

# Obraz i tekst. *Na wysokiej górze. Commedia della lingua* Krystyny Miłobędzkiej w ilustracjach Iwony Chmielewskiej

ABSTRACT. Wyślouch Seweryna, *Obraz i tekst. Na wysokiej górze. Commedia della lingua Krystyny Miłobędzkiej w ilustracjach Iwony Chmielewskiej* [Image and Text. Krystyna Miłobędzka's *Na wysokiej górze. Commedia della lingua* in Iwona Chmielewska's Illustrations]. „Przestrzenie Teorii” 37. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 15–30. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2022.37.1.

A fragment of Krystyna Miłobędzka's theatre play for children *Na wysokiej górze. Commedia della lingua* (1990) was published separately (2014, 2017) as a work of both Krystyna Miłobędzka and Iwona Chmielewska, an author of picture books. Chmielewska tones down the word play in Miłobędzka's text. Instead, she introduces images of the poet at different ages, depicted in contemplative poses, and presents the character's epiphanic experience beyond time and space. The images and the text constitute separate, sylleptic sequences. The meditative atmosphere of Chmielewska's illustrations adequately conveys the worldview of Miłobędzka – a “linguistic” poet, who refers to the poetry of the Far East.

KEYWORDS: Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, picture book, word play, epiphany

*Na wysokiej górze. Commedia della lingua* to tytuł sztuki dla dzieci pióra Krystyny Miłobędzkiej z 1990 roku<sup>1</sup>, której fragment, wiersz lingwistyczny pod tym samym tytułem, został wydany osobno (2014, 2017) jako współautorskie dzieło Krystyny Miłobędzkiej i Iwony Chmielewskiej, dwukrotnej laureatki ilustratorskiego Oscara<sup>2</sup>. Chmielewska, entuzjastka nowego, rozwijającego się od lat sześćdziesiątych XX wieku gatunku zwanego książką obrazkową (*picture book*)<sup>3</sup>, dystansuje się wobec tradycyjnej ilustracji i wskazuje na specyficzne wymagania względem ilustrowanego tekstu:

Nie każda książka, w której obraz odgrywa ważną rolę, jest *picture bookiem*. Kluczowy jest tekst – nie może za dużo opowiadać.

<sup>1</sup> K. Miłobędzka, *Na wysokiej górze*, [w:] tejże, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 133–147.

<sup>2</sup> I. Chmielewska (ur. 1960) otrzymała ilustratorskiego Oscara w Bolonii za książki, które miały pierwodruki w Korei Południowej: *Maum, Dom duszy* (2011) oraz *Oczy* (2013).

<sup>3</sup> Zob. M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa – pojęcie, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017, s. 13–24.

*Picture book* czy książka obrazkowa to nierozzerwalnie powiązany słowoobraz. Gdy oglądamy sam obraz, to bez tekstu nie wiemy, o czym jest ta książka. A gdy się czyta sam tekst, to ma się wrażenie, że to takie prościutkie, nijakie i żadna sztuka. Dopiero gdy się połączy obraz i słowa, książka rozkwita.

[...] – To sztuka rezygnacji, ociosywania ze zbędnych słów. Wydaje mi się, że to właśnie poezja w swej prostocie jest idealnym tekstem do takiej książki. Ale tworzenie obrazu do *picture booka* nie powinno polegać na ilustrowaniu. [...]

– Czasami na wyprzedzaniu tekstu, czasem na opóźnianiu. Przedmiotów, sytuacji z obrazów, często w ogóle nie ma w tekście, a tych z tekstu nie ma w obrazie<sup>4</sup>.

Odcinając się od roli ilustratorki, artystka swobodnie traktuje utwory literackie. Jej książki w większości stanowią projekt autorski, z tekstem własnym. Ale znajdują się wśród nich opracowane plastycznie wiersze cudze, które wcale nie są „prościutkie”, jak wiersz Krystyny Miłobędzkiej *Na wysokiej górze* czy Justyny Bargielskiej *Obie*, co zostało zresztą zaznaczone nazwiskami obu pań na okładce. Już na pierwszy rzut oka widać, że obraz w nich dominuje nad słowem poetyckim. Cykl ilustracji do wiersza Miłobędzkiej znalazł się na wystawie poświęconej poetce wśród książek i rękopisów (Poznań 2014) – bez tekstu literackiego, który okazał się nagle niepotrzebny. Czy zyskał autonomię kosztem utworu? Jak wygląda tu relacja między słowem i obrazem?

Chmielewska programowo zrywa z ilustracją rozumianą jako konkretyzacja świata przedstawionego w utworze, z moralizowaniem i dydaktyką. Mówi o wielowarstwowości książek obrazkowych, chce zminimalizować tekst literacki i poszerzając sensy konotacyjne znaków ikonicznych, trafić do dorosłych, nie tylko do dzieci. Jednakże ilustracja to nie tylko prosta konkretyzacja przedstawięń, jej stosunek do tekstu bywa bardziej skomplikowany. Może współkonstruować znaczenie, wzbogacać odbiór, a nawet wchodzić w dialog z tekstem<sup>5</sup>. W ostatnim czasie badacze książek obrazkowych, którzy traktują słowo i obraz jako jeden tekst kulturowy („ikonotekst”), dużo miejsca poświęcają relacjom między nimi, uważając je za istotę tego gatunku<sup>6</sup>. Toteż warto przyjrzeć się pod tym kątem książce

<sup>4</sup> *Mistrzynie słowoobrazu*. Z Iwoną Chmielewską rozmawia Agnieszka Sowińska, „Gazeta Wyborcza” 2016, 23–24 kwietnia, „Magazyn Świąteczny”, s. 45.

<sup>5</sup> Zob. S. Wysłouch, *Tekst i ilustracja*, [w:] tejsze, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 99–138; B. Kaniewska, *O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej*, [w:] *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wysłouch, B. Przymuszała, Poznań 2016, s. 155–173.

<sup>6</sup> Zob. M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa...*, dz. cyt., s. 25–28; J. Szyłak, *Komiksy i książki obrazkowe. Miejsca wspólne*, [w:] *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, dz. cyt., s. 132–151. Autorzy przedstawiają tam różne typologie relacji między słowem a obrazem.

*Na wysokiej górze* i zbadać, czy dominujący nad słowem obraz może nam powiedzieć coś nowego o twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej. A z drugiej strony, czy wiersz lingwistyczny, oparty na grach językowych jest przekładalny na znaki ikoniczne, czy służy tylko za pretekst dla twórczości plastycznej?

## Miłobędzka – lingwistka

Rodowód lingwistyczny Miłobędzkiej nie ulega kwestii<sup>7</sup>. Ona sama w wywiadach, dystansując się wobec nazwy, wielokrotnie podkreślała swoją przynależność do tego nurtu. W rozmowie z Sergiuszem Sterna-Wachowia-kiem (1995) mówiła:

Pierwszym moim olśnieniem był właśnie Leśmian, potem Karpowicz i Białoszewski. Do nich trzech się przyznaję, zawsze o nich mówię i nazwałam te twórczości zapisami ruchu. Ruchu w rozmaity sposób rozumianego, bo u Leśmiana jest to ruch przyrody, biologii, u Karpowicza ruch myśli, u Białoszewskiego ruch codziennego języka, ale są to twórczości najmniej statyczne ze znanych mi. Nie chodzi o lingwizm, bo w końcu wszyscy poeci pracują w języku i w ten czy inny sposób są lingwistami; chodzi właśnie o zapis ruchu<sup>8</sup>.

I kilka lat później, na wieczorze autorskim we Wrocławiu (2001):

Myślę, że są dwie różne postawy wobec języka. Dwa różne sposoby traktowania świata. Świat dany, gotowy to świat do opisania. Świat niegotowy, dziejący się, w nieustannym ruchu to świat, który zmusza język do stwarzania coraz to innych związków, do burzenia składni, do łączenia tego, co dotąd rozdzielone, do dzielenia tego, co niepodzielne, do odwracania przyjętego porządku rzeczy<sup>9</sup>.

Toteż nie dziwi, że w odpowiedzi na pytanie Tymoteusza Karpowicza o bliską jej tradycję europejską, wyznała (1999):

Podziwiam dadaistów, te „programowe”, wyrafinowane dzieci, za tworzenie własnych, chwilowych języków, za zdanie się na przypadek, na „widzi mi się”, za

---

<sup>7</sup> Zob. *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, opracowanie i redakcja J. Borowiec, Wrocław 2012; E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 339–406.

<sup>8</sup> „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. *Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak*, [w:] *Wielogłos...*, s. 605. Por. *Po drugiej stronie słów. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec*, [w:] *Wielogłos...*, s. 648–649.

<sup>9</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010, s. 37.

synchroniczne odczuwanie świata, brak związków przyczynowych. Podziwiam też poezję konkretną, tworzącą przedmioty ze słów, za postępowanie ze słowami jak z przedmiotami, rozbijanie ich na kawałki etc. I dada, i poezja konkretna coś robią z językiem, ze słowami, a nie tylko zestawiają gotowe obok siebie<sup>10</sup>.

O swojej pracy nad językiem Miłobędzka mówiła tak (2019):

Nie wymyślałam słów, posługuję się zwykłym, potocznym językiem, ale jednocześnie wiem, co odrzucam. Potrafię odwrócić słowa, rozbić zużyte zlepki, łączyć przeciwne. To wynika z ich rzeczowości, z brzmieniowej i znaczeniowej bliskości – „ściegi ścię-gna ścieżki ściągi” z rodziny słów czy – jak mówię niekiedy – rodziny przedmiotów<sup>11</sup>.

W rozmowach i wykładach poetki jako przykłady operacji językowych służą najczęściej dwa wiersze: *Przesuwanka* i *Na wysokiej górze*. *Przesuwanka* (z tomiku *Dom, pokarmy*, 1975), wykorzystuje dwie prymarne opozycje: jest//był oraz tu//tam, interpretowane przez krytyków jako refleksja egzystencjalna czy też „wywód logiczno-filozoficzny na temat powtarzalności”<sup>12</sup>. Ciekawa jest również dlatego, że została wydana osobno jako tomik w postaci harmonijki, graficznie opracowany przez Edytę Białacką (2003)<sup>13</sup>, która zapisała tekst, wykorzystując wielkość czarnych czcionek, ich grubość i rozmieszczenie na białej kartce papieru. Ustanowiona w ten sposób hierarchia wyrazów kieruje uwagę na opozycję czasu teraźniejszego i przeszłego, i pomniejsza podmiot mówiący, bezradny w szukaniu „nowych słów”<sup>14</sup>, ale zupełnie lekceważy wyrafinowany kształt retoryczny wiersza, który poprzez przestrzenne anadiplozy unieważnia opozycję czasową i pokazuje niemożność wyjścia poza „tu, gdzie jesteśmy”.

Ilustrator może wykorzystywać zapis graficzny (jak Białacka) albo też wprowadzać grafikę nieprzedstawiającą. Obie drogi mają tradycje międzywojenne. Rewolucję typograficzną zapoczątkował Filippo Marinetti, który w manifestie z 1913 roku mówił o malarskiej koncepcji druku książkowego i w swych powieściach eksperymentalnych wykorzystywał kolor, krój czcionek i tworzył z tekstu układy poziome i pionowe<sup>15</sup>. W Polsce rewolucję

<sup>10</sup> T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 131. Warto dodać, że Miłobędzka pisała również wiersze konkretne, zob. *wszystkowiedze* (2000).

<sup>11</sup> K. Miłobędzka, *Spis z natury*, t. 3: *Jesteś samo śpiewa*. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia J. Borowiec, Lusowo 2019, s. 6.

<sup>12</sup> A. Legeżyńska, „*Lingua contemplativa*” według Krystyny Miłobędzkiej, [w:] *Wielogłos...*, s. 430.

<sup>13</sup> K. Miłobędzka, *Przesuwanka*. Projekt graficzny E. Białacka, Wrocław 2003.

<sup>14</sup> Zob. A. Legeżyńska, dz. cyt., s. 433.

<sup>15</sup> J. Heistein, *Futuryzm we Włoszech*, [w:] tegoż, *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, Wrocław 1977, s. 28–50.

typograficzną rozpoczęli formiści i futuryści. Świadczą o tym ich manifesty i okładki tomików poetyckich, eksperymenty Tytusa Czyżewskiego, który ingerował w tekst literacki<sup>16</sup>, a przede wszystkim prace Władysława Strzemińskiego: opracowany graficznie i budzący wiele kontrowersji tomik Przybosia *Z ponad* (1930) oraz teoria druku funkcjonalnego<sup>17</sup>. Grafika nieprzedstawiająca także ma korzenie w dwudziestoleciu międzywojennym – w inspiracjach konstruktywistycznych, szczególnie popularnego w Polsce Kazimierza Malewicza<sup>18</sup>. Tą drogą poszedł Jan Berdyszak w wydaniu zbioru Miłobędzkiej *gubione* (2008). Można zatem postawić pytanie, jak ilustrować poezję lingwistyczną? Wykorzystywać możliwości zapisu graficznego, czy też dyskretnie ozdabiać tomiki grafiką nieprzedstawiającą? Czy koncepcja książki obrazkowej, którą przedstawia Iwona Chmielewska, daje tu jeszcze inne możliwości?

Wiersz *Na wysokiej górze* jest fragmentem sztuki pod tym samym tytułem, brzmi tak:

NA WYSOKIEJ GÓRZE  
ROŚNIE DRZEWO DUŻE  
NAZYWA SIĘ  
APLI – PAPLI – BLITE – BLAU  
A KTO TEGO NIE WYPOWIE  
TEN NIE BĘDZIE GRAŁ

a z tego drzewa azalia  
a z azalii – dalia  
a z dali – dal  
a z dala biegnie droga  
a z biegniedrogi – nogi  
a z nóg skrzydła  
a ze skrzydeł – skrzy  
a ze skrzenia – słońce  
a ze słońca – bez końca  
a z bez końca – śmiech  
a ze śmiechu bomba  
a z tej bomby – trąba

<sup>16</sup> A. Baluch, *Wstęp*, [w:] T. Czyżewski, *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, BN, Seria I, nr 273, s. XXVI–LVIII.

<sup>17</sup> S. Wysłouch, *Strzemiński – interpretator Przybosia*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 39–61; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005; A. Jaworska, O „Sponad” Juliana Przybosia i Władysława Strzemińskiego, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 97–130.

<sup>18</sup> Zob. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979; Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.

a z trąby – słoń  
a ze słonia – porcelana  
a z porcelany – sklep  
a ze sklepu – szklanka  
a ze szklanki – mleko  
a z mleka – rzeka  
a z rzeki – rzeczywiście  
a z rzeczywiście – liście  
a z liści – wiatr  
a z wiatru – ogrody  
a w ogrodach schody  
a ze schodów poręcze  
a z poręczy – tęcze  
a z tęczy – pudełko  
a z pudełka – mgiełka  
a z mgiełki – igiełki  
a z igiełek – las  
a z tego lasu – idzie, idzie, idzie,  
idzie, idzie  
idzie, idzie

W sztuce dwoje bohaterów: on i ona, czyli Apli i Papli działają: Apli bębni na bębnie, Papli składa i rozkłada talerze, mówią razem i osobno – po polsku, angielsku i francusku. Jest pełno ruchu i gwaru, jest także zarezerwowane wielokropkiem miejsce dla widza – uczestnika gry, który ma kontynuować wyliczankę. I na koniec piękne drzewo wylaniające się ze słownego opisu, w stylu kaligramów Apollinaire’a<sup>19</sup>. Wyodrębniony ze sztuki wiersz stanowi zabawę językową, jak określiła autorka jest to: „Taki nie kończący się łańcuch, a właściwie łańcuszek przemian, których jedyną zasadą jest brak zasady. Widzi mi się, słyszy mi się, tak mi się właśnie wie. Zasada braku zasady”<sup>20</sup>.

Uściślijmy: mamy tu do czynienia nie z „brakiem zasady”, ale z brakiem **jednej** zasady. W tekście wyrazy kojarzone są wedle **wielu różnych zasad**: rzeczowej (z dała – biegnie droga; ze sklepu – szklanka), brzmieniowej (a ze słońca – bez końca; z poręczy – tęcze); nawiązują do funkcjonujących w języku związków frazeologicznych (a ze śmiechu bomba/ a z tej bomby – trąba; a ze słonia – porcelana / a z porcelany – sklep). Nawet – ku zgrozie językoznawców – propagują niepoprawny rozbiór słowotwórczy i fałszywą etymologię wyrazów (ze skrzydeł – skrzy; z rzeki – rzeczywiście).

<sup>19</sup> Zob. M. Karasińska, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos...*, s. 561–569.

<sup>20</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 34.

## *Commedia della lingua* – wyciszona

Jak Chmielewska radzi sobie z poezją lingwistyczną? Z bogactwem gier językowych? Tu pełne zaskoczenie. **Chmielewska operacje językowe wycisza**. Zapisuje fragmenty wersów (bez troski o ich kolejność) dyskretnie, na górze lub na dole rozkładówki bladej, niewyraźnej, znikającą czcionką. Rysunki czasem podpowiadają rym („z mgiełki...” [igiełki]; „z mleka...” [rzeka]), częściej przedstawiają asocjacje rzeczowe, nie trzymając się wcale tekstu („z dała...” przychodzi list, a wewnątrz koperty leży w pieluszkach niemowlę; „ze skrzenia...” ukazuje się lampa biurowa). Jest też bielizna na wieszaku, kot oglądający swojego sobowtóra w lustrze i pies na schodach. Dwa razy widzimy wyblakłą kartkę papieru z nazwą graficznie zapisaną, tworzącą figurę geometryczną (APLI PAPLI BLITE BLAU) i rozłamanym wyrazem (rzeczy wiście). Pominięty został wiersz konkretny, zatytułowany *Wiersz drzewo*, który kończył sztukę<sup>21</sup>.

Chmielewska lubi bawić się wieloznacznością znaków ikonicznych i parę takich chwytów wprowadza, wykorzystując awers i rewers kartki papieru (księżyc w pełni na rewersie okazuje się bańką mydlaną, okulary – skrzydłami owada)<sup>22</sup>. Najważniejsze ilustracje w tomie – dwie pierwsze i dwie ostatnie – na awersie i na rewersie powtarzają tę samą scenę z zaskakującą zmianą, zostawiając czytelnikowi pole do interpretacji. Mamy też stylizację na codzienną bylejakość (portrecik dziecka na postrzępionej kartce przyklejony taśmą, wydarta okładka z zeszytu, wyraz ucięty w polowie, bo nie zmieścił się na stronie). Ale najistotniejszą innowacją jest **wprowadzenie wizerunku Autorki**, pracowicie odtworzonego z fotografii rodzinnych Miłobędzkiej<sup>23</sup>, która pojawia się na ilustracjach **w trzech różnych postaciach: jako młoda dziewczyna, jako dziecko i jako starsza, siwa pani**. A więc – ucieczka od lingwizmu w stronę autorskiej biografii? Czy ten pomysł artystki ma coś wspólnego z tekstem Krystyny Miłobędzkiej?

Odpowiedzmy od razu: z przytoczonym wierszem lingwistycznym – nie, natomiast jest uzasadniony w kontekście całej twórczości poetki.

<sup>21</sup> K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak...*, dz. cyt., s. 147.

<sup>22</sup> Koncept wieloznaczności rysunków wykorzystuje Chmielewska m.in. w tomiku *Oczy* (Wrocław 2016).

<sup>23</sup> Wiele archiwalnych fotografii zamieszczają następujące publikacje: J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 53, 93 oraz K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak...*, dz. cyt. s. 180, 191.

Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, *Na wysokiej górze*

I. Ilustracje poprzedzające wiersz



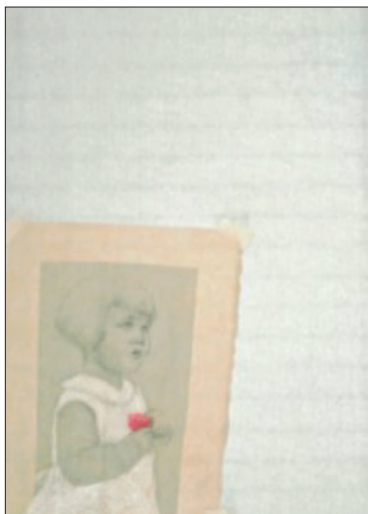
[Awers]



[Rewers]

Źródło: K. Miłobędzka, I. Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2014 [strony nienumerowane]

II. Ilustracje wewnątrz książki



Źródło: K. Miłobędzka, I. Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznania, Poznań 2014 [strony nienumerowane]



### III. Zakończenie



[Awers]

[Rewers]

Źródło: Krystyna Miłobędzka, Iwona Chmielewska, *Na wysokiej górze*, Wydawnictwo Miejskie Poznań, Poznań 2014 [strony nienumerowane]

## Zamiast zabawy językowej – epifania

**Postać dziecka**, dominująca w cyklu ilustracji Chmielewskiej, nie dziwi. Jest uzasadniona nie tylko skierowanym do dzieci tekstem, ale również całą twórczością i poglądami Miłobędzkiej, która niesłychaną wagę przywiązuje do wyobraźni i percepcji dziecka, do rozwoju jego myślenia – od myślenia konkretnego do abstrakcyjnego i posługiwania się symbolem. Pytana przez Tymoteusza Karpowicza o „temat nieotamowanego całym światem macierzyństwa”, który jest obecny w jej poezji, ale nie łączy się (jak u feministek) z „językiem cielesnym”, dystansuje się wobec biologii:

Macierzyństwo to dla mnie powrót do dzieciństwa, także do własnego dzieciństwa poprzez dzieciństwo właśnie urodzonego dziecka. Co do tego ma biologia? Przecież dziecko to początek myślenia, rozumienia, mówienia – jedyny początek świata, w którym mogłam świadomie uczestniczyć<sup>24</sup>.

Dlatego indagowana o konteksty filozoficzne – Heideggera i Wittgensteina – odpowiadała:

<sup>24</sup> T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 139.

Jeżeli ktoś był wcześniej, przed nimi, to Jean Piaget. Jego prace zapisujące doświadczenia przeprowadzone z dziećmi, *Mowa i myślenie u dziecka*, *Sąd i rozumowanie dziecka*, *La formation du symbole chez l'enfant* i inne, pomogły mi zrozumieć siebie – dziecko, którym nie przestałam być<sup>25</sup>.

Według niej „nowe drogi w sztuce zaczynają się w przedszkolnych zabawach”<sup>26</sup>, stąd staje się rozumiała jej estyma do dadaistów<sup>27</sup>.

Prócz łatwych do identyfikacji portretów Miłobędzkiej w dziecięcym wieku, na kartach książki autorka pojawia się kilkakrotnie jako młoda i jako starsza pani. Ale rzecz charakterystyczna – wszystkie te postacie (nie wyłączając dzieci) **przedstawione są statycznie**. Stoją albo siedzą zapatrzone przed siebie, często w widok za oknem. Żadna nie ma rozradowanej twarzy. Nawet dzieci nie bawią się, tylko o czymś myślą. Czyżby ilustracje kwestionowały to, co poetka uznaje za najważniejsze: zapis ruchu? Przyjrzyjmy się im dokładniej.

Na zamglonej karcie tytułowej widnieje duże okno w przedziale kolejowym z leżącym zeszytem na półeczce – to wstęp do medytacji. Pierwsza ilustracja uzupełnia ten obraz: przy oknie siedzi młoda autorka i zadumana, podpierając ręką czoło, obserwuje chmury na niebie. Otóż ta ilustracja nawiązuje wyraźnie do genezy cyklu *Anaglifów* – debiutu poetyckiego Miłobędzkiej. Na pytanie Jarosława Borowca o pierwszy zapisany utwór, poetka odpowiedziała:

A pierwszy zapisany *Anaglif* to był ten, który potem w zestawach *Anaglifów* stał się pierwszym tekstem. „Na szybie pokrytej parą rysujemy dwa kółka, dodając uszy, wąsy i ogon. W ten sposób powstaje kot. Można także narysować świerk, kwiat albo człowieka. Dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się – ludzie, zwierzęta i rośliny istnieją w sposób niebudzący wątpliwości. Istnieją z zewnątrz i od środka”.

Ta oczywistość była wtedy moim wielkim odkryciem, które natychmiast zapisałam. Pamiętam, że był to pociąg pośpieszny relacji Warszawa–Poznań, narysowałam te stwory na szybie, miałam dwadzieścia osiem lat<sup>28</sup>.

Na rewersie kartki znajduje się zwierciadlane odbicie ukazanej postaci, z tą różnicą, że w przedziale kolejowym – w takiej samej zadumanej pozie

<sup>25</sup> Tamże, s. 133.

<sup>26</sup> Tamże, s. 163.

<sup>27</sup> O kategorii „dziecięcości” i jej różnorodnych implikacjach szeroko pisze E. Winiecka w książce *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka...*, dz. cyt., s. 339–357.

<sup>28</sup> K. Miłobędzka, *Spis z natury*, t. 3, dz. cyt., s. 11.

i tak samo ubrana siedzi autorka o kilkadziesiąt lat starsza, co ciekawe, ilustracja odwzorowuje istniejące zdjęcie z 2010 roku<sup>29</sup>.

Joanna Grądziel-Wójcik pisała o metaforze okna w poezji Miłobędzkiej i interpretowała cytowany anaglif jako epifanijne doznanie otwarcia na świat<sup>30</sup>. Ilustracje Chmielewskiej są więc nie tylko zgodne z poezją Miłobędzkiej, ale przynoszą nową ważną informację: podkreślają niezależną od wieku bohaterek jedność przeżycia.

Wszystkie przedstawione na obrazach stworzenia dziwią się światem. Kot dziwi się swoim odbiciem w lustrze, pies – rozwieszoną bielizną, a pucółowate dziecko z zafrasowaną buzią – zwierzakami, przyrodą, przedmiotami. A dorośli? O czym myślą dorośli, patrząc obsesyjnie w okno? Odczuwają jedność wszechrzeczy, **przeżywają chwilę epifanii, zespolenie własnego „ja” ze światem zewnętrznym**. W rozmowie z Magdaleną Rybak Miłobędzka skomentowała następujący wiersz o incipicie [*jestem*] z tomiku *Pamiętam (zapisy stanu wojennego)* (1992):

Jestem. Współżywa, współczynna, współwinna. Współzielona, współdrzewna. Współistnieję. Ty jeszcze nie wiesz co to znaczy. Obdarowana przenikaniem. Znikam jestem. Współtrwam (z Tobą) w tym szklistym dniu (z tym szklistym dniem w którym znikam) który znika ze mną tak lekko. Nie wiem co to znaczy. Współotwarta z oknem, współpłynna z rzeką. Jestem żeby wiedzieć znikam? Znikam żeby wiedzieć jestem? Cała ale całej nigdzie nie ma. Współprzelatująca, współniebna. Pół wieku żyłam po to!<sup>31</sup>.

Zawarte w utworze doznanie epifanijne poetka wyjaśniła tak:

Przyjechałam z Wrocławia do matki, która mieszkała w Puszczykowie. To był dom mojej matki, ale też dom, w którym przez całe lata mieszkałam. To było późne lato albo już jesień. Okna tego domu wychodziły na Wartę. Stałam w otwartym oknie i spjrzałam na rzekę. I powstał. Jest to jeden z najszybszych tekstów, jakie mi się udało napisać. Niezwykle rzadkie doznanie. Pół wieku żyłam, żeby je przeczuć. To był rok 1985, miałam dokładnie 53 lata. Ile rzeczy się złożyło na tamtą chwilę, tego nie wiem<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Zob. zdjęcie autorki (fot. J. Borowiec, 2010 r.) zamieszczone w tomie T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, dz. cyt., s. 206–207.

<sup>30</sup> J. Grądziel-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”. *O wierszach niezamieszkałych Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008, s. 29–33.

<sup>31</sup> K. Miłobędzka, *jest / jestem (wiersze wybrane 1960/2020)*, wybrał i opracował J. Borowiec, Lusowo 2020, s. 193.

<sup>32</sup> *Bez tytułu. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Magdalena Rybak*, [w:] *Wielogłos...*, s. 671.

I dalej:

Dało się przejść, przeniknąć i tę ramę okienną, i liście. Nie szło o słowa, ale o jakieś fizyczne nieistnienie, które pozwala wejść w inne przedmioty, w inne istnienie. [...] To nie jest zachwyt nad wspaniałością świata. To jest rozplynięcie się we wszystkim. W tym, co żyje, i tym, co umiera<sup>33</sup>.

Epifania – rozumiana jako bezpośrednie intuicyjne poznanie, pozwalające wniknąć do wnętrza przedmiotu i uzyskać kontemplacyjną jedność ze światem<sup>34</sup> – następuje nagle i nieoczekiwanie, wywołana przez błahę wydarzenie, na moment wytrąca człowieka z codzienności<sup>35</sup>. **Ruch fizyczny zamiera, zostaje zastąpiony ruchem świadomości**, uczuć, skojarzeń, które mają charakter iluminacji i stają się ważnym doświadczeniem wewnętrznym, pozwalającym jaźni utożsamić się z przedmiotem. U Miłobędzkiej to niezwykle doznanie wyrażone jest w wierszu szeregiem neologizmów: współzielona, współdrzewna, współotwarta z oknem, współpłynna z rzeką, współprzelatująca, współniebna. Epifania pozwala doświadczyć istnienia i – nieistnienia jednocześnie, rozproszenia własnego „ja”. Autorka pisała: „W paru tekstach w ciągu całego życia to doświadczenie braku podziękowania na mnie i to poza mną prawie udało mi się zanotować”<sup>36</sup>. Podaje przykład utworu *Ta jabłoń we mnie odkąd się zaczyna* (z tomiku *Pokrewne*, 1970):

Z białości ponad ogród czarną słyszę jabłkami zawężloną w kwiaty, przez śnieg nagle odbywam zielenie. Liści się bezwiedna mojej obecności, zbyt jawna jeszcze, zbyt jabłoń, aż nasycone wspólnym oddaleniem ramionami płaczący ciemność. „Zdarzyłaś mi ogród, w którym jestem dzieckiem, w śniegu cała, jabłek pełna i zakwitająca”<sup>37</sup>.

Jak komentuje ten tekst Miłobędzka: „Ta jabłoń to jedyna na świecie jabłoń z ogrodu mego dzieciństwa w Margoninie [...]. Zespolenie z tą jabłonią to nie tylko zespolenie z innym. Najpierw z sobą (mnie dorosłej ze mną dzieckiem?)”<sup>38</sup>.

<sup>33</sup> Tamże, s. 673.

<sup>34</sup> Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; A. Sobolewska, *Poeci wobec niewyrażalnego oraz Przyroda i pustka w sztuce i myśli Wschodu*, [w:] tejsze, *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.

<sup>35</sup> O poetyce epifanii zob. R. Nycz, dz. cyt., s. 208–220; A. Sobolewska, *Antynomia życia i wolności. Epifanie Iwazkiewicza*, [w:] tejsze, *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 75–99.

<sup>36</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 61.

<sup>37</sup> K. Miłobędzka, *jest / jestem...*, s. 74.

<sup>38</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem...*, s. 62.

Epifanijne zespolenie ze światem aktywizuje pokłady pamięci, przebiegając ponad przestrzenią i ponad czasem. Stąd odczucie tożsamości „mnie” dorosłej i „mnie” dziecka. **Nie istnieje dystans czasu, przeżyć, doświadczeń.** Jak w wierszu z *Wykazu treści* (1984) incipit „te dwie my stare dziewczynki kobiety” powtórzony w tekście: „te dwie, my, stare małe dziewczynki”<sup>39</sup> sygnalizuje, że jednocześnie, teraz, bohaterki tworzą jedno istnienie, a raczej – jak u Miłobędzkiej – „**jestnienie**”.

Takie sytuacje przedstawione w utworach literackich i komentowane przez poetkę w rozmowach i na wykładach przekreślają opozycję ja//świat, czy ściślej – podmiot poznający//przedmiot, funkcjonującą w kulturze europejskiej i zbliżają autorkę do filozofii Wschodu. Szczególnie stało się to widoczne w tomiku *Imiestowy* (2000), w którym znajdujemy opisy epifanijnych doświadczeń:

co ja robię, patrzę w jest  
w to samo jest mnie i to samo jest wody  
w to olśnienie  
to jestnienie  
jest nie nie

które scalam  
które skracam do istnienia<sup>40</sup>.

Zarówno motywy płynnych żywiołów (wody, obłoków), jak i krótka, sentencjonalna forma nawiązuje do filozofii zen<sup>41</sup>. Miłobędzka zresztą kontaktów z zen się nie wypiera. Na pytanie Jarosława Borowca o źródła tej fascynacji, mówi:

Dla mnie jest przede wszystkim spotkaniem z podobnym myśleniem – myśleniem o nieuchwytności „ja”. Nie jestem ani tym, ani tym, ani tamtym. Nie wiem, gdzie to moje „ja” się mieści. I tu spotkałam się – no właśnie – ani z religią, ani z filozofią, ani jednocześnie z jednym i drugim – spotkałam się z myśleniem, które jest mi bliskie właśnie przez to, że nie ma „ja”, że „ja” **jest przepadłe**. Jediną sprawą bliską dla mnie w tamtym świecie jest powtarzana w rozmaity sposób – chociażby przez teksty Bashō, Suzuki czy Krishnamurtiego – potrzeba, konieczność pozbycia się

<sup>39</sup> K. Miłobędzka, *jest/jestem...*, s. 159–160.

<sup>40</sup> Tamże, s. 233.

<sup>41</sup> Zob. B. Suwiński, *Droga na Wschód. „Imiestowy” Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Wielogłos...*, s. 153–161; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, [w:] *Miłobędzka wielokrotnie...*, s. 51–58. O „buddyjskości” Miłobędzkiej obszernie pisze E. Winiecka (*Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka...*, dz. cyt., s. 375–390).

„ja”. Potrzeba zdjęcia z siebie wszystkich nauczonych rzeczy, wszystkich mądrości, wszystkich mądrych przeczytanych książek [podkr. K.M.]<sup>42</sup>.

I właśnie te epifanijne odczucia starała się pokazać Iwona Chmielewska. Mała Miłobędzka zostaje delikatnie wtopiona w las (przez kontur jej główki prześwitują świerki). A na końcu tomu obie bohaterki zostają połączone, jakby spełniając pragnienie poetki wyrażone w jednym z wywiadów (2002): „Gdyby się udało dzieciństwo własne zapisać, będąc dorosłym. Nie kontrolować tego dorosłym rozumieniem, językiem. Być dorosłym i dzieckiem w jednym miejscu”<sup>43</sup>.

I na końcowych ilustracjach Chmielewskiej obie Miłobędzkie są „w jednym miejscu”. Starsza prowadzi małą za rękę, tylko że jedna idzie w przód, a druga – idzie w tył. Ich ruch jest więc pozorny, a jedność – tylko chwilowa. Lustrzana wersja ilustracji sygnalizuje, że raz prowadzi dziecko, a drugi raz, na końcu – osoba dorosła. Ona właśnie kończy opowieść.

\* \* \*

Czy tom *Na wysokiej górze* to nierozzerwalnie powiązany słowoobraz? Okazuje się, że nie. Tekst językowy i tekst wizualny stanowią dwie niezależne całości i ich wzajemną relację można określić jako **syллеptyczną**<sup>44</sup>. Tak jak w książkach obrazkowych tekst jest minimalizowany, dominuje obraz, który tonuje zabawę językową i nadaje całości charakter medytacyjny. Chmielewska wykorzystuje jego potencjał mimetyczny, by „związać” go z autorką i przesłaniem jej wierszy. Trafnie interpretuje twórczość Miłobędzkiej, która nawiązuje jednocześnie do dwóch tradycji – do polskiej poezji lingwistycznej i do tradycji dalekowschodniej. Chmielewska zdecydowanie wybiera tę drugą<sup>45</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Baluch A., *Wstęp*, w: Czyżewski T., *Poezje i próby dramatyczne*, oprac. A. Baluch, Wrocław 1992, BN, Seria I, nr 273.
- Baranowicz Z., *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1975.

<sup>42</sup> J. Borowiec, dz. cyt., s. 173.

<sup>43</sup> *Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka, Violetta Szostak*, [w:] *Wielogłos...*, s. 638.

<sup>44</sup> Zob. typologię zamieszczoną w pracy: M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa...*, dz. cyt., s. 27–28.

<sup>45</sup> I. Chmielewska ilustruje również teksty koreańskie o charakterze metafizycznym, zob. K. Heekyoung, I. Chmielewska, *Maum. Dom duszy*, przeł. J. Lee, Wrocław 2016.

- Baszewska M., *Picture booki Iwony Chmielewskiej jako medium otwierające na Innego*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2013, nr 2, s. 59–77.
- Borowiec J., *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009.
- Chmielewska I., *Oczy*, Wrocław 2016.
- Heekyoung K., Chmielewska I., *Maum. Dom duszy*, przeł. J. Lee, Wrocław 2016.
- Heistein J., *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, Wrocław 1977.
- Jarniewicz J., *Iwona Chmielewska pokazuje słowa*, w: tegoż, *Podsluchy i poglądy*, Instytut Mikołów 2015, s. 82–89.
- Jaworska A., *O „Sponad” Juliana Przybosa i Władysława Strzebińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2009, nr 11, s. 97–130.
- Kaniewska B., *O ważności obrazków, czyli ilustracja w książce dziecięcej*, w: *Literatura w kręgu sztuki. Tematy – konteksty – medialne transformacje*, red. S. Wystouch, B. Przymuszała, Poznań 2016, s. 155–173.
- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*. Wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.
- Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Poznań 2017.
- Miłobędzka K., *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012.
- Miłobędzka K., *jest / jestem (wiersze wybrane 1960/2020)*, wybrał i opracował J. Borowiec, Lusowo 2020.
- Miłobędzka K., *Przesuwanka*. Projekt graficzny E. Białacka, Wrocław 2003.
- Miłobędzka K., *Spis z natury*, t. 3: *Jesteś samo śpiewa*. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, Lusowo 2019.
- Miłobędzka K., *znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010.
- Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
- Miłobędzka K., Chmielewska I., *Na wysokiej górze*, Poznań 2014; wyd. 2: Lusowo 2017.
- Mistrzynie słowoobrazu*. Z Iwoną Chmielewską rozmawia Agnieszka Sowińska, „Gazeta Wyborcza” 2016, 23–24 kwietnia, „Magazyn Świąteczny”, s. 44–45.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Sobolewska A., *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach*, Kraków 2003.
- Sobolewska A., *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992.
- Szwed S., *Kulmiotka* [rozmowa z Iwoną Chmielewską], „Wysokie Obcasy” 2017, 15 lipca, s. 16–21.
- Szyłak J., *To ptak! To samolot! To ikonotekst! Książka – komiks – picturebook (medium czy media?)*, w zbiorze: *Komiks i jego konteksty*, red: I. Kiec, M. Traczyk, Poznań 2014.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Turowski A., *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa 1979.
- Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*. Wybór, opracowanie i redakcja J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

Winięcka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 339–406.

Wysłouch S., *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

**Seweryna Wysłouch** – em. prof. dr hab.; w latach 1998–2011 kierownik Zakładu Semiotyki Literatury w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Autorka prac z zakresu prozy polskiej XX w.: *Proza Michała Choromańskiego* (Ossolineum, Wrocław 1977), *Problematyka symultanizmu w prozie* (UAM, Poznań 1981), *Narracje małe i duże* (Nauka i Innowacje, Poznań 2015); z dziedziny semiotyki literatury i sztuk plastycznych: *Literatura a sztuki wizualne* (PWN, Warszawa 1994), *Literatura i semiotyka* (PWN, Warszawa 2001); *Wyprzedaż semiotyki*, pod red. M. Brzóstowicz-Klajn i B. Kaniewskiej (Wyd. „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2011), a także z dydaktyki literatury – współautorka *Poetyki stosowanej* (WSiP, Warszawa 1978, 1987, 2000). Zajmowała się także historią polonistyki – udział w zbiorze *Stulecie poznańskiej polonistyki*, t. I–III (2018–2019). ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.

**Seweryna Wysłouch** – Full professor emeritus at Adam Mickiewicz University in Poznań, from 1998–2011 head of the Chair of Semiotics of Literature at the Institute of Polish Studies. Monographs on 20<sup>th</sup>-century Polish prose: *Proza Michała Choromańskiego* [*The Prose of Michał Choromański*, 1977], *Problematyka symultanizmu w prozie* [*Problems of Simultaneism in Prose*, 1981], *Narracje małe i duże* [*Narrations Small and Great*, 2015]; studies in the semiotics of literature and of visual arts: *Literatura a sztuki wizualne* [*Literature and Visual Arts*, 1994], *Literatura i semiotyka* [*Literature and Semiotics*, 2001], *Wyprzedaż semiotyki* [*Semiotics for Sale*, 2011]; co-author of the compendium *Poetyka stosowana* [*Applied Poetics*, 1978, 1987, 2000]. She also worked on the history of Polish studies, contributing to the collection *Stulecie poznańskiej polonistyki* [*A Century of Polish Studies in Poznań*, vol. I–III, 2018–2019]. ORCID: 0000-0001-5557-5299. E-mail: <sewwys@onet.pl>.