

Daria Lekowska

Sprawy ziemi. (Eko)poetyka Małgorzaty Lebdy

Małgorzata Lebda – autorka czterech tomów poetyckich, dorastająca w beskidzkiej wsi Żeleźnikowa Wielka – opublikowanymi dotychczas utworami konsekwentnie wraca w strony rodzinne i opowiada historię swojego dorastania. Krytycy podkreślają metafizyczny rys tej poezji, dziecięcy ogląd świata, baśniowość i oniryzm, przeplatający się z płaszczyzną realną, jednocześnie poddawaną mitologizacji [zob. Brzoska 2010a; Żuliński 2014]. Wspomniane zabiegi w równej mierze kształtują wyłaniające się z pamięci (i z poezji) postaci, miejsca, sytuacje, co zwierzęta i naturę, kwestionując zasadność istnienia ustalonych granic. Przyroda i jej doświadczanie stale przeplatające się z tematem śmierci oraz straty stają się jednym z najgłębszych źródeł tej twórczości, o której można myśleć w kategoriach ekopoetyckich.

Sama autorka w jednym z wywiadów udzielonych w 2016 roku wyznała, że projekt ekopoetyki oraz związane z nim przekonanie o ocalającej roli wyobraźni (obejmującej uważność i empatię) kształtowanej za pomocą literatury są jej szczególnie bliskie¹.

¹ „Siła wiersza w moim poczuciu polega na poszerzeniu naszego pola widzenia. [...] Uważność. To słowo klucz. [...] Szalenie cenię sobie projekt ekopoetyki.

Julia Fiedorczyk definiuje ekopoetykę jako praktykę (nie tylko pisarską i czytelniczną) odpowiedzialnego budowania domu, polegającą na świadomym, uważnym współistnieniu w świecie² [Fiedorczyk 2015: 83]. Poezja *Lebdy*, problematyzująca relacje człowieka z naturą, wyczulona na kwestię ludzko-przyrodniczego (współ)istnienia, połączona z deklarowaną przez poetkę wiarą w sprawczą siłę literatury, zdaje się oferować nowy typ wrażliwości, którą scharakteryzować można jako wrażliwość ekologiczną. W tym kontekście twórczość *Lebdy* wydaje się sferą wypełnioną ekopoetyckimi tropami, które postaram się pokazać, analizując różne przestrzenie przyrodnicze (ale i jednocześnie graniczne) wylaniające się z tej poezji.

1. Las, który próbuje się zbliżyć

Przyglądając się samym tytułom tomów: *Tropy*, *Granica lasu*, *Matecznik*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że las oraz związana z nim przestrzeń, rozumiana jako ogólna kategoria opisu świata rzeczywistego, stanowią ważny punkt odniesienia dla tej poezji³. Sugerowanie się tytułowymi słowami w tym przypadku w żadnej

We wstępie do znakomitej książki Julii Fiedorczyk *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki* autorka przywołuje słowa Lawrence'a Buella: «Kryzys ekologiczny to przede wszystkim kryzys wyobraźni», i dalej jeszcze pojawia się sformułowanie poety W.S. Merwina «tylko wyobraźnia może nas uratować». Tylko wyobraźnia może nas uratować! W tej wyobraźni mieści się w moim przekonaniu i empatia, i uważność, o której tu mówiłam. To wszystko jest mi bardzo bliskie, a najsukuteczniejszym narzędziem kształtowania i rozszerzania wyobraźni pozostaje dla mnie niezmiennie literatura” [Byrska, Jemiolo 2016: 78-79].

- 2 Za obowiązującą „definicję” ekopoetyki przyjmuję objaśnienie postulowane przez Fiedorczyk, opisujące tę dziedzinę w szerokim ujęciu, nie tylko jako strategię literacką, ale i jako określoną postawę światopoglądową, powiązaną ze specyficznym typem wrażliwości.
- 3 Las pojawia się także na wszystkich trzech okładkach. W *Tropach* został wykorzystany obraz Rafała Borcza, w *Granicy lasu* wykonane przez artystę zdjęcie, w *Mateczniku* obraz autorstwa Joanny Łańcuckiej. *Lebda* też fotografuje, a spotkanie z twórczością Borcza skomentowała: „Pamiętam dzień, kiedy w sali krakowskiej ASP zobaczyłam ten obraz i inne monumentalne obrazy Borcza. Onie miałam [...]. Było to dla mnie wszystko tak prawdziwe, mocne i niecodzienne, że pomyślałam: «jeśli kiedykolwiek cokolwiek wydam, chcę mieć ten obraz na okładce». [...] z całą twórczością Rafała – dziką, nieogarniętą, tajemniczą,

mierze nie jest chybione, choć nie bez znaczenia pozostaje także ich niejednoznaczność – „tropy” to nie tylko określenie pozostawionego przez zwierzęcia śladu, ale też operacja retoryczna, „granica (lasu)” jednocześnie sugeruje istnienie innej przestrzeni, a „matecznik” stanowi zarówno trudno dostępny punkt w lesie, będący ostoją dla zwierząt, jak i miejsce w plastrze miodu, w którym rozwija się pszczoła matka; może też przywoływać ogólne skojarzenia z opieką matczyną, choć tomik raczej podejmuje z nimi przekorną grę – sylwetka matki w żadnym utworze nie ma wyraźnych konturów.

Jaki jest las wylaniający się ze świata poetyckiego Lebdy? W otwierającym zbiór *Tropy* wierszu *medalik* poetka pisze: „i co? idziemy nad kamieniołom podsłuchać jak las wydaje / szmerane odgłosy skrada się świerszczami pod nasze stopy” [T: 5]. Jednym z częstych zabiegów stosowanych przez autorkę jest animizacja, zresztą nie tylko lasu, ale i całej przestrzeni przyrodniczej. Natura w tej poezji okazuje się silnie ożywiona, działająca, aktywna – pozostaje przy tym poza zasięgiem poznania, mimo że znajduje się zawsze w zasięgu wzroku. Lebda operuje środkami poetyckimi niezwykle oszczędnie i na tym minimalizmie opiera specyficzny nastrój swojej poezji. Stąd też wszystkie momenty, w których zauważyć można działanie tropów poetyckich, są tak sugestywne, przyciągają uwagę i budzą w czytelniku wzmożoną czujność. We wspomnianym przypadku ożywionego lasu uderza fakt, że nie tylko on się skrada, ale i człowiek podsłuchuje – obserwacja okazuje się obustronna, a doświadczenie natury w twórczości Lebdy przypomina Leśmianowskie „wyzieranie” człowieka na przyrodę oraz obdarzenie jej samej zdolnością widzenia [Nycz 2001: 123]. Las istnieje jak nieprzenikniony byt, jest jednym ze źródeł niepokoju, kryjącym tajemnicę, uwikłaną w ludowe wierzenia i przesady: „na miejscu myślimy zupełnie o tym samym obserwujemy / sosnowy las jak od północy podgryza mur wydaje dźwięki / czuję że Ciemne ma tam swoją gawrę odpalam zapalkę czuć siarkę i chłód tata pyta *jesteś?* nie wiem”

która dotyka lęków, mierzy się z nimi, ale i w jakiś sposób oswaja – czuje jakies wewnętrzne powinowactwo” [Lebda 2010b].

mieszkańców i zapewniającego im trwanie wpłynęło znacząco na sposób widzenia świata przejawiający się w twórczości poetki. Lebda wyznała:

Wychowałam się w małej, sądeckiej wiosce, gdzie to wszystko się przenika, współgra. Do tej pory, kiedy tam wracam, czuję to, czuję magiczną siłę tego miejsca. Jest tam coś jak z Macondo Marqueza. Zarówno chodzi mi o jakiś realizm magiczny i aksjologię baśni, ale też to miejsce długo imitowało mi cały świat... Do tej pory rządzi się jakąś wewnętrzną kulturą, prawami, systemem wartości, wreszcie – niestety – też własną biedą i małością [...]. Większość tekstów powstała w Żeleźnikowej. Czuję, że tam jest moje źródło, właśnie tam ono bije. [Lebda 2010b]

Bohaterka tej poezji, mentalnie oraz fizycznie silnie związana z ziemią, dotkliwie odczuwa zamieszkanie w zupełnie inaczej funkcjonującej przestrzeni miasta, w której próbuje się nieskutecznie odnaleźć, naznaczona odmiennością i dystansem: „jest tu od niedawna a już pachnie kebabem komunikacją // miejską tam skąd pochodzi mówi się o takich *chopcula* więcej się / nie mówi przywiozła ze sobą zabobony i gusła sposób na gładkie / dłonie *moje* mówi o miejscu z którego wyrosła i bawi się nim” [dowód, T: 33]. Miasto nie oferuje niesamowitości, tajemnicy, splotu religijno-ludowych porządków. Również związane z nim doświadczenie natury jest inne, dalekie od przekonania, obecnego w świadomości „chopculi”, że świat przyrodniczy wypełniony jest znakami, które trzeba rozszyfrować⁵. Bohaterka przyswaja nieznaną przestrzeń sposobami, które zna z czasów wsi – nadaje jej rys cielesny: „miasto ma w sobie brunatne wypustki bloków / chodź wejdziemy w jego ciało zawsze jest ten ostatni raz” [landrynki, T: 29], „notuj przypadkowych ludzi dworce / przedziały opóźnienia ból zadra-

5 Podejście bohaterki wiersza do rzeczywistości bliskie jest temu, o czym pisze Mircea Eliade: „Świadomość sakralności natury w dzisiejszej Europie żyje nadal przede wszystkim wśród ludności wiejskiej, tam bowiem nadal trwa chrześcijaństwo przeżywane jako liturgia kosmiczna” [Eliade 1996: 146-147].

pania świty w pociągach / ten moment zapładniania mgły światłem peryferie zdrap // zapachy z krajobrazu rozetrzyj w dłoni” [*magistrale*, T: 31]. Dotyk jest zmysłem najbardziej pierwotnym, wiążącym człowieka z porządkiem natury, dlatego bohaterka-podmiot próbuje przepuścić miasto przez cielesno-zmysłowy pryzmat i w ten sposób je oswoić. W *Granicz lasu* z kolei podzieli się wyznaniem (w dużej mierze znamionym dla swojej twórczości): „z czasem używamy coraz prostszych słów aż dominują w nas gesty / może wierzymy że są w nas ślady prąjczyka być może to słabość” [*gesty*, G: 31]. Chociaż doświadczenie miasta jest zdecydowanie epizodycznym wątkiem w poezji Lebdy, to przez wyraźną opozycję do wsi pokazuje, jak bardzo źródło jej poezji znajduje się po stronie natury, lokalnych społeczności i nieoczywistości świata. Jednocześnie celem takiego ujęcia jest nie tyle pokazanie różnicy między tymi dwiema przestrzeniami, ile podkreślenie trwałego związku samej bohaterki z miejscem⁶, z którego pochodzi, a które „imituje jej świat”, wpływa na sposób patrzenia.

Przestrzeń wsi – ta jej część, która została w pewnym przynajmniej stopniu zagospodarowana przez ludzi – zaznacza swoją odrębność także wobec sąsiadującego z nią lasu. Przejawia się to głównie w istnieniu granic, akcentowanych przez poetkę, których przekroczenie zwykle niesie śmierć stworzeniom opuszczającym przypisaną im sferę: „po chwili kosiarka tnie ciało sarny gdy dobiegamy / jest już po stronie lasu odwlekają ją w brzezinę / rozszalałe od krwi psy” [*sierpień: święty dzień I*, T: 27], „w las wychodzimy przed wypuszczeniem krów / ojciec odpala klubowego zaciągam się psy wybiegają przodem po chwili w naszym kierunku biegnie sarna / dopadają ją na katolikowym polu wracają we krwi” [*las: wejście w chłód*, T: 30]. Spotkanie leśnych zwierząt z człowiekiem i „jego” przestrzenią zazwyczaj jest równoczesnym spotkaniem ze śmiercią, która się wydarzyła (jak w przypadku lasu, który pod-

6 Poezja Lebdy jest przykładem twórczości, którą z powodzeniem można odczytywać przez pryzmat kategorii miejsca autobiograficznego, omówionego w artykule Małgorzaty Czermińskiej: „Literackie miejsce autobiograficzne [...] związane jest zawsze z topograficznym, materialnym konkretem, nawet jeżeli zostaje on poddany przekształceniom literackim, właściwym nie tylko metaforze, możliwej w konwencji realistycznej, ale także prawom oniryzmu i fantastyki” [Czermińska 2011: 188].

chodził, czując pustkę domu) lub niebawem się wydarzy (sarna opuszczająca las). Odejścia zwierząt, tak często wypełniające tę poezję, wydają się przez podmiot oswojone przez bezpośrednie obcowanie z nimi, jednak w ich częstotliwości przejawia się jakiś obłęd śmierci, będący zarazem oznaką naturalnego porządku rzeczy. Lebda opowiada też o chorobie, zmieszanej z ludową wiarą w „Złe”, którego nosicielami są lisy wynoszące wścieklicznę z pobliskich lasów i zarażające nią psy: „nasze psy na jesieni nie przyjęły szczepień są dotknięte” [*nawojskie lasy: wściekliczna*, T: 43]. Forma „są dotknięte” zwraca uwagę na dążenie do konkretności, namacalności choroby. „Złe” przychodzi z zewnątrz, z nieprzeniknionej przestrzeni lasu, przekracza jego granicę w ciałach zwierząt i rozprzestrzenia się w innej już postaci na ciała ludzkie („a usta mieliśmy delikatnie dotknięte odrą” [*korzenie: liturgia odejść*, T: 44]) i na całą przestrzeń wioski, tym samym lekceważy i niweluje rozgraniczenia (w tej sytuacji wszyscy stają się ofiarami). Z jednej strony więc dostrzec można podkreślanie granic, z drugiej ich znoszenie, przejawiające się także choćby w podobieństwie opartym na krwi: „do sieni wchodzi ojciec z pokrzwionym zającem / bierze w dłonie twarz mojej siostry widzę jak krew / zwierzęcia i krew mojej siostry mieszają się” [*czerwiec: krew*, T: 21] czy ciele: „rosa zajęła papier i ciała kobiet / przypominają teraz różowe / mięso świni” [*sierpień: róż*, T: 29]. Transgresyjność można zauważyć również w planie metaforycznym, w którym poetka zestawia roślinne, zwierzęce i ludzkie, podkreślając nieoczywistość podziałów: „rozgryzamy ziarna pszenicy zapuszczamy / żyły w ziemi” [*źniwa*, T: 7], „tamtego lata jagody smakowały jak drewno a ona miała w sobie / łyko” [*ona*, T: 6], „ryby / zapuszczają korzenie kwitną i owocują” [*skrzela*, T: 8], „ona wypuszcza pędy i liście rozgałęzia się węższy” [*mięso*, T: 28]. Co równie istotne, prawie wszystkie metafory wyrażają pragnienie zakorzenienia, są bliskie sferze roślinnej, czerpią inspirację z obrazów pochodzących z tej właśnie przestrzeni, opowiadają się po stronie życia w bliskości z ziemią. Także porządek graficzny sugeruje płynność, nieoczywistość – utwory pozbawione są wielkich liter i znaków interpunkcyjnych.

Takie ukształtowanie językowe wydaje się efektem zarówno życia w bezpośredniej bliskości z przyrodą i poddania się jej ryt-

mom, jak i fascynacji podmiotu ludowo-baśniowymi opowieściami. Nie bez znaczenia jest obecność nauk ojca, który jest jedną z najważniejszych figur tej poezji: „*odwracałem waszą uwagę na sprawy ziemi / tak skutecznie że myśląc o mnie będziecie / mówić językiem roślin*” [ostatnie dni zimy: czucie, T: 45]. O wydarzeniach związanych z polem poetka pisze: „za kilka miesięcy w sierpniowym / upale będziemy tu kosić pszenicę (to tu ojciec po raz pierwszy / opowie nam o śmierci nałoży jej maskę lasu)” [wielkanocne święcenie pól: dzielenie, T: 12]. Treści przekazywane przez ojca nie tylko przybierają formę opowieści o przyrodzie, ale są również przekazywane w jej przestrzeni, jakby podwójnie zapośredniczając doświadczenie natury (związane ze śmiercią) – przez język i przez miejsce, w którym są wypowiedane, nadają mu jednocześnie wyjątkowy status.

Osobną rolę w poezji Lebdy odgrywają pszczoły, które zostają otoczone szczególną opieką. Owady te postrzegane przez pryzmat roju wydają się niezwykle silne, jednak zmiana makroperspektywy na uważną obserwację zachowania pojedynczego osobnika ujawnia jego kruchość i delikatność. Dlatego też ojciec-pszczelarz wydaje córce zalecenia, które mimo iż odnoszą się do konkretnego pszczelego kontekstu, nabierają wymowy uniwersalnej: „*musisz nauczyć się pracować we krwi*” [poranek: praca we krwi, T: 9], „*musisz być uważna i wsłuchiwać się w natężenie ruchów*” [przedwiośnie: pierwszy odlot, T: 10], „*musisz być czuła ruchy niech będą powolne*” [rójka: struktura ruchów, T: 11]. Pszczoły miały nauczyć bohaterkę życia, w odróżnieniu od lasu; nauka na ich przykładzie zyskała zupełnie inną jakość – nie opierała się na opowieściach i języku, ale na bezpośrednim obcowaniu, na doświadczaniu pszczelich zachowań. Ujmując rzecz inaczej: była ćwiczeniem praktycznym. Owady jako pierwsze reagują na chorobę ojca, poprzedzają jego śmierć: „*ojcu zapaliło się serce mówią ciotki / zwierzęta są niespokojne pszczoły obsiadają parapety / nie wracają na noc do uli rankiem znajdują je martwe / i grzebię pod krzakiem aronii*” [maj: ogień I, T: 16]. Bohaterka jednak okazuje się nie dość uważna i czuła, nie odczytuje zapowiedzi odejścia ojca: „*żadnej zapowiedzi? A może nie potrafiła odczytać prostych znaków / niespokojnych oczu zwierząt wymierania pszczół i słów miejscowej / wariatki*” [proste

znaki, G: 32]. Pytanie o znaki, o świat przyrody komunikujący treści, których człowiek nie umie zinterpretować (mimo ich prostoty) w przypadku poezji Lebdy nie brzmi irracjonalnie, naiwnie czy sztucznie. Co więcej, prowokuje do namysłu nad tym, jak dalece świat jest w ogóle dostępny człowiekowi, jak bardzo jest on czuły lub obojętny na przestrzeń poza-ludzka, inną, a przecież tak niezwykle bliską. Poetka sugeruje, że jedynie wiek dziecięcy jest tym wyjątkowym czasem, w którym rozumienie świata zwierzęco-roślinnego jest możliwe: „kiedy dorosną / zapomną całą mitologię drobnych znaków mowę zwierząt / stracą instynkt” [*noc kupały*, T: 12]. Dorastanie – rozumiane jako trwanie, związane też w dużej mierze ze zdobywaniem wiedzy naukowej (i zawierzeniem tylko jej), porzucenie przedintelektualnego instynktu czy może po prostu dziecięcego chłonięcia świata – powoduje, że sfera poza-ludzka jawi się jako milcząca, obca, niedostępna.

3. Zwierzęca „liturgia odejść”

W przestrzeni poezji Lebdy pojawia się jeszcze jedno miejsce wyjątkowo naznaczone śmiercią zwierząt, tym razem już poza-leśnych – jest nim ubojnia. Autorka zapytana o powody obecności natury w *Mateczniku* odpowiedziała:

Moje zainteresowanie przyrodą i zwierzętami bierze się z pewnością z miejsca, w którym się wychowałam. Nasz rodzinny dom sąsiedował z ubojnią [...], do której nocą przywożono zwierzęta w określonym przeciwieństwie celu. To było przerażające doświadczenie. Żeleźnikowa Wielka położona jest w dolinie, odgłosy zwierząt unosiły się nad całą miejscowością, odbijały się od przeciwległego wzgórza i ze zdwojoną siłą powracały. Pamiętam te straszliwe noce, wypełnione tymi dźwiękami. Intuicyjnie, na długo przed jakimikolwiek pogłębionymi lekturami w tym temacie, czułam, że to, co dzieje się za moim oknem, jest po prostu złe. [Byrska, Jemioło 2016]

Poetka niejednokrotnie w swoich utworach przywołuje wspomnienie ubojni: „ludzie którzy jeszcze nie śpią wypowiadają życze-

nia / a one żyją własnym słowem za miedzą rzeźnicy / włączają chłodnie teraz do rana będzie warczeć / oblizywać powietrze z krwi” [*chłodnia*, T: 34], „należy zapominać te noce kiedy nad wsią wisi ciężkie powietrze / nie ma litości za to jest krew i odgłosy które wywabiają nas ze snu / za oknami wałęsają się psy ciężkie samochody zwożą ciche zwierzęta / (najcichsze z możliwych) ich światła snują się po suficie później // przychodzą nieszczęścia coś się mści i żąda i nie ustępuje ranki pełne / są niepokojem” [*ciężkie powietrze*, G: 23]. Oba zarysowane obrazy – sugestywne i mocne w wyrazie, w ukształtowaniu językowym dążące do prozaizacji – dzieją się pod osłoną nocy, wynikają z faktycznego doświadczenia przywołanego przez poetkę. Lebda nie opisuje szczegółowo tego, co dzieje się za ścianami ubojni, której wnętrze pozostaje dla niej niedostępne; raczej zdaje relację spoza, wynikającą z mimowolnej obserwacji, w której wolałaby nie uczestniczyć. Słyszy odgłosy, widzi światła, wyobraża sobie krew i przeczuwa niesprawiedliwość całego procederu, który zostaje pomszczony przez bliżej nieokreśloną siłę – „Złe”, lub w jeszcze inny sposób, jak w utworze *ona*: „powoli wkładała im w usta mięso // przyniesione z za miedzy gdzie zwierzęta ciche i posłuszne / przyjmowały w siebie prąd i nóż teraz zamieniają się w wiatr / obrastają drzewa hubą zajmują ludziom płuca i piersi” [T: 6]. Dostrzeżone przez poetkę intuicyjne zło całej sytuacji nie zostaje opatrzone żadnym komentarzem, wydawać by się mogło, że podmiot akceptuje je takim, jakie jest. Jednak niepokój, charakterystyczny nastrój tych utworów sprawiają, że czytelnik może poczuć się nieswojo zarówno wobec wiersza, jak i wobec powszechności opisywanej w nim sytuacji. Tak samo jest w przypadku uboju domowego. Poetka tworzy proste, konkretne, pozbawione scen okrucieństwa⁷, ale jednocześnie niepokojące obrazy tego, co już się dokonało: „za drzwiami słysząc ciężkie kroki ojca który układa na stole świeże mięso / świni [...] / a matka poda nam na / zimnym talerzu ciepłe podgardle i białą

7 Lebda zdaje się podzielać przekonanie wyrażone wprost przez Ryszarda Krynickiego w wierszu *Humanitarny ubój*: „Te dwa słowa pozostaną ze sobą sprzeczne / w każdym ludzkim języku. Jak humanitarna rzeź. // Humanitarne zabójstwo” [Krynicki 2005: 76].

chleb” [*biały chleb*, G: 24]. Zestawienie „białego chleba”, uruchamiającego kontekst religijny, z „ciepłym podgardłem” przywodzi na myśl refleksję Jolanty Brach-Czaina:

Przyjmując inne stworzenie jako pokarm, dokonujemy transformacji śmierci w życie. Na razie jest to śmierć innej istoty w nasze życie, ale z czasem wszystko zostanie wyrównane. Za każdym razem, gdy połykamy inne ciało, stajemy się miejscem przejścia przez śmierć na drugą stronę życia. Przemiana ta ustanawia świętość aktu jedzenia, szczególnie wyrazistą, gdy przyjmowanym pokarmem jest mięso. [Brach-Czaina 1999: 131]

Zwierzęta pojawiają się w tej poezji także w czasie choroby, uśmiercone i zamienione w lekarstwo mające przywrócić zdrowie – chore córki ojciec poi rosółem z mlódek gołębi, karmi kaczą wątrobą, a obserwując posilające się dzieci, stwierdza w oszczędnych, ale prowokujących refleksję słowach: „*karmimy zwierzęta zwierzętami – pomyślałem / patrząc na wasze niepełne użębienia i tłuste dłonie*” [*sierpień: święty dzień II*, T: 28]. Edyta Sołtys-Lewandowska trafnie ujmuje istotę animalistycznego nastawienia tej poezji (co sygnalizowałam już na początku):

Lebda daje wielokrotnie świadectwo animalistycznego podejścia do świata. Nie tylko w szczególnym obrazowaniu zrównującym zwierzęta i ludzi, ale też we wrażliwości na krzywdę zwierząt – nie do pomyślenia na wsi – która przez wieki oswoiła procedury ich zabijania i wykorzystywania. Nie jest więc tak, że zezwierżeczenie świata jest jego degradacją. [Sołtys-Lewandowska 2015: 274.]

U Lebdy pojawiają się też przykłady śmierci wyjątkowo okrutnych i bezmyślnych, rażących tym bardziej, że ich przyczyną są dzieci (działające intencjonalnie) – chłopcy spod lasu, a ofiarami płazy i ślimaki – zwierzęta przez swój wygląd zazwyczaj niebudzące współczucia, a jednocześnie wyjątkowo bezbronne. Ich śmierci zostały ukazane inaczej – w trakcie „dziania się”: „chłopcy

spod lasu prowadzą mnie do stodoły do jej wrót / cienkimi gwoździami poprzybijali ropuchy *modlimy się / do nich* mówią kłaniając się płazom w pas” [*spis: narodziny i rzeź*, T: 23]. Jeszcze dosadniej poetka opisała rzeź ślimaków:

chłopcy spod lasu przynoszą sól w plastikowych pudełkach
przyglądamy się jak pośród grządek wyszukują (węższą jak psy)
ciemne i lepkie ciała ślimaków (są ciężkie i tłuste)

precyzyjnie obsypują je solą mamy wrażenie że ogród syczy
choć może możliwe że to wilgoć pracuje w pobliskich wierzbach

sól rozpuszcza ciała zwierząt za zarobione tak u naszego ojca
pieniądze chłopcy kupują w sklepie galaretowaty salceson.
[*czerwiec: plaga*, T: 24]

W przypadku chłopców wyspecjalizowanych w zadawaniu cierpienia („precyzyjnie obsypują je solą”) porównanie o funkcji animalizującej („węższą jak psy”) nie prowadzi do podkreślenia związku człowieka z przyrodą i otwartością na świat wartościowaną pozytywnie. Wydaje się, że to szczególne miejsce w poezji Lebdy, wypełnione zwierzęcymi śmierciami, jest spóźnioną, ale potrzebną odpowiedzią na ówczesny brak reakcji. Pokazuje, że „Złe” nie zawsze jest nieokreśloną siłą i nie zawsze przychodzi z zewnątrz. Poetka równocześnie zdaje się stawiać uniwersalne pytanie o pochodzenie zła, które czasem po prostu rodzi się z powodu albo braku wrażliwości, albo przedmiotowego stosunku do innych stworzeń. Obojętność niesie ze sobą okrucieństwo tym niebezpieczniejsze, im bardziej jest nieuświadomione lub, co gorsza, oswojone. Nie bez znaczenia pozostają jednak obrazy przedstawiające już nie tyle śmierci, ile odejścia zwierząt, których ciała po zgonie zostają pogrzebane: „zrywamy kwiaty berberysu zanosimy w miejsca gdzie / pochowaliśmy zwierzęta tak oddajemy im hołd / nie pamiętamy imion tylko emocje / i sierść” [*gusta*, T: 11], „do potoku schodziliśmy zarośniętą miedzą [...] / ktoś z nas musiał / wyszukać rozłożyste korzenie wykopać między / nimi głęboki dół i wrzucić tam zimne zwierzę / ktoś inny musiał

rzucić grudę ziemi // tak wyobrażaliśmy sobie liturgię odejść” [korzenie: *liturgia odejść*, T: 44]. Niezależnie od formy opisu (sugerującej czułość w przypadku pierwszego cytatu czy opartej na beznamiętnym tonie relacji w drugim fragmencie) poetka włącza zwierzęce śmierci w porządek kulturowo-obrzędowy, wpisuje w rytuał pogrzebu nie tylko ludzi, ale i poza-ludzkich bliskich. Co istotne, w tej poezji zwierzęta nigdy nie „zdychają” i choć rodzaje ich śmierci są różne, to wydaje się, że Lebda stara się powiedzieć, iż każdemu z nich zarówno podczas życia, jak i po nim należy się szacunek.

(Eko)poetycki świat Lebdy można określić jako przestrzeń literacką, w której natura nie stanowi jedynie tła rozważań i przepracowania utraty (choć po powierzchniowej lekturze tak może się wydawać), lecz wyraźnie zaznacza swoją obecność, staje się pełnoprawnym bohaterem rzeczywistości lirycznej. Podmiot tej poezji, uważny i świadomy, stara się przybliżyć swoją historię, która jest równoczesną opowieścią o jego stosunku do zwierząt i roślin, pojawiających się jakby mimowolnie i naturalnie, w bezpośredniej bliskości. Ekopoetyckie nastawienie tej twórczości przejawia się również we wrażliwości na krzywdę innych, choć współczucie nie jest wyrażane wprost, a słowa pozbawione są śladów troski – mimo wszystko, a może przede wszystkim dlatego, ekopoetycki potencjał tych wierszy ma szansę wybrzmieć ze zdwojoną siłą.

Skróty

T – Małgorzata Lebda, *Tropy*

G – Małgorzata Lebda, *Granica lasu*

M – Małgorzata Lebda, *Matecznik*

Bibliografia

Brach-Czaina Jolanta (1999), *Metafizyka mięsa*, w: *tejże, Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków, s. 124-143.

- Brzoska Wojciech (2010a), *W imię ojca i syna i burzy*, <http://zeszytypoetyckie.pl/debiuty/369-recenzja-qtropowq-magorzaty-lebdy-w-artpapierze> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Brzoska Wojciech (2010b), *W poezji jak w miłości – nic na siłę... Z Małgorzatą Lebłą rozmawia Wojciech Brzoska*, „ArtPapier”, nr 4 (158), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=101&artykul=2350> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Byrska Aleksandra, Jemioło Piotr (2016), *Mówiłem do was jak do zwierząt. Z Małgorzatą Lebłą rozmawiają Aleksandra Byrska i Piotr Jemioło*, „Fragile”, nr 2 (32), s. 74-79.
- Czerwińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 183-200.
- Eliade Mircea (1996), *Egzystencja człowieka i uświęcenie życia*, w: tegoż, *Sacrum i profanum*, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 133-177.
- Fiedorczyk Julia, Beltrán Gerardo (2015), *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego (Warszawa), Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW, Warszawa.
- Grzesiczak Łukasz (2016), *Balansuję pomiędzy poezją i fotografią*. [rozmowa z Małgorzatą Lebłą], <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,20251219,0,Balansuje-pomiedzy-poezja-i-fotografia.html> [dostęp: 10 lutego 2017].
- Krynicky Ryszard (2005), *Kamień, szron*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Lebda Małgorzata (2009), *Tropy*, Wydawnictwo „Zeszyty Poetyckie”, Gniezno.
- Lebda Małgorzata (2013), *Granica lasu*, WBPiCAK, Poznań.
- Lebda Małgorzata (2016), *Matecznik*, WBPiCAK, Poznań.
- Nycz Ryszard (2001), „Słowami... w świat wyglądam”. *Bolesława Leśmiana poezja nowoczesna*, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków, s. 117-139.
- Sołtys-Lewandowska Edyta (2015), „Zabobon omamy święte szczeliny”. *Metafizyka w poezji Małgorzaty Lebdy*, w: tejże, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Universitas, Kraków, s. 270-298.
- Żuliński Leszek (2014), *Mesmeryzmy*, http://latarnia-morska.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=1428%3Aqgranica-lasuq-magorzaty-lebdy&catid=40%3Aport-literacki&Itemid=64&lang=pl [dostęp: 10 lutego 2017].

Daria Lekowska

Issues of land. (Eco)poetics of Małgorzata Lebda

The article is an attempt to interpret the work of the Kraków poet from the ecocritical perspective. The central point of study is eco-poetics understood as a type of sensitivity, an attitude towards the world and a certain way of writing that shapes readership awareness, imagination and knowledge. The study analyzes in particular portrayal of the environmental spaces, attitude of the entity towards nature and all of non-human creatures, lines entangled in the biographical context and depicting the death of the animals. In the course of this interpretation, Małgorzata Lebda's poetry fits in the ecological context that was postulated in the outset, revealing its eco-poetic potential.

Keywords: eco-poetics; ecocriticism; Małgorzata Lebda.

Daria Lekowska – doktorantka w Zakładzie Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Instytutu Filologii Polskiej UAM. Interesuje się polską poezją XX i XXI wieku, ekokrytyką oraz animal studies. Kontakt: dlekowska@gmail.com.

