiem twórczej energii, i to właśnie on,

<sup>45</sup> Zwróćmy uwagę, że w zapisie otwierającym tom *Po krzyku* wykrzyknienie „mów się” zostało sparowane ze „śpiesz się” [PK, 271].

nagi i wyjęty spod presji racjonalizacji, staje się ważniejszy niż semantyczna zawartość wypowiedzi. Imperatyw „mów” jawi się jako próba umknienia sile pisma i oznaka zaufania bliższej dziejącego się „teraz” mowie, a także jako pełen determinacji apel do samej siebie – oraz czytelniczki – by już nigdy nie uciszała własnego głosu, by puścić go wolno, odnaleźć się w nim, i zakotwiczyć w tym niedoskonałym mówieniu własne bycie.

Zupełnie osobno należałoby potraktować obecność głosu w tomie *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)*. W wyjątkowy sposób pojawia się tam głos zbiorowy, głos „ja” zanurzony w głosie „my”. Wspomnę tu tylko o wybranych aspektach problemu. W otwierającym tom zapisie \*\*\* [po narodzinach...] [PZSW, 183] to właśnie „mój głos” zamyka tekst, pozostając w zawieszaniu jako główny przedmiot refleksji. Istotnie, ten zbiór w dużej mierze skupia się na możliwościach i ograniczeniach własnego głosu oraz jego roli w głosie zbiorowości, a wreszcie na tym, jakie idee i emocje ów głos będzie przekazywał w ważkim historycznie momencie. W innym zapisie poetka deklaruje:

będziemy próbowali mówić się w milczeniu  
dokładnymi rzeczami, wyrazami miasta  
pierwszy raz wystarczy ci słów  
[PZSW, 184]

Oczywiście owo milczenie ma tu wymiar wyraźnie polityczny, jest milczeniem znaczącym i „ezopowym”, a jednocześnie odsyła do dyscyplinującego głosu opresji i cenzury.

W kolejnym tekście mowa o lęku blokującym głos: „co jej przez gardło nie przeszło a powinno” [PZSW, 192]. Wspólnota, owo „ogromne my” – którego częścią mówiąca stała się, jak pisze, po raz pierwszy – pojawia się tu przede wszystkim jako zbiorowy głos: „my usta otwarte”; „mówimy wspólne, bardzo stare słowo”, a głos ten pomnaża i intensyfikuje się głosów pojedynczych, co ujawnia się w określeniu: „słowa zdziwione wielością, wielkością”, tymczasem podmiotka samą siebie nazywa „dodaną i pomnożoną” – przez głosy innych, jak się zdaje [PWSZ, 188–190]. W zapisie, który mówi o morderstwie ks. Popiełuszki<sup>46</sup>, poetka przyznaje: „nie umiem mówić chórem i nic więcej do powiedzenia” [PZSW, 196]. Trudność z tym, by stać się częścią głosu zbiorowego, wzbudza poczucie winy, a nawet wstręt do samej siebie, o czym świadczy bardzo dosadne zakończenie tekstu („Mam siebie pełną gadów”). Wątek współwiny, domagający się osobnej analizy, przewija się zresztą przez cały tom i w jakimś stopniu pobrzmiewa w nim Norwidowskie pytanie: „Czemu nie w chórze?”<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Sygnalizuje to otwierający fragment: „zamordowany dnia 19 października przez Służbę Bezpieczeństwa [...]”.

<sup>47</sup> Zob. C. Norwid, *Czemu nie w chórze?*, [w:] *Dziela Cypriana Norwida. Drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy, nowele, gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą*, opracowanie T. Pini, Warszawa 1934, s. 133.



## Czytanie na głos jako część (intermedialnego) „życia” wiersza

Wspomniany już Middleton nazywa wiersz „wielowymiarową całością, nieredukowalną do jednej cichej lektury, jednego zestawu znaków na stronie ani jednego głośnego wykonania” i wpisuje ich czytanie w długą historię ich życia, w to, co nazywa ich „biografią”<sup>48</sup>. Badacz projektuje tu definicję wiersza jako „wielowymiarowej całości”, której nie da się sprowadzić do jednej medialnej postaci<sup>49</sup>. Tym samym, zawieszając prymarność pisma, ale także znacząco nuansując dyskusję o materialności wiersza, stwierdza, iż nie jest on przedmiotem, którego się używa, lecz pewnym angażującym nas procesem. W tym sensie czytanie poezji na głos może zmieniać nie tylko jej interpretację, lecz także ją samą – ale nigdy raz na zawsze, ponieważ ani zadrukowana strona, ani nagranie dźwiękowe, ani wydarzenie spotkania z czytelnikami czy słamu nie stanowi granic wiersza<sup>50</sup>.

Z kolei Joanna Orska wskazywała, że zapisy Miłobędzkiej są pomyślane jako „przedstawienie «ruchu», działań twórczych, które stanowią «życie wiersza» i pozostają świadectwem jego «cielesności»”<sup>51</sup>. Można tu dodać, że do owego złożonego spektrum „życia wiersza” z pewnością należą jego autorskie realizacje głosowe, natomiast czytelnik/słuchacz – w którym wiersz dosłownie i w przenośni rezonuje – poruszając się za wierszem, niejako sam staje się częścią performansu. Badaczka podkreśla także, że w akcie artystycznego działania podmiot „nieustannie konstytuuje się w trakcie rozgrywania czy to sztuki teatralnej, czy wiersza”<sup>52</sup>. Na koniec zwróćmy uwagę na to, w jaki sposób „konstytuuje się” i autokreuje Miłobędzka, która czyta – a właściwie chce (od)tworzyć głosem – swoje zapisy w nagraniach z akompaniamentem muzycznym.

W ostatnich latach pojawiło się wiele projektów literacko-muzycznych wykorzystujących głos poetów i poetek czytających własne wiersze<sup>53</sup>. Warto po-

<sup>48</sup> P. Middleton, *The Contemporary Poetry Reading*, dz. cyt., s. 293–294 (przekład – K.G.P.). W oryginale: „Poetry readings are part of the long biography of poems, part of the distribution from poet to readers, and readers to readers, which takes place through silent reading, memory, active analysis, discussion, performance, publication, and all the many processes whereby thoughts, feelings and knowledge circulate. The poem (like all texts) is a multidimensional entity, not reducible to one act of reading, one set of marks on one page, nor one poetry reading”.

<sup>49</sup> Brytyjski badacz odnosi się tu do pojęcia quasi-objektu Latoura, w którym stykają się cztery wymiary: materialny, społeczny, dyskursywny oraz wymiar bycia. Zob. tamże.

<sup>50</sup> Tamże, s. 295.

<sup>51</sup> J. Orska, *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Maciekiewicz, J. Orska, t. 1, Kraków 2018, s. 277.

<sup>52</sup> Tamże, s. 262.

<sup>53</sup> Zob. między innymi koncert Tomasa Stańki z udziałem Wisławy Szymborskiej *Tutaj / Here: New Poems* (Kraków, 2009), projekt Ewy Lipskiej i Leszka „HeFi” Wi-

równać dwa tego rodzaju przedsięwzięcia z udziałem Miłobędzkiej. Pierwszym jest projekt *Tyle tego Ty*, złożony z książki z tekstami poetki<sup>54</sup> oraz płyty. Na nagraniu autorka czyta swoje zapisy z towarzyszeniem muzyki skomponowanej przez jazzmana Waclawa Zimpla, przy akompaniamencie klarnetu, kontrabasu i instrumentów perkusyjnych<sup>55</sup>. W ubiegłym roku ukazało się podobnie pomyślane wydawnictwo złożone z książki i płyty – tekstem czytany przez autorkę towarzyszy muzyka stworzona przez pianistkę Hanię Rani<sup>56</sup>. Należałoby zbadać, jak tego rodzaju umuzycznienie odbija się na praktyce czytania/słuchania poezji Miłobędzkiej i jak wybrzmiewają w tych projektach właściwości jej stylu. Wydaje się on interesujący dla kompozytorów muzyki instrumentalnej, ze względu, jak sądzę, na swoją oszczędność, eliptyczność oraz potencjalnie interesującą dla słuchacza przestrzeń „międzysłowa”. Nie bez znaczenia są tu zapewne osobowość twórcza i głos samej poetki, którą – stroniącą zwykle od mediów – udaje się do tych projektów zaprosić.

Jeśli chodzi o współpracę z Hanią Rani, trudno niestety ustalić, na ile poetka miała wpływ na kształt warstwy muzycznej, czy też ta ostatnia została stworzona *ex post*. Muzyczna narracja zdominowana przez fortepian zdaje się pozbawiona ram i wewnętrznie otwarta, co dobrze współgra z tekstami. Mam jednak wątpliwości co do wartości dodanej wynikającej z przenikania się w tym projekcie słowa i muzyki – odnoszę wrażenie, że są to pasma raczej osobne, a nieraz muzyka wydaje się czymś nadmiarowym, zakłócającym odbiór tekstu i głosu<sup>57</sup>. Melancholijna stylistyka i dość rozwlekła „opowieść” fortepianu kolidują w moim odbiorze z językową dyscypliną poetki, osłabiają uważność wobec tego, co dzieje się w wypowiedzianym utworze. Linia fortepianu momentami zdaje się konkurować z linią głosu i rytmem tekstu, tymczasem ciekawsza zdaje się właśnie drugoplanowa warstwa dźwiękowa – szmery, skrzypnięcia instrumentu, subtelne „przeszkadzaczki”, które można skojarzyć z bliską neoawangardowej poetce praktyką odsłaniania własnego warsztatu. Nagrania wydają się niekiedy technicznie „wygładzone”, wyciszzone ze śladów somatyczności, tak mocno wybrzmiewającej w nagraniach ze spotkań poetyckich. Za bardziej intrygujące interpretacyjnie i silniej oddziałujące na

śniowskiego *Awaria świata* (Kraków, 2021), audiobook Marcina Świetlickiego *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)* (Lusowo, 2022) czy koncert pod tytułem „i milczec, i śpiewac”. *Piosenki z wierszy Tadeusza Różewicza* (Wrocław, 2021).

<sup>54</sup> W języku polskim i angielskim w tłumaczeniu Elżbiety Wójcik-Leese.

<sup>55</sup> K. Miłobędzka [wiersze, głos], W. Zimpel [muzyka], *Tyle tego Ty* [książka, CD], wybór J. Borowiec, W. Zimpel, Poznań 2014. Zob. także: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLIgrgDDFetjYrFeJOjR16OdiT16GChD> [dostęp: 18.07.2023].

<sup>56</sup> K. Miłobędzka, H. Rani, *ciebie ode mnie*, dz. cyt.

<sup>57</sup> Podobne intuicje zgłaszał jeden z recenzentów („[Hania Rani] nie akompaniuje, raczej równolegle opowiada na fortepianie te same historie”), choć traktował tę równoległość tekstu i muzyki jako walor projektu. Zob. T. Janas, *Nieugięta słabość*, <https://www.poznan.pl/mim/wortals/cik/news,1200/nieugieta-slabosc,194382.html> [dostęp: 26.07.2023].

emocje uznają partie pozbawione akompaniamentu, co właściwie stawia pod znakiem zapytania sensowność projektu. Jest to jednak niewątpliwie bardzo autorska i osobista interpretacja tekstów Miłobędzkiej, ciekawa z perspektywy tego, jak współczesna muzyka kameralna może „czytać” poezję, oraz cenne międzypokoleniowe spotkanie dwóch artystek.

Na uwagę zasługuje także trzecia – obok tekstowej i dźwiękowej – strona intermedialnego projektu: strona wizualna. Książka, w której tylna okładka skrywa płytę CD, została zaprojektowana w tradycyjnej kodeksowej formie, nie zdradzając faktu, że stanowi „opakowanie” muzycznego nośnika. Jednak zamiast spisu tekstów mamy na końcu spis utworów muzycznych, zamiast numerów stron – czasy rozpoczęcia poszczególnych kompozycji. Tekstom towarzyszą abstrakcyjne grafiki zaprojektowane przez Łukasza Pałczyńskiego – przypominają one (dziecięce?) rysunki ołówkiem i współgrają z minimalizmem oraz świadomą „wadliwością” języka Miłobędzkiej. Intensywny niebieski kolor zdaje się odsyłać do projektu trzyczęściowego *Spisu z natury* (2019), ostatniego zbioru poetki, wydanego również w Wydawnictwie Wolno<sup>58</sup>.

Projekt Wacława Zimpla różni się znacząco od wyżej omówionego, zarówno stylistyką, jak i sposobem współpracy z poetką. W tym przypadku muzyka i głos miały szansę wybrzmiewać równocześnie: podczas wieczoru autorskiego w 2017 roku na Festiwalu Poznań Poetów<sup>59</sup>, a wcześniej w trakcie sesji nagraniowej w Scenie na Piętrze w Poznaniu w dniach 15–16 maja 2012 roku. W krótkim tekście, który stanowi komentarz do wydawnictwa, redaktor Jarosław Borowiec zdradza, iż nagranie jest „niemal w całości jednorazowym zapisem”, a więc powstało podczas bezpośredniego, dwudniowego spotkania obojga artystów, nie jest zaś efektem żmudnych prac w studiu<sup>60</sup>.

Sama książka to projekt ciekawy, choć nie oryginalny – raczej wyraźnie odwołujący się do tradycji awangardowej typografii i liberatury. Na okładce dominuje zgeometryzowana litera, a wizualną dominantą projektu jest duet czerni i czerwieni. Płyta, wpięta w kartę zawierającą spis utworów, oraz zszyta czerwoną nicią broszura z wprowadzeniem redaktora i tekstami zapisów zostały zamknięte w kartonowym pudełku. Koncept ten odsyła na przykład do słynnych *Nieszczęsnych* Bryana Stanleya Johnsona, ale przede wszystkim do tomiku *Dwanaście wierszy w kolorze* samej Miłobędzkiej z 2012 roku – autorem obu projektów był Ryszard Bienert.

Minimalistyczny muzyczny komentarz Zimpla jest bardzo dyskretny, świadomie ulokowany na drugim planie, choć mamy tu do czynienia z dość złożoną jazzową interpretacją głosowych wykonania Miłobędzkiej. Inspiracją dla tych kompozycji była stylistyka Dalekiego Wschodu, szczególnie bogata tradycja

<sup>58</sup> Projekt graficzny Marcina Markowskiego.

<sup>59</sup> *W cieniu w sen*. Krystyna Miłobędzka / Wacław Zimpel, <https://poznanpoetow.pl/wydarzenia/1094-w-cien-w-sen-krystyna-miobedzka-wacaw-zimpel/> [dostęp: 26.07.2023].

<sup>60</sup> J. Borowiec, *Tyle tego Ty*, [w:] K. Miłobędzka, W. Zimpel, *Tyle tego Ty*, dz. cyt., s. 5.

japońskiej muzyki dworskiej *gagaku* oraz muzyki wykonywanej na flecie bambusowym (*shakuhachi*)<sup>61</sup>. Wydaje mi się, że ta propozycja dobrze komponuje się z napięciami i językowymi przemieszczeniami w tekście, z rozedrganiem głosu poetki. Niestalość i powtarzalność fraz, próbowanych jakby wciąż od nowa, dobrze przystaje z wybraną przez Zimpla stylistyką – w warstwie muzycznej również mamy powtarzalność motywów, zgodnie z tradycją *gagaku*, która eksponuje nie tyle melodie, ile sam dźwięk<sup>62</sup>.

Niekiedy nie sposób jednak uniknąć wrażenia nadmiaru, przesytu środków – choć przecież sama poetka szuka odbiorcy, który „zagada te dziury” [I, 228], a tutaj odbywa się to nie w cichej lekturze, ale w języku innego medium, w spotkaniu z muzykiem i jednocześnie słuchaczem. Zimpel, moim zdaniem, w większym stopniu niż Rani respektuje wewnętrzny rytm zapisu, uważnie go śledzi, nie opowiada własnej historii, lecz tworzy „dźwiękowy powidok”. Różnicę obu podejść dobrze ilustrują, załączone do książek, czarno-białe zdjęcia: w *ciebie ode mnie* poetka i artystka siedzą obok siebie, patrząc każda w nieco inną stronę, w *Tyle tego Ty* zaś poetka znajduje się w centrum fotografii, pod światłem reflektora, i zarazem w centrum projektu i nagrania, a muzycy ze swoimi instrumentami zdają się czule otaczać jej głos i postać. Każdy z artystów inaczej odpowiedział na głos Miłobędzkiej – może właśnie w tej gotowości do wchodzenia w dialog należałoby upatrywać przyczyny zainteresowania muzyków instrumentalnych tą twórczością?

\* \* \*

Trzy wstępnie zarysowane obszary obecności (głosu) autorki: głośne czytanie zapisów, metapoetycki dyskurs o głosie, mówieniu i ciszy w jej poezji oraz projekty literacko-muzyczne należałoby potraktować jako współistniejące, równoprawne wobec korpusu tekstów pisanych, obszary literaturoznawczej i intermedialnej refleksji. Są one szczególnie znaczące na tle rosnącej roli milczenia w jej poezji, ale i pragnienia uwolnienia głosu, imperatywu mówienia oraz ustawicznej odnowy języka. Badania te należałoby na pewno poszerzyć o kilka aspektów, między innymi rytmiczny czy afektywny, jednak można już wysunąć wniosek, że autorskie czytania jako specyficzna forma ekspresji raczej poszerzają aniżeli ograniczają możliwości interpretacji, a na pewno je komplikują, kierując ku zagadnieniu somatyczności głosu poetyckiego czy kwestii „ciała wiersza”. Czynią to na różne sposoby, inaczej w zapośredniczającym nagraniu, pod nieobecność właścicielki głosu, inaczej podczas spotka-

<sup>61</sup> Tamże, s. 4. Zob. M. Wesołowska, *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*, Warszawa 2012. W buddyźmie zen flet bambusowy niekiedy służy do praktyki medytacji przez dźwięk. Zob. R. Mazur, *Tradycja edukacji muzyką w kulturze chińskiej. Klasyczne źródła filozoficzne*, „The Polish Journal of the Arts and Cultures” 2014, nr 4, s. 38.

<sup>62</sup> J. Borowiec, *Tyle tego Ty*, dz. cyt., s. 4.

nia na żywo i jeszcze zgoła odmiennie, wielopoziomowo, w intermedialnych projektach. Poszerzając pole refleksji w ten sposób, będziemy w stanie objąć zarówno to, co rozgrywa się u Miłobędzkiej w sferze pisma i języka, jak i to, co za pośrednictwem głosu uruchamia związek z ciałem i zachowuje ślady piszącego podmiotu. Taka perspektywa kieruje nas ku myśleniu już nie tylko o intermedialnym, ale wielowymiarowym, wielotworzywowym i polisensorycznym wymiarze literatury, rozumianej nie jako określony kod czy przedmiot, lecz jako coś, co stale wydarza się między zaangażowanymi w ten proces podmiotami. Słuchanie głosu poetki z różnych okresów twórczości pozwala wejść w szczególną audialną przestrzeń jej utworów poetyckich, ale też odsłania i dokumentuje, w przejmujący sposób, następujący z wiekiem proces utraty sił i możliwości mówienia, „gubienia” głosu, po którym następuje cisza.

Karolina Górniak-Prasnal  
Uniwersytet Jagielloński  
ORCID 0000-0001-5322-2828

## (ang) „Mówiąc milczę”. Zapisy Krystyny Miłobędzkiej w perspektywie *sound studies* i w projektach intermedialnych

### Summary

(rezerwacja) Artykuł dotyczy zagadnień głosu, mówienia i ciszy w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej w kontekście założeń twórczych autorki *Po krzyku*. Interpretacje utworów w formie tekstowej oraz głosowych, autorskich realizacji poetyckich zapisów wykazały, że stanowią one ważne klucze interpretacyjne, na tle autokreacyjnego i performatywnego wymiaru jej obecności na scenie poetyckiej. Przedstawiono i porównano dwa intermedialne projekty łączące tekst autorki z muzyką. Opisano złożoną relację poetki z własnym głosem oraz estetykę świadomej niedoskonałości poetyckiego głosu (*vox defectiva*). Odnosząc się do ustaleń P. Middletona i A. Cavarero, zinterpretowano czytanie na głos Miłobędzkiej jako część (intermedialnego) „życia” wiersza. Formy obecności głosu autorki: głośne czytanie zapisów, metapoetycki dyskurs o głosie, mówieniu i ciszy oraz projekty literacko-muzyczne należałoby potraktować jako obszary badań równoprawne wobec korpusu tekstów pisanych. Prowadzi to do namysłu nad polisensorycznym wymiarem literatury, rozumianej jako coś, co stale wydarza się między zaangażowanymi w ten proces podmiotami.

### Key words

(rezerwacja)

### Słowa kluczowe

autokreacja, *close listening*, głośne czytanie, intermedialność, Miłobędzka Krystyna, neoawangarda, poetycki performans, *sound studies*, Rani Hania (Raniszevska Hanna), Zimpel Waław, *vox defectiva*

## Bibliografia

- Bogalecki Piotr, 2011, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Borowiec Jarosław, 2014, *Tyle tego Ty*, [w:] K. Miłobędzka [wiersze, głos], W. Zimpel [muzyka], *Tyle tego Ty* [książka, CD], wyb. J. Borowiec, W. Zimpel, Poznań: Fundacja Malta, s. 3–5.
- Borowiec Jarosław, 2010, *wierzyć na słowo*, [w:] K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie* [książka, CD], Wrocław: Biuro Literackie, s. 7–11.
- Cavarero Adriana, 2012, *Multiple Voices*, [w:] *The Sound Studies Reader*, ed. J. Sterne, London–New York: Routledge, s. 520–532.
- Ciemiera Katarzyna, 2021, *(Nie)zaangażowany głos Innego. Nie Konrada Góry*, „Wielogłos”, nr 4, s. 129–154.
- Czapliński Przemysław, 2010, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna*, wyb., wstęp i kalendarium P. Czapliński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 5–32.
- Dolar Mladen, 2015, *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 238–260.
- Falkiewicz Andrzej, Miłobędzka Krystyna, Borowiec Jarosław, 2009, *Otwieranie świata*, [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, s. 50.
- Górniak-Prasnal Karolina, 2022, „Otwieranie wszechświata”. *Polska powojenna awangarda poetycka: Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 238–240.
- Janas Tomasz, *Nieugięta słabość*, 2022, <https://www.poznan.pl/mim/wortals/cik/news,1200/nieugieta-slabosc,194382.html>.
- Jastrzębska Joanna, 2013, *(R)ewolucja performatywna zjawisk scenicznych. Od salonu do slamu*, [w:] *Najlepszy poeta nigdy nie wygrywa. Historia slamu w Polsce 2003–2012*, red. A. Kotodziej, Kraków: Hub Wydawniczy Rozdzielczość Chleba, s. 177–199, <https://rozdzielchleb.pl/najlepszy-poeta-nigdy-nie-wygrywa/>.
- Kremer Aleksandra, 2021, *Epilogue*, [w:] tejsze, *The Sound of Modern Polish Poetry: Performance and Recording after World War II*, Cambridge, MA–London: Harvard University Press, s. 263–268.
- Kremer Aleksandra, 2015, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 103–125.
- Legeżyńska Anna, 2009, *Lingua defectiva. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] tejsze, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, s. 314–336.
- Lipska Ewa, Wiśniowski Leszek, 2021, *Awaria świata* [CD], Kraków: Studio S7.
- Lniak Agnieszka, 2019, *Polityczność ciszy? Na marginesie Silence Johna Cage’a*, [w:] *Polityki/awangardy*, red. A. Karpowicz, J. Kornhauser, M. Rakoczy, A. Wójtowicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 105–117.
- Łapiński Zdzisław, 2002, „Psychosomatyczne są te moje wiersze”. *(Impuls motoryczny w poezji Juliana Przybosa)*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 9–17.

- Mazur Rafał, 2014, *Tradycja edukacji muzyką w kulturze chińskiej. Klasyczne źródła filozoficzne*, „The Polish Journal of the Arts and Cultures”, nr 4, s. 27–41.
- Middleton Peter, 1998, *The Contemporary Poetry Reading*, [w:] *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York–Oxford: Oxford University Press, s. 262–299.
- Miłobędzka Krystyna, 2010, *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Miłobędzka Krystyna, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Biuro Literackie, Wrocław 2010.
- Miłobędzka Krystyna, Borowiec Jarosław, 2019, „Jesteś samo śpiewa”. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką, rozm. J. Borowiec, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/8232-jestes-samo-spiewa.html>.
- Miłobędzka Krystyna, Borowiec Jarosław, [b.d.] *Nie wiemy siebie jutro*, rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/nie-wiemy-siebie-jutro/>.
- Miłobędzka Krystyna, Obrębowska-Piasecka Ewa, Szostak Violetta, 2012, *Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka i Violetta Szostak*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wyb., oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, s. 635–644.
- Miłobędzka Krystyna [wiersze, głos], Rani Hania [muzyka], 2022, *ciebie ode mnie* [książka, CD], wyb., red. J. Borowiec, Wrocław: Wydawnictwo Wolno.
- Miłobędzka Krystyna, Sendeci Marcin, 2012, *Brak wprawy. Z Krystyną Miłobędzką [i Andrzejem Falkiewiczem] rozmawia Marcin Sendeci*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wyb., oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, s. 685–691.
- Miłobędzka Krystyna [wiersze, głos], Zimpel Wacław [muzyka], 2014, *Tyle tego Ty*, wyb. J. Borowiec, W. Zimpel, Poznań: Fundacja Malta.
- Norwid Cyprian, 1934, *Czemu nie w chórze?*, [w:] *Dziela Cypriana Norwida. Drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy, nowele, gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą*, oprac. T. Pini, Warszawa: Spółka Wydawnicza „Parnas Polski”, s. 133.
- Ong Walter J., 2011, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przet. J. Japola, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 205–206.
- Orska Joanna, 2018, *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, t. 1, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 255–285.
- Puchalska Iwona, 2013, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Różewicz Tadeusz [wiersze], Bisz/Boxx, Morświn, Kirszenbaum et al. [wykonawcy], 2022, *I milczeć, i śpiewać. Piosenki z wierszy Tadeusza Różewicza*, Wrocław–Warszawa: Wrocławski Dom Literatury, Karrot Kommando.
- Skurtys Jakub, 2017, *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii”, nr 28, s. 203–219.
- Suszek Ewelina, 2014, *Szybkość, pośpiech, kompresja. „Poetyka przyśpieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



- Szopa Katarzyna, 2020, *Praca miłości. Poezja kobiet wobec reprodukcji życia codziennego*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 217–237.
- Szymański Michał, 2012, *Zapiski portowe*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3473-zapiski-portowe.html>.
- Szymborska Wiesława, Stańko Tomasz, 2009, *Tutaj / Here* [książka, CD], przeł. C. Cavanagh, Kraków: Znak.
- Śniecikowska Beata, 2014, *Dźwięk i ruch – o awangardowej poezji dźwiękowej*, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 268–292.
- Świetlicki Marcin, 2022, *Wiersze (autor, lektor i przypadkowe lafiryndy)*, Lusowo: Wydawnictwo Wolno.
- *W cień w sen. Krystyna Miłobędzka / Wacław Zimpel*, 2017, <https://poznanpoetow.pl/wydazrzenia/1094-w-cien-w-sen-krystyna-milobedzka-wacaw-zimpel/>.
- Wesółowska Marta, 2012, *Gagaku. Dzieje i symbolika japońskiej muzyki dworskiej*, Warszawa: Trio.
- Winięcka Elżbieta, 2012, *Lingua defectiva czyli język Innej w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, s. 451–466.
- Wolny-Hamkało Agnieszka, 2010, *O nowej książce Krystyny Miłobędzkiej*, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/1051-o-nowej-ksiazce-krystyny-milobedzkiej.html>.
- Zabrzewska Adrianna, 2019, *Przyjemność gardła i śliny. Wokalna ontologia niepowtarzalności Adriany Cavarero*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 279–296.
- Zumthor Paul, 2010, *Pamięć i wspólnota*, przeł. M. Abramowicz, [w:] *Literatura ustna*, wyb., wstęp i kalendarium P. Czaplński, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, s. 151–179.

