

Z Ewą Kuryluk rozmawia Agnieszka Gajewska

A.G. Język niemiecki był dla Pani rodziców pochodzących z Galicji językiem, w którym najłatwiej porozumiewali się z sobą. W *Goldim* i we *Frascati* można znaleźć informację, że rodzice często rozmawiali między sobą po niemiecku, gdy nie chcieli, by dzieci rozumiały ich słowa. Wydarzenia historyczne znacznie skomplikowały kwestie „języka ojczystego”, wpłynęły na skojarzenia, jakie język niemiecki musiał budzić w Sprawiedliwych i Ocalonych, oraz na wynikające z przywiązania do pewnych tradycji językowych kwestie tożsamościowe. Jakie są Pani doświadczenia związane z językiem niemieckim i kiedy stał się on ważnym językiem w Pani życiu?

E.K. Niemiecki to po polskim mój drugi język, ale pierwszy, w którym pisałam na serio, kiedy się go nauczyłam w wieku trzynastu lat w Wiedniu, dokąd przyjechalśmy w styczniu 1959 roku. Do dziś znam literaturę austriacką i całą literaturę europejską pisaną w języku niemieckim od końca XIX wieku do II wojny światowej – gdy była to *lingua franca* austrowęgierskiej i postaustrówęgierskiej monarchii, szczególnie popularna wśród zasymilowanych Żydów – znacznie lepiej od literatury polskiej. Moi ulubieni poeci to Hölderlin i Georg Trakl; Franz Kafka to do dziś niedościgły ideał pisarski; Goethe, którego portret wisiał do śmierci mamy nad jej biurkiem na Frascati, to jeden z bohaterów mojej powieści *Wiek 21*.

A.G. Spotkanie z językiem niemieckim nie było jednak łatwe, niemożność porozumienia się w szkole z nauczycielami i rówieśnikami miała wpływ na to, że zaczęła Pani malować. Jak trafiła Pani do niemieckiej szkoły?

E.K. Sytuacja była o wiele bardziej skomplikowana. Prawie wszystkie dzieci pracowników ambasady PRL chodziły do szkoły prowadzonej przez

ambasadę ZSRR, oczywiście po rosyjsku. Język ten znaleźmy z bratem całkiem nieźle, bo podobał się nam od dziecka, a ojciec, który po rosyjsku mówił perfektnie i zdawał sobie sprawę z naszego talentu do języków, zachęcał nas do czytania rosyjskich bajek i słuchania audycji radiowych dla dzieci. W mroźny zimowy dzień zostaliśmy więc odwiezieni do szkoły radzieckiej, gdzie na peryferiach Wiednia, za murem i drutem kolczastym w ogromnym parku. I choć tam „skubały śnieg renifery dziadka Mroza”, jak to zrelacjonował przy kolacji Piotruś, w drodze powrotnej uzgodniłyśmy z bratem, że nasza noga więcej w radzieckiej szkole nie postanie. I co dalej? Czy już tam byliśmy zapisani? I w ogóle zobowiązani chodzić? Podenerwowani rodzice rozmawiali na nasz temat po niemiecku, więc niczego nie rozumiałam. Podśledzałam więc telefon ojca do Rapackiego, ówczesnego ministra spraw zagranicznych, który dotyczył konieczności, by dzieci poszły do „normalnej szkoły”, a jeśli nie, to wracamy wszyscy do kraju. Nazajutrz Piotruś, ósmiolatek, został zapisany do najbliższej szkoły ludowej, odpowiednika podstawowej, ja zaś zdecydowałam się na liceum francuskie. Mój biegły francuski nie wystarczył jednak i oświadczone, że zostanę cofnięta o dwie klasy. Było to dla mnie nie do przyjęcia i postanowiłam, że nauczę się niemieckiego od zera. No i poszłam z rozpędu do pobliskiego *Realgymnasium* dla dziewcząt pewnie dlatego, że była tam uczennicą jedyna dziewczynka, która nie chodziła do szkoły radzieckiej i była moją rówieśniczką: Julia Juryś, której mama była konsulem.

A.G. Nauka języka francuskiego i gry na fortepianie miała ochronić Panią przed niebezpieczeństwami współczesnego świata, należała też do żelaznego repertuaru wyobrażeń o dobrze wychowanych panienkach. Teraz większą część roku spędza Pani w swojej pracowni na Montparnasse. Czy poniekąd nie sprawdziły się przekonania Pani matki, że właśnie w tym kraju znajdzie Pani dobre miejsce dla rozwijania swojej twórczości?

E.K. Nie, nauka francuskiego i gry na fortepianie nie miała mnie przed niczym ochronić. Tak się składa, że wszyscy w naszej rodzinie mieli talent do języków i muzyki, ja sama bodaj najslabszy. Nic to też nie miało wspólnego z „żelaznym repertuarem” etc. Moja biedna mama nie była osobą konwencjonalną. Niedługo po moim urodzeniu straciła latem 1946 roku swojego pierwszego męża, Teddy Gleicha – jak ona ocalonego we Lwowie dzięki pomocy Karola Kuryluka, mojego przyszłego ojca – w tajemniczych okolicznościach, sugerujących może, że zmarł na skutek ran

odniesionych w pogromie kieleckim. Kiedy mnie wychowywała w ruinach Warszawy, cierpiała już na halucynacje i „widziała” Teddy’ego – co opisałam we *Frascati* – w wysokich blondynach spotkanych przypadkiem na ulicach czy w parku. „Widziała” też na niebie żółte ptaki albo padający żółty śnieg. Szalona, udręczona, przerażona mama szukała dla siebie i dziecka azylu. Francuski czy muzyka służyły mamie za azyl, były znakiem, że nie wszystko zginęło. Choć jej historii nie znałam, wyczuwałam, jakie znaczenie przywiązuje do fortepianu. I dlatego grałam dla mamy, choć tego nie lubiłam.

Do Francji sprowadził mnie pod koniec XX wieku zbieg okoliczności, a przede wszystkim wylew mamy, który wydarzył się w czasie, kiedy byłam profesorem w San Diego. Lot do Warszawy trwał z przesiadkami 27 godzin i zdałam sobie sprawę, że to wóz albo przewóz: jeśli zostanie w Kalifornii, to będzie po mamie. Jeśli przeniosę się gdzieś bliżej, jest szansa, że przeżyje. No i przeżyła. „Paryż to już prawie Frascati” – mówiła. Więc postanowiłam, że się tam jakoś zahaczę. Mama marzyła, że wróćę do Warszawy na stałe. Ale w końcu uznała, że byłoby to dla mnie katastrofą. O wszystkim zadecydowały więc kwestie egzystencjalne, ze sztuką nic to nie miało wspólnego. Co więcej, osiedliłam się w Paryżu po pięćdziesiątce, gdy moja twórczość była już dawno rozwinięta. Na „rozwój”, cokolwiek to słowo znaczy, dzisiejszy Paryż zbyttno się chyba nie nadaje. Na „przekwitanie” artystki na tyle już znanej, że może sobie bez Paryża poradzić, jak najbardziej.

A.G. Obrazy lecących żółtych ptaków czy w ogóle kolor żółty to częsty motyw w Pani twórczości literackiej, ale też w twórczości artystycznej. Sposób narracji w Pani książkach wspomnieniowych można porównać do cyklu fotografii, choć to fotografie szczególne: zbudowane wokół zastępych obrazów pamięci. Z wielką uwagą przywołuje Pani także swoją pamięć słuchową. Chciałabym zapytać w tym kontekście o język Kuryluków, najważniejsze słowa, przezwiska, jego wielojęzyczność i kreacyjną moc, która tak silnie przemawia do osób czytających Pani książki. Czy odtworzenie tego rodzinnego dialektu było zadaniem trudnym?

E.K. Nie, to nie było trudne zadanie. Trzy czwarte życia upłynęło mi w coraz to innych miejscach na ziemi. *Frascati*, mamy ukochana „Italia” i nasze rodzinne minigetto, to miejsce pierwsze, odcisnięte w pamięci jak mrówka w bursztynie. Nie odziedziczyłam po mamie słuchu absolutnego, ale mam

dobry słuch do słów. Mam wrażenie, że zapisały się czy wyryły w pamięci (kto wie, jaka przenośnia jest wierniejsza procesowi zapamiętywania) razem z obrazami. I teraz wyświetlają się razem z nimi jak podpisy na filmie, najczęściej urwanym, z którego zachowało się tylko kilka klatek. A co wizję uruchamia? Najczęściej sen, czasem słowo zamienione w obraz, odcień koloru. Smak, inaczej niż u Prousta, nie odgrywa u mnie większej roli. Pamięć opiera się na obrazach i zdaje mi się, że obrazki mają nawet „szufladki” na słowa.

A.G. Trudno znaleźć w Pani książkach lęki i tęsknoty emigranta, do których przyzwyczała nas literatura tworzona poza krajem, zwłaszcza jeśli pisarze emigrowali w trakcie stanu wojennego. Czy ma na to wpływ Pani krytyczne myślenie o wspólnocie narodowej i ograniczeniach z niej wynikających?

E.K. Nie jestem przywiązana do Polski – oraz polszczyzny – bardziej niż do innych krajów, w których mieszkałam, i innych języków, którymi władam. Gdyby nie choroby mamy i brata, nie wróciłabym z Nowego Jorku do Europy. I z pewnością nie wróciłabym do pisania po polsku po tym wielkim wysiłku, jakim było przejście na angielski już dobrze po trzydziestce.

A.G. Wspomina Pani, że po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych przyjaciele przekonywali Panią, że ma Pani małe szanse na to, by nauczyć się dobrze języka angielskiego, i że może nie warto próbować. Tymczasem przetłumaczyła Pani dość szybko na angielski książkę *Salome albo o rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*. Co było najtrudniejsze i najciekawsze w autoprzekładzie? Z jakim przyjęciem spotkała się książka w Stanach? Z jakich powodów zmieniła Pani tytuł na *Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques*?

E.K. Niczego nigdy nie tłumaczę, nie mam daru do przekładania. Napisałam *Salome and Judas in the Cave of Sex: The Grotesque: Origins, Iconography, Techniques* od nowa. I jest to książka znacznie lepsza, a więc głębiej i radykalniej przemyślana od *Salome albo o rozkoszy*, mojego u Mieczysława Porębskiego napisanego doktoratu, który z największym trudem udało się wydać w Wydawnictwie Literackim. Ceną było zminimalizowanie roli Judasza, czyli opuszczenie znacznej części zebranego przeze mnie materiału. Cenzura nie puściłaby bowiem „rehabilitacji Judasza” – jak to ktoś ujął nie tak dawno, tłumacząc mi, dlaczego nie można wydać przekładu *Salome and Judas in the Cave of Sex* w „tym kraju”. Co było nie do po-

myślenia w PRL, jest nie do pomyślenia nadal. To jedyna moja książka, której w Polsce nie wydano, choć na świecie jest, po *Weronice*, najbardziej spośród moich książek znana. W Stanach cieszyła się powodzeniem, ale były też kłopoty. Nie chciała drukować *Salome* drukarnia pod Chicago, bojąc się, że tym „aktem odwagi” zrazi swoich głównych klientów, wydawców Biblii i dewocjonalistów. Lecz znalazła się oczywiście inna drukarnia. A Getty Foundation przyznała wydawnictwu Northwestern University Press poważną dotację, co pozwoliło zamieścić wszystkie zebrane przeze mnie ilustracje, „obszernicze” i częściowo po raz pierwszy opublikowane. W *Salome albo o rozkoszy* jest ilustracji o połowę mniej, a ówczesny dyrektor Wydawnictwa Literackiego walczył o nie jak lew w KC. Stało na tym, że w zamian za małą nakład dostaną w prezencie dwieście egzemplarzy, żeby sobie „poświntuszyć” (cytat).

A.G. We wstępie do polskiego wydania Pani debiutu powieściowego, *Wieku 21*, który przełożył z języka angielskiego Michał Kłobukowski, napisała Pani: „Wspólny ojczysty język to źródło konfliktu, ale i najlepsza gwarancja koincydencji. Gdy wzajemne zgrzytanie zębami wynagradzają chwile wzajemnego zachwytu, tekst nabiera werwy. Myślę, że autoryzowanemu przekładowi *Century 21* nie brak animuszu”. Co było najtrudniejsze we wspólnej pracy nad przekładem tej powieści i o jakie elementy przekładu toczył się między Panią i tłumaczem spór?

E.K. To ciekawe doświadczenie nauczyło mnie, że tłumaczowi trzeba pozostawić wolność. Choć wczuwa się w styl książki i jej autora, musi bowiem pozostać sobą – zachować własny sposób myślenia, mówienia, zachowania, własny temperament, rytm, oddech, ton głosu. Inaczej przekład będzie martwy. Tak się składa, że ja jestem szybka, a Kłobukowski wolny. Więc siłą rzeczy chciał mnie w *Wieku 21* przystopować, a ja się broniłam. Z początku. Aż zrozumiałam, że ja napisałam *Century 21*, a on musi napisać *Wiek 21*. By ta powieść była coś warta po polsku, musi nabrać cech autora przekładu, czyli stać się wolniejsza od oryginału.

A.G. Przez jakiś czas pracowała Pani jako tłumaczka, również Pani brat, Piotr Kuryluk, był tłumaczem z języka niemieckiego, przetłumaczył pierwszy tom książki Fredericka Dockstadera o twórczości Indian północnoamerykańskich i Eskimosów, Pani przetłumaczyła tom drugi i trzeci. Jak wspomina Pani te doświadczenia?

E.K. To była praca dla chleba, ale o tyle dla nas ważna, że od dziecka utożsamialiśmy się z tragedią Indian, więc czuliśmy satysfakcję, że „mo-

żemy coś dla nich zrobić”, jak to określił mój brat. Ale nie brakło i smutku. Straszny los spotkał przecież nie tylko twórców tej sztuki, ale i ją samą. Większość najpiękniejszych na świecie wyrobów ze złota została przetopiona przez kolonizatorów.

A.G. Praca nad książką *Chusta Weroniki* mogła spowodować, że nauczyłaby się Pani języka japońskiego, jednak świadomie Pani z tego zrezygnowała. Dlaczego?

E.K. Nie, zrezygnowałam z nauki japońskiego, bo to był za trudny język, a ja już byłam wtedy za stara.

A.G. Chciałabym zapytać o ważny wątek Pani twórczości, czyli o komunikowanie się ze zwierzętami, o relacje transgatunkowe i o ich wymiar językowy. Często podkreśla Pani, że współbycie ze zwierzętami przynosi ulgę i pokrzepienie.

E.K. A czy to nie oczywiste, że obcowanie ze zwierzętami i roślinami przynosi ulgę i pokrzepienie? Byłoby może niezłe, gdyby ludzkość zdała sobie z tego sprawę, nim do cna zdewastuje Ziemię, nie sądzi Pani?

A.G. Na pewno. Niestety nie wszyscy myślą o świecie zwierząt w ten sposób. Doris Lessing napisała w swojej książce *O kotach*, że „Wszyscy ludzie, którzy dzielą życie ze zwierzętami, tęsknią chwilami do wspólnego z nimi języka”. Wydaje mi się, że istotne jest tutaj właśnie to, że te momenty nie zdarzają się wcale tak często. Interesuje mnie, ile języków znali Goldi i Zaza, którzy spędzili z Pani wielojęzyczną rodziną swoje życie?

E.K. Na szczęście istnieje też porozumienie poza własnym językiem i mową w ogóle. Jeśli dostają gęsiej skórki, nim ktoś otworzy usta, to znak, że najlepiej będzie uniknąć nie tylko rozmowy, lecz w ogóle kontaktu. W wędrówkach po świecie to właśnie – że reaguję jak pies, który czuje nosem zbira – chroni mnie bodaj najbardziej. Zawsze też rozmawiam ze zwierzętami, z obcymi psami, które potem wędrują ze mną kilometrami, albo z dzikami za płotem z tablicą „Karmienie surowo wzbronione”, które na mnie pochrząkują, jakby rozumiały, że nie mam dla nich nic dobrego, a drosy byłyby złe na zęby. Do rozmów ze zwierzętami polski dobrze się nadaje – uważał mój brat – bo tak ładnie szeleści i brzęczy. Nie wątpię więc wcale, że polszczyzna, choć nie jest moją ojczyzną, jest idealna do rozmawiania ze zwierzętami, w tym z Goldim i Zazą.

A.G. Chciałabym też zapytać o to, co wydaje się Pani najtrudniejsze, a co najprzyjemniejsze w życiu pomiędzy różnymi językami i kulturami.

E.K. Nie wyobrażam sobie, że można żyć inaczej. Ptak, jak wiemy od Kafki, tęskni za klatką. Lecz zdarza się czasem taki niebieski ptak jak ja. Tak lubi latać po świecie i ćwierkać różnymi językami, że to właśnie wydaje mu się najłatwiejsze i najprzyjemniejsze.

