

Ewa Nofikow-Dobrodumow

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

e-mail: e.dobrodumow@uwb.edu.pl

Na scenie poezji. Sposoby konstytuowania podmiotu w *Wykazie treści* Krystyny Miłobędzkiej

Artykuł ten będzie poświęcony tomowi szczególnemu w twórczości Krystyny Miłobędzkiej – na jego specyfikę już wcześniej zwracali uwagę tacy badacze, jak Jacek Szaruga czy Stanisław Barańczak¹, dostrzegając w nim wzmożone działania językotwórcze pozostające na granicy czytelniczego zrozumienia. Wydany w 1984 roku *Wykaz treści* jest moim zdaniem tekstem granicznym – podążającym za wypracowaną już przez Miłobędzką poetyką, lecz także wyznaczającym nowy kierunek pisania wiersza: kondensacja, skrócenie wersu, jeszcze większa/głębsza eliptyczność. *Wykaz treści* to książka trudna, a przy tym nieułatwiająca z sobą kontaktu, co dogłębnie zbadał i wyłożył Piotr Bogalecki², książka transformująca język w sposób radykalny, a zatem wymagająca uważności i dyscypliny po stronie czytelnika.

Namysł nad całością można zacząć od tytułu, a chociaż został on nadany poniekąd przypadkowo, co sprawia, że można by go uznać za nie do końca przemyślany bądź celowy³, uznaję go za ważny trop interpretacyjny. Rzeczownik „wykaz”, pochodzący z języka oficjalnego, wiąże się z sytuacją publicznego wyjawiania, uzasadniania, legitymizowania. Jest lub powinien być

¹ L. Szaruga, *Żeby się podarować*, w: *Wielogłos: Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 53–58; S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*, w: *Wielogłos*, s. 43–46.

² P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.

³ Tamże.

sam w sobie dowodem na prawdziwość tego, co „zostało wykazane”, czyli udowodnione. Jak jednak udowodnić poetycką treść? Z założenia jest to zadanie niewykonalne, bo co miałyby być tą treścią, na czym miałyby polegać dowód przeprowadzany w języku mocno zsubiektywizowanym i emocjonalnym? Jak dowieść, że podmiotowe „ja” jest „prawdziwe”, ustabilizowane? I czy takie właśnie jest? W kontekście powyższych pytań, pozostających przecież bez odpowiedzi, tytuł tomu wybrzmiewa ironicznie i prowokacyjnie. Jest zapowiedzią przedstawienia, które rozegra się w języku i będzie świadectwem na rzecz „wykazującego się” podmiotu. Sceną dla przedstawienia staje się w tomie Miłobędzkiej język z jego zawiłościami i zakamarkami, które najmocniej chyba przyciągają poetkę, ale jest tą sceną także świadomość podmiotu. *Wykaz treści* to książka będąca teatrem świadomości – „pokazem” podmiotowości. Miłobędzka skupia swoją uwagę na tym, w jaki sposób wytwarza się podmiotowość, czym jest, czym mogłaby być. Bardzo ważna jest sceniczność podmiotowego „dziania się”: „Nigdy nie potrafiłam powiedzieć, gdzie coś się kończy, gdzie zaczyna. Najpierw widzę, potem mówię. Najpierw muszę mieć to twardo postawione na scenie, a dopiero potem mogę mówić”⁴. Widzialność łączy się u Miłobędzkiej z materialnością, namacalnością i „głosowością”. Nie tyle zresztą chodziłoby o to, co się mówi („treść”), lecz o to, że w ogóle się mówi (uruchamia się ciało, by wydobyć z niego głos).

Mówienie w *Wykazie treści* ma wiele realizacji. Może być mówieniem „na skróconym oddechu”⁵, jak w jednym z początkowych tekstów:

pomyślę co do dziś ani jutro też z głową w praniu po łokcie po czym nogami boże boże ile ty znowu naniósłeś piachu po kostki do obiadu mam jeszcze całe szycie w dziurach na kolanach od okna do drzwi za każdym dzwonkiem dziecko gdzie ty biegasz odetchnij odetnij literkę od literki te się znowu składa w co zechcesz napiszę:⁶

Charakterystyczny nie tylko dla tego fragmentu pozorny brak spójności wypowiedzi, brak przewidywalności na poziomie zdania, mieszanie rejestrów języka – to wszystko jest działaniem na „scenie języka”, jest językiem

⁴ J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 17.

⁵ W ten sposób słyszał to Tymoteusz Karpowicz. Zob. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, w: T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie K. Miłobędzka, oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 191–232.

⁶ K. Miłobędzka, [*pomyślę co do dziś...*], w: tejsze, *Wykaz treści*, Warszawa 1984, s. 11. Wszystkie cytaty pochodzą tego wydania. Lokalizuję je w tekście, używając skrótu WT oraz podając numer strony.

w działaniu. „Skrócony oddech”, czyli przyspieszenie, brak początku i końca (w myśl zasady, którą wyznaje Miłobędzka), wiąże się także z cytataми z rzeczywistości⁷, z używaniem niskiego rejestru, z głosem zmieniającym barwę (skarga w „boże boże ile ty znowu piachu naniosłeś” czy wykrzyknikowe „dziecko gdzie ty biegasz”). Sygnały „sceniczności” poezji Miłobędzkiej pojawiają się bezpośrednio, kiedy mówi się o teatrze czy rekwizytach teatralnych (np. [*kurtyna, trud odstawiania*]), ale również pośrednio. W wierszach odtwarzana jest „scena świadomości”, na której negocjuje się tożsamość podmiotu. Wspomniałam już o „scenie języka” – Miłobędzka wystawia go w swoich utworach niejako na pokaz. Sięganie po frazy niepoetyckie, modulacja głosu poprzez zmianę jego napięcia i brzmienia kojarzyć się mogą z zabiegami reżyserskimi, „sklejaniem” w wypowiedzi wielu różnych języków i rejestrów, by pokazać zależność mówiącej od głosów innych ludzi. Próby oddania w języku poetyckim modulacji głosowej, naśladowanie różnych sposobów mówienia, przyśpieszanie i spowalnianie tempa wiążą z podejmowaną przez Miłobędzką (nie tylko w tym tomie) próbą osiągnięcia głosowej materialności, zbliżania poezji do działania. Tutaj właśnie dostrzegam możliwość myślenia o scenicznosci, nie tylko *Wykazu treści*, lecz poezji Miłobędzkiej w ogóle⁸. Mówienie to podstawowa aktywność poetycka Miłobędzkiej, zapisywanie jest wobec niego wtórne (kończące powyższy utwór „napiszę:” nie ma ciągu dalszego). W mówieniu jest ruch, życie, zapis petryfikuje, zamyka głos w jednoznaczności, a więc w zniekształceniu. Odczytując pierwszy wiersz z tomu *Wykaz treści*, Piotr Bogalecki pisał:

Chodzi właśnie o to: *mowa jest trwaleniem, nie zaś u-trwaleniem*, pisanie zanurzone jest w macierzy błędu. Miłobędzka odmawia nam nagłosowego *u-*, od którego rozpoczął się wiersz, a które towarzyszy zarówno początkowi (*u-rodziła*), jak i końcowi życia (*u-marła*). Nasze miejsce jest pośrodku – wewnątrz życia, wewnątrz języka. W nim zaś nigdy nie będziemy u siebie, nieustannie walczymy bowiem z żywiołem, który zdążyliśmy już określić jako niezrozumiałość⁹.

⁷ Oznacza to „zapożyczenie” z języka mówionego, sięganie po już kiedyś wypowiedziane własne słowa oraz słowa współrozmówców, wprowadzanie do wierszy strzępów rozmów czy innych, niepoetyckich tekstów (piosenek dla dzieci, pieśni, np. *Poranek* Leoncavalla).

⁸ Utwory poetyckie Miłobędzkiej oraz jej twórczość teatralna spletają się, ponieważ to, co było pisane dla teatru, pojawiało się w tomach poetyckich, natomiast to, co należało do poezji, „wchodziło” na scenę teatralną. To jeszcze jeden aspekt „sceniczności” tej poezji. Miłobędzka napisała: „w swoich zbiorach poezji autorka umieszcza niekiedy fragmenty scenariuszy teatralnych, a jej zapisy poetyckie bywają wykonywane w teatrze” – K. Miłobędzka, *Autorska nota o autorce*, w: tejsze, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 183.

⁹ P. Bogalecki, *Poetka i jej „łobuzy”*. Trzy wiersze Krystyny Miłobędzkiej, w: tegoż, *Niedorozmowy*, s. 128.

Można pójść dalej, stwierdzając, że w poezji Miłobędzkiej mówienie to samo życie. Być wewnątrz jednego oznacza bycie wewnątrz drugiego. W tym miejscu wspomnę tylko, bo trzeba będzie do zagadnienia tego powrócić, że stąd też wyrasta konflikt między mówieniem-pisaniem a działaniem w rzeczywistości. Bo mówienie-pisanie u Miłobędzkiej jest wciąż podejmowaną, choć skazaną na fiasko, próbą rzeczywistego działania.

Kurtyna

Kluczowym dla *Wykazu treści* tekstem jest kończący tom, najdłuższy w nim utwór [*kurtyna, trud odsłaniania...*]. Napisany z myślą o teatrze, o czym Miłobędzka wspomina w rozmowie z Jarosławem Borowcem¹⁰, wtórnie ustawia perspektywę, w której tom winien być czytany. Nasza lektura przebiega zatem dwukierunkowo: najpierw linearnie, od początku do końca, a następnie – po lekturze ostatniego tekstu – z powrotem. Końcowe podniesienie kurtyny wyznacza nową perspektywę – całość układu się w przedstawienie. Wiersze doprowadzające czytelnickę, ale także samą poetkę, do tekstu [*kurtyna, trud odsłaniania...*] stanowią fragmenty tego przedstawienia, które samo jest elementem czegoś większego – tego, co składa się na twórczość bez początku i końca. Podmiot mówiący-odgrywający, kobieta-poetka, pokazuje siebie w różnych odsłonach. Jest więc fragmentaryczny, wieloosobowy i wielogłosowy. Stwarza siebie poprzez głos(y), poprzez mówienie, ale też poprzez patrzenie.

Rolę poetki, niejednoznacznej i zmiennej, Miłobędzka pokazuje w pierwszej części [*kurtyny, trudu odsłaniania...*] – jest to przechodzenie od nie do końca uświadomionej gry na scenie do miejsca po stronie publiczności:

[...]

gram że nie da się otworzyć? nie gram? wiem że nic tam nie ma?

[...] Ostrożnie na palcach wchodzę, dokoła znajome przedmioty które wydawały głos.

[...] ja jestem już po drugiej stronie, razem z widzami podziwiam co stworzyłam. Czy mam bić brawo? [WT, s. 37]

Jak w teatrze, każdy spektakl zaczyna się od podniesienia kurtyny. U Miłobędzkiej kurtyna przesłania nie tyle czekającą na odsłonięcie scenę teatralną, ile samo życie:

¹⁰ J. Borowiec, *Szare światło*, s. 16–17.

nie umiem otworzyć, spoza niej dochodzą głosy śmiechy, ktoś śpiewa, płacze, brzęk talerzy, kroki, coś spada, nagle cisze. Za zasłoną żywe prawdziwe życie – [...]

Gonienie za głosami które zmieniają miejsca. Są tuż, oddalają się, przestają być, wracają. To bardzo ważne – oddalają się i znowu zbliżają do kurtyny [WT, s. 37]

Próba odsłonięcia kurtyny, dostania się na drugą stronę jest tutaj próbą chwycenia życia – tego, co w nim najważniejsze: ruchu, zmienności i ciągłego trwania. Relacja między mówiącą a sceną opiera się na ciekawości i chęci odsłonięcia tajemnicy, to jednak nie człowiek decyduje o momencie ujawnienia „prawdy”, która jest ledwie i aż potencjalnością istnienia: „nagle odsłania się sama, odsłania się jednym ruchem za moimi plecami” [WT, s. 37].

W [*kurtynie, trudzie odsłaniania...*] Miłobędzka pokazuje scenę świadomości twórczej – pusta scena zapełnia się przedmiotami-rekwizytami, osobami znanymi z przeszłości, bliskimi, będącymi ważnymi elementami pamięci. Przedmioty i ludzie (dziewczynka, matka) będą „grać” wedle wskazówek reżyserki-poetki, starającej się ocalić w języku ruch-życie:

ten obraz nie może znieruchomieć, nie wolno do tego dopuścić. Nie wolno także powtarzać tych samych gestów, słów. To nie pozytywka i nie fotografia. Odrobinię uniesione odświeżone życie, najbardziej całe na jakie mnie stać

ostatni obraz – najpełniejszy – jest bez słów. Więc też niekompletny. Tamten pierwszy, głosowy musi być inny – więcej tych szpar, głosów-szpar (np. dźwięk tłuczonego talerza) [WT, s. 39]

Lęk przed znieruchomieniem jest powracającym w tej poezji motywem. Równie ważnym, jak brak płynnego przejścia między pisaniem a życiem. Być może dlatego [*kurtyna, trud odsłaniania...*] przywołując analogię sceniczną, pozostaje bliżej didaskaliów pełniących rolę usługową wobec tekstu głównego. Tłumaczy sposób wytwarzania świata, zamiast dawać jego pełny, jednolity obraz. Ale właśnie dlatego, że najważniejsze są tu mechanizmy powstawania rzeczywistości w słowach i poprzez nie, na plan pierwszy wychodzi także poetka – to jej świadomość staje się sceną spektaklu pamięci, przedstawienia, w którym przeszłość, teraźniejszość i przyszłość spletają się w jeden, wciąż zmieniający się, pozostający w ruchu obraz:

jestem dwie – ta która mówi i
ta która słucha, ja i ty – mała i
większa
najpierw byłaś jedna czy pół i bolało
tego nie dało się nosić, taki ciężar
pękło

małej coraz mniej, coraz większych uszu na nią trzeba
 ta wielka nie chce nawet ust otwierać
 cicho zapomina [WT, s. 41]

Podwójność podmiotu, rozszczepienie na ja i ty stanowi odbicie pracy świadomości, w której należąca do przeszłości mała dziewczynka jest punktem odniesienia dla większej, a potem już całkiem dorosłej osoby. Mała dziewczynka jest także rdzeniem dorosłości – tym, z czego ta dorosłość wyrasta i o czym z czasem zapomina, choć stara się pamiętać. Dziewczynka tworząca teatr, nieustannie biorąca udział w spektaklu¹¹ zamienia się w poetkę ścigającą tę małą:

[...] Twarz ściśnięta z obu stron, złapana w za małą klatkę papieru, tutaj? tam gdzie mnie już nie ma? czy gdzie nie widać
 miejsca na jedną twarz z wielu różnych twarzy
 nigdy razem, nigdy nie miałam razem, zawsze ktoś był szybszy i odbiegał [WT, s. 40]

Twórczość staje się sposobem negocjowania swojego istnienia, swojej podmiotowości¹² i obecności w świecie („nie odstąpię was na sylabę, w której linijce jest to potrzebne słowo?” [WT, s. 41]), chociaż ruch twórczości wiąże się nieustająco z oscylacją między tym, co cudze i „mało moje” („to co słyszysz nie jest moje, jest mało moje, mój jest tylko (głos?)” [WT, s. 41]). Poruszanie się między językami, głosami, świadomościami jest znakiem niegotowości, ciągłego otwierania się tekstu i podmiotu na nowe znaczenia, słowa, znaki. Cechą omawianego utworu jest wielojęzyczność – używany przez Miłobędzką język pracuje w wielu rejestrach, poetka porusza się między cytatem, autocytatem, mową dziecięcą, piosenką, a wszystko to łączy się, ale nie zlewa ze sobą, w pracy twórczej świadomości. Niemożność znalezienia własnego języka/słowa skazuje poetkę na czerpanie z zasobów już

¹¹ O zbliżonych do działań teatralnych i rytualnych zabawach dziecięcych pisała Miłobędzka w tekście *Zabawa i teatr* [K. Miłobędzka, *Zabawa i teatr*, w: tejże, *W widnokręgu Odmieńca: teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 72–108].

¹² Oczywiście nie jest to pomysł nowy, choć w przypadku poezji Miłobędzkiej szczególnie wyraźny i istotny. W inny sposób, bo w prozie, swoją twórczą podmiotowość negocjowała Virginia Woolf. Skojarzenie wydaje się istotne także z powodu czasu, będącego u Woolf jednym z głównych bohaterów jej pisarstwa. Za przykład posłużyć może początek *Pani Dalloway*: „Spogląda na kwiaty, na drzewa parujące mgłą, na wrony, które szybowały w górę, opadały; stała wpatrzona w ogród i nagle Piotr Walsh powiedział: – Zaduma pośród jarzyn? – Tak powiedział? – Ja od kalafiorów znacznie wolę ludzi – Tak powiedział? Powiedział to chyba któregoś ranka przy śniadaniu, kiedy wyszła na taras” [V. Woolf, *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków 2003, s. 5].

danych, tego już-powiedzianego, już-usłyszanego. Podmiot w *Wykazie treści* to podmiot powtarzający, ponieważ nie mający możliwości wyrwania się z zakłętą kręgą języka. Dla Miłobędzkiej pisanie zawsze stanowi wejście na teren omówiony, jak w *[aaa kotki dwa]*: „trzymasz puszczasz patrzysz wkładasz budzisz się zasypiasz zdejmujesz wyświechtane metafory zapominasz, pamiętam” [WT, s. 8]. Pisząc o powtarzaniu i powtarzalności, Miłobędzka zbliża się do przepaści między słowem i rzeczą: „[...] uczyłam się powtarzać, powtarzanie sprawiało mi trudność, wciąż źle wymawiam długie schody i szybkie bicie serca, nie mówiłam śniegu, nie miałam tak czystej sposobności” [WT, s. 9]. Powtarzanie to oczywiście korzystanie z cudzych języków, ale także próba zbliżenia się poprzez język do rzeczywistości. „Czysta sposobność” wybrzmiewa tu ironicznie, zabezpieczając poetkę przed tragiczną, bo bez wyjścia, konsekwencją rozwiązywania dylematu słowo-rzecz.

Miłobędzka oddaje językowy rozgardiasz, w którym wciąż wszystkiego za mało. Niewystarczalność okazuje się więc środkiem i celem poezji:

to przez mały zapas słów

tego się nie stwarza, to biegnie się przed siebie z całych, nie, nie sił, nie pamięci
nie wie, gdybym miała większy zapas słów

opowiadam ci tylko jak jestem zrobiona od środka, co we mnie zostało
[WT, s. 44]

Niewystarczalność języka wiąże się z poczuciem niemożności pełnego rozpoznania świata i siebie samej. Stwarzanie siebie w wierszu jest też ukazywaniem swojej bezsilności wobec „światowego wizerunku”. Nieprzystawalność wewnętrznego i zewnętrznego „ja” określa sytuację poetki istniejącej między światami. Między sceną codzienności a sceną wiersza:

znam siebie najlepiej z widzenia i słyszenia innych

[...] nie mogę się przyzwyczaić do tej która usiłuje być mną

ma cienkie palce zginające się we wszystkich kostkach w obie strony, tak i tak,
brzydę się tych zadbanych tłustawych od kremu rąk z czerwonymi paznokciami,
ogłada te ręce i podziwia, nienawidzę podziwiania, nienawidzę jej uczesanej głowy,
brzydę się schludnością tej baby, może to nie kobieta, mu-mia wygotowana [WT, s. 44].

To inni „zabezpieczają” istnienie podmiotu – poprzez spojrzenia i omówienia. Autoprezentacja mówiącej wiąże się w *Wykazie treści* z pokazywaniem siebie wobec innych i poprzez nich. Toczące się w wierszach negocjacje na temat własnej tożsamości rozgrywają się na „scenie świadomości” między kolejnymi wizerunkami budowanymi ze strzępów słów czy wspomnień.

Według Miłobędzkiej teatr, a więc „sceniczność” oraz poezja wiążą się ze sobą poprzez figurę dziecka. Mocą (dziecięcego) teatru i mocą poezji jest potencjalność, wiązana właśnie z dzieciństwem¹³. Wszystko, co jest ruchem, bierze swój początek w dziecku:

wszystko jest dziecko –
mowa co otwiera oczy
małe co otwiera duże
życie moje dziecko –
dziękuję ci [WT, s. 42]

Figura dziecka jest wewnętrznym spoiwem tomu, ale też całej twórczości Miłobędzkiej. Jeszcze raz: „dziecko” to potencjalność i ruch; nieuformowanie wiążące się z wolnością; wspomnienie kształtujące stosunek do terażniejszości, a w końcu – sama twórczość pozwalająca wypracować podmiotowość. „Dziecko” to wielka strategia pisarska Miłobędzkiej, jej sposób oddziaływania na zewnątrz.

Utwór [*kurtyna, trud odsłaniania...*] stanowi podsumowanie tomu *Wykaz treści* – jest tekstem „wystawiającym” piarstwo Miłobędzkiej, pokazującym najważniejsze jego punkty, wcześniej rozpisany na głosy składające się na cały tom. W tej różnogłosowości wypracowuje się poetycki podmiot mówiący – poetka, reżyserka, mówiąca wieloma „językami”, mająca wiele ról do odegrania, z żadną w pełni niezidentyfikowana, a może raczej dostrzegająca to, co za pełną identyfikacją stoi – rezygnację z pozostałych potencjalności, wciąż podejmowany wybór, zawsze nie dość uzasadniony. [*kurtyna, trud odsłaniania...*] kończy się – jak często u Miłobędzkiej – znakiem niepewności, pytaniem, na które nie dostanie się odpowiedzi: „więc jestem tu żeby być? żeby się podarować – co ze mnie za prezent?” [WT, s. 45].

Podmiotowość liminalna

Wyłaniający się z tekstów Miłobędzkiej podmiot jest – podobnie jak same teksty – pozornie niespójny, trudny do zdefiniowania, używający „uszkodzonego” języka. Brak potrzeby jasnej i jawnej komunikatywności stanowi niewątpliwie wyzwanie i zadanie dla czytelnika. Żeby dotrzeć do rdzenia tej poezji należy wejść w ruch języka, poddać się nawet nie znaczeniom, bo te są niejawne, lecz brzmieniom, ciągom językowych dźwięków. W wierszu otwierającym tom *Wykaz treści* [*Umarła rodząc się*] Miłobędzka pisze:

¹³ K. Miłobędzka, *Między nieporządkiem a porządkiem*, w: tejsze, *W widnokregu Odmieńca*, s. 35.

„Niedo. Niedowycbaczienia. To nie do wybaczenia moje, co chce dać wziąć że umiera żyje.” [WT, s. 5] Daje się tu zauważyć stopniowalność w ujawnianiu znaczeń. Skrót „niedo” może przecież odnosić się do wielu pełnych leksemów: „niedostateczny”, „niedopełniony”, „niedobry” – zawsze jednak będą to słowa oznaczające brak, niepełność i niegotowość, przywołujące więc proces, działanie zmierzające do dopełniania, kończenia. Zbitka „niedowycbaczienia” funkcjonuje tutaj na prawach rzeczownika i czytana może być jako „wszystko, czego mi wielokrotnie nie wybaczone lub czego sama nie wybaczam”. Gdyby pytać, do czego odnoszą się te stwierdzenia, odpowiedzi szukać można w kolejnym zdaniu: nie wybacza się „mojności” głosu, który chce być słyszany („wziąć”) i który czeka na oddźwięk („brać”).

Dla Miłobędzkiej poetyckie mówienie – jednak nie pisanie („Brzydota pięknej składni, klajster” – WT, s. 5) – jest procesem jednoczącym umieranie i dawanie życia. Utwór, o którym mowa, rozpoczyna się od słów: „Umarła rodząc się. Urodziła ten plac zabawy ten plac budowy ten park cementarz. Zanim słowa, już po nich.” Każda zmiana, każda próba wypowiedzenia „mojności” wiąże się ze śmiercią – tego, kto mówi i tego, co wypowiedziane – ponieważ nigdy słowo nie przystaje do myśli¹⁴. „Słowa chcą żyć, nie mówić. Urodziła je z resztą tej wody w której żyły” [WT, s. 5]. nierozwiązywalny konflikt między chęcią/potrzebą i sposobem wyrażania jest przez Miłobędzką podnoszony wielokrotnie. Żywe słowa to te, które jeszcze nie w pełni zaistniały. Ich życie wiąże się z możliwością powiedzenia wszystkiego, ich śmierć to wybór jednego z istniejących i utrwalonych wariantów. Tym można tłumaczyć zabiegi językowe Miłobędzkiej pozostawiającej słowa w niedopowiedzeniu, w niepełnym kształcie, sprawiające wrażenie uszkodzonych. „Uszkodzenia” te pozwalają na wydobywanie ze słów ich potencjalności, zawieszają jednoznaczność, otwierają na ruch między znaczeniami.

Rodzenie wiersza-dziecka jest przy tym gwarancją istnienia podmiotu. Okazuje się zatem, że jesteśmy w sytuacji bez wyjścia. Mówienie jest rodzeniem i umieraniem, ale bez niego nie ma mówiącej. Mówienie to zastępowa-

¹⁴ Blisko tu Miłobędzkiej do Białoszewskiego (jednego z poetów, których uznawała za swoich nauczycieli) z *Moich Jakubów znużenia*:

„Wyżej
hejnały kształtów
zamieszkiwania dotyku
wszystkie pogody zmysłów...
Najniżej – ja
to moich piersi wyrastają
schody rzeczywistości”

M. Białoszewski, *Moje Jakuby znużenia*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 92.

nie słowem rzeczywistości wcześniej „ustawionej na scenie”, a zatem zgoda na omawianie świata, opowiadanie go na różne i wciąż te same sposoby (może stąd u Miłobędzkiej autocytaty i liczne powtórzenia?):

słowo w miejscu rzeczy, rzecz? medalik? but? Co but? Ruch? Ręki jednej, drugiej ten? Ten? Wokół, dookoła ja którego, który mną wiruje, jasno? Nie jasno ale i nie ciemno. Znaleźć miejsce, miejsce tu? Tu? miejsce wokół i kręć się kręć i wielki bal a jakby popielec. Sznuruwadła poplątane [WT, s. 21]

Wtórność mówienia wobec przedmiotu jest klęską, która jednak nie wiąże się z milknięciem (jeszcze nie – to przyjdzie później, bardzo wyraźne będzie w pochodzącym z 2008 roku tomie *gubione*). Wiąże się z potrzebą umieszczenia poprzez słowo, nawet jeśli zakłada się niemożliwość zatrzymania „tu i teraz”. Pytania, które w powyższym fragmencie stawia Miłobędzka, wskazują na jej niepewność (poetycką i egzystencjalną), ale też uniemożliwiają zatrzymanie ruchu-znaczenia. Pytanie wiąże się nie tylko z brakiem wiedzy, jest również działaniem przeciw jakiegokolwiek pewnej i jednoznacznej odpowiedzi. Pytanie to strategia uniemożliwiająca ostateczne udomowienie i zakorzenienie, zawsze bowiem podważa to, co dane, np. relację między słowem a podmiotem, słowem a światem. Ruch wirowy uniemożliwiający dostrzeżenie przedmiotu wirującego to ciągłe wymykanie się stałości, dopowiedzeniu. Ekstatyczny taniec popielcowy usuwa z pola widzenia pytania o sens/znaczenie. Pozwala natomiast pokazać ruch, paradoksalnie umykając śmierci: „dookoła się kręci płacz na śmiech nachodzi” [WT, s. 9]. Ruch wirowy, przyspieszony z jednej strony zakłada niemożność wyrwania się z języka (powtarzanie, cytowanie), jednak z drugiej – daje możliwość nakładania na siebie dźwięków, głosów i znaczeń.

Dla Miłobędzkiej mówienie jest przede wszystkim szukaniem głosu, poza znaczeniem i kontekstem; głosu, który nie tyle by wyrażał cokolwiek, ile byłby ważny ze względu na sam podmiot. Bo o ile język należy do wszystkich, o tyle głos jest jednostkowy, pochodzi od kogoś i tylko z tym kimś może być wiązany:

Płacz. Może przepłaczę się wreszcie poprzez niemą i dopłacę głosu.
[...] Opłakuje, to jej najlepszy głos. [WT, s. 5–6]

Płacz, podobnie jak śmiech („może śmiech coś wymyśli, teraz jakby jego kolej” – WT, s. 20), jest czystą materialnością, nie abstrakcyjny i arbitralny jak system językowy, lecz naturalny i cielesny – to on zaświadcza o podmiocie. Opłakiwanie siebie, świata, języka jest jednoczesnym rodzeniem wiersza-dziecka. Najlepiej chyba cały proces wydobywania siebie z siebie samej

pokazany został w „wierszu o rodzeniu” [*aaa kotki dwa...*]. Językowo-dźwiękowe odtworzenie porodu jest rodzeniem wiersza, ukazuje przy tym poetkę w sytuacji liminalnej¹⁵ – niepewności, tracenia kontroli, „wirowania”. Budowanie poetyckiej podmiotowości – i nigdy ostateczne jej zbudowanie – jest pokazywaniem fragmentów, ról, pól, z których żadna nie jest tą „właściwą” czy jedynie wymaganą. Stąd wynika sceptycyzm Miłobędzkiej, a czasem wręcz zniechęcenie do wciąż ponawianego badania relacji poezja-rzeczywistość. Przywołując rozważania Victora Turnera, który z kolei powołuje się na stwierdzenie Gregory’ego Batesona, stwierdzić można, że omawiany tu tom Miłobędzkiej cechuje swoista „publiczna liminalność”. Pojęcie to oznacza po pierwsze, działanie w sferze społecznej, np. oddziaływanie na odbiorców, po drugie zaś, posługiwanie się językiem zawieszającym codzienną logikę komunikacyjną:

Zdania logiczne najbujniej rozkwitają w trybie oznajmującym procesu kulturowego. Są one zależne od konwencjonalnych sposobów kodyfikacji, werbalnych lub niewerbalnych – w większości nieuświadomianych przez członków danej grupy – a także od istniejącej między rozmówcami milczącej zgody na to, że zdania te prawdziwe być powinny. Jednak niektóre zdania logiczne są wypowiedziane nie w owych kodach, ale na ich temat. Są one liminalne – w takim znaczeniu, że stanowią zawieszenie codziennej rzeczywistości, zajmując uprzywilejowaną przestrzeń, w której ludziom wolno myśleć o tym, jak myślą, o kategoriach, jakie ukierunkowują ich myślenie; przestrzeń, w której mogą poczuć, co czują w swoim życiu codziennym¹⁶.

W *Wykazie treści* Miłobędzka prezentuje siebie jako zawieszoną między światami: codziennym działaniem się, pisaniem, wspomnianiem. Kondycja poetki jest zatem z zasady liminalna, a działania poetyckie mają wyprowadzać czytelniczkę z oznajmującego trybu codzienności i wprowadzać w tryb przypuszczająco-spełniający sztuki¹⁷.

¹⁵ Stworzone przez Arnolda van Gennepa pojęcie liminalności rozumiem jako fazę przejścia, zmiany tożsamości, a w sensie szerszym – Turnerowskim – jako kulturowy moment krytyczny: „Sama liminalność jest fazą czy kondycją o złożonym charakterze. Często stanowi scenę i czas wyłaniania się – w formie świętych dramatów i przedmiotów – najgłębszych wartości danego społeczeństwa [...]. Bywa jednak również miejscem i okazją dla ujawnienia się najbardziej radykalnego sceptycyzmu (oczywiście zawsze ograniczonego do tych obszarów w danej kulturze, w których wątplenie w ogóle jest możliwe) wobec kulturowanych wartości i reguł.” [V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wyd. pol. W. Dudzik, Warszawa 2009, s. 44].

¹⁶ Tamże, s. 44–45.

¹⁷ Tamże.

W *Wykazie treści* ważne jest przechodzenie między rolami, pozami, odbudowywanie siebie w kolejnych wierszach, a więc w kolejnych próbach opowiedzenia o sobie, jak w utworze [*To co się chce samo zawołać...*]:

Nie trzeba płakać pobędę jeszcze raz się urodzę przepadnę, w tamtym na zawsze pierwszym domu, to nic że z pamięci. Zwrócę mu po cichu zabrane okna, schody drzwi ścieżki przez ogród w groby w pusty pokój. Nie. Nic się nie stało tylko ciągle dzieje się i zapomina ale i to zawrócę. Zobacz [WT, s. 34]

Istnieje ścisły związek między tworzeniem/rodzeniem a przeszłością. Można zaryzykować stwierdzenie, że poezja Miłobędzkiej wyrasta z przeszłości – tam bierze swój początek, tam sama poetka odnajduje jej źródło. Śmierć – to, co minęło – staje się podstawą życia i twórczości. Miłobędzka nie zapomina o sobie stamtąd – o małej dziewczynce, która niepoprawnie wymawia słowa – a nawet w sobie małej odnajduje projekcję siebie terażniejszej – poetki: „«myszta, tata mała» / «źle wymawia na razie tylko zgłoski, czy jej to zostanie?»” [WT, s. 39]. Jeśli odnieść wspomnienie siebie z dzieciństwa do dorosłego już pisania wierszy, to można odpowiedzieć: „zostało”. „Zła wymowa”, o której pisałam wcześniej, a którą punktowano w recenzjach, może być znakiem łączności z przeszłością oraz niechęci do ustabilizowania swojej roli. Liminalność bowiem to niegotowość i niepełność, a zatem zawsze potencjalność. Mała dziewczynka bawiąca się w wymaginowany teatr to antycypowana figura poetki tworzącej teatr ze słów.

W poezji Miłobędzkiej ważne są zabiegi oparte na oscylacji między osobami gramatycznymi – na przestrzeni tomu, ale też jednego wiersza. Mówienie w trzeciej osobie: „Nie umie, widzi że nie umie” [WT, s. 6] miesza się z mową pierwszoosobową oraz bardzo często przywoływanym „ty”. Zabiegi te pozwalają pokazać siebie na scenie, poddać oglądowi własny, poetycki sposób wytwarzania siebie (*lumarła rodząc się...*). Zbliżanie się do siebie i oddalanie, napięcie między wyznaniem a „relacją”, jest jedną ze strategii negocjowania swojej podmiotowości. Mówienie o sobie w trzeciej osobie służy też ustawieniu siebie obok innych, o których w tych wierszach mowa (matki, ojca, męża, syna) – innych i już przez tę inność odległych: „Rodzina głosów, rodzina ech. W otoczeniu bliskich bliska, a obcujemy obcy i to bez związku w coś się wiąże” [WT, s. 15]. Zawsze jednak aktualne, bo bez odpowiedzi, pozostaje zadawane przez Miłobędzką pytanie o granice bliskości, na wszystkich poziomach doświadczenia rzeczywistości: „do jakich granic w języku, jak daleko mogę być z wami, do jakich najmniejszych części mowy” [WT, s. 19]¹⁸. Oscylacja między „ja” i „ona” nakłada się na pro-

¹⁸ Miłobędzka jest poetką dowartościowującą najmniejsze części mowy – przyimki. Zob.

blem bliskości, ale też celowości mówienia. Mowa zbliża – zawsze „na ile?” – do świata, jednak u Miłobędzkiej mówienie jest chyba przede wszystkim zbliżaniem się do siebie, wypracowywaniem swojego bycia ze sobą – i pokazywaniem tego procesu – w poczuciu niewystarczalności: „Małomowy. Wytrzeszczone. Przeoczone, zagubione. Zbytek czekania. Zbytek którym obdarza się samą w strachu że samą, że nie ma komu by” [WT, s. 10]. Małe, własne mówienie wyrastające z potrzeby zbliżenia się do rzeczywistości jest niezbyt wygodnym luksusem, na który poetka pozwala sobie, ponieważ pisanie wierszy jest koniecznością. A przy całym swoim niedomaganiu jest również nadmiarem, który nie ułatwia bliskości:

chciałabym żeby bolało mnie wszystko dokoła ale ono jest i jest i czeka
czy powiedzenie ciebie to duża rzecz? większa niż ty większa od wszystkiego
mniejszej?
nie mów świat dopóki nie przeskoczysz [WT, s. 17]

Nieusuwalny konflikt między doświadczaniem a mówieniem o doświadczeniu u Miłobędzkiej wiąże się z działaniem w przestrzeni liminalnej, w której podmiot ma szansę mówić o sposobie, w jaki wypracowuje siebie – wobec świata i języka.

Poza siebie

Pokazywanie siebie jako mówiącej do siebie o świecie i jednocześnie pozostającej z rzeczywistością w konflikcie najdobitniej wyrażone zostało w utworze [*powinnam być teraz w szpitalu*]:

powinnam być teraz w szpitalu i przy dziecku i przy matce i przy tobie, „idź, musisz zdążyć do szkoły” „miałyśmy kapelusze z kwiatami”, to się łączy, trafić w to (w kogo?)
piszę a powinnam być w szpitalu przy, więc to jest zawsze przeciw temu, no, jak się nazywa „w tobie, już prędeż w tobie ale też czegoś ci (brakuje?)” „porosie do dziś, łzami powiększa” [WT, s. 19]

A Kałuża, *Więcej matki*, w: *Wielogłos*, s. 236. Dostrzegam tu związek z koncepcją V. Turnera, który pisał: „Przedstawiciele rodzaju ludzkiego stroją się – co osobliwe – w przyimki, w wyrazy łączące, które opisują relacje i funkcje. [...] Jesteśmy dla, przeciw, z, ku, ponad, pod, wobec, w zasięgu, poza sobą lub bez siebie nawzajem. Gdyby dało się nakreślić «psychosomatogram» przedstawiciela rodzaju ludzkiego, wykres ów nie miałby postaci prostej, gładkiej linii, lecz rozgałęziałyby na przyimkowe przewody i wtyczki, i byłby podziurawiony przyimkowymi gniazdami.” [V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, s. 39].

Mówienie-pisanie to zawsze wybór polegający na odsuwaniu się od świata, zapadaniu we własne „ja”, ze szkodą dla relacji. Wypowiedzi cytowane w tym fragmencie, usłyszane, zapamiętane, wykorzystane, by „zrobić wiersz”, ujawniają niepełne uczestnictwo w rzeczywistości. Przechwytywanie zdań, części cudzej mowy i pozostawiające wrażenie przypadkowości łączenie ich w tekście dobrze oddaje rozdarcie słuchającej, wynikające z jej dystansu do świata i jego spraw. Potrzeba zbliżenia się do innych poprzez poezję pozostaje niezaspokojona, jest raczej marzeniem niż rzeczywistością:

że jest, że chciałoby być rozmową w której przerywamy sobie w pół krzyczymy
przepraszamy sklejemy od początku

nie relacją nie kazaniem nie wyznaniem, chociaż słowa tego są w każdej „nie
nie trzeba dokładniej” [WT, s. 19]

Nie pierwszy to raz, kiedy Miłobędzka rozważa dylemat poezja-świat. Podobne struktury, sformułowania pojawiały się wcześniej. Bogalecki, analizując jeden z utworów wchodzących w skład tomu *Dom, pokarmy*, pisał:

Napięcie między powracającym imperatywem etycznym („powinam”, „mam być” itd.) a nieco podejrzaną w jego kontekście praktyką literacką („piszę a mam być”) ożywia kontrasty budujące ten pochodzący z tomu *Dom, pokarmy* wiersz. Wspólnota „w języku”, o jakiej mowa w ostatnim wersie, przeciwstawiana jest wspólnocie opartej na moralności, która wprowadza nas w wiersz silnym imperatywem „powinam”, a na płaszczyźnie treściowej manifestuje się wyrzutami sumienia oraz resentymentem. Nic dziwnego więc, że nie jest ona w stanie zawiązać się na sposób skuteczny, a skazana jest na zlepianie fragmentarycznych, zasłyszanych wypowiedzi (eksponowane cudzysłowy), dobrze obrazujących mnogość zobowiązań i wyrzutów sumienia, jakie odczuwa mówiąca w wierszu¹⁹.

Wyrzuty sumienia i zobowiązania, choć ograniczające i zawsze otwierające przestrzeń „niedo-”, przyjmowane są dobrowolnie jako wymóg egzystencji. Dążenie do wypełnienia luk między uczestnikami przedstawienia, do przywiązania siebie do nich wyraża się w cytatach właśnie. To, co „zasłyszane”, zostało przecież „usłyszane”, a następnie w wierszu powtórzone. Mówienie cudzym słowem nie gwarantuje co prawda wzajemności, ale stanowi też niejako spłatę długu wobec innych? świata?

Wychodzenie poza siebie, doświadczenie rzeczywistości ma u Miłobędzkiej wymiar językowy, a jej sposób mówienia uruchamia „myślenie zmysłami”, z których najważniejszy byłby wzrok. Można tu przypomnieć

¹⁹ P. Bogalecki, *Zakończenie. Miłobędzka po-etyczna*, w: tegoż, *Niedorozmowy*, s. 507.

przywołany już wcześniej fragment wywiadu, w którym Miłobędzka mówi o „sceniczności” swojego myślenia, ustawianiu na scenie, widzeniu, a dopiero potem – wypowiedzianiu. Sposób przywoływania przeszłości to obrazy – las, łąka, fotografia ojca. Zachodzą na siebie i stają się niewyraźne, zatarte. Podmiotowa praca pamięci przybiera formę obrazka-labiryntu:

roześmiana dziewczynka trzyma w rękach blaszaną puszkę na której roześmiana dziewczynka trzyma w rękach puszkę z roześmianą dziewczynką która trzyma dziewczynkę głębiej na wierzchu puszki w rękach coraz mniejszej puszki puszkę dziewczynkę [WT, s. 9]

Wydobywanie siebie z przeszłości jest skazaną na powtórzenia i odkształcenia pracą świadomości. Zatrzymane obrazy ulegają zwielokrotnieniu pod wpływem wciąż ponawianych prób powrotu do miejsca źródłowego. Sięganie tam, w głąb, nie do końca wiąże się z wyborem, chodzi raczej o poddawanie się temu, co utrwała pamięć, bo z tego wyrasta poezja: „patrzę w te obrazy bez wyjścia bez dojścia które sam bieg trzyma” [WT, s. 25]. Wspomnienie nie ma początku ani końca – jest ciągłym odtwarzaniem, powtarzaniem, zabezpieczeniem – nawet jeśli bolesnym – własnego istnienia.

Zakończenie

Wykaz treści czytam jako tom, w którym zaznaczają się szczególnie silnie mechanizmy podmiototwórcze. Miłobędzka koncentruje się na dźwięku, dlatego też rozbija frazy, czasem słowa, pokazuje ich znaczeniową niestabilność i niesamodzielność (stąd może ta sympatia poetki do przysłówków, drobnych i niesamodzielnych wyrazów), po to, by dotrzeć do własnego głosu. Jej mówienie zawsze naznaczone niegotowością jest jedynym momentem, w którym można zobaczyć siebie w wielu wymiarach i czasach. Mówienie umożliwia opowiadanie o sobie, o świecie, chociaż i tak świat będzie zawsze pół kroku przed mową – w swej zmienności i nieprzewidywalności. Pisanie jest zatem dla Miłobędzkiej gonieniem świata, dlatego też tak często w jej poezji pojawia się czasownik „biec” w kontekście języka, życia i twórczości. W *Wykazie treści* Miłobędzka tak pisała o swojej relacji ze światem:

ledwo sobą uderzam o ciągle poza mną poza mną

(świat?)

(on tyle śpieszy ile ty przed siebie)

[...]

w uciekającej wieczności czwartku przed obiadem [WT, s. 25]

Próba przytrzymania czasu, miejsca i siebie samej z góry skazana jest na niepowodzenie. Tutaj czuć jeszcze frustrację, a na pewno niepokój związany z niemożnością „złapania” świata w mowę. W późnym tomie *gubione* napięcie się rozładowuje, niepokój już nie szarpie, właściwie całkowicie znika. Pozostaje niespełnione pragnienie, z którym mówiąca jest pogodzona:

chciałabym tylko biec
 biec po nic
 biec do nic
 samo biec
 żeby biec
 biec²⁰

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Dramatyczna niegramatyczność*, w: *Wielogłos: Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 43–46.
- Białoszewski Miron, *Moje Jakuby znużenia*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa: PIW, 1987, s. 92.
- Bogalecki Piotr, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2011.
- Borowiec Jarosław, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław: Biuro Literackie, 2009, s. 17.
- Karpowicz Tymoteusz, *Metafora otwarta*, w: Tymoteusz Karpowicz, Andrzej Falkiewicz, Krystyna Miłobędzka, *Dwie rozmowy (Oak Park – Puszczykowo – Oak Park)*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenie Krystyna Miłobędzka, oprac. i przygotowanie materiałów do druku J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2011, s. 191–232.
- Miłobędzka Krystyna, *Autorska nota o autorce*, w: tejże, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 183.
- Miłobędzka Krystyna, *gubione*, w: tejże, *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław: Biuro Literackie, 2010.
- Miłobędzka Krystyna, *Między nieporządkiem a porządkiem*, w: tejże, *W widnokregu Odmieńca: teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław: Biuro Literackie, 2008, s. 35–43.
- Miłobędzka Krystyna, *Wykaz treści*, Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Miłobędzka Krystyna, *Zabawa i teatr*, w: tejże, *W widnokregu Odmieńca: teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław: Biuro Literackie, 2008, s. 72–108.

²⁰ K. Miłobędzka, [*chciałabym tylko biec*], w: tejże, *Zbierane, gubione 1960–2010*, Wrocław 2010, s. 333.

- Szaruga Leszek, *Żeby się podarować*, w: *Wielogłos: Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 53–58.
- Turner Victor, *Liminalność i gatunki performatywne*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J.J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wyd. pol. W. Dudzik, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 39–74.
- Woolf Virginia, *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków: Znak, 2003.

On the Poetic Stage.
Ways of Constituting Poetic Voice in *Wykaz treści*
by Krystyna Miłobędzka

Summary

The article is devoted to the 1984 publication entitled *Wykaz treści* by Krystyna Miłobędzka. The author shows the multi-faceted nature of the poetic subject and the ways of its creation. She finds that liminality is a category which helps to understand the concept of subjectivity in Miłobędzka's poetry. Additionally, the author focuses on the opposition between language and speech, poetry and reality, writing and experience. But the key aspect of Miłobędzka's poetry is its "staginess" and its interconnection with the liminality of the subject, the material qualities of her voice and her use of language variations.

Keywords: poetic subject, liminality of subject, stage, Krystyna Miłobędzka