

KATARZYNA WĄDOLNY-TATAR  
Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## „LEKCJE Z SZEKSPIREM”. MOTYWY SZEKSPIROWSKIE W JUWENILIACH ANNY JANKO I KATARZYNY ZDANOWICZ

Z reguły sytuowane na obrzeżach zainteresowań badawczych juvenilia mogą stanowić źródło wiedzy o ich autorze, literackiej inicjacji i rozwoju jego twórczości<sup>1</sup>. W tekstach młodzieńczych odbija się wyrazistość spojrzenia na świat, siła przeżyć i doświadczeń, ale często także wątpliwości towarzyszące dokonywanym wyborom, niepewność drogi egzystencjalnej i artystycznej. Widoczna jest wreszcie niesamodzielnosc pierwszych przekazów poetyckich, pozostających pod znacznym wpływem dominujących w danym czasie idei estetycznych, społecznych, a nawet politycznych. Z perspektywy zamknięcia życia i dzieła artysty juvenilia podlegają eksploracji w aspekcie diachronicznym, będąc pierwszym istotnym ogniwem na drodze twórczej ewolucji.

Twórczość reprezentujących różne pokolenia literackie poetek – Anny Janko i Katarzyny Zdanowicz, powinna być jednak rozpatrywana także w dominującym ujęciu synchronicznym z uwagi na stale pomnażany przez obie twórczynie dorobek, ale także autorskie powroty do wczesnych wierszy w nowych tekstach, w udzielanych wywiadach, umieszczanie utworów starszych w sąsiedztwie nowych w publikowanych tomach. Za juveniliowe uznają pierwsze trzy zbiory wierszy każdej z poetek, wydane w niewielkich interwałach czasowych, charakteryzujące się zbliżonymi cechami stylistycznymi i kompozycyjnymi. Przypomnieć trzeba, że Anna Janko w chwili debiutu książkowego miała dwadzieścia lat, wcześniej o nastoletniej poetce entuzjastycznie wypowiedzieli się Artur Sandauer i Hanna Krall. Trzy zbiory wydała w krótkich

---

<sup>1</sup> Zob. Tadeusz Kłak, *Liryka Sodalisa. O juveniliach poetyckich Tadeusza Różewicza*, „Roczniki Humanistyczne”, t. 45: 1997, z. 1, s. 199–211; Agnieszka Kurnik, *Narodu prawda wieczna. O juveniliach Karola Wojtyły*, „Perspektywy Kultury” 2010, nr 2.

odstępach czasu<sup>2</sup> i zamilkła na kilka lat, a podmiot jej późniejszych wierszy to już osoba przeobrażona. Katarzyna Zdanowicz weszła w życie literackie jako osiemnastolatka dwoma zbiorami wydanymi w tym samym roku<sup>3</sup> (nie licząc arkusza poetyckiego *Erro*), a niedługo potem opublikowała kolejne dwa<sup>4</sup>. Mocnym i niepowtarzalnym głosem wypowiedziała się dopiero w tomach wydanych po roku 2000.

W pierwszych zbiorach poetek dają się już zauważyć załączki cech idiolektalnych, charakteryzuje je jednak potrzeba wpisania się w kanoniczność, zamiar intertekstualnego zakorzenienia, czyli posłużenia się czytelnymi elementami literatury wysokiej o ogólnokulturowym, uniwersalnym charakterze. Między innymi zachodzi tu komunikowanie za pomocą nośnej metaforyki wywiedziona z „szekspiologii” uprawianej w sposób zinstytucjonalizowany (zważywszy na wiek ówczesnych debiutantek – w szkole) i na użytek prywatny. Janko i Zdanowicz sięgają po wybrane motywy szekspirowskie, które stają się podstawowymi składnikami ich tekstów. Jako wyraziste jednostki kodu kulturowego pełnią one w wierszach rozmaite funkcje, spośród których silnie zaznaczona jest informacyjno-wyszukiwawcza<sup>5</sup>, pozwalająca na łatwą identyfikację źródła motywu, gwarantująca jego rozpoznawalność. Ale – oprócz tej i konstytutywnej – można mówić również o funkcji eksplikacyjnej czy modelującej. Motyw z jednej strony eksplikuje ustalony sens, z drugiej jego literacka dekontekstualizacja i ponowna rekontekstualizacja w innym otoczeniu tekstowym realizuje właściwą motywowi ideę ruchu i modyfikacji. U Anny Janko motywy szekspirowskie funkcjonują w zespole innych powiązań literackich, chociaż zdarzają się wiersze w całości dotyczące dzieł mistrza teatru elżbietańskiego. Są to wówczas całościowe, inwariantowe obrazy poetyckie, motywy-sytuacje. Katarzyna Zdanowicz tworzy kalejdoskopowe kolekcje mo-

---

<sup>2</sup> Mowa o zbiorach: Anna Janko, *List do królika doświadczalnego*, Gdańsk 1977 (dalej: Ldk); Anna Janko, *Wykluwa się staruszka*, Gdańsk 1979 (dalej: Wss); Anna Janko, *Diabłu świeca*, Gdańsk 1980 (dalej: Dś).

<sup>3</sup> Katarzyna Zdanowicz, *Improwizacje i nie tylko*, Białystok 1997 (dalej: Imp); Katarzyna E. Zdanowicz, *Poznajmy się*, Białystok 1997 (dalej: Poz).

<sup>4</sup> Katarzyna E. Zdanowicz, *Kolekcjonerka*, Białystok 1999 (dalej: Kol); Katarzyna E. Zdanowicz, *Szklíwo*, Białystok 2000 (dalej: Szk).

<sup>5</sup> Wszystkie wspomniane nazwy funkcji motywu w tekście stosuję za Stanisławą Niebrzegowską-Bartmińską, *Motyw jako podstawowy składnik tekstu*, [w:] *eadem*, *Wzorce tekstów ustnych w perspektywie etnolingwistycznej*, Lublin 2007, s. 49–75. Traktuję je jako adekwatne także pod względem motywu literackiego.

tywów-postaci, motywów-fraz, konstruuując z wielu jednostek nowe poziomy metatekstowe.

Tom Janko *Wykluwa się staruszka* zawiera utwór o tytule *Tylko bajka*, określającym kwalifikacje obrazów poetyckich w wierszu – konfabulowanych, magicznych, niesamowitych. Motto, chociaż nie zostaje opatrzone danymi bibliograficznymi, nawiązuje przecież do Szekspirowskiego *Makbeta*, jest przywołaniem przepowiedni jednej z czarownic: „nie bój się / póki las Birnam / nie podejdziesz pod mury...”. Janko komponuje własną scenę, osobliwe soliloquium poetyckie:

Ten pies jest mi wierny  
nocą przychodzi  
razem z płotem pod którym zdechł

Sztywny jak skóra po psie  
jeszcze stoi naprzeciw mojej obojętności  
lecz już ani kroku dalej

a za płotem droga  
ty-psie-nie-myś-lisz  
maszeruje wojsko  
maszeruje wojsko  
drży płot

ty psie nie myślisz  
jadą wozy jadą ludzie  
drży płot

ty psie nie myślisz  
– przemykam się w pośpiechu  
pod zapadniętym sumieniem  
ale płot

choć nie zrodzony z kobiety  
podchodzi  
pod oczy  
(A. Janko, *Tylko bajka*, Wss)<sup>6</sup>.

Graficzny układ zapisu sugeruje pewną dwoistość wypowiedzi – informującej i skierowanej do postaci, oddając tym samym dramaturgiczny spo-

---

<sup>6</sup> A. Janko, *Tylko bajka*, [w:] Wss, s. 71–72.

sób komunikacji. Sens innej jeszcze przepowiedni zamykającej wiersz, oprócz przywołanej w motcie, spośród danych Makbetowi w pierwszej scenie czwartego aktu dramatu Szekspira, semantycznie dookreśla zarysowaną tu sytuację, przepełniającą podmiot mówiący lękiem i grozą. To głównie wewnętrzny spektakl pamięci i samospełniających się przepowiedni, uruchamiający eskalację napięć. Rzeczywista czy urojona postać psa, niczym duch Banka, nie pozwala o sobie zapomnieć, w tym manifestuje się również jego wierność, budząc wyrzuty sumienia, stąd – „przemykanie pod zapadniętym sumieniem”. Płot, jakby imitujący las Birnam, w jego zastępstwie „podchodzi pod oczy” (widoczne jest tu również denotacyjne otwarcie na inny frazeologizm „podchodzić pod gardło / do gardła”). Wreszcie płot wyznacza granice między światem wewnętrznym a zewnętrznym, stając się bardziej powłoką ciała. Wydzielone graficznie części o paralelnej konstrukcji, składające się na wypowiedź bezpośrednią, są jak mówienie do siebie w obłądnie, pod wpływem emocji. Liczne powtórzenia, a także skandowany pierwszy wers tej części, semantycznie i brzmieniowo oddają ruch zbliżających się wojsk, potęgując narastające niebezpieczeństwo. Aktywność solipetycznego „ja” zostaje zredukowana do sfery mentalnej, wzrasta natomiast intensywność patrzenia, widzenia „w sobie” i „na zewnątrz”, chociaż widzenie to staje się jakby anamorfoiczne<sup>7</sup>. Wypowiedzią podmiotu rządzi logika psychotycznego urojenia.

Postać psa może mieć także inne kolokacje semantyczne, nadal jednak związane w dramatem – jeden z adwersarzy Makbeta zwraca się do niego w scenie finałowej: „Stój, psie z piekła!”<sup>8</sup>, użyta tu nazwa wartościuje osobę. Przede wszystkim jednak szkocki władca, zlecając morderstwo Banka, mówi do jego zabójców:

Wiem dobrze,  
Że się liczycie do mężów tak samo  
Jak wyżeł, ogar, chart, jamnik i kundel,  
Brytan, mops, pudel, buldog i tam dalej  
Do psów się liczą. Oddzielna rubryka  
Wskazuje, który z nich chyży, powolny,  
Dobry stróż domu lub zdatny do pola.  
I tym podobnie, odpowiednio darom,

---

<sup>7</sup> Zob. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorfozy albo Thaumaturgis opticus*, tłum. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2009. Autor wspomina o optycznych zniekształceniach form i deformacjach widzenia, które fascynowały także Szekspira, zob. *ibidem*, s. 26–27.

<sup>8</sup> William Shakespeare, *Makbet*, tłum. Józef Paszkowski, Warszawa 1994, s. 120.

Jakimi matka natura każdego  
Uposażyla, i taki dopiero  
Szczególny tytuł nadaje każdemu  
Właściwą cechę na ogólnej liście  
Psiego rodzaju – tak się ma i z ludźmi.  
[...]”<sup>9</sup>.

Wypowiedź Makbeta jest egzemplifikacją stratyfikacji społecznej, tyle że w tym przypadku podstawą klasyfikacji jest odwaga i fizyczne możliwości zwierząt. Stephen Greenblatt w swojej barwnej, kulturowo uargumentowanej opowieści o życiu i twórczości sławnego dramaturga, którego sztuki tłumaczą świat, a świat – sztuki, stwierdza:

Społeczeństwo elżbietańskie było totalnie, przemożnie, głęboko hierarchiczne: mężczyźni górowali nad kobietami, dorośli nad dziećmi, starzy nad młodymi, bogaci nad biednymi, elita nad pospólstwem. Biada temu, kto pogwałcił reguły, zapominając ustąpić miejsca ważniejszej osobie, usiłując wejść przed lepiej urodzonym, bezmyślnie zajmując niewłaściwe krzesło przy stole lub ławkę w kościele. [...] Elity towarzyskie żyły w świecie, gdzie gesty szacunku były starannie skalibrowane. Od niżej urodzonych domagano się nieustannych dowodów poważania: ukłonów, przyklęków, płaszczenia się i czapkowania. Nikt nie szanował pracy, przeciwnie – ceniono i czczono próżniactwo. Nie demokratyzował również ubiór – światu Shakespeare’a nic nie byłoby bardziej obce niż kultura, w której magnaci i robotnicy noszą się tak samo. I nie chodziło wyłącznie o pieniądze<sup>10</sup>.

Z tej perspektywy literacki zoomorfizm ludzi u Szekspira może być traktowany jako rozbudowana metafora społeczna.

Przewrotny i kalamburowy tytuł innego utworu Janko *Być albo nie być / oto jest odpowiedź*, jednoznacznie wskazuje na relacje z monologiem Hamleta, zapowiada ironię jako trop „ja”, wprowadza w przyjętą tu strategię sarkastycznego dystansu:

Nie roztrząsam atomu  
nie trawi mnie nieskończoność  
Bóg nie narzuca swojej obecności

Odebrałam sobie rozum  
zostałam kobietą

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 56–57.

<sup>10</sup> Stephen Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 70.

Wiosną przygotowuję się do życia

latem dojrzeję do milczenia  
potem wydam owoce

– oby spadły niedaleko

(A. Janko, *Być albo nie być / oto jest odpowiedź*, Ldk)<sup>11</sup>.

W wypowiedzi podmiotu jako istotny przedstawiony jest efekt, a nie przyczyna duchowego kryzysu bohatera (bohaterki), a duch przegrywa w starciu z ciałem. Kobięce „ja” ostentacyjnie rezygnuje z siły umysłu, rozważań etycznych, filozoficznych. Bezrefleksyjność wydaje się przyjętą strategią egzystencjalną i ma skutkować samoograniczeniem do funkcji biologicznego spełnienia zadania, jakim jest wydanie owoców życia, które spadną niedaleko... – by dokończyć – od jabłoni. Końcowy wers pozostawia bowiem niedopowiedzenie, w którym zawiera się sugestia określonej realizacji frazeologicznej (wyrażonej tu optatywnie), zarys semantyczny odświeżający utarty związek wyrazowy.

Z poetycki negacji i deformacji postaci korzysta Katarzyna Zdanowicz. Jeśli dostrzec w jej juveniliach synkretyzm kulturowy, jak chce Maciej Krassowski<sup>12</sup>, to z pewnością (wówczas) w fazie stawania się. Ontologia postaci opiera się tu na literaturze, a poza inspiracjami Szekspirowskimi autorka *Kolekcjonerki* sięga po mity, jak choćby w wierszach: *Wizyta Orfeusza* (Poz), *Ariadna* (Poz), *Ostatni mit* (Poz), *Odyseja prowincjonalna* (Poz), *Ogłoszenie* (Poz), w którym czytamy – „Hades jest taki piękny / o tej porze roku”, dodatkową zachętę dla odwiedzających ma stanowić „posezonowa obniżka / cen dla samobójców”. W gabinecie literackich figur odnajdujemy Małego Księcia, Piotrusia Pana, Laurę i Filona, Heloizę i Abelarda, baśniowe postacie. Intertekstualne ślady wiodą w stronę twórczości Rimbauda, Manna, Bułhakowa, Brodskiego. O nawiązaniach do twórczości poetów pokolenia Kolumbów przypomina poetycki dyskurs („Ja / która nie potrafię / [...]”, „Ja, której nie nauczono...”, *Wyznanie*, Poz<sup>13</sup>). Częste są obcojęzyczne cytacje, a do konkretnych dzieł i związanych z nimi sytuacji odsyłają tytuły wierszy (*Pani Bovary to nie ja*, Kol; *Pożegnanie z Guliwerem*, Kol). Intertekstualność wyraża się też w lapidarnej formie, jak ta: „Najstarszym / Don Kichotem świata / jest wiatr / mówi

---

<sup>11</sup> A. Janko, *Być albo nie być / oto jest odpowiedź*, [w:] Ldk, s. 67.

<sup>12</sup> M. Krassowski, *Świat poetycki Katarzyny Ewy Zdanowicz*, [w:] K.E. Zdanowicz, Poz, s. 3–6.

<sup>13</sup> K. Zdanowicz, *Wyznanie*, [w:] Poz, s. 42–43.

liściasta Dulcynea” (Zdanowicz, \*\*\* *Najstarszym...*, Kol<sup>14</sup>). Posługiwanie się znanymi wzorcami z jednej strony oferuje bezpieczne pośrednictwo tradycji literackiej, stałość i rozpoznawalność układów fabularno-konstrukcyjnych, paradygmatów, powodując przy tym pewną wtórność i nieautonomiczność takiej poezji, z drugiej obecność hipotekstu wyzwala kontestatorską potrzebę łamania oczywistych, zastanych schematów, norm, tasowania ról i ponownej lokacji sensu.

U Zdanowicz liryzacja bywa podszyta ironią, a sytuacje gdy motyw szekspirowski uczestniczy w całościowym lirycznym obrazowaniu, zdarzają się rzadko. Oto jeden z takich utworów:

Las Birnam znów skrada się na palcach  
bezdonna mgła pałęta się nad bagnami  
światliki gasną jak pochodnie  
księżyc nadstawia drugi policzek

idę za tobą  
choć mapę wyrzeźbił  
zmienny wiatr  
(K. Zdanowicz, *Kwiat paproci*, Kol)<sup>15</sup>.

Przestrzeń jak z *Makbeta* może być uznana za synonim dróg i bezdroży życia. Nocna wędrówka podmiotu jest podążaniem, mimo trudności, za przewodnikiem, a jej cel został zasygnalizowany w tytule wiersza – *Kwiat paproci*.

W poezji Zdanowicz postaci istnieją także poprzez odwołanie do bohaterów dramatów Szekspira. Imię indeksuje i klasyfikuje, a w odbiorze wiersza konotuje określoną sylwetkę z dramatu. Natomiast opis wykreowanej w wierszach pod danym imieniem osoby kontrastuje z przywołanym wzorem. W utworze *Romeo i Julia – 50 lat później* dawni kochankowie wskazywani są najczęściej zaimkami:

On jest romantyczny  
Ona ma reumatyzm

Siedzą na  
spróchniałym balkonie

---

<sup>14</sup> K. Zdanowicz, \*\*\* *Najstarszym...*, [w:] Kol, s. 95.

<sup>15</sup> K. Zdanowicz, *Kwiat paproci*, [w:] Kol, s. 85.

Ona często płacze  
On ma niestrawności

[...]

(K. Zdanowicz, *Romeo i Julia – 50 lat później*, Poz)<sup>16</sup>.

„Ciche westchnienie Julii” czy „miłosny szept Romea” wydobywają się tylko czasami przez sen, w ich mimowolnych reakcjach zdeponowana jest jeszcze żywa pamięć miłosnego dialogu.

„Polski Hamlet”<sup>17</sup> funkcjonuje też w wierszach Zdanowicz jako chłopak z sąsiedztwa:

Hamlet którego znam  
mieszka niedaleko

ma arytmie serca pije dużo piwa  
pocą się mu dłonie szybko się czerwieni

Nie cierpi Szekspira i często powtarza  
że gdyby mógł pozwałby go do sądu  
za naruszenie prywatności

Hamlet którego znam  
pracuje w kwaciarni  
plecie kruche wianki  
i choć co dzień przychodzi tam tysiąc Ofelii  
on nie odrywa wzroku

[...]

(K. Zdanowicz, *Z notatnika maturzystki*, Kol)<sup>18</sup>.

Poetka świadomie wprowadza szkolny wymiar charakterystyki postaci, a tytułując wiersz *Z notatnika maturzystki*, kokietuje scholarnością ujęcia. Duński książę jako bohater utworu *Tamen silentium* (Poz), decydując się na milczenie – „[...] nawet nie pyta / Być / sobą / czy / nie być / wcale” (*Tamen silentium*, Poz<sup>19</sup>) – można je w kontekście wiersza interpretować jako gest bezradności, przejaw braku jakiegokolwiek zaangażowania.

---

<sup>16</sup> K. Zdanowicz, *Romeo i Julia – 50 lat później*, [w:] Poz, s. 32.

<sup>17</sup> Zob. Jacek Trznadel, *Polski Hamlet*, Warszawa 1989.

<sup>18</sup> K. Zdanowicz, *Z notatnika maturzystki*, [w:] Kol, s. 47.

<sup>19</sup> K. Zdanowicz, *Tamen silentium*, [w:] Poz, s. 38.



Galeria damskich postaci o literackim rodowodzie pojawia się w tytułowym utworze zbioru *Kolekcjonerka*. Szeregowe usytuowanie bohaterek (Julia, Heloiza, Penelopa, Ofelia) służy wykluczeniu postaw, do jakich się odnoszą, na zasadzie negatywnej autoatrybucji:

Nie jestem Julią  
choć nieraz  
spijałam truciznę  
z twoich warg  
skakałam z balkonu  
[...]  
Nie  
nie jestem Penelopą  
nie umiem robić na drutach  
ani Ofelią –  
doskonale pływam  
[...]

(K. Zdanowicz, *Kolekcjonerka*, Kol)<sup>20</sup>.

Odrzucenie dostępnych literackich ról i brak gotowości do ich wypełnienia wynika z niedopasowania do wzorca, jego nieadekwatności, co nie znaczy, że podmiot mówiący nie poszukuje innego. Oto treść ogłoszenia zamykającego utwór: „Kolekcjonerka / złamanych obietnic / i szkarłatnych liter / z pustym arkuszem wspomnień / otwartym katalogiem tajemnic / chronicznym bólem istnienia / poszukuje // oryginału // miłości”.

Zdanowicz przypomina, że dramaturgia poezji polega też na delimitacji wiersza, naruszaniu stałego i konstytuowaniu nowego znaczenia, zmianie kursu poetyckiego obrazowania na przykład poprzez wprowadzenie odmiennych sposobów wyrażania, jak w utworze o znaczącym tytule *Wprost*, w którym obok bezpruderyjnych stwierdzeń stosowane są potoczne rymowane powiedzenia czy dziecięce wyliczanki:

Romeo nocuje dziś u żony  
– zła noc –  
pchły pod koc  
Abelard dał mi na skrobankę  
– każdy sobie –  
śmierć wyskrobie  
[...]

(K. Zdanowicz, *Wprost*, Kol)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> K. Zdanowicz, *Kolekcjonerka*, [w:] Kol, s. 89.

<sup>21</sup> K. Zdanowicz, *Wprost*, [w:] *ibidem*, s. 113.

Podobnie jak w *Kolekcjonerce* tak i tu w szeregu mieści się również „jasnowłoso Tristan”, a wyliczenie postaci zamyka komentarz: „– nędzne kreatury – / wprost z literatury”. Puenta utworu krótko kwituje stan „przed” jako miłosną idyllę, subtelne zabiegi mężczyzny o kobietę, będące wynikiem chwilowego przyjęcia roli Romea, Abelarda, Tristana.

Grupowa kompromitacja osób literackich, wartości i idei, jakie ewokują, ma miejsce w utworze *lekcja z Szekspirem*, który ujawnia parodystyczne skłonności autorki. Podkreślają to użyte wulgaryzmy:

Romeo posuwa służącą Julii  
ale to jeszcze nie tragedia

Hamlet zbrzydł i schamiał gdy trochę wypije  
wszędzie widzi duchy duchy jak poduchy  
– pełne próchna brzuchy –

Lear przygrywa na lirze w barze dla szaleńców  
wygrał konkurs w picu relanium przez słomkę  
poza tym świetnie żongluje pigułkami

Kaliban w końcu nauczył się zabijać nożem i widelcem  
– lubi jeść rozmemłane serca palcami  
uwielbia dobrze doprawioną krew  
[...]

ja który wierzę w miazgę słów i kleik ciemności  
znam algebrę nocy i tresuję cienie  
mówię ci że nie dostaną napiwków od Boga  
nawet wykrochmalone i ciepłe pokojówki w niebie

żyj więc przewlekle  
mała  
śmierci się opieraj  
– kochaj każdego jak tego pierwszego –

bo nie poleje się krew ani wino  
gdy w mrok się wtopisz moja kruszyno  
(K. Zdanowicz, *lekcja z Szekspirem*, Szk)<sup>22</sup>.

Poetycka charakterystyka postaci stanowi migawkowy przegląd osób-ról, jednocześnie konfrontowanych z aktualnością podmiotu, który jawi się jako

---

<sup>22</sup> K. Zdanowicz, *lekcja z Szekspirem*, [w:] Szk, s. 52.

świadek i zarazem uczestnik niepokojącego spektaklu współczesności. „Nie tragedia” sugeruje względność zdrady Romea. Ukazujący się Hamletowi duch nie zaświadcza prawdy (z) innych światów, a jest jedynie wytworem upojonego alkoholem umysłu. Brzmieniowe podobieństwo w zwrocie „Hamlet [...] schamiał” wskazuje jakby na fałszywą etymologię imienia bohatera, która w krótkiej deskrypcji zostaje uwiarygodniona<sup>23</sup>. Króla Leara – pod wpływem środków farmakologicznych – wreszcie stać na sukces, a decyzje, jakie podejmuje, wiedzą go ku wygranej. Sztuście w rękach Kalibana, półdzikiego bohatera z Szekspirowskiej *Burzy*, który uprawia kulturalne barbarzyństwo, mówią o efekcie zabiegów edukacyjnych, jakim był poddany. Postacie Szekspira zyskują „realną” tożsamość we współczesnych osobach literackich, których życiowe role definiowane są w oparciu o wzór, ulegający tu nie tylko transpozycji, ale też deformacji i minimalizacji. Służą jako egzemplifikacja w udzielanej lekcji życia (przetrwania?), ich metamorfoza na drodze od wzoru do antywzoru jest przykładem strategii, których stosowanie prowadzi do fiaska. Odbywa się zimna kalkulacja zysków i strat. Właściwa rada mistrza (niczym religijnego guru) brzmi jak pouczenie, którego nie można odrzucić. To właśnie konstrukcja bezpośredniej wypowiedzi mistrza najbardziej przekonuje o grze uprawianej przez Zdanowicz – literackiej prowokacji, rzekomej aprobacie i apoteozie życia totalnego, pozbawionego obowiązków, wagi wielkich słów.

Motywy szekspirowskie są też jednorazowymi komponentami większych całości, punktowymi ornamentacyjnymi składnikami wypowiedzeń: „To bardzo trudne / i wyczerpujące zajęcie // nosić perukę / dla łyszego Romea” (*Cztery refleksje o blondynkach*, Kol)<sup>24</sup> albo: „w halce która pachnie jeszcze tobą / wychodzę na balkon jak spóźniona Julia”, bo od takich słów rozpoczyna się wiersz *Sekcja* (Szk)<sup>25</sup>. Erotyczny klimat zostaje tu jednak złamany zmianą estetyki („to nic że rozkroją nas jak zgniłe pomarańcze / żebra rozchylą niczym pręty płotu”, *Sekcja*, Szk), przywodzącą na myśl utwory Grochowiaka. Utwór *Diabolo*, traktujący o życiowych rolach kobiety, która „rozbiera się w wierszach za

<sup>23</sup> Zob. Ewa Nawrocka, *Ten skurwysyn „Chamlet”!*, [w:] *Czytanie Szekspira. Interpretacje*, red. Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Ewa Nawrocka, Gdańsk 2004, s. 447–452. Chodzi o inscenizację Krzysztofa Nazara, która miała premierę w 1996 roku w Teatrze Wybrzeże. Nawrocka cytuje w tytule wyrażenie z jednej z recenzji gdańskiego przedstawienia. Pisownia imienia bohatera tragedii Szekspira podkreśla brzmieniowe asocjacje.

<sup>24</sup> K. Zdanowicz, *Cztery refleksje o blondynkach*, [w:] Kol, s. 16.

<sup>25</sup> K. Zdanowicz, *Sekcja*, [w:] Szk, s. 12.

marne pieniądze”, zamyka dwuwers: „istna cholera / w płaszczu Prospera”<sup>26</sup>, i tutaj zakończenie narzuca inną perspektywę widzenia całości. Autotematyzm wiersza koresponduje z autotematyzmem *Burzy*. Prospero uosabia przecież mędrca i władcę korzystającego z magii, jak pisze Dariusz Kosiński:

Stanowi wzór człowieka moralnego, wbrew zwątpieniu walczącego ze złem. Zrazem ten mędrzec posiadający nieprzebrane zasoby wiedzy i doświadczenia, sprawiedliwy i groźny, a jednocześnie miłosierny, może być uznany za figurę Boga-Ojca. Bardzo często widzi się w nim artystę, [...] władającego stworzonym przez siebie światem dzieła sztuki<sup>27</sup>.

Metaforyczne utożsamienie bohaterki wiersza z Szekspirowską postacią niesie też zapowiedź potencjalnego pozbawienia jej szczególnej mocy. Sugestia udawania przez „ja” mówiące (autorskie *porte-parole*), falsyfikacji świata powoływanego w dziele do istnienia, a także demiurgicznych możliwości autora przewija się w wierszu kilkakrotnie.

Można mówić o dialogiczności i zarazem dramatyczności<sup>28</sup> wierszy zawierających motyw Szekspirowskie u obu poetek. Dialogiczność warunkowana jest Bachtinowskim sięganiem po „cudze słowo”, wchodzeniem w dialog z europejską tradycją teatru i dramatu – z kolei ten obszar kultury kanonicznie obliuguje do respektowania jego specyfiki. Dramatyczność zostaje niejako ustanowiona w poetyckim akcie twórczym, obecność w wierszu motywu związanego właśnie z dramatem czy teatrem tylko ten efekt potęguje. Pisanie jest dramatyzacją – jak zauważa Anna Krajewska w swojej *Dramatycznej teorii literatury*<sup>29</sup>, a w sposób szczególny proces ten ujawnia się w poezji (poprzez delimitację wiersza, metaforyczność słowa, kondensację mowy, obrazy poetyckie). Janko i Zdanowicz nawiązują w poezji również do innych dramatów i koncepcji teatru – na przykład do dzieł Stanisława Wyspiańskiego (u którego skądinąd także odnajdujemy liczne fascynacje Szekspirem), wiodąc dyskurs z jego wizją sztuki czy neoromantycznym światem wyobraźni teatralnej. Tom Janko *Diabłu świeca* otwiera wiersz *Wyzwolenie*, a w jego zakończeniu czytamy:

<sup>26</sup> K. Zdanowicz, *Diabolo*, [w:] *ibidem*, s. 17.

<sup>27</sup> Dariusz Kosiński, *Słownik postaci dramatycznych*, Kraków 1999, s. 209.

<sup>28</sup> Różnorodnie o kategorii dramatyczności i dialogiczności traktują studia: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, Poznań 2010.

<sup>29</sup> Anna Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

[...]

nasz dzwon z wyrwanym językiem  
nie zawaha się nad pieśnią

Już bór zachodzi mrokiem  
a oko bielmem tęsknoty  
– Dom mój widzę ogromny!  
(A. Janko, *Wyzwolenie*, Dś<sup>30</sup>).

Natomiast Zdanowicz rozpoczyna jeden z utworów słowami:

Teatr mój widzę maleńki  
jak pudełko zapalek

Jest w nim jeden aktor  
i zarazem widz

[...]

(K. Zdanowicz, \*\*\* *Teatr mój widzę...*, Poz<sup>31</sup>).

Świat poetycki w wierszu poddany zostaje konsekwentnej miniaturyzacji i indywidualizacji, spektakl kończy „kurtyna powiek”.

Wiersz *Uwierz* otwiera debiutancki tomik trzydziestokilkuletniej dziś poetki *Improwizacje i nie tylko*, stanowi doń poetycką introdukcję. Tytuł utworu został zaczerpnięty z motta poprzedzającego tekst właściwy („Uwierz, nie ma we mnie / czarodziejstwa słów / Mówię do ciebie milcząc / jak obłok czy drzewo” / Czesław Miłosz). Podmiot mówiący objaśnia siebie:

[...]

Nie zmieniam  
dekoracji cieni  
Improwizuję siebie  
od lat

w tej samej masce

[...]

Nie czytam  
scenariusza życia  
Jestem tylko  
suflerką ciszy

(K. Zdanowicz, *Uwierz*, Imp<sup>32</sup>).

---

<sup>30</sup> A. Janko, *Wyzwolenie*, [w:] Dś, s. 7.

<sup>31</sup> K. Zdanowicz, \*\*\* *Teatr mój widzę...*, [w:] Poz, s. 10.

<sup>32</sup> K. Zdanowicz, *Uwierz*, [w:] Imp, s. 7.

Zastosowana tu technika teatralizacji oparta jest na kontakcie z „ty”, na inicjacji dialogu. „Ja” liryczne ma świadomość, że improwizacje są ciągiem spontanicznych reakcji, ale dają też prawo do błędu (szczególnie dotyczy to juveniliów...).

Z innych intertekstualizacji i tekstowych filiacji, mających związek z teatrem i dramatem, warto przypomnieć wiersz *nie-boska komedia* (Janko, Ldk), który kończy się słowami: „Toczy się / dramat / z moim aktem”<sup>33</sup>, autorka wykorzystuje dwuznaczność słowa „akt”, sugerując, że życie to także cielesno-seksualna gra. W innym, napisanym w konwencji lalkowej komedii *dell'arte* wierszu *Tragikomedia* (Zdanowicz, Poz) bohaterka – mała, płócienna Kolombina – skonstrastowana zostaje z bezzębnym Arlekinem. Znamiona prowokacji i polemiki nosi śmiałe wyznanie podmiotu w utworze *Cordiana*: „My / nie mdlejemy / przed progiem sypialni // Wchodzimy do środka / i bez podsłuchu / Wyobraźni / patrzymy prosto w oczy / Strachu”<sup>34</sup>.

W poezji Katarzyny Zdanowicz odnajdujemy więcej szekspirowskich motywów niż w twórczości Anny Janko. Młodzieńcze utwory Janko powstawały z końcem lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, Zdanowicz – w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych. W ciągu tych dwudziestu lat skomercjalizowana wszechobecność mistrza ze Stratfordu znacznie się zintensyfikowała (można powiedzieć, że Szekspir firmuje swoim nazwiskiem wszystko albo – stanowi swoisty amalgamat kultury<sup>35</sup>, przy czym nie mówimy już o osobie, ale o „znaku towarowym”). Agnieszka Romanowska pisze o trwającej „masowej konsumpcji Szekspirowskiego dzieła”:

Szekspir w Internecie, *Makbet* na DVD, komiks o *Hamlecie*, *Romeo i Julia* w wersji rap, kroniki historyczne jako serial telewizyjny. Ale także wizerunek słynnego stratfordczyka na podkładkach pod myszkę komputerową, cygarach, cukierkach odświeżających oddech, ręcznikach, filizankach i bibelotach, a nawet w reklamie mieszanki mlecznej dla niemowląt. Wszystkie te oraz dziesiątki innych przykładów mieści się w wielkim worku z napisem „Szekspir i kultura popularna”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> A. Janko, *nie-boska komedia*, [w:] Ldk, s. 13.

<sup>34</sup> K. Zdanowicz, *Cordiana*, [w:] Kol, s. 55.

<sup>35</sup> Zob. *Amalgamaty sztuki. Intermedialne uwikłania teatru*, red. Jerzy Limon, Agnieszka Żukowska, Gdańsk 2011.

<sup>36</sup> Agnieszka Romanowska, *Szekspir w proszku*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1/2, s. 338. Stwierdzenia te odnosi autorka do zawartości publikacji *The Cambridge Companion to Shakespeare and Popular Culture*, red. Robert Shaughnessy, Cambridge – New York 2007.

Na obecność „Szekspira w kulturze popularnej” reaguje również poezja. Warto zwrócić uwagę, że utwory Ewy Lipskiej rejestrują popularyzację sztuki i w zbiorze *Pomarańcza Newtona* czytamy: „Na scenie MacHamlet’s. / Teatr szybkiej obsługi. / »Biedny Yorick«. Glutaminian sodu”<sup>37</sup>. W tym samym tomie zawarta jest gorzka refleksja: „W miłosnej globalizacji / ulegamy zmysłowemu prawom rynku. / Spekulacyjnym ogniom sztucznym. / Skorumpowanej pościeli Szekspira / w narodowym teatrze”<sup>38</sup>. Romanowska zwraca też uwagę na paradoksy tego stanu rzeczy – z jednej strony wytwory popkultury powstają według nowoczesnych koncepcji dramatu i teatru, przy użyciu nowoczesnych technologii, są popularyzowane za pomocą mass mediów, a Szekspir i jego dzieła istnieją w przemyśle turystycznym, a z drugiej – „[...] poeta ten pozostaje ikoną kultury kanonicznej i nie tracąc statusu przedstawiciela kultury wysokiej, współlistnieje z różnymi zjawiskami kultury masowej na zasadzie dialogu raczej niż przeciwieństwa”<sup>39</sup>.

Także diagnoza Małgorzaty Sugiery dotycząca dramaturgii postmodernistycznej, która przetwarza dzieła Szekspira, wydaje się trafna również w odniesieniu do poezji:

Nie dla rozważań nad naturą dramatycznej fikcji czy istotą teatralnej sztuki potrzebują dzisiejsi dramatopisarze wsparcia Szekspirowskiego tekstu. O wiele częściej służy im on jako łatwo rozpoznawalne i czytelne tło, na którym jaśniej niż zazwyczaj rysuje się oblicze współczesnego świata. Czasem chodzi o to, by postawić w ten sposób ostrą i jednoznacznie negatywną diagnozę, a przyrównaniem poruszyć sumienia widzów, jak próbował to zrobić Hamlet, kiedy kazał matce porównać szlachetny portret Ojca z wątpliwej urody i cnoty wizerunkiem Klaudiusza. Czasem wręcz przeciwnie. [...] by – udowodniwszy kardynalną różnicę między tamtymi doświadczeniami i stylem myślenia a naszymi – wreszcie zniszczyć jego istniejący wciąż mit uniwersalnej miary i wzorca. Zawsze natomiast sztuki Szekspira istnieją w nowych dramatach jako konieczny element strukturalny i światopoglądowy, niezbywalna druga strona lustra<sup>40</sup>.

Andrzej Żurowski uznał, że: „Nie ma problemu aktualności Szekspira. Istnieje tylko problem jego aktualizacji”<sup>41</sup>. W juveniliach omawianych wyżej

<sup>37</sup> Ewa Lipska, *Pomarańcza Newtona*, [w:] *eadem*, *Pomarańcza Newtona*, Kraków 2007, s. 9.

<sup>38</sup> E. Lipska, *Pomarańcza Newtona Nieskończoność*, [w:] *ibidem*, s. 64–65.

<sup>39</sup> A. Romanowska, *Szekspir w przeszku*, *op. cit.*, s. 339.

<sup>40</sup> Małgorzata Sugiery, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 13.

<sup>41</sup> Andrzej Żurowski, *Mapa polskiego Szekspira*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk 1993, s. 155.

poetek ta aktualizacja ma charakter jednostkowy, indywidualny i fragmentaryczny. Ograniczony repertuar przytaczanych dzieł wskazuje na zawężone doświadczenia lekturowe, w jakiejś mierze oznacza posługiwanie się kliszami. Sposób transponowania i przekształcania elementów dramatów jest zawsze kulturowym modelowaniem. Literackie „lekcje z Szekspirem”<sup>42</sup> jako dyskurs z osobą i dziełem wielkiego stratfordczyka, który na przestrzeni wieków zawiądłał wyobraźnią milionów i dla wielu nadal organizuje widzenie świata, nie są jednoznaczna i przejrzystą eksplikacją sensu. Dramatyczne postacie, miejsca, zdarzenia nie mają oczywistych referencji, zawsze tworzą nowe konstelacje układów semantycznych, estetycznych i aksjologicznych.

### Lessons with Shakespeare: Shakespearean Motifs in the Juvenilia of Anna Janko and Katarzyna Zdanowicz

#### Abstract

Juvenilia constitute the source of information about an author, his or her literary initiation, and the artistic development. In case of Anna Janko and Katarzyna Zdanowicz, they demonstrate the somewhat derivative nature and lack of autonomy, and at the same time reveal the need for joining the canon, to the extent that they employ contestation or polemics. In the construction of their works, both poets exploit Shakespearean motifs of characters, phrases, and situations, including them in the chain of intertextual relations. The situational motifs construct poetic images as internal memory spectacles (in Janko), and the motifs of characters contribute to creating poetics of negation and deformation (in Zdanowicz), whereas both poets make use of irony as the sign of the “I”. The clear references to works and the person of the playwright – understood as the cultural sign, or a “trademark” – are also visible in the titles of poems, or citations (mottos). The conveying and transforming of the dramatic elements is always to be seen as cultural modelling. Literary “lessons with Shakespeare” insist on the present moment through Shakespeare, while the literary provocation executed by the poets makes it possible for the exposition of ideas and attitudes to ridicule, to be treated as hypothetical and illusive.

---

<sup>42</sup> Zarówno w tytule pracy, jak i tutaj – odwołuję się do omawianego wiersza K. Zdanowicz *lekcja z Szekspirem*.