

 <http://orcid.org/0000-0001-5065-6719>

**Joanna Orska**

Uniwersytet Wrocławski

## Nieobecność Miłobędzkiej

### Abstract

#### The Absence of Miłobędzka

This article considers the critical reception of the poetic work of Krystyna Miłobędzka until the beginning of 1990's. By then, literary criticism in Poland had largely been determined by the discourse of academic literary studies. Furthermore, the most prominent voice in the poetical and critical dialogue with Miłobędzka, Tymoteusz Karpowicz, being a neo-avant-garde poet himself, carried out a reading that depended on his philosophical reading of Heideggerian phenomenology. The pattern of understanding Miłobędzka's work created at large by Karpowicz's text *Metafora otwarta* ("An Open Metaphor") seems to neglect certain theses posited by Miłobędzka herself as an author of numerous meta-poetical statements that could be read as a late avant-garde manifesto of her own.

**Słowa kluczowe:** neoawangarda, krytyka feministyczna, fenomenologia dzieła literackiego, poetyckie wypowiedzi programowe, krytyka literacka

**Keywords:** neo-avant-garde, feminist criticism, phenomenology of a literary work of art, late avant-garde poetical manifestos, literary criticism

Trudno dzisiaj z pełną odpowiedzialnością mówić o „nieobecności” Miłobędzkiej: docenionej, cieszącej się sławą najważniejszej poetki późnej awangardy, a może nawet w ogóle najważniejszej polskiej poetki. Fenomen niedawnego „uobecnienia” jej poezji w krajobrazie XX-wiecznej liryki składa się na niemal sakramentalny początek rozpraw o autorce *gubionego*. Niejako obowiązkiem krytyki stało się przypomnienie o całkowitej marginalizacji twórczości autorki w kontekście polskiej nowoczesności i modernistycznych koncepcji sztuki oraz o jej nagłym, olśniewającym zaistnieniu w XXI wieku: w liryce ponowoczesnej, przenikniętej awangardowymi (czy też postawangardowymi), a także posthumanistycznymi ideami. Symptomy (jeszcze niedawnej) „nieobecności Miłobędzkiej”, nawet w kanonie poezji kobiecej, zbiera i dokumentuje na początku swojej monografii zatytułowanej *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* Piotr Bogalecki. Autor dopatruje się przyczyn tej nieobecności właśnie w niezrozumiałości jej liryki: „jawi się ona jako niezwykle osobista (stąd też sporo się mówi o jej »kobiecości«), prywatna, wręcz intymna, a jednocześnie nieusułująca wymykać się z codzienności i rzucać w ramiona abstrakcji”<sup>1</sup>. To specyficzna mieszanka głębokiej intymności liryki w połączeniu z jej lingwistycznym zagęszczeniem stanowi, według śląskiego badacza, sekret trudności, jakich Miłobędzka przysparza w odbiorze. Takie właśnie rozpoznanie, z którym nie trudno się zgodzić, chciałabym rozpatrzyć i uszczegółowić w kilku możliwych kontekstach, które mogłyby stworzyć przyczynki do lektury pewnego wariantu poezji awangardowej.

## Nieobecność

*Wielogłos* to książka stanowiąca zbiór wypowiedzi krytycznych i badawczych poświęconych twórczości Miłobędzkiej z kompletnym wykazem pierwodruków i kalendarium twórczości, przygotowanymi skrupulatnie przez Jarosława Borowca. Całość rozpoczyna się od recenzji Jacka Guttora w zatytułowanej *Glif*. Tekst poświęcony jest „najciekawszemu debiutowi literackiemu powojnia”<sup>2</sup> – przy czym nie kategoryzuje się w nim propozycji

<sup>1</sup> P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 29. Bogalecki wymienia wiele pozycji literaturoznawczych dotyczących XX-wiecznej literatury, także kobiecej, wydawanych jeszcze u progu XXI wieku, w których poezja Krystyny Miłobędzkiej nie była uwzględniana; to m.in. przewodnik encyklopedyczny *Literatura polska XX wieku* (2000), *Literatura polska 1976–1998* Czaplńskiego i Śliwińskiego (1999), *Literatura polska po 1939 roku* Burkota (2006), przewodnik *Pisarki polskie. Od średniowiecza do współczesności* (2000). *Ibidem*, s. 28.

<sup>2</sup> J. Guttorow, *Glif* [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 17.

autorki jako „poezji kobiecej”, co stawia niewielki cykl miniatur, *Anaglify*, w szranki z głośnymi debiutami Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta i wielu innych. Tekst Gutorowa powstał oczywiście specjalnie na potrzeby opasłego tomu stanowiącego zbiór publikacji na temat poezji, teatru i koncepcji twórczych poetki, więc za datę jego wydania uznać należałoby rok 2012. Cykl *Anaglify* ukazał się zaś, jak wiadomo, w 1960 roku – ale nie jak się czasem błędnie podaje, na łamach „Twórczości”, lecz w „Nowej Kulturze” (1960, nr 48). Towarzyszyła temu publikacja kilku próz poetyckich Miłobędzkiej w dwutygodniku „Ziemia Kaliska” i we „Współczesności” – a pierwsze jej wiersze, bez wiedzy i zgody autorki, zgłosił na konkurs Jesieni Poetyckiej w Poznaniu jej mąż, Andrzej Falkiewicz. Zarówno debiutancki cykl, jak i pozostałe publikacje nie doczekały się krytycznego komentarza. Pierwsze „prawdziwe” wypowiedzi dotyczące poetki, związane z jej właściwym debiutem – *Pokrewnymi* z 1970 roku – są więc o dekadę późniejsze. Wczesna poezja Miłobędzkiej, co za tym idzie, była czytana ostatecznie w zupełnie innym kontekście politycznym i historycznym niż mogły być interpretowane *Anaglify*: w środowisku Nowej Fali, polskiej odsłony kontrkultury, nie zaś w warunkach „małej stabilizacji”. Czy mogło być inaczej? W *Próbie porządkowania doświadczeń*, tekście fundamentalnym dla kanonicznego dyskursu o poezji XX wieku, powiązanim z przełomem lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Janusz Sławiński budując cztery modele nowych, lirycznych tendencji, oprócz poetów starszych, urodzonych w latach dwudziestych, uwzględnił także ówczesnie całkiem młodych, niedawno debiutujących<sup>3</sup>. Stanisław Grochowiak, Jarosław Marek Rymkiewicz, Jerzy Harasymowicz, Krzysztof Gąsiorowski, Maciej Bordowicz byli (mniej więcej) rówieśnikami autorki *Pokrewnego*, często z jednym lub dwoma tomami na koncie. Czy trudno było krytykowi umieścić nazwisko młodej, wówczas początkującej poetki, autorki zaledwie cyklu wierszy, obok już uznanych twórców określonych mianem „lingwistów” – Zbigniewa Bieńkowskiego, Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego? Czy zadecydowały względy środowiskowe, czy Sławiński zwyczajnie Miłobędzkiej nie czytał? Albo nie cenił? Niełatwo snuć teorie spiskowe wobec nikłości pierwszego, nawet świetnego artystycznie, jak pisał Gutorow, impulsu ze strony poetki. Bardziej interesujące z punktu widzenia historii XX-wiecznej poezji może wydać się to, że w czterech wariantach poetyckich Sławińskiego (moralistycznym, lingwistycznym, „wyzwolonej wyobraźni”, apelu do tradycji) nie zmieściła się także twórczość Anny Świrszczyńskiej, Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej, Urszuli Koziół czy Haliny Poświatowskiej – tych niewielu poetek, które zdołały się w owej historii zapisać.

<sup>3</sup> J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Prace wybrane*, t. III: *Teksty i teksty*, Kraków 2000.

Inna sprawa, że „nieobecna” Miłobędzka do roku 1992 opublikowała tylko trzy książki; dopiero w latach dziewięćdziesiątych po wydaniu kolejnej (*Pamiętam [zapisy stanu wojennego]*) otrzymała ważną nagrodę im. Barbary Sadowskiej. Odtąd także cieszyła się niezmiennym i rosnącym zainteresowaniem ze strony krytyków, czytelników i – właśnie – gremiów przyznających nagrody. Nagrodą państwową za całokształt twórczości (Ministra Kultury i Sztuki), którą można uznać za akt kanonizacji twórcy, została uhonorowana w 2001 roku po napisaniu sześciu książek wierszy. W okresie pomiędzy rokiem 1960 a 1992, jak wynika z kalendarium twórczości załączonego do *Wielogłosu*, Miłobędzka zajmowała się przy tym głównie – zawodowo i artystycznie – dziecięcym teatrem. Pisała i wystawiała sztuki dla dzieci, była m.in. kierowniczką literacką w słupskim Teatrze Lalek „Tęcza”, trzy razy konsultantką repertuarową wrocławskiego Teatru Lalek, a raz wałbrzyskiego. Przez kilkanaście lat, od 1969 roku – roku wystawienia *Siała baba mak*, pierwszej własnej sztuki teatralnej – autorka publikowała rozmaite omówienia i recenzje spektakli lalkarskich<sup>4</sup>. Będziński Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana nie tylko dostarczył jej materiału do obronionej w 1983 roku rozprawy doktorskiej, ale także stał się wieloletnią inspiracją do przemyśleń dotyczących własnej twórczości artystycznej w bardzo szerokim wymiarze<sup>5</sup>. Z tego punktu widzenia uderzające może się wydawać, że publikacja aż dwóch tomów (*Wykazu treści* z 1984 roku i *Pamiętam* z 1992) poprzedzona jest swoistym wyciszeniem teatralnej aktywności zawodowej: w 1984 roku Miłobędzka pracuje jako wychowawczyni w Przedszkolu nr 110 we Wrocławiu, a w latach 1985–1987, zaraz po intensywnym doświadczeniu stanu wojennego – któremu dała wyraz m.in. w przygotowanej razem z mężem teatralnej adaptacji rozprawy sądowej Władysława Frasyniuka dla Niezależnego Samorządnego Teatru Wrocławia – w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Juliusza Słowackiego. Być może zatem nie powinniśmy się doszukiwać kulturowych, środowiskowych czy literaturoznawczych przyczyn nieobecności Miłobędzkiej. Może należałoby zapytać,

---

<sup>4</sup> Spektakle poznańskiego Teatru Lalki i Aktora „Marcinek”, realizującego gry sceniczne Miłobędzkiej, odwiedziły ważne, międzynarodowe festiwale, były nagradzane i cieszyły się przy dużym zainteresowaniu. Miłobędzka w 1979 roku została w końcu członkinią Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego (ITI), a w 1981 Międzynarodowego Stowarzyszenia Teatrów dla Dzieci i Młodzieży (ASSITEJ).

<sup>5</sup> Doktorat Miłobędzkiej został opublikowany dwukrotnie; najpierw pod tytułem *Teatr Jana Dormana* w 1990 roku. Później w wersji rozszerzonej, jako zbiór esejów i recenzji, pod tytułem *W widnokągu Odmieńca* w roku 2008. W tekście zatytułowanym *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej* reinterpreteruję wypowiedzi autorki dotyczące teatru dziecięcego w charakterze tez metapoetyckich i programowych, związanych z jej własną twórczością czy też filozofią twórczej w ogólności (tekst [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. I, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018).

czy tej nieobecności w ogóle wypada się dziwić? Od początku lat dziewięćdziesiątych w życiu twórczym poetki jest coraz mniej teatru, a coraz więcej literatury. W ciągu pierwszych trzydziestu lat swego artystycznego życia wydała cykl wierszy i trzy tomy poezji; w trakcie ostatnich dwudziestu paru opublikowała zaś siedem książek – czasem drobnych, eksperymentalnych, ale też w dość niewielkich odstępach czasu.

Recenzje tomu *Pokrewne* (1970) i *Domu, pokarmów* (1975) autorstwa Stanisława Barańczaka pokazują, że akurat poznański poeta i krytyk dość dobrze Miłobędzką rozumiał. Miłobędzka na etapie pierwszych wypowiedzi miała wprawdzie czytelników niewiele, ale za to bardzo wytrawnych i wrażliwych, by przywołać chociażby Edwarda Balcerzana czy Jacka Łukasiewicza<sup>6</sup>. Barańczak pokazuje, że chaotyczność i niepoprawność, może nawet brzydota jej poezji (choć to słowo w wypowiedziach Barańczaka nie pada), są pozorne. Przez woal – jakbyśmy dzisiaj powiedzieli – „zupełnego nieogarnięcia” poetyckiej materii przezierają bowiem subtelne i misterne językowe konstrukcje. Puenta recenzji dotyczącej *Wykazu treści* pokazuje jednak, że kryteria, którymi Barańczak się kieruje, są mocno związane z modernistycznymi koncepcjami liryki, właściwymi dla XX wieku – kiedy w literaturze dopatrywano się konsekwentnie przede wszystkim siły porządkującej świat. W ramach tych kryteriów także konsekwentnie oddzielano to, co biologiczne, od tego, co intelektualne – idąc za oświeceniowymi rozpoznaniem, leżącymi przecież u podstaw przełomu antypozytywistycznego.

[...] jak już prorokowałem na wstępie – pisze Barańczak – nie będzie to zapewne nigdy poezja popularna i powszechnie lubiana... Poetki okłaskuje dziś publiczność literacka przede wszystkim za epatowanie własną „kobiecością” (albo i „babskością”...), nie żądając koniecznie, aby – tak jak u Miłobędzkiej – problematyka ciała, miłości, macierzyństwa, „domu” wiodła w stronę głębszych pytań egzystencjalnych i kształtowała samodzielny stosunek do języka<sup>7</sup>.

Krytyk pozostaje, być może mimo woli, po stronie czytelnika rozdrażnionego pozornym nieładem gospodarstwa poezji Miłobędzkiej, czytelnika, który „po poezji oczekuje wciąż jeszcze jeśli nie językowego piękna, to przynajmniej językowej sprawności i spójności”<sup>8</sup>. Poezję Miłobędzkiej, jak dowodzi Barańczak, da się jednak ułożyć w kategoriach metafizycznych, filozoficznych, nie ma więc potrzeby niepokoić się jej rozwichrzeniem. Miłobędzka jest poetką inteligentną – takie jest przesłanie autora

<sup>6</sup> J. Łukasiewicz, *Oddane pulsowaniu, krążeniu, odpływom*, „Odra” 1971, nr 9; E. Balcerzan, recenzja z tomu *Dom, pokarmy* nieopublikowana, pochodząca z archiwum poetki pierwsza publikacja [w:] *Wielogłos...*, s. 40–42.

<sup>7</sup> *Wielogłos...*, s. 46.

<sup>8</sup> Tamże, s. 43.

recenzji, który usiłuje dowodzić, że także poetki przemawiają „ludzkiem” językiem. Po to, żeby oczekiwania pod adresem poezji się zmieniły, musiało minąć jeszcze trzydzieści lat – w tym czasie zaś Miłobędzka napisała kilka bardzo ważnych książek.

## Dlaczego nie było wielkich awangardystek?

W kanonie polskiej poezji XX-wiecznej nie było sprzyjającego klimatu dla radykalnej neoawangardy: tak dziwnych głosów, jak te Witolda Wirpisy, Tymoteusza Karpowicza, Stanisława Czycza, Stanisława Dróżdża czy Mirona Białoszewskiego. Pomimo mniejszego lub większego zainteresowania, jakim ci twórcy cieszyli się za życia, główny nurt polskiej literatury – uosabiający to, co można by nazwać polskim „wysokim” modernizmem – nie wydawał się nastawiony na językowy eksperyment czy też otwarty na niezrozumiałość. W ramach już i tak zmarginalizowanej przez język XX-wiecznej krytyki dyskusji o tym, co w sztuce inne i nienormatywne, nie przewidziano właściwie miejsca na debatę o poezji kobiet, kobiecości w poezji – a co dopiero o kobiecej awangardzie. W obszernej monografii zatytułowanej *Dada's Women* Ruth Hemus przedstawia pięć sylwetek twórczyń akolitek ruchu dada różnych narodowości (to Emmy Hennings i Sophie Taeuber – współzałożycielki Cabaret Voltaire, Hannah Höch – członkini berlińskiej grupy dadaistów, Suzanne Duchamp i Céline Arnaud – przedstawicielki paryskiego dada i surrealizmu). Autorka wymienia ich jednak w książce znacznie więcej<sup>9</sup>. O ich istnieniu wiemy często tylko dlatego, że ich imiona pojawiają się w programach wieczorów autorskich, a później w badawczej dokumentacji. Zazwyczaj przy tym pamiętane są jako życiowe partnerki lub krewne sławnych mężczyzn – nie odnajdujemy po nich śladów w postaci wypowiedzi programowych, które pokazywałyby ich wkład w ruch artystyczny. Te słynniejsze, takie jak Emmy Hennings, związana z grupą dadaistów z Zurychu, czy Hannah Höch, która posiada duże archiwum w Berlinische Galerie, zostawiły po sobie rozpoznaną i przebadaną spuściznę. Jednak, jak pisze Hemus, żadna z dadaistek nie napisała monografii Dada, żadna nie przedstawiała się w trakcie publicznych wystąpień jako Oberdada, Weltdada, Dadasoph jak Huelsenbeck, Hausmann czy Heartfield w Berlinie – i być może dlatego też mniej wyraziście wpisały się w powszechną świadomość odbiorców sztuki. Brytyjska kry-

---

<sup>9</sup> R. Hemus, *Dada's Women*, New Haven–London 2009, s. 2–4. Hemus wspomina ponad dwadzieścia nazwisk dadaistek: Francuzek, Szwajcarek, Niemek, Holenderek, Belgijek i Rumunek, związanych z działaniami artystycznymi w Zurychu, Paryżu, Berlinie, Kolonii i Hanowerze, do czego dorzuca jeszcze szesnaście nazwisk artystek związanych z Nowym Jorkiem.

tyczka, stawiając pytanie o to, dlaczego dadaistki są szerzej nieznane, pisze o ich skromności, niskim poczuciu własnej wartości czy w końcu o miłosnym skupianiu się na pracy partnerów. Ich dorobek i sława znacznie jednak przekraczają wiedzę, jaką mamy np. na temat Mili Elin, satelitki Peipera, „Zwrotnicy” i „Linii”, o której Agnieszka Dauksza napisała jako o „enigmie awangardy” – autorce zaledwie szesnastu opublikowanych wierszy<sup>10</sup>. Oprócz Elin można by także wymienić Ninę Rydzewską, autorkę społecznie zaangażowanych tekstów, związaną z „Kwadrygą” – jakkolwiek jej utwory znacznie trudniej byłoby kojarzyć z awangardą. Czy w końcu piszącą w jidysz, ale także po polsku, odkrywaną ostatnio od nowa przez literaturoznawców, Deborę Vogel<sup>11</sup>. Niewielka liczba kobiecych eksperymentatorek, bez względu na niełatwy start i trudną obecność w zasadniczo męskim świecie poezji, mogłaby wzrosnąć w powojennej przestrzeni z racji pozornego równouprawnienia, które obiecywał komunizm. Poetek, niedzielących smutnego losu Mili Elin, której twórczości sami awangardyści nie chcieli zaakceptować (jako nijakiej, „bezkrwistej, bezgenitalnej”<sup>12</sup>), jest po roku 1945 rzeczywiście więcej. W dalszym ciągu jednak rzadko podejmują się one konceptualnej pracy z językiem czy składnią, wypracowania w awangardowym języku sztuki własnego sposobu pisania, poszerzającego zakres tego, co skłonni bylibyśmy określać mianem nowoczesnej liryki (w niektórych wierszach czyniły to Marianna Bocian czy wczesna Ewa Lipska; Krystyna Miłobędzka, bohaterka mojego szkicu, stanowi pod tym względem w XX wieku wyjątek). Równie rzadko zastanawiają się twórczynie nad własną „kobiecością” w awangardowym eksperymencie czy też nawet nad „kobiecością” w języku w ogóle, stroniąc od postulatycznej formuły programu czy manifestu.

<sup>10</sup> A. Dauksza, *Kobiety na drodze. Doświadczenie w przestrzeni publicznej w literaturze przelomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013, s. 15.

<sup>11</sup> Por. wydanie krytyczne zbioru poezji Vogel *Akacje kwitną. Montaż* w opracowaniu i z posłowiem Karoliny Szymaniak (Kraków 2006) i teże Szymaniak *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel* (Kraków 2006). Agata Zawiszewska przytacza wiele nazwisk poetek związanych z różnymi grupami literackimi lub próbujących swych sił indywidualnie: na łamach rozmaitych czasopism czy też poprzez wydawanie niewielkich tomów wierszy. Znamienna wydaje się przy tym ich nieobecność w kręgu pisarzy awangardowych. Zawiszewska kwituje tę nieobecność uzależnieniem liryki kobiecej tamtego czasu do wzorców bardziej tradycyjnych, młodopolskich bądź podążaniem za wzorem Skamandra. Zwraca przy tym uwagę na niedostatki wykształcenia poetek, które miały ostatecznie determinować ich takie a nie inne wybory estetyczne: „[...] ponieważ awangarda nie tylko wymagała wysokiego stopnia świadomości formalnej, nieosiągalnej dla większości kobiet piszących tego okresu, lecz także zakładała zdystansowany, intelektualny stosunek do rzeczywistości” (A. Zawiszewska, *Między Młodą Polską, Skamandrem i awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014, s. 240).

<sup>12</sup> W taki sposób skwitował poezję Elinówny Jan Brzękowski w liście do Jalu Kurka. Cyt. za: A. Dauksza, *op.cit.*, s. 16.

Carol Duncan w tekście *Virility and Domination in Early 20<sup>th</sup> Century Vanguard Painting* z 1982 roku pisała o tym, jak awangardziści przedstawiali kobiety – nie inaczej niż w tradycyjnej sztuce, a więc jako słabe, bezbronne, podporządkowane, sfragmentaryzowane. Ich obrazy miały się przeciwstawiać normie obyczajowej XIX-wiecznego burżuazyjnego społeczeństwa, a ich potencjał pozostawał emancypacyjny przede wszystkim z punktu widzenia męskiego przedstawiciela wykształconej i zasobnej klasy średniej i powiązany był z męską seksualnością<sup>13</sup>. Duncan podąża śladem Lindy Nochlin, która z samego środka feministycznej krytyki sztuki – jako jednego z istotnych nurtów amerykańskiej kontrkultury – w 1971 w artykule *Why Have There Been No Great Women Artists?* oskarżała świat artystyczny z zasady patriarchalny i dyskryminujący kobiety. Nochlin dokumentowała to licznymi przykładami, świadczącymi m.in. o utrudnionym dostępie kobiet do szkół artystycznych, dziedziczeniu artystycznej pasji i umiejętności (najczęściej) z ojca na syna, czy w końcu o ograniczeniach, takich jak długo (aż do końca XIX wieku) utrzymywany w mocy zakaz rysowania nagiego modelu przez studentki<sup>14</sup>. Z uwagami tymi dobrze korespondują snute w 1929 roku gorzkie rozmyślenia Virginii Woolf, które znamy z *Własnego pokoju* – o braku możliwości odpoczynku na trawnikach Oxfordu, dostępnych jedynie dla mężczyzn, czy, co gorsza, zakazie samodzielnego korzystania z biblioteki przez kobiety. Skargi Nochlin czy Duncan dobiegają przy tym ze świata, w którym o losach i potencjale twórczym kobiet można było dyskutować, a tę dyskusję traktowano poważnie. Choć na początku XX wieku w Polsce pojawiały się kobiece, emancypacyjnie zorientowane głosy, co pokazują prace współczesnych feministycznych badaczek i krytyczek, to jednak w roku 1968, związanym ze wzbierającą drugą falą krytyki feministycznej w sztuce – przygotowaną w Stanach m.in. przez Ruch Wyzwolenia Kobiet – odnotowaliśmy u siebie jedną z najbardziej zachowawczych społecznie i obyczajowo kontrkulturowych rewolucji. Zabawnie i smutno zarazem brzmi fragment książki Lidii Burskiej, dotyczącej polskiego pokolenia 1968 – pokolenia czapki studenckiej – opowiadający o emocjach i doświadczeniach uczestników styczniowego przemarszu spod Teatru Narodowego w Warszawie pod pomnik Adama Mickiewicza po ostatnim spektaklu słynnych *Dziadów* Kazimierza Dejmka. Burska przywołuje przy tej okazji m.in. słowa Natana Tenenbauma:

---

<sup>13</sup> C. Duncan, *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting* [w:] *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, eds. N. Brouge, M.D. Garrard, New York 1982, s. 292–313. Cyt. za źródłem elektronicznym: <http://faculty.winthrop.edu/stockk/Women%20in%20art/Duncan%20Virility.pdf> [dostęp: 20.01.2018].

<sup>14</sup> L. Nochlin, *Women in Sexists Society* [w:] *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, eds. V. Gornick, B.K. Moran, New York 1971, s. 480–509.



Wyszliśmy przed teatr, było nas już parędziesiąt osób. I pokrzykiwaliśmy: „Wolny teatr, wolna sztuka”. A ja zaraz pomyślałem, że powinna być jeszcze „wolna miłość”, bo w końcu czemu nie. Może nawet to krzyknąłem, nie pamiętam. Mogłem, bo w tej sytuacji było coś z nastroju żakinady, juwenaliów<sup>15</sup>.

Romantyczna postawa najczęściej namaszcanych na głos polskiej rewolucji '68 politycznych aktywistów wiele mówi na temat konserwatyizmu politycznego przełomu, kojarzonego w sztuce na Zachodzie z wielkim powrotem – także otwarciem kobiecej awangardy. Jak inaczej mogą wyglądać monografie pokolenia '68 pokazuje nie tylko nowa, popularyzatorska książka Jerzego Jarniewicza *All you need is love*, ale i dawna polska historia światowej kontrkultury, napisana już w 1972 roku przez Aldonę Jawłowską<sup>16</sup>. Nie było w polskiej historii roku '68 miejsca na silne głosy w sprawie mniejszości (teatry studenckie odcinały się często od nieprzyjemnej sprawy antysemitki nagonki<sup>17</sup>); brakło radykalnego zwrotu przeciwko mieszczańskiemu normie obyczajowo-społecznej, przeciwko religii i tradycji rodziców – nie mówiąc o ostrej zabawie, seksie i narkotykach, traktowanych w świecie jako element uniwersalnego, kulturowego przewartościowania wszystkich wartości. Nie było oczywiście także miejsca na mocne głosy w sprawie kobiet; sztuka performerek, takich jak Ewa Partum, Natalia LL, czy też bliższa koncepcjom światowej rewolucji artystyczno-studenckiej praca ludzi teatru i przedstawicieli sztuk pięknych nieszczególnie poprawia barwy w dość jednolitym polskim politycznym krajobrazie. Polscy hippisi, mieszkańcy komun, anarchiści, jak na PRL bardzo wcześnie, gdyż już od późnych lat siedemdziesiątych obecni przedstawiciele sceny punkowej – podobnie jak feministki – mogli istnieć w naszej wyobraźni przed cezurą roku '89 jedynie na prawach aberracji, niemożliwej do zakodowania w społecznie przyjętej, kulturowej komunikacji – i to po obu stronach politycznej barykady. Na wejście dość już metrykalnie starej polskiej alternatywy w obszar rzeczywistego, kulturowego agonu przy-

<sup>15</sup> Cyt. za: L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2008, s. 77; N. Tenenbaum, *Chciałbym dzielić wasz los [w:] Krajobraz po szoku*, red. E. Żylińska, Warszawa 1989, s. 88. Burska łączy polski rok 68 z tendencjami światowej kontrkultury, lokując chętnie Adama Michnika i Jacka Kuronia obok Daniela Cohn-Bendita i Joschki Fischera. Pytanie, w jakim stopniu taka teza historyczna jest zasadna, a w jakim podyktowana mocno odczuwalną w jej książce intencją napisania bohaterskiej, polityczno-literackiej epopei opiewającej dzieje Nowej Fali. Tezy Burskiej, bardzo ogólnikowe, pozostawiają niedosyt i nie spełniają zadania uporządkowania polskiej rewolucji studenckiej (ideowego, politycznego, artystycznego) w stosunku do fali studenckich buntów w perspektywie światowej.

<sup>16</sup> A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975; J. Jarniewicz, *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016.

<sup>17</sup> Por. M. Szpakowska, *Po Marcu 1968: teatr studencki [w:] 1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016, s. 289–296.

dzie czas dopiero w wolnej Polsce – w latach dziewięćdziesiątych. Można zaryzykować twierdzenie, że wraz z tymi nienormalnymi, zmarginalizowanymi wobec oficjalnej kultury tendencjami wkracza w orbitę zainteresowań polskich czytelników, a co za tym idzie, także w pole literackiego kanonu awangardowa propozycja Miłobędzkiej – postrzegana już jako zupełnie oryginalny wariant kobiecej awangardy.

## Miłobędzka niewidoczna

Krystyna Miłobędzka nie jest przy tym poetką, która zdecydowałaby się na definiowanie własnych tekstów wprost jako reprezentacji kobiecości. Jej wiersze, mieszczące się w dziwnej, XX-wiecznej tradycji polskiej awangardy – korespondującej zarówno z Bolesławem Leśmianem, jak i z Julianem Przybosiem, łączącej sympatię dla Karpowicza z przywiązaniem do codzienności słowa Białoszewskiego – nie nawiązują bezpośrednio do utworów innych poetek. Miłobędzką można by określić jako późną konstruktywistkę; jej poezja wywodzi się z ducha Awangardy Krakowskiej i bez programu poetyckiego Peipera i Przybosia nie byłaby możliwa – nawet jeśli ta spuścizna dociera do niej nie bezpośrednio, ale przez lektury powojennych awangardzistów, takich jak Białoszewski, Wirpsza czy Karpowicz<sup>18</sup>. W *dwóch rozmowach*, tomie dokumentującym przyjazną więź, jaka łączyła Karpowicza z Miłobędzką i Falkiewiczem, znajduje się m.in. wymiana listów, które poprzedzały pracę Karpowicza nad szkicem *Metafora otwarta*, poświęconym twórczości poetki<sup>19</sup>. Pada w nim także pytanie o kobiecość jej poezji i to sformułowane bardzo bezpośrednio:

<sup>18</sup> Odnotować należy przy tej okazji zasadniczą niechęć Miłobędzkiej do Przybosia, której daje wyraz np. w swoich rozmowach z Tymoteuszem Karpowiczem. Por. *dwie rozmowy (Oak Park–Puszczykowo–Oak Park)*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 113. Cytaty z tej publikacji oznaczam w tekście jako DR z numerem strony. Anna Kałuża w rozdziale poświęconym poezji Miłobędzkiej w książce *Wola odróżnienia* (Kraków 2008) ukazywała poezję autorki w kategoriach zrywania z męskim wariantem tradycji awangardowej.

<sup>19</sup> Pierwsza publikacja tego tekstu w „2b” (1999, nr 14). W roku 2000 *Metafora otwarta* miała pierwszą polską publikację w „Dzienniku Portowym”, publikacji towarzyszącej Portom Literackim, corocznym festiwalom poetyckim organizowanym we Wrocławiu przez Biuro Literackie. Karpowicz i Miłobędzka wymieniali listy w późnych latach dziewięćdziesiątych, choć korespondencję z Falkiewiczami, jak podaje Borowiec w posłowie do *dwóch rozmów*, prowadził poeta już od momentu swojej emigracji do Stanów Zjednoczonych, od 1973 roku. Cytaty z T. Karpowicza *Metafory otwartej* w tym szkicu podaję za: *dwie rozmowy...*, oznaczone w tekście głównym jako MO.

Temat nie otamowanego całym światem macierzyństwa i dość agresywnej kobiecości wypełnia niemal wszystkie tomy Pani poezji. Język cielesny, zrodzony z bio-egzystencji matki i dziecka, gloryfikowany (w semiotyce) przez Julię Kristewę, wydawałby się [...] wyartykułowaną konsekwencją tego zanurzenia w matkę i dziecko, w ich fizyczność, a nie jak u Pani, w wiedzę o życiu głębszą niż suma obu egzystencji oddzielnie, a wyrażoną jakby w modlitewnym splocie: „tak i na ziemi” [...]. Wyczuwam więc bardzo nikłą, jeśli nie żadną, obecność lingwistycznych i filozoficznych koncepcji macierzyństwa bogini (kontrowersyjnej) ruchu feministycznego. Co Panią od niej oddala? (MO, s. 139).

Miłobędzka, podobnie jak na większość dociekliwych, erudycyjnych i filozoficznych pytań Karpowicza z tej rozmowy, odpowiada krótko i w gruncie rzeczy wymijająco, jakby zbaczając z tematu i upraszczając istotę skomplikowanego pytania:

Macierzyństwo to dla mnie powrót do dzieciństwa, także do własnego dzieciństwa poprzez dzieciństwo właśnie urodzonego dziecka. Co do tego ma biologia? Przecież dziecko to początek myślenia, rozumienia, mówienia – jedyny początek świata, w którym można świadomie uczestniczyć. Oczywiście, dziecko to kupki, brzuszek, wizyty u lekarza – ale niewiele wiedziałabym o sobie i innych, gdyby nie wychowywanie dziecka (MO, s. 139).

Warto się zastanowić nad istotą tej odpowiedzi – mogącej wypływać chociażby z lęku przed zaszufladkowaniem do kategorii poezji „kobiecej” w ramach stygmatyzującego, biologicznego kontinuum. To, co w skrócie napisała w liście Miłobędzka, pozostaje jaśniejsze dla czytelnika znającego jej wypowiedzi o dziecięcym teatrze z tomu *W widnokregu Odmieńca* (2008) czy z późnych, autotematycznych refleksji nad wierszem w *znikam jestem* (2010). Do tego tematu postaram się jeszcze powrócić; na razie chciałabym się odnieść do pewnych mechanizmów interpretacyjno-komunikacyjnych, które towarzyszą „męskiej” lekturze poezji Miłobędzkiej podjętej przez bardzo bliskiego jej czytelnika: Tymoteusza Karpowicza.

*Metafora otwarta* Karpowicza to jeden z pierwszych tak obszernych szkiców poświęconych twórczości Miłobędzkiej, napisany przy tym przez ważnego polskiego poetę, który wobec autorki wchodził w rolę przyjaciela, może trochę mentora – i to w końcówce pierwszego dziesięciolecia po polskiej transformacji ustrojowej. Tytułowa „metafora otwarta” miała, podobnie jak u Barańczaka, zwracać uwagę czytelników na swoiste niedokonanie poezji autorki *Domu, pokarmów*. Sposób rozumienia jej poezji był jednak całkowicie zależny od dyskursu fenomenologicznego. W swoje rozważania Karpowicz wplótł modernistyczny cytat z Rainera Marii Rilkego, z *Listu do młodego*

poety: „Próbujcie mówić, jakbyście byli pierwszym człowiekiem”<sup>20</sup>. Przyłożył także do poezji autorki Przybosiową miarę, rozpoczynając szkic od nawiązania do wiersza *Nowa róża z przedwojennego Pióra z ognia*: „Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –/ aby zapomnieć wszystkich słów kiedykolwiek użytych,/ aby chwile rosły, każda oddzielona nową różą na zmiennej łądydze,/ aby zaczęła się mowa nieznaną, której pierwsze słowo jest zawsze ostatnim”<sup>21</sup>. Do zacytowanego utworu dodał zaś następujący komentarz: „Słowo tu stworzyło materię, poszerzyło blat stołu. Podstawiło masę pod NIC, osiągnęło siłę demiurgiczną, zagęściło przestrzeń blatu, na którym poeta postawił flakon z Nową Różą” (MO, s. 194). Tak ulotna rzeczywistość, „hipostatyczna część bytu”, uzyskiwać miała dopełnienie – „postać i status rzeczywistości” – w umyśle czytelnika lub słuchacza; to tam powstawała najniezwyklejsza metafora, nazwana pozatekstową, „katalektyczną”, niedokonaną lub otwartą:

Dopiero zmaterializowanie „poza”, w percepcji czytelnika – całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym – stwarza byt metaforyczny o sile magii (*creatio ex nihilo*). Pokazuje zawrotne perspektywy budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem (MO, s. 195).

W pięćdziesiąt lat po odkryciu nowego typu metafory przez Przybosię Krystyna Miłobędzka miała na tym stole postawić „swoją Nową Różę”, którą nazwała „bytem PRZED” (MO, s. 195)<sup>22</sup>. W *Szarym świetle*, książce złożonej z zapisów rozmów z Falkiewiczem i Miłobędzką, poetka mówi coś, co mogłoby – choć tylko w pewnym stopniu – korespondować z interpretacją Karpowicza: „Można wziąć słowo za rękę. Przed mową słów jest mowa obszerniejsza, obejmująca znaczeniami całą materię”<sup>23</sup>. Karpowicz, posługując się

<sup>20</sup> Cyt. za: MO, s. 196.

<sup>21</sup> J. Przyboś, *Utwory poetyckie*, przedm. J. Kwiatkowski, red. R. Skręt, t. I, Kraków 1984, s. 173. Cyt. za: MO, s. 193–194.

<sup>22</sup> Aluzja do wydanego przez fundację „brulionu”, jak to się czasem określa, drugiego debiutu Miłobędzkiej: tomu *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994).

<sup>23</sup> *Szare światło. Rozmowy z Andrzejem Falkiewiczem i Krystyną Miłobędzką*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009, s. 86. W rozmowie z Borowcem Miłobędzka w gruncie rzeczy wyklada tylko po raz kolejny swoją performatywną, poietyczno-teatralną koncepcję metafory, którą przedstawia także w *W widnokregu Odmieńca*. Miłobędzka pisze np.: „[...] okazuje się, że – rozważane dziś przez nas przede wszystkim jako figury słowne [metafory – przyp. J.O.] – powstawały i powstają w swoim pierwszym, naturalnym środowisku, czyli w przestrzeni pierwotnej i dziecięcej kosmogonii. Sprzężenie między powstawaniem własnego świata a powstawaniem teatru, oczywiste w dzieciństwie osobnika i dzieciństwie ludzkości, każe zwrócić uwagę na teatr jako pierwszą ze sztuk, która artykułuje myśli i pragnienia” (K. Miłobędzka, *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 111). Metafory Miłobędzkiej są przeważnie scenicznymi przedmiotami lub konstrukcjami znaczącymi, składanymi przez reżysera, autora, widza z osób i tychże

narzędziami filozofii fenomenologicznej, zapożyczając się przede wszystkim u Martina Heideggera, w *Metaforze otwartej* robi z Miłobędzkiej – w niezwykle subtelny sposób – filozofkę materializującej się w słowie nicości, chwytającą w sieć swojej poezji to, co niewyraźalne. Fenomenologicznie rozumiany Leśmian ze swoim łączeniem „bytu z niebytem”, poeta lubiany także przez Przybosa, stanowi punkt wyjścia do nieco patetycznej poezji „codzienności” – interpretowanej w uniwersalnych, ontologicznych kategoriach, z towarzyszeniem samego Logosu w roli świadka „zdarzeń odległych, a wciąż więcej żywych, bo organizujących rozumienie świata i siebie w tym rozumieniu” (MO, s. 218). To „SŁOWO” (tak przez Karpowicza zapisane): „[...] nie istnieje dla innych (*pour l'autre* jak chce Emmanuel Lévinas za Heideggerem), ani dla siebie (*pour soi*), ani w sobie (*en soi*), [...] istnieje dlatego, by być (*pour être*) – bezpiecznym, niezależnym bytem” (MO, s. 218).

Z dzisiejszego punktu widzenia „antymetafizyczny” projekt filozoficzny Heideggera – zwłaszcza jeżeli chodzi o sposób postrzegania istoty poezji (czy też *poiesis*), zakorzeniony w koncepcjach romantycznych, kantowsko-schellingiańskich – wydaje się wprost arcywczesny. Problematyczne staje się przy tym proste odniesienie filozoficznych koncepcji dotyczących języka, autorstwa właśnie Heideggera, do poezji Miłobędzkiej, która – jak to może z celową przesadą suponuje sam poeta – wypełnia swoje wszystkie tomy tematem „nie otamowanego całym światem macierzyństwa” (MO, s. 139). Ciekawy, choć oparty na błędnych przesłankach, jest także sposób, w jaki Karpowicz wyklucza jakiegokolwiek podobieństwo poetyckiej postawy autorki *Domu, pokarmów* wobec języka do koncepcji Julii Kristevej, chociażby z *Rewolucji języka poetyckiego* (1974). Kristeva swoje, wynikające z psychoanalitycznej polemiki z Jakiem Lacanem, rozważania o języku snuła w odniesieniu do poezji określanej przez nią jako awangardowa. Przy tym podział na to, co w języku semiotyczne (emocjonalne, matczyne), i na to, co symboliczne (związane z porządkiem społecznym, męskie), nie stanowił punktu dojścia jej argumentacji, ale raczej swego rodzaju granicę, na której chwieje się podmiot, zawsze pozostający w procesie samokonstytucji. Poezja, twórczość literacka próbowała raczej na rozmaite sposoby włączyć w symboliczność *signifiance* to, co preedyalne, afektywne – by złagodzić traumę rozdarłego, wyalienowanego, Lacanowskiego podmiotu przez pogodzenie sprzeczności. Nie trudno byłoby perspektywę takiej feministycznej formuły psychoanalizy połączyć z metatekstowymi teoriami Miłobędzkiej, która sama przywoływała psycho-

---

przedmiotów, czy w końcu z całych sytuacji traktowanych jako znaczące samodzielne byty pojęciowe – nie jako rekwizyty czy wydarzenia budujące akcję przedstawienia. Można by je traktować jako rekreowaną w zabawie materię twórczą, która pozostaje ożywiona afektami konstruujących swój psycho-fizyczny i poetycki zarazem świat aktorów. Całość projektu teatralnego poetki zakłada zatarcie rozdziału między tym, co intelektualne, duchowe, przedmiotowe i w końcu cielesne.

logię po to, by wyłożyć istotę własnych koncepcji twórczości i której stosunek do słowa był raczej materialistyczny, pragmatyczny i uniemożliwiał wykluczenie ciała z działania artystycznego<sup>24</sup>.

W interpretacji Karpowicza metafory otwarte „wymagają od czytelnika zasadniczego udziału w konstruowaniu ich brakujących, katalektycznych, pozatekstowych części. Jest to już wymóg twórczy, nie percepcyjny” (MO, s. 198). Czytelnik, współtwórca tych metafor, współukłada szarady semantyczne, więc „po jungowsku także odczytuje sam siebie” (MO, s. 202). Poezja Miłobędzkiej opisana zostaje pozornie tylko w kategoriach metafory niedokonanej – ze wskazaniem na zwycięstwo „mikrokosmosu języka” w przyimku jako zasadniczym budulcu tej poezji, nazwanym tu „enzymem poznania” (MO, s. 203). Zasadniczą bowiem jej funkcją jest wydobycie prawdy czy też jej ustanawiające poznanie. Performatywność istoczącego się bycia Heideggera to jedynie ustanawiający, wiecznotrwały pozór, co doskonale pokazuje fenomenologiczny dyskurs Karpowicza:

Triumf ułamków dnia codziennego w języku. A tymczasem – to wieczność. Te widziane w tekście przyimki to ich wyliny leksykalne. Przyimki, o których tak niecodziennie mówi poetka, działają przed słowem położonym na papier, pracują – nie zwerbalizowane – w myśli twórcy, w jego wyobraźni, wiedzy, sumieniu, kształtowaniu poczucia piękna. Są harcownikami sensów „poślubionych” rzeczowników, wikłają je w semantyczne walki. Są główną, poznawczo-kierunkową siłą konceptualizacji treści słowa, zdania, obrazu. Dobierają, zgodnie z „wewnętrzną pogodą” twórcy, odpowiednie funkcje poznawcze dla wyrazu, by stworzyć teologię filozoficzną zapisu *in statu nascendi* (MO, s. 204).

Słowo u Karpowicza jest wprost Heideggerowskie. To „świadek zdarzeń odległych, a wciąż więcej niż żywych, bo organizujących rozumienie świata i siebie w tym rozumieniu” (MO, s. 218). Kiedy poeta odnosi się do „matczyności” poezji Miłobędzkiej, robi to również w fenomenologicznych kategoriach. Miłobędzka więc: „[j]est – pierwotnie – matką tego słowa” (MO, s. 218):

[Słowo – przyp. J.O.] [j]est jej dzieckiem, ale skończenie niezależnym, wiążącym tą wolnością i matkę. Jej własny, biologiczny syn, będzie uczniem tego słowa i on przeniesie swoją naukę na rodzicielkę. Będąc tak podwójnie skoligaconą z Logosem, może zapytać świat: „do jakich granic w języku, jak daleko mogę być z wami, do jakich najmniejszych części mowy” (bt, *Powinnam być teraz w szpitalu*). Odpowiedź na to już dała: do najdalszego na świecie przyimka codzienności (MO, s. 218).

<sup>24</sup> Chodzi tu oczywiście o związek teatralno-twórczych koncepcji Miłobędzkiej z psychologią dziecięcą Jeana Piageta, szwajcarskiego psychologa, który był twórcą epistemologii genetycznej. Piaget twierdził, że rozwój świadomości jest formą biologicznej adaptacji dziecka do świata społecznego.

Szczególnie (i niezbyt heideggerowsko) brzmi w tym ustępie cytata z wiersza Miłobędzkiej bez tytułu, rozpoczynający się od słów: „powinnam być teraz w szpitalu [...]”. Karpowicz cytuję w ostatnich partiach swojego tekstu zdanie poetki z przedmowy do sztuki dziecięcej *Siała baba mak*, które wydaje się intencjonalnie nicować Heideggerowskie koncepcje: „Bo myślami i uczuciami tkwimy zawsze w osobach, zwierzętach, roślinach i rzeczach, i tylko działając nimi, możemy siebie powiedzieć. I co byśmy nie powiedzieli widać to w naszym języku”<sup>25</sup>. Odnosi się ono do teatralno-reistycznej, materialistycznej tezy praktyczki sceny: „przed mową jest mowa obszerniejsza, a słowo umie stanąć na podłodze”<sup>26</sup>. Karpowicz łączy z tym cytatem nie do końca może uprawniony, fenomenologiczny wniosek – o wytwarzaniu całego świata Miłobędzkiej wyłącznie z mowy – nie biorąc pod uwagę awangardowej możliwości budowania mowy z przedmiotów lub też teatralnego mówienia przedmiotami – mówienia światem pojmowanym choćby jako matczyzna semioza.

Sama Miłobędzka nie fetyszyzuje jednak w swoich wierszach cielesności, a jej przedstawienia są zawsze procesualne i performatywne. Wskazują na cielesność ciała bawiącego się, marzącego, konstruującego na żywo swój świat – trudno sobie przecież ostatecznie wyobrazić „matczyzną” poezję jako „niecielesną”, wyłącznie intelektualną. W listach pisanych przed powstaniem *Metafory otwartej* Karpowicz niejednokrotnie usiłuje zagadnąć poetkę filozoficznie, przy czym – jak się wydaje – ona sama dość niechętnie podejmuje wyzwanie fenomenologicznego, uczonego dyskursu. Ilustruje to choćby następująca wymiana zdań:

Fascynuje mnie Pani stan odczuwania „pustości”, „zerowości” akcji lub bycia (*le degre zero...*): „i tak się męczy toczy pusto przystaje” („i tak się męczy”; *Dom pokarmy*) lub „tak nas pusto” (tamże). Rozumiem, że nie myśli Pani tu o „jałowym biegu” materii albo zerowym wyczerpywaniu fundamentu pod ruchem, akcją, oparciu się poza dźwignią przemieszczeń. Samowolnie odnoszę to do matematycznego, fascynującego pojęcia „zbioru pustego”, do którego nie należy nic, oprócz niego samego. Jest skończenie własnym elementem (jak Pani „JA”). Czy mogę tak myśleć?;

Nigdy nie zastanawiałam się, czym jest to puste, nie znam matematyki. Czymkolwiek jest, jest przerażające (DR, s. 157).

Większość z dwudziestu dziewięciu części listownego dialogu – pytań Karpowicza zawsze znacznie dłuższych niż odpowiedzi poetki – wygląda

<sup>25</sup> Cyt. za: T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*, s. 221. K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 9.

<sup>26</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta...*,

właśnie w ten sposób. Miłobędzka jest bardzo oszczędna w komentarzach na temat własnej twórczości; w wypowiedzi poprzedzającej publikację listów pisze ogólnie: „Nie wiem, czy takich odpowiedzi oczekiwał (w »Metaforze« przeczytałam, że słuchał bardzo uważnie). Za to jego wybór dwudziestu ośmiu wierszy do tłumaczenia przez Franka Kujawińskiego byłby też moim wyborem” (DR, s. 116). Jak Miłobędzka jest daleko w swoim myśleniu od Heideggera i Ludwiga Wittgensteina, o których Karpowicz bezpośrednio ją dopytuje, zdradza nie tylko kwestia: „poznałam [te teksty – przyp. J.O.] przed parunastu laty, a debiutowałam w roku 1960” i późniejsza uwaga: „Jeżeli ktoś był wcześniej przed nimi, to Jean Piaget” (DR, s. 133)<sup>27</sup>, ale także swoista prostota, z jaką poetka wypowiada się o własnej twórczości. W *znikam jestem*, zbiorze późnych wypowiedzi autotematycznych, stanowiących zapis wieczorów poezji odbywanych podczas spotkań w Biurze Literackim, które same w sobie były swego rodzaju przedstawieniami, padają np. słowa:

Dobry wieczór Państwu! Będę mówić o poezji. Poezja. Kiedy mojej mamie udało się ciasto, mówiła: „To poezja, nie tort”. I zaraz dodawała: „Niebo w gębie”. No tak, i w naszym przekonaniu to już by było prawie wszystko, co należy o poezji wiedzieć: że jest czymś niezwykłym, nadzwyczajnym...; że potrafi powiedzieć to, czego w zwykłym języku powiedzieć nie potrafimy albo w ogóle nie potrafimy powiedzieć. Reszta jest już samym wykonywaniem poezji<sup>28</sup>.

Cielesność Miłobędzkiej – taka jaką możemy poznać przede wszystkim z jej sztuk teatralnych – jest płynna, w gruncie rzeczy niekoniecznie płciowa. Stanowi raczej wymieszanie tego, co sensualne i intelektualne, bez możliwości rozdzielania jednego i drugiego. U Karpowicza tymczasem matczyne ciało jest wprost fenomenologizowane. Jako takie stanowi nośnik w istocie pozacielesnych sensów, dając tylko impuls dla katalektycznej metafory. W *znikam jestem* Miłobędzka pisze: „całość życia sprowadziłam do doświadczenia ciała, które rodzi i musi umrzeć. To jest ten wspólny obieg krwi stworzeń na ziemi”<sup>29</sup>. A jednak ciałem jako wehikułem treści kulturowych, czymś powiązaniem z rodzącą żeńskością, a przeciwstawianym po heideggerowsku intelektowi, poetka w ogóle się nie przejmuje. Ciało jest jej potrzebne, ale nie musi go problematyzować. Tożsamość „ja” odrywającego swoje poznawcze gry jest u niej zawsze upodrzedniona wobec procesów, w ramach których się konstituuje. Na tej samej zasadzie upodrzedniona jest także wobec rzeczywistości,

<sup>27</sup> Miłobędzka zarówno do Wittgensteina, jak i do Heideggera odnosi się w tym miejscu oczywiście bardzo pozytywnie, nie wskazuje jednak na filozofię jako na źródło inspiracji dla własnej poezji. Te dwie wielkie figury dwudziestowiecznej filozofii wywarły natomiast znaczący wpływ na literacko-filozoficzne rozważania męża poetki, Andrzeja Falkiewicza.

<sup>28</sup> K. Miłobędzka, *znikam jestem (cztery wieczory autorskie)*, Wrocław 2010, s. 15.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 17.



która stanowi materiał doświadczenia – nie można wszak konstituować się bez materiału i tenże materiał ma także swoją, transponowaną na grę „ja”, osobowość. W sztukach teatralnych Miłobędzkiej ciało nie jest przedmiotem fetyszyzującej uwagi – jest rekwizytem albo jakością konstruowaną, powstającą i zmieniającą się w trakcie przedstawienia. W szeregu obrazów aktorki zszywają razem lalkę-człowieka, grają w klasy na planie narysowanego na ziemi ciała, składają ciało-dom-ojczyznę z różnokolorowych klocków. Kiedy, czytając tekst *Ojczyzny*, dowiadujemy się z didaskaliów, że „droga ręką głaszcze psa” – bez znajomości „zdarzeniowego” kontekstu sztuki nie będziemy potrafili rozwikłać znaczenia tego, co wygląda na metaforę. Scenicznie okazuje się ona bardzo prosta, właściwie niemetaforyczna: aktor grający „Drogę” ma ręce, używa ich, płynąc łodzią, tak jak używa nóg, biegnąc do domu, obchodząc drzewo, potykając się o kamień, idąc przez most – aktor jest drogą, kiedy po niej idzie. „Dom” też jest aktorem, aktor „Klocek” może „Domowi” i „Drodze” dać ślub. Sztuki Miłobędzkiej – przeznaczone dla dzieci – w jak najbardziej dosłownym sensie przedstawiają rodzącą się tożsamość jako dynamiczną i niezastaną, niegotową, konstruowaną na gorąco z tego, co pod ręką, i społecznie przy tym konstituowaną jakością, której wytwarzanie należy oświadczyć:

Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. Świat myśli mi się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi. Lepiej powiem: przeze mnie biegną. Świat biegnie mi przez głowę rzeczami. (Biegnącym/ obrazkom, kawałkom obrazów w biegu szukam słów)<sup>30</sup>.

## Bibliografia

- Bogalecki P., *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2008.
- Dauksza A., *Kobiety na drodze. Doświadczenie w przestrzeni publicznej w literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Kraków 2013.
- Duncan C., *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting* [w:] *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, eds. N. Brouge, M.D. Garrard, New York 1982.
- dwie rozmowy (Oak Park–Puszczykowo–Oak Park)*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.

<sup>30</sup> K. Miłobędzka, *Zapisać bieg myśli...* [w:] *eadem, Imiesłowy*, Wrocław 2000; cyt. za: *eadem, Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006, s. 210.

- Gutorow J., *Glif* [w:] *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Hemus R., *Dada's Women*, New Haven–London 2009.
- Jarniewicz J., *All you need is love. Sceny z życia kontrkultury*, Kraków 2016.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kałuża A., *Wola odróżnienia*, Kraków 2008.
- Karpowicz T., *Metafora otwarta* [w:] *dwie rozmowy (Oak Park–Puszczykowo–Oak Park)*, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.
- Łukasiewicz J., *Oddane pulsowaniu, krążeniu, odpływom*, „Odra” 1971, nr 9.
- Miłobędzka K., *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012.
- Miłobędzka K., *gubione*, Wrocław 2008.
- Miłobędzka K., *Imiastowy*, Wrocław 2000.
- Miłobędzka K., *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe*, Kraków–Warszawa 1994.
- Miłobędzka K., *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008.
- Miłobędzka K., *Zbierane 1960–2005*, Wrocław 2006.
- Miłobędzka K., *znikam jestem (cztery wieczory autorskie)*, Wrocław 2010.
- Nochlin L., *Women in Sexists Society* [w:] *Women in Sexist Society. Studies in Power and Powerlessness*, eds. V. Gornick, B.K. Moran, New York 1971.
- Orska J., *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej* [w:] *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. I, red. W. Browary, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Przyboś J., *Utwory poetyckie*, przedm. J. Kwiatkowski, red. R. Skręt, t. I, Kraków 1984.
- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń* [w:] *idem, Prace wybrane*, t. III: *Teksty i teksty*, Kraków 2000.
- Szpakowska M., *Po Marcu 1968: teatr studencki* [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.
- Szare światło. Rozmowy z Andrzejem Falkiewiczem i Krystyną Miłobędzką*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009.
- Szymaniak K., *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*, Kraków 2006.
- Tenenbaum N., *Chciałbym dzielić wasz los* [w:] *Krajobraz po szoku*, red. E. Żylińska, Warszawa 1989.
- Vogel D., *Akacje kwitną. Montaż*, oprac. i posłowie K. Szymaniak, Kraków 2006.
- Wielogłos. Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław 2012.
- Zawiszewska A., *Między Młodą Polską, Skamandrem i awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 2014.