

 <http://orcid.org/0000-0001-5322-2828>

Karolina Górniak-Prasnal

Uniwersytet Jagielloński

Archiwa in statu nascendi.
Tymoteusz Karpowicz
i Krystyna Miłobędzka –
wstęp do badań
nad procesem twórczym

Abstract

Archives *in statu nascendi*. Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka – An Introduction to Creativity Research

The article presents a preliminary analysis of selected archival materials by Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka – representatives of Polish postwar avant-garde. The study is a part of a multiperspective research on these two partly related poetic oeuvres, which are akin in their search for experimentation and new forms of expression, although diverging in their concepts and stylistics. Further research on the creative processes aimed at exposing the material, dynamic and intentionally open-ended nature of their texts can shed a new light on the history of Polish postwar avant-garde. The archives of Karpowicz and Miłobędzka remain ‘works in progress,’ which is significant in the context of their creative programs and poetic practices.

Słowa kluczowe: archiwum, awangarda, krytyka genetyczna, proces twórczy, Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka

Keywords: archive, avant-garde, genetic criticism, creative process, Tymoteusz Karpowicz, Krystyna Miłobędzka

Artykuł prezentuje wyniki wstępnych badań nad archiwum Tymoteusza Karpowicza oraz archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza, które są obecnie przechowywane w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Poezja obojga przedstawicieli polskiej powojennej awangardy poetyckiej to poezja programowo skoncentrowana na ruchu, zmienności i metamorficzności form oraz strategii wyrażania, a jej autorzy są przekonani o „niegotowości” swoich tekstów do publikacji, wybierają eksperyment kosztem stałości i wciąż szukają możliwości udoskonalenia warsztatu poetyckiego. Te cechy, które, jak się wydaje, są właściwe obu projektom poetyckim, stały się już przedmiotem namysłu badaczy¹, ale mogą nabrać innego znaczenia w świetle lektury materiałów archiwalnych obojga autorów. Wybrane archiwalia Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej zostaną tu poddane analizie – głównie pod kątem materialnego wymiaru wchodzących w ich skład zapisków, ich funkcji oraz związków z opublikowanymi tekstami poetyckimi. Tym samym artykuł będzie stanowił wstęp do badań nad charakterystyką procesu twórczego obojga poetów w kontekście wybranych zagadnień z zakresu krytyki genetycznej. Odkrycie materialnej i rękopiśmiennej strony poezji powojennych awangardystów pozwoliłoby spojrzeć na ich twórczość jako na projekty otwarte, nie tylko pod względem problematycznym, językowym czy genologicznym², lecz także w odniesieniu do kształtu i zakresu materiału badawczego. Na tle badań archiwalnych korpus tekstów Karpowicza i Miłobędzkiej ulega rozszerzeniu, a raz przyjęte tezy

¹ Zob. m.in. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków: Universitas 2010; A. Falkiewicz, *Dzieło w toku: Tymoteusz Karpowicz*, „Pomosty” 2005, nr 10; S. Barańczak, In statu nascendi [K. Miłobędzka, Pokrewnej] [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2012; P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2011. Elżbieta Winiecka wskazuje na trzy bardziej szczegółowe kwestie świadczące o pokrewieństwie wizji Karpowicza i Miłobędzkiej: po pierwsze, to ewokowane w poezji doświadczenie języka, którego główną cechą jest niestałość, ruch; po drugie, wrażliwość na dynamiczne zmiany zachodzące w obserwowanym przez poetę świecie; po trzecie – wynajdywanie środków wyrazu mających zbliżyć artystę do stanu jedności między słowem a rzeczą, między sferą nazywania i sferą doświadczenia. Zob. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2012, s. 348. Jacek Gutorow twierdzi natomiast, że „oba dzieła [Karpowicza i Miłobędzkiej – K.G.P.] są sobie na tyle bliskie, iż można je traktować jako kombinatoryczne rozwinięcie tych samych intuicji” (J. Gutorow, „Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno...”. *Krystyna Miłobędzka i „wspólne powietrze”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 17, s. 99).

² Por.: J. Roszak, The most beautiful *niekończący się projekt*, „Topos” 2006, nr 4, s. 89–97; M. Stala, *Rozwiązywanie świata*, „NaGłos” 1990, nr 2, s. 127; E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?* [w:] *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2008, s. 46; A. Legeżyńska, *Lingua contemplativa według Krystyny Miłobędzkiej* [w:] *Wielogłos...*, s. 440.

stają ponownie pod znakiem zapytania. Wnioski, na jakie decyduje się badacz, muszą zatem niejako z konieczności pozostać nieostateczne i wciąż możliwe do zrewidowania³.

Model lektury, który proponuję w niniejszym artykule, jest próbą równoległego charakteryzowania strategii poetyckich oraz koncepcji poezji Karpowicza i Miłobędzkiej z uwzględnieniem biograficznych związków między autorami i charakteru relacji, jaka łączy te dwa powojenne awangardowe projekty. Uzasadnieniem dla przyjętej strategii interpretacyjnej jest przekonanie o możliwości zaobserwowania pewnego metaliterackiego dialogu w twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej – autorów nieraz uznawanych za „osobnych”. Sądzę, że warto podejmować próby czytania obu tych twórczości w zestawieniu, w lekturze, którą roboczo nazywam relacyjną. Wybór dwojga przedstawicieli poezji powojennej jako autorów powojennego awangardowego dwugłosu uzasadnić można względami biograficznymi, tj. wieloletnią serdeczną znajomością autora *Słojów zadrzewnych* i autorki *Imiesłowów*, wyrosłą na gruncie przyjacielskiej relacji Karpowicza z Andrzejem Falkiewiczem, mężem Miłobędzkiej, eseistą, krytykiem literackim i teatralnym⁴. Związki biograficzne okazałyby się jednak mniej istotne, gdyby nie wchodziła w grę płaszczyzna porozumienia na gruncie przekonań artystycznych oraz poglądów filozoficzno-estetycznych. Te stają się zaś tym bardziej interesujące, jeśli przyjrzymy się im przez pryzmat samych tekstów – utworów poetyckich, ale również metapoetyckich komentarzy i tekstów niepublikowanych (w tym właśnie archiwaliów)⁵.

³ Por.: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2017; P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2015; *The Boundaries of the Literary Archive. Reclamation and Representation*, eds. C. Smith, L. Stead, Abingdon: Routledge 2013; M. Antoniuk, *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)* [w:] *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2017, s. 60–75; *idem, Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39–66.

⁴ Zob. T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wyb. i oprac. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2011; M. Karpowicz, T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Blisko z daleka. Listy 1970–2003*, oprac. J. Borowiec, postł. J. Orska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2021.

⁵ Model „lektury relacyjnej” wykorzystałam także w rozprawie doktorskiej, K. Górniak-Prasnal, „*Otwieranie wszechświata*”. *Polska powojenna awangarda poetycka: Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2022. Seria Monografie FNP [w druku]. W lekturze relacyjnej poezji Karpowicza i Miłobędzkiej ujawnia się wiele miejsc wspólnych lub kwestii będących przedmiotem metapoetyckiej refleksji obojga poetów, m.in. dyskusja nad problemem reprezentacji, figura poety jako człowieka pierwotnego i namysł nad relacją słowa i rzeczy, bezkompromisowe podejście do spraw warsztatowych, innowacyjność genologiczna, motyw poety rzemieślnika i poety laboranta, strategie autokreacyjne i podmiotowość sylleptyczna, a także ustanawianie relacji z odbiorcą w poezji eksperymentalnej.

Jak twierdzi Jerome McGann i badacze z kręgu tak zwanej nowej filologii, problemy, jakie pojawiają się po wejściu w obszar archiwaliów, prowadzić mogą do wniosku, że trudno mówić o istnieniu czystego przekazu tekstu sygnowanego przez autora, ze względu na liczbę różnych wersji tego samego utworu, istnienie intertekstów i komentarzy metatekstowych czy ich zakorzenie w konkretnym kontekście historycznym i biograficznym (o ile jest do niego dostęp)⁶. George Bornstein wskazuje, że „każda badana przez nas odmiana tekstu jest zawsze tylko jednym z wielu możliwych konstruktów w świecie, który sam jest konstruktem”⁷. W tej perspektywie wielość i równoważność wersji tekstu, wspólnie tworzących specyficzny palimpsest złożony z tekstów archiwalnych i opublikowanych, a także tych, które nie zostały jeszcze poznane, staje się szczególnym aspektem diagnozowanej przez awangardystów niestałości świata, który podlega nieustannemu konstruowaniu⁸. Sytuacja ta sprzyja pomnażaniu interpretacyjnych ścieżek, ale oznaczać też musi zgodę na pewną dozę arbitralności i niepewności, jaką niesie lektura archiwaliów.

Niektóre z tekstów archiwalnych Karpowicza i Miłobędzkiej (obejmujące m.in. rękopisy, maszynopisy z ręcznymi poprawkami, korespondencję, różnego rodzaju notatki i zapiski) są udostępnione – jednak tylko niewielka część z tego korpusu jest obecnie uporządkowana i skatalogowana, reszta zaś wciąż czeka na opracowanie⁹. Wgląd w proces twórczy i lektura eksponująca materialny, dynamiczny i otwarty charakter tekstu – kwestie, które już od kilku dekad podejmuje krytyka genetyczna – zdają się wskazywać nową, intrygującą ścieżkę badań filologiczno-literaturoznawczych nad twórczością tych autorów. Lektura archiwaliów stanowi sytuację szczególną w przypadku tekstów programowo łamiących czytelnicze schematy i stawiających niekiedy interpretacyjny opór. Odpowiedzi, których nie daje nam ani sam tekst, ani zewnętrzny kontekst, mogą się pojawić wraz z lekturą szkicu, rękopisu lub

⁶ Zob. Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-ame-rykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 36. W konsekwencji, jak zauważa Cybulski, w przypadku każdej z wersji można mówić o innej intencji autorskiej – każdy z takich tekstów można uznać, w myśl ustaleń Michaiła Bachtina, za osobne zdarzenie i komunikat (zob. *ibidem*, s. 37). Por. J. McGann, *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1993.

⁷ G. Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, współpr. T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 8. Por.: „Wbrew przekonaniu o istnieniu jednego, pojedynczego tekstu, analizując wiersz wydrukowany na stronie, powinniśmy pamiętać także o innych, równie realnych stronach, które mogłyby zastąpić tę, którą mamy przed oczami” (*ibidem*, s. 36).

⁸ *Ibidem*, s. 36.

⁹ Szczegóły na temat zawartości archiwum Tymoteusza Karpowicza oraz archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza można znaleźć w katalogu elektronicznym, zob. *Katalog rękopisów akcesyjnych*, <http://bazy.oss.wroc.pl/rkp/pub/szukaj.php> [dostęp: 5.06.2020].

wyłonić z konfrontacji kilku wersji tego samego utworu. Wnioski ze wstępnej kwerendy materiałów obojga autorów wydać się muszą z konieczności niepełne z uwagi na brak pełnego dostępu do zgromadzonych zbiorów¹⁰. Materiał, do którego udało mi się dotrzeć, pozwala na wysunięcie szeregu przypuszczeń na temat charakteru pracy warsztatowej każdego z osobna, jak również porównywanie ich twórczych działań. Poniższe sądy wymagać będą jednak w przyszłości weryfikacji i aktualizacji. Czytelnika i interpretatora poezji awangardowej, który przystępuje do badań nad rękopisami, szczególnie interesować będą zagadnienia związane z procesem twórczym i jego materialnymi oraz technicznymi aspektami (np. charakter pisma, rodzaj i liczba poprawek, autorski system oznaczeń). Naturalne zdaje się pytanie o związek między tym, co zachowało się w roboczych szkicach, a ostatecznym kształtem dzieła – zarówno pod względem stylu i języka, jak i książki rozumianej jako artefakt. Archiwum ujawnia też bogatą i nie zawsze możliwą do odtworzenia w wydaniu książkowym sferę parapisma¹¹.

W tym miejscu poczynić wypada ważne zastrzeżenie. W przypadku Karpowicza omawiane będą tylko komputeropisy lub maszynopisy tekstów poetyckich, gdyż takie właśnie materiały przechowywane są w Czytelni Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Przypuszcza się, że oryginalne rękopisy również trafiły do tej instytucji, jednak niestety nie zostały jeszcze uporządkowane i wydaje się, że przez jakiś czas dostęp do nich będzie utrudniony¹². „Ręka autora” w omawianych dokumentach widoczna jest zatem jedynie w uwagach i poprawkach nanoszonych na komputeropis bądź maszynopis¹³.

¹⁰ Por. J. Stolarczyk, *Z rękopisów nieobecnego poety*, „Odra” 2011, nr 12, s. 49. Za informacje na temat losów archiwum Tymoteusza Karpowicza serdecznie dziękuję p. Janowi Stolarczykowi oraz p. dr. hab. Bartoszowi Małczyńskiemu, prof. UJD. Okoliczności przeniesienia dokumentów Karpowicza do Polski omawia Małgorzata Kot, pracownica Biblioteki Muzeum Polskiego w Ameryce (gdzie pracowała Maria Karpowicz), zob. M. Kot, *Zona tego poety* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław: Biuro Literackie 2010, s. 164–171.

¹¹ Por.: „Tak jak do parajęzyka można zaliczyć pewne autonomiczne elementy wypowiedzi: prychnięcie, śmiech, bełkot, kaszel, wymowne milczenie, tak do parapisma zaliczyłabym kleks, pustą przestrzeń papieru, nieczytelne bazgroły, skreślenie zakrywające wszystkie litery, rozmazany tusz” (A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN – Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria 2015, s. 45).

¹² Źródło: prywatna korespondencja mailowa z Bartoszem Małczyńskim z 9.07.2018.

¹³ Z rozmów z Miłobędzką i Falkiewiczem wynika zaś, że zarówno listy do przyjaciół, jak i poezję Karpowicz pisał ręcznie – na maszynie teksty przepisywała niekiedy żona. Zob. *Tymek odwrotny. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz...*, s. 81. W archiwum Karpowicza szczególnie interesujący wydaje się dialog autora z redaktorem Janem Stolarczykiem udokumentowany na maszynopisie *Słajów zadrzewnych* oddanym do korekty autorskiej. Pokazuje on proces negocjowania wyborów typograficznych między autorem a redaktorem i jednocześnie autorem opracowania graficznego. Zob. Archiwum Tymoteusza Karpowicza, sygn. 52/17/2 [dalej jako ATK].

Niektóre rękopisy Miłobędzkiej są natomiast już dostępne dla badaczy¹⁴. Mówimy więc o dwóch niewspółmiernych etapach powstawania tekstu – najbardziej prymarnym oraz wtórnym, redakcyjnym. Już tylko z tego powodu bezzasadna zdaje się próba bezpośredniego porównywania na większą skalę ich praktyk warsztatowych, dlatego ograniczę się tu do wstępnych rozpoznań, mogących służyć za podstawę dalszych badań.

Nieuporządkowany status archiwaliów niesie określone konsekwencje badawcze. Szczególnie w przypadku Karpowicza wypada w pewnym stopniu zdać się na przypadek – nie sposób przewidzieć, co znajdziemy w teczkach opisanych jako „Varia”, „Papiery osobiste” czy „Materiały różne”. Jak odnotowuje Małczyński, w amerykańskiej pracowni poety znajdowało się około ośmiu tysięcy woluminów, a prócz nich niezliczone ilości uporządkowanych tematycznie fiszek¹⁵. W archiwum są one dziś rozsiane po wielu różnych teczkach, zaś odtworzenie ich pierwotnego układu bez autorskiej kontroli jest praktycznie niemożliwe. Przyczynił się do tej sytuacji stan materiałów sprowadzonych do Polski z USA¹⁶. Losowi fiszek z pewnością nie sprzyja też ich luźny charakter, dlatego tym bardziej paląca wydaje się potrzeba zgromadzenia ich w jednym miejscu i skatalogowania.

Już pobieżne zapoznanie się z rękopisami oraz dokumentami Karpowicza i Miłobędzkiej pozwala dostrzec zasadnicze różnice w charakterze prowadzonych zapisków. Mogą one (choć nie muszą) znaleźć odzwierciedlenie w konkretnych tekstach lub cechach ich indywidualnych idiomów. Najważniejsza różnica wynikała z samego autorskiego zamysłu dotyczącego archiwum: u Karpowicza mamy do czynienia z przemyślanym i zaplanowanym systemem (co widać szczególnie w praktyce katalogowania fiszek), u Miłobędzkiej natomiast trudno mówić o celowym uporządkowaniu – to archiwum tworzy się jak gdyby na naszych oczach, a jego tworzywem stają się napotkane przez poetkę osoby, rzeczy, zjawiska, a więc bieg życia. Co więcej, archiwum to ma dwóch autorów, a teksty autorstwa poetki lub jej dotyczące przeplatają się z dokumentami pozostałymi po Andrzeju Falkiewiczu. Karpowicz zdaje się przejawiać o wiele większą skłonność do wprowadzania porządku niż Miłobędzka. Autorka *Przesuwanki* notuje na bardzo różnych materiałach, takich jak kartki z kalendarza, kserokopie, koperty, notatniki, a nawet marginesy tekstów literackich i krytycznych. Sprawia to wrażenie z jednej strony pewnej przypadkowości i chaotyczności notatek

¹⁴ Poetka przekazała materiały archiwalne do Ossolineum po śmierci Andrzeja Falkiewicza w 2010 roku.

¹⁵ Zob. B. Małczyński, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Utworki poetki. Wybór*, oprac. B. Małczyński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2014, s. LXXVII–LXXIX.

¹⁶ Por. M. Kot, *op.cit.*, s. 164–171.

(potencjalnie: zapisów), z drugiej odpowiada programowi i praktyce artystycznej poetki, która spieszy się z uchwyceniem i wypowiedzeniem tego, co dla niej najistotniejsze¹⁷.

Ta cecha autorki znalazła swe odzwierciedlenie w wierszu *** [zapisana w świadectwie...]:

[...]

(notuje to na niepotrzebnych kopiach maszynopisów i po drugiej stronie kwitów za gaz, nie wierzy, żeby przetrwało dłużej od tamtego po tamtej stronie, ale chciałaby wreszcie przeczytać coś prawdziwego o sobie)¹⁸.

W jednej z rozmów z tomu *Szare światło* poetka powie wprost: „Piszę na wszystkim. Na ścinkach, na rachunkach, na pudełkach zapalek, w kalendarzykach. [...] Różnie zapisuję, ale często kawałeczkami, po dwa, trzy słowa, dwa, trzy zdania, podczas domowych zajęć. Rzadko «zasiadam do pisania»”¹⁹. Strategia ta wydaje się zupełnie odmienna od tej Karpowicza – poeta świadomie odgradzał się od świata zewnętrznego, by stworzyć sobie optymalne, niemalże laboratoryjne warunki do pracy, przekonany, że twórczość poetycka wymaga sytuacji szczególnej, niecodziennej²⁰. Pisanie poezji ma tu zatem wyjątkowy status, przysługuje mu osobna przestrzeń, specjalne warunki, a co najważniejsze – praca ta nie zdarza się „przypadkowo”. Poeta świadomie odgradza się od strumienia życia, traktuje ją jak pracę wymagającą szczególnej koncentracji. Poetka zaś, pochłonięta troską o najbliższe otoczenie, tworzy jak gdyby „na marginesach” codziennego życia, wplatając pisanie w ciąg innych działań, w strumień nagiego życia. U autorki *Domu, pokarmów* zapisywanie wydatkuje się w trakcie „domowych zajęć”, splata się z egzystencją i jak gdyby nie

¹⁷ Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. Poetyka „przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2014.

¹⁸ K. Miłobędzka, *** [zapisana w świadectwie...] [w:] *eadem, Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław: Biuro Literackie 2010, s. 308.

¹⁹ K. Miłobędzka, A. Falkiewicz, *Nic przed...* [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2009, s. 147. Por.: E. Sołtys-Lewandowska, „Ciche zapisywanie”. *Krystyna Miłobędzka* [w:] *eadem, O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków: Universitas 2015, s. 223–298.

²⁰ T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów świętej Trójcy* [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie 2005, s. 39. W liście do Falkiewicza informował, że czyta uważnie jego *Istnienie i metaforę*, jednak robi to „w kolejce i autobusach”, gdyż „biurko jest zarezerwowane dla «wyboru»” (T. Karpowicz, list z 27 maja 1997 [w:] T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wyb. i oprac. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2011, s. 63). Chodzi o opracowywany przez wiele lat tom *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*. Por.: „Jeśli wszystko dobrze się ułoży, będzie miała tytuł «Wybór tekstów» (nie jestem w stanie nazwać tego «Wybozem poezji» – doprawdy nie wiem, co się nazywa poezją” (*ibidem*, s. 62).

może się uwolnić od zwykłej codzienności – wygląda to jednak na zaplanowaną strategię, bo Miłobędzkiej nie przekonuje poezja laboratoryjnie separowana od nieprzerwanego rytmu życia²¹.

Wydaje się, że dla Miłobędzkiej nie ma większego znaczenia materiał, na którym notuje – niekiedy wystarczy jej niewielka powierzchnia papieru, i to mimo dość dużych liter, typowych dla jej charakteru pisma. Poetka, nawet mając do dyspozycji niewielki skrawek kartki, nie ogranicza swojego pisma, które zawsze pozostaje tak samo charakterystyczne, a litery niemal zawsze mają podobny rozmiar. Prowadzi to niekiedy do powstawania swego rodzaju quasi-palimpsestów, w których zapisy swobodnie zachodzą na siebie. Owa przypadkowość i zwyczajność materiałów używanych do notowania w specyficzny sposób uwypukla symbiozę pisania i egzystencji, która okazuje się szczególnie emblematyczna w przypadku pokrytej notatkami kartki z kalendarza²². Taki charakter notatek i rękopisów wierszy implikuje pytanie o to, czy dla autorki (i czytelnika) rodzaj zapisywanej powierzchni powinien odgrywać istotną rolę w tworzeniu wypowiedzi poetyckiej oraz w jej dekodowaniu.

Charakterystyczne dla Miłobędzkiej są również skreślenia, poprawki i dopiski – jak gdyby poetka znajdowała przyjemność i sens w nieustannym ochodzeniu do sedna, krążeniu wokół tego, co niewypowiedziane i czego być może nie da się zapisać. Jarosław Borowiec w rozmowie z poetką stwierdził, że „[...] poetyka wykreśleń, poetyka «tylko koniecznych słów» jest nadal Pani bliska”. Autorka *Przesuwanki* odpowiedziała jednak, że taki styl pisania bywa męczący, i dodała:

Niemożliwe, żebym dziś coś napisała i jutro to wysłała do druku. Dopiero na „obcym” tekście, jakim jest dla mnie dawny tekst, wyraźniej widzę miejsca do wykreślenia. Poetykę swoich tekstów – jeśli już miałabym ją nazywać – nazwałabym

²¹ Interesująca wydaje się możliwość ujęcia modeli pracy tych autorów z perspektywy genderowej. Zob. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 56. Por. J. Grądział-Wójcik, *Kanon (bez) poetek, czyli formy (nie)obecności* [w:] *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków: Universitas 2018, s. 5–18; K. Hoffmann, *Miłobędzkiej wynajdywanie płci. Na marginesach Dwunastu wierszy w kolorze* [w:] *Pleć awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2019, s. 255–266; K. Szopa, *Praca miłości. Poezja kobiet wobec reprodukcji życia codziennego*, „Teksty Druge” 2020, nr 5, s. 217–237.

²² Archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wybrane materiały z teczek oznaczonych sygnaturami: 52/2014/2; 56/2014/2; 57/2014/1; 60/2014/1 [dalej jako AKM]. W jej poezji przewijają się motywy dni upływających, traconych, nieuchwytnych, por.: „Współtrwam (z Tobą) w tym szklistym dniu (z tym szklistym dniem w którym znikam) który znika ze mną tak lekko” (K. Miłobędzka, *** [Jestem. Współżywa...] [w:] *eadem, Zbierane, gubione...*, s. 187; por. *eadem, Cały nasz dobytek* [w:] *ibidem*, s. 45).

poetyką notatek. Takie notatki, zebrane w jednym zapisie, często sprawiają wrażenie wykreśleń tekstu. Ale nie zawsze są to wykreślenia – taki jest mój sposób odbierania świata i przedstawiania świata. Pozbywam się puent, które za łatwo przychodzą²³.

Miłobędzka wyraźnie wskazuje tu na konieczność nabrania dystansu do własnych tekstów. Można jednak stwierdzić, że podobną funkcję u Karpowicza pełnią paralaksy, czyli teksty wyrosłe z refleksji nad dawnymi tekstami (te również można wówczas nazwać „obcymi”) podejmowanej z czasowego dystansu. W innym miejscu Miłobędzka oddziela teksty wielokrotnie poprawiane (które, jak się można domyślać, stanowią zdecydowaną większość jej dorobku) od tekstów „gotowych”, które sama nazywa niekiedy „szczęśliwymi zapisami”:

Jest parę takich tekstów wśród tych stu kilkudziesięciu, które powstawały natychmiast, od jednego rzutu i bez zmiany trafiały do druku, one są najprawdziwsze. Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną. A zaczyna się od obrazu, który przerabiam na słowa²⁴.

Czytelnik poezji Miłobędzkiej, zwłaszcza tej późnej, może być zaskoczony pierwotnym kształtem niektórych tekstów – ich wersje znalezione w archiwum stanowią właściwie zaprzeczenie eliptycznego i minimalistycznego stylu, który wydaje się dla niej charakterystyczny. Przyzwyczajeni do powściągliwej frazy, napotykamy tu gąszcz swobodnie prowadzonych zapisów, nieograniczonych, jak można by uznać, przez postulat poetyckiej ekonomii wyrazu. Okazuje się, że nieliczne słowa, które widzimy na prawie pustych kartach jej ostatnich tomów, zostały wyłuskane z potoku słów, z obszernych, luźno prowadzonych monologów, które trudno zaklasyfikować do poezji lub prozy. Poetka nie trzyma się wersów, jej duże, wyraźne pismo swobodnie wkracza na marginesy, staje się ekspansywne – jak gdyby brakowało jej materialnej przestrzeni na całą wypowiedź o świecie. Autorka w widoczny sposób spieszy się, zależy jej na zarejestrowaniu jak największej liczby fraz – po to, by później starannie dokonywać selekcji tych, które ostatecznie staną się utworem poetyckim. Praktyka selekcjonowania to w zasadzie naturalny dla wielu literatów sposób pracy ze słowem. A jednak u Miłobędzkiej to coś więcej niż typowe w rękopisach skreślenia – to proces przypominający wyłusknięcie pestki z owocu, a może również narodziny. Co ciekawe, poetka często zamiast skreśleń stosuje metodę zakreślania, wyboru najlepszych fraz.

²³ K. Miłobędzka, A. Falkiewicz, *Otwieranie świata* [w:] *Szare światło...*, s. 51.

²⁴ „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, s. 66.

Cała reszta otaczająca to, co właśnie zyskało nobilitację bycia tekstem, nie podlega eliminacji – pozostaje jako integralna jego część, ślad pierwotnej fazy rozwoju, mimo że widzimy ją tylko w rękopisie²⁵.

Zapiski Karpowicza wydają się na tym tle metodyczne i zaplanowane – poeta zawsze wykonuje je na oddzielnych, czystych kartkach, jak gdyby specjalnie do tego celu przeznaczonych. Podobnie rzecz wygląda w przypadku słynnych fiszek, tworzących swego rodzaju konstelacyjny system²⁶. Fiszki, czyli różnego rodzaju notatki i wypisy z dzieł innych autorów, znajdują się na różnokolorowych kartkach niewielkich rozmiarów. Kolory zostały przez autora luźno skorelowane z ich kulturą symboliką, ale związek koloru z rodzajem notatki nie zawsze jest oczywisty. Karpowicz przyznawał, że jego system fiszek stanowi hybrydyczne połączenie jego własnych pomysłów z tradycyjną symboliką²⁷. Fiszki w swej różnorodności mogą się nam jawić jako kwintesencja chaosu, jednak dla autora miały być usystematyzowanym mikro-kosmosem²⁸. Ich lektura ukazuje mnogość ról, jakie przybierał Karpowicz (poeta, dramaturg, wykładowca, badacz, krytyk), a każda z fiszek była narzędziem zachowywania i porządkowania myśli. Poeta podkreślał, że tworzy

²⁵ Por. wybrane zapisy w: AKM, sygn. 56/2014/2. Szczególnym przypadkiem są zamieszczone w teczce o tej sygnaturze rękopisy utworu o incipicie *** [w jego śmiechu twoja twarz]. Archiwum poetki ujawnia, że Miłobędzka bardzo długo pracowała nad tym tekstem, nanosiła wiele poprawek. Utwór ten w formie, jaką znamy z tomu *Imiesłowy*, wydaje się rezultatem procesu starannej selekcji materiału zgromadzonego na kilkunastu stronach zapisków, które przybierają postać monologu wewnętrznego. Por. K. Miłobędzka, *** [w jego śmiechu twoja twarz] [w:] *eadem, Zbierane, gubione...*, s. 220.

²⁶ Metodę tę przejął poeta od profesora Tadeusza Mikulskiego na Uniwersytecie Wrocławskim, zob. B. Małczyński, *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie...*, s. CXXII. Por. T. Karpowicz, *Fiszki* [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *op.cit.*, s. 46. Również Norwid miał korzystać z metody gromadzenia fiszek, co podkreśla sam Karpowicz w eseju *Pielgrzym i jego veritas*, zob. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida* [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2014, s. 466.

²⁷ Dokładny opis systemu fiszek zob. T. Karpowicz, *Fiszki*, *op.cit.*, s. 46–51. Na czerwonych fiszkach znalazły się treści związane z historią (heroizm, działanie, krew), na zielonych – z naukami ścisłymi, empiryzmem, pozytywizmem (przyroda), na fioletowych – z filozofią i religioznawstwem (ubiory duchownych, ale i skojarzenie osobiste: kolor wrzosowisk na Wileńszczyźnie), na żółtych – z historią sztuk pięknych (światło, złoto, radość), na brązowych – z teorią sztuki i literatury, na czarnych (to u niego kolor optymistyczny) – notatki z literatury polskiej i powszechnej, fiszki niebieskie (kolor hybrydalny) pozostały bez przyporządkowanej dziedziny.

²⁸ Kosmos, dodajmy, ekspansywny, por.: „Oczywiście to, co panowie tutaj widzicie, jest jakąś jedną setną wnętrza tego mojego *home made computer*. Cała piwnica jest pełna, inne pokoje pełne. Kiedy fiszki w koszulkach formują się w pewne większe całości, przechodzą do kopert większych lub mniejszych. Ostateczną fazą są bardzo wielkie koperty, w których [...] sam już się nie mieszczę” (T. Karpowicz, *Fiszki*, *op.cit.*, s. 53).

je tylko i wyłącznie na własny użytek²⁹. Praktyka ta wpisuje się rzecz jasna w wielowiekową tradycję glosowania, kulturowaną przez poetów, myślicieli i naukowców. Sądzę, że fiszki należałoby traktować właśnie jako glosy do własnych tekstów (poetyckich i nie tylko), czyli jako integralny element jego projektu literackiego³⁰. Ze względu na pełnione przez nie funkcje można mówić o kilku typach fiszek – choć trudno tu o ostre podziały, dopiero łącznie tworzą one konglomerat idei, które ukształtowały horyzont myślowy Karpowicza. Ogromna część służyła do przygotowywania wykładów z literatury polskiej na Uniwersytecie Illinois. Mamy również fiszki z okresu pisanie dysertacji o poezji Leśmiana (przypuszczalnie najstarsze, powstałe zapewne jeszcze we Wrocławiu) i te mające posłużyć kolejnym rozprawom o poetach. Inne były pomocą przy eseju *Metafora otwarta* i są śladami wnikliwej, często błyskotliwej lektury poezji Miłobędzkiej, zawierają między innymi próbę odczytania jej twórczości w kontekście zwrotu etycznego³¹.

Michel Foucault w eseju poświęconym praktyce prowadzenia zapisków dla samego siebie, sobą i o sobie (*l'écriture de soi*) przypomina o *hypomnematach*, czyli zapiskach prywatnych służących utrwalaniu tego, co ulotne³². Foucault podkreśla, że pełniły one nie tylko funkcję mnemotechniczną – stanowiły raczej wstęp („materiał i ramy”) do dalszych rozważań, lektur, medytacji. Można powiedzieć, że Karpowiczowskie fiszki pełniły podobne funkcje jak

²⁹ Por. wypowiedź poety: „Tysiące tysięcy tych fiszek, które są wypisami z wielu obszarów historii sztuki, historii literatury, historii filozofii, nie mają żadnej wartości dla kogoś. One mają tylko wartość dla mnie” (Karpowicz, film dokumentalny, scen. i real. M. Spychalski, J. Szoda, Polska 1994, 0:48–1:06).

³⁰ Odnoszę się tu do sposobu rozumienia glos w starożytności i średniowieczu jako odrębnych zapisków wykonywanych przez kopistę lub czytelnika na Biblii, zbiorach praw lub dziełach uczonych, na marginesach lub między wierszami. Zawierały one tłumaczenia i objaśnienia niektórych słów lub komentarze do treści dzieła. Zob. np. J. Soszyński, *Glosa biblijna jako problem badawczy*, „Studia Źródłoznawcze” 2017, t. LV, s. 127–137. Praktyka fiszkowania i jej konsekwencje dla procesu twórczego u Karpowicza wymagałyby osobnych, bardziej rozbudowanych studiów. Warto również zestawzić ten przypadek ze strategiami stosowanymi przez Różewicza, por. Z.W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2011.

³¹ Zob. Archiwum Tymoteusza Karpowicza, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 160/17/2. Por. m.in. J. Gutorow, *op.cit.*, s. 95–109; M. Jaworski, *O przyjaźni [w:] Miłobędzka wielokrotnie*, s. 147–153; L. Szaruga, *Żeby się podarować [w:] ibidem*, s. 53–58.

³² Por.: „Używanie ich jako przewodników duchowych było, jak się zdaje, stałą praktyką ludzi wykształconych. Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń [...], refleksje i przemyślenia [...]. Tworzyły one materialną pamięć rzeczy przeczytanych, usłyszaných lub przemyślanych; stanowiły ich skarbiec, z którego czerpano materiał do późniejszych lektur, rozważań lub systematycznych traktatów [...]” (M. Foucault, *Sobapisanie*, przeł. M.P. Markowski [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1999, s. 306).

hypomnematata, dzisiaj natomiast stanowić mogą niebagatelne źródło wiedzy o inspiracjach poety, a także zawierać ślady introspekcji i procesu autokreacji. Odrębnym celem *hypomnematów* byłoby osiągnięcie porozumienia z samym sobą – słuchać temu ma wsłuchiwanie się w wielogłos tradycji i historii³³:

[Zapiski osobiste] [n]ie są bowiem „opowieścią o sobie”, ich celem zaś nie jest wydobycie na światło dzienne *arcanae conscientiae* [...]. Ruch, który chciałyby uchwycić, jest całkiem odwrotny: nie chodzi o tropienie niewypowiadalnego, objawianie ukrytego, wypowiedzanie niewypowiedzianego, lecz pochwycenie już powiedzianego, zebranie tego, co można było usłyszeć lub przeczytać i czego jedynym celem byłoby zbudowanie samego siebie³⁴.

Dla badacza poezji najważniejsze wydaje się jednak to, że fiszki rejestrują proces twórczy, są rezerwuarem pomysłów, skarbcem słów, do którego sięga poeta-*bricoleur*. Pojawiają się tu postaci obecne w utworach poetyckich Karpowicza – na jednej z fiszek znajdziemy na przykład skrupulatne notatki na temat życia malarza Georges’a de La Toura i rozważania o naturze światła. Najbardziej znamionym dowodem są tutaj pseudocytaty – w archiwum znajdziemy bowiem często ich pierwowzory, co rzuca nowe światło na interpretację ich zmodyfikowanych wersji obecnych w *Rozwiązywaniu przestrzeni*³⁵.

Warto zwrócić uwagę na materiał, na jakim zapisywane są fiszki. Z pragmatycznych względów Karpowicz używa do ich tworzenia kawałków tektury, która ułatwia przeglądanie zapisków. A jednak i tutaj w skrupulatnie budowany system myślowy bardzo dyskretnie wkrada się prawdziwe życie – doskonałym materiałem na fiszki okazują się bowiem tekturowe opakowania na guziki. Ten trywialny fakt to jednocześnie ślad tego, co intymne, żywe i domowe, ale i może znak obecności żony poety, Marii Karpowicz, o której wiemy, że żyła raczej w cieniu dominującego męża, dbała o spokój jego pracy i towarzyszyła w niej. To osoba niezwykle ważna w życiu Karpowicza, a jednak praktycznie nieobecna w jego twórczości. Jej milcząca obecność i brak własnego głosu w tej historii wydają się znamienne i frapujące³⁶.

³³ *Ibidem*, s. 308.

³⁴ *Ibidem*, s. 307.

³⁵ Zob. ATK, sygn. 50/17/1 oraz 50/17/2. Utwory, które później (choć nie wszystkie) weszły do *Słojów zadrzewnych* jako *Rozwiązywanie przestrzeni*, w teczkach tych zostały ułożone w kolejności alfabetycznej.

³⁶ Choć w książce *Mówi Karpowicz* mamy jej wypowiedzi (M. Karpowicz, [Mimo że jesteśmy tutaj...] [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *op.cit.*, s. 22–23; [Tymek nie rozpoczyna...] [w:] *ibidem*, s. 25–26; [Jaka jest główna cecha Tymka...] [w:] *ibidem*, s. 37–38; [Trudno mi odróżnić...] [w:] *ibidem*, s. 45; [Tymek chyba od początku...] [w:] *ibidem*, s. 60–63), to wydaje się ona wciąż schowana w cieniu męża – teksty te nadal dotyczą właściwie tylko Tymoteusza i jego twórczości. Nie znamy opowieści Marii o sobie samej – choć w jakiejś mierze początkiem tej opowieści mogą być listy zawarte w drugim tomie korespondencji

Zarówno fiszki, jak i marginesowe zapiski na przykład na komputeropisach, prowadzone są w sposób staranny i czytelny. Karpowicz stara się je katalogować w tematycznie pogrupowanych folderach. Fiszki zwykle noszą tytuły, wyraźnie wyróżnione – jest to na przykład kluczowe hasło z przytaczanego poniżej cytatu. Autor dba o podanie jego źródła (czego nie czyni absolutnie w swojej poezji)³⁷. Oczywiście ten porządek tu i ówdzie rozpada się, mnóstwo zapisków ma luźny charakter, a z biegiem czasu dziedziny i podgrupy mnożą się³⁸. Niekiedy na folderach i fiszkach znajdujemy oznaczenia numeryczne lub literowe – są to być może ślady jakiegoś dodatkowego systemu porządkowania, który przy obecnym stanie materiałów trudno byłoby odtworzyć. Zastanawiają także liczne foldery bez zawartości, jedynie z tytułami, czekające dopiero na wypełnienie treścią. Hasła te, na przykład „wysięk obecności (podróż)”, „posiadać siebie i świat”, „przenikać”, przypominają oryginały z *Odwróconego światła*³⁹. Pojawia się pytanie o porządek pracy twórczej – co było pierwsze: myśl czy temat, notatka czy hasło? Wydawać by się mogło, że notatki wtórnie opatrywane były tematycznymi hasłami i umieszczane w odpowiednim folderze. Jednak puste foldery sugerują, że Karpowicz tworzył w swojej bibliotece gotowe miejsca dla myśli, które dopiero miały się pojawić⁴⁰. Nieco podobnie funkcjonują oryginały jako teksty, które zdają się czekać na wypełnienie treścią przez odbiorcę, a kilkustopniowe katalogowanie zapisków według klucza tematycznego jawi się jako pokrewne zamyślowi szkatułkowej kompozycji późnych tomów Karpowicza⁴¹. Trudno odna-

między tymi autorami: M. Karpowicz, T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *op.cit.* Por. M. Kot, *op.cit.*, s. 164–171; J.B. Kos, *Bez królika. Rozmowa z Kosem* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz...*, s. 58–62; B. Latawiec, *Wtedy dopiero jesteśmy wolni. Rozmowa z Bogusławą Latawiec* [w:] *ibidem*, s. 74; B. Loebel, *We wszystkim chciał być niezależny. Rozmowa z Bogdanem Loeblem* [w:] *ibidem*, s. 78; T. Tabako, *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3.

³⁷ Jest w tym podobny do innych „wielkich modernistów”, Ezry Pounda i T.S. Eliota (zakładając, że dodanie przez tego ostatniego kilku przypisów do *Ziemi jałowej* było czysto pragmatycznym zabiegiem).

³⁸ Por. T. Karpowicz, *Fiszki* [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *op.cit.*, s. 52.

³⁹ Fiszki niewątpliwie były częścią autokreacyjnego mitu: „Fiszki Karpowicza stały się już legendą. Jego szwagierka twierdzi, i nietrudno w to uwierzyć, że wiele z nich było pustych. Sami krytycy i badacze wykreowali mit fiszkowy” (J. Roszak, wypowiedź w rozmowie: *Niekończący się projekt. Rozmowa z Bożeną Nowicką-McLees* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz...*, s. 94). Por. ATK, sygn. 160/17/1.

⁴⁰ Por. J. Stolarczyk, *Z laboratorium Tymoteusza Karpowicza*, „Pomosty” 2009, t. 14, s. 74–75.

⁴¹ Por.: „[D]la «sfiszkowego» materiału muszę wynajdywać wspólne mianowniki treściowe i semantyczne, dając tym fiszkom kolorowym tak zwane «koszulki». Na taką koszulkę zawsze wyrzucam wspólny mianownik zgromadzonego materiału. Określenie tytułu dla grupy materiałów jest [...] wychwytywaniem koneksji pomiędzy poszczególnymi fiszkami, które wchodzi w skład zbioru” (T. Karpowicz, *Fiszki*, *op.cit.*, s. 52).

leżeć dziś jednoznaczny klucz do uporządkowania systemu fiszek, który nie byłby arbitralnie narzuconym porządkiem. Być może ich przeznaczeniem jest trwać w stanie (częściowo kontrolowanego) chaosu jako konstelacja wolnych myśli, tak jak powstawały.

Jeden z najistotniejszych wniosków, jakie nasuwają się po wstępnych badaniach nad dwoma zbiorami archiwaliów, dotyczy możliwych postaw badacza. Jesteśmy tu do pewnego stopnia skazani na przypadek, musimy zgodzić się na niekompletność i niedoskonałość zarówno lektury, jak i pracy badawczej. Tymczasowo nie jesteśmy w stanie dostrzec horyzontu, za którym praca ta by się kończyła. W obu przypadkach archiwum nie istnieje też w jakiejś ustalonej postaci i, jak się zdaje, nie istnieje nigdzie w całości. Nasuwa się więc kluczowe w tym kontekście pytanie o zakres i granice archiwum. Jeśli chodzi o zbiory Karpowicza, możemy mieć poważne wątpliwości, czy wszystkie z nich dotarły z Oak Park, poza tym w czasie transportu utraciliśmy autorski porządek notatek. Papiery te straciły również łączność z miejscem, w którym powstawały, co wydaje się znaczące w odniesieniu do poety tak pieczołowicie budującego wokół siebie „Okopy św. Trójcy”. Archiwum Miłobędzkiej natomiast przenika się obecnie z archiwum jej męża, Andrzeja Falkiewicza. Po jego śmierci papiery osobiste (zapewne w obawie przed rozproszeniem) zostały przekazane do Ossolineum, ale pozostają w stanie ciągłego rozwoju, łącząc się z tym dynamicznym, nieustalonym ostatecznie archiwum, które wciąż powstaje, czyli materiałami Miłobędzkiej⁴². Jest ono *in statu nascendi*, w fazie rodzenia się, a autorka wciąż ma zasadniczy wpływ na jego ostateczną postać. Obecnie to jej fragmentaryczne archiwum jest zawieszona w osobliwej przestrzeni – między tym, co raz na zawsze zapisane, a tym, co ciągle się tworzy, zostało włączone w cykl życia i śmierci, jest podległe prawom czasu i przemijania. To wyjątkowe archiwum – żywe, ulegające zmianom, a przez to stanowi szczególną część jej projektu poetyckiego, skupionego na zadaniu zapisywania świata w ruchu. W obliczu takich uwarunkowań sensowną decyzją badacza wydaje się postawienie na wybór, selekcję i samoograniczenie, a także świadomość ryzyka wyciągnięcia wniosków fragmentarycznych, niepewnych, które będą wymagały rewizji w przyszłości.

Archiwa, o których mowa, odkrywają postać samego poety jako archiwisty, który w świadomy sposób kreuje i porządkuje zgromadzone w nim materiały, nadając im konkretne funkcje w szerszym projekcie literackim. O ile Karpowicz wydaje się skrupulatnym dokumentalistą, który pragnie zgromadzić w swym domu całą wiedzę ludzkości, o tyle Miłobędzka, z podobnym zapałem, gromadzi w tekstach i notatkach przemijające momenty, tworząc coś

⁴² M. Matuszewska, „*Druga strona słów*” – archiwum literackie Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza w Ossolineum, 20.06.2013, <https://gazetawroclawska.pl/druga-strona-slow-archiwum-literackie-krystyny-milobedzkiej-i-andrzeja-falkiewicza-w-ossolineum/ar/925455> [dostęp: 13.11.2019].

w rodzaju archiwum wiecznego teraz. Poeta postawangardowy jawi się tutaj zarówno jako wytwórca tekstów, cyzelujący je rzemieślnik, ale i ktoś, kto je niszczy. Najbardziej wymownym tego przejawem są losy rękopisów Karpowicza. Jan Stolarczyk wspomina, że w czasach, gdy wynajmował mieszkanie w domu Karpowiczów przy ul. Krzyckiej we Wrocławiu, był świadkiem, jak poeta niszczył mnóstwo papierów – przypuszcza, że mogły to być niesatysfakcjonujące autora rękopisy wierszy. Redaktor *Słojów zadrzewnych* podkreśla niezwykle tempo pracy poety nad kolejnymi wersjami utworów⁴³. Karpowicz zapewne mocno przekształcał swoje teksty, które istniały niekiedy w różnych wersjach, a często żadna z nich nie zbliżyła się do wyimaginowanej wersji „przedostatecznej”⁴⁴. Poeta mówi o nanoszeniu kolejnych poprawek, których liczba czyni z tekstu nieczytelny palimpsest: „Olbrzymią ilość tekstów wyrzucam, niszczę, palę, po prostu dlatego, że nanosząc na kartkę kolejne wersje pierwotnego zamysłu, wyjściowej frazy, frazy beethovenowskiej, doprowadzam do momentu, w którym nie jestem już w stanie odczytać zapisu”⁴⁵. Karpowicz, powodowany dążeniem do doskonałości, obraca swoje masowo produkowane teksty w popiół, a sam gubi się w mnogości wersji. Nie dowiemy się już, jakim tekstem autor nie dał szansy zaistnieć. Jak pisał Jacques Derrida, zawsze będą nas intrygowały rzeczy ukryte przez tych, którzy się „doskonale maskują” (*careful concealer*)⁴⁶. Sytuacja Karpowicza przywodzi na myśl historię archiwum Zygmunta Freuda:

[b]ędziemy się zastanawiać nad tym, co Freud mógłby zatrzymać ze swego bezwarunkowego prawa do sekretności, podczas gdy spala go pragnienie wiedzy, jej ujawnienia i zarchiwizowania tego samego, co ukrył na zawsze. [...] Zawsze będziemy się zastanawiać, co mógł – w owej gorączce archiwum – spalić⁴⁷.

O procesie anihilacji tekstu do pewnego stopnia można też mówić w przypadku Miłobędzkiej, która, jak zaznaczałam, eliminuje zbędny materiał słowny

⁴³ Informacje od Jana Stolarczyka (rozmowa telefoniczna w 2017 roku). Por. J. Stolarczyk, *Piękny umysł. Rozmowa z Janem Stolarczykiem* [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz...*, s. 122–123.

⁴⁴ Tak nazywał poeta wersję tekstu, która jego zdaniem nadawała się do publikacji (zatem doskonałej wersji ostatecznej nie da się stworzyć). Zob. T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie* [w:] M. Sychalski, J. Szoda, *op.cit.*, s. 65.

⁴⁵ Zob. *ibidem*, s. 67. Por.: „Odkryłem na przykład wielkie niebezpieczeństwo związane z moją twórczością, które dotyczy formułowania większych całości poetyckich, gdzie język zaczyna się bawić sam sobą, zaczyna rządzić. Postrzegam to jako bardzo niebezpieczną łatwiznę. [...] Stąd pastwą płomieni pada bardzo, bardzo dużo moich tekstów” (T. Karpowicz, *Fiszki* [w:] M. Sychalski, J. Szoda, *op.cit.*, s. 58).

⁴⁶ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2016, s. 146.

⁴⁷ *Ibidem*.

i ostatecznie pozostawia jedynie fragment większej wypowiedzi, który zostaje opublikowany. A jednak te nieobecne w zapisie książkowym słowa wciąż są jakoś obecne w potencjalnej przestrzeni tekstu roboczego, którą obserwujemy w archiwum. Te widmowe teksty mają znaczenie w procesie lektury, gdyż utwór, jaki finalnie otrzymujemy, zawiera niejako swe wcześniejsze postaci, odsyła do nich – do owej znaczącej „reszty” zapisu. Zatem wbrew pozorom milczenie Miłobędzkiej nie bierze się ze słownej powściągliwości, poetyckiej małomówności, wręcz przeciwnie – jest ono rezultatem mozolnego procesu eliminacji w toku powstawania wiersza. W tym świetle refleksja Eweliny Suszek o tym, że w poezji Miłobędzkiej „zdumiewają połacie nieobecnego”, zyskuje nowy kontekst⁴⁸. Autorka, badająca zastosowanie elipsy przez poetkę, wysuwa wniosek, że „[s]elekcja jest niezgodna z etosem «miłobyćcia» i macierzyńskimi uczuciami, którymi podmiot liryczny miał objąć całość rzeczywistości”⁴⁹. Wydaje się, że wobec archiwalnych zapisów teza ta, o ile słuszna dla utworów opublikowanych, musi ulec rewizji, gdyż właśnie na praktyce ścisłej selekcji opiera się projekt poetycki Miłobędzkiej, a co za tym idzie – poetyka empatii.

Jednocześnie, jak już wskazywałam, poetka szczególnie podkreśla znaczenie „szczęśliwych zapisów”, tekstów niewymagających wielu poprawek. Jednym z nich jest zapis z tomu *Pamiętam* o incipicie *** [Jestem. Współczynna, współwinna], którego genezę poetka odkrywa czytelnikowi:

Zdarzone i zapisane w 1982 roku w jesieni, w pierwszej jesieni stanu wojennego. Przyjechałam do chorej matki, do domu nad rzeką, w którym w młodości przez lata mieszkalam. Popatrzyłam przez otwarte okno [...]. Pisany na skrawkach udartego papieru, w wielkim pośpiechu, tak mówił się bez zatrzymania cały tekst, bez jednej poprawki. (Pisany bez myśli o pisaniu. Bez myśli o czymkolwiek.)

Jestem. I kropka. To cała tajemnica szczęśliwego życia. I zen o tym mówi, i Jan od Krzyża⁵⁰.

Tego rodzaju teksty zdają się wyjątkami potwierdzającymi regułę starannego selekcionowania materiału⁵¹. Model rzemieślniczego cyzelowania tekstu to codzienna praktyka poetycka, mocno zrośnięta z życiem – na jej tle pojawiają się jednak momenty wyjątkowe i epifaniczne, w których odnosi się

⁴⁸ E. Suszek, *Czy świat poezji Krystyny Miłobędzkiej jest miłobędący? Etyczny wymiar pośpiechu* [w:] *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2016, s. 145.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 147.

⁵⁰ K. Miłobędzka, A. Falkiewicz, *Tyle tego Ty* [w:] *Szare światło...*, s. 65–66.

⁵¹ Zob. *eadem*, *Bez tytułu. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Magdalena Rybak* [w:] *Wielogłos...*, s. 671.

wrażenie, że inicjatywę przejmują sam język (u Miłobędzkiej ten tekst sam „mówił się”). Co warto podkreślić, za zapisem tym stało też konkretne, osobiste przeżycie, dodatkowo osadzone w kontekście ważnego doświadczenia zbiorowego, jakim był stan wojenny.

Archiwum można by uznać za figurę postawangardowego dzieła poetyckiego, gdyż podobnie jak ono pozostaje otwarte i wychylone w kierunku przyszłości, czego szczególnie wyrazistymi i wyjątkowymi przykładami są dwa omawiane w tej książce archiwa poetyckie. To właśnie w archiwum często znajduje swoje źródło autorska, oryginalna typografia – pierwsza wizualna warstwa, z jaką ma kontakt odbiorca. Odnajdziemy tam ślady dialogu obojga poetów z redaktorami i grafikami, a Karpowicz i Miłobędzka okazują się zaangażowanymi twórcami układów typograficznych oraz koncepcji wizualnej swoich tomów. Świadomie kreują swoje książki jako artystyczne obiekty, zaś zachowane materiały pozwalają przyjrzeć się procesowi powstawania książki.

W kontekście dalszych prac nad tymi dwoma archiwami – które, mam nadzieję, zostaną podjęte – warto się zastanowić nad możliwymi działaniami badacza. To oczywiście jedno z zasadniczych pytań krytyki genetycznej. Każde archiwum stawia jednak inne wyzwania i domaga się innych rozwiązań właściwych sobie problemów. Archiwalne odkrycia rzecz jasna mogą zmienić, a nawet zrewolucjonizować dotychczasową recepcję tekstów danego autora, wpłynąć na postrzeganie jego biografii i całej twórczości. Rękopisy i wersje robocze ujawniają intymny wymiar tworzenia, są sceną, na której obserwować możemy podmiot w działaniu – a raczej odtworzyć tekstowe ślady, jakie pozostawił po sobie. Archiwum, dzięki pracy i wyobraźni badacza, staje się żywą przestrzenią, w której w sposób nieprzewidywalny dochodzi do napięć na przecięciu literackości i egzystencjalnego doświadczenia. Powinniśmy być jednak bardzo ostrożni, gdyż archiwum daje też złudę autentyczności – ślady pozostawione przez autora mogą prowadzić na manowce, właśnie dlatego, że darzymy je większym zaufaniem⁵². Dokumenty osobiste są w przypadku wielu autorów szansą na odświeżenie recepcji lub jej korektę – zwłaszcza jeśli za danym autorem idą pewne powielane historycznoliterackie uproszczenia. Czy stać się może tak również z recepcją poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, poetów uważanych za hermetycznych, którzy po latach wyszli z cienia?

Myśl o tym, że w archiwum jesteśmy w stanie znaleźć klucz, który pozwoli nam rozwiązać Karpowiczowskie konstrukty i lepiej poznać zaplecze poezji Miłobędzkiej, wydaje się kusząca, lecz trzeba ją odrzucić. Archiwum niczego nie przesądzi i niczego nie rozwiąże; nie zastąpi nawiązanej przez nas samych relacji z tekstem. Zgodzić się tu wypada z Danutą Ulicką, która pisząc o nurcie

⁵² Por. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Universitas 2000; A. Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...”. *Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 13–27.

badań wyznaczanych przez „zwrot archiwalny”, ostrzega przed „gorączką archiwum” mogącą dotknąć też badacza⁵³. Autorka postuluje lekturę uważną i krytyczną, ze świadomością, iż „archiwa nie zapewniają wiedzy niezbitęj («faktów»), pozostawiły bowiem to, co pozostawić z różnych względów zechciały, a i udostępniają to, co zechcą, niekiedy na mocy prywatnego widzi-misję kustosza”⁵⁴. Praca tego rodzaju wymaga zatem gotowości do podjęcia gry, której reguł czasami nie możemy znać od początku, a także zdania się na przypadek, o czym wspominałam w kontekście fiszek Karpowicza.

Jak pisał Derrida, „[p]ierwszy archiwista zakłada archiwum takie, jakim być powinno, czyli takie, w którym nie tylko eksponuje on dokumenty, ale je ustanawia. Czyta je, interpretuje, klasyfikuje”⁵⁵. To zapowiedź przyszłych przemian, jakie czekają oba omawiane tu zbiory archiwaliów. Na razie, tuż przed wkroczeniem kustosza-archonta, który ustanowi nowy, niezmienny już porządek i odbierze archiwom potencjalność, jaką wciąż posiadają, zbiory te wydają się nieosiągalne (w całości) i nieuchwytnie⁵⁶. Ich wewnętrzna dynamika nie odsyła ani do przeszłości, ani do terażniejszości, lecz pozostaje wychylona ku temu, co ma nadejść. Gdy spojrzymy na teksty poetyckie Karpowicza i Miłobędzkiej z perspektywy archiwów, okażą się one obszarem tak złożonym i słabo poznanym, że ich część rozpoznaną (teksty opublikowane) uznać trzeba za wierzchołek góry lodowej, zapowiedź tego, co jeszcze jest do odkrycia. W obu przypadkach archiwum to zatem projekt nie tyle niedokończony, co w ogóle jeszcze nierozpoczęty. Jego obraz oddala się od nas tak długo, jak praca nad nim nie zostanie podjęta. Archiwum to królestwo potencjalności, na co wskazuje Derrida:

[...] kwestia archiwum nie jest [...] problemem przeszłości. To nie problem idei dotyczącej przeszłości, która mogłaby być już do naszej dyspozycji lub nam się wymykać, czyli dającej się zarchiwizować idei archiwum. To problem przyszłości jako takiej, kwestia odpowiedzi, obietnicy i odpowiedzialności za jutro. Archiwum – jeśli chcemy poznać znaczenie tego słowa, możemy to osiągnąć jedynie w przyszłości, w tym, co nadchodzi. Być może. Nie jutro, lecz w czasie, który ma nadejść, już za chwilę albo nigdy zgoła⁵⁷.

W takiej perspektywie również pozycja badacza musi się wydać niestabilna, a jego postawa wobec materiału, nad którym pracuje – otwarta na zmiany, jakie przyjdą. Zawsze będziemy się zastanawiać, jakie teksty spalił

⁵³ D. Ulicka, *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 159–164. Por. *eadem*, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273–302.

⁵⁴ *Eadem*, *Zwrot archiwalny...*, s. 161.

⁵⁵ J. Derrida, *op.cit.*, s. 84.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 55–56.

Karpowicz i jakie frazy porzuciła Miłobędzka, ale też nad tym, co jeszcze skrywa archiwum. Nie ulega wątpliwości, że sami mamy na to właściwie największy wpływ, gdyż „[n]ie sposób nigdy zobiektywizować czegoś, co nie pozostawia żadnej resztki. Archiwum nigdy nie zostaje zamknięte, albowiem archiwista wciąż wytwarza archiwum, które otwiera się na przyszłość”⁵⁸.

Kim zatem powinniśmy się stać? Majsterkowiczami (*bricoleur*), którzy podejmują swobodną grę z tym, co dane im będzie odnaleźć, afirmującymi fragment i godzącymi się z nieobecną całością? A może raczej powinniśmy przyjąć rolę „pierwszych archiwistów”, arbitrów odtwarzających lub ustanawiających porządek od nowa, tych, którzy przejmują do pewnego stopnia rolę twórcy i aktywnie współtworzą projekt archiwum? Zdaje się, że rola badacza w rozproszonym archiwum przypominać może rolę postaci, która wykonuje rzut kośćmi u Mallarmégo: przypadek zostaje tutaj zniesiony, ale – na prawach paradoksu – w tej samej chwili okazuje się, że nie ma przed nim ucieczki⁵⁹. Wchodzi tu w grę jeszcze jeden aspekt, który także wydaje się wart podjęcia, mianowicie egzystencjalny i somatyczny (haptyczny) wymiar pracy badacza archiwisty. Dotyk to podstawowe narzędzie komunikacji z materiałami w wersji oryginalnej – za jego pośrednictwem mamy dostęp do tych samych rzeczy, które wyszły spod ręki autora. Ten rodzaj relacji budzić może rozmaite uczucia: dysonans, obojętność, poczucie wkraczania w prywatną, intymną, nieprzeznaczoną dla nas sferę. To przestrzeń o tyle wyjątkowa, że to właśnie w niej rodzi się i performatywnie wytwarza w lekturze tekst poetycki. Możemy mówić też o specyficznym wymiarze samej praktyki kolekcjonowania, również ściśle związanej z dotykiem⁶⁰.

Projekt poezji awangardowej, realizujący się zarówno w opublikowanych tekstach, jak i w materiałach archiwalnych, to projekt otwarty na przyszłość. W przypadku poezji Karpowicza i Miłobędzkiej obecny status ich archiwów nieoczekiwanie koresponduje z programem poetyckim obojga autorów, pozostającym wciąż nieukończonym dziełem w toku. Materiał archiwalny, stanowiący integralną część twórczości każdego z autorów, należałoby w większym stopniu włączyć do dalszych badań. Może on rzucić nowe światło na dotychczasowe ustalenia, wypełnić luki biograficzne i odpowiedzieć na pytania

⁵⁸ *Ibidem*, s. 103. Por.: „Szczęściem historia intelektualna to nie historia wydanych książek. Niekiedy ważniejszą w niej rolę odegrały książki możliwe – albo niedokończone, porzucone na etapie konspektu lub szkicu, albo w ogóle nienapisane, mówione i czasem tylko zrekonstruowane na podstawie zapisków słuchaczy, albo właśnie te do dziś tkwiące w archiwach” (D. Ulicka, *Zwrot archiwalny...*, s. 162).

⁵⁹ Zob. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków: Korporacja Ha!art 2005.

⁶⁰ Zob. na ten temat np. R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne* [w:] *eadem*, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wrocław: Wydawnictwo UWr 2018, s. 41–57.

dotyczące procesu twórczego. Osobną kwestią pozostaje szczególna dynamika tekstu awangardowego, który mocno eksponuje swój materialny i wizualny wymiar, a to właśnie ta sfera jest istotnym polem eksperymentów prowadzonych przez oboje poetów. Dlatego rękopis, maszynopis i notatka/fiszka mogą pełnić ważną funkcję w recepcji tekstów awangardowych i postawangardowych, a badania nad nimi mogłyby stać się szczególnie inspirujące dla badaczy poezji nowoczesnej.

Bibliografia

- Antoniuk M., *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)* [w:] *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2017.
- Antoniuk M., *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2017.
- Archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza (AKM), Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wybrane materiały z teczek oznaczonych sygnaturami: 52/2014/2; 56/2014/2; 57/2014/1; 60/2014/1.
- Archiwum Tymoteusza Karpowicza (ATK), Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wybrane materiały z teczek oznaczonych sygnaturami: 160/17/1; 160/17/2; 50/17/1; 50/17/2.
- Biasi P.-M. de, *Genetyka tekstów*, przeł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2015.
- Bogalecki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury 2011.
- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, współpr. T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Cybulski Ł., *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Universitas 2000.
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN 2016.
- Falkiewicz A., *Dzieło w toku: Tymoteusz Karpowicz*, „Pomosty” 2005, nr 10.
- Foucault M., *Sobapisanie*, przeł. M.P. Markowski [w:] *idem, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa: Aletheia 1999.
- Górniak-Prasnal K., *„Otwieranie wszechświata”. Polska powojenna awangarda poetycka: Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK 2022. Seria Monografie FNP [w druku].

- Grądział-Wójcik J., *Kanon (bez) poetek, czyli formy (nie)obecności* [w:] *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków: Universitas 2018.
- Gutorow J., „Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno...”. *Krystyna Miłobędzka i „wspólne powietrze”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 17.
- Hoffmann K., *Miłobędzkiej wynajdywanie płci. Na marginesach* Dwunastu wierszy w kolorze [w:] *Płec awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2019.
- Karpowicz*, film dokumentalny, scen. i real. M. Spychalski, J. Szoda, Polska 1994.
- Karpowicz M., [Mimo że jesteśmy tutaj...]; [Tymek nie rozpoczyna...]; [Jaka jest główna cecha Tymka...]; [Trudno mi odróżnić...]; [Tymek chyba od początku...] [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie 2005.
- Karpowicz M., Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Blisko z daleka. Listy 1970–2003*, oprac. J. Borowiec, K. Miłobędzka, postł. J. Orska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2021.
- Karpowicz T., *Drugi wał Okopów świętej Trójcy; Fiszki; Każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie* [w:] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie 2005.
- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)*, wyb. i oprac. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2011.
- Katalog rękopisów akcesyjnych*, <http://bazy.oss.wroc.pl/rkp/pub/szukaj.php> [dostęp: 5.06.2020].
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN – Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria 2015.
- Legeżyńska A., „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...”. *Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przeł. T. Różycki, Kraków: Korporacja Ha!art 2005.
- Małczyński B., *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida* [w:] *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokiel, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2014.
- Małczyński B., *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków: Universitas 2010.
- Małczyński B., *Wstęp* [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie. Wybór*, oprac. B. Małczyński, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2014.
- Matuszewska M., „*Druga strona słów*” – *archiwum literackie Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza w Ossolineum*, 20.06.2013, <https://gazetawroclawska.pl/druga-strona-slow-archiwum-literackie-krystyny-milobedzkiej-i-andrzeja-falkiewicza-w-ossolineum/ar/925455> [dostęp: 13.11.2019].
- McGann J., *Black Riders: The Visible Language of Modernism*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1993.
- Miłobędzka K., *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław: Biuro Literackie 2010.

- Miłobędzka K., Falkiewicz A., *Tyle tego Ty; Nic przed...; Otwieranie świata* [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2009.
- Miłobędzka wielokrotnie, red. P. Śliwiński, Poznań: WBPiCAK 2008.
- Orska J., *Nieobecność Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2018, nr 2.
- „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1.
- Roszak J., *The most beautiful niekończący się projekt*, „Topos” 2006, nr 4.
- Roszak J., *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław: Biuro Literackie 2010.
- Solski Z.W., *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego 2011.
- Sołtys-Lewandowska E., „Ciche zapisywanie”. *Krystyna Miłobędzka* [w:] *eadem, O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków: Universitas 2015.
- Soszyński J., *Głosa biblijna jako problem badawczy*, „Studia Źródłoznawcze” 2017, t. LV.
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie 2005.
- Stala M., *Rozwiązywanie świata*, „NaGłos” 1990, nr 2.
- Stolarczyk J., *Z laboratorium Tymoteusza Karpowicza*, „Pomosty” 2009, t. 14.
- Stolarczyk J., *Z rękopisów nieobecnego poety*, „Odra” 2011, nr 12.
- Suszek E., *Czy świat poezji Krystyny Miłobędzkiej jest miłobędący? Etyczny wymiar pośpiechu* [w:] *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2016.
- Suszek E., *Szybkość, pośpiech, kompresja. Poetyka „przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice: Wydawnictwo UŚ 2014.
- Szopa K., *Praca miłości. Poezja kobiet wobec reprodukcji życia codziennego*, „Teksty Drugie” 2020, nr 5.
- Tabako T., *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3.
- Tańczuk R., *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne* [w:] *eadem, Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wrocław: Wydawnictwo UWr 2018.
- The Boundaries of Literary Archive. Reclamation and Representation*, eds. C. Smith, L. Stead, Abingdon: Routledge 2013.
- Ulicka D., „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Ulicka D., *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2.
- Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie 2012.
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 2012.