

Melodia zmiany¹

Melody of Change

Patrycja Polanowska

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: p.polanowska@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8433-7855

Keywords

Maria Krysińska, *Rythmes pittoresques*, Aldo Pardi, dekadencja

W listopadzie 2024 roku nakładem wydawnictwa Prospero ukazało się włoskie tłumaczenie tekstów lirycznych i prozy poetyckiej Marii Krysińskiej, opublikowanych pierwotnie w języku francuskim w Paryżu w 1890 roku, zebranych w *Rythmes pittoresques: mirages, symboles, femmes, contes, résurrections*. Tłumaczem, redaktorem i autorem obszernego wstępu jest Aldo Pardi. W funkcji przedmowy zamieszczony został ponadto list J.H. Rosny’ego Sr. do poetki.

Chcąc określić proponowany nam zbiór jednym słowem, musielibyśmy odwołać się do terminu *kompletny*. Pardi korzysta z całego swojego doświadczenia – jako filozof, poeta, krytyk literacki i tłumacz wprowadza nas w kontekst ideowy, społeczno-polityczny, artystyczny i formalny Paryża końca XIX wieku, by następnie rozświetlić podnoszone przez siebie kwestie merytoryczne w wiernym i plastycznym przekładzie poetyckim.

We wstępie Pardi kreśli warunki i dynamikę *zmiany*, której przypisuje znaczenie fundamentalne. Jest to zmiana, która zachodzi na poziomie wewnętrznej struktury relacji i obrazów, które składają się na nowy porządek przedstawienia o nieznaney dotąd proveniencji i kształcie. Zmiana ta wprowadza nowy rozkład akcentów i znaczeń.

¹ Recenzja książki: Marie Krysińska, *Ritmi pittoreschi. Miraggi, simboli, donne, racconti, resurrezioni*, przekł. i red. Aldo Pardi, Novate Milanese (MI): Prospero Editore 2024, 156 s.

Stary porządek zostaje naruszony i upada. W skrajnym przypadku, gdy nowa siła artystyczna rozbija całą strukturę władzy, następuje to, co zwać winniśmy „dekadencją”. W ten, najwyżej przez siebie ceniony, kontekst Pardi wprowadza Marię Krysińską, podkreślając, że pod koniec XIX wieku, czyli w momencie, w którym Krysińska tworzy, istnieje wciąż jasny podział: poezja łączy geniusz z władzą, podczas gdy proza stanowi katalog znormalizowanych działań.

Analizowany okres jest okresem przełomu znaczącego losy współczesnej literatury. Otwiera się ona na formy artystyczne, które dotychczas do niej nie przynależały, a tym samym pozostały niezależne od jej praw. Tak we Francji, jak i we Włoszech przebija się nowa ekspresja: głos wspólnoty pozbawiony wyraźnego podmiotu mówiącego, głos poetów wędrownych czy pisarzy, gdzie autor jest niczym innym jak opowieścią, którą snuje. Hölderlin, Heine czy Leopardi rozbijają instytucjonalny porządek literatury, powodując jej radykalne otwarcie. Prawdziwa rewolucja rozpoczyna się wraz z Baudelaire’em, który sprowadza sferę *sublime* – jej status, prawa i formy – w *nieistotność*. To, co uznawane dotąd za „piękne” i „podniosłe”, pokiereszowane zostaje przez brzydotę i nikczemność niesione gwałtownym rytmem rozbijającym porządek metryczny.

Pardi podkreśla, że autorzy tacy jak Borel, Murger, Aloysius Bertrand, Privat d’Anglefont pozostają nieznanymi we Włoszech ze względu na (wciąż) dominujący tam idealizm Benedetta Crocego, stawiający podmiot na piedestale unoszącym się ponad pustką, nakazujący nam widzieć w nim Jego Wysokość Autora, wyraziciela ducha epoki. Do podobnej hierarchii docieramy, podążając za Walterem Benjaminem: artysta awangardowy jest w jego koncepcji prorokiem i stwórcą, bogiem na ziemi, ciałem metafizycznym, które czerpie z nicości materię niezbędną do stworzenia Historii nowych czasów. Wieszcząc upadek dotychczasowego świata, ma on zainicjować jego zbawienny zwrot. Sztuka jest tu drugorzędna.

Marię Krysińską Pardi włącza właśnie do tego ruchu artystycznego we Francji, który rozbija skonsolidowany aparat formalny i dominujący system reprezentacji literackiej. Eksperymentom poddana zostaje relacja między poezją a prozą. W obszarze poezji rozpadowi ulega akademicki porządek aleksandryny, klasyczne piękno i wzniosły styl. De Banville i Mallarmé rozbijają usankcjonowaną prozodię i rozkład rytmiczny, by pozwolić na swobodne falowanie wersów i rozbrzmiewanie czystej muzyki. „Sztuka dla sztuki” stanowi w istocie hasło wyzwolenia od normy, podczas gdy *spleen* niesie za sobą rozszerzenie dotychczasowych ram percepcji oraz jest wyrazem awersji do rozpoczynającej się jeszcze w XIX wieku dominacji jednostki jako wytwórcy-nabywcy oraz posiadacza dóbr. Literatura odnajduje drogę odejścia od prymatu Ego, jego niezrównanej władzy i wyłącznych praw, które redukują świat do odbicia indywidualnych potrzeb jednostki. Rimbaud „jasnowidzącym” czyni nie podmiot, lecz samą ekspresję, akt tworzenia, obejmujący przestrzeń liminalną między poezją a prozą. Słowo zaczyna istnieć w całkowitej immanencji, w przestrzeni horyzontalnej.

Pardi krytykuje jednak wprowadzenie kategorii „wierszy wolnych”, bowiem każdy tekst rytmiczny – jak zauważa – nigdy nie jest całkowicie „wolny”. Kategoryzacja

ta stoi ponadto u podstaw braku zrozumienia, który dotyka również twórczość Krysińskiej, przytłoczona nierzadko szkolnymi kliszami. Édouard Dujardin odmawia jej ładunku innowacyjnego, nie zauważając – pisze Pardi – jak kunsztownie łączy ona miarę aleksandrynu z płynnym rytmem prozy. Jej twórczość wpisuje się w rozłam i odrzucenie dyktatu podmiotu, co wyraża się w samej warstwie formalnej, gdzie wersy zagarniają dotychczas białe miejsca, włączając w swoją sieć zamieszczane pod tytułem dedykacje. Dążenie Dujardina ku tezie o wynalezieniu „wiersza wolnego” Pardi określa jako bezpodstawne, zresztą sam Dujardin doszedł ostatecznie do wniosku, że w literaturze nic nie zostaje wynalezione: autor nie tworzy w sposób autarkiczny nowego świata wzniesionego na zapisanych przez siebie stronach. Dzieło jest zawsze bezosobowe, nosi w sobie złożoną genealogię, jego przymiotem jest wielość uwolniona od dominacji Ego.

Utwory Krysińskiej są częścią owego frontu drugiej połowy XIX wieku stawiającego opór zasadom nadrzędnego piękna i właściwej mu strukturze wspartej na indywidualizmie i systemie posiadania. Poezja Krysińskiej rozmontowuje formę liryczną i prozatorską, by w bezpodmiotowej ekspresji na nowo połączyć przynależne im elementy w linie melodyczne.

We wstępie dostrzeżony i uwydatniony zostaje również „kobiecy” wymiar tejże poezji. Krysińska przedstawiona jest jako osoba zaangażowana społecznie i politycznie: związana z grupami anarchistycznymi działającymi po upadku Komuny Paryskiej oraz aktywna na polu walki o prawa kobiet. Autor wstępu dopowiada przy tym, że anarchizm feministyczny, do którego poetka przynależała, był ruchem walki przeciw podporządkowaniu kobiet męskiemu systemowi władzy opierającemu się na konkurencyjnym systemie własności. W tym sensie feminizm anarchistek pozostawał odległy od feminizmu liberalnego, stanowiąc otwarty sprzeciw wobec kapitalizmu rynkowego.

Tak uchwycony światopogląd poetki Pardi łączy z twórczością. W jej przestrzeni eteryczne sylwetki kobiece, odmalowane wielobarwnymi tonami, wzbudzają uśpione emocje i naświetlają postrzeżenia. Ziemia, migocząca i pełna życia, zamieszkiwana jest przez ruchy uczuć, które są spoiwem istot stworzonych z samej wrażliwości. Ruch melodii wprowadza na scenę ich historie zarazem fantasmagoryczne i konkretne, delikatne i bolesne. Obsesyjnie powracające dystychy, niczym rytualny refren, utrzymują wiersz w muzycznych ramach, które wypełnione zostają sekwencjami narracyjnymi. Różnorodność składniowa zdań prowadzi wersy Krysińskiej w stronę prozy, podczas gdy napięcie muzyczne oddala je od eksplikatywnego i przyczynowo-skutkowego rozwoju myśli właściwego narracji. Rytm stale rozbrzmiewa. Wersy zachowują miarę jambiczną, wraz z właściwym jej klasycznym dramatyzmem. Poetka kreśli zręby strofy archilochijskiej, tetrapodii, wiersza saturnijskiego, nie realizując ich jednak w pełni. Dostrzega się tu zbieżności na poziomie formalnym z poezją Dina Campany czy Giovanniego Pascoliego.

Kiedy natomiast redaktor zbioru staje się tłumaczem wierszy, zdaje się mieć stale na uwadze, że w poezji Krysińskiej to muzyka pobudza słowa, które splatają się następnie w materię doznań i znaczeń. Świadomy, iż zastosowane metrum jambiczne

pozbawione zostaje regularności tak, by utrzymał się jedynie jego odbłask, jedynie doznanie, które rozświeśla najmniejszy fragment wersu – sam powtarza ów mechanizm w swoim języku. Tak w wersji francuskiej, jak i włoskiej warstwy dźwiękowe ściśle ze sobą współgrają i oddziałują na siebie wzajemnie, tworząc sieci uczuć. Podążając za nimi, życzymy sobie, by Maria Krysińska w równie wielkim stylu zagościła na półkach polskich księgarń.

References

Krysinska Marie, *Ritmi pittoreschi. Miraggi, simboli, donne, racconti, resurrezioni*, przekł. i red. Aldo Pardi, Novate Milanese (MI): Prospero Editore 2024.