

Ewa Nofikow-Dobrodumow

Wydział Filologiczny

Uniwersytet w Białymstoku

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

Poetycki plac zabaw Krystyny Miłobędzkiej. *Wokół Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*

Książka, o której będzie mowa w tym artykule, powstawała na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Scenariusze po raz pierwszy w formie zwartej ukazały się w roku 1995, a wszystkie zostały zebrane w 2012 roku przez Biuro Literackie. I chociaż pisane były – i czytane są – z myślą o odbiorcy dziecięcym, to mechanizmy w nich działające należą do „poważnych” środków myślenia i działania poetyckiego. Autorka nie rozdziela pisania poezji i pisania dla dziecięcego teatru. Sama o sobie, w *Autorskiej nocy o autorce*, napisała: „w swoich zbiorach poezji autorka umieszcza niekiedy fragmenty scenariuszy teatralnych, a jej zapisy poetyckie bywają wykonywane w teatrze”¹. Miłobędzka tworzy zatem projekt totalny – poetycki bądź dramatyczny, a raczej zarówno jej wiersze, jak i scenariusze teatralne są „grami słownymi dla...”. Dla teatru właśnie, ale pojętego bardzo szeroko, nie tyle i nie tylko jako scena, na której odgrywana jest sztuka, ale jako przestrzeń doświadczenia poetyckiego, społecznego, egzystencjalnego. W rozmowie z Jarosławem Borowcem Miłobędzka powiedziała: „Nigdy nie potrafiłam powiedzieć, gdzie coś się kończy, gdzie zaczyna. Najpierw widzę, potem mówię. Najpierw muszę mieć to twardo poustawiane na scenie, a dopiero potem mogę mówić”². Miłobędz-

¹ K. Miłobędzka, *Autorska nota o autorce*, w: tejsze, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 183.

² J. Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 17.

kiej nie chodzi tu o jej teksty teatralne, lecz o pisanie (i myślenie) w ogóle. Widzialność, sceniczność, swego rodzaju namacalność – byłyby to cechy charakterystyczne tego pisania. Chodziłoby o ujawnienie nie tyle tego, do czego słowa się odnoszą, ale obnażenie ich niemocy w nazywaniu: „Nieskładność. Nieprzyleganie. Wielka rozległość. Wielka przestrzeń, zawsze jasna. I strach, że to utracę. [...] Rozmijanie się, nieskładność – nieprzyleganie zapisu do zapisywanego”³.

Ta „wielka rozległość” znajduje swoje szczególne odbicie w scenariuszach teatralnych. W nich z całą mocą ujawnia się nieprzystawalność słowa do rzeczy czy rzeczy do działania w myśl zasady, że struktury poznawcze człowieka działają poprzez łączenie i zastępowanie nieznanego znanym, co mogłoby być zarówno definicją poetyckiej metafory, jak i zabawy symbolicznej, w ten sposób rozumianej przez Jeana Piageta, którego Miłobędzka często czytała i komentowała. Pisała także o teatrze Jana Dormana, a uwagi te mogą być czytane w kontekście jej własnych działań teatralnych: „Wszystko tu można powiedzieć, bo to i tak nie przylega do tego, co można zobaczyć, co dzieje się na scenie. Nie przylega także jedna kwestia do drugiej. To, co się dzieje, dzieje się bez żadnego widzialnego czy słyszalnego powodu i do niczego nie zmierza. Nie ma początku, środka ani końca, chociaż kurtyna rozsuwa się i zsuwa – ponieważ nic niczego nie przygotowuje, nic z niczego nie wynika, wszystko się kłębi razem i myli ze sobą”⁴. Świadomość jest sceną, na której rozgrywa się dramat poznania, a więc nazywania świata i rozpoznawania go. Język jest przedmiotem i bohaterem działań teatralno-poetyckich, widz/odbiorca okazuje się także uczestnikiem gry.

Przestrzeń, w której działają bohaterowie Miłobędzkiej, jest dana szczerkowo w odautorskich didaskaliach, ważniejsze wydaje się jej wytwarzanie w działaniu. Stanowi miejsce akcji fizycznej i językowej, która to akcja odbiega od klasycznego ujęcia akcji teatralnej w piramidzie Freytaga. Nie jest linearna, nie buduje przyczynowo-skutkowego napięcia, nie dąży do kulminacji i rozwiązania konfliktu. Dzieje się tak, ponieważ jedyny konflikt ujawniający się w tekstach teatralnych Miłobędzkiej jest konfliktem nierozwiązywalnym, a dotyczącym świadomości, jej rozwoju i pracy. Biorąc pod uwagę specyfikację genologiczną można by dodać: świadomości małego, niedorosłego człowieka, to jednak byłoby fałszywym wyjaśnieniem. Miłobędzka bowiem upodabnia do siebie sposób myślenia i mówienia dziecka i poety.

³ Tamże, s. 17–18.

⁴ K. Miłobędzka, *Między nieporządkiem a porządkiem*, w: tejsze, *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008, s. 39.

Różnica miałaby polegać na tym, że ten drugi, mający już większą świadomość siebie i świata, potrafi z dystansem pokazać to, co dziecko pokazuje spontanicznie i pozarefleksyjnie.

W ramie zabawy

Aktorzy w teatrze Miłobędzkiej występują na scenie niemal pustej – eliminuje się z niej wszystko, co sprawiałoby wrażenie scenografii czy dekoracji, tak jak w *Siała baba mak*, gdzie: „Scena z trzema wysokimi szarymi ekranami – będą potrzebne do rysowania scenografii przez samych aktorów i zapełnią się w miarę potrzeby malunkami, które przypominają malunki dzieci”⁵. Z kolei w *Ojczyźnie* scena tworzy coś na kształt abstrakcyjnego obrazu: „Otwór sceny wypełnia „kurtyna” ułożona z wielkich klocków, tworzących zagęszczony krajobraz – długie horyzontalne pasy czerni, zieleni, żółci, czerwieni, bieli, błękitu. Tak mogłoby wyglądać otwarte pudło klocków”⁶. W *Bajce o...* natomiast: „Widzowie siedzą w luźnym kręgu, tworzą w ten sposób okrągłą scenę, o średnicy 5–6 metrów. Gra się więc gdziekolwiek, a gra może udać się wtedy, kiedy zostawi się wykonawcom swobodę i pozwoli improwizować, także w słowach”⁷. Takie ledwie symboliczne zarysowanie przestrzeni scenicznej pozwala autorce, a także widzom, uruchomić mechanizmy kojarzenia i odpodobniania (językowego, gestycznego), jakie nie wynikają wprost z przestrzennych ograniczeń i referencji.

Rama zabawy, w której rozgrywają się scenariusze Miłobędzkiej, umożliwia korzystanie z potencjału dziecięcej wyobraźni, przywołuje zapomniane (przez dorosłych) sposoby osvajania świata i samego siebie, pozwala na redukcję klasycznych zależności scenicznych do najprostszych gestów i słów, często wzajemnie niepowiązanych. Z jednej strony mamy zatem do czynienia z wolnością, z którą zwykle kojarzona jest zabawa, z drugiej – z jasnymi regułami, charakterystycznymi dla gier, rządzącymi akcją sceniczną⁸.

⁵ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 11.

⁶ Tamże, s. 39.

⁷ Tamże, s. 83.

⁸ Marta Karasińska w tekście *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej* pisze o pozornej wolności, podkreśla odindywidualizowanie bohatera, jego marionetkowość, konieczność dopasowania się do reguł: „Uczestnicy spektaklu-gry z konieczności podporządkowują się organizującym go regułom. Dana im swoboda ruchu jest tylko pozorna, gdyż dyktuje ją wyznaczona z góry alternatywa. Bezpośrednią manifestacją ograniczenia możliwości wyboru bywa często zasada organizowania przestrzeni scenicznej, sprowadzonej niekiedy do planszy, której granic nie wolno naruszać” [M. Karasińska, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna*

Poza tymi regułami działania postaci nie byłyby rozumiane ani akceptowane. Najwyraźniej – i najbardziej symbolicznie – zabawowa rama ustanowiona została w scenariuszu *W kole*, gdzie przestrzeń, w której przebywają bohaterowie, jest narysowanym na podłodze kołem.

Pokazywana przez Miłobędzką na scenie zabawa to dziecięce wyliczanki czy piosenki, np. *Siała baba mak* stanowi tekst w całości oparty na dziecięcych rymowankach: jest król Lul, Jaworowe dzieci, piosenka o Dorotce, a w scenariuszu *Na wysokiej górze* działa mechanizm wyliczanki: „Na wysokiej górze, rośło drzewo duże, nazywało się: Apli-papli-blite-blau”⁹. Zabawa to także język, który sam niesie mówiących. Stąd rymy, zabawy w skojarzenia, onomatopeje i echolalie. To także specyficzny rytm oparty na powtórzeniach, powrotach do kwestii już powiedzianych, ale też na nagłym zakończeniu, zanikaniu sytuacji bez uzasadnienia czy nadrzędnego celu. Przykładem może być scena ze scenariusza *W kole*:

PIĄTY dobry?
 CZWARTY wielkolud
 PIĄTY mniejsze!
 CZWARTY krasnołudek
 PIĄTY większe!
 CZWARTY ludek
 PIĄTY dobry?
 CZWARTY bez serca
 PIĄTY bez serca, bez serca, bez serca...
 [...]
 PIĄTY ęce pece, w której ręce?
 [...]
 TY i TRZECI iiiiiiiiiiiiiiii¹⁰.

Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław 2012, s. 563]. Trudno oprzeć się wrażeniu, że według autorki sytuacja ograniczenia jest sytuacją negatywną, interpretowaną jako uwięzienie jednostki w świecie. Nie jest to, moim zdaniem, oczywiste. Rama zabawy, o której mowa, pozwala na uruchomienie procesów świadomości na poziomie innym niż fizyczne działanie. Ograniczenie sprzyja bowiem wyobraźniowemu poszerzeniu przestrzeni.

⁹ Nie sposób nie przywołać tu klasycznej pozycji Johana Huizingi, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 2007. Autor wskazuje w niej m.in. na zabawowość poezji objawiającą się w rymach, grach językowych, metaforach.

¹⁰ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 77.

Język

Język, nad którym nie do końca się panuje, a który niesie swoim rytmem, to jeden z głównych bohaterów Miłobędzkiej. Być może najwyraźniej i w sposób najbardziej czytelny ukazane to zostało w tekście *Ojczyzna*. Uczucia, stany psychiczne przekazywane są w nim za pomocą klockowych konstrukcji przestrzennych oraz podstawowych elementów językowych. Budowanie z klocków to tworzenie przestrzeni, ale też tworzenie i poznawanie języka. Podstawowe formy językowe, na początku onomatopieczne, rzeczywiście wywołują, powołują do istnienia elementy przestrzenne. Można by powiedzieć, że mamy tu do czynienia z muzyczną konstrukcją dramatu: relacje przestrzenne „rozgrywają się w dźwiękach”, dźwięk/głos prowadzi akcję sceniczną. Pierwsza kwestia postaci to pierwszy dźwięk ludzki (wcześniej pojawiały się odgłosy pracy: kucie, szurgot itp.), a także pierwszy dźwięk ludzkości: „Aaaa!”. Jest to też moment poruszenia maszyny językowej – odpowiedzią są bowiem kolejne onomatopeje: śmiech, wyrazy zdumienia, naśladowanie wiatru czy szumu drzew. To także konstruowanie niewidocznej, a przecież w dźwiękach istniejącej, przestrzeni. Pojawia się więc materia ożywiona, zwierzęta („hau-hau”, „Bzzz... bzzz...”), potem ludzie wraz z prostymi/podstawowymi słowami: „mama”, „tata” itd. Pokazany przez Miłobędzką proces działania języka jest też procesem tworzenia się złożonych form życia społecznego. Wszystko uwidocznione zostało poprzez kolejne fazy opanowywania przez człowieka języka: rzeczowniki (oraz deklinacja), przymiotniki, zaimki. Proces wytwarzania przestrzennej i językowej wspólnoty służy pokazaniu sposobu, w jaki człowiek wchodzi w język i świat, a raczej: w język, a więc świat¹¹. Od opisu świata (rzeczowniki i przymiotniki), przechodzi się do działania w nim (czasowniki), omawiania go (kategorie abstrakcyjne, np. złość) oraz do negocjowania swojej w nim pozycji (zaimki). Procesem językowym odpowiadają w planie sceny działania zmierzające do zabudowania przestrzeni klockami, co w konsekwencji prowadzi do konfliktów i wojen – zarówno w języku, jak

¹¹ M. Karasińska tak pisze o tych procesach: „Dramat można uznać za szczególnie zapis rozenia się świadomości językowej człowieka. Prowadzona na scenie gra lingwistyczna, zgodnie z logiką rozwoju mowy dziecka, zaczyna się od niewerbalnych okrzyków i poprzez słowo prowadzi ku operacjom na poziomie zdania. Określone zachowania językowe zostają powiązane z konkretnymi działaniami scenicznymi. Zgodnie z charakterystyczną dla dziecięcego postrzeżenia zasadą odpowiedniości słowa i rzeczy jednostki językowe odnajdują analogony w konstruujących mikrokosmos teatralny kolorowych klockach, tworzących ciągle nowe konfiguracje” [M. Karasińska, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, s. 566].

i poza nim¹². Scenariusz *Ojczyzny* kończy dłuższa wypowiedź jednej z bohaterów, Mowy:

Mówią o niej, pokazują palcem to miejsce, a ja ciebie do dziś z klocków ustawiam. Do rozsypywania się dałaś, w gardle czuję twój węzeł, do ciebie drogi prowadzę szare, kruche. Wyciągam z poplątanego – i to jest proste. Kładę proste na prostym – i znów się plącze¹³.

O kim, o czym tutaj się mówi? Najprostsza odpowiedź: o tytułowej ojczyźnie. Dla Miłobędzkiej-poetki ojczyzną jest język, rzecz oczywista. Język, którego nie można do końca rozpoznać, nad którym na pewno w pełni się nie panuje, bo – o czym pisałam wcześniej – nie przylega, nie pasuje, jest raczej procesem niż stanem posiadania. Jest przestrzenią nieoswojoną, a zatem nie zawsze dającą poczucie bezpieczeństwa – tak jak dla dziecka, które stopniowo w niego wchodzi.

Dla Miłobędzkiej teatralna rama zabawy służy odtworzeniu pierwotnego procesu rodzenia się bądź zdobywania świadomości. W procesie pierwotnym przestrzeń zagospodarowywana jest w „sposób podstawowy”, który w teatrze Miłobędzkiej sprowadza się do odwzorowujących percepcję dziecka działań słownych mających na celu rozpoznanie i oswojenie rzeczywistości. Dziecięcy sposób postrzegania, nazywania i rozumienia jest tym, co odzwierciedla się w scenicznym procesie wtórnym. Przestrzeń teatralna staje się sceną, na której „występuje” ludzka świadomość w jej pierwotnym „kostiumie”. Procesy pierwotne i wtórne rozumienia świata są kategoriami antropologicznymi poddawanych analizie w pracach antropologów kulturowych, koncentrujących swoją uwagę na grze, teatrze i rytuale. Victor Turner, analizując gatunki performatywne i liminalność, tak pisał o strukturach pierwotnych i wtórnych:

Wewnątrz tej ramy [ramy zabawy – dop. E.N.D.], jak słusznie zauważa Bateson, mamy do czynienia ze szczególnym połączeniem procesów pierwotnych i wtórnych, co skutkuje nieoczekiwanym pojawieniem się paradoksów. W procesie pierwotnym nie jesteśmy w stanie dokonać rozróżnienia między „trochę”, „wszystko”, „nie wszystko” i „ani trochę”, podczas gdy do istoty procesu wtórnego, będącego bardziej świadomym mechanizmem psychicznym, należy to, że rozróżnienia takie są dokonywane¹⁴.

¹² Przywołać tu można dramat, a właściwie „gramat”, Mirona Białoszewskiego *Imiesłów*, w którym napięcia językowe, konflikty didaskaliowych form imiesłowowych oddają z całą mocą napięcia i konflikty języka, będącego autoteliczną i niereferencjalną machiną znaczeniową. Zob. M. Białoszewski, *Imiesłów*, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 2: *Teatr Osobny*, Warszawa 1975, s. 147–150.

¹³ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 62.

Dla Miłobędzkiej proces poetycki jest przypominaniem sobie dziecięcego sposobu poznawania świata i – w konsekwencji – jest zbliżony do działań dziecięcych – poeta szuka takiego kojarzenia i nazywania, jakie dziecko ma zupełnie naturalnie. Kojarzenie to pozbawione jest relacji przyczyny i skutku, a nawet podobieństwa. Jego cel stanowi – tak jak w przypadku psychiki dziecięcej – zagarnięcie „całego świata”, czyli stworzenie go w języku i działaniu. Przestrzeń, w jakiej porusza się dziecko, jest „całym światem”, nieodróżnianym na część i całość, a prawo nią rządzące sprowadza się do warunku: „wszystko albo nic”. Psychika dziecięca nie uznaje kompromisów, na które poeta również nie idzie. Nie mówi się „tylko trochę”, nawet jeśli wypowiedziane „wszystko” okazuje się niedoskonałe.

Rytuał

Sama Miłobędzka o scenariuszu *Ojczyzny* powiedziała:

Zasada ta [zabawa klockami] służyła pokazaniu procesu złożoności (psychicznej, fizycznej), a więc rozwoju państwa, społeczeństwa; rozwoju człowieka od dzieciństwa do dojrzałości, od samotności do rodziny, od rodziny do narodu; od zabawy dziecięcej czy lepianki po współczesny zespół gmachów mieszanych¹⁵.

Ten odautorski komentarz, skrótowne ujęcie „głównej myśli tekstu”, można połączyć z Turnerowską koncepcją gatunków performatywnych, czyli takich widowisk, które pokazują kulturę w działaniu, zbiorową świadomość oraz dramaty społeczne, z którymi musi ona sobie radzić. „Bez względu na to, czy autorem scenariusza jest konkretny dramaturg, czy sama «tradycja», scenariusz ten zazwyczaj stanowi komentarz dotyczący relacji społecznych, wartości kulturowych czy kwestii moralnych”¹⁶. Dramat pokazywany na scenie przez Miłobędzką wiąże się z odgrywaniem podstawowych mechanizmów ludzkiej świadomości. Dramat ten jest jednocześnie zabawą i rytuałem, tak jak to bywa w zabawach dzieci. Rytuał oznacza tu z jednej strony wytwarzanie sakralizowanej, bo kosmogonicznej przestrzeni, z drugiej – podejmowane w tej przestrzeni działania. Kosmogonia dziecięca

¹⁴ 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 wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa 2009, s. 52.

¹⁵ E. Serafinowska, *Gra i zabawa w sztukach Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos*, s. 548.

¹⁶ V. Turner, *Liminalność i gatunki performatywne*, s. 53.

oznacza wytwarzanie własnego, indywidualnego świata¹⁷, stwarzanie przestrzeni i bytów działających w nim. Jest to też mechanizm scenicznych tekstów poetki.

Można więc powiedzieć tak: cały świat jest dla dziecka tą rzeczywistością, w której nie same rzeczy i zdarzenia, ale odkrywane w nich i nadawane im przez dziecko znaczenia mają pierwszorzędną wagę. A teatr i obrzęd w swej autonomiczności są najbardziej podobne do zabawy dziecka¹⁸.

Scenariuszem, w którego strukturę wpisane zostały językowe zachowania rytualne, jest *Serdeczny stary człowiek* – tekst skonstruowany jako nakładające się na siebie monologi sześcioro aktorów. Nie wiadomo jednak, gdyż nie wskazują tego didaskalia, w jaki sposób monologi te rozdzielają się i przenikają. Wiadomo tylko, że mamy do czynienia z:

Grą na SZEŚĆ OSÓB i wielką POSTAĆ CZŁOWIEKA. Aktorzy ubrani jak najskromniej, gra toczy się powoli, niezbyt składnie. Zasada wygłaszania kwestii polega przede wszystkim na kontakcie aktora z samym sobą, na monologowaniu¹⁹.

Można by tu posłużyć się formułą „dialogu pozornego”, którą Miłobędzka wprowadza, analizując teatr Jana Dormana:

Pozorność tego dialogu wynika najoczywiej z faktu, że pytania zadaje się nie dlatego, żeby usłyszeć odpowiedź nieznaną pytającemu, ale właśnie znaną, i co więcej, ta znajomość odpowiedzi nie pochodzi z uzgodnienia żadnych racji między pytającym a pytanim, tylko ze wspólnie znanej formuły. W ten sposób zbudowane są najstarsze teksty kosmogoniczne [...]. Za każdym razem idzie tu więc o możliwość zapamiętania pewnej całości tekstu i jego kolejności (czy nie stąd wzięło się tyle cyfr w wyliczankach dziecięcych?)²⁰.

W scenariuszu tym nie ma ani wyraźnego początku („Widzowie wchodzą, kiedy aktorzy zajęci są grą «w człowieka», kwestie już padają [...]”²¹), ani wyraźnego końca (w zakończeniu powtarza się dziecinna rymowanka o Fafule wraz z uwagą: „itd. «w kółko»; następne powtórzenia są inscenizowane [...]; aktorzy nie przerywając swojej gry, wychodzą; [...]”²²). Monologi zaś do-

¹⁷ P. Pławuszewski, *O trudnej sztuce tłumaczenia świata*, w: *Wielogłos*, s. 571–575.

¹⁸ K. Miłobędzka, *Zabawa i teatr*, s. 72.

¹⁹ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 99.

²⁰ K. Miłobędzka, *Zabawa i teatr*, s. 86.

²¹ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 99.

²² Tamże.

tyczą człowieka jako bytu biologicznego (nazywanie kolejnych organów), jego rozwoju (poród, dorastanie), nauki bycia w świecie (raczkowanie, uczenie się mowy), budowania więzi (tu dosłownie oddanych jako związanie sznurem).

Człowiek-postać sceniczna, o którym mowa, czyli „każdy” i „wszyscy”, to rysunek bądź makieta: „z ziemi podnosi się Człowiek – ogromny, z chrzęstem, skrzypieniem; jest to emblemat człowieka, makieta człowieka, uniesiony rysunek z dziecięcej gry, płaski i bez twarzy”²³. Ten ludzki emblemat staje się centrum, wokół którego toczy się gra. Widzowie zostają zagarnięci przez teatralną i rytualną przestrzeń:

a to kto?
oni
oni?
boję się
czego, to przecież dzieci, dopiero co ich nie było
śpią
tak sobie tu siedzicie i śpicie
patrzą
siedzicie i patrzycie, mądrała przy mądrali
a nogi macie bose czy w butach?²⁴

A chociaż uczestniczą w teatralnym rytuale, to jednak nie w pełni biorą w nim udział. W didaskaliach znajduje się adnotacja o tym, że wszystko prowadzone jest tak, by nie wywoływać reakcji publiczności. Widz znajduje zatem swoje miejsce, lecz jego działania są ograniczone, tak by rytuał mógł się odegrać do umownego końca.

Gra „w człowieka” rządzi się specyficznym rytmem powtórzeń i zatrzymań. Te ostatnie to zabawowa „skucha” – słowo bodaj najczęściej w tym tekście powracające. Najczęściej też powtarzają się w tekście zaimki, pełniąc funkcję niejako uprzestrzenniania płaskiej makiety. Człowiek Miłobędzkiej to człowiek wielowymiarowy i wielogłosowy. Wszystkie monologi składają się przecież na „zdialogizowany” portret tego „starego człowieka” – zawsze tego samego, bo przechodzącego te same fazy rozwojowe, ale i zawsze innego, bo przecież różnicującego się poprzez percepcję, sposób mówienia i myślenia. Wielowymiarowość, wielość w jedność językowo została oddana w wyliczeniu:

²³ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 101.

²⁴ Tamże, s. 102.

ja ty on my wy oni, ja ty on my wy oni
 ja go nie chwyć, ty go dogonisz
 ja ty on my wy oni, ja ty on my wy oni
 jak go nie chwyć,
 ty go dogonisz itd.²⁵

Ta „zaimkowość” to cecha charakterystyczna pisarstwa Miłobędzkiej²⁶. Nie-
 możność skonstruowania (auto)portretu człowieka, który się wymyka, pro-
 wadzi do wciąż ponawianego procesu „doganiania” i „chwytania” – nazy-
 wania, opisywania, definiowania. Miłobędzka mówi o tym, posługując się
 kolokwializmem: „w kółko”, który jest też elementem języka i działania dzie-
 cięcego. A zatem „w kółko” patrzymy, robimy, mówimy:

chodzimy tak w kółko
 w kółko nam ucieka
 nim się czego doszukamy
 nogi płaczą się, ustają...²⁷

Ruch kolisty, wciąż odradzające się pytania i odpowiedzi (charakterystyczne
 dla wszystkich scenariuszy Miłobędzkiej) to specyficzny rytm rytuału, w któ-
 rym początek i koniec to tylko umowne zatrzymania. Rytuał pokazany w ję-
 zyku i na scenie w *Serdecznym starym człowieku* kulminuje we fragmencie,
 w którym wykorzystane zostały rytualne wyzwiska, kierowane zarówno do
 Człowieka, jak i widzów. Jest to zjawisko charakterystyczne zarówno dla za-
 bawy dziecięcej, jak i świątecznych widowisk kulturowych, np. karnawałów.
 Oto próbka:

sknera nienazarty
 nienazarty
 schowa, zaśmierdzi mu się, a nie da
 [...]
 ty słoneczko wystrugane
 fafuło
 śmieciu, pokrako obciążnięta workiem
 [...]²⁸

²⁵ Tamże, s. 103.

²⁶ Miłobędzka uprzywilejowuje wszelkie „małe” części mowy, zwłaszcza przyimki [zob. A. Kałuża, *Więcej matki*, w: *Wielogłos*, s. 236]. A. Kałuża pisze: „Radykalizacją tej strategii jest tekst – sprawozdanie z czasu ciąży, gdy poetka chce przekazać doświadczenie, które nie mieści się w języku: «opowiem//z od, z do, z ode, z ku, z w, z zz, z za, z zza, z spoza, z po [...]»”. Sięga więc po przyimki i z nich komponuje wiersz” [tamże].

²⁷ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 110.

²⁸ K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak*, s. 112.

Obrzucanie się wyzwiskami to uruchamianie potencjału językowego nazywania, opisywania świata, to także wchodzenie w familiarny kontakt z osobą obrażaną. To także zabieg – określiłabym go – zwielokrotnienia tego potencjału, wyolbrzymienia, które już nie niesie ze sobą znaczenia. Wręcz przeciwnie: rytualne wyzwisko nie obraża, bo nie taka jest jego funkcja. Może zadziwiać czy śmieszyć, ale głównie pełni funkcję fatyczną, wytwarzając wspólnotę działającą poprzez uczestnictwo w zabawie-rytuale.

Rytualizacja w tekstach Miłobędzkiej wiąże się również z konstruowaniem przestrzeni odmiennie niż ta codzienna, chociaż elementy tej drugiej są tu nie do przecenienia. A zatem: klocki, maski zwierząt, walizka, najprostsze instrumenty – oto przedmioty, które pracują w tej przestrzeni. Miłobędzka pisze:

Dziecko, poeta, twórca ludowy, człowiek pierwotny czy na przykład starożytni Grecy obdarzają „życiem” przedmioty martwe, zjawiska natury, powołują nieistniejące w rzeczywistości istnienia nie dlatego, żeby zaludnić nimi wszechświat, ale dlatego, że tylko w ten sposób mogą (potrafią, umieją) poznawać świat, wyrażać o nim swoje myśli, swoje uczucia czy przeczucia wobec świata. W ten sposób odnajdują w nim własne miejsce, określają swoje istnienie wobec innych istnień²⁹.

Obdarzanie życiem przedmiotów martwych jest zatem podstawowym mechanizmem kosmogonicznym – dzięki takiemu działaniu można określić swoje położenie w świecie oraz zdobyć „narzędzie” pozwalające ten świat zrozumieć.

To, co charakterystyczne dla „dziecka, człowieka pierwotnego i starożytnego Greka”, dotyczy także konstruowania sceny teatralnej. Przestrzeń widowiska, zabawy, teatru nie jest całkowicie oddzielana od przestrzeni codziennej. Oba typy przenikają się, a podziały, choć obowiązujące, są umowne. Scena, na której odgrywano tragedię, wznosiła się naprzeciwko wejścia do świątyni i ołtarza, a jednocześnie była ustawiona tak, by posąg Dionizosa spoglądał właśnie na nią, a nie na ofiarny ołtarz³⁰. W rytuałach syngaleskich, opisywanych przez Kapferera, „Fizyczna przestrzeń obrzędu – rozmieszczenie rytualnych obiektów i struktur – to zarazem przestrzeń widowiska”³¹, które toczy się w obrębie domu osoby poddawanej rytuałowi. To w końcu

²⁹ K. Miłobędzka, *Zabawa i teatr*, s. 82.

³⁰ D. Wiles, *Przestrzeń święta*, w: tenże, *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, red. nauk. wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa 2012, s. 45.

³¹ B. Kapferer, *Proces rytualny i problem refleksywności w egzorcyzmach syngaleskich*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl*, s. 280.

dziecięce zabawy, w których znana przestrzeń pokoju staje się przestrzenią nieznaną bądź sceną, na której odgrywa się przedstawienie – jego autorem, aktorem, reżyserem i widzem jest dziecko. Czyż nie jest to zwielokrotniony „serdeczny stary człowiek”³²?

Podsumowanie

Symboliczne zabawy dzieci są dla Miłobędzkiej podstawowym mechanizmem działania ludzkiej świadomości. Mechanizmem niezbędnym i twórczym. Mówi ona wprost o tym, że podtrzymywanie tego typu zabaw ma niezwykle istotny cel: stworzenie społeczeństwa ludzi wolnych. Dziecko i poeta na różne sposoby (bo jedno w sposób pozaświadomy, drugi – w pełni świadomie) organizują relacje przestrzenne, wykorzystując znane w funkcji nieznanego, zastępując jedno drugim, używając tego, co najbliższe (przedmioty codziennego użytku), by wyrazić to, co dalekie i obce.

W teatrze Miłobędzkiej procesy te pokazywane są na umownych i – wydawałoby się – niezagospodarowanych scenach w sztukach-scenariuszach będących niejednokrotnie kalkami „mowy dziecięcej”: nieskładnej, opartej na rytmie powtórzeń, bez wyraźnego początku i końca. Język ten, będący bohaterem tekstów i przedstawień, ma moc wytwarzania przestrzeni, np. poprzez zabiegi echolaliczne, służy jej omawianiu i rytualizacji. W przestrzeni tej rozgrywa się wciąż ponawiany dramat ludzkości, który przypomina zabawę i który będąc nią, jest jednocześnie wytwarzaniem czegoś innego, czegoś, co zwykliśmy traktować jako sprawę poważną. Cytując Andrzeja Falkiewicza, Miłobędzka powiedziała: „samodzielną pracę ludzi nazywamy historią. Samodzielną pracę dziecka nazwaliśmy zabawą”³³.

Teatr Krystyny Miłobędzkiej to laboratorium, w którym analizuje się procesy zachodzące w ludzkiej świadomości, od momentu jej budzenia się po fazy dojrzałe. Praca symbolu – praca dziecka – praca poety. Miłobędzka przypomina, skąd bierze się poezja (rozumiana tu jako zabawa, poznanie, konstruowanie) i jakie miejsce w kształtowaniu tożsamości człowieka zajmuje.

³² W podobnym duchu pisała Miłobędzka o Odmieńcu, bohaterze spektakli Jana Dormana: „ten, który jest jednocześnie dzieckiem, autorem własnej zabawy i dorosłym autorem własnego dzieła teatralnego. Inaczej: który jest w spektaklu w sytuacji i dziecka, i artysty. To on jednoczy cały spektakl-zabawę, w którym sam powstaje: jest jego przyczyną i skutkiem, podmiotem i przedmiotem” [cyt. za: P. Pawłuszewski, *O trudnej sztuce tłumaczenia świata*, s. 574].

³³ Cyt. Za: E. Serafinowska, *Gra i zabawa w sztukach Krystyny Miłobędzkiej*, s. 542.

Bibliografia

- Białoszewski Miron, *Imiesłów*, w: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 2: *Teatr Osobny*, Warszawa: PIW, 1988, s. 147–150.
- Borowiec Jarosław, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław: Biuro Literackie, 2009.
- Huizinga Johan, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirp-sza, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2007.
- Kałuża Anna, *Więcej matki*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 236–241.
- Kapferer Bruce, *Proces rytualny i problem refleksywności w egzorcyzmach syngaleskich*, w: *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, posłowie do wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 273–313.
- Karasińska Marta, *Gry teatralne Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 561–569.
- Miłobędzka Krystyna, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław: Biuro Literackie, 2012.
- Miłobędzka Krystyna, *W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław: Biuro Literackie, 2008.
- Pławuszewski Piotr, *O trudnej sztuce tłumaczenia świata*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 571–575.
- Serafinowska Ewa, *Gra i zabawa w sztukach Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, wybór, oprac. i red. J. Borowiec, Wrocław: Biuro Literackie, 2012, s. 541–552.
- 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 wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, s. 39–74.
- Wiles David, *Przestrzeń święta*, w: D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, przeł. Ł. Zaremba, red. nauk. wydania polskiego W. Dudzik, Warszawa: PWN, 2012, s. 36–90.

Krystyna Miłobędzka's Poetic Playground. Around *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*

Summary

The article is devoted to Krystyna Miłobędzka's texts for children's theatre. Demonstrating the kinship between the characteristic ways of

thinking of poet and child, the author analyses how space is created – the space for both child’s play and poetic ritual. Highlighted in the work is the idea of how things are done through the use of clichés, child’s words and rhymes in poetic language. The main character of Miłobędzka’s scripts is language – its potential and power for creation.

Keywords: theatrical script, play, poetical ritual, space, Krystyna Miłobędzka