

Iwona Gralewicz-Wolny

„Tysiąc wierszy”. O poezji
Wioletty Grzegorzewskiej tropem *Guguł*
(bądź odwrotnie)

*czy to jest poezja
i jaka to poezja –*

*Czy taka, w której proza widziana jest źle –
Czy taka, która dobrze jest widziana w prozie –*

Wisława Szymborska, *Trema*

W roku 2015 jurorzy obu najważniejszych krajowych nagród literackich – Gdynia i Nike – byli wyjątkowo zgodni: *Guguły*, proza Wioletty Grzegorzewskiej, nieznaney szerszemu gronu odbiorców częstochowskiej poetki, zasłużyła ich zdaniem na nominacje do obu laurów. Dzięki rekomendacji szacownych kapituł w rękach czytelników znalazła się niewielka książeczka o wielkiej literackiej urodzie i równie wielkim potencjale interpretacyjnym. W dorobku Grzegorzewskiej można przypisać jej miano kamienia milowego, pozycji rzutującej zarówno na przyszłe utwory, których ocena w kontekście *Guguł* jest nieuchronna, jak i na dotychczasową twórczość, na którą pada za ich sprawą nieco odmienne światło.

W pierwszej lekturze jest to autobiograficzna opowieść o dzieciństwie i dojrzewaniu Wiolki (*alter ego* autorki) umiejscowiona we wsi Hektary pod Częstochową na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. *Guguły*, formalnie usytuowane między zbiorem opowiadań a mikropowieścią, przez wydawcę są anonsowane na okładce jako ballada, co – jeśli uwzględnimy synkretyzm rodzajowy tego gatunku – wydaje się ze wszech miar słuszną podpowiedzią kierunku lektury. Tym, co przesądza o atrakcyjności *Guguł*,

jest bowiem ich kalejdoskopowość, rozumiana jako zmienność konfiguracji elementów przemieszczających się w obrębie niezmiennego pola widzenia. Zasadniczym pryzmatem świata przedstawionego pozostaje narratorka, w przebiegu tekstu wciąż ta sama, a jednak inna, bo starsza, bogatsza o nową wiedzę na temat siebie samej i rzeczywistości, którą zamieszkuje. Grzegorzewska sygnalizuje tę jednoczesną stałość i zmienność tożsamości znaczącą korektą imienia głównej bohaterki, która na oczach czytelnika z przywołującej bestseller Nabokova Loletki przeistacza się w Wiołkę. Jej biografię można by uznać za wręcz modelową ilustrację słynnego zdania Simone de Beauvoir: „Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi” [Beauvoir 2003: 299]. Adolescencja Wiołki jest bowiem ściśle powiązana z formowaniem się jej kobiecości, w wymiarze zarówno somatycznym, jak i psychicznym. Taka dominanta tematyczna przesądza o przynależności *Gugul* do nurtu prozy inicjacyjnej, czego zapowiedzią jest zresztą sam tytuł zbioru, łączący gwarowe znaczenie niedojrzałych owoców z onomatopeicznym brzmieniem pierwszej mowy dziecka. Wypowiedane przez ojca Wiołki słowa: „W środku jestem jak te gugule” [Grzegorzewska 2014: 112] poświadczają jednak, że jest to inicjacja niejako zaprzeczona. W ich świetle dorastanie nie jest porzucaniem kolejnych wcieleń, lecz ich nawarstwianiem, samo dojrzewanie zaś polega w istocie na zaakceptowaniu swojej niedojrzałości. Potwierdza to symboliczna w wymowie ostatnia scena *Gugul*, w której Wiołka boso zawraca z przystanku autobusowego, rezygnując z opuszczenia rodzinnej miejscowości.

Sygnalizowany tu trop inicjacji przyda się także czytelnikowi, który zdecyduje się na nieco mniej oczywisty kierunek lektury. Uwzględniając autobiograficzny wymiar tekstu, warto w nim bowiem dostrzec nie tylko opowieść o dojrzewaniu kobiety, ale i opowieść o narodzinach pisarki. Fundamentalne znaczenie ma skojarzenie dziecięcej percepcji z dorosłym językiem opisu jako tekstowego świadectwa splotu niedojrzałości i dojrzałości, o którym traktują *Gugule*. Wiołka z wnikliwością i uwagą przygląda się otoczeniu, które w zapisie jej aktu poznania przybiera postać – stopniowo odkrywanych – koncentrycznych kręgów. Każdy z nich mógłby w gruncie rzeczy stać się przedmiotem osobnych rozwa-

zań interpretacyjnych; tu z konieczności są one jedynie sygnalizowane.

Pierwszy to królestwo roślin i zwierząt, którego obraz jest ułożony między innymi z motywów wyliniałej odpustowej lamy; kota Czarnego, który – połączony z Wiołką symbiotyczną relacją – podczas wspólnych wędrówek opłotkami pokazywał jej „inną geometrię świata” [Grzegorzewska 2014: 9] i o którym mowa jest w elektryzującym pierwszym zdaniu opowiadania *Jeżusowa loteria*: „Wbrew zakazowi matki zaczęłam sypiać z Czarnym” [Grzegorzewska 2014: 9]; czy też ze scen preparowania ciał leśnych zwierząt przez ojca bohaterki, noszącego zresztą wymowne w tym kontekście imię – Ryś. Drugi krąg znaczeń inicjacyjnych stanowi w *Gugulach* religijność, która jest osobliwą mieszanką wierzeń chrześcijańskich i pogańskich. Pomiędzy scenami procesji Bożego Ciała, przygotowań do wizyty papieża Jana Pawła II, przyjęcia obrazu Matki Boskiej bezkolizyjnie funkcjonują motywy czerwonej wstążki związanej przez matkę na rączce nowo narodzonej Wioli „przeciw złym urokom” [Grzegorzewska 2014: 5], zabobonnej wiary w burzę wywoływaną zabiciem pająka czy czynionego śliną znaku krzyża na czole omdlałej w czasie mszy bohaterki. Sceny te dostarczają wiedzy nie tyle o religijności samej Wiołki, ile o społeczności, do której należy, stanowiącej zresztą kolejny istotny przedmiot jej badań. Wiołka penetruje go jakby w dwóch wymiarach: obserwuje zarówno zbiorowość (darcie pierza, szycie proporczyków na wizytę papieża), jak i szczególnie interesujące na jej tle jednostki (komiczny Starszy Lajboś, który wymienia *Dziela wszystkie* Lenina na papier toaletowy, i tragiczna Stella Dynus, przyjaciółka matki, która wyjechała przymusowo w 1968 roku). Nie bez znaczenia jest tu także moment historyczny, to jest czas stopniowo karlejącego PRL-u, oraz biograficzny, czyli lata szkolne Wiołki, wymagające zdolności funkcjonowania tak w grupie rówieśniczej, jak w hierarchii uczeń–nauczyciel. Na naszkicowanym tu tle rozgrywają się jakże istotne wątki erotyczne współtworzące temat inicjacji seksualnej bohaterki (krawcowa Stasikowa, molestujący Wiołkę doktor Kwiecień, doświadczenia z Natką i Starszym Lajbosiem) i wreszcie motyw tanatologiczny przedstawiony w kłamrowym układzie śmierci kota Czarnego

i przedwczesnej śmierci ojca. Wszystko to współtworzy wyjątkowo obfity w doznania i doświadczenia obszar poznawczej eksploracji, który Grzegorzewska opisała w skromnej objętościowo, liczącej nieco ponad sto stron książce. Tak znaczna kondensacja znaczeń i wrażeń ma, jak się wydaje, swoje źródło w poetyckim rodowodzie autorki *Guguł*, która, poczynając od debiutanckiej *Wyobraźni kontrolowanej* (Częstochowa 1998), przez *Parantele* (Częstochowa 2003), *Orinoko* (Tychy 2008), *Inne obroty* (Toronto–Rzeszów 2010) i arkuśz poetycki *Ruchy Browna* (Częstochowa 2011), nieświadomie zmierzała ku konstatacji:

Zdałam sobie wtedy [w 2011 r., po wzięciu udziału w maratonie pisarskim „Once Upon a Deadline” w Southend-on-Sea – I.G.W.] sprawę z tego, że to właśnie proza jest moim żywiołem i właściwą formą artystyczną, do której dążyłam całe lata. [Kazmierowska 2015]¹

Z tego przekonania po trzech latach zrodziły się *Guguły*. O wiążącym się z nimi twórczym zwrocie Grzegorzewska mówi:

Na rzecz opowieści musiałam się przestawić o sto osiemdziesiąt stopni. Zamiast zbierać i dopasowywać rozrzucone puzzle, jak podczas pisania wierszy, uczyłam się składać kostkę Rubika, czyli świat przedstawiony. [Kazmierowska 2015]

To, co z perspektywy pisarki jest zasadniczą zmianą formy podawczej tekstu, wymagającą całkowicie innej techniki pisania, w odczuciu czytelnika nie musi jednak nosić znamion aż tak jednoznacznego przełomu. Lektura twórczości poetyckiej Grzegorzewskiej – tu znów z konieczności wybiórcza i pobieżna – potwierdzi jednak o wiele silniejszy jej związek z prozą, niż można by sądzić na podstawie wypowiedzi samej pisarki.

We wprowadzeniu do debiutanckiego tomiku *Wyobraźnia kontrolowana* Grzegorzewska pisze: „Słucham, obserwuję, ale

1 Pytania o prozę padają niejednokrotnie w wywiadach z autorką *Paranteli* [zob. m.in. Winiarski 2010; Sajkowski 2009].

nie zadają pytań” [Grzegorzewska 1998: 7]. Wierna tej deklaracji ponad zwierzenia i wynurzenia poetyckiego „ja” przedkłada obserwację, ciężar dociekań przerzuca tym samym na czytelnika. Pytania wyłaniają się samoistnie z generowanych wyobraźnią poetki obrazów usytuowanych na przecięciu współczesnej codzienności i tradycji kulturowej. W głównych rolach występują: Hamlet, który zdecydował się na „być” (*Hamlet*), mistrz Polikarp, który umarł ze strachu przed śmiercią (*Rozmowy mistrza Polikarpa ze śmiercią*), Zbyszko z Bogdańca, któremu w obliczu zaślubin lepiej byłoby zginąć z rąk kata (*Wersja wydarczeń*), Julia, żona Władka, która boi się wychodzić na balkon (*List do pani P...*), Tristan i Izolda, którzy „mieszkają w M-2”, a „między nimi miecz ciszy” [Grzegorzewska 1998: 16], ale też anonimowe postacie żyjące za ścianą, mijane na ulicy – samotne, rozczarowane, chore, zagubione. Obserwacje Grzegorzewskiej są gorzko-ironiczne, a brak jawnego komentarza potęguje ich chłód i wzmacnia dramatyczną wymowę. Zawiedziona miłość, nieuleczalna choroba, nieuchronna starość i wreszcie śmierć – układają się w katalog tematów, z którego poetka będzie czerpać stale, choć w coraz bardziej złożony i wielopłaszczyznowy sposób. Zmysł obserwacji i efekty jego pracy pozostaną w centrum tej twórczości, dołączą jednak do niego lub objawią się w większym stopniu: osobista, prywatna dykcja, poetyka wspomnień i reminiscencji, pogłębiona analiza meandrów ludzkiej psychiki, gry z językiem odsłaniające skomplikowaną naturę interpersonalnych relacji². Coraz mniej kontrolowana wyobraźnia, coraz bardziej złożone i wielowymiarowe światy przedstawione kolejnych wierszy. Chronologiczna lektura dorobku lirycznego Grzegorzewskiej owocuje wrażeniem, że poezja ta stopniowo jakby się „zagęszcza”, fraza staje się dłuższa, metaforyka bogatsza i bardziej wysublimowana. Każdy wiersz domaga się wyobraźniowej rekonstrukcji sytuacji lirycznej w formie obrazu z konkretną scenerią i umiejscowionymi w niej postaciami. Za przykład niech posłuży utwór *Obraz nadchodzi, z* – trzeciego w dorobku częstochowskiej autorki – tomiku *Orinoko*:

2 Por. np. wiersz *Kobieta i mężczyzna – frazeologicznie* [Grzegorzewska 2003: 43].

Matka bije dywany, podlewa szlauchem chodnik,
 myjemy nawet listki kwiatów czule jak niemowlaka.
 Wszystko łśni, gdy Obraz wchodzi z sanktuarium,
 pobrudzone woskiem atłasy opierają się o próg,
 tłum jak zagazowane muchy rozprasza się w sieni.

Niepojęta jest pieśń do pudła, z którego macki
 madonny jak wymyte resztki pelargonii schodzą
 pojedynczo na gumolit, niepojęty jest ten Obraz,
 który mnie przemienia w przestraszone dziecko.
 [Grzegorzewska 2008: 13]

Czytelnik *Guguł* połączy je z tym wierszem bez trudu, tym bardziej że Grzegorzewska nie tylko nie zaciera śladów poetyckiej proveniencji fragmentu swej prozy opowiadającego o przybyciu obrazu Matki Boskiej z bazyliki Świętego Antoniego do domu Wiolki w Hektarach, ale, przeciwnie, eksponuje znaczeniową więź, opatrując opowiadanie tym samym tytułem, co wiersz. *Obraz nadchodzi* to w obu wypadkach konfiguracja podobnych motywów: krzątająca się matka, gorączkowe porządki obejmujące nawet mycie liści roślin doniczkowych, muchy, które w prozie odstrasza się muchozolem, w poezji służą za *comparans* w porównaniu opisującym zgromadzony przed obrazem tłum, wreszcie „pieśń do pudła”, ukonkretniona w *Gugułach* refrenem „Madonno, Czarna Madonno, jak dobrze Twym dzieckiem być” i motywem ułożonej na drewnianej lektyce skrzynki, w której spoczywał obraz.

Przykłady analogicznych upodobień światów przedstawionych opowiadań i wierszy Grzegorzewskiej można by mnożyć, formułując na ich podstawie wnioski o kluczowym dla tej twórczości znaczeniu poetyki wspomnień³. Tożsamościowy w swej wymowie, zaledwie czterowersowy wiersz *Zaginiona* z tomu *Inne obroty* nie pozostawia w tej kwestii najmniejszej wątpliwości:

3 Por. m.in. wiersz *Czasy zespolone* z tomu *Inne obroty*, wykorzystujący motyw czerwonej wstążeczki wiązanej na nadgarstku nowo narodzonej bohaterki [Grzegorzewska 2010: 10].

Szukajcie mnie na strychu pod plandeką,
Pod liśćmi grązeli, na dnie kamionki.

Siedzę na czereśni i łykam guguły.
Drzewo szepcze: – Wydam cię szpakom.
[Grzegorzewska 2010: 31]

„Gugulowatość”, pojmowana jako dar wiecznej niedojrzałości, urasta tu do rangi mitu założycielskiego. Bazujący na nim wspomnieniowy nurt poezji Grzegorzewskiej z oczywistych względów poddany zostanie swoistemu testowi jakości w wierszach powstałych na obczyźnie. I to właśnie w sytuacji oddalenia, będącej dla każdej poezji rodzajem próby, odsłoni się szczególnie walor tej dykcji, za jaki wypada uznać jej antynostalgiczność⁴. Bagaż reminiscencji nie prowokuje tu, mimo swego bogactwa, łatwych wzruszeń, co nie oznacza, rzecz jasna, że wyklucza je w refleksji czytelnika. Grzegorzewska konsekwentnie stawia na konkret i detal, konstruując swe wiersze z mikroobserwacji rzeczywistości. Bazuje zatem na metodzie deklarowanej i zaprezentowanej w debiucie, tyle że efekt, jaki osiąga, jest o wiele bardziej zniuansowany. Kluczem jest tu zmniejszenie dystansu do przedmiotu opisu, przede wszystkim za sprawą ekspozycji poetyckiego „ja”, które pełni funkcję filtra przesączającego obraz postaci i zdarzeń. Tym tropem autorka zmierza konsekwentnie ku *Gugułom*, dla których poezja ta jest rodzajem zaczynu czy wręcz fundamentu. Dobitnie potwierdza to utrzymany w Schulzowskiej poetyce *Prokreator*, opowieść o dokonywanej przez ojca preparacji jastrzębia, otwierająca drugi tom poetycki Grzegorzewskiej – nie wiersz, jak można by się spodziewać, ale właśnie mikroproza, którą autorka wykorzystała w zbliżonym brzmieniu w zamieszczonym w *Gugułach* opowiadaniu pod tytułem *Stoliczku, nakryj się*. Są i pomniejsze sygnały zależności obu książek: przede wszystkim, tak ważna dla Wiołki, postać ojca w wierszach *Spóźnione dokarmianie pszczół* i *Wiosenne patroszenie kopca*, ale też obrazy wiejskiej religijności (*Poświęcenie pól*, *Wielka-*

4 Za jeden z wyjątków można uznać wiersz *Babcia Stefania* [Grzegorzewska 2003: 20]. O doświadczeniu migracji w poezji Grzegorzewskiej zob. Faragó 2016.

nocna niedziela, Odpust, Wyprowadzenie zwłok), reistyczne kadry (*Stop klatka, W szafie babci Stefanii*), akwaticzne pejzaże (*Nad Bożym Stokiem w lipcu, Urok*) czy obyczajowe obrazki (*Stypa*). Niezwykle wyraźne, jednoznaczne, tekstowe ślady *Guguł* znajdujemy zatem w twórczości poetyckiej Grzegorzewskiej ponad dziesięć lat przed ich wydaniem. Tytuł tomiku, o którym mowa – *Parantele* – odsyłający do znaczeń powinowactwa czy pokrewieństwa nabiera w tym ujęciu intertekstualnego wydźwięku, pozwala dostrzec w zbiorze coś na kształt pre-*Guguł*. Formułę tę można by w gruncie rzeczy odnieść do całej poezji Grzegorzewskiej, gdyż pogłos ten czytelnik będzie słyszał z różnym natężeniem aż do jej ostatniej książki poetyckiej, czyli arkusza *Ruchy Browna*⁵. Magdalena Rabizo-Birek tak charakteryzuje zamieszczone w nim wiersze: „[...] liryka sensualna, pełna obrazów, smaków, dźwięków i zapachów” [Grzegorzewska 2011: 26] – wyławiając tym samym, niejako przy okazji, zasadniczy rejestr *Guguł*, których narratorka opisuje swoje dzieciństwo triadą: „światło, dźwięki i żywioty” [Grzegorzewska 2014: 9]. Warto te słowa skojarzyć z innym komentarzem, to jest z zamieszczoną na czwartej stronie okładki *Guguł* wspomnianą tu informacją wydawcy, iż jest to „ballada o polskiej wsi w czasach PRL-u i dojrzewaniu”. Akcent, tu położony na epickim tonie utworu Grzegorzewskiej jako historii konkretnego miejsca i czasu, aż prosi się o przesunięcie na wymiar liryczny *Guguł*. Upoważnia do tego utrwalony w nich, silnie zindywidualizowany obraz świata składający się z szeregu formułowanych z perspektywy „ja”, monologowych świadectw jego zmysłowego odbioru. Jednostkowość ujęcia idzie w tym wypadku w parze z wyraźną estetyzacją przekazu, jako że *Guguły* są tekstem o niewątpliwej urodzie stylistycznej, której dowodem niech będzie *passus* z otwierającej zbiór *Odpustnicy*:

W czerwcu pojechaliśmy na odpust do bazyliki Świętego Antoniego. Zaczęła się procesja. [...] Zapatrzyłam się i gdy mama szukała w torebce drobnych na tacę, puściłam jej rękę i pobiegłam za procesją jak za królewskim orszakiem. Zatrzy-

5 Por. np. wiersze: *Gwiezdne i Narzeczeni wędkują* [Grzegorzewska 2011: 6 i 8].

małam się dopiero przy straganie z dmuchanym srebrnym wielorybem. Wieloryb nie mógł odpłynąć do chmur. Słońce złapało go w fioletowe i czerwone kręgi, oślepiło mnie i piekło w policzki. Pozłoceni ludzie znikali między bryczkami i samochodami, zostawiając po sobie podłużne cienie na murze. [Grzegorzewska 2014: 6]

To symptomatyczny cytat, Grzegorzewska komponuje bowiem biografię głównej bohaterki nie tylko ze zdarzeń i biorących w nich udział postaci, ale także (a może nawet przede wszystkim) z wrażeń i doznań natury zmysłowej stanowiących wspólną własność dzieciństwa i poezji. „Pod płotem dogorywał piecyk z pękniętą rurą i opadającymi płatami patyny” [Grzegorzewska 2014: 52] – w tego typu frazach dziecięce widzenie świata sprzymiera się z językowym kunsztem poetki, a głoskowa instrumentacja nobilituje detal zniszczonego przedmiotu. Kolory, smaki, zapachy, dźwięki i faktury współtworzą w *Gugulach* osobliwą mieszaninę doznań o formacyjnym charakterze. Gdy Wiolka powącha znalezione w łazience koleżanki perfumy Diora (o jakże znaczącej tu nazwie „Dolce Vita”), poczuje „zapach waniliowych babeczek i lata” [Grzegorzewska 2014: 89] – zmysł węchu zaprowadzi ją do tego, co znane „od zawsze”. Woń wosku, krochmalu, naftaliny czy kurzu, smak kogła-mogła z kawą lub marchewkowego soku stają się epicko-lirycznym tworzywem opowieści o świecie i o odbiorze tego świata przez „ja”. Spoiwem tych sensualnych relacji jest powracający w tekście po wielekroć i w różnych odsłonach motyw światła, dzięki któremu przeszłość nie pogrąża się w zwyczajowych mrokach niepamięci, lecz emanuje nowym blaskiem. Frazy w rodzaju: „Asfalt lśnił jak skórki bakłażanów” lub „Światło laskotało mnie jak woda podczas kąpieli w bali na podwórku” budują na wskroś poetycką aurę tej prozy. Współtworzą ją efekty spod znaku realizmu magicznego, takie jak obraz unoszącej się w powietrzu figury Jezusa, którego narratorka ośmiela się prosić o wskrzeszenie kota Czarnego, czy scena lotu Wiolki-jaskółki nad Hektarami:

Poczułam mrowienie w okolicy łopatek. Nagle stałam się lekka jak strzęp folii. Uniosłam się i usiadłam na szybko uchylonego

okienka. Wyleciałam na plac, kołowałam przez chwilę nad sadem. Niebo, jak wieczko mojego słoika, było podziurawione gwiazdami. Prześwitywała przez nie jakaś inna podszywka. Z lotu ptaka zobaczyłam całą wioskę: ze zgniłozielonym lasem od północy i białymi kręgami kopalni dolomitu od wschodu. [Grzegorzewska 2014: 60]

W kontekście tego rodzaju obrazów płynnie kojarzących realne z wyobrażonym znacząco wybrzmiewa cytowana na łamach „Tygodnika Powszechnego” konstatacja autorki *Gugul*: „Kiedy je napisałam, poczułam się tak, jakbym w krótkim czasie stworzyła tysiąc wierszy” [Kazimierowska 2015]. I choć pisarka w dalszej części wypowiedzi wskazuje na różnicę między oboma obszarami swojej twórczości, to usytuowany na skrzyżowaniu poezji i prozy idiolekt Grzegorzewskiej przesłania jej deklaracje. Po lekturze *Paranteli, Orinoko* czy *Innych obrotów – Guguły* są niczym innym jak prozą utkaną z poezji.

Bibliografia

- Beauvoir Simone de (2003), *Druga pleć*, przeł. Gabriela Mycielska, Maria Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa.
- Borbála Faragó (2016), „Więcej krawędzi. Mniej słów”. *Pamięć i trauma w poezji Wioletty Grzegorzewskiej*, przeł. Katarzyna Gucio, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 142-153.
- Grzegorzewska Wioletta (1998), *Wyobraźnia kontrolowana*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Częstochowa.
- Grzegorzewska Wioletta (2003), *Parantele*, Wydawnictwo Bulion, Częstochowa.
- Grzegorzewska Wioletta (2008), *Orinoko*, Teatr Mały, Tychy.
- Grzegorzewska Wioletta (2010), *Inne obroty*, Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, Toronto–Rzeszów.
- Grzegorzewska Wioletta (2011), *Ruchy Browna*, Wydawnictwo Literackie „Li-TWA”, Częstochowa.
- Grzegorzewska Wioletta (2014), *Gugule*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Kazimierowska Katarzyna (2015), *Cudzoziemka z własnym językiem*, „Tygodnik Powszechny”, nr 30, s. 54-57.

- Sajkowski Kuba (2009), *W palacu możliwości. Wywiad z Wiolettą Grzegorzewską*, <https://poema.pl/publikacja/159806-w-palacu-mozliwosci-wywiad-z-wioletta-grzegorzewska> [dostęp: 17 listopada 2016].
- Winiarski Jakub (2010), *Nie mam mistrzów (rozmowa z Wiolettą Grzegorzewską)*, <http://www.literaturajestsexy.pl/nie-mam-mistrzow-rozmowa-z-wioletta-grzegorzewska/> [dostęp: 17 listopada 2016].

Iwona Gralewicz-Wolny

One thousand poems. About Wioletta Grzegorzewska's poetry following the trail of *Gugule* (or vice versa)

The article is devoted to the issue of the relationship between poetry and prose area of Wioletta Grzegorzewska's literary activity. Nominated for the most important national literary awards and the Man Booker International Prize *Gugule* (2014) are here interpreted as the work located at the intersection of poetry and prose, in which accumulate two most important qualities of Grzegorzewska's creativity: a unique sense of observation and sensual imagination. They join in idiom, which the reader will recognize easily, no matter what solution formally propose its author.

Keywords: Wioletta Grzegorzewska; *Gugule*; initiation prose; sensuality.

Iwona Gralewicz-Wolny – dr hab., adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autorka książek poświęconych polskiej literaturze współczesnej (*Pisz o milczeniu. Świat poetycki Anny Kamieńskiej*, 2002; *Ja czytam, ty czytasz... Dziesięć szkiców o poezji i prozie*, 2011; *Poetka i Świat. Studia i szkice o twórczości Wisławy Szymborskiej*, 2014; *W cudzym świecie. O literaturze polskiej XX i XXI wieku*, 2016) oraz literaturze dziecięcej i młodzieżowej (*Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, 2013, wspólnie z Beatą Mytych-Forajter). Kontakt: iwona.gralewicz-wolny@us.edu.pl.

