

KINGA BORTO

 <https://orcid.org/0009-0007-9685-7357>

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Polskiej

plac Nankiera 15b, 50-996 Wrocław; e-mail: bortokinga@gmail.com

O nieobecności figury matki i jej ekwiwalentach w twórczości poetyckiej Małgorzaty Lebdy

The Absence of the Maternal Figure and Its Equivalents
in the Poetry of Małgorzata Lebda

Abstract

The subject of the article is the matter of the absence of the maternal figure in Małgorzata Lebda's poetry and its influence on the construction of the lyrical persona. In my analyses, I focus on the representation of the figure of the mother as an absence that is complemented by other relations — primarily with the father and sisters. In order to investigate the phenomena, I am interested in I use Ryszard Nycz's concept of the sylleptic subject, which makes it possible to interpret the poet's work from the perspective of her biography, as well as to grasp the tension between autobiography and fiction and to partially unite the figure of the author and the lyrical persona. The analysis of the three poetry books — *Granica lasu*, *Matecznik* and *Sny uckermärkerów* — will allow me to show the evolution of the female subject and the working through of the trauma after the loss of her parents. In order to consider elements of the author's biography, I will also take into consideration several interviews in which the poet shares details from her private life that have influenced her poetic work.

lyrical persona; Małgorzata Lebda; sylleptic persona; maternal figure; autobiographical threads



This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International license — [CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Received: 2025-05-23 | Revised: 2025-09-01 | Accepted: 2025-10-01



Wstęp

Twórczość Małgorzaty Lebdy to bez wątpienia temat obecny zarówno w naukowym, jak i krytycznoliterackim dyskursie. Jej poezja doczekała się wielu rzetelnych omówień (zob. m.in. Gałczyńska 2018a; Lekowska 2018; Pełkaniec 2022; Zajac 2023). Autorzy i autorki rozpraw najczęściej skupiają się jednak na ekokrytycznym wymiarze poetyckich tekstów pisarki, co nie dziwi z uwagi na tematykę tomów takich, jak *Tropy*, *Granica lasu* czy *Mer de Glace*, oraz zaangażowanie ich autorki w sprawy związane z szeroko pojętą ochroną środowiska. Wielu badaczy równie chętnie przygląda się jednak kwestii podmiotowości w twórczości Lebdy — tu wymienić można choćby artykuł Weroniki Bukowskiej (2023) *Chopcula i jej tajemniczy świat — o autobiograficzności w poezji Małgorzaty Lebdy* czy tekst Anouk Herman (2022) „Praca we krwi” *O języku podmiotu kobiecego i podmiotu zwierzęcego w „Mateczniku” Małgorzaty Lebdy*. Podmiotkę wierszy poetki problematyzuje także Paulina Małochleb w posłowie do zbioru *Sprawy ziemi*, wyróżniając „ewolucję kobiecego podmiotu oraz stopniową, powolną, ale wyrazistą jednocześnie przemianę języka poetyckiego” (Małochleb 2020: 130). Krytyczka zwraca w swoim tekście także uwagę na inny, warty omówienia temat — „wielką nieobecność poezji Lebdy”, która „nie doczekała się jeszcze opisu krytycznego”, mimo że „jej brak wydaje się znaczący [...]” (Małochleb 2020: 134). Rozważania Małochleb i lektura poetyckiego dorobku Lebdy skłoniły mnie do namysłu nad tą „nieobecnością” postacią — postacią matki podmiotki lirycznej.

Z uwagi na niejednoznaczność nieobecności figury matki w twórczości Lebdy — nie jest ona w większości jej tekstów wprost artykułowana — skupiam się przede wszystkim na ekwiwalentach tej postaci, którymi poetka niejako wypełnia „puste przestrzenie”. Przedmiotem mojej analizy są te właśnie miejsca w jej poezji, a konkretnie w tomach *Granica lasu*, *Matecznik* i *Sny uckermärkerów*. Nie bez znaczenia dla omówienia interesującego mnie tematu pozostaje także problem utraty, który nieodwrotnie łączy się z figurą nieobecnej matki, ale również z innymi postaciami z lirycznych światów kreowanych przez Lebde. W celu pewnego zespolenia biografii autorki i podmiotki wierszy posłużę się kategorią podmiotu sylleptycznego, który Ryszard Nycz definiował jako:

„[...] »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby r ó w n o c z e ś n i e: a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjnopowieściowe” (Nycz 1994: 22; wyróż. oryginalne). Koncepcja ta pozwala na uwzględnienie autobiograficznych wątków w literaturoznawczej refleksji nad poetyką twórczością Lebdy.

Autobiograficzne inspiracje w twórczości Lebdy

Lektura wierszy Lebdy, która pozwalałaby na przyjrzenie się interesującym mnie zagadnieniom, wymaga uwzględnienia jej biografii. Jak słusznie zauważyła Weronika Bukowska: „[...] podmiotka liryczna i zarazem bohaterka wierszy jest naznaczona doświadczeniami poetki-autorki” (2023: 349). Jednocześnie jednak klasyfikowanie twórczości poetki jako autobiografii czy określenie jej mianem *stricte* „autobiograficznej” nie wydaje się całkowicie słuszne. W przypadku poezji Lebdy bardziej funkcjonalna¹ może okazać się wspomniana koncepcja podmiotu sylleptycznego. Nyczowska teoria pozwala bowiem spojrzeć na kwestię podmiotowości dwojako — uwzględniając jednocześnie to, co autentyczne (w tym przypadku: biograficzne) i fikcyjne, czerpiące z jednej strony z życia autorki oraz z drugiej — z jej wyobraźni (lub, co wydaje się właściwsze, z twórczej inwencji). Ta podwójność pozwala z kolei na pogłębioną analizę nie tylko samej podmiotki, ale również ogółu poetyckich narracji Lebdy.

Dla lepszego zrozumienia sylleptyczności w poezji autorki *Matecznika*, warto przybliżyć teoretyczne podstawy propozycji badacza. Nycz wyróżnia syllepsę, a co za tym idzie podmiot sylleptyczny, na potrzebę dyskusji o koncepcjach podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego (tj. XX) stulecia. Zauważa on, że tego typu podmiot nie stanowi *novum* (nawet z perspektywy roku 1994) — można go znaleźć w XX-wiecznej literaturze polskiej:

[...] chwyt ten pojawia się najwcześniej w pogranicznym, młodopolsko-awangardowym *Piecyku* Aleksandra Wata, później trafia się w awangardowej prozie (Kurek, Witkiewicz), wzorcową postać przybiera w twórczości Gombrowicza, by rozmnożyć się w wielorakich kształtach i funkcjach od lat sześćdziesiątych — u Wojaczka, Poświatowskiej, Stachury, Kazimierza Brandysa, Konwickiego, Woroszyłskiego, Białoszewskiego i młodszych, gdzie ta właśnie koncepcja, choć stosowana bez tak ostentacyjnych sygnałów, pozostaje często zapleczem samowiedzy i aktywności podmiotu.

(Nycz 1994: 22)

¹ W swoim artykule Bukowska sięga do koncepcji Philippe’a Lejeune’a — „paktu autobiograficznego” — mającej zastosowanie, jak sama słusznie zauważa, głównie w prozie. Tezy francuskiego badacza kładą duży nacisk na określone warunki, które muszą zostać spełnione, aby tekst uznać za autobiografię. Pomimo iż dopuszcza on pewne wyjątki, to trudno odnaleźć pożądane cechy, tym bardziej wszystkie, w poezji Lebdy. Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 5(23), s. 31–32.

Osadzenie tego tropu w tradycji literackiej nie tylko uprawomocnia jego zastosowanie jako narzędzia do badań, ale pozwala także prześledzić rozwój tego konceptu i ogólnej refleksji nad zagadnieniem podmiotu na przestrzeni lat. Nycz szczególną uwagę zwraca na trzy zmiany zachodzące w pojmowaniu podmiotowości:

Po pierwsze, zmienia się w tym wariancie relacja między „ja” empirycznym a „ja” tekstowym [...]. „Ja” liryczne nie istnieje tu najpierw „w sobie” by następnie eksterioryzować — wyrażać lub nie móc wyrazić — siebie w mowie, w języku innego. Chodzi bowiem o to (skrajnie rzecz formułując), że poza ową relacją do

Innego prawdziwe pojęcie podmiotu staje się trudne do zaakceptowania [...].

(Nycz 1994: 23)

Taki sposób myślenia o podmiotowości z jednej strony niezaprzeczalnie utrudnia definiowanie jej. Trudności przysparza między innymi wyznaczenie granicy między empirycznością a fikcyjnością podmiotu — doświadczenia autora lub autorki niejako mieszają się z literacką fikcją. Z drugiej strony sylleptyczna koncepcja umożliwia pogłębioną, otwartą na niejednoznaczność, a nawet pewną niedookreśloność, refleksję nad statusem osoby mówiącej w tekście. Pozwala spojrzeć na niego jak na więcej niż wyłącznie instancję nadawczą.

„Po wtóre, zmienia się charakter stosunku podmiotu do tekstu” (Nycz 1994: 23). Wątpliwości, według Nycza, dostarcza bowiem nie tylko sama kwestia definicji podmiotu. „W miejsce relacji sprawczej, jednokierunkowej, przyczynowej, mamy do czynienia z interferencją czy sprzężeniem zwrotnym; słowo literackie traci tu swą autonomię lub raczej wyizolowanie [...]” (Nycz 1994: 23). Badacz zwraca uwagę zarówno na zmieniający się status osoby mówiącej w tekście, jak i samego tekstu — tracą one swoją autonomiczność, jednakże nie należy tego postrzegać jako czegoś negatywnego. Utrata ta ma swoją pozytywną stronę, o czym pisała choćby Elżbieta Winiecka, zauważając, że: „[...] syllepsis jest pomostem między słowem i rzeczą, a czasem po prostu słowem-rzeczą. Łączy świat rzeczy codziennych i świat tworców sztuki; świat rzeczywisty i wyobrażony” (Winiecka 2006: 44). Słowa badaczki o pewnej homonimiczności syllepsy wybrzmiewają bardziej afirmatywnie (choć Nycz również nie wyraża się o tym tropie negatywnie) i przekładają się na refleksję o współczesnej literaturze — w której czytelnicy niejednokrotnie poszukują połączeń pomiędzy autobiografizmem a artyzmem i literacką fikcją — w tym również o twórczości Lebdy.

Ostatnią, choć nie mniej ważną dla koncepcji Nycza kwestią jest to, że:

[...] zmienia się też typ podmiotowej tożsamości. Dawniejszy, z założenia hierarchiczny i wertykalny, oparty na opozycji powierzchni i głębi, wyparty zostaje przez model horyzontalny, interakcyjny i interferencyjny, w którym „ja” rzeczywiste i „ja” literackie wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się własnościami; w którym podmiot przystaje na własną fragmentaryczność [...] oraz intersubiektywną i „sztuczną” naturę własnej tożsamości [...].

(Nycz 1994: 24)

Zmienia się niejako świadomość podmiotu, który zdaje sobie sprawę ze swojej „podwójności”, a nawet rozszczepienia pomiędzy światem literackim a rzeczywistym. Jest on świadomy swojej „fałszywości” czy też, jak ujął to Nycz, „sztuczności” — nie przy staje on bowiem w pełni do wyobrażonego świata zamkniętego na kartach powieści czy wiersza, a jednocześnie nie jest on „realną”, biograficzną reprezentacją autora. W tego typu „rozszczepieniu” podmiotu upatrywać można jednak pozytywów — dla osoby piszącej to pomost pomiędzy autobiograficznym pisanem-wyznawaniem a artystycznym kamuflowaniem, kreowaniem się.

Cechą najistotniejszą z perspektywy moich badań jest ta osobliwa „dwoistość” syl-leptycznego podmiotu. W pierwszej kolejności poszukuję tropów autobiograficznych w twórczości Lebdy — tu szczególnie wątków rodzinnych, które bez wątpienia inspirowały poetkę przy tworzeniu lirycznych opowieści — w drugiej zaś wspomnianych już przeze mnie rozszczepień, które komplikują kwestię podmiotowości i sprawiają, że utożsamianie „ja” lirycznego w pełni z autorem nie jest możliwe, choć stanowi kuszącą perspektywę, zwłaszcza z uwagi na interesujący mnie, zakorzeniony w osobistych doświadczeniach temat.

„Nieobecna” matka a wszechobecny ojciec

Jak wspominałam we wstępie, analizę twórczości Lebdy zaczynam od *Granicy lasu*, jej trzeciej książki poetyckiej. Wybór ten jest nieprzypadkowy z dwóch powodów — po pierwsze tomy *Granica lasu*, *Matecznik* i *Sny uckermärkerów*² stanowią konsekwentnie rozwijany projekt poetycki, w którym obserwować można nie tylko wspólnotę tematyczną, ale także ewolucję podmiotowości poetki. Po drugie, zgodnie z biografią autorki można domniemywać, że rok 2013 (rok wydania *Granicy lasu*) zapoczątkowuje w jej twórczości okres żałoby związany z chorobą i późniejszą śmiercią matki³.

Granica lasu stanowi preludeum do poetyckiego tryptyku Lebdy. „Soczewka” podmiotki lirycznej skupia się na najbliższym jej, znanym z dzieciństwa otoczeniu domu rodzinnego. To pierwszy z tomów, w którym poetka próbuje zmierzyć się z utratą matki — co symptomatyczne, jej postać pojawia się niezwykle rzadko, raz wspominana jest za życia („[...] a matka poda nam na zimnym talerzu ciepłe podgardle i biały chleb” — Lebda 2020: 26), by następnie stać się personifikacją dojmującego braku. Na początek warto przyrzeć się nastrojowi tomu, który odbiega od tego budowanego przez Lebde w poprzedniej książce — debiucie *Tropy*. Istotnym elementem poezji autorki jest obserwacja. W *Tropach* było to przede wszystkim, przynajmniej początkowo, wrażliwe, dziecięce spojrzenie obdarzone ogromną wyobraźnią, następnie przygaszone z powodu opuszczenia wiejskiej „arkadii”. W *Granicy lasu* optyka ta ulega zmianie — jest nie tylko bardziej zdystansowana i zewnętrzna, ale także naznaczona żałobą i traumą:

² Wymienione trzy tomy (tj. *Granica lasu*, *Matecznik* i *Sny uckermärkerów*) zostały zebrane i przedrukowane w zbiorze *Sprawy ziemi*, opatrzonym posłowiem Pauliny Małochleb (zob. Lebda 2020). Wszystkie cytowane przeze mnie fragmenty wierszy Lebdy pochodzą z tego zbioru. Wyróżnienia w cytatach oryginalne.

³ Autorka w jednym z wywiadów wspomina, że to właśnie około 2013 roku doznała ogromnej straty w życiu prywatnym, która niejako naznaczyła jej pisarstwo i odbiła się także na życiu zawodowym/artystycznym (zob. Lebda, Kubisiowska 2023). W innym wywiadzie wspomina zaś: „Wtedy powstawała »Granica lasu« (2013). Pisałam ją całkowicie zdezorientowana chorobą, w poczuciu zbliżającej się utraty [...]” (Lebda, Gostyński 2017, b.s.).

wierzę że należy pospiesznie zapisywać zadrapania ciernie i mszyce
na gałęziach zimnego lasu ponadto was zgromadzonych przy skrzącym
ognisku *tak rozpoczniemy jesień i resztę czasu który dyktować będą
wyloty pszczoł z wilgotnych uli* przy tych szeptach przychodzą mi na
myśl drzenia alkohol odwiedzanie cmentarzy żeganie bliskich i obłęd [...].

(Lebda 2020: 26)

Dykcji tej od początku towarzyszy nostalgia, smutek, pewnego rodzaju żal — tym większy z powodu niemożności ukojenia go. Liryczna żałoba podmiotki odnajduje swoje uzasadnienie w biografii autorki, co jednak w momencie wydania tomu nie było tak oczywiste — poetka intymnymi szczegółami ze swojego osobistego życia dzieli się dopiero po latach. Anna Pekaniec w swoim tekście o poezji Lebdy zwraca zresztą uwagę na „wątek relacji z odchodzącą matką i z osamotnionym przez nią ojcem” (Pekaniec 2022: 485). Motyw śmierci matki szczególnie uwidacznia się w cyklu *bez tytułu*, na który składają się trzy wiersze. Już w pierwszym z nich dostrzec można wyraźne nawiązanie do trudnego wydarzenia z biografii autorki:

tamtej halnej nocy pomyślałam że nauczę cię chodzić ale byłaś
już po stronie światła jak ci wszyscy odebrani nam wiele lat wcześniej
jako ostatni wróg zostanie pokonana śmierć na którą teraz podajemy
ci morfinę całe opium tego świata *widzisz to?* choroba zatoczyła
wyraźny cień.

(Lebda 2020: 32)

Symptomatyczne jest, że poetka nie mówi wprost o odchodzeniu matki. Podmiotka boryka się z ogromną stratą, jednak pozostaje ona niedookreślona. „Ja” liryczne zwraca się w wierszu bezpośrednio do odchodzącej osoby („nauczę cię chodzić”, „podajemy ci morfinę”), jednak nie zdradza, kim ona jest — wiadomo jedynie, że kimś bliskim i chorym na tyle poważnie, że znajduje się w zasadzie już na granicy życia i śmierci. Ten wyłom, objawiający się w niedookreśloności, pomiędzy prawdą biografii — sięgnięcie po wątki autobiograficzne pozwala bowiem na dowiedzenie się, kogo odejście wywołuje u autorki ogromne emocje — a tajemnicą fikcji — osoba odchodząca pozostaje poniekąd „wielką niewiadomą” — pokazuje pewną podwójność, jaką cechuje się konstruowana przez Lebde podmiotowość. Mimo czerpania z własnego doświadczenia artystka nie relacjonuje swojego życia z najdrobniejszymi szczegółami — osobiste tragedie pozostają jedynie „inspiracją” do tworzenia lirycznych narracji. Widać to także w drugim wierszu z cyklu:

od zachodu podchodzi halny (*czy myślałeś w jakiej dolinie się rodzi?*)
oddaję mu pierwszeństwo teraz jest łagodniejszy czulszy zabrał co swoje
noc należała do jego ciepłych otarć głuchych monologów strąceń owoców

a psy? psy były cicho jak nigdy (całe ich drżące strofy) może dlatego
że ta śmierć choć pewna nie powinna się wydarzyć

(Lebda 2020: 37)

Strata stanowi zarazem pretekst do snucia melancholijnych lirycznych refleksji, jak i ich centrum. W cytowanym utworze można zauważyć również kolejną znaczącą cechę żałoby, którą przeżywa podmiotka, jej wszechmoc. Ma ona wpływ nie tylko na jej życie, ale też całego otoczenia, nie tylko ludzi, ale i przyrody. Wiązać to można z niesamowitą symbiozą człowieka i natury, która jest charakterystyczna dla poetyki Lebdy. Pekańnic zwracała już uwagę na to „przywiązanie do przyrody — reagującej na wydarzenia z życia bohaterów, domu [...]” (2022: 485). Niezwykłe połączenie pomiędzy światem ludzkim a światem fauny i flory widać zresztą w wierszu *proste znaki*: „żadnej zapowiedzi? a może nie potrafiła odczytywać prostych znaków / niespokojnych oczu zwierząt wymierania pszczół” (Lebda 2020: 34). Pomimo pogłębiającej się refleksji nad utratą, której istotnym elementem stają się także istoty nie-ludzkie, niejednokrotnie przybierającej formę wyznania, podmiotka wierszy wciąż skrywa tajemnice. W ostatnim wierszu z cyklu *bez tytułu* enigmatyczność jedynie narasta:

a jeśli to wszystko dopiero się rozpoczyna? jeśli przyniesie
ciemniejsze historie i dłuższe wiersze? uzdrowienie?

(Lebda 2020: 45)

Krótki, dwuwiersowy utwór zbudowany jest wyłącznie z pytań retorycznych, które interpretować można jako wypowiedzany monolog wewnętrzny niepewnego i zagubionego „ja” lirycznego. Osobę mówiącą w wierszu martwi między innymi kwestia straty i żałoby, które stanowią zresztą jedne z przewodnich tematów tomu. Choć nie mówi wprost — zresztą nie pierwszy raz — co, lub raczej kto, wywołuje w niej tę refleksję, to „znikanie” matki wyłania się w toku lektury. Jej brak doskwiera podmiotce lirycznej:

[...] myślała o matce
o tych wszystkich matkach po jasnej stronie zawłaszczonych przez sen
oddalała od siebie noc chociaż to poranek rozpętał kres i była na nowo
jak dziecko wyciągane spod kry

(Lebda 2020: 34)

Brak ten widoczny jest zarówno, gdy podmiotka bezpośrednio wspomina postać swojej rodzicielki (jak w cytowanym powyżej fragmencie wiersza), jak i wtedy, gdy o niej milczy. Wówczas „ślady matki” odnaleźć można w refleksjach na temat choroby, cierpienia, śmierci i przemijania — motywach wszechobecnych tak w *Granicy lasu*, jak i późniejszych książkach („być może to słabość albo / podstępna mowa choroby wieczne

odchodzenie”; „chodziło o śmierć o jej ciemne włosy przechodzące w noc”; „przyroda zareagowała na ich odejścia bowiem od zawsze była po ich / stronie”; „las czuje pustkę tego tomu i próbuje się zbliżyć” — Lebda 2020: 33, 40, 41 i 42). Te „ślady” wpływają zresztą nie tylko na tematykę wierszy, ale również na panujący w nich nastrój. Towarzysząca lirycznym narracjom Lebdy nostalgia, smutek, świadomość obecności śmierci sprawiają, że czytelnik może poszukiwać powodów panowania takiego, a nie innego poetyckiego „mikroklimatu”. Można domniemywać, że podmiotka *Granicy lasu*, a także kolejnych tomów poetki, doświadczona przez śmierć bliskiej jej osoby (najpierw mamy, w późniejszym czasie kolejnych członków rodziny) pozostaje uważna na nią — skupia się na jej wszechobecności, która przenika nie tylko ludzkie życie, ale również to zwierząt i roślin:

chodziło o śmierć o jej ciemne włosy przechodzące w noc a noce
w beskidzie sądeckim są szczególnie gęste *tak tato* daliśmy się uwieść
i oswoił się utratę aż zaczęła nam być bliska [...]
 [...] nic nie pomaga rośliny słabną a zwierzęta opuszczają dom
więc znosimy do zimnego pokoju jedlinę niech przypomina las
znosimy do zimnego pokoju kamienie niech przypominają dno rzeki
znosimy do zimnego pokoju kłosa zbóż niech przypominają sierpień
znosimy do zimnego pokoju strącone z gniazda pisklęta są wilgotne
ciepłe

(Lebda 2020: 40)

W kolejnych tomach — *Mateczniku* i *Snach uckermärkerów*, wydanych kolejno w 2016 i 2018 roku — figura matki nie nawiedza wspomnień podmiotki tak często jak w pierwszej z książek tryptyku. Brak tej postaci uwidacznia się jednak, w formie ekwiwalentu, we wszechobecności postaci ojca, który panuje nad lirycznymi narracjami Lebdy z *Granicy lasu* oraz *Matecznika*. Wśród bohaterów z poetyckich światów autorki centralną pozycję zdecydowanie zajmuje ojciec. W *Granicy lasu* ten męski autorytet sprawuje pieczę nad wszystkim — powraca niczym symbol czy patron wiejskiej społeczności:

za drzwiami słysząc ciężki kroki ojca który układa na stole świeże mięso
świni rankiem rozpali ogień w palenisku wędzarni chłopci będą odwiedzać
nasz dom z flaszками samogonów będą po nich przychodzić postawne
baby w długich fartuchach i dzieci o szklanych oczach [...].

(Lebda 2020: 26)

Ojciec przewodniczy wszystkim wiejskim „rytuałom”, wśród których wymienić można także zwykłe, codzienne, typowe dla gospodarstw rolnych i hodowlanych czynności oraz obowiązki — podmiotka liryczna nadaje im jednak wielokrotnie rangę misterii, ich wykonawcę zaś mianuje mistrzem „ceremonii”:

ciemne i jasne owoce krzyżują pędy ich ciężkie grona łamią konary drzew
zapowiadają obfitość jesieni obfitość przed końcem (skąd mogliśmy
wiedzieć że wszystkie zaszczerpione przez ojca drzewa wydadzą w końcu
owoc szlachetny) [...].

(Lebda 2020: 30)

W hierarchii społecznej ojciec zdaje się zajmować wysoką pozycję — przynajmniej zdaniem osoby mówiącej w wierszach, dla której jego postać jest życiowym przewodnikiem. Podejście podmiotki lirycznej do mężczyzn nosi patriarchalne znamiona, co nie powinno dziwić, zważywszy na to, że kreowane przez autorkę miejsca to przestrzenie wiejskie. Małochleb zauważa nawet, że wieś Lebdy to „nowoczesna wieś polska, z silnymi odniesieniami do lat 90. [...] sprzed unijnych dotacji, gdzie władzę sprawują mężczyźni gospodarze” (Małochleb 2020: 135). Wśród tych męskich gospodarzy funkcję nadrzędną bez wątpienia pełni ojciec — który jest dla podmiotki lirycznej nie tylko „centrum” jej wszechświata, ale także jedynym obecnym rodzicem. Brak matki — swego rodzaju żeńskiego wzorca — odgrywa (przy równoczesnej wszechobecności ojca) równie dużą rolę w budowaniu patriarchalnej wizji świata „ja” lirycznego.

Nie ulega też wątpliwości, że męska postać stanowi centrum wszechświata *Matecznika*. Co więcej, zdaje się dominować w wierszach — ojciec nie jest biernym uczestnikiem wydarzeń ani kimś, kto pojawia się w tle lub tylko na chwilę. Poetka niejednokrotnie buduje całe obrazy poetyckie na wspomnieniu ukochanego ojca:

idziemy z ojcem w pola w dłoniach trzymamy krzyżyki
z leszczyny i bibuły i święconą wodę (w plastikowych
butelkach po piwniczance) towarzyszą nam psy
tłuste ze lśniącą sierścią płoszą z brzeziny lisy
ojciec wbija krzyż w kamienistą ziemię *przeklęty* fisz mówi
a mi przychodzi na myśl że za kilka miesięcy w sierpniowym
upale będziemy tu kosić pszenicę (to tu ojciec po raz pierwszy
opowie nam o śmierci nałoży maskę lasu).

(Lebda 2020: 56)

Dla podmiotki, jak i innych bohaterów lirycznych, ojciec jest nie tylko stałym towarzyszem codzienności, ale także przewodnikiem i patronem, sprawującym pieczę nad tym, co żywe i martwe, ludzkie i nieludzkie, bliskie i dalsze:

ojciec pyta o pasiekę wydaje surowe instrukcje węzę
wkładaj delikatnie wybieraj ciepłe dni aby nie przeziębic
gniazda bądź uważna [...]

(Lebda 2020: 61)

czekamy na ojca który za moment powinien wrócić znad potoku
(reguluje tam brzeg zniekształcony podczas ostatniej ulewy)

(Lebda 2020: 66)

wyparzamy butelki po wódce ojciec donosi do kuchni
wypełnione miodem bańki czekamy aż zelżeje upał i nocą
nalewamy do nich ciemny miód od starego sącza [...]

(Lebda 2020: 69)

Poetka czyni z figury ojca postać wręcz nadludzką, która przybiera rolę „kapłana” codzienności, swoistego ojca-demiurga⁴. Zajmuje się on wieloma przyziemnymi sprawami, choć zdarza mu się także przewodniczyć religijnym obrzędom i rytuałom. W głównej mierze jest jednak gospodarzem, rolnikiem i hodowcą, dbającym o swoją trzodę, w tym również o swoje córki („zwłaszcza w czasie waszych przewlekłych chorób / podchodziłem bliżej ciepło infekcji odkładało się wam / w okolicach przełyku” — Lebda 2020: 83), które jak cała przyroda podlegają „prawom ziemi” (Lekowska 2018: 190). Podobnie jak inni ulega on także wpływom otoczenia i jest zależny od żywiołów oraz innych „sił wyższych”:

wychodzimy w pole w święty dzień sierpień jest nam
nieprzychylny (widzę niepewność w oczach ojca)
przed uruchomieniem urządzeń odmawiamy modlitwę
przed nożami maszyny wyciągamy z ziemi krzyżyk

(Lebda 2020: 71)

Ostatni wiersz *Matecznika* kończy niejako panowanie postaci ojca nad lirycznymi światami książek Lebdy:

porządkowanie papierów przeglądanie lekarskich adnotacji
jakby miało się nadzieję na odwrót pośród aktów własności
papierów z gminy ostatnich numerów „pszczelarstwa”
książka
pachnie klubowymi obserwuję na papierze wstydlive ślady
ojcowskiej lektury na mszy proboszcz cytuję z niej fragment
wiersza który ma świadczyć o miłości czuję wstydy
bowiem nie świadczy

⁴ Figura ta znana jest głównie dzięki twórczości Brunona Schulza (*Sklepy cynamonowe*, *Wtóra Księga Rodzaju*), dzięki któremu zagościła na stałe w polskiej literaturze (podobny patriarchalny wzorzec, w którym centralną postać stanowi ojciec, odnaleźć można choćby w *Ulicy wszystkich świętych* Kazimierza Truchanowskiego, *Młodości Jasia Kunefala* Stanisława Piętaka, *Życie trwa cztery dni* Stefana Otwinowskiego czy *Żywocie Mikołaja Srebrmpisanego* Emila Zegadłowicza).

podczas podniesienia rozluźniam pięści uspokaja mnie
dopiero myśl o ulubionym szczoryku ojca
który włożyłam do trumny
na chwilę przed

(Lebda 2020: 90)

Śmierć i poprzedzająca ją choroba, o której w tomie podmiotka wspomina kilkakrotnie (między innymi w utworze: *maj: ogień I*), nie tylko odbierają wszechmocnej postaci ojca sprawczość, ale także nadają mu więcej ludzkich cech. Wydarzenie, jakim było odejście drugiego rodzica, stanowi istotny punkt zwrotny dla twórczości Lebdy; staje się też ważnym elementem jej biografii, który zainspirował ją twórczo, podobnie jak wcześniej śmierć matki⁵.

Figury kobiece w twórczości Lebdy

Sny uckermärkerów wydają się z kolei całkowicie zawładnięte przez kobiety. Zmiana głównego „obiekta zainteresowania” podmiotki lirycznej, swoistego ekwiwalentu dla zmarłych matki i ojca, odbija się nie tylko na tematyce tomu, ale także na nastrojowości. Lebda z uwagą przygląda się postaciom kobiecym znajdującym się w jej najbliższym otoczeniu — siostram. Tym razem obiektyw poetki operuje na zbliżeniu — tak zresztą autorka tytułuje cały „cykl” swoich wierszy. Emilia Gałczyńska zwracała uwagę na ich somatyczność oraz przestrzenność, a także użycie ciała oraz zmysłów, które „pozwalają na dostrzeganie mikro-zjawisk” oraz uchwycenie ich „w poetyckich kadrach” (Gałczyńska 2018b, b.s.):

mają słodkie usta kiedy całują ułożony
na posadzce kościoła krzyż mają wilgotne
oczy kiedy patrzą na złote tabernakulum
w ławkach przed konfesjonalem chłopcy
z poręby wkładają zimne dłonie za obcisłe
dżinsówki dziewczyn z żelaznikowej.

(Lebda 2020: 98)

W swoim czwartym tomie Lebda poprzez wspomniane „zbliżenia” eksploruje tematykę związaną z cielesnością. Opisuując żeńskie postacie, poetka koncentruje się na ich fizyczności. Z uwagą obserwuje ich twarze („wystawiały wtedy fioletowe języki”; „długie ciemne włosy sklejały jej usta”; „ogień szczerwieniał ich twarze” — Lebda 2020: 95, 97, 121), a także pozostałe części ciała. Te podglądane i oglądane z bliska kobiece ciała pozostają w całkowitej symbiozie z otaczającą je przestrzenią:

⁵ Autorka wspomina w jednym z wywiadów: „Myśląc teraz o procesie pisania tej książki, muszę przyznać, że też miałam pewne założenie, była nim usilna potrzeba oddania w niej głosu ojcu” (Lebda, Byrska, Jemiolo 2016, b.s.).

sierpniowymi popołudniami zanurzają ciała
w zimnym potoku podczas lipcowej powodzi
z ubojni płynęła tu krew zwierząt
odnajdowały ją później w korzeniach wiązów
mówiły wtedy: cała wieś wyrasta stąd.

(Lebda 2020: 106)

Poetka podkreśla szczególną więź siostr z naturą — zdają się one wpisywać w naturalny, wiejski krajobraz, stanowiąc jego nieodzowną część. Nie bez znaczenia dla tej „relacji” jest także związek kobiet ze zwierzętami, zarówno gospodarskimi, jak i dzikimi. Bohaterki liryczne pozostają w symbiozie z florą i fauną nie tylko jako mieszkanki wsi, re-spektujące jej prawidła. Z naturą ożywioną i nieożywioną łączy je osobliwa więź, oparta na cielesnym kontakcie z nią, a także swego rodzaju wspólnocie:

od chwili kiedy zobaczyłam je klęczące
przed zwierzętami coraz rzadziej widuję je
w dębowych ławkach kościoła pod wezwaniem
świętego michała archanioła

(Lebda 2020: 113)

od pierwszych skaleczeń podkładają krwawiące rany
pod ciepłe pyski psów po latach będą wspominać
szorstkość ich języków a także wykrzykiwane
po lasach należące do zwierząt imiona
imiona brane z ludzi.

(Lebda 2020: 115)

Wspólnotowość siostr z przyrodą wynika z ich poczucia równości wobec zwierząt. Lebda stawia istoty ludzkie i nie-ludzkie na równi, co znajduje swoje odzwierciedlenie szczególnie w opisach postaci kobiecych. Podkreślana jest w nich ich naturalność, a także dzikość, co może przywodzić na myśl deskrypcję figur zwierzęcych, a nawet zjawisk przyrodniczych:

było im bliżej do stajennych zwierząt
jeśli uciekały to do ciemnych chlewów
tam zamieniały się w słuch
mówiły później: wilgotne pyski
zwierząt są gorzkie

(Lebda 2020: 96)

znam blizny należące do moich siostr
te w okolicach piersi przypominają
egzotyczne ptaki
ślubują sobie te blizny jakby
nie wiedziały że ich ciała
posłużą światu.

(Lebda 2020: 111)

W niezwykle zmysłowych, niejednokrotnie naturalistycznych opisach Lebda oddaje liryczny hołd marginalnym postaciom wiejskiego krajobrazu. W zdominowanych przez mężczyzn przestrzeniach gospodarstw rolnych i hodowlanych najważniejszą rolę odgrywają gospodarze, następnie uprawy i hodowla, a matki, siostry, córki i żony zdają się zajmować niższe miejsca w hierarchii. Lebda, poświęcając przeważającą część swojej piątej poetyckiej książki postaciom kobiecym, dekonstruuje zastany porządek. Dekonstrukcja ta wydaje się tym bardziej udana, że pozbawiona jest dotychczas pojawiającej się w tomach poetki dominującej męskiej figury — ojca.

W *Snach uckermärkerów*, ostatniej książce z poetyckiego tryptyku, zauważalne są największe zmiany w poetyce Lebdy. Podmiotka jej wierszy zmienia nie tylko „obiekty zainteresowania” — „puste miejsca” po matce i ojcu wypełniają siostry — ale także niejako światopogląd — z uwikłanego w patriarchalne struktury członka wiejskiej społeczności, który podziwem darzy rządzących światem gospodarstw hodowlano-rolnych mężczyzn, na członkinię afirmującego naturalność, cielesność i dzikość kręgu kobiet. Zmianę tę można uznać za pewnego rodzaju rozszczepienie tożsamościowe „ja” lirycznego poetki i to nie jedyne zresztą, a to z uwagi na jego sylleptyczność, która z góry zakłada pewną podwójność podmiotowości — jej zawieszenie pomiędzy literackim i nieliterackim, realnym i fikcyjnym. Zgodnie z Nyczowską koncepcją osoba mówiąca w utworach ze *Snów uckermärkerów*, jej myśli, spostrzeżenia i inne cechy mają swoje źródło w osobistych doświadczeniach Lebdy. W jednym z wywiadów pisarka wyznaje: „*Sny uckermärkerów* pisałam z nadzieją na wyjście z matecznika również w poezji. Miała to być zmiana dykcji, która zapowiada nowe. Nie jestem pewna, czy to się uda, jakie miałyby być to »nowe«” (Lebda, Budnik 2018, b.s.). Żeńskie postacie, które zdominowały poetyckie narracje *Snów uckermärkerów*, choć zajęły niezwykle istotne miejsce w poetyckim pejzażu autorki, nie zastąpiły w żaden sposób „wielkiej nieobecnej” w poezji Lebdy.

Kwestie takie, jak choroba, odchodzenie i żałoba po śmierci ukochanej osoby z rodziny, pojawiają się także jako motywy w późniejszej twórczości Lebdy, jednak nie tylko poetyckiej — także prozatorskiej, o czym chciałabym pokrótce wspomnieć. W *Łakomym*, debiutanckiej powieści pióra poetki, wątek śmiertelnie chorej babki narratorki stanowi główną oś utworu, wokół którego zorganizowana jest fabuła/opowieść. Po oderwaniu od omawianych tu tematów tomie, *Mer de Glace*, proza ta stanowi powrót do, jak można by stwierdzić, sztandarowej wręcz dla autorki tematyki. Z niezwykłą poetycką wrażliwością Lebda ukazuje na kartach prawie trzystustronicowej książki „współbicie w chorobie i umieraniu” (Mąkowska 2023, b.s.). Chorą babkę, którą opiekuje się narratorka, uznać można poniekąd za ekwiwalent umierającej matki, postaci zaprzatającej myśli podmiotki lirycznej wierszy Lebdy. Z kolei dziadka jako silnego,

powściągliwego w okazywaniu emocji męskiego bohatera, który zdaje się trzymać w ryzach świat *Łakomych*, zestawia się z ojcem (zob. Mąkowska 2023, b.s.), wszechobecnym w twórczości poetyckiej autorki.

Podobieństw do dotychczas wydanych tomów poetyckich dopatrywać można się nie tylko w zbieżności postaci i wątków — mimo prozatorskiej formy, powieściowej, jak dobitnie zaznacza podtytuł, poetka pozostaje wierna poetyckiemu obrazowaniu. Opowieścią w *Łakomych* rządzi fragmentaryczność, język ulega — przesadnej, jak za uważa Joanna Mąkowska (zob. 2023) — metaforyzacji, również w partiach dialogowych, a sama forma poszczególnych partii niejednokrotnie przypomina wiersz — co sugeruje poniekąd także niestandardowa typografia powieści. Dłuższa forma, narracyjna na dodatek, pozwala jednak na snucie historii nie tylko z subiektywnego punktu widzenia podmiotu lirycznego, jak to miało miejsce do tej pory w utworach poetyckich Lebdy, ale i na włączenie w świat swoich refleksji, trosk i zmartwień innych głosów. Możliwość opowiedzenia o niezwykle trudnych tematach, takich jak choroba i śmierć, z różnych perspektyw również nie pozwala poetce na zamknięcie tego „etapu” jej twórczości. W tomie *Dunaj. Chyłe pola* — w przeciwieństwie do poprzedniej książki poetyckiej, wspomnianej już *Mer de Glace*, w której autorka, skupiając się na bardziej miejskiej tematyce, dokonuje „zamknięcia za sobą furtki rodzinnego ogrodu” i tym samym odświeża „swoją ekokrytyczny potencjał” (Meller 2022, b.s.) — powraca (choć trudno mówić, że kiedykolwiek zniknął on z horyzontu, biorąc pod uwagę *Łakome*) wiejski pejzaż, nieodłącznie kojarzony w poetyce Lebdy ze śmiercią jako jej naturalnym, choć kontestowanym elementem. Tym razem podmiotka skupia się na odejściu dwóch bliskich jej istot — ukochanego psa Dunaja i brata Janka. Poetykę tomu określić można jako znaną czytelnikom choćby z *Granicy lasu*, niezwykle subiektywną, czułą, przede wszystkim prywatną liryczną narrację.

Wnioski i perspektywy w badaniach nad twórczością Małgorzaty Lebdy

W twórczości poetyckiej Lebdy — szczególnie w omawianych przeze mnie tomach: *Granicy lasu*, *Mateczniku* i *Snach uckermärkerów*, ale nie tylko — zauważyć można subtelny grę pomiędzy autobiografizmem a poetycką fikcją. Biografia autorki inspiruje jej poetyckie narracje, co skutkuje powstaniem niezwykle intymnych wierszy. Odnaleźć w nich można jednak także elementy „fikcyjne”, które stanowią jedynie wytwór twórczej inwencji poetki. Lebda nie stroni od ukazywania realiów wiejskiego życia, przy czym niejednokrotnie pisze o nich nie naturalistycznie, a z estetyczną manierą poetki afirmującej tę trudną i „brudną” rzeczywistość. Doskonale widoczne jest to w opisach postaci, zwłaszcza tych kobiecych, czego źródła upatrywać można w biografii autorki — jej afirmatywne podejście do kobiet, nie tylko tych bliskich, siostr, ale i żeńskich członkiń społeczności wiejskich, oraz bliskie relacje z nimi zdają się pełnić rolę substytutu wobec związku z nieobecną, zmarłą przedwcześnie matką (wspólne doświadczenie poetki i podmiotki lirycznej jej wierszy). Wątek śmierci matki — stopniowo wygaszający się w kolejnych po *Granicy lasu* tomach poetki — zdaje się w twórczości Lebdy determinować rodzaj i temat tej substytucji. Choroba, utrata i żaloba jako stałe elementy poetyki beskidzkiej poetki to stałe, które poniekąd wypełniają brak, podobnie jak postać wszechobecnego ojca-demiurga. To z kolei przekłada się na nastrojowość książek autorki, którą określić można jako nostalgiczną, pełną tęsknoty, smutku i żalu.

Z uwagi na obecność zarówno elementów autobiograficznych, jak i fikcyjnych, podmiotowość sylleptyczna wydaje się najlepszym kluczem do interpretacji twórczości Lebdy. Użycie Nyczowskiej koncepcji, która pozwala traktować podmiot jako niejednoznaczny, homonimiczny, znajdujący się na granicy rzeczywistości literackiej i pozaliterackiej byt, a nie wyłącznie instancję nadawczą tekstu, pomaga dostrzec głębię poezji autorki. Dzięki temu można spojrzeć na poetyckie teksty Lebdy nie tylko jako na somatyczne, zmysłowe narracje o wiejskim życiu, o jego cieniach i blaskach, ale także liryczne wyznanie, w którym odsłania ona kawałek siebie. Istotny w tym przypadku jest jednak ten „kawałek” — artystka nie czyni bowiem ze swoich dzieł swoistego literackiego pamiętnika, a jedynie inspirowane własnymi przeżyciami, wykorzystując je do stworzenia fikcyjnej postaci podmiotki lirycznej. Inspiracja życiem (pozaliterackim) widoczna jest zresztą w zmieniających się tematyce i nastroju tomów. Sprzężenie to pozwalają dostrzec wywiady z pisarką, w których często dzieli się ona szczegółami związanymi z procesem powstawania swoich książek⁶. Dzięki nim czytelnik zainteresowany poszukiwaniem połączeń między biografią Lebdy i jej twórczością może zweryfikować swoje lekturowe intuicje. Jednocześnie wątki autobiograficzne wzbogacają, a niejednokrotnie nawet ułatwiają interpretację twórczości poetki.

Pogłębiona refleksja nad rozwojem podmiotowości w utworach Małgorzaty Lebdy wymagałaby zbadania całości dorobku literackiego autorki — w tym, co wydaje się szczególnie istotnym elementem jej twórczego rozwoju, prozatorskiego debiutu, czyli *Łakomych*. Uwzględnienie w analizach również prozy może pomóc w zbadaniu zależności między dziełami prozatorskimi i poetyckimi artystki — szczególnie transferu głównych motywów i tematów oraz środków wyrazu wykorzystywanych do opisywania podobnych doświadczeń i emocji. Warto wówczas zwrócić uwagę na wybijającą się na pierwszy plan w powieści poetyckość, która — jak już wspominałam — widoczna jest nie tylko w sposobie obrazowania, ale także samej typografii książki. Spojrzenie na nią jako na swego rodzaju prozę poetycką czy prozę poetów (por. Orska 2017) może pomóc w badaniu tychże zależności, przy jednoczesnym skomplikowaniu statusu „powieści”. Z perspektywy przewodniego tematu poezji autorki — przepracowywania straty — ważne miejsce powinien zająć w badaniach także najnowszy tom, *Dunaj. Chyle pola*. Podwójne doświadczenie żałoby — po stracie psa i brata — zasługuje na rozważenie choćby z uwagi na nietypowe zestawienie: śmierci istoty zwierzęcej i ludzkiej, które zdają się jednakowo poruszać podmiotkę wierszy.



⁶ Tu wskazać można choćby cytowane przeze mnie lub wspomniane wywiady, wymienione w bibliografii.

Bibliografia

- Budnik Agnieszka (2021), *Przed burzą*, „Czas Kultury” nr 5, <https://czaskultury.pl/artykul/przed-burza> [dostęp: 29.05.2024].
- Bukowska Weronika (2023), *Chopcula i jej tajemniczy świat — o autobiograficzności w poezji Małgorzaty Lebdy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” nr 1, DOI: [10.26485/ZRL/2022/66.1/24](https://doi.org/10.26485/ZRL/2022/66.1/24).
- Gałczyńska Emilia (2018a), *Somato/spacio/grafie — przestrzeń pomiędzy w twórczości Małgorzaty Lebdy*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” nr 13, DOI: [10.15290/bsl.2018.13.08](https://doi.org/10.15290/bsl.2018.13.08).
- Gałczyńska Emilia (2018b), *Zbliżenia na sny*, „Mały Format” nr 6, <http://malyformat.com/2018/06/zblizenia-na-sny> [dostęp: 29.05.2024].
- Herman Anouk (2022), „Praca we krwi” *O języku podmiotu kobiecego i podmiotu zwierzęcego w „Mateczniku” Małgorzaty Lebdy*, „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies” nr 2(10), DOI: [10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.10.09](https://doi.org/10.31261/ZOOPHILOLOGICA.2022.10.09).
- Lebda Małgorzata (2020), *Sprawy ziemi*, WBPiCAK, Poznań.
- Lebda Małgorzata, Budnik Agnieszka (2018), *Małgorzata Lebda: Ćwiczenia z uważności* [wywiad], „Kultura u Podstaw”, 9 maja, kulturaupodstaw.pl/malgorzata-lebda-cwiczenia-z-uwaznosc [dostęp: 14.04.2025].
- Lebda Małgorzata, Byrska Aleksandra, Jemiolo Piotr (2016), *Mówilem do was jak do zwierząt. Z Małgorzatą Lebda rozmawiają Aleksandra Byrska i Piotr Jemiolo* [wywiad], „Fragile”, 4 sierpnia, fragile.net.pl/mowilem-do-was-jak-do-zwierzat-z-malgorzata-lebda-rozmawiaja-aleksandra-byrska-i-piotr-jemiolo [dostęp: 14.04.2025].
- Lebda Małgorzata, Gostyński Dariusz (2017), *Sprzężenie ze śmiercią* [wywiad], „Czas Kultury”, 30 kwietnia, czaskultury.pl/czytanki/sprzezenie-ze-smiercia [dostęp: 12.05.2025].
- Lebda Małgorzata, Kubisiowska Katarzyna (2023), *Małgorzata Lebda: Jestem w czujności, obserwuję, co się dzieje dookoła. Jak zwierzę w lesie* [wywiad], „Tygodnik Powszechny”, 30 września, www.tygodnikpowszechny.pl/malgorzata-lebda-jestem-w-czujnosci-obszerwuje-co-sie-dzieje-dookola-jak-zwierze-w-lesie-184818 [dostęp: 7.04.2025].
- Lejeune Philippe (1975), *Pakt autobiograficzny*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” nr 5(23).
- Lekowska Daria (2018), *Sprawy ziemi. (Eko)poetyka Małgorzaty Lebdy*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” nr 33, DOI: [10.14746/pspsl.2018.33.11](https://doi.org/10.14746/pspsl.2018.33.11).
- Małochleb Paulina (2020), *Przeptyw i cięcie — Małgorzaty Lebdy strategia przetrwania* [w:] M. Lebda, *Sprawy ziemi*, WBPiCAK, Poznań.
- Mąkowska Joanna (2023), *Radykalne rzeczy*, „Dwutygodnik.com” nr 370, www.dwutygodnik.com/artykul/10954-radykalne-rzeczy.html [dostęp: 16.09.2025].
- Meller Oskar (2022), *Poza granicami lasu (Małgorzata Lebda, „Mer de Glace”)* [recenzja], „Aktualnik”, 7 stycznia, magazynwizje.pl/aktualnik/meller-lebda [dostęp: 15.09.2025].
- Nycz Ryszard (1994), *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” nr 2.
- Orska Joanna (2017), *Proza poetów*, „Polska Poezja Współczesna. Przewodnik encyklopedyczny”, przewodnikpoetycki.amu.edu.pl/encyklopedia/proza-poetow [dostęp: 29.09.2025].

- Pekaniec Anna (2022), *Liryczne biografie ludzi, zwierząt i roślin. Poezja Małgorzaty Lebdy* [w:] *Poezja polska ostatnich dwustu lat: odczytania i przekroje: dla Profesora Mariana Stali na jubileusz*, red. A. Czabanowska Wróbel, U. Pilch, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Winiecka Elżbieta (2006), *Białoszewski sylleptyczny*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań.
- Zajac Natalia (2023), *Rana jako otwarcie na świat. O kategorii ranliwości w poezji Małgorzaty Lebdy*, „ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura” nr 1, DOI: [10.31261/errgo.13402](https://doi.org/10.31261/errgo.13402).

