

ISSN 0867-4094 Nr indeksu 356-875

DEKADA Literacka

Nr 1 (113) Rok VI
31 I 1996 Kraków
Cena 1,5 zł (15 000 zł)

Wiersze Josifa Brodskiego ■ Literatura i cenzura: Jacek Woźniakowski ■ Piotr Sommer o Heaneyu
Proza Adamczaka ■ Wiersze Gary Snydera w przekładach Szuby ■ Rafał Solewski o wystawie Beresia

Adolf Rudnicki DZIENNIK 1974 I–IV

Prezentowany poniżej dziennik Adolfa Rudnickiego to nikły fragment ogromnej spuścizny diarystycznej zostawionej przez Pisarza; obejmuje ona około 14 tysięcy kartek szkolnego zeszytu. Dziennik prowadził Rudnicki z przerwami przez 45 lat, od 1946 do 1990 roku, szczególnie intensywnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, nie bardzo wierząc w możliwość jego opublikowania kiedykolwiek, czemu dawał wyraz w autotematycznych dygresjach. Prezentowany wybór przyjął zasadę respektowania różnorodności zapisów zdarzeń, myśli, refleksji.

Tłem czterech miesięcy z roku 1974 jest życie rodzinne Adolfa Rudnickiego. D. to Daniel, syn urodzony w roku 1973 (w języku familiarnym zwany Ptaszkiem), M. to Marianne Schlumberger, żona Pisarza; w dalszym planie pojawiają się przyjaciele: Piotr R. to Rawicz, Anka R. — Anna Rawicz, Nena jest Chilijką, opiekunką dziecka.

Rozwiązałem natomiast konwencjonalne skróty stosowane przez Rudnickiego: b. — bardzo, kt. — który; nawiasem (...) zaznaczyłem skróty redakcyjne, () miejsca nieczytelne, zazwyczaj jednowyrazowe.

27 I 74. D. chory. Na umywalce butelki. Ledwo napoczęte. Kompot, nie je. Rozpalone ciało, rozpalona główka. 39,2 teraz, o piątej 38,2, matka dała mu aspirynę, pomimo niej gorączka wzrosła do 39,4 a teraz wyżej. Bawiłem go bez skutku, musiał mieć bóle i popłakiwał, nie płacze nigdy bez powodu. Matka we łzach.

(...)

Rozpalone ciało. Jaką świat może mieć legitymację wobec cierpiącego dziecka! Oczy D.. Mam wrażenie, że nigdy dotąd nie był tak chory, rączka to gorąca, to zimna. Dreszcze, nie widać ich. Jest ubrany, stałe w ruchu.

(...)

Wojna: W kraju mogę od niej uciec, tutaj dochodzą trudności codzienne. Nawet język jest ze mną w stanie wojny.

Szukanie arcydzieła jest stanem trwałym w każdym z nas — do pewnego wieku (starość to rezygnacja z arcydzieła; nie dałeś go i — powiedz sobie, że nie dasz) w każdej dziedzinie, w stosunku do swojego własnego wyglądu, ubioru, w miłości, w pracy. Świat zgodził się na arcydzieło w sztuce, właśnie dlatego należy przypominać, że świat szuka go wszędzie, że jest chory na arcydzieło bez ustanku, w każdym miejscu, o każdej godzinie.

Prześcić czytać literaturę obozową, antykomunistyczną. Czujesz, że żadna inna nie ma sensu, niweluje potrzebę innej i w dodatku czujesz się ostatni, iż nie pomagasz, (czujesz się) winnym. W ten sposób rewolucja zabiła nie tylko literaturę rosyjską, lecz każdą. Reszty dokonał film, który zmienił pismo epoki.

D. 38,4 o jedenastej. Bardzo rozdokazywany przedtem. trochę mniej przeciw, gdy go całuję, trochę jednak cichszy; choroba. Uderzenie żółtą plastikową pokrywką w żółtą plastikową miseczkę fascynuje go. Krzyki radości jakby nie był chory.

Potrzebę (nie jest to zresztą słowo właściwe) notowania czuję raczej jako potrzebę techniczną aniżeli duchową, jest to więc właściwie potrzeba grafomana (szkoda, że w stopniu tak niewielkim).

Blaga Paryża, która jest tylko stwierdzeniem, że w symfonii musi znaleźć się Notre Dame obok placu Pigalle. Wszystko co wi-
dać, co się dzieje wokół jest tylko rozwi-

nięciem tej idei głównej. człowiek może wybierać, miasto musi dawać możliwości wyboru. Brak literatury na naszych obszarach dowodzi, że jest ona nie do uratowania w ustroju totalitarnym, w ustroju wojennym. Ucisk zabija możliwość bezinteresowności, ucisk wyklucza bezinteresowność... Wszystko to zresztą głupstwa: jest to literatura heroiczna; żadnej innej nie da się czytać, gdy literatura heroiczna tłumaczy się sama w sobie (Sołżenicyn), twoja koronacja jest jednak kapitulacją. (Może nic nie być).

D. 39,5 o czwartej... Gdy myślę o dziecku na ulicy, trzęsę się jak liść, w domu jestem spokojniejszy.

(...)

Rozmiękczająca ziemia w Lasku Bulońskim. Pod nią czy wraz z nią inna ziemia. Spacer w lesie konstancińskim przed obiadem. Ojczyzna wewnętrzna, ojczyzna przeszłych lat, ty.

Znów na Wyspie Nocy. W środku nocy dziwna bezsenność, prawie każdej nocy, która wypełnia się myślami, gotowymi fragmentami. Widziałem napisane wspomnienie o Irzykowskim (o które błagano mnie w Warszawie). Przed sklepem Pakulskich. Zajęcie w drzwiach. Worki. Irzykowski o dramatycznej, pięknej głowie wysuniętej do ataku, bystre spojrzenie, „Nie wiem, o jakich pryncypalach pan mówi, ja nie jestem pryncypalny”. Był poetycki, lecz w zasadzie był przeciw większości, prawie zawsze. Wyszukiwał ciągle piękności — przeciw prądowi dnia, szukał tęczywostw. Punktem wyjścia prawie zawsze była dlań literatura, wierzył, iż może ona dać spełnienie (to już są notatki, które teraz mi się zrodziły, myśli na Wyspie Nocy są bardzo skondensowane, jednolite, pamiętam określenie... poetycki, pierwsze słowo uciekło mi, było przekonujące). Boy był jego rzeczywistym antagonistą. Dla Boya literatura była odbiciem rzeczywistości, zagadnień żywych i on sam ustosunkował się do zagadnień ogólnych. Nie był zjadany przez mroki jak Irzykowski, dużo mniej i inaczej reagował. W nocy zdawało mi się, iż istnieje podobieństwo między Boyem a Stefanem Kisielewskim, obaj cudownie klarownie, lekko, gładko, elegancko piszą, obaj są skończeni w wyrazie, w zdaniu, a decyduje zdanie. Aby nie było zbyt

CIĄG DALSZY NA STR. 10

Tomasz Łubieński

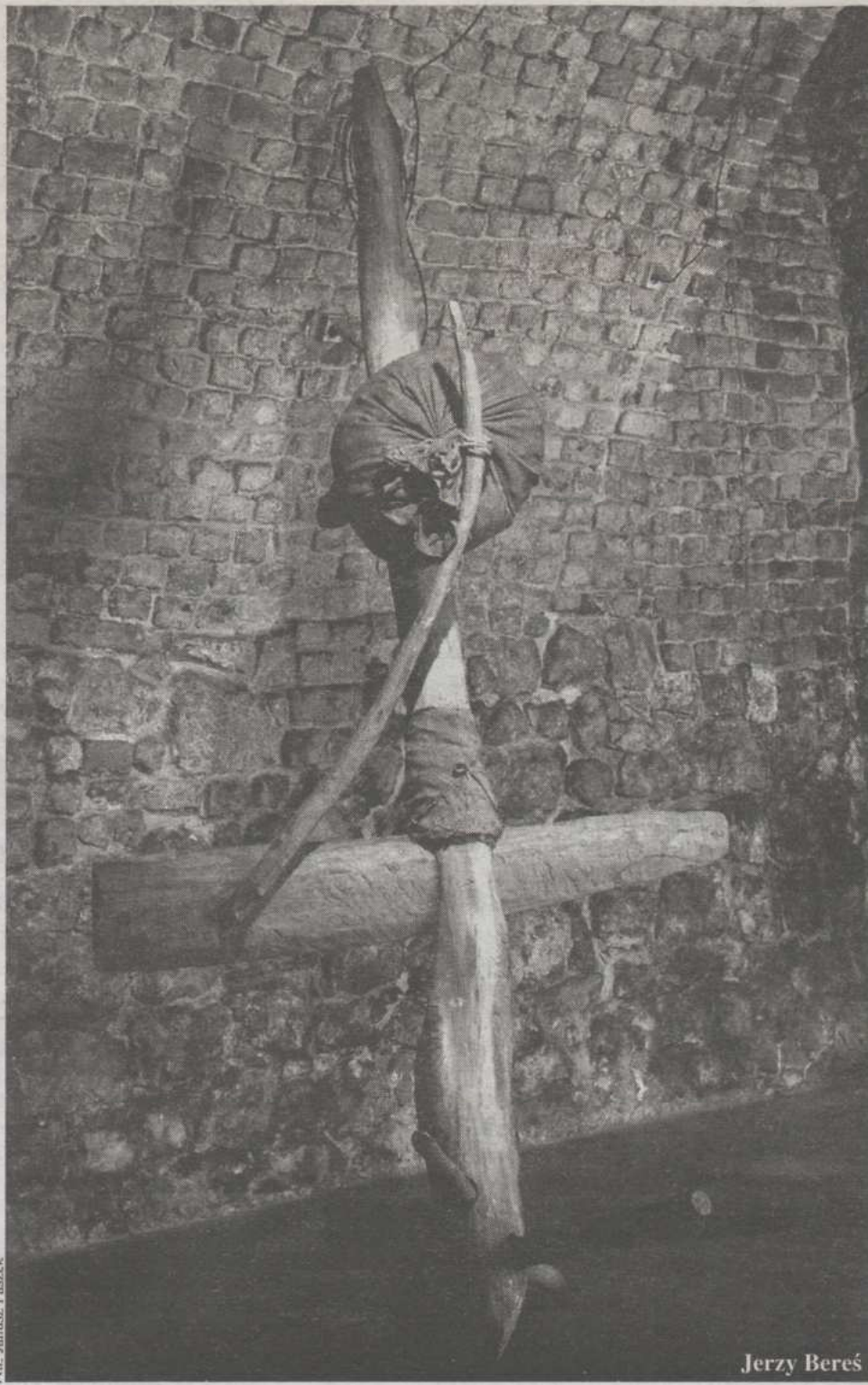
1863 – 1993

Czarna sukienka z bawełny
leży na mokrej ziemi

szeleści skóra deszcz nie ma znaczenia
chmury kołyszą się między gałęziami

jeszcze z daleka pod lasem przy ognisku
dwoje skrzypiec bębenek i wiejska gitara

minęła północ śpijcie duchy czasu
póki my żyjemy ukryci przed świtem



Jerzy Beres

JOSIF BRODSKI

24 V 1940 – 27/28 I 1996

„On umarł w styczniu, na początku roku”¹

Tak zaczyna się wiersz Josifa Brodskiego zatytułowany *Pamięci T. S. Eliota*. Wiele razy autor *Wielkiej elegii dla Johna Donne'a* pisał o umarłych poetach. W eseju poświęconym Mandelsztamowi sformułował myśl, która dzisiaj nabiera szczególnego sensu:

„Z jakiegoś dziwnego powodu wyrażenie «śmierć poety» zawsze brzmi nieco konkretniej niż «życie poety». Może dzieje się tak dlatego, że zarówno «życie» jak «poeta» są, jako słowa, niemal synonimami w swej niewątpliwej mglistości. Podczas gdy «śmierć» — nawet jako słowo — jest mniej więcej tak samo definitywne jak wytwór poety, to znaczy wiersz, którego głównym rysem jest przecież ostatni wers”²

Urodzony w Petersburgu-Leningradzie, mitycznym mieście kultury rosyjskiej, które w jego twórczości dalej wędrowało czy raczej płynęło w mit, Brodski zawdzięczał swoją głęboką znajomość tradycji Aten i Rzymu, Bizancjum i Jerozolimy jedynie sobie samemu i rodzicom. Właśnie im — jako jeden z nielicznych twórców tego stulecia tożsacznego dzieci obwiniających rodziców o swoje klęski — postawił w esejach pomnik rozumiejącej i pełnej wdzięczności pamięci. Ta sama wdzięczność pojawia się, gdy Brodski wspomina swoich poprzedników, od których się wiele nauczył: Achmatową, Mandelsztama, Cwietajewą, Audena.

Brodski to twórczość, ale i biografia, zamknięta tuż przed końcem wieku. W wierszu *Fin de siècle* Brodski wyraził przecucie, że zakończy życie przed zakończeniem stulecia.

Powinien być pamiętany jako ten, który odważył się powiedzieć w obliczu sądu tyrańskiego, że poezja pochodzi od Boga i zapłacił za to cenę uwięzienia, zesłania, wygnania, wiecznej rozłąki z najbliższymi, w ostatecznym rozrachunku cenę życia, ale przede wszystkim jako ten, kto wiedział, że poezja jest rzeczywistym darem, na który nie ma ceny.

Jak rozumiał poezję — można wyczytać z jego rosyjskich wierszy i z angielskojęzycznych esejów, w których mimo różnicy formy wypowiedzi i języka rozpoznaje się jego niepowtarzalną dykcję. Wystarczy porównać choćby poświęcony Wenecji *Znak wodny* z weneckimi wierszami, by dostrzec jak ten sam sposób widzenia i wyrażania świata znalazł sobie dwa różne ujścia.

Josif Brodski to prawdziwy poeta — taki, w którego wierszach istnieje żywa łączność z metafizycznymi a zarazem muzycznymi źródłami poezji. W jego traktowaniu słów, ich rytmu, sposobu intonacji ukryta jest wiara w świętość języka — religijny stosunek do słowa to świadomość jego ponadludzkiego trwania. Poeta to ten, który „zbawia mowę”. Także współczesny poeta jest Orfeuszem, tak jest, choćby to wyglądało zaledwie na powtórzenie gestu. „Takie są nasze metamorfozy, nasze mity”³ — mówi Brodski.

Wyrażona dobitnie w przemówieniu noblowskim teza o pierwotności i prymacie estetyki nad etyką może być właściwie zrozumiana tylko wtedy, gdy jesteśmy pewni, że u Brodskiego absolutna wartość dobra nigdy nie jest podważona.

Wszystkie te prawdy wypowiada w sposób na wskroś współczesny to znaczy z dużą domieszką ironii i autoironii, goryczy, nawet

sarkazmu, branego nieraz za cynizm. Zima — najważniejsza w poezji Brodskiego pora roku to właśnie czas postawy ironicznej, przyjętej z perspektywy wiecznego trwania.

Nie sposób wymienić czy nawet pogrupować innych kluczowych obrazów poezji Brodskiego. Odbicia w wodzie i lustrach, biel śniegu i biel marmuru, blask gwiazdy i płomień świecy, czas i materializujące go zegary, przestrzeń i jej geometria — symbole te wpisuje Brodski w struktury mitów naszej kultury nawiązując do tradycji antycznej, starotestamentowej czy ewangelicznej. Wtedy mówi się, że jest klasycystą. Ale formuła ta nie wystarcza, gdy w jego wierszach i poematach istota dawnego mitu objawia się w niedoskonałej, pozbawionej wzniosłości chwili współczesnej i doczesnej.

W twórczości Brodskiego wpisane jest oczekiwanie na czytelnika (najlepiej by był to czytelnik i słuchacz zarazem), który będzie współtowarzyszyl poecie w jego rozmyślaniach i w jego śpiewie. Dialogowy i dramatyczny charakter poezji Brodskiego (a mieści się w tym pojęciu także wielogłosowa wielość znaczeń) stawia odbiorcy wysokie wymagania.

Wielkie wymagania stawia Brodski także tłumaczeniu, które ma być poszukiwaniem „ekwiwalentu nie namiastki”. Tłumacz musi przeniknąć do języka poety i opanować go jak swój własny, ale jak obawiał się Brodski: „Kłopot polega na tym, że ktoś kto zdoła opanować ten styl — jeżeli taki ktoś w ogóle istnieje — będzie niewątpliwie wołał pisać własne wiersze zamiast łamać sobie głowę nad tłumaczeniem (które w dodatku nie jest tak bardzo popłatne)”⁴. W przypadku polskich poetów i tłumaczy te obawy byłyby nieuzasadnione. Zwłaszcza wieloletniej działalności przekładowej Stanisława Barańczaka zawdzięczamy podstawy języka „polskiego Brodskiego”. Musi też zwrócić uwagę wyjątkowe i wierne poświęcenie się poezji Brodskiego młodziej od Barańczaka o pokolenie Katarzyny Krzyżewskiej.

Znaczenie Brodskiego dla poezji polskiej to temat godny pełnego i bogatego opracowania, na które składać się powinny badania nad tłumaczeniami jego wierszy w Polsce i nad jego własnymi przekładami z poezji polskiej, nad polskimi motywami w jego wierszach (a jest ich немало). Musiałby objąć dzieje przyjaźni literackich Brodskiego jak choćby z Czesławem Miłoszem czy ze środowiskiem „Zeszytów Literackich”. Istnieje też Brodski (obok Mandelsztama) jako bohater wierszy z lat osiemdziesiątych i szkiców krytycznych (przegląd stanowisk badaczy przyniosła sesja w Katowicach z okazji przyznania mu doktoratu honoris causa Uniwersytetu Śląskiego, wreszcie Brodski jako patron tej części najmłodszej poezji, która poszukuje w nim różnorodnych inspiracji, zwłaszcza melodii poetyckiej frazy.

Literatura polska ma bardzo wiele powodów, by pożegnać Josifa Brodskiego „ze smutkiem i czułością”.

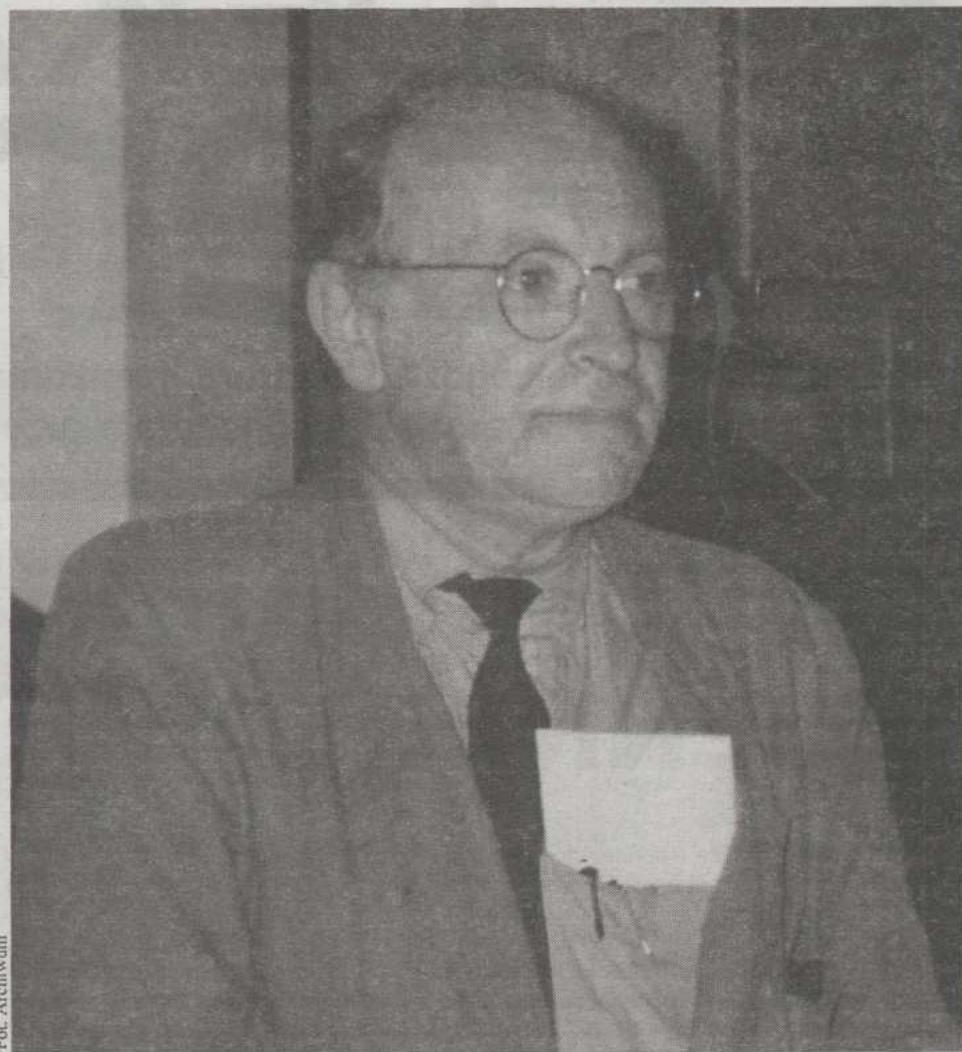
Anna Czabanowska-Wróbel

¹ J. Brodski, *Pamięci T.S. Eliota*, przeł. W. Woroszyński, w: J. Brodski, *82 wiersze i poematy*, oprac. St. Barańczak, Paryż 1988, s. 36.

² J. Brodski, *Dziecko cywilizacji*, przeł. K. Tarnowska i A. Kanarek, w: J. Brodski, *Śpiew wahał*, Paryż 1989, s. 74.

³ Ibidem, s. 87.

⁴ Ibidem, s. 85.



Fot. Archiwum

Josif Brodski

PRYZSTAŃ FEGERDAL

Drzewa nocą szeleszczą nad brzegami cieśniny.
To chyba deszcz. Wątpliwe, czy mogłyby rośliny —
iwa, tym bardziej sosna — rozpoznać rzeczywiście
po ciemku, w błysku igły i w drobnym werblu liści,
tę samą wodę, kiedy przepływa wertykalnie.
Pojmie to oswojona ze szlochaniem sypialnia,
lub nagie maszty szwedzkich jachtów, których beztroska
widoczna, gdy śpią błogo w samych tylko podwiązkach
snem pionu. A sen, chociaż do poziomu się skłania
nie przestanie mieć mokrych prześcieradeł przystani.

1993

TOMASOWI TRANSTRÖMEROWI

Oto znowu stanąłem pod bezbarwnym niebem
zawalonym puszystym, postrzępionym chlebem
duszy. Pada. Mysz polna na widok człowieka
popiskując pozdrawia mnie. Przeszło pół wieku.

Barwinek i głaz skryty pod mchem mają stałe,
niezmienne miejsce. Mułem też pachnie kawałek
z Homera odłamany, wyblakły i stary,
szuka miejsca ze względu na swoje rozmiary.

Wpierw dostrzegły go drzewa i niektóre krzaki.
Ich bezruch sprawia to, że migołliwe ptaki
są dla nich podejrzane. Patrzą okiem srogim
na wieloreczne, jeśli nie są jednonokie.

W tutejszym beznamietnym, pozaziemskim świecie
różnica między rybą, która idzie w sieci
a zmokniętą statuą alkonauty ma
sens dla akceptujących dzielenie na dwa.

A ja wolę dwukropek, niż wynik dzielenia
głosu przez bezczas, a piekła rodem oblodzenia.
Lgnę do rodzimych, rdzawych granitowych złomów,
szarą kropką żrenicy wracając do domu.

1993

Tłumaczyła Katarzyna Krzyżewska

My i oni

Rozmowa z Jackiem

Woźniakowskim



Zacznijmy od rzeczy dla nas oczywistej, ale dla wielu młodych czytelników być może nie w pełni jasnej, od pytania więc, jakim wydawnictwem był „Znak”, co go różniło od innych wydawnictw?

„Znak” był wydawnictwem prywatnym (co było wtedy niezwykłym zupełnie zjawiskiem) i całkowicie samowystarczalnym finansowo. Zaczęło się w roku 1945 od powstania „Tygodnika Powszechnego”, który finansowo był organem Kurii i pozostał nim aż do zamknięcia go w roku 1953, a miesięcznik „Znak” działał w ścisłym sojuszu z „Tygodnikiem”, ale od razu powstał w innym lokalu i w nieco odmiennym składzie redakcyjnym. Nie bardzo pamiętam, skąd oni mieli fundusze, zdaje mi się, że dostali coś nawet z Ministerstwa Kultury, bo Jerzy Radkowski, który był człowiekiem szalonym i który „Znak” założył, pojechał do Żółkiewskiego i powiedział, że przecież musi być w Polsce jeden miesięcznik katolicki, i jakieś pieniądze na to dostał. W 53 roku nas zlikwidowano. Zarówno „Tygodnik Powszechny” jak i „Znak” powróciły na tzw. arenę publiczną z końcem roku 56-tego. Wówczas naszym wydawcą formalnie stało się chyba „Towarzystwo Biblijne”, ale to nie jest takie ważne, bo my po prostu staraliśmy się utrzymać sami. „Tygodnik Powszechny”, który nieźle wówczas zarabiał, podtrzymywał finansowo „Znak”, bo ten jako miesięcznik był pismem drożym i powinien był kosztować trzy razy tyle, co kosztował. Płaciliśmy też horrendalne podatki, bo uważano nas za prywatną inicjatywę, czyli ten sektor gospodarczy, który trzeba dobić, i naliczano nam je w taki sposób, jakbyśmy handlowali kielbasą. A ta prywatna inicjatywa płaciła minimalnie około 60% podatku dochodowego i myśmy tak musieli płacić. Byliśmy więc czymś osobliwym i osobnym, bo nie uważano nas też za instytucję ściśle kościelną, te bowiem korzystały z jakiejś marnej, ale jednak ochrony ekonomicznej, a myśmy i tego nie mieli. Nasza osobowość prawna też była niejasna: nie była to ani fundacja, ani stowarzyszenie, ani spółdzielnia. To był zespół ludzi, który wydawał pismo i płacił podatki, jakby prowadził sklepik. Potem, gdy w roku 1959 założyliśmy wydawnictwo, które okazało się całkiem dochodowe, to ono utrzymywało miesięcznik, a nawet niekiedy wspomagało „Tygodnik”, gdy ten przeżywał jakieś ciężkie chwile, na przykład gdy władze karnie obniżały nakład. Wówczas też przywdzialiśmy taką szatę prawną, jaką narzuciły nam władze (sądząc niewątpliwie, że będzie to koszula Dejaniry): staliśmy się spółką z o.o., z tym że wspólnicy byli — z naszej inicjatywy — statutowo pozbawieni uczestnictwa w zysku!

Skoró padło słowo „władza”, przejdźmy do interesującego nas tematu. Być prywatnym wydawnictwem nie oznaczało być wydawnictwem niezależnym...

Oczywiście, bo cenzura traktowała nas surowo, rzecz prosta ostrzej niż wydawnictwa państwowe.

Dlaczego?

To dosyć jasne. Wydawnictwa państwowe miały jako szefów ludzi mianowanych przez państwową administrację, to znaczy wypróbowanych, pewnych, którzy w dodatku odpowiadali przed jakimiś organami partyjnymi czy państwowymi — co wówczas mniej więcej na jedno wychodziło — za to, co robią. A myśmy mieli od początku fundatora w postaci arcybiskupa Sapiehy i Jerzego Turowicza jako redaktora naczelnego „Tygodnika”; także w miesięczniku „Znak”, gdzie obok Radkowskiego pojawili się zrazu Małewska i Stomma, dobieraliśmy redaktorów w oparciu o powszechną zgodę zespołów redakcyjnych. A wydawnictwo „Znak” potem przejęło ten sam system. Jednym słowem byliśmy samorządni, co było w PRL-u rzeczą niesłychaną i właściwie niespotykaną. W związku z tym, że nie wywodziliśmy się z żadnych kręgów, które były przyuczone do posłuszeństwa, ani nie należeliśmy do żadnej oficjalnie akceptowanej formacji (chyba żeby za taką uznać Kościół katolicki!), byliśmy dla władzy czymś z natury podejrzany. Bo przecież były wydawnictwa, którymi cenzura niemal się nie interesowała; z góry było wiadomo, że redaktor naczelny sam cenzuruje książki, razem ze swoim zespołem. O nas natomiast wiadomo, że będziemy robić wszystko, by rygory cenzury przełamywać, by rozpychać się w obrębie tych rygorów, a nawet w miarę możliwości wyprowadzać cenzurę w pole...

Wszystko wszakże, jak się domyślam, w ramach zdrowego rozsądku. Bo nie będąc etatowo związani z administracją państwową i zachowując stosunkowo szeroką wolność myślenia musieliście się jednak tym rygorom cenzury podporządkować?

To znaczy: nie chcieliśmy cenzury prowokować ponad stan. Ale zawsze istniało pewne napięcie, polegające na tym, że wciąż próbowaliśmy badać, jak daleko sięgają te granice, które może uda nam się jeszcze trochę rozszerzyć, względnie przekroczyć, a cenzura ze szczególną czujnością dopatrywała się we wszystkim, co piszemy, takich właśnie zamierzeń, nawet

wtedy, gdy wcaleśmy ich nie żywili. We wszystkim widzieli aluzję do Polski Ludowej, co chwilami bywało zabawne. Na przykład wydaliśmy kiedyś powieść fińskiego pisarza Göra Steinius. Występował tam bodajże kierowca autobusu o przekonaniach lewicowych, który dyskutował z innymi bohaterami na temat swoich poglądów. W pewnym momencie ów kierowca zirytował się i „czerwony jego kark napęczał”. Ten czerwony kark został skreślony przez cenzurę, która uznała, że to aluzja polityczna. Takich przypadków było sporo...

Trzeba też zdawać sobie sprawę, że cenzura to nie było jedno jedyne sito. Tych cenzur było wiele, choć nosiły one różne miana. Trzeba było dostać zatwierdzenie planu wydawniczego z Ministerstwa Kultury i Sztuki. To było pierwsze sito. U nas z reguły z planu wydawniczego skreślano trzy czwarte pozycji. De facto zajmowało się tym nie Ministerstwo, tylko Urząd do Spraw Wyznań. Potem trzeba było dostać przydział papieru na zatwierdzone tytuły, co też było formą cenzury. Objętość każdej książki i wysokość jej nakładu musiała być szczegółowo opisana na jakiś rok przed jej ukazaniem się. Wreszcie była cenzura właściwa, czyli Urząd Kontroli Prasy i Widowisk. Ten ucisk cenzury nie zawsze był jednakowo silny. Gdy już nieco zelżał, a sita się trochę przerzedziły, postanowiliśmy raz jeszcze spróbować wydać Normana Daviesa. Za pierwszym razem cenzura trzymała go bez końca, wreszcie oddano mi go z wieloma setkami skreśleń. Oczywiście, uznaliśmy wspólnie z autorem, że w tej sytuacji nie da się książki wydać. Jedno skreślenie szczególnie utkwiło mi w pamięci: skonfiskowane zostało wszystko, co Polacy pisali w XVI wieku o Iwanie Groźnym (były to cytaty lub streszczenia). Było to groteskowe, że od tego zacząłem odzyskiwanie „pierwotnej materii” *God’s Playground*. Ale oczywiście pierwsze wydanie Daviesa to było wydanie ze skreśleniami (zaznaczonymi wielokropkiem!). Potem wydrukowaliśmy specjalną broszurkę, którą załączaliśmy do tego wydania, uzupełniając okaleczony tekst. A w dalszych wydaniach już skreśleń nie było. Ale już nastały te dobre czasy, kiedy można się było coraz skuteczniej targować i odzyskiwać nawet w końcu cały tekst.

A czy wydawnictwo miało poczucie zagrożenia? Bo gdy się rozmawia o cenzurze, często się słyszy: czyniliśmy ustępstwa, by coś ocalić. Bo lepiej było wydać książki okaleczone niż ich nie wydawać. Lepiej było zachowywać się w miarę uległe i nie dać się zwolnić z pracy, jeśli było się liberalnym umysłem, w przeciwnym bowiem razie miejsce to zająłby ktoś inny, o wiele gorszy, czyniący więcej szkód. Od takich rozterek i takiego myślenia ludzie z kręgu „Znaku” byli szczęśliwie wolni, ale jakiś bilans zysków i strat trzeba było wciąż robić?

Po roku 56 czuliśmy się właściwie dosyć pewnie, bo byliśmy dość rozbudowaną instytucją: miesięcznik, tygodnik, wydawnictwo książkowe — i dość znaną. Mieliśmy więc prawo sądzić, że jeśli nie będzie jakieś wielkiej awantury politycznej, przypominającej tę z 53 roku, to którzy z naszych pionów się utrzyma i będziemy mogli, choćby wegetując, jakoś złe czasy przeżyć. Tak że po 56 nie pamiętam takiego uczucia bezpośredniego z zagrożenia naszego istnienia. Oczywiście — nie mówię o stanie wojennym ani o zagrożeniu finansowym. Poza tym, cóż, myśmy byli przyzwyczajeni do tego, że można istnieć albo nie istnieć. Gdy nam zamknęli pisma w 53 roku, w jakiejś mierze przewidywaliśmy to i byliśmy na to przygotowani. Bo nie miało w tamtych latach sensu podejmowanie jakiegokolwiek działania, jeśli nie podejmowało się jej z przekonaniem, że w razie czego będzie się musiało zapłacić za to więzieniem. Tylko to dawało dostateczny — że tak powiem — luz w poruszaniu się. Nie staraliśmy się, rzecz jasna, prowokować losu, ale wiedzieliśmy, że są ustępstwa, na które już nie można pójść. I tak niektórzy dzisiaj sądzą, że poszliśmy w tych ustępstwach za daleko, pisząc na przykład, że księża nie powinni się angażować w działania polityczne, antypaństwowe, czy coś w tym sensie. Teoretycznie było to zapewne prawdziwe i dlatego tak napisaliśmy, ale praktycznie w tamtych czasach i na tle pokazowych i sfalszowanych procesów mogło to oznaczać nadmierne konformizm, położenie uszu po sobie i uczestnictwo w kłamstwie. I mogło się zdarzyć, żeśmy tę miarę nie zawsze zachowali. Bo jeśli człowiek się zbyt długo targuje i walczy o każde słowo w jakimś tekście, to później mu się wydaje, że to, co wywalczył, jest takim sukcesem, że jest to tak odległe od wersji proponowanej przez władzę i od tego, co piszą inne gazety, że prosty sens zaczyna umykać oku. A zwykły czytelnik czyta i nie zna tej drogi, nie wie, jak dużo się wygrało; i mógł odczuwać niesmak. Ale tak naprawdę to zadziwia mnie po dziś dzień, jak dobrze czytelnicy rozumieli naszą sytuację. Byli i tacy, którzy pisali do nas: dlaczego nie mówicie jasno o tym czy tamtym — jakby sobie nie zdawali sprawy z

istnienia cenzury. Większość jednak, mam wrażenie, w pół słowa nas rozumiała.

A jak wyglądała strategia współistnienia z cenzurą? Bo przy całej odmienności sytuacji wewnętrznej wydawnictwa, jego modus vivendi z cenzurą trzeba było jakoś ustalić?

Gdy byłem sekretarzem redakcji „Tygodnika”, to miałem po prostu co tydzień konferencję w cenzurze i to nie jedną, tylko często kilka. Posyłało się do cenzury złamane kolumny i ja potem po paru dniach szedłem je odbierać. Przychodziłem do pokoju cenzora, on dawał mi kolumny, gdzie było masę rzeczy zakreślonych na czerwono, siadałem z drugiej strony biurka, zapoznawałem się z tym i od razu zaczynały się targi. Mówiłem: to możemy od biedy zaakceptować, tego nie, więc cały ten artykuł trzeba będzie usunąć i pan będzie znów musiał czytać materiał zastępczy, dlaczego ten fragment został skreślony itd. To były dość skomplikowane rozgrywki...

Za pomocą jakich argumentów można je było prowadzić?

Najrozmaitszych. Oczywiście, trzeba było dosyć uważać na to, co się mówi, bo pewne argumenty polityczne mogły służyć jako materiał do donosu na pismo, co mogłoby mieć przykre skutki. Opowiem ci tu historijkę z morałem, przedstawiającą pewien przypadek wyjątkowy, który ujawnia względność ocen i postaw, w sensie pozytywnym. Było tak: kiedyś, wyszedłem z nerw i w rozmowie z krakowskim cenzorem, który się nazywał pan Gutkowski, nie wytrzymałem i nagle wszystko mu wygarnąłem, co myślę o działalności cenzury, o tym systemie, dla którego cenzura jest filarem itd. Po jakimś czasie zdjęła mnie bezpieka z ulicy w Lublinie, to już było po zamknięciu „Tygodnika”, i zrobili mi taki 36-godzinny magiel, szczęśliwie tylko werbalny, żeby mnie namówić do współpracy. I jako dokument szczególnie mnie obciążający wymienili raport towarzysza Gutkowskiego. Pomyślałem: ładna historia! Jeżeli Gutkowski spisał wszystko, co mu powiedziałem, to leżę. Zamkną mnie tutaj w piwnicy i nie wiadomo, czy i kiedy z niej wyjdę. Ale gdy mi pokazano ten raport Gutkowskiego, odetchnąłem z ulgą, bo on najgorszych rzeczy, jakie mu powiedziałem, w tym raporcie nie umieścił. Więc w gruncie rzeczy jak na funkcjonariusza wiadomych instytucji zachował się przyzwoicie: złożył raport selektywny.

A wracając do argumentów, o które pytałaś. Istniały święte konwencje. Konwencją z ich strony było założenie, że skoro władze pozwalają się pismom ukazywać, widać mają w tym jakiś interes, choć cenzor sam mógł tego interesu nie dostrzegać. My zaś musieliśmy udawać, że traktujemy serio niektóre jego argumenty polityczne. Zostawialiśmy je poza dyskusją, bo ich otwarte kwestionowanie musiałoby zostać uznane za wrogość i doprowadziłoby po prostu do likwidacji naszych działań. Więc był w tych dyskusjach jakiś moment nierzetelności. To odczuwałem jako szczególnie nieprzyjemne: że nie można było kawy na ławę wywalić i powiedzieć, co się myśli o całej sytuacji lub choćby tylko odsłonić istnienie owych konwencji, lecz że trzeba się było poruszać w obrębie tego pozoru, jaki stwarzało owo przemilczanie. Bo milcząc robiło się wrażenie, że się coś akceptuje. Powiem inaczej: kiedy oceniamy perspektywę czy szanse pewnych sytuacji i działań, najbardziej naszym zdaniem prawdopodobne, musimy w punkcie wyjścia przyjąć jakieś prowizoryczne hipotezy *r o b o c z e*, wiedząc, że z biegiem czasu owe hipotezy ulegną weryfikacji i korekturze. Otóż świat pojąć, w obrębie którego można było rozmawiać z komunistami, opierał się na fundamencie hipotez prawdopodobnie fałszywych, wybranych nie na podstawie ich prawdopodobieństwa, ich przyszłej sprawdzalności i „poprawialności”, tylko na podstawie wąskiego pola, jakie zostawia działaniom przymus administracyjno-policyjny. Przepraszam za pedanterię i abstrakcyjność tego wywodu, ale zmierzam do tego, że jednym z najmniejbezpiecznych zakładań komunizmu jest zrównanie tych pierwszych hipotez — właściwych, powiedzmy, myśleniu demokratycznemu — z tymi drugimi, totalitarnymi hipotezami, które na dodatek przybierają postać niezmiennych pewników.

Nie umiem dziś w pełni zrekonstruować naszej argumentacji, ale pamiętam, że jednym z ważniejszych, stałych argumentów było to, że my musimy pisać innym językiem niż pisze prasa komunistyczna. Ta sprawa języka wracała nieustannie. Mówiliśmy: panowie tego nie rozumiecie, ale to jest nasz język urobiony na piśmiennictwie i obyczajach chrześcijańskim. Jest on zarazem językiem potocznej rozmowy, a nie językiem oficjalnym, jakim wy się posługujecie. To nam dawało taką niszę, pozornie tylko językową i utrudniało atak tamtej strony. Druga nisza to było ich przekonanie, że mamy maniakalnie twardy światopogląd i komunistów z nas nie robią. My

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Gary Snyder

SŁUŻY

Ludzka kość
ramieniowa to najlepsza
kość na
kościene dłuto.
Kaczan kukurydzy
służy jako korek.

(Opinie kapitana Cooka i starszej kobiety
z indiańskiego plemienia Zuni.)

WIDZIEĆ WOŁU

Brunatny wół
Z zadartym nochem
Z podniesionym wysoko wielkim łbem
w zwarciu ze słupem telefonicznym
tuż przy świątyni Daitoku —
Śliniąc się toczy wzrokiem
za bawiącymi się dziećmi,

Świeże łajno między
zadnimi nogami.

Kioto

PO TAJFUNIE

Deszcz chłostał parasol
Rzeka gotowała drzewa.
Postałem w kałuży na moście
I poszedłem do ogrodu Yase.
Trzy małpy na skale
Budowały dom dla małpiątka,
Jastrząb szarpał mokrą, starą rybę —
A niedźwiedź spał: brunatny pysk
Głęboko w wilgotnej, cementowej grocie.

SIEĆ

Mężczyzna w czółnie
Łowi ryby tańcząc —

„hej ty, lepiej zarzuć sieć!”

Kobiety w wieczornym kręgu
zarzucają, wokół ogniska

Mężczyzna w czółnie
Tańczy z siecią.

NAŚLADOWANIE T'AO CH'IEŃ

„Chyżo mijają lata, nieodwołalnie:
I uroczysty bezruch Wiosennego ranka”.
Założę buty i stare levisy
I pojadę stopem przez Tamalpais.
Nad wybrzeżem wisi mgła,
Unosi się przez godzinę i rozwiewa.
Od morza nadciąga wiatr
I czesze wzgórze wiosennej trawy.

marin-an

ROZSTANIE Z CLAUDEM DALENBERGIEM

A czemu się nie upić
nie przesiedzieć nocy twarzą do księżycy
„nie otworzyć serc”
jak to czyniono dawniej?

zeszłej nocy była pełnia, ale
pochmurno.

butelka sake
szybko się skończyła.
wpadłeś na chwilę koło pierwszej
twój statek wypływa z Kobe o szóstej.

osiem lat: San Francisco,
plaże, góry,
Japonia.

Cicha rozmowa, wolne, spokojne tempo.
z plecakiem do Indii,
Europy, powrót

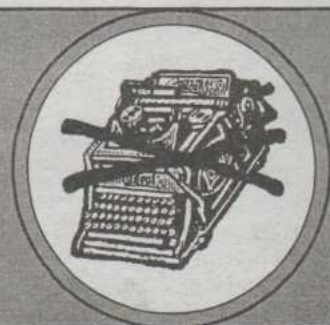
spokój świata,
deszcz

Tłumaczył Andrzej Szuba



Rys. Aleksander Pieniek

GARY SNYDER, ur. w 1930 r., poeta amerykański, wybitny przedstawiciel poezji natury. Był aktywnym uczestnikiem ruchu San Francisco Renaissance. Wydał m.in. zbiory: *Myths and Texts* (1960), *Riprap and Cold Mountain Poems* (1965), *The Back Country* (1967), *Regarding Wave* (1969), *Turtle Island* (1974), *Axe Handles* (1983), *Left Out in the Rain: New Poems 1947-1985* (1986). Laureat Nagrody Pulitzera w 1975 roku.



CIĄG DALSZY ZE STR. 3

natomiast — tego się po nas spodziewali — nie powinniśmy byli przyjmować postawy „wrogów klasowych” ani „sojuszników imperializmu” czy jak się to tam nazywało. Klasyczny szantaż ze strony cenzury brzmiał: agentura amerykańska. Gdy próbowałem przez szereg lat dostać zgodę na wydanie wierszy Miłosza, cenzor odpowiadał (dokładnie pamiętam to zdanie): że też pan się zawsze musi sprzymierzać z wrogami Polski Ludowej! Co było nieprzyjemnym zarzutem typu już politycznego. Jedyne, co mogłem odpowiedzieć, to że Miłosz nie interesuje mnie jako polityk, ale jako poeta i że jest wielkim poetą. Musiało się tak skreślać argumentację na inny tor, żeby się nie dać zapędzić w idiotyczny kozi róg.

Często przedmiotem sporu było pytanie, jak czytelnicy tekst zinterpretują. Mówiono nam: czytelnik musi to zrozumieć jako — tu padały odpowiednie zarzuty np. jako wystąpienie antypaństwowe, czy coś w tym guście. Na to myśmy odpowiadali: nic podobnego, czytelnik jest inteligentny, on wie, że mówimy o literaturze, nie o polityce, a pisząc o panu Jowialskim nie mamy na myśli Bieruta. Bo aluzji dopatrywano się absolutnie wszędzie.

Jest też rzeczą charakterystyczną, że cenzura niekiedy sama przyznawała się do błędu nadmiernej liberalności. Zdarzyło się, że powiedziano mi w urzędach, które z cenzurą były powiązane, na przykład Urząd do Spraw Wyznań albo Departament Wydawnictw w Ministerstwie Kultury, jak bardzo żałują, że coś puścili. Pamiętam dwa takie wypadki. Jeden to była książka Władysława Bartoszewskiego *1859 dni Warszawy*. Prezes Urzędu do Spraw Wyznań gorzko ubolewał, że puścił tę książkę, bo to jest nieprawdziwa relacja o sytuacji Warszawy, ponieważ rola komunistów czynnych podczas okupacji w Warszawie nie została dość mocno podkreślona. Drugą taką książką, o wiele wcześniej wydaną, byli *Moi rodzice*. To był owoc ankiety „Tygodnika Powszechnego”, w której prosiłiśmy czytelników, by przedstawili swój stosunek do rodziców. Najmłodsza osoba spośród odpowiadających na ankietę miała chyba lat szesnaście, najstarsza przeszło osiemdziesiąt. Książka była pasjonująca i świetnie się rozeszła. Pani z Departamentu Wydawnictw powiedziała mi wtedy: fatalnie zrobiliśmy, że puściliśmy tę książkę.

Co było przyczyną jej ubolewania?

Uznała widać, że książka przedstawia fałszywy obraz społeczeństwa polskiego, bo niewiele widać tam ludzi o przekonaniach lewicowych, za to wielu wierzących. Poza tym gdzie tu myślenie kolektywistyczne, skoro rodzina odgrywa taką rolę? Byłyby to więc zarzuty śmieszne, ale pozwalają zrekonstruować tamten mechanizm myślenia. Operowało się doktryną czy teorią społeczeństwa, która była zupełną fikcją. A jeśli książka, posługująca się realiami, podważała tę fikcję, uznawano ją za złą i szkodliwą.

Czy pamiętasz jakieś szczególnie absurdalne posunięcia cenzury?

Takie zatrzymanie, długie i bezsensowne, spotkało inną książkę Bartoszewskiego *Ten jest z ojczyzny mojej*. Walczyliśmy o nią chyba ze cztery lata. I nie mogłem zrozumieć, co w tej książce, mówiącej przecież o tym, w jaki sposób różni ludzie ocalali życie Żydom, i to mówiącej ustami ocalonych, wydaje się niebezpieczne dla Polski Ludowej. W końcu po jakiejś kolejnej rozmowie zorientowałem się, że szło o to, by utrzymać, zwłaszcza na Zachodzie, przekonanie, że społeczeństwo polskie jest antysemityczne z wyjątkiem komunistów. I że tylko władze komunistyczne ten antysemityzm potrafią przykrócić. A książka Bartoszewskiego stereotyp taki w istocie burzyła, pokazując, że i zakonnice ratowały Żydów i jacyś zwyczajni ludzie próbowali ich ocalić. Skreślenie więc tej książki z naszego planu wydawniczego było zagranie wyjątkowo perfidnym. Ale w końcu dotarłem do jakiegoś wiceministra kultury, bodaj Rusinka (nie tego pisarza), który jednak zrozumiał, że szkodliwość utrzymywania obrazu Polski jako zbiorowiska antysemitów jest tak duża, również dla rządu, że lepiej tę książkę puścić. I po czterech bodaj latach przetargów została wreszcie puszczona.

A gdy mowa o literaturze pięknej? Z czym były największe kłopoty?

Klasycznym przykładem jest tutaj Miłosz. On czekał zdaje się osiem lat. I był w tym pewien zabawny moment, bo przyjechał tu pan ze Sztokholmu, który starał się wybić polską opinię publiczną. W rozmowie ze mną zapytał, co byśmy powiedzieli, my, czyli środowisko „Tygodnika Powszechnego”, gdyby Miłosz dostał Nagrodę Nobla. Bo to przecież emigrant, więc może źle, może inny poeta stosowniejszy? I tu padły dwa inne nazwiska. Ja go jednak uspokoiłem, że Miłosz to najcięższy kaliber poetycki i wybór, gdyby padł na niego, byłby najzupełniej słuszny. Po tej rozmowie znowu

zadzwoń do Warszawy z pytaniem, czy by przypadkiem nie zwolniono książki Miłosza. I rzecz jasna, spotkałem się z odmową i to nawet dość niegrzeczną. Wtedy spytałem, co będzie, jeśli Miłosz dostanie Nobla? Na co urzędnik wybuchnął śmiechem. Na tym mniej więcej zakończyła się rozmowa, a w dwa tygodnie potem Miłosz Nobla otrzymał. Tenże urzędnik do mnie zatelefonował i powiedział dosłownie tak: pan chyba jest prorokiem! Wy zdaje się macie u siebie coś Miłosza? Owszem, mamy. Osiem lat czekamy. Oświadczył, że możemy już przygotowywać tekst do druku, a on bierze na siebie wszelkie ułatwienia.

W ten sposób Miłosz przestał być agentem?

Właśnie. Ta agenturalność nagle się ulotniła. Przecież oni sami doskonale wiedzieli, że ich argumenty i uzasadnienia są fikcją. A taktyka zygzakowatej propagandy ważniejsza była dla nich niż etykiety, które sami przyklejali. Cenzura zaś bardziej niż jakakolwiek inna instytucja rozumiała zmienność taktyki, bo obserwowała ją na co dzień w zmienności instrukcji.

Czy po tych rozmowach w cenzurze miało się bardzo przykrego kaca? Czy to przechodziło w rutynę i przykreść się zmniejszała?

No cóż, przyjemne to nie było. Ale gdybyśmy rozmów tych nie odbywali, „Tygodnik” nie byłby wychodził. Tak że wliczało się to w koszt operacji. No i oczywiście to się rutynizowało. Nabieraliśmy wprawę w rozmowach, nauczyliśmy się zastępować jedno słowo drugim, ale też i zręczniejsze targować się o słowa. Zwłaszcza przy wydawaniu książek dawało to dobre wyniki. Bo w przypadku pisma decyzja musiała być natychmiastowa, a z książkami można było zwlekać. I mówić cenzorowi: niech się pan do jutra zastanowi. Także liczyć na „zmęczenie materiału”. Oczywiście, to szarpało nerwy i pochłaniało olbrzymią ilość energii, którą niewątpliwie można było lepiej spożytkować. Były też takie sytuacje, gdy myślimy zaczynali cenzora przekonywać, że linia, którą reprezentuje, jest po prostu głupia. Na przykład zatrzymywanie podstawowych informacji ekologicznych. Bo to była zwyczajna zbrodnia ten zakaz mówienia o szkodliwości zanieczyszczenia środowiska, o chorobach dzieci. I zdarzało się, że po pewnym czasie cenzor zaczynał w jakiejś mierze podzielać nasze zdanie i być może ujawniał to nieopatrznie na jakichś tam zebraniach cenzorskich czy w innych gremiach. Być może jeden czy drugi cenzor stracił nawet posadę z naszego powodu. Przenosili go w każdym razie z Krakowa.

Teoretycznie cenzor był osobnikiem nieprzekonywalnym. A z tego, co mówiłeś, wynika, że można go było niekiedy wciągnąć w dialog?

Oni jednak pewien luz decyzyjny mieli. Jeśli się więc ich przekonało, że nie ryzykują głową, a równocześnie, że zasługują dla kultury polskiej — bo takie argumenty też wysuwaliśmy — to czasami ulegali naszym niecnym namowom i to nie raz z pewną satysfakcją. Pamiętam bardzo śmieszny incydent. To były już lata schyłkowe PRL-u, ale cenzura była jeszcze dość wirulentna. Chodziło o wydanie książki Czapskiego, którą nazwaliśmy potem *Patrząc*. Wyjechałem wtedy na jakiś czas za granicę; wróciwszy dowiedziałem się, że cenzura skonfiskowała w całości książkę Czapskiego, a moi koledzy, przekonani, że już nic nie da się zrobić, wrzucili cały ołów do kadzi. Zatelefonowałem natychmiast do naczelnego cenzora w Warszawie. Powiedziałem, że to skandal, że to znakomita postać w polskiej kulturze, że książki Czapskiego ukazują się za granicą, a tutaj nie mogą (to był argument, którym posługiwaliśmy się coraz częściej). On nie powiedział mi nic wprost. Ale z rozmowy z nim zorientowałem się, że oni przede wszystkim nie chcą za nic w świecie, by książka nosiła taki sam tytuł, jak w paryskiej „Kulturze”, to znaczy *Oko*. I że nie chcą, by układ artykułów był taki sam. Innymi słowy, najważniejszą dla nich kwestią jest, by książka nie przypominała tamtej, wydanej w „Kulturze”. Więc od razu w trakcie tej rozmowy zaproponowa-

łem, że zmienimy tytuł (właśnie na *Patrząc*) i że poprzestawiamy kolejność rozdziałów (co zresztą mówiąc nawiasem wyszło książce na korzyść, bo został zachowany porządek chronologiczny). I cenzor natychmiast się zgodził. Bo rozdziały na pewno niecenzuralne — rosyjskie — usunęliśmy już chyba wcześniej. Ale wypłynęła kolejna trudność. Prawa autorskie bowiem miała „Kultura”, czyli Instytut Literacki. Na umieszczenie tej informacji cenzor nie chciał się zgodzić. Ja ze swej strony tłumaczyłem, że nie mogę się stawiać poza obowiązującym w cywilizowanym świecie prawem autorskim. W końcu cenzor zaproponował, by zamiast Instytut Literacki (bo o słowie „Kultura” w ogóle nie mogło być mowy) napisać „Institut Littéraire” — po francusku. „Wie pan, tak dla kamuflażu” — powiedział. Dokładnie tego słowa użył. Ogromnie mnie to rozśmieszyło (cenzor zdziwił się w telefonie: z czego się pan tak śmieje?) i zapytałem go, kto przed kim się tu kamufluje. Odpowiedzi jednak nie dostałem. Ale takie groteskowe momenty zdarzały się już pod koniec ancien regime'u. Przedtem było to mniej zabawne.

A jak scharakteryzowałbyś populację cenzorów, bo był to zapewne gatunek wewnętrznie zróżnicowany?

O tak. Na przykład Bida, szef Urzędu Wyznań, to był taki stary, zmęczony działacz partyjny, a zapewne i ubowski, który koniec końców nie chciał nam chyba robić żadnego świństwa, ale też nie chciał sobie samemu napytać kłopotów. Faktem jest, że gdyśmy się dużo później spotkali przypadkowo w jakimś urzędzie, przywitaliśmy się niemal serdecznie. Być może to, że Bida raz na jakiś czas stykał się z ludźmi innego autoramentu, którzy myśleli i mówili inaczej niż jego partyjni koledzy, działało na niego odświeżająco.

Oczywiście, to byli bardzo różnorodni ludzie. Stała wymiana, stała krążyła osób istniała między Urzędem d/s Wyznań, cenzurą, a także w jakimś stopniu UB. W każdym razie pracownicy tych dwóch pierwszych instytucji mieli bardzo zbliżony typ mentalności. Cały czas miał też miejsce nabór młodych ludzi, ambitnych, pozbawionych skrupułów albo charakteru, rwących się do jakiejś kariery czy dodatkowego zarobku, którzy, nie wiem, czy przechodzili tam praktykę, czy pracowali na godzinach zleconych. Wyrastali oni niekiedy na dziennikarzy bądź drugorzędnych pisarzy, ale ja ich pamiętam jako takich właśnie początkujących cenzorów, którzy wykonywali zlecenia zazwyczaj ściśle i dokładnie. Czy można było pracować w klimacie tego rekordowego i oczywistego zakłamania ze względu na swoiście ideowych (w sensie „ideowy komunista”)? Nie wiem. Trudno mi to sobie wyobrazić. Co najwyżej miałem wrażenie, że niektórzy cenzorzy, a zwłaszcza cenzorki, „czyniły sobie przyjaciół z mamony niesprawiedliwości”. Może na wszelki wypadek? Może też dla ulżenia sumieniu (jednak!), kiedy nam półgębkiem wyjaśniały, jak lawirować, żeby ilość skreśleń zmniejszać? To niekoniecznie musiał być bluff... Nawiasem mówiąc, mnie zawsze imponowała pamięć tych ludzi, zupełnie nieprawdopodobna. Oni codziennie dostawali plik instrukcji (jeden z nich pokazał mi kiedyś taką księgę), co można, czego nie można, na co uważać. Nie tylko zapamiętać, ale zapoznać się z tym było nie sposób. To tajemnicza sprawa, jak oni to robili. Może sięgali do tego, jak prawnik do kodeksu — w sprawach wątpliwych?

Mieli zapewne wstępnie wyrobioną czujność...

Zdarzały się też momenty szczerości ze strony urzędników różnych szczebli cenzury. Pamiętam, raz w Warszawie, chyba jeszcze na szczeblu Ministerstwa Kultury, gdy chodziło o wyjednanie zezwolenia na druk jakiejś książki, usiłowałem wytłumaczyć pewnemu dyrektorowi departamentu, że zakaz jest nonsensem, że książka potrzebna jest społeczeństwu. A on na to, oparłszy się łokciami na stole, powiedział: panie, czy pan wie, w jakim kraju pan żyje? Co oznaczało: nie rób pan z siebie głupka, system jest, jaki jest, i obaj musimy się do niego tak czy inaczej dostosować.

Żeby nas nie posądzono o obłudę, muszę zadać Ci jeszcze i takie pytanie: czy w jakiś dotkliwy sposób odczuwaliście cenzurę kościelną?

Właściwie nie. Choć zdarzały się różne sytuacje. Musieliśmy na przykład mieć imprimatur naszych władz kościelnych na książkach tłumaczonych, na których w oryginale takie imprimatur widniało. Więc przekazywaliśmy książkę tutejszym cenzorom kościelnym, na ogół ludziom zacnym i uczonym, którzy na dodatek bardzo nam pomagali jako adiustorzy tłumaczeń, i oni nam niekiedy to imprimatur wstrzymywali. Wtenczas z reguły wyciągał nas z tej biedy biskup Wojtyła. Pamiętam taką rozmowę z którymś z „cenzorów”. Rzecz dotyczyła chyba Rahnera. Ksiądz biskup Wojtyła powiedział wtedy: może jest tak, jak ksiądz profesor uważa, może argumentacja Rahnera jest nietrafna albo niejasna, ale czy jest tam coś przeciwko wierze i obyczajom? Ksiądz profesor ociągając się przyznawał, że nie, nic takiego tam nie ma. Ale wywód jest mętny i może ludzi wprowadzić w błąd. Na co ksiądz biskup Wojtyła: a czy by nie było dobrze, żeby ludzie na własny rachunek i na własny rozum przekonali się, czy to mętne czy jasne, i czy potrafią się w tym rozeznaczyć? Ja bym prosił księdza profesora, by tak do tego podszedł. I kilkakrotnie — raz chodziło o Schillebeeckxa, raz o Rahnera (te dwie rozmowy utkwiły mi szczególnie w głowie) — biskup Wojtyła nas uratował.

Czasem zresztą sposoby, za których pomocą uzyskiwaliśmy imprimatur, bywały trochę niekonwencjonalne. Był przede wszystkim zresztą „cenzor” kościelny ksiądz profesor Florkowski. Cenzorem był nadmiernie skrupulatny, ale dobrym człowiekiem. Kiedyś, czekając bez końca, aż ksiądz Florkowski zdecyduje się na imprimatur, pojechałem na Księżówkę do Zakopanego, gdzie spędzał zimowe ferie. Właśnie wychodził na narty, gdy stanąłem w drzwiach, zamknąłem je na klucz i powiedziałem: nie wypuszczę księdza profesora, dopóki nie dostanę imprimatur. A tu słońce świeci, śnieg się iskrzy... Więc narzekając srodze podpisał mi to imprimatur, taką mniej więcej dodając formułę: „imprimatur nie oznacza, że podpisujący je zgadza się z tekstem książki”. Tę formułę potem dość często stosowaliśmy.

W „Tygodniku” przez lata naszym asystentem kościelnym i zarazem serdecznym przyjacielem był ksiądz Andrzej Bardecki, który bronił nas jak lew i potrafił napisać list do prymasa — bardzo kurtuazyjny, ale też bardzo stanowczy i szczery — w rozmaitych trudnych czasach sprawach. Twardo się upierał i najczęściej też stawiał na swoim. Bronił nas zarówno przed próbami ingerencji jak przed krytyką, która nie była uzasadniona. Podobnie zresztą postępował ksiądz biskup Wojtyła. Ilekroć dostał list od jakiegoś dygnitarza kościelnego, skarżącego się na „Tygodnik”, odpisywał: proszę o sprecyzowanie zarzutów. I zdaje się rzadko — albo nigdy — nie bywały one precyzowane. No, ale to wszystko łakocie w porównaniu z tym, co nas spotykało ze strony cenzury państwowej. Tu byliśmy po jednej stronie, tam miało się do czynienia z przeciwnikiem, co gorsza głęboko nielojalnym i żadną miarą nie zasługującym na szacunek.

Na koniec jeszcze pytanie: czy próbowaliście archiwizować te zmagania z cenzurą, zachowywać teksty integralne?

Owszem, próbowaliśmy te archiwalia zbierać, ale tego było po pierwsze za dużo, po drugie nie dało się znaleźć dobrego miejsca dla ich przechowywania. Przechowywaliśmy je w jakichś wynajmowanych w tym celu piwnicach, tam to zamakało, rozlało się, butwiało. I w końcu z porządnymi archiwami zrezygnowaliśmy.

Czyli pozostaje ludzka pamięć... Dlatego też jestem tutaj i zabieram Ci czas.

Moja pamięć jest, niestety, bardzo niedoskonała. Mam nadzieję, że moi koledzy zapamiętali dużo więcej.

I na nich przyjdzie kolej. Na razie Tobie dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała Teresa Walas

Janek Woźniakowski i Seamus Heaney



Fot. Jerzy Szot

JACEK WOŹNIAKOWSKI, z wykształcenia polonista i historyk sztuki, profesor KUL. Publicysta i eseista, autor kilku książek (m.in. *Co się dzieje ze sztuką? Czy artyście wolno się żenić? Góry niewzruszone, Czy kultura jest do zbawienia konieczna?*), członek papieskiej Rady Kultury. Od 1948 do 1953 r. był sekretarzem redakcji „Tygodnika Powszechnego”, po r. 1956 wszedł ponownie do zespołu redakcyjnego pisma. W 1957-58 był redaktorem naczelnym miesięcznika „Znak” (później członkiem zespołu redakcyjnego). W latach 1959 — 1990 dyrektorem Społecznego Instytutu Wydawniczego „Znak”.

Piotr Sommer **Co interesowało mnie u Seamusa**

Interesowało mnie, zwłaszcza z początkiem lat siedemdziesiątych (pierwszy raz na jego wiersze natknąłem się w tomiku z serii *Corgi Modern Poets*, w 1971 roku), czemu Heaney zawdzięcza swoją, już wtedy całkiem pokaźną, reputację. Wydawało mi się, że najlepszy jest w jego pokoleniu Derek Mahon. Heaney był na moje ucho „drugi” albo „trzeci”, a jego sztandarowe i najchętniej wtedy przedrukowywane wiersze z dwóch pierwszych książek — *Death of a Naturalist* (1966) i *Door into the Dark* (1969) — takie jak „Digging”, „Follower”, a nawet „Bogland”, kiedy je już jako tako rozumiałem (to jest: przetłumaczyłem), budziły we mnie wątpliwości. Ich powodem był pewien sentymentalizm i nadmierna, jak sądziłem, deklaratywność. W kontekście polskim wpisywały się one na dobitkę w nurt naszej „literatury wiejskiej”, co wtedy było niemal synonimem literatury fałszywie zaangażowanej i zbyt mocno wspieranej przez macherów od polityki kulturalnej, by chciało się taki koncept większości obdarzyć zaufaniem. Z kolei „nacechowana klasą średnią” angielszczyzna odczuwała z końcem lat sześćdziesiątych brak dobrych tekstów pokazujących kawałek „prawdziwego życia”, dających się czytać z pożytkiem i przyjemnością, również w szkole. A tu nagle — w jednym pokoleniu — takie zatrzęsienie poetów „plebejskich”: Dunn ze swoją „Terry Street”, Harrison ze „Szkołą elokwencji”, i Heaney ze swoim okręgiem Derry.

Wydrukowałem z tamtych przekładów tylko kilka — między innymi „Strzecharza” [„Thatcher”], „Śmierć naturalisty”, „Następcę”, „Wyjętego spod prawa” [The Outlaw], „Opowiadanie żony” [The Wife's Tale] — ale większość, z przekładowego punktu widzenia, i tak trochę przedwcześnie. Substancję moich wątpliwości ilustruje już pierwszy dystych wiersza „Digging” —

Pomiędzy kciukiem a wskazującym palcem
tkwi przysadziste pióro, jak spluwa w garści.

— od którego zaczynał się debiutancki tomik Heaney. Przy niejakej empatii dla pisarza, mieszkającego wtedy jeszcze w Irlandii Północnej (sam bytowałem przecież w PRL-u), jego deklaracja i porównanie (zgłoszone wszak na kilka lat przed wprowadzeniem armii brytyjskiej do Ulsteru) budziły we mnie mieszane uczucia. Ale chyba i dziś, wbrew dokonującej się w tamtych dwóch liniach „militaryzacji” świata (w ogóle znamiennej dla wczesnego języka poetyckiego Heaney), czytam tę „spluwę w garści” przede wszystkim jako świadectwo pozaliterackiej determinacji, to jest bezradności, która je autorowi podsuwa, czy wręcz dyktuje.

Interesowało mnie, w czym się zawiera literacka świetność wczesnego Heaney. Mimo sceptycyzmu wobec renowy, która nie całkiem sprawdzała mi się w lekturze (i mimo niezadowolenia na widok niektórych własnych przekładów), świetność tę, zwłaszcza od jego trzeciej książki, odczuwałem dość wyraźnie. Może to właśnie z okazji dłu-baniny przy Heaney — acz pewnie dopiero przy *Wintering Out* (1972) — uświadomiłem sobie, że poeta „obcy” staje się naprawdę atrakcyjny, kiedy „da sobie coś przełożyć” dobrze, kiedy człowiekowi czymś w przekładzie dogodzi. Wyłączając, rzecz jasna, tych, za którymi przepada się od pierwszego wejrzenia (w tekst oryginału). I w przypadku których socjotechnika sukcesu właściwie człowieka nie obchodzi. Tymczasem przypatrywałem się wcześniejszym wierszom Heaney, domyślając się chyba, że muszę czytać je uważnie, bo przeoczę wszystko, co swoich znaczeń nie dopowiada, a może być najbardziej znaczące. Czulem szorstką zmysłowość zgłosek, ale często nie słyszałem melodii. Trudność sprawiał mi zarówno koloryt lokalny jego wiejskich wierszy, jak i irlandzkość (sensów i intonacji) jego angielszczyzny. Kiedy wreszcie przetłumaczyłem ją jakoś, potem poprawiłem, potem przetłumaczyłem ponownie, a potem niezadowolony znów poprawiłem, świetna wydała mi się w końcu tytułowa historia o żabach z *Death of a Naturalist*, inicjacyjna nieomal, jednym gestem narracyjnym spinająca całą przestrzeń wczesnych lat szkolnych — od czasu niewinności po czas doświadczenia — którą bohater wiersza przeżywa. Niepocieszony, że metrum chybotnęło mi się z wersu na wers i że nie potrafię go utrzymać, rad byłem wszystkiemu, co mogło wesprzeć przekład od innej mańki. Jedno zdanie o żabach, pod koniec wiersza, z-aliterowało mi się całkiem dziarsko („ich tępe pyski pierdziały”), a z rytmiczno-semantycznej pointy ostatniego zdania —

Wielcy królowie

Śluzu zebrali się, żeby się zemścić, i wiedziałem
Że jeśli zanurzę rękę, skrzek nie puści jej.

— raz byłem dumny, to znów biegałem ją zmieniać. (Mniej chybotliwie potraktowałem metrum w „Opowiadaniu żony”, acz po dziś dzień korci mnie, jak dotąd plato-



Fot. Jerzy Szot

Seamus Heaney

nicznie, żeby ten tytuł trochę przekrzywić i podsmaczyć, zmieniając go na „Babskie gadanie”).

Interesowało mnie, co to na dobrą sprawę znaczy „naturalista”, i czemu właściwie nie miałbym zrobić z niego kiedyś „przyrodnika” albo i „przyrodonawcy”. Słowo nie siedzi w języku, kieruje sensy gdzie indziej, a ja je daję. Ale kiedy miałem okazję wprowadzić zmianę, zrezygnowałem.

Interesowało mnie, dlaczego Heaneyowi nie przeszkadza, że Anglicy pakują go do różnych książek z „poezją angielską” albo „brytyjską”. Gdyby mu przeszkadzało — myślałem — to by się nie godził. W jednej z nich pierwszy raz zobaczyłem go na zdjęciu: była to antologia Jeremy’ego Robsona *The Young British Poets* (1971). Obcięty na krótko, z grzywką, i z zaskakująco skośnymi oczami, wyglądał trochę jak chłopiec z Laponii, który przyjechał na studia do Helsinek. W końcu sam wpakowałem go do *Antologii nowej poezji brytyjskiej* (1983). Tymczasem dostałem z Anglii wiadomość, że Heaney opublikował właśnie „List otwarty”, będący zwersyfikowaną ripostą na włączenie jego wierszy do *The Penguin of Contemporary British Poetry* (1982). (Na zreprodukowanym w polskiej antologii zdjęciu — przyszło od niego albo od wydawców, nie pamiętam — wystąpił już z długimi włosami. Ale tak się wtedy nosiło.)

Interesowało mnie, jak to się dzieje, że w wierszu „Otcłan” [„Limbo”] — pomimo jego wszystkich katolickich wpływów i motywów (koncept tytułowy, „dłonie Chrystusa”, „znak jej krzyża” etc.) — pojawia się tak wiarygodny wzorzec „wmyślenia się w cierpienie”, iż jego nominalna katolickość (inaczej niż to się zwykle dzieje u księdza Twardowskiego) zostaje jakoś — od niechcenia, niezauważalnie — przekroczona i, tym samym, nie grzeszy natarczością ani jednowymiarowością; nie trąca jakimś anachronicznie zawodowym współczuciem katechety. Czy udaje się to katolickie nazewnictwo przekroczyć i przeskoczyć dlatego, że cierpienie nie jest tu kolektywno-zbiorowe, a jednostkowe? nie paraboliczne, a konkretne? dlatego, że podmiot współodczuwa je z taką intensywnością? „Otcłan” — we współodczuwaniu, w swej „wykopaliskowej” precyzji wyobraźni, w sposobie prowadzenia opisu, zwłaszcza we fragmencie „As she stood in the shallows / Ducking him tenderly // Till the frozen knobs of her wrists / Were dead as gravel” — zapowiadała już wiersze „bagienne”. Pewnie dlatego Heaney dał ją do swego trzeciego tomu, *Wintering Out*, gdzie służy jej towarzystwo pogrążonego w innej otchłani „Człowieka z Tollund” [„The Tollund Man”] i gdzie „Otcłan” służy jemu. Pierwszej strofie wiersza —

Rybacki w Ballyshannon
Złowili zeszłej nocy niemowlę

Heaney, kiedy zaczynałem go tłumaczyć?

Razem z łososiami.
Nieślubne nasienie [...]

— polszczyzna też stara się dogodzić, czym tam potrafi, choć na szczęście może tego przesadnie nie widać. Nawet gdyby „Człowiek z Tollund” na tom *Wintering Out* nie zdążył, „Otchłań”, już samą swoją wydłużoną „apozytywnie” składnią, też zapowiadałaby wiersze o „ludziach z bagien”. (Co tu gadać, przyjemnie byłoby się kiedyś upewnić, że mój domysł co do chronologii — najpierw „Otchłań”, potem „Człowiek z Tollund” — jest trafny).

Interesowało mnie, dlaczego właściwie tłumaczę „Bye-Child”, jeśli wiem, że wiersz jest „zbyt uczuciowy”.

Interesowało mnie, a raczej cieszyło, może bardziej niż jakiegokolwiek inne znalezisko we wczesnych książkach Heaney’a, że w jego drugim zbiorze natrafiłem na wiersz imieniem „Night Drive”. Intensywna zmysłowość nie była w nim podstawioną zamiast czego innego figurantką, nie reprezentowała nic poza sobą samą, poza (zaskakująco wielopłaszczyznową jak na ten zwodniczo skromny format wiersza) erotyką; a jednocześnie mówiła nieco o jego późniejszej erotyce „pejzażowo-topograficznej”. I zapowiadała zmysłowe przestrzenie Irlandii. Bo w tym wierszu znajdowaliśmy się akurat na Kontynencie:

Myślałem o tobie nieustannie
O tysiąc mil na południe, tam gdzie Włochy
Położyły udo przy Francji, w tej przyciemnionej strefie.
Twoja zwyczajność była tam czymś nowym.

Dwudziestokilkuletni mieszkaniak smętnawego PRL-u z ulgą przyjmował do wiadomości, że i skłopotany swym irlandzkim nieszczęściem „katolik z Ulsteru” gotów jest napisać wiersz tak erotycznie czuły, ale najzupełniej nie czułościowy. Nasi chłopcy przed czułością raczej się wzbrani (co innego wałkowała wtedy poezja). Ze szczęśliwymi a nielicznymi wyjątkami, na przykład Miłosza, któremu rzecz przychodziła naturalniej (może z tej racji, że rezydując poza obszarem najważniejszych parafii, do katolicyzmu tylko tęsknił?). No i ten detal — od pierwszego zdania „Nocnej jazdy” tak nieostentacyjnie ożeniony z abstraktem:

Podczas nocnej jazdy przez Francję
Nowe były zapachy zwykłości —

Napędzony pomysłem, że wiersz powinien wypaść po polsku przyzwoicie, dopiero ponieważ spozostregłem, że mój przekład nie zachowuje się najładniej wobec współbrzmień obecnych w oryginale. Jednak przejąłbym się bardziej, gdybym skasował był wszystko i nie dał nic w zamian, a tak — strasznie pewnie zadowolony — mamlałem w ustach swoje „zapachy zwykłości”, „zapachy zwykłości” (i parę innych sformułowań), które dziś też sprawiają mi przyjemność.

Interesowało mnie wszystko, co Heaney mówi mi o Irlandii i o wierszu współczesnym.

Interesowały — i, ku własnemu na początku zaskoczeniu, ogromnie zajmowały mnie i obchodziły — poszczególne wiersze bagienne. Nie ma ich właściwie wiele. Nawet jeśli włączyć do tej grupy wczesny wiersz „Bogland” i kilka innych z motywem bagna (zarówno te sprzed publikacji „Człowieka z Tollund” jak i te, które ukazały się po ogłoszeniu drukiem tomu *North* [1975]). W *North*, bagno i ludzie wydobyci z bagien Jutlandii pełnią (nie tylko jako składnik konstrukcji tytułowego „mitu Północy”) rolę ważniejszą niż w poprzednich książkach i reprezentowani są najobficiej. Wkrótce potem, londyńska Rainbow Press opublikowała niskonakładowy zbiorek, *Bog Poems* (1975), którego wprawdzie nigdy nie widziałem, ale w którym Heaney najwyraźniej zebrał te wiersze w tematyczną całość i tym sposobem ustalił skład swojej bagiennej reprezentacji. Mnie obchodziły zwłaszcza te z nich, gdzie bagno jest tłem i przestrzenią, na której ma się pojawić i z której wynurza się konkretny człowiek. Tym bardziej że, odrobiwszy pracę domową, byłem — wciąż jestem — pod wrażeniem zdjęć z książki P.V. Globa, bez których Heaney najważniejszych spośród tych wierszy pewnie by nie napisał (dziś, rzadki przypadek, to dla odmiany irlandzkiemu poecie zawdzięcza duński archeolog stałą obecność swej książki w anglojęzycznym obiegu). Trzy z nich — „Człowieka z Tollund”, „Człowieka z Grauballe” [„The Grauballe Man”] i „Karę” [„Punishment”] — przetłumaczyłem; dwóch innych przekładów („Bog Queen” i „Strange Fruit”) nie udało mi wtedy dociągnąć do końca.

Ta grupa wierszy ma dziś całkiem bogatą literaturę; mniej detalicznie pisano o nich i w Polsce. Pisywano za-

wyczaj, jak to Heaney traktuje bagno jako przechowalnię przeszłości i jak bagno pozwala mu przerzucić kładkę, od „zakonserwowanej” w nim epoki żelaza — w stronę dnia dzisiejszego; pisywano, jak to dokopuje się współczesnej tożsamości irlandzkiej poprzez całe milenia historii, wiążąc zdarzenia odległe w czasie i przestrzeni z północnoirlandzką lokalnością, doświadczenie plemienne z prywatnym, rytualne okrucieństwo zaprzeczające z cywilizowanym bezprawiem Irlandii XX wieku. Trafiłem na teksty pisane głównie z punktu widzenia zbiorowości i historii. Wedle tej wykładni wiersze o ofiarach rytualnych mordów wydobytych z jutlandzkich bagien (albo o najazdach Wikingów, jeszcze tu bardziej egzotycznych, też z tomu *North*) wskazywać miały na potrzebę poszerzenia i pogłębienia historycznej perspektywy; przypominały, że „tradycja” przemocy jest w Europie Północnej długa. Z rzadka rozlegały się głosy pokazujące ahistoryczność i dowolność analogii Heaney’a; albo jego skłonność do rytualizowania (poprzez „głębką” metaforę bagna) sekciarskich zbrodni współczesnych i, tym samym, do nadawania im swego rodzaju historycznej godności i głębi. Ciarán Carson, czujny obserwator życia w Belfaście, którego tekst wpadł mi w ręce później, niż mogłbym sobie tego życzyć, stawiał Heaneyowi między innymi zarzut rozgrzeszania okrucieństwa. Pisano wreszcie, że bagno podsunęło Heaneyowi poręczną analogię popoetycką: wiersz też powinien mieć kilka konserwujących warstw, o wymiarze ogólnym i osobistym; warstw stopniowo odkrywających swoje tajemnice — historii, geografii, krajobrazu, ciała, języka. Sam byłem zresztą tą lekturą Heaney’a — czytano od strony rzutowanej wstecz, a niedopowiedzianej, polityki i historii — przejęty całkowicie.

W poezji polskiej był to już czas — połowa lat siedemdziesiątych — przepolityzowany. Etyczne powinności i coraz bardziej przewidywalne jednoznaczności języków literackich z impetem wypierały tony bardziej zniuansowane i wytwarzały coraz bardziej przewidywalny zespół oczekiwań wobec poezji. Język literatury jednorodniał, sztywniał w ustach, epigoniał. Jeśli pominąć bezinteresowny podziw, jaki miałem dla ich kunsztu, Północni Irlandczycy z natury rzeczy, to jest z racji swej „podwójnej przynależności”, obchodzili mnie daleko bardziej niż Anglicy. A że na ogół udawało im się ulegać presjom doraźnych powinności w stopniu o wiele mniejszym niż drogiej sercu „krajówce” (tej w kraju, i tej poza ukochanym krajem), ciekawi byli dla mnie dodatkowo, jako innojęzyczne potwierdzenie owocniejszego, bardziej wielopoziomowego stosunku do wiersza i mniej wielkopańskiego stosunku do czytelnika. Stosunku, który polityki z wiersza bynajmniej nie wykluczał, ale nie pozwalał jej zapanować nad nim i nie pozwalał redukować czytelnika do statusu ucznia. Z tego punktu widzenia — mądrości, z których myślałem ich oskubać — wszyscy trzej moi północnoirlandzcy ulubieńcy z pokolenia urodzonych na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych — Heaney, Mahon i Michael Longley — byli dla mnie tak samo ważni. (A moja dłuhanina, wstyd powiedzieć, nie była może aż tak miłośnie bezinteresowna, jak myślałem?)

U Heaney’a, w wierszach o „ludziach z bagien” nadzwyczajne wydawało mi się, że ta wielowarstwowość ujawnia się już w samym języku, w etymologii. A jednocześnie, niezależnie od wszystkich mniej lub bardziej niedopowiedzianych a pilnych spraw, które się w nich zadomowiły, i niezależnie od prehistorii, w której się nurzały i od której usiłowały się odbić we współczesność, widziałem je i obchodziły mnie one chyba najbardziej jako wiersze — miłosne? erotyczne? Miłosne czułością, z jaką Heaney dobiera do nich ton i język. Miłosne muzyką zdania? W każdym razie, nagle obchodzili mnie i oni sami, konkretni „ludzie z bagien”, z którymi zdołałem się oswoić dzięki zdjęciom Globa i z których próbowałem zrozumieć przynajmniej tyle, ile chciały mi zawierzyć muzyczne jednosylabówki Heaney’a. Konkretni, bo pewnie ciężko by mi wtedy było przyjąć do wiadomości (nawet gdybym znał już niezbędne lektury), że oni Heaneyowi wyłącznie „służą”, jako generyczni przedstawiciele rytuału i zbiorowości. I że język Heaney’a nie służy im: „I can feel the tug / of the halter at the nape / of her neck, the wind / on her naked front. // It blows her nipples / to amber beads, / it shakes the frail rigging / of her ribs”. A potem, płacząc się w znaczeniach, sam usiłowałem dobrać i jakoś donieść do polszczyzny tę — lekko zobiektywizowaną? „przytłumioną” trochę opisem? — zmysłowość. I coś z linii melodycznej, i zwięzłości, jego kompulsywnie czterowersowych zwrotek:

Czuję tamto szarpnięcie
postronka na jej
szyi, wiatr
na jej nagich piersiach

ściągający sutki
w krople bursztynu,

kołyszący kruchym
rusztowaniem żeber.

Ale czy rzecz mogła się udać, jeśli przekład (biorąc nominalnie) rozciąga Heaneyowi składnię?

Interesowało mnie, czy Heaney dostanie Nobla. I czy będzie mnie wtedy dalej interesował.

Interesowało mnie w latach osiemdziesiątych, dlaczego odpadłem od Heaney’a i innych Irlandczyków. Więcej starań domagały się własne wiersze? Bardziej obchodzili mnie wtedy Amerykanie? Czy też nie oswoiłem się z myślą, że ten „chłopiec ze wsi”, z boku, stał się teraz pełną gębą uczestnikiem światowego anglo-establishmentu? Czy może powód był taki, że to raczej „etyka”, nie „estetyka”, coraz silniej wybijała się u niego na pierwszy plan? I że coraz częściej wybijała ją krytycy, pragnący mu się przysłużyć? W czasie, kiedy to przeciwstawienie wydawało mi się nieco anachroniczne? I oto dziś, jeśli zaufać przekładowi, on sam też deklaruje, że widzi swoje pisanie jako „wysiłek udźwignięcia przypadłej mu w udziale części brzemienia świata” („Tygodnik Powszechny” z 17 XII 95 r.).

Nie wiem, czy wciąż jeszcze jestem przy moim tytułowym „kiedy zaczynałem go tłumaczyć”, ale potem, po wierszach bagiennych, znów miałem dużo radości na widok tomu *Field Work* (1979), który nie tylko w wierszu „Elegia” [„Elegy”] — bezwstydnie i bezradnie, choć przecież z całkowitą świadomością rzeczy — przyznawał się do miłości wobec języka i linii melodycznej innego poety, Roberta Lowella. Więc powiem tylko, że to wyznanie też bardzo mnie obeszło i wzruszyło. (Kilka nie dokończonych przekładów z tej książki wciąż czeka na mnie w zapiskach.) Czy choćby ostatni, dedykowany Mahonowi tom wierszy Heaney’a, jeszcze poprzedzający Nobla, *Seeing Things* (1991), gdzie nadzwyczajny, poza etyką i estetyką, poza deklaratywnością, wydaje mi się nie tylko cykl *Squarings* [Miarkowanie? Przymiarki? Namierzanie?], w którym Heaney tak przekonująco i przy pomocy tak skromnych środków ujawnia swoje metafizyczne aspiracje. Zresztą nie po raz pierwszy. Nie obwieszcza o nich wszem i wobec w każdym słowie, nie przepieszcza tekstu różnymi nadorganizującymi „metafizycznostkami” (nie każe za metafizykę uchodzić robociźnie), i — jest niezmiennie, prawie niezmiennie, demotyczny. Świetne są także niektóre drobiazgi liryczne, raz bardziej wychylone w przyszłość, raz w chronologię dzieciństwa, do którego — jak to sam mówi w swej mowie sztokholmskiej — Heaney chyba rzeczywiście „dorósł”. (Przed nim podobny postulat — „dojrzeć do dzieciństwa” — wysuwał Bruno Schulz, też w końcu chłopiec z boku.)

Tę precyzję widzenia w dorosłości, która przenika i przebija się również w przeszłość, zapowiada już w *Seeing Things* tytuł, ale rzecz się na zapowiedzi szczęśliwie nie wyczerpuje. Dorosłość — tajemnicza historia — przenika i dorasta do dzieciństwa niekiedy precyzyjniej niż w wierszach wcześniejszych, bliższych dzieciństwu w czasie. Nie tylko w książce ostatniej. Wiersz (z tomu *Station Island* [1984]), który to chyba nie najgorzej komunikuje i którym myślałem te wyznania zakończyć, obejdzcie się bez komentarza:

Kolejowe dzieci

Kiedyśmy się wspinali na zbocze nasypu
Na wysokości oczu mieliśmy białe kubki
Stupów telegraficznych i skwierczące druty.

Ich cudownie niedbała kreska wlokła się
Milami na wschód i zachód od nas, i ugiwała
pod ciężarem jaskółek.

Byliśmy mali i myśleliśmy, że nie wiemy nic
Co wiedzieć warto. I że słowa wędrują po drutach
W lśniących torebkach kropli,

A każda z nich jest szczelnie wypełniona światłem
Niebios, iskrzeniem drutów, i nami
Pomniejszonymi tak bez granic

Że moglibyśmy się precyzyjnie przez igielne ucho.

[XII 95 / I 96]

PIOTR SOMMER opublikował ostatnio zbiór szkiców literackich, *Smak detalu i inne ogólności* (Kresy, 1995), oraz — złożoną ze szkiców i przekładów z poetów amerykańskich — antologię, *Artykuły pochodzenia zagranicznego* (Marabut, 1996).

CAMERA OBSCURA

Raz po raz można przeczytać w prasie (ostatnio w felietonie T.J.Ż. *Sto lat powieści* w dodatku tygodniowym „Plus-minus” „Rzeczpospolitej” z 25-26 XI), że Sienkiewicz otrzymał nagrodę Nobla za *Quo vadis*. Istotnie była to najpopularniejsza za granicą powieść, ale w dyplomie nagrody napisano najwyraźniej, że Sienkiewicz otrzymuje ją „ze względu na swe wybitne osiągnięcia jako pisarz epicki” („because of his outstanding merits as epic writer”). W prezentacji laureata dokonanej przez sekretarza Akademii Szwedzkiej, liczącej ok. 10 stron druku — *Quo vadis* poświęcono zaledwie jedną stronę... /hm/

„A jeżeli się sprzeciwia, Niechaj cierpią /I przepadną” — przeklinał kiedyś Mickiewiczowski Konrad nieposłusznych swej woli ludzi. WSpółczesny wieszcz i mickiewiczolog zarazem, Jarosław Marek Rymkiewicz, swych przeciwników politycznych obdarza (w „Tygodniku Solidarność”) soczystym życzeniem: „jebał was pies!”. Niby to więc postępuje śladami Mickiewicza (a właściwie jego bohatera, którego dzisiejsi znawcy traktują jak kaboutyna...) — ale posługuje się stylistyką... Czyją? Jerzego Urbana. Jest to jeszcze jedno zwycięstwo redaktora „Nie”... /hm/

Nawet autorce o tak wielkiej erudycji jak Stefania Kossowska może się zdarzyć błąd! Recenzując w „Kulturze” (nr 9, s. 163) książkę M. E. Cybulskiej przytacza jej motto o „miejscu rozmaitości” w — jak pisze — XVII-wiecznej wersji Aphra Bena — z czego wynika, że autorem miałby być jakiś Apher (?) Behn, rodzaju męskiego oczywiście. Tymczasem — Aphra Behn (1640-1689) była kobietą o burzliwej biografii, a przy tym — pierwszą zawodową literatką w Anglii. /hm/

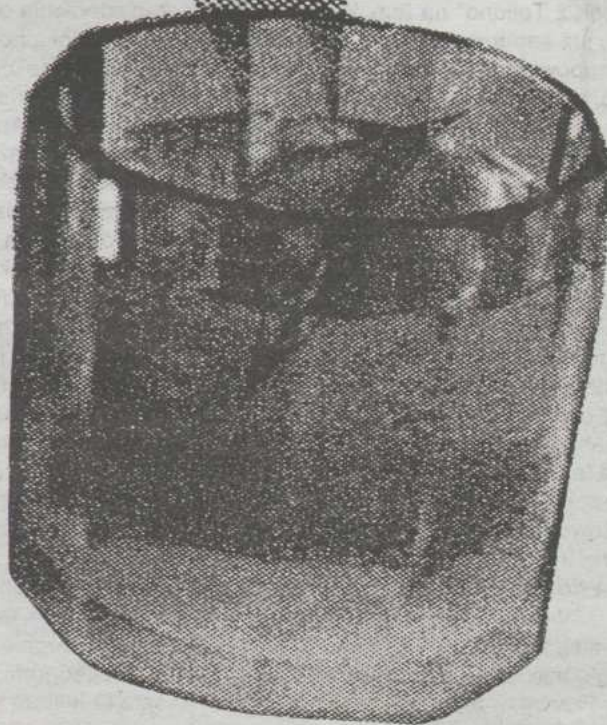
Prof. Wacław Urban recenzując w „Przeglądzie Historycznym” (1994 nr 3) książkę Je-

zuici a kultura polska pisze w związku z pomieszczonym tam artykułem o stylu „tragedii jezuickich”: „Na temacie się nie znam. Przecież nie mogę się znać na wszystkim”. Profesor niepotrzebnie się usprawiedliwia — nikt go chyba o wszechwiedzę nie posądza. /hm/

„Dekada Literacka” (nr 5/95) pisała już o bardzo niefrasobliwym — mówiąc ogólnie — doborze ilustracji w *Nowej Encyklopedii Powszechnej PWN*. W ostatnio wydanym tomie III nic się na lepsze nie zmieniło. Wśród uhonorowanych portretami znaleźli się m.in. ks. mazowiecki Konrad III Rudy, Jan Kobuszewski, Ryszard Karczykowski (wszyscy kolorowi!) oraz ks. Zdzisław Lubomirski. Niegodni tego zaszczytu okazali się natomiast St. J. Lec i Jerzy Liebert, a także humaniści tej miary, co Juliusz Kleiner, Władysław Konopczyński, Stanisław Kot i Stanisław Kutrzeba, co trzeba nazwać SKANDALEM. (Rzecz ciekawa, że lepiej powiodło się geografom — nawet żyjącym — jest tu np. i A. Jahn, i M. Kondracki, i St. Leszczycki). Ale jeszcze większym skandalem brak fotografii przy życiorysie Eugeniusza Kwiatkowskiego (!) — Za to Jana Lechonia znaleźć można w tym dwukrotnie — i przy haśle swoim, i na portrecie Romana Kramsztyka, ilustrującym hasło poświęcone temu malarzowi. — Królów Polski (Jadwiga, Jan Olbracht, Kazimierz Wielki, Kazimierz Jagiellończyk) ukazano w wyobrażeniach Bacciarellego, które oczywiście ani wartości historycznej nie mają, ani nie weszły do narodowego imaginariu. — Przy haśle „Kosak Wojciech” zamiast jakiejś typowej dla niego sceny batalistycznej umieszczono reprodukcję obrazu „Siostra miłosierdzia na linii bojowej pod Warszawą”. Nietypowy również dla Franciszka Kostrzewskiego jest jego obraz „Wieczór u Deotymy”. Zamiast fotografii Lenina pokazano nie wiadomo po co jego pomnik na Kremlu. (m.wier.)

Szklanka

Robert



Rys. Aleksander Piniak

3

Gładzę blat stołu, który nie chce się zamienić w wysnioną z katalogu wyścigówkę. Ach, gdyby tak siedząc tu i teraz wsiąść, przekręcić kluczyk, ruszyć z piskiem opon. Pędzić tam, gdzie nigdy nie dotarłbym przed sobą, Oddalać się od rzeczy poznanych ku rzeczom wyrastającym zza zakrętów. Zwalniać, by przyspieszać. Nie spać, nie jeść, nie pić. Zmywać deszcz z przedniej szyby i ścigać się z prędkością wiatru, co nie potrzebuje roztrzaskiwać się o drzewa ani zrywać ochronnych barier (przepaścią może być nawet krótkie spojrzenie). Słyszeć jak silnik pracuje na najwyższych obrotach i wpadać w drgania. W jednej chwili widzieć co najmniej dwie inne chwile. Ach, szkoda że asfalt jest czarny, pasy na przejściach białe, a zielone światło kończy się i zaczyna czerwonym.

12

Turyści przesuwają się i posuwają wsłuchani lub nie wsłuchani w opowieści przewodników, którzy próbują lub nie próbują wskrzesić dla nich całą tutejszą swiętą. Tak naprawdę to bardziej wolę dotykać kurdybanów, wyczuwać na nich zapach nie istniejących już pleców, które wytoczyły w skórę ciemną plamę. Zaglądać w oślepnące wyloty kominków, ukradkiem dotykać nadgryzionego przez korniki królewskiego łoża, widzieć kolejne embriony dynastii i wyobrażać sobie naszą przewodniczkę czekającą po zamknięciu ekspozycji na ukrytego za renesansową szafą licealistę, próbującego połączyć teorię z teraźniejszością w splatających się ramionach, w podciągniętej spódnicy i szybko opuszczanych do połowy spodniach, w drżącym nasuwaniu pachnącej, różowej gumki, w tych milionach dworzaków i co najmniej jednym królu tłoczonych się w niewielkim zbiorniczku dla tyranów i geniuszy.

17

Spotkanie z zaproszonym na lekcję literatem zaczyna się od podania mu herbatki i przedstawienia go nam jako kogoś, kto spókuje ze swoją muzą w chwilach nasilającego się napięcia, co do której wiadomo, że pojawia się i znika w chwilach szczególnych, by puszczać się z innymi literatami. Chyba dlatego włosy, oczy, uszy naszego literata płoną, a jego serce przypomina wnętrze pieca nienasyconej podróży lokomotywy. Skąd aż tyle pary bucha spod tej uszytej nie na miarę marynarki? Skąd tyle iskier rozpala na jego bladych policzkach widmo bezkresnej drogi? Wiersz za wierszem rozpęda się ku wierszom. Nawet już nie zatrzymuje się na tytułach, tylko jeden po drugim mijają jak nazwy miast. Zatrzymaj się! Stój, bo koniec lekcji zbliża się jak wielki peron, przed którym semafor opuszcza rękę a sygnalizator krzyczy z bliska czerwonym światłem! Miej litość, choćby dla nas, kilku zasłuchanych podróżnych, którzy wsiedli, ale także chcą wysiąść... O! Zazdroszczę rechoczącym z naszych wykupionych biletów. Słyszysz dzwonek... to chyba koniec! Koniec!... Nauczycielka wprawnie chwytając za hamulec bezpieczeństwa i podsuwając książkę z prośbą o autograf. Kocham, kocham życie!

nowynurt

1996

OGÓLNOPOLSKI
DWUTYGODNIK
LITERACKI

poezja
proza
krytyka
plastyka
teatr
film

61-883 Poznań, ul. Rybaki 5
tel./fax (061) 53-57-60

filozofia
rozmowy
przekłady

Do nabycia w kioskach RUCH-u
oraz większych księgarniach
i klubach MPiK na terenie
całego kraju

mleka z winem owocowym

Adamczak

ROBERT ADAMCZAK (1963), poeta, wydał tom wierszy pt. *Wiersze sześciu obrotów* (Cassiopeia, 1994r.) Drukowane przez „Dekadę Literacką” fragmenty pochodzą z jego drugiej książki *Szklanka mleka z winem owocowym*, która w najbliższym czasie ukaże się również nakładem wydawnictwa Cassiopeia. Mieszka i ukrywa się w Krakowie.

32

Burza przemieszcza się z dalszej do bliższej okolicy. Noc sprzyja świetlnym i dźwiękowym efektom. A jednak ktoś rozgniewał się, bo ktoś zaczyna się bać. Ciekawe, jakie strach ma oczy za ścianą, za którą mieszka samotnie, tak rzadko ukazująca się w drzwiach, o wiele starsza ode mnie samotność? Nie zdziwiłbym się nawet, gdyby pod okno tego prawdziwego przybysza z odległości zawitało zjawisko optyczne zwane również kulistym piorunem (takie zjawiska wywołują z nas widma). Choć raz podsłuchałem, że to kiedyś była znana osobowość kontaktująca się z wielkim światem za pomocą talentu i ekspresji. Podobno ja też mam talent, ale do czynienia na złość. Dziwne, bo mimo to wydaje mi się, że czegoś jednak można nauczyć się od siebie, choć wzorów do naśladowania nigdy nam nie zabraknie. A gdyby nawet stało się inaczej, to w końcu i tak będziemy zmuszeni odnaleźć w sobie odrobinę czegoś, co objawi się nam w strugach deszczu zupełnie suche.

34

Ze smutku uszyty mój szkolny mundurek, spodenki gimnastyczne, ciało, którego proporcje wcale a wcale nie są dziwaczne, poza wynoszącym się ponad inne czołem, choć to wcale nie rozum wyniósł je tak wysoko, a tylko wczesnoniemowlęcy brak witaminy A + D. Zawsze brakowało mi czegoś na wzór hartującej się we mnie stali, zwołującej swym jasnym blaskiem ogólne westchnienia tylu mniej lub bardziej pięknych rówieśniczek, obracających mymi spojrzeniami we wszystkie możliwe strony i na wszystkie sposoby. Kiedy miałbym za sobą tyle piękna, to któż coś złego mógłby mi uczynić. Nawet przyjaciół musiałbym szukać, a pochlebstwa i ukłony dworaków byłyby mi na przerwach albo na boisku towarzystwem podobnym ręką w kieszeniach. Ach! Czemuż, czemuż nie urodziłem się z królewskiego łóża? Wtedy uszyty na mój rozmiar smutek byłby na miejscu i każdy przechodząc szeptalby, że książę jest smutny i trzeba go jakoś zabawić. Ale rozmyślałby, coż to za troski kaleczą boskie rysy jego pana. A tak popołudniem błąkam się między drzewami i nie wiem, jak zrzucić z siebie szkolny mundurek, spodenki gimnastyczne, ciało.

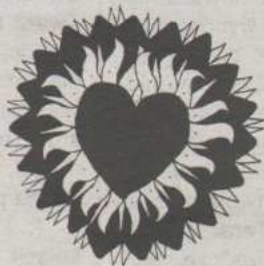


38

Wtedy, kiedy noc znowu przychodzi nieproszona, aby powiedzieć mi, że już pora zacząć wyświetlać sen, posłusznie zamykam oczy. Czy wie, że wcale nie chce mi się spać i bardziej od oglądania jej projekcji według scenariuszy, które kojarzą się z rozrzuconymi po stole trybikami z różnych zegarów, wolę własne scenariusze we własnej reżyserii oraz z moją skromną osobą w roli głównej, a także z bliską lub dalszą mi co dnia obsadą? Dzisiejszej nocy po raz kolejny powtarzam scenę ujętą w kadr okna na poddaszu: lekko ściemniony, elektryczny nastrój, pusta butelka białego wina, wyznania mych ust, jej westchnienie warte tak miękkiej, wilgotnej i śliskiej chwili, że w końcu musi wymknąć się spod kontroli reżysera, mimo sceny z jego udziałem — przy zaskoczonych obsadzie poza planem. Nikt nie ośmieliłby się teraz podnieść w górę ręki, by krzyknąć: „Kamera stop!” A zatem taśma będzie obracać się tak długo, dopóki nie przewinie się na drugą rolkę.

41

Z zamkniętego pokoju dochodzą krzyki urywane wystrzałami, muzyka rusza z warkotem motocykli. Zza oszklonej szyby w drzwiach błyskają kolory napięcia. Akcja rozpętuje się na złe i dobre, bo ktoś na pewno zginął, aby ktoś stał się niezniszczalnym i dołączył do sławnych mścicieli. Zazdroszczę im braku dygotania tydek, milczących spojrzeń na twarzach podobnych opuszczonym przybicom. Nie muszę ich wcale widzieć, by czuć, że przybywają dokładnie w ostatniej chwili. Nigdy w to nie wątpiłem, nawet wtedy, gdy nie mogąc zasnąć patrzyłem na pełnię księżyca za firanką tłumacząc to sobie blaskiem latarki w ręce jednego z nich, skierowanym w najciemniejsze kąty. Marzyłem, zbyt długo marzyłem, aby teraz, kiedy zgasł już ekran i słychać nakręcanie budzika, nie podejść po ciemku do okna, nie wpatrywać się w dżunglę chmur, przez którą przebija się do mnie dobrze znajomy błysk.



Rys. Dariusz Vasina

Fot. Jan M. Szczurek



Adolf Rudnicki

DZIENNIK 1974 I–IV

DOKOŃCZENIE ZE STR. 1

gładko: Kisielewski namiętnie kocha Irzykowskiego, nie przypominam sobie, czy kiedyś pisał o Boyu.

Alpakowa marynarka Irzykowskiego.

Jego — z czasem rosnąca nienawiść do Skamandrytów i „Wiadomości Literackich”. Echa jeszcze podczas okupacji: o Tuwimie powiedział mi na spacerze na Raszyńskiej: po wojnie on wróci i znów zasiądzie na tronie, będzie nam błyszczał, będzie nas olśniewał, pouczał... Nie mógł wybaczyć „Wiadomościom”, że go wyrzuciły, że odebrały mu trybunę, o której z pewnością marzył, całe życie miał słabość do Żydów, do intelektualistów. Prawda, mógł drukować w „Robotniku”, w „Pionie”, w „Prosto z mostu” (w pismach, które na pół wykluczały się nawzajem), ale już nie mógł drukować w Wiad. (omnościach).

Współpraca w wymienionych trzech pismach jako dowód przeciw pryncypiom a za poezją.

Jego bardzo ciepły stosunek do Stefana Gołębka, którego recenzje z książek czy z teatru drukował w „Robotniku” (odczytać je dzisiaj).

Irzykowski jako pierwszy z tematów na Wyspie Nocy (szkoda, że nie napisanym tak — językiem nocy: nie mam dosyć sił, ażeby rozbić noc, zapalić światło).

Drugi: Francja: Ich stosunek do literatury tłumaczonej jest taki sam jak miasta Paryża do emigrantów: żyj sobie, bądź sobie, nie rozumiem cię ani twego języka, ale twój język nie jest nam potrzebny, ty także nie, ale — żyj sobie. Prawo azylu, wielkie prawo, wolności, tak wolności, w blasku naszej wolności żyj jak możesz, ty i twój śmiertelny wróg, który przybył tu dawno przed tobą: Święte prawo azylu dla wszystkich... Kto pisze o literaturze obcej? Pióra drugo-, trzecio- lub czwartorzędne.

Język dzisiaj mniej popularny w świecie, ale zawsze jeszcze, tradycja wymaga, aby każdy naród miał swoją wizytówkę w Paryżu, jednak prawdziwi pisarze nie zajmują się metekami. Tak jest i to jest sprawa Francuzów — powtarzałem sobie w nocy, lecz co z tego wynika ogólnego? Literatura jest sprawą języka i tłumaczenie nie może nie zabijać książki, ale po co się zajmować literaturą umarłą? Francuzi wszystko co mają do powiedzenia mówią w swojej i wokół swej własnej literatury... Co jakiś czas jakiś cudzoziemiec przecież przedostaje się i wtedy Francuzi włączają go... (Znów nie to, znów niepełny rozum dnia zastępuje kondensacja i magnetyzm spojrzeń nocy).

(...) Ustrój, który wycina nam jaja t a m, emigracja, która wycina nam jaja t u t a j.

Niepotrzebni w sensie całkowitej zbędności, która kończy się nienawiścią do Zachodu, stwierdzeniem, że nie można mu nic dać, że niczego mu nie trzeba poza produkcją, upija się produkcją (...) 1/2. Sen o trzech braciach Brandysach, najlepszy — trzeci, lecz pierwszy jest szanowanym profesorem, którego czytanie widać we wszystkim, co pisze (z głębszych nie przewietrzonych i nie otwieranych szuflad snu).

Na Wyspie Nocy (budziłem się często lecz na krótko) moja sytuacja osobista, ściśnięty, bez powietrza, bez oddechu, z głową wiecznie niepokojoną, zbuntowaną przeciwko sposobowi życia, lecz bez daty na zmianę. Wnioski — że wyjeżdżam, lecz wypiszy herbatę powiedziałem sobie: nie, trzeba zgodzić się z tym, co jest. Rzucić się w literaturę, w którą wierzę, zrezygnować z aktualności, na której temat niewiele ma do powiedzenia, mój materiał nie jest, nie będzie poszukiwany, zaś literaturę mogę robić wszędzie (złudzenie).

Nowy numer „Tygodnika Powszechnego”. Materiał bez żadnego punktu odniesienia. Wszystko martwe.

M.: Zrobiłam dla ciebie coś, czego nikt nie zrobił. Nie pytałem o szczegóły, zdawało mi się, że chodzi o dziecko.

Przyjąć ten ich tutejszy punkt widzenia: dziennik ma być dziennikiem wynoszącym to co ważne, dzisiaj, odrzucić polską mamię, polski bigos, gdzie wszystko wymieszane jest ze wszystkim, gdzie Dziennik czy Tygodnik są sumą, chcą zastąpić *tolstoj* *żurnal*. Nie da się, nie powinny. Całe życie nawiązywałeś się na tygodnik, to twoja niecierpliwość, twój brak charakteru. Teraz, gdy tyle przeszkód przed sobą, masz jeszcze i te.

Piękność M.. Gdybym w małym stopniu mógł spełnić to, czego się ona spodziewa po mnie! Gdybym nie odczuwał tego jak ciężar dodatkowy!

Nena śpiewająca hiszpańskie pieśni twojemu dziecku. Świat, który odnawia się poprzez Żydów. Doprowadza do zbrodni, a potem do pokuty i oczyszczenia, dzieje się to na każdym kroku, lecz poprzez Żydów, lepiej. Jest to rozdział...

(...) *Pył miłosny*... Niewiele, lecz nie trzeba się wstydić. Siła, której dzisiaj nie czuję, skończyła się ona właściwie około roku 1964, wiosną w Oborach. Ostatni tekst, który tchnie jeszcze podobną siłą to szkic o Hemingwayu zamieszczony w *Weissie*. Ale w *Weissie* są także notatki spisane po zawale... Znaleźć ekwiwalent siły. Nie ufać wizji, nie mam jej.

Rozdzierający płacz Daniela, który przewrócił się ze swoim wózkiem i nie mógł się podnieść. Śmiech Neny. Niepokojący

śmiej dorosłych towarzyszący małym niedolom dzieci. Im — w tej przynajmniej formie — już nie grożą i nie oni cierpią teraz.

Późno, bardzo późno, zagubiony w drodze...

Nieprzychylny do współżycia, każde ostre słowo jak nóż w serce.

(...) M. w windzie kwaśna. „Cztery razy powiedziałeś mi, że wyglądam zmęczona”. Z daleka powiedziałeś jej *bonne nuit*. Spałem źle, myśli miałem niedobre. W nocy zjawił się termin „Żyd mojej żony”. Mąż, który wie, czym jest, zna prawdę sytuacji. Potwierdzam sobie na każdym kroku to, co tyle razy mówiłem M., że nie jestem dla niej, teraz ostatecznie, zdaje mi się, to doszło do niej. Jest więc przeciw mnie w małych rzeczach. Kilka dni temu powiedziała mi: „gdybyś teraz wyjechał, cierpiałabym mniej. Ty, myślę, cierpiałbyś tam więcej”. W nocy myślałem: powrót będzie klęską, wyborem samotności, jeszcze większej aniżeli tutaj, w każdym razie innej. I Daniel... Ale decyzja będzie konieczna.

Telefon Izaaka. O wojnie w domu. „Coś ostatecznie pękło”. Wyrwało mi się: Więc po co Barbara wraca? Krzyknął: dziecko, wciąż ma nadzieję, że je wydostanie... Jedzie jutro do Szwajcarii na kilka dni. Chce się zobaczyć, musi mu być nielekkko. Gdy spytał mnie: A u ciebie w domu jak? — spokojnie mu odpowiedziałem. Nie mogę mieć M. nic za złe. Nie daję nic, nie ochraniam, nie ozdabiam. Kim pan jest, panie R.? Nawet nie panem R. Około pierwszego trudno o taksówkę, telefon taksówek w Neuilly uszkodzony, M. dźwigająca dziecko, szukająca taksówki. Jeśli nawet temu nie mogę zapobiec, tutaj pomóc? Żadnych kart w rękę. Świadomość tego zjada mnie każdej chwili. Twarz M. gdy spytałem jej, czy mogę jej pomóc. Jej protestancka porządność, która nie pozwalała jej prosić Neny o pomoc, bo sobota, bo to dzień wypoczynku. Usunąć się, zrobić miejsce człowiekowi, który będzie pomagał, usunąć się w rękawiczkach. Wyjazd nie na południe, lecz do W.

(...) 4. 2. Bardzo błada M. wczoraj przy kolacji. Talerz ze złością ciśnięty do zlewu. Nie pytałem dlaczego, bałem się rozmowy. Rany pozostały niezmiennione. Środek martwy. Bezsenność. Rano o 1/2 9 obudzony odgłosem zamykanych drzwi. Ucieka z domu właściwie, dzień spędza na trawieniu sytuacji. Wczoraj przy kolacji powiedziała mi, że widziała dzieci żydowskie bawiące się w pobliżu synagogi w jarmużkach buroniebiskich na głowach. Po raz pierwszy były w większości. „Nie przyjęłyby Ptaszka, były czarne i kędzierzawe”.

(...) 5/2. Tęsknota za Kanonią to tęsknota za ucieczką, za drogą, która uwalnia od pracy, od odpowiedzialności, tęsknota do łatwego życia.

Wiatr szarpie suche gałęzie, ołowiane niebo, blaszany dach, z którego dopiero co zeszło słońce.

(...) Wybór. Pomiędzy antysemityzmem w kraju a antysemityzmem na emigracji, Francuzów, gauszystów i Żydów, którzy nie mogą jednak udźwignąć losu, nie mogą nie być antysemitami, są nimi nie w stosunku do siebie, lecz w stosunku do innych Żydów. Tel. do Krzywickiej, pierwszy w życiu chyba (o adres St.). Synowa: Ici m-me Krzywicki. Stille-rowa, która zostawiła dwoje dzieci i wyjechała z synem Ir. Irena. Poprosiłem o adres H.S. Co robi? Píše pamiętniki, nie na kraj, tutaj żyje w izolacji. Nie wie, jaki będzie los pamiętników, „spełnia obowiązek”. Syn jej się udał. Jeździ po Europie, do Ameryki; specjalista od fizyki teoretycznej. Uczuciowe ubóstwo jej głosu. O Brandysach, którzy mieszkali u niej, mówiła dobrze, „a to wielka próba, wspólne mieszkanie”. Gdy spytałem, czy utrzymuje kontakt z krajem, odpowiedziała: „z ludźmi” i wymieniła Słonimskiego. Kilka miesięcy temu dał sobie zoperować prostatę, czuje się dobrze. (Wielkie cierpienia Brezzy zaczęły się po nieudanej operacji prostaty). Zawsze ten sam klucz: losu. Jak blisko ze Słonimskim, z losem.

(...) Wczoraj w rozmowie z Marczakiem dwa wspomnienia o fragmencie, który wypadł ze *Złotych okien* (naprawdę nie wiem jak, nie pamiętam, czy cenzura się czepiała); rozmowa Własowca z granatowym policjantem pod słuchana przez Józefa. „Wasz rząd to gów-

no, niemieckie gówno”. Więc dlaczego no-sisz mundur niemiecki? — Chciałem życie uratować” (Marczak: chcieli zjeść...). Drugi fragment: Własowcy pędzą grupę Polaków w powstaniu 1944 roku. „Ty polskiej burżu” — krzyczy Własowiec. „Jaki on tam burżuj, on sapożnik... Spójrz na jego ręce” — wtrąciła jakaś kobieta. „I w ten sposób uratowałem życie”... Słyszałem tę historię jeszcze w Łodzi od szewca. Marczak: nie jestem przeciwny pokazaniu, że Własowcy to także byli ludzie, ale pokrywać całą tę sprawę... Solżenicyn poszedł za daleko.

Te notatki mogą mieć sens nawet jako głupie notatki pisane równolegle z dziełem... lecz gdzie dzieło?

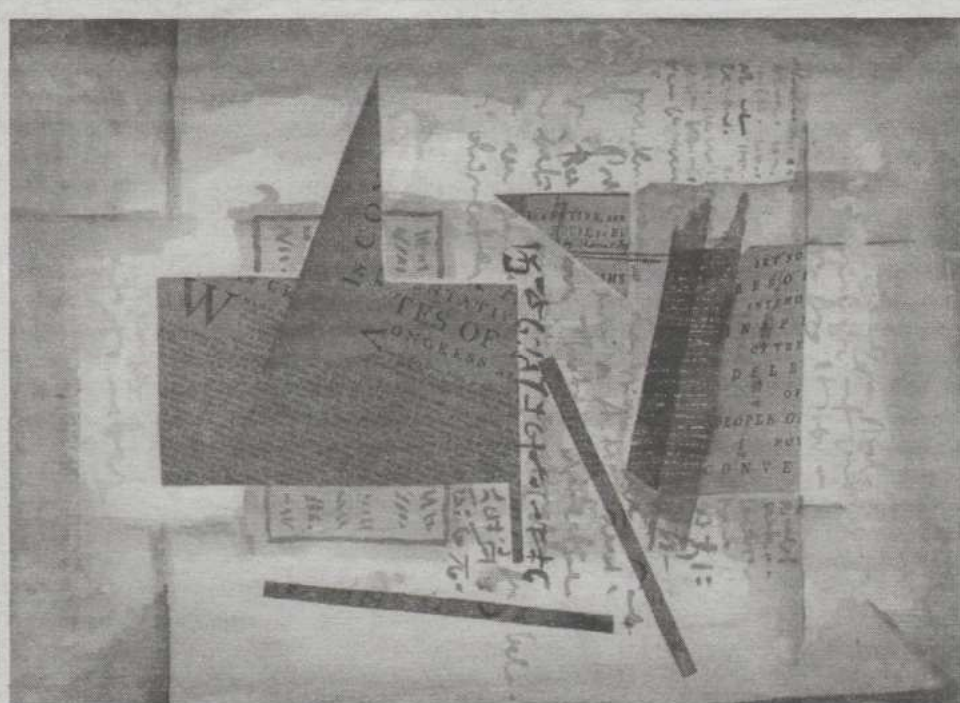
Nie po raz pierwszy zdaję sobie sprawę ze znaczenia adresu. Jeśli trudno ci odpowiedzieć na to, kim jesteś, jeśli nie masz dosyć indywidualności, wspomóż się przez zadanie sobie pytania, kim jest twój czytelnik, gdzie go znajdziesz, czego chce od ciebie, jakich wskazań, wzruszeń, przeżyć. Jeśli z trudem dochodzisz do siebie, czytelnik pomoże ci, wyklaruje ci wiele ciemności. Złudzenie, iż t a m czeka na ciebie twój czytelnik. Już dawno zapomniał o tobie! Nie masz t a m czytelnika, musisz go zdobyć również t a m. Trzy mętne artykułiki młodych ludzi o literaturze. Zdanie, które najbardziej utkwiło mi w pamięci: nie mają zaufania do nikogo powyżej trzydziestki. Konkurenci. Zdanie z „Polityki” sprzed lat: niech Sandauer zbije Rudnickiego, zrobi miejsce dla nas.

Daniel coraz ładniejszy. Wodzi wzrokiem za Nena, gdy wychodzi z pokoju. Jest mną niezainteresowany, muszę na siłę zdobywać jego uwagę.

(...) Czytanie siebie, stwierdzenie jak łatwo siebie człowiek traci, siebie oszyszczonego, głębszego. Wchodzisz do piwnicy, zmęczony, mały, wychodzisz z niej, próbujesz go-dzić dzień z nocą, dzień nie może nie zwyciężyć, jeśli chcesz żyć życiem dziennym, raczej dziennym.

12/2. W Ośrodku Polskim na Hubalu, dużo ludzi, bardzo niewiele znajomych twarzy. Zofia Rom. [anowiczowa] w górę, gdy wchodziłem z krzesłem. Potem Kosko, dziewczyna — z daleka — którą poznałem kiedyś w towarzystwie Mroźka i Moniki, Janek Zamojski. Basia przyszła przedtem i zatrzymała miejsce. Najmniejszego wrażenia, abym kogoś interesował. Basia: Jak Polska, to od razu biedna... Tłum, takie wrażenie jakby wszyscy byli w gaciach, żywo, familiarnie, blisko, nareszcie wśród swoich, brak g r a n i c y pomiędzy drugim człowiekiem: „niedobrze” — powiedziałem sobie, „tak nie powinno być”. Film... Receptura znana, doprowadzona do doskonałości. „Tym razem dojdą do dna” — myślałem po filmie. Nic co mogłoby urazić kogokolwiek. Chłopi współpracują z Hubalem, z podziemiem, wszyscy współpracują a równocześnie najbliżsi uciekają. Niemcy — okrutni pod koniec, przedtem — []. Jeden, drugi (młody o [] głowie). Regularna ube, marcową, sperfekcjonowana. Nawet właściciel ziemski — sympatyczny. Oddział wkraczający do kościoła na pasterkę. Gruba dziewczyna; żadnej miłości, „nic z tych rzeczy”, „dupa” jako ostatni wyraz swobody. I wciąż: Polska... Polska... Jeszcze Polska nie zginęła... Patriotyzm zadupiański, nieszkodliwy, bijący w Niemców dzisiaj, trzydzieści lat po wojnie, gdy wróg znajduje się gdzie indziej. Basia: 50 milionów ludzi oglądało chyba ten film, szli po kilka razy... Jak niewiele trzeba, to przecież oszustwo... Rosjanie, których taskawego oka wszyscy po ci-chu szukali, stawali na głowie, ażeby ich nie zadrażnić, Ruscy muszą być zachwyceni. Rosjanie jako wolni, że ten film, który pokazuje Polskę jako zadupie. Polacy — że mówi się o bohaterstwie i Polsce, filmowcy marcowi w rodzaju Poręby czy Ryszarda Filipskiego zachwyceni, że film się udał, że chodzą, że mówią, że piszą. W trakcie pokazu myślałem o tym, że nie powinienem być pójść. Filipski to szuja, symbol, nie wiedziałem, nie myślałem przedtem.

(...) 13/2. Aresztowanie Solżenicyna. Siedmiu przyszło po niego, pięciu w cywilu, dwóch w mundurze, duma świata odprowadzana do komisariatu. Zamknięta. Pan Pompidou przyj-mie tow. Gromykę w Elysee pojutrze. Potem tow. Breżniew przyjmie pana Pompidou u siebie. Jaką legitymację ma Zachód? Wolność



Grażyna Borowik, *Morfemy*, 1979, technika mieszana

Jan Balbierz O Czerwonym pokoju Augusta Strindberga

CZYTAJMY KLASYKÓW



August Strindberg

Pragnę ukazać panoramę społeczeństwa, którego nigdy nie pokochałem i które nigdy mnie nie pokochało" pisze w liście do redaktora naczelnego gazety „Dagens Nyheter”, Rudolfa Walla nikomu wówczas nie znany bibliotekarz i autor kilku błahych sztuk scenicznych. August Strindberg. Zamyśl swój realizuje w wydanej w 1879 roku powieści *Czerwony pokój*. Książka wywołuje natychmiast ogromny (starannie zresztą przez samego Strindberga zaplanowany) skandal, sprzedaje się przy tym świetnie, przynosząc pisarzowi okazałe honorarium. Opinia publiczna i krytycy dzielą się na dwa obozy, dla jednych owe „Sceny z życia artystów i pisarzy” były dziełem młodego geniusza, dla innych pełnym zawiści wytworem literackiego hochsztaplera.

Sytuacja ta powtórzy się potem jeszcze kilkakrotnie w życiu szwedzkiego pisarza. W połowie lat osiemdziesiątych staje przed sądem, oskarżony o obrazę uczuć religijnych w jednej z nowel tomu *Małżeństwa* — złożyła, aczkolwiek nigdy nie udowodniona plotka głosiła, że inspiratorem procesu był rozmówany w sztukach pięknych, lecz odznaczający się nader konserwatywnym gustem literackim król Oskar II; pod koniec zaś życia sławny już wówczas w całej Europie autor *Panny Julii* staje się bohaterem tzw. Strindbergsfejden, spektakularnej batalii publicznej pomiędzy zwolennikami „sztuki dla sztuki” a literatury zaangażowanej społecznie. Rzecz charakterystyczna: w owych późniejszych polemikach i sporach jawi się on w mniejszym lub większym stopniu jako rewolucjonista wbrew własnej woli, przez opinię publiczną kreowany na „socjale”, sam jednak o wiele bardziej zainteresowany zgłębianiem tajemnych korespondencji między światem ducha a światem materii, nade wszystko zaś analizowaniem swoich neurotycznych związków z coraz to młodszy od siebie kobietami (trzecia żona pisarza, aktorka Harriet Bosse, zmarła w roku 1961).

U progu lat osiemdziesiątych, a więc w czasie pracy nad *Czerwonym pokojem*, niepełna trzydziestoletni wówczas Strindberg w niczym jednak jeszcze nie przypomina przyszłego piewcy walki płci i żyjącego samotnie w Błękitnej wieży, charakterystycznej

kamienicy na sztokholmskiej Drottningsgatan, twórcy dramatów religijnych. *Czerwony pokój* to powieść polityczna, pisana z publicystycznym nerwem, nawiązująca do aktualnych wtedy wydarzeń społecznych. Satyryczne epizody — przede wszystkim zaś konflikt między liberalną gazetą „Dagens Nyheter” a bardziej zachowawczym „Aftonbladet”, które pojawiają się w *Czerwonym pokoju* pod nazwami „Rödluvan” i „Gråkappan”, (w polskim wydaniu nazwy te brzmią „Czerwona Czapka” i „Szary Płaszcz”, Rödluvan to jednak Czerwony kapturek, Gråkappan zaś jest ludowym określeniem króla Karola XI, przekład nie wolny jest zresztą i od innych usterek, m.in. nazbyt dosłownie tłumaczone są wyrazy pochodzenia obcego — „fashionabel” to po prostu modny, a nie angielskie „fashionable”, „pendang” to dopełnienie, nie zaś „pendent”, „genre” to gatunek literacki, nie „genre” — tłumaczka zdecydowanie też nadużywa powszechnych w językach germańskich rodzajników określonych) w dużej mierze opierają się na osobistych doświadczeniach pisarza, który po początkowych niepowodzeniach literackich przez kilka lat zarabiał musiał na życie jako dziennikarz. Arwid Falk — alter ego autora — wędruje przez wchodzącą właśnie w epokę industrializmu stolicę Szwecji, za sprawą swojego zawodu docierając do najrozmaitszych środowisk i spotykając reprezentantów wszystkich niemal warstw społecznych: od przedsiębiorców i właścicieli spółek akcyjnych aż po podmiejską biedotę i wynędzniałe prostytutki. Ten dziewiętnastowieczny „picaro” nie jest już wędrującym po kraju awanturnikiem, lecz świadomym swego posłannictwa reporterem ujawniającym mroczne koligacje sfer finansowych z politycznymi. Postacie *Czerwonego pokoju* łączą bowiem nie do końca dopowiedziane znajomości, tajemnicze powiązania i mglista wspólnota interesów. W owo podziemne życie społeczne stopniowo wciągani zostają przyjaciele Arwida, bywalcy tytułowego Czerwonego Pokoju w restauracji Bernsa na Mosebacke, miejscu słynącym do dziś ze wspaniałego widoku na stary Sztokholm (początkowy ustęp *Czerwonego pokoju* z opisem Sztokholmu widzianego z Mosebacke jest do dziś numerem obowiązkowym w każdej antologii prozy szwedzkiej). Zbuntowani artyści przeistaczają się w oficjalnych portrecistów, idealistyczni działacze stają się cynikami. Początkowo młodzieńczo naiwny Falk traci przy tym kolejne złudzenia, w ostatnim rozdziale książki, *Spojrzeniu wstecz*, zajmuje się już wyłącznie swoją przyszłą żoną i nową pasją — numizmatyką, prócz tego, pełni rolę herolda w pałacu królewskim, o czym donosi w sztychliście do „pejzażyście Sellena” jego kompan, lekarz Henrik Borg. Ów temat rozwianych iluzji, życiowego kłamstwa i obnażonej hipokryzji stanie się zresztą wkrótce specjalnością skandynawskiej kuchni literackiej, zwykle jednak przeniesiony on zostaje z planu społecznego na płaszczyznę osobistą. Przypomnieć tu można chociażby wampiryczne kobiety w późniejszych dramatach samego Strindberga, oszustwa popełniane przez przykładowych ojców i mężów u Ibsena czy wreszcie mroczne namiętności kłębiące się pod powierzchnią mieszczańskiego i spokojnego z pozoru życia rodzinnego w filmach Ingmara Bergmana.

Trudno w skrócie opisać ówczesne zapatrywania polityczne Strindberga, nie tworzyły one bowiem żadnego spójnego światopoglądu, a raczej ograniczały do ogólnie pomówianych haseł radykalizmu społecznego, utopijnego anarchizmu i nihilizmu. W tle powieści pojawiają się wielkie spory i konflikty wstrząsające dziewiętnastowieczną Szwecją: wzrost nastrojów liberalnych a potem także i socjalistycznych w środowiskach intelektualnych, niespełnione nadzieje związane z reformą parlamentarną 1866 roku, która w założeniu doprowadzić miała do powiększenia liczby obywateli objętych prawem wyborczym, powstanie nowoczesnej prasy codziennej i wreszcie nieustanne zatargi pomiędzy radykalną częścią opinii społecznej a nadal wpływowym, związanym z dworem królewskim i Akademią Szwedzką, ultrakonserwatywnym „establishmentem”. Dla współczesnych pisarzy czytelników ów kontekst polityczny był bodaj najważniejszy. *Czerwony pokój* odczytywano przede wszystkim jako powieść z kluczem, drwiącą z instytucji państwowych i życia literackiego oskariańskiej Szwecji. Przez całą zresztą twórczość Strindberga płynie podziemny, bo przesłonięty przez dramaturgię, acz wartki nurt satyryczny, czasami — jak w zbiorze publicystyki *Nowe królestwo* — podmywający podpory biedermaierowskiego społeczeństwa, innym zaś razem — a chodzi tu przede wszystkim o *Czarną chorągwie*, paszkwil na byłych przyjaciół-literatów — tryskający istnymi gejzerami żółci, zawiści, i mizantropii.

Dziś owe karykaturalne ryciny z życia dziewiętnastowiecznych mieszczańskich sztokholmskich nieco już wyblakły. Na pewno nikogo nie oburza, co gorsza zaś z rzadka tylko wywołują mogą uśmiech. Trudno też nie dostrzec, że książka pisana była w ogromnym pośpiechu, pełno w niej dłużyzn i nieścisłości. Czy zatem *Czerwony pokój* to tylko czcigodny, acz nieco zakurzony rupież z literackiego lamusa? Otóż z całą pewnością nie. W powieści odnaleźć bowiem można w formie załączkowej motywy i tematy rozwinięte później przez Strindberga w genialny sposób w sztukach scenicznych. Arwid Falk to protoplasta usiłujących rozwiązać zagadkę świata wędrowców: Piotra z *Podróży szczytów* i Myśliwego z *Wielkiego gościńca*. Luźna, epizodyczna kompozycja zapowiada jednoaktówki pisane dla Intima teatru. Przede wszystkim jednak *Czerwony pokój* to opowieść o mieście, miejscu infernalnym, gdzie w labiryncie ulic i zaułków, zagubieni, wyobcowani bohaterowie odbywają swoje prywatne odyseje. W ten sposób debiutanka powieści Strindberga nawiązuje do wielkiego, podejmowanego przez pisarzy tak różnych jak Baudelaire, Joyce czy Pynchon modernistycznego mitu, mitu o M i e ś c i e. Także w literaturze szwedzkiej ów mit nadal jest żywy, warto dla porównania sięgnąć po wydaną w ubiegłym roku przez Oficynę Literacką powieść Rity Tornborg *Imieniny Salomona*. *Czerwony pokój* wpisuje się w ten sposób w tradycję europejskiej prozy modernistycznej, ukazując jej mało znane polskiemu czytelnikowi, skandynawskie oblicze.

August Strindberg *Czerwony pokój*
Wydawnictwo Przedświt, Warszawa 1994
Przekład E. Ptaszyńska-Sadowska

pisania o tym dzisiaj i wolność zapominania jutro []. S. spodziewał się aresztowania i wręczył korespondentom zagranicznym coś w rodzaju testamentu, ostrzegając przed bezprawiem, nie ma prawa, decyduje zawsze polityka partii.

(...) Aleksander Solżenicyn wygnany z Rosji. Dzisiaj podobno przybył do Niemieckiej Republiki Federalnej. (słowa kanclerza Brandta sprzed kilku tygodni: U nas Solżenicyn mógłby żyć i pracować spokojnie. Konszachty trwały więc od pewnego czasu.) Trudno przewidzieć, jak potoczy się życie S. na wygnaniu (powinien założyć partię polityczną). Demokracja zachodnia najpewniej zje i jego. Zachód jako śmietnik w oczach Sowietów. Nic nie może błyszczeć, nic nie ma znaczenia. Nie jest także ważne, co kto mówi na śmietniku, on będzie mógł sobie mówić, co będzie chciał, najpewniej obróci się przeciw Zachodowi. Nie będzie mógł nie być trochę narodowy, prawicowy, religijny. Przyłożą mu stempelek i przestaną się nim interesować.

15/2. Przerzucanie *Żołnierzy*. Stwierdzenie, że zawsze więcej ukazałem niż ujawniałem. Co ukrywałem? Słowo obce, powtórzone, nie przeżyte, przykre, zaczynałem od zera właśnie. Wrócić kiedyś do debiutów. Gombrowicza, Andrzejewskiego — o ileż byli dalej, pozostali u siebie, ja — nagi ruszyłem w drogę okrywając się pośpiesznie byle czym. Przeczytać pewnego dnia *Niekończoną* i wyłapać jej kłamstwa. Strach myśleć o tym wszystkim dzisiaj na końcu drogi... Nie wstawać od stołu, pracować, poprawiać.

Ile trzeba będzie czasu Zachodowi, aby Soł. mieć dosyć?

Nie dałem się zjeść naszemu życiu t a m, ale boję się, że zjedzą mnie niedezyzja, wycekiwanie, kluczenie. Literatura tutaj (ani tam zresztą, ale tam jest inaczej) nikogo nie obchodzi, nie będę mógł żyć w la langue tutaj, włączając się choćby z daleka do gry.

Soł. jako potwierdzenie śmierci literatury. Taran, ale czy taran jest literaturą? Czy jest literatura? Czy świat, który zabiera się do odejścia, który czeka jeszcze jedynie na swój pogrzeb w ostatniej chwili posłucha dowodu bogactwa, złożoności, wieloznaczności życia? Czuję to każdym fibrem. Czego chcę — to ratunku. Tutaj Soł. czeka klęska. Czego Zachód chce? Życie po swojemu — tutaj Soł. jest ratunkiem. Ale najpotrzebniejszy jest tam skąd go wygnano.

W prasie radzieckiej listy pochwalające wypędzenie Soł. Grupa monterów z Mińska. Trzeba to było dawno uczynić — Katajew (którego *Studnie zapomnienia* lubię) także pochwała zarówno jak metropolita Serafim z []. Aktor Żarów: Solżenicyn będzie wrzucony do kuba na śmieci historii... Pisarz Sidelnikow: Sprzedał ojczyznę za trzydzieści srebrników.

(...) Fakt, iż *Archipelag Gułag* przeważał szok dowodzi raz jeszcze, iż do walki z komunizmem dokument nadaje się bardziej niż literatura piękna. Prawda, wydaje się, iż w *Archipelagu* Solżenicyn obnażył do końca system, który działa nadal, który doznał jedynie perfekcji, co Soł. podkreślił w wyjątkach drukowanych w „New York Times”. Aparat może nie liczyć się z tym. Czas odwiązać ślad, czas zasypie go znowu.

(...) Powrót M. Kolacja w drugistorze. Wyrwało mi się o moim rozczarowaniu Soł.. Na to M.: Jesteś zazdrosny, często bywasz zazdrosny... Zamilczałam, nie broniłam się. Na pewno nie jestem zazdrosny o S. — nie dosyć dowodów na to w tym zeszycie. Wołałbym, by miał wyższą klasę (choć jutro nie powiem sobie: ma). W każdym razie wołałbym, aby moja żona widziała mnie jednak inaczej i aby nie osądzała mnie — tak często — tak twardo. Powiedziałem sobie, że krag staje się coraz węższy a był już dosyć wąski. I w dodatku, ponieważ wiem o swoim krytycyzmie, mówię coraz gorzej.

(...) Ten zeszyt jako próba dowiedzenia sobie, że jeszcze żyję. Ale — nie żyję... Nie dać się, jest to jeszcze możliwe, stu możliwości, wybrać jedną i oddać jej wszystkie inne możliwości, wszystkie siły, wybrać, znaleźć ideę, znaleźć motor. Przetłumaczyć to na język twojej pracy, wybrać jedną z stu modnych — i nie oglądać się.

Opracował Józef Wróbel

ciąg dalszy w następnym numerze



Rys. Aleksander Pieniek

Marta Wyka **O Dziennikach Tomasza Manna**

Tomasz Mann cały poświęcił się swojemu dziełu, ale nie pozwolił mu żyć bez siebie. Trudno byłoby wskazać drugiego pisarza równie konsekwentnie budującego autoportret, i, co ważniejsze, równie mocno przekonanego o sensowności tych działań. Czy pycha tylko nim kierowała, gdy dokumentował każdy swój dzień, gdy wyprowadzał nas na spacer z psami i kazał kosztować potraw wszystkich dziennych posiłków, gdy komunikował o stanie swojego żołądka i jakości poobiedniego wypoczynku? Nie, powiedzieć, iż był pyszny, znaczyło by sprowadzić rzecz do bardzo uproszczonego mianownika. Autobiograficzne zapisy Manna układają się warstwami. Zapisyki dziennie są tą nieprzeżytą jeszcze materią, która posłuży następnym konstrukcjom. Jakim — o tym za chwilę.

Dzienniki Manna* obejmujące lata międzywojenne niezmiennie poważnie traktują sprawy ciała. Nie tylko własna biologia zaprząta go oczywiście, ale wchodzi ona — co warto podkreślić — w szczególny dosyć związek z umysłem i dziełem. Bowiem Mann zdaje się myśleć o sobie w dwojakim trybie. Postrzega najpierw swoją osobę (co bardzo jest widoczne w zapiskach z okazji 60-tych urodzin) jako wartość niekwestionowaną. Są to szczególne strony: Tomasz Mann istnieje na nich w roli publicznej, skodyfikowanej już i w pewnym sensie nieśmiertelnej, i w centrum urodzinowych wydarzeń tkwi niby ukończony już i gotowy do admiracji monument pisarza. Mann godzi się chętnie na tę posagowość (skoro sam ją inicjuje...), nie razi go ona ani nie oburza. Ostatecznie dążył zawsze ku temu punktowi — znalazł się w nim zaś akceptuje go bez zbędnej kokieterii.

Ale jest też drugi Mann, nie tak spiżowy. Uzależniony od ciała, któremu należy zapewnić stosowną równowagę, aby dzieło mogło powstawać. Gdyby moja siła witalna równała się mojemu talentowi byłbym geniuszem — stwierdzi w którymś miejscu. W czasach Manna nie były jeszcze upowszechnione „soma-tyczne” tłumaczenia związku pomiędzy duszą i ciałem artysty. Tym bardziej więc zwraca uwagę jego żelazna zaiste w tym względzie konsekwencja.

Czyż nie obfitowało jednak to życie w trud nadmierny? Ciągła stymulacja ciała — aby zachować w gotowości twórczą potencję, jakież to musiało być męczące! Mann zresztą odczuwał ten ciężar, który sam na siebie nałożył. A jednak opłacało się — bo przecież jego dzieło nosi w sobie owe zawiązki genialności, ku której zmierzał.

W takim egocentrycznym układzie sprawy świata — w perspektywie *Dzienników* — wydają się jakby mniej ważne. Ale tylko w tej perspektywie — o czym innym przecież świadczą książki, ukazujące społeczne i polityczne zatroskania Manna. Ojczyzna, którą w latach 30-tych musiał opuścić, to bardziej fakt umysłowy niż fizyczny. Jako fizyczność — czyli krajobraz, powietrze, ludzie — nie jest Mannowi na dobrą sprawę potrzebna. Przedstawia mu się raczej jako zbiór idei, które akceptuje bądź odrzuca. Pomiedzy rokiem 1914, a latami trzydziestymi rozgrywa się na kartach *Dzienników* dramatyczna ewolucja. Mann staje wobec perspektywy niemieckości jako duchowej formy życia w rozterce, potem w gniewie i bezradności. On, piewca Lubeki, musi zdobyć się na akty krytyki. Lecz przy ideałach mieszczańskich pozostanie.

Wiadomo oczywiście, jak wiele z Tomasza Manna kryje się w postaci Tonio Krögera, jednego z najbardziej przykuwających bohaterów jego prozy. Główny motyw tego opowiadania, czyli rozterki artysty wobec mieszczańskiego otoczenia, to również jeden z wyodrębniających się wątków *Dzienników*. Temperament wewnętrzny Manna był bez wątpienia artystowski (miały go częściowo odziedziczyć po swojej egzotycznej matce...) i on sam uważał się za taką właśnie duchowość. Ale nie potrafił istnieć i tworzyć inaczej

niż w mieszczańskim roztworze. Rodzina była mu niezbędna, choć traktował ją czasem despotycznie. Nie był dobrotliwym ojczulkiem. Ale uregulowane życie domowe stanowiło forum konieczne dla jego pisarstwa. Nigdy — jak się wydaje — nie sprzeniewierzył się rodzinemu zegarowi i bez jego regularnych obrotów czułby się wytrącony poza nawias świata. Podziwiał Goethego — ale charakterystyczne, iż szkic o nim rozpoczyna od pieczołowitego opisu rodzinnego domu Goethego we Frankfurcie.

To poddanie się rytmowi istnienia w rodzinie nie uruchomiło w nim zresztą uczuć nazbyt gorących wobec jej członków. Przywiązany do żony i tylko dwojga bodaj ze swoich dzieci, pozostałe traktuje ze sprawozdawczą obojętnością. Stąd zapewne wielki osobisty dramat Klausa Manna, zupełnie dobrego pisarza i nieszczęsnego syna wielkiego ojca. Na temat jego twórczości ojciec wygłasza parę niewiele ważących zdań. Obca mu jest ojcowska duma, ale równie dalekie zrozumienie dla powikłanych, trudnych, czasem wstydlivych losów syna. Nie widać ich jakby z wysokości postumentu.

Lata trzydzieste to początek emigracji Tomasza Manna. Ten wybitny nosiciel niemieckiego ducha będzie teraz żył poza Niemcami. W latach międzywojennych wciąż powraca do lektury Nietzschego. Ale jeszcze większe wrażenie wywrze na nim Spengler, wielokrotnie cytowany na kartach *Dzienników*. Nieobce jest więc temu pisarzowi klasycyzm (jeśli idzie o zamierzenia jego dzieła) odczucie dziejowej katastrofy i wyczerpania cywilizacji, zagrażające Europie. Jak zawsze, da wyraz temu przeświadczeniu, opowiadając pewną historię. Spenglerowska teoria czasu spersonifikuje się w losie Hansa Castorpa. Zaś historię demonicznego szarlatana mającego umysły gawiedzi przedstawi w noweli *Mario i czarodziej*. I to jest jakże typowa Mannowska, pozornie tylko obiektywna, wersja szaleństwa jego czasów. We włoskim, nadmorskim kurorcie pojawia się jarmarczny czarodziej, prowokujący zarówno błazeństwo jak śmierć. Europa Tomasza Manna jest kabaretowym przedstawieniem, ucieczka od niej zaś musi osiągnąć wysokość czarodziej-skiej góry. Pomiedzy tymi przeciwieństwami występuje on nie tylko w roli świadka, ale również animatora wydarzeń.

W jakimś miejscu *Dzienników* Mann wyraża jeszcze jedną swoją cechę. Nie lubię Południa — powiada; jestem człowiekiem Północy. Chodzi mu o krajobrazy, światło i ducha Północy. O jego mroczność, szczególną marzycielskość i dojmujący smutek; o wytwory wyobraźni, które z owego ducha się biorą. Mann jako człowiek Północy to romantyk. Romantycznością chętnie oddycha, choć tak podziwiał klasyków. W każdym razie jego domeną zdaje się być romantyczny klasycyzm i klasyczny romantyzm.

Kogo właściwie pokazują nam *Dzienniki*? Jeśli chcemy dowiedzieć się czegoś o bodźcach kierujących Mannem-artystą, możemy zobaczyć grube podwaliny przyszłych strzelistych budowli, pozbawione jeszcze przesłony stylu, wytworności dyskursu. Jeśli interesuje nas człowiek — nie widzimy wiele więcej niż codzienność ujętą w karby dyscypliny. Mann więc — paradoksalnie, tyleż się odkrywa ile zakrywa. Mówi wszystko nie mówiąc najważniejszego.

Są te trzy tomy psychologicznym fenomenem. Nic bowiem z życia artysty nie może się zmarnować — takie jest założenie. Pamięć drobnych szczegółów nosi w sobie zawiązek przyszłości w innym wymiarze. Lecz nie są bynajmniej te strony formą autoterapii. Raczej poruszającym dowodem na to, iż Mann znajdował się przez całe swoje życie we władzy demona. Był to wszytkożerny demon słowa, przymus pisania, który nie opuścił go nigdy. Więc może należy mówić o nim przede wszystkim jako o pisarzu szczeliwym?

Krzysztof Lisowski **Rozpamiętywanie**

Henryk Grynberg debiutował w roku 1964 zbiorem pt. *Święto kamieni*. Po dwudziestu trzech latach parania się literaturą, zarówno w kraju, jak i na emigracji w Ameryce (od 1967), i wielu tomach prozy i liryki opublikował ostatnio książkę w serii Biblioteki Poetyckiej poznańskiego Wydawnictwa a5 pod redakcją Ryszarda Krynickiego. Jest to 20. tom tej prestiżowej kolekcji i zarazem dziełowi w dorobku autora *Życia codziennego i artystycznego*.

Twórczość Grynberga to rozpisana na różne głosy relacja świadka, uczestnika zbiorowej pamięci, jednego z niewielu w tym akurat pokoleniu pisarskim wybitniejszego kronikarza *holokaustu*.

O tej poezji pisał m.in. Piotr Kuncewicz: „Wiersze Grynberga ustępują prozie, wychodzą od poetyki Różewicza, ale bywają przy tym bardziej patetyczne i zdarza się im posługiwać pełniejszą, biblijną i litanijną frazą. Ich przedmiotem jest od początku los spado- kbiery zamordowanego narodu”, a znako- miły poeta, Jerzy Ficowski, twórca *Odczytania popiołów* ilustrowanego przez Chagalla, w lubelskim kwartalniku „Kresy” (23/95), określa Grynberga jako tego, kto podejmuje „te- mat, na który on jest dożywo t n i o s k a - z a n y” (podkr. K.L.).

Najlepszym przykładem owego dożywo- t n i o s k a z a n i a, dojmującej pamięci jest je- dyny wiersz krakowski w tym tomie — *Mała improwizacja*, który rozpoczyna się sielan- kowym niemal opisem wędrówki po mieście, by skończyć gorzką refleksją, wywołaną ogło- szeniem biura turystycznego:

(...)
i AUSCHWITZ AUSCHWITZ zasyczał
EVERYDAY TOUR dodał
INCLUDES BIRKENAU
(REZERWACJA MIEJSC NIE JEST
KONIECZNA)

Wskazanie w utworze na *manicheizm* ukazuje dualistyczną, zawsze opozycyjną, budowę świata widzianego oczami bohatera tych wierszy. Przy czym znacznie więk- sze obszary zaanektowane zostały przez ciemność, opisy materialnego świata maso- wej zbrodni, okrucieństwo i zło wpisane w szczegół, nazwę, sposób zadawania gwałtu człowieczej naturze.

Grynberg usiłuje w tomie *Rysuję w pa- mięci* przezwyciężyć wykorzystywane przez siebie schematy, przełamać formy dość już zużyte, mniej nośne — dlatego prócz pięk- nych, acz konwencjonalnych lirycznych dro-

biazgów (np. *W dolinie wszystkich miaste- czek*) buduje na zasadzie Różewiczowskie- go *collage'u* trudny w odbiorze poemat *Pa- mięć* czy interesujący miejscami „szkicow- nik liryczny” pt. *Komentarz*.

Ważnym kluczem interpretacyjnym w przypadku Grynberga jest klucz biograficz- ny. I tu przełamanie owego schematu obse- syjnego świadczenia polega na zarysowa- niu osobistej, „pojedynczej” tragedii uczest- niczenia w umieraniu i odchodzeniu osoby najbliższej, ukochanej kobiety. To może naj- piękniejsze i najbardziej dramatyczne miej- sca książki (m.in. *Na chwilę, Żyłem w ogro- dzie, Wiersz po Halinie, Nietykalne*), gdzie liryka konfesyjna, symbolika ogrodu, innego rodzaju wypędzenia z rajskiego zakątka po- trafi bardziej przekonać niż mocno sprozaiz- zowana i często nieładnie upublicystycznio- na „poezja obowiązku”.

Ujawniają się w tomie dwa światy, dwa plany — historia identyfikuje się z egzysten- cją, przeszłość na moment zostaje odsunię- ta przez poczucie utraty i osamotnienia pły- nące z teraźniejszości. Życiorys zbiorowy zastąpiony jest życiorysem pojedynczym, w którym beztrosny determinizm nie przesła- nia do końca kilku chwil radosnego bytowa- nia w świecie, kontemplacji przyrody i krajo- brazu, choć poeta stale przypomina, że:

(...)
urodził się z wyrokiem
zaocznym
w procesie który się toczy
choć jesteśmy skazani
z góry

(Życiorys zbiorowy)
W kończącym tom *Komentarzu* pojawia- ją się także tony, motywy inne. Poeta oka- zuje się, jak w pamiętnych Miłoszowskich *Se- kretarzach*, swoistym medium, które jak „sta- cja przekątnikowa” gromadzi na papierze ważne spostrzeżenia. Jest również więz- niem swego oddalenia, wyobcowania, metaforycz- nie rozumianej emigracji, dla której słowo nie jest wyłącznie elementem komunikacji czy nośnikiem informacji, a staje się samym sen- sem trwania, istotną częścią konstytuującą poetycki świat Henryka Grynberga:

(...)
Puste krzesło
otwarte okno
i powiew kartek
to ja

słowo duszą się stało.

Henryk Grynberg, *Rysuję w pamięci*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.

Książki nadesłane

Ewa Kuryluk, *Wiek 21*, przeł. Michał Kłobukowski, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.

Pierwsza powieść — i to amerykańska, a pisana po angielsku — znanej malarki i pisarki. Ukazała się w USA w 1992 roku i cieszy się tam dotąd dużym uznaniem. Nie- dawno autorka tak skomentowała powody zaistnienia tego oryginalnego dzieła: „po- wstała pewnie z pragnienia, by być tam, gdzie nas nie ma, i z tymi, którzy odeszli albo jeszcze się nie pojawili: z ulubionymi poetami, malarzami, filozofami z rozmaitych epok (...) W *Wiek 21* Mojżesz Majmonides oprowadza na dworzec Annę Kareninę, Johann Wolfgang von Goethe zaprasza Si- mone Weil na wykład o roli kobiet, testament Malcoma Lowry'ego odczytuje Joseph Con- rad, Sekstus Proporcjusz leci z delegacją PEN-Clubu do Nankinu i sprzecz się z Ara- gonem (...)”. Pomysł podobny do tego z- wczesnych wierszy Lipskiej, tyle że rozpi- sany na prawie 400 stron!

Jan Twardowski, *Niecodziennik wtóry*, Wydawnictwo ZNAK, Kraków 1995.

Drugi liryczny notatnik wspaniałego poe- ty-kapłana, zawierający wiersze, anegdoty, obserwacje z życia, łączące mądrość z ko- mizmem sytuacyjnym, zrozumienie dla ludz- kich słabości z dyskretnym dydaktyzmem.

Irena Zabłocka-Bączkowska, *Krajobrazy i ludzie*, Instytut Historii Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1995.

Opracowane przez Halinę i Stanisława S. Nicieję „opowiadania norfolddkie” to ko- lejna próba przybliżenia nieznannej pisarki emigracyjnej krajowej publiczności. Dodaj- my — próba udana! O tej prozie Maria Da- nilewicz-Zielińska pisała: „Opowiadania Bączkowskiej są nostalgiczne i senty- mentalne. Bączkowska potrafiła jednak wydobyć silne uczucia dramatyczne, atmosferę smut- nych niewyżytych uczuć, zawodów, oczeki- wań, udręki (...)”. Warto przypomnieć, iż autorka otrzymała m.in. prestiżową nagro- dę londyńskich „Wiadomości” za powieść *Wróble noce*.

Michael Golding, *Proste modlitwy*, ZYSK I S-ka, Poznań 1995.

Krytycy określają ten utwór jako baśń o miłości, zemście i naturze. Pelen liryzmu i magii świat średniowiecznej Italii. Tłumaczy- ła Izabela Szyszkowska-Andruszko.

Douglas Adams, *Cześć, i dzięki za ryby*, ZYSK I S-ka, Poznań 1995.

Czwarta część (!) trylogii *Autostopem przez Galaktykę*, jednego z poczytnych pi- sarzy brytyjskich.

Tłumaczył Paweł Wieczorek.

Tomasz Mann *Dzienniki*, wybór, (t. I-III)
Przekład Irena i Egon Naganowsky, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1995.

Piotr Bukowski Krytyk na obczyźnie: Marcel Reich-Ranicki

1 Z zacięciem przeczytałem kolejną już książkę poświęconą „papieżowi niemieckiej krytyki literackiej”, Marcelowi Reich-Ranickiemu. Reich-Ranicki, wieloletni redaktor działu recenzji „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, to za łabą postać tyleż sławna, co kontrowersyjna. Bez zbytniej przesady można powiedzieć, iż przez kilka ostatnich dziesięcioleci życie literackie Niemiec koncentrowało się w dużej mierze wokół jego osoby. Bo nigdy chyba u naszych zachodnich sąsiadów żaden krytyk nie mógł cieszyć się tak wielkim autorytetem i tak szerokim posłuchem. Dla wielu miłośników literatury Reich-Ranicki jest nawet czymś więcej niż „tylko” epistemicznym autorytetem — jest bowiem dla nich duchowym guru. Wiele już napisano o fenomenie tego krytyka. Z równym zakłopotaniem wypowiadali się o nim literaci, literaturoznawcy, koledzy krytycy — a i od samego Mistrza domagano się autoanalizy, odkrycia kart, wyjawienia wszystkich tajemnic swojej sztuki. Czy wysiłki te uwiecznione zostały sukcesem? Czy na temat sławnego mentora niemieckiej krytyki powiedziano już wszystko? Wymowna, jak się zdaje, odpowiedź na to pytanie jest leżąca przede mną książka *Dotyczy literatury. O Marcelu Reich-Ranickim*.

Ze zdjęcia na okładce Pan Marcel spogląda na nas dość nieufnie, sceptycznie, zupełnie jakby pytał: „I cóż jeszcze można o mnie napisać?” Jego spojrzenie jest intrygujące, stwarza dystans, oddala od siebie ciekawskiego czytelnika, poddając jednocześnie w wątpliwość samą koncepcję książki, streszczoną przez jej ambitnego wydawcę Petera Wapniewskiego w słowach: „Powiedzieć coś, co nie zostało jeszcze powiedziane”. Trzeba jednak przyznać, że już sam dobór materiałów zapowiada ciekawą lekturę: mamy tu obszerny wybór esejów i uroczystych odczytów o Marcelu Reich-Ranickim, dalej kilka interesujących wywiadów, a na koniec garść dowcipnych tekstów, celnie parodiujących charakterystyczny styl tegoż krytyka. I wyznać muszę, iż czytałem tę książkę z naiwnym być może przekonaniem, że uda mi się uchylić choć rąbka tajemnicy najwybitniejszego po wojnie niemieckiego recen-

zenta literatury — zupełnie na przekór niepokojącemu spojrzeniu jej bohatera.

2 Biografia Reich-Ranickiego pełna jest dramatycznych wydarzeń, zadziwiających zwrotów i... białych plam. Marcel Reich (drugi człon nazwiska przyjął w 1958 roku) urodził się 75 lat temu we Włocławku. W roku 1929 wraz z rodziną przeprowadził się do Berlina. Lecz dla młodego gimnazjalisty Marcela, Żyda, piszącego najlepsze w klasie wypracowania z niemieckiego, nie było miejsca w kraju Goethego i Schillera — został w 1938 roku deportowany do Polski. Pierwsze lata wojny spędził w warszawskim getcie, był tłumaczem przy Radzie Żydowskiej, później członkiem ŻOB-u. W roku 1943 razem z żoną, Teofilą Langnas, uciekł z getta. Przez jakiś czas ukrywał się w mieście, potem, cudem uniknąwszy denuncjacji, znalazł schronienie w podwarszawskim domu, którego właściciel podpisał volkslistę. W sierpniu 1944 roku dom ten leżał już dokładnie na linii frontu: po jednej stronie bronili się Niemcy, z drugiej nacierali czerwonoarmiści. Po jakimś czasie do drzwi zapukał nędznie odziany Rosjanin. „Niemców njet?” — zapytał. Tak właśnie Marcel Reich-Ranicki opowiada dziś o chwili wyzwolenia. Mówi też, że od razu postanowił walczyć u boku swoich wyzwolicielek, zgłosił się do wojska, potem wstąpił do PPR-u.

Reich przydzielony został do jednostki propagandowej, której dowódcą był wtedy Stanisław Jerzy Lec. Stamtąd trafił do cenzury wojennej przy Resorcie Bezpieczeństwa Publicznego. Głośna sprawa działalności Marcela Reich-Ranickiego w tajnych służbach PRL dyskutowana była w niemieckich mediach niespełna dwa lata temu i aż dziw bierze, dlaczego do najnowszego wydania książki nie dołączony został wywiad, udzielony przez krytyka niemieckiemu tygodnikowi „Der Spiegel” i opublikowany 20 czerwca 1994 roku. W rozmowie z redaktorami „Spiegla” Reich-Ranicki stara się szczegółowo wyjaśnić kwestie swojej współpracy z polską bezpieką, zrezygnując się autoironią. Przekonuje on swoich rozmówców, iż będąc oficerem MBP i agentem wywiadu w Anglii interesował się je-

dynie... literaturą i teatrem. Szczególnie zabawnie wypada relacja z jego pobytu na placówce dyplomatycznej w Londynie, skąd przekazywał informacje o rządzie emigracyjnym oraz (o czym nie wiedział) przygotować powrót oficerów Wojska Polskiego z kręgu generała Tatara do kraju. Okazuje się bowiem, że kapitan Reich przekazywał do Warszawy „sensacyjne” fakty, zaczerpnięte z oficjalnej prasy emigracyjnej, zaś „z pierwszej ręki” było jego sprawozdanie z londyńskiego występu legendarnego niemieckiego dyrygenta Furtwänglera. Jesienią 1949 roku Marcel Reich wrócił do Polski, by z bliżej niewiadomych przyczyn spędzić dwa tygodnie w areszcie. Parę miesięcy później został zwolniony ze służby w MBP i usunięty z partii.

W latach pięćdziesiątych Reich pisał sporo o niemieckiej literaturze w duchu materialistyczno-marksistowskim, choć z publikacją swoich artykułów miał spore problemy. Polskę opuścił 20 czerwca 1958 roku, aby rozpocząć nowe życie we Frankfurcie nad Menem. Zdumiewająca kariera Marcela Reich-Ranickiego w Niemczech Zachodnich, począwszy od pierwszych recenzji, drukowanych m.in. w dzienniku „Die Welt”, aż po stanowisko redaktora działu recenzji w znakomitym „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, w książce Wapniewskiego jest już dokładnie omówiona. Ale przyznam się, że i ten wielokrotnie już relacjonowany, baśniowy wręcz epizod wcale nie wydaje mi się intrygujący. Ciekawi mnie co innego. Oto Marcel Reich-Ranicki pojawia się na niemieckiej scenie literackiej jako w pełni ukształtowany już krytyk, posiadający zarówno wiedzę, jak i doświadczenie, pozwalające mu formułować sądy niezależne i mądre. Tak jakby w roku 1958 Marcel Reich-Ranicki zakończył swe lata nauki i narodził się jako KRYTYK.

3 „Moją ojczyzną jest niemiecka literatura” — mówi Reich-Ranicki w jednym z wywiadów. Konstatacja ta jest chyba próbą określenia własnej tożsamości narodowej i kulturowej. Nazistowskie Niemcy odmówiły młodego, rozkochanego w niemieckiej kulturze Reichowi prawa do asymilacji. Ale i w komuni-

stycznej Polsce Reich-Ranicki nie najlepiej wypadł w roli gorliwego marksisty — neofity. Z racji swojego pochodzenia, narodowości skazany był na obcość. Obcość zrazu potencjalną, lecz mogącą w każdej chwili przybrać konkretną, ideologiczną, postać. Dlatego w latach stalinowskiego terroru nie mógł czuć się bezpiecznie, choć jako(buły) podwładny Jakuba Bermana był przecież w pewnym stopniu weń uwikłany. Później, usunięty z partii, znalazł się na czarnej liście cenzury. Sądzę, że Reich-Ranicki opuszczając Polskę wciąż poszukiwał swej tożsamości.

Do jakiej ojczyzny jednakże powraca? Do jakich Niemiec? Wydaje się, że w swoich późniejszych tekstach i wypowiedziach stara się wskrzesić w tym kraju oświeceniowego ducha krytycznego racjonalizmu — nietotalizującego, niepokornego, będącego swoistym antidotum na główne wady narodowe Niemców: ślepa lojalność, karność, bezkrytyczność. Czy jego duchową ojczyzną są więc Niemcy oświecone, ziemia obiecana Heinricha Heinego i Hermanna Cohena?

„Nie jestem Niemcem” — odpowiada Marcel Reich-Ranicki w jednym z wywiadów. Zaś nieco dalej stwierdza: „Jestem obywatelem RFN, należę do niemieckiej literatury i krytyki”. A mimo to, jak sam wielokrotnie przyznaje, jest przecież outsiderem i nim pozostanie. Lecz w państwie demokratycznym, liberalnym, jego obcość staje się siłą, która gwarantuje mu wolność, status autentycznego krytyka, mogącego pozwolić sobie na niezależność i bezkompromisowość, jakiej lęka się wielu jego niemieckich kolegów. Słowa Zygmunta Baumana o „bezdomy” Kafce, któremu „żadna obowiązkowa lojalność nie sznuruje ust” odnoszą się w równym stopniu do Reich-Ranickiego („Czyż jestem winien Niemcom wyjaśnienia?” — pytał w 1994 roku redaktorów „Spiegla”). Nikomu nie jest on nic winien. Odkrycie przygodności, niedookreśloności własnego bytu, okazało się początkiem autokreacji krytyka. Jego dystansujące spojrzenie nie mówi wcale: „To nie ja”, lecz: „Oto ja właśnie”.

**Betrifft Literatur. Über Marcel Reich-Ranicki, Herausgegeben von Peter Wapniewski, DTV, München 1995.*

Stanisław Dłuski, Stary dom, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, Rzeszów 1995.

Nowy — po książce *Ślepy pod słońcem* i arkuszu pt. *Chłopiec* — tom wierszy poety, krytyka i redaktora naczelnego kwartalnika „Fraza”, grupujący wiersze z lat osiemdziesiątych. Tomik świetnie skomponowany, stanowi liryczne rozliczenie z czasami i miejscami dzieciństwa, ze „wszechświatem” pierwszych wartości.

Grupa Literacka „Sylaba”, Almanach, Kraków 1995.

Przygotowany i skomponowany przez niestrudzoną opiekunkę młodych talentów, Elżbietę Zechenter-Splawińską, tom wierszy i prozy najciekawszych przedstawicieli koła literackiego, działającego przy nowohuckim ośrodku im. Norwida. Zawiera utwory dwunastu autorów, wśród których szczególną uwagę zwracają teksty Anny Wojnarskiej, Jagody Cieszyńskiej, Leszka Wójcika, Marcina Ożoga, Krzysztofa Kisielewskiego.

David Lodge, Fajna robota, Wydawnictwo ZYSK i S-ka, Poznań 1995.

Fajna robota wieńczy trylogię uniwersytecką zapoczątkowaną *Zamianą* i *Małym światkiem*. Na podstawie tej powieści BBC nakręciła czteroczęściowy serial telewizyjny, uznany za serial roku.

Przekład Krzysztofa Puławskiego.

Barbara Trapido, Brat sławniejszego Jac-ka, Zysk i S-ka, Poznań 1995.

B. Trapido pochodzi z Południowej Afryki. Od początku lat siedemdziesiątych mieszka w Oksfordzie. Powieść uznana została za jeden z najciekawszych debiutów lat 80.,

zdobyła w 1982 specjalną nagrodę w konkursie Whitebread Awards.

Tłumaczył Paweł Witkowski.

Benjamin Hoff, Tao Kubusia Puchatka, ZYSK i S-ka, Poznań 1995.

Wznowienie znanej książki popularyzującej zasady taoizmu.

Przekład: Rafał T. Prinke.

telną rozmowa między światem żywych i umarłych, dialog z Drogimi Nieobecnymi.

Jan Rybowicz, Wiersze zebrane, Towarzystwo Kulturalne, Tarnów 1995.

Tom zbierający lirykę samotnika z podtarnowskiej Lisiej Góry, zdolnego liryka i oryginalnego prozaika, autora m.in. *Wiochy Chodaków* oraz *Innych opowiadań*. Rybowicz, zmarły przed pięcioma laty, niepokorny pisarz, udowadnia tym tomem — za sprawą dra Potępy z TTK i Zofii Rogowskiej, opatrzonej posłowiem ten tomik — że pisarstwo może być

Kryzys czytelnictwa

Za dużo jest pisarzy, za mało czytelników. Za dużo gazet, za mało mistrzów i dlatego pisma kulturalne przeżywają kryzys — stwierdzili redaktorzy pism z Białorusi, Polski i Ukrainy podczas sesji zorganizowanej przez Fundację Stefana Batorego w osiedlanach k. Krakowa.

Upadek komunizmu sprawił, że wyczerpała się podziemna formuła wydawnicza i pojawiło nowe wyzwanie: jak ciekawymi czasopismami zapełnić daną nam przestrzeń wolności.

— Jeśli nie uda się stworzyć nowej formuły, adekwatnej do naszych czasów, to

śmiało możemy mówić o upadku myślenia, krytyki, wychowania przez prasę — stwierdził O. Jan Andrzej Kłockowski.

Koteryjność i regionalizacja to dwa główne grzechy naszego rynku wydawniczego. Pierwszy polega na zamkniętym kręgu pisarzy, drugi — na braku przepływu informacji między poszczególnymi regionami kraju i zaniku narodowych autorytetów.

— Nieważne kto i co napisał, lecz gdzie wydrukował — uważa Aleksander Fiut, który dodatek „O książkach” w „Gazecie Wyborczej” nazwał koteryjnością na usługach. — Ludzie nie czytają dobrych książek, tylko takie, które gazeta uzna za dobre — dodał.

— Problem tkwi nie w koteryjności, lecz w strukturze publiczności literackiej — ripostował Jęzry Jarzębski z „Tekstów Drugich”. Razem z redaktorami z Białorusi i Ukrainy podkreślali niedobór zaplecza intelektualnego w świecie postkomunistycznym.

— Nie potrafimy myśleć. Cytujemy wielkie słowa i myśli i wierzymy, że jesteśmy mądrzy — dodał dominikanin. jako przykład pustki w „świecie mądrych głów” podał sytuację miesięcznika „Znak”, który od kilkunastu lat korzysta z usług jednych i tych samych autorów i dlatego — być może — gwałtownie spada liczba czytelników.

W Polsce po 89 r. czterokrotnie wzrosła liczba tytułów prasowych, a dziesięciokrotnie spadła liczba czytelników. Czy przyczyną tego jest brak mistrzów czy niski poziom pism, na to pytanie nie udało się odpowiedzieć zgromadzonym.

Na Ukrainie regularnie gazety czyta pięć procent społeczeństwa.

— Ludzie wychowani w dawnych czasach przyzwyczaili się do gotowych recept i teraz nie potrafią zrozumieć, że dziennika-

rze i pisarze sami nie wiedzą, jak żyć — powiedział Władimir Korobow, red. naczelny „Constanty”. ukraińska prasa jest na rynku tylko dzięki dotacjom państwowym (rząd dotuje „swoje” tytuły). Opozycyjnych gazet nie ma, bo pieniędzy.

— Dla władzy jest bardzo wygodne, że nie ma pism wokół których gromadziłyby się elity — wyjaśnia Sergiej Grabowski, red. naczelny „Genezy”, który zalew brukowcami nazywa „otumanianiem społeczeństwa w celu jego rozdrobienia”. Białoruś jest królestwem absurdu, gdzie za jedną pensję można kupić trzy chleby i mleko — stwierdził naczelny „Polomia” Sergiej Zakonnikay. Tak jak na Ukrainie, gazety istnieją tylko dzięki dotacjom, co w praktyce oznacza, że każdy numer miesięcznika czy kwartalnika kulturalno-społecznego ma inny format (np. majowy numer „Genezy” ma wielkość „Zeszytów Literackich”, a wrześniowy — Harlequina). wielkość czcionki, jakość papieru zależą od kaprysu urzędnika, który dysponuje państwowymi pieniędzmi. Dyskusja o monopolizacji rynku wydawniczego, braku kolportażu i wielu innych minusach życia w nowych czasach została zamknięta, gdy naczelny „Spadczyny” Władysław Rakicki zapytał: — Czy my naprawdę sami wierzymy, że upadł komunizm i że żyjemy w innym państwie? Jeżeli odpowiedź brzmi „tak”, to przetrzymamy wszystko. Musimy tylko nawzajem się wspierać.

I szukać mistrzów — dodał ktoś z boku. — ale gdzie szukać ludzi, którzy coś ważnego napiszą za wierszówkę, za którą można kupić pół kilo kiełbasy — ze smutkiem w głosie dodał Rakicki.

J.W.

Katarzyna
Turaj-Kalińska

Tak zwany Kosmos

Rafał
Solewski

Technika i „czynniki ludzki”

Najbardziej zastanawia, dlaczego film powstał dopiero teraz — po dwudziestu pięciu latach od wydarzenia, kiedy już wyczerpały się i znudziły wszystkie spiski, zamachy i katastrofy — zmyślone czy prawdziwe i temat — tak podobny do tyłu innych — groził kompletnym niewypałem.

Czemu więc tak późno? Jedną z odpowiedzi brzmi: czekano na znak od bohaterów, a oni byli zmęczeni. Scenariusz nie mógł obejść się bez kanwy autentyzmu wspomnień, a te — jak na złość — pojawiły się ze sporym poślizgiem. Czy rzeczywiście ich autor, astronauta Jim Lovell musiał czekać aż mu miną złe sny po ciężkich doświadczeniach niefortunnego lotu? Rozsądek podpowiada, że tego wszechstronnie zdrowego i wytrzymałego faceta hamowało raczej co innego: oczekiwanie aż dane techniczne zestarzeją się na tyle, by mogły zostać tajemnicą.

Tak czy inaczej, epokowy dokument powstał i opatrzony został tytułem *Utracony Księżyc* (Lost Moon), gdyż Lovell bardziej przeżył to, że Księżyc umknął mu sprzed nosa niż fakt, że w ogóle przeżył. Jest w tym konwistadorskim podejściu spora doza niewdzięczności wobec losu. Łańcuch fatalnych awarii, jakie nawiedziły w 56 godzinie lotu statek „Apollo 13” z całą statystyczną brutalnością wykluczał przeżycie.

W tak pechowym zbiegu przyczyn i skutków przetykanych przypadkami zaczynają grać znaczącą rolę prowizoryczne rozwiązania podyktowane przez intuicję, która jest ostatnią deską ratunku tam, gdzie zawodzi rutyna. Uczciwie mówiąc — wbrew rozpowszechnionym mniemaniom — ani astronauta, ani kontrolerzy lotów w Houston, obserwujący na monitorach bieżące wskazania wszystkich przyrządów wewnątrz rakiety, nie są robotami. I to nie tylko dlatego, że przeżywają emocje. Także z tego powodu, że nie otrzymują w każdym momencie wiarygodnych danych — czasem kontakt się urywa, przyrządy ślepną lub pokazują tzw. „brudne dane”, tj. fałszywe alarmy. Czy jednak na pewno fałszywe? O tym właśnie w każdym momencie musi decydować człowiek odpowiedzialny za drugiego człowieka — odpowiedzialny w pełni mimo swych niepełnych możliwości. W sytuacji prawdziwej awarii „brudne dane” przepłatają się z wiarygodnymi ostrzeżeniami i rolą intuicji — tej piorunującej mieszaniny genialności i elementarnych błędów — niepomniernie wzrasta. Odpowiedzialność ludzka także wzrasta ponad miarę, zwłaszcza że wszystko dzieje się na oczach niemal całego cywilizowanego świata, który w tej chwili gotów jest wybaczyć błędy wszystkim chirurgom, ale nie — jednemu kontrolerowi z NASA.

W podobne sytuacje obfituje literatura science fiction, a rozwiązania stosowane przez autorów są nawet miernikiem jej wartości. Słabi mają zwyczaj epatować techniką i przeceniać jej rolę. Lepsi wiedzą doskonale jak ważny jest „czynniki ludzki” i starają się go uprawdopodobnić psychologicznie — nie po to, by zaprogramować dramat, ale by zbliżyć świat wirtualny do rzeczywistego. Szczytowym osiągnięciem literatury SF w tym względzie jest jedna z „Opowieści o pilocie Pirxie” Stanisława Lema, w której człowiek wygrywa konkurencję z robotem właśnie dlatego, że jest zdolny do wahania... Nawiąsałem mówiąc to, co działo się podczas lotu „Apollo 13” przypominało chwilami zupełnie inne, zgoła żartobliwe utwory Lema jak na przykład: „Dzienniki gwiazdowe”, których bohaterowie smażyli na patelni... kwarki.

To osiągnięcie na razie nie do pobicia, ale podobne reakcje może wywołać wiadomość, że do uszczelnienia zaimprovizowanych filtrów dwutlenku węgla użyto w „Apollo 13”... skarpetki.

Prawda nie jest nudna

Jest jakiś szczególny, bardzo budujący paradoks w tym, że film ten trzyma w nieustannym napięciu widzów, którzy wiedzą przecież od początku, iż wszystko dobrze się skończy. Dlaczego więc tak się emocjonują? Większość filmów sensacyjnych — także science fiction tworzy napięcie w oparciu o niewiadome — w danym momencie widz podziela niepewność fikcyjnego bohatera i tylko schematyzm filmów tego gatunku — a więc ich wada — podtrzymuje w nim nadzieję na happy end. W „Apollo 13” drżenie kolan i wypieki mają szlachetniejszą przyczynę. To empatia. Autentyzmu współczucie wobec żywych ludzi, którzy znaleźli się w śmiertelnym niebezpieczeństwie. A także — ich bliskich — bezradnych, bezsilnych, kochających, pełnych rozpacz i załamania nadziei. „Tak było naprawdę” — myśli widz patrząc na astronautę, jego matkę, żonę, dziecko, kolegę z Houston. „To się zdarzyło w rzeczywistości” — owo małe zakłęcie usprawiedliwia folgowanie sentymentom, tak często hamowa-

nym przez podejrzenia, że scenarzysta i reżyser manipulują nami cynicznie, by napędlć kiesy.

Trzeba przyznać, że reżyser Ron Howard podszedł do zagadnienia autentyczności ze śmiertelną powagą. Oczywiście przeciętnego widza obchodzi bardziej wiarygodność postaci — a ta jest w rękach aktorów — ale Howard pragnął ustrzec się krytycznych głosów z kręgów specjalistycznych, którym tak trudno dogodzić. Toteż od razu postawił sobie postulat: „odtworzyć wszystkie detale z dokładnością do najmniejszej widocznej śrubki”. No i nie brakło w jego otoczeniu głosów, że przy takim fundamentalizmie technicznym, film zostanie sprowadzony do pokazywania w kółko trzech facetów szarpiących dźwignie, naciskających guziki, studiujących mapy i bieżące obliczenia. Nudy na pudło! Howard był jednak twardy. „Prawda nie jest nudna!” — mawiał — I nie pomylił się.

Jako konsultant (obok, siłą rzeczy, Lovella) wystąpił podczas produkcji „Apollo 13” 63-letni astronauta David Scott — niegdyś oglądany z podziwem przez miliony rajdowców-„roverowców” księżycowej pustyni. Ale najzacieklejszym stróżem prawdy okazał się na planie wielki gwiazdor, Tom Hanks.

Gump w kosmosie

Zdrowa nieufność do showbusinessu, którego bastionem jest Hollywood, każe nam traktować „image” gwiazd z przymrużeniem oka. Jednak w tych bajkach rozpuszczanych przez managerów musi być trochę prawdy, bo to właśnie prawda umożliwia rozróżnianie gwiazd. Tom Hanks to z pewnością jeden z najsympatyczniejszych gwiazdorów, podobnie jak kiedyś — nieskazitelny Gary Cooper.

Jego wizerunku nie udało się dotąd zepsuć żadnemu z brukowych dziennikarzy. Ten aktor wprost afiszuje się ze swymi tradycyjnymi, prowdziennymi poglądami, nie uznaje nieformalnych związków w życiu i scen erotycznych na ekranie. Wymarzony Jim Lovell, choć złośliwi twierdzą, że niezbyt inteligentny wyraz twarzy aktora — tak stosowny u Forresta Gumpa — nie pasuje w żadnym wypadku do astronauty. Ale cóż — Hanks po sukcesach *Filadelfii* i *Gumpa*, po dwóch Oskarach i jednym Globie nadaje się do wszystkiego, a denerwować może tylko jego honorarium — w przypadku „Apollo 13” rzędu dwunastu milionów dolarów. I warto pamiętać, że tacy jak on biorą znacznie mniej niż dają na sobie zarabiać.

Tom Hanks był jednym z inicjatorów powstania filmu, a swoją pasję dla tematu przeniósł jeszcze z dzieciństwa, gdy jako kilkunastoletni chłopak entuzjastycznie się astronautyką i recytował szczegóły misji „Apollo” i „Gemini”. Anegdota głosi, że zanim rozpoczęto zdjęcia, już miał w swoim ogródku pojazd księżycowy. Faktem jest, że potrafił wyciągać z łóżek reżysera i producenta, żeby ich zawiązać na rytualny wymarsz prawdziwych astronautów na Przylądek Kennedy’ego lub — bodaj do kafeterii NASA, gdzie podobno podle karmią... Do tego — kiedy już dostał kombinizon z naszywką: „Ex luna, scientia”, cieszył się jak chłopiec, który znalazł pod choinką wymarzony prezent. Mimo pozorów infantylności — podczas zdjęć był jednak zasztywniałym kontrolerem szczegółów technicznych, po sto razy sprawdzającym u konsultantów naciśnięcie każdego guzika.

Primadonny w „Komicie Wymiotów”

Obok Toma Hanksa w zrekonstruowanej kabine „Apollo 13” znaleźli się aktorzy: Kevin Bacon (John Swigert) i Bill Paxton (Fred Haise). Wszyscy trzej otrzymali niecodzienne — ekscytujące, ale i niebezpieczne — zadanie aktorskie: wykonać parę łatwych czynności w stanie prawdziwej nieważkości...

Zdecydowano się na wykorzystanie ćwiczebnego odrzutowca NASA — samolotu o podługowatym kształcie, przezwanego — z dość oczywistych powodów — „Kometą Wymiotów”.

Eksperyment udał się w pełni. Dzięki niemu możemy oglądać w filmie astronautów chwytających w usta dryfujące pastylki i rozproszone krople soku. Z bardziej drastycznych scen dają się zapamiętać wymioty zmierzające w kierunku zgola różnym od przyrodzonego i mające tendencję do lądowania we włosach...

Każdy z aktorów opowiadał potem w wywiadach o innych wrażeniach z owego podniebnego diabelskiego młyn. Bill Paxton twierdził wręcz, że nieważkość ma smak wolności, a nieromantyczny Kevin Bacon utrzymywał, że to raczej smak sensacji żołądkowych i nieludzkiego strachu. Oczywiście tylko Tom Hanks, jak przystało na dowódcę, poważał się na próbę fruwania bez prochów i opowiadał potem, że po wszystkim „Wyrzucił z siebie pół ciała”. Bez względu jednak na reakcje wszyscy dzielni chłopcy zyskali

aprobatę pracowników NASA, z których jeden podsumował sprawę takim oto komentarzem: „Myślałem, że to będą primadonny, a to po prostu ciężko zapracowani faceci”.

Matki i ojcowie

Podczas gdy sekwencje kosmiczne trzymają widza w niezwykle napięciu i nieustającym podziwie, ziemskie sceny pomyślane zostały dość schematycznie — jako tło wydarzeń popychających naprzód historię. Chwile relaksu? To za wiele powiedziane — w końcu na Ziemi krzątają się, pochlipując, żony, niepokoją się nie wszystko rozumiejące dzieci i tylko matki wierzą we wszechmoc synów, którzy potrafią sobie radzić w najcięższych sytuacjach. Rodziny astronautów są mniej rzeczywiste niż cały kosmos. To jakieś żywe pomniki — każda postać ma w sobie monumentalność Statui Wolności skrzyżowanej z Empire State Building. Kto wie? Może taka niepodważalność roli Matki-Ziemi, Matki-Ameryki jest niezbędna dla ukazania drżeń maleńkiego stateczku, który miota się w ciemności nie mogąc znaleźć drogi do domu? Dość, że role zostały tutaj jednoznacznie określone — Matka jest wszystkim, co biernie czeka, płacze, modli się i bardzo kocha, lecz pomóc nie umie. A ojciec — to — Houston. Biorąc rzecz metaforycznie — to latarnia morska ze swym sygnałem nadziei. Prozaicznie zaś — zespół złożony z setek mężczyzn o wyglądzie księgowych i oczach zamglonych już to cyframi, już to dymem papierosowym. To oni — anonimowi jak mrówki — pracują na to, by wysłać trzech bohaterów na Księżyc i bezpiecznie ich sprowadzić z powrotem. Houston nie je, nie śpi, tylko produkuje góry niedopałków, w napięciu obserwując monitory i nadsłuchując kolejnych meldunków. Co najważniejsze zaś — podejmuje decyzje, intuicyjnie, na ślepo, gdyż w sytuacjach, ekstremalnych doświadczenie się nie liczy. Dwie przepisowe kulinacje filmu mają związek z Houston. Pierwsza, to sakramentalne słowa Lovella: „Houston, mamy problem”. Druga — to chwila śmiertelnej ciszy w Ośrodku Kontroli Lotów, gdy przetrwana zostaje łączność na czas wchodzenia kapsuły w atmosferę. Nie wiadomo, czy statek trafi w atmosferę, czy w niej nie spłonie, czy otworzą się spadochrony i tratwy, by można było bezpiecznie wodować. Gdy trwa niepokój i bezradność milionów ludzi, Houston zdaje się panować nad sytuacją mocą swej nadziei...

My z XXI wieku

„Apollo 13” wyruszył w swą pechową i zarazem bardzo szczęśliwą podróż przed ćwierćwieczem. Latającą wtedy na Księżyc czterdziestolatki mają dziś dorastające wnuki. Co mogą im powiedzieć i co nawzajem usłyszeć?

Człowiek wkraczający w XXI wiek jest niepomniernie mniej zaradczym i daleko bardziej pragmatycznym. W kosmos lata wahadłowcem, ale na Księżyc się już nie wyprawia. Niestratyżnicznym i za drogo. Lepiej inwestować w satelity szpiegowskie i te, z którymi komunikuje się co dzień za pomocą swego pilota każda gospodyni domowa.

Człowiek XXI wieku ma ochotę odciąć się od wszelkich związków z cywilizacją Kolumbów i Cortezów. Jest w tym oczywiście sporo hipokryzji. Człowiek XXI wieku chwali sobie komputer osobisty i w krytycznym momencie sięga po endoprotezę, ale niechętnie przyznaje, że te wszystkie cuda są dziś w zasięgu jego ręki dzięki programowi kosmicznemu NASA, napędzanemu przez agresywną ciekawość białych samców, którą tak gardzi młode pokolenie Amerykanów opanowanych obsesją political correctness.

Arogancja fizyków. „Dajcie mi punkt podparcia, a poruszę Ziemię” (Archimedes) Świetnie! Tylko po co? Czy ona sama nie fika kółkami w przestrzeni? Czy nie jest w swym ruchu szybsza od statków kosmicznych ledwo się przy niej plączących jak muszki przy cytrynie?

Arogancja astronautów. „Mały krok człowieka i wielki krok ludzkości” (Armstrong). Świetnie! Tylko — nieprawda. To spory krok człowieka nader lekkiego na niewielkim Księżycu. Za to krok ludzkości naprawdę maleńki w skali Wszechświata. „Co to znowu za podbój kosmosu?” — szydzi filozof, ojciec Józef Bocheński. — „Jakieś rajdy w pobliżu małej planety przy peryferyjnej gwiazdce w jednej z wielu podobnych galaktyk?”

Późny wnuk Armstronga i Lovella przytaknie raczej poglądom Bocheńskiego. W tak zwany Kosmos wysłać żonę, a sam zbuduje ekologiczną chatę z gliny i słomy, i pragnie na wiatr.

Były hipis, prezydent Bill Clinton zapłacił na pokazie „Apollo 13”, ale to raczej pusty gest, a film zrobi kasę — zapewne z powodów technicznych...

W październiku i listopadzie 1995 roku prezentowana była w Gmachu głównym Muzeum Narodowego w Krakowie wystawa sztuki Jerzego Beresia *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania*. Ekspozycję przygotowano w poznańskim Muzeum Narodowym i tam właśnie po raz pierwszy pokazano ją publiczności. Zadanie przedstawienia twórczości Jerzego Beresia podjęła zatem instytucja szacowna i niepochochona w swych decyzjach, co uznać należy za ostateczne potwierdzenie faktu, że artysta stał się „klasikiem współczesności”. Ta konstatacja była zapewne jedną z przyczyn, dla których zdecydowano się na próbę całociągowej ujęcia kreacji artysty. Przedstawiono obydwie jej dziedziny: rzeźbę i manifestację-performance.

Odwiedzający wystawę natykali się najpierw na portret Xawerego Dunikowskiego będący podstawą do oskarżeń autora o uległość wobec socrealizmu. Potem pojawiały się coraz bardziej maskujące swe antropomorficzne inspiracje wczesne „Zwidy”. Dalej drogę zwiedzania wytyczały sukcesywnie ukazujące się „Wyrocznie”. Wyobcowane w przestrzeni muzealnej sali angażowały uwagę widza przede wszystkim grą konstrukcyjnych napięć. Jednak dopiero wspólne działanie estetycznej ekspresji strukturalnych rozwiązań i intelektualnych skojarzeń niesionych przez tytuł nadawały pracom walor transcendentnej wręcz przenikliwości właściwej ostatecznym wyrokom. Z kolei mobile w rodzaju „Klaskacza” czy „Rulетки kadrowej” celnie i zjadliwie komentowały polityczną i socjologiczną rzeczywistość nie tylko „PRL-u”, ale i czasów najnowszych. Do problemów społecznych nawiązywały także „Przepowiednie” i „Ołtarze”, lecz o ich sile oddziaływania decydowała — podobnie jak w wypadku „Wyroczni” — głównie moc wywołania refleksji o znacznie szerszych odniesieniach historycznych, filozoficznych, czy nawet religijnych.

Prezentacja tych obiektów pozwalała również na zręczne przywołanie drugiej — równie jednak ważnej — domeny działalności twórcy. Bowiem prace okazywały się często „rzeczymi dokumentami” manifestacji artysty. Jednak „Taczki wolności” albo „Wózek romantyczny” stanowiły nie tylko pamiątki, czy efekty dokonanych akcji. Towarzysząca im bogata ilustracja fotograficzna pozwalała bowiem uchwycić pełny sens przeprowadzonych na początku lat osiemdziesiątych działań. Podobnie odtwarzana w czasie trwania ekspozycji projekcja zapisu video „III dysputy z Marcellem Duchamp” stwarzała możliwość bliskiego poznania specyficznej estetyki właściwej manifestacjom Jerzego Beresia.

Wystawa ukazując dwie sfery kreacyjnej aktywności artysty pozwalała też dostrzec, że te powiązane ze sobą dziedziny podporządkowane są konsekwentnie realizowanej twórczej wizji, czego wynikiem jest wyjątkowa jednolitość stylistyczna w obrębie raz obranej estetycznej tendencji. Ostateczny rezultat artystycznej pracy jest przy tym wynikiem oddziaływania na siebie podstawowych elementów dzieła: tworzywa, techniki, kompozycji i wreszcie warstwy ikonograficznej. Poznając wystawę *Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania* widz mógł przekonać się o roli, jaką w twórczości Jerzego Beresia odgrywały te składniki artystycznej struktury i ich wzajemna relacja. Prześledzenie procesu poznawczego, którego realizacja konieczna jest dla właściwego rozumienia współczesnej sztuki, a który w istocie dokonywał się podczas zwiedzania wystawy w Muzeum Narodowym, jest najlepszą metodą dla oceny opisywanej ekspozycji.

Pierwsze wrażenia odbiorcy związane były ze specyfiką wybranego przez artystę tworzywa. W przypadku rzeźb ociosywane, strugane i dłubane drewniane kłose i pnie łączone są bez gwoździ, klinów, wiązane powrozem lub łańcuchem, wreszcie obciążane kamieniami. Autentyzm materiału oraz archaizujące metody obróbki i konstrukcji zdają się sygnalizować szczególną wartość, jaką mają dla artysty prostota, czystość i prawda, zawarte w naturze i ujawniające się poprzez działalność bliskiego jej, nieskazitelnego cywilizacji, prymitywnego człowieka.

Znakiem uruchamiającym podobną sferę skojarzeń stał się eksponowany podczas manifestacji obnażone ciało, które — podobnie jak surowe drewno — jedynie w takiej, naturalnej formie zachowuje swoją tożsamość. Te autentyczne i proste — choć niejednoznaczne — materiały artystycznej pracy oznaczają także drzewo i człowieka. Wraz z ogniem, wodą, czy chlebem stanowią stały archetypiczny repertuar sztuki Beresia. Podejmując decyzję o wykorzystaniu takich elementów jako składników swoich prac, artysta tworzy fundament struktury znaczeniowej dzieła. Konstruowanie procesu przekazu informacji, wywołania skojarzeń i budzenia intelektualnej aktywności odbiorcy zaczyna się zatem zanim jeszcze twórca rozpocznie pracę naśladowczą czy kreującą treść poprzez kompozycję lub tytuł. Podobnie nacechowany jest wybór warsztatu. Prymitywna praca cieśli znów wyraża wiarę w ukrytą w prostocie prawdę.

Wykorzystanie procesu podejmowania decyzji dotyczących selekcji materiałów oraz wyboru metod pracy jako elementu niosącego treść okazuje się także działaniem efektywnym w sferze artystycznej za-

Cieśla

komponowanych gier intelektualnych i światopoglądowych dyskusji. W trakcie jednej z manifestacji: „Dysputy z Witkacym” artysta — znów wykorzystując paralelizm ciała i drewna — sam zastąpił nieruchomo „jak rzeźba”. Będąc więc jednocześnie rzeźbą i rzeźbiącym, twórca druzgotał dialektykę przedmiotu i podmiotu, a dzieło — pozostając artystyczną pracą — uwalniało się jednak — poprzez niemożliwość stałej ekspozycji, czy wystawienia na sprzedaż — od fetyszystycznych determinant współczesnego świata sztuki. Kult dzieła jako obiektu o szczególnej wartości zaciera wszak rolę artysty i procesu twórczego. Prezentowane na wystawie płótno z akcji „Przepowiednia”, przytaczające kluczową dla światopoglądu artysty definicję aktu twórczego „wyzwolenie, niepodległa praca — akcja, trwały ślad [...]”, ukazywało właśnie pragnienie przywrócenia wagi kreacyjnemu gestowi twórcy. Pojęcia „wyzwolenia” i „niepodległości” postulują przecież konieczność oczyszczenia się z zewnętrznych kulturowych wpływów i sugerują zamiar przekazania nieskazitelnego, absolutnej prawdy. Artysta pracując nad dziełem ma się więc stać kapłanem, któremu zawierzy odbiorca informacji przekazywanej przez artystyczny twór. Stąd konieczność odpowiedzialności za akt stworzenia i jego efekty, odpowiedzialności, którą zagubiła sztuka od czasów Marcela Duchamp. Przyjęcie takiej filozofii powodowało, że często eksponowany przez artystę — a obecny również na wystawie, dzięki prezentacji „trwałych śladów” i dokumentacji — „akt niepodległej pracy”, nabierał mial podczas publicznych manifestacji wymiarów mistycznego rytuału.

O oryginalności stylu prac Jerzego Beresia decyduje nie tylko wybór materiału i technik twórczych, ale także cechy kompozycyjne. Choć można tu mówić o fakturowych efektach surowego drewna, sznura i kamienia, o dominującej tendencji do operowania otwartą, wręcz ażurową formą, to jednak wydaje się, że istota artystycznego związania rzeźbiarskich elementów polega na czymś innym. Oto bowiem prezentowane na wystawie kolejne „Zwidy” i „Wyrocznie” zdawały się na pierwszy rzut oka zaprzeczać prawom fizyki. Sterczące, daleko odsunięte od rzeźbiarskiego korpusu elementy dzieła powinny były całkiem przewrócić i wywrócić. Wykorzystując prawa fizyki, artysta nakazywał jednak swym dziełom zachowanie równowagi. Dzięki temu wydawały się one jakby zatrzymane w ruchu. Paradoksalna statyka wywoływała przemożny efekt wszechogarniającego napięcia. Wydaje się, że ta właśnie cecha struktury formalnej prac stanowi o kompozycyjnej specyfice rzeźb artysty. Wyraźnie wyeksponowane to zostało podczas krakowskiej wystawy. Każdy z obiektów, ustawiony w indywidualnej, izolowanej przestrzeni, epatował właściwym sobie zespołem napięć. Ich wzajemne oddziaływanie, zbudowane przez zestawienie „Zwidu wielkiego”, „Paradoksu”, czy „Ołtarza przetwarzania” w środkowej części sali, wywoływało u wchodzącego widza wrażenie prawdziwej monumentalności. Jednocześnie kameralnie ustawione prace o bardziej zwartej strukturze, np. „Ołtarz ciszy” czy „Ołtarz mądrości”, angażować mogły osobną, jakby oderwaną od całościowej atmosfery, uwagę widza.

Manifestacje Jerzego Beresia również podlegały szczególnym prawom budowy. Ich kompozycję organizował mianowicie rytm. Rozpalanie kolejnych ognisk podczas „Mszy romantycznej”, czy stopniowe wiązanie węzłów i malowanie znaków na ciele podczas „Dysput” odbywało się w powtarzalnym porządku, który nie tylko przez estetykę narzucanego schematu, ale również dzięki swej jednostajności i monotonii wywoływać mógł wrażenie uczestnictwa w religijnym rytuale. Wystawa ukazywała to wyrażenie, dzięki osobnemu zakomponowaniu dokumentacji z „Mszy romantycznej” jako narastającego cyklu fotografii, oglądanej podczas pokonywania — też rytmicznego przecięcia — schodów.

Estetyczne wrażenie pełnego ekspresji napięcia czy rytualnej monotonii stawały się więc fundamentem atmosfery rekonstruowanej pieczołowicie w muzealnej sali. Atmosferę, która cechowała w istocie całą twórczość Jerzego Beresia, bojownika, który wiecznie sprzeciwiał się rzeczywistości, uciekał od codziennego rytmu życia.

Jednak mimo tej kontestacyjnej postawy, artysta godził się na obecność śladów realnego świata w obrębie swych prac. Prezentowane na wystawie obiekty nie straciły zatem swej anegdotycznej treści, czy zawartej w imitacyjnych aluzjach symboliki. W dziełach dostrzegało się — często odsłanianą dodatkowo tytułem — przedmiotową inspirację dzieła: sochę, pług, żuraw. Narzędzia-symbole znów odwoływały się do toposu prawdy zakłętą w siemiennej prostocie. Stanowić mogły także ważny rekwizyt podczas manifestacji. Wykorzystane w czasie performansu u taczki, czy wózka, przywoływały jeden z najważniejszych motywów decydujących o kształcie akcji Jerzego Beresia — wędrówkę. Odwołując się do toposu pielgrzyma-tulacza, zarazem wieszczą, artysta czerpał ze skarbnicy narodowych romantycznych mitów. Nie porzucał przy tym indywidualnej myśli twórczej, odnosząc znaczenie historycznych motywów do współczesnego twórcy zniewolenia narodu i izolacji głoszących prawdę artystów.

Wielkość znaczeń ewokowanych przez materiał, metodę, czy konstrukcję znajdował zatem rozwinięcie i komentarz w czytelnych motywach ikonograficznych. Warstwę treści artysta rozszerzał dodatkowo za pomocą nadawania dziełom metaforycznych tytułów. Szczególnemu rozbudowaniu ulegał wątek narodowo-romantyczny. Pielgrzym-tulacz w „Taczkach wolności” malował na ciele daty współczesnej polskiej martyrologii. Kapłan budował „Ołtarz niepodległości”. Wieszcz głosił „Przepowiednie” i z satysfakcją stwierdzał ich spełnienie. O zaangażowaniu w rolę profety i bojownika Prawdą świadczyć mogły także prace-komentarze: „Klaskacz”, „Lizak”, czy „Socha etyczna”. Jednak zawarta w tytułach jednoznaczność okazywała się ostatecznie pozorna. Wszak zaangażowanie polityczne obecne w takich pracach Jerzego Beresia, jak „Ruletka kadrowa” czy „Okragły stół”, nie dezaktualizuje się. Wręcz przeciwnie, wraz z upływem lat nabiera szerszego kontekstu. Pozornie dotyczące bowiem jednego tylko okresu historii, staje się jednak oceną uniwersalnych, wciąż powracających zjawisk natury społecznej i socjologicznej. Wyraźnie związany z atmosferą lat osiemdziesiątych „Bojkot”, zaczyna przecież budzić dziś myśli dotyczące przyczyn i rezultatów świadomej ucieczki człowieka od rzeczywistości, a więc refleksje natury ogólnej i filozoficznej. Nawet najnowsze dzieła o niewątpliwie aktualności politycznej, jak choćby „Dzwignia elektoratu” nie są oczywistymi hasłami, lecz raczej studiami usiłującymi rozszyfrować istotę niepojętych często „zdrowym rozsądkiem” mechanizmów. Kompozycyjne napięcia w obrębie struktury dzieła zestawione z wymową tytułu pracy prowadzą do myśli, że to zwichnięta równowaga i emocjonalne zaburzenia społeczeństwa decydują o politycznych wydarzeniach. Mimowolnie nadają im przy tym ironiczny kształt. Głębiej jeszcze drążą pokłady zbiorowej świadomości i podświadomości „Wyrocznie”, „Ołtarze” i „Msze”. Przez tworzenie — lub ponowne odkrywanie — rytuałów, mitów i symboli, Jerzy Beresia próbuje tu chyba sięgnąć do nie nazwanych i niepokazywanych, prawdziwych korzeni człowieczeństwa. W ten sposób wieszcz, kapłan, wróżbita i pielgrzym zdaje się uznawać sztukę nie tyle za cel ostateczny czy samoistny fenomen, ale raczej za narzędzie nauczania, rytuał sięgający istoty bytu i drogie do prawdy. Należy tu jednak przypomnieć zdumiewający fakt, że ta służebność kreacyjnej działalności ujawnia się nie tylko przez naśladowanie kształtów inspirujących twórcę rzeczywistych obiektów, czy poprzez nadawanie tytułów, ale już przez pierwotne, konstytuowane dla dzieła decyzje o doborze tworzywa i warsztatu.

Wrażliwa intuicja autorów krakowskiej aranżacji ekspozycji pozwoliła dobrze zrozumieć specyfikę twórczości Jerzego Beresia. Surowość materii, archaiczność warsztat i prostota konstrukcji, pozostawały w szokującym kontraście z reprezentacyjnością pomieszczeń Muzeum Narodowego. „Zwidość” dzieł, ich obcość wobec rzeczywistości stawały się w ten sposób przejmujące. To właśnie zmuszało widza do poszukiwania nowego sposobu pojmowania sztuki, do przyjęcia symbolicznego stylu odbioru, do otwarcia się na estetyczne i emocjonalne oddziaływanie cech materiałowych i formalnej struktury prac. Refleksje natury estetycznej i wypływające z nich poszukiwania znaczeń wyprzedzały automatyczne zestawienie tytułu z odnalezionym kształtem naśladowanego przedmiotu. Poznając dokumentację manifestacji artysty widz mógł przekonać się, że również w wypadku performansu u znaczącą rolę odgrywały: wybór materiału oraz zakomponowanie przebiegu wydarzeń. Dziełom Jerzego Beresia udawało się zatem nie tylko przełamywać tradycyjną dialektykę formy i treści, ale nawet omijać ciasne bramy tworzone przez kulturowe doświadczenie odbiorcy i uderzać wprost w jego receptory emocjonalne. Rozpatrywanie treści ukrytych w elementach naśladowanych i tytułach obiektów bądź manifestacji było dopiero kolejnym etapem percepcji. Dzięki temu, niezależne od wpływów kulturowych poznanie wyprzedzało nieuchronny proces kontekstualizacji. Z kolei element anegdotyczny zawarty w ikonograficznej warstwie dzieł znajdował znakomite uzupełnienie w technicznych i kompozycyjnych cechach prac. Wzajemne oddziaływanie składników artystycznej struktury pozwalało wtedy na osiągnięcie wrażenia szczególnej estetycznej ekspresji, a także na symbolicznie wieloznaczne rozszerzenie pola skojarzeń. Poznanie wszystkich tych cech pozwalało na zrozumienie istoty stylu rzeźb i manifestacji Jerzego Beresia.

Aranżacja wystawy była więc odpowiednim świadectwem aktu kreacji. Spełniała przy tym ważną rolę poznawczą, nie tylko prezentując działalność jednego z najważniejszych polskich artystów, ale również ukazując specyfikę współczesnej sztuki i koniecznych dla jej zrozumienia sposobów percepcji, wykorzystując dla tej nauki twórczość na najwyższym artystycznym poziomie.

Jerzy Beres, Zwidy, wyrocznie, ołtarze, wyzwania.
Kurator wystawy: A. Węcka. Muzeum Narodowe w Krakowie. Gmach Główny. Październik-listopad 1995.



WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN
poleca:

MANIFESTY ROMANTYZMU. 1790-1830 ANGIA, NIEMCY, FRANCJA

Książka ta jest wznowieniem pozycji, której pierwsze wydanie ukazało się w 1975 roku. Edycja obecna jest znacznie poszerzona. Zawiera programowe szkice filozofów i pisarzy powstałe u początków romantyzmu — w Anglii i w Niemczech około roku 1800, a we Francji po roku 1820. Doboru tekstów dokonano pod kątem ich znaczenia dla rozwoju światopoglądu i stylu romantycznego, a także z myślą o polskiej literaturze. Książkę otwiera fragment wizyjnej prozy Williama Blake'a; są w niej m.in. Studia Wordswortha, Coleridge'a, Shelley'a i rozprawy Augusta i Fryderyka Schleglów oraz Novalisa, jest przedmowa Hugo do dramatu *Cromwell*. W obecnym wydaniu dodano fragmenty rozważań Chateaubrianda i dwa wykłady A.W. Schlegla o dramacie. Praca zawiera indeks nazwisk. Książka skierowana jest do historyków i teoretyków literatury oraz sztuki, studentów, nauczycieli, uczniów szkół średnich.

OŚWIECENIE

Mieczysław Klimowicz
Dzieje Literatury Polskiej

Jest to wznowiony przez Wydawnictwo Naukowe PWN kolejny tom znanej syntezy uniwersyteckiej przygotowany pod redakcją Jerzego Ziombka, obejmujący informacje o podstawowych nurtach i zagadnieniach dotyczących literatury epoki. Uwzględnia także rozwój teatru i dramatu polskiego oraz omawia inne wydarzenia kulturalno-polityczne począwszy od wczesnego Oświecenia w pierwszej połowie wieku XVI-II po kres tej epoki literackiej w latach dziewięćdziesiątych.

W pracy zamieszczono noty biograficzne, wskazówki bibliograficzne oraz indeks osób i utworów anonimowych.

ROMANTYZM

Dorota Siwicka
Mała Historia Literatury Polskiej

Jest to popularna synteza literatury romantyzmu, opowiada o miłości i śmierci, o młodych i romantycznej starości, o buncie i życiu w masce, o melancholii i humorze, o ironii i tragedii. Wielcy poeci i pisarze romantyczni: Mickiewicz, Krasiński, Norwid, Fredro, Krąszew-

WYDAWNICTWO
NAUKOWE
PWN

ul. Miodowa 10,
00-251 WARSZAWA
Dział Sprzedaży:
tel (0-2)635-09-76
fax (0-2)26-09-50

ODDZIAŁ w Krakowie
31-037 KRAKÓW
ul. św. Tomasza 30

ski odsłaniają w tej książce swoje nieznane dotąd twarze. Odpowiadają na pytanie, jak dziś, pod koniec XX wieku można na nowo czytać romantyków.

TRZYDZIESTOLECIE

Mała Historia Literatury Polskiej

Książka w skondensowany sposób opisuje literaturę polską, która powstała i rozwijała się od czasu odzyskania niepodległości przez Polskę po pierwszej wojnie światowej, poprzez nadzieje i rozczarowania międzywojnia aż do lat drugiej wojny światowej. Autorka zamieszcza tu podstawowe informacje dotyczące literatury, nurtów artystycznych i pisarzy, dając równocześnie zwięzłe charakterystyki twórczości poszczególnych autorów, często odbiegające od konwencjonalnych ujęć tematu. Praca znakomicie pobudza do samodzielnego myślenia.

PODRĘCZNY SŁOWNIK POLSZCZYZNY POTOCZNEJ

Janusz Anusiewicz,
Jacek Skawiński

Słownik jest pionierskim dziełem w dziedzinie słowników języka polskiego. Powstał z potrzeby naukowego opracowania i udokumentowania współczesnej polszczyzny potocznej, pomijanej lub traktowanej wybiórczo w istniejących publikacjach. Przebogaty materiał zgromadzony w słowniku daje rzetelny, pełny obraz i opis współczesnej polszczyzny potocznej, powinien więc zainteresować wielu czytelników: od tłumaczy, poprzez leksykologów i leksykografów, studentów, aż po uczących się języka polskiego obcokrajowców.

PODRĘCZNY SŁOWNIK FRAZEOLICZNY JĘZYKA POLSKIEGO

Książka zawiera kilka tysięcy związków frazeologicznych o charakterze obrazowym i metaforycznym, np. *Chłopiec do bicia, trącić myszką, mieć oczy i uszy otwarte*. Wszystkie ilustrowane są autentycznymi przykładami zaczerpniętymi z literatury współczesnej i prasy. Podaje też informacje o pochodzeniu poszczególnych związków frazeologicznych, pomagające zrozumieć ich znaczenie i zapamiętać budowę. Książka wydana jest w małej serii słowników języka polskiego formatu A-5 (seria z białym krukiem).

Zapraszamy do naszych księgarni promocyjnych na terenie całego kraju, w których można kupić wszystkie publikacje naszego Wydawnictwa.

WSiP WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE
00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8
tel. 26-54-51 (centrala)
fax 27-92-80, tlx 816132 WSiP pl.



Krystyna Zwolińska
MAŁA HISTORIA SZTUKI

wyd. I, ark. wyd. 35,0, format B5,
ilustracje barwne,
cena 45,00 zł
ISBN 83-02-05707-X

Prezentacja europocentrycznego nurtu sztuki wiodącego od malarstwa jaskiniowego Lascaux i Altamiry, poprzez rzeźbę z Cyklad, kulturę sumeryjską, babilońską, starożytny Egipt, Grecję, Rzym, Cesarstwo Wschodnie i Zachodnie, islam, wielowątkową kulturę artystyczną wczesnochrześcijańską, romańską, gotyk, renesans, barok, klasycyzm, romantyzm, aż po sztukę ostatnich 150 lat.

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARNI FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8.
tel. 26-54-51 w. 170,
26-75-70, 26-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 22-47-73

■ **Dział Marketingu**
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax 628-95-73

■ **Dział Akwizycji,**
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 230, 214

■ **Hurtownia WSiP**
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06; tel/fax 610-67-95

MAŁA HISTORIA SZTUKI nie jest książką o wielkich ambicjach. Zdecydowałam się ją napisać po wielu latach wykładów, jakie prowadziłam w szkołach artystycznych wiedząc, że mimo istnienia kilku doskonałych podręczników, w języku polskim brak może takiego, który obejmowałby całość dziejów sztuki Świata Zachodniego. Opowiadając je w sposób możliwie prosty miałam nadzieję zainteresować nimi nie tylko studentów wyższych uczelni artystycznych, ale także ciekawą tych spraw młodzież wydziałów humanistycznych i ludzi nieobojętnych wobec kultury. Nie jest to więc książka dla specjalistów ani dla miłośników jakiegoś określonego okresu historycznego, o którym wiedzę chcieliby pogłębić. Niesie też niewiele myśli oryginalnych — cała jest „zapożyczona” u poważnych badaczy historii, a jeżeli jest w niej coś istotnie własnego, to osobisty stosunek do dzieł poszczególnych twórców. Chciałabym, żeby się przydała Czytelnikom.

Krystyna Zwolińska



Krystyna Zwolińska

Mała historia sztuki



Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą drukarnią prasową w Polsce, wyposażoną w sprzęt i urządzenia poligraficzne renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotowalnią offsetową.

Nowoczesny park maszynowy, starannie dobrana kadra specjalistów gwarantują wykonanie usług na wysokim poziomie. Użykiwana przez nas jakość druku, w tym także kolorowego z pewnością zadowoli Wasze ambicje wydawców, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy!

Polecamy również druk wydań specjalnych i ołolichnościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

Krakowska Drukarnia Prasowa

Sp. z o.o.

31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34

Prezes Zarządu
44 50 29

Dyr. d/s techn.:
44 47 07

Dyr. d/s Produkcji:
44 27 41

Dział Marketingu:
44 10 04

Gwarantujemy wysoką jakość druku,
sprawną obsługę
i fachowe doradztwo!

Druk

Press
Press
Press
Press

DEKADA LITERACKA — miesięcznik literacki. Wydawca: KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 22-47-73. Adres redakcji: ul. Kanonicza 7. Redakcja: Marta Wyka (redaktor naczelny), Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciag, Agnieszka Kosińska, Aleksander Pieniek (grafik), Bogdan Rogatko, Teresa Walas (sekretnarz redakcji). Współpracują: Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Jarosław Fazan, Julian Kornhauser, Maria Niemojowska (Londyn), Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza. Skład i łamanie: Studio Reklamy — Jan Szczurek; Druk: Krakowska Drukarnia Prasowa — Kraków, ul. Nowohucka 50; Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo skrótów. Warunki prenumeraty: Prenumerata roczna krajowa wynosi 28,80 zł, półroczna — 14,40 zł, kwartalna — 7,20 zł. Prenumerata roczna zagraniczna wynosi 18 USD: półroczna — 9 USD, kwartalna — 4,50 USD. Prenumeratę prosimy wpłacać na konto Krakowskiej Fundacji Kultury, BPH IV O/Kraków nr 323415-709987-132-3