

Prezentacja: Birgitta Trotzig ■ Przekłady: Werner Aspenström, Michel Deguy ■ Proza: Magdalena Mosiewicz ■ Justyna Zarzycka o Kingsleyu ■ Rafał Solewski o wystawie Kazimierza Głaza

## MICHAŁ VIEWEGH *Beata*

Kiedy tamtej środy wróciłem z córką ze szkoły do domu, skrzynka na listy dosłownie występowała z brzegów: poza "Lidowymi Novinami" zawierała jeszcze dużą brązową kopertę z korektą "łamaną" mojej powieści, następnie białą kopertę zaadresowaną również do mnie i wreszcie granatową celofanową torebkę z wzorem reklamowym produktu firmy Procter & Gamble będącym wówczas przedmiotem zażartej dyskusji. Zamykając skrzynkę zauważyłem, że papierowa wizytówka z nazwiskiem jest przekreślona ostrą rysą, najprawdopodobniej pochodzącą od klucza jakiegoś młodego nieprzyjaciela wszystkich nauczycieli.

W białej kopercie znajdował się krótki list miejscowego milionera Króla. Proponował mi w nim niezbyt czasochłonną, a bardzo dobrze płatną pracę. [...]

— Była poczta? — spytała żona.

— Dostałem korektę mojej powieści i propozycję *bardzo dobrze płatnej pracy* — odpowiedziałem. — Ty dostałaś podpaski.

Serdecznie pozdrawiam czeskie feministki.

Później list przeczytałem uważniej. Zgodnie z logiką zakładałem, że pewnie chodzi o korepetycje dla Agaty; rzeczą wszakże poniekąd zdumiewającą była ledwie zaznaczona, choć dająca się zauważyć absolutna pewność Króla, że przyjmę jego propozycję. Jej wyrazem był niewątpliwie także fakt, że podał tylko jeden termin naszego spotkania. Mimowolnie przypomniałem sobie znany cytat z Fitzgeralda: "Zakładał z pogardą, że w niedzielę nie mam nic lepszego do roboty".

— Przyjmiesz tę ofertę? — spytała żona.

W jej intonacji nie znajdowałem na razie żadnego wartościowania.

Wzruszyłem ramionami.

— Chciałeś pisać *powieść postmodernistyczną*... — nadmieniła ironicznie.

Cieszyłem się jednak, że to powiedziała, bo równie dobrze mogła powiedzieć, że potrzebna nam jest każda korona.

Jedno i drugie było prawdą.

— Zobaczymy — powiedziałem.

Poszła do łazienki. Wziąłem do ręki korektę i przeglądałem pierwsze strony. Trochę za głośno włączyłem sobie do tego radio, co spowodowało, że żona przyłapała mnie później na wykonywaniu ruchów, które jako laik nazywam *soulowym kołysaniem*. Obserwowała mnie wyrozumiale, mając rącznik owinięty na głowie.

— No dobrze — zgodziłem się. — Więc dobrze: cieszę się.

— Dobranoc — oznajmiła rzeczowo. [...]

Od razu mówię, że następujący opis willi Króla (jak również jego nazwisko) niezupełnie odpowiada rzeczywistości, zgoda bowiem Króla na opublikowanie tej historii została uwarunkowana żądaniem, abym poczynił takie posunięcia, które uniemożliwiłyby niezawodną identyfikację. Z drugiej strony jednak chciałem zachować genius loci całej tej dzielnicy i zdradzić przynajmniej tyle, że zgiełk głównej zbrasławskiej ulicy już tu nie dociera i że co trzeci człowiek, przechodzący obok tych wszystkich podmurówek z piaskowca i ozdobnych kutek płotów, za którymi od czasu do czasu przez gęste tuje dostrzec można z rozmachem pomyślany trawnik czy też niebieską konstrukcję ogrodowego basenu, prowadzi na samowolnej smyczy psa szlachetnej rasy.

Dokładnie w momencie, kiedy mogłem stwierdzić, że numer podany w liście zgadza się z numerem na słupku bramy wejściowej, usłyszałem nieprzyjemny, przenikliwy dźwięk, towarzyszący automatycznemu otwieraniu rozsuwanej bramy. Był to wprawdzie najzwyklejszy wjazd dla samochodów (brama dla pieszych znajdowała się na prawo), ale kiedy, obejrawszy się, nie zauważyłem żadnego auta, domyśliłem się, że ktoś zza ciemnych okien willi wypatrywał mnie i że ta brama, ta willa i w ogóle cały ten świat otwierają się właśnie dla mnie i tylko dla mnie. Dlatego też z przyjacielskim uśmiechem skierowanym w stronę okien willi wkroczyłem do ogrodu, a moja lewa ręka z szeroko rozciągniętymi palcami wystrzeliła w górę w wyuczonym dziękczynnym geście. (Tak, słyszysz ten lekki

## Ludmiła Marjańska

OGRÓD W ZIMIE

To jest ogród. A to moje serce.  
Posiwałe jak ogród w śniegu,  
Obnażone jak bezlistna brzoza.  
Wystawione na północny wiatr.  
Mróz maluje na nim białe kwiaty,  
przez gałązki prześwituje przeszłość.  
Pod czułym oddechem na szybie  
powiększa się krąg przejrzysty:  
coraz szerszy, rozleglejszy widok  
na światy, poświaty, zaświaty.

Poniżej: Piotr Potworowski, *Akt na piaskowym tle*, 1962, olej na płótnie, 179 x 220 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu.

O wystawie Piotra Potworowskiego w warszawskiej Zachęcie pisze na str. 14 Janusz Antos.

szum wśród publiczności czytelniczej, lecz uroczyście ślubuję, że naprawdę nie zamierzam na tym odruhowym geście budować całej powieści, i to nawet wtedy, gdybym w ten sposób mógł sobie zapewnić *nieśmiertelność*). Jednakże w następnej sekundzie — do dziś nie umiem sobie tego wytłumaczyć — o mały włos nie zostałem przejechany przez czarny kabriolet volkswagen golf; odskoczyłem instynktownie na bok dopiero kiedy usłyszałem charakterystyczny odgłos miazdżonego oponami żwiru. Wóz ominął mnie krótkim szybkim łukiem — prawymi kołami wjechał przy tym na trawnik — i nie opodal na moment się zatrzymał. Mimo, że było bardzo ciepło, dach nie był opuszczony; i choć ciemno zabarwione szyby nie pozwalały w pełni zajrzeć do środka — jednakże przez moment zobaczyłem we wstecznym lusterku twarz Beaty: błądą, skupioną, wręcz jakby surową; ścisnęła mocno wargi, oczy ukryte były za okularami słonecznymi. Upewniła się, że żyje, wrzuciła bieg i zniknęła po przeciwniej stronie willi.

Za kołami rzeczywiście unosiło się trochę kurzu.

Zaraz potem, jeszcze zanim zdążyłem ochłonąć z wrażenia, ktoś nieznamy zaszedłszy z tyłu zwałił mnie na ziemię, wykręcając mi ręce za plecy. Jęknąłem ze strachu i z bólu.

— Na przyszłość nie rób takich numerów!

Kolano właściciela głosu potwornie wbijało mi się w nerki.

— My nie jesteśmy tacy głupi!

— Au!

— A może myślisz, że jesteśmy.

— Na Boga, au!

Głos zaśmiał się, a do niego dołączył drugi. Były to młode, męskie głosy.

— Zatem, przyjacielu, szukasz kogoś?

Nacisk kolana się nie zmniejszył. Jeszcze nigdy w życiu nie oglądałem ździebeł trawy z tak bliska. Próbowałem unieść głowę, abym mógł odpowiedzieć, ale przycisnęli mi ją z powrotem. Z trudem kilka razy nabrałem powietrza i wydukałem do gleby swe nazwisko.

— Nie znam — rzekł głos ironicznie.

Potworne przerażenie zastąpiła złość.

— O wpół do szóstej — cedziłem wściekle — mam spotkanie z panem Królem. *Umówione* spotkanie.

Nie spodziewałem się, że wypowiedzenie kilku słów może kosztować tak wiele wysiłku.

— Tak? — rzekł głos z powątpiewaniem. Nacisk na nerki zniknął i ręce miałem wolne. — To czemu pan *normalnie* nie zadzwonił?

Niemniej jednak pomogli mi wstać. Obaj mieli krawaty i obaj byli wyżsi ode mnie. Z rozdrażnieniem otrzępywałem kurz.

— Skoro tak, to przepraszam — rzekł ten drugi z uśmiechem.

W jego głosie nie było nawet cienia skruchy. Patrzył na mnie badawczo.

— Więc pan jest tym *następnym*?

Nie zrozumiałem, o co chodzi.

— Co znaczy *następnym*?

Spojrzeli na mnie ukradkiem. [...]

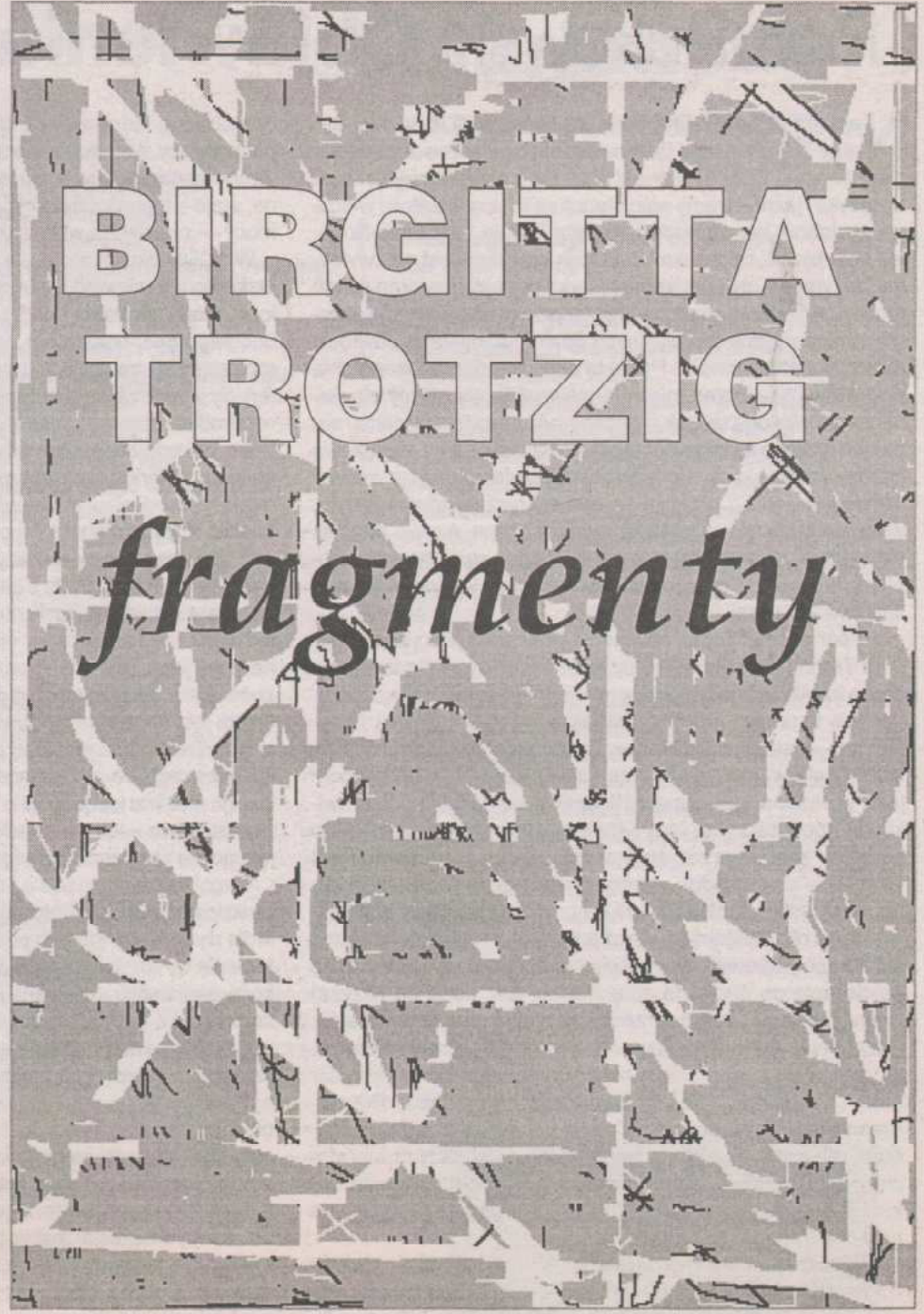
CIĄG DALSZY NA STR. 6







Podczas uroczystości wręczenia Nagrody Nobla sylwetkę Wisławy Szymborskiej i jej dorobek przedstawiła pisarka Birgitta Trotzig, członkini Szwedzkiej Akademii, czytelnikowi polskiemu znana jako autorka tomu prozy. Fotografia PAP



Grafika, Jan M. Szeurek

(Próg, granica, różnica, na zewnątrz, wewnątrz)

Czymże jest związek między sztuką a naturą? gdzie rodzi się przestrzeń wyobraźni nie będąca ani tym pierwszym, ani tym drugim?

To co nazywają jaźnią, jest zbędne.

Granica, sekret progu. Co jest na zewnątrz, co jest wewnątrz, co poza mną, co we mnie?

Na progu. Ani po tej, ani po tamtej stronie.

Właśnie w ruchu przez próg. Pęka błona pozoru, zafalszowane widzenie „ja”. I świat staje się nagi. Światło mówi, kamienie oddychają. Oko staje się czarną planetą, świat odzyskuje wzrok. Drzewa podnoszą z ziemi korzenie, w górę z prochu martwych drzew. Głina i ludzki ślad to wzrok ślepoty, dłonie mroku i czucie. Gwiazdozbiory zapisują w głębi nocy to co skończone i co nie skończone.

Strzelec wypuszcza strzałę, jest śmiertelna.

Wszystko mówi do wszystkiego. W świetle wszechświata, w świetle mroku. Objawia się wiadomość.

Twarz jest błoną języka, oznajmia i przemilcza, oznajmia przemilczając.

(widzę) twarz — ślepo zaryglowaną, niedostępną, zniszczoną, śmieszoną? Światło uliczne wędruje po sklepieniach oczu, łukach policzków, nasadzie nosa, wargach. Oczy głęboko w cieniu jak powierzchnie obumarłych wód w ciemności pod sklepieniami, twarz opuszczona podczas wojny splugawiona katedra, puste cienie i światło reflektorów błędzi po splądrowanej przestrzeni.

Ruch twarzy:

„Idź za tą ślepą plamką!”

„Nie bój się, bądź głupi!”

Historia jest ślepa, lecz pełna śladów. Jest mroczna mrokiem wszechrzeczy, ciągnie się przez czas i przestrzeń, składa się z oczu, w śmierci żywych oczu

Stare surowe kamienie na górze stoją jak sędziowie.

Jedne słowo, jedyny czyn, jedyna pamięć. Życie przemienia się teraz całkowicie w wyrok, trwające wykonanie wyroku. Powstaje każde słowo, każde działanie, każde zachowane działanie. Beładna masa kłamstwa rozpada się na wyraziste części, wyraziste tak i nie, nie da się niczego zatrzeć, wszystko ma totalne znaczenie

w lodzie

Lód, ulica szaro błyszcząca od lodu, wargi i ciała cieni niemych  
Pod błyszczącą twardą teraźniejszością tu i teraz leży inna miara czasu, czarna bezczasowość, druga warstwa, pokład martwej masy korzeni

potem

lodowe ciemności luty oblodzenie Kolumny lodu tworzą się w morzu Śpiewające, dziwnie wyjące sklepienia lodu, głębokie jamy lodowe wychodzą na brzegi, zamrożony piasek święty lodem czarny wodorost

A czym jest mróz? jest kiedy śmierć pragnie śmierci  
Wtedy wszystko pokryte jest powierzchnią, nie można oddychać ruszać się, wszystko jest zastygłą powierzchnią

Jak można przeżyć w zastygnięciu, w całkowitej niedostępności? — korzenie w lodzie, który nigdy nie taję, jakże oślepiająco gęsta obecność zgasłych gwiazd, czarne jamy gęste od swej nieobecności

(— po drugiej stronie ciemności lodowy brzask świetlisty, zupełnie inna strona, innego typu światło, światło innego świata, władza silnego światła śmierci)

Iść po cienkim lodzie. Wiedzieć o tym. Przez lód rusza się roślinność ciemności, kształty ciemności. A wtedy wszystko świeci życiem. Uczucie: nieomal tam się jest! Jeszcze tylko krok, lód pęknie — ale czy nastąpi całkowite utożsamienie?

Forma językowa, ptak duszy, wylatuje z cielesnych ust człowieka, ma miejsce niedostępne zdarzenie: znika skóra powłoka jaźni, język leci przez świat jak ptak wędrowny, nad morzami, także świat leci

Pierwszego dnia, gdy ciemny ptak opuszcza ciało, ciało leży w lodzie. W lodowym kształcie lodowni, biała obco zimna skóra, ptak leci nad krajami — jakimi krajami?  
Ciało dotknięte białą obcością, śnieżne wargi, biała ostra nasada nosa, w niebieskich zwojach uszu śpiewa obca pieśń, ciemny ptak przelatuje ponad islandiami, górami, grotami, miastami, drogami

I także ponad ciemną jamą pała morskie światło, przybiera, także z głębi zimy wstaje życie

# Piotr Bukowski **Objawienia i rytuały Birgitty Trotzig**

Najbardziej uderzającym rysem twórczości literackiej Birgitty Trotzig jest jej bezkompromisowa surowość i powaga. Pisarstwu Trotzig obcy jest duch gry z przygodnością świata, języka i jaźni — ramy egzystencji są tu uniwersalne i wieczne, podobnie jak ciemności, kryjące ziemię, milczenie Boga, lęk i cierpienie człowieka. Czytelnik poddany jest niezwykle „reżymowi” stylu, któremu pisarka pozostaje wierna od lat: mocno zrytmizowana proza płynnie przechodzi w poezję, uderza w ekstatyczny ton biblijnych psalmów, by wnet powrócić do kronikarskiej narracji. Prozę tę cechuje ponadto monotonia powrotów i powtórzeń, niezmiennie wydają się obroty ołowianego nieboskłonu tak jak i wieczny cykl narodzin i śmierci, ale na tym właśnie tle moment Objawienia rysuje się z wyjątkową intensywnością i siłą. Kiedy mroczną powierzchnię przypowieści Birgitty Trotzig przebija światło mistycznej afirmacji bytu, wszelkie trudy lektury zostają wynagrodzone. A mają one, jak się wydaje, szczególne znaczenie, będąc swoistymi ćwiczeniami duchowymi, przygotowującymi czytelnika do współczesności w teofanii.

Wydaną w 1957 roku powieścią *De utsatta (Zagrożeni)* Birgitta Trotzig zdobyła sobie uznanie krytyków, dołączając do grona czołowych prozaików powojennej Szwecji. Utwór przypomina legendę, posiada jednak znaczący kontekst historyczny — jest nim okres krwawych wojen duńsko-szwedzkich o panowanie nad Skanią, jawiący się jej mieszkańcom jako spełniona apokalipsa. Kluczową postacią tej wielowątkowej opowieści jest Isak Graa, pastor, który niczym Hiob poddany zostaje przez opatrność okrutnym próbom. Traci wszystko, co posiadał — ponizony, stracony w otchłań duchowej pustki, zmuszony do nędznej vegetacji w szpitalu więzieniu dla obłąkanych. Lecz jego zejście w najgłębszą noc świata, pograżenie się w „nocy ciemnej” duszy (tu wyraźne nawiązanie do *Drogi na górę Karmel* św. Jana od Krzyża) zyskuje wymiar pasji, poprzedzającej akt zmartwychwstania. Śmierć Isaka Graa, nagiego i bezbronnego niczym niemowlę, zbiega się z momentem narodzin nowego życia. Bezmiar męki i cierpienia rozjaśnia ewangeliczna nadzieja. Równocześnie jednak w opowieści Trotzig uobecnione zostają schematy mityczne i rytualne, związane z najstarszymi hierofaniami tellurycznymi. Symboliczne powtórne narodzenie dokonuje się tu poprzez powrót do samego źródła życia, do prasubstancji matki-ziemi.

Również i w kolejnej powieści Birgitty Trotzig, zatytułowanej *En berättelse från kusten* (1961, *Opowieść znad brzegu morza*, tł. pol. *Między niebem a morzem*), historyczna Skania staje się sceną dramatycznych wydarzeń. Bohaterką książki jest

dziewczyna, którą wiejska społeczność obarcza winą za wybuch zarazy. Autorka odwołuje się i tym razem do ewangelii i wyobrażeń mitycznych. Śmierć dziewczyny nosi cechy rytualne, staje się ona kołem ofiarnym — ofiarą kolektywnej przemocy — obciążona winą za immamentne światu zło.

W 1966 roku ukazuje się *Sveket (Wiarołomność*, tł. pol. *Oskarżenie*), niezwykle sugestywna przypowieść o braku miłości, której centralną postacią jest Tobit z Tostebergi. Ów syn ubożego gospodarza nie zaznawszy w dzieciństwie miłości rodzicielskiej, zawodzi w dorosłym życiu. Miał dokładać starą, by w jego własnej rodzinie odrodziła się miłość, niszczy ją w zarodku, sprowadzając cierpienie na siebie i najbliższych. Tobit, prawdziwie tragiczny bohater, nie potrafi odwrócić swego losu. Autorka, kończąc swą opowieść, pozostawia go samego pośród nieprzeniknionych ciemności, wyczekującego Łaski od „Boga najbardziej ponizonych”.

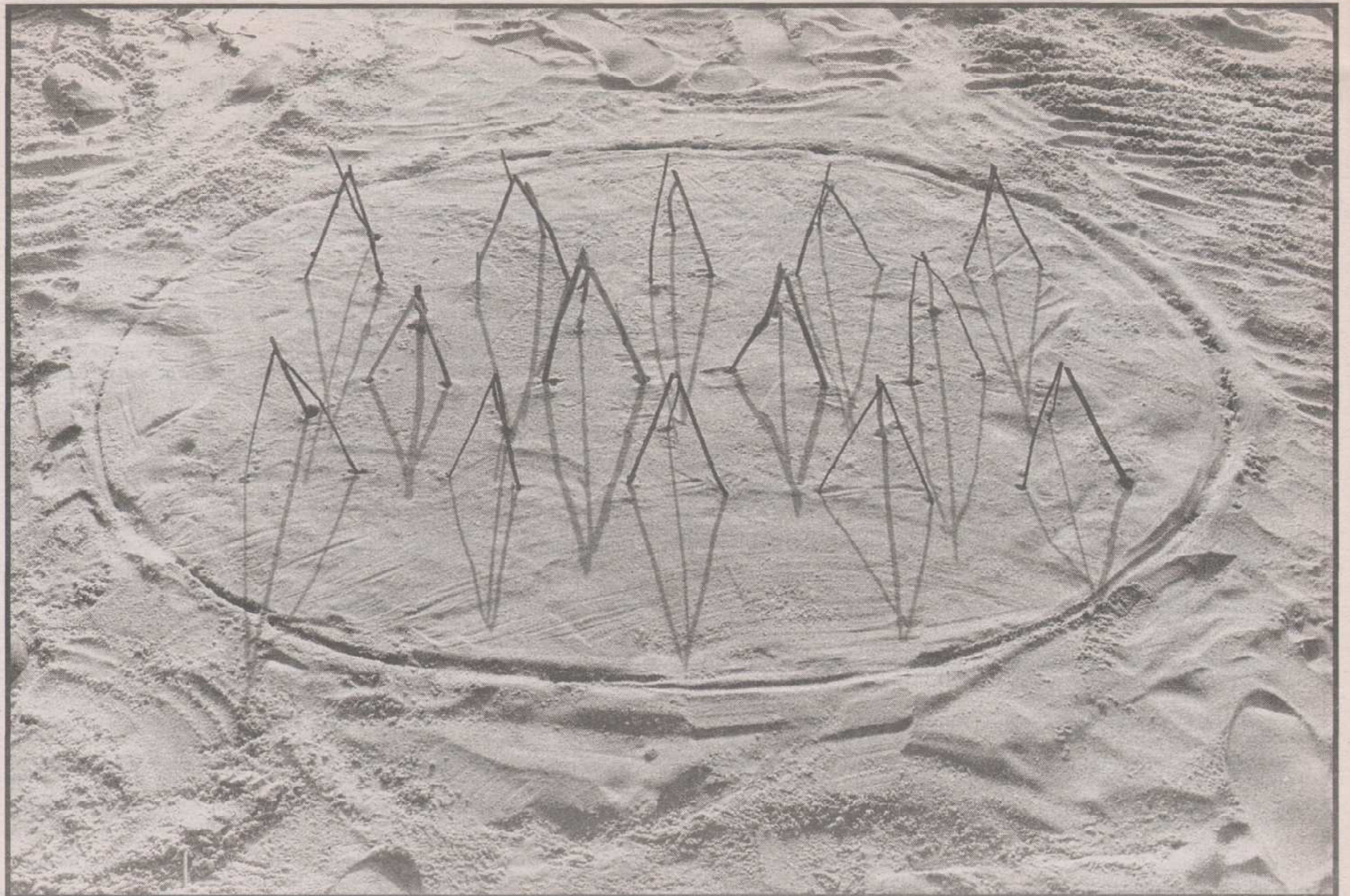
W zbiorze poetyckiej prozy *Ordgränser* (1968, *Granice słowa*) Birgitta Trotzig pisze o ciągłym ruchu języka w stronę tego, co niewypowiadalne, ruchu ku temu, co wyrasta z negacji słów, a zatem „z resztek tego, co wypowiadalne”. Do myśli tych nawiąże jeszcze wiele lat później w tomie *Anima* (1982). Tutaj znów stara się przekroczyć granicę słowa, lecz tym razem jej celem jest spotkanie z człowiekiem, doświadczenie „głosu innego”. Trotzig podejmuje tę próbę dialogu z pełną świadomością, iż przeżycie udzielającej się nam „realności” egzystencji innego możliwe jest jedynie w krótkiej chwili mistycznego współuczestnictwa — w momencie zbliżenia kochanków, spotykającego się spojrzenia dziecka i rodzica.

Tymczasem ukazują się kolejne powieści Birgitty Trotzig — *Sjukdomen* (1972, *Choroba*) i *Dykungens dotter* (1985, *Córka króla wydm*) — w których pozostaje wierna swej poetyce. *Córka króla wydm*, intrygująca, wielopłaszczyznowa opowieść w konwencji baśni, uznawana jest za najdoskonalszy utwór prozatorski, jaki wyszedł spod pióra szwedzkiej autorki. Lecz jednocześnie wyraźna staje się swoista monomania Trotzig: pisze ona o człowieku zamkniętym w wąskich ramach swojej egzystencji, poruszającego się po omacku pośród mroku, spragnionego Znaku, Słowa, hieroglify Wieczności. Dodajmy tu, iż pisarstwo tej bodaj najciekawszej przedstawicielki skandynawskiego egzystencjalizmu, jest zapierającym dech w piersiach *tour de force*, „wysokiego” modernizmu. Wstrząs, rozpacz, spontaniczna ekspresja, mistyczne uniesienie następują po sobie z precyzją zegarowego mechanizmu. Imponująca jest owa sprawność, z jaką język Trotzig włada metafizycznym mrokiem, paradoksem, teofanią, czy też darem Łaski. Jej precyzyjna, wyczelowana fraza kojarzyć się może czasem z chłodnym

połyskiem metalu, niekiedy daje się w niej słyszeć odgłos za-trzaskiwanych drzwi do więziennej celi. W zakończeniu powieści *Sveket* Trotzig pisze o swym bohaterze: „Siedział w mrocznym wnętrzu. Drzwi zamknięte były od zewnątrz. Na nic było skrobać, na nic w drzwi uderzać — nie, one nie ustępowały. Siedział w nieprzenikalnym”. Jest więc Tobit skazańcem, rytualną ofiarą literackiego egzystencjalizmu.

Prezentując pisarstwo Birgitty Trotzig nie można pominąć jej eseistyki. Na początku swej drogi twórczej szwedzka pisarka dość często sięgała do formy eseju programowego. W esejach tych na pierwszy plan wysuwają się rozważania dotyczące fundamentalnych zagadnień teorii sztuki: relacji między estetyką a etyką oraz między sztuką a rzeczywistością. Owe niepokojące aporie tkwią swymi korzeniami w „pytaniu ostatecznym”: co jest istotą twórczości? Trotzig dochodzi jednakże do wniosku, iż teoretyzujący dyskurs nie objawi poszukiwanej prawdy, lecz raczej ukaże jej relatywność. Obiera więc inną drogę: zaczyna pisać eseje-portrety, kreśląc sylwetki twórców, którzy stali się dla niej „drogowskazami” („vägvisare”), pomagając jej odkryć jakąś cząstkę prawdy o sobie, o świecie i o sztuce. Birgitta Trotzig stara się nawiązać z nimi dialog, stworzyć scenę, na której wydarzyć się może spotkanie między nią a nosicielami prawdy. Nie waham się użyć tego sformułowania, ponieważ eseje szwedzkiej pisarki (publikowane pierwotnie w prasie, później zaś w formie książkowej; tom *Porträtt* z 1993 roku jest jak dotychczas ostatnim) koncentrują się wokół postaci charyzmatyków — Ekehart, Dostojewski, Rilke, Ekelöf, Achmatowa, Zagajewski — oni wszyscy posiadają, jej zdaniem, dar czynienia prawdy widzialną i wiarygodną. Ta zaś zdaje się przemawiać wieloma głosami, dążąc zarazem do jedności; podobnie jak i charyzmat, który różnicując, intensyfikuje przeżycie wspólnoty w prawdzie. Jeden ze znawców eseistyki Birgitty Trotzig zwrócił ostatnio uwagę na to, iż pisarka nader często czyni z portretowanych przez siebie postaci idole. Jednakże ów grzech swoiście pojętej idolatrii rozumieć można jako przejaw autentycznego, choć naznaczonego skończonością, doświadczenia religijnego (tak np. interpretuje go francuski filozof Jean-Luc Marion), bo, pomyślimy, czy mówiąc o „tych, którzy wskazują drogę życia”, nie odwołuje się ona do ewangelicznej wiary w Mistrza, który jest Drogą, Prawdą i Życiem? Co do jednego nie ma wszakże wątpliwości — eseje-portrety Birgitty Trotzig są niezwykle intensywne w wyrazie i wyjątkowo piękne — i nawet owa krótka prezentacja twórczości Wisławy Szymborskiej, odczytana przez szwedzką pisarkę na uroczystości Noblowskiej w Sztokholmie, zachowała wiele z niepowtarzalnego stylu jej eseistyki.

Jan Bujnowski, z cyklu *Piaskownicy*, Jastrzębia Góra, 1991, fotografia



## Werner Aspenström

### GAŚIENICA MIERNIKOWCA

Wysuwam się z mego liścia czereśni  
i namierzam wieczność:  
wieczność jest dzisiaj stanowczo zbyt duża,  
stanowczo zbyt niebieska i zbyt stumilowa.  
Chyba zostaną na mym liściu czereśni  
i zmierzę mój zielony liść czereśni.

### ŻOŁNIERZ CYNOWY DOSIADA DREWNIANEGO KONIA

Żołnierz cynowy dosiada drewnianego konia  
i w siną dal odjeżdża pod kościelną skałą.  
Wypchany orzeł szybuje  
wielkimi uderzeniami skrzydeł nad polem.  
Słuszność jest wieczna, Obywatele,  
powtarzam, obywatelu.

Niech wsie i miasta zapłoną.  
Niech wsie i miasta zapłoną.

### TEN NA KOGO CZEKACIE PRZEDMIEŚCIA OMIJA

Jak jasną nocą październikową  
kiedy lamparty nadchodzące od północy  
przełamują horyzont  
a ludzie gromadzą się na placach by się modlić  
lub tylko cicho spoglądać.  
Po co wam zapory na ulicach przedmieść?  
Ten na kogo czekacie przedmieścia omija.

### IKAR I CHŁOPCZYK GRANIT

Po przeczytaniu 73 (znakomitych) wierszy o Ikarze  
pragnę rzec słówko na rzecz jego wiejskiego kuzyna,  
chłopczyka o imieniu Granit, porzuconego na łące.  
Mówię też w zastępstwie kępy trawy  
zażywającej cienia i osłony przed wiatrem.

Po przeczytaniu 73 wierszy o ucieczce i skrzydłach  
pragnę złożyć hołd podeszwie,  
przenicowanej duszy, sztuce zostawania  
i posiadania ciężaru — jak chłopczyk Granit  
lub jego siostrzyczka, krajanka panna Jedlina,  
która się nieświeźnie lecz wiecznie zieleni.

Tłumaczył Leonard Neuger

**WERNER  
ASPENSTRÖM  
1918-1997**

25 stycznia 1997 roku zmarł w Sztokholmie wybitny szwedzki poeta, prozaik i dramaturg Werner Aspenström. Debiutował w latach czterdziestych, by wkrótce, wraz z E. Lindegrenem i K. Vennbergiem, zyskać miano czołowego twórcy drugiej fali poetyckiego modernizmu w Szwecji. Symboliczny, zimowy krajobraz wczesnej poezji Aspenströma, w centrum którego stoi osamotniony, dręczony lękiem człowiek, ustępuje w latach pięćdziesiątych miejsca bardziej realistycznej i zniuansowanej wizji świata. Werner Aspenström pisze odtąd wiersze stonowane, refleksyjne, podążające często śladem paradoksu, ale i pełne romantycznej wrażliwości. Ważnym źródłem inspiracji szwedzkiego poety staje się mikrokosmos przyrody — jego najoryginalniejsze, najsubtelniejsze utwory to krótkie, ściszone „konwersacje” z mieszkańcami świata fauny i flory. I być może dzięki nim właśnie stał się w swym kraju jednym z najbardziej lubianych poetów. Werner Aspenström był również wielkim miłośnikiem poezji Wisławy Szymborskiej. Jego wiersze na język polski tłumaczyli m.in. A. Krajewski, Z. Łanowski i L. Neuger. **Piotr Bukowski**

## Michel Deguy

### PRZEDCZYŚCIEC

Jak umarli Jeana Geneta, przybywają na miejsce  
Inne, duchowe a my zaledwie możemy pojąć  
Że to umarli, mimo że niezłe przedstawieni  
W przesadnym mniemaniu umierających, którymi jesteśmy  
Lecz wolne byty, które są „jak” umarli:  
To miejsce Sztuki gdzie Muzeum samo w sobie  
Jest niczym cień przybliżenia co przenosi cienie  
To wspólny byt dzieł faktycznie pojawiających się nagle  
Wyjścia z czasów i miejsc niezliczonych  
I skupiających się tutaj, wokół Terezjasza  
Skąd zresztą wychodziły, jedne bliskie drugim  
Mówiąc mało dyskretnie na wskroś mego milczenia:  
Czego nie mogą kochankowie Lukrecjusza  
Mogą umarli Homera: przekroczyć pożądanie.

\*

Szukaj szukaj prawdy  
To bardzo hałasuje w duszy  
Ach jak urosła mała gra dziecięca!  
Szukajmy  
Szukajcie  
Prawdy

Dusza  
Jest jak gospodarska kuchnia  
W sierpniu po niesporach  
Niska ciepła pachnąca resztkami  
Gdzie leniwe muchy dręczą  
Zagadki czereśni miodu i wystygłej krwi

Dusza  
Jest jak nieśmiertelny wrzós  
Z którego psy wypłaszają ciężkie bażancice

Dusza  
To Don Kiszot  
Przysięgający acz nieco zbyt późno  
Że już go to nigdy nie weźmie  
Linieje łuszczy się na swoim łóżku  
Kazał założyć w swoim pokoju  
Tapetę z wiatrakami

### PARYŻ, FRIMER

dla B.D.

Luna Lumierów przechodzi  
W czerni i bieli  
przez Boburg  
Jej wersja niemowy  
Napisy w analfabeto  
Tłumaczą na desperanto  
Burger Burgerking Macdo  
To są manele nocy Retro

Powiedz Gijom gdzie więc my jesteśmy  
Przerażający chronometryczny wyrok  
Przelicza na opak Tysiąclecie  
3 5 0 0 5 7 2 7 5 7  
A ona bez koni bez psów bez Eumenidesa  
Żaden okręt żaden pierot nie prowadzi  
I jak można być  
Tak lśniącą i tak upojoną

Tak samo dziewicza jak pełna nabrzmiewa  
Nieodparcie obrana antena anten  
Nic jej nie powstrzyma żeby puścić kaniem  
Upamiętnione światło & dźwięk  
A na gębie lustra  
U góry praprzodek  
Odbija światło czasu przed czasami kiedy to z A-  
Fryką nie było daleko do Brazylii  
Atlantyk powoli powiększa się

Fontanna niegdyś Niewinnych  
Choć wielu nadal przybywa przez wodę  
Zmieniając bieliznę w płynnym środowisku turystów  
Zamyka się „nagle jak” Dom Kultury.

Tłumaczył Maciej Niemiec

MICHEL DEGUAY, ur. 1930, związany z grupą poetycką „Tel-Quel”. Autor m.in. *Fragments du Cada-astre* (1960), i *Poème de la presqu'île*. Prezentowane wiersze pochodzą z tomu *Arrets Fréquents*, Éditions A.M. Métailié, Paryż 1990.

## Ludmiła Marjańska

### PO PRZECZYTANIU GAZETY

I

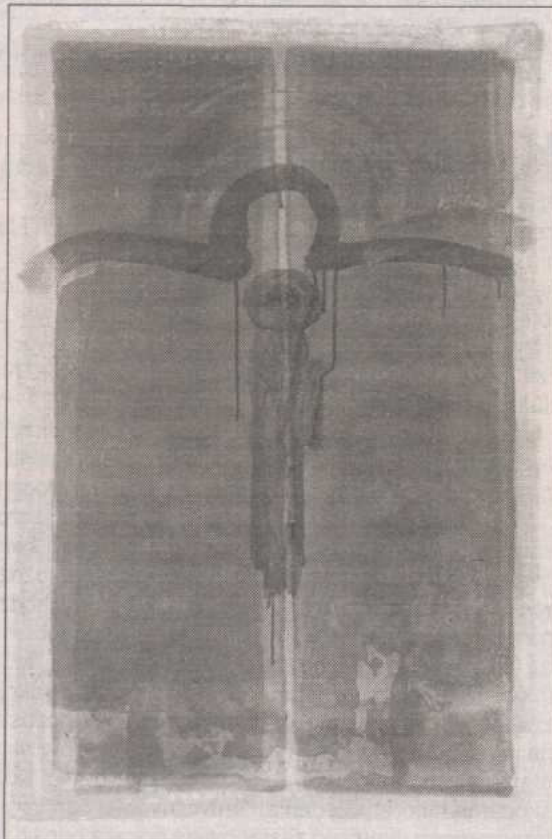
Jeżeli z gazet wyczytasz cokolwiek —  
nie wierz w ich prawdę.  
Jest inna, głębsza rzeczywistość życia:  
zagmatwany gąszcz snu, świtu, jawy,  
niewidzialnego dla cudzego wzroku.  
W jednej chwili  
żyjesz w dwóch światach i w podwójnym czasie  
spieczonym ciasno jak włókna szalu  
w tkaninie malowanej zielenią i żółcią.  
Nierozłączna para wikłaczy w misternym  
gnieździe zawieszonym w ciszy.  
Plaster miodu nasączony złotem  
przez pszczołę pamięci. Brzuchate szerszenie  
kąśliwych słów.

II

W jednym przelocie nad zadziwieniem —  
łopot skrzydeł łabędzia  
próbującego sił przed odlotem na północ —  
w ogromnym szumie podziwu, zachwyty  
nad różnorodnością strumienia,  
w którym płyniemy do ujścia —  
w gęstwie rzeczywistości,  
w nierzeczywistej jawie —  
złączona ze światem  
trwam, gasnę, otwieram się  
na jasność.

1996

Kazimierz Glaz, gwasz na papierze Reprodukacja Marek Sajduk



Kazimierz Glaz, gwasz na papierze Reprodukacja Marek Sajduk







DOKOŃCZENIE NA STR. 7

Zawartość drugiej skrzynki przeciwnie — dosłownie Beatę rozczuliła; ze *wzruszeniem* brała do rąk połówki rysunki i pomięte wycinki z gazet, z miłością wyjmowała — i czytała — jakieś napisane na maszynie wiersze, rozsuwała ostrożnie listy przewiązane wyblakłą wstążką, w milczeniu wpatrywała się w zdjęcia młodych mężczyzn (którzy zdecydowanie nie zdążyli wstąpić do polityki), powąchała zakrętkę od szampana i pogłaskała hokejowy dres Sparty z numerem 22. Jej kimono powodowało, że chwilami czułem się jak w filmie Akira Kurosawy.

— Idę zrobić ci kawę — powiedziałem.

— Poczekaj — złapała mnie za rękę.

Z wyrazem twarzy człowieka, który *zrywa wszelkie więzy*, wrzuciła do płomieni dyplom za drugie miejsce w zawodach powiatowych w biegu na przełaj oraz poszewkę na poduszkę z hotelu Krivaň. Moje początkowe wrażenie, że swej przeszłości w rzeczywistości nie chce palić, a jedynie ją demonstrować, tylko się potwierdziło.

Następnie somnambulicznie podsunęła mi zdjęcie:

— To on...

*Dureń, szuja* — domyśliłem się.

Zastanawiałem się nad jego specyficznym wyrazem twarzy — miał mniej więcej taką minę, jakby przepłynął La Manche w obie strony, gardząc równocześnie pływaniem, kanałem i fotografowaniem. Kiedy zdjęcie odwróciłem, odkryłem na jego odwrocie przepisany długopisem wiersz Ginsberga o skostniałym tyłku jakiegoś martwego baseballisty.

Wrzuciłem ją do ognia; wyskoczyły na niej drobne, brązowe pęcherzyki i niebawem skręcił ją żar.

Agata z przestrachem spojrzała na Beatę.

Była biała jak gejsza, ale nic nie powiedziała.

Petřík przyglądał się z zainteresowaniem.

Przerzuciłem następne parę rzeczy. Dres Sparty i poszewka na poduszkę źle się paliły.

— Chcecie to spalić *porządnie*? — spytał Petřík.

— Zlecimy mu to — powiedziałem Beacie. — Z pewnością ma bogate doświadczenia z eliminowaniem niepotrzebnych dokumentów.

Z uśmiechem zgasił tłące się resztki, powrzucał je z powrotem do skrzynki i pobiegł do garażu. W przeciągu minuty był z powrotem i przez chwilę coś majstrował przy skrzynce. Wziąłem obie siostry na bok.

Beata szła niechętnie, ale nie stawiała oporu.

— Trzymajcie sobie kapelusze — rzekł Petřík z zadowoleniem. — Za chwilę będzie wybuch.

— Krakatyt — powiedziałem.

Objąłem obie dziewczyny za ramiona i własnym ciężarem ściągnąłem je ku ziemi.

Ich włosy pachniały dymem.

Od twarzy Beaty dzieliła mnie jedyna kępka trawy — byłem z tego powodu nieco zdenerwowany, ponieważ z tej odległości widać moje rozszerzone pory.

Przeszłość Beaty Król wybuchnęła w ognistym kłębie.

I było po wszystkim.

Tłumaczyła Romana Bieleńska

Fragmety powieści *Wychowanie dziewcząt w Czechach (Výchova dívek v Čechách)*

**Michal Viewegh**, urodził się w Pradze w 1962 roku. Wiele lat życia spędził na Sazawie. Jest absolwentem filologii czeskiej i pedagogiki na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Karola. Pracował jako stróż nocny, a także jako nauczyciel w szkole podstawowej imienia Władysława Wanczury w Pradze-Zbrasławiu. Po paru latach pracy pedagogicznej, kiedy, jak sam mówi, musiał stawiać czoła nieistotnym problemom, pisać noty protestacyjne i listy otwarte, postanowił nie rozmiękać się na drobne i przez dwa lata, tj. od 1993 do 1995 roku był redaktorem w wydawnictwie Český spisovatel. Obecnie razem z żoną i dwoma synami mieszka w Pradze i całkowicie poświęca się pracy pisarskiej.

Debiutował w roku 1990 nowelą *Opinie o morderstwie (Názory na vraždu)*, wydaną przez wydawnictwo Československý spisovatel, chociaż już dziewięć lat wcześniej zaniósł do wydawnictwa pierwszy rękopis. Nie przeszedł jednakże, podobnie jak druga jego proza, przez ideologiczną cenzurę. W dwa lata później w tym samym wydawnictwie ukazała się jego powieść *Cudowne lata pod psem (Báječná léta pod psa)*, w której z humorem opisuje dojrzewanie Kwida — w rzeczywistości swe własne dojrzewanie — oraz losy swych rodziców i dziadków. Cała powieść zamyka się w latach od 1962 do 1990 roku. Powieść ta w rok później otrzymała nagrodę Jiřího Orteny. W tym samym roku inne wydawnictwo, Petrov, wydało literackie parodie pt. *Pomysły życzliwego czytelnika (Nápady laskavého čtenáře)*. Potem przyszła kolej na następną, poczytną powieść, jaką jest *Wychowanie dziewcząt w Czechach (Výchova dívek v Čechách)*. W lipcu tego roku ukazała się jego ostatnia, jak dotąd najobszerniejsza dotychczas powieść pt. *Uczestnicy wycieczki (Účastníci zájezdu)*, której akcja w całości rozgrywa się podczas wycieczki autokarowej nad Adriatyk.

O swej powieści *Wychowanie dziewcząt w Czechach* sam Viewegh mówi, że jest to swego rodzaju wariant bajki o dumnej czy raczej smutnej księżniczce. Królem jest pewien zbrasławski prywatny przedsiębiorca, milioner, ojciec dwóch córek. Starsza z nich, Beata, przechodzi trudny okres w życiu. Ojciec, noszący nazwisko Król, rozwiązujący wszystkie problemy za pomocą telefonu komórkowego, stara się i problemy córki rozwiązać w prosty sposób: zamiast wezwać do niej psychiatrę, proponuje głównemu bohaterowi powieści niezbyt czasochłonną, a dobrze płatną pracę, czyli zorganizowanie „kursu twórczego pisania” dla Beaty. Autor opisuje losy i perypetie życiowe Beaty, która zagubiona, szamocąc się pomiędzy różnymi mężczyznami, wyznaniami, ruchem ekologicznym, uporczywie poszukuje Prawdy i jakiegoś sensu życia. Każda nowo odkryta idea, każdy nowy cel, dla którego warto żyć, okazuje się niewypałem. Po kolejnym zawodzie Beata wpada w depresję, z której już nie potrafi się otrząsnąć. Jak domek z kart rozsypały się wszystkie jej ideały i całe jej życie. Posługując się fabułą, miejscami humorystyczną, autor formułuje również swe zarzuty wobec współczesnego szkolnictwa: encyklopedyczny sposób nauczania, fakt że tak niewiele w nim mówi o stosunkach pomiędzy młodzieżą a ich rodzicami, o przyjaźni, o miłości, samotności i śmierci. Pisarz upatruje w tym przyczynę tego, że młody człowiek staje się „ortodoksyjnym kimś”. Najczęściej ortodoksyjnym skinem, anarchistą lub kimś w tym rodzaju.

Spośród wszystkich książek Viewegha największą popularnością wśród czytelników cieszą się *Cudowne lata pod psem* i *Wychowanie dziewcząt w Czechach*. (Czytelnicy, chcący je wypożyczyć, w większości bibliotek muszą się zapisać na listę oczekujących). Książkami zainteresowali się także filmowcy. Filmową wersję *Cudownych lat pod psem* pokaże telewizja czeska już wiosną przyszłego roku. Natomiast, jak podały „Wiadomości Kulturalne” czeskiej telewizji, właśnie przebiega ekranizacja *Wychowania dziewcząt w Czechach*. W filmie zmieniono wiek bohatera: Ondřej Pavelka jest tu nauczycielem w średnim wieku. W roli Beaty wystąpi Ania Geislerova, która o odtwarzanej postaci mówi, że nie chciałaby przeżyć nic z jej życia.

Zatem czym sobie ten młody pisarz pozyskał czytelnika? Co w jego prozie jest takiego szczególnego? Może przybliżony jej obraz dadzą prezentowane tu fragmenty.

R.B.



Fotografia Magdalena Mosiewicz







## Bogdan Rogatko **Powrót**

Ta powieść mało znanego w Polsce autora, który w roku 1957 wyemigrował do Austrii i odtąd stale mieszka w Wiedniu, robiąc karierę biznesmena, a ostatnio i pisarza, nie wzbudzi zapewne specjalnego zainteresowania krytyki, godna jest jednak polecenia czytelniczej uwadze. Jest ona czwartą z kolei powieścią Adama Zielińskiego, poprzednie to: *Garbaty świat*, *Niedaleko Wiednia* i *Cichy Don*. Utrzymana w konwencji sagi rodzinnej, podobnie jak *Ameryka, Ameryka* Danuty Mostwin, obejmuje przeszło sześćdziesiąt lat — od końca dwudziestolecia międzywojennego po czasy nam współczesne. Na dramatycznych losach rodziny Bałtyckich wyraźnie odcisnęła się historia polskiego narodu, której osią w XX wieku była II wojna światowa i podwójna okupacja, niemiecka i sowiecka.

Życie jednej córki i trzech synów Wery i Władysława Bałtyckich wychowanych w typowej dla małego miasteczka kresowego rodzinie katolickiej, mimo socjalistycznych „ciągoł” ojca, potoczyło się — wbrew ich woli i wskutek dziejowego przypadku — w bardzo różnych kierunkach. Katarzyna, złapana w jednej z ulicznych łapanek, wywieziona została „na roboty” do Austrii, a po wojnie poznała młodego polityka socjaldemokratycznego i wyszła za niego za mąż; Kazimierz jako akowiec zesłany na Sybir zdołał cudem uciec i znalazł się na Dalekim Wschodzie, gdzie zrobił karierę biznesmena; Jerzy zginął w ukraińskich lasach, pozostawiając po sobie syna, spłodzonego z Ukrainką, którą poznał w radzieckiej partyzantce, i tylko Bolesław pozostał w Polsce, przy matce, ale w pogoni za domniemanym sprawcą śmierci swego ojca, zabitego przez gestapowca, został funkcjonariuszem UB, potem oskarżonym o rzekome szpiegostwo.

Cechą charakterystyczną przedstawionych przez Zielińskiego postaci była wola życia, silne pragnienie przetrwania mimo przeciwności losu i wielu fatalnych wręcz, prawie nieprawdopodobnych, przypadków. Prawie — bo losy bohaterów, jakkolwiek niezwykle, mieszczą się jednak w granicach prawdopodobieństwa. Autor co prawda na wstępie przestrzega się, że „jakiegokolwiek podobieństwo (występujących w książce postaci) do osób żyjących byłoby najzupełniej przypadkowe”, ale pisarze postępują w ten sposób zwykle wówczas, gdy materia fabularna ich utworów pochodzi z opowieści gdzieś zasłyszanych. Można więc sobie wyobrazić, że Adam Zieliński, zdradzając skłonność w swym piśmiectwie do dokumentu, spaisał — literacko ubarwiając — czyjaś opowieść i uczynił to — trzeba przyznać — bardzo sprawnie i ciekawie, z wyraźnym nerwem beletrysty. Narracja to-

czy się wartko, kompozycja przypomina dobrze skonstruowany filmowy scenariusz, losy bohaterów ukazane bowiem zostały w sposób symultaniczny, z szybko następującymi po sobie ujęciami.

Walorem powieści A. Zielińskiego jest więc, oprócz sprawności warsztatowej, nie tyle autorska wyobraźnia co raczej umiejętność dokumentalisty dążącego do „ujęcia w pigułce”, w pełnym ekspresji skrócie nader powikłanych dziejów polskiego społeczeństwa w ciągu ostatnich kilkunastu lat na tle równie skomplikowanych stosunków międzynarodowych.

Narody — zdaniem pisarza — bynajmniej nie wyciągnęły właściwych nauk z nawet najbardziej dramatycznych dziejów. Po wojnie ucichły co prawda ideały nazistowskie, ale ludzie nie wyzbyli się swych dawnych uprzedzeń, nadal przeciętną mentalność społeczeństw kształtują prymitywne stereotypy narodowych wyobrażeń i zachowań, nadal dominują uczucia nienawiści i zemsty. Wojna i jej konsekwencje dokonały nieodwracalnych spustoszeń natury moralnej, spopieliły nasze dusze, uspiły sumienia. Te truistyczne prawdy potrafił autor zobrazować w sposób niebanalny, na przykładzie losów swych bohaterów, którzy porzuceni po świecie nie potrafili odnaleźć w nim miejsca.

„Nagle złączyła ich świadomość, że wszyscy błądzą po omacku. Gdyby nie opieka nad najbliższymi (...), co właściwie wypełniłoby ich życie? Jeśli wierzyliby w Boga, być może byłoby im łatwiej. (...) Łatwiej jest żyć, jeśli się do czegoś dąży”.

Dążenia bohaterów okazały się ułudą. Pod koniec powieści spotyka się rodzeństwo Bałtyckich, pierwszy raz od wielu lat, i ze swymi najbliższymi jedzie do swego rodzinnego miasteczka, Stryja, które kiedyś było polskie, na grób ojca. Jest to podróz sentymentalna, do źródeł, ale nie przynosi ona ani ukojenia, ani oczyszczenia, nie nawiązują się też między rodzeństwem zerwane przez wojenną zawieruchę serdeczne stosunki. „Siedzieli jak rodzina, ale rodziną już nie byli”.

Tytuł ma więc znaczenie przewrotne: powrót bohaterów do kraiń dzieciństwa okazał się daremny. Ale może powieść jest po prostu powrotem autora do swych korzeni. Napisana najpierw po niemiecku, potem przetłumaczona została przez niego — podobnie jak poprzednie powieści — na polski, zresztą bardzo dobrze, z dobrym wyczuciem języka ojczystego. Jeżeli tak odczytywać sens tytułu, to jest to „powrót” w pełni udany.

**Adam Zieliński: *Powrót*, Oficyna „Argus”, Kraków 1996.**

**Stanisław Grochowiak, *Wiersze niezbrane i rozproszone*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1996.**

Bogaty tom nieznanymi i trudno dostępnymi tekstami poetyckimi Grochowiaka przygotował znakomity znawca poezji i jeden z najbliższych przyjaciół pisarza — Jacek Łukasiewicz. Książkę zaopatrzone w świetny *Komentarz*.

**Stefan Rusin, *Pieśni*, Konin 1996.**

Kolejny tomik poety, pisarza i plastyka (książka zawiera interesujące rysunki autora) z Konina, kierownika Konińskiego Klubu Literackiego.

**Tomasz Mirkowicz, *Lekcja geografii*, Wydawnictwo Da Capo, Warszawa 1996.**

Frapująca proza, o podtytule *Lipogramy*, znanego tłumacza literatury anglojęzycznej, m.in. utworów Kosińskiego, Keseya, Mathewsa i Orwella.

**Flanna O'Brien, *Trzeci policjant*, tłum. M. i A. Grabowsy, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1996.**

Jeśli to unikatowe dzieło w literaturze anglojęzycznej — thriller kryminalny, pełna komizmu historia nieodwzajemnionej miłości mężczyzny i roweru, to absurdalna alegoria,

którą porównać można do *Alicji w Krainie Czarów*.

**Francis Fukuyama, *Koniec historii, Zysk i S-ka, Poznań 1996.***

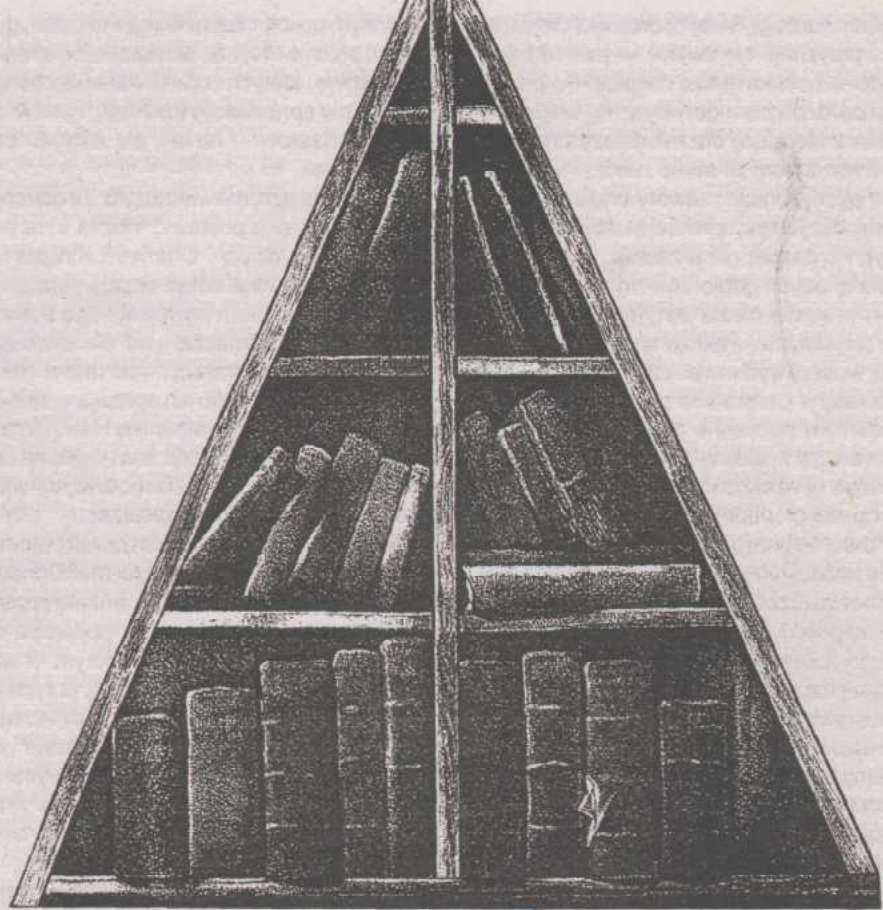
W *Końcu historii* autor, posługując się modelem nauk przyrodniczych, przedstawia ekonomiczną interpretację zmiany historycznej. Pamiętając jednak, że życie człowieka ma również pozaekonomiczne aspekty, podejmuje próbę sformułowania teorii całościowej. Powraca więc do Heglowskiej niematerialistycznej koncepcji historii opierającej się na „walce o uznanie”. Czy wolność i równość — zarówno polityczna, jak i ekonomiczna — doprowadzą do takich zmian w społeczeństwie, które usatysfakcjonują wszystkich ludzi?

Przekład: Tomasz Biedroń, Marek Wichrowski.

**Piotr Wojciechowski, *Harpunnik otchlani*, Wydawnictwo ODEON, Warszawa 1996.**

Piotr Wojciechowski — pisarz, scenarzysta i reżyser filmowy. Jego najważniejsze książki: *Kamienne pszczoły*, *Czaszka w czaszce*, *Wysokie pokoje*, *Obraz napowietrzny*. *Harpunnika otchlani* pisał przez dzieś lat.

## Bestsellery i inne



*Collage Aleksander Pieniek*

**K**ażda epoka zgłasza zapotrzebowanie na inny bestseller — tyle zdaje się nie ulegać wątpliwości. Na ogół wybranką szczęśliwego, czytelniczego losu bywała powieść. Rzadziej zdarzało się to poezji, esej nie mógł już na nic liczyć, dobrze trzymały się dzienniki i pamiętniki, nieco później reportaże z gorących miejsc, których pisarz, aby tak rzec, dotknął piórem. Z jednej więc strony mamy zapotrzebowanie na mimesis, na konsumpcję żywego mięsa rzeczywistości, ale z drugiej znowu strony każda historia dobrze opowiedziana może liczyć na akceptację. Czy koniecznie dobrze? Oczywiście niekoniecznie, skoro opowieści fatalnie, skandalicznie wręcz wykonane, zdobywają swoich zwolenników. Więc sytuacja jest chwiejna, definicje niejasne. A jednak zostały dziś napisane książki, które godzą czytelników i krytyków. Jedni i drudzy są skłonni je pokochać. Poruszają profana i zawodowca. Przeczytałam właśnie jedną z nich — nie była to zresztą powieść Whartona, lecz faktycznie światowy *Zaklinacz koni* Johna Evansa. Światowy, ale broń Boże, nie awangardowy. Co zauważywszy, próbowałam sobie odpowiedzieć na pytanie: czym uwiodła ta książka swoich różnych czytelników, a podobno także kino, aktorów i zapewne inne jeszcze branże medialne. Cóż to jest uwiedzenie przez pisarza? Po jaki repertuar środków musi on sięgnąć, żeby zamiar jego się powiódł? Jakie doświadczenie tkwi w głowie twórcy urodzonego w 1950 roku, ze średniej więc, ale już dobrze skomputeryzowanej generacji, która tkwi wygodnie w rzeczywistości, a nawet się w niej rozpiera; Brytyjczyka bez kompleksów, absolwenta Oksfordu, prawnika z zawodu (zapewne błyskotliwego), który zasiadł pewnego dnia za biurkiem i zaczął rozmyślać nad swoją historią. Czy myślał od razu o uwiedzeniu? I tak i nie.

Fachowy konsument powieści mógłby co prawda dostrzec już na samym początku tekstu pewne wątle symptomy uwodzicielskich zamiarów. Ale pisarski spryt Evansa na tym właśnie zdaje się polegać, iż nie odsłonił się zbyt łatwo i napoczął różne wątki zostawiając je w zawieszeniu. Jego taktkę odkrywamy stopniowo, a właściwie jesteśmy przez nią unoszeni na wartkich falach fabuły, bo Evans jest sprawnym rzemieślnikiem i potrafi bardzo dobrze pisać. W czasach prozy chaotycznej ta świadomość rzemiosła jest czymś kojącym. Dajemy się więc unosić — fale są bowiem przyjemnie ciepłe.

*Zaklinacz koni* to historia amerykańskiej rodziny (zamożnej, ustabilizowanej, inteligentnej w stylu yuppie...), jej dziecka, jego zwierzęcia oraz outsidera spoza tej sfery, związanego z przyrodą, prowincją i swoistą ekologią. W te punkty podstawowe wpisane są inwarianty: rodzina może się zachwiać w swoich niewzruszonych posiadach, dziecko i zwierzę mogą zostać okaleczone, cywilizacja zaprzeczona, zaś outsider, choć zwycięski, umiera. Mamy więc awers i rewers. Na koniec jednak rodzina się z powrotem skleja (nieco problematycznie) i jej byt zdaje się wracać do równowagi i stosownej normy. Taka byłaby — grubo opowiedziana — osnowa fabularna. Ale każdy z tych punktów nosi w sobie pewną szczególną obietnicę: jest to obietnica przemiany zwykłości w symboliczność, realności w metafizyczność, opowieści w mit. Bądźmy oczywiście umiarkowani: gdyby Evansowi udało się te wszystkie punkty do końca rozwinąć, napisałby arcydzieło, a nie bestseller. Dokąd więc doszedł, gdzie się zatrzymał?

Zatrzymał się — paradoksalnie — tam, gdzie zaczyna historię miłosną. Tutaj jego pisarska wynalazczość uległa standardom i stereotypom. Znamy to już, znamy, i brniemy w dalszy ciąg w przekonaniu, iż niewiele nas zaskoczy. I nie zaskakuje, faktycznie. Ale wydaje się, iż powieść mogła się bez tego wątku obejść. Mogła sobie żyć jako historia dziewczynki, jej konia, jej matki, no i oczywiście zaklinacza. Romans więc pełni rolę destrukcyjną — w stosunku do potencjalnego Dzieła. Konstrukcyjną oczywiście — wobec bestsellera. Ale szale tej wagi są dobrze ustawione. Wznoszeni przez opowieść opadamy w rytmie love story. Nawet śmierć zaklinacza nie wytrąca nas z tego rytmu.

Może więc istotą bestsellera jest równowaga? Wydawałoby to surowy wyrok na wszystkie powieści składające się z kawałków, z post-modernistycznych ochlapów, na powieści uważane za „nowoczesne”. Narracja ciągle odnosi jeszcze jeden triumf, w jej nurtach czujemy się bezpieczni jak w powolnej rzece. Wszystkim więc przyszłym autorom popularnych i artystycznych jednocześnie powieści zaleca się ćwiczenia anachroniczne: niech opowiadają zamiast demonstrować. Niech przywrócą stare prawa całości — przeciwko częściom.

Marta Wyka



# Rafał Solewski Iluminacja

Widz, aby przyjąć twórczość Kazimierza Głaza, potrzebuje wskazówek. Przeciętny człowiek, który oczekuje wypełnionej postacią opowieści, odejście od prac rozczarowany. „Znawca przedmiotu” poszukiwał będzie w abstrakcyjnej formie emocji, której wszakże nie tylko nigdy nie nazwie, ale też do której istoty nigdy naprawdę nie dotrze. Inny spośród „uczonych” odbiorców dopatry się gry konwencjonalnych motywów, jak zwykle oznaczającej brak reguł i wartości, których nie dałoby się rozbić i sprowadzić do roli źródła. W obrazach Kazimierza Głaza wystawianych w Krakowie, w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury, brak anegdoty. Nie ma też budowanej grubo nakładaną farbą i narzucającej się ekspresyjną kompozycją feerii barw. Dające się zaś odczytać motywy pozostają wolne, nie uwikłane w sieć postmodernistycznej mieszaniny pokrywającej zwykle pustkę. Wobec surowej materii, ciemności barw, wyciszenia kompozycji i monumentalizmu symboli, podobnie bezradni pozostają tak przeciwny widz, jak i pozornie gotów na wszystko „znawca”. Każdy z nich bowiem pozostaje dzisiejszym człowiekiem, który żyjąc w świecie uśmiercania piękna, dobra i prawdy, nie umie dopatrywać się tych wartości w sztuce.

Będą więc pytać. Jakimże sposobem ubogi materiał pako-wego papieru, starych gazet, surowego, niezagruntowanego płótna, czy zwykłego, kilkakrotnie poddawane twórczej pracy graficznego kartonu ma coś wyrazić? Może to manifest zakładającej materiałową oszczędność eko-sztuki? A czy ta mieszanina technik, gwaszu, tempery, pastelów, malarskiego wałka, wielokrotnej — również w jednym dziele — pracy graficznej prasy, to aby nie manifestacyjny znów wyraz wszechogarniającego, dekonstruktywistycznego chaosu? Czy wreszcie ciemność nasyconych czerni, szarości, granatów dominujących w tych dziełach, to odbicie neomodernistycznej fascynacji złem? Powierzchny człowiek dzisiejszy potrzebuje klasyfikacyjnych szufladek, wygodnych drogowskazów zawartych w komentarzach, gotowych formuł. Chce nazwać i zdefiniować wszystko, według zawartego we wszystkich znaczenia.

Głaz daje komentarz swego dzieła. Pisze manifesty. Nadaje tytuły cyklom swych dzieł. Używa nazw: „istota rzeczy”, „sensybilizm”, „w poszukiwaniu znaczenia ciszy”. Podpowiada zatem sposób odbioru swego dzieła, wskazując na własną potrzebę kontaktu z tak trudno poddającą się jakimkolwiek opisom absolutną wartością, ową istotą, sensem, prawdą i mądrością, na wpół intuicyjnie, na wpół zmysłowo poznawaną. Może artysta ma świadomość tego, że wyznaje myśli uznane za przebrzmiałe. Że odkrywa znów idee ukryte tak głęboko i zasłonięte tak skutecznie, że uchodzące za ostatecznie zagubione albo zupełnie usunięte. Dlatego czyni to ustępstwo na rzecz nazw.

Ustępstwo, Głaz bowiem oznajmia także, że „opowiada się po stronie asemantyki”. Z sensybilistycznego komentarza zdaje się w istocie płynąć jedna tylko odpowiedź: że wszelkie nazwy i znaczenia nie są dla sztuki konieczne. Ze słów i ekspresji plastycznych dzieł wysnuć można wniosek, że siła prawdy nie musi polegać na dawaniu do zrozumienia jakichkolwiek treści. Prawdę można odczuć, zobaczyć, usłyszeć. Należy ją przyjąć, nie zaś próbować sprowadzić do poziomu nieporadnego umysłu człowieka. Należy odpowiedzieć doznaniem. Irracjonalną zgodą na towarzyszące zmysłowemu poznaniu intuicyjne przecucie ukrytego przed umysłem dobra. Prawda bowiem jest ofiarowywana. Często właśnie niespodziewanie, podstępnie. Tak dzieje się szczególnie wtedy, gdy prawda odrzucona zostaje początkowo jako zbyt prosta. Mało wyrafinowana. Biorąc w rachubę snobistyczne oczekiwania swego adresata prawda zbuduje zatem konstrukcję pozornych trudności, aby zachęcić do siebie. W odróżnieniu od zupełnego zatracenia jest to kamuflaż. Gdy więc wśród ludzkiego zgłębienia oczekiwana będzie jako świetne entré, jako krzyk i rozbłysk, przyjdzie niepozorna, przez ciszę i ciemność. Głos bowiem, choćby zniony do szeptu, w ciszy brzmieć będzie głośno i wyraźnie. Światło, choćby dalekie, w ciemności łatwo pozwoli się odnaleźć. Prawda zatem największą ma siłę, gdy odkryta zostanie z trudem pokonywania przeszkód.

Może dlatego pierwsze wrażenie w kontakcie z twórczością Głaza, to opór wobec trudnej estetyki mieszanym technik i surowych materiałów, przytłoczenie ciemnością, niepokój wobec ciężkiej ciszy, nieczytelność symbolu. Jednak proces tworzenia, zapisany tak w powiązaniu różnych technik, jak i w czytelnej dzięki podpisom lub nierównym brzegom odbitek czasowej rozciągłości, ujawnia z czasem swoją dynamikę poszukiwania idealnej formy. Czerń uwalnia granaty, zielenie, karmin i kraplak, fioleto i ugry, szarość rozjaśnia się. Dostrzegamy operujące bardziej kontrastową ekspresją obrazy malowane na niezagruntowanym płótnie. Kompozycja ujawnia rytm. To właśnie zjawisko, użyte kiedyś dla uporządkowania stworzonych żywiołów natury, wykorzystane zostaje teraz do uregulowania plastycznego dzieła przez artystę, może przyznającego się w ten sposób do naśladowania dawnego aktu Demiurga. Powtórzenie, ta fundamentalna cecha rytmu, pojawia się w prostych formach dwóch pionowych, szerokich, chyba walkiem nanoszonych pasów tej samej barwy, organizujących malarską płaszczyznę. Obecne jest w potrójnym, bizantyjskim tuku oraz w związku elementu pionowego z poziomym w kształcie krzyża. Rytm stanowi o estetycznej jakości równo-

miernych choć różnie barwionych, pionowych rzędów owalnych wgłębień, powtarzających się na wielu graficznych odbitkach. Wielokrotna praca graficznej prasy, podobnie zresztą jak wielokrotne (niekiedy nawet wskazane w podpisie dzieła) powracanie do jednej pracy, ukazują z kolei proces powstawania, choć może nieregularny, to jednak znów polegający na zasadzie powtórzeń i nawrotów. Wreszcie swoim rytmem żyją cykle dzieł, powtarzające te same motywy osiągnięte tak dzięki sile prasy, jak i pracy pędzla; a zarazem, dzięki różnicom w kompozycji i kolorze budujące wspólnie odrębne całości. Cierpliwe poszukiwanie ideału, wolne, lecz konsekwentne odsłanianie światła i głosu ukrytych w ciemności i ciszy, naśladowanie odczuwanego jedynie rytmu wywołać muszą wrażenie chwilowego choćby Kontaktu.

Zadaniem znaku jest chyba potwierdzić i utrzymać dłużej ten estetycznie prowokowany stan. Motyw krzyża znów zbiera razem to, co współcześnie rozbite, łącząc wiecznie największe nawet przeciwieństwa, jak pogarda i chwała, smutek i radość, śmierć i życie. Wciąż obecny w twórczości Głaza potrójny łuk, symbol Trójcy, to w istocie cierpienie napiętych na krzyżu rąk, z trudem utrzymujących ciężar otoczonej nim głowy, święty tryptyk ołtarza — przypomnienia i odnowienia ofiary, wreszcie tryumfalna architektura chwały. Niedookreślone postacie z atrybutami świętości potęgują atmosferę wspólnego poszukiwania, a potem pomagają podtrzymać stan Odnalezienia. Zmysłowemu uchwyceniu oraz intuicyjnemu przecuciu towarzyszyć zatem zaczyna prowokowana symbolem myśl, która choć nie może do końca nazwać współpodmiotu Kontaktu i wciąż błąka się wśród wiecznych, acz nigdy nie domkniętych i niepojętych określeń Boga, piękna, dobra, prawdy

i miłości, może — właśnie dzięki takiej niejasnej korespondencji — wciąż zbliża się do tych z trudem nazywanych i wciąż odsuwanych wartości i pozostaje w sferze ich oddziaływania.

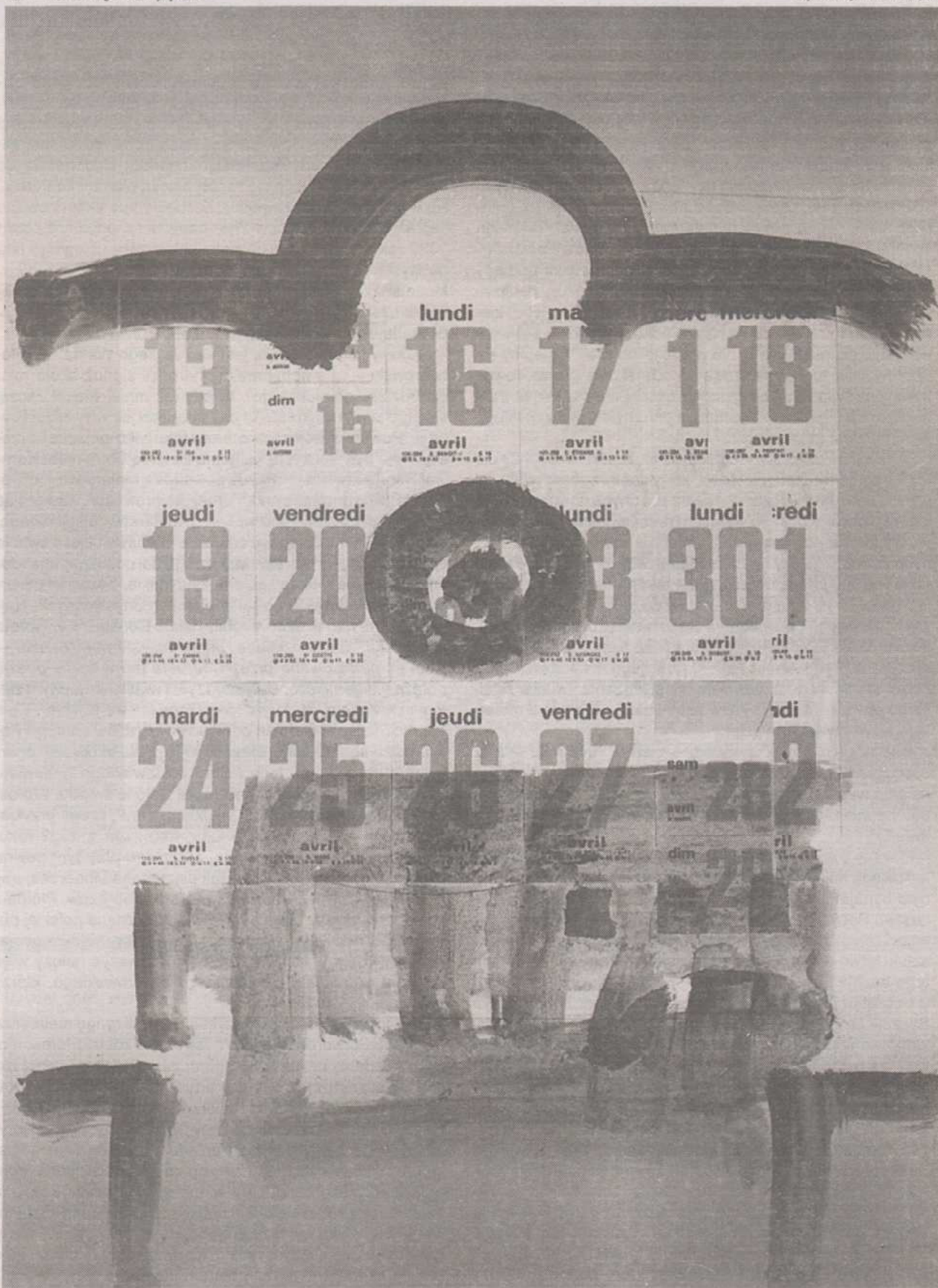
Twórczość Kazimierza Głaza odsłania zatem w ciemności i ciszy światło i głos, które docierają do odbiorcy tej trudnej sztuki przez zmysłowe poznanie, estetyczne i intuicyjne odczucie oraz nieustannie podążającą w stronę ostatecznej mądrości myśl.

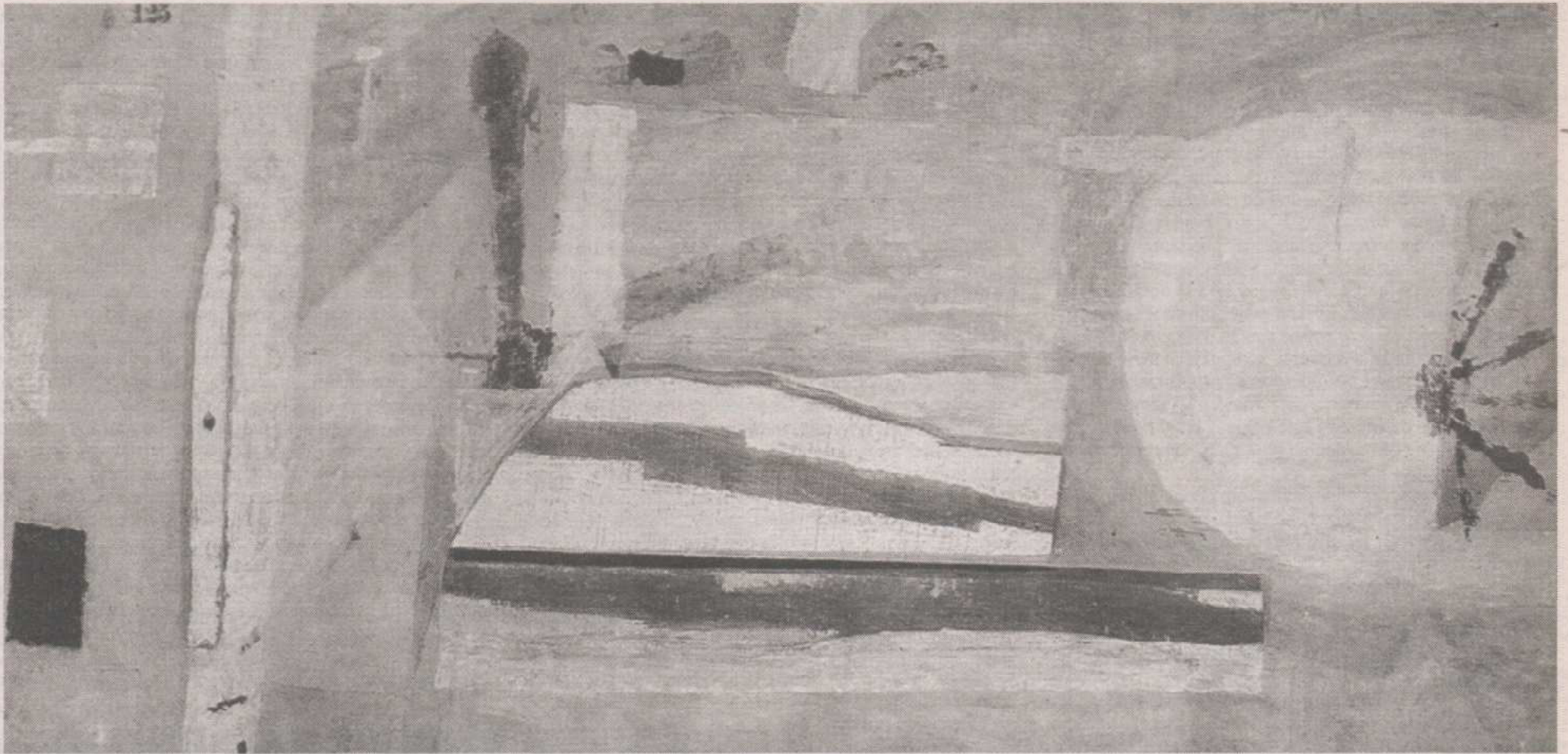
Przygotowana w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury ekspozycja ujawnia najważniejsze cechy dzieła artysty. Pozorna ciemność prac kontrastuje z jasną i chłodną przestrzenią. Jasność i cisza pozwalają jednak poddać się działaniu estetyki malarstwa i grafiki. Dzieła grupują się w rytmiczne cykle, które budują odrębne całości, operując indywidualną ekspresją. W ich obrębie kolory ewoluują i pulsują uwalnianym światłem, najbardziej jasnym i barwnym w zebranych razem pracach, które witają i żegnają odwiedzającego galerię gościa. Mimo aranżacji ułatwiającej czytelność tej trudnej twórczości, wystawa nie jest tłumnie odwiedzana. Być może wymagająca wysiłku estetyka prac zniechęca widza. A może raczej te idee, zapomniane, niewygodne, odsuwane, po prostu obce w świecie komfortowego zastąpienia wartości zmienną konwencją i modą, są niezrozumiałe, a ich ponowne odkrywanie okazuje się niepopularne? Dlatego twórczość Kazimierza Głaza doceniona została tylko przez nielicznych, tylko bowiem nieliczni chcą przez sztukę poddać się iluminacji, przyjąć przez sztukę płynące wezwanie i odpowiedzieć na nie, porzucając łatwość i wygodę uczuciowej izolacji i bezmyślności.

**Istota Rzeczy. Malarstwo Kazimierza Głaza.** Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie, 15 stycznia - 9 lutego 1997, komisarz wystawy: Agnieszka Jankowska-Marzec, aranżacja: Maciej Leśniak

Kazimierz Głaz, gwasz na papierze

Reprodukcja Marek Sajduk



Janusz Antos **Sługa światła**

Piotr Potworowski, *Parostatek wiślany*, 1961, olej i collage na dykcie, 72,5 x 157 cm. Zbiory D. Heaton-Potworowskiej.

W eseju *Raj utracony* z 1947 roku napisanym przez Józefa Czapskiego po śmierci Pierre'a Bonnard, zainspirowanym słowami Georges'a Braque'a o zmarłym malarzu będącym patronem kapistów: „Jego radość życia była znakiem jego epoki, nie jest może znakiem naszej”. Czapski zwracał uwagę na przepaść dzielącą świat Bonnard od postkatastroficznej rzeczywistości powojennej pisząc: „ta przepaść niejednego z polskich malarzy r o z d a r ł a”. Tekst ten spotkał się z gwałtowną reakcją ze strony Piotra Potworowskiego, który w następujący sposób przedstawił poglądy Czapskiego: „Nie wolno jest patrzeć na świat, który nas otacza — wołał (pisze o Czapskim Potworowski) — niebo, ziemia i woda to raj utracony. Nasze ponure zbrodnie zasłoniły wszystko czarną kurtyną, nie wolno jej uchylać. Oślepnijmy dobrowolnie, to jedyna droga do odzyskania prawa do patrzenia na świat w dalekiej przyszłości”. Potworowski potraktował bardzo osobiste wyznania i przemyślenia Czapskiego jako manifest antymalarski.

Dla Piotra Potworowskiego obraz to „znalezienie formy dla tego fragmentu rzeczywistości, który zdołał zobaczyć swymi szeroko otwartymi oczami”. Nie trzeba chyba dodawać, że te szeroko otwarte oczy są wyrazem radości, zachwytu i „podziwu dla świata”, który artysta zachłannie oglądał podczas licznych podróży. „Oczy są nam niepotrzebne!” — stwierdzenie takie jest najgorszą herezją, jaką można usłyszeć, a włożył ją Potworowski w usta malarzy za wszelką cenę współczesnych ze swego opowiadania *Galeria obrazów* z 1948 roku. Potworowski malował okiem, stąd też bierze się ta rzadko spotykana promiennosc i świetlistość jego malarstwa. Farba i kolor są dla niego materiałem dla stworzenia światła, swiśtego „światła obrazu”, które zatrzymane emanuje z malarzkiego tworzywa jego dzieł.

„Nie mogę malować światłem — pisał w 1946 roku — lecz chcąc zrobić obraz zrozumiałym przemieniam światło widziane albo wyobrażone — na kolor i dysponuję nim w taki sposób na moim płótnie, że oczy są w stanie odbierać go jako światło”.

Piszący o artyście koledzy kapiści i kolorysty zwracali zwykle uwagę na jego „kult n o w o s c i”, co pod ich piórami nie było bynajmniej pochwałą. Piotr Potworowski określił malarstwo Potworowskiego jako „dynamizujące się” pomiędzy koloryzmem a modernizmem. Zachodni krytycy i historycy sztuki łatwo wskazywali na kubistyczną tradycję malarstwa tego ucznia Légera. Jedną z pierwszych decyzji podjętych u początku jego drogi artystycznej był wybór Mieczysława Szczuki za doradcę. Jeszcze jako student akademii przyjął zamówienie i wykonał obraz kubistyczny, domyślać się należy, że był to raczej obraz kubizujący. W 1924 roku wyjechał wraz z grupą Komitetu Paryskiego do Paryża. „Gdy kubizm załamał się — pisał Potworowski — Bonnard został jakby drugi raz odkryty”. Jak na członka (choć nieoficjalnego) Komitetu Paryskiego jego fascynacje i mistrzowie byli raczej niezwykli: nie tylko wspomniany już Bonnard, ale również Matisse, Picasso i Braque. Zglądał także Potworowski do Académie Moderne prowadzonej przez Fernanda Légera, gdzie zamiast modelu mógł studiować kompozycje złożone z rozmaitych przedmiotów, draperii i kolorowych płaszczyzn. Znał André Massona, który malował obrazy

używając piasku (tableaux de sable). Malarstwo Potworowskiego z lat 30. mieszcząc się w nurcie malarstwa kolorystycznego charakteryzuje się w odróżnieniu od twórczości jego kolegów kapistów, jak zauważa Irena Moderska, silnym zaznaczeniem konstrukcji linearnej, skłonnością do syntezy i posługiwania się raczej płaską plamą i konturem. Na wystawie w warszawskiej „Zachęcie” nie eksponowano pejzaży artysty, szkiców wykonanych na papierze przed 1939 rokiem, pokazanych poza katalogiem ubiegłego lata na wystawie *Gry barwne. Komitet Paryski 1923-1939* w Muzeum Narodowym w Krakowie, w których synteza krajobrazu bliska była „abstrakcji”. Pejzaży w jakimś sensie zapowiadających późniejszą twórczość Potworowskiego.

Słuszny jak najbardziej jest sąd Jerzego Wolffa, że „Potworowski jako świetny malarz narodził się już około roku czterdziestego siódmego”. Wtedy też mniej więcej zaczął się jego „zielony okres”. Artysta mieszkał już w Wielkiej Brytanii. Powstałe wówczas obrazy (nie tylko pejzaże) prześiakięte były soczystą, wilgotną zielenią Somerset i Kornwalii. Malarstwo to jak każde powstało z malarstwa. Potworowski zrezygnował z nadmiernej „kolorowości”, zawiązując gamę kolorystyczną pod wpływem malarstwa angielskiego, co pozwoliło mu osiągnąć znacznie intensywniejsze światło przenikające jego obrazy. Malarz oglądał udostępniane właśnie po wojnie muzea i galerie londyńskie, z których otwarcia zdawał relacje w polskich pismach artystycznych. Największe na nim wrażenie robiły dzieła Constable'a, Corota i Courbete. „Ciemnozielone i przeźrocyste wnętrza lasu — pisał — namalowane przez Courbete ma w sobie poezję potężną i tajemniczą. Cały obraz jest właściwie jednym zielonym światłem, w którym formy toną jak we wodzie”. Opis ten można by doskonale odnieść do obrazów samego Potworowskiego z owego okresu. Jego „zielone obrazy” oparte na niuansowaniu tego koloru zestawianego z niewielu innymi, przenika właśnie poetyckie, zielone światło. Wprost toną one w przeźroczyściej „wielkiej zieleni”, czego przykładem niech będzie *Wnętrze lasu, Kornwalia* z 1952 roku. Farby nakłada artysta cienko, zdrapując przy tym pewne ich partie, wszystko to czyni, jak pisze Irena Moderska, aby w efekcie otrzymać większą świetlistość obrazów. Płótna z „zielonego okresu” są stosunkowo mało znane polskiej publiczności, w większości znajdują się w prywatnym posiadaniu w kraju, w którym powstały. Zauważyć należy więc starania organizatorów wystawy Potworowskiego, którzy sprowadzili je do Polski.

Brytyjczycy stosunkowo szybko docenili rangę malarstwa i samego Potworowskiego. W 1949 roku został profesorem Bath Academy of Art w Corsham, zaczął on też coraz aktywniej uczestniczyć w życiu artystycznym Wielkiej Brytanii. W początkach lat 50. został członkiem London Group i Royal West of England Academy. Z wielu artystów, z którymi się stykał, wymienić należy przede wszystkim Victora Pasmore, Williama Scotta, a zwłaszcza Petera Lanyon. Synteza krajobrazu osiągnięta w malarstwie przez Lanyona miała duże znaczenie dla przyspieszenia procesu kształtowania się wizji i syntezy krajobrazu w malarstwie Potworowskiego: „za każdym razem, kiedy zaczynam obraz, albo prawie za każdym razem, staram się zużyć moje szkice z

natury, szkice przedmiotowe, które są rezultatem szybkich obserwacji. Te szkice są pretekstem do czegoś, co nazywam skokiem w nieznane”. Synteza czyniona przez Potworowskiego zbliżała się już do granic abstrakcji, stając się „magicznym znakiem”. Około połowy lat 50. Potworowski odchodzi od niezwykle delikatnej kolorystyki, wprowadza collage, czasami wtapiając go w chromatykę swoich obrazów, innym razem pozostawia surową fakturę wklejanych w obrazy kawałków płótna. Zaczyna malować kompozycje w owalu, jak pisał Czapski „w formie bardzo podłużnego jajka”. Geneza tych owalnych kompozycji jest kubistyczna, przykładowo jego *Martwa natura fioletowa* z 1961 roku to „wyłącznie malarska” interpretacja kubistycznych obrazów Braque'a. Podobne pochodzenie ma technika collage'u, stosowana była przecież przez ucznia Fernanda Légera i przyjaciela surrealisty André Massona. Wydaje się, że do materii i faktury malarstwa Piotra Potworowskiego można odnieść interpretowane na sposób malarski słowa Władysława Strzemińskiego: „Faktura — to jest stan powierzchni barwnej”. Malarską „antymaterię” obrazów Potworowskiego poddał analizie Czapski: „cała «nowa» sztuka buduje na tych antyefektach, które są właśnie efektami: broda (czarny cień) pokracznego aktu Potworowskiego i spryskanie niechlujne płótna (Coiffe — moi sale), to wszystko jest podskórnym szukaniem nowej malarskiej sensacji (jak to kiedyś rozumiał Cybis), ale w sensie doznania”. Potworowski stosował „antymaterię” malarską w swoich obrazach pod wpływem wszechpanującego w tym czasie malarstwa materii.

„To malarstwo abstrakcyjne uratuje malarstwo” — miał powiedzieć Pierre Bonnard Józefowi Pankiewiczowi. W 1958 roku Piotr Potworowski, którego malarstwo ulegało coraz dalej idącemu procesowi abstrahowania, wrócił do Polski znacząco przyczyniając się swą twórczością i pracą pedagogiczną do „drugiej młodości” koloryzmu. „Wielkim kreatorem, który tej wydawałoby się wyeksploatowanej konwencji — pisze o kontynuacji linii polskiego koloryzmu Bożena Kowalska — potrafił nadać nowe życie, był Piotr Potworowski, ongiś członek Komitetu Paryskiego”. Sam Potworowski pisał jednak o sobie, że odrzucił „resztki filozofii kapistowskiej”, natomiast Czapski i wielu innych paradoksalnie widziało w nim tego, który założenia kapistów (*peinture-peinture*) doprowadził do najdalszych konsekwencji. Ten paradoks przestaje być paradoksem, zważywszy że Piotra Potworowskiego wersja malarstwa materii czy jego recepcja informelu wiele zawdzięczała kulturze kolorystycznej i piktoralnej koloryzmu.

Już prawie pod koniec życia Potworowski słał w liście do studentów swoje credo: „Malarz to sługa światła, którego tajemnicę on odkrywa, każdą farbę musi odkryć i zakochać się w niej...”. Jak pisał o jego malarstwie Zdzisław Kępiński, przyjaciel i protektor: „Z długiego szeregu krajobrazów, powstałych w ostatnich polskich latach, emanuje zawsze owo światło niezwykle, takie, którym może promieniować tylko człowiek, a nie słońce”.

Piotr Potworowski 1898-1962, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta (Warszawa, październik — grudzień 1996); Piotr Potworowski. *Nieznane prace na papierze z lat 1950-58 ze zbiorów rodziny artysty*, Galeria Studio (Warszawa, listopad — grudzień 1996); kurator wystaw: Jarosław Świercz.



## WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

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

Jean Laplanche  
J.-B. Pontalis

### SŁOWNIK PSYCHOANALIZY

Tłumaczenie z języka francuskiego  
Ewa Modzelewska-Sikora  
Ewa Wojciechowska

Przekład wielokrotnie wznawianego we Francji i tłumaczonego na wiele języków opracowania encyklopedycznego poświęconego psychoanalizie. Zawiera 350 haseł ułożonych w porządku alfabetycznym, z których każde jest rzetelnym wykładem wiedzy na dany temat: informacje w haśle ułożone są według następującego porządku:

- pojęcie będące tematem hasła
- odpowiedniki w kilku językach europejskich
- podstawowa definicja
- geneza pojęcia w twórczości S. Freuda i rozwój we współczesnej literaturze psychoanalitycznej
- wyjaśnienie terminu w kategoriach klinicznych
- kontrowersje wokół pojęcia
- starannie dobrana bibliografia.

Główni odbiorcy to psycholodzy, psychoanalizyści, studenci psychologii i dziedzin pokrewnych, pacjenci gabinetów psychoanalitycznych oraz grono osób zainteresowanych psychoanalizą jako wielką przygodą intelektualną.



# WSiP

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. 22-91-01

■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

# FA-art

numer 200-stronicowy

## Wszyscy jesteście postmodernistami!

czyli: 100 stron Polaków

## Album fotografii rodziny

czyli 100 stron Chorwatów



### Kwartalnik Literacki 4 (26) '96

Szukajcie nas w kioskach RUCHU-u i księgarniach.

Cena: 5 zł, a w prenumeracie zapłacilibyście tylko 4 zł. Prenumerata roczna: 16 zł.

Wpłaty na konto: „FA-art”, PKO BP Bytom 10202368-57772-270-1

Adres redakcji: Bytom 41-902, ul. Chorzowska 43/24

Jean Laplanche  
J.-B. Pontalis

# Słownik



# psychoanalizy



#### 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. Uzyskiwana 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 okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

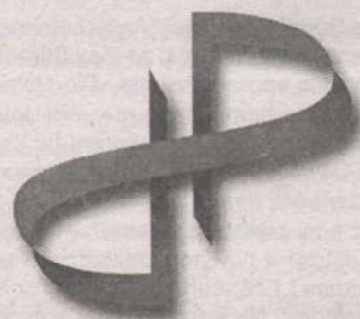
KRAKOWSKA  
DRUKARNIA  
PRASOWA  
Sp. z oo

31-580 Kraków  
ul. Nowohucka 50

centrala: 25 90 86  
fax: 44 51 34

Prezes Zarządu:  
44 50 29  
Dyr. d/s technicznych:  
44 47 07  
Dyr. d/s produkcji:  
44 27 41  
Dział Marketingu:  
25 95 04

Gwarantujemy  
wysoką jakość druku,  
sprawną obsługę  
i fachowe doradztwo!



## DRUKPRESS