

MALARSTWO I MUZYKA JAKO ELEMENTY TOŻSAMOŚCI W LIRYCE ANNY FRAJLICH

Anna Frajllich należy do poetek dobrze znanych emigracji, uznanych i coraz częściej czytanych w Polsce. Jej twórczość naznaczona jest przez poczucie obcości, odczuwanej ze zmienną intensywnością w różnych etapach życia, afirmację istnienia oraz silne związki z kulturą. Te z pozoru wykluczające się emocje i wynikające z nich postawy w twórczości autorki *Indian summer* współwystępują, a ich paradoksalne sąsiedztwo stanowi istotny rys tej poezji. Liryka Frajllich wydaje się warta przybliżenia. Wśród jej walorów jest subtelność skojarzeń, erudycja, głęboka ludzka wrażliwość, nieobecność naiwnej tkliwości, o którą w twórczości artysty emigranta nietrudno. Dostrzegano w niej nowoczesność formy (Jan Zieliński)¹, nawiązania do poetyckich konwencji lat 60.², różnorodność form poetyckich³ i bogactwo nawiązań do literatury⁴ i malarstwa⁵, taktowne, jak to określił Piotr Śliwiński, odnoszenie się do własnych przeżyć – „Żadnego epatowania rozpaczą, prze-

¹ J. Zieliński, *Kobieta z perłą. O poezji Anny Frajllich*, www.culture.pl/baza-literatura-pelna-tresc/-/eo_event, s. 2 (dostęp: 11.11.2011).

² Maciej Broński łączy poetykę jej wierszy z wzorcem różewiczowsko-herbertowskim. M. Broński, *Płynność świata*, „Kultura” 1994, nr 3, s. 151.

³ E. Dunaj, *Znów zaczynasz wierzyć*, „Akcent” 2000, nr 3, s. 156.

⁴ P. Łuszczkiewicz, *Pani Dalloway*, „Nowe Książki” 2001, nr 10, s. 39.

⁵ R. Matuszewski, *Słowo-klucz wiatr*, „Rzeczpospolita” 2001 (1.08), <http://archiwum.rp.pl/drukuj/347313.html> (dostęp: 17.07.2012); J. Drzewucki, *Pomiędzy świtem a wiatrem*, „Rzeczpospolita” 2007 (3.03), <http://archiwum.rp.pl/drukuj/668655.html> (dostęp: 17.07.2012); J. Zieliński, dz. cyt., s. 1-2; W. Ligęza, *Lampa w oknie*, „Rzeczpospolita” 2000 (2.08), wyd. 2077, s. XI.

mawiania głosem puszczyka, popisywania się formalną inwencją⁶. Wśród zalet tej liryki wymieniano też prostotę języka, nasyconego idiomami i przysłowiami⁷, oraz głęboki humanizm autorki. Poezja Frajlich okazuje się także cenna z innego powodu. Stanowi literacki trop przeżywania bytu wplątanego w historię II połowy XX wieku, istnienia naznaczonego wygnaniem pomimo czasu pokoju oraz wytrwałym poszukiwaniem stabilizacji⁸. Trudno nie wspomnieć, chociaż czyniono to już wielokrotnie, biografii poetki. Jej losy, przez krytyków często uznawane za znaczące dla jej twórczości, stanowią przykład nie tylko biografii jednostki, ale też w sensie szerokim – istnienia ludzkiego, w węższym zaś – losu wpisanego w dziedzictwo narodu wybranego. Ta palimpsestowość życiorysu stale ujawnia się w jej liryce, i co najważniejsze, autorka jest jej świadoma, co sprawia, że nie zamyka się ona w kręgu indywidualnego doświadczenia istnienia, ale stale poza nie wykracza. Frajlich nie tylko intensywnie, czasem ekstatycznie, przeżywa świat, ale też potrafi się wobec emocji i wrażeń dystansować⁹, by w ten sposób nadać swym spostrzeżeniom wymiar uniwersalny, często też historiozoficzny.

Frajlich jest reprezentantką emigracji marcowej. Sama autorka, co warto przypomnieć, tłumaczy jednak, że słowo emigracja i wygnanie są niesłusznie używane synonimicznie – nie każdy bowiem emigrant jest wygnańcem¹⁰. Swoje doświadczenie sytuuje poetka więc w obrębie wygnania¹¹. Z Warszawy

⁶ P. Śliwiński, *Sztuka utrzymywania równowagi. O wierszach Anny Frajlich*, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 24, s. 14.

⁷ A. Szymańska, *Kobieto! Puchu marny!...*, „Arkusz” 2002, nr 2, s. 14.

⁸ Marta Karpińska akcentuje obecność w poezji Anny Frajlich dwóch, znamienych dla literatury emigracyjnej, sposobów mówienia o swym życiu: ewokacji zindywidualizowanego „ja” oraz dążenia do ujmowania losu indywidualnego w perspektywie parabolicznej. M. Karpińska, *Poety emigracyjnego zmagania z biografią (na przykładzie twórczości Anny Frajlich)*, „Akcent” 2005, nr 3, s. 78.

⁹ Zob. P. Śliwiński, dz. cyt., s. 8. W. Ligęza, *Lampa w oknie*, s. XI.

¹⁰ Por. K. Szcześniak, *Wybrałam Amerykę. Dwa światy połączone poezją*, <http://www.dziennik.com/publicystyka/artukul/wybrałam-a...> (dostęp: 12.04.2012). A. Frajlich, *Listy do domu*, [w:] F. Bromberg, A. Frajlich, W. Zając, *Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork*, Warszawa 2008, s. 6. Należy jednak pamiętać, że wygnanie rozumiane jest na wiele sposobów. Por. J. Święch, *Wygnanie. Prolegomena do tematu*, [w:] *Narracja i tożsamość II. Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki i R. Nycz, Warszawa 2004, s. 110-125; J. Kryszak, *Wokół podstawowych faktów i pojęć*, [w:] tegoż, *Literatura złej chwili dziejowej*, Warszawa 1995, s. 41-63.

¹¹ Status wygnańca, zdaniem Edwarda W. Saida, należy odróżnić od statusu uchodźca, ekspatrianta i emigranta. Wywodzi on uchodźstwo z banicji, implikującej poczucie obcości. Zob. E.W. Said, *Mysli o wygnaniu*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9-10, s. 49-50.

Frajlich wyjechała wraz z mężem, synem i siostrą w listopadzie 1969 roku, gdy nasilały się wobec Żydów nagonki i stopniowo ubywało znajomych¹². Zadecydowały o emigracji również osobiste doświadczenia – poetka wielokrotnie wspominała o emocjach, jakie wywołał napis na jej drzwiach – „Tu mieszka hołota. Żydzi”¹³. Wspomnienia pierwszych wrażeń emigracji – podróży do USA przez Wiedeń i Rzym – odsłania korespondencja do rodziców (*Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork*). Najbogatszym jednak źródłem wiedzy o nich jest poezja, w której są one rejestrowane i przetwarzane.

Nas interesować będzie jeden zaledwie jej aspekt – obecność nawiązań do sztuki. Nie chodzi jednak tylko o ich stwierdzenie, ale określenie funkcji w odniesieniu do pamięci – zawsze kluczowej w doświadczeniu emigracji¹⁴. Pamięć stanowi więc bagaż bezcenny, bo warunkujący tożsamość i poczucie ciągłości, ale jednocześnie jest brzemieniem, bolesną raną, często uniemożliwiającą zakorzenienie w nowej rzeczywistości¹⁵. W jej strukturze ważne miejsce zajmuje przestrzeń – rodzimy krajobraz i miasto, stanowiące tło strzępów wrażeń, dawnych przeżyć¹⁶. Pamięć może więc wspierać i niszczyć¹⁷. Jej badanie bywa współcześnie przedmiotem zainteresowania filozofii¹⁸, antropologii sytuującej ją w obrębie kategorii doświadczenia¹⁹ i figur zapomnienia²⁰.

Trzecie ujęcie okazuje się szczególnie przydatne w przedstawieniu roli pamięci autobiograficznej i kulturowej oraz zależności pomiędzy nimi. Marc

¹² E. Sawicka, *Nie wyzbyłam się Europy*, „Rzeczpospolita” 1995 (1.06), wyd. 494, s. XI.

¹³ F. Bromberg, A. Frajlich, W. Zając, dz. cyt., s. 6.

¹⁴ Pamięć wykazuje, jak zauważa Józef Olejniczak, powołując się na ustalenia Gastona Bachelarda, związek z materią i zmysłowym jej doznawaniem. Por. J. Olejniczak, *Figury wygnania – sylwetki pisarzy*, [w:] tegoż, *Emigracje. Szkice – studia – sylwetki*, Katowice 1999, s. 14.

¹⁵ Warta przywołania jest pitagorejska zasada, przypomniana przez Czesława Miłosza – „Kiedy wyjedziesz z rodzinnego kraju, nie oglądaj się, Erynie za tobą”. Cz. Miłosz, *O wygnaniu*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 180. Por. też: W. Ligęza, *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*, Kraków 1998, s. 9-10.

¹⁶ Ostatniemu z zagadnień poświęcona jest w całości praca Wojciecha Ligęzy pt. *Jerozolima i Babilon...*

¹⁷ Według św. Augustyna, pamięć stanowi „ogromny gmach”, którego penetrowanie nie należy do łatwych. Jego zdaniem, pamięć pomniejsza i powiększa gromadzone dobra, ułatwia i utrudnia do nich dostęp. Zob. Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. M. Bohusz Szyszko, Warszawa 2008, s. 346-352, 363-372.

¹⁸ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2000.

¹⁹ M. Jay, *Pieśń doświadczenia. Nowoczesne amerykańskie i europejskie wariacje na uniwersalny temat*, tłum. A. Rejniak-Majewska, Kraków 2008.

²⁰ M. Augé, *Formy zapomnienia*, tłum. A. Turczyn, wstęp J. Mikułowski Pomorski, Kraków 2009.

Augé wskazuje na symboliczne formy rytuałów²¹, które w kulturze współczesnej uobecniają się również w sztuce pośredniczącej pomiędzy twórcą a światem. W liryce Frajlich relacja pomiędzy wspomnianymi rodzajami pamięci rysuje się wyraźnie i stanowi świadectwo zakorzeniania się w nowym miejscu i kulturze²².

Augé uznaje, że zapomnienie, jako kontradycja pamięci, w decydujący sposób wpływa na istnienie²³. „Nasze życie praktyczne, nasze życie codzienne, jednostkowe i we wspólnocie, prywatne i publiczne, organizuje się dzięki formom zapominania” – zauważa badacz²⁴. Wśród nich wyróżnia trzy formy określane jako figury zapomnienia: figurę powrotu, zawieszenia i rozpoczęcia. Pierwsza z nich polega na dążeniu do odzyskania przeszłości przez zapomnienie teraźniejszości²⁵, druga wyraża pragnienie zakotwiczenia się w teraźniejszości przez czasowe unieważnienie przeszłości i przyszłości²⁶, trzecia natomiast stanowi świadectwo podjęcia próby nowego życia – „narodzenia” przez ukierunkowanie się na przyszłość możliwe jedynie, gdy zapomnimy przeszłość²⁷.

W liryce Frajlich można zauważyć interesującą zależność. Doświadczenie wygnania-emigracji okazuje się pewnym paradoksem. Jego początkowy etap, najslabiej obecny w poezji, za to wyraźnie obecny w korespondencji, cechuje sprzeczność – konieczność opuszczenia domu otwiera dostęp do obszarów wcześniej niedostępnych. Pobyt w Rzymie (siedmiomiesięczny) umożliwił bezpośredni kontakt z kulturą włoską – od antyku (Pompeje) po współczesność²⁸. Doświadczenie poetki stanowi zatem kontaminację dwóch wzorców osobowych, jakie Zygmunt Bauman dostrzega w ponowoczesności: włóczęgi i turysty²⁹. Pierwszy z wymienionych do wędrowki zostaje zmuszony, a wolność kojarzy z posiadaniem domu, przebywaniem w nim, zatem jest ona dla

²¹ Tamże, s. 59-81.

²² Podobną rolę odgrywa pamięć w jej prozie. Zob. M. Cuber, *Zawroty wspomnień w prozie Anny Frajlich*, [w:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 259-269.

²³ M. Augé, dz. cyt., s. 21-33.

²⁴ Tamże, s. 33.

²⁵ Tamże, s. 60.

²⁶ Tamże, s. 61.

²⁷ Tamże, s. 61-62.

²⁸ Trudno w podobnej sytuacji życiowej o entuzjazm, pomimo że pojawia się możliwość spełnienia jednego z marzeń. Poetka w jednym z listów do rodziców notuje: „Zwiedzamy niewiele. Po prostu nie mamy zapału jeszcze”. F. Bromberg, A. Frajlich, W. Zajac, dz. cyt., s. 33.

²⁹ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 142-153.

niego równoznaczna z ograniczeniem przemieszczania się. Włóczęga traci wolność wraz z utratą miejsca i, jak dodaje Bauman, „węduje, bo nie ma innego wyboru”³⁰. Drugi z wymienionych przez badacza wzorców – turysta – przemieszcza się z własnej woli, realizuje niespełnione tęsknoty, a miejsce zmienia, gdy pragnienie wrażeń zostaje zaspokojone. Turysta wszędzie jest u siebie, włóczęga zawsze zaś pozostaje obcy. Frajlích, będąc jednocześnie turystką i włóczęgą, zmaga się z pamięcią i poszukuje tożsamości. W jej liryce pomostem pomiędzy kiedyś i tam a teraz i tu staje się sztuka. Tym samym można ją uznać za „trzecią wartość”, rozumianą przez Danutę Mostwin, powołującą się na ustalenia Jana Łukasiewicza³¹, jako „formę pośredniczącą pomiędzy identyfikacją z krajem pochodzenia a identyfikacją z krajem osiedlenia”³² stanowiącą rezultat procesu twórczego³³. Prześledzenie tego procesu ułatwiają przywołane wcześniej ustalenia Augégo – figury zapomnienia.

Pierwsza z nich – *figura powrotu* – w zasadzie nie uobecnia się w liryce poetki. Przeszłość dla marcowego wygnańca nie jest możliwa do odzyskania. Wyjazd z biletem w jedną stronę, wyzbycie się dotychczasowego domu, nie dają szansy na odwrót, odbierają też jej sens. Przeszłość, nie tak dawna, przybiera postać rany – smutku, żalu, poczucia krzywdy, tęsknoty za bliskimi, którzy pozostali oraz utraconymi miejscami. Dla artystki dzielającej przekonanie Rilkego głoszącego, że twórczość wyrasta z cierpienia³⁴, okazały się one ważnym impulsem pisarskim. Intensywność bólu, zwłaszcza odczuwanej niesprawiedliwości i pamięć o podłości sprawiają, że przeszłość jeszcze nie zasługuje na wskrzeszenie, a terażniejszość nie może ulec wyparciu, ponieważ jest niepewna, zatem stale wymaga uwagi. Jeśli przyjrzymy się poezji powstałej podczas pobytu w Rzymie i skonfrontujemy ją z korespondencją, to okaże się, że przeszłość jest nadal bliska, choć cierpienie sporadycznie sygnalizowane jest w listach (tęsknota), w liryce zaś – opublikowanej dopiero w 1976 roku w Londynie (tom *Aby wiatr namalować*) – odnajdujemy nieliczne, ale znaczące ślady zapisu tego, co w nowej rzeczywistości interesujące. O ile bowiem korespondencja zawiera bogate w szczególności relacje z życia codziennego (wyposażenie mieszkania, jedzenie,

³⁰ Tamże, s. 149.

³¹ D. Mostwin, *Trzecia wartość. Formowanie się nowej tożsamości polskiego emigranta w Ameryce*, [w:] tejeże, *Trzecia wartość. Formowanie się nowej tożsamości polskiego emigranta w Ameryce*, Lublin 1985, s. 19.

³² Tamże, s. 15.

³³ Tamże, s. 21.

³⁴ Frajlích w jednym z wywiadów stwierdza: „Rilke powiedział, że do tego, żeby tworzyć, trzeba mieć w sobie ranę. Dla mnie tą raną była emigracja, wygnanie z Polski”. K. Szcześniak, dz. cyt.

zakupy, etc., czasem wzmianki o wycieczkach)³⁵, o tyle zaznacza się stopniowo w poezji późniejszej intensyfikująca się skłonność do łączenia osobistych przeżyć z kulturą. Z listów z Rzymu dowiadujemy się o zwiedzaniu starożytnych fragmentów miasta, Muzeum Etrusków, Colosseum, bazyliki św. Piotra, Villi Borghese, Panteonu, fontanny di Trevi, placu Hiszpańskiego, Forum Romanum, Kapitolu, wycieczce do Florencji i Pizy³⁶. Wszystkie wspomniane są zdawkowo, niekiedy ze wzmianką o braku nastroju do zwiedzania. Z tego, jak się później okazało, bogactwa wrażeń do poezji przenika niewiele, a wszystkie utwory łączy zaduma, nie zaś zachwyt nad niezwykłością spuścizny europejskiej kultury. W wierszu *Pompeja* (1970) obraz zatrzymanej w czasie odległej przeszłości kieruje myśli poetki ku przyszłości – pyta „Kto nas odgrzebie, / z jakiej lawy?”³⁷, by zastanowić się, czy zauważony zostanie ból. Użycie liczby mnogiej wskazywać może zarówno na poetkę oraz jej bliskich, jak i na marcowych wygnańców. W *Santa Maria Ausiliatrice* (Awn, 16), wierszu nawiązującym do kościoła usytuowanego nieopodal pierwszego rzymskiego mieszkania, Matka Boża Wspomożycielka staje się adresatką prośby o łzy, cień i przeżycie tego, czego nie można pojąć. Poetka nie zajmuje się jednak ani jej wizerunkiem, ani architekturą świątyni (1936), lecz poszukiwaniem spokoju, ukojenia w cierpieniu. Trzeci z liryków zaś – *Z Florencji* (Awn, 17) – opiera się na aluzji do miłosnych cierpień Dantego. W obraz Ponte Vecchio wprojektowana zostaje postać wielkiego twórcy, któremu zdaje się widzieć utraconą Beatrycze. Frajlích jednak także i tu nie skupia uwagi na historii Dantego, lecz czyni ją niejako pretekstem do wyrażenia własnej tęsknoty.

Trzy liryki stanowiące pokłosie rzymskiego etapu wędrówki uznać należy za świadectwo trudnych doświadczeń poetki. Pokazują bowiem, jak to, co w teraźniejszości mogło być źródłem intensywnego przeżywania kultury,

³⁵ W korespondencji nie odnajdujemy wielu refleksji na temat emocji. Do nielicznych należy wzmianka w liście pisanym do rodziców z Rzymu, w którym bogaty w szczególności opis życia codziennego poprzedza wyznanie: „O innych sprawach trudno pisać. Nastroje są bardzo różne i najczęściej nieciekawe. [...] Najgorzej jest myśleć, ale ponieważ trzeba żyć, czy się chce, czy nie, to na myślenie zostaje niewiele czasu”. F. Bromberg, A. Frajlích, W. Zając, dz. cyt., s. 21.

³⁶ Tamże, s. 22, 26, 35, 42, 49, 57, 58, 63, 66, 71, 79, 85, 87, 95, 101, 122.

³⁷ A. Frajlích, *Pompeja*, [w:] tejsze, *Aby wiatr namalować*, Londyn 1976, s. 14. Dalej, odwołując się do liryków z tego tomu, używam dla oznaczenia go skrótu Awn i wraz z numerem strony sytuuję przy odwołaniu do nich. Pozostałe tomy oznaczam skrótami: *Tylko ziemia*, Londyn 1979 – Tz; *Indian summer*, Albany N.Y. 1982 – Is; *Który las*, Londyn 1986 – Kl; *Ogrodem i ogrodeniem*, Warszawa 1993 – Oo; *W słońcu listopada*, Kraków 2000 – Wsl; *Znów szuka mnie wiatr*, Warszawa 2001 – Zsw; *Łodzią jest i jest przystanią*, Szczecin-Bezzecze 2013 – Łjijp.

co dla wielu innych twórców było niezwykle inspirujące i mocno zaznaczyło się w ich twórczości, dla wygnańca staje się jedynie punktem odniesienia do własnych przeżyć. Wobec tych emocji, żywych i bolesnych, Frajllich próbuje zdystansować się przez włączenie ich w szerszy, historiozoficzny kontekst. Tak więc ani poezja Frajllich, ani też jej korespondencja nie uobecniają *figury powrotu*.

Inaczej się dzieje z drugą wyróżnioną przez Augégo figurą – *zawieszenia*. Nie odnajdziemy jej wyraźnych śladów w poezji, za to korespondencja z początkowego okresu pobytu w Nowym Jorku zdradza jej obecność. Skupienie na codzienności sprawia, że tak bolesna przeszłość, jak i niepewna przyszłość podlegają unieważnieniu:

Zapominam dokładnie
zapominam sumiennie
 mój krajobraz ojczysty
 mój krajobraz codzienny
zapominam kosmate
zapominam kłębiaste
 chmury na jakimś niebie
 chmury nad jakimś miastem
zapominam je ciągle
 – twarze w mrok zagarnięte
 za oknami pociągu.

Awn, 28

Czas terażniejszy jednak wskazuje, że rozliczenie z przeszłością jeszcze nie nastąpiło i jest trudne, skoro poetka wspomina o sumiennym zapominaniu – zatem świadomym, celowym działaniu, przypominającym żmudne ćwiczenie zmierzające do oczyszczenia pamięci i zakotwiczenia w nowej rzeczywistości. Sama poetka o wierszu tym mówiła: „Otóż *Aklimatyzacja* jest wierszem o konieczności zapominania i niemożności zapomnienia”³⁸.

Nas najbardziej interesować będzie trzecia figura – *rozpoczęcia*. Augé, jak pamiętamy, uznaje ją za wyraz podjęcia próby nowego życia, czego warunkiem jest, jego zdaniem, zapomnienie przeszłości. W liryce poetki figura ta obejmuje liryki pisane od roku 1970 – przybycia do Nowego Jorku po utwory zawarte w tomie *W słońcu listopada* z roku 2000. Jak widać, uobecnia się ona w znacznej części twórczości poetki, przez prawie 30 lat, ale przybiera nieco inną

³⁸ Anna Frajllich o sobie i swoich wierszach, „Kontury” 2002, nr 12, s. 22.

postać, niż opisuje francuski antropolog kultury. O ile bowiem w ustaleniach Augégo rozpoczęcie nowego życia możliwe jest dzięki zerwaniu z przeszłością, o tyle w przypadku poetki, a może nawet szerzej – poetów emigrantów, przebiega inaczej. Zerwanie z przeszłością nie jest aktem jednorazowym, lecz procesem znacząco rozciągniętym w czasie. W liryce Frajlich można wskazać cezury – za początek uznać można wiersz *Jesienna kołysanka* (1971, Awn, 29) dedykowany synowi, zawierający znaczącą deklarację: „Śpij syneczku/ i podróżni pokochają swe bezdroża. Śpij”, za koniec dwa liryki z tomu *W słońcu listopada* (2000): *Ogrody i domy* oraz *Tu jestem* potwierdzające zakorzenienie w nowym życiu i zamknięcie starego. Poetka wyraźnie już oddziela teraz od kiedyś, ale redefinicja tożsamości nie jest procesem zakończonym, skoro kilkakrotnie, jak refren, powtarza słowa: „Pewnie więc tu jest mój dom”:

Pewnie więc tu jest mój dom
 bo gdzie jeszcze będę mogła
 tak bezkarnie zaglądać
 w dziuplę znajomych szpaków
 może i one widzą biały okrągły abażur
 a przecież lampa w oknie
 to najpewniejszy ze znaków.

Ogrody i domy, Wsł, 23

Dom i zamieszkiwanie wyraźnie rozumiane są przez nią w duchu Heideggerowskim jako tożsame z istnieniem³⁹. „Krąg światła domowej lampy rozprasza wątpliwości” – notuje, pisząc o tym tomie Wojciech Ligęza⁴⁰. W drugim z wierszy pt. *Tu jestem*, bezpośrednio wskazującym na inspirację myślą autora *Bycia i czasu*, Frajlich dokonuje aktu samookreślenia, mówiąc o zamieszkiwaniu: „zamieszkuję własne życie jak ślimak swoją przestrzeń” (Wsł, 25). Do liryków, uznanych przez Kazimierza Adamczyka za zwieńczające długotrwały proces kształtowania się jej tożsamości żydowskiej⁴¹, należy wiersz pt. *Pień* z tomu *Znów szuka mnie wiatr*. W powstałym w 1998 roku utworze pojawiają się ślady wskazujące na przekroczenie trudnego dla wygnańca progu – przekształcenie formowanego przez lata przeświadczenia o rozszczepieniu

³⁹ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, „Teksty” 1974, nr 6, s. 140.

⁴⁰ W. Ligęza, *Lampa w oknie*, s. XI.

⁴¹ K. Adamczyk, *Doświadczenia polsko-żydowskie w literaturze emigracyjnej (1939-1980)*, Kraków 2008, s. 163. Proces budowania tożsamości żydowskiej jest komponentem procesu redefiniowania tożsamości emigrantki. W przypadku Frajlich nie przebiegają one całkowicie jednocześnie – powrót do korzeni rozpoczyna się później niż aklimatyzacja w nowej kulturze.

życia w fakt, który zostaje zaakceptowany, choć nadal pozostaje bolesny. Słowa „pień/ na dwa istnienia/ bólem rozszczepiony” (Zsw, 5) odsłaniają smutną prawdę o kondycji wygnańca, którego los nigdy nie zostanie scalony.

W ciągu tych 30 lat w liryce poetki pojawiają się równocześnie ślady zmagania z przeszłością oraz tropy osvajania nowego miejsca. Jeśli przyjrzymy się im bliżej, to zauważamy, że jedne i drugie łączy natura – tęsknota za nią i jej afirmacja. Uruchamianie w pamięci polskich krajobrazów wywołuje cierpienie, ale zachwyt nad *indian summer* oraz amerykańskimi drzewami i ptakami przynosi spokój. Motywy typowe dla liryki emigracyjnej – podróż i sen – powracają wielokrotnie, ale od schyłku lat 70. (roku 1976-1979) w poezji tej coraz częściej odnajdujemy nawiązania do kultury. Wzrastająca ich frekwencja wskazuje, że mogą one stanowić próbę tworzenia własnego świata. Obok przeżyć osobistych łączą się one zarówno z terażniejszością, jak i przeszłością, z tym jednak zastrzeżeniem, że obejmują kulturę i w ten sposób nadają istnieniu pozory ciągłości.

Odwołania do kultury przybierają postać nawiązań do sztuki oraz aluzji do postaci z nią związanych. Poetka najwcześniej i zarazem najczęściej uwagę kieruje ku literaturze, co dość oczywiste, ale też ku malarstwu i architekturze w drugiej kolejności, w trzeciej dopiero ku muzyce – od lat 90. Przyglądając się obecności postaci związanych z kulturą, trudno nie zauważyć, że dominują wśród nich reprezentanci kultury europejskiej kojarzący się z jej historią (Napoleon) lub refleksją nad nią (Gibbon, Sołowjow) oraz z filozofią (Bergson)⁴².

W pierwszej kolejności przyjrzymy się nawiązaniom do malarstwa. Pojawiają się one w liryce Frajlich po 1979 roku, a więc w kilka lat po osiedleniu się w Nowym Jorku i są stale obecne w jej wierszach⁴³. Wrażliwość poetki ukierunkowana jest na malarstwo różnych epok. Dominują wśród przywoływanych twórców malarze tworzący w II połowie wieku XIX – Monet, Renoir, Merson oraz w wieku XX – Chagall, Braque, z późniejszych – O’Keeffe. Dawni mistrzowie pędzla rzadziej przykuwają uwagę Frajlich, ale ci, którzy pojawiają się w jej poezji, uznawani są za najwybitniejszych (Leonardo da Vinci i Rembrandt). Poetka, odwołując się do tej dziedziny sztuki, niekiedy tworzy ekfrazy, kiedy indziej zaś wykracza poza zawartość ikonograficzną obrazu, by przejść do szerszej refleksji. Wiersze stanowiące opis dzieła malarskiego trudno byłoby jednoznacznie uznać za przejaw poszukiwania trwałości w życiu nazna-

⁴² Zagadnienie to wyłączam z dalszych rozważań, ponieważ wymaga odrębnego, szerszego omówienia.

⁴³ Sama poetka wspomina, że na jej umiejętność patrzenia na malarstwo znacząco wpłynął przymusowy pobyt we Włoszech. Zob. *Wiersze pisze się w języku matki. Z Anną Frajlich rozmawia Paulina Małochleb*, „Nowe Książki” 2013, nr 9, s. 5.

czonym rozdwojeniem. Okazuje się jednak, że dla poetki obarczonej bolesnymi wspomnieniami, od których trudno się uwolnić, akceptacja teraźniejszości jest łatwiejsza dzięki obcowaniu ze sztuką. Frajlích bowiem, przyglądając się malarstwu, posługuje się dwoma sposobami wyznaczania mu szerszego znaczenia. Dzieje się tak zarówno wtedy, gdy odwołuje się do konkretnego obrazu, jak i wówczas, gdy uwagę skupia na stylu wybranego malarza. Pierwszy polega na deskrypcji i przejściu do refleksji, która często odnosi się do własnego losu, drugi zaś na takim usytuowaniu utworu w tomiku, że klamra, w obrębie której wiersze te się znajdują, podkreśla ich konsolacyjny charakter.

Wariant pierwszy – ekfrazja lub jej szkic wiodący do zadumy – można uznać za chwyt tradycyjny⁴⁴. W literaturze polskiej był on wielokrotnie wykorzystywany przez Miłosza, Szymborską, Grochowiaka czy Pollakównę. W poezji Frajlích ujawnia się on przy okazji nawiązań do malarstwa Chagalla i Moneta. Dzieła obu twórców różnią się tematyką, stylem i tradycją. Poetkę intrygowały nie tyle poszczególne obrazy, ile charakter ich malarstwa, co zaznacza się w opisie stylu i ulubionej tematyki, braku uszczegółowień w postaci tytułu (choć czasem czyni do niego aluzję)⁴⁵. Chagall, pierwszy raz przywołany w tomie *Tylko ziemia* (1979), okazuje się dla Frajlích twórcą, którego spuścizna kieruje myśli ku własnemu życiu⁴⁶. Bezpośrednie obcowanie z jego malarstwem sprawia, że poetka uzmysławia sobie dokonanie się zmiany w życiu i wyraźnym jego kolejnym etapie. W liryku *Po wystawie Chagalla* świat wyłaniający się z tego malarstwa okazuje się przypisany przeszłości i staje się już niedostępny:

Nie polecimy już na pewno
w czerwone słońce nad Witebskiem
ja już nie będę panną młodą
a ty – szalonym narzeczonym
tylko siądziemy gdzieś
cichutko
w jakiejś kawiarni na tarasie

Po wystawie Chagalla, Tz, 36

⁴⁴ Ekfrazja w szerokim znaczeniu jest tożsama z opisem – *descriptio*. Pojęcie to wywodzi się z retoryki. Por. M.P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229 i n.

⁴⁵ Np. *Kobiety Renoira czy Braque – wystawa retrospektywna*.

⁴⁶ Poetka zatem dokonuje „wizualnego zaszczepienia”. Zdaniem Adama Dziadka, wyświetlenie z obrazu tylko wybranych elementów oddziałuje na wyobraźnię i skłania do subiektywnej interpretacji oglądanego dzieła. Por. A. Dziadek, *Problem ekphrasis – dwa „Widoki Delft”* (Adam Czerniawski i Adam Zagajewski), „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 147.

W liryku tym uwagę zwraca szczególnie sposób szkicowania stylu Chagalla – autorka bowiem punktem wyjścia czyni własne życie, które konfrontuje z tematyką (motyw fruujących par), krajobrazem i stylem (preferowane barwy) malarza⁴⁷. Zatem sztuka wybitnego artysty sprzyja uświadomieniu sobie zamknięcia pewnego etapu życia. Potwierdzenie zakorzenienia w kolejnym przynoszą następne wersy wiersza. Świat, w którym żyje podmiot, okazuje się przestrzenią miejską z namiastkami natury („jedno drzewko będzie lasem”, *Po wystawie Chagalla*, Tz, 36), w której żywioły zostają poskromione, a w jej centrum sytuują się jednostki niebaczące na otaczającą rzeczywistość. W liryku *Ergo sumus* Frajlach całkowicie rezygnuje z ekfrazy, wprowadzając jedynie metonimię „trzy Chagalle” (Kl, 7). Wzmianka o trzech zupełnie nieodokreślonych obrazach jest jednak ważna, ponieważ ich widok w galerii uświadamia różnicę między przeszłością a terażniejszością, tu i tam:

A więc jesteśmy
ja – z prowincji
i ty ze wszystkich stolic świata
pijemy wino w Nowym Jorku
– stolicy stolic
i prowincji wszystkich prowincji –
pijemy wino a za oknem
w galerii wiszą trzy Chagalle.

Ergo sumus, Kl, 7

Obrazy te, niegdyś niedostępne, oglądane teraz jakby mimochodem, ewokują ciąg skojarzeń na temat terażniejszości i miejsca, w którym się podmiot znajduje. Frajlach je szkicuje, akcentując współwystępowanie piękna i brzydoty, bogactwa i ubóstwa, tłumu i samotnej jednostki. Nowy Jork nie jest więc idealizowany, ale już tytuł – zawsze pełniący funkcję metatekstualną – wskazuje, że stanowi nowe miejsce życia, oswojone pomimo sprzecznych odczuć. Drugim z malarzy, których sztuka kieruje jej myśli ku własnemu życiu, jest Monet. Francuski malarz zostaje jednak przywołany w nieco inny sposób niż Chagall. Frajlach bowiem w tytule zamieszcza aluzję do tematyki

⁴⁷ Styl Marca Chagalla, jak zauważa Tomasz Gryglewicz, dobrze charakteryzuje formuła samego artysty – „malowana poezja”. Ważne w niej miejsce zajmują rodzima kultura (obyczaj, krajobraz rodzinnego Witebska), oniryzm oraz obecność symboli. Wśród cech jego malarstwa ważną rolę odgrywa niezwykłość wyobraźni manifestująca się w formie i wykorzystywanych barwach. Zdaniem Lionella Venturiego, oryginalność stylu Chagalla tkwi w tym, że jego twórczość stanowi łagodne połączenie oraz syntezę Wschodu i Zachodu. Por. T. Gryglewicz, *Twórczość Marca Chagalla*, [w:] *Marc Chagall. Dzieła z lat 1925-1983*, red. B. Drwota, Kraków 1997, s. 23; L. Venturi, *Chagall*, Paris 1956, s. 104.

jego malarstwa i pośrednio tytułów obrazów – *Ogrody Moneta*⁴⁸. Tym razem Frajlích w ekfrazie wplata zadumę o czasie („czas przemija”, Is, 15), bliską samemu malarzowi⁴⁹, oraz refleksję nad zmieniającym się stosunkiem do świata – przestrzeń ogrodu staje się wszechświatem:

W Moneta fioletowych stawach
 pływają lilie długoszyje
 kołysze się nadbrzeżna trawa
 irysy pachną – czas przemija
 Is, 15

Te dyskretnie wprowadzone w strukturę wiersza elementy odczytania można by uznać za ślady interpretacji ikonologicznej (Erwin Panofsky)⁵⁰. Poetka ich nie eksponuje, lecz wplata mimochodem, akcentując zmienność losu artysty, który porzuciwszy Paryż, wybrał prowincję i bliskość z inspirującą twórczo naturą⁵¹.

Chagall i Monet zachwycają autorkę podejmowaną tematyką, stylem i barwami, ale nie poprzestaje ona na walorach estetycznych ich dzieł. Przyglądanie się wiedzy ją poza obraz – do refleksji nad czasem, artystą i własnym życiem, w którym terażniejszość zaczyna przysłańać przeszłość.

Drugi sposób przywoływania malarstwa i wyznaczania mu roli znaku ciągłości oraz funkcji konsolacyjnej pojawia się liryce Frajlích częściej niż omówiony wcześniej. Kilkakrotnie bowiem poetka przywołuje malarstwo tak, że sposób sytuowania utworu w tomiku wskazuje na jego głębsze znaczenie. W zbiorze *Ogrodem i ogrodzeniem* (1993) oraz *W słońcu listopada* (2000) utwory zawierające aluzje do malarstwa poprzedzone zostają wierszami, w których samotność, opuszczenie, śmierć bliskich, Bóg i wyjazd przyjaciół są wyraźnie eksponowane. Po *Nowojorskich elegiach*, cyklu przesyconym uczuciem osamotnienia w wielkim mieście i smutkiem opuszczonej kobiety, pojawiają się trzy wiersze nawiązujące do malarstwa: *Braque – wystawa retrospektywna*, *Kobiety Renoira* i *Georgia O’Keeffe (epitafium)*. Twórców tych spo-

⁴⁸ Motyw ogrodu należy do stale obecnych w ostatnich 30 latach jego twórczości, odkąd założył w 1890 roku ogród w Giverny. Jak podkreśla Nancy Nunhead, malarz chętnie powracał do tego samego motywu, dążąc do jego transcendencji oraz uchwycenia „czystego wrażenia”. N. Nunhead, *Claude Monet*, tłum. R. Szczęch, Kraków 1994, s. 17.

⁴⁹ Zob. G. Geffroy, *Claude Monet*, [w:] M. i G. Blunden, *Malarstwo impresjonistów*, tłum. M. Miszański, Warszawa 1994, s. 210.

⁵⁰ E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] *Studia z historii sztuki*, wyb., oprac. i posłowie J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 11-32.

⁵¹ Uwagę Moneta w coraz większym stopniu przykuwały elementy ogrodu: staw, mostek japoński, tafla wody, chmury i nenufary. Zob. N. Nunhead, dz. cyt., s. 17.

ro dzieł – zwłaszcza Renoira od pozostałych (tematyka, styl). W lirykach tych autorka nie skupia uwagi na konkretnym obrazie, ale tworzy ekfrazy stylu⁵²:

Łodzie i stoły bilardowe
wrzucone w jeden wór istnienia
stalowe noże do krojenia jabłek
i ostryg otwierania
na pięciolinii winogrona
– zielone łyżki na srebrnych nutach –
brązy
gitara rozstrojona
geometryczny chaos dachów
zdany na wiatr
i łaskę płótna

Braque – wystawa retrospektywna, Oo, 34

umarły po raz drugi
białe czaszki kozłów
po raz drugi umarły
na gorącym piasku
pod grudniowym słońcem,
i pod martwą dłonią Georgii O’Keeffe

Georgia O’Keeffe (epitafium), Oo, 36

W *Kobietach Renoira* zaś ekfrazę przekształca w opowieść o bohaterkach tego malarstwa⁵³ – ożywia je i wprowadza antycypację:

Nad rzeką kąpią się i piorą
w powietrzu drga perlista para
gdy w ociężałe dłonie biorą
ręcznik na płótnach Renoira
w tiule w półcieniu i w pejzażu

⁵² Poetka dokonuje kontaminacji charakterystycznych dla tych malarzy tematów, motywów i cech kompozycji. Por. R. Cogniat, *Braque*, Paris 1970, s. 62-71, 81-91. *Od Maneta do Pollocka. Słownik nowoczesnego malarstwa*, oprac. J. Ashbery i in., tłum. H. Devechy, Warszawa 1995, s. 41-46; B. Rose, *Malarstwo amerykańskie dwudziestego wieku*, tłum. H. Andrzejewska, Geneve-Warszawa 1991, s. 26-28, 34; W. Sygocki, *Słowo i obraz. Przenikanie znaczeń – Georgia O’Keeffe*, Kielce 2000, s. 38.

⁵³ Renoir często malował postaci kobiece, a jego akty zwracały uwagę grą światła, niezwykle sensualnym przedstawieniem skóry. Do tematu kąpiących się kobiet powracał on wielokrotnie (m.in. *Trzy kąpiące się, Kąpiące się na tle krajobrazu, Tors kobiety w słońcu, Kobieta wycierająca nogę po kąpielu, Kobieta w kąpielu*). Por. *Encyklopedia impresjonizmu*, red. M. Sérullaz, tłum. H. Andrzejewska, Warszawa 1991, s. 171-172.

ich ciepłe brzuchy mgła owinie
 spocą się w południowym skwarze
 potem Mozarta na pianinie grać będą
 w siebie tak spowite
 w piersi i w łokcie i w ramiona
 wsłuchane w swoje własne uda
 jak w prawdę wciąż nie objawioną
 a zieleń miękka jak pościele
 błękit jak chłodne prześcieradła
 znów będą tańczyć w tę niedzielę
 na trawie ręcznik będą kładły

Kobiety Renoira, Oo, 35

Liryki jednak wykazują pewne podobieństwo – we wszystkich akcentowa-
 ny jest czas. Sztuka go zatrzymuje i wprowadza harmonię pomiędzy tym, co
 z pozoru odległe, a połączone przez wyobraźnię artysty:

brązy
 gitara rozstrojona
 geometryczny chaos dachów
 zdany na wiatr
 i laskę płótna

Braque – wystawa retrospektywna, Oo, 34

a dzbanki pozostały
 jak ucho od dzbana
 a słońce pozostało
 jak nie dopisana
 kropka nad i.

Georgia O’Keeffe (epitafium), Oo, 36

Nietrudno zauważyć, że w utworach tych uwaga poetki skupiona jest na
 przeżyciach estetycznych, które prowadzą do przekonania o trwałości sztuki.
 Sens tych liryków koresponduje z wierszem pt. *Czas nie leczy*. Frajlích wyraź-
 nie akcentuje jego zmienną rolę. Sztuce gwarantuje on wieczność, ale wobec
 emocji niezwiązanych z pięknem okazuje się bezsilny:

Z każdym dniem coraz bardziej niema
 pustka szczelniej wypełnia przestrzeń
 zamiast twarzy głosu imienia
 w słup ognisty rośnie
 nieobecność

Czas nie leczy, Oo, 37

Malarstwo zatem przeciwstawia się porządkowi życia i w ten sposób może ukoić cierpienie. Kobiety Renoira ciągle będą sięgały po ręcznik, gdy tymczasem świat będzie się zmieniał, na co nie mamy wpływu.

W podobny sposób Frajlích odwołuje się do malarstwa Rembrandta. W tomiku *W słońcu listopada* (2000) autorka przywołuje także innych malarzy, ale tym razem w swych utworach tytuł konkretnego obrazu jest zwerbalizowany – w liryku *Kanon*. Ekfrazja *Nocnej straży* (nie do końca ścisła) nie jest jednak celem poetki, która od opisu ikonograficznego przechodzi do szerszej, wykraczającej poza dzieło Rembrandta, refleksji:

Kapitan Cocq ma jasną twarz
i żółtą szarfę przerzuconą
ma przez ramię
inni też z bronią
– z cienia w świt –
wychodzą za nim...

Z mrocznego pędzla
z pyłu wieków
i ze snu
wyrasta kanon
Kanon, Wsl, 6

Ostatni tetrastych zawiera spostrzeżenia na temat trwałości sztuki i roli wybitnych dzieł w kulturze. Sens tego utworu ulega intensyfikacji w kontekście sąsiadujących liryków. Poprzedza go wiersz pt. *Ontologia*, stanowiący wyraz poszukiwania Boga w ziemskim wymiarze i próbach – nie zawsze skutecznych – zrozumienia znaczenia elementów otaczającego świata. Poczucie niepewności, towarzyszące tym zmaganiom, stanowi kontradykcję dla pewności, z jaką ogląda dzieło malarza, który na płótnie zatrzymał świat i czas. Natomiast po wierszu *Kanon* zamieszczony jest utwór pt. *Jazda pociągiem*, oparty na analogii pomiędzy ruchem związanym z przemieszczaniem się a czasem (podmiot zastanawia się, czy „zdaży na czas”, Wsl, 7). W tym z pozoru banalnym pytaniu kryje się jednak refleksja egzystencjalna – podmiot świadomy istnienia zdeterminowanego przez czas widzi w nim ograniczenie.

W lirykach powstałych przed 2000 rokiem malarstwu często jest, jak widzimy, wyznaczona rola znaku trwania i funkcja konsolacyjna. Jednak trzeba jednocześnie podkreślić, że w ostatnim z przywołanych tomów – *W słońcu listopada* pojawiają się także liryki nawiązujące do malarstwa, ale z tych ról i funkcji wyłączone. Tak się dzieje w wierszach *Odpozynek podczas ucieczki do Egiptu*, który stanowi ekfrazję i komentarz do obrazu pod tym tytułem au-

torstwa Luca-Oliviera Mersona, oraz *Dama z łasiczką prosi wielkiego mistrza o konterfekt* wywodzących się z różnych epok i stylów malarskich⁵⁴. W utworze przywołującym obraz Leonarda da Vinci Frajllich tworzy wizję procesu powstawania znanego dzieła, nasyconą zmysłowością erotyczną:

Najpierw usta namaluj
tak jak je całujesz
pędzlem na wargach miękko
cały miąższ barwę
szyja
niech kroplą potu spłynie na ramiona
piersi pastelem roznieć

Wsl, 45

Stosunek do malarstwa w utworach tych wyraźnie się zmienia. Można odnieść wrażenie, że poetka rzadziej z nim obcuje, ponieważ słabiej odczuwane są potrzeba harmonii oraz poczucia trwałości świata i zaduma nad czasem. Niewykluczone więc, że zmniejszająca się frekwencja, a przede wszystkim znaczenie malarstwa, jest w tej poezji tropem zmian zachodzących w świadomości artystki. Ewolucja struktury pamięci, w której przeszłość wprawdzie istnieje, ale traci wyrazistość, mocniej zaznacza się w ostatnim, opublikowanym w 2013 roku, zbiorze pod znaczącym tytułem *Łodź jest i jest przystanią*, obejmującym liryki powstałe pomiędzy 2001 a 2012 rokiem. Tom ten, w którym Piotr Michałowski dostrzega poetycką diarystykę, zawiera już tylko dwa utwory nawiązujące do malarstwa o zasadniczo odmiennym charakterze w stosunku do poprzednio omawianych. W najnowszym tomie Frajllich przywołuje dwukrotnie tego samego artystę – Paula Cézanne’a, nieobecnego w jej wcześniejszej twórczości. W obu lirykach poetka całkowicie rezygnuje z ekfrazy, a zainteresowanie Cézanne’em ma inny charakter niż fascynacja wspomnianymi wcześniej Rembrandtem oraz Chagallem. O ile u tych malarzy tematyka, kompozycja, styl i barwa ewokowały wiele skojarzeń, o tyle twórczość Cézanne’a pojawia się w jej świadomości pod wpływem obserwacji codzienności. W *Martwej naturze* kupione warzywa: cebula, ogórek i papryka przywodzą na myśl kompozycje artysty⁵⁵:

⁵⁴ Luc-Olivier Merson (1846-1920) to malarz akademicki i rysownik. Projektował również znaczki pocztowe oraz banknoty.

⁵⁵ Zob. C. Naubert-Riser, *Cézanne*, tłum. A. Kaniewska, Warszawa 1996, s. 33, 46, 64, 74, 80, 86, 100, 102, 106, 120, 138; Ch. Sterling, *Martwa natura: od starożytności po wiek XX*, tłum. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 136.

Kupiłam cebulę
paprykę
i ogórek

jaką by zrobił z tego
Cézanne
martwą naturę!

3 czerwca 2002 r.

Łjijp, 34

Nie ma tu jednak jakichkolwiek refleksji nad martwą naturą, w której dopatrywano się mistycyzmu i wymiaru intelektualnego⁵⁶. Dla Frajlích zatem w zwyczajności tkwi piękno, a erudycja i wrażliwość ewokują skojarzenie ze sztuką Cézanne'a. Martwa natura nie skłania do zadumy nad czasem, nie ma dla niej charakteru wanitatywnego, sytuowana jest raczej po stronie życia, zwyczajności i piękna tożsamego z prostotą. W drugim liryku pt. *Pomme d'oro* napisanym, jak podkreśla autorka, pod wpływem lektury książki Jonaha Lehrera *Proust Was a Neuroscientist* przedmiotem zainteresowania są tytułowe pomidory, których istnienie łączy z Bogiem i artystą. W wierszu tym nie tyle malarstwo Cézanne'a wysuwa się na plan pierwszy, ile pytanie o status sztuki i twórcy, implikowane nie przez obraz, ale warzywo. Tak jak w poprzednim liryku, także i tu punktem wyjścia jest codzienność i to ona sprawia, że poetka przywołuje malarstwo francuskiego malarza, o czym świadczy metatekstualna rama utworu: cytat z wieczornej lektury (na temat przekraczania granic mitu realizmu przez Cézanne'a) oraz wtrącenie zwierające informacje o okolicznościach powstania utworu. Nietrudno zauważyć, że w ostatnim tomie malarstwo nie pełni już funkcji konsolacyjnej, traci też rolę znaku trwania, za to mocniej związane jest z terażniejszością, która wywołuje z nim skojarzenia. Nawiązania te wskazują przede wszystkim na fascynację światem, pragnienie przyglądania się mu oraz stałą potrzebę obcowania z pięknem⁵⁷.

Odmienny charakter w tym tomie ma przywołanie najbardziej znanego obrazu Muncha pt. *Krzyk* (Łjijp, 52). Wiadomość o jego kradzieży wywołuje u poetki nie tyle impuls do opisanego tego dzieła – w wierszu nie ma śladu ek-

⁵⁶ Tamże, s. 97.

⁵⁷ Warto podkreślić, że malarstwo Cézanne'a fascynowało również Czesława Miłosza. Jak notuje Anna Pilch, obu artystów łączy „zmysłowa radość patrzenia, intelektualna pasja rozpoznania rzeczywistości, egzystencjalne doznawanie w niej obecności”. Por. A. Pilch, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010, s. 65.

frazy, ale do refleksji na temat ekspresji cierpienia. Walory artystyczne obrazu okazują się nieistotne, a uwaga skierowana ku formom bólu – od tych najmniej wyrazistych (drżenie nad wargami niczym lot kolibra) po najmocniej czytelne, jak cierpienie wszechogarniające porównane do wody przerywającej tamę. Dzieło Muncha, wyrażające animalny, nieokiełznany lęk⁵⁸, którego źródłem było osobiste przeżycie, prowadzi poetkę ku refleksji nad różnorodnością ekspresji cierpienia. Asocjacje wywołane przez obraz wskazują zarówno na jej wrażliwość, jak też na uruchomienie pamięci, zachowującej wspomnienie bólu: „Balon przekłuty podczas snu/ ptak poraniony/ niedobity” (*Krzyk*, Łjijp, 52).

W zbiorze tym za to przybywa wierszy przynoszących świadectwo zakorzenienia się w Ameryce na prawach, jakie dane są wygnańcom. „To miasto jest moje/ i ja jestem jego” deklaruje poetka w wierszu pt. *Nowy Jork* (2001, Łjijp, 15), zaś w rozmowie z Pauliną Małochleb stwierdza, wspominając ostatnią przeprowadzkę sprzed 20 lat: „już nie jestem emigrantką, bo mieszkam w miejscu, gdzie chcę, a nie muszę mieszkać”⁵⁹. Teraźniejszość przysłania przeszłość, zatem proces rozpoczęcia, o jakim mówił Augé, się dokonał.

Drugim interesującym nas obszarem odwołań do sztuki jest muzyka. Jej obecność w liryce Frajlich wykazuje różnice w odniesieniu do nawiązań malarskich. Pierwszą z nich jest znacznie późniejsze pojawienie się w jej poezji. Jej obecność zaznacza się dopiero w utworach zamieszczonych w tomie z 1993 roku *Ogrodem i ogrodzeniem*, a więc blisko 14 lat później niż aluzje do dzieł mistrzów pędzla. Druga różnica polega na tym, że dla autorki jest ona źródłem konsolacji, ale jednocześnie punktem odniesienia dla niej nie jest, przynajmniej początkowo, kultura, lecz natura. Frajlich nie przywołuje, podobnie jak w nawiązaniach do malarstwa, wielu artystów. Wspomina jedynie o Ravelu, Mozarcie i Francku, ale jednocześnie obficie wykorzystuje pojęcia muzyczne.

Wyraźnie uobecniający się sposób wprowadzania nawiązań do muzyki stanowi asocjacja z naturą, ale jego konsekwencją nie jest jedynie tworzenie nastroju, lecz impulsu do refleksji nad własnym losem. W wierszu pt. *Curriculum vitae* wspomnienie podróży współtworzy „ravelowskie concerto na gradowych chmurach/ jak na trzech fortepianach/ forte” (Oo, 5). Aluzja ta nie pełni funkcji ornamentacyjnej, lecz stanowi świadome odwołanie. W muzyce Ravela, tutaj jedynie dookreślonej co do formy muzycznej, koncerty fortepianowe należą do nielicznych – napisał tylko dwa koncerty solowe G-dur i D-dur na fortepian i orkiestrę. To nawiązanie, które by mieściło się w muzyczności II typu w propozycji Hejmeja, czytelne nawiązania do muzyki – tematyżacja

⁵⁸ Por. *Edvard Munch*, oprac. W. Timm, tłum. E.W. Skowron, Warszawa 1973, s. 7-8.

⁵⁹ *Wiersze pisze się w języku matki...*, s. 3.

muzyki mająca wewnątrztekstowe znaczenie relacyjne – stanowi metatekstowy komentarz⁶⁰. W perspektywie interpretacji intratekstualnej „ravelowskie concerto” jest elementem nastrojotwórczym, którego źródło tkwi w skojarzeniu dźwięków natury (gradobicia) z muzyką. Aluzja ta w istocie pełni wyróżnioną przez Andrzeja Hejmeja funkcję (komentarza), ale warto zaznaczyć, że ustalenie to wymaga przekroczenia granicy utworu. W perspektywie intertekstualnej możliwe jest wskazanie konkretnego koncertu – D-dur. Uszczegółowienie to nie jest drugorzędne, bo ono niejako dopiero określa rolę tego nawiązania. Mocno zrytmizowana, pełna gwałtowności muzyka fortepianu, ewokowana przez poetkę, koresponduje obrazem żywiołu i własnego losu, naznaczonego niepewnością („przystań nasza wśród wiatrów”, Oo, 5), cierpieniem i bolesnymi wspomnieniami tworzącymi węzeł, którego rozplątanie jest niezwykle trudne. Podobne asocjacje wywołuje u niej ulewa, tym razem w przestrzeni miejskiej. Wówczas przywołana zostaje symfonia c-moll, określona jako huraganowa:

Ulewa. Wreszcie. Po dniach pełnych słońca,
pożarów lasów, suszy, niepokojach
spadł deszcz strugami na liściach
grający, na parapetach, dachach, samochodach
symfonię c-moll – huraganową.

5746, Oo, 12

Aluzja muzyczna wykazuje w jej poezji związek z terażniejszością – przeżywaniem natury, ale też z przeszłością. W wierszu pt. *G-dur* (Zsw, 21) poetka w strukturę liryku wpisuje muzyczne określenia tempa (*allegro molto moderato, andante un poco moto, allegro vivace, allegro assai*). Nie wiemy wprawdzie, czy punktem odniesienia jest tu muzyka Mozarta (duet na skrzypce i altówkę), czy Vivaldiego, tempo to bowiem cenili też Bach, Mozart, Beethoven, Dworzak i Mahler, ale terminy muzyczne korespondują z pojawiającymi się obrazami przemierzanych lasów. To nawiązanie – muzyczność III stopnia⁶¹ i skojarzenie z muzyką skrzypcową ewokują przeszłość. Oglądane obrazy i „mroczna muzyka” sprawiają, że zostaje uruchomiona pamięć – jakieś „wtedy”, które jednak nie jest wspomnieniem bolesnym („słodka ciemność”).

Skłonność do łączenia dźwięków natury (deszczu) z muzyką zaznacza się także w późniejszych utworach. „Deszcz jest jak Mozart/ nie wie czyje

⁶⁰ A. Hejmej, *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 59-63.

⁶¹ Tamże, s. 63-67.

requiem/ pisze nocami” – czytamy w wierszu pt. *Czyje* (Łjijp, 25), co poświadcza, że dla Frajlích muzyka stanowi w pierwszej kolejności obszar przeżyć intensywnych, ale w poezji współtworzy nastrój i najczęściej jest kojarzona z brzmieniami natury. Tylko wyjątkowo, bo zaledwie dwukrotnie, poetka wyznacza muzyce rolę znaku kultury i co ciekawe, eksponuje nie tyle jej trwanie, ile związek z konkretnym etapem jej biografii. Muzyka Chopina ewokuje skojarzenie z wiekiem XIX, który poetka konfrontuje ze zbliżającym się schyłkiem wieku XX:

Już nie wypada dłoni białych załamywać
ani Chopina wściekle grać na fortepianie
bo wszystko się spełniło
wszystkie przepowiednie

Kronika późnej wiosny, Oo, 19

Muzyka tego kompozytora, co warto podkreślić, w świadomości autorki *Indian summer* jest źródłem intensywnych doznań oraz formą ekspresji – dramatyczną, ale zarazem jako sztuka katartyczna już pozostaje poza przyjętymi w wieku XX sposobami wyrażania emocji. W podobny sposób poetka traktuje muzykę Mozarta, która wpisana zostaje w XIX-wieczną obyczajowość, włączoną przez nią do opisu malarstwa Renoira:

w tiule w półcieniu i w pejzaże
ich ciepłe brzuchy mgła owinie
spocą się w południowym skwarze
potem Mozarta na pianinie grać będą

Kobiety Renoira, Oo, 35

Gra na pianinie jest w świadomości Frajlích ważnym elementem życia codziennego, którego rytm już nie przystaje do współczesności.

Nawiązania do muzyki w poezji powstałej niedawno, bo w 2012 roku, mają już postać wyłącznie interpretacji i zachwytu, towarzyszącego słuchaniu sonaty na skrzypce i fortepian Césara Francka (taki sam tytuł ma wiersz). Najwybitniejsze dzieło kompozytora analizowane jest w perspektywie dialogu instrumentów, ale w szerszym, metaforycznym kontekście odczytane jako rozmowa zakochanych, co świadczy o erudycji autorki:

A o czym skrzypce
i o czym fortepian
ich gniewny dialog
w bolesnej sonacie

na co allegro – skarży się –
non troppo
czemu fortepian zamiera z rozpaczy
a potem razem biegną
bez wytchnienia
jak gdyby w deszczu
szukały pomocy
– ben moderato
allegretto poco –

jak dwie pochodnie
rozpalone w nocy

Falls Village, Connecticut, 15 lipca 2012 r.

Sonata na skrzypce i fortepian Césara Francka, Łjijp, 106

Jak wiadomo, dzieło Francka zostało skomponowane (było prezentem) na ślub skrzypka Eugène'a Ysaÿe'a, o czym poetka nie mówi wprost, ale miłosny dialog wskazuje na obecność tego skojarzenia.

Muzyka w liryce Frajlach, później uobecniająca się niż malarstwo, jest, podobnie jak dzieła mistrzów pędzla, stopniowo uwalniana z roli znaku trwania niezbędnego do określenia własnej tożsamości. Niekiedy ewokuje wspomnienia, ale nie jest to dla podmiotu bolesne. Nawiązania do tej dziedziny sztuki, niezbyt liczne, wykazują jednak interesującą prawidłowość. Im bardziej jest ona autonomicznym obszarem doznań, tym mocniej zaznacza się w niej skłonność poetki do wprowadzania kontaminacji muzyczności II i III typu, czemu jednocześnie towarzyszy interpretacja, która odpowiadałaby estetycznemu stylowi odbioru, gdyby posłużyć się ustaleniami Michała Głowińskiego i przenieść je na grunt muzyki⁶². Stematyzowanie muzyki i włączenie w strukturę utworu lirycznego pojęć muzycznych, najczęściej bardzo precyzyjnych określeń tempa, współtworzy całość, której odczytanie możliwe jest jedynie pod warunkiem orientacji odbiorcy w fachowej terminologii. W ostatnich utworach zawierających aluzje do tej dziedziny sztuki nie odnajdziemy tropów przeszłości ani też poszukiwania pocieszenia, lecz czyste przeżycie estetyczne. Z podobną metamorfozą roli mamy do czynienia w przypadku malarstwa. Przemiana ta zdaje się wskazywać na ustabilizowanie się tożsamości poetki, o czym świadczyć może tytuł ostatniego tomu – *Łodzia jest i jest przystanią* – zaczerpnięty z wiersza pt. *Nowy Jork*. Określenie swej przynależności do przestrzeni niegdyś odczuwanej jako obca oraz metaforyczne

⁶² M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, [w:] tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 144-145.

jej wyobrażenie jako łodzi i przystani zarazem odsłania zakończenie procesu zakorzenienia, który był długotrwały, bo trwał ponad 40 lat⁶³. Jeśli Augé twierdził, że zapominanie jako przeciwieństwo pamięci ma charakter zrytualizowany, to dla współczesnych wygnańców trzecia ze wskazanych przez niego figur zapomnienia może przybierać postać procesu pozostawiającego liczne ślady w sztuce. W liryce Frajlich, w pierwszym opublikowanym wierszu pt. *Aklimatyzacja* (w tomie *Aby wiatr namalować*), jak mantrę powtarza słowo „zapominam”, by dalej opisać przechadzkę po Nowym Jorku, wywołującym wiele skojarzeń z Krakowskim Przedmieściem. W utworze tym pojawia się stwierdzenie: „dom został za nami” (*Spacer po Nowym Jorku*, Awn, 32). W ostatnim zaś tomie wierszy to samo miasto jest już przystanią, a przeszłość, chociaż w pamięci nadal istnieje, odgrywa już inną rolę. W świadomości poetki „pamięć/ jak wyblakła mapa” (*A my jedziemy*, Ljijp, 63) nie determinuje terażniejszości, a jest to możliwe dzięki obcowaniu ze sztuką niosącą pocieszenie i oferującą poczucie ciągłości istnienia. Ślady nawiązań do malarstwa i muzyki, mniej lub bardziej czytelne, w różny sposób wpisane w tkanę wierszy, wskazują, że ta ewoluująca wraz z artystką strategia okazała się nie tylko skutecznym sposobem na utrzymanie poczucia sensu własnej egzystencji, ale też ważną inspiracją poetycką oraz doświadczeniem estetycznym. Można je również zaliczyć do tropów obcości, która bywa przez poetę emigranta, jak twierdzi Ligęza, pisząc o Aleksandrze Wacie, badana pod względem jakości lub ontologii⁶⁴. Pierwsza zawsze przybiera w poezji postać nostalgii, druga – głębszej refleksji, np. filozoficznej. Twórczość Frajlich bliższa jest drugiemu wariantowi, z tym że poetkę interesują przede wszystkim perspektywa historiozoficzna i estetyczna, świadczące o artystycznej dojrzałości. Jej liryka poświadcza, że obcowanie ze sztuką i ludźmi osłabia moc erynii towarzyszących wygnańcowi i umożliwia odbudowanie tożsamości w nowym miejscu w takim stopniu, by istnienie nie straciło sensu⁶⁵.

⁶³ Na obecność metafory miasta-okrętu w jej wcześniejszej poezji zwraca uwagę Wojciech Ligęza. Zob. *Jeruzolima i Babilon...*, s. 144.

⁶⁴ W. Ligęza, *Aleksander Wat – poeta emigracyjny*, [w:] tegoż, *Jaśniejsze strony katastrofy. Szkice o twórczości poetów emigracyjnych*, Kraków 2001, s. 92-93.

⁶⁵ Autorka pisze: „Na emigracji spotkałam jednak wielu szlachetnych i życzliwych ludzi, dzięki którym wbrew obawom, że życie się skończyło, zrozumiałam po latach, że wówczas dopiero się zaczęło”. A. Frajlich, *Moja rodzinna Europa*, [w:] *Rodzinna Europa. Pięć minut później*, red. A. Kałuża, G. Jankowicz, Kraków 2011, s. 148.

PAINTING AND MUSIC AS ELEMENTS OF IDENTITY IN ANNY FRAJLICH'S LYRIC POETRY

SUMMARY

Anna Frajlich is a representative of emigrants who left Poland following the events of March 1968. An important aspect of her poetry is art which plays a crucial role with regard to memory, a special element of an emigrant's identity. These references, studied from the perspective of memory situated by anthropologists, for instance, within the scope of figures of oblivion, enable determining the role of autobiographical and cultural memory and correlations between them. By identifying three forms of figures of oblivion (return, suspension and rebeginning) Augé indicates their presence in art. As far as Frajlich's lyric poetry is concerned, the relation between these figures is clear and is a testimony of taking root in a new place and culture. Painting and music follow the trail of „third value” (Mostwin), a merger of the past and the present. In Frajlich's poetry these arts are gradually freed from the role of a symbol of endurance indispensable for determining identity and become a source of aesthetic experiences. Traces of references to painting and music in poems demonstrate that this strategy, which is evolving together with the artist, proved to be not only an effective way to maintain the feeling of sense of one's existence, but also an important poetic inspiration and an aesthetic experience.