

Agata Stankowska

„Podróż ku sobie w podróże od siebie”. O poezji i sztuce Ewy Kuryluk

Ewa Kuryluk jest artystką wielu języków, materii i technik. Malarka, fotografka, autorka litografii, akwatint, akwafort i kolaży, twórczyni instalacji i tekstylnej rzeźby, pisarka i poetka; globtroterka i mieszkanka prywatnych przestrzeni „małej Italii” i „małej Wenecji”; kobieta poszukująca wyrazu dla *anima mundi*, a także projektująca upragniony kształt planety Fraternitatis; zaangażowana w sprawy ludzkości oraz skupiona na intymnej autobiografii; silna i krucha, sensualna i intelektualna, liryczna i operująca makabryczną groteską; niewahająca się odsłonić miejsca najbardziej prywatne, ale też przesłaniająca to, co intymne i bolesne, maską i kulturową figurą; ciągle zmienna, a równocześnie wciąż taka sama: od pierwszych po ostatnie z autoportretowych wyznań i wyzwzań stawianych odbiorcom swoich dzieł. Jej twórczość, podobnie jak prace niemal wszystkich wybitnych artystów nowoczesnych, określa szereg napięć i przeciwności, z których każda niemal objaśnia i każda z osobna ogranicza rozumienie tego, co Kuryluk chciałaby opowiedzieć o sobie i doświadczanym przez nią świecie. Czytając jej teksty – eseje z historii sztuki, wiersze, mniej lub bardziej skrycie autobiograficzne powieści czy autorskie

komentarze zamieszczone w katalogach do kolejnych wystaw – odnajdujemy co najmniej kilka antynomicznych par pojęć, które ujmują bieguny napięć znaczących tę fascynującą twórczość. Przeciwnieństwa te (wymienię je za moment) odnoszą się, co trzeba zaznaczyć, do różnych, przenikających się wymiarów „osobowości twórczej”¹: Kuryluk (egzystencjalnego, hermeneutycznego, estetycznego), podkreślając najważniejsze rysy jej zapośredniczonej w tekstach, obrazach, fotografiach, wierszach i tekstyliach twarzy. Pierwsze z napięć nazywa właściwe artystce odczuwanie świata, zakorzenione w jej egzystencjalno-historycznym doświadczeniu, a równocześnie tłumaczy wybór przyjmowanej roli oraz sposób rozumienia funkcji sztuki. Drugie zestawia figury pozwalające nazwać podstawową regułę hermeneutyczną, która określa sposób, w jaki artystka pragnie rozumieć świat, siebie i swoje dzieło. Trzecie, wreszcie, oparte na przypominanych przez Kuryluk

- 1 Termin Jana Józefa Lipskiego. W napisanym w latach 80. XX wieku szkicu autor *Tuniki Nessosa*, posługując się tym pojęciem, dystansował się od strukturalistycznych praktyk lekceważenia biograficznego wymiaru twórczości. Równocześnie jednak, zdając sobie sprawę z koniecznych ograniczeń biografizmu, postulował badanie „osobowości twórczej” jako konstrukcji opartej na tekście literackim, traktowanym jako „ślad człowieka, osobowości, indywidualności w historii”. W tyleż teoretycznej, co analitycznej propozycji Lipskiego opisywanie poetyki tekstu (dominant świata przedstawionego, preferencji tematycznych, stylistyki etc.) kontrapunktowo współgrać miało z uwagą położoną na jakości wobec tekstu zewnętrzne (takie jak problemy mentalności, światopoglądu, legendy i mitu), powiązane bezpośrednio z osobą autora konkretnego. Takie rozumienie kategorii „twórczej osobowości” oferuje, co jest jego podstawową zaletą, możliwość spojrzenia integrującego tekst i osobę. Pozwala, bez uproszczeń zwykłego utożsamienia, w sensowny sposób połączyć porządki wewnątrz- i zewnątrztekstowe, a tym samym uprawiać swego rodzaju komparatystykę życia i twórczości. Przeciwestawiając się humanistyce bez nazwisk, Lipski wzywał do rozumienia „osobowości twórczej” jako konstrukcji opartej na tekście literackim, a jednocześnie „porównywalnej z osobowością twórcy jako konkretnego człowieka”. Punktem wyjścia do takich badań musiały być dane biograficzne, oglądane nie tyle jako bezwzględne determinanty, ile znaczące przesłanki takiej, a nie innej konstrukcji osobowościowej. „Życiorys to nie osobowość – pisał badacz – choć jego znajomość jest konieczna, gdy właśnie osobowość staje w centrum zainteresowania”. Równie ważne okazują się takie jakości, jak tekstowo uchwytnie zagadnienie wyobraźni twórczej, sposób widzenia i przeżywania czasu, preferencje i fobie tematyczne, idiomatyczne i kompozycyjne właściwości dyskursu – by wymienić te według autora *Szkiców o poezji najważniejsze* [zob. Lipski 1988: 372-394].

mitycznych narracjach o początkach malarstwa i figurach mitu *mimesis*, symbolicznie odsyła do podstawowych funkcji, a jednocześnie dylematów tworzenia, organizujących dzieło artystki (w tym wszystkich najważniejszych dziedzin sztuki, które Kuryluk przez lata uprawiała i uprawia, czyli malarstwa, fotografii oraz tekstylnej rzeźby).

Biegunami pierwszego napięcia są **apokalipsa i utopia**. Kuryluk pisze o nich między innymi w esejach zebranych w tomie *Podróż do granic sztuki* z 1982 roku [Kuryluk 2005]. Drugie nazywa fraza zaczerpnięta z tomu poezji zatytułowanego *Pani Anima* (1984); w inicjalnym wierszu tego zbioru artystka definiuje bycie i rozumienie jako „**podróż ku sobie w podróże od siebie**” [Kuryluk 1984: 7]. Istotę trzeciego napięcia określiłabym – w takt wyborów dokonywanych przez artystkę w odniesieniu do uprawianych przez lata i w niejednakowym natężeniu dziedzin sztuki – **rozpostarciem między cieniem/konturem a odbiciem/fotografią** lub też – w nieco innym ujęciu – przechodzeniem **między obrazem a chustą**. Mimo iż dla potrzeb wywodu trzy wymienione „antynomie” wydzielam jako odrębne (pozwalające, co ważne, dostrzec dominanty kolejnych okresów twórczości artystki i opisać fundamentalne dla dążeń Kuryluk mity znane historii reprezentacji), w stosunku do całego dzieła widzieć trzeba je łącznie, jako elementy stałego, organicznego układu. Doświadczenie, rozumienie, a także artystyczny wyraz stanowią bowiem przenikające się i integralnie połączone plany czy może lepiej: przekroje budowania i wyrażania się „twórczej osobowości” autorki *Konturu*.

1. Między katastrofą a utopią

Kuryluk nigdy nie kryła autobiograficznych źródeł swojej twórczości. Przeciwnie, żywioł autobiografizmu jest w jej dziele stale obecny, choć też przesłonięty wieloma filtrami i, by tak rzec, wielokrotniony w kolejnych odbiciach, kolażowych cytatach oraz włączeniach własnego w cudze i cudzego we własne. Autorka *Kangóra z kamerą* wielokrotnie przytacza w autokomentarzach momenty lub wydarzenia kluczowe dla swego życia i twórczej biografii. W linii losu jest to niemowlęctwo spędzone w zburzonej i spa-

lonej Warszawie („zapamiętane” z opowieści mamy, która przesłaniała dziecku oczy, by mała Ewa nie patrzyła na wszechobecną czerń), ciężka choroba serca w dzieciństwie oraz „wynikłe” z niej radosne doznanie bieli podczas leczniczego pobytu w górach, następnie śmierć ojca w grudniu 1967 roku, psychiczna choroba i „przebrane życie” brata, przeczuwana najpierw z postpamięciowych krajobrazów tajemnica mamy – odkrywana z coraz większą intensywnością po jej śmierci w styczniu 2001 roku, a także gorzyc lingwistycznej niemocy, której artystka doznała jako kilkunastoletnia uczennica wiedeńskiego gimnazjum. Te osobiste, bolesne przeżycia wpisują się w ponadjednostkowe doświadczenie historyczne: przeżywanie wojny i Zagłady², uczestnictwo w znaczonych antysemityzmem wydarzeniach Marca '68 [zob. Kuryluk 2016: 67], obserwacje niekończących się religijnych sporów, prowadzących często do rzezi³, znajomość „małych zagład” i szowinistycznych ruchów XX i XXI wieku. Zagarniającą życiorys historię artystka doświadcza oraz pokazuje nieodmiennie jako źródło cierpień i kataklizmów, których ślady i konsekwencje dziedziczone są z pokolenia na pokolenie: opowiada o wydarzeniach, które – dotykając społeczności i narodów – mają swe bolesne kontynuacje w życiu jednostek.

Zdarzenia kluczowe dla biografii twórczej Kuryluk – przeciwnie – mają zazwyczaj charakter radosnej inicjacji: w malarstwo (w maju 1959 roku trzynastoletnia Ewa, obserwując swoją twarz w podsunętej przez austriacką nauczycielkę otwartej pudernicze, tworzy swój autoportret, a niedługo potem postanawia zostać malarką), w fotografię (w czerwcu 1959 roku dostaje od ojca pierwszy aparat i podczas wakacyjnego pobytu we Włoszech

- 2 W jednym z wywiadów Kuryluk mówiła, iż „impulsem do całej twórczości była dla niej pamięć o zagładzie milionów podczas dwóch wojen światowych – w pokoleniu [jej] rodziców i dziadków” [Kuryluk 2009: 35]. O jednym ze swych obrazów pisała: „Kwadraty z kolem w środku wyrażają poczucie zagrożenia po Auschwitz, Gulagu, Hiroszynie. Martwię się o los ziemi i rozmyślałem o moralnej klęsce poniesionej przez człowieka XX wieku” [Kuryluk 2011: 37].
- 3 Artystka mówiła o nich z pasją w wykładzie wygłoszonym w podczas konferencji *Ikonoklazm i ikonofilia. Między historią a współczesnością* (Poznań, 20-21 kwietnia 2015).

robi samowyzwalaczem⁴ pierwsze zdjęcia, uświadamiając sobie, że fotografia pomoże jej w malarstwie), w tekstyla (rozdział ten rozpoczyna przypadkowa wizyta w łódzkim sklepie z materiałami). Te kolejne otwarcia zostają osadzone oraz wzmocnione przez głęboką relację z bliskimi osobami: Helmutem Kirchnerem, Franciszką i Stefanem Themersonami, a także – przede wszystkim – przez niespektujące reguł śmierci, trwale i niezmiennie czule „dialogi” z ojcem, matką i bratem⁵.

Jak widać z tych wymienionych epizodów-kluczy, los artystki, podobnie do historii XX i XXI wieku, znaczonej jest utratą i nieobecnością (zawsze przedwczesną i nieustająco bolesną); odbija „refleksy” najciemniejszych i nieludzkich wydarzeń politycznych oraz społecznych; okazuje się podszyty trwałym niepokojem i tyleż własnym, co współodczuwany bólem, który nie pozwala ani na chwilę zapomnieć o wypowiedzianych przez śmierć słowach: *et in Arkadia ego*. Inicjalne momenty twórczej biografii stanowią na tym tle punkty uderzająco jasne: przynoszą każdorazowo odkrycie języków i narzędzi; nieodmiennie towarzyszy im nadzieja, nawet więcej – wiara w utopijne posłanie artystycznych działań.

Moja antena – pisze Kuryluk w *Podróży do granic sztuki* – nastawiona jest na apokalipsę i utopię. [...] Cierpienie, jakie stało się udziałem mamy i brata, we mnie podsycalo pasję do pracy i tęsknotę za utopią, jaką jest sztuka. [...] Marzy mi się zakorzenie się jednostki w człowieczeństwie, a więc w idei globalnej wspólnoty opartej na poszanowaniu materialnych i duchowych potrzeb każdego. [...] Utopię i sztukę – dwa rodzaje podróży po własnej głowie – mamy przecież po to, by w życiu politycznym, publicznym i prywatnym móc się powstrzymać od przekraczania tych granic, które chronią bliskich i dalekich, sąsiadów i cudzoziemców, oraz rośliny, zwierzęta, ziemię. [Kuryluk 2005: 10, 138-139]

- 4 Kuryluk celowo posługuje się samowyzwalaczem, by w ten sposób uniknąć obcej ingerencji w autofotografie, którą niosłaby z sobą obecność fotografującego. Koncentruje się na grze między autodokumentacją a autoprezentacją.
- 5 Nawet teraz, gdy piszę ten szkic, Kuryluk wysłała do „Zeszytów Literackich” piękne tłumaczenia wierszy Paula Celana dedykowane rodzicom.

Granice, które równocześnie – odważę się dopowiedzieć – stanowią wyzwanie do przekraczania ciasnych horyzontów twórczości i bycia, skoncentrowanych bądź – co bywa czasem udziałem sztuki – jedynie na immanentnych, autonomicznych regułach dzieła, bądź – jak często dzieje się w życiu – na egoistycznych celach i pragmatycznych praktykach egzystencji. Istota wyzwania stawianego przez Kuryluk sztuce akademickiej, gdy utożsamia ona sztukę z utopią, oznacza pragnienie uczynienia działalności artystycznej – jeśli można tak rzec – narzędziem oraz przedmiotem „nieartystycznych” (egzystencjalnych, krytycznych, politycznych, w jakieś mierze też religijnych) praktyk, upodrzedniających immanentne reguły sztuki wobec zadań podstawowych dla ochrony tego wymiaru człowieczeństwa (Kuryluk powiedziała: braterstwa), które w najbardziej radykalny sposób sprzeciwia się nieobecności i wykluczeniu jako dwu podstawowym znamionom śmierci. Nie wiąże się to wcale, rzecz jasna, z brakiem uwagi dla formy czy artystycznej materii. Przeciwnie, utopijny projekt Kuryluk egzystencjalne opiera na estetycznym i – na odwrót – „nieartystyczność” czyni zadaniem artysty. Poetologiczne sensy swych dzieł autorka *Obrysować cień* wywodzi – czego nie sposób przeoczyć – z teorii *mimesis*; odwołuje się do dwu kluczowych sposobów rozumienia naśladowania, przedstawionych w mitycznych opowieściach: Pliniusza Starszego o obrysowanym cieniu, a także Platona o multiplikowanym odbiciu. Czasami sięga też poza granice tych wielkich formuł obrazu. Szczególnie wyraźnie dzieje się tak wówczas, gdy rozpoczyna pracę z chustą i całunem – formami przywołującymi pamięć o *a-cheiro-poietos*⁶. Drugi, egzystencjalny, wymiar jej artystycznej działalności związany jest z ideą ponadreligijnej, ponadpolitycznej, ponadprzestrzennej, ponadpłciowej, a nawet ponadrodzajowej (bo dotyczącej także świata roślin oraz zwierząt) planety *Fraternitatis*. To, co te dwa plany teorii i praktyki, myśli i plastycznej materii, tworzenia i bycia, w oczywisty sposób wiąże, to chęć przeciwdziałania utracie oraz wykluczeniu, owocująca pełnym paradoksem dialogiem sztuki ze śmiercią. Znawczyni

6 W ramach dyskursu naukowego Kuryluk przypomina znaczenie związane w tradycji kultury z *veraiconem* we wspaniałej książce *Weronika i jej chusta* (1991; 1998).

wpisanych w reprezentację aporii jest wszak świadoma, że przedstawienie, próbując utrwalić, jedynie multiplikuje, a tym samym potwierdza w istocie kres tego, co tak bardzo pragnie zatrzymać i uobecnić. Dlatego rewersem utopii zawsze – nawet w zdawałoby się idyllicznych, cieszących oko intensywnymi barwami wczesnych pracach – pozostaje apokalipsa. Mimo to, a może właśnie dlatego, stawka, o jaką gra Kuryluk, zdaje się nie mieć ograniczeń. „Bo czyż [Ziemia – A.S.] nie mogłaby być planetą braterstwa?” [Kuryluk 2005: 139] – powtarza swe marzenie artystka. Na to pytanie, postawione nie tylko retorycznie, malarka, fotografka i pisarka odpowiada, tworząc sztukę, która tak operuje kanonem i formą, by powstały „prześwity” na to, co nieobecne, utrwalone w pamięci, a przede wszystkim upragnione w ideowym wymiarze jako arkadyjska przestrzeń życia, miłości, erosa i *fraternité*. Wielowątkowe, testujące różne języki czy formy dzieło Kuryluk wyrasta, powtórzy raz jeszcze, z potrzeby sprzeciwienia się ostateczności śmierci i wykluczenia, czemu nieodmiennie towarzyszy świadomość utopijności podejmowanych działań. Autorka pięknego szkicu *O śmierci i sztuce* wie o tym doskonale. „Moje własne utopie artystyczne wywodzą się z pragnienia, by zrobić w sztuce kopię niepowtarzalnego losu jednostki, utrwalić jej kontur i gest, bicie serca i słowa, cień” [Kuryluk 2005: 133] – pisze w autotematycznym posłowniu do esejów o granicach sztuki. W załączonych po latach do tego tomu tekstach dopowiada jednak także, iż mimetyzm i duplikacja zakładają konieczny związek między sztuką i śmiercią. „Sztuki wizualne, utrwalając przelotne zjawiska przestrzeni dwu- lub trójwymiarowej, też kładą im kres i przywołują śmierć” [Kuryluk 2005: 149]. Porzucając z braku miejsca ten ważny dla Kuryluk temat, chciałabym przeczytać najmniej chyba opisany fragment dzieła malarki i fotografki – jej wczesne wiersze. Mam zamiar tropić w nich ślady symetrii między pracami plastycznymi a liryką artystki. Będę się także starać możliwie wiernie zrekonstruować zapisany w jej twórczości wykład hermeneutycznej zasady bycia i rozumienia jako „podróży ku sobie w podróże od siebie” [Kuryluk 1984: 7].

2. „Podróż ku sobie w podróże od siebie”

Sztuki plastyczne i sztukę słowa łączy w twórczości Kuryluk wyrazista symetria. Obrazy, fotografie, tekstylia, eseistyka oraz proza wzajem się uzupełniają i oświetlają. „Piszę, czego nie mogę narysować, rysuję, czego nie mogę napisać” [Kuryluk 2006: 65] – stwierdza z prostotą artystka. Obraz stymuluje słowo – słowo stymuluje obraz. „Obrazy, rysunki, fotografie czy rzeźby zaczynają się tam, gdzie milkną dźwięki i słowa, a chwila zastyga w kontur i kolor. [...] Poezja i muzyka płyną jak krew, obraz to krew skrzepła” [Kuryluk 2005: 134], utrwalona w płaszczyźnie deski czy chusty⁷. Zmianę i upływ czasu zapisane w powieściowej narracji w dziełach plastycznych oddaje otwarta forma fotograficznych cykli oraz szkicowanego na rolce bawełny dziennika życia. Symboliczne sensory realistycznych przedstawień ekwiwalentyzuje natomiast metaforyczna migotliwość lirycznej frazy i kulturowa figura, wokół której artystka buduje często swe poetyckie obrazy.

Kuryluk jest autorką dwu tomów wierszy. Pierwszy – *Kontur* (1979) – zbiera utwory z lat 1972-1975. Kolejny, i jak dotychczas ostatni – *Pani Anima* (1984) – zestawia w trzech cyklach, zatytułowanych *Nieobecność*, *Pani Anima*, *W połowie drogi*, wiersze powstałe między rokiem 1975 a 1979. Liryki pisane później, ogłaszane częściowo na łamach „Zeszytów Literackich”, a także liczne przekłady z ulubionych poetów, między innymi Osipa Mandelsztama, Emily Dickinson, Paula Celana, pozostają rozproszone.

Malarskim „kontekstem” opublikowanych zbiorów poetyckich artystki są jej dzieła plastyczne: od wczesnych prac na papierze zebranych w cyklach *Człkopejzaże* i *Ekrany*, przez zainspirowane sztuką prymitywną groteski, a później wyrosłe z fascynacji hiperrealizmem obrazy, malowane często z fotografii, aż po pierwszą instalację przestrzenną z 1979 roku zatytułowaną *W czterech ścianach*. Kuryluk posłużyła się w niej zwojami jedwabnej podszewki, której kolory (biały, różowy, czarny) symbolizowały poszczególne pory powszedniego dnia pary bliskich sobie osób. Te trzy barwy

7 Kuryluk, malując na tkaninie, bardzo często posługuje się rdzawym tuszem, przypominającym kolor zaschniętej krwi.

są – nieprzypadkowo przecież – kolorami kluczowymi także dla somatycznych pejzaży przedstawianych w lirykach. Wyjęte „z ciepłych ubrań [...] różowe podszewki” [Kuryluk 1984: 16]; „zwały piany różowej” [Kuryluk 1979: 34] krwi, toczącej się z tętnic; różowa pelisa września [zob. Kuryluk: 1984: 12] porzucana wraz z końcem jesieni i nastaniem zimy są znakami życia płynącego w takt mijających dni, rytmu natury oraz ludzkiego pulsu. Także spokój „ustronnej pracowni” wiąże poetka z różowym rekwizytem – plafonem o tej barwie [Kuryluk 1984: 18]. Odbiorca autobiograficznych powieści Kuryluk, czytając te frazy, przypomni sobie, że kolor różowy jest w nich nieodmiennie znakiem zagubionej arkadii, ocalenia, nadziei... Różowe są kasztany w pobliżu mieszkania na Frascatii, w którym rodzina artystki stworzyła swoją „małą Italię”; na różowo kwitnie także (co staje się radosnym odkryciem malarki podczas jej podróży do Lwowa) kasztan na rogu ulicy Parkowej – tej samej, którą Karol Kuryluk prowadził najpewniej Miriam Kohany po jej ucieczce z lwowskiego getta; różowe są korale mamy, sok malinowy dolewany przez nią do herbaty i zawieszony przez mamę firanki w dziecięcym pokoju; także ziemia na ulubionych obrazach Paula Gauguina z Oceanii. Barwa ta, zarówno w lirykach, jak i w powieściach, pojawia się jednak na prawach szczegółu tyleż z uporem poszukiwanego, co wyjątkowego. Jasną i ciemną stronę życia, nadzieję i ból, symbolizują przede wszystkim dwa inne kolory dominujące w poetyckich obrazach: biel – melancholijna, ale i radosna, bo uspakajająca oczy, a przede wszystkim oczekująca na dopełnienie kolorem – oraz apokaliptyczna „czern wypełza[jąca] spod bieli” [Kuryluk 1984: 27] zimowych krajobrazów. Radykalny brak, nieistnienie, nieobecność, nieokreśloność poetka łączy z brakiem koloru, nazywając je „bezbarwną stratą” [Kuryluk 1984: 43]. Być może dlatego jej wczesne prace na papierze są tak uderzająco barwne. *Człekopejzaże* przedstawiają barwny „ogród natury – bujny i ulegający nieustannej transformacji gąszcz roślin, ludzi, ulubionych zwierząt i ptaków” [Kuryluk 2016: 37]⁸. Charakterystyczną cechą

8 Cytat pochodzi ze szkicu Kingi Kawalerowicz, zamieszczonego w katalogu *Człekopejzaż (1959-1975)*, wydanym z okazji dwu wystaw poświęconych juwe-

tych groteskowych wyobrażeń, przypominających trochę sztukę prymitywną, jest przenikanie się ludzkiego ze sferą przyrody. W ulotce wydanej z okazji wystawy swojego malarstwa w warszawskiej Galerii Współczesnej (Boguckich), w maju 1973 roku, Kuryluk wyjaśniała zamysł towarzyszący powstaniu pierwszego – „romantycznego” – cyklu *Człekopejzaże*. Pisała wówczas:

Zrodzony z pragnienia odbudowania harmonii między człowiekiem a naturą przez jej ucłowieczenie – postawienie znaku równości między krajobrazem a kształtami ludzkiego ciała – utorowania sobie drogi z piętrzących się groźnie miast ku wzgórzom łagodnie rozpostartym, intymnym wąwozom i dolinom, gdzie rytm pór roku odpowiada jeszcze rytmowi życia człowieka, a jego przemijanie jest pełną pogody metamorfozą materii. [Kuryluk 2011: 48]

W niemal wszystkich pracach z okresu, w którym powstały omawiane wiersze malarki, uderza przenikanie się cech antropomorficznych oraz biologicznych. Zarówno plastyczne, jak i literackie przedstawienia znaczą cieleśna metaforyka, somatyzm krajobrazów, antropomorfizowanie natury, a także (przywołająca na myśl secesję) roślinno-zwierzęca ornamentyka, zagarniająca ludzkie figury, szczególnie wyraźna w pierwszych „człekopejzażach”. Przyroda zdradza tu swe człowiecze kształty, a ciało ludzkie rozrasta się oraz wije niczym roślinny pęd czy kłącze. Metaforyczna fraza łączy ze sobą ludzkie i roślinne, człowiecze i zwierzęce, godząc odmienne nastroje: „tętna i tęczy skłócone ustroje” [Kuryluk 1984: 42]. Rytm ludzkiego życia spleta się z rytmem natury, a „wyjęty z ruchomej przyrody” obraz zamienia się – jak pisze w jednym z wierszy poetka – „na projekt kwadratowej myśli” człowieka [Kuryluk 1984: 63].

ciemne labędzie wypinają szyje
piwną źrenicą płyną pod powieki

niliom Kuryluk, które przygotowały Artemis Galeria Sztuki (Kraków, 11 maja-11 czerwca 2016) i Galeria Sztuki Wozownia (Toruń, 7 kwietnia-7 maja 2017).



Ryc. 1. Ewa Kuryluk, *Łąka*, 1968, akryl na pilśni, 61 × 61 cm

cień opiekuje się ciałem i z sieci
nici wysnuwa ku nieskończoności

w ciemieniu czule cuci latorośle
nieobecnością wypłoszone błonie
wypasa w ustach i oswaja konie
[Kuryluk 1984: 42]

Miłośnikowi polskiej poezji te antropomorfizowane pejzaże mogłyby w pierwszej chwili przywołać na myśl Leśmianowskie krajobrazy z *Sadu rozstajnego* czy *Łąki*, przypominając radosny łańcuch metamorfozy bytów, przeistaczających się w siebie nawzajem, opisany przez Bolesława Leśmiana w wierszu o takim właśnie Owidiuszowym tytule. To wrażenie jednak niemal natychmiast



Ryc. 2 Ewa Kuryluk, *Świat się kończy*, 1969, akryl na pilśni, 61 × 61 cm

okazuje się mylne. Pozorną idylliczność *Człekopejza* rozbija bowiem narastająca z obrazu na obraz obecność sygnałów katastrofy, bliskich raczej groteskom Witkacego⁹. Zespólone z krajobrazem ciała okazują się rozczłonkowane i boleśnie zdeformowane. Z ran płynie krew, a postaci walczą i zadają sobie ból. Obłe figury świata przyrody coraz częściej zostają wyparte przez geometryczne kształty cywilizacji: ekranów, przedstawiających nieraz

- 9 Jonathan Harvey pisał: „Człekopejza to wizja przyrody bez podziału – co żyje, jest razem – ale wizja to niejednoznaczna, bolesna i okrutna. Z ciał kochanków wyrastają kwiaty, a częścią przemian przyrody są cierpienie, śmierć, rozkład. W tej «wizji przyrody» porusza nas również to, że ukształtowała się po II wojnie światowej w Polsce i jest naznaczona historią. Ale Człekopejza, choć mówi o sprawach posępnych i strasznych nie są przygnębiające, gdyż cieszą oko” [cyt. za: Kuryluk 2011: 16].



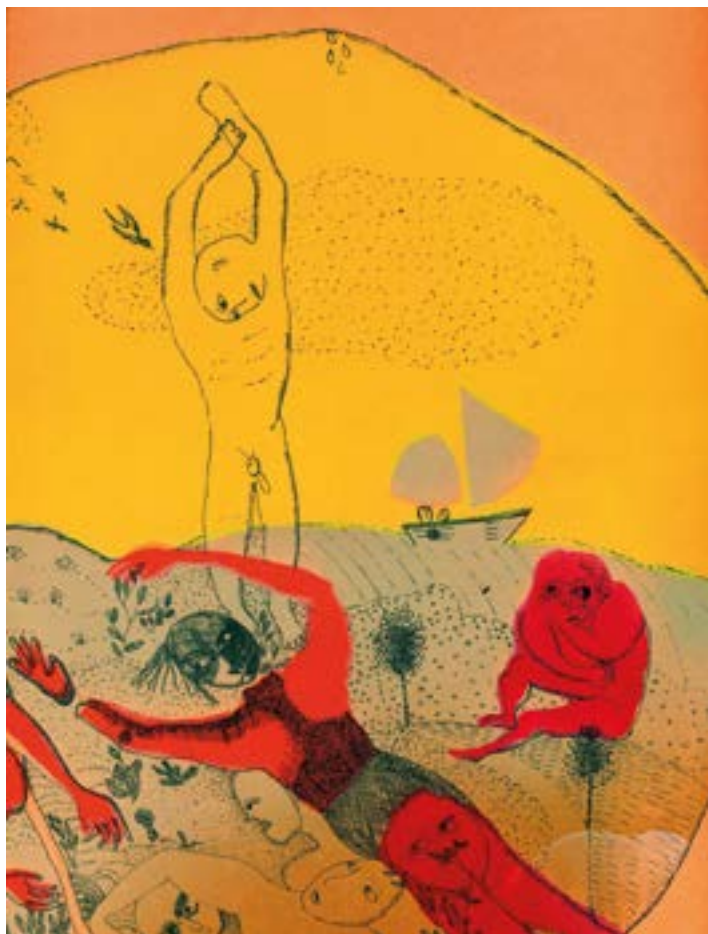
Ryc. 3 Ewa Kuryluk, *Agonia świata*, 1972, akryl i kolaż na pilśni,
100 × 100 cm

sceny egzekucji, a także sześciennych brył, w których uwięzione zostają ludzkie i zwierzęce ciała.

W tle wielu „człekopejzaży” i grafik pojawia się upadający Ikar – znak katastrofy niszczącej utopijne marzenie. Artystka ma jej bolesną świadomość. W jednym z autokomentarzy pisze:

Harmonii nie da się uratować ani odtworzyć. Nie pojedna się z naturą ten, kto zna ją jedynie z oddali, brutalnie zniekształconą: za szybko pędzącego samochodu, na jednym z wielu ekranów, na moment rozbłyska, a potem na powrót ginie w mroku wycinek krajobrazu. [Kuryluk 2011: 48]

W innym miejscu dodaje:



Ryc. 4 Ewa Kuryluk, *Oplakiwanie Ikara*, 1970, litografia, 52 × 48 cm

[...] poczucie groteski nasiliło się po śmierci ojca i po Marcu '68. [...] tak się zaczęła przemiana z artystki groteski dziecinnej i idyllicznej w artystkę groteski makabrycznej. Mieli na mnie wpływ Hieronim Bosch i Aubrey Breardsley, Franz Kafka i Witkacy. [Kuryluk 2016: 97]

Gdy czyta się tomy poetyckie malarki, mając przed oczyma jej „człekopejzaże”, „ekrany”, powstałe w zbliżonym czasie litogra-



Ryc. 5 Ewa Kuryluk, *Człekopejzaż z ręką*, 1970, akwaforta, 20,5 × 15,5 cm

fie, uderza przede wszystkim podobny rodzaj oksymoronicznego napięcia między harmonią, której znak w świecie przedstawionym liryki stanowi zimowy pejzaż, a katastrofą, która spełnia się w ludzkim świecie. Słowo jest jednak bardziej jednoznaczne niż obraz. Rozdarcie, w pracach plastycznych pierwotnie skrywane, zostaje tu wyolbrzymione, a kolorystyka – o czym była mowa – wyraźnie uproszczona. W zamian za to Kuryluk dyskursywnie nazywa tragiczną sytuację podmiotu, określając jej biograficzno-historyczne źródła.

W połowie drogi ostre
 odkrywa kolory
 lecz jaskrawego tonu
 już nie chłonie oko

ogląda czerń na bieli
 w północnym pokoju
 półcienie na posadzki
 woskowanym tle
 [Kuryluk 1984: 67]

Utrata harmonii nie dotyczy tu zresztą jedynie relacji między przyrodą a światem człowieka, ale wkracza w obręb rzeczywistości międzyludzkiej. Poetka definiuje egzystencjalne przyczyny zapaści podmiotu, który już nie tyle patrzy na świat, ile spogląda poprzez pejzaż na własną biografię, znaczoną konkretnymi wydarzeniami – śmiercią ojca¹⁰, psychiczną chorobą matki i brata, tęsknotą za nieobecnymi. Liryczna persona tych wierszy nie widzi barw nie dlatego, że otaczają ją zimowe, miejskie pejzaże, ale dlatego, że pamięć i doświadczane emocje pozwalają ujrzeć rzeczywistość jedynie w skróconej palecie bieli oraz czerni, w której na zasadzie wyjątku pojawia się róż, a jeszcze rzadziej dwuznaczna w swych znaczeniach czerwień, powracająca w obrazach nici życia, ale też zranionego ciała. Także bolesny somatyzm lirycznych obrazów wydaje się dominować nad pejzażowością poetyckich przedstawień. Miasto i przyroda krwawią tu ranami człowieka, tężeją ludzkim – a nie własnym – bólem.

Fasada dnia wypada spod powieki
 jesień zaciska lodowate usta
 opłucna chusta zamarza i pęka
 czerwone śluzki pluskają w kanale

10 W poświęconej autofotografiom książce *Kangór z kamerą 1959-2009* zdjęcia z ostatniej przechadzki z ojcem artystka nazywa „ostatnim dniem lata”. W styczniu 1968 roku powstał cykl fotografii (zatytułowany *Pierwszy dzień zimy*) zrobionych w Radziejowicach, w których rodzice malarki spędzili ostatnie wspólne wakacje.

rozmytą raną ciekną na czczo w stawy
w strome zajady zaognionej skóry
stygłą kontury struny kręgosłupa
czule osady wydzierżawia brak

z brakiem bezbarwna spaceruje strata
żrenica-siostra wokół bielma brata
[Kuryluk 1984: 43]

Niczym w ekspresjonistycznych malowidłach emocje „ja” przelane zostają w tych wierszach na otaczający świat, deformując go i wpisując w wewnętrzny krajobraz *psyche* podmiotu, który, co charakterystyczne, często zamyka oczy: patrzy do wewnątrz. Nawet wówczas, gdy poetka przygląda się miejskim budynkom, ulicom czy parkom, widzi przede wszystkim to, co podpowiadają jej pamięć i emocje. Podobnie jak w plastycznej grotesce wydobywającej „na powierzchnię nasze życie wewnętrzne”, pozwalającej „zerknąć do [...] studni bez dna zwanej psyche” [Kuryluk 2016: 101], zapisane w lirykach intymne doświadczenie podmiotu zagarnia rzeczywistość – nadaje jej własną modalność i określa zredukowany koloryt – której najważniejszą, choć z pozoru nie dominującą barwą, jest wypełzająca spod bieli czern [zob. Kuryluk 1984: 27]. Ta ostatnia zostaje często nazwana, ale też nieraz przywołana jedynie za pomocą synekdochicznego szczegółu.

Zima w zatoce serca
w płuca prószy śnieg
szron obrzeża żrenice
trzaska wargi szew

otwieram oczy: ostra
trawa trąca skroń
suną chmurne kondukt
między skrzydłami wron
[Kuryluk 1984: 54]



Ryc. 6 Ewa Kuryluk, *Mama z nami*, 2003, foto Bois de Vincennes

Czytelnik *Konturu* i *Pani Animy* natrafia na kolejne, nawarstwiające się obrazy samotności, braku, zagrożenia nieokreślonością (czyli niebytem), które kryją miejskie pejzaże.

oślepią i bezdźwięczna
zwiedza wiosna tors i sień
pod powieką huczy tętno
na ustach skrapla się tlen
[Kuryluk 1984: 35]

Odbiorca odnajduje tu kulturowe narracje, jednak ich porządek poetka celowo odwraca, zachowując równocześnie pamięć o ich pierwotnym, symbolicznym (odsyłającym do tradycji antycznej bądź biblijnej) przesłaniu. Te odwrócone fabuły lub też figury, zdegradowane i przenicowane wskutek podstawienia obcego elementu, wyrażają spełniającą się w planie ludzkiego doświadczenia desakralizację świata, uświęconego wcześniej nie tyle mocą Boga, ile obecnością bliskich, ludzkim ciepłem, widokiem kochanej twarzy, czułym dotykiem.

wino znów zamieniło się w wodę
a wieść dobra zapowiada udrękę
jeśliś przedarł się przez pasiekę
na przelaj iść musisz w pojedynkę
[Kuryluk 1979: 26]

szybuje ku mnie gołąb
liść niesie goryczki
odkąd zatarły się ślady
świat przestał być mi bliski
[Kuryluk 1979: 31]

Jakby na przekór tym rozpoznaniom autorka szuka śladów obecności osób, ratującej napelniony złem świat. „[C]o roku, w błądy świt grudniowy” stuka w biały konar brzozy, „wymawi[a] szeptem imię: Karol” [Kuryluk 1979: 20], jakby w nadziei, że opiekująca się drzewem hamadriada odpowie jej niesłyszczanym długo głosem ojca. Wkłada Charonowi do ust dwie monety, by zabrał ją do łodzi, która płynie z ciałem zmarłego przez „zmarszczone czoło acheronńskiej wody” [Kuryluk 1979: 19] – rzeki lamentu. Niczym namiot spotkania rozpościera „szałas pamięci” [Kuryluk 1979: 25] i pogrąża się w snach w oczekiwaniu na odwiedziny „nieobecnych obecnych”, wciąż możliwe w onirycznym marzeniu. W tych ulotnych chwilach biel zostaje na moment dopełniona kolorem: „w dolinie Tempe kwitnie głóg” [Kuryluk 1979: 9], powracają „ubogie barwy” [Kuryluk 1979: 8] kafli z huculskiej ojczyzny dziadka, wiosna pokazuje „sadu zieloną zasłonę” oraz



Ryc. 7 Ewa Kuryluk, *Piotruś – Anna*, kwiecień 2005, Paryż

„biedronki cokół czerwony” [Kuryluk 1979: 28]. Utrwalony na siatkówce pamięci widok na moment przesłania obrazy, które tu i teraz podsuwa porażona bólem psyche.

Przydrożne listki koniczyny.
Droga pod górę i bielony
konar czereśni opatrzonej
ojca spojrzeniem spolegliwym.

Dnieje. I dymu wąska strużka
zgięta za horyzont rześki
przybliża przestrzeń. Dziadka sady
strome parowy. Do Zbaraża ścieżkę.

Złuszczone płaty seledynu.
Chropawy mur. Palimpsest połatany.
Ogołocona weranda pamięci
z pnączy wonnej trawy.

**W kropelkach tuszu odtworzony
starty krajobraz wspólne źródła**



Ryc. 8 Ewa Kuryluk, *Ewa z kółkiem*, kolaż z papieru i jedwabiu

huculskich kafli ubogie barwy
monogram chwiejnym ściegiem haftowany.

– **W słotny poranek powrócimy razem**
w cień swojski ujazdowskich wirydarzy –
zanim marzenie w słowie zwarzy się
ogrzewam dłonie w rysach Twojej twarzy.

[Kuryluk 1979: 8; wyróż. – A.S.]

W przytoczonym wierszu, podobnie jak w wielu innych, poetka zestawia marzenie z realnym doświadczeniem, uruchamia grę między minionym a teraźniejszym, nieobecny a upragniony. Nie wiadomo, co bardziej jest bolesne: sama strata czy świadomość, że nie można jej już ani odwrócić, ani zaprzeczyć. Reguła nieuchronnego związku między apokalipsą życia a uto-



Ryc. 9 Ewa Kuryluk, *Przed domem*, 1970,
Cambridge

pią sztuki – która pozostaje przestrzenią działań tyleż usilnych, co zawsze niespełnionych, tyleż terapeutycznych, co obnażających swój nieuchronny związek ze śmiercią – także w liryce nie zostaje uchylona. Kropelki tuszu pozwalają wprowadzić odtworzyć starty krajobraz, ale nie czynią go żywym. Marzenie o uobecnionej nieobecności wybucha, ale zaraz też warzy się w słowie i gaśnie. **Rewersem niemożliwości jest jednak w dziele Kuryluk konieczność.** Konieczność tym bardziej wysilona, im głębiej dotykają artystkę zdarzenia z jej biografii; wydarzenia uniwersalne, gdy ujrzyć w nich – do czego jako widzowie i czytelnicy jesteśmy nieustannie zapraszani – synekdochę losu, jakiego wszyscy doświadczamy w świecie znaczonego osobistymi, społecznymi, historycznymi katastrofami. Autorka *Konturu* – choć otwarcie buduje na własnym – nie prowadzi psychomachii alienującej



Ryc. 10 Ewa Kuryluk, *Ikowie to my*, 1975, Muzeum Narodowe w Warszawie

podmiot z zewnętrznego świata. Solipsyzm, obronne gesty podmiotu, który poprzez nieograniczone, dośrodkowy ruch chciałby się bronić przed doznawanym w rzeczywistości rozdarciem, jest poetce zasadniczo obcy. Świadczy o tym nie tylko płynne przechodzenie tego, co psychiczne, w to, co sensualne, nie tylko charakterystyczny gest uniwersalizacji prywatnej opowieści, której intymność Kuryluk z jednej strony zabezpiecza, a z drugiej otwiera na ponadjednostkowe sensory, posługując się topiką i odwołując do tradycji kultury. Najważniejszym znakiem tak charakterystycznej dla kobiecych podmiotów wierszy malarki relacyjności okazuje się sposób, w jaki definiują one swoje istnienie. Nie sposób przeoczyć, iż właściwy poetce zwyczaj konstruowania, a więc też rozumienia siebie, wyrasta nieodmiennie z przechodniego związku z inną osobą. Tę zasadę bycia we współbyciu Kuryluk wyraża przede wszystkim za pomocą chwytu polegającego na włączaniu cudzego we własne i na odwrót, naruszania integralności bytu tak, by móc pokazać pragnienie napełniania się tym, kogo się kocha i kogo pragnie się zatrzymać wbrew logice śmierci. Sposób istnienia

podmiotu określa tu przede wszystkim mentalna bliskość z nie-obecnym obecnym; bliskość odczuwana zawsze jako zbyt mała, niewystarczająca, domagająca się dopełnienia.

Jak znaleźć kształt
dla swojej śmierci
kiedy umiera
twój dotyk i głos
[Kuryluk 1984: 64]

na pamięć umiem
swoją pamięć
przez twój
opanowaną kształt
[Kuryluk 1984: 52]

Stoimy
oko dotyka oka
nic więcej
[Kuryluk 1984: 60]

Układa się twój kontur
w upalnej wnęce
w krwiobiegu upojone
płyną twe ręce

od dawna wynajmuję
tobie pokoje
tam obcują ze sobą
dwa niepokoje

kocham – wymówić trudno
lecz trudniej jeszcze
w sobie osadzić słowo
zasklepić w tekście
[Kuryluk 1984: 37]



Ryc. 11 Ewa Kuryluk, *Leonardo da Vinci*, 2009, Paryż

Przykładów takich strof mogłabym cytować więcej. Wszystkie tematyzują relacyjny sposób istnienia podmiotu: egzystencji, która tyleż celowo, co paradoksalnie zmierza ku równoczesnemu przekroczeniu i zachowaniu granicy między „ja” a „ty”. Także prace plastyczne Kuryluk przynoszą wiele świadectw posługiwania się cytatem z niewłasnego. Podstawiony do własnej historii staje się on elementarną częstką prywatnego „ja” oraz zapisywanej w różnych językach autobiografii, nie tracąc, co równie ważne, swej autono-



Ryc. 12 Ewa Kuryluk, *Autoportret z krajobrazu*, 1962,
kolaż z obrazu olejnego, 20 × 19 cm

mii. Wiele z dzieł artystki właśnie poprzez grę ze znalezionym tekstem (zdjęciem), namalowanym wcześniej własnym lub cudzym obrazem, rzadziej cytatem struktury, obrazuje to, co nazwałam podstawową regułą hermeneutyczną, określającą sposób rozumienia siebie i świata. Dzięki tym zabiegom podróż Kuryluk ku sobie jawi się ostatecznie jako zbiór podróży od siebie ku innym – a tym samym ku utopijnej wizji planety braterstwa. Braterstwo rozumieć można zresztą przynajmniej trojako, odnajdując w nim bądź budowaną na empatii wspólnotę bólu i doświadczanego dramatu, bądź śmiało sięgający ku erotyce intymny związek dwojga kochających

się osób, bądź, wreszcie, konfraternię artystów połączonych utopijnym pragnieniem stworzenia sztuki doskonale utrwalającej byt.

I tak, w wycinance *Mama z nami* [ryc. 6, s. 238] Kuryluk postać brata „ubiera” w twarz mężczyzny z bokobrodami, którego fotografię odkryła w butach mamy. Po znalezione na jej na biurku zdjęcia sięga także, gdy tworzy kolaże z papieru i jedwabiu zatytułowane *Piotruś – Anna* [ryc. 7, s. 240] oraz *Ewa z kółkiem* [ryc. 8, s. 241]. Przedstawiają one parę dzieci, „które są i nie są nami. [...] chłopczyk ze skakanką to Anna Frank z buzią mojego brata, dziewczynka z kółkiem to koleżanka Anny z moją twarzą” [Kuryluk 2006: 15; 21] – zdradza w *Drodze do Koryntu* artystka.

Przenikanie własnego „ja” z „ja” niewłasnym również często uzmysławiają malowane z fotografii obrazy. Przedstawione na nich postaci uchwycone zostają nieraz w pozach odwzorowanych z autofotografii, a równocześnie – jak w *Ikach* [ryc. 10, s. 243] – mają inny (co nie znaczy, że obcy) kolor skóry i inne (ale w zamiarze nieobce) twarze.

Podobną grę własnego z niewłasnym uruchamia artystka także, gdy – dotykając palcem ryciny Leonarda da Vinci i fotografując ten (przypominający notabene *Stworzenie świata* Michała Anioła) gest razem ze studium dłoni autorstwa Leonarda [ryc. 11, s. 245] – włącza się w podróż sztuki ku doskonałemu naśladowaniu i doskonałej kreacji: podróż przestawianą jako wspólną autorce fotografii oraz renesansowemu artyście, którego ryciny stanowią przedmiot uwiecznionej na zdjęciu, opartej na cytacie kompozycji.

W autokolażach, wreszcie, Kuryluk – jak dziwnie by to nie brzmiało – „przywłaszcza” sobie, a jednocześnie dystansuje się wobec tego, co należy do niej samej: tnie własne wczesne prace i układa z nich nowe (auto)portrety. Przykładem może być *Autoportret z oknem* (1962), praca zatytułowana *Anna czyli bonjour tristesse* (1965), a także *Autoportret z krajobrazu* [ryc. 12, s. 246], w którym zarys profilu i dłoni zostaje wycięty z pejzażu namalowanego przed laty olejną farbą.

Zarówno przypomniane wcześniej poetyckie frazy, tematyzujące pragnienie przeniknięcia, a nawet więcej: splecenia się z drugą osobą, jak i przywołane przed chwilą plastyczne gry z cytatem

oraz autocytatem, przekonują, że w dziele Kuryluk rozumienie siebie zakłada nieodmiennie bycie z innymi, a pisanie historii własnej wymaga sięgania po historie tyleż cudze, co bliskie. Granice między „ja” i „ty” zostają w jej osadzonym na autobiografii dziele zatarte, a równocześnie podtrzymane. Kto wie, czy nie jest to najbardziej może utopijny wymiar sztuki Kuryluk. I choć utopia pozostać musi utopią, choć sztuka nie stanie się ciałem, a odtworzony w tuszu kontur ulegnie zatarciu, senne marzenie zaś zawsze ostatecznie zwarzy się w słowie, to dzięki ponawianym nieustannie próbom utrwalenia konturu, obmalowania cienia, zatrzymania w pamięci rysów twarzy, zapisania momentu życia, malarce i poetce udaje się zabezpieczać otwartość kondycji własnego „ja”. Kondycji kogoś, kto z uporem obrysowuje cień, „odciska” na chuście momenty życia, pamięta i tęskni.

Sztuka: kobieca suknia
 mnie się i drze się szybko
 ale deseń osiada
 na cętcie źrenicy
 [Kuryluk 1984: 59]

Bibliografia

- Kuryluk Ewa (1979), *Kontur (wiersze z lat 1972-1975)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kuryluk Ewa (1984), *Pani Anima (wiersze z lat 1975-1979)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kuryluk Ewa (1998), *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kuryluk Ewa (2005), *Podróż do granic sztuki. Eseje z lat 1975-1979 i eseje z lat późniejszych na ten sam temat*, Twój Styl, Warszawa.
- Kuryluk Ewa (2006), *Droga do Koryntu od dziś do 1959 roku*, Twój Styl, Warszawa.
- Kuryluk Ewa (2009), *Kangór z kamerą 1959-2009. Autofotografia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kuryluk Ewa (2011), *Obrysować cień. 1868-1978*, Galeria Design BWA, Czytelnia Sztuki, Artemis Galeria Sztuki, Wrocław.

Kuryluk Ewa (2016), *Człkopejżaz 1959-1975. Prace na papierze*, Artemis Galeria Sztuki, Kraków.

Lipski Jan Józef (1988), *Osobowość twórcza*, w: *Problemy teorii literatury. Seria 3. Prace z lat 1975-1984*, wybór Henryk Markiewicz, Zakład Narodowy im. Osslińskich, Wrocław, s. 372-394.

Agata Stankowska

“Journey towards oneself and from oneself”. Poetry and art of Ewa Kuryluk

The paper is devoted to Ewa Kuryluk's poetry and art. The author describes intermingling dimensions of the poet's artistic identity – existential, hermeneutical and aesthetical – presenting three major tensions present in her work. The first one is between the apocalypse and utopia. The second one may be described by the phrase from one of her poems, establishing the first rule of hermeneutics, according to which she tries to understand herself and the world. The poet defines existence and understanding as a “journey towards oneself and from oneself”. The idea of the third tension may be defined as a spread between the shade/contour and the reflection/picture. The author focuses on presenting the parallels between Kuryluk's artistic work and her early poems.

Keywords: Ewa Kuryluk; poetry; painting; artistic identity; apocalypse; utopia.

Agata Stankowska – prof. dr hab., historyk i teoretyk literatury, pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, członek redakcji „Pamiętnika Literackiego”. Ostatnie publikacje: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego* (Poznań 2007), „*żeby nie widzieć oczu zapatrzonych w nic*”. *O twórczości Czesława Miłosza* (Poznań 2013), „*Wizja przeciw równaniu*”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą* (Poznań 2013). Kontakt: stankowska.a@gmail.com.

