

**JOANNA GRĄDZIEL-WÓJCIK**  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza\*

## **Konstelacje neoawangardy w poezji kobiet na przykładzie twórczości Julii Fiedorczuk**

Constellations of the Neo-Avant-garde in Women's Poetry as Exemplified by the Works of Julia Fiedorczuk

### Abstract

The paper challenges the common view within the history of Polish literature that schematically places women's poetry outside modernism and avant-garde. The authoress employs the concept of neo-avant-garde to characterize the so-far omitted poetic projects by women, dismissed to date as marginal or "quasi-avant-garde". In the article, she demonstrates ways in which Julia Fiedorczuk's intellectual, self-reflexive and experimental poetry draws upon and refashions the avant-garde tradition.

\* Zakład Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu, Instytut Filologii Polskiej,  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań  
e-mail: jwojcik@amu.edu.pl

Artykuł został napisany w ramach badań finansowanych ze środków Narodowego Centrum Nauki  
(projekt badawczy nr 2015/17/B/HS2/01245).

### **Okolice awangardy, czyli formy (nie)obecności**

Obecność poezji kobiet w kanonie polskiej literatury współczesnej, który utrwała dominujący model historycznoliteracki, jest co najmniej problematyczna. Jak pokazuje lektura reprezentatywnych dla polskiego literaturoznawstwa kompendiów — podręczników, syntez czy antologii — możliwe jest opowiedzenie historii poezji XX wieku niemal bez uwzględnienia piszących kobiet. Zauważalne miejsce w tej historii udało się zająć kilku zaledwie powojennym poetkom, które tym samym wpisały się w powszechną świadomość: Annie Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Wisławie Szymborskiej, Halinie Poświatowskiej, Urszuli Kozioł, Ewie Lipskiej, w ostatnich latach także Krystynie Miłobędzkiej.

Ten szeroki temat jedynie sygnalizuję, w tym miejscu natomiast chciałabym zwrócić uwagę na sposób wprowadzania autorek w krąg twórców uznawanych za najważniejszych. Można bowiem mówić o dwóch przeciwstawnych, choć zwykle współlistniejących w opracowaniach strategiach: asymilującej bądź alienującej poetki. Ta pierwsza próbuje włączyć twórczość kobiet w podziały już istniejące — by ocalić obowiązujący porządek historycznoliteracki, dopasowuje poezje autorek do uniwersalnego wzorca twórczości mężczyzn, przy czym „[d]ziała tu (odkryte przez dekonstrukcję) prawo, powszechne w praktyce interpretacyjnej, że opozycja binarna męski-żeński służy uznaniu jednej ze stron — męskiej — za ważniejszą i wartościowszą” (Kłosińska 1995: 94). Kobiety wymieniane są zwykle pod koniec rozdziałów, sytuowane na obrzeżach grup, pokoleń i głównych nurtów poetyckich, dodatkowo akcentuje się brak zaangażowania kobiet w polemiki i działania manifestowe. Mimo starań poetki wypadają z historycznoliterackich i periodyzacyjnych kolein, nie dają się wtłoczyć w schematy i tradycyjne ujęcia, sytuowane są na peryferiach poezji sygnowanej mianem metafizycznej, neoklasykistycznej, moralistycznej, Nowej Fali czy poezji tradycji<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ta retoryka zmienia się zasadniczo w opracowaniach najnowszych, gdzie akcentuje się androcentryczne kryteria obowiązujące w klasyfikowaniu twórczości literackiej, np. Agata Zawiszevska pokazuje niemożność wpisania poezji kobiet w dwudziestolecie międzywojennym w bieguny Młodej Polski, Skamandra i awangardy, które nie stanowiły, według badaczki, tradycji dla polskich autorek tworzących w tym czasie (Zawiszevska 2011: 299).

Marginalizacja ta dotyczy zwłaszcza udziału kobiet w literaturze kontynuującej linię awangardy. Za symptomatyczny uznać można przypadek Ewy Lipskiej, której poezja, w dużej mierze przez badaczy opisana i doceniona, sytuowana jest zwykle „w okolicach” Nowej Fali i przynależy do reprezentowanego przez nią nurtu poawangardowego w sposób nieoczywisty. I tak, Stanisław Stabro pisze o autorce *Wierszy* jako „jednej z prekursorów generacji »Nowej Fali«,” która „kontynuowała typ nieco preintelektualizowanej poezji lingwistycznej” (2005: 59), nie przywołuje jednak Lipskiej w rozdziale omawiającym twórczość poetów pokolenia ’68; podobnie w innej syntezie Stabry, obejmującej poezję „od Żagarów do Nowej Fali”, poetka, choć przez badaczy „ściśle (...) łączona z Nową Falą”, obdarowana zostaje jednozdaniową wzmianką (Stabro 2001: 401). W podręczniku Stanisława Burkota Lipska pojawia się „w grupie rówieśniczej” z zastrzeżeniem wskazującym na indywidualizm jej twórczości oraz „niezależność od formuł programowych” (1993: 214)<sup>2</sup>. Również w „portrecie zbiorowym” Nowej Fali autorstwa Anny Legeżyńskiej i Piotra Śliwińskiego przypisana Lipskiej została „postawa outsidera”, mimo pokrewieństw tematycznych twórczości tej autorki z poezją generacji (2000: 23)<sup>3</sup>. Poetka jest kojarzona z pokoleniem ’68 także w innej poznańskiej syntezie (Kaniewska, Legeżyńska i Śliwiński 2005: 32), najsilniej zaś w kręgu Nowej Fali zostaje umocowana przez Annę Nasiłowską, która rozpoczyna od Lipskiej omawianie twórczości tego nurtu (2007: 105). Pełna asymilacja projektu Ewy Lipskiej w ramach spetryfikowanego modelu poezji Nowej Fali, o którego kształcie decyduje twórczość męskich reprezentantów, okazuje się jednak — w świetle podręczników — niemożliwa.

Tendencja druga, alienująca, polega natomiast na umieszczaniu piszących kobiet poza historycznoliterackimi grupami i nurtami, co prowadzi autorów kompendiów w dwie strony: separowania twórczości pod etykietą „liryki kobiecej” albo uruchamiania retoryki osobności, wyjątkowości, nieprzystawalności poetek w historii literatury. W ten sposób funkcjonują w syntezach takie autorki, jak Świrszczyńska, Szymborska, Hartwig, Lipska, Poświatowska, Kamieńska, Koziol i Miłobędzka — wszystkim im poświęcone zostają z reguły krótkie partie opisowe. Generalnie lista piszących kobiet jest krótka i wypełniają ją te same nazwiska, spośród których niewiele bywa „kojarzonych” z nurtem awangardowym (Kaniewska, Legeżyńska i Śliwiński 2005: 32). Wyjątkowo Anna Nasiłowska w poezji Julii Hartwig dostrzega „umiejętność pogodzenia artystycznego spadku awangardy z przekonaniem o konieczności podtrzymywania ciągłości kultury” i wskazuje na „kontynuację postawangardowej linii, centralnej dla poezji polskiej po roku 1956” (Nasiłowska 2007: 113–114); w nurt ten włączony zostaje też styl Szymborskiej z takimi wyróżnikami, jak „wiersz wolny, dążenie do precyzji intelektualnej, »czysty« język, bez stylistycznej manieri” (Nasiłowska 2007: 184).

Typowa dla historycznoliterackiej refleksji jest tendencja do sytuowania kobiet poza literaturą nowoczesną, w szczególności tą o awangardowych koneksjach. Mimo iż udział w życiu literackim ostatnich dwóch dekad aktywnych, także programowo, poetek, które przyznają się do inspiracji awangardą, wzrósł znacząco, wciąż aktualny pozostaje auto-

<sup>2</sup> Burkot wspomina również o Urszuli Koziol, która początkowo zwracała się ku ruchom awangardowym (1993: 102).

<sup>3</sup> Podobnie jak Mariannie Bocian. O Lipskiej autorzy podręcznika piszą, iż „poza metrykę, spokrewnia ją z rówieśnikami niezgoda na rzeczywistość”, której konsekwencjami są „nieufność wobec świata zastanego i, do pewnego stopnia, nieufność wobec języka” (Legeżyńska i Śliwiński 2000: 50, 51).

komentarz Krzysztofa Hoffmanna i Marcina Jaworskiego do ich syntetycznego artykułu *Poezja polska po roku 1989*: „W zestawieniu zabrakło kobiet. To zapewne luka najbardziej wymowna. W Polsce nie brakuje zdolnych poetek, ale — z wyjątkiem Krystyny Miłobędzkiej — nie uzyskały takiego uznania jak piszący wiersze mężczyźni” (2014: 35). Jeśli zaś zaufać „własnej wersji historii polskiej poezji nowoczesnej” Jerzego Borowczyka i Michała Larka, wylaniającej się z ich antologii obejmującej lata 1901–2010, to poezja ta lokuje się niemal całkowicie „po stronie męskiej”, ponownie z tym samym wyjątkiem — twórczości Miłobędzkiej (2011: 6)<sup>4</sup>. Z kolei Piotr Śliwiński w swej książce zbierającej „uwagi o poezji współczesnej” separuje autorki w osobnym rozdziale, ponieważ dostrzega wspólny mianownik ich poezji w „radykalizmie retrospektywnym”, który nazwałabym nieco staroświeckim i odpornym na lekcję modernizmu: „Poetki żądają swoją twórczością sensu, prawdy lub formy z zadziwiającą determinacją”, mimo iż „wartości te przestały być dla literatury dostępne, a nawet po prostu interesujące” (Śliwiński 2002: 84)<sup>5</sup>. Formułując zadania dla nowej poezji, badacz dopomina się o poezję eksperymentu i „postaw rebelianckich”, sygnowaną nazwiskiem poety lingwisty Tymoteusza Karpowicza (Śliwiński 2002: 51). To znamieny cytat, poświadczający gest wykluczenia<sup>6</sup> poetek z poezji awangardowej:

Poezja potrzebuje eksperymentu, filozoficznego namysłu nad własnym tworzywem, postaw rebelianckich, zobaczenia siebie jako zadania dla czytelnika, słowem — Karpowiczów. Polska poezja — zdominowana w ciągu ostatnich dwu dekad przez Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta — w szczególności. Świadczy o tym chociażby dyskretny urok, jaki na młodszych i całkiem młodych (mam na myśli Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióre, Darka Foksa, Jacka Gutorowa, Marcina Hamkałę, Adama Wiedemanna) wywierają m.in. Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Witold Wirpsza, również — jak sądzę — Karpowicz. Inni — na przykład Jacek Podsiadło, Paweł Marcinkiewicz, Marcin Sendecki — odbierają bodźce wysyłane przez Stanisława Barańczaka lub Ryszarda Krynickiego z wcześniejszych lat twórczości. Wielokształtna tradycja awangardowa jest jeszcze żywa i chyba coraz bardziej potrzebna. (Śliwiński 2002: 51)

Ten właśnie utrwalany przy okazji model myślenia, sytuujący kobiety poza modernizmem i awangardą, należałoby postawić w stan podejrzenia, nawet jeśli nazwiska awangardyzujących poetek pozostaną w mniejszości. Według Germana Ritza, „[k]obiety nigdy nie znajdują się w centrum eksperymentów literackich”, ponieważ nie stawiają na autonomię i język poetycki, przywiązane do realistycznego oglądu otaczającej rzeczywistości (2005: 38). Monika Świerkosz zaś przypomina,

<sup>4</sup> Ryszard K. Przybylski z kolei tak pisze o antologii:

Fakt, iż pewnych poetów czytelnik w niej nie znajdzie, nie idzie w parze z pozbawianiem ich znaczenia i wagi. Sprawa wydaje się o wiele prostsza: otóż nie wnoszą oni niczego istotnego do narracji na temat poezji nowoczesnej. Oczywiście, jeśli zgodzimy się z Borowczykiem i Larkiem na ich sposób definiowania samej nowoczesności. (Przybylski b.r.: b.s.)

<sup>5</sup> Wśród wyróżnionych w ten sposób przez autora poetek są Joanna Pollakówna, Julia Hartwig i Adriana Szymańska.

<sup>6</sup> Jak pisała Anna Nasilowska:

Odwrotną stroną kanonu, jako wyboru pozytywnego, akceptującego tekst i nadającego mu najwyższą rangę, jest zatem akt wykluczenia — odmawiający tej samej rangi innym tekstom, nieuczynanym za objawione czy opatrzonym ostrzeżeniem przed herezją. (Nasilowska 2016: 204)

że język modernizmu był produktem antykobiecego (w sensie społecznym i literackim) resentymetu mężczyzn, którzy w odpowiedzi na postępującą emancypację, dziedzictwo własnej literatury zabezpieczyli pojęciem awangardy, eksperymentu artystycznego. (Świerkosz 2011: 67)

Może więc warto to pojęcie zdekonstruować, nie tyle bowiem poezja kobiet jest nienowoczesna czy nieawangardowa, ile obowiązujące definicje nowoczesności i awangardy, odzwierciedlające określoną historycznie i kulturowo praktykę literacką oraz patriarchalny układ sił historycznoliterackich, nie zakładają w nich udziału poetek. Świadczy o tym na przykład nieopisana czy niedoceniana sfera metarefleksji w wierszach kobiet. Andrzej Niewiadomski, uznawszy tę problematykę za kluczowy komponent formacji modernistycznej, bohaterką swej obszernej monografii „o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej” nie czyni żadnej z dwudziestowiecznych poetek. Na marginesie wspomina jedynie o trudnym przypadku Anny Świrszczyńskiej, której somatyczne wiersze przynoszą „protezę (...) »innej« teorii poezji”: „trudno mówić o wyrazistym centrum refleksji metapoetyckiej. Ciało jest tu punktem wyjścia i... punktem dojścia, a wtedy zaciera się jego metatekstowy charakter” (Niewiadomski 2010: 354, 356). Z kolei Leokadia Hull stwierdza brak „u kobiet piszących wierszy autotematycznych”, a przyczyn tego stanu rzeczy upatruje w „świadomej strategii regresu”, która sytuuje twórczość poetek poza autorefleksją; dzieje się tak, ponieważ „traktują [one — J.G.W.] poezję jako oczywistość, a pisanie jako czynność naturalną, niewymagającą nieustannego tłumaczenia i usprawiedliwiania” (Hull 2013: 97, 98)<sup>7</sup>.

Warto z tym skrajnym stanowiskiem skonfrontować jeszcze głos trzeci, dochodzący z wnętrza poezji, potwierdzającej tym razem jej metarefleksyjną orientację. Joanna Mueller w rozmowie *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje zamieszczonej w Antologii poezji kobiet (1989–2009)* wprowadza rozróżnienie między „płciowo” określonymi rodzajami autotematyzmu — w wersji pisanej przez poetki widzi rodzaj samoobrony przed etykietą poezji kobiecej:

To jest zupełnie inny rodzaj autotematyzmu niż w wierszach poetów ponowoczesnych w stylu Andrzeja Sosnowskiego. Ci ostatni chyba po prostu lubią pisać o pisaniu — a dla poetek to jest często walka o to, by czytelnicy zwrócili uwagę na tekst sam w sobie, a nie tylko na zawarte w nim rekwiizyty i tematy. (...) w naszej antologii tak wiele jest poetek w jakiś sposób awangardowych lub po prostu ostro tematyzujących walkę o własny głos. (Cyranowicz, Mueller i Radczyńska 2009: 227)

Przywołane przykładowe ujęcia reprezentują różne podejścia badaczy do problemu metarefleksji w poezji kobiet: nieuwzględnianie jej zgodnie z historycznoliterackim *status quo* i interpretacyjnymi kliszami (strategia uniku), odmawianie wierszom kobiet prawa do autotematyzmu, pozostającego poza polem widzenia „poezji kobiecej” (strategia wykluczenia) oraz akcentowanie specyficznej odmienności w realizacji tej tematyki przez autorki „walczące o własny głos” (strategia emancypacyjna). Nie bez znaczenia pozostaje

<sup>7</sup> Hull dodaje do tego, iż:

Trudno zgodzić się tu zarówno z konstatacją, że autotematyczna refleksja nad aktem twórczym pojawia się u poetek przede wszystkim w konwencji humorystycznej, jak i z uproszczeniem, iż [p]oezja kobiet na ogół apeluje do innego czytelnika — nie teoretyka tropiącego nowe formy i zaskakujące szyfry estetyczne, raczej liczy na kogoś podobnie czującego, zdolnego do empatycznej lektury. (Hull 2013: 98)

tu oczywiście pokoleniowa przynależność parających się metarefleksją poetek, ale obok debiutujących po 1989 roku ponowoczesnych autorek piszących o poezji w poezji można by przywołać również nazwiska starszych od nich i aktywnych w tym zakresie twórczyń. O ile jednak z generalizującej perspektywy historycznoliterackiej eksperymentalne i autotematyczne wiersze kobiet mogą być słabo widoczne, o tyle spojrzenie jednostkowe na poszczególne poetki sprawę już znacząco komplikuje, trudno bowiem czytać teksty Anny Świrszczyńskiej, Wisławy Szymborskiej, Krystyny Miłobędzkiej, Urszuli Koziół, Heleny Raszki, Bogusławy Latawiec, Ewy Lipskiej, Marianny Bocian, Uty Przyboś czy Ingi Iwasów, a także Marii Cyranowicz, Joanny Mueller, Katarzyny Hagmajer, Anety Kamińskiej czy Joanny Roszak bez odwołań (także w trybie polemiki) do tradycji awangardy, kategorii eksperymentu czy autotematyzmu. Obecnie, jak zauważa Inga Iwasów, „najważniejsze wydaje się obsadzenie pisarstwa kobiet w projektach nowoczesności i współczesności” (2011: 49), które dokonać się powinno właśnie w konkretnych zbliżeniach interpretacyjnych, stopniowo wypełniających białe plamy — jest to konieczne, poetki nieopisane nie mają bowiem szans na zaistnienie w historii literatury<sup>8</sup>. Kłopot dotyczy, powtórzmy raz jeszcze, nie samej poezji pisanej przez kobiety, która bywa — jeśli tego chce, podobnie jak poezja mężczyźni — i nowoczesna, i eksperymentująca z językiem, i samoświadoma siebie, lecz nieprzystawalności uschematyzowanych, męskocentrycznych form opisu do praktyki literackiej, a także wciąż dominującej w obiegu czytelnictwa poezji tradycyjnie lirycznej — „kobiecej”<sup>9</sup>. To dzięki zbliżeniom poszczególnych autorskich poetyk możliwe będzie poszerzenie rozumienia historii literatury o projekty dotychczas drugorzędne lub pomijane, co w dalszym planie pozwoli na zrekonstruowanie neoawangardowej linii powojennej poezji kobiet.

Warto tu sięgnąć do koncepcji neoawangardy zaproponowanej przez autorów monografii *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* (Orska 2018, w druku), by w wyznaczonej przez nią historycznoliterackiej przestrzeni umieścić również propozycje poetyckie kobiet<sup>10</sup>. Kategoria ta — według Joanny Orskiej — ma przewyżczać „[o]graniczone, historyczno-polityczne spojrzenie na awangardowość w powojennej literaturze”, porządkować „eksperymentalne zjawiska w powojennej sztuce” oraz dowartościowywać to, co dotąd było pomijane, uznawane za marginalne lub „quasi-awangardowe”, niemieszczące się w „klasycznym” myśleniu o awangardzie (Orska 2018, w druku). Uruchomienie nowej narracji o powojennych losach awangardy pozwoli także na odnalezienie jej tożsamości w różnorodnych projektach oraz przebudowanie obrazu historii literatury, w tym scalenie przerwanej wątku dzięki połączeniu przedwojennych tradycji z kręgu Tadeusza

<sup>8</sup> Również według Nasilowskiej:

[d]zielo nieopisane, niemające interesujących interpretacji akademickich nie ma szans na włączenie w krąg akademickiego kanonu, ulega marginalizacji. (Nasilowska 2016: 207)

<sup>9</sup> Kategoria „poezji kobiecej”, zadowoniona w wielu podręcznikach, okazuje się często narzędziem alienacji, tematycznie stygmatyzującym i kwalifikującym pod kątem wartości artystycznej — jest mniej wartościowa, przeznaczona dla kobiet i podlega osobnym kryteriom. A przecież, jak pisała o współczesnej krytyce feministycznej Ewa Kraskowska, „nie jest (...) komfortowo pracować ze świadomością, że zajmujemy się czymś »gorszym«. Trzeba więc tę świadomość i u siebie, i w szerszym otoczeniu akademickim przeorganizować” (Kraskowska 2011: 57).

<sup>10</sup> Co charakterystyczne, wśród neoawangardowych projektów omawianych w *Nauce chodzenia* jedyną bohaterką dwóch tekstów (Joanny Orskiej i Leszka Szarugi) jest... Krystyna Miłobędzka.

Peipera i Juliana Przybosia ze zjawiskami poezji najnowszej, która szczególną uwagę od lat 90. ubiegłego wieku kieruje w stronę awangardy. Jednocześnie warto przy tej okazji pamiętać o wciąż usuwanych z pola widzenia „poetkach w jakiś sposób awangardowych” — na swój sposób rebelianckich, eksperymentujących i autorefleksyjnych. Neoawangarda właśnie mogłaby się stać „jakimś sposobem”, adekwatną formułą określającą ich quasi-awangardowość, oferującą alternatywę dla retoryki bytowania na obrzeżach, satelickości czy kojarzenia poezji kobiet z głównymi nurtami.

Orska, podkreślając „swoisty krytyczno-wydawniczy boom na rewizję awangardowych koncepcji” i postrzegając „przełom XX i XXI wieku (przynajmniej w przypadku poezji) jako wielopunktową konstelację rozmaitych — bardziej tradycyjnych i bardziej radykalnych — koncepcji znajdujących swoje korzenie właśnie w awangardzie”, postuluje sprawdzenie, „jak są absorbowane owe poetyki i poetyckie programy i do czego są one dzisiaj twórcom potrzebne” (Orska 2018, w druku). Spróbujmy zatem — z konieczności w niewielkim zakresie — zasygnalizować odpowiedź na to pytanie na przykładzie Julii Fiedorczuk, której wiersze zdają się reprezentować formację neoawangardową w jej kobiecym wydaniu.

### „Czułość jest trudna”, czyli o intensywności formy

Wśród wskazywanych przez autorów *Nauki chodzenia* — a realizowanych w praktyce przez poetów — cech literatury neoawangardowej po 1956 roku znalazły się programowość i metakrytyczny charakter wypowiedzi poetyckich, samoświadomość i eksperymentalność formy, postulat zaangażowania literatury, silnie związanej z aktualną rzeczywistością społeczną, ścisły związek literatury z miastem oraz jej nakierowanie na problematykę celestności i codzienności. Na tym tle naszkicować można również „wielopunktową konstelację” projektu Julii Fiedorczuk — projektu, ponieważ na twórczość tej autorki składają się różnogatunkowe wypowiedzi (nie tylko) literackie, pełniące rolę paratekstów dla poezji, których sednem pozostaje autorefleksyjny, metakrytyczny i postulatyczny stosunek do sztuki słowa<sup>11</sup>. Pamiętać jednak trzeba, że ta wielonurtowa aktywność, choć spięta ekopoetycką kłamrą, nie musi układać się w spójną całość — nieprzypadkowo Fiedorczuk sięga po różne formy — inaczej wyraża swe myśli wierszem, a inaczej w opowiadaniu, esaju czy tekście naukowym. Wspólne im wszystkim, a nasilające się w poezji — którą sytuuję w centrum tej twórczości — są z pewnością kluczowe dla niej wątki reinterpretujące awangardową tradycję: intelektualizm wypowiedzi i myślenie za pomocą formy, a także zaangażowanie literatury (w problemy środowiska i ekokrytycznie postrzeganej natury), sprofilowane jednocześnie przez naznaczone kobiecością punkt widzenia<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Fiedorczuk, która zadebiutowała w 2000 roku tomikiem *Listopad nad Narwią*, jest jak dotąd autorką sześciu tomów poetyckich, czterech książek prozatorskich, przekładów i szkiców o amerykańskiej poezji modernistycznej oraz dwóch publikacji stanowiących popularyzatorski wykład ekokrytyki; do tego dochodzą liczne autokomentujące twórczość wywiady Fiedorczuk i jej wypowiedzi w mediach.

<sup>12</sup> Zrozumienie związków między poezją a naturą odbywa się w tej poezji z perspektywy psychosomatycznie, osobowo rozumianego podmiotu — „piszę zawsze jako kobieta”, deklaruje poetka w jednym z wywiadów (*Myślę, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* (rozmowa J. Winiarskiego z Julią Fiedorczuk, 2010)). To ujawniające swą kobiecość ciało testuje opozycje między wewnątrzem i zewnątrzem, sferą prywatną a społeczną, między naturą i kulturą, wreszcie — somatycznym i zmysłowym, a zarazem intelektualnym i refleksyjnym „ja” (więcej na ten temat zob. Grądziel-Wójcik 2018).



Na pierwszym planie uwidacznia się przede wszystkim samoświadomość tej myślącej poezji, chętnie czerpiącej z interdyscyplinarnych inspiracji i naukowego języka, a zarazem korzystającej z możliwości intelektualizacji, jakie daje wiersz. „Właściwie myślę przede wszystkim wtedy, kiedy piszę. I chyba po to właśnie piszę, żeby intensywniej — i systematyczniej — myśleć” — mówiła Fiedorczuk (*Milczenie jest częścią rozmowy* 2010: b.s.), przekształcając tym samym myśl Tadeusza Peipera: „Podwójnie czuję, gdy czuję i myślę o tym co czuję” (1972: 361)<sup>13</sup>. Autorka *Matematyki* akcentuje przede wszystkim refleksyjność swoich wierszy, wielokrotnie tematyzuje sytuację pisania<sup>14</sup>, a jednocześnie sięga po monolog *stricte* liryczny i czerpie z konwencji erotyków, częstokroć ujawniając pleć podmiotu. Osobnej analizy wymaga składnia tej poezji, wzmagająca racjonalny tok wypowiedzi, służąca budowaniu logicznych ciągów, na których tle wyraźnie widoczne stają się wszelkie zakłócenia zyskujące walor semantyczny — poetka świadomie gra syntaksą i wersem, eksperymentuje z wielkimi literami i interpunkcją, posługuje się wersyfikacyjnym konceptem; stopniowo wypracowuje własną odmianę wiersza wolnego<sup>15</sup>. Jego zapis jest dla Fiedorczuk szczególnie ważny, co podkreślała w wywiadach, a także udowadniała w swoich analizach amerykańskiej poezji modernistycznej<sup>16</sup>.

Intelektualizm tej poezji wspierany jest przede wszystkim wyjątkową leksyką — auto-refleksyjnym i zarazem unaukowanym językiem. Według Anny Węgrzyniak:

Lektura wierszy Fiedorczuk jest nietłwa — poetka chętnie posługuje się aluzją, nadużywa metafory, wprowadza cytaty z poezji anglojęzycznej, stosuje pojęcia z zakresu mikrobiologii, psychoanalizy, fizyki, biochemii i innych dyscyplin. Trudno nazwać tę poezję „uczoną” w takim sensie, jaki przypisujemy pojęciu *poeta doctus*. Uważna lektura trudniejszych partii wymaga korzystania z usług Wikipedii — do tego „źródła” odsyła sama autorka, niejako podpowiadając odbiorcy, skąd czerpie wiedzę<sup>17</sup>. Jej niekwestionowaną zasługą jest zwrócenie uwagi odbiorcy na rewolucyjne „odkrycia” (bozon, Neutrino, *Fort da* Freuda...). (Węgrzyniak 2018: 221)

To poezja otwarta na rewolucyjne odkrycia naukowe, a zarazem dialogująca z popkulturą, ustanawiająca swą własną interdyscyplinarną, wielojęzyczną przestrzeń intertekstualną, konfrontująca tradycyjny słownik liryki z egzotycznie brzmiącymi na jego tle terminami, dzięki czemu zdynamizowany zostaje styl wypowiedzi. Wielokrotnie podkreślanemu przez

<sup>13</sup> Peiper dodawał dalej: „a silnie schwycona myśl, nie wiadomo którymi brodawkami przelewa się w uczucie i jaśniej”, przeciwstawiając się rozdziałowi uczucia i rozumu (1972: 361). Peipera „poezja ciała” jest prekursorskim w swoim czasie projektem zmysłowego myślenia, rozumowego odczuwania świata, zapisem ambivalencji zmysłów i intelektu, daje tym samym początek neoawangardowym połączeniom metarefleksji z somatycznością poezji i stanowi zaplecze tych połączeń.

<sup>14</sup> Refleksja autotematyczna służy Fiedorczuk przede wszystkim do eksploracji świata i jego podmiotowego doświadczenia. O problemach z językiem w tej poezji także w kontekście ponowoczesności zob. Świeściak (2010); Kałuża (2010), Grądziel-Wójcik (2017).

<sup>15</sup> Na temat semantycznego potencjału składni wiersza Fiedorczuk pisał Krzysztof Skibski (2017: 45–48, 120–122).

<sup>16</sup> Na przykład we wnikliwej analizie *Meduzy* Marianne Moore:

Trudno przeczytać tę linijkę na głos bez zająknięcia, a to sprawia, że czytelnicy mogą poczuć drżenie meduzy we własnym ciele. Za pomocą zabiegów poetyckich Moore rozmontowuje granice podmiotowości obserwatorki, w wyniku czego postawa dominacji wobec zwierzęcia staje się niemożliwa. Nici z podboju. (Fiedorczuk 2015b: 71)

<sup>17</sup> Zob. np. *Burzę i przejaśnienia* (Fiedorczuk 2009: 31).

Fiedorczyk sojusznici poezji i nauki (Fiedorczyk i Beltrán 2015: 22; *Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni* 2017: 121) sprzyja też postulowana w tekstach językowa dokładność: „Uważam, że precyzja to wielka zaleta poezji. (...) Ale precyzja, także naukowa precyzja, nie musi być nudna. Można coś powiedzieć poetycko, a jednocześnie dokładnie”, mówiła autorka, dodając (po przybosiowsku): „Lubię, żeby rzeczy były ponazywane, wtedy można się z nich cieszyć (albo płakać po nich) bardziej świadomie” (*Mysle, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* 2010: b.s.). Metaforyka wierszy łączy zatem dążenie do precyzji z refleksją metapoetycką, to bowiem świadoma aktywność w języku umożliwia twórcy fortunne działanie — chodzi o „[p]recyzję pojedynczego strzału / wplecioną w przypadkowość burzy” (*Arizona Dream*, LN: 5)<sup>18</sup>. Poetka, która jest percepcjonistką i sensualistką, nie boi się dookreślenia znaczeń słów, zwraca uwagę na kształt, barwę, zapach, fakturę opisywanych zjawisk; przywołajmy na przykład „grząskie obrazy”, „blyskotliwą krawędź”, „ostrą balustradkę”, „białą ziemię”, „jedną ciężką mokrą / Kulę, zielonkawy granit”, „pościel kruchą jak lód” (*Nowa wiosna*, B: 7), „ołowiany smak ziemi” czy „niedojrzałe lany, które się ścielą faliście” (*Jeden*, B: 14). Szczególnie uprzywilejowana zostaje sfera *bios* — natura oraz jej formy, prehistoria i ewolucja, procesy biologiczne i fizyczne; warto wskazać choćby nazwy i terminy pojawiające się w tytułach: plastuga, trzmiel, chrząszcz, tlen, bio, O<sub>2</sub>, fotosynteza, grawitacja, elektryczność, kompost czy „przełom w historii ludzkości”, które urastają następnie do rangi metafory.

Refleksja w wierszach dotyczy zarówno języka w ogóle, jak i zadań oraz kształtu poezji (Grądział-Wójcik 2017: 124–130). Sygnały deziluzyjne bywają rozproszone i niekiedy nieoczywiste, wymagają uważnej lektury, wyczulenia na słowo, brzmienie, znak graficzny i wersyfikacyjny, jak w programowej *Matematyce*, metapoetyckim traktacie tematyzującym trudność nazywania: „Skąd pomysł, / że to ja decyduję o tym, co wypowiedziane?”, „Trudność polega na tym, że to nie jest / opowieść o mnie, ani o tobie — to wiadomo. Tak to tylko brzmi, kiedy słowa są ciężkie od świata” (IT: 39–40). Równocześnie poetyckie metawypowiedzi obudowane zostają autorskimi komentarzami, skonstruowana zostaje tym samym znamienna dla neoawangardowości równoległość (choć nie zawsze przyległość) tekstów programowych i literackich. Wskazują one na samoświadomość i zaangażowanie tej literatury, podkreślają związek pisania i życia oraz założoną interwencyjność wiersza rezygnującego z autonomii i pozostającego w służbie ekokrytycznej wrażliwości — „jednym z fundamentalnych gestów ekokrytyki jest kontestacja modernistycznej idei autonomizacji dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego” (Fiedorczyk i Beltrán 2015: 34). Refleksja nad poetyckością uwyrażnia zarazem znaczenie formy, która zostaje zaangażowana w rzeczywistość pozaliteracką — to za pomocą poetyckich zabiegów kształtowana jest świadomość człowieka, potrafiącego krytycznie myśleć i zmieniać świat. Aktywizująca rola przypada zwłaszcza przenośni, której społeczny i performatywny charakter zostaje przez Fiedorczyk podkreślony:

Poeci i poetki zainteresowani stanem środowiska naturalnego powinni mieć szczególnie silną świadomość języka i jego mechanizmów. Tworząc nowe metafory tworzymy nowe sposoby postrzegania rzeczywistości, a to nie przelewki, nie zabawa; to działanie przekładające się na konkretne, materialne skutki. (*Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni* 2017: 122)

<sup>18</sup> Cytaty z wierszy Fiedorczyk pochodzą z wydań: *Bio* (B) (Fiedorczyk 2004), *Listopad nad Narwią* (LN) (Fiedorczyk 2000), *Planeta rzeczy zagubionych* (PRZ) (Fiedorczyk 2006), *Tlen* (I) (Fiedorczyk 2009), *tuż-tuż* (IT) (Fiedorczyk 2012); w nawiasach podaję tytuł wiersza, a po nim skrót tytułu tomu, z którego pochodzi.

Także przywoływane przez poetkę hasła postępu, nowości, przeciwdziałania schematom i automatyzmowi myślenia czy wreszcie wielokrotnie podnoszona przez Fiedorczuk „trudność” wyrażania, akcentująca złożoność języka, nieprzezroczyistość i konieczność przedłużonej percepcji, odsyłają do Wiktora Szklowskiego propozycji uniezwyklenia języka:

Poezja może stanowić sposób na doświadczenie stanów wzmózonej intensywności percepcji, ukazuje bowiem wzajemne przenikanie się wszystkich rzeczy: materialnych i psychicznych, ludzkich i nie-ludzkich, ożywionych i nieożywionych. (Fiedorczuk i Belrán 2015: 89)

### Szczególnie poezja

eksperymentująca, poszukująca nowych środków wyrazu, testująca granice znaczenia, przeciwdziała kostnieniu języka i powstawaniu klisz. W konsekwencji sprawia, że jesteśmy czujniejsi. Poglębiona świadomość językowa — większa *czujność* — przekłada się na możliwość poszerzenia świadomości obywatelskiej, a ostatecznie także na większą wolność w podejmowaniu adekwatnych działań. (Fiedorczuk i Belrán 2015: 14)

Poetka postuluje trudność i czujność zarazem, precyzyjne nazywanie i zgoła lingwistyczne testowanie granic języka w celu wzmocnienia funkcji myślenia, pogłębienia „świadomości działania, któremu będą przyświecać poczucie odpowiedzialności i empatia” (Fiedorczuk i Belrán 2015: 16). W praktyce wybrzmiało to na przykład za pomocą agresywnej klauzuli, utrudniającej wypowiedzenie słowa:

Ten wiersz jest dla ciebie, drogi czytelniku.

(...) Czulość jest tru-

dna. Ponieważ kocha się ludzi i drzewa

(*Dedykacja*, T: 39)

Artystyczne jest bowiem to, „co stworzone zostało przy pomocy specjalnych chwytów”, jak chciał Szklowski, „udziwnienie” rzeczy odbywa się poprzez „chwyt formy utrudnionej” (1986: 13), czego przykładem są gęste od metafor i znaczeń teksty Fiedorczuk.

Dowartościowująca poetycką trudność formy autorka Tłenu pozostaje spadkobierczynią linii awangardy. Przypomina w duchu szkoły formalnej, że poezję robi się z języka: „[t]ematyczne podejście do poezji niezbyt mnie interesuje, zajmuje mnie bardziej problem poetyki, czyli sposobu pisania, pracy z językiem”; „[p]oezja jest formą bardzo intensywnej pracy w języku” („*Kobiety to też ludzie*”. Z *Julia Fiedorczuk rozmawia Bartosław Czartoryski* 2015: b.s.), a jednocześnie w wierszach poza samą formę wykracza, wierząc w jej ingerującą w sprawy środowiska moc. Tę intensywność języka zageszczającego znaczenia poezji, która „eksploruje jego wymiar materialny (brzemia, rytmy, wygląd słów na stronie), plastyczność i dzikość, jak również zdolność do przedstawiania skomplikowanej myśli” (Fiedorczuk i Belrán 2015: 89), zapewniają stylistyczna wielojęzyczność tekstów, szeroko rozumiana intertekstualność, zaciemniająca odbiór naukową leksyką, rozbudowana metaforyka, także o synestezyjnym charakterze, zabiegi na składni, gry wersyfikacyjno-typograficzne czy wreszcie wysuwająca się często na pierwszy plan fonostylistyka tej poezji, dążąca do „zaślubin dźwięku i sensu” (*Potrzebujemy żywotnej, empatycznej wyobraźni* 2017: 119). Nasilona polisensualność wierszy uprzywilejowuje zwłaszcza ich warstwę audialną, na którą nakładają się dodatkowo konteksty muzyczne. Akcentowana przez Fiedorczuk „praktyka

ważnego słuchania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 14) odsyła do awangardowej, futurytycznej u swych korzeni fonetycznej aktywności tekstu — brzmienia w dużej mierze zyskują w wierszach charakter symboliczny, ikoniczny, kreujący i zarazem materializujący rzeczywistość. Wielokrotnie tematyzowana przez poetkę „intensywność formy” (Dziewit-Meller 2016: b.s.) polega także na lirycznej zdarzeniowości, sytuacyjności poszczególnych wierszy, stanowiących przeżycie podmiotu i zarazem tego przeżycia autoanalizę — „pozostaje wiersz, samo mówienie, »zdarzenie«” (*Ciepłe rzeczy* 2017: b.s.) — zyskując dzięki temu odniesienie do Juliana Przybosa koncepcji sytuacji lirycznej.

„Intensywna praca” nie dotyczy tylko formy poetyckiej, lecz prowadzi w wymiar społeczny: celem Fiedorczuk jest pokazanie, „w jaki sposób sam język »wykonuje pracę ekologiczną«” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 23), natomiast głównym zagadnieniem ekopoezji okazuje się „metaforyczny przeskok pomiędzy (...) ziemią a wierszem” (Fiedorczuk 2015a: 135). „Bardziej skomplikowane (ironiczne, samoświadome) sposoby pisania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 71) służą wyrabianiu umiejętności krytycznego myślenia oraz kształtowania świadomości za pomocą wytrącających z przyzwyczajenia środków poetyckich. Poetka podkreśla, że to forma buduje treść wiersza, a im większe jej uniezwyklenie, uczące „czujności” i „uważności”, tym silniej forma oddziałuje na „kolektywną wyobraźnię danej kultury, prowadzącą potencjalnie do przemiany kultury” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 73) — to przekonanie o homologii działań ma mocne awangardowe podstawy.

Neoawangardowość projektu Fiedorczuk polega również na tym, że odsyłając do modernistycznych podstaw, nie zapomina ona lekcji ponowoczesności — przepracowuje żalobę języka, ale nie traci z pola widzenia rzeczywistości, którą chce uchwycić czy przekształcić<sup>19</sup>. Poetka zatem za pomocą swej własnej „formy utrudnionej” snuje meta-poetycką, krytyczną refleksję na temat miejsca człowieka w świecie, nawołuje do budowania wrażliwości i odpowiedzialności za naturę oraz rozwijania kompetencji ekologicznej traktowanej jako „zdolność do dostrzegania połączeń między środowiskiem a jego mieszkańcami” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 73). Stworzony przez Fiedorczuk projekt strukturalizacji czy rekompozycji świata za pomocą poezji proponuje odnowione rozumienie natury, destabilizując zarazem utrwalony przez awangardę dualizm natura – kultura oraz prowadząc w stronę koncepcji „trzeciej kultury”, spajającej nauki przyrodnicze i sztukę (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 33). Kontekstem stają się badania ekokrytyki, a zwłaszcza przywoływana chętnie przez autorkę *Cyborga* koncepcja biosemiotyki, która integruje język z naturą oraz scala procesy życiowe i semiotyczne (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 56).

Teksty Fiedorczuk przynoszą zatem wyrastający z tradycji awangardowej ekopoetycki projekt (z)myślenia, w którym refleksyjność i uważność relacji człowieka z naturą zyskuje nadrzędne znaczenie. Do słów kluczy, powracających zwłaszcza w Nieliterackich paratekstach tej poezji, należą intensywność, forma i działanie, ale także „żywotna, empatyczna wyobraźnia”, która łączyć ma różne formy natury, nie zacierając zarazem tożsamości podmiotu. „Ja” wierszy Fiedorczuk nie pragnie bowiem zjednoczenia ze światem nieludzkim — zadaniem „ja” jest porównywanie i zarazem reinterpretowanie (za pomocą opisywanych zdarzeń i językowych chwytów) związków między istnieniami, kiedy to byt poszczególny „na swojej wąskiej, pojedynczej drodze spotyka byt inny” (*Jeden*, B: 14).

<sup>19</sup> O (post)modernistycznych przewartościowaniach języka, jego wewnętrznej ironiczności, poezji oplakującej utraconą w języku materialność sporo już napisano, zwłaszcza w odniesieniu do pierwszych trzech tomików (zob. Świeściak 2010: 337–361).

Obdarzone wyobraźnią ekologiczną wiersze Fiedorczuk współtworzą jednocześnie wątek obecny także w tekstach starszych poetek: Wisławy Szymborskiej, Urszuli Kozioł, Bogusławy Latawiec czy Marzanny Bogumily Kielar. Ich poezja stanowi przejaw charakterystycznej dla twórczości kobiet nowej biologiczności — racjonalnej, unaukowanej, niesentymentalnej i ponadindywidualnej, która nie rezygnuje jednak z intymności i czułości. Pokrewne takiej poezji będzie pojęcie biolingwizmu, sugerującego połączenie lingwistycznej, autotematycznej refleksji nad słowem poetyckim z organicznością języka poetyckiego, biologicznością jego metaforyki i obrazowania, pojawiające się na przykład przy okazji twórczości Joanny Mueller (Szopa 2015: b.s.). Sama Fiedorczuk przywołuje w swej *Ekopoetyce* twórczość tej poetki, która „eksploruje metaforyczny związek między pisaniem wierszy a biologicznym fenomenem / wylinkowania” (Fiedorczuk i Beltrán 2015: 57–58), sytuując Mueller w „trzeciej kulturze”, łączącej z sobą w metaforycznym splocie obszary poezji i nauki. Podobnych ekopoetyckich zabiegów można znaleźć więcej w tekstach kobiet — warto przypomnieć choćby „pestki deszczu” Urszuli Kozioł, „zmysł udziału” Wisławy Szymborskiej, „gęstwinię” Krystyny Miłobędzkiej czy „zmowy” poetyckie Bogusławy Latawiec. Wkraczamy w ten sposób na silnie eksplorowany w poezji kobiet obszar biologicznie nacechowanej metarefleksji, który można interpretować w kontekście zarówno eksponowanej przez Fiedorczuk ekopoetyki i biosemiotyki, jak i mających długą tradycję metafor awangardy, somatycznych i autorefleksyjnych zarazem. Jednocześnie znajduje tu kontynuację i rozwinięcie sygnalizowany przez Niewiadomskiego splot metaforycznej i cielesnej poezji Świrszczyńskiej — wiersze poetek stają się niejako funkcją czy przedłużeniem procesów biologicznych, a kształt oraz kompozycja tych tekstów, a także zamieszczone w nich koncepty podkreślają materialny, organiczny wymiar języka.

Na koniec jedynie zasygnalizuję problem „kobiecej” dykcji tej empatycznie nastawionej i odpowiedzialnej za świat, świadomej siebie poezji. W „czulej” i otwartej na środowisko postawie podmiotu dopatrywać się można cechy wyróżniającej kojarzoną z awangardą poezję kobiet. Kobiecość jest tu bowiem zasadniczym, choć niedominującym komponentem neoawangardowego projektu, stanowiącego dopełnienie czy alternatywę wobec modelu patriarchalnego — poezja Fiedorczuk jest niemęskoosobowa, nie czyni sobie świata poddanym, nie zrównuje natury z kobiecością, nad którą trzeba zapanować. Ta twórczość balansuje między „męską” precyzją „myślącej” poezji a czujnym i czułym empatycznym zaangażowaniem, rezygnuje z przemocowej leksyki na rzecz „miękkiej” i „płynnej” metaforyki (Grądział-Wójcik 2018: 245), zwalczając tym samym wszelkie językowe przejawy postawy dominacji; „[n]ici z podboju”, powie pisarka przy innej okazji (Fiedorczuk 2015b: 71). Natura nie konotuje w wierszach „słabej”, bluszczowatej kobiecości, lecz świadome i „czule” otwarcie na różnorodność istnień, któremu towarzyszy unaukowna refleksja. Mamy zatem w projekcie Fiedorczuk do czynienia z wybiórczą asymilacją awangardowych postulatów, łączeniem tego, co nie-męskie, z tym, co nie-ludzkie, spokrewnianiem precyzyjności i intelektualizmu z czułą uważnością i matczyną troską (Soltys-Lewandowska 2017: 135). Zamiast ujęcia esencjalistycznego, które w dużym skrócie myślowym wiąże kobietę z naturą i prokreacją, determinującą ją biologią i jej funkcjami, poetka proponuje myślenie konstruktywistyczne, wyznaczające kobiecie nowe miejsce w naturze, niewpisujące kobiety w krajobraz, lecz aktywnie konstruujące jej portret z awangardową świadomością chwytu. To już jednak temat na osobny artykuł.

Neoawangardowy projekt poetycki Julii Fiedorczuk uznać można zatem za oryginalny poetycko mariaż myślenia i czułości, kobiecości i ekokrytycznego zaangażowania, intelektualizmu i unaukowionej biologiczności oraz dyskretniej liryczności, doceniającej erotyzm i intymność. Bohaterka tej poezji to społecznie zaangażowana intelektualistka o empatycznym „zmyśle udziału”, dzięki utrudnionej formie i metakrytycznej refleksji przewartościowująca utrwalone schematy i binarne opozycje. Wiersze Fiedorczuk żyją językowym eksperymentem i filozoficznym namysłem nad własnym tworzywem, stanowią intelektualne i emocjonalne „zadanie dla czytelnika”, udowadniają zarazem, że polska poezja awangardowa ma nie tylko Karpowiczów.

## Bibliografia

- Burkot Stanisław (1993), *Literatura polska w latach 1939–1989*, WSiP, Warszawa.
- Ciepłe rzeczy. Rozmowa Kuby Mikurdy z Julią Fiedorczuk (2017), <http://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/ciepłe-rzeczy/> [dostęp: 11.02.2017].
- Cyranowicz Maria, Mueller Joanna, Radczyńska Justyna (2009), *Solistki bez chóru. Pożyteczne refleksje* [w:] *Solistki. Antologia poezji kobiet (1989–2009)*, pod red. M. Cyranowicz, J. Mueller, J. Radczyńska, rys. P. Dwurnik, M. Ignerska, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa.
- Dziewit-Meller Anna (2016), *Julia Fiedorczuk część 1*, <http://bukbuk.pl/julia-fiedorczuk-czesc-1/> [dostęp: 12.02.2018].
- Fiedorczuk Julia (2000), *Listopad nad Narnią*, Biuro Literackie, Legnica.
- (2004), *Bio*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2006), *Planeta rzeczy zagubionych*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2009), *Tlen*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2012), *tuż-tuż*, Biuro Literackie, Wrocław.
- (2015a), *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk.
- (2015b), *Złożoność nie jest zbrodnią. Szkice o amerykańskiej poezji modernistycznej i postmodernistycznej*, Wydawnictwo UW, Warszawa.
- (2017), *Psalmy*, Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza, Wrocław.
- Fiedorczuk Julia, Gerardo Beltrán (2015), *Ekopoetyka. Ekologiczna obrona poezji*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa.
- Grądział-Wójcik Joanna (2017), *Świat „na końcu języka”, słowem — o poezji Julii Fiedorczuk*, „Czas Kultury”, nr 2.



- (2018), „Instrukcje obsługi kobiety i świata”. O (eko)poezji Julii Fiedorczuk, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 33.
- Hoffmann Krzysztof, Marcin Jaworski (2014), *Poezja polska po roku 1989* [w:] *Przechadzki po polskiej literaturze najnowszej*, pod red. J. Grądziel-Wójcik, J. Jastrzębska, Z. Kopec, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.
- Hull Leokadia (2013), *Obok kanonu. Poezja kobiet w przestrzeni literatury po 1945 roku*, „Prace Literaturoznawcze”, nr 1.
- Iwasiów Inga (2011), *Jest możliwa. Krytyka feministyczna*, „Wielogłos”, nr 2.
- Kaluza Anna (2010), *Pokaż sztucznych ognie: znieczulane i pobudzane Ja* [w:] tejże, *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*, Biuro Literackie, Wrocław.
- Kaniewska Bogumiła, Anna Legeżyńska, Piotr Śliwiński (2005), *Literatura polska XX wieku*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań.
- Kłosińska Krystyna (1995), *Kobieta autorka*, „Teksty Drugie”, nr 3/4.
- „Kobiety to też ludzie”. Z Julią Fiedorczuk rozmawia Bartosz Czartoryski (2015), <http://ksiazki.wp.pl/tytul,Kobiety-to-tez-ludzie-Z-Julia-Fiedorczuk-rozmawia-Bartosz-Czartoryski,wid,21260,wywiad.html?icaid=118747> [dostęp: 11.02.2017].
- Kraskowska Ewa (2011), *Współczesna krytyka feministyczna: inny stan skupienia*, „Wielogłos”, nr 2.
- Legeżyńska Anna, Piotr Śliwiński (2000), *Poezja polska po 1968 roku*, WSiP, Warszawa.
- Milczenie jest częścią rozmowy* [z Julią Fiedorczuk rozmawia R. Honet] (2010), <http://portliteracki.pl/przystan/teksty/milczenie-jest-czescia-rozmowy/> [dostęp: 11.02.2017].
- Mysle, że takie tematy są dwa: seks i śmierć* (rozmowa J. Winiarskiego z Julią Fiedorczuk) (2010), <http://www.literaturajestsexy.pl/mysle-ze-takie-tematy-sa-dwa-seks-i-smierc-rozmowa-z-julia-fiedorczuk/> [dostęp: 11.02.2017].
- Nasiłowska Anna (2016), *Dyskont słów*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- (2007), *Literatura okresu przejściowego 1975–1996*, Naukowe PWN, Warszawa.
- Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy* [w druku], pod red. W. Browarny i in., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Niewiadomski Andrzej (2010), *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Orska Joanna [w druku], *Nauka chodzenia. O programowych wypowiedziach późnej awangardy* [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, pod red. W. Browarny i in., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Peiper Tadeusz (1972), *Tędy. Nowe usta, przedmowa*, komentarz S. Jaworski, oprac. T. Podoska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna. Antologia* (2011), autorzy wyboru J. Borowczyk, M. Larek, WBPiCAK, Poznań.
- Potrzebujemy żywej, empatycznej wyobraźni. Rozmowa Darii Lekowskiej z Julią Fiedorczuk* (2017), „Czas Kultury”, nr 2.
- Przybylski Ryszard K. (b.r.), *Opis: Antologia „Powiedzieć to inaczej. Polska liryka nowoczesna”*, <http://wydawnictwo.wbp.poznan.pl/pl/p/Borowczyk-Jerzy%2C-Larek-Michal-Powiedzie-c-to-inaczej.-Polska-liryka-nowoczesna.-Antologia/272> [dostęp: 12.02.2018].
- Ritz German (2005), *Kanon i historia literatury widziane z zenmatrą*, przeł. M. Łukasiewicz [w:] *Kanon i obrzeża*, pod red. I. Iwasiów, T. Czerska, Universitas, Kraków.
- Skibski Krzysztof (2017), *Poezja jako iteratura. Relacje między elementami języka poetyckiego w wierszu wolnym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.

- Sołtys-Lewandowska Edyta (2017), *Zaśpiewać, zapamiętać („znowu i znowu i znowu”)*, „Czas Kultury”, nr 2.
- Stabro Stanisław (2001), *Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Falii*, Universitas, Kraków.
- (2005), *Literatura polska: 1944–2000 w zarysie*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Szkłowski Wiktor (1986), *Sztuka jako chwył*, przeł. R. Łużny [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3: *Od formalizmu do strukturalizmu*, wybór S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Szopa Katarzyna (2015), *Hemopoezja. Wokół biolingwistycznej poezji Joanny Mueller*, <http://wakat.sdk.pl/hemopoezja-wokol-biolingwistycznej-poezji-joanny-mueller/> [dostęp: 12.02.2018].
- Śliwiński Piotr (2002), *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków.
- Świeściak Alina (2010), „Najwyższa fikcja” melancholii. Julia Fiedorczuk [w:] *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Universitas, Kraków.
- Świerkosz Monika (2011), *Historia literatury kobiet — niedokończony projekt*, „Wielogłos”, nr 2.
- Węgrzyniak Anna (2018), *Ćwiczenie ekologicznej wyobraźni. O poezji Julii Fiedorczuk*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 33.
- Zawiszewska Agata (2011), *W cieniu Młodej Polski, Skamandra i awangardy. O poezji kobiet w latach 1918–1939. Rekoniesans* [w:] *Dwudziestolecie mniej znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią*, pod red. E. Graczyk i in., Libron, Kraków.
-