

Tłumaczka Aleksandra Olędzka-Frybesowa jako eseistka i poetka

ABSTRACT. Lubas-Bartoszyńska Regina, *Tłumaczka Aleksandra Olędzka-Frybesowa jako eseistka i poetka* [Aleksandra Olędzka-Frybesowa: translator, essay writer and poetess]. „Przestrzenie Teorii” 13. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 373–386. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.20.

This article presents the essays and poems of Aleksandra Olędzka-Frybesowa, who was a renowned translator from French and also English. In her essays, Olędzka-Frybesowa specialises in the Romanesque and Gothic architecture and sculpture of Western Europe as well as European painting from Medieval Ages onwards. She is also familiar with the art of South-East Europe. Her essays cover literary criticism devoted especially to poetry, with a particular interest in French and mystical poetry, as well as haiku, which was also her own artistic activity. The author of this article analyses Olędzka-Frybesowa's ten volumes of poems, which follow a thematic pattern, especially the theme of wind (air). The analysis provides various insights into a variety of functions of this particular theme, from reality-based meanings to mystical and ethical features. This variety of functions of the wind theme is supported by a particular melody of the poem and its abundant use of metaphors.

KEYWORDS: wind, air, poetry, art, Romanesque art, Gothic, haiku, frescoes, architecture, blowing, painting

Lektura kolejnych tomów dzienników Julii Hartwig¹ przywodzi na pamięć inną, siostrzaną w rodzaju twórczości poetkę, inspirowaną również kulturą francuską, tłumaczkę i eseistkę, a niewspomnianą w dziennikach – Aleksandrę Olędzką-Frybesową (1923–2012). Laureatka nagrody Fundacji Kościelskich, uhonorowana doroczną nagrodą szwajcarskiej Fundacji „Pro Helvetia”, nastawiona była jednak bardziej na poszukiwanie treści duchowych w dziejach sztuki europejskiej, zwłaszcza średniowiecznej, oraz na przekład swych refleksji na metaforę i metonimię wierszy kolejnych tomików poetyckich². Nieobecne w twórczości Frybesowej Hartwigowskie motywy Pacyfiku i powszedniości Ameryki zastępują treści związane z podróżami w przestrzeni i w dziejach sztuki europejskiej oraz w głąb jej tożsamości.

¹ J. Hartwig, *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980; teje, *Dziennik podróży*, Warszawa 2001; teje, *Zawsze powroty*, Warszawa 2001; teje, *Dziennik*, Kraków 2011; teje, *Dziennik*, t. 3, Warszawa 2014.

² A. Olędzka-Frybesowa, *Okno na wiatr*. Warszawa 1963 [skrót Onw]; teje, *Trochę więcej być*, Warszawa 1970 [skrót Twb]; teje, *Odrastanie słów. Wiersze*, Warszawa 1990 [skrót Os]; teje, *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*, Kraków 1998 [skrót Pt]; teje, *Wciąż inaczej*, Kraków 2003 [skrót Wi]; teje, *Akty strzeliste Jonasza*, Kraków, Warszawa 2003 [skrót AsJ]; teje, *Program na starość. Wiersze*, Warszawa 1991 [skrót Pans]; teje, *Inna Europa*, Ossa 2005 [skrót IE].

Podróż bowiem, jak pisze Jakub Lichański³, jest jedyną możliwą dzisiaj formą podróży w czasie. Olędzka-Frybesowa przedstawiała w swej eseistyce to, co sama oglądała, przemyślała i uważnie zanotowała. Bardzo szczegółowe opisy kolejnych zabytków to jakby punkty węzłowe trasy przestrzenno-czasowej i filozoficznej jej „dziennika intelektualnego”. Choć określenia „dziennik podróży” zastępują w tytułach czy podtytułach niemal synonimiczne słowa „wędrowki”, „podróże”, „z ... w”, „drogami”, to jej sposób prezentacji poszczególnych artefaktów sztuki, rzeźby i architektury w szczególności wtopiony został w rytm realnych podróży przestrzennych. Rytm ten zaznaczony jest w tekstach opisami przyrody konkretnych terenów, przemierzanej drogi, a także podkreśleniem osadzenia w nim zabytku, perspektywy patrzenia na niego, kąta nachylenia zwiedzania i jego zmianami. Występują też słowa towarzyszące podróży, takie, jak „zatrzymajmy się”, „spotkamy się”, „wyruszamy” itd. Autorka stosuje liczbą mnogą czasowników; zapewne towarzyszy jej mąż – profesor Stanisław Frybes, wielokrotny wykładowca literatury i cywilizacji polskiej na uniwersytetach francuskich i w Centre de civilisation polonaise w Paryżu, co zwielokrotniało podróże autorki po Europie. Otrzymujemy nie tylko opisy zabytków, ale i poszukiwania ich głębszego sensu, pytania stawiane⁴ kulturze⁵. Domyślny „dziennik” Olędzkiej-Frybesowej, który stanowi jej eseistyka poświęcona sztuce i mniej – w pewnym stopniu – literaturze, to jakby przeciwwaga myśli autentycznych gatunkowo dzienników Julii Hartwig, wypełnionych w dużym stopniu setkami nazwisk ludzi i wydarzeń, tyleż osobistych, co i z zakresu życia literackiego kraju, mniej świata.

Na eseistykę autorki książki *Patrząc na ikony* składają się szkice i sprawozdania z oglądanych oraz zwiedzanych zabytków, ujęte w kilku tomach⁶, tom szkiców o poetach mistycznych wraz z ich wierszami, przekładanymi przez autorkę⁷, wstępy do wyboru dzieł tłumaczonych przez nią filozofów, na przykład Simone Weil (tu pisanych wspólnie z Andrzejem Wielowieyskim)⁸, czy na temat rozważań teoretycznych tłumaczonych przez nią poetów, na przykład Paula Valéry’ego. Osobne miejsce zajmują artykuły z zakresu teorii

³ J.Z. Lichański, *Średniowiecze czyli odrzucony obraz*, „Nowe Książki” 1997, nr 10.

⁴ Zob. recenzja P. Szewca, *Tylko pokorna ciekawość*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 139, s. 28.

⁵ Wędrowki po Europie A. Olędzkiej-Frybesowej ujęte są jako opracowanie sztuki religijnej średniowiecza przez B. Choińską. Zob. *Sztuka religijna dawniej i dziś. Wędrowki po Europie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej*. „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7.

⁶ A. Olędzka-Frybesowa, *Wędrowki po Europie*, t. 1: *Z Paryża w przeszłość*, Kraków 1973; t. 2: *W głąb labiryntu*, Kraków 1999; t. 3: *Patrząc na ikony*. Kraków 1989; tejsze, *Drogami średniowiecznej Europy*, Kraków 1997; tejsze, *Patrząc na ikony: wędrowki po Europie*, Kraków 2001.

⁷ *Metafizyczni poeci francuscy drugiej połowy XX wieku*, wybór, przekłady i eseje A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 2009.

⁸ Zob. A. Wielowieyski, *Poetka i przewodniczka*, „Znak” 2013, z. 4, nr 695.

poezji czy ujęć pewnych typów poezji, na przykład o haiku (przeciw czemu protestują haiku „Teksty Drugie” 1994, nr 2), o poezji religijnej, szwajcarskiej itd. Niektóre z tych szkiców były zamieszczane w czasopismach, z którymi autorka współpracowała, takich jak na przykład „Literatura na Świecie”, „Znak”, „Teksty”, „Teksty Drugie”, „Tygodnik Powszechny”.

Konwencja naoczności i systematyczności opisu dzieł sztuki w miarę posuwania się w przestrzeni z Paryża na południe Europy, w linii od Le Puy-en-Velay skierowanej potem na prawo ku Santiago de Compostela i „Końcowi świata” (Finisterra), nie wiąże się jednakże mocno w eseistyce Olędzkiej-Frybesowej z zasadą przestrzegania chronologii jak w zapisach dziennikowych. Stąd bardziej zasadne jest ujęcie jej rozważań o sztuce w kategoriach zsubiektywizowanego eseju o pozorach dziennikowości. Tym bardziej, że sprawozdaniom tym towarzyszy powtarzalność niektórych tematów w kolejnych tomach, na przykład zauroczenia pięknem pejzażu dzikiej i zacofanej Owernii, a zwłaszcza wtopionymi w niego perełkami architektury romańskiej – kościołami romańskimi z figurą Czarnej Madonny w najważniejszym kościele owerniackim – Notre Dame du Port w Clermont-Ferrand, w Saint-Nectaire, w Issoire, w Le Puy-en-Velay, w Orcival. Powtarza się także temat hiszpański, zwłaszcza opisy Camino i samej katedry w Santiago de Compostela oraz innych zabytków po drogach, symbol muszli, przejścia średniowiecza w renesans, dzieło Gaudiego itd. Autorka opisuje też inne wspaniałe perły architektury średniowiecznej, nie tylko romańskiej, w dużym stopniu gotyckiej, zwiedzane wcześniej i później, takie jak: katedra w Chartres z oszalałymi światłami witraży i tajemniczym labiryntem na posadzce, katedra w Reims z niezwykłymi zdobieniami architektonicznymi, w Amiens, Cluny i inne. Dużą uwagę przywiązuje autorka do problemu skrzyżowania kultur (wizygockiej, arabskiej, galijskiej, chrześcijańskiej) w architekturze hiszpańskich kościołów i meczetów, w tym Wielkiego Meczetu w Kordobie, przemienionego w 1236 roku na katolicki kościół, do zespołu pałacowego Alhambry (Czerwonej góry), katedry w Santiago de Compostela, w Oviedo wraz z zabytkami wnętrza tej katedry. Pasjonuje autorkę temat labiryntu, przedstawionego zarówno w konkretnych miejscach, nie tylko na posadzce w Chartres i nie tylko ten antyczny z Minotaurem, ale i jego sensory podwójności oraz walki, kolistości, przynależności do hierofanii jako odsłonięcia sacrum, czy platońskiej idei jego podobieństwa z Jednym, którego potem św. Ireneusz utożsamiał z „kolistym obwodem”, czyli z Bogiem.

Wyśmienite znawstwo sztuki łączy się u Olędzkiej-Frybesowej ze znajomością historii. Aspekt fachowości i historyczności towarzyszy prawie zawsze prezentacji kolejnych zabytków romańszczyzny oraz gotyku francuskiego i hiszpańskiego. Bardzo szczegółowo opisuje autorka elementy tej architektury, zwłaszcza ulubione kapitele, często obrosłe liśćmi akantu,

dzikiej winorośli czy powojów, ich rzeźby liści, głów zwierząt – nierzadko zdeformowane, pyzate aniołki i inne. Poza szczegółami historycznymi jawią się raz po raz uogólnienia natury historiozoficznej, jak na przykład to, że przesilenie się romańszczyzny w gotyk zbieżne jest z zapanowaniem Północy nad Południem i umocnieniem systemu scholastycznego⁹, że „Wszystko jest wszystkim”. W nawiązaniu do Miłosza zaś ważne jest stwierdzenie, że „kryzys wyobraźni religijnej niepokoił” też tego poetę. Uderza naoczność opisu przedmiotów sztuki oraz nastawienie na poszukiwanie w nich wyższych sensów duchowych, użycie wiedzy teoretyczno-literackiej, historycznej i z zakresu historii sztuki, by ujawnić znaczenie dzieła sztuki w chwili jego powstawania i potem. Najczęściej badaną przez autorkę figurą retoryczną w tym celu jest symbol, którego różne definicje, dawne i dwudziestowieczne – po Eliadego włącznie – cytuje autorka wielokrotnie. Korzystając z poetyki eseju, rzadko podaje dane bibliograficzne cytatu. Sposób myślenia tego antropologa jest autorce najbliższy: symbol jako wyrażający za pomocą obrazu syntezę wielu znaczeń¹⁰. Nie pojawia się tu jeszcze koncepcja symbolu „dającego do myślenia” Paula Ricoeura. Rozpatrywane są różne, najbardziej zakorzenione w kulturze śródziemnomorskiej symbole, jak orzeł dwugłowy, lwy, zwłaszcza z Sarabonne, róg jednorożca, muszla, kolistość, symbole czterech ewangelistów, ale i symboliczne znaczenie pewnych zachowań, na przykład wznoszenia się do góry, wyrażone najpełniej w smukłości i ostrości architektury gotyckiej, czy stanów, na przykład brzydoty, wyrażającej ohydę grzechu itd. W poszukiwaniu związków pomiędzy zjawiskami kultury Olędzka-Frybesowa widzi podobne do wznoszenia się w górę treści w późniejszej idei sztuki, na przykład w „correspondance des arts”.

Autorka porusza się w sferze sacrum, która w XX wieku ustępuje miejsca sferze profanum, co stwierdza, powołując się na Rogera Caillois¹¹. Uczoność tej eseistyki podkreśla fakt przywoływania wielu opinii i stwierdzeń uczonych historyków, historyków sztuki, antropologów, filozofów, socjologów. Wśród nazwisk uczonych przywoływanych częściej, pojawiają się, obok Eliadego i Caillois, też: Gaston Bachelard jako znawca przestrzeni mistycznej, Jacques Le Goff, wypowiadający się o przecięciu się linii sztuki sakralnej i abstrakcyjnej, Lévi-Strauss lansujący ideę znaku i inni.

Mimo uczoności eseistyka Olędzkiej-Frybesowej jest bardzo osobista. Stwierdzoną na początku domyślną dziennikowość własnych wypowiedzi autorka wzmacnia raz po raz podkreślaniami swej obecności jako obserwującej i piszącej także ze swego punktu widzenia, według jej indywidualnych

⁹ Zob. uwagi na ten temat A. Wielowieyskiego w związku z językiem ludów Langwedocji i Akwitanii (*lenga d'òc*) oraz albigensów mówiących językiem d'oïl. Dz. cyt., s. 118.

¹⁰ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Warszawa 1998.

¹¹ R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl*, przekł. J. Błoński, Warszawa 1967.

gustów. Stąd częste zdania zwrócone do czytelnika: „niech mi będzie wolno...”, „czytelnik wybaczy...”, „proszę wybaczyć” itd. Przytacza też fragmenty wierszy poetów z wielu epok i przestrzeni, oddające podobny sens i nastrój, budzony przez opisywane zabytki i przedstawiane historie. Miłosz, Szymborska i Herbert, Zagajewski znaleźli tu swoje miejsce. Herbert przywoływany jest także jako poeta oddający esejem, podobnie jak autorka, treść swych podróży poetyckich. Chodzi zapewne o *Barbarzyńcę w ogrodzie*¹².

Pozostając w Paryżu, można odbyć wędrówkę w przeszłość za sprawą wystaw sztuki. W 1965 roku otworzono kilka wystaw malarstwa. Pierwsze miejsce pod względem liczby osób zwiedzających zajęła wystawa w Orange-rie *W świetle Vermeera*, następnie wystawa poświęcona twórczości Picassa, trzecie – Bonnarda. Olędzka-Frybesowa zajęła się malarstwem flamandzkim i holenderskim jako terenem – jak pisze – międzyludzkich związków i obrazów szerszych wspólnot społeczności wiejskiej. Interesuje ją bowiem głównie malarstwo rodzajowe od *Madonny z mleczną zupą* Gerarda Davida (1624), poprzez malarstwo Pottera, Jacoba, Ruisdala, po *Mleczarkę* Vermeera. Autorka poszukuje istoty obrazu przedstawianego przedmiotu, na przykład malinowości malin, jabłkowości jabłek itd. Ale nie byłaby sobą, gdyby nie poszukiwała sensów religijnych w malarstwie i nie interesowała się tego typu malarstwem, zwłaszcza że ono staje u początków dziejów malarstwa holenderskiego i flamandzkiego. To dzieło braci Jana i Huberta van Eycków *Adoracja Baranka mistycznego*, wzbudzające duże zainteresowanie publiczności. Autorka ma też swoje preferencje i woli obraz gandawski zamknięty, jako że otwarty ją rozczarowuje. Podobne zastrzeżenie ma do ustawienia w kościele Mariackim w Gdańsku obrazu Memlinga, co jest sprawą czasu. Odbarwia też legendę biografii Memlinga, wiążąc malarza przez całe życie z Gandawą. Odnajduje treści religijne w malarstwie Chagalla (*Wejście do Jerozolimy*, *Exodus*), a Rembrandt jest dla Krytyczki naturalnym dostarczycielem religijnych przeżyć autorki. Razi ją obcy gustom Holendrów stylizowany portret Marii Medici Rubensa, o którym pisze dowcipnie i z przekąsem między innymi tak: „Na płótnach Rubensa, a może zwłaszcza Cranacha, obfitość tych pulchnych różowych ciałek kojarzy mi się – proszę wybaczyć – z pęczkami świeżych rzodkiewek i doprawdy trudno byłoby odróżnić (gdyby nie dolne partie płótna)...¹³. Najbardziej jednak zostają w jej pamięci obrazy Vermeera. Malarstwu holenderskiemu poświęciła też autorka (poza *Wędrówkami po Europie*) szkice o nim w *Lustrach, znakach i obrazach*.

Również w poetyce podróży utrzymany jest tom esejów w książce *Patrząc na ikony*. Kierunek penetracji jest tu jednak odwrotny; autorka prze-

¹² Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962.

¹³ A. Olędzka-Frybesowa, *Lustra, znaki, obrazy...*, s. 207.

mierza południowy wschód Europy, by zaprezentować sztukę wczesnochrześcijańską, głównie malarstwo ikoniczne oglądane w Jugosławii, Rumunii, Bułgarii i mozaiki Rawenny. Poza ikoną i mozaiką interesuje Olędzką-Frybesową fresk. Całość podporządkowana jest postawie metafizycznej tej znawczynie sztuki i jej doświadczeniu codzienności. Autorka odsłania tajemnicę i odmienność prezentowanej sztuki, jej założenia i kanony. Świetność raweńskiej mozaiki – kolorowych kostek układanych drogą w dół, to świetność sztuki bizantyńskiej, która tu konfrontuje się ze sztuką barbarzyńską. Z mozaiki odczytuje się historię Cesarstwa, wewnątrz człowieka rysujące się na twarzy, koncentryczne kręgi przestrzeni sacrum z centrum – chrztem Jezusa. W okresie świetności sztuki fresku (IV–VI wiek) tworzywem były szkło i marmur schwytyjące światło. Mauzoleum Galii Placydii, bazylika San Apollinaire Nuovo – to przestrzenie porównań wędrówki motywów mozaikowych. Kolejny powrót do definicji symbolu i wyobraźni symbolicznej pozwala autorce dotrzeć do związków między motywami zdobień kapiteli w Cluny i w bałkańskich świątyniach. Szczególnej uwadze poddane zostało sanktuarium w Rile, zarówno frontalne ujęcia twarzy, jak i malowidła na ścianach. Esej *Tysiąc lat ikony bułgarskiej* przedstawia treść obrazów i fresków z perspektywy wysokości oglądania z góry. Twarz wieśniaczki bałkańskiej oddano równie szczegółowo jak załomy jej sukni, płaszcza, ich kolory. Krótka historia ikony bułgarskiej jest wzbogacona historią ikony rumuńskiej (*Na zielonej Bukowinie*). Otwiera ją kościół w Arbore z 1503 roku. Autorka zastanawia się, jakie obrazy wykonywane były *al-fresco* – na jeszcze wilgotnej zaprawie, a jakie, gdy zaprawa była już sucha – *secco*. Podkreśla rolę kolorów w oddaniu postaci, obrazów Sądu Ostatecznego, zwłaszcza zieleni i błękitu, żółtości przy św. Piotrze. Dostrzega figurę św. Foy, obdarzanej kultem w Conques we Francji, co stanowi skrót wielkiej historii, tłumaczonej przez autorkę zachowaniem postaci i zwierząt, aniołów, wśród których rozróżnia się też twarze donatorów. Widoczne są tu wpływy bizantyńskie. Wystawa ikon w belgradzkim muzeum interesuje autorkę przede wszystkim ze względu na dzieła Rublowa i zabytki Zadaru. Autorka dokonuje ulubionych porównań kulturowych, na przykład kościoła św. Donata z kościołami w Trewirze czy w Kolonii, identyczne prążkowanie w arkadach chorwackich i wczesnoromańskich fryzach w Saint-Génis-des-Fontaines, podobieństwa płaskorzeźb z Nadelnicy i w Burgundii. Osobiste oceny i ujawnianie swych preferencji, sposobu pisania i zwiedzania, nierzadko wielokrotnego, to momenty podkreślające podróźnicze, autobiograficzne właściwości książki o ikonach. W podobnych ujęciach podróźniczych (zjazdu z autostrady na przykład) przedstawia Olędzka-Frybesowa Galerię Drezdeńską i cały niemal Zwinger, wybierając do bliższej prezentacji niektóre obrazy, zwłaszcza Cranacha Starszego i de La Toura.

Krytyka literacka uprawiana przez Olędzką-Frybesową wypełnia głównie szpalty wspomnianych wcześniej periodyków, a jej tematyka koncentruje się wokół poezji, jej treści duchowych, niektórych form, zwłaszcza tych pozwalających treści duchowe eksponować, na przykład haiku, które do pewnego stopnia trochę uprawiała, nie tylko haiku dziecięce. Nim zajmiemy się poezją samej autorki, tytułem wejścia w jej świat poetycki, przyjrzyjmy się temu, co autorka pisze o współczesnych poetach francuskich mistycznych we wspomnianym tomie antologii. Zbiór łączy wiersze sześciu takich poetów w jej przekładzie z esejem autorki o każdym z nich. Tytuł każdego eseju zawiera słowo-klucz poezji prezentowanego poety, na przykład *Jacques Dupin poezja ognia i skały*, *Jean Grosjean – ziemskość i mistyka*, lub najważniejszą cechą tej poezji, na przykład Bernard Manciet, poeta *zakorzeniony w tradycji*, *Eugène Guillevic – poeta łatwy czy trudny*. Łatwość poezji Guillevica sugerowałaby jej prosta forma: w większości – krótkie całości. Ale jest to łatwość pozorna; treść tych całości wymaga głębszej refleksji, która nierzadko prowadzi w sferę mistyczną; częstym adresatem jego wierszy jest milczenie skał, drzew i przedmiotów. Zakorzenie w tradycji poezji Mancietą widoczne jest już na pierwszy rzut oka: wyrażona jest w tradycyjnej strofice; w sonecie, pieśni chociażby. Poezja Dupina motywami ognia i skał stara się odsłonić trudność świata, więc nie może być prosta; jest hermetyczna, posługuje się paradoksem i kryje metaforyczny wymiar świata. Zdanie to podziela tłumacz Piotr Pomaski, widzący w tej twórczości właściwości poezji czystej. Grosjean już w seminarium duchownym poszukiwał odpowiednich form duchowości i znalazł je między innymi w poezji, zwłaszcza w jej formach elegijnych. Gaspar – lekarz w Judei i Transylwanii – jest przede wszystkim poetą przestrzeni: wobec bezmiaru pustyni pozostaje sam. Jean-Pierre Lemaire buduje swą poezję jako jedność z okrucich świata. Olędzka-Frybesowa kojarzy te wiersze z obrazami Nowosielskiego, które on sam nazywa sakralnymi. „Ten wyczekiwany głos/ poety) jest nicią przewleconą przez przedmioty, ludzi i dni” – pisze autorka o poezji Lemaire’a¹⁴.

Szerokie przygotowanie kulturowe i ściślej – z zakresu sztuki poetyckiej – zaowocowało we własnej twórczości poetki. Krytyka mówi o niej jako o poezji religijnej, miłosnej lub po prostu o „rozmaitości poetyckiej dykcji” tej twórczości, „delikatności i wrażliwości”¹⁵ poetki. Tu podjęta zostanie próba spojrzenia na tę poezję pod kątem *obecności* i różnorodnego funkcjonowania w niej jednego motywu; żywiołu wiatru (powietrza). Rozwinięta we Francji w drugiej połowie ubiegłego wieku metoda badawcza „L'école thématique”, jedna ze szkół tak zwanej „nouvelle critique”, ma swoje kontynuacje także

¹⁴ A. Olędzka-Frybesowa, *Metafizyczni poeci francuscy...*

¹⁵ Ostatnie słowa należą do J. Błońskiego z recenzji tomu *Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998*, Kraków 1998.

później¹⁶. W tym względzie wiersze Olędzkiej-Frybesowej dają wyraz zakorzenienia w aktualnej poetce myśli teoretycznej Zachodu i idą śladem poezji francuskiej, zwłaszcza Gaspara, Apollinaire’a, Supervielle’a.

Ale podmiot liryczny wierszy Olędzkiej-Frybesowej nie wykazuje znaczącej aktywności w pierwszym tomiku *Okno na wiatr*. Jest częściej wtopiony w zarysowaną sytuację liryczną lub zwrócony do adresata. Wyrażną obecność, właściwości kreacyjne i władcze nad chmurami i wiatrem zyskuje w tomikach późniejszych. Początkowa poezja Olędzkiej-Frybesowej jest częściej regularna stroficznie; nie brak w niej tercyn, dystychów (wita czytelnika dystych jambiczny), a nawet czterowersów. Późniejsze tomiki zdominowała strofa nieregularna, choć są powroty do tercyn czy dystychów. Ale niebagatelną rolę odgrywa u poetki wiersz ciągły emocyjny.

W tak pokrótce scharakteryzowanej poezji funkcjonuje motyw wiatru, którego wagę podkreśliła poetka tytułem pierwszego tomiku: *Okno na wiatr*. Wbrew tytułowi motyw wiatru nie zyskuje tu natarczywej obecności ani bogatego funkcjonowania. Najczęściej jest jednym z elementów pejzażu lub podkreśla porę roku. Taka dekoracyjna funkcja wiatru dominuje zresztą w całej omawianej poezji. W pierwszym tomiku pejzaż z wiatrem bywa pejzażem nawiedzonym przez wiatr silny, wichurę niemal, ale poza jej poetycką wizją nie pozostawia złowrogich spustoszeń:

tylko wiatr jest wielki jak wieloryb
Łyka chmury
Latające ryby
(*W bezpiecznym miejscu*, Onw, s. 41)

wiatr przemieszcza gałęzie i piętra
poziomnice ścienne i senne
ścina lodygi chłodu
(*Architektura chłodu*, Onw, s. 25)

Poszukując metaforycznych znaczeń tego motywu w pierwszym i w dalszych tomikach autorki, należy wskazać na uosobienia ważnych wydarzeń życiowych przez wiatr:

wiatr przybiegł od łąk świeży
szparę gałęzi rozszerzył
[...] dom zobaczyłam: odpływał
(*Pejzaż syntetyczny*, Onw, s. 49)

¹⁶ Zob. zaprezentowane szkice autorki w omawianej antologii, charakteryzujące twórczość poetów pod kątem ich przewodniego motywu, czy prace romanistyczne, jak na przykład książka pod red. M. Mrozowickiego poświęcona obecności wody w literaturze: *In aqua scribis: le thème de l'eau dans la littérature*, Gdańsk 2005.

Pijąc korzenny mocny
wiatr
(*Kształt doskonały*, Onw, s. 21)

Motyw wiatru musiał być szczególnie bliski sercu poetki, skoro do jego opisu użyła języka opisu sztuki romańskiej, szczególnie umiłowanej, tworząc przy tym neologizmy w sąsiedztwie sygnałów nowoczesności (tytuł wiersza *Autostrada*):

płaskorzeźbi wiatr
romańskie odrzwia lasu
(*Autostrada*, Onw, s. 22)

Wiatr zdaje się być dla poetki talizmanem:

i tylko gorące południowe wiatry
w czarodziejskim mieszk
[...] miej przy sobie
do końca
(*Wiatry*, Onw, s. 52)

Opisując każdy z czterech żywiołów, poetka powietrzu poświęca zwrotkę utrzymaną w tonacji bliskiej wierszom Supervielle'a (wiersz pt. *Przejdźcie przez cztery żywioły*). Przez każdy żywioł *przechodzi* twórca wiersza obdarzony już w późniejszych tomikach właściwościami kreatorskimi. We wzmacnianiu się z żywiołami twórcy nie jest sam:

I śpiewające od lotów ptasich i galaktyk
powietrze gdzie my
odciśniemy swój kształt i oddech
niby w przejrzystej glinie
(*Przejdźcie przez cztery żywioły*, Twb, s. 67)

„Śpiewające od lotów ptasich i galaktyk powietrze” to powietrze nasycone poezją i muzyką sfer. Ptak, pióra ptasie – to odwieczna symbolika poezji. Powietrze, wiatr, przeciąg, peryfrazą „rozpylona aureola kurzu” – to synonimy powietrznego żywiołu. Nie spotyka się tu określeń pejoratywnych wiatru, wyrażających niszczycielskie jego siły: huragan, wichura, zawie-rucha, tajfun. Co najwyżej zjawiają się wiatry „syczące” (*Magiczna siła wiatru*, Twb, s. 73), ale nie odkrywają one swej niszczycielskiej siły, na co były wskazania w tomiku pierwszym. Wiatr w późniejszych tomikach raczej wyrównuje przedziały i bruzdy, powoduje wzejścia posianych ziaren – wiersz pt *SEN-żarna* (Twb), będący melodyjną, lekko zinstrumentalizowaną tercyną. W bardziej dostojnej tercynie (za sprawą dłuższych rozmiarów

metrycznych) pt *Pochwała przestrzeni* wyraża poetka swe przywiązanie do intymnej na sposób Bachelardowski i Pouletowski¹⁷ przestrzeni, w której wiatr odgrywa doniosłą rolę:

Mieszkamy tu my i wiatr; ogromny przeciąg
od zawsze i na zawsze okna otworzył

(*Pochwała przestrzeni*, Twb, s. 78)

To wiatr, otwierający okna, przecina kręgi koncentryczne intymności i przynosi „ogromny przeciąg” na to, co „od zawsze i na zawsze”, „na wszędzie na wielość wymiarów”. Spośród „trzech głosów we mnie” wiatr towarzyszy głosowi „onego”, wyznacza „kierunek, drogi i kroki” „z wysokiego obłoku” (s. 81). Dobroczynny wpływ wiatru na psychikę człowieka ujawnia jeszcze wiele wierszy poetki, między innymi wiersz *Czasy proste i złożone*. „Wysocki wiatr” towarzyszy czasowi teraźniejszemu prostemu. Powietrze, o które „rani się ręce”, jest obecne, gdy staramy się o to, „by trochę więcej być”. Troska o czystość etyczną, przeciwstawiona idei „więcej mieć”, wypełniała twórczość i życie poetki, usposobione religijnie. Sensy etyczne i metafizyczne związane z motywem „powietrza, wiatru” były tak bliskie poetce, że wyraz „wiatr” umieszczony jest w *Modlitwie* już w pierwszym wersie: „daj mi twoją obecność – pustą bo otwartą na wszystkie wiatry”. Wyraz „wiatr” zastępuje tu wyraz „strony” i wprowadza treści szerokiego otwarcia w życiu. Wiatr przychodzi z pomocą w kołataniu „w najwyższą bramę”, do której nam „wciąż za wysoko” (*Kawalkady*, Wi, s. 39). Podobny kierunek działania wiatru wraz z „czerwonymi końmi”, „które chciałyby unieść Eliasza, ale szprychy kół są jak róże wiatrów i to wiatr okazuje się ważny” obserwujemy w wierszu *Co nieważne* (Wi, s. 7). W etycznym sensie należy też interpretować wyraz „wiatry” i peryfrastycznie zastosowaną formułę „westchnienie ziemi” w wierszu o oksymoronicznym tytule *Apokalipsa pajaków*. Wiatr, który „splątał nici”, może splatać nici życia ludzkiego szczęśliwie i nieszczęśliwie. I może „budzić słowo” (*Po dwu stronach linii*, s. 91) czyli *provokować* poezję.

Jeszcze dalej sięgają sensy słów bliskoznacznych, na przykład „tchnienie”, i omówień, na przykład „falowanie powietrzne” w *Odzie wielkanocnej*. Stają się one po prostu kwintesencją tytułu:

to ty
nazywane tyloma imionami
wciąż nie nazwane
Tchnienie

(*Oda wielkanocna*, s. 93)

¹⁷ Zob. G. Bachelard, *Poetyka przestrzeni*, tłum. L. Brogowski. Warszawa 1975; G. Poulet, *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1979.

Podobne przesłania zawiera słowo „wiatr” w wierszu pt. *Obecność wiatru*. Wiatr wnosi do życia ruch i sens, otwarcie na innych, zamieszkanie tego, co było puste. A w utworze pt. *Nie jest źle wiatr* – jak mówi poetka – „strzeże mnie jak żrenicy”. W wielu innych wierszach Olędzkiej-Frybesowej przeświecają też metafizyczne sensory, związane z motywem wiatru/powietrza. W wierszu *Przemów znaku*, dedykowanym niemieckiemu głosicielowi prawd religijnych, poecie Yves’owi Bonnefoy’owi „wiatr ciężki jak kamień” (s. 14) uosabia część treści głoszonych przez tego myśliciela. W ogóle to dom poetki stanowi wiatr:

to jest mój dom – wiatr świszczący w szparach świata
[...] nie zostawiam śladów jestem bruzdą
Którą żłobi wiejący z zewnątrz wiatr
(*Wiejący z zewnątrz wiatr*, Twb, s. 15)

Ten wiatr potrafi być jednak swoistym zagrożeniem, lekko zasygnalizowanym jedynie: „od kroków wiatru kołysze się ziemia” (*Ziemia pod głową*, Twb, s. 12).

Motyw wiatru towarzyszy też wierszom z cyklu *Navigare necesse est*, poświęconym podróżom i prezentacjom zwiedzanych zabytków. Wiersze te stanowią poetycki przekład tego, co zawiera eseistyka poetki. Oddaniem swego zachwytu dla Południa, jego klimatu, topografii i kultury jest wiersz *Świętowanie południa*. „Powietrze trzeszczące cykadami” zostaje tu wezwane, by weszło „we mnie” już w pierwszej nieregularnej strofie. Pociągają też poetkę osobliwości Południa uosobione w motywie wiatru; I „tędy i tamtędy chodzą wiatry o dziwnych imionach” (*Świętowanie południa*, Twb, s. 26). Miejsca północy są wietrzne (*Burgundia jesień*) i wiatr ukazuje tam swoje groźne oblicze; „Stąd pościg wiatru w starych drzewach huk gałęzi”. W majstersztyku fonicznym (dwie strofy siedmiowersowe, instrumentacja głoskowa, eksperymenty słowotwórcze) pt. *W trawie historia* słowo „wiatr” nie tylko wyraża ważne dla poetki sprawy i problemy, ale i sprzyja wyakcentowaniu foniki utworu:

dzieje się we mnie dzieją
wiatry przeze mnie wieją
(*W trawie historia*, Twb, s. 33)

Poetka-koneser sztuki i podróżnik mieszka w wietrze, ale i – jak mówi – w piasku, w wodzie podskórnej (*Wody przyszłości*) i „w przelotach”: „bez reszty wrosłam już w przeloty/ i trwały jest ten dom” (*Wody przyszłości*, Twb, s. 38).

Poetka nabywa właściwości kreatorских i „rozgarnia chmury, otwiera książkę powietrza”.

Władając wiatrem i chmurami, „wrośnięta w przeloty”, za sprawą sprzyjającego wiatru wzlata „w uspokojenia mit”. Motyw wiatru sprzyja nie tylko pozyskaniu kreacyjności przez podmiot poetycki, ale i jego mityzacji. Stąd mieszka on wszędzie i we wszystkim, teraz i zawsze i „zamieszkane/ jest co było puste – a przedziwne/ wiatrem wypowiedziane” (*Obecność wiatru*, Twb, s. 55).

Nową funkcję wiatru – podkreślanie upływu czasu – akcentuje tomik *Powiem tak*¹⁸ oraz *program na starość*. Wraz z upływem czasu następują zmiany gustów, prądów, innymi słowy – wiatrów (wiersz *Nikt tak jak noc*):

Odmieniają się wiatry i ptaki
słysząc jak rośnie trawa
(*Nikt tak jak noc*, Pt, s. 7)

Wiatr przegania:
Bieg godzin
[...] kłus radosny gdy wiatr ostrowłosy przegania je za horyzont
(*Pochwalony poranny ból*, Pns, s. 10)

Ale w sytuacjach rozwijających się w stronę „cichych epifanii świata” wiatr jest tylko „pyzatym wiatrem” (*Szafranowa szczelina*, Pt, s. 18), niemniej towarzyszy epifaniom. Może jednak ujawnić się czasem jako cel dążeń, czasem zbyt wysokich: „bo za duży dla nas ten wysoki wiatr” (*Pukanie w ścianę*, Pt, s. 23):

w ścianę powietrza
ktoś puka
czy słysząc tu wołanie wiatru
(*Pukanie w ścianę*, Pt, s. 23)

Wysokie cele do osiągnięcia dla człowieka, uosobione w wietrze, zyskuje czasem obrazowanie eschatologiczne: to wiatr umożliwi aniołom przefrunięcie do Abrahama i jeszcze ich porodziła (*Wizyta u Abrahama*). Wiatr (przeciąg) działa także energetyzująco w sferze modlitwy; „odtąd modłę się do przeciagu” (*O aniołach*, Pt, s. 30); „oddaj mi twoją obecność/ pustą, bo otwartą na wszystkie wiatry” (*Modlitwa*, Pt, s. 32).

Motyw wiatru wyraża również ambiwalentność doświadczenia ludzkiego tu, na ziemi. Sprzyja temu na przykład oksymoroniczne wyrażenie „słona słodycz” i epitet „gorzki” wiatr (*Moment bez przecinków*, Pt, s. 33).

Funkcjonowanie wiatru wysoko, u Abrahama, nie przeszkadza jego aktywności w kosmosie. Poszukując swego miejsca w „szparze kosmicznej świata”, poetka znajduje tam ‘wiatr i żar’, a od gwiazd doznaje „ogromnego przeciagu” (As, s. 44). „Wiatr z szuwarów” w wierszu *Założenie mojego miasta* powoduje

¹⁸ A. Olędzka-Frybesowa, *Powiem tak...*

pochylenie gwiazdy (s. 46). Wiatr w wierszu *Jest pragnienie* to mowa drzew, a jego podmuch kartkuje stronicę, których poetka nie rozumie. Próby przedarcia się w sferę tajemnicy pozwalają pozostać tylko na jej progu (*Moja drabina*).

Metafizycznym dążeniom poetki motyw wiatru służy na wiele sposobów. Jednym z nich jest także uprawianie formy haiku, o której Olędzka-Frybesowa pisała – jak już wspomniano – a którą najobficiej wydała w ostatnim tomiku pt *Inna Europa* [IE]. Tomik zawiera jedenaście trójwersowych emocyjnych poemacików ujętych w dwa cykle: „3 haiku pochwalne” oraz „Z Cypru w stronę haiku”. Zawarta w nich refleksja związana z motywem wiatru obejmuje zadumę nad przeszłością kultury europejskiej i tym, co ona dzisiaj nam daje, o ile pozwala człowiekowi wznosić się w pion:

jakie gdzie jakie kiedy róża
wiatrów bezszelstna przeciąg
spiralny podnosi płaszczyznę w pion
(*Przemienienie*, IE, s. 50)

Spojrzenie na poezję Olędzkiej-Frybesowej od strony funkcjonowania w niej jednego, dość częstego motywu, pozwoliło – mamy nadzieję – poznać głębiej tę mało znaną twórczość. Zwłaszcza że nazwisko poetki znane jest kulturalnemu czytelnikowi przede wszystkim jako tłumaczki powieści i poezji francuskiej, mniej powieści angielskiej i hiszpańskiej, czy pism Simone Weil. Przetłumaczyła w sumie dwadzieścia książek. Miłośnicy sztuki średniowiecznej znajdą tu może pewną satysfakcję bezpośredniego obcowania z nią, jako że Olędzka-Frybesowa dokonuje prezentacji z autopsji.

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

TOMIKI POEZJI

- Okno na wiatr*, Warszawa 1963.
Trochę więcej być, Warszawa 1970.
Odrastanie słów. Wiersze, Warszawa 1990.
Program na starość. Wiersze, Warszawa 1991.
Powiem tak. Wiersze z lat 1963–1998, Kraków 1998.
Wciąż inaczej, Kraków 2003.
Akty strzeliste Jonasza, Kraków-Warszawa 2003.
Inna Europa, Ossa 2005.

ESEJE

- Wędrowki po Europie*, t. 1: *Z Paryża w przeszłość*. Kraków 1973, t. 2: *W głąb labiryntu*, Kraków 1999; t. 3: *Patrząc na ikony*, Kraków 1989.
Drogami średniowiecznej Europy, Kraków 1997.

Patrząc na ikony. Wędrowki po Europie, Kraków 2001..
Metafizyczni poeci francuscy drugiej połowy XX wieku, Wybór, przekład i eseje A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 2009.
Lustra, znaki, obrazy, Kraków 1999.
Przeciw czemu protestują haiku, „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Bachelard G., *Poetyka przestrzeni*, przekł. H. Brogowski. Warszawa 1975.
Caillois R., *Odpowiedzialność i styl*, przekł. J. Błoński Warszawa 1967.
Choińska B., *Sztuka religijna dawniej i dziś. Wędrowki po Europie Aleksandry Olędzkiej-Frybesowej*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 7.
Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, tłum. M. Rodak, P. Rodak, Warszawa 1998.
Hartwig J., *Dziennik amerykański*, Warszawa 1980.
Hartwig J., *Dziennik podróży*, Warszawa 2001.
Hartwig J., *Dziennik*, Kraków 2011.
Hartwig J., *Dziennik*, t. 3, Warszawa 2014.
Hartwig J., *Zawsze powroty*, Warszawa 2001.
Herbert Z., *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 1962.
In aqua scribis; Le thème de l'eau dans la littérature, Gdańsk 2005.
Lichański J., *Średniowiecze czyli odrzucony obraz*, „Nowe Książki” 1997, nr 10.
Poulet G., *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1979.
Szewc P., *Tylko pokorna ciekawość*, „Rzeczpospolita” 1997, nr 139.
Wielowieyski A., *Poetka i przewodniczka*, „Znak” 2013, z. 4, nr 695.

Prezentacje



