

**Justyna Budzik**<http://orcid.org/0000-0003-3530-0647>

Uniwersytet Jagielloński

[justyna.budzik@uj.edu.pl](mailto:justyna.budzik@uj.edu.pl)

DOI: 10.35765/pk.2022.3904.22

## Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy

### STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest poezji ekfrastycznej Andrzeja Buszy – polskiego poety emigracyjnego zamieszkałego od lat 60. ubiegłego wieku w kanadyjskim Vancouver. Zaprezentowane w szkicu rozważania dotyczą jego poezji związanej z konkretnymi dziełami sztuki bądź tej, którą cechuje malarskie i artystyczne obrazowanie. Przedmiotem namysłu są tu przede wszystkim wiersze wpisujące się w klasyczną definicję ekfrazy. Osobno przedstawione zostały uwagi dotyczące wierszy inspirowanych konkretnym stylem malarskim bądź biografią artystyczną malarza. Ostatni z wyróżnionych obszarów refleksji badawczej, stanowiący podsumowanie całego wywodu, oświetla szersze zagadnienie, ściśle powiązane z próbą odpowiedzi na pytanie o to, czy myślenie obrazowe A. Buszy i jego sposób postrzegania rzeczywistości można odczytywać w odniesieniu do konkretnego prądu w sztukach malarskich. Wywód został zaprezentowany w perspektywie hermeneutycznej.

**SŁOWA KLUCZE:** ekfrazy, obrazowanie malarskie, surrealizm, katastrofizm

### ABSTRACT

Painterly Borderlands of Andrzej Busza

The article focuses on poetic ekphrases by Andrzej Busza – a Polish émigré writer who resides in Vancouver, Canada. The reflections presented in the essay concern his poetry which takes as its focus the chosen works of art or one that reveals painterly and artistic imagery. The main idea of this scholarly analysis is to present the specifics of Busza's poems which fulfil the criteria of a classic ekphrasis. A separate part of this article has been devoted to highlighting characteristic features of the poems which were inspired by a given trend in art or by a painter's artistic biography. Last but not least, in the summary, the author aims at answering the question if Andrzej Busza's painterly way of thinking and perceiving reality may be interpreted in correspondence with a given trend in the art of painting. The whole study has been conducted with reference to hermeneutic methodology.

**KEYWORDS:** ekphrases, painterly imagery, surrealism, catastrophism

Artysta i twórca, któremu przyszło żyć z dala od miejsca urodzenia, w przestrzeni początkowo (a nierzadko zawsze) obcej, niezależnie od swej woli i pragnień, egzystuje na kulturowym, społecznym i geograficznym pograniczu. Jego uczestnictwo w nowej przestrzeni zdaje się niepełne, naznaczone poczuciem niepewności, zwątpienia, a także nieustannie podejmowaną próbą zażegnania psychologicznego konfliktu pomiędzy „ja” akceptującym i asymilującym się do nowej rzeczywistości i „ja”, które stanowczo odrzuca możliwość nawiązania konsyliacyjnego dialogu z miejscem. Nie trzeba powtarzać wielokrotnie sformułowanych już wniosków na temat sytuacji pisarza polskiego, żyjącego z dala od kraju ojczystego, którego ostatecznym miejscem zamieszkania stał się kontynent północnoamerykański – Stany Zjednoczone i Kanada. Problematyka ta wielokrotnie przedstawiana była w pracach monograficznych i artykułach naukowych. Można więc zakładać, że zagadnienie zostało poddane wyczerpującym analizom i trudno byłoby wskazać przestrzeń tematyczną, która wymagałaby osobnego komentarza.

Jednak w moim odczuciu w tej wartościowej poznawczo i naukowo bibliografii źródeł związanych z polską literaturą tworzoną w Stanach Zjednoczonych i Kanadzie brakuje pogłębionego i kompleksowego studium monograficznego poświęconego znaczeniu i roli poetyckiej wyobraźni artystycznej polskich poetów emigracyjnych, która sytuuje się właśnie na pograniczach różnych stylów i nurtów w sztuce światowej. Tak pomyślana praca badawcza wskazywałaby na symboliczną lokalizację, w której w sposób zapośredniczony egzystuje polski pisarz poza krajem. W perspektywie badań krytycznoliterackich, których przedmiotem byłoby wspomniane zagadnienie, szczególnie znacząca jest amerykańska i kanadyjska twórczość co najmniej kilkorga polskich poetów, w tym między innymi Kazimierza Wierzyńskiego, Jana Lechonia, Anny Frajlich, Bogdana Czaykowskiego oraz Andrzeja Buszy. W tych odrębnych życiorysach twórczych wyraźnie uobecnia się nurt artystyczny, a konkretnie malarski, ekfrastyczny; w przypadku każdego poety przyjmuje on inną artykulację i wymaga innego instrumentarium metodologicznego.

Bodaj najbardziej złożony i niejednoznaczny obraz poezji ekfrastycznej wyłania się z twórczości Andrzeja Buszy, w której obrazowanie jest zawsze osadzone na pograniczach szeroko pojmowanych sztuk wizualnych – malarstwa, filmu, a także na styku różnych doświadczeń muzycznych (zasługują one na osobną analizę). Ekfrastyczne pogranicza poetyckie Buszy często wymykają się naukowym kategoryzacjiom, zwodzą odbiorcę, nieustannie prowokują go do reinterpretowania początkowych ustaleń dotyczących poszczególnych liryków, które niekiedy jedynie fragmentarycznie wpisują się w klasyczną definicję ekfrazy poetyckiej.

Zarówno w polskiej, jak i anglojęzycznej literaturze przedmiotu odnaleźć można różne definicje ekfraz poetyckich, określanych jako odrębny gatunek liryczny. Adam Dziadek w monografii zatytułowanej *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* wnikliwie analizuje zarówno cechy szczególne, specyfikę, jak i przemiany, jakie zachodzą w obrębie tego gatunku. Wskazuje również na zmiany w sposobie definiowania pojęcia ekfrazy. Jak pisze Dziadek (2011), ekfrafa pierwotnie funkcjonowała w przestrzeni retoryki i związana była z opisem dzieła sztuki. W ujęciu chronologicznym zapewne najbardziej rozpoznawalnym przykładem poetyckiej ekfrazy jest Homerycki opis tarczy Achillesa. Znaczące miejsce w dyskusji na temat ekfraz zajmują też późniejsze dzieła liryczne, wywodzące się z polskiej tradycji literackiej, jak chociażby wiersz Zbigniewa Herberta *Dedal i Ikar*, Stanisława Grochowiaka *Ikar* oraz *Breughel*, Aleksandra Wata *Przed Breughlem Starszym*, Adama Zagajewskiego *Widok Delft*, Adama Czerniawskiego *Widok Delft*, a także cykl wierszy malarskich/ z malarstwem w tle Czesława Miłosza ze zbioru *To*, w tym między innymi *O! Gustaw Klimt*; *O! Salvator Rosa*; *O! Edward Hopper*, czy też *Pastele Degasa*. To oczywiście jedynie przykłady, wszak liryków o malarstwie w twórczości polskich pisarzy jest znacznie więcej. Poetyckie ekfrazy mocno wpisują się również w angloamerykańską tradycję literacką. Wypada wymienić choćby kilka liryków o tym charakterze, w tym między innymi *Odę do urny greckiej* Johna Keatsa, *Ledę i tabędzia* Williama Butlera Yeatsa czy *Musee de Beaux Arts* Wystana Hugh Audena. Każdy z przywołanych wierszy to odrębny i szczególnie przykład ekfrazy, bo każdy z nich w pełni lub fragmentarycznie ujawnia cechy tego gatunku. Natomiast wszystkie tworzą interesujące studium ekfrazy jako zjawiska złożonego, meandrycznego i wciąż podlegającego przemianom. Dziadek zauważa (2011), że zmiany w funkcjonowaniu tego pojęcia ujawniły się wraz z nastaniem amerykańskiej Nowej Krytyki. Jak zaznacza badacz, „lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte ubiegłego stulecia przyniosły dalsze przeobrażenia funkcjonalne pojęcia ekphrasis, które stało się jednym z ważniejszych problemów teoretycznych reprezentacji dzieł literackich” (Dziadek, 2011, s. 48). Sposoby reprezentacji obrazów malarskich w przestrzeni poetyckiej to zapewne jedno z najciekawszych i zarazem najbardziej złożonych zagadnień, które dotyczą współczesnej ekfrazy. Coraz częściej nowe warianty tych poetyckich wypowiedzi przekraczają dawno już zdefiniowane granice gatunku i choć wciąż aktualne są rozpoznania Seweryny Wysłouch, postulującej, że w ekfrazie opis jest „podstawowym środkiem poetyckim, którego celem jest «malowanie słowem»” (Wysłouch, 2007, s. 500), to jednak w świetle współczesnych ekfraz zdają się one niewystarczające. Podobnie wybrzmiewają spostrzeżenia innych badaczy tego zagadnienia. Ekfrafa to w rozumieniu Leo Spitzera

przetworzone na język werbalny dzieło sztuki (Cheeke, 2010), zaś w ujęciu Jeana Hagstruma to taki rodzaj poezji, w której ożywienie niemego obiektu sztuki dokonuje się poprzez słowo (Cheeke, 2010). Na tę samą właściwość dzieła sztuki zwraca uwagę w swej interpretacji John Hollender, autor szkicu *The Poetics of Ekphrasis*, w którym argumentuje, że są to liryki adresowane do niemych dzieł sztuki, rozumiane jako próba wejścia z nimi w dialog, opisanie ich, wypowiedzenia się w ich imieniu (Cheeke, 2010). Warto przypomnieć, że o niemej sztuce i poezji zarazem pisał już Plutarch, dla którego obraz to niema poezja, a poezja to obdarzone głosem obrazy (Cheeke, 2010). Leonardo da Vinci przetworzył tę myśl w ten oto sposób: „Malarstwo jest poezją, którą się widzi a nie słyszy, poezja zaś jest malowidłem, które się słyszy, lecz się go nie widzi” (2019, s. 34). W ujęciu Murraya Kriegera, ekfrazja to literacka i m i t a c j a dzieła plastycznego (Cheeke, 2010).

Analizy Dziadka sięgają znacznie dalej. W tradycyjnym rozumieniu ekfrazja to tekst literacki, w którym występują „wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarzkiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej” (Dziadek, 2011, s. 50). Bywa i tak, że znacząca podpowiedź malarska znajduje się już w samym tytule wiersza, który jest taki sam jak tytuł dzieła malarskiego. Elementem istotnym jest oczywiście opis dzieła sztuki, który może stanowić zasadniczą część wypowiedzi poetyckiej. Konstrukcja ponowoczesnej ekfrazji jest jednak bardziej skomplikowana, dzięki czemu poetycka wypowiedź staje się czymś więcej niż samym opisem, którego celem jest malowanie słowem. Dziadek zauważa, że ponowoczesne liryki „atakują strukturę ekphrasis», podmiot referencji staje się w nich niestabilny i ostatecznie wymyka się opisowi. Sami poeci stronią zresztą od tradycyjnych form opisu, ograniczając się do zaznaczenia kilku kresek dzieła stanowiącego przedmiot referencji” (2011, s. 53).

W świetle ustaleń, które ukazują ekfrazję jako zjawisko wielowymiarowe i współcześnie podlegające ciekawym przemianom, uzasadnione zdaje się zaproponowane przez Annę Grodecką rozróżnienie na kilka rodzajów ekfraz. Badaczka wskazuje pięć typów ekfraz – informacyjne, dyskursywne, inwokacyjne, syntetyczne oraz ekstatyczne. W przypadku liryki Buszy istotne poznawczo zdają się ekfrazje informacyjne, a więc takie, które za punkt wyjścia przyjmują zasadę wierności wobec obrazu (Grodecka, 2009), a następnie zmierzają w stronę „opisów coraz bardziej swobodnych, przedstawiających obraz w «przekrzywionym» zwierciadle” (Grodecka, 2009, s. 32), a także ekstatyczne, w których „forma zapisu doświadczeń percepcyjnych, nacechowana jest [moje – J.B.] subiektywnie i skupia się na [moje – J.B.] analizie warstwy malarskiej (kolorze, przestrzeni, tworzywie)” (Grodecka, 2009, s. 32).

W krytyce literackiej ubiegłego i obecnego stulecia badacze podważają i odrzucają szeroko popularyzowaną w XVIII w. teorię Gottfrieda Lessinga, która negowała istnienie siostrzanych więzi pomiędzy poezją i malarstwem. Niemiecki pisarz i krytyk argumentował w swym esej *Laocoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, że malarstwo przynależy do przestrzeni spacialnej, zaś poezja do przestrzeni temporalnej, zatem niemożliwe jest krzyżowanie się tych dwóch światów (Cheeke, za: Lessing, 1957). Jak zauważa Edward Balcerzan, Lessing podkreślał znaczenie suwerenności i odrębności sztuk, a także i to, że w tej szczególnej relacji zachodzącej pomiędzy poezją i sztuką najistotniejsza jest sfera odmienności (Balcerzan, 1980). Współcześnie w przestrzeni dyskusji poświęconej lirycznemu przetworzeniu dzieła sztuki mocno wybrzmiewa refleksja na temat nieustannego przenikania się poezji i sztuk malarskich, wzajemnego naśladownictwa – myślom tym symbolicznie patronuje Horacjańska sentencja *ut pictura poesis*. Ten sam rys wyróżnia twórczość poetycką Andrzeja Buszy, zarówno tę, która powstała w ostatnich latach, jak i lirykę z lat wcześniejszych, tworzonych na początku w Wielkiej Brytanii, a później w Kanadzie – na pograniczu kultur, przestrzeni artystycznych, językowych, spacialnych i temporalnych.

Najważniejszą cechą myślenia poetyckiego Buszy jest wyobraźnia obrazowa. To ona kieruje refleksją poetycką w stronę sztuk plastycznych – głównie malarskich, ale też audiowizualnych – filmowych. Na przecięciu tych światów, pozostających w nieustannym dialogu z literaturą europejską, poeta umieszcza swój artystyczny punkt obserwacyjny, miejsce, z którego wyprowadza obraz poetycki. Jak wcześniej wspomniano, niemal za każdym razem jest to obraz niejednoznaczny, często oparty na pozornie wykluczających się sprzecznościach, w jakimś sensie paradoksalny, i co najważniejsze w perspektywie podejmowanej tu refleksji, obraz, którego przedmiotem może być istniejące dzieło sztuki bądź jedynie delikatnie szkicowana aluzja malarska, która nie zawsze ma swój konkretny i istniejący pierwowzór w sztuce.

### Wiersze-ekfrazy

Tomik zatytułowany *Ekfrazy* (wydany w 2020 r.) to poetyckie zaproszenie do świata wyobraźni artystycznej pisarza. Świat ten, jak zapowiada tytuł zbioru, ma być fundowany wyłącznie na konkretnych obrazach malarskich. Mimo iż liryki poświęcone sztukom plastycznym nie są zjawiskiem marginalnym w polskiej literaturze, u żadnego ze wspomnianych wcześniej poetów nie układają się one w osobny tomik poetycki. Inaczej prezentuje się ta kwestia, gdy przedmiotem refleksji badawczej są ekfrazy eseistyczne,

czego przykładem są dwa tomy szkiców Zbigniewa Herberta – *Martwa natura z wędzidłem* oraz *Barbarzyńca w ogrodzie*. W świetle tych rozpoznaiń można odczytywać *Ekfrazy* Buszy jako odrębne czy wręcz bezprecedensowe zjawisko w polskiej poezji. A. Busza proponuje czytelnikowi dwanaście spotkań malarskich – dokładnie tyle liryków pomieszczonych zostało w zbiorze. Być może jest to przypadek, a może celowy zamysł, który symbolicznie potwierdza istnienie szczególnej więzi łączącej poezję i sztukę. Nawiązanie do tej dyskretnie wyrażonej relacji odnajdujemy w jednym z liryków zatytułowanych *Złote schody* – jest ich, jak poeta pisze w tym wierszu, dwanaście...

Sugerując się tytułem tomiku, można by zakładać, że stanowi on wierne poetyckie przetworzenie, przełożenie świata sztuk plastycznych na język literacki. Tytułowe ekfrazy, jeśli wziąć pod uwagę klasyczne rozumienie tego terminu, miałyby opowiadać, przedstawiać lub, jak powiada Hagstrum, ożywiać poprzez słowo istniejące nieme obiekty sztuki. Tymczasem tę intrygującą poetycką propozycję tworzą różnorodne zestawienia, w których niemal naprzemiennie układają się opisy konkretnych dzieł malarskich i przedstawienia inspirowane lub pisane z myślą o obrazowaniu powszechnie przypisywanym konkretnemu malarzowi lub też wybranemu stylowi w sztuce malarskiej. W zbiór ten wpisuje się więc zamierzona pozorność, co nie powinno dziwić czytelnika, który zna wcześniejszą twórczość Buszy, wszak jej cechą szczególną są elementy zaskoczenia, zaplanowane zabiegi zmylenia odbiorcy, wskazania pewnego tropu, który ostatecznie nie musi, i często nie jest, tropem właściwym i oświetlającym prawdziwe intencje i zamierzenia autora. Mamy tu więc zarówno klasyczne przykłady ekfraz poetyckich, jak i liryki oparte na założeniu, o którym pisze William Mitchell w kontekście tzw. zwrotu obrazowego (*pictorial turn*), to jest – na idei podobieństwa, przybliżenia prawdziwych, graficznych, wizualnych obrazów, podwójnie osłabionych obrazów-obrazów lub też hiperikon (Mitchell, 1999). Wreszcie w zbiorze pomieszczone też zostały intrygujące dialogi literacko-artystyczne, w których obraz malarski idealnie współbrzmi z konkretnym fragmentem dzieła literackiego. W tym przypadku możemy mówić o interakcji pomiędzy słowem i sztukami plastycznymi.

Pięć liryków z omawianego zbioru – *Alchemia*, *Gośpada porannego konia*, *Złote schody*, *Insula dulcamara* oraz *Der Schrei der Natur* to klasyczne przykłady ekfraz poetyckich rozumianych tu jako utwory, które zawierają opisy konkretnych dzieł sztuki, a nadane im tytuły są tożsame z tytułami oryginalnych prac malarskich. Te poetyckie ekfrazy wywodzą się z tradycji szeroko pojętej awangardy artystycznej. Ma to istotne znaczenie w kontekście analizy myślenia obrazowego poety, a także jego sposobu percypowania rzeczywistości, w którym, jak sądzą, awangarda związana

ze sztukami plastycznymi odgrywa istotną rolę. *Alchemia* i *Gospoda porannego konia* to poetyckie opisy obrazów Remedios Varo, która jest autorką płótna zatytułowanego *Alchemy and Science (Alchemia i Nauka)*, oraz Leonory Carrington, autorki *Self-Portrait. Inn of the Dawn Horse (Autoportret. Gospoda porannego konia)*. Varo i Carrington były jednymi z najbardziej intrygujących malarek i pisarek-surrealistek. Choć obie znane są przede wszystkim jako autorki dzieł malarskich, to warto również przypomnieć, że Carrington opublikowała wiele opowiadań surrealistycznych, a także powieść *Trąbka do słuchania*, która wpisuje się w ten sam nurt artystyczny. Znany jest również zbiór surrealistycznych listów i opisów snów Remedios Varo, będących klasycznym przykładem pisania automatycznego.

Wybór akurat tych obrazów malarskich, które Busza przekłada na język poezji, nie jest więc przypadkowy. Obydwa dzieła przedstawiają opowieść osadzoną w surrealistycznej scenerii. Można je odczytywać jako swoistą narrację malarską. Istotną rolę w obu przypadkach odgrywają szczegóły, a także tajemnicze postaci zawieszony na pograniczu snu i jawy, delirycznie unoszące się nad ziemią, jak na obrazie Carrington, czy też zatopione w ezoterycznych dumaniach, jak na płótnie Varo. Busza zainspirowany tymi niezwykle dziełami tworzy narracje poetyckie, w których za pomocą słowa precyzyjnie kadruje poszczególne elementy prac malarskich Carrington i Varo. W *Gospodzie porannego konia*, jak opisyje poeta (Busza, 2020, s. 5), widzimy pokój zatopiony w srebrnym półmorku, w którym:

[...] Na niebieskim  
taborecie siedzi kobieta w bryczesach  
  
z rozwichrzoną grzywą. Patrzy w okno, gdzie przez  
sosnowy las pędzi mlecznobiały rumak.  
  
W kącie na zielonej ścianie wisi koń na biegunach

Krytycy sztuki interpretują jej obraz między innymi jako malarską emanację buntu artystki przeciwko tradycyjnie pojmowanej kobiecości (Aberth, 2004). Istotnie, główna bohaterka tego malarskiego obrazowania nie jest uosobieniem kobiecej subtelności. Można odnieść wrażenie, że Carrington nie tylko zmaskulinizowała jej wygląd, ale również wpisała w ten kobiecy wizerunek elementy szaleństwa, drapieżności czy wręcz dzikości. To surrealistyczne spotkanie uwiecznione na płótnie, którego uczestnikami są kobieta, mlecznobiały rumak, koń na biegunach i hiena, zaczyna funkcjonować w wyobraźni odbiorcy jak obraz, który paradoksalnie z każdą chwilą coraz mniej zadziwia, a jego poszczególne, surrealistyczne elementy w niezrozumiały sposób pasują do siebie, w jakimś

sensie doskonale się uzupełniają. Szaleńczo-drapieżny portret kobiety nie odstaje więc od pozostałych elementów tego niewyjątkowego obrazowania, lecz w naturalny sposób współtworzy je, podobnie jak pozostali bohaterowie z obrazu Carrington.

Co ciekawe, wizerunek kobiety w poetyckim przetworzeniu również zdaje się odbiegać od klasycznego wzorca kobiecości. Podobnie jak na obrazie, tak i w wierszu jest on mocno zmaskulinizowany, czy wręcz zaniżowany za sprawą słów misternie dobranych przez autora tej ekfrazy – przypomnijmy, że jedyną z wizerunkowych / fizycznych cech szczególnych kobiety jest jej rozwichrzona grzyw a. Można odczytywać dzieło Carrington, a także wiersz Buszy, jako opowieść, która ma w taki sposób oddziaływać na wyobraźnię odbiorcy, by spojrzął on na obydw a dzieła jak na przykłady malarsko i lirycznie zobrazowanego stanu o d w r ó c n e j normalności, w której tylko pozornie elementy świata przedstawionego nie pasują do siebie.

W przedostatniej strofie poetycko przetworzonego dzieła Carrington Busza uruchamia dwa dodatkowe zmysły – słuchu i węchu, które niewątpliwie wzmacniają doznania wzrokowe. W pierwowzorze malarskim nie da się usłyszeć i poczuć tego, co Busza w ten oto sposób opisuje: „Pukanie do drzwi. Wślizguje się ciężarna hiena; za nią / fetor padliny” (2020, s. 15). Jak zauważa Stephen Cheeke (2010), poetycka ekfrazy opisuje to, czego nie ma na obrazie, czego obcując ze sztuką malarską, pozornie doświadczyć nie można. W tym przypadku opis liryczny wyraża więc to, co niewyrażone na płótnie, a co z powodzeniem może zaistnieć właśnie w formie ekfrazy poetyckiej. W ten sposób uruchomiona zostaje wyobraźnia sensoryczna zarówno obserwatora dzieła artystyki, jak i czytelnika wiersza Buszy. Na uwagę zasługuje również i to, że niektóre elementy obecne w obrazowaniu Carrington zostały w wierszu delikatnie zmienione, a inne dodane. Kobieta z płótna nie patrzy w okno, jak pisze poeta. Jej hipnotyczny wzrok, podobnie jak wzrok ciężarnego zwierzęcia, skierowany jest w przeciwną stronę, jakby obie postaci patrzyły na kogoś, kto im się przygląda.

Poetycki zabieg, polegający na rozbudowaniu narracji malarskiej i wykroczeniu poza ramy obrazu, przenosi akcję za kulisy sceny artystycznej. W wierszu Buszy słyhać „pukanie do drzwi”. Tę poetycko przetworzoną malarską opowieść można z powodzeniem odtworzyć w przestrzeni filmowej. Skadrowany zapis liryczny w pewny sensie ujawnia nie tylko osobliwy potencjał dzieła Carrington, ale również skłonność Buszy do tworzenia w przestrzeni poetyckiej nieomal filmowych lub teatralnych narracji. Podobny zabieg poeta zastosował chociażby w wierszu *Powrót Hamleta* z tomu o tym samym tytule. Kobieta z rozwichrzoną grzywą w ekfrazie Buszy nie jest też milcząca. W ostatnim wersie wiersz ujawnia

cechy ekfrazy dyskursywnej, w której, zgodnie z kategoryzacją A. Grodeckiej, „przyjmuje on formę wypowiedzi osób z obrazu” (2009, s. 33). Kobieta z liryku autora *Koheleta* nawiązuje symboliczną więź z łąszącym się do niej zwierzęciem i zadaje mu pytanie: „No co mała, będziesz miała szczeniaki?” (Busza, 2022, s. 15).

O ile ekfrazą *Gospoda porannego konia* została wzbogacona o elementy dość swobodnie dodane przez autora, które w pewnym sensie rozbudowały malarską opowieść Leonory Carrington, o tyle liryk *Alchemia* winien być odczytany jako ekfrazą w pełni wierna swemu malarskiemu pierwowzorowi. Jest to dokładny opis sceny, którą Remedios Varo przedstawiła na obrazie *Alchemy and Science*. Główną postacią jest tu kobieta-ptak „alchemiczka / w ptasim stroju / z oczami sowy” (Busza, 2020, s. 14), która, wykorzystując wiedzę tajemną, miesza w szklanych jajach kolorowe cieczki i „tworzy ptaki / wilgi / kolibry / szpaki / lelki / chwostki / wróble”, ulatujące w „upstrzoną gwiazdami ciemność” (Busza, 2020, s. 14). Busza w najdrobniejszych szczegółach poetycko relacjonuje te dwie niezwykle historie, malarsko opowiedziane przez Carrington i Varo. Oscylowanie pomiędzy jawą i snem, baśniowym obrazowaniem i ezoterycznymi eksperymentami, jest podbudowane niepokojem zarówno w swej malarskiej, jak i w poetyckiej odsłonie. Jeszcze mocniejsze doznania, tym razem napawające przerażeniem i grozą, poeta lirycznie zwerbalizował na podstawie słynnego ekspresjonistycznego dzieła Edwarda Muncha, znanego jako *Krzyk*, choć jego oryginalny tytuł brzmiał tak jak tytuł liryku Buszy – *Der Schrei der Natur*. Wypada podkreślić, że w tym przypadku ekfrazą została znacząco wzmocniona odniesieniami do przestrzeni sonicznej – to jeden z ważniejszych elementów opisowych tego wiersza. Takie przekonanie towarzyszy czytelnikowi już po przeczytaniu pierwszego wersu i pozostaje z nim do samego końca utworu, w którym czytamy (Busza, 2020, s. 7):

wrzask  
rwie ciemniejącej jedwab nieba

na moście  
czaszka przerażenia zamarznęte serce

głowy kochanków  
całunem owinięte

dmie wiatr  
gwiżdże drut  
nad falami ryczą wodne trąby

z głębin  
jak zraniony Kraken  
odzywa się  
skowyt morza

W pewnym sensie utwór ten ujawnia cechy ekfrazy ekstatycznej, która wedle definicji A. Grodeckiej jest zapisem doświadczeń percepcyjnych nacechowanych subiektywnie. Jak zauważa badaczka, ekfrazę o tym charakterze wyróżnia skupienie na kolorze, przestrzeni, tworzywie. Tego rodzaju odczuwanie może być również powiązane z doświadczeniami dźwiękowymi, których oko nie jest w stanie dostrzec, ale wyobraźnia, pobudzona choćby poprzez kolory, może wykreować obraz liryczny nasycony właśnie dźwiękami, jak w ekfrazie *Der Schrei der Natur* Buszy.

Z ekfrazami poświęconymi obrazom Carringtona, Varo i Muncha ciekawie koreponduje inny liryk z tego samego zbioru, zatytułowany *Sanok*. Mimo iż wiersz ten wyróżnia malarskie i literackie obrazowanie, nie jest to klasyczna ekfaza, lecz przykład poetyckiej hypotykozy. Jak pisze A. Dziadek, hypotykoza „w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie, nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią” (2011, s. 76). Trudno jest wskazać jedno dzieło plastyczne, które Busza mógł mieć w tym przypadku na myśli, ale istotna podpowiedź zawarta jest w tytule. W tym lirycznym zapisie zbiegają się różne surrealistyczno-katastroficzne szczegóły, które wraz z tytułowym miejscem jednoznacznie wskazują na obrazowanie zaczerpnięte z prac Zdzisława Beksińskiego lub też nimi jest ono inspirowane. Płonące świece, ogniste płomienie, a także przerażające postaci to elementy charakterystyczne dla twórczości Beksińskiego. To one w dziełach artysty współtworzą światy malarskie obciążone apokaliptycznym obrazowaniem. Podobnie odczytywać można liryk Buszy, który według słów Dziadka jako przykład hypotykozy wyróżnia się bardzo sugestywnym „sposobem przedstawienia słownego, apelującego szczególnie do wyobrażeń wizualnych” (2011, s. 72). Te elementy świata przedstawionego obecne są w poetyckiej wizji Buszy. Obraz, jaki wyłania się z tego zapisu, zdaje się namacalny, można odnieść wrażenie, że historia, którą Busza opisuje, rozgrywa się niemal na naszych oczach. Co ciekawe, wiersz zaczyna tu funkcjonować również na prawach widowiska teatralnego. Przypomnijmy, że podobne zabiegi audiowizualne Busza wykorzystywał już we wcześniejszych wierszach, jak choćby we wspomnianym *Powrocie Hamleta*, który z powodzeniem mógłby posłużyć za gotowy scenariusz filmowy. Cała opowieść poetyka została w nim podzielona na pojedyncze ujęcia – jakby autor filmowo

skadrował zdarzenie, do którego dochodzi na Zamku w Elsynorze, gdzie Hamlet powraca jako zjawia.

W liryku *Sanok* autor zaprezentował całą narrację w odmienny sposób. Obecność ukrytej kamery filmowej nie jest tu wyczuwalna, a przedstawione zdarzenie nie zostało wyraźnie podzielone na osobne ujęcia, jak w przypadku liryku *Powrót Hamleta*. Sposób, w jaki autor opisuje scenerię w wierszu *Sanok*, zbliżony jest do zapisów w didaskaliach dramatycznych. Różnica polegałaby więc na tym, że w *Powrocie Hamleta* widzimy znacznie więcej, autor ujawnia tu poszczególne etapy całego zdarzenia, natomiast w przypadku wiersza *Sanok* poeta dzieli się z czytelnikiem jedynie wstępem do zdarzenia, które dopiero nastąpi, ale o jego przebiegu wiersz milczy. Najważniejszym elementem tego poetyckiego zapisu jest próba odtworzenia nastroju, który zapowiada zbliżające się dramatyczne wydarzenie, co Busza przedstawia w ten oto sposób (2020, s.10):

na stokach  
jak bazaltowe świece  
płoną ognie  
niby knoty

w aksamitnie osmalonych kotłach  
sabat wiedźm  
warzy tłustą strawę  
żaby ropuchy glisty traszki

W surrealistyczne światy Carrington i Varo również wpisuje się nastrój niepokoju, a jego źródłem są malarsko opowiedziane bizarne i zupełnie nieprawdopodobne zdarzenia. Żaden z zaprezentowanych w szkicu obrazów artystek nie wywołuje jednak uczucia przerażenia, tak jak w przypadku obrazowania poetyckiego zaczerpniętego z prac Beksińskiego. Próżno szukać w liryku *Sanok* nadziei na pozytywne rozstrzygnięcia czy też ratunku przed zbliżającą się katastrofą, którą zwiastują już początkowe wersy wiersza. Jego dalsza lektura wymaga od czytelnika czujności, nietrudno bowiem o semantyczny błąd. Chociaż w pozostałych strofach następuje kumulacja scen o niemal apokaliptycznym wydźwięku, to Busza nie czerpie tu z dzieł polskiego malarza, lecz z literatury brytyjskiej, a konkretnie z dramatu *Małbet* Williama Szekspira. Poeta rekonstruuje znaną scenę ze sztuki angielskiego dramaturga, która, co ciekawe, doskonale wpisuje się w wyobraźnię artystyczną Beksińskiego. Sabat wiedźm, które warzą tłustą strawę w aksamitnie osmolonych kotłach, to oczywiście aluzja do pierwszej sceny czwartego aktu elżbietańskiego dramatu.

Ten malarsko-literacki dwugłos, wskazujący na silne powinowactwa, a może wręcz „siostrzane więzi” (tak mocno negowane przez Gottfrida

Lessinga), jakie łączą oba światy – literatury i sztuki, zamyka aluzja do tragicznych okoliczności związanych ze śmiercią Beksińskiego, który został zamordowany we własnym mieszkaniu w 2005 r.; poeta powiada (Busza, 2020, s. 10):

[...]  
a tam wysoko chrzęst metalu  
to pewnie dźgnięcie nożem  
  
któż by jednak uwierzył  
że miał w sobie stary  
tyle aż farby

Światy *à rebours* L. Carrington i R. Varo mogą wprowadzać w stan niepokoju i niepewności, który być może wynika z obcowania z obrazami konstruowanymi na podstawie dziwacznych i równocześnie fascynujących zestawień. Natomiast surrealizm katastroficzny Beksińskiego powiązany jest ze stanem zagrożenia, przerażenia, niepewności, które wywołują u odbiorcy absolutną niemoc czy wręcz paraliż emocjonalny. Można próbować go przezwyciężyć, odwołując się do racjonanej argumentacji, ale i ona zdaje się niewystarczająca w konfrontacji z obrazowaniem malarza i jego poetyckim przetworzeniem, zaproponowanym przez Buszę. Poeta nie po raz pierwszy sięga po obrazowanie, które wywołuje tak silne odczucia i głęboko pesymistyczne refleksje. Jego wcześniejsza twórczość również naznaczona jest lękiem i poczuciem niepewności. Uobecnia się też w niej nurt gnostyczny. Autor *Koheleta* stawia pytania wkraczające w przestrzeń transcendencji, zastanawia się nad tym, czym jest *niebyt* – tej problematyce poświęcony jest jeden z jego ostatnich tomików zatytułowany *Niepewność*. W swej liryce najchętniej sięga po obrazy i obrazowanie, które w jakimś sensie oddają stan emocjonany podmiotu mówiącego i równocześnie skłaniają do przyjęcia postawy zdystansowanej, takiej, która pozwoli spojrzeć na wiele niepokojących zjawisk z bezpiecznej odległości. W tych ćwiczeniach z dystansu przydatna okazuje się umiejętność spojrzenia z ironią na odczuwane i opisywane zjawiska. Obrazy Carrington i Varo skłaniają właśnie do takiego namysłu nad rzeczywistością, namysłu, którego istotnym elementem jest poszukiwanie równowagi i wyciszenia w obrazowaniu wyróżniającym się subtelnie szkicowanym rysem ironicznym.

Najbardziej intrygującym i niejednoznaczny wierszem-ekfrazą A. Buszy jest liryk *Złote schody*. Pozornie jest to opis obrazu zatytułowanego *Akt schodzący po schodach*, a więc jednego z najbardziej znanych modernistycznych dzieł Marcela Duchampa. Przy uważnej lekturze liryku mogą się jednak pojawić wątpliwości odnośnie do malarskiego

pierwowzoru, do którego odwołuje się tutaj Busza. Pierwsze trzy strofy są z pewnością poetyckim przedstawieniem obrazu Duchampa, w którym, jak pisze Busza (2020, s.12):

akt schodzi po schodach  
stopień po stopniu

jest ich dwanaście

a każdy kant kroi ciało  
na pasma trójkąty  
tworząc nieludzki kolaż

W drugiej części liryku poetycka ekfrazja zmierza już w kierunku innego obrazowania. Złudne jest też wrażenie, jakoby autor w tym miejscu zakończył opis dzieła malarskiego i próbował osadzić kolejną część wiersza być może w przestrzeni osobistych wspomnień, które nie mają związku ze sztukami plastycznymi. W wierszu czytamy (Busza, 2020, s. 12):

niegdyś piękna dziewczyna  
była częścią anielskiego chóru  
który jak błękitna fuga  
harmonijnie  
opadał w dół niby chmara gołębi

Tytułowe złote schody ostatecznie deszyfrują ekfrastyczną zagadkę. Busza łączy tutaj dwie malarskie wizje, czy raczej odniesienia do dwóch różnych obrazów, pomiędzy którymi zachodzą pewne wizualne podobieństwa. Wiersz rozpada się na dwie części. Pierwsza przenosi nas w przestrzeń kubistycznego obrazowania Duchampa, a więc do drugiej dekady XX w., kiedy powstał obraz *Akt schodzący po schodach*. Natomiast w drugiej części obrazowanie w pewnym sensie łagodnieje, staje się bardziej subtelne, harmonijne. Geometryczne, ostrokątne przedstawienie zostaje zastąpione przez łagodne i miękkie linie. Zwielokrotniona figura z obrazu Duchampa, której ciało kroją ostre kanty, jak pisze Busza, w drugiej części wiersza ustępuje miejsca wizerunkowi pięknej niewiasty z anielskiego chóru. Jest to nawiązanie do obrazu preraphaelity Edwarda Burne-Jonesa, autora *Złotych schodów*. W rozmowach poświęconych omawianemu lirykowi Busza wyznawał, że to zaskakujące symboliczne zestawienie ma wyrażać rozpad sztuki współczesnej. Informacja pochodzi z rozmów, jakie przeprowadziłam z A. Buszą w Vancouver w dniach 20–27 maja 2022 r.

Prezentowany tu opis liryczny odczytuję jako ekrazę podwójną, w której pomysł połączenia obrazów wywodzących się z różnych tradycji

malarskich staje się pretekstem do postawienia pytania o kondycję sztuki początku XX w., choć zapewne ta perspektywa mogłaby znacznie wykraczać poza ramy pierwszej połowy XX w. i obejmować również kondycję sztuki tworzonej obecnie w XXI stuleciu. Ta podwójna ekfraz poetycka ma więc znacznie głębszy sens, dlatego też nie należy odczytywać jej wyłącznie w kontekście cech gatunku. Podwójna ekfraz, na jaką zdecydował się poeta, wywołuje też refleksje, które nadal sytuują się w przestrzeni szeroko pojętej sztuki. Zestawienie dwóch obrazów opartych na diametralnie różnych artystycznych założeniach staje się też zaproszeniem do dyskusji na temat możliwości zaistnienia dialogu pomiędzy sztuką klasyczną (rozumianą jako sztuka nieawangardowa) i współczesną. Ten osobliwy dialog – czy może istnienie równoległe, jak poświadcza ekfraz Andrzeja Buszy – staje się możliwy w przestrzeni poetyckiej.

W tym miejscu warto też zwrócić uwagę na inną, oryginalną cechę ekfraz poetyckich Buszy, mianowicie na ich niekiedy bardzo osobisty charakter. Wyobraźnia obrazowa, o której poeta wielokrotnie mówił w przeprowadzonych rozmowach i wywiadach, wiąże się też z jego osobistymi wspomnieniami. Często tworzą je obrazy z dzieciństwa i, co ciekawe, one również znajdują swoje odbicia w przestrzeni sztuk malarskich. Szczególnym przykładem takiego powinowactwa pomiędzy sztukami plastycznymi i biografią poety jest ekfraz *Insula dulcamara*, co można przetłumaczyć jako wyspa słodko-gorzka. W tym przypadku odnalezienie malarskich nawiązań ułatwia już sam tytuł utworu, który oczywiście pochodzi od obrazu Paula Klee. Oryginalny jest sposób, w jaki Busza opisuje abstrakcjonistyczne dzieło malarza. Trudno oprzeć się wrażeniu, że w każdym niemal wersie poeta wyzyskuje zasadę wolności ekspresji i swobodę interpretacji, jakie pojawiły się wraz z rozwojem tego prądu w sztuce. Na płótnie Paula Klee widzimy czarne linie, przebiegające w różnych kierunkach i pod różnym kątem, które znaczą trójkolorowe tło. W tej abstrakcyjnej geometrii gdzieś pojawiają się drobne punkty, a w centralnej części obrazu czarna linia układa się w kształt twarzy. A. Busza tak oto widzi obraz Klee (2020, s. 11):

gruba owłosiona linia  
idzie na spacer  
kreśląc sylwetkę wyspy  
[...]  
na widnokręgu  
popielaty krążownik  
ciągnie za sobą  
pióropusz dymu  
[...]

u nas zaś w ogrodzie  
słysząc trele fujarki i fletu  
i brzęczenie much obbligato

Opis obrazu jest tu dość zaskakujący. Przecież w oryginale nie widzimy krążownika, pióropuszu dymu ani też cyklopów. Fragment, w którym poeta opisuje zapomniany z dzieciństwa ogród, to również poetycka kreacja, gdyż i tego rajskiego miejsca na płótnie Klee nie znajdziemy. W rozmowie poeta wyznaje, że obraz ten przywołuje wspomnienia jego wczesnego dzieciństwa, które spędził w Palestynie. Odwołuje się więc do wczesnych lat 40. ubiegłego stulecia. Mieszkając na Bliskim Wschodzie jako mały chłopiec, mógł widzieć na widnokregu krążowniki z pióropuszem dymu. W pewnym sensie Busza inspirował się też najbardziej znaną interpretacją tego utworu, w której podkreśla się znaczenie pierwotnego tytułu dzieła Klee – *Wyspa Calipso*, a także i to, że być może obraz ten przedstawia bezludną wyspę, po której krążą statki. *Insula dulcamara* jest więc szczególnym przykładem ekfrazy poetyckiej, gdzie Busza nie tylko opisuje dzieło sztuki, ale również ujawnia jego ogromną siłę oddziaływania. Dzięki niej możliwy staje się scenariusz polegający na zrekonstruowaniu obrazów zarejestrowanych w pamięci, które układają się w najbardziej intymne wspomnienia podmiotu mówiącego. Powiedzieć można, że pomiędzy dziełem sztuki a pisarzem nawiązuje się szczególna, a wręcz osobista więź. Płótno Klee nie funkcjonuje tu jedynie jako nieme dzieło sztuki, do którego trudno mieć stosunek osobisty. W ekfrazie zostaje opowiedziane w perspektywie własnych doświadczeń poety, a w jego wyobraźni zaczyna funkcjonować jako opowieść oswojona i bardzo prywatna. W tym przypadku ekfaza Buszy pełni więc funkcję szczególną, mianowicie uczestniczy w procesie przywracania pamięci, a w wymiarze symbolicznym i osobistym staje się ważnym elementem współtworzącym portret intymny poety.

### Wyobraźnia surrealistyczna Andrzeja Buszy

Cała twórczość liryczna pisarza, ze szczególnym uwzględnieniem jego ekfraz, skłania do postawienia pytania, które wykracza poza dyskusję na temat specyfiki i cech szczególnych jego utworów o malarstwie. Te zresztą zostały przedstawione w tym szkicu wybiórczo. Skupiłam się bowiem jedynie na tekstach, które w moim odczuciu najlepiej ukazują oryginalny rys myślenia malarskiego Buszy, a także sposób, w jaki konstruuje on poetyckie ekfrazy. Mimo iż w wybranych utworach odnajdujemy odniesienia do kilku prądów w malarstwie, takich jak ekspresjonizm,

kubizm, abstrakcjonizm czy też obrazowanie dekoracyjne tworzone przez prerafaelitów, to jednak najczęściej powraca w nich obrazowanie surrealistyczne. Właśnie w tym kierunku zmierzają moje dalsze badania poświęcone analizie myślenia obrazowego poety.

Uważna lektura wszystkich jego zbiorów przynosi wstępne rozpoznanie, że wiele z wcześniejszych wierszy Buszy, które nie są ekfrazami ani też nie wyróżnia ich obrazowanie malarskie, to liryki, w których ujawnia się właśnie surrealistyczny sposób konstruowania obrazów poetyckich. Za każdym razem jest to ściśle powiązane ze szczególnym sposobem budowania narracji, przedstawiającej opowieść o zdarzeniu nierealnym. Obrazy nakładają się na siebie, wzajemnie przysłaniają, wykluczają, w jakimś sensie przytłaczają odbiorcę. Poeta często mnoży opisy nieprzystające do rzeczywistości realnej i właśnie owo spiętrzenie, pomnożenie obrazów, których umysł (i oko) odbiorcy nie jest w stanie do końca przyswoić, jest techniką, po którą często sięgali surrealiści (Stockwell, 2017). Wyrażna jest też u tego poety skłonność do tworzenia dysonansów obrazowych, jak i narracji, w których pojawia się swego rodzaju niejednoznaczność przestrzenna, a także logiczne paradoksy (Stockwell, 2017). Typowe jest też obrazowanie, które polega na zde-rzaniu ze sobą pozornie nieistotnych elementów przynależących do odrębnych światów i ukazywanie ich tak, jakby były ze sobą zespolone w sposób naturalny. Przykładem takiego myślenia artystycznego jest chociażby wiersz *Astrolog w metrze* z tomu o tym samym tytule. W tym wierszu symboliczne obrazowanie nosi znamiona surrealistycznego widzenia. Narrację o podobnym charakterze, osadzoną jakby pod podszewką męczącego i napawającego lękiem snu, odnajdujemy też w wierszu *Psy* z tomu *Wyrosło nade mną niebo*, w którym poeta opisuje przygnębiające zdarzenie, mocno nacechowane surrealistycznym obłędem. Zbliżone obrazowanie odnajdujemy też między innymi w wierszach *Węzły* z tego samego zbioru, a także w utworach *Starcy* i *Owoc żywota* (z tomu *Znaki na wodzie*).

\*

W świetle zaprezentowanych tu wstępnych ustaleń poświęconych ekfrazom, a także strukturze myślenia artystycznego i obrazowego A. Buszy, znacząco wybrzmiewają zdania, które Andre Breton sformułował w tekście zatytuowanym *Surrealizm i malarstwo*; przeczytamy w nim takie wyznaczenie artystyczne:

Oko istnieje w stanie dzikim. (...) Są rzeczy, które widziałem już niejeden raz i rzeczy, o których mi wiadomo, że inni je tyleż razy widzieli (...) jest również to, co widzę inaczej, niż widzą to wszyscy inni, i nawet to, co zaczynam widzieć, a co nie jest widzialne. To nie wszystko (Ważyk, 1976, s. 110).

Obrazowanie artystyczne i malarskie w poezji Buszy stanowi świadczenie jego oryginalnego i odrębnego sposobu postrzegania rzeczywistości. Twórczość poety często potwierdza, że tę samą rzecz widzi on inaczej, niż widzą ją wszyscy inni, być może również dlatego, że często sytuuje ją w świetle ramy dzieła sztuki, które pozwala mu zobaczyć drobny wyimek rzeczywistości z zupełnie innej perspektywy.

#### BIBLIOGRAFIA

- Aberth, S.L. (2004). *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*. Burlington: Lund Humphries.
- Balcerzan, E. (1980). Poezja jako semiotyka sztuki. W: T. Cieślukowska i J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 21–39.
- Busza, A. (2020). *Ekfrazy*. Toronto: Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.
- Cheeke, S. (2010). *Writing for Art*. Manchester: Manchester University Press.
- Da Vinci, L. (2019). *O malarstwie*. Kraków: Wydawnictwo Austeria.
- Dziadek, A. (2011). *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Grodecka, A. (2009). *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Lessing, G.E. (1957). *Laocoon*. New York: Sampson, Low Marston, Low&Searle.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago. London: The University of Chicago Press.
- Stockwell, P. (2017). *The Language of Surrealism*. London: Palgrave.
- Wysłouch, S. (2007). Ekfrazy czy przekład intersemiotyczny? W: T. Mizerkiewicz i A. Stankowska (red.), *Od tematu do rematu. Przechadzki z Balcerzanem*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 489–503.
- Ważyk, A. (1976). *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*. Warszawa: Czytelnik.

**Justyna Budzik** – literaturoznawczyni zatrudniona na stanowisku adiunkta w Instytucie Amerykanistyki i Studiów Polonijnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prowadzi badania poświęcone polskiej literaturze i sztuce emigracyjnej na kontynencie północnoamerykańskim (Stany Zjednoczone, Kanada). Wydała dwie monografie: *Zadomowieni i wyobcowani. O sytuacji pisarzy polskich w Kanadzie* oraz *W teatrze świata. Ojczyzny artystyczne Elżbiety Wittlin Lipton*. Swoje artykuły publikowała w pismach literaturo- i kulturoznawczych w kraju i za granicą.

