



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Sztuka fugi : fuga śmierci?

Author: Grzegorz Olszański

Citation style: Olszański Grzegorz. (2003). Sztuka fugi : fuga śmierci?. W: A. Węgrzyniak, T. Stępień (red.), "Tkanina : studia, szkice, interpretacje" (S. 282-288). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Grzegorz Olszański

Sztuka fugi: fuga śmierci?

Krzyczy słodziej zagrajcie śmierć [...]
Krzyczy ciemniej ciągnijcie po skrzypkach
a z dymem wlećcie w powietrze.¹

Paul Celan

Powieść, którą mógłbym dla pani napisać
na fortepianie [...]²

Ewa Lipska

W recenzji Magdaleny Hornung poświęconej *Piątemu zbiorowi wierszy* Ewy Lipskiej możemy znaleźć takie oto wyznanie: „W swym zachwyceniu odnoszę wrażenie, że kolejne zbiory Ewy Lipskiej układają się w swoistą fugę. Zasadnicze tematy, których ekspozycje mamy już w tomiku pierwszym, odbierają jak sztafetę tomiki następne, powtarzają je i modułują, by w ostatnim zabrzmieć najwyraźniej, bo najprościej. Można nawet powiedzieć, że wiersze ostatnie puentują tematy rozwijane przedtem.”³ Kilka lat później podobną uwagę zanotował Piotr Łuszczkiewicz w tekście o znamienym, odsyłającym bowiem również do muzyki,

¹ P. Celan: *Fuga śmierci*. W: Tenże: *Utwory wybrane*. Wybór i oprac. R. Krynicki. Kraków 1998, s. 25.

² E. Lipska: *Pan Schmetterling zastanawia się...* W: Taż: *Ludzie dla początkujących*. Poznań 1997, s. 32. Utwory Ewy Lipskiej cytuję według wydań: *Wiersze*. Warszawa 1967 (*W*); *Drugi zbiór wierszy*. Warszawa 1970 (*DzW*); *Trzeci zbiór wierszy*. Warszawa 1972 (*TzW*); *Czwarty zbiór wierszy*. Warszawa 1974 (*CzzW*); *Piąty zbiór wierszy*. Warszawa 1978 (*PzW*); *Żywa śmierć*. Kraków 1979 (*ŻŚ*); *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek*. Kraków 1982 (*NOŚ*); *Przechowalnia ciemności*. Kraków 1985 (*PĆ*); *Strefa ograniczonego postoju*. Warszawa 1990 (*SOP*); *Stypendyści czasu*. Wrocław 1994 (*SCZ*); *Ludzie dla początkujących*. Poznań 1997 (*LDP*); 1999. Kraków 1999 (*1999*); *Sklepy zoologiczne*. Kraków 2001; *Ja*. Kraków 2003 (*JA*).

³ M. Hornung: *Piąte przyspieszenie*. „Nowe Książki” 1978, nr 23, s. 35.

tytule *Rondo Lipska*, w którym czytamy: „Pozostaje czytać księgę Ewy Lipskiej w porządku naturalnym tj. chronologicznie i linearnie, tomik po tomiku, wers po wersie, choć właściwa kabała wyłożona jest głównie na jej początkowych stronicach, a wszystko to, co następuje dalej, to ciągle uzupełnienia, przypisy i rozbudowane komentarze.”⁴

Cytowane wypowiedzi wskazują na jedną z najważniejszych cech twórczości Ewy Lipskiej lub — by pozostać przy muzycznej metaforze — wydobywają z tej poezji jej podstawową zasadę kompozycyjną, a mianowicie powtarzalność czy też, choć to niezbyt precyzyjne określenie, „refreniczność” tej poezji. Tym samym wskazują na niezwykłą konsekwencję autorki *Strefy ograniczonego postoju* w kreowaniu poetyckiego świata.

Skąd jednak te muzyczne określenia w stosunku do poezji, która z muzyką, przynajmniej na pierwszy rzut oka (i ucha), niewiele ma przecież wspólnego? Liryka Lipskiej nie fascynuje wszak brzmieniem, fonetyczne środki stylistyczne używane są tutaj stosunkowo rzadko, pomijając dwa pierwsze tomy, mało w tej twórczości utworów „mówiących rytmem”, „muzyczne metafory” zaś, takie jak „tropikalne libretto” (*Wyścigi konne*), „malarskie arie” (*Mój przyjaciel introwertyk*) czy porównania w stylu: „Lekki szmer maszyny do pisania brzmiał w jego uchu jak Molto allegro z Symfonii nr 40 Wolfganga Amadeusza Mozarta” (*Pan Schmetterling zastanawia się nad zjednoczoną Europą*)⁵, należą raczej do wyjątków. Również fakt wykonywania kilku wierszy Lipskiej jako tekstów piosenek przez popularnych wykonawców (między innymi Marek Grechuta, Grzegorz Turnau) niewiele w tej kwestii wyjaśnia. A jednak analogia z sygnalizowaną przez Magdalenę Hornung muzyczną formą wydaje się przecież niezwykle interesująca. Parafrazując słowa Nietzschego, który w *Wiedzy radosnej* pisał: „Nasze pierwsze pytania co do wartości, pod względem książki, człowieka, muzyki brzmią: »umie on chodzić? Co więcej, umie on tańczyć?«”⁶, zapytajmy więc: (W) Co gra Ewa Lipska? Na czym polega istota tego intrygującego porównania? Odpowiedź jest dosyć prosta: otóż, Lipska od momentu wydania debiutanckiego tomu zatytułowanego skromnie *Wiersze* aż do opublikowanej ostatnio książki *Ja* uporczywie — bez większego

⁴ P. Łuszczkiewicz: *Rondo Lipska*. „Tygodnik Kulturalny” 1988, nr 3, s. 2.

⁵ Cytowane przykłady pochodzą z tomu *Ludzie dla początkujących* zawierającego w większości wiersze napisane prawdopodobnie w Austrii, gdzie Lipska pełniła funkcję dyrektora Instytutu Polskiego. Myślę, że warto zwrócić na to uwagę, gdyż tego typu metafory pojawiają się jedynie w tamtym tomie, Lipska zaś w jednym z wywiadów na pytanie, czy w Wiedniu czyta się polską literaturę, odpowiedziała: „Myślę, że statystyczny pan Schmetterling [bohater kilku wierszy zawartych w tamtym tomie — przyp. G.O.] nie rozczytuje się w poezji austriackiej, a co dopiero polskiej... Pan Schmetterling zaprasza natomiast panią Schubert na koncerty. Austriacy kochają muzykę i znają się na niej wystarczająco dobrze, aby nie klaskać w nieoczekiwanych momentach.” *Literacki hazard. Z Ewą Lipską rozmawia Barbara Gruszka-Zych*. „Rzeczpospolita” 1999, nr 1, s. 15.

⁶ F. Nietzsche: *Wiedza radosna*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1991, s. 334.

ryzyka można by nawet napisać: obsesyjnie — wraca do pewnych motywów i tematów. Ich powtarzalność czy też „refreniczność” jest jednak pozorna. Owszem, Lipska posiada stały, może nawet dosyć ograniczony rejestr motywów, do których niezmiennie powraca, zawsze je jednak modyfikuje, dopełnia, ujmując z odmiennie, dotychczas nieznaną stronę. Innymi słowy, podobnie jak w fudze temat pojawia się w postaci zasadniczej, by następnie ulec daleko idącym modyfikacjom — od najprostszych poczynając, takich jak inwersja, po bardziej skomplikowane, jak na przykład dyminucja czy zwierciadlane odbicie (tzw. rak), zawsze jednak mamy do czynienia z tym samym tematem, tak główne motywy tej poezji, mimo iż, zdawałoby się, dawno już rozpoznane i określone, ciągle jednak ulegają różnego typu wariacjom i metamorfozom⁷. W ten sposób autorka *Żywej śmierci* mogłaby się jawić jako ktoś w rodzaju wytrawnego kompozytora, który posługując się tym samym materiałem, potrafi poddać go jednak takim modulacjom — na przykład ten sam motyw pojawia się raz w tonacji serio, innym razem buffo, raz mamy do czynienia z pełną harmonią między sposobem pisania a tematem utworu, innym razem z absolutnym dysonansem — że czytelnik ciągle ma wrażenie obcowania z czymś nowym, nieznanym, nierzadko fascynującym.

„Nic dwa razy się nie zdarza” — pisała w popularnym i notabene wykorzystywanym jako tekst piosenki wierszu Wisława Szymborska. Zdanie to swobodnie można odnieść do pełnej „powtórzeń” twórczości autorki *Stypendystów czasu*. W taki też wreszcie sposób Lipska, zgodnie zresztą z łacińskim znaczeniem słowa „fuga” (ucieczka), ucieka, nie pozwalając się pochwyć jednoznaczemu krytycznemu opisowi, jak i wymyka się oskarżeniom o poetycki regres, literacką wtórność, artystyczną stagnację. Jednym słowem, wymyka się zamieszczeniu swego nazwiska na indeksie, by sparafrazować tytuł znanego tekstu Johna Bartha, „literatów wyczerpania”.

Jakie to motywy? Ich rejestr przynoszą przede wszystkim szkice Tadeusza Nyczka, Ryszarda Matuszewskiego oraz Krzysztofa Lisowskiego⁸. Nyczek

⁷ *Fuga*. W: *Encyklopedia muzyki*. Red. A. Chodkowski. Warszawa 1995, s. 291—294. Co do możliwości imitowania struktur muzycznych w literaturze zdania są podzielone. Na przykład negatywne stanowisko w tej kwestii reprezentuje Andrzej Hemej, stwierdzając: „Ustalenia dotyczące potencjalnych »fug« w literaturze należy rozpocząć paradoksalnie — nie optymistycznie, lecz sceptycznie: nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie.” A. Hemej: *Muzyczność dzieła literackiego*. Wrocław 2001, s. 96. Stanowisko bardziej kompromisowe prezentuje z kolei autor monografii Joyce’a, zwracając uwagę, iż „tylko niektóre aspekty fugi mogą być imitowane przez słowa”. C.H. Peak: *James Joyce. The Citizen and the Artist*. California 1979, s. 232. Cyt. za: J. Paszek: *Iwazkiewicz i Joyce. (O dwóch próbach literackiej fugi)*. „Twórczość” 1983, nr 2, s. 82. Sugerowana tu zbieżność z muzyczną formą opiera się — co istotne — na mechanizmie analogii, nie zaś imitacji.

⁸ T. Nyczek: *Spalony dom (o poezji Ewy Lipskiej)*. „Twórczość” 1974, nr 9, s. 291—294; R. Matuszewski: *Poetycki świat Ewy Lipskiej. Od Leśmiana do Barańczaka*. Warszawa 1995, s. 189—203; K. Lisowski: *Historie osobiste (o liryce Ewy Lipskiej)*. W: E. Lipska: *Wspólnicy zielonego wiatraczka*. Kraków 1996, s. 5—17.

jako najbardziej konstytutywne dla tej poezji wyróżnił motywy domu, wojny i pokoju oraz koła czasu. Autor *Olśnienie i świadectwo* oprócz wymienionego już domu za najważniejsze uznał motyw śmierci oraz motyw dziecięcy, zwracając uwagę na, jak to określił, katastroficzny typ wyobraźni. Krzysztof Lisowski z kolei, zauważając, że powtarzające się na przestrzeni wielu lat elementy tej twórczości, tworzą coś w rodzaju struktury dynamicznej, zbliżonej do fabuły, pisał już nawet nie tyle o motywach dominujących w poezji autorki *Stypendystów czasu*, ale wprost o historiach — „historii domu”, „historii choroby”, „historii kraju”, „historii podróży” oraz „historii autora”.

Różnice, które wyłoniło to zestawienie, raczej się wzajemnie dopełniają, niż negują. Ich istota wynika bowiem nie tyle z odmiennego sposobu lektury tej poezji, ile z różnej perspektywy badawczej (na przykład tekst Nyczka powstał, gdy wydane były jedynie trzy tomy poezji Lipskiej, Lisowski zaś swój szkic oparł na ponad trzykrotnie większym materiale egzemplifikacyjnym, mając do dyspozycji aż dziewięć tomików poezji i jeden poetyckiej prozy), jak i różnych określeń, pod którymi często kryją się, jeśli nie identyczne, to przynajmniej zbieżne, konstatacje i spostrzeżenia. Przykładowo, motyw wojny i pokoju, który w swoim artykule opisywał Nyczek, w dużym stopniu pokrywa się z uwagami Matuszewskiego na temat katastroficznej wyobraźni poetki, jak i tym, co możemy znaleźć we fragmencie poświęconym obsesji śmierci w tej poezji. Te z kolei uwagi odpowiadają wielu spostrzeżeniom zawartym w tekście Lisowskiego, opatrzonym jednak nagłówkiem „historia choroby”. Tego typu przykłady można, oczywiście, mnożyć, wykazując zarówno różnice, jak i podobieństwa, o wiele jednak ciekawsze niż śledzenie paradoksów recepcji, wydaje mi się postawienie pytania: Który z tych motywów jest najważniejszy? Który z nich dominuje? Który z nich stanowi klucz (wiołiniowy?) do zrozumienia poetyckiego świata Ewy Lipskiej? Odpowiedź na te pytania musi jednak zdziwić: żaden! A mówiąc precyzyjnie — żaden osobno. Jeśli bowiem przywoływana powyżej analogia z fugą jest trafna, to: „Czy kto widział kiedyś, by głosy fugi próbowały się zagryźć, wzajemnie zniszczyć czy zdominować? Nie ma tu antagonistycznych relacji, dramatycznych wydarzeń, dynamicznych efektów. Sztuka polega na równoczesnym prowadzeniu kilku autonomicznych wątków, z zachowaniem zasadniczo niezmiennego gęstości.”⁹

Istota tej poezji polega jednak nie tylko na równoczesnym prowadzeniu kilku autonomicznych wątków, ale również na doskonałym ich łączeniu, splataniu, przeplataniu w jedną, doskonałą poetycką materię. Jeśli wierzyć zapewnieniom rówieśników Lipskiej, a mianowicie Jacka Bierzina, który w jednym z swoich utworów wyznawał: „każdy wiersz jest testamentem”¹⁰,

⁹ S. Rieger: *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*. Gdańsk 1997, s. 28.

¹⁰ J. Bierzina: *W końcu*. W: *Tenże: Tyle rzeczy*. Paryż 1990, s. 32.

oraz Stanisława Barańczaka, który w przedmowie do antologii *Od Chaucera do Larkina* stwierdzał: „Przemóc własną śmiertelność — po to właśnie pisze się wiersze”¹¹, byłyby to materia całunu. Jeśli można pozwolić sobie na krótką dygresję, w tym kontekście badacz literatury niewiele się różni od tanatologa lub — jak złośliwie ujął to Jean Paul Sartre — „strażnika cmentarnego”: „Bóg jeden wie, czy cmentarze są spokojne; nie ma weselszych niż biblioteka. Są tam zmarli, którzy wyłącznie pisali; od dawna zmyto z nich grzech życia, a zresztą ich życie znane jest tylko z książek, które pisali o nich inni zmarli. Rimbaud nie żyje. Nie żyje Paterne Berrichon ani Isabelle Rimbaud; znikli ci, którzy zawadzali; pozostały tylko małe trumienki, ustawione na półkach wzdłuż ścian, niczym urny w kolumbarium.”¹²

Wróćmy jednak do Lipskiej. W ten sposób bowiem motyw śmierci splata się z motywem domu, motyw domu wiąże się z motywem podróży, podróż zaś z „historią kraju”. Motywy te spotykają się w kolejnych tomach, pojedynczych wierszach, zwrotkach, ba, nawet wersach. Nie zawsze, oczywiście, każdy z nich jest równorzędnie eksponowany, czasami pozornie zanika, daje się zdominować innym, by nagle w następnym tomie pojawić się ze zdwojoną częstotliwością. Przykładowo, w pierwszych dwóch tomach dominujący wydawał się motyw domu, by później — myślę przede wszystkim o *Piątym zbiorze wierszy* oraz tomie *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* — zniknąć w cieniu wierszy dotyczących choroby, a przede wszystkim śmierci. Te z kolei motywy ewidentnie dominujące w tamtych dwóch tomach niemal znikają w *Przechodźni ciemności*, aby znów powrócić w ostatnio wydanych książkach. Dzieje się tak zresztą, jak łatwo się domyślić, również w fudze. „Kiedy zdarza się, że jeden z głosów milknie — pisał najwybitniejszy współczesny interpretator muzyki Bacha — wywołuje to uczucie oczekiwania: w ten sposób otrzymuje się w fudze sposób różnicowania tkanki muzycznej.”¹³

Takie ujęcie poezji autorki *Ludzi dla początkujących* ma dosyć istotne konsekwencje metodologiczne. Pozwala bowiem zamiast zajmować się wszystkimi motywami obecnymi w tej twórczości, skupić się na jednym i przez ten wybrany motyw, niczym przez pryzmat, przyglądać się reszcie. Mógłby to na przykład być towarzyszący Lipskiej od początku jej literackiej drogi motyw śmierci. Motyw obecny w dziesiątkach wierszy, tytułach tomów, niezwykle

¹¹ S. Barańczak: *Słowo wstępne*. W: *Od Chaucera do Larkina. 400 nieśmiertelnych wierszy, 125 poetów angielskich 8 stuleci*. Wybór, przekł. i oprac. S. Barańczak. Kraków 1993, s. 10.

¹² J.P. Sartre: *Czym jest literatura? Wybór szkiców historycznoliterackich*. Przeł. J. Lalewicz. Warszawa 1968, s. 178.

¹³ G. Gould: *So You Want to Write a Fugue?* „HiFi/Stereo Review” 1964, No. 4, s. 234; cyt. za: S. Rieger: *Glenn Gould czyli sztuka fugi...*, s. 28. Nawiasem mówiąc, jedną z niewielu własnych kompozycji Goulda jest właśnie utwór zatytułowany *So You Want to Write a Fugue?* Można go usłyszeć na płycie *Glenn Gould: The Composer*. Sony SK 47184. DDD.

często eksponowany w recenzjach i omówieniach tej twórczości. I choć w jednym z wierszy Lipska zapewnia:

Mój czas. Moje ciało. Moje życie.
Wszystko do jednorazowego użycia
tak jak suknia z papieru albo serwetka.
(*Tu pracuję, SOP*)

to jednak trudno w tę „jednorazowość” uwierzyć. Wręcz odwrotnie, zirytowany stałym eksponowaniem tego motywu jeden z krytyków stwierdził: „Powiedzieć by można, że podmiot liryczny wierszy Lipskiej nosi w sobie śmierć, jak w kieszeni chusteczkę.”¹⁴ Na szczęście, chciałoby się dodać, od kataru rzadko się umiera... Nadzwyczaj często umierają jednak bohaterowie tej poezji. Śmierć bowiem to motyw w tej twórczości odmieniany przez „gramatyczne osoby” i wykreowanych bohaterów, deklinowany przez „językowe” i ludzkie przypadki.

Człowiek dla Lipskiej to, niczym w antycznej tragedii, przede wszystkim Śmiertelnik (nawet jeśli, jak w jednym z utworów, trzyma w ręce bukiet nieśmiertelników). W eseju jednego z intelektualnych patronów tej poezji możemy znaleźć taki oto, niezwykle trafny, jeśli chodzi o światopogląd autorki *Żywej śmierci*, fragment: „Być człowiekiem oznacza być na Ziemi jako Śmiertelny, oznacza: mieszkać. [...] Śmiertelni są ludźmi. Nazywają się śmiertelnymi, bowiem mogą umierać. Umierać oznacza: podołać śmierci jako śmierci. Tylko człowiek umiera, i to nieustannie, tak długo, jak pozostaje na Ziemi, pod Niebem, w obliczu Istot Boskich.”¹⁵

Śmierć — by pozostać nadal w przestrzeni rozbrzmiewającej dźwiękami — niczym w barokowym Tańcu Śmierci dotyka tu każdego: króla, którego przed śmiercią nie obroni jego władza:

A jeśli śmierć radością jest
król się obżera. Drze sukienki
pannom rumianym smukłym giętkim [...]
(*Mądry król, W*)

i nie posiadającego żadnej władzy dziecka:

Dwunastoletnia dziewczynka umiera na leukemię.
Na korytarzu szpitalnym stoją balie granatów [...]
W dwunastoletniej dziewczynce dojrzewa tymczasem
ogromne chore miasto [...]

(*Świt, TzW*)

¹⁴ J. Kurowicki: *W kokonie codzienności*. „Poezja” 1972, nr 8, s. 91.

¹⁵ M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. W: Tenże: *Budować, mieszkać, myśleć*. Przeł. K. Michalski. Warszawa 1977, s. 318 i 321—322.

zakochanych, których nie uchroni przed śmiercią nawet wielka miłość:

Kapitanie kapitanie
moja narzeczona odpływa z tego świata
białym oceanem hematologii.
(*S.O.S., CzzW*)

jak i całych narodów:

Każdy naród posiada historię.
Rano widać ją
kiedy wybiega na ganek.
W przeszłości widać ją
na cmentarzach.
(*Nie fair, DzW*).

Wreszcie, śmierć nie pozostawia również tych, którzy myśleniem o niej zgodnie z sugestią Schopenhauera¹⁶, trudnią się niemal zawodowo — filozofów:

Oni
Hannah Arendt
Martin Heidegger umarli
nie odzyskawszy śmierci
(*Hannah Arendt, 1999*)

Wszyscy w końcu:

[...] jesteśmy do siebie podobni
i wyglądamy jak spadające akcje
albo śmiertelny telegram.
(*Stypendyści czasu, SCZ*)

Kwestia, czy dźwięki towarzyszące temu Tańcowi są dźwiękami fugi, nie jest chyba aż tak istotna. W końcu — jak pisze Lipska w jednym z wierszy — równie dobrze może to być „belcanto ostatniego tchnienia” (*Albatros i grawer, 1999*).

¹⁶ „Śmierć — pisze Schopenhauer — jest właściwym geniuszem inspirującym filozofię [...]. Bez śmierci trudno byłoby nawet filozofować.” A. Schopenhauer: *Świat jako wola i przedstawienie*. Przeł. J. Garewicz. T. 2. Warszawa 1995, s. 660—661.