

Tajemnica straty

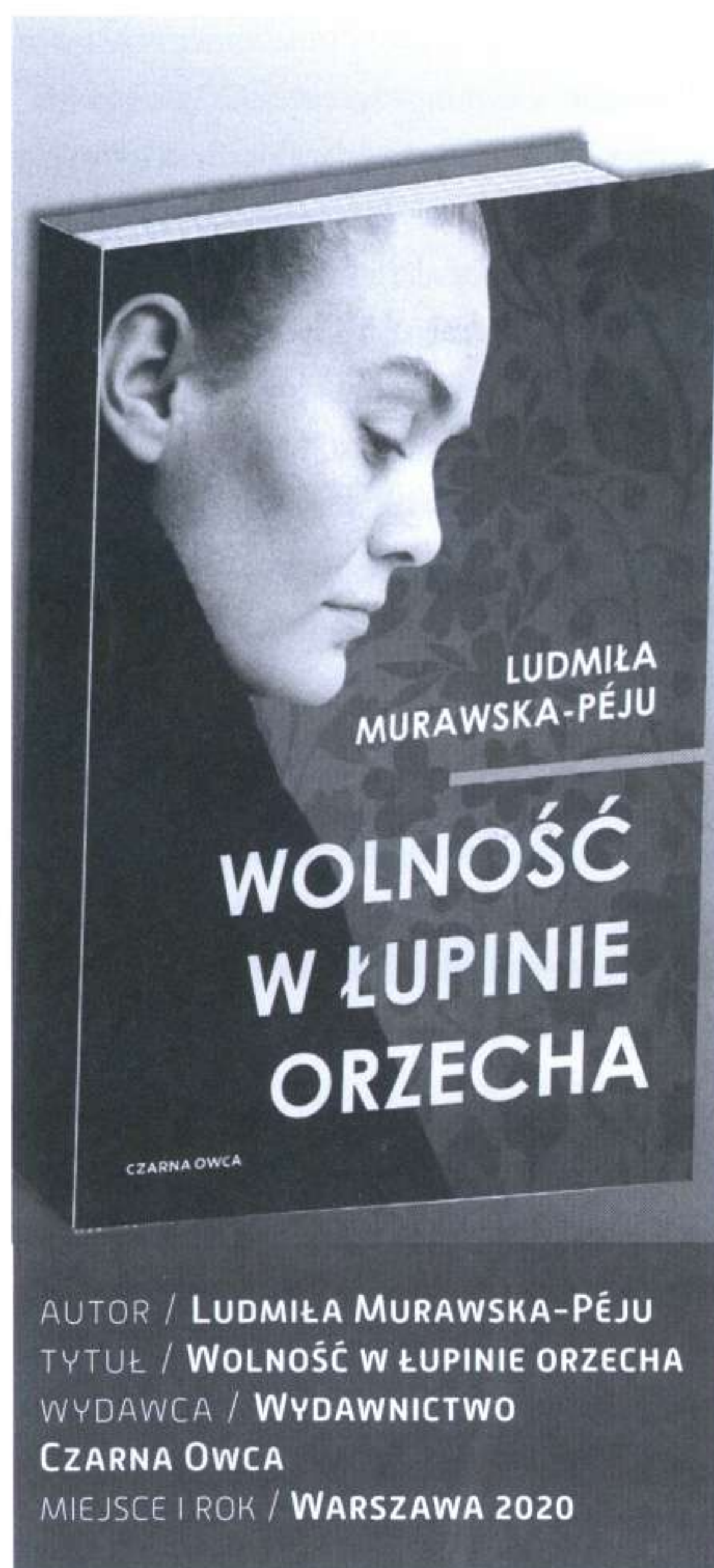
AUTOR: IZABELA TOMCZYK-JARZYNA

■ W akcie drugim, w drugiej scenie *Hamleta*, w słynnej kwestii bohatera: „O Boże! ja bym mógł być zamknięty w łupinie orzecha i jeszcze bym się sądził panem niezmierzonej przestrzeni, gdybym tylko złych snów nie miewał” (przekład Macieja Słomczyńskiego), słowo „wolność” się nie pojawia. A jednak to właśnie z nią utożsamia „niezmierzona przestrzeń” Ludmiła Murawska-Péju, gdy wymyślała tytuł dla swojej biografii: *Wolność w łupinie orzecha*. Autorka przyznaje się do Szekspirowskiego pierwowzoru, gdy fragment autobiografii drukuje we wspomnieniowej książce poświęconej Mironowi Białoszewskiemu (*Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996). Tym razem nie zdecydowała się na powtórzenie tej informacji. Dlaczego? Wpisuje się to chyba w zakodowaną w książce metodę czytelnicy, wymuszającą dużą aktywność odbiorcy, jego poszukiwania i pewne zorientowanie w kulturze polskiej, w szczególności lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Trudno refleksje Murawskiej oderwać od twórczości Józefa Czapskiego, Ludwika Heringa i Mirona Białoszewskiego. Murawska nadaje im dodatkowe światło, dodatkowy kontekst. Autorka poprzez inne osoby – spotkanie z nimi, ich wpływ na własną twórczość – opowiada o sobie.

Konstruowanie zapośredniczonego obrazu to kolejne utrudnienie w odkodowywaniu postaci autorki. Murawska malując swój portret, jednocześnie go zasłania. Dodatkowo książka zaskakuje formą. Umieszcza w niej malarka skondensowane teksty-obrazy, w których ujmuje czytelnika ogromne uwrażliwienie na detal, kolor i światłocień. Dodaje wybrane wywiady albo fragmenty wywiadów przeprowadzane z nią w różnym czasie, notatki z „dziecięcego dzienniczka”, „zapiski”, fragmenty teatralnych tekstów, listy, zdjęcia, rysunki, w końcu fotografie malowanych przez siebie portretów czy obrazów inspirowanych teatrem. Ta fragmentaryczność, swoista kolażowość wypowiedzi pobudza aktywność odbiorcy.

Skąd jednak *Hamlet*? Szekspir wydaje się w jakiś sposób bliski Murawskiej. Jest ona autorką malarskiego cyklu *Szekspiriady*. Zdjęcia obrazów przedstawiających Króla Leara, Lady Makbet, Szajloka w trzech odsłonach zamykają autobiografię, a o dramatycznym ratowaniu obrazów z tego cyklu malarka opowiada w wywiadzie prowadzonym przez Elżbietę Dziwkowską. Malarskiemu Szajłokowi Murawska daje własną twarz, miała go bowiem grać w Teatrze Osobnym. Gdy nic z tego nie wyszło, zabrała kostium Szajloka do Paryża. Tu również działania ambasady polskiej doprowadziły do odwołania przedstawienia. Murawska zagrała tylko przed przyjaciółmi. W pełni natomiast wybrzmiała rola Ofelii, która w jej wykonaniu stanowiła część klasycznego, ostatniego programu Teatru Osobnego Trzech Osób. Jednak to słowa wypowiedziane przez tytułowego bohatera dramatu Szekspira, opisujące stan jego ducha, stają się inspiracją dla tytułu książki, a tym samym są próbą zdefiniowania własnego istnienia w świecie. *Hamlet*, nim wypowiedziane: „O Boże! ja bym mógł być zamknięty w łupinie orzecha i jeszcze bym się sądził panem niezmierzonej przestrzeni, gdybym tylko złych snów nie miewał”, więzieniem nazwie Danię. Dla Murawskiej więzieniem jest komunistyczny świat, wojna czy sytuacja, w której działalność artystyczna staje się przedmiotem manipulacji politycznych. W takiej rzeczywistości sztukę nazywa „życiowymi łupinami i skorupkami, w których trwała odrobina osobistej wolności” (s. 79).

W czasie wojny, gdy Murawska chroniła się z rodziną w Chrzanowie, malowała akwarelami obrazki dam w wieczorowych sukniach. Obrazki wbrew rzeczywistości. Gdy na papierze pozostał jakiś skrawek, domalowywała tam lampy, dywany, wazy z kwiatami. „Ona maluje szpary” – komentował Adolf Rudnicki (s. 58). *Wolność* upchaną w szpary, by wyzyskać ją do końca. W innej części swojego tekstu dodała, że życie „idzie gęsto, bez szpar” (s. 159). Zdumiewająca jest historia z „Grzesiem”, a tak napraw-



AUTOR / LUDMIŁA MURAWSKA-PÉJU
TYTUŁ / WOLNOŚĆ W ŁUPINIE ORZECHA
WYDAWCA / WYDAWNICTWO
CZARNA OWCA
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2020

Teksty-obrazy malowane przez Ludmiłę Murawską w autobiografii to często historie skrajne. To nie jest życie letnie, lecz pełne gorączki, to dochodzenie do granicy, postępowanie wbrew narzuconym normom wynikające nie z idei buntu, ale z potrzeby bycia w zgodzie z sobą.

dę z wiceministrem obrony narodowej generałem Grzegorzem Korczyńskim. Jest rok 1968, wojska polskie i ZSRR przechodzą granicę, żeby pacyfikować Pragę. Generał, przedstawiając się jako „Grześ”, w środku nocy przyjeżdża do pracowni malarki, by ta malowała jego portret. Ona się nie zgadza, idzie do łazienki czytać Lautréamonta. Generał wpada w furję, próbuje wyrzucić kobietę przez okno, grozi jej bronią, więzieniem, w którymś momencie sam próbuje popełnić samobójstwo... Decyzja o wolności we własnej szparze, we własnej łupinie, nie obywat się bez konsekwencji, wymaga odwagi, bo jest życiem, na które żyjący obok nie zawsze chcą i potrafią się zgodzić.

Teksty-obrazy malowane przez Murawską w autobiografii to często historie skrajne. To nie jest życie letnie, lecz pełne gorączki, to dochodzenie do granicy, postępowanie wbrew narzuconym normom wynikające nie z idei buntu, ale z potrzeby bycia w zgodzie z sobą. Ta zgoda na siebie zawsze mnie zachwycała w Białoszewskim. Nie wiem, czy postawa obydwójga wynika z silnego wpływu Heringa, czy z życiowego doświadczenia dotknięcia rzeczy skrajnych.

Thomas Stearns Eliot już w 1917 roku zwracał uwagę, że w *Hamlecie* „sprawą główną” nie jest sam Hamlet, tylko sama sztuka. Przypomnę, że poeta przesuwając zainteresowanie z osoby bohatera na strukturę tekstu, dłuższą chwilę zatrzymuje się na problemie „warstw *Hamleta*”. Zwraca uwagę, że tekst, który znamy, to nie jest przede wszystkim kompozycja Szekspira, a reprezentacja wysiłku szeregu autorów, którzy wykorzystywali osiągnięcia swoich poprzedników. *Hamlet* Szekspira „został nałożony na materiał bardziej surowy, który przetrwał nawet w jego ostatecznym kształcie”. Z tego wynika fakt, że jest to najdłuższy dramat Szekspira, w którym – zdaniem Eliota – występują „sceny zbyteczne i kłócące się

wzajem [...] I wersyfikacja jest różna”. Eliot opisuje strukturę bliską tej, która konstruuje palimpsest, chociaż oczywiście sam tak dramatu Szekspira nie nazywa. Murawska przełamała granicę między podobieństwem a identycznością, tożsamością, i pisząc swoją autobiografię, stworzyła tekst, który jest palimpsestem. Pomieszała wypowiedzi z różnych porządków, w swoją opowieść włączyła obce teksty, ich fragmenty i cytaty, zadbała o Genette’owską paratekstualność, dodając rysunki i fotografie. Palimpsest – tekst, spod którego wзира tekst obcy, tekst z innego porządku. Gest zeszkrobienia pierwotnego tekstu z pergaminu i zapisywania kolejnej warstwy tekstu, gest nakładania jednej warstwy na drugą, jest doskonale znany malarce.

Palimpsest to jednak nie tylko kwestia formy tekstu, to też próba sprostania sytuacji braku doskonałego języka, języka przylegającego do rzeczy, doświadczenia w jakimś stopniu również bliskiego Hamletowi, dla którego książka to tylko „słowa, słowa, słowa”. Palimpsest jest próbą wypełnienia rozziwów („szpary” – powiedziałaby Murawska) pomiędzy słowem a rzeczą. Marek Bieńczyk w eseju *Melancholia. O tych co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa 2012) zwraca uwagę na jeszcze jedną szalenie istotną rzecz, mianowicie na fakt, że palimpsest jest sposobem istnienia narzuconym człowiekowi i kulturze przez melancholię, która staje się twórczą. Bieńczyk nierozdzielnie wiąże pojęcia melancholii i straty. Melancholia jako kategoria filozoficzna staje się tęsknotą za utraconym. Murawska próbuje tę swoją stratę odnaleźć i nazwać. Strata miejsca: dom zburzony przez Niemców na początku wojny, a potem spalony przez własowców. Strata malarstwa: obrazy Czapskiego i Heringa ginące w wojennej zawierusze i jej własne cięte w paski jej rękoma w czasie stanu wojen-

nego, by móc zrobić miejsce dla innych, w tym czasie odbieranych jako cenniejsze. Strata teatru, najpierw tego na Tarczyńskiej, potem Teatru Osobnego Trzech Osób, bo „Pojęcie osoby ludzkiej będącej niepowtarzalnym światem nie miało prawa bytu, nie mogło przebić się do mózgów. Trzy osoby osobne – po prostu skandal”. Strata najbliższych, strata życia, które staje się wspomnieniem, strata, którą jest każde nieuczciwe położenie pędzla (s. 92). Każda ta strata wiąże się z utratą sensu. Bieńczyk nie chce szukać dla melancholii i straty ulgi „[...] w duchowym przeobrażeniu, które wyprowadza nas siłą tej czy innej wiary poza jej obręb” (s. 111). Murawska też nie poszukuje transcendentalnego wymiaru swojego doświadczenia życiowego, swojej melancholii. Wystarczy jej stwierdzenie, że sztuka, w której jej życie jest zanurzone, która pochłania jej życie, ta „łupina orzecha”, jest etyką.

Kategoria melancholii, palimpsestu i straty stanowi też wytłumaczenie dla licznych powtórzeń, które znajdujemy w tekście. Murawska powraca w przestrzeń już poznane, powtarza myśli, całe zdania, powtarza sytuacje. Powtórzenie staje się formą artystyczną. Powstaje fabuła labiryntowa – jak nazywa ją Bieńczyk – która „wciąż zbija siebie z tropu, opóźnia swoją akcję, powstrzymuje ujawnienie swojej treści i dlatego o jej narratorze powiedzieć możemy: nie patrzy on w twarz swojej opowieści” (s. 49). Czytelnik w tej sytuacji zmuszony jest do zrywania kolejnych masek z twarzy narratora. Która Murawska jest tą bez maski? Czy to ta, która opowiada o sobie czteroletniej, czy ta z wywiadów, czy ta, która daje do siebie dostęp poprzez wspomnienia o Heringu, czy raczej ta, która pokazuje siebie w teatrze? W labiryntowej przestrzeni melancholii pogodzić musimy się z tajemnicą niedookreślonej twarzy, z tajemnicą straty. ■