



Refleksje artystyczne w polskiej liryce emigracyjnej Przypadek Anny Frajlich¹

Artistic Reflections in Polish Émigré Poetry. Anna Frajlich's Case

Abstract: The text is devoted to artistic reflections in the poetry of Anna Frajlich – a Polish émigré writer. The main subject of this analysis is the author's personal thought on human existence set in the context of art broadly conceived. The author of this article focuses on several poems which were created during Frajlich's two separate émigré periods, the Italian and the American ones, in which readers can trace symbolic but meaningful – in the context of the writer's existential reflections – art inspirations. Though the scholarly analysis concentrates on the poetic works which reveal the evident pictorial context, none of them aims to verbally represent or reconstruct a piece of art, and for this reason they do not correspond with a classic definition of ekphrasis.

Keywords: image, artistic imagery, pictorial context, ekphrasis

W badaniach poświęconych polskiej literaturze emigracyjnej często powraca pytanie o istotę i sens egzystencji zwielokrotnionej, pomnożonej, której pisarz doświadczać ma właśnie w tych szczególnych okolicznościach – poza ojczyzną urodzenia. W rozpoznaniach krytycznoliterackich zwraca się uwagę na złożoną perspektywę oglądu świata, w której przenikają się, przeglądają, wzajemnie wzmacniają, a często też wypierają, różne sposoby widzenia, rozumienia i odczuwania rzeczywistości emigracyjnej i geograficznie oddalonej, rozumianej tutaj jako miejsce urodzenia. Rozważania dotyczące egzystencji symbolicznie pomnożonej, w przypadku pisarza emigranta, należałoby więc sytuować w przestrzeni refleksji socjologicznej, psychologicznej czy – szerzej jeszcze – kulturowej. Pisarz żyjący i tworzący poza swym miejscem urodzenia znajduje się w dość osobliwej i w jakimś sensie wyróżniającej go sytuacji. Jego perspektywa oglądu rzeczywistości jest bowiem po wielokroć zapośredniczona i oparta zawsze na

1. Niniejsza publikacja została sfinansowana ze środków Wydziału Studiów Międzynarodowych i Politycznych w ramach Programu Strategicznego Inicjatywa Doskonałości w Uniwersytecie Jagiellońskim.

widzeniu *poprzez* – nowy język, nową kulturę, często niezrozumiałą, niedostępną i niełaskawą dla przybysza. Proces przyglądania się, podglądania i opisywania nowej przestrzeni, a także spoglądania na siebie przez lustro *innego*, nie odbywa się więc bez przeszkód, ale jest też fascynującym doświadczeniem, szczególnie jeśli osvajanie nowego świata zostaje zapośredniczone przez przestrzeń artystyczną, poprzez mowę sztuk plastycznych, malarskich czy wizualnych.

Refleksja artystyczna jest wyraźnie obecna w twórczości polskich pisarzy zamieszkałych poza krajem, czego przykładem jest między innymi emigracyjna poezja Czesława Miłosza, Adama Zagajewskiego, Anny Frajlich, Wacława Iwaniuka, Andrzeja Buszy, Bolesława Taborskiego, Adama Czerniawskiego czy Bronisława Przyłuskiego. Najczęściej ten wymiar ich liryki emigracyjnej omawiany jest w odniesieniu do pojedynczych wierszy, które najpełniej ujawniają obrazowanie i wrażliwość artystyczną autora. Tymczasem sztuka staje się dla każdego z nich nie tylko najczulszym i równocześnie najbardziej milczącym tłumaczem i wyrazicielem kultur, ale przede wszystkim pretekstem do namysłu egzystencjalnego, filozoficznego i – nierzadko – bardzo intymnego. To właśnie dzięki niej świat doznał pisarza, odczuwanych w nowej, emigracyjnej przestrzeni, nieustannie pomnaża się, nasycą nowymi obrazami, przemienia się i ewoluuje. Potwierdzenie znajdują tu słowa Marcela Prousta, który tak opisywał oddziaływanie i promieniowanie sztuki:

Dzięki sztuce, zamiast widzieć jeden świat, nasz, widzimy, jak świat się pomnaża, ilu jest bowiem oryginalnych artystów, tyloma dysponujemy światami, które bardziej różnią się między sobą od światów krążących w nieskończoności, i choć wygaśnie ognisko, skąd emanuje świat artysty, przez wiele stuleci świat ów, czy nazywał się Rembrandt, czy też Vermeer, wysyła nam wciąż jeszcze specjalny swój promień².

Symbolicznie wyrażona przez Prousta kategoria dysponowania światami artystycznymi mogłaby oznaczać wchodzenie w posiadanie jakichś części, elementów przynależnych do tej właśnie przestrzeni. W istocie zaś chodziłoby tu o pozamaterialne korzystanie z dobrodziejstw tego świata, mentalne zarządzanie nim w granicach własnej wrażliwości, skali potrzeb i pragnień związanych z obcowaniem ze sztuką. Z perspektywy pisarza emigracyjnego są to ważne ustalenia, bowiem mowa sztuki, czy – szerzej – przestrzeni artystycznej, podobnie jak mowa miejsca rozumianego jako natura, otaczający człowieka krajobraz, to dwa najistotniejsze obszary ocalenia i ucieczki przed wielowymiarową samotnością, jakiej doświadcza pisarz funkcjonujący poza ojczyzną urodzenia.

2. Marcel Proust, *Czas odnaleziony*, przeł. Julian Rogoziński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965), 275.

Sposoby sięgania po sztukę, wchodzenia z nią w osobliwy dialog, a także powody, dla których uobecnia się ona w emigracyjnej egzystencji wspomnianych poetów, są za każdym razem odmienne, podobnie jak forma, w jakiej sztuka przenika przestrzeń ich wierszy. W tym studium pragnę przyjrzeć się artystycznej poetyce Anny Frajlich, polskiej pisarki i wykładowczyni Uniwersytetu Columbia, od początku lat siedemdziesiątych XX wieku zamieszkałej w Nowym Jorku. Nurt artystyczny w jej liryce postrzegam jako jeden z bardziej znaczących, choć pozornie realizuje się on w cieniu mocno obecnej w tej poezji topiki miejsca, wygnania, czasu czy tożsamości. Refleksje artystyczne Frajlich uobecniają się dyskretnie na przestrzeni jej kilkunastu zbiorów poetyckich, ale bez wątpienia nie stanowią one marginalnej części całego jej dorobku. Należy je sytuować w szerszym kontekście znaczeniowym, w którym mieści się paradygmat światów zwielokrotnionych. W szkicu ograniczam swe rozważania nad poetyckimi dialogami Anny Frajlich do kilku wierszy, które w moim przekonaniu wyrażają złożony i najbardziej symboliczny namysł nad sztukami plastycznymi autorki³. Podstawowymi kategoriami, które wyznaczać tu będą kierunki analizy krytycznoliterackiej, są obraz, definiowany w kontekście liryki poetki, oraz obrazowanie artystyczne, rozumiane tu jako kreatywna energia, pomnażająca perspektywę oglądu rzeczywistości. W centrum rozważań sytuuję najczęściej konkretny pikturalny intertekst⁴, który Anna Frajlich dostrzega w otaczającym ją świecie. W jej lirykach funkcjonuje on jako efekt poetyckiej transmutacji, osadzony w osobistej narracji egzystencjalnej. W takim ujęciu obraz zaczyna funkcjonować samodzielnie i niezależnie od sztuki, choć to właśnie z niej się wywodzi, o czym w dalszej części poświadczać będą przywołane wiersze. Właśnie w tym rozumieniu sens obrazowania artystycznego przenikać się będzie z zagadnieniem obrazowości w wybranych lirykach. Termin ten, jak wyjaśnia Adam Dziadek, “[...] generuje w języku efekty podobne do tych wywołujących obrazy, tzn. świat jest przedstawiany za pomocą technik obrazowych, ale pisarz nie reprezentuje dzieł sztuki. Utwór obrazowy może być na przykład związany ze stylem danego artysty”⁵. Obrazowanie w twórczości Anny Frajlich ma często artystyczne zaszczepienie⁶, a więc może być inspirowane sztukami

3. Tekst stanowi fragment obszernego i niepublikowanego dotąd szkicu poświęconego artystycznemu obrazowaniu w twórczości Anny Frajlich. Omawiam w nim również inne wiersze poetki, które nie zostały pomieszczone w tym artykule, w tym m.in. “Braque”, “Kanon”, “Kobiety Renoira”, “Ogrody Moneta”, “W muzeum”, “W drewnie”, “Dama z łąsiczką prosi wielkiego mistrza o konterfekt”, “Odpoczynek podczas ucieczki do Egiptu”.

4. Określenie Adama Dziadka, zob. Adam Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011), 92.

5. Dziadek, *Obrazy*, 36.

6. Adam Dziadek pisze o “wizualnym zaszczepieniu”, od którego, jak powiada “[...] zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki”, zob. Dziadek, *Obrazy*, 168.

plastycznymi czy malarskimi, ale nie skupia się ono na opisie konkretnego dzieła i nie uruchamia refleksyjności powiązanej z historią sztuki. Na skutek pewnego oszołomienia konkretnym dziełem pisarka nie podejmuje próby poetyckiego zrekonstruowania tego, co stworzył artysta, nie ustanawia więc osobnej, poetyckiej reprezentacji dzieła sztuki, lecz buduje swą refleksję wokół piktoralnej *energei*, by przywołać formułę zaproponowaną przez Plutarcha⁷. W ten sposób artystyczna rzeczywistość obrazowa staje się punktem wyjścia i pretekstem do przyjrzenia się wielowymiarowemu obrazowi realności, w jakiej poetka funkcjonuje, a także i sobie samej w perspektywie czasu i jej miejsc emigracyjnych.

Anna Frajlich wraz z mężem Władysławem Zającem, synem Pawłem i siostrą Felicją Bromberg zostali zmuszeni do opuszczenia Polski w związku z antysemicką propagandą i nagonką wymierzoną przeciwko Polakom żydowskiego pochodzenia w marcu 1968 roku. Po ponad trzydziestu latach poetka opublikowała korespondencję rodzinną, którą wraz z mężem i siostrą prowadzili z rodzicami od momentu wyjazdu z Polski aż do chwili, gdy oni również dotarli do Stanów Zjednoczonych (półtora roku po rozstaniu). We wstępie do tego epistolograficznego świadectwa historii osobistej, Anna Frajlich zapisała:

Żadne z nas nie chciało z Polski wyjeżdżać. Aż do owego anonimowego, złowróżnego komunikatu PAP-u, że tylko do tego a tego dnia podania o wyjazd do Izraela będą rozpatrywane “w trybie dotychczasowym”, mieliśmy nadzieję przeczekać “marcową zawieruchę” i dalej budować swoje życie w Polsce, w której czuliśmy się pełnoprawnymi obywatelami, wbrew coraz bardziej agresywnej nagonce⁸.

Na wzię do Stanów Zjednoczonych oczekiwali siedem miesięcy w Rzymie, a do Nowego Jorku dotarli w 1970 roku. Artystka pisze we wstępie do listów rodzinnych, że “Pierwsze miesiące i lata w Stanach Zjednoczonych to był potężny, zimny prysznic”⁹, natomiast okres rzymski wspomina jako udrękę emocjonalną, psychiczną, ogólnie mówiąc, jako czas “nędzy”, daleki od normalności, która, jak wówczas myśleli, już nie istniała¹⁰. Mimo gorzkich wspomnień z tamtego okresu, w refleksji poświęconej wczesnym inicjatom artystycznym poetki nie sposób go pominąć. Rzym był punktem tranzytowym na mapie wymuszonej podróży, miejscem, w którym Anna Frajlich i jej bliscy symbolicznie żegnali się

7. O znaczeniu *energei* według Plutarcha pisze między innymi Emily Bilman w swej książce *Modern Ekphrasis* (Switzerland: Peter Lang, 2013), 6 i 8.

8. Felicja Bromberg, Anna Frajlich, Władysław Zajęc, *Po Marcu – Wiedeń, Rzym, Nowy Jork* (Warszawa: Biblioteka Midrasza, 2008), 6.

9. Bromberg, Frajlich, Zajęc, *Po Marcu*, 9.

10. Anna Frajlich, “Dziennik”, *Twórczość* 12 (2021), 108.

z Europą. Równocześnie ten etap w jej życiu należy odczytywać jako istotny okres wtajemniczenia w sztukę. Poetka odkrywała ją stopniowo, była jej na pewno ciekawa, potrafiła się nią zachwycić, choć okoliczności, w jakich dokonywała się ta inicjacja, nie sprzyjały beztroskiej kontemplacji. Radość wynikająca z obcowania z artystycznym bogactwem wiecznego miasta tłumił głęboko przeżywany dramat wygnania. Anna Frajlch i jej bliscy nie przybyli do Rzymu jako turyści, by nasycić się artystyczną mową miejsca, odkrywaną z antropologiczną wręcz precyzją. Pobyt w stolicy Włoch był więc z jednej strony przede wszystkim czasem niepokoju, niepewności, nierzadko znużenia, ale i paradoksalnie czasem, w którym poetka i jej bliscy mogli czuć się uprzywilejowani (choć wówczas żadne z nich zapewne tak nie określiłoby tego stanu) właśnie poprzez tę bezprecedensową możliwość przeżywania sztuki w tak wielu jej odsłonach i szukania w niej schronienia czy ukojenia bólu tęsknoty i przymusowego oderwania od własnej – polskiej – przestrzeni egzystencji. Obcowanie ze sztuką włoską, która, jak nigdy wcześniej, była dostępna na wyciągnięcie ręki, było doświadczeniem chwilowo wyzwalającym, uwalniającym od frustrującego poczucia zawieszenia egzystencjalnego, jakie towarzyszyło oczekiwaniu na kolejny, finalny etap niechcianej podróży. W korespondencji Frajlch odnajdujemy takie oto zapiski odnośnie do spotkań ze sztuką i odwiedzin w muzeach:

W niedzielę byliśmy w Muzeum Etrusków. Bardzo to śmieszne oglądać wazy i to wszystko, co zawsze z ilustracji traktowało się jak samego Jowisza i całą mitologię. Bardzo dużo tu tych wszystkich staroci. Widzieliśmy też koloseum, ale pobieżnie. Wierzę, że na wszystko przyjdzie czas i ochota¹¹.

Obejrzeliliśmy Panteon, Fontannę di Trevi [...] Największe wrażenie zrobił na nas Panteon – znów blisko 20 wieków, a architektura na niezwykle wysokim poziomie [...] Są tu groby królów włoskich, m.in. Wiktora Emanuela, który jest bohaterem narodowym (zjednoczył Włochy w 1869 r.) i Rafaela Santiego. Takie rzeczy robią wrażenie, to oczywiste¹².

W okresie rzymskim powstało zaledwie kilka liryków osadzonych w kontekście artystycznym. Kompozycyjnie i ideowo odbiegają one od klasycznej ekfrazy, rozumianej jako poetycki opis dzieła sztuki, jego werbalna reprezentacja, czy – jak pisze Adam Dziadek – jego substytut¹³. Wiersze takie jak “Santa Maria Austiliatrice”, “Pompeje” czy “Z Florencji”, wywodzą się z przestrzeni refleksji artystycznej, mają zakotwiczenie w szeroko pojętej sztuce. Co więcej, poetka nie ukrywa w nich

11. Bromberg, Zajac, Frajlch, *Po Marcu*, 26.

12. Bromberg, Zajac, Frajlch, *Po Marcu*, 58.

13. Dziadek, *Obrazy*, 11.

obrazowego źródła swej inspiracji, jednak nie dąży do werbalnego rekonstruowania dzieła artysty, zwłaszcza że nie w każdym przypadku mamy do czynienia z typowym dziełem sztuki, jakim jest choćby obraz malarski. Przychodzi tu na myśl typologia ekfraz zaproponowana przez Marię Rubins. Autorka *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures* pisze między innymi o ekfrazie psychologicznej czy ekspresyjnej, skupiającej się na samym procesie percypowania i przeżywania dzieła sztuki, który jest nadrzędny w stosunku do opisu obiektu artystycznego¹⁴. W dalszej części wywodu Rubins wspomina też o ekfrazie romantycznej (charakteryzującej wiersze artystyczne okresu romantyzmu), w której dzieło sztuki uruchamia i pobudza wyobraźnię romantyczną obserwatora, prowokuje jej nagłe zrywy, lecz nie jest istotą i kwintesencją poetyckiego wywodu, a jedynie punktem wyjścia do wywołanych przez konkretny obiekt wyobrażeń¹⁵. Trzy liryki z okresu włoskiego można odczytywać w odniesieniu do niektórych z tych założeń. Nie oznacza to oczywiście, że wyobraźnię poetycką Anny Frajlich należy sytuować w kręgu estetyki romantycznej. Natomiast chodziłoby tutaj o charakterystyczny dla tej właśnie estetyki sposób wyzyskiwania szeroko pojmowanej przestrzeni artystycznej, wyzwalającej nagłe zrywy wyobraźni emocjonalnej. W omawianej twórczości jej tropy układają się wielokierunkowo. Wiąże się to również ze specyfiką obrazowania typowego dla ekfrazy ekspresyjnej. Szczególnym przykładem takiego właśnie postrzegania sztuki i transponowania jej w przestrzeń wiersza jest liryk „Santa Maria Ausiliatrice” z 1969 roku – bodaj jedno z najbardziej poruszających wyznań poetyckich, które można również odczytywać w perspektywie doświadczeń duchowych czy religijnych. W Rzymie Anna Frajlich wraz z rodziną mieszkała przy ulicy Santa Maria Ausiliatrice – Matki Boskiej Pomocnej, gdzie znajdowała się katedra pod tym samym wezwaniem. W jednej z rozmów poetka wyznaje, że w tamtym okresie ona i jej rodzina byli w fatalnej sytuacji życiowej, co dosadnie wyraziła w ten oto sposób – “[...] byliśmy na samym dnie”¹⁶. Wiersz „Santa Maria Austiliatrice” powstał więc w szczególnie bolesnych okolicznościach i zapewne dlatego też przyjmuje bardzo intymny ton. Przywołajmy słowa poetki:

Maria Ausiliatrice masz na włosach deszcz
a w twej koronie światła na daleką drogę

14. Maria Rubins, *Crossroad of Art, Crossroad of Cultures. Ekphrasis in Russian and French Poetry* (New York: Palgrave, 2000), 10.

15. Rubins, *Crossroad*, 27. Szerzej na temat znaczenia ekfrazy i jej typów piszę w artykule poświęconym twórczości Andrzeja Buszy. Zob. Justyna Budzik, „Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy”, *Perspektywy kultury* 39, nr 4 (2022), <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (11.02.2023).

16. Fragment pochodzi z rozmowy, którą przeprowadziłam z Anną Frajlich w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

Maria Ausiliatrice
już dzwonią na mszę
i tylko nie wiem
jaką mową prosić Boga
a Ty
zawsze Pomocna tak jak w bólu
krzyk
już wiesz przeżyć trzeba
gdy nie można pojąć
i o cień w skwarze prosisz dla mnie
i o łzy
Maria Ausiliatrice¹⁷.

W rozmowie poświęconej temu lirykowi Anna Frajlich wyjaśnia jego genezę:

Ten wiersz pisałam z głębi bólu do tej, która jest pomocna. To było jak szukanie ulgi, ukojenia w bólu u tej, która może pomóc, bo przeżyła coś bolesnego, więc może być tym symbolem, bo ma to w sobie. Tu możemy się spotkać – na poziomie bólu, gdy trzeba przejść przez coś, czego nie można pojąć. Dla nas to było wygnanie¹⁸.

Wiersz ten można odczytywać w kilku perspektywach. W pierwszej kolejności jest to klasyczny przykład poetyckiej modlitwy błagalnej. Autorka zwraca się tu w stronę mistyki i refleksyjności religijnej, której uosobieniem jest Matka Boska. Natomiast na poziomie obrazowania jest to również liryk artystyczny, i w tym znaczeniu można go sytuować w kręgu wypowiedzi o charakterze ekfrastycznym, z wyraźnym brzmieniem ekspresyjnym, w którym mieści się intymny sposób przeżywania sztuki. Figura Matki Boskiej Pomocnej to przykład sztuki sakralnej. Jak wspomina Frajlich, jej wizerunek pojawiał się na obrazach wystawianych podczas procesji, które odbywały się w okolicy jej miejsca zamieszkania w Rzymie. Można więc mówić o szczególnej formie doświadczania sztuki i inicjacji artystycznej. Nie wynikała ona bowiem z naturalnej potrzeby obcowania z dziełem, kontemplowania go na prawach zwiedzającego czy turysty. Poetka wchodziła w relację ze sztuką, nie mając na uwadze kontekstu poznawczego. Figura Matki Boskiej nie zafunkcjonowała więc w wyobrażeniu Frajlich w pierwszej kolejności

17. Anna Frajlich, „Santa Maria Ausiliatrice”, w: Anna Frajlich, *Przeszczep. Wiersze zebrane* (Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022), 75.

18. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z poetką 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

jako koncepcja artystyczna czy urzeczywistnienie artystycznego projektu postaci z Dzieciątkiem, która góruje na szczycie katedry. Potwierdza to bardzo fragmentaryczny opis tego dzieła, choć zdaje się, że określenie *opis* z naddatkiem wyraża to, co poetka zapisuje w ten oto lakoniczny sposób: “Maria Ausiliatrice masz na włosach deszcz / a w twej koronie światła na daleką drogę”. Akt zwrócenia się z prośbą o pomoc w stronę tej, która najlepiej rozumie nieuzasadniony i niepojęty ból, jest w tym przypadku gestem złożonym i nieoczywistym. W tej samej rozmowie Anna Frajlich wyznała, że było to dla niej doświadczenie szczególne, zwłaszcza że nie jest osobą religijną, a więc mogłaby odczytywać wizerunek Matki Boskiej wyłącznie jako nieme dzieło sztuki. Tak się jednak nie stało. Sztuka symbolicznie pośredniczy tu w procesie ukojenia bólu. Milczący wizerunek Matki Boskiej Pomocnej, połączony z wiarą w jej zrozumienie i empatię, ma zadziałać kataraktycznie “jak w bólu krzyk”. Promieniowanie mistyki spotyka się tu z dyskretnym i symbolicznym promieniowaniem sztuki. Warto w tym miejscu wspomnieć o liryku “Krzyk”, który wpisuje się w artystyczne wiersze Frajlich pisane w okresie amerykańskim. Jak zapowiada tytuł i krótki odautorski komentarz, został on napisany pod wpływem silnych emocji, spowodowanych informacją, że słynny obraz Edwarda Muncha został skradziony z Muzeum Muncha w Oslo w 2004 roku. W obliczu tej bulwersującej i jednocześnie głęboko poruszającej wiadomości powstała nietypowa, poetycka odpowiedź, nieujawniająca jednak cech ekfrastycznych. Jest to szczególny opis biologicznej genezy krzyku, jako zjawiska wyzwającego z bólu i negatywnych emocji, krzyku, który “czasem zatrzyma się i drży / lotem kolibra nad wargami / czasem zamiera z braku tchu / zanim dobiegnie do tchawicy”¹⁹.

Dwa inne, wspomniane już wiersze z okresu włoskiego – “Z Florencji” i “Pompeje”, można odczytywać jako jeszcze bardziej złożone obrazy poetyckie, zdradzające nieoczywiste cechy ekfrastyczne. Interpretacja artystyczna jest w obu przypadkach skomplikowana, bowiem obrazy, jakie przywołane zostały w tych lirykach, trudno określać jako odniesienia do klasycznych dzieł sztuki. Obydwa liryki powstały wskutek bardzo silnych wrażeń, pewnego emocjonalnego wstrząsu, jak opisuje to doświadczenie poetka²⁰, a przede wszystkim ich geneza związana jest z podróżami po wybranych miejscach we Włoszech, do których Anna Frajlich dotarła wraz z rodziną w tamtym okresie. Do Florencji, a raczej do Lastra a Signa, małego miasteczka koło Florencji, przyjechali w 1970 roku na zaproszenie koleżanki poetki Barbary Verdiani, która mieszkała tam wraz z mężem Carlem Verdianim. Jeszcze przed wyjazdem z Polski Frajlich spotkała się z nią w Warszawie i wówczas

19. Anna Frajlich, “Krzyk”, w: Anna Frajlich, *Łodzią jest i jest przystanią* (Szczecin: FORMA, 2001), 52.

20. Z rozmowy z poetką, przeprowadzonej w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

przekazała jej, że ich trasa wyjazdowa będzie wiodła przez Włochy. W Rzymie skontaktowała się z Verdiani i została zaproszona wraz z rodziną do ich domu w Lastra a Signa. Mąż koleżanki – Carlo Verdiani – był tłumaczem literatury polskiej na język włoski, profesorem historii sztuki, a także autorem monografii poświęconej tokańskiej sztuce. Czas spędzony z przyjaciółmi poza Rzymem był bardziej optymistyczny, a przede wszystkim poznawczo fascynujący. Poetka tak opisuje ten moment w korespondencji:

Kochani!

Jesteśmy już drugi dzień we Florencji, a raczej koło Florencji, w małym miasteczku Lastra a Signa. Mieszkamy w pięknym XII-wiecznym zameczku u mojej koleżanki. Trudno wprost opisać, jak nam tu dobrze. Spokojnie, pięknie, komfortowo, a przede wszystkim bardzo serdecznie nas przyjmują. Dziś zwiedzaliśmy trochę florenckich zabytków i to z tym większą korzyścią, że gospodarze są prawdziwymi znawcami sztuki, a więc i my korzystamy. Zupełnie jakbyśmy się przenieśli do innego świata²¹.

Na kolejnych stronach Frajlich notuje:

Florencja podobała mi się bardzo, sto razy bardziej niż Rzym. Mniejsza, cicha, czysta i bogata we wspaniałe dzieła sztuki. Krajobraz piękny. Zresztą wzdłuż całej drogi góry, a na stokach piękne miasteczka średniowieczne. Widzieliśmy dzieła najwspanialszych artystów włoskiego renesansu w muzeach, w kościołach²².

Nieskrywany zachwyt nad miejscem i jego zapleczem artystycznym łączył się z pragnieniem pogłębienia wiedzy dotyczącej historii sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem włoskiego renesansu. Poetka w listach do rodziców prosi o książki z reprodukcjami dzieł Rafaella, Giotto czy Michała Anioła. Jednak największym przeżyciem był dla niej sam fakt, że *widzi się* “[...] rzeźby, obrazy, ulice, sprzęty pamiętające czasy i ludzi, których zna cały świat”²³. Szczególnym miejscem, w którym odbywało się symboliczne wtajemniczenie w sztukę włoską, był sam dom rodziny Verdianich – mini galeria sztuki, gdzie poetka po raz pierwszy zobaczyła oryginalną terakotę wykonaną przez jednego z florenckich rzeźbiarzy i architektów z rodziny della Robbia. Barbara Verdiani opowiedziała wówczas Annie Frajlich legendę związaną z tajemnicą powstania terakoty, do czego po latach poetka powróciła wierszem *Legenda o Luca della Robbia*, który został napisany już w Nowym Jorku. Okoliczności jego powstania moją również

21. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 85.

22. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 87.

23. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 87.

związek z artystyczną przestrzenią amerykańskiej metropolii, o czym piszę w dalszej części wyводу.

Boźców artystycznych było więc podczas tej podróży bardzo wiele, jednak wiersz, który powstał w tym samym roku we Włoszech, pod wpływem wizyty we Florencji, nie wydaje się mocno powiązany ze sztuką. Próba sytuowania liryku *Z Florencji* w przestrzeni klasycznej ekfrazy poetyckiej może okazać się zabiegiem bezcelowym, bowiem zdarzenie, które poetka opisuje, nie zostało wywiedzione z obrazu malarskiego. Jest to wiersz miłosny, wiersz o tęsknocie, a w jego centrum Frajlích umieszcza Dantego, który z czułością i uczuciem przygląda się Beatrice, stojącej na słynnym florenckim Ponte Vecchio, co Frajlích ujmuje w ten oto poetycki sposób:

Nie było cię na Ponte Vecchio
powoli mgła schodziła z gór
gdzieś od Lugarno Dante siedł
i nagle poczuł w sercu ból
-na moście stała Beatrice
taka poranna jeszcze wiatr
nie zdążył wpłatać się w jej włosy
z odkrytych ramion Beatrice
mgła opadała tak jak z gór
Nie było cię na Ponte Vecchio...²⁴

To oczywista aluzja do tomu poezji *Życie nowe* Dantego Alighieri, w którym opisuje on historię swej miłości do Beatrice Portinari. Nie jest to wiersz pisany “przed obrazem, według obrazu, na motywach obrazu, w myśl obrazu, czy na widok obrazu”²⁵, by przywołać wymieniane przez Anetę Grodecką możliwości w zakresie artystycznych powinowactw między dziełem sztuki i jego poetycką realizacją, rekonstrukcją. Byłoby to możliwe za przyczyną obrazu Henry’ego Holidaya zatytułowanego “Dante i Beatrice”, dobrze znanego w dziejach malarstwa światowego. Jednak to nie on stał się źródłem obrazowania²⁶, choć przedstawia właśnie to zdarzenie rozgrywające się na Ponte Vecchio. Mamy tu więc przykład iluzji ekfrazy, by posłużyć się jednym z terminów zaproponowanych przez Adama

24. Frajlích, “Z Florencji”, w: *Przeszczep*, 76.

25. Aneta Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009), 28.

26. Poetka potwierdziła takie rozpoznanie podczas rozmowy przeprowadzonej w Nowym Jorku 19 września 2023 roku.

Dziadka²⁷. Wskazane asocjacje, choć tak ewidentne, nie wpisują się w genezę powstania liryku. W dorobku Anny Frajlich pojawił się on na skutek mocnego przeżycia związanego ze znalezieniem się w miejscu o symbolicznym i mocnym historyczno-literackim podłożu. Liryk „Z Florencji” jest więc efektem zachwytu nad konkretną chwilą, przeżytą właśnie w tym miejscu. W rozmowie poetka podkreślał osobiście odczuwaną wyjątkowość tego momentu, mówiąc „Chodziło o to, że ja *jestem* tam, gdzie oni kiedyś byli, że dotykam tego miejsca”²⁸. Można więc powiedzieć, że Frajlich stworzyła zapis, który wyróżnia spory potencjał wizualny, bowiem jest oparty na zwielokrotnionej obrazowości i refleksyjności. Terminuje on przede wszystkim w zapisach literackich, ale równocześnie mógłby na jego podstawie powstać odrębny obraz malarski prezentujący zdarzenie, jakie miało miejsce na Ponte Vecchio, i w tym znaczeniu staje się też zapisem artystycznym.

Mocny potencjał znaczeniowy i wizualny wyróżnia też wiersz „Pompeje”, który – podobnie jak liryk „Z Florencji” – jest nieoczywistym przykładem artystycznej refleksyjności poetki. Anna Frajlich zwiedziła Pompeje kilka miesięcy później tego samego roku i właśnie to spotkanie ze sztuką, w jej szczególnym wymiarze, określiła w wywiadzie jako osobisty wstrząs, szok²⁹. Obraz miasta zniszczonego przez erupcję Wezuwiusza, przykrytego wulkanicznym pyłem, miasta, które już na wieczność zastygło w bezruchu, w odczytaniu poetki symbolizuje życie ludzkie, które nagle kończy się, zamiera. Najistotniejszym elementem tego doświadczenia było, jak powiada poetka, to „[...] że ja to *widzę*. Gdy się to widzi, to jest to zupełnie coś innego niż gdy się o tym czyta”³⁰. W tym samym tonie wypowiada się w korespondencji z rodzicami, skąd pochodzi wyznanie:

Trudno wprost przekazać jakość wrażenia, ale na każdym kroku wyczuwa się wielką tragedię miasta, którego życie zostało przerwane nagle w jednej chwili. Ciągle myślałam o kataklizmach, które teraz nawiedzają Ziemię. W Muzeum Pompei zachowane są dwa zwęglone ciała (między innymi oczywiście okazalszymi eksponatami), są też ludzkie zwłoki skamieniałe w lawie. [...] Chodziliśmy po ulicach, oglądaliśmy domy, piękne freski, teatry, piekarnie, łaźnie (termy). Trudno uwierzyć, jak wysoki był poziom kultury, zdobnictwa, malarstwo jest piękne³¹.

27. Adam Dziadek, „Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja”, w: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar (Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium”, 2006), cz. II, 39.

28. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

29. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

30. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

31. Bromberg, Frajlich, Zajac, *Po Marcu*, 122.

Ponownie wypowiedź poetycka nie jest dosłownie zakotwiczona w sztuce malarskiej, ale sposób, w jaki Frajlich opisuje martwe miasto, jest niezwykle obrazowy. Poetka pisze o ludziach i zwierzętach zatrzymanych w ruchu, o milczących freskach – świadectwach sztuki stworzonej przez człowieka, a więc rekonstruuje świat, którego już nie ma, i który w jej opisie paradoksalnie wyłania się spod pyłu wulkanicznego. Świat, który w jednej chwili przestał istnieć, dzięki opisowi Frajlich można odczytywać jako przykład zupełnie wyjątkowej sztuki lub jako obraz obiektów muzealnych niosących istotne przesłanie. Poetka łączy tu artystyczny zapis, który mógłby zostać przetransponowany w przestrzeń malarską, z osobistą refleksją egzystencjalną, co tak oto ujmuje w wierszu:

Gdzie
każdy gest skamieniał nagle
gdzie
nicość wciąż się waży z trwaniem
chleb w pomnik chleba się obrócił
na palenisku zamiast ognia
mak płonie słońcem podsycany
gdzie
wiersz poety nieskończony
i fresk o wiecznym odradzaniu
gdzie skowyt psa
zamknięty w kształcie tak doskonałym – naglej śmierci
do dziś obja się o mury...

...ten chłopiec biegł do swego ojca
a kiedy domu już nie znalazł
upadł na ziemię i
tak został
[...]
Kto nas odgrzebie
z jakiej lawy
łopatką pył odgarnie skrzętnie
[...]
złoży pod szkłem
z tabliczką – *nie dotykać*
w laboratorium na pulpicie niedopisany ból
odczyta³².

32. Frajlich, "Pompeje", w: *Przeszczep*, 74.

W rozumieniu Anny Frajlich dramat i zagłada antycznego miasta, w którym każdy przejaw ludzkiego życia zastygł w bezruchu i milczeniu, jest metaforą egzystencji człowieka, która niezależnie od momentu na linii czasu ostatecznie dokonuje się w ten sam sposób. Pokolenia przychodzą i odchodzą, i zawsze powraca to samo pytanie, połączone z nie do końca wysłowionym lękiem o to, kto będzie pamiętał o naszych proach, kto je pogrzebie, a później ocali od zapomnienia i utrwali w pamięci nasz obraz podszyty "niedopisanym bólem".

Trzy wiersze z okresu włoskiego, stanowiące nieoczywiste, artystyczne monologi Anny Frajlich ze sztuką, zostały pomieszczone w zbiorze o symbolicznym, w tym kontekście, tytule – *Aby wiatr namalować*. Refleksja ta powraca w jednym z liryków z tego tomu, gdzie poetka notuje: "aby wiatr namalować – trzeba poznać trzcinę / tak strzelistą wśród ciszy i w czas burzy – zgiętą"³³. Fragment ten symbolicznie nawiązuje do jednej z myśli Blaise Pascala: "Człowiek jest tylko trzciną, najwęższą w przyrodzie, ale trzciną myślącą [...] Cała nasza godność spoczywa tedy w myśli. Z niej trzeba nam się wywodzić, a nie z przestrzeni i czasu..."³⁴. Wiersze, które zostały tu przedstawione, jako czerpiące w różnym zakresie z myśli artystycznej, sytuują się również w kręgu refleksji Pascalskiej. Ich istotą jest przeżywanie świata nie w perspektywie czasu czy miejsca, lecz odczuwanie go poprzez myśl pogłębioną, zwielokrotnioną, i zapośredniczoną przez dosłowne i bardziej odległe obrazy artystyczne / obrazy sztuki.

Dwa lata po przyjeździe do Nowego Jorku Anna Frajlich wciąż odczuwała wewnętrzne rozdarcie, związane z życiem pomiędzy kilkoma światami, o czym pisała w swym *Dzienniku*:

Trzy lata temu przyjechaliśmy do Rzymu. Wciąż jeszcze jestem podzielona – na tamtą z Polski i tą od chwili wyjazdu. Ale nie jest to podział w czasie. Ciągłe jest jedna i druga. Żyję tu, piore, sprzątam, gotuję, pracuję, a jednocześnie zdumienie: to ja piję kawę w rzymskim barze, siedzę w pompejańskim amfiteatrze, chodzę po Manhattanie³⁵.

Bezpowrotnie zmieniła się jej przestrzeń zamieszkania, ale osobiste refleksje wciąż rozbite były pomiędzy kontynentami, wrażeniami i bodźcami kulturowym, nad którymi trudno było zapanować i pogodzić je ze sobą. Powroty symboliczne wciąż były przecież możliwe – właśnie poprzez sztukę. Nowy Jork, jako miasto muzeów i galerii wystawiających jedne z najznakomitszych dzieł światowej sztuki, okazał się przestrzenią nie tylko nowych odkryć i wzruszeń artystycznych, ale

33. Frajlich, "Aby wiatr namalować", w: *Przeszczep*, 101.

34. Blaise Pascal, *Myśli*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński (Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2022), 88.

35. Anna Frajlich, "Dziennik", *Migotania* 4, nr 69 (2002), 23.

też kolejnych odsłon i nawiązań do zakotwiczonych już w pamięci obrazów. Powróciły więc, między innymi, wzruszenia, jakie towarzyszyły poetce podczas włoskich peregrinacji, a w szczególności te, których doświadczyła we Florencji. W domu Verdianich po raz pierwszy zobaczyła oryginalną terakotę wykonaną przez jednego ze znanych, renesansowych rzeźbiarzy florenckich z rodziny della Robbia. Autorem tego dzieła mógł być Luca della Robbia lub inni członkowie jego rodziny, również rzeźbiarze – Andrea della Robbia (bratanek Luki) lub jego synowie – Giovanni i Girolami. Poetka nie potrafi jednak dokładnie wskazać, który z nich stworzył terakotę obrazującą Matkę Boską z dzieciątkiem. Wraz z Barbarą Verdiani zwiedziła wówczas kościoły florenckie, w których znajdowały się inne prace mistrzów terakoty ze wspomnianej rzeźbiarskiej rodziny. Po latach w rozmowie wspomina, że znajdowała się wówczas pod wpływem swego rodzaju promieniowania sztuki, która ją zachwyciła, podobnie, jak i fakt, że nagle miała dostęp do dzieł tej rangi, o których dotąd jedynie czytała³⁶. Wzruszenie i zachwyt nad możliwością tak dosłownego obcowania ze sztuką wzmocniła przedstawiona przez Barbarę Verdiani legenda o tajemnicy Luca della Robbia, wedle której artysta po ukończeniu swej terakoty, którą wykonał dla florenckiej Capella dei Pazzi (Kaplica Pazzich), miał ukryć w jej wnętrzu recepturę tworzenia prac w tej technice artystycznej. Wiedza ta, połączona z radością przebywania w świetle dzieła artysty, została poetycko przetworzona przez Annę Frajlich już w Nowym Jorku, gdzie w Metropolitan Museum of Art podziwiała kolejne prace Luca della Robbia. Liryk “Legenda o Luca Della Robbia” powstał więc na kanwie włoskich i nowojorskich spotkań ze sztuką. W swym zapisie, bazując na założeniach ekfrazy, poetka połączyła bardzo elementarny opis dzieła (“W wieńcach z cytrusów / w błękitie i bieli / stoi Madonna z Dzieciątkiem / anieli i święci pańscy / w wieńcach z cytrusów i w akwamarynie”³⁷), z tym, czego nie sposób dostrzec, odczytać z tej artystycznej reprezentacji, a więc z obecnością samego rzeźbiarza, uchwyconego podczas aktu tworzenia. William John Thomas Mitchell zauważa, że poetycka ekfrazja może być poświęcona temu, czego nie ma na obrazie³⁸, a w tym przypadku, temu, czego nie wyraża dzieło della Robbia, choć – jak głosi legenda – stanowi istotne podglebie całego zamysłu. W tle fragmentarycznego opisu sztuki wychodzącej spod dłuta mistrza, wyłania się w liryku Frajlich, obraz równoległy. Niemal jak na płótnie Velazqueza spotykają się dwie historie, dwa zdarzenia, które łączy osoba artysty. Chodziłoby tu o taki rodzaj przedstawienia, który doskonale znany jest chociażby z Velazquezowskich *Panien dworskich*. Jak

36. Informacja pochodzi z rozmowy przeprowadzonej z poetką 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

37. Frajlich, “Legenda o Luca Della Robbia”, w: *Przeszczep*, 148.

38. Stephen Cheeke, *Writing for Art* (Manchester: Manchester University Press, 2010), 32.

wiadomo, na płótnie widzimy młode damy, na które patrzy malarz – autor tej pracy malarskiej – i portretuje je, równocześnie znajdując się w planie dzieła i poza nim – przed obrazem. Z tej perspektywy uwiecznia świat panien dworskich i samego siebie, jako jeden z elementów świata przedstawionego. W przypadku liryku Anny Frajlich mamy do czynienia z podobną sytuacją. Oto Luca della Robbia wieńczy pracę nad swym dziełem i przyglądając mu się, zaczyna pisać swój testament artystyczny, tajemnicę powstania terakoty, co poetka tak relacjonuje:

... jak zmieszać glinę
jaki z farbą olej
i jak zawiesić tę na wargach boleść
i pierwszy uśmiech do Matki – Dziecięcia...
Tu della Robbia skończył swe pisanie
i w smukłych dłoniach Przenajświętszej Panny
ukrył spokojny
że nikt się nie waży
dobywać kunsztu
młotem u ołtarzy³⁹
[...]

W przedstawieniu Anny Frajlich della Robbia stoi więc przed, obok lub o krok od swego dzieła, kronikując genezę jego powstania i symbolicznie wpisując samego siebie we własną, artystyczną wypowiedź, a także osobistą historię, niemal jak Velazquez w trakcie pracy nad *Pannami dworskimi*.

Nowy Jork okazał się miastem wielu podobnych, silnych wrażeń estetycznych. Miejscem, którego bogactwo artystyczne całą swą mocą *atakowało* zmysł wzroku poetki. Różne oblicza sztuki, do której właśnie tam Anna Frajlich miała swobodny dostęp, pobudzały jej wyobraźnię i uruchamiały proces przetwarzania obrazu na słowo, co poetka tak oto tłumaczy: “Nie mam talentu do malowania. Widzę to, ale nie mogłabym tego namalować, więc o tym piszę”⁴⁰. Takie stanowisko poświadcza o potrzebie i pragnieniu symbolicznego zrekonstruowania sztuki za pomocą słowa. W rozmowach z Anną Frajlich na temat amerykańskiej przestrzeni artystycznej często powraca refleksja dotycząca wizualnego poruszenia, pozostawania w stanie szoku wywołanego obcowaniem ze sztuką. Jej wiersze o ekfrastycznym charakterze są przykładem nawiązywania osobistej relacji z niemy obrazem, to znaczy takiego sposobu przeżywania go, w którym na krótką chwilę świat intymnych doznań poetki zamyka się w ramach konkretnego

39. Frajlich, “Legenda o Luca”, 85–86.

40. Fragment pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 6 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

obrazowania. Ten szczególny moment całkowitego skupienia na dziele, bądź symbolice, która wywołuje je z pamięci artystycznej, może się wyrażać poprzez dialog przestrzeni realnej z wyobrażoną, czy też wykreowaną przez nią. Takie brzmienie ma liryk „Widok z mostu”, poświęcony Georgii O’Keeffe. Jest on przykładem widzenia i opisywania świata w estetyce imażynistycznej, opartej na impulsie, czy nagłym wrażeniu, budzącym jednoznaczne skojarzenia z pracami amerykańskiej artystki. Anna Frajlich wspomina, że dzieła O’Keeffe widziała w latach osiemdziesiątych XX wieku na wystawie w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, gdzie zaprezentowano przede wszystkim jej słynne prace przedstawiające kwiaty gigantycznych rozmiarów. Frajlich wyznaje, że spotkanie ze sztuką O’Keeffe wywołało w niej „jakieś wielkie poruszenie”⁴¹, podobnie jak tematyczna przemiana widoczna w jej dziełach. Okres spędzony w Nowym Jorku wiąże się bowiem z powstawaniem prac obrazujących tkankę miejską, ulice, drapacze chmur, mosty, lampy uliczne, natomiast czas spędzony w Nowym Meksyku, gdzie O’Keeffe przeniosła się w 1929 roku, jest związany ze szczególnymi obrazami natury. Właśnie wtedy powstały dzieła przedstawiające m.in. kości i czaszki kóz. Jej artystyczny dorobek malarski doczekał się wielu omówień, a okres szczególnego zainteresowania tą twórczością przypada na późne lata osiemdziesiąte ubiegłego stulecia⁴². Dzieła O’Keeffe stanowią też inspirację dla prac poetyckich, które w przestrzeni dyskursu krytycznoliterackiego funkcjonują jako klasyczne ekfrazy lub wypowiedzi o obrazowaniu terminującym w pracach amerykańskiej malarki, czego przykładem są chociażby liryki Christophera Buckleya czy Cathy Song⁴³.

Ekfrastyczny „Widok z mostu” Anny Frajlich potwierdza, że twórczość O’Keeffe jest obecna również w przestrzeni polskiej poezji. Jak wolno zakładać – w sposób niezamierzony, liryk ten koresponduje z filozofią artystyczną malarki, której istotą było skoncentrowanie obrazowania na pojedynczych chwilach, ulotnych momentach⁴⁴, co można również odczytywać w perspektywie imażynistycznej. W tym znaczeniu liryk Frajlich nawiązuje dialog z pracami O’Keeffe, właśnie jako poetyckie skupienie na krótkiej chwili, wyimku z codzienności, mocno przemawiającym do wyobraźni poetki, co potwierdza ten oto zapis:

41. Informacja pochodzi z rozmowy przeprowadzonej 19 września 2023 roku w Nowym Jorku.

42. Cristina Pagliarusco, *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon* (United Kingdom: Peter Lang, 2019), 6.

43. Obecności Georgii O’Keeffe w poezji amerykańskiej, również w pracach Christophera Buckleya i Cathy Song, Cristina Pagliarusco poświęca swą książkę *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon*.

44. Pagliarusco, *Georgia O’Keeffe*, 66.

Nagle
w kamiennym wąwozie
nowojorskiej ulicy
uwięziony zachodem
promień słońca zasyczy
zasyczy w same oczy
władczo ostro
przeciągle
wplątany w szprychy mostu
w mętne szyby pociągu

.....

słońce
co mur nadgryza
o szóstej po południu
Georgia O' Keeffe
pędzlami
rozpięła
na płótnie⁴⁵.

Moment poruszenia i zatrzymania chwili mocą zmysłu wzroku, a później słowa poetyckiego, wywodzi się z prozaicznej sytuacji. Jadąc pociągiem z Manhattanu na Brooklyn, Anna Frajlich zobaczyła taki widok z Manhattan Bridge. Ten obraz – symboliczne lśnienie codzienności – natychmiast wywołał z pamięci poetki portrety Nowego Jorku zrekonstruowane na płótnie przez Georgię O'Keeffe. Nie jest to jedyna wypowiedź poetycka Frajlich, która odnosi się do prac malarskich amerykańskiej artystki. Po śmierci autorki słynnej i budzącej sporo kontrowersji pracy zatytułowanej *Czarny Irys III* poetka oddała jej hołd wierszem „Georgia O'Keeffe (epitafium)”, w którym w poruszający sposób pisze o tym, jak światy przedstawione przez nią na płótnie umarły ponownie wraz z jej odejściem: „Umarły po raz drugi / białe czaszki kozłów / po raz drugi umarły / na gorącym piasku / pod południowym słońcem / i pod martwą dłonią Georgii O'Keeffe”⁴⁶.

W jednym z listów do Marca Chagalla Dawid Lazer pisze “[...] czuję przemożną wprost potrzebę napisania do Pana, Mistrzu Chagallu, o tym, jakim to szczęściem jest [...] przyglądać się Pańskim ‘małym’ arcydziełom i rozważać przy tym ich

45. Frajlich, „Widok z mostu”, w: *Przeszczep*, 185.

46. Anna Frajlich, „Georgia O'Keeffe (epitafium)”, w: Anna Frajlich, *Powroty. Wiersze zebrane* (Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022), t. 2, 72.

wielkość i genialność⁴⁷. Ten fragment korespondencji malarza i pisarza wybrzmiał w sposób szczególny podczas jednej z moich rozmów z Anną Frajlich⁴⁸. Poetka wyznała wówczas, że w początkowym okresie życia w Nowym Jorku wiązało się z doświadczaniem skrajnych emocji – od wielkiej tęsknoty do wielkiego zachwytu, wynikającego z faktu, że mieszka w metropolii, w której można nieustannie podziwiać “małe” arcydzieła i ich genialność, by raz jeszcze przywołać słowa Dawida Lazera. W tej samej rozmowie Anna Frajlich przyznała, że obcowanie ze sztuką tak wielkich mistrzów, jak Marc Chagall, którego prace wystawiane były w różnych galeriach w Nowym Jorku, było dla niej wielkim przeżyciem⁴⁹. Poetka nadała mu osobiste znaczenie w liryku “Po wystawie Chagalla”:

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
gdzie jedno drzewko będzie lasem
a burza zerwie brzegi
szklanki
i nikt się nawet nie domysli
że świat
się wokół ciebie

kręci⁵⁰.

Nie jest to poetycka opowieść o konkretnym dziele malarza, choć można zakładać, że głównym źródłem inspiracji był w tym przypadku obraz *Lot nad miastem*. Za pośrednictwem sztuki Anna Frajlich zapisuje intymne wyznanie, skierowane do najbliższej osoby. Romantyczny i symboliczny zarazem scenariusz malarski Chagalla, w którym młodzi zakochani w euforii unoszą się nad miastem

47. Elżbieta Kossewska, *Marc Chagall-Dawid Lazer. Listy* (Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2018), 121–123.

48. Wspomniana rozmowa odbyła się 5 maja 2022 roku w Nowym Jorku.

49. O swych zainteresowaniach artystycznych Anna Frajlich pisze również w *Dzienniku*, z którego pochodzi ten krótki zapis na temat Marca Chagalla: “Przeczytałam znów rozdział o Chagallu po angielsku, a teraz zabieram się do ‘Prozaików dwudziestolecia międzywojennego’”, w: Frajlich, “Dziennik”, *Migotania*, 24.

50. Frajlich, “Po wystawie Chagalla”, w: *Przieszczep*, 143.

i szybią w stronę słońca, nie zrealizuje się już w prywatnym życiu poetki. Dzieło malarskie nie znajdzie odbicia ani w rzeczywistej chwili obecnej, ani tych, które jeszcze nadejdą. Natomiast może stać się metaforą najważniejszych znaczeń i sensów zapisanych w prywatnej historii Anny Frajlich. Liryk ten w sposób symboliczny jest równocześnie przekazicielem jednego z najbardziej wyrazistych rysów artystycznej tkanki wierszy Frajlich, w którym sztuka wpisuje się w intymne, głęboko poruszające wyznania autorki *Indian Summer*, wywołuje je, porządkuje, i w pewnym sensie funkcjonuje jak dyskretnie obecny towarzysz jej podróży po światach obcych, osławianych i własnych.

Bibliografia

- Bilman, Emily. *Modern Ekphrasis*. Switzerland: Peter Lang, 2013.
- Bromberg, Felicja, Anna Frajlich, Władysław Zajac. *Po Marcu Wiedeń, Rzym, Nowy Jork*. Warszawa: Biblioteka Midrasza, 2008.
- Budzik, Justyna. "Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy". *Perspektywy kultury* 39, nr 4 (2022), 331–347. <https://czasopisma.ignatianum.edu.pl/pk/article/view/2316/2184> (11.02.2023).
- Cheeke, Stephen. *Writing for Art*. Manchester: University Press, 2010.
- Dziadek, Adam. "Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja". W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, red. Józef Maria Ruszar. Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej "Gaudium", cz. II, 2006.
- Dziadek, Adam. *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, 92. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- Frajlich, Anna. "Dziennik". *Twórczość* 12 (2021), 108.
- Frajlich, Anna. "Dziennik". *Migotania* 4, nr 69 (2002), 23.
- Frajlich, Anna. *Przeszczep. Wiersze zebrane*. Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, 2022.
- Frajlich, Anna. *Powroty. Wiersze zebrane*. Toronto–Szczecin–Bezrzecze: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie, Wydawnictwo FORMA, Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy, t. 2, 2022.
- Frajlich, Anna. *Łodzią jest i jest przystanią*. Szczecin: FORMA, 2001.
- Grodecka, Aneta. *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2009.
- Kossewska, Elżbieta. *Marc Chagall–Dawid Lazer. Listy*, 121–123. Warszawa: Wydawnictwo Neriton, 2018.
- Pagliarusco, Cristina. *Georgia O’Keeffe in Poetry. Offspring of an Icon*, 6. United Kingdom: Peter Lang, 2019.

- Pascal, Blaise. *Myśli*. Przeł. Tadeusz Boy-Żeleński. Kraków: Wydawnictwo Vis-à-vis Etiuda, 2022.
- Proust, Marcel. *Czas odnaleziony*. Przeł. Julian Rogoziński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965.
- Rubins, Maria. *Crossroad of Art, Crossroad of Cultures. Ekphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave, 2000.