

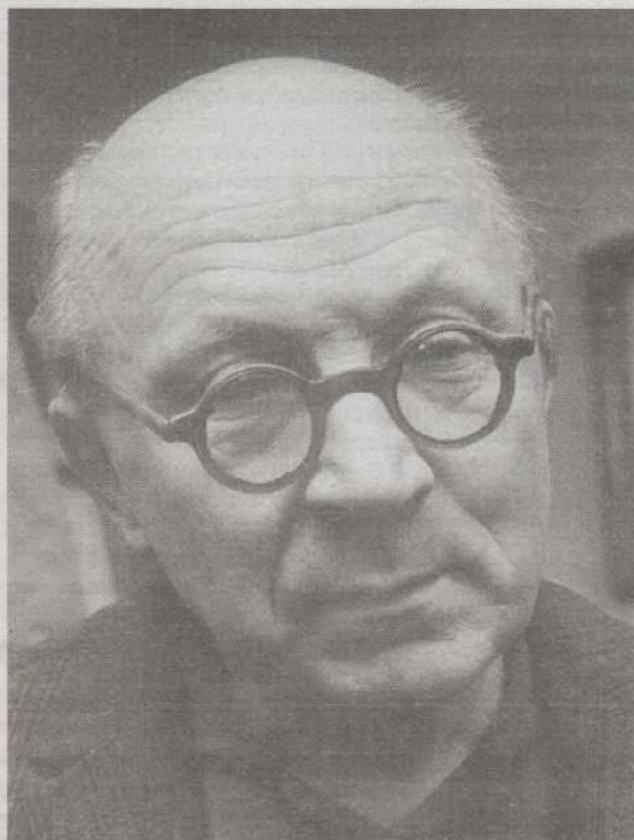
LITERACKA

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 6/7 (130/131) Rok VII
31 VII 1997 Kraków
Cena 1,50 zł

O Conradzie z Najderem rozmawia A. Le Bihan ■ M. Głowiński: Książki, których nie czytałem za młodu ■ M. Wyka: Poprzednie wcielenia ■ Proza: Viewegh i Grossman ■ Poezja: Machno i Benn

JAN STOBERSKI 1906-1997



JAN STOBERSKI Fotografia Maciej Sochor / Archiwum PRZEKROJU



Rysunek Daniel Mróz / Archiwum PRZEKROJU

Odszedł od nas Jaś Stoberski. Miał 91 lat, w co trudno było uwierzyć, bo do końca zachował jasny umysł, gotowość do uśmiechu i dowcipu, a przede wszystkim swoją niezmierną życzliwość — dla ludzi i dla świata. Jakimi są ludzie i jakim jest świat. Był pisarzem i pisał o ludziach, jakimi ich znał. A o czymże innym opowiadać może literatura? Ktośkolwiek bierze pióro do ręki, pisze o ludziach, to znaczy na własną miarę rysuje ich wizerunki.

Jaś Stoberski debiutował w 1958 roku zbiorem opowiadań *Zwierzenia dumia*, stosunkowo późno, gdyż przekroczył był już wówczas pięćdziesiątkę. Był samoukiem, co rzecz trochę objaśnia. Zawsze skarżył się na słaby wzrok, jego oczy pod grubymi szklami ledwie były widoczne. Ale równocześnie był świetnie odczytany i nieraz mnie zawstydził znajomością jakiegoś zagranicznego autora, o którym mało wiedziałem. Jaś był bibliofilem, prozaików europejskich gromadził od wielu, wielu lat. Miał książki, jakie w latach powojennych naprawdę trudne były do zdobycia, jak Nietzsche albo Proust. Przyjaźń z Jasiem dla niejednego z nas od tego się właśnie zaczynała, bo on te nieosiągalne książki chętnie pożyczał. Czasem odczekać trzeba było, bo poszukiwaną rzecz czytał właśnie Jerzy i już prosiła o nią Kasia.

Te książki skupował, mało licząc się z potrzebami dnia powszedniego. Mieszkał zawsze tak skromnie, że niejednego zniechęcał do ponownych odwiedzin. Do materialnej strony życia Jaś miał stosunek szczególny, dla którego trudno znaleźć jakiś wzór. Nie dbał zupełnie o jedzenie i chyba był nieraz głodny. Odwiedzał chętnie i często sporą gromadkę przyjaciół i zawsze odmawiał najzwyczajszego poczęstunku. W kieliszku ledwie usta umoczył. O zdrowie chodziło, czy o jakąś zasadę? Nigdy tego nie wyjawiał.

Kiedy był młodszy, uprawiał wielokilometrowe spaceru, z czego słynął wśród przyjaciół. W pełni sił będąc, przeszedł pieszo z Krakowa do Zakopanego, o czym mówił tak, jakby to był spacer na Kopiec Kościuszki. Więc samotnik? Nic podobnego, Jaś przepadał za towarzystwem. I to nie było jakim, szczylił się przyjaźnią wielu wybitnych ludzi. Zapewne, łatwo tu o podejrzenie o snobizm. Ale jeszcze coś tam było, co obserwowałem z bliska i przez wiele lat: Jaś chciał wiedzieć, co kto myśli i kto co lubi. To były jego uniwersytety, które sam sobie organizował. Ale nie, to tylko częściowe objaśnienie. Bo równocześnie Jaś zachowywał żywe i trwałe kontakty przyjacielskie z ludźmi dalekimi od uniwersyteckiej

uczoności... A przynajmniej dalekimi od uczonego wymądrzania się. Jaś nie pił, chociaż inni pili. Inni jedli, on ledwie co skubnął. A równocześnie i bez żadnej przenośni: nasycił się cudzą obecnością. Potrzebował tego prawie jak powietrza. Najpewniej za to właśnie kochaliśmy go. Niejednego znałem artystę-cygana i niejednego w tym sensie pozera. Żaden z tych wizerunków nie przystaje do osobowości Jasia Stoberskiego. Upodobanie do spotkań z przyjaciółmi piszącymi albo malującymi, życie bez liczenia pieniędzy, łączyły się u niego w dziwny sposób z samotnictwem, z ascezą. I jeszcze coś go charakteryzowało: małowówność. Elokwencja uczonych przyjaciół mogła go zapewne trochę krępować, małowówność Jasia miała chyba jeszcze inne źródła, które odsłania pośrednio jego literatura: chodzi o to szczególne zawstydzenie sobą, które nazywa się nieśmiałością.

To pytanie zadawałem sobie wiele razy: jaki wpływ miało na niego środowisko, którego tak potrzebował? W jakiej mierze go wykreowało, jako pisarza, jako osobowość? Ilu się znało, którzy na opinie środowiska reagowali jak klerycy na osąd biskupa, uzależnionych całkowicie od notowań na giełdzie literackiej? Kto umiał się od tej presji wyzwoić? Otóż właśnie Jaś umiał. A co najmniej umiał pokazać się takim, jakby umiał. Bo Jaś był produktem środowiska, jak nie był wychowankiem żadnej szkoły. I jeśli tkwią gdzieś korzenie jego tożsamości, to tylko w tym miejscu w kosmosie, które nazywa się Kazimierz. Tu zaczyna się sprawa jego literatury.

Pisał o krakowskim Kazimierzu, o ludziach Kazimierza. Czyli o takich, co nie bywają za granicą, ani u Wierzyńki, a jeśli teatr znają, to ten, który nazywa się „Teatrem Kolejarskim”. Nie wszyscy już wiedzą, że istniał taki teatr na Kazimierzu. O tych więc, którzy nie planują wielkich karier i wcale nie cierpią z tego powodu, że wypadło im żyć tam właśnie.

Czy tacy ludzie istnieją, czy istnieli kiedykolwiek? Tak, istnieją, w świecie literackim Jana Stoberskiego. To jego umysł, jego dusza, jego doświadczenie życiowe — określają mityczną przestrzeń wszystkich opowiadań. Literacki obraz Kazimierza rysował się inaczej w znanych krakowianom opowiadaniach Jacka Stwory na przykład, zmarłego przed trzema laty i związanego z Jasiem węzłami serdecznej przyjaźni. Jack wchodził do Kazimierza jakby z zewnątrz, stąd aura szczególnego urzeczenia, pewnego rodzaju współczucia dla ubogiego bytowania. Nic z tych rzeczy w opowieściach Jasia. Kazimierz jest dla narratora światem jedynym i jakby koniecznym, bo on

Aleksander
Rybczyński

WIERSZ DLA FILIPA

kimkolwiek będziesz nie zostaniesz odrzucony
miłość jest ofiarowana raz — na zawsze
choć nie raz ją utracisz
i będziesz musiał szukać radości
pomimo cierpienia
jesteś wolnym człowiekiem
na ziemi
skąd wszystkie drogi
biorą swój początek
bądź jednak wytrwały
bo najważniejsze są ścieżki
które sam wyznaczysz
tak by nie nadepnąć jaszczurki
i nie słyszeć płaczu
za sobą

przecież daje miarę sprawom i rzeczom. Kazimierz miałby się domagać współczucia? Osoby z opowiadań Jasia poczułyby się głęboko dotknięte. One żyją swoimi dramatami i konfliktami, kochają i marzą o miłości, cierpią, kiedy zostają odrzuceni. Sprawy tych ludzi nie mają może egzystencjalnego wymiaru *Ludzi stamtąd* Marii Dąbrowskiej, są jednak przeżywane tak intensywnie, uruchamiają taką skalę odcieni uczuciowych, że zazdrość obudzić mogą, a nie litość.

Otóż ta właśnie szerokość skali, bogactwo odcieni, precyzja i szczególna delikatność opisów stanów wewnętrznych, rozterek, niepewności, oczekiwań i rozczarowań, wytrwałych prób i porażek — czynią narracyjne utwory Jasia Stoberskiego literaturą. Pytany w jakiejś rozmowie: co jest dla ciebie, Jasiu, w prozie najważniejsze? — odpowiedział bez wahania: humor i dowcip. Pytanie może głupawe, ale odpowiedź była dla nas zaskakująca. Uznaliśmy ją w końcu za głęboką i mądrą. Czyż świat nie jest śmieszny w oczach Stwórcy? W każdym razie w tym sensie, w jakim człowiek gotów jest ufać życiu, choć doświadczenie mówi, że na ufność ono nie zasługuje. W tym wymiarze, czy raczej „na tym poziomie” rodzi się humor Jasiowych opowiadań. Wszystko jest zabarwione komizmem: projekty miłosne i nadzieje, taktyki miłosnych podbojów i ból klęsk, na które nie ma rady. Powstaje narracja oscylująca między zmiennymi tonami uczuciowymi i znaczeniami egzystencjalnymi, narracja, która szansę swoją odnajduje nie w dramatach fabularnych i tragicznych rozwiązaniach, ale w ujawnianiu nie dostrzeganych (albo ukrytych przed naturami prymitywnymi) wymiarów naszych związków z innymi, odsłaniającej się w tych związkach kolorystyki osobistej, uczuciowości i wiary. Świat nie jest tak groźny, jak wydaje się Kafkom, w tym świecie da się żyć, jeśli tylko nie brakuje nam wiary, że inni mnie tak samo potrzebują, jak ja ich potrzebuję. Tę odwieczną maksymę ludzi obdarzonych zdolnością do miłości umiał Jaś Stoberski uczynić fundamentem swojego pisarstwa.

Opublikował w sumie dziesięć zbiorów opowiadań, z których ostatni nosi tytuł *Pogromca smutku* (1988). Czy Jaś przewidywał, że ten ostatni tytuł dać może formułę jego losu? Uśmiech, który wie, jak bardzo jest potrzebny i pożądany, nadzwyczajna delikatność ukryta pod mylącymi pozorami „nikiforyzmu” — tak rysuje mi się Przyjaciół i Pisarz i takim być może pozostanie w zbiorowej pamięci.

Włodzimierz Maciąg

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 22-47-73

Redakcja:
Marta Wyka *redaktor naczelny*
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek *red. graficzny*
Bogdan Rogatko
Teresa Walas *sekretarz redakcji*

Współpraca:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład : SRJS

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 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi: 1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
- wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
10601389-709987-27000-500101

19 maja zakończyła się w Warszawie jedna z największych imprez w Europie, poświęconych książce. Jak podkreślali organizatorzy i dziennikarze, a co potwierdziły już statystyki, stołeczne targi okazały się zdecydowanie większe, barwniejsze, ciekawiej urządzone niż w latach poprzednich. Ukazały zarówno aktualny stan krajowego rynku wydawniczego, jak i ofertę Zachodu (gościli na nich m.in. przedstawiciele Larousse'a, Penguin, Gallimarda, Fayarda, Random House, Fischer Verlag, Suhrkamp Verlag czy Cambridge University Press) oraz znacznie skromniejszą i uboższą „dla oka” propozycję Wschodu.

W Pałacu Kultury i Nauki swoje stoiska przygotowało 790 wystawców z 30 krajów, odwiedziło je ok. 30 tysięcy osób z kraju i zagranicy. Niedziela i poniedziałek były dniami sprzedaży książek, dni wcześniejsze poświęcono głównie zawieraniu kontraktów, kontaktom i dyskusjom branżowym (niezwykle interesująca i pouczająca okazała się konferencja zorganizowana w siedzibie dziennika „Rzeczpospolita”, poświęcona debacie o możliwie idealnych kontaktach wydawców i mediów, a także ocenie pierwszych numerów dodatku-dwutygodnika tegoż pisma, poświęconego książce). Specjalnymi gośćmi tegorocznej edycji byli Austriacy — wiele zatem spotkań, warsztatów i prezentacji poświęcono książce austriackiej.

Moja relacja nie może być w pełni obiektywna, ani też komentować wszystkich akcji związanych z promowaniem dorobku wydawniczego na targach. Nie sposób tego wszystkiego ogarnąć jako że targi trwały o dzień krócej niż zwykle, a imprezy towarzyszące — w ilości ogromnej — organizowano już od 5 maja.

Niewątpliwym sukcesem krakowskiego Wydawnictwa Literackiego było nakłonienie do pojawienia się na Targach WISŁAWY SZYMBORSKIEJ, która podpisywała 3 wybory swych wierszy opublikowane w Serii Dwujęzycznej w towarzystwie Karla Dedeciusa, tłumacza jej liryki na niemiecki, oraz Andrzeja Dudzińskiego, autora aktualnego projektu graficznego tej serii. Poetka podpisywała również swoje książki przy stoisku wydawnictwa a5, które przygotowało m.in. ciekawy wybór wierszy Piotra Sommera: *Nowe stosunki wyrazów*.

16 maja Poetka wraz z jej ulubionymi tłumaczami (Karlem Dedeciusem, Clare Cavanagh, Piotrem Kamińskim, Gerardo Beltranem i Anderssem Bodegårdem) spotkała się z publicznością i licznymi mediami w Teatrze Dramatycznym. Była to wzruszająca i zarazem zabawna impreza (zasługa to niewątpliwa także Andersa Bodegård, który prowadził owo niecodzienne spotkanie z dowcipem i swadą), na której czytano m.in. wiersze *Utopia i Cebula* w kilku wersjach językowych, Łucja Prus zaś uświetniła poranek wykonaniem *Nic dwa razy się nie zdarza* po polsku i po niemiecku, co szczególnie wzruszyło i zaskoczyło niestrudzonego popularyzatora polskiej literatury na rynku niemieckojęzycznym, Karla Dedeciusa.

Ponadto WL wprowadziło na rynek jednocześnie kilkanaście pozycji książkowych, w tym nową serię *Pisarze Języka Niemieckiego* (a w niej dwa pierwsze tytuły: nowy przekład *Fausta* dokonany przez Jacka St. Burasa oraz

ostatnią powieść Dürrenmatta — *Dolina Pomięszania*, spolszczoną przez Krzysztofa Jachimczaka) oraz odnowioną serię *Literatury Iberyjskiej i Iberoamerykańskiej* w odmiennej, atrakcyjnej szacie graficznej z nowymi tytułami Paza, Avellanedy (radzę zwrócić uwagę na ten świetny apokryf *Don Kichota* przygotowany przez Piotra Fornelskiego) i Cernudy. Z innych propozycji z pewnością na uwagę zasługuje nowy leksykon *Królowie elekcji*, trzutomowa *Najnowsza historia świata 1945-1995*, monografia pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego, debiut powieściowy Anny Burzyńskiej *Fabulant*, a przede wszystkim — obok książek Szymborskiej i o niej — zupełnie niespodziewane, a cieszące się ogromnym zainteresowaniem czytelników i mediów *Abecadło Miłosza* CZESŁAWA MIŁOSZA.

Inni wydawcy „literaccy” również przygotowali zróżnicowaną i ciekawą propozycję targową — Wydawnictwo Dolnośląskie nową książkę z serii *A to Polska właśnie* pt. *Żydzi pióra Andrzeja Żbikowskiego*, promowaną sympatycznie w Klubie Księgarza na rynku Starego Miasta oraz m.in. monografię Dagmar Ploetz *Gabriel Garcia Marquez*; W.A.B. powieść Ewy Kuryluk *Grand Hotel Oriental*; Dom Wydawniczy REBIS arcydzieło Lawrence Grobela *Rozmowy z Capote'em* i zbiór dziewięciu barwnych opowiadań Salmana Rushdiego *Wschód Zachód*; Wydawnictwo Zysk i S-ka Davida Sylwestera *Rozmowy z Francisem Baconem*; Noir sur Blanc przygotowało kolejne tomy dzieł Sławomira Mrożka (ubolewano, że autor *Tanga* z powodu nagłej choroby nie mógł pojawić się w stolicy) oraz następną powieść jednego z najwybitniejszych amerykańskich pisarzy i scenarzystów, Lewiatana Paula Auster; Wydawnictwo Prószyński i S-ka przygotowało niezwykle książkę o naszej noblistce pióra Anny Bikont i Joanny Szczepnej *Pamiętkowe rupiecie, przyjaciele i sny* Wisławy Szymborskiej, bogato ilustrowaną, ciepłą, anegdotyczną.

Widoczna była obecność fachowych firm konsultingowych — wśród nich krakowskiego BMR-u, który — po *Zarządzaniu wydawnictwem i Marketingu* w wydawnictwie — zaofiarował wydawcom niezwykle rzetelnie napisany poradnik Gill Davies pt. *Nabywanie tytułów. Organizacja i zarządzanie w redakcji*. Tę pracę należy dedykować nowo powstającym oficynom wydawniczym i tym, które szybkość (czytaj: bylejakosć) przedkładają nad dobrze zorganizowane i planowe działanie, rozumną współpracę z autorami, efektywność decyzji merytorycznych i finansowych.

BMR ponadto prezentował na targach bogatą ofertę polskich czasopism kulturalnych, w tym i „Dekadę Literacką”.

W ciągu czterech dni warszawskich targów panowały spore upały, Pałac Kultury i tym razem okazał się nie przygotowany do takich temperatur. Unowocześniono już wiele, lecz jakoś nikt nadal nie myśli o zainstalowaniu w tym „darze przyjaźni narodu radzieckiego” klimatyzacji. Dlatego niewątpliwym hitem targowym okazały się także wachlarze rozdawane uduszonym niemal zwiedzającym przez obsługę stoiska PIW-u.

Krzysztof Lisowski

Komunikat

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłasza nabór na dwuletnie Studium Literacko-Artystyczne

Przy Uniwersytecie Jagiellońskim istnieje od trzech lat pierwsza w Polsce Szkoła Pisania (Studium Literacko-Artystyczne), przygotowująca do szeroko rozumianej pracy twórczej. Program studiów obejmuje m.in. warsztaty prozatorskie, poetyckie, zajęcia z zakresu krytyki literackiej, przekładu, reportażu, scenariusza filmowego oraz redagowania pisma literacko-artystycznego. Zajęcia warsztatowe i wykłady prowadzili w ubiegłych latach m.in. Marta Wyka, Jerzy Jarzębski, Julian Kornhauser, Bronisław Maj, Maciej Słomczyński, Piotr Sommer, Stanisław Stabro, Maciej Szumowski, gościnnie m.in. Wisława Szymborska, Ry-

szard Kapuściński, Stanisław Lem, Czesław Miłosz, Marek Nowakowski, Jan Józef Szczepański, Andrzej Wajda.

Ponadto program studiów obejmuje cykl wykładów zaznajamiających z najnowszymi zjawiskami współczesnej kultury (literatura, film, teatr), podstawami prawa autorskiego, kultury słowa i wiele innych.

Studia są płatne, trwają dwa lata, zajęcia odbywają się co dwa tygodnie, w piątki i soboty. Program studiów przewiduje także warsztaty literackie organizowane w górach oraz wieczory autorskie słuchaczy (i absolwentów).

Sekretariat Instytutu Filologii Polskiej UJ udziela informacji o warunkach przyjęcia oraz przyjmuje zgłoszenia do 20 września br. (31-007 Kraków, ul. Gołębia 16, tel. 012/22-10-33 w. 1347, 22 05 54).

Organizator:
Wojewódzki Ośrodek Kultury w Częstochowie

Współorganizatorzy:
Centrum Animacji Kultury w Warszawie,
Ośrodek Promocji Kultury „Gaude Mater” w Częstochowie, Redakcja „Życia Częstochowy” Patronat:

Ministerstwo Kultury i Sztuki, Wojewoda Częstochowski, Prezydent miasta Częstochowy

Cele konkursu:
• pobudzanie wrażliwości poetyckiej i aktywności twórczej w dziedzinie poezji
konfrontacje twórczości poetyckiej

Zasady uczestnictwa:
1. Konkurs odbywa się w dwóch kategoriach:
• dla autorów po debiucie książkowym lub prasowym (o zasięgu ogólnopolskim)
• dla autorów, których wiersze nie były dotąd publikowane

2. Nadsyłane utwory poetyckie powinny być napisane w języku polskim.

3. Organizatorzy nie ograniczają tematyki wierszy.

4. Uczestnicy nadsyłają zestawy zawierające maksymalnie pięć utworów poetyckich, które nie były publikowane w wydawnictwach zwartych i czasopismach ogólnopolskich oraz nie zostały nagrodzone w innych konkursach.

5. Prace konkursowe wyłącznie w maszynopisie należy nadsyłać w czterech egzemplarzach (każdy wiersz) opatrzonych godłem pod adresem:
Wojewódzki Ośrodek Kultury
ul. Ogińskiego 13 a
42-200 Częstochowa

z dopiskiem na kopercie:
„konkurs poetycki”.

Autorzy przed debiutem prasowym lub książkowym dopisują na kopercie dopisek: „debiut”, autorzy wierszy publikowanych w wydawnictwach książkowych lub prasie umieszczają na kopercie dopisek: „po debiucie”. Prace nie zawierające powyższych oznaczeń nie będą rozpatrywane.

6. Nazwisko, imię i dokładny adres autora wierszy należy umieścić w osobnej kopercie, opatrzonej takim samym godłem jak prace konkursowe.

7. Organizatorzy nie zwracają nadesłanych tekstów.

Terminy:
1. Termin nadsyłania prac konkursowych upływa **15 września 1997 r.**

2. Ogłoszenie wyników i wręczenie nagród nastąpi podczas Ogólnopolskich Konfrontacji Poetyckich w dniach 22 i 23 listopada br. w Częstochowie. Program Konfrontacji poświęcony będzie pamięci Haliny Poświatowskiej w 30 rocznicę śmierci.

Nagrody:
1. Prace konkursowe ocenia Jury powołane przez organizatorów.

2. Laureaci konkursu otrzymają nagrody i wyróżnienia ufundowane przez patronów, organizatorów i sponsorów.

Postanowienia ogólne:
1. Laureaci zostaną zaproszeni do udziału w Konfrontacjach Poetyckich na koszt organizatorów bez zwrotu kosztów podróży.

2 W sprawach spornych wynikających z interpretacji regulaminu ostateczną decyzję podejmują organizatorzy w porozumieniu z Jury.

3. Sekretariat konkursu:
Wojewódzki Ośrodek Kultury
ul Ogińskiego 13 a
42-200 Częstochowa
TEL. (034) 24-46-51.
tel./fax 24-94-81

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Gminie Kraków
za dofinansowanie
DEKADY LITERACKIEJ

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

O Conradzie i jego związkach z trzema kulturami

ze ZDZISŁAWEM NAJDEREM rozmawia Adrien le Bihan*

Pańska biografia Conrada, która ukazała się ponownie w bieżącym roku, wyszła po raz pierwszy w 1980; dlaczego trzeba było tak długo czekać na polską biografię Conrada?

Tę biografię zacząłem pisać bardzo dawno temu, jej pierwszy rozdział opublikowałem w 1957. Jednak większość niezbędnych materiałów biograficznych znajdowało się w amerykańskich archiwach.

W połowie lat 60-tych gdy zacząłem wkładać w Stanach Zjednoczonych, mogłem sfinansować swoje poszukiwania archiwalne. W bibliotekach Nowego Jorku, uniwersytetów Harvarda i Yale, w Filadelfii a także w Kalifornii znajduje się kilka tysięcy listów Conrada. Prowadziłem także poszukiwania we Francji i Anglii. Na Ukrainie nie udostępniło mi archiwów tak jak i w Rosji, w Włodzimierzu, gdzie rodzice Conrada i on żyli jakiś czas na wygnaniu. Wszystko to zajęło sporo czasu. Poza tym chyba jako jedyny badacz Conrada byłem w Bretanii, gdzie na Ile-Grande spędził on swój miodowy miesiąc. Z braku środków nie byłem jednak ani w Australii, ani na Dalekim Wschodzie.

Czy był pan także w Marsylii?

Byłem tam w 57, ale od czasu Conrada miało się bardzo zmienić, zwłaszcza po tym, jak w latach 1874-78 zburzono dzielnicę Starego Portu. To wszystko zajmuje tak dużo czasu, bo życie Conrada było ogromnie skomplikowane. Trzeba prowadzić poszukiwania dokumentów w co najmniej trzech językach — polskim, angielskim i francuskim, nie wspominając o niemieckim i rosyjskim. Dziwiło mnie zawsze, że nikt wcześniej nie napisał biografii Conrada, tym bardziej że w tamtych czasach istniało o wiele więcej dokumentów, zwłaszcza w Polsce, wiele z tych polskich listów uległo zniszczeniu w 39 i 44 roku.

(...)

W przedmowie do wydania pańskiej biografii Conrada z 1980 roku napisał pan, że znajomość życia autora rzadko kiedy jest naprawdę istotna po to, aby jego dzieło przetrwało i było rozumiane. Czy mógłby pan rozwinąć ten, w pewnym sensie proustowski — punkt widzenia?

Jeśli chodzi o Conrada to przede wszystkim nie można nigdy zapominać, że należy on do trzech całkowicie różnych kultur: dorastał w kulturze polskiej, potem mieszkał we Francji, a w końcu w Anglii. Aby zrozumieć przekaz zawarty w jego książkach nie można pomylić paradygmatu. Zdarza mu się na przykład używać angielskich słów w znaczeniach, jakie mają w języku francuskim. Np. w *Nostramo* słowo *deception* (po angielsku: „oszustwo”, „trick”) ma znaczenie francuskie („rozczarowanie”, „zawód”). Czytelnik nie znający francuskiego nie będzie wiedział, o czym autor mówi. Zresztą używa też angielskich słów w ich polskiej konotacji. Gdy pisze o kwestiach moralnych, trzeba bardzo dokładnie sprawdzić, do jakiego planu kulturowego się odwołuje. Na przykład słowo i pojęcie *honoru* pojawia się w literaturze angielskiej, zwłaszcza po XVII wieku, rzadko i jego znaczenie jest o wiele mniejsze niż w literaturze polskiej czy francuskiej. Żeby zrozumieć problemy, o których mówi się w *Lordzie Jimie*, musimy pamiętać, że Conrad czytał Alfreda de Vigny i że był przesycany tradycjami polskiego romantyzmu. Nie można natomiast stosować do *Lorda Jima* kategorii angielskiej literatury wiktoriańskiej. Wiedza o biografii autora jest więc bliższa antropologii kulturalnej niż psychologii.

Czy Malinowski czytał Conrada?

Oczywiście! Conrad czytał też Malinowskiego. Spotkali się ze sobą i byli sobą nawzajem zainteresowani, jednak aktualnie nic więcej nie potrafimy powiedzieć na ten temat.

Radzi pan, aby oddzielać myśli Conrada wyrażane bezpośrednio, w prywatnych dokumentach od tych, które możemy odczytać w jego książkach...

To, co Conrad mówi, nawet w swoich autobiograficznych tekstach, nie może być odczytywane literalnie. Jego wspomnienia są dziełem sztuki inspirowanym częściowo przez

twórczość Lawrence'a Sterne'a, częściowo przez autobiograficzne teksty Aleksandra Fredry, gdzie wspomnienia osobiste także przekształcają się w fikcyjną opowieść. Tak więc to, co autor mówi o sobie, lub to, co opowiada o postaci, którą nazwał Joseph Conrad, nie można traktować jako dokumentu. Conrad nie mówi nam bowiem jaki był, a raczej o tym, jakim chciałby być.

Kiedy więc powiada, że to nie on wybrał język angielski, lecz że to angielszczyzna jego wybrała, jest to bardzo ładne powiedzonko, ale dość dalekie od prawdy. Zaczął uczyć się angielskiego w wieku dwudziestu lat; następnie spędził siedemnaście lat życia na angielskich statkach. Nie wyobrażamy więc sobie, że spędzał całe dnie na roztrząsaniu kwestii czy ma pisać po polsku, po francusku, po angielsku, a może nawet po niemiecku. Odczuwał potrzebę pisania, więc uznał, że najprostsze będzie pisanie w języku, którego codziennie używał. Wydaje mi się też, że uważał język angielski za łatwiejszy w użyciu od francuskiego. Pisał, że reguły poprawności gramatycznej są w języku francuskim o wiele bardziej restrykcyjne niż w angielszczyźnie. Trzeba podkreślić, że mimo, iż mówił po angielsku z „silnym akcentem”, to przywiązywał wielkie znaczenie do melodii zdania w swojej prozie. Rytm zdaniowy odgrywa w jego prozie większą rolę niż u większości pisarzy angielskich (oczywiście poza Joyce'em).

Pisarstwo było dla Conrada sposobem przezwycięzania własnych problemów psychicznych. Po konsultacji z licznymi specjalistami w tej dziedzinie, postawiłem tezę, że Conrad cierpiał na depresję. W walce z nią daje dowody wyjątkowego heroizmu. Nigdy jej nie ulegał. Skarżył się, to prawda, ale zarazem miał nadzwyczaj silną samokontrolę, no i nie pił alkoholu. Miał oczywiście swoje słabości. Prawda była przez niego traktowana dość lekko; modyfikował i opuszczał fakty, kłamał mówiąc o swojej marynarskiej karierze. Rozpaczał, że poszukiwał przyjaźni, był bowiem podwójnie samotny: ponieważ był emigrantem i ponieważ cierpiał na depresję. Jak każda osoba cierpiąca na depresję, miał bardzo silną potrzebę poczucia sensowności życia. Nadaje on sens życiu nie tylko pisząc powieści, będące sukcesem wydawniczym; robi to także kreując mit samego siebie, swojej osoby i biografii. Ta mitologizacja objawia się albo bezpośrednio — w tekstach autobiograficznych, albo też za pośrednictwem rozmaitych postaci literackich.

Jest również rzeczą interesującą, w jaki sposób idee, o których pisze w swoich listach (jak choćby koncept nieistnienia znaczeń we wszechświecie) zmieniają się w wątki akcji w jego powieściach; Conrad nie był autorem tendencyjnym, czyli takim, który wie z góry, co chce powiedzieć. Jak wszyscy wielcy pisarze eksperymentował na swojej duszy, ciele, na zdaniach, które zapisywał. Rozpoczął od postawienia problemu, od pytania; odpowiedzią na nie miał być rozwój akcji. Najczęściej nie wiedział, jak zakończy się opowiadana przez niego historia. Gdy porówna się projekty jego powieści albo opowiadań z ich ostateczną realizacją, można na ogół stwierdzić, że efekt końcowy jest zdecydowanie lepszy niż to, co było w projekcie. Widać to zwłaszcza w przypadku *W oczach Zachodu*; plan książki zapowiadał jakiś okropny melodramat, a tymczasem wyszła z tego doskonała książka.

Czy to z tego powodu Conrad uchodzi za tak zwanego trudnego pisarza?

Conrad chce wciągnąć czytelnika, chce go zmusić do współpracy; często zmienia punkt widzenia narracji i narusza chronologię zdarzeń, zmuszając tym czytelnika do pewnego wysiłku. Chce aby czytelnik solidaryzował się z akcją powieści. Bo w jego oczach owa międzyludzka solidarność, o której mówi w sławnej przedmowie do *Murzyna z zalogi „Narcyza”* nie jest czymś, co istnieje samo przez się, lecz czymś, co trzeba zdobywać, wymaga więc wysiłku. (...)

Dodam też, że — paradoksalnie — owa „trudność” Conrada wynika z faktu, że był on



ZDZISŁAW NAJDER

Fotografia PAP/CAF

jednym z nielicznych europejskich pisarzy tamtych lat, którzy pisali dla wszystkich, a nie tylko dla elity, jak robili to Joyce czy Proust. Jako jeden z pierwszych uznał wielkość Marcela Prousta, ale sam należał do mniej nowatorskiego gatunku pisarzy, takich jak Saint-Exupéry i Malraux, a oni także pisali dla wszystkich. Albo też, jeszcze dokładniej, był pisarzem w typie Tomasza Manna. Jednak siła przyciągania Manna nie jest tak powszechna jak ta, którą wywierał Conrad. Tak więc u Conrada zderzają się dwie przeciwstawne tendencje: pisze dla wszystkich czytelników a zarazem nie przestaje być bardzo wobec czytelnika wymagający.

A więc pokazuje i zarazem ukrywa?

Właśnie tak. Gdy czytamy Conrada, musimy sami odpowiedzieć na cały szereg pytań, i są to często odpowiedzi bardzo złożone. Tajemnica *Lorda Jima* jest ukryta w powieści i można ją odkryć czytając uważnie tekst. Jest nią poszukiwanie utraconego honoru. Jeśli się to dojrzało, to wiele pytań się wyjaśnia. Jednak jeśli chodzi o konsekwencje, jakie wynikają z tej koncepcji życia, to jest to już nasze zadanie i sami musimy znaleźć odpowiedź. *Lord Jim* jest tragedią. Ale to od nas zależy, czy zaakceptujemy tragiczną wizję ludzkiego losu.

POLSKA I EMIGRACJA

Wielu polskich pisarzy żyło na emigracji, od Mickiewicza do Mrożka, poprzez Gombrowicza i Miłosza. Czym emigracja Conrada, różniła go od innych?

(...) Kiedy Conrad opuszczał Polskę nie miał jeszcze siedemnastu lat. Robił to częściowo ze względów zdrowotnych, cierpiał mianowicie na epilepsję (z której się całkowicie wyleczył). Nie wydaje mi się, żeby wyjazd do Marsylii, do Francji i decyzja zeglowania na francuskich statkach była decyzją o emigracji. To nie był świadomy i dobrowolny wybór. Jednak, ze względu na to, że Polska uległa rozbiorom, Conrad miał obywatelstwo rosyjskie. Wyjazd, taki jak jego, uznawano za przestępstwo polityczne, gdyby wrócił groziło mu, że zostanie skazany na wieloletnią służbę w armii rosyjskiej. Odmówiono mu też obywatelstwa austriackiego. Nie było więc sposobu, żeby mógł znaleźć się na polskim terytorium, Polska przecież nie istniała. Jednak nie widzę w jego życiu ani jednego momentu, w którym powiedziałby sobie: wyjeżdżam i nigdy już nie powrócę. Uważam, że nie miał zamiaru zrywać z Polską, po prostu chciał odzyskać zdrowie i zdobyć zawód. (...)

Julien Green stwierdził (w 1950 roku), że Conrad odczuwał wobec Dostojewskiego „zazdrość instynktowną i całkowicie usprawiedliwioną”.

„Zazdrość” to niewłaściwe określenie, lepiej byłoby tu użyć słowa „nienawiść”. Dostojewski był epileptykiem i Conrad, który w dzieciństwie także cierpiał na epilepsję, musiał czuć, że ten człowiek stanowi dla niego zagrożenie. Poza tym Dostojewski był bardzo antypolski. (...) Jeśli idzie o pisarstwo, to Conrad uważał się za kontynuatora Flauberta i Maupassanta; uważał, że wszystko powinno być na właściwym miejscu. Tymczasem Dostojewski to impulsywny gaduła, którego powieści w porównaniu z powieściami Conrada wydają się pozbawione formy. Conrad był zdecydowanym wrogiem J.J. Rousseau, który był jego stałym przeciwnikiem i którego atakował bardzo często. W *Lordzie Jimie* dyskutuje na przykład z pierwszym zdaniem *Umowy społecznej*, robi to za pośrednictwem postaci przenikliwego francuskiego porucznika, który, chcąc wyjaśnić postępowanie Jima, oświadcza: „Człowiek jest z urodzenia tchórzem”. Natomiast Dostojewski kontynuował tradycję *Wyznań*; uważam go nawet za największego kontynuatora *Wyznań* w literaturze europejskiej; robi to za pomocą niektórych swoich postaci, uświęconych w ich szczególnej podłości i zarazem niewinnych, bo tak bardzo są moralnie odra-

CIĄG DALSZY NA STR. 11

Wasył Machno

* * *

ojcowizna
ojcowizna — to mój dziad i ja,
to my
tuż przed świętem Jordanu chodzimy
po oborze, oświetlając przy tym
nasze mozolnie pozyskane
mienię;
ja — dźwigam wielką miskę z wodą,
krąglą jak księżyc w pełni, nie roniąc ni kropki

ojcowizna — to ta maleńka
dziewczynka na piaszczystym brzegu.
Widać jej ciała ruchy, dziwnie
ptasie
i nie wiedzieć dlaczego taka jest podobna...
do mojej córki.

CIEPŁO JESIENNEGO LIŚCIA Z MARIANA GRZEŚCZAKA

Ptasi krzyk i jesiennego liścia ciepło
Kamarga gęstwą łązy szumi — to było i przeszło:
O, zjawy wieczorowe — bywajcież mi zdrowe

Hańbę zniosę, na wszystko przyjdzie kiedyś koniec
Kwiaty, usta i sady — wszystko nicość wchłonie
drzewo — głos krwi — wysłowi: bywajcież mi zdrowi

Twardości nie dostąpisz, choć jej pragniesz, szukasz
Znajomy pies urąga, nie zazdrość łańcucha
I słowa papierowe — bywajcież mi zdrowe

Mroczne dni przystanąły, a tobie iść trzeba
Uśmiech wargi wykrzywia, strach celu dobiega
Na przekór skowytowi, powiedz: bądźcie zdrowi

Plaster czasu sny wszystkie i stopy zniewoli
Ja, jeździec i wierzchowiec — po cóż wiersze moje?
Bieg szaleńczy, bezgłowy — przeto bądźcie zdrowi

więc przebaczenia pragniesz, jak dotyku miecza
Kamień domu mojego mrok i brzask wytycza
Stąd męski szloch i słowa — miłości, bądź zdrowa

* * *

Bogusławowi Bakule

Dobre duchy Herberta weź ze sobą
w tę wędrówkę — choć dziś już inna pora,
chroń sad zielony i myśl swoją ciepłą,
a te trzy żalu poźłociste koła

niech ci głowę — na próżno — ujmą w swe oploty.
Pomsta już czyha i gęstnieje mgła,
jeż — śnieg przenosi; wraza mroków cma
zastąpi światła, cienie i zgryzoty.

Tłumaczył Andrzej Nowak

WASYŁ MACHNO — ukraiński poeta i tłumacz, ur. 1964 r. w Czortkowie. Autor trzech poetyckich książek i tłumaczeń Z. Herberta, Cz. Miłosza, M. Grześczaka. Mieszka i pracuje w Tarnopolu.
Wiersze W. Machno ukazują się po raz pierwszy w polskiej prasie literackiej.

Panamarenko, Pawilon Włoski, XLVII Biennale di Venezia 1997, od 15 czerwca do 9 września.



Fotografia Grażyna Borowik

Marta Wyka Poprzednie wcielenia

Po prostu rwiemy się do przyszłości
z eseju J. Brodskiego Profil Klio

1. Trudno byłoby teraz, jak myślę, orzec, co przeważa w historii ostatnich lat czterdziestu, które wydarzenia będą wytyczały jej główny nurt, które zaś pozostaną tylko odnogami, strumyczkami wysychającymi wolno, lecz konsekwentnie. Nie myślę zresztą o wydarzeniach politycznych, albo o wiele słabiej mnie one poruszają, niż wolno by podejrzewać. Byliśmy co prawda generacjami bezlitośnie wytarganymi przez politykę. Ona nie dawała nam żyć tak, jakbyśmy chcieli, ona wsadzała w nas nudę bezbrzeżną, bo była absolutnie przewidywalna i jednocześnie ponura, otaczała nas sztywnym gorsetem, który tylko czasem dał się poluzować. Pamięć tego stulecia będzie pamięcią wielkich wydarzeń, przeobrażeń, przewrotów i beznadziejnego miotania się podmiotu wobec nich ustawionego. Dlatego tak wiele możemy przeczytać esejów o „kryzysie podmiotowości”, o jego zagrożeniu, co wydaje się ze wszech miar słuszne, choć myślowo bezwyjściowe. Biedny podmiot! Należy traktować go z powagą, bo sobie na nią zasłużył.

Pamięć II Rzeczypospolitej odziedziczyliśmy po rodzicach. Pamięć PRL jest już, niestety, nasza własna. Pamięć III Rzeczypospolitej dopiero się buduje i jej jakość oraz części składowe pozostają tajemnicą, którą odkryją pokolenia przyszłe. Może będzie to pamięć podmiotu prześmiewczego, wiecznego humorysty skonfrontowanego z absurdem polityki, felietonisty historii, który nie wiedząc jeszcze jaki gest uczynić, wybucha śmiechem lub chichocze. Otacza nas bowiem zwarty tłum satyryków teraźniejszości, najchętniej czyta się małe, śmieszne teksty, dopatrując się w nich błysku przepowiedni. Szkoda, iż na ogół przepowiednie te dotyczą roszad polityków, co wydaje się jałowe i nic nie mówiące o naszej przyszłej egzystencji w historii.

2. Rozwiązaniem byłoby stawianie pomników. Ale wszystkie pomniki ostatnich lat 50-ciu, żywe odbicie ich karykaturalnego pokroju, zostały zniszczone, złomowane, wywiezione w niewiadome miejsca. Brodski, pisząc o Marku Aureliusz, opisywał jego słynny konny pomnik, który w jakiś sposób pomógł mu oswoić starożytną historię. Nasze ślady zewnętrzne uległy zatarciu, pozostały zatem drobiazgi, wspomnienia, małe rzeczy codzienne, które mogą nagle przemienić się w potężne świadectwa. To z nich narodzi się, być może, historia obyczaju i historia umysłów.

Wszystkie nasze mieszkania były prawie takie same. Z małego korytarzyka wkraçało się do największego pokoju, w którym obok wersalki, dwóch foteli i stojącej lampy, przestrzeń wypełniał regał z książkami. Właściwie należałoby pisać go z dużej litery, bo był to regał zbiorczy, wszechobecny, woluminy stały nieporządnie (widać korzystano z nich), ale repertuar właściwie się pokrywał. Przysiadając do znajomych oglądało się jakby replikę własnego mieszkania, z wersalką, lampą i tak dalej. Osobno gromadzono pieczołowicie tomy paryskiej „Kultury”. Potem doszły do nich zgrzebne wydawnictwa podziemne różnych formatów, zamazane druki, mało czytelne wersy. Dzieła zakazane najmocniej przekazywano sobie chyłkiem w przedpokojach, zduszonym szeptem wymieniając nazwisko następnego użytkownika.

Nie ze strachu bynajmniej, lecz, z podniecenia, które nieciło wewnętrznego płomienia. Tkwi-

liśmy w szponach nieustannej okupacji i jak każdy okupowany przyzwyczailiśmy się do niej. „Życie w Królestwie polskim nie było takie złe” – pisał kiedyś Kijowski i to arcytrafne zdanie może się odnosić do naszych czasów oporu. Dzisiaj, kiedy wychłodzi tamte dreszcze, myślę o nich z rodzajem rozróżnienia. Czy nasza konspiracja wydała właściwe owoce? Czuję się trochę jak siedemdziesięcioletni Baczyński z wiersza Szymborskiej, uchwycony w kleszcze trybu warunkowego. Ale przypuszczenia się skończyły, nastał czas trybu oznajmującego i tylko okruciny tamtych lat przypominają o całości.

3. Na horyzoncie naszego nieba piętrzyły się dachy domów mieszkalnych z szarego betonu. Tworzyły kompozycje zwarte oraz identyczne. Anteny strzelały do góry i był to jedyny dynamiczny znak, przerywający monotonną linię dachów. Czasem w perspektywie rysowała się wieża kościoła niby sygnał z innej rzeczywistości, chociaż kościołów było w mieście wiele. Nie łączyliśmy ich jakby ze współczesnością i z najwyższym zapalem oglądaliśmy katedry i świątynie naszych nielicznych podróży zagranicznych. *Barbarzyńca w ogrodzie* Zbigniewa Herberta to jedna z pierwszych kultowych książek mojego pokolenia. Czytaliśmy ją jak książkę wybitnego poety i jako przewodnik własnego ducha. Przewodnik po naszych tęsknotach za jedną, niepowtarzalną budowlą wykonaną przez rzemieślnika, który nic z niej nigdzie nie powtórzył.

Do dziś prześlada mnie niezdrowa ciekawość domów i budowli. Podglądałam ich historię. Szukałam jej śladów w książkach. Robię nawet więcej: chyłkiem, poprzez na wpół podniesioną firankę, usiłuję zajrzeć do obcych wnętrz. Fascynują mnie jak najcenniejsze zabytki. W mieszkaniach pierwszy raz odwiedzanych dotykam ukradkiem powierzchni starych szaf, spoglądam w zmętniałe szkło luster pamiętających niezliczoną obfitość twarzy, sukien i fryzur. Wystająca sprężyna starego fotela pokrytego wytartym obiciem budzi moje rozróżnienie. W mroku korytarzy nasłuchuję rozmów i szeptów sprzed lat.

Podobno blokowiska naszej młodości nie pożyją już długo, wielkie płyty rozpadną się, pozostawiając po sobie szkielety rur, przewodów i nieużytecznych klatek schodowych. A co stanie się z naszymi bibliotekami?

4. Przypomina się Borgesowska biblioteka. Symbol pewnej świadomości i metafory losu. A także metafora wędrówki umysłu w świecie współczesnym, który ma nam do zaoferowania zbyt wiele i zbyt mało jednocześnie. Może dlatego powracamy do książkowych wtajemniczeń młodości, żeby przy ich pomocy wytłumaczyć własne życie. Nasze wspólne półki wypełniła literatura paraboliczna. Dosłowność była tak dokuczliwa jak zbyt ciasny but i umysł domagał się stosownej dawki absurdu i paradoksu. Czyż jest tylko przypadkiem, iż jedna z legendarnych książek odwilży *Cyrograf* Ludwika Flaszana, została napisana jako zbiór moralii, przypowieści oraz imaginacyjnych dialogów? Że jedną z ich bohaterów jest Spocona Mysz, na dodatek lamentująca? I że wreszcie diabeł odgrywa w niej rolę niepoślednią?

Regały tamtych lat pokryte kurzem... Czy nigdy już nie odczytamy ponownie ich magicznych tytułów? Ale chór autorskich głosów brzmi dosyć zgodnie, więc coś w tym jednak było. Czytaliśmy egzystencjalistów i wielkich

CIĄG DALSZY NA STR. 6

Michał Głowiński Książki, których nie czytałem za młodu

P przed kilku laty poproszono mnie, bym do renomowanego krakowskiego pisma literackiego napisał o książkach czytanych w dzieciństwie. Odmówiłem, bo w większości przypadków musiałbym się zajmować nie książkami, lecz tym, z jakich powodów ich nie czytałem, a to oczywiście weszłoby w konflikt z koncepcją cyklu. Nie o to mi wszakże głównie chodziło, nie byłem jeszcze psychicznie gotowy, by pisać do druku o tym, co łączyło się z najintymniejszymi stronami mojej biografii; jeśli w ogóle o tych doświadczeniach opowiadałem, to tylko nielicznym osobom z najbliższego grona — i to zresztą czyniłem z rzadka i nieśmiało. Wiedziałem, że moja opowieść negatywna o tym, czego za młodu nie czytałem, z konieczności książek by nie dotyczyła. A że mam luki w tej dziedzinie, uświadomiłem sobie dawno, wiele lat przedtem zanim to zaproszenie do mnie skierowano, gdy bowiem moi koledzy — rówieśnicy i trochę starsi — wspominali z sentymentem swe wczesne lektury, byłem skazany na milczenie, nie miałem o czym mówić. To wszystko, co oni przywoływali, było mi nieznane, a jeśli znane, to z drugiej, bądź nawet trzeciej ręki. Muszę przyznać, że ich wspominków o niegdysiejszych lekturach słuchałem nie bez zazdrości, myślałem przecież o tym, co mnie w dzieciństwie ominęło, bo z pewnością i ja po-

chłaniałbym z wypiekami na twarzy przygodowe historie i opowieści o wspaniałych awanturach na Dzikim Zachodzie.

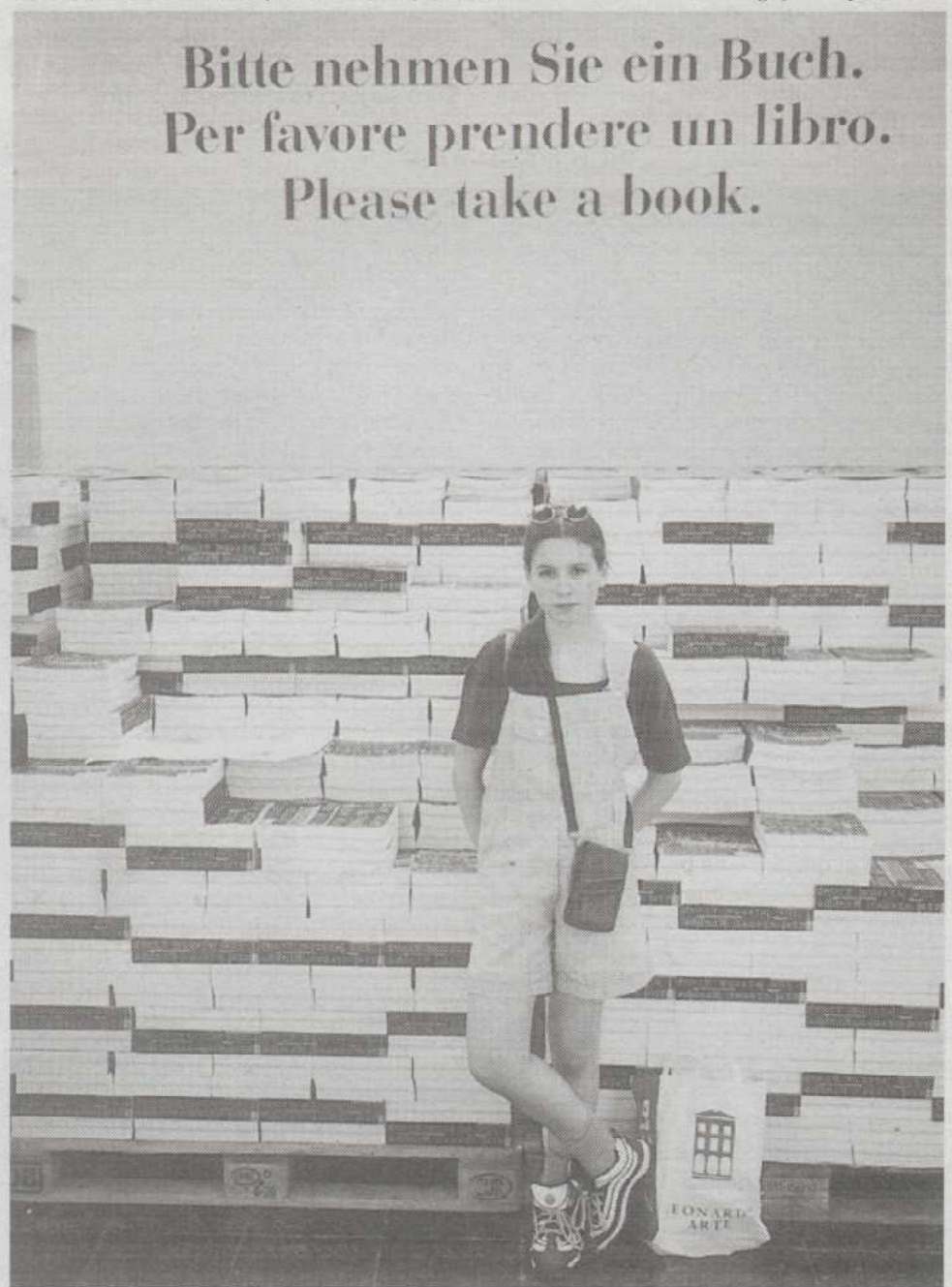
Gdy wybuchła wojna, nie miałem jeszcze pięciu lat, za dobrych czasów, które potem przez dziesięciolecie określać się będzie nostalgicznie słowami „przed wojną”, czytać jeszcze nie umiałem. Oglądałem jakieś kolorowe książeczki, a jedna pozostała mi w pamięci. Gdy się ją otwierało, podnosiły się litery, odpowiednio wycięte i przyklejone do grubych kartonowych stron. Kontakt z nią był niewątpliwie pierwszą lekcją alfabetu. Musiano mi ten wierszyk czytać, skoro zapamiętałem ostatnie zdanie: „W stań do góry dnem i udaje, że jest M”. Dopiero po latach dowiedziałem się, że jego autorem jest Tuwim. Ale jego nazwisko słyszałem już wówczas, czytano mi bowiem *Lokomotywę*, a zbitka słów „lokomotywa Tuwima” brzmiała tak, jakby stanowiła część wiersza — i składała się na jeden z jego onomatopeicznych efektów, może dlatego ją zapamiętałem. Dla dziecka, zwłaszcza małego, nazwiska autorów są nieważne. Toteż nie wiedziałem, kto napisał bajkę, jaka mnie zachwycała, gdy mi ją czytano — o wspaniałym pochodzie zwierząt, który w pewnym momencie się rozpadł, bo wszystkie one się przeraziły, gdy zza krzaka wyszedł

CIĄG DALSZY NA STR. 7

XLVII Biennale di Venezia 1997, Pawilon Austriacki, 15 czerwca br.

Fotografia Grażyna Borowik

Bitte nehmen Sie ein Buch.
Per favore prendere un libro.
Please take a book.



Poprzednie wcielenia

CIĄG DALSZY ZE STR. 5

Amerykanów. Z pierwszych pozostał tylko Camus, na nowo powołany do życia *Pierwszym człowiekiem*. A przecież jeszcze tak niedawno autor *Dróg wolności* przechadzał się po Rynku wraz z Simone de Beauvoir. Osobliwa stara dekoracja, która wylania się z mojej pamięci niby fantom. Sartre przepadł wraz z lewicą, Camus pozostał ze swoimi wspaniałymi obrazami dzieciństwa obywatela śródziemnomorza. Fale uderzają wciąż na plażach Algerii, obcy wciąż przechadza się po Amsterdamie. Egzotyka i Europa, nasza nieustająca nostalgia.

5 Styl tamtej epoki zostanie słusznie zapomniany. A jednak istniał. Nie myślę tutaj przywracać go do łask, choć wylania się on z mojej pamięci jako niezbędny atrybut PRL-owskiego życia. Przechodziliśmy nijakimi ulicami, które naznaczone były sklepami PSS-u, domami towarowymi, barami mlecznymi i restauracjami, gdzie królowała wódka żytnia, jajeczko w szynce i śledzik w śmietanie. Na prowincji atakowały nas rozliczne GS-y, nieudolnie naśladujące miejskie PSS-y. Kluby Ruchu raczyły utrudzonych rolników czarną kawą zalewaną w szklance. Poprzez dansingi przeszedł w jakimś momencie powiew nowego: pojawiły się striptizerki, ukazujące bohatersko blizny po operacji ślepej kieszki i czeskie desusy.

W najelegantszym w naszym mieście barze Hotelu Francuskiego przesiadywali czasem profesorowie hołdujący zachodniemu stylowi życia, zaś orkiestra wygrywała melodie „Beatlesów”. Ale gdy opuszczało się nocą ten świat uludy, miasto trwało opuszczone, bezлюдne i zimne. W zabytkowych bramach panoszyły się kosze na śmieci, przemykały szczury i piętrzyły się małe hałdy węgla. Stare stropy ginęły w półmrocznym świetle, kamienice gubiły gdzieś charakter i stawały się podobne do siebie. Kroczyliśmy ciemnymi ulicami mijając puste postoje taksówek. Nie zanosiło się na nic nowego, innego ani kolorowego. Chwytała nas za gardło wódka i nostalgia. Może pojutrze coś się zmieni? Zapadali-

śmy w gorącą rozmowę o przyszłości, aby obronić się przed nudą stylu.

Dzisiaj styl ten popadł w dokładne nieistnienie. Młodzi go nie pamiętają, starsi z trudem wywołują z przeszłości. Jego relikty można odnaleźć jeszcze w krajach, które później niż my zaczęły zmieniać ekspresję. Widziałam to niedawno w Wilnie, dziwnym połączeniu kapitalistycznych tęsknot i radzieckiej przeszłości. Jako symbol występowała jajecznicza polana keczupem - swojskość i rzeczywistość snack-baru jednocześnie. Zmienić styl na nowoczesny to znaczy masowy w innym wymiarze. Przeżyłam małe kęsy tej dziwnej potrawy pod czujnym okiem kelnera - patrzył, czy doceniam wynalazczość. Głównik wygrywał przeraźliwą muzykę rockową.

6 W domu moich rodziców spotykali się ludzie bardzo różni. Artyści i profesoria; koledzy z młodości ojca i przyjaciółki mamy; młodzież z mojej generacji. Na różne sposoby próbowano bronić się przed rzeczywistością bez szans na rozmaitość. I dlatego również było w tych spotkaniach wiele ludyczności. O wiele mniej cierpiętnictwa, narzekania i powagi. Z czego to wynikało? Zapewne w znacznym stopniu z przeświadczenia, iż nieprędko coś się zmieni. Można więc było oddawać się pasjom politycznym, ale naznaczonym piętnem teraźniejszości: co zrobi Iks gdy wymienią Igreka? Co zrobi Igrek gdy Iks wróci? Ślady tych pasji odnajduję dzisiaj w *Dziennikach* Kisielewskiego, wydają mi się bardzo typowe. Rozmawiano ze świadomością, iż udział takich rozmów w ugniataniu teraźniejszości może być minimalny. W jakimś momencie przeradzały się one w czystą abstrakcję, nie-emoję dawała znać o sobie i żwawo przechodzono na śpiewanie starych piosenek. Ale pojawiały się też groźne fakty. Karne zwalnianie z pracy, odsuwanie za niesubordynację. Protesty na nic się nie zdawały, zresztą nikt jeszcze zbiorowo nie protestował. Myślę, że nikomu w ogóle nie wpadło to w latach sześćdziesiątych do głowy. Rzadko wyjeżdżano za granicę, więc wyczekiwanie na paszport nie stało się jeszcze inteligentną mową.

Natomiast jeździło się dużo po Polsce. Tak w każdym razie czynił mój ojciec (podobne pasje znajdziemy u Iwaszkiewicza).

Ojciec wynajdywał w tej prowincjonalnej i PRL-owskiej Polsce niespodziewane uroki. Pociągał go odpust w Alwerni i pejzaże mijające pociągami na trasie Kraków - Warszawa. Jeździł na północ i na Śląsk. Odwiedzał małe uczelnie i brał udział w niewielkich konferencjach. Wynajdywał, słowem, alternatywy wobec innego świata, mało dostępnego. Wydawało mi się, iż cieszył się po równi jak świat wielkich muzeów i europejskich stolic. To również było jakieś wyjście, jakiś wybieg, jakiś azyl. Warto o nim dzisiaj pamiętać.

7 Rzeczywistość, która nas otaczała, nie była szczelna. Dało się przebić przez jej powierzchnię, naruszyć ją, odhermetyzować. Porównywano ją do Muru. Opisano też cierpienia głową w Mur walącego (uczynił to Ludwik Flaszen w *Cyrografie*). Symbolika jego przypowieści i dzisiaj daje do myślenia. Za Murem bowiem znajdował się ogród zielony i wymarzony, rajski nieomal, do którego Mur przystępu bronił. Ale któregoś dnia ustąpił opór Muru i bohater przypowieści poczuł zapach ogrodu, jego kwiatów i szumiących zakątków; zakosztował Ogródu. I nawet sądził, iż się w nim znalazł, gdy ujrzał, że na głowę jego pada cień Muru. Opowieść Flaszena, dziś klasyczna, ukazuje nie tylko pewną sytuację symboliczną, ale też jej wariant psychologiczny. Mówi bowiem o złudzeniach wolności, o aktach psychologicznego oporu, prowadzących jakże często do przyjmowania pozorów za prawdę. Ezopowy język, dobrze znany żyjącym w PRL-u, był jednym z takich pozorów. Przynależał do „nas”, przez nas został wymyślony i wciąż wzbogacany, także kodowany, aby nie zrozumieli go „oni”. Dzisiaj nie rozumiemy go sami. Uległy stopniowemu zatarciu mechanizmy kodu. Wiele książek, wówczas ezopowo nie-cenzuralnych czas pozbawił owych podskórnych treści. Współcześni czytelnicy pytają: dlaczego? i trudno się dziwić temu pytaniu. Literatura PRL-u utraciła jeden ze swoich koronnych atutów: mowę niejednoznaczna.

Może więc - a takie nieuchronnie rodzi się pytanie - właściwą literaturą tamtych lat pozostanie w historycznej perspektywie tylko ta, która powstawała na emigracji?

8 Zaczęłam od pokoleniowej opowieści, kończę na generaliach. Właściwie chciałoby się postawić następujące pytanie: na ile ta miniona, ciemna i smutna epoka była przez nas postrzegana emocjonalnie, na ile zaś potrafiliśmy ją zracjonalizować? Otóż wydaje się, iż dystans wyrabia się w czasie, żyjąc zaś w pewnym roztworze trudno jest rozdzielić jego składniki. Emocje zaś bardziej jednolite, nie potrzebują stosownej odległości od przedmiotu.

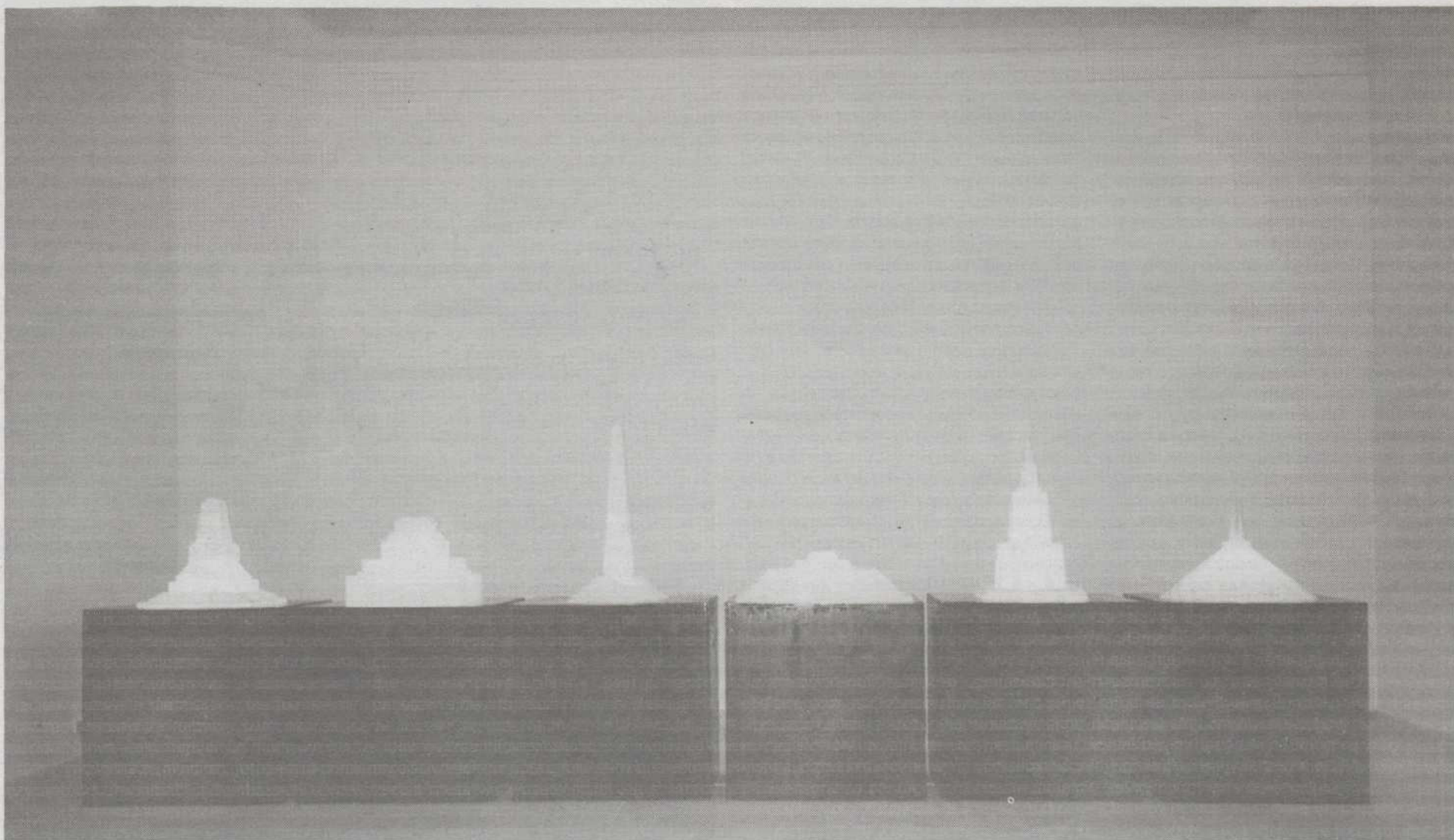
Wysoka temperatura uczuciowa wyróżniała buntujące się jednostki i to, między innymi, przyciągało ku nim różnych sympatyków z normalnego, europejskiego świata, gdzie takie temperatury dawno wygasły. Nieustannie pobudzeni i oczekujący byliśmy ciekawym egzemplarzem psychologicznym. Dziś tamte napięcia już trudno odtworzyć. Być może przypomną je dzienniki z epoki, jeżeli były pisane. Ale podejrzewam, że świadectwa pozostawili po sobie ludzie przedwojenni, siłą rzeczy jeszcze inaczej postrzegający swoje doświadczenie i swoje otoczenie. To Kisielewski właśnie pisze z powątpiewaniem o młodzieży PRL-u jako substancji, która jakby sama się degenerowała. Czy miał rację, to już osobna sprawa.

„Rwiemy się do przyszłości” – napisał Brodski. Podobny pęd musi mieć w sobie coś siłą rzeczy niwelatorskiego. Czasy stosunkowo niedawne tracą wszelką ostrość rysów. Tak być powinno - powie ktoś. Nic nie tracimy - dorzuci inny. Stan umysłów, w całym swoim różnicowaniu, zaciera się i zamazuje. Zaczyna przypominać chaotyczne blokowiska przeszłości, którym nic nie doda ani urody ani harmonii. Nasze poprzednie wcielenia były zatem pokraczne, groteskowe, ułomne. Ta świadomość głębokiej negatywności czyni nas dziećmi chaosu i bezładu. Czy tylko tacy byliśmy?

Marta Wyka

Zofia Kulik, *Kurhamy Świecące kształty*, 1993, XLVII Biennale di Venezia 1997, Pawilon Polski.

Fotografia Grażyna Borowik



Książki, których nie czytałem za młodu

CIĄG DALSZY ZE STR. 5

karaluch i groźnie poruszył wąsami. Zafrapowała mnie śmieszność sytuacji: zwierzęta potężne i wielkie, w tym wspaniałe i majestatyczne lwy, przerażone i przerażające owada. Dopiero po kilku dziesięcioleciach dowiedziałem się, że ten utwór Kornelia Czukowskiego, który rozumiałem dosłownie z naiwnością dziecka, jest przykładem języka ezo-powego, a ohydny wąsaty karaluch to krwawy dyktator, jeden z największych zbrodniarzy w dziejach ludzkości. Ubocznym efektem przejścia się bajką Czukowskiego stał się strach przed karaluchami, powiązany z irracjonalnym obrzydzeniem, które pozostało mi do dzisiaj.

Nie pamiętam, kiedy i w jaki sposób nauczyłem się czytać, przyszło mi to łatwo, bez kłopotów, szybko. Wybuchła wojna, do szkół nie chodziłem, myślę, że posiadam te umiejętności w jej pierwszych miesiącach. Opuściłem szeregi nielektur analfabetów, nie pamiętam jednak, bym wówczas coś czytał. Dorosli, przerażeni tym, co się stało, nie przystosowani do nowych sytuacji i — przede wszystkim — nowych, potęgujących się z dnia na dzień zagrożeń, mieli ważniejsze i bardziej absorbujące zajęcia niż podsuwanie mi lektur. Może zresztą i coś czytałem, tylko że nic nie pozostało mi w pamięci, nie natrafiłem na rzecz, która zrobiłaby na mnie wrażenie, a niewykluczone, że wrażenie robiły już wtedy nie historie, które znaleźć można było na papierze, ale to, co się postrzega w dookolnym świecie. Entuzjazmem dla książek zapalałem nieco później, już w getcie, wówczas gdy chodziłem na komplety panny Julii i pani Bronisławy. Myślę, że stało się to krótko przedtem, zanim zaczęły się wywózki do Treblinki. W tamtym sezonie było to jeszcze „normalne” getto, działała jakaś biblioteka wypożyczająca książki dla dzieci. Ojciec mnie do niej zapisał. I wtedy przeczytałem dwie powieści, które utkwiły mi w pamięci — dla dzieci przeznaczone wersje *Robinsona Crusoe* i *Przygód Gulliwera*. Na tym też chyba się skończyło, zaczął się najstraszniejszy etap — wywózki, likwidacja. Znowu książek pod ręką nie miałem, może w ogóle zapomniałem o ich istnieniu. Byłem świadom, że każdej chwili śmierć stoi za progiem, puka do drzwi, a groźba wywozu do Treblinki staje się z dnia na dzień bardziej realna, istniałem w spotęgowanym strachu, a on lekturom nie sprzyja. Gdy wokół zabija się ludzi, nie służą one zabijaniu czasu.

W tym okresie, pomiędzy dniem, w którym rozpoczął się sezon podróży do Treblinki a ucieczką z getta, miałem zresztą jakieś książki, ale tylko jedna z nich była w ścisłym sensie do czytania. Pamiętam grubą tom bajek Grimma, w czerwonej mocno już zdezolowanej okładce, z ilustracjami, w marnym, podniszczonym stanie, można było się jednak domyślać, iż kiedyś była to solidnie i ładnie wydana książka. Zapewne po nią sięgałem, miałem wtedy aż za dużo wolnego czasu, bo z pokoju, w którym wówczas mieszkaliśmy, nie wychodziłem, dzieci narażone były na niebezpieczeństwa tak wielkie jak dorośli, a może nawet jeszcze większe (jeśli przystoi tu jakieś stopniowanie), ich życie nie miało żadnego usprawiedliwienia, nawet takiego, które uzasadniałoby zwłokę w podróży do gazu. Niemcy działali logicznie i racjonalnie: skoro postanowili zniszczyć całą społeczność, to muszą bezlitośnie mordować również najmłodszych, by nie miała szans na odrodzenie. Nie wychodziłem, jeśli oczywiście nie liczyć pobliskich miejsc, służących jako kryjówki, bo wydawały się bezpieczniejsze.

Dużo większą wagę od tego zbioru bajek miały dla mnie dwa inne tomy. Pierwszy, to opasła księga szachowa, zawierająca zapisy słynnych partii. Nie panowałem nad całym jej bogactwem, zatrzymywałem się nad wybranymi, ale nie wiem już, według jakiego klucza to czyniłem, być może ktoś mi wskazał, które rozgrywki będą dla mnie zrozumiałe i mogą

zaciekawić. Nie wiem też skąd ta książka się wzięła, kto mi ją podarował, pamiętam jednak, jak wyglądała. Wydrukowano ją na bardzo cienkim, zapewne biblijnym papierze, a okładka, mocno postrzępiona, była w kolorze brudno szarym, takim, jakim odznaczają się przedmioty stare, intensywnie używane, podniszczone. Była moim wielkim skarbem.

A skarbem drugim był ogromny niemiecki atlas, pochodzący chyba jeszcze z okresu przedhitlerowskiego; w wielkim formacie, ważył kilka kilogramów. Rozkładałem go na podłodze — i przyglądałem się światu. Komentarzy i legend oczywiście nie rozumiałem, ale samo oglądanie map mi wystarczało, pobudzało fantazję — i marzenia o tym, co jest daleko („daleko” znaczyło zresztą często „za murami”), dzięki tym mapom dużo się nauczyłem. Atlas potrzebny był także dorosłym. Sprawdzali, gdzie leżą miejscowości, wokół których przebiega front — w nieustannej nadziei, iż okaże się pewnego dnia, że znajdują się one całkiem blisko. Ale w czasach, o których teraz opowiadam, była ona wciąż jeszcze bezprzedmiotowa, linie, na których toczyły się walki, plasowały się rozpaczliwie daleko. W atlasie tym szukano także miejscowości polskich. W pewnym momencie rozeszła się wiadomość, że Niemcy zamierzają warszawskie getto zlikwidować, a tę resztkę jego mieszkańców, która przy życiu pozostała, wywieźć do Poniatowej i tam zatrudnić. Gdzie jest Poniatowa? Zdawałem sobie sprawę, że te konkretne informacje, które z monumentalnego atlasu pragną wydobyc dorośli, są ważne, bo dotyczą spraw, od których zależy i moje życie, ale mimo wszystko dla mnie był on czymś innym, dzisiaj powiedziałbym — domeną czystej sztuki, swojego rodzaju wywoływaczem fantazji i wyobrażeń, tak pociągających dla ośmiolatek, osadzonego w gettowym rzeczywistości.

Wyjście zza murów znaczyło rozstanie z tymi dwiema ukochanymi księgami. Wiedziałem, że uciekając, próbujemy ratować życie, żal mi ich było, ale nie rozpaczale, może już wtedy wiedziałem, że płakać nie warto nawet po utracie najświetniejszych rzeczy. A z całą pewnością wiem o tym dzisiaj — i myślę, że jest to jedna z nauk wyniesionych z dzieciństwa. Książki tych po aryjskiej stronie nic mi już nie zastąpiło, utraciłem wszelki kontakt ze słowem drukowanym. Dostęp do książek w czasie tej poniewierki nie miałem, być może w ogóle zapomniałem, że są one do czegośkolwiek potrzebne.

Kiedy ukrywaliśmy się na wsi w R., czasu miałem dużo — i spędzałem go na niczym. Niewykluczone, że gdyby pojawiło się w moim zasięgu coś do czytania, bym się tym zainteresował, ale niczego takiego na podórzedzi nie miałem. U pani W. była jedna bodaj książka — jakiś romans wydany w okresie międzywojennym. Zaczęłem go czytać, pamiętam początek: do dworu jesienną czy zimową porą przyjeżdża młody człowiek, udaje się na spacer po ogrodzie z panią, obydwoje toczą wytworną konwersację. Zdołałem ucytać jedynie kilkanaście stron, nasza gospodyni energicznie interweniowała, zrugowała moją Matkę za to, że dopuszcza, bym czytał książki dla dorosłych. Wyrośnie na zarozumiałego i zmanierowanego — orzekła. Po chwili zaś dodała: Wacek takich książek nie czyta. Wacek był jej synem o osiem czy dziewięć lat starszym ode mnie. I rzeczywiście nie czytał, bo w ogóle nie czytał niczego. Interesowały go wyłącznie gołębie, jakąś parę hodował z zapałem. Romans ów, napisany — być może — przez Rodziewiczównę, bądź przez jakieś inne równie zacne pióro kobiece, został mi odebrany. Moja próba lektury zakończyła się niepowodzeniem. Nie podejmo-wałem niczego podobnego przez czas dłuższy, nie było po temu ani warunków, ani możliwości, ale też nie przejawiałem żadnej ohoty.

W Turkowicach nie zapoznałem się z ani jedną książką, choć gdybym się postarał, coś

jednak mógłbym czytać, jakaś niewielka biblioteczka w zakładzie istniała, nie przyszło mi jednak na myśl, by nią się zainteresować. Dominowały w niej księgi pobożne, żywoty świętych, relacje o cudach, różnego rodzaju narracje przykładowe i budujące. Ale przecież nie zawartość tej biblioteczki przesądzała o mojej obojętności, zwłaszcza że wówczas opowieści takie miały wszelkie dane, by mnie zainteresować, zresztą znaleźć w niej można było trochę pozycji o innym charakterze. O mojej całkowitej niezdolności do czytania zdecydowało to, że popadłem w ośpienie, w marazm zaawansowany, pozwalający mi na niewiele więcej niż bezmyślne i beczynne siedzenie na twardej drewnianej ławie.

A właśnie wtedy mogłem obserwować, jak pewien mój kolega oddaje się czytaniu z pasją, jak pochłania jedno dzieło i nie tylko do niego wciąż powraca, ale nim żyje, zapominając o tym, co go wokół otacza. Nazywał się Staszek. Był ciężko chory, na nogach miał głębokie lejące się rany, których w żaden sposób w warunkach turkowickich wykurować się nie dało. Zmieniano opatrunki, ale to niewiele pomagało, zaraza wrzyniała się coraz intensywniej w ciało, jego tydki wyglądały przeraźliwie. Cierpiał, ból potęgował się zapewne w czasie chodzenia, a więc go unikał. Siedział i czytał. Czytał *Trylogię*. Biblioteczka znajdowała się pokoju księdza, można było wypożyczać książki o określonej godzinie raz czy dwa razy w tygodniu. Czytelnik zapalony, nie mógł doczekać się tego momentu, chciał kontynuować lekturę, a gdy dojechał do końca, zaczynał od nowa — i tak przeczytał wielki Sienkiewiczowski cykl parokrotnie. Ale to nie była tylko lektura, był to sposób na życie, identyfikował się z bohaterami, tak przeżywał to wszystko, co im się przytrafiło, że ich przygody traktował jak własne — i dzięki temu, być może, przeżywał ciężkie swoje nędzne położenie, wchodził w inny ciekawski świat. Lubił opowiadać o nim kolegom — i czynił to tak, jakby relacjonował doświadczenia, jakich sam zaznał. Siostry zaniepokoiły się tą namietną lekturą książki bądź co bądź świeckiej, miała ona odciągać od spraw duchowych i w ogóle popychać w złą stronę. Sienkiewicz jest wprawdzie wielkim pisarzem polskim i katolikiem, ale mimo wszystko nie może się równać z tymi, którzy przekazują pobożne pouczenia. Zastanawiały się pono, czy chłopakowi zabronić tej ciągłej lektury *Trylogii*, do tego chyba jednak nie doszło. Pochłaniał ją nadal — i było to bodaj jedyne dzieło, jakie chciał czytać. Wszystko inne wydawało mu się nudne.

Nie wiem, jak potoczyły się jego losy, nie wiem, czy także w dorosłych latach ograniczał swoje lektury do Sienkiewicza. Nie poszedłem w jego ślady, niczego w tamtych czasach nie czytałem, z *Trylogią* zapoznałem się wiele lat później, już jako student, który musi na egzaminie wykazać się znajomością literatury polskiej drugiej połowy XIX wieku, była to więc dla mnie tylko lektura obowiązkowa. I nie przyniosła większych przeżyć, nie byłam już zdolny do młodzieńczych fascynacji, w literaturze pociągali mnie inne rejon. A po utwory, nie należące do kanonu literatury polskiej, nigdy nie sięgałem. Nie zagłębiłem się w powieści Karola Maya. I z pewnością nigdy już tego nie uczynię.

W pierwszych powojennych latach niczego prawie nie czytałem, usiłowałem podsuwać mi to lub owo, do pochylania się nad księgami żadnego jednak pociągu nie czułem. Nawet nie dlatego, że mnie nudziły, czy że wołałem spędzać czas w inny sposób, nie, nadal byłem ospały i obojętny — i rzadko opuszczałem mieszkanie, gdy nie musiałem. Te książki, które czyta się wówczas, kiedy ma się dwanaście lub trzynaście lat, w większości wydawały mi się głupie, a przede wszystkim — nieważne. Nie przystawały do tego, co się składało na moje doświadczenia, nie korespondowały z niczym, co stało się moim udziałem, a przewidywaniu nagromadzonych i nadal żywych wspomnień służyć nie

mogły. Te książki były dla mnie z góry puste. Z ochotą zaś sięgałem po rozmaite relacje, opowiadające o latach okupacji, rzucałem się na wszystko, co z tej dziedziny wpadło mi w ręce. Pamiętam, że czytałem takie książki jak *Z barykady w dolinę głodu* Michała Rusinka, *Listy spod morwy* Gustawa Morcinka, *Moja walka o życie* Krystyny Nowakowskiej, a także tytuły jak *Dymy nad Birkenau* czy *Przeżyłem Oświęcim* miały szczególną siłę przyciągającą. Tylko tego rodzaju dzieła wydawały mi się godne tego, bym się nimi interesował, nic nie wytrzymywało z nimi porównania. Te lektury nie miały charakteru ewazyjnego, przeciwnie, utwierdzały mnie w świecie, z jakiego nie potrafiłem się wydostać, w takiej lub innej formie przywoływały to, co stać się miało najdonioślejszym przeżyciem mojego życia, lub opowiadały o wydarzeniach, które mogłem traktować jako paralele lub podobne do tego, co stało się moim udziałem. Inne książki wydawały mi się błahe, nic mnie w nich nie pociągało.

Był wszakże jeden wyjątek. Już od najmłodszych lat po wojnie uwielbiałem studio-wanie *Encyklopedii Gutenberga*. Była w domu, ocalała cudem z przedwojennej biblioteki ciotki Teodory i pozostała w nim aż do jej przeprowadzki do Warszawy; potem Ojciec mi tę encyklopedię kupił w jakimś antykwariacie, tak że była już moją własnością, mam ją do dzisiaj i nadal z niej korzystam. Przez kilka lat stanowiła najukochańszą lekturę, nad tomami tej wydanej w okresie międzywojennym encyklopedii w twardej ciemnozielonych okładkach spędzałem czasem od rana do wieczora — także teraz wspominam te godziny jako najprzyjemniejsze w całym moim tuż-powojennym dzieciństwie. Encyklopedia pociągała mnie tym przede wszystkim, że dawała konkretną wiedzę, mówiła o rzeczach stwierdzonych i namacalnych, a ponadto nie wymagała tego, czego żądają książki ciągłe, nie zakładała daru skupienia. Nie czytałem jej po kolei, skakałem po hasłach — na przestrzeni stron i tomów. Nie respektowałem żadnej zasady, o wyborze najczęściej decydował przypadek. Tak działało się przynajmniej do pewnego momentu, bo coraz bardziej zaczęły mnie interesować pewne słowa, nazwiska, fakty, tematy — i to zaciekawienie na ogół kierowało moimi wyborami, co nie znaczy, że opuszczałem wszystko, co się poza tym kręgiem znajdowało. Nadal była to lektura zachłanna, zaborcza, niepojęta. A do jej walorów należało to również, że nie była obowiązkowa, dawała wiedzę inną od szkolnej, która w większości przypadków pozostawiała mnie obojętnym, wydawała się nudna. Myślę, że nieomal codzienne wczytywanie się w tę encyklopedię było ważnym czynnikiem w moim mentalnym i emocjonalnym wychodzeniu z czarnych sezonów, stanowiło etap, z pewnością doniosły, w moim przystosowaniu się do świata — jeśli nie normalnego, to w każdym razie codziennego i zwykłego, takiego, w którym najstraszniejsze zagrożenia nie wychylały się w każdej chwili zza każdego kąta.

Stałem się normalnym czytelnikiem, gdy dobiegałem piętnastego roku życia, nie ograniczałem się już do encyklopedii i relacji o tym, co wydarzyło się tak niedawno i o czym zapomnieć nie było można. Zapisalem się do miejskiej biblioteki w P. dobrze prowadzonej i obfitującej w ciekawe książki, także wydane przed wojną. Wpadła mi w ręce któraś z powieści Victora Hugo — i mnie zafascynowała. Rzuciłem się na inne jego utwory; odpowiadały mi one może dlatego, że tak dużą w nich grają rolę relacje o różnych okrucieństwach, pod pewnymi względami nakładające się na to, co stało się moim doświadczeniem. Ale już wkrótce nie ograniczałem się do dzieł tego pisarza, zacząłem zachłannie czytać powieści innych klasyków — i swoich i cudzoziemskich, bez żadnych wątpliwości dla dorosłych przeznaczone. Ale to nie jest tematem tej opowieści.

Michał Głowiński

Wojciech Browarny

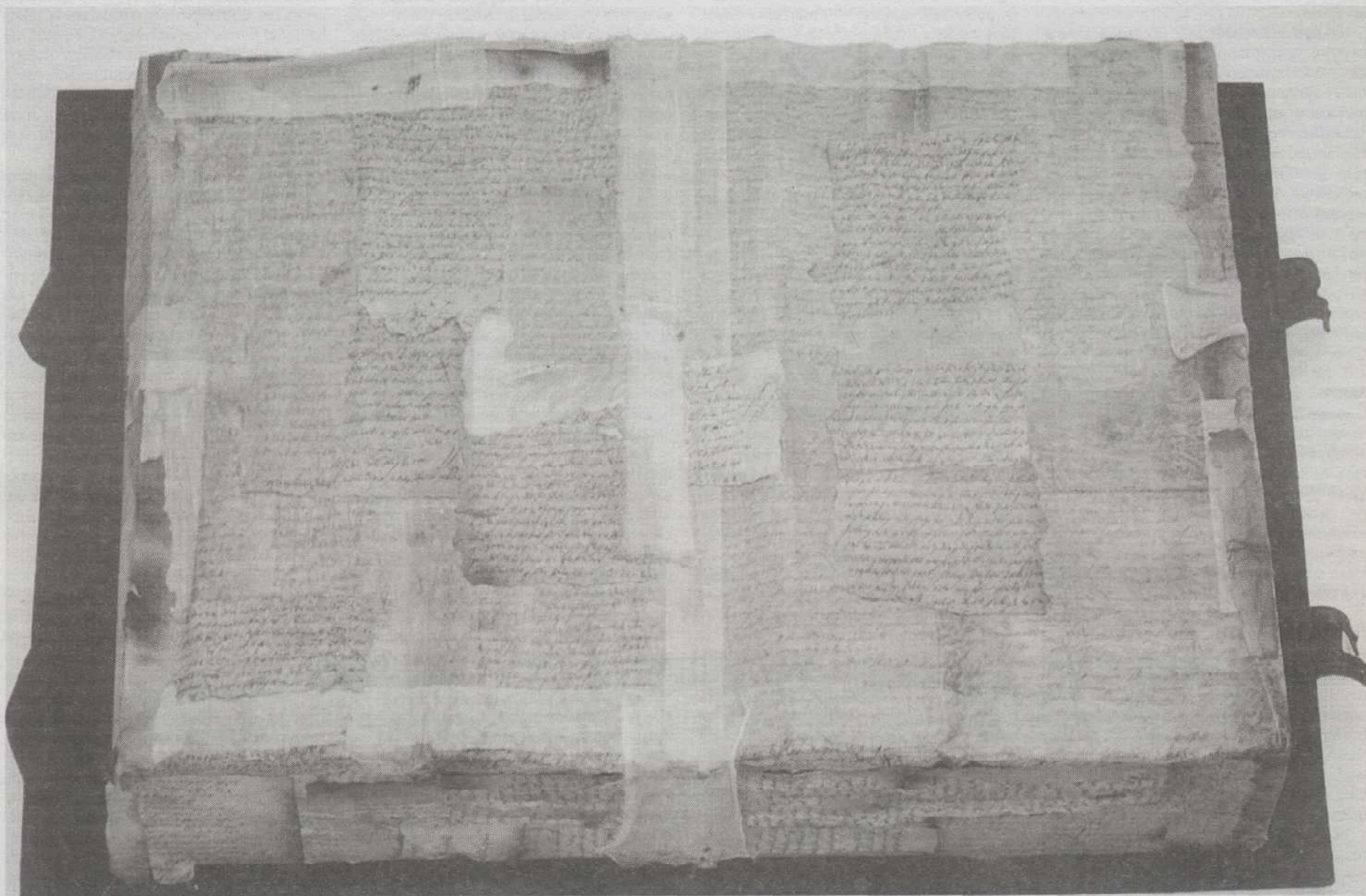
O sytuacji recenzji i jej autora w piśmie literackim

i pochlebne. Taka sytuacja jest zresztą jak najbardziej naturalna, rzadko bowiem pojawia się dzieło zasługujące na absolutną aprobatę bądź zupełne potępienie. Dlatego więc „statystyczna” recenzja jest opisem książki przeciętnej, zasługującej na ocenę ambiwalentną lub chociaż stopniowaną. Co więcej, autentyczne wartości literackie są zawsze wieloznaczne i zależne od subiektywnej postawy czytającego. Dlatego nie sposób się dziwić, że nawet jeśli tekst recenzji jest aksjologicznie spójny, to najczęściej zawiera osąd wielostopniowy. Coś w utworze jest oceniane na „tak”, a coś innego tylko na „tak sobie”, coś na „nie”, ale i coś na „niezbyt”. Sądy te i uwagi bywają często przemieszane, składowo i myślowo powiązane, wzajemnie uzależnione, tym niemniej wyraźnie ambiwalentne. Pojawiają się zatem w recenzjach wypowiedzi w rodzaju: „Niedosyt, o jakim wspominałem wyżej, wynika zapewne z otwartych przez

na rozłożyć ją na dwa oddzielne teksty krytyczne, jeden aprobatywny a drugi wprost przeciwny, na dwie recenzje — jedną na „tak”, drugą na „nie”.

Należy oczywiście zadać pytanie: jeśli taki paradoksalny rozkład recenzji jest w ogóle możliwy, to czy jest on również komuś potrzebny? Czemu służy ta hipotetyczna analiza tekstu recenzji? Z moich doświadczeń wynika, że opisany tutaj rozkład recenzji jest jednak stosowany w praktyce, ponieważ odpowiada on bardzo konkretnemu zapotrzebowaniu płynącemu ze strony właśnie czasopism. Pomijając już wszelkie wcześniejsze etapy, recenzja znajdująca się w redakcji staje się przedmiotem operacji redakcyjnych zmierzających do uzyskania z niej produktu odpowiadającego potrzebom danego pisma. Świadomie lub nieświadomie te operacje redakcyjne naśladują rozkład tutaj przedstawiony. Pozostawiając na boku inne zabiegi na tekście,

opisanego rozkładu. Przecież, jak już wspominałem, przeciwne sądy wartościujące w recenzji bywają często przemieszane. Faktycznie, relacje pomiędzy wypowiedziami oceniającymi w recenzji są tak ścisłe, że bez specjalnych zabiegów nie sposób uzyskać z recenzji pierwotnej recenzji wtórnej. Ale jak pokazuje praktyka, można sobie z tym problemem dość łatwo poradzić, szczególnie jeśli zależy nam na tym, aby z danej recenzji zrobić nie dwie przeciwstawne opinie, ale przynajmniej jedną, tę właśnie, na której nam zależy. Poza tym nie można oczekiwać, iż mimo głębokiej ingerencji w tekst z recenzji wyrażnie negatywnej uzyskamy wypowiedź apologetyczną i odwrotnie. Jednak nie to jest zazwyczaj celem redakcji. W interesie pisma leży, aby recenzja, która się nadaje do druku, która odpowiada preferencjom redakcji, spełniała te warunki optymalnie. Stąd też zazwyczaj nie podejmuje się takich zabiegów



Ion Bitzan, XLVII Biennale di Venezia 1997, Pawilon Rumuński.

Fotografia Grażyna Borowik

Sytuacja, którą mam zamiar w szkicu opisać nie jest ograniczona do pism literackich, lecz dotyczy periodyków z rozmaitych dziedzin życia społecznego. Uważam wręcz, że okoliczności towarzyszące pracy recenzenta w prasie literackiej mogą wystąpić wszędzie tam, gdzie wypowiedzi o charakterze opiniotwórczym — a więc zawierające sądy wartościujące — same poddawane są redakcyjnej ocenie i weryfikacji. Jest nawet prawdopodobne, iż pod względem sytuacji recenzji pisma literackie nie są zjawiskiem wyjątkowym, a przynajmniej nie są obszarem wyłączonym spod wpływu najogólniejszych reguł, pośród których funkcjonują w prasie wypowiedzi wartościujące. Zaznaczone w tytule mojego szkicu ograniczenie, kierujące naszą uwagę tylko na pisma literackie, nie wynika zatem z przesłanek merytorycznych, lecz z uzasadnionej ostrożności, podpowiadającej mi, żeby nie wkraczać na tereny obce moim doświadczeniom lekturowym, jak np. magazyny sportowe, pisma poświęcone modzie czy parapsychologii.

Zazwyczaj mamy recenzję nie negatywną czy aprobatywną; i w tekście mieszczą jednocześnie wypowiedzi zarówno krytyczne, jak

krakowską autorkę wielu obiecujących perspektyw”; „choć nie arcydzieło, naprawdę dobrze świadczy o pisarskich umiejętnościach autora”; „[jest tu] domieszka bylejakości, literackiej paplaniny. Cała przemysłowa historia ma uzasadnienie w filozofii tekstu, ujawnia głębokie pole refleksji”; „Niestety nie uważam tej poezji za odkrywcą. Jest ciekawa...”; „Czy tę «antologiczność» poezji X można uznać za jej słabą stronę? I tak, i nie”; „Można posądzić poetę o zonglowanie dawnymi zużytymi rekwizytami, ale można też podziwiać [go] za bardzo odważną próbę ożywienia języka...”; „To znakomicie «zrobione» wiersze, choć czuję się nieco przytłoczony przez efektowne ornamenty kulturowe i całą gamę odwołań literackich”.

I co z tego, zapyta ktoś, przecież to naturalne — prawie każda recenzja pod względem opiniotwórczym (a nie poznawczym) to przede wszystkim kwestia proporcji między ilością i jakością pochwał i przygan? Tak, nie ma nic nadzwyczajnego w tym, że wypowiedź recenzenta bywa często dwuwartościowa w sferze ocen, jednak istotne są możliwe i prawdopodobne konsekwencje tej sytuacji. Otóż skoro recenzja jest dwuwartościowa, to moż-

na recenzja jest dopasowywana aksjologicznie do oczekiwań redakcji, która nadaje jej cechy bądź bardziej aprobatywnie, bądź też bardziej krytycznie. Oczywiście nie zawsze redaktorzy pism literackich dobierają się do meritum recenzji, nie zawsze też wpływają na jej stronę opiniotwórczą, ale jeśli już to robią, to idą zazwyczaj tropem wyznaczonym w niniejszym szkicu. Uzyskują z otrzymanej recenzji dwie recenzje wtórne, aksjologicznie wyraźniejsze, i wybierają tę bardziej dla siebie odpowiednią. Naturalnie nie jest tak, żeby redaktor czasopisma fizycznie uzyskiwał dwie recenzje z jednej nadesłanej, ponieważ są one tylko potencjalnie zawarte w tekście pierwotnym. Nadając owemu tekstowi optymalny kształt, konkretyzując go aksjologicznie, traci się drugą możliwość czyli jedną z recenzji wtórnych, na rzecz tej odpowiedniejszej. W tym skrajnie uproszczonym modelu zacierane są zawiłości charakterystyczne dla sytuacji recenzji w prasie literackiej ujawnia się jednak podstawowa kwestia — znaczna część recenzji to teksty potencjalnie dwuwartościowe, zawierające obie oceny omawianego dzieła.

Na tym etapie moich wywodów pojawia się pytanie o praktyczne możliwości dokonania

na tekstach zdecydowanie nie pasujących do oczekiwań redakcji pisma, natomiast najczęściej tym operacjom podlegają teksty „prawie odpowiednie”, w których krystalizacja sądów oceniających jest prosta i przyjmuje pozory nieznaczącej kosmetyki.

Wskażę poniżej dwie zasadnicze metody opisanego rozkładu, które jak to nadmieniałem, mogą uchodzić za przejaw zaledwie stylistycznego retuszu. Obie metody spełniają tę samą funkcję — pozwalają wyodrębnić z tekstu pierwotnego recenzję pożądaną pod względem wartościowania.

Pierwszą z tych metod nazwałbym „perfekcją recenzji”. Jak łatwo się domyślić, polega ona na wycinaniu drobnych fragmentów tekstu. Zabieg ten sprawia, że wypowiedź oceniająca staje się albo bardziej wyraźna, albo wprost przeciwnie — bardziej łagodna. Recenzent pisze ostrożnie: „być może to jest właśnie kwintesencja obrazu sztuki naszej epoki”, a redakcja wycinając słowa „być może” w imieniu recenzenta upewnia czytelnika, że dzieło niewątpliwie jest ową kwintesencją obrazu sztuki naszej epoki. W ten sposób z tekstu pierwotnego wybrana zostaje recenzja wtórna o charakterze pozytyw-

nym, natomiast możliwość negatywna zostaje oddalona. Wycinanie pojedynczych wyrazów jest jednak niczym wobec uprawianego w wielu redakcjach procederu usuwania całych akapitów tekstu, co szczególnie jest dotkliwe dla recenzji w przypadku ucięcia jej zakończenia. Oto przykład: recenzent kończąc raczej pozytywne omówienie głośnej powieści, dodaje łagodną uwagę krytyczną: „brak rozsądnych proporcji dla tradycyjnej powieści, a taką jest X, [...] rodzi podejrzenie o tendencyjność”, natomiast redakcja wycina to zdanie, uzyskując w ten sposób jednoznacznie już aprobatywną wypowiedź.

Druga z tych metod to „interpolacja” recenzji. Operacja interpolacji jest niczym innym jak uzupełnianiem tekstu recenzji o dodatkowe elementy wzmacniające lub osłabiające jej aksjologiczną wymowę. Materiałem interpolacji zazwyczaj są pozornie niewinne słowa w rodzaju *jakby*, *jakoby*, *prawie*, *niby*, *może*, *nawet*, *aż* itd., które jednak w obrębie wypowiedzenia grają rolę wzmacniaczy lub tłumików formułowanej oceny. Dla przykładu, recenzent pisze: „język opisujący te doświadczenia [...] staje się nadmiernie obciążony semantycznie i emocjonalnie”, zaś redakcja wtrącając słowo „*jakby*” wprowadza tę jednoznaczną krytyczną konstatację w obręb wątpliwości, co oczywiście łagodzi wymowę recenzji.

Wskazane tutaj dwie metody przetwarzania tekstu w produkt wtórny, bardziej odpowiadający interesom redakcji, na pewno nie wyczerpują całego arsenału środków przydatnych do tego celu, ale pokazują, że opisana na wstępie paradoksalna zasada rozkładu recenzji na teksty przeciwnie oceniające ma też swój aspekt pragmatyczny.

W wielu przypadkach redakcja lojalnie informuje swojego recenzenta o wprowadzonych zmianach, ale z różnych względów nie zawsze pozostawia mu wystarczającą swobodę decyzji w kwestii ich akceptacji. Recenzent bywa skrzepowany terminem, rozmiarem recenzji, tendencjami redakcyjnymi itp.

Nie należy też sądzić, iż do rzadkości należy sytuacja zupełnego braku ingerencji redakcji w tekst recenzji, puszczanie recenzji po prostu takiej jaka jest, ale że ta sytuacja nie rodzi interesujących mnie problemów, w moim wystąpieniu taka właśnie okoliczność nie została ujęta. Równie banalna jest sytuacja, gdy recenzja przez swój skrajnie jednostronny osąd wyklucza jakiegokolwiek manipulację zmierzającą do transformacji jej sfery wartościującej. Jednak taka okoliczność występuje dość rzadko, a poza tym redakcja dysponuje sposobami pozwalającymi nie tylko na pozbycie się niewygodnego tekstu, ale wręcz na usunięcie go z obiegu rynku literackiego (np. metoda trzech „p” — przyjąć — przetrzymać — przemilczeć).

Czy widząc w ten sposób sytuację recenzji w piśmie literackim można pokusić się o ocenę sytuacji jej autora? Zapewne tak, choćby dlatego, że sytuację autora współpracującego z pismem wolno oceniać po okolicznościach, w jakich znajduje się jego tekst w owym piśmie. Jednym słowem, manipulacja recenzją w jasny sposób dosięga też samego recenzenta, niespodziewanie ubezwłasnowolnionego pod względem ferowania opinii, podporządkowanego intencjom redakcji i jej interesom. A nade wszystko wcielonego w rolę zaledwie podwykonawcy, podkreślam, podwykonawcy, którego produkt oddzielony od producenta fizycznie przez odesłanie tekstu do redakcji a następnie samowolnie zdeformowany, w niemałym stopniu traci z nim związek także autorski.

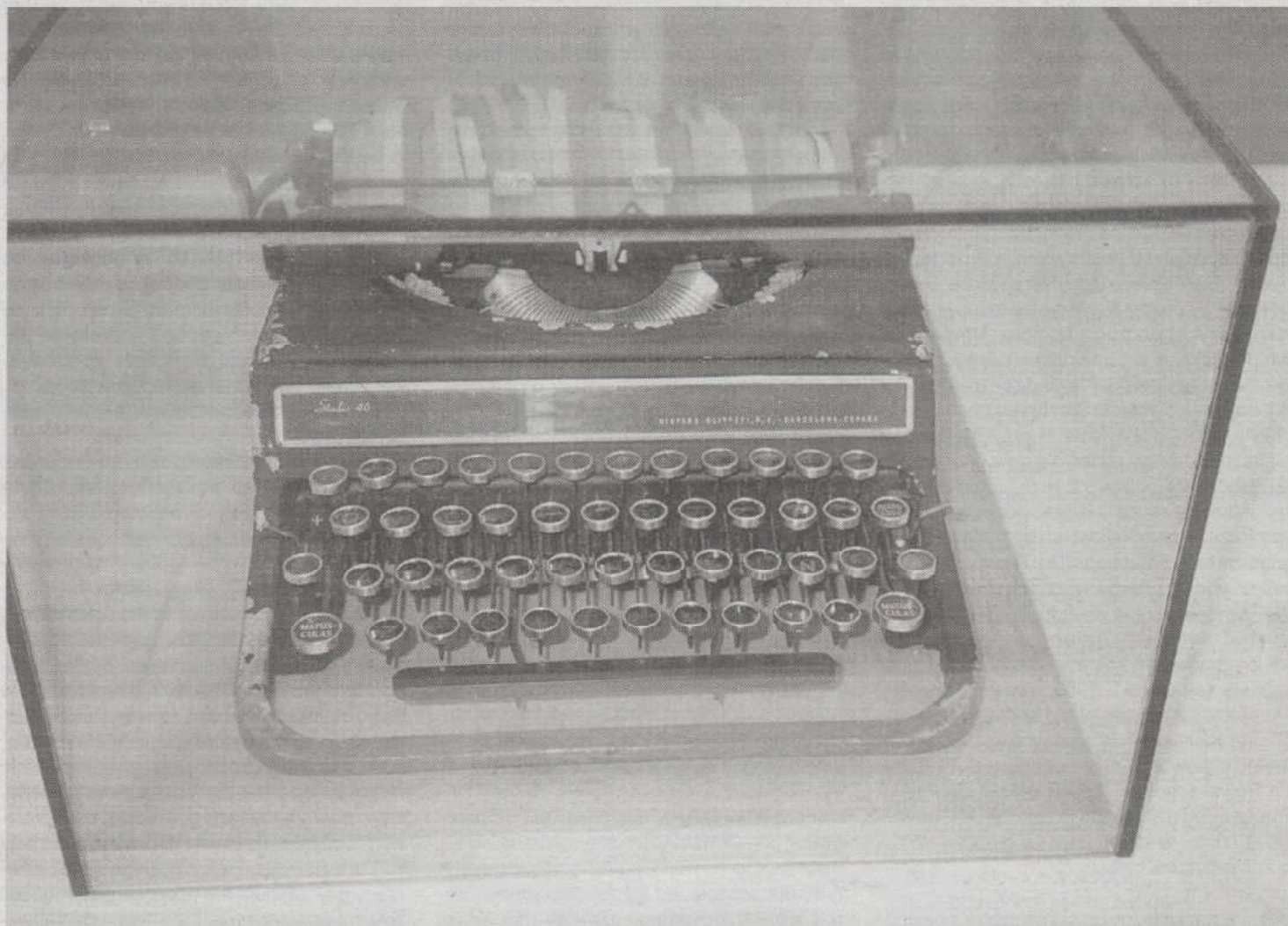
W efekcie relacja twórcza między autorem a jego dziełem sprowadza się do poziomu bezpodmiotowej pracy najemnej.

Co gorsza, w warunkach, gdy tekst nadchodzący do redakcji jest tylko półproduktem, i to w podstawowej dla recenzji sferze aksjologicznej, nie można już mówić o niezawisłości pracy recenzenta, narażonego za pośrednictwem swojego tekstu na intelektualną opresję ze strony redakcji. W tej roli „dostawcy półproduktu” jego sytuacja przypomina funkcję biegłego, który zajmuje się dostarczaniem przesłanek pozwalających sędziemu, czyli w naszych warunkach redaktorowi pisma, podjąć ostateczną decyzję.

Wojciech Browarny

Leszek Szaruga

Nowości zwiędły kwiat



Joan Brossa, XLVII Biennale di Venezia 1997, Pawilon Hiszpański.

Fotografia Grażyna Borowik

1. Rafał Grupański, tym razem przy czynnej i wydajnej pomocy Izoldy Kiec, kontynuuje swą rozpoczętą w latach osiemdziesiątych walkę o nowy paradygmat kultury polskiej. Po wylaniu kubła pomoy na głowy PIN-ów (czyli Polskich Inteigentów zamkniętych w obłożonej twierdzy własnych mitów i uprzedzeń, kompleksów i mniemań), który to gest powtórzył publikując zbiór szkiców *Dzień z dziećmi strusich samich*, obecnie zarysowuje wraz ze współautorką zbioru *Nieba wem spadnie błoto* (tytuł zapożyczony z wiersza Marcina Świetlickiego) kontury pejzażu nowej mapy literackiej kraju. Jej punktami orientacyjnymi są dwie kategorie: „filozofia oparcia” oraz „emocjonalny realizm”. Jak to od lat się dzieje w naszej krytyce literackiej, podstawą przewodu myślowego jest i tutaj wypreparowanie formacji debiutanckiej, której głos ma wnieść ożywienie w spetryfikowaną przestrzeń życia intelektualnego. Bohaterami tej opowieści — podobnie jak to się dzieje w zbiorze szkiców Jarosława Klejnockiego i Jerzego Sosnowskiego *Chwilowe zawieszenie broni* — staje się tu środowisko pisarzy związanych przede wszystkim z dwiema redakcjami: „bruLionu” oraz „Czasu Kultury”.

Owo przekonanie, że debiutanci właśnie decydować mają o charakterze i randze przemian literackich, towarzyszy kulturze od czasu słynnej walki romantyków z klasykami, wzmocnieniu uległo wraz z debiutem Młodej Polski, później zaś powracało przy okazji kształtowania się ruchów awangardowych, wreszcie w okresie PRL (szczególnie w czasach socrealizmu) owa „filozofia debiutu”

została podporządkowana ideologii „wymiany elit” (otwarcie ostatni raz mówił o tym były premier Rakowski na początku stanu wojennego). Pomysł Grupańskiego nie jest od tego daleki — jemu także chodzi o swoistą „wymianę elit” (tu zresztą, na płaszczyźnie literackiej nie jest on — co zdawać się może paradoksem — daleki od idei przyświecającej krytycznoliterackiemu wysiłkowi Henryka Berezy): tylko w ten sposób możliwe jest wydobywanie się z kręgu „przeklętych polskich problemów”, zaaplikowanie kulturze ożywczego zastrzyku nowej wrażliwości, wreszcie — jeśli nie przebudowa, to w każdym razie zmiana ustalonych hierarchii. Tego rodzaju dążenia powtarzają się przynajmniej od czasów Maurycego Mochnackiego, a poprzez Brzozowskiego i Boya wiodą w naszą najżywszą współczesność udokumentowane przez *Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego (tu postulat stworze-

mitatorstwo, tak naprawdę niewiele mówią o swoich wzorach i autorytetach. Owszem, wszyscy czytali Miłosza, Herberta, Brodskiego, Venclovę, Audena, Zagajewskiego, Barańczaka, Krynickiego, ale zapytani o ważnego poetę dla swej generacji, zgodzą się tylko przy jednym nazwisku: Mickiewicz. Mickiewicz — prawodawca i przewodnik duchowy. Podobnie zresztą odpowie wielu prozaików. Krzysztof Myszkowski wręcz stwierdzi, że po Mickiewiczu nikt już niczego dla języka polskiego nie dokonał.

Ta ekspozycja „linii mickiewiczowskiej” — mająca zresztą swe zakorzenie w rozważaniach Miłosza z *Ziemi Ulro* — jest wyjątkowo silna. Nie tylko bierze w nawias dzieło Bolesława Leśmiana, lecz niemal unieważnia całą linię, którą roboczo nazwać można „wątkiem poezji intelektualnej” rozpoczynającej się (jak wszystko w naszej literaturze) od twórczości Kochanowskiego, wiodącej zaś

„nowego paradygmatu” wyrażony został *expressis verbis*, po takie książki krytycznoliterackie jak Marka Zielińskiego *Kilka niewzruszonych przekonań* czy Andrzeja W. Pawluczuka *Rozbiory* (obie pojawiły się w latach 80. w „szarej strefie” między oficjalnością i podziemiem, w Bibliotece „Więzi”).

Proponowana przez Grupańskiego i Kiec koncepcja „realizmu emocjonalnego” zapowiada podjęcie wątku pozytywistycznego. O tyle to interesujące, że dzieje się to w tym momencie, gdy admiratorka romantycznego paradygmatu, Maria Janion, ogłasza właśnie jego niefunkcjonalność, zaś w postawach młodych związanych z „bruLionem” i „Czasem Kultury”, a nawet „Ogrodem” widzi jego odrzucenie: jej program „krytyki fantazmatycznej” jest wszak próbą wskazania nowego paradygmatu uwolnionego od ciężaru romantycznej tradycji. Z kolei autorzy tomu *Nieba wem spadnie błoto* na pewno nie tak bardzo oddaleni są od postawy reprezentowanej przez Jarosława Marka Rymkiewicza już w jego *Wielkim Księciu*, później zaś w nie zakończonym jeszcze cyklu mickiewiczowskim *Jak lecające żurawie...* a bliżsi propozycjom dającym się odczytać w pracach na temat Mickiewicza i jego kręgu pióra Krzysztofa Rutkowskiego (nawiasem mówiąc można tu też mówić o pokrewieństwie poszukiwań Grupańskiego i Kiec z analizą pisarstwa Białoszewskiego i Stachury jaką zaprezentował Rutkowski w swej książce *Przeciw (w) literaturze*). W omawianym tomie czytamy więc: „Poeci lat dziewięćdziesiątych, oskarżeni o oharyzm, o uzależnienie od pokolenia '68, o

poprzez Sępa i najwartościowsze osiągnięcia baroku, przez Słowackiego, później awangardę krakowską, po z jednej strony Różewicza, z drugiej linię poezji lingwistycznej (oczywiście — wykreślam ją tutaj skrótowo, a więc w sposób uproszczony). Warto może przy okazji zwrócić uwagę na fakt, że podobna tendencja przyświecała Piotrowi Matywieckiemu w konstrukcji jego antologii poezji polskiej *Od początku* — ten zbiór polskich wierszy jest pierwszą taką autorską sumą od dziesięcioleci i choćby z tego punktu widzenia zasługuje na przemyślenie.

Nic zaskakującego zatem, że czytamy w omawianej książce o „dziwactwach lingwizmu” i odnajdujemy postulat kolejnej rozprawy z ironizmem Szymborskiej, a zwłaszcza „inhumanizmem” Różewicza (zbiega się to zresztą z pokrewnymi zarzutami wobec Szymborskiej i Różewicza pióra Józefa Kurylaka). W odróżnieniu od licznych likwidatorów atakujących dorobek autora *Niepokoju* Grupański i Kiec (co należy z pewnością zapisać na ich korzyść) traktują jego twórczość z należytą rewerencją stawiając pytanie „czy polska kultura w przyszłości to vita transitoria, czy może jednak vita activa”, podkreślając: „Dlatego właśnie oś sporu prowadzi pomiędzy ascetycznym, antykulturowym monologiem Różewicza i wielogłosową, afirmującą świat i kulturę opowieścią Miłosza. Dlatego dręczący swymi katastroficznymi orzekaniami o świecie Różewicz jest tak ważny, choć wydaje się, że powinien zostać odrzucony. Śmiertelnie zazwyczaj poważna polska

CIĄG DALSZY NA STR. 10

Nowości zwiędły kwiat

CIĄG DALSZY ZE STR. 9

poezja czyni wrażenie męczącej i jednostronnej. Powaga i radykalizm Różewicza zasługują jednak na niezwykle baczne wysłuchanie. Jest to bowiem ostrzeżenie przed biernością, przed tolerowaniem okrucieństwa zrodzonego z bezmyślności współczesnej kultury, jej obojętnej, bezuczuciowej akceptacji zła obecnego w naturze człowieka. Dlatego należy szczególnie uważnie czytać Różewicza, by móc go — podobnie do tego, jak on sam postępował ze swymi poprzednikami — zdecydowanie odrzucić. Różewicz bowiem może zostać odrzucony tylko dla życia aktywnego, które będzie zaprzeczać jego gorzkim ocenom i czarnym, ponurym wyroczniom. Natomiast jego radykalizm w przekreślaniu całej praktycznie tradycji literackiej i filozoficznej, jak i pawiego bogactwa polszczyzny, to właściwie przetarcie szlaku dla młodych. Przetarcie i wskazanie ścieżki, którą podążając wszystko można jeszcze rozpocząć od... Adama Mickiewicza.

Pomińmy tu sprawę redukującej lekcji lektury Różewicza, na jedno jednak warto na pewno zwrócić uwagę: na niedostrzeganie zarówno u niego, jak i u pozostałych poetów tej generacji (Białoszewskiego, Karpowicza, Szymborskiej, by pozostać tylko przy najpowszechniej znanych) poczucia humoru. Mówienie w tym kontekście o „śmiertelnie zazwyczaj poważnej poezji polskiej” świadczyć może tylko o jednym — o absolutnym braku poetyckiego słuchu. Albo, oczywiście, o przykrawaniu tej twórczości tak, by pasowała do z góry przyjętej tezy. Owa „krytyka z tezą”, pospieszna i redukująca, tworząca łatwe opozycje (tu: między Różewiczem i Miłoszem tak, jakby nie było wiersza tego ostatniego *Do Tadeusza Różewicza, poety*), funkcjonalizująca słowo poetyckie, za to wiedząca doskonale jaka literatura ma być, wydaje się niebezpieczna właśnie w takich chwilach, w których przed kulturą otwierają się, jak po roku 1989, nowe możliwości. Przestrzegaj zresztą przed takimi praktykami Stefan Kisielewski w pisany w 1950 roku i zdjęty wówczas przez cenzurę z „Tygodnika Powszechnego” szkicu *Miłość do kultury* (rzecz odnaleźć można w zbiorze *Z literackiego lamusa*), w którym zalecał głęboką troskę o kultywowanie całości.

2. Książka poznańskich autorów z pewnością zasługuje na dyskusję. Nim jednak do niej dojdzie, konieczne jest zwrócenie uwagi na swoiste p o m i e s z a n i e dyskursów, które taką rozmowę utrudnia. Przede wszystkim miesza się tu dyskurs publicystyczny z krytycznoliterackim. W swej części analitycznej poświęconej młodej literaturze książka, choć interpretacje tu zaprezentowane warte są polemiki, w zasadzie nie budzi zastrzeżeń: apologetyczny charakter tych rozbiórów wyróżniających w przestrzeni młodej literatury trzy postawy — schizmatyków, pielgrzymów i duchoborców — ma uzasadnić tezę wyjściową, iż oto mamy do czynienia z zasadniczym dla polskiej literatury przesileniem. I choć zapewne warto poczekać z takimi osądami na dalszy rozwój tej literatury tak, by wobec niej zyskać dystans, tego rodzaju analizy są o tyle zrozumiałe, iż zdążają do obrony przy pomocy cudzych tekstów własnego stanowiska mówiącego o tym, że twórczość pokolenia „bruLionu” i „Czasu Kultury” jest świadectwem zasadniczego przełomu w trwającym od dziesięcioleci kryzysie kultury polskiej. Tym bardziej to oczywiste, iż Rafał Grupiński, założyciel (jeszcze w „drugim obiegu”) jednego z tych czasopism, uważa się za animatora i akuszerza młodoliterackiej fali. Tu chęć udowodnienia sukcesu swej aktywności skracą dystans — własne zaangażowanie nie jest jednak chyba (o czym zaświadcza przecież także działalność krytycznoliteracka Berezy) najlepszym punktem odniesienia w opisie tego piarstwa.

Z tego też punktu widzenia książkę Grupińskiego i Kiec traktować należy raczej jako

wypowiedź programową niż jako zbiór szkiców skupiających się wyłącznie na literaturze. W tle odnajdziemy kontekst wyraźnie polityczny. Opisując sytuację powstałą po roku 1989 piszą bowiem autorzy: „Nie liczne próby stworzenia wzorów życia aktywnego, pojedyncze odwołania się do wzorów pracy organicznej i działania dla dobra wspólnego były odoosobnione. Elity polityczne, niewielkie liczebnie, gdyż wywodzące się z wąskich grup dawnej demokratycznej opozycji, rozpoczęły ze sobą niebezpieczną walkę o wpływy, władzę i koncepcje rządzenia, lekceważąc swojego głównego, pokonanego, lecz nie dobitego przeciwnika. Dumni z bezkrwawej rewolucji politycy solidarnościowi rozdrobnili własne siły, wyborców zniechęcili do siebie wewnętrznymi sporami oraz brakiem wyraźnej wizji rozwoju Polski i... przegrali, zanim jeszcze na dobre nauczycieli się sprawować władzę w państwie”.

W literaturze — zamierzając nas przekonać autorzy zbioru *Niebawem spadnie błoto* (tak prawdę mówiąc, tytuł raczej katastroficzny) — jest inaczej. Sądząc z tonacji całej książki, mamy tu do czynienia z próbą promowania postaw pozytywistycznych. Można, pamiętając doświadczenia „Kuznicy” i „Odrodzenia” z drugiej połowy lat 40., zakpić sobie wskazując na podobne założenia taktyczne autorów omawianego tomu i ideologów komunistycznych: program „pracy u podstaw” przywoływany był bowiem u progu PRL równie chętnie jak w wystąpieniach, które można było w latach 80. czytać na łamach takich pism jak „Tu i Teraz” czy „Zdanie”. Zabawne jest też zwrócenie się właśnie ku Mickiewiczowi, jeśli pamiętać, że był on pierwszym pisarzem Polski zniewolonej, twórcą literatury pisanej dla ludzi, w których mentalność uległości zapuściła już głębokie korzenie (w tym kontekście warto przypomnieć książkę Stefana Chwina o trwałości postaw wallenrodycznych). Te żarty zostawmy jednak na boku.

Ważne jest co innego: wyraźna próba ideologicznej „nowej literatury” i przedstawienia jej jako odmowy uczestnictwa w tym, co doprowadziło do przegranej polityków: „W tym miejscu zaczyna się opowieść o nowej literaturze. Opowieść o tym, jak zaczęła się wydobywać spod jarzma stereotypu patriotycznego, narodowej symboliki. Jak pielęgnując uzyskaną wolność, tworzyła z niej własny świat, omijając śmietnik zużytych mitów i wyobrażeń. Jak prowokacyjnie nazwała się niechcianą, osobną, barbarzyńską, by nikt już niczego od niej w imię zbiorowych obowiązków nie żądał”. Odrzucając tezę, iż patronem tej postawy stał się autor „pokrewnych esejów ze zbioru *Solidarność i samotność*, które są wyrazem „żałosnej i w istocie asekuracyjnej postawy, tzw. solidarniej samotności”, autorzy jakby celowo zapominają o punkcie wyjściowym tej ewolucji Zagajewskiego zapisanym w szkicu poświęconym programom poetyckim Józefa Czechowicza („Kultura” 1983/10): gdyby zechcieli o tym pamiętać, nie odczytywaliby *Solidarność i samotność* w kontekście wyłącznie politycznym. I choć opowiedziana w tej książce Zagajewskiego opowieść o Duńczyku na pewno nie jest moją bajką, nie widzę powodów, dla których miałaby być odczytywana wyłącznie jako ideologiczny manifest.

Lecz w koncepcji Grupińskiego i Kiec musi być tak odczytana. A musi, gdyż z *Nowej Fali* czynią autorzy główny negatywny punkt odniesienia dla „nowej literatury”. Posługując się liczmanem poetyki nowofalowej (nie mam zamiaru wybaczać takich „skrótów myślowych”; to nie ścieżka na skróty, lecz traktowanie żywej materii literatury walcem drogowym dla uzyskania doraźnych polemicznych efektów) mogą sobie pozwolić na rezygnację z rzeczowej analizy dorobku poprzedników (takiej choćby, jakiej przykładem jest rozbiórka poezji Orientacji dokonana przez Barańczaka w *Nieufnyc i zadufanych*: to à pro-

pos propagowanej przez Grupińskiego solidności i pracowitości). Tu przykład charakterystyczny: kwitując wypowiedź Zagajewskiego stwierdzającego, że nie widzi on obecnie żadnych interesujących zjawisk w polskim życiu literackim, piszą, posługując się wielkim kwantyfikatorem: „Słysząc tylko siebie, to, jak się dzisiaj, po latach okazuje, jedyna trwała cecha pokolenia '68, która oparła się wszelkim burzom historycznym i indywidualnym zwrotom w uprawianej poetyce. Szlachetnym wyjątkiem pozostają tu Julian Kornhauser oraz Ryszard Krynicki” (nawiasem mówiąc to już d w a wyjątki). To bałamutne zdanie pozwala autorom nie dostrzegać promocyjnej funkcji nie tylko wydawnictwa a5, lecz także serii *Przedświutu* redagowanej przez Krzysztofa Karaska. Na jakiej zaś podstawie uważają autorzy, że inni przedstawiciele pokolenia '68 nie dostrzegają wartości wnoszonych przez swych następców, trudno zrozumieć: może po prostu chodzi im o to, że rozpoznania dokonywane przez innych nie są tożsame z tymi, które sami propagują? Cóż: zadna to nowość, że każdy ciągnie młodych w swoją stronę, promuje tych, którzy mu są bliżsi, łaje tych, którzy odbiegają od oczekiwań. Sytuacja, w której mielibyśmy do czynienia z „obiektywizmem” ocen, jeśli się zdarza (jak to było choćby w praktyce Jerzego Kwiatkowskiego), należy do rzadkości, a staje się niemal niemożliwa wówczas, gdy krytyk sam jednocześnie jest jako poeta aktywny.

I jeszcze jedna uwaga w tej części omówienia: dotyczy kwestii pokoleniowości. Uparte trzymanie się kategorii pokolenia jako wyznacznika rytmu przemian warte jest dyskusji z kilku co najmniej powodów. Przede wszystkim być może należałoby zrewidować przyjmowany za Kazimierzem Wyką schemat 10-letnich cykli następstw generacyjnych — skłania ku temu dostępna do niedawna w Polsce koncepcja Ortegi y Gasset, który w eseju *Wokół Galileusza* interesująco wywodzi, iż ów cykl wyliczyć należy na lat piętnaście, zaś swą koncepcję rozbudowuje nie wokół kategorii przeżycia pokoleniowego, lecz zmiany wrażliwości. Kłopot z pokoleniowym oglądem literatury ujawnia się zresztą na kartach książki Grupińskiego i Kiec wówczas, gdy zajmują się nową prozą; w poezji zresztą też rzecz nie jest łatwa, gdy zauważyć wagę spóźnionych debiutów Kuryłaka czy Szubera (metrykalnie przypisanych do pokolenia '68) czy rosnące znaczenie twórczości Sommera i Matywieckiego też raczej z Nową Falą nie utożsamianych, choć generacyjnie jej rówieśnych. Kolejna sprawa to uparte trzymanie się schematu myślowego, wedle którego to właśnie młodzi mają patent na nową wrażliwość, że tak nie jest zaświadczały takie powieści jak *Milczenie* Strykowski czy ostatnie książki Pamickiego oraz Myśliwskiego, w poezji zaś ostatnie tomy Różewicza czy ewolucja piarstwa Miłobędzkiej (nie przypadkiem chyba jej tom *przed wierszem* wydany został przez bruLionową bibliotekę) — to oczywiście tylko pierwsze z brzegu przykłady, można ich wskazać więcej.

3. W książce o podobnych ambicjach należałoby oczekiwać rozpoznania sytuacji młodej literatury w kontekście całego dorobku polskiego piarstwa ostatnich dziesięcioleci. Jeżeli chodzi o poezję, autorzy w zasadzie dają sobie z tym radę: usytuowanie poszukiwań pokolenia w napięciu między propozycjami Miłosza i Różewicza, który w ich interpretacji zastąpił awangardowe skrzydło przypisane przez Błońskiego w szkicu *Bieguny poezji* Przybosiowi, jest propozycją interesującą. Z prozą jest gorzej i w zasadzie nie ma się czemu dziwić. Stan posiadania w tej dziedzinie jest bowiem wciąż nieokreślony i rzeczywiście wymaga „pracy u podstaw”. Krytyk dostrzega dwa jej nurty: społeczno-polityczny oraz chłopski, a i tu znajomość pełnego dorobku jest rzadkością. W zasadzie nikt tu nie określił żadnej hierarchii. Wciąż na marginesie rozważań krytycznoliterackich

znajdują się takie utwory jak *Plama* i *Odmieniec* Stanisława Piętaka, *Grenadier-król* i *Dziecko przez ptaka przyniesione* Andrzeja Kijowskiego, *Lunapark* Tadeusza Kwiatkowskiego czy *Półtora królestwa* Piotra Wojciechowskiego, proza Filipowicza, Różewicza i Mroźka, a nawet Iwaszkiewicza — te więc dzieła, których wysokiej rangi artystycznej nie sposób kwestionować, a które jednocześnie „nie mieszczą się” w polu dotychczasowego dyskursu o polskiej prozie artystycznej. Dostrzeganie przez autorów omawianego tomu wartości historycznych powieści Jacka Bocheńskiego i usunięcie w cień *Tabu* tegoż autora wydaje się znaczącym niedomówieniem czy przeoczeniem. W całej książce można ich wskazać więcej.

Można się zastanawiać, w jakiej mierze młoda proza kontynuuje główne wątki naszego piarstwa, w jakiej się od nich dystansuje, lecz możliwe jest to dopiero wtedy, gdy te wątki zostaną rozpoznane. Wydawać by się mogło, że właśnie opis nowych zjawisk pojawiających się w prozie jest dla krytyki dobrą po temu okazją. By jednak sprostać temu zadaniu, trzeba podjąć się pracy ogromnej i wykraczającej poza horyzont doraźnych, publicystycznych w końcu konstatacji.



Fotografia Kanał

Muntadas. New York: City Museum?, 1995.

A że z publicystyką właśnie mamy tu do czynienia, świadczą następujące uwagi Grupińskiego i Kiec: „Młode, dorastające w latach osiemdziesiątych pokolenie, nie znajdując niczego wartościowego dla siebie w doświadczeniach poprzedników, odwróciło się jednak nie od tego, co było w odchodzącej epoce najwartościowsze, lecz od tego, co najgłośniejsze i najbardziej natarczywie podsuwało mu, z patriotycznym patosem, za wzór. Czy w drugim obiegu przekonano nowe pokolenie uczestników kulturowej strawy do dzieła w rodzaju *Oficera na nieszpiorach* Buczkowskiego lub *Do piachu* Różewicza? Oczywiście, że nie. Stręczono natomiast *Noc grudniową* Ernesta Brylla bądź opowiadania o stanie wojennym Marka Nowakowskiego i Janusza Andermana, namawiano do lektury nowych, słabszych w stosunku do wcześniejszych osiągnięć powieści Tadeusza Konwickiego i Jacka Bocheńskiego”. Mocno powiedziane, tyle tylko, że nigdzie nie twierdzono, iż nie wolno było samemu wybierać. Zresztą taka opinia ostro fałszuje obraz tamtych lat. Ukazywały się w drugim obiegu — by powołać się tylko na mój własny szkic *Emigracja czy izolacja?* publikowany w „Zapisie” — głosy przestrzegające przed owym „patriotycznym patosem” i utrwalaniem podziałów w kulturze narodowej. Publikowane były dość często — by przypomnieć tylko dyskusję o pojęciu „kultury niezależnej” toczoną na łamach miesięcznika o tej samej nazwie — wypowiedzi tej problematyce poświęcone. „Czas Kultury” na pewno nie miał w tej dziedzinie monopolu, choć oczywiście postawa Grupińskiego pragnącego ukazać to środowisko jako

O Conradzie...

Gottfried
Benn

„jedynie sprawiedliwe” jest wytłumaczalna: wszak dokonuje autopromocji.

Kto głupi, skazywał się na egzystencję wyłącznie w kręgu opozycyjnym, ale nie ma prawa twierdzić, że pozbawiało go to wolności wyboru. I niech autorzy omawianego tomu łaskawie nie udają, iż funkcją drugiego obiegu miałyby być promowanie prozy Buczkowskiego — ta była powszechnie dostępna. Interesująco zaś pisał o niej nie kto inny, lecz jak związany z opozycją Andrzej Falkiewicz w wydanym w 1982 roku (a zatem w apogeum stanu wojennego) tomie *Fragmenty o polskiej literaturze*. Trzeba było to czytać. Może więc nieco spokojniej z tymi połajankami? Tym bardziej — można to sprawdzić przeglądając ówczesne pisma drugoobiegowe — że na pewno więcej miejsca poświęcano w recenzjach nowym książkom Jarosława Marka Rymkiewicza niż utworom Nowakowskiego i Brylla, w końcu zaś ani *Rozmowy polskie latem 1983*, ani *Żmūt czy Baket* do wzorca patriotyczno-patetycznego raczej nie pasują. I wreszcie nie zapominajmy też o drobiazgu — o kasie mianowicie: i „bru-Lion”, i „Czas Kultury” finansowane były po części przynajmniej przez owe potępiane przez Grupińskiego środowiska opozycyjne. Czemuż to o tym nie pisać, panie i panowie?

A temu, rzecz jasna, iż burzy to wygodne, dychotomiczne podziały. Że uniemożliwia kultywowanie filozofii pokoleniowego izolacjonizmu. Że zmusza do operowania kategoriami precyzyjniejszymi niż „my” i „oni”. Temu zatem, iż prowadzi do odpowiedzialności za całość tego, co dzieje się w kulturze. Podjęcie zaś owej odpowiedzialności nie jest możliwe bez dokładnego rozpoznania pełni dorobku, bez jego reinterpretacji. I oto w książce Grupińskiego i Kieca mamy do czynienia z mechanicznym powtórzeniem stałego schematu krytycznoliterackiego ostatnich dziesięcioleci: debiut jako jedyna szansa „odnowy” w kulturze. W tej perspektywie to wszystko, co dzieje się poza kręgiem debiutanckim, przestaje być naprawdę ważne — bywa użyteczne tylko jako tło debiutanckiej aktywności. W tej perspektywie wszelkie przemiany postaw starszych jawią się jako wymuszone przez młodych. Smutny to schemat i nieprawdziwy.

Tak — bez wątpienia książka Grupińskiego i Kieca wymaga dyskusji. Przede wszystkim jako przejaw swoistego bezwładu interpretacyjnego młodej krytyki literackiej, ale także jako przykład pomieszania dyskursów w mówieniu o kulturze, jako — co wydać się może w świetle deklaracji autorów paradoksem — wyraz niemożności uwolnienia się od ideologicznego interpretowania zjawisk literackich. Sprzecznosc między powoływaniem się na etos pracy i kąśliwymi uwagami na temat profesjonalnego literaturoznawstwa jest tu zjawiskiem znaczącym. Zgodzić się wypada ze zdaniem autorów wyrażonym w zakończeniu tomu: „*Młoda literatura nie głosi rewolucji, ani nawet zmiany pokoleniowej, nie chce też tworzyć wspólnych jednoczących programów, gdyż nie zna żadnych dobrych i gotowych recept na czas, jak to nazwaliśmy, wielokrotnionego zerwania*”. I wszystko byłoby w porządku, gdyby nie fakt, iż wciąż pojawiają się lepiej wiedzący krytycy, którzy ową literaturę podporządkowują własnym jednoczącym programom, głoszą zmianę pokoleniową i piszą schematy recept na czas, w którym żyją. Ich prawo. Tyle że nie powinni podobnych praw odmawiać innym, oglądającym tę literaturę z odmiennej perspektywy.

Leszek Szaruga

Rafał Grupiński, Izolda Kiec
*Niebawem spadnie błoto
czyli kilka uwag
o literaturze nieprzyjemnej*
Obserwator, Poznań 1997.

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

zające. Jest rzeczą ciekawą porównać *W oczach Zachodu* ze *Zbrodnią i karą*, która poza wszystkim innym kończy się dobrze, czego Conrad nigdy by nie zaakceptował. U Conrada optymistyczne zakończenie powieści jest rzadkością. Aby zrozumieć dobrze jego postawę, należy odwołać się do flaubertowskiej wizji powieści, do wizji literatury pojmowanej jako wypełnianie moralnej powinności, która jest aktem ze strony kogoś, czującego się zobowiązanym wobec społeczności, w której żyje. Trzeba to zrozumieć, bo inaczej nie dostrzeże się wielu ważnych spraw w dziele Conrada. I to Conrad właśnie wprowadził problematykę, o której mowa, do literatury angielskiej.

Powiada pan, że Conrad wzrósł i ukształtował się w środowisku kultury polskiej oraz literatury francuskiej. Dlaczego według pana literatura francuska była dla niego taka ważna; jak w jego twórczości łączyły się ze sobą oba te składniki?

Wpływ literatury francuskiej na twórczość Conrada mógłby być tematem osobnej książki. Conrada fascynowała historia Francji, znał ją zresztą o wiele lepiej niż historię angielską. A literatura francuska była dla niego wyrazem doskonałości. Dlatego też wzorem dla niego nie był Dostojewski, ale Flaubert, zwłaszcza *Edukacja sentymentalna*. Także Maupassant. Wiele myśli i koncepcji zapożyczył od Anatola France'a. Jego koncepcja korzyści materialnej pochodzi od Leroy-Beaulieu. Włączył do swoich powieści fragmenty pochodzące od francuskich pisarzy, stały się one tym samym integralną częścią jego dzieła. To nie są plagiaty, lecz wyraz szacunku. Natomiast jeśli chodzi o literaturę angielską, to poza Szekspirem żaden inny pisarz nie jest niezbędny do zrozumienia Conrada. Natomiast bez kilku pisarzy polskich i francuskich zrozumienie go jest bardzo utrudnione.

Conrad powiedział kiedyś do Saint-John Perse'a, że odnajduje o wiele więcej „ducha wielkiej przygody” w *Jumbli* Edwarda Leara niż u Melville'a. Motto do *Tajfunu* pochodzi z Baudelaire'a, w *Zwierciadle morza* mottem jest tekst Novalisa; czy proza Conrada była według Pana inspirowana przez poezję?

Conrad utrzymywał, że nie rozumie poezji, ale przecież w młodości był karmiony poezją polską, potem czytał Bellay'a, którego cytuję w *Zwierciadle morza*, także Baudelaire'a i Rimbauda. Nie zapominajmy też, iż dla zrozumienia Conrada niezbędny jest Adam Mickiewicz.

Co do Melville'a, to istotnie Conrad nie lubił jego twórczości. Uważał symbolizm *Moby Dicka* za sztuczny i pompatyczny. Conrad też był symbolistą, ale całkiem innego rodzaju. Akcja rozwija się u niego zawsze całkowicie niezależnie od elementów symbolicznych. Symbole są dodatkowymi znaczeniami dodanymi do elementów akcji, nigdy nie są jej integralnym składnikiem, nie posuwają akcji do przodu. To, co się u niego dzieje, nie dzieje się ze względu na wcześniej założone symboliczne znaczenia, to symbole wynikają z akcji, ze zdarzeń. Dlatego Conrad zawsze złościł się, gdy porównywano go do Melville'a. Uważał bowiem *Moby Dicka* za humorystyczny wytwór imaginacji.

Po śmierci Conrada Virginia Woolf przepowiedziała, że z jego dorobku pozostaną tylko jego cztery pierwsze książki: *Młodość*, *Lord Jim*, *Tajfun*, i *Murzyn z załogi „Narcyza”*. Czy według Pana miała rację?

Powiem więcej, uważam mianowicie, że jedynie *Lord Jim* jest niezbędnym składnikiem literatury europejskiej. Bez *Lorda Jima* literatura europejska XX wieku, także literatura amerykańska wraz z Faulknerem, nie byłaby tym czym są. Do listy Virginii Woolf dorzuciłbym jeszcze *Jądro ciemności*, wielu się na tej książce wzorowało i dlatego trudno byłoby bez niej zrozumieć niektóre partie literatury późniejszej. Dodałbym też *Tajnego agenta* i *W oczach Zachodu*. Co do *Braci z Wybrzeża*, to gdyby Conrad żył dłużej, powsta-

łyby z tego doskonała książka, porównywalna z *Nostromo*.

Czy pańskie zainteresowanie Conradem można porównać do tego, jakie Marlowe okazywał wobec Lorda Jima?

Porównanie jest bardzo pochlebne. Mam nadzieję jednak, że jestem jednak bardziej wszechstronny kulturowo niż Marlowe. Starałem się analizować, jak widziano Conrada z polskiego, francuskiego i niemieckiego punktu widzenia. Jest on bowiem pisarzem europejskim i to w wielu aspektach. Akcja jego powieści toczy się w krajach europejskich i to (co jest strzeżonym dobrze sekretem) częściej we Francji niż w Anglii; pojawiają się postacie będące przedstawicielami wielu narodowości, mowa jest też o problemach istotnych dla wielu narodów, jak na przykład, co zrobić z rosyjską autokracją (uważał, że jedynym sposobem reformy tego systemu jest jego samobójstwo i ta opinia okazała się słuszną; zresztą jest to diagnoza odnosząca się i do komunizmu, chociaż tutaj proces jeszcze się nie zakończył, obserwujemy nawet próby uzdrowienia samobójcy...). Pisał o Rewolucji francuskiej, o legendzie napoleońskiej, o zaraźliwym włoskim nacjonalizmie, o walce, jaka toczy się w Anglii między wolnością a porządkiem, o nudzie szwajcarskiej demokracji i o braku ożywczych idei w każdej dobrze dotartej demokracji, mówił o brzemieniu białego człowieka, o misji stojącej przed Europejczykami. Dlatego też Lord Jim staje się „jednym z naszych”, to znaczy kimś całkiem innym niż tylko młodym oficerem marynarki handlowej, a dzieje się tak, ponieważ jest postrzegany przez przedstawicieli różnych narodowości i kultur. Staje się przedmiotem najróżniejszych opinii i interpretacji. Cała kultura europejska interpretuje jego zachowanie za pośrednictwem Marlowa i młodego francuskiego porucznika (pisarz przedstawił go umiejętnie i widać, że czuje do niego sympatię; to człowiek prosty, odważny, i denerwujący się — zresztą tak jak ja — kiedy nie ma swojego kieliszka czerwonego wina wtedy, gdy go potrzebuje). Jim jest obserwowany i interpretowany także poprzez postać Steina, który reprezentuje romantyczny idealizm niemiecki. Pod spojrzeniami tych wszystkich ludzi Jim przekształca się w bohatera mitycznego.

Co do mnie jako biografa, to starałem nie zakochać się w Conradzie. Dopomogło mi w tym zainteresowanie jego rodzicami. Conrad nie był osobą zbyt sympatyczną, natomiast jego ojciec to fascynująca osobowość. Bardzo nieszczęśliwy przez większą część swojego życia, o wiele czystszy moralnie od Conrada, nie najlepszy poeta, ale absolutnie oddany sprawie walki politycznej. Emocjonalnie bardziej jestem związany z rodzicami Conrada, niż z nim samym, i tym lepiej. Uchroniłem w ten sposób swój krytycyzm wobec przedmiotu moich badań. Nie popadłem w hagiografię, zresztą nieraz zarzucono mi, że traktuję Conrada zbyt surowo. Ale ja tylko nigdy go nie idealizowałem.

Jak ująłby Pan Conrada w kategoriach politycznych?

Nigdy nie uważał, że ma do wypełnienia jakąś misję polityczną czy ideologiczną. Uważał, że demokracja zaprzedała się wartościom materialistycznym, co zresztą jest prawdą, jednak wolą ją od innych systemów politycznych, podobnie zresztą jak Winston Churchill. Był demokratą w tym znaczeniu, że uważał, iż wszyscy ludzie są równi w zakresie ludzkiej godności. W jego książkach znajdziemy krajowców, którzy są odrażający lub godni najwyższego podziwu. Dokładnie tak samo jest z białymi. Nie wierzył w wyższość białej rasy. Co prawda zarzucono mu, że w to wierzył, ale polegało to na nieporozumieniu. Uważał, że godność człowieka nie jest czymś danym, ale że jest to wyzwanie, aby zrobić coś, żeby ją osiągnąć. Nie głosił też wyższości żadnego systemu politycznego.

Wywiad ukazał się w czasopiśmie francuskim „Esprit” (marzec/kwiecień 1997). Fragmenty, w tłumaczeniu Macieja Szybista, drukujemy za zgodą Autorów.

JESZCZE TYLKO W PRZELOCIE WSZYSTKO

„Jeszcze tylko w przelocie wszystko, bez wyspy urojonej, bez noclegu, postacie, bez postaci, nagle i w skrócie.

Sergiusz Rubinstein
dwa miliony dolarów przepuścił
na smukłe, rozłożyste, srogie
pięknożebne, jasno- i wilgotnookie
ladies, stepgirlsy i wampy barowe,
potem leukoplast nad rykiem,
gdy został uduszony,
badanie odcisków palców
nie dało żadnych punktów zaczepienia.

Jeszcze tylko w przelocie wszystko —
choćby Andy:
pra, zbrudzone,
nic dla geodetów,
bez polotu
bez muz
świat marginalny
odwrócić się od tego —
dawajcie rozsady buraków!
dawajcie próchnicę bulwiastą!
dawajcie litry boże,
yardy piekielne,
żłobcie bruzdy
zachowajcie je,
utwierdzajcie je,
zagnieżdżajcie je, chciałoby się krzyżeć —
nic —
żłobcie bruzdy!

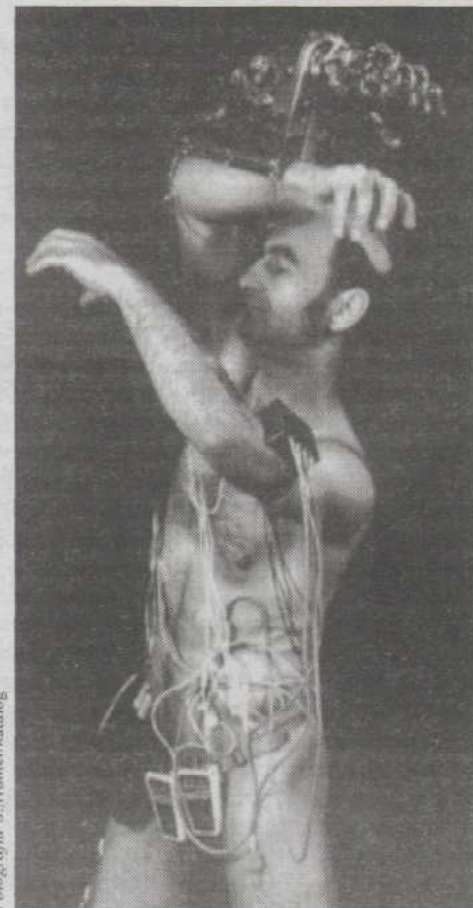
Jeszcze tylko w przelocie wszystko
nerwobóle rankiem
halucynacje wieczorem
wspomagane pićm i papierosami

gen zamknięty w rozwoju,
skostniałe chromosomy,
biodra jeszcze się trochę pocą
przy boogie-woogie,
a potem w domu spodnie na wieszak.

Gdzie tu się coś zamyka,
gdzie coś prześwieca z dali,
nic z urojonych wysp Orplidu —
krąg kulturowy:
liczba Pi i jej sztuczki na linie.

Tłumaczył Feliks Przybylak

Stelarc, *The Third Hand*, WRO '97.



Fotografia S. Hunter/katolog

Dawid Grossman

MOMIK

FRAGMENTY

Powieść Dawida Grossmana *Patrz pod: Miłość* składa się z czterech, pozornie luźno związanych części. Część I, *Momik* to rzeczywistość Izraela lat pięćdziesiątych widziana przez dziesięcioletniego chłopca, który ze strzępów rozmów dorosłych, bajek, komiksów, wiadomości ze szkoły i wiadomości z radia usiłuje złożyć sensowny obraz świata, zwłaszcza świata TAM, skąd wszyscy dorośli przybyli, gdzie zdarzyło się to coś, o czym wszyscy przy nim milczą. I Momik składa sensowny świat, tylko sens, jaki nadaje temu, co słyszy i czyta (Momik zaczyna spędzać całe dnie w Bibliotece Holocaustu) jest zgoła niespodziewany.

W części pierwszej pojawia się Dziadek Wasserman, który TAM był autorem opowiadań dla dzieci i Momik, zainspirowany, postanawia zostać pisarzem — znaczenie tego drugoplanowego wątku ujawni się dopiero w następnych częściach.

Część II, *Bruno*, jest historią dorosłego Momika, poety, który natrafia na *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza i wyrusza do Polski na spotkanie z Brunem*. Bruno nie zginął w Drohobycz, lecz uciekł z getta, wyjechał do Gdańska, skończył w morze i odpłynął z ławicą łososi. A morze jest kobietą, do tego zakochaną w Brunie*. Morze i Momik wzajemnie wydzierają sobie tajemnice o zaginionym pisarzu, Momik jest przekonany, że morze ukrywa *Mesjasza*, i rzeczywiście, *Mesjasz* zostaje mu na poły ujawniony, na poły zaś Momik dopisuje go sam. Część ta jest na zmianę metaforycznym poematem przeplatany fragmentami opowiadań Schulza i zimną prozą, współczesną historią frustrata z obsesją holocaustu, który wyżywa się na żonie, dziecku i kochance.

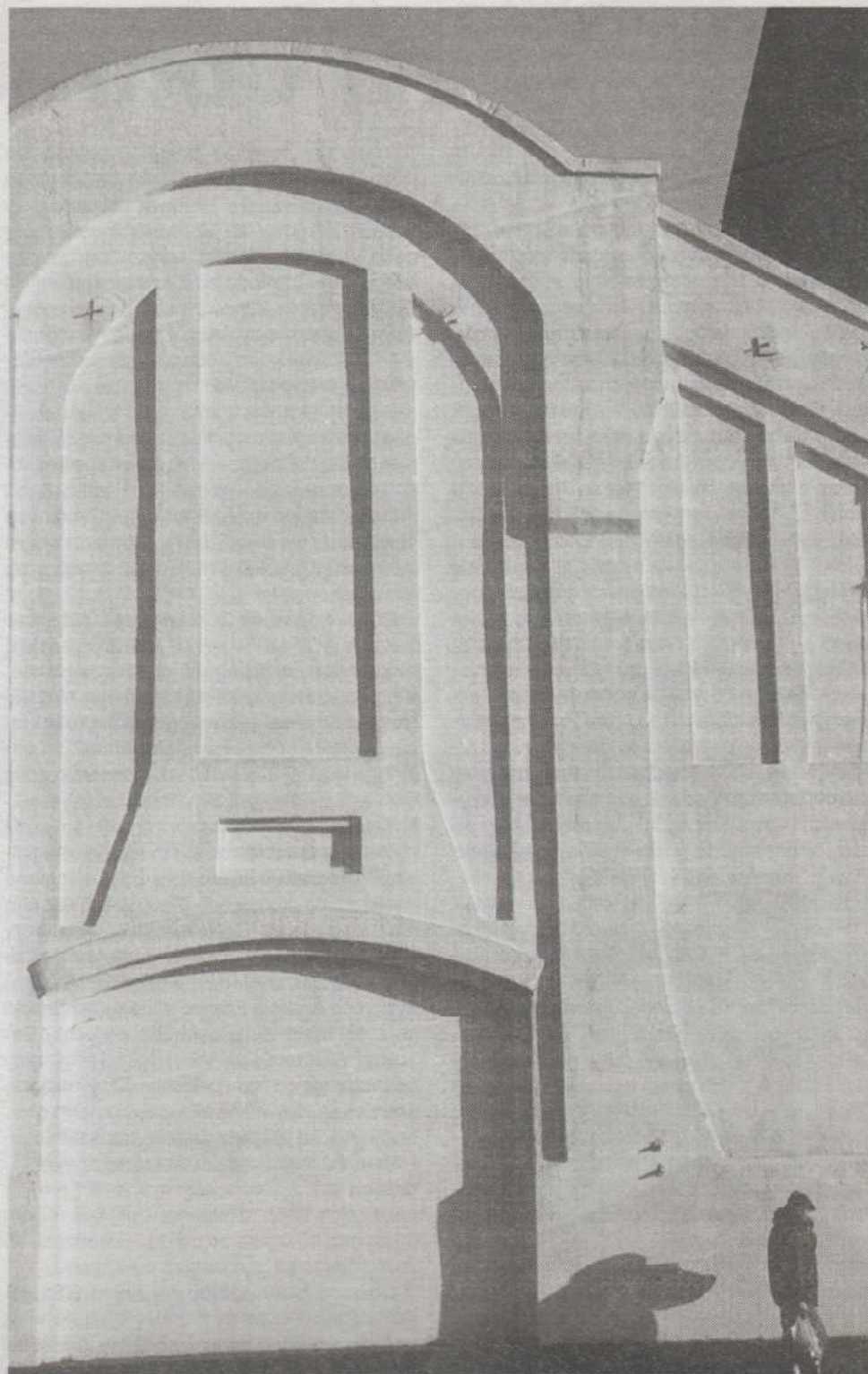
Część III, *Wasserman*, jest historią dziadka Momika, który znalazł się w obozie koncentracyjnym, gdzie w żaden sposób nie mogą go zabić. Trafia przez to do komendanta, który jak się okazuje, czytał w dzieciństwie jego opowiadania. Wasserman zaczyna opowiadać mu zupełnie nową historię, taką, jaką chciał napisać zawsze, lecz nigdy nie miał odwagi. Powoli jego słuchacz staje się współautorem. Cała ta część spisana jest przez Momika, pisarza, który aby powiedzieć prawdę o holocauście (oraz aby zaimponować pewnej kobiecie) przekracza próg racjonalności (czyli tchórzostwa) i wchodzi w „telepatyczny” kontakt z Dziadkiem tkwiącym w samym środku obozu zagłady. Momik, który zaczyna pisać jako pokorny pośrednik pomiędzy duchem a materialnym światem coraz częściej wtrąca własne komentarze...

...aż w końcu postanawia napisać całość po swojemu. Część IV, *Encyklopedia życia Kazika*, pisana przez Momika, jest próbą naukowej analizy ludzkiego życia na przykładzie biografii jednej postaci z opowieści Dziadka, małego Kazika, w którego żyłach płynął czas, przez co jego cykl życiowy — od urodzenia, przez dzieciństwo, młodość, dojrzałość, starość, po samobójczą śmierć — zamknął się w dwudziestu czterech godzinach. (Już w pierwszej części opowieści mały Momik był najlepszy z matematyki i czytał encyklopedię. Teraz dorosły pisarz postanawia uporządkować życie według hasel, np. tytułowe *MIŁOŚĆ* — „patrz pod: SEKS”, *SZTUKA* — „patrz pod: ONANIZM”). Jest to również opowiedziana w hasłach historia tych, którzy opowiadają historię Kazika — Wassermana i komendanta, który w miarę tworzenia historii ma coraz mniej z esemana, a coraz więcej z człowieka. Jednak nie dochodzi do klasycznego happy endu z opowiadań dla dzieci — Niemiec popełnia samobójstwo. Co nie znaczy, że nie jest to zwycięstwo Dobra (to słowo nigdy nie pada, choć cała książka jest o odwiecznej wojnie Dobra i Zła). Próba racjonalnego ujęcia również kończy się fiaskiem (co nie znaczy, że jest to fiasko w ogóle) — ostatnie hasło w encyklopedii to *MODLITWA*. Czyli kapitulacja *ratio*.

Są to tylko niektóre wątki powieści; uznanie ich za główne byłoby daleko posuniętą interpretacją. Dla mnie osobiście ta książka jest przede wszystkim o pisaniu, o kondycji artysty, o bezwzględności sztuki. Ale jest i romansem i bajką i moralitetem i... i... Powieść na pewno można określić jako postmodernistyczną, lecz jest to bardzo specyficzny postmodernizm. Specyficzne są odniesienia do dziedzictwa kulturowego. Amerykanie czerpią z komiksów. Dawid Grossman z Tory, kabały, gematrii, opowieści chasydów, ludowych legend (Dziadek Wasserman, który nie może umrzeć to Żyd Wieczny Tułacz), z mesjanizmu (w pierwszej części Momik, a w czwartej Kazik uosabiają nadzieję na wybawienie), z racjonalizmu talmudystów. Ale nie są to typowe postmodernistyczne gierki. Dla Żyda nie ma na nie miejsca. Nie po holocauście. W intencji autora książka ta jest chyba przede wszystkim o „wojnie, która tak naprawdę jest tylko jedna” (sformułowanie to przewija się przez całą powieść), o dychotomiach dobro/zło, serce/rozum, zakłamanie/prawda, kobieta/mężczyzna. Moralne przesłanie nie jest jasno wypowiedziane, ale jest głośno podpowiadane. Powieść ta rzeczywiście jest encyklopedią życia, traktuje o wszystkim, ale tytuł wskazuje wyraźnie: *Patrz pod: MIŁOŚĆ*.

I mimo tak skomplikowanej, szatańsko przemyślanej konstrukcji i mimo że jest to powieść z tezą (choć tylko sugerowaną) — nie jest to suchy tekst intelektualisty, ale dzieło poety, który czuje język i dramaturga, który potrafi budować napięcie, precyzyjnie konstruować sceny. Grossman nie dorównuje Schulzowi we fragmentach, w których miesza swoje i jego teksty — chociaż wydaje się, że świadomie nie próbuje robić mu konkurencji. Natomiast przerasta Schulza o tyle, że włada wieloma językami, nie tylko poetycko-metaforycznym. Stać go również na brutalność i dosadność, na zimny chłód, na przyziemność i szmonces. Bywa bardzo lapidarny, bywa rozwlekły jak *Zohar*. To jest książka o wszystkim i napisana na wszystkie sposoby.

* Zdaje sobie sprawę, że nie jest to poprawna odmiana tego imienia, ale nie wierzę, żeby zakochana kobieta myślała czule o „Brunonie”. Uparłam się na gramatykę prywatną w tym wypadku.



ŁÓDŹ

Fotografia Magdalena Mosiewicz

Bar Belli oferował śniadania oraz domowe obiady dla osób o wybrednym smaku. Momik zapamiętał słowa „osoby o wybrednym smaku”, ponieważ to on wypisywał menu trzy razy (na trzy stoliki Belli) i ozdobił je rysunkami ludzików, grubych i uśmiechniętych po zjedzeniu takiego dobrego obiadu u Belli. I oferowała też ciasteczka domowego wypieku, świeższe niż sama Bella, jak mawiała do każdego, kto zapytał, czy niebyłby wielu ludzi pytało ostatnimi czasy, ponieważ w ogóle rzadko kto się zjawiał, poza marokańskimi robotnikami z budowy na nowym osiedlu w Beit Mazmil, co przychodzili koło dziesiątej rano na kwartę mleka, bochenek chleba i jogurt, lub paroma klientami z sąsiedztwa, no i oczywiście Momikiem. Tylko że Momik nie płacił. Pozostali bywalcy przestali tutaj kupować odkąd w centrum handlowym otworzyli nowoczesny supermarket, gdzie dawano gratis komplet korkowych podstawek, jak zrobiło się zakupy za ponad trzydzieści funtów, tak jakby ludzie zawsze pili herbatę na podstawkach, a teraz to lecą wszyscy, jak gdyby tam mieli znaleźć złoto, a nie rzodkiew i wędzoną rybę, a jeszcze i dlatego, że każdy dostaje duży, metalowy wózek, który może sobie popychać po sklepie, mówi Bella, w zasadzie bez złości, i za każdym razem, gdy wspomina supermarket, Momik czerwieni się i odwraca wzrok, ponieważ on też tam chodzi, oglądać neony i wszystko, co tam sprzedają, i kasy, co dzwonią, i popatrzeć jak w wannie dla ryb zabijają karpia, ale ona nie dba wcale o to, że jej stali klienci odchodzą (mówi Bella), ani że bogata to ona nie będzie, no bo, sam powiedz, czy Rockefeller zjada dwa obiady, czy Rockefeller sypia na dwóch łóżkach, nie, to, co ją gnębi najbardziej, to bezruch i nuda, i jeżeli sprawy będą tak szły dalej, to raczej pójdzie do kogoś szorować podłogi, niż będzie tu tkwić całymi godzinami, bo do Hollywoodu to ona nie pojedzie, nie w tym roku, chociażby przez swoje chore nogi, więc Marilyn Monroe może sobie spać spokojnie, razem z tym swoim Żydem, co go ma za męża. Bella przesiaduje cały dzień przy jednym z pustych stolików, czytając „Wiadomości Wieczne” i „Tylko dla Kobiet” i paląc jednego saviona za drugim.

Bella nie boi się niczego i zawsze mówi dokładnie to, co myśli, dlatego też kiedy Straż Miejska przyszła wyrzucić Moryca i Maksa ze składu, wygarnęła im tak, że chyba będą mieli wyrzuty do końca swych dni, i nie obawia się nawet Ben Guriona i nazywa go „dyktatorkiem z Płońska”, ale takie rzeczy to mówi nieczęsto, bo przecież, jak wszyscy dorośli, których Momik zna, Bella jest stamtąd, z miejsca, o którym nie powinno się za dużo mówić, tylko mieć je w sercu i wydawać przeciągle *krechce*, ojji, jak to oni ciągle robią, chociaż Bella jest jakoś inna niż tamci i Momik dowiedział się od niej paru naprawdę istotnych rzeczy, bo mimo że ma nic nie wyjawiać, parę razy zdarzyło jej się napomknąć o swym domu Tam, i to od niej Momik po raz pierwszy usłyszał o Nazistowskiej Bestii.

Po prawdzie to Momik z początku myślał, że Bella mówi o jakimś baśniowym potworze czy olbrzymim dinozaurze, który żył kiedyś na świecie i wciąż jeszcze wszyscy się go boją. Ale nie śmiał pytać kogokolwiek co, gdzie i dlaczego. Lecz kiedy pojawił się nowy dziadek i Mama i Tata krzyczeli i męczyli się w nocy jeszcze gorzej niż zazwyczaj i zaczęło się robić niemożliwie, Momik postanowił wypytać Bellę dokładnie, lecz Bella tylko rzuciła ostro, że są pewne rzeczy, o których, Bogu dzięki, dziesięcioletni chłopiec nie musi jeszcze nic wiedzieć i ze srogą miną odpięła mu guzik od kołnierzyka, mówiąc, że dusi się na sam jego widok, popanowanego tak pod samą szyję, ale Momik zdecydowany był tym razem nie ustąpić i zapytał

wprost i bez ogródek, co to dokładnie za zwierzę, ta Nazistowska Bestia (gdyż dobrze wie, że na świecie nie ma żadnych fantastycznych stworów, ani żadnych dinozaurów też na pewno nie) i Bella długo zaciagała się swoim *savionem* i zgłotła go w popielniczkę i wydała *krechc* i spojrzała na Momika i zacisnęła usta i nie chciała mówić, lecz w końcu mruknęła półgębkiem, że Nazistowska Bestia może wyjść z każdego zwierzęcia, jeżeli je odpowiednio traktować i karmić i zaraz szybko zapaliła następnego papierosa, a ręce drżały jej lekko i Momik zrozumiał, że dzisiaj nie dowie się od niej już nic więcej i wyszedł z baru, w roztargnieniu zapinając znów kołnierzyk i ciągnąc za sobą po chodniku szkolną torbę, i przystanął i popatrzył w zamysleniu na tego swojego Dziadka, siedzącego jak zwykle na zielonej ławce na ulicy, zagubionego w swym własnym świecie, machającego rękami w ferworze kłótni z tym niewidzialnym kimś, kto nigdy nie daje mu spokoju, ale, ale Dziadek nie był już na swojej ławce sam.

Wyglądało na to, że Dziadek zgromadził wokół siebie zbieraninę najróżniejszych ludzi. Starych ludzi, których przedtem w tej dzielnicy nie widziano lub jeżeli już widziano, to starano się o nich nie mówić, ludzi jak Ginzburg i Zeidman na ten przykład, którzy podeszli i wpatrywali się w jego twarz, a Zeidman od razu zaczął małpować Dziadka miny, ponieważ on zawsze robi to, co robią inni, a potem przyszedł Jedidia Munin, który sypia w opuszczonej synagodze razem z wszystkimi świętymi męczennikami, a Jedidia Munin to taki, co chodzi kolebiąc się na nogach, bo ma przepuklinę i nosi dwie pary okularów, jedną nad drugą, jedne są na słońce, a drugie nie, a dzieciom pod żadnym pozorem nie wolno się zbliżyć do niego, ponieważ on jest bezwstydy, ale Momik wie, że tak naprawdę Munin to dobry człowiek, że wszystko, czego chce w życiu, to kochać kogoś z dystygowanej, szlachetnej rodziny i robić z nią dzieci na specjalny, jego własny sposób i to dlatego w każdy piątek Momik cichaczem zabiera gazety Belli i wycina ogłoszenia słynnej Pani Ester Levin, nowoczesnej swatki i czołowej specjalistki w dziedzinie organizowania kontaktów z gośćmi zza granicy, ale o tym nikt nie może się dowiedzieć. Boże broń.

A potem pojawił się pan Aaron Markus, ojciec Hezkela od Belli, którego już od dziesięciu lat nie widywano i wszyscy sąsiedzi już nad nim odmówili kadyś, a tu on siedzi sobie z nimi, żywy i cały wylegany (no, już tam Bella nie puści go na ulicę ubranego jak byłe jaki *szlamper*), tylko ta jego twarz, Boże dopomóż, kurcząca się i rozpękająca na tysiąc i jeden twarzy, jakich lepiej nie widzieć, o Boże! A potem pojawiła się pani Hanna Zeitrin, której mąż, krawiec, zostawił ją, niechaj imię jego zostanie skalane na wieki, i teraz jest słomianą wdową, jak to ciągle wyrzeka i przeklina i całe szczęście, że przysły pieniądze z rekompensaty, bo gdyby nie to, to koniec, zdechłaby z głodu, bo ten krawczyzna nie zostawił nawet brudu spod paznokci, wszystko ze sobą zabrał, sobaka, a pani Zeitrin to bardzo dobra kobieta i pani Zeitrin to lafirynda i parzy się ze *szwarceraami*, *szwarc jar oif ir*, czarny rok na nią, jak mówi Mama zawsze, gdy tamta pokaże się gdzieś w pobliżu i pani Zeitrin naprawdę to robi, z Sasson Sassonem, obrońcą jerozolimskiej drużyny Ha Poel i jeszcze z Wiktorem Arussi, co jest taksówkarzem i z Azurą, rzeźnikiem z centrum handlowego, co ma pełno piór we włosach i w gruncie rzeczy wygląda na pocziwego człowieka, nie z takich, co to by się parzyli, ale wszyscy wiedzą, że to robi.

Z początku Momik nienawidził Hanny Zeitrin czarną nienawiścią i poprzysiągł, że on ożeni się tylko z kimś ze szlachetnej rodziny, jak panie z ogłoszeń Ester Levin, nowoczesnej swatki, z kimś, kto by go kochał za jego urodę, delikatność i inteligencję i kto by nigdy nie parzył się z innymi, ale raz kiedy powiedział coś takiego Belli, Bella rozgniewała się na niego i powiedziała Co to za biedna kobieta z tej Hanny, a ty nic nie wiesz, co się wydarzyło Hannie Tam, nigdy by się jej nie śniło, kiedy przyszła na ten świat, że tak skończy, jestem pewna, na początku każdy ma sny i nadzieje, tak powiedziała Bella, więc potem Momik zaczął patrzeć na Hannę inaczej i zobaczył, jaka jest piękna z tą swoją ogromną peruką, blond tak jak u Marilyn Monroe i swym uroczym wąsikiem na dużej, czerwonej twarzy i tymi opuchniętymi nogami, całymi w bandażach i jaka jest, na swój sposób, miła, tylko że nienawidzi swojego ciała i rozdrapuje je i mówi na nie moje piekło i jeszcze: moja zmora i to Munin wytłumaczył Momikowi, że tak wykłina dlatego, że musi się ciągle parzyć, dlatego, że inaczej Bóg jeden wie, co zrobi i to dlatego krawiec od niej uciekł, dlatego, że, no wiecie, no przecież on nie był ze stali i do tego miał jakieś problemy z rogami, o to trzeba będzie wypytać dokładniej Bellę i cała ta sprawa zaczęła go trochę niepokoić, no bo co jeśli pewnego dnia nie pojawi się żaden z tamtych do parzenia a ona, a nuż, zobaczy przechodzącego ulicą Momika? Ale, dzięki Bogu, to nigdy się nie zdarzyło, a jeszcze jedna rzecz to to, że na Boga pani Zeitrin też jest zła i wygraża mu pięściami i robi różne takie niezbyt ładne znaki i wykrzykuje i uraga mu po polsku i po rosyjsku, co już jest fatalne, ale potem zaczyna lżyć i w jidysz, a to już można być pewnym, że On świetnie rozumie. A wszystko, czego Hanna Zeitrin chce od Niego, to żeby odważył się pokazać Swoją twarz, raz jeden, jednej prostej kobiecie z Dynowa, lecz, póki co, jeszcze się nie odważył, za każdym razem jednak, kiedy ona wszczyna swoje wrzaski i lata w te i we wte po ulicy, Momik rzuca się do okna, żeby ujrzeć to spotkanie, bo przecież ileż Bóg może nad sobą panować, wobec takich obelg i to do tego przy wszystkich, no czy On jest ze stali? A teraz pani Zeitrin także przychodzi na ławkę i siada zawsze przy Dziadku, ale ładnie, jak grzeczna panienska i nadal drapie się po całym ciele, tylko po cichutku, bez krzyków i awantur, ponieważ nawet ona widzi, że Dziadek to w gruncie rzeczy bardzo delikatny człowiek.

Momik nazbyt się wstydił, żeby tak po prostu do nich podejść, przysuwa się więc mimochodem, krok po kroku, ciągnąc po ziemi swą torbę aż, nie wiedzieć jak i kiedy, już tam jest, przystając, niby to przez przypadek, nieopodal, skąd słyszy wszystko, co mówią, w jidysz, który jest trochę innym jidysz niż ten, jakim mówią Mama z Tatą, chociaż właściwie Momik rozumie każde słowo: Nasz *rabbi*, szepcze mały Zeidman, to był taki mądry, że nawet najgłośniejsze doktry świadczyły, że miał dwa mózgi! Na co Jedidia Munin mówi: He! (jak to robią oni wszyscy), nasz *rebele* z Neustadt, *januke* go nazywali, on także, *nebuch*. Tam skończył, nie chciał spisać swoich komentarzy w książkę, nu, pewnie, czasami najwięksi chasydzi nie chcieli, no i co było? powiem wam co było: trzy rzeczy, jakie błogosławionej pamięci mały *rebele* miał rozpoznać były znakami Z Góry! Pan słyszy, panie Wasserman? Z Góry! A w Dynowie, mówi pani Zeitrin nie zwracając się do nikogo w szczególności, w Dynowie, skąd ja pochodzę, pomnik Jagiełły na placu był wysoki chyba na pięćdziesiąt metrów i cały z marmuru! Zagranicznego marmuru!

Momik jest tak przejęty, że stoi z rozdziawioną buzią. Toż oni mówią otwarcie o Tam! To niemal niebezpieczne, że pozwalają sobie tak rozmawiać, ale on musi wyciągnąć z tej sposobności jak najwięcej i zapamiętać wszystko, wszyściuteńko, a potem pędzić do domu spisać to w swoim notatniku i jeszcze porobić obrazki, bo niektóre rzeczy to lepiej jest narysować. Byle tylko opowiadali, na przykład o jakichś miejscach Tam, wtedy on może porobić rysunki, do tajnego atlasu, który już szykuje. Jak z tą górą, o której mówi pan Markus, może ją raz dwa narysować, tę wielką górę, przez gojów Stamtąd nazwaną Żydowską Górą, która jest zaczarowaną górą, więc obu nas miej w opiece, jeżeli się coś tam znalazło, panie Wasserman, zanim doniosło się to do domu, to zniknęło, przerażające, *schrecklich*! A drzewo, które zbierało się na górze nie chciało się wypalić! Płonęło, a nie spalało się! Tak powiedział pan Markus, przybierając w niewiarygodnym tempie coraz to nowe miny, Boże, Ty miej nas w opiece, ale już pan Munin, jak dziecko, targa Dziadka za rękaw: A za to w Neustadt, panie Wasserman, skąd ja jestem, był pewien Wietraub, Szaja go wołali, młody chłopak, no *cucik*. Ale jaki geniusz! Słyszano o nim nawet w Warszawie! Specjalną nagrodę dostał, od samego ministra edukacji! Wyobrażasz pan sobie, Polak dał mu nagrodę! I niech pan tylko posłucha,

mówi pan Munin, grzebiąc w głębinach swej kieszeni (szukając skarbu, jaki może znaleźć każdy biedak, mówi Bella), ten Wietraub, jeśli zapytać go w miesiąc Tammuz, Tammuz dajmy na to. Proszę, Szaja, powiedzieć mi ile, za przyzwoleniem Bożym, minut zostało do Paschy, minut, pan słyszy, nie dni czy tygodni, wtedy, jak gdyby nigdy nic, panie Wasserman, obymy obaj dożyli ślubu naszych dzieci, on podaje panu dokładniejszą odpowiedź, istny robot! Aż pani Hanna Zeitrin przestaje wiercić się i podciągać spódnice, żeby podrapać nogi jeszcze tam u góry i rzuca na Munina szydercze spojrzenie i pyta: A nie był to przypadkiem ten sam Wietraub, co głowę miał długą jak kłos, Boże uchwaj, ten, co to przeniósł się potem do Krakowa? A pan Munin, który nagle zdaje się jakby zaniepokojony, mówi, już cichszym głosem: Tak to ten chłopak, geniusz jakich mało, a Hanna Zeitrin odrzuca głowę w tył ze skrzekliwym śmiechem i mówi No a co z niego wyrosło? Szaja Wietraub spekulował na giełdzie i poszedł na dno aż miło. Geniusz, aha!

I tak snują i snują opowieści, nigdy nie przerywając i nie słuchając siebie nawzajem, pod monotonną melodię, która Momikowi zdaje się znajoma, chociaż nie może przypomnieć sobie skąd, i brzmi język Stamtąd, słowa-klucze, ściśle tajne hasła i szyfry i oni zuchwale i nie bacząc na nic wypowiadają: okręg lwowski, powiat brzozowski i stary targ bydła i wielki pożar *klauzy* i służba wojskowa i protekcja, apostaci i Czerwona Feige Lea i Czarna Feige Lea i Golden Bergele, złote wzgórze za miastem Zeidmana, gdzie szwedzki król zakopał szkatułki wypełnione kruszcem uciekając przed rosyjską armią, ajaj, Momik z trudem łyka ślinę i stara się spamiętać wszystko, do tego rodzaju rzeczy to on ma głowę, prawdziwy *alter kopf*, zgoda, Szaja Wietraub, istny robot to on jeszcze nie jest, choć Momik też może powiedzieć ci natychmiast, ile wuefów zostało do letnich wakacji i ile jeszcze wszystkich godzin w szkole (minut też), nie wspominając już o paru innych rzeczach, które umie, jak prorocstwa, ponieważ Momik to właściwie prorok, a co, potrafi przewidzieć, kiedy będzie niezapowiedziany sprawdzian z arytmetyki i pani Alza, ich nauczycielka rzeczywiście wchodzi i mówi Dzieci, proszę odłożyć zeszyty, wyjąć kartki i dzieci patrzą na Momika w zadziwieniu, ale takie prorocstwo to pestka, ponieważ trzy miesiące wcześniej, gdy Tata poszedł do Szpitala Bikkur Holim na swoje badania serca, oni mieli sprawdzian, a Momik zawsze przeżywa silnie dzień tych badań, dlatego to zapamiętał, a następnym razem, kiedy Tata poszedł do szpitala, mieli kolejną klasówkę, więc Momik domyślił się, że za cztery tygodnie od poniedziałku licząc pani Alza znowu zrobi sprawdzian, ale reszta dzieci nie rozumie takich rzeczy, dla nich cztery tygodnie to zbyt dużo czasu, by go zmierzyć, więc myślą, że Momik to czarodziej i jasnowidz, ale każdy, kto ma swój szpiegowski notes i notuje wszystko, co się dzieje, może stwierdzić, że jak się coś wydarzyło raz, to się jeszcze zdarzy znowu i Momik doprowadza dzieci do szaleństwa swoimi precyzyjnymi, prawdziwie szpiegowskimi rewelacjami o kolumnie czołgów, co przejeżdża drogą Malka co każde dwadzieścia jeden dni o dziesiątej rano i może to powiedzieć (co jemu samemu również nie daje spokoju), kiedy znowu te brzydkie pryszczki powyskakują na twarzy pani Netty od przyrody, ale takie prorocstwa to żadne prorocstwa tylko dziecinada, takie tam hokus-pokus, żeby te brzdące czuły do niego respekt i wreszcie przestały mu dokuczać, bo te prawdziwe prorocstwa są tylko dla Momika i nikomu nie może o nich mówić, jak i o śledzeniu rodziców i całej szpiegowskiej pracy, by złożyć do kupy zaginioną krainę Tam, jak łamigłówkę i tyle jest jeszcze do zrobienia, a tylko on jeden na całym wielkim świecie może tego dokonać, no bo kto inny mógłby ocalić Mamę i Tatę od ich milczenia i ich *krehców* i lęku i przekleństw, które stało się jeszcze cięższe odkąd pojawił się Dziadek i sprawił, że przypomnieli sobie wszystko, o czym tak bardzo starali się zapomnieć i nie mówić nikomu.

Parę dni temu zobaczył gazelę. Zobaczył ją u końca drogi Ein Kerem, jasnobrązową plamę na tle skał, która mignęła przed nim niespodzianie. Ona stanęła w miejscu odwracając się ku niemu. Wyglądała pięknie, trwożliwie i dziko. Gazela. Wyciągnęła się cała, by go

CIĄG DALSZY NA STR. 14

STARA JEROZOLIMA

Fotografia Magdalena Mosiewicz



CIĄG DALSZY ZE STR. 13

związać, a Momik wstrzymał oddech. Jakże chciał, by przyjazna woń wyszła od niego, dobra woń. Ona, uniósłszy kopytko, badała tę woń. Nagle odskoczyła patrząc w niego otwartymi szeroko oczyma. Nie z miłością — ona się go bała. I umknęła. Momik przeszukiwał skały chyba przez godzinę, lecz nie znalazł jej. Czuł się rozżalony nie wiedząc dlaczego. Zastanawiał się czy i ona mogłaby mieć w sobie Bestię. Przecież Bella powiedziała, że to może wyłonić się z każdego zwierzęcia. Każdego? Lepiej wypytać Bellę jeszcze raz.

Momik pozbiierał skrzynki z napisami Produkcja: TNOUVA Sp. z oo i Orzeźwiająca Woda Sodowa TEMPO z zaplecza sklepu spożywczego Belli. Wyścielił je gałganami i starymi gazetami i dorobił im małe zamknięcia z drutu. Wszystkie graty w piwnicy przetaszczył pod jedną ścianę, wielkie łóżko Agencji Żydowskiej, kifa babki Henny, zalatujące sikami sienniki i walizy, które dosłownie pękały w szwach od szmat, związane sznurkami, by nie rozsądziło ich na oścież i dwa wory pełne starych butów, bo butów się nie wyrzuca, jak każdy, kto kiedykolwiek szedł boso dwadzieścia kilometrów przez śnieg może ci powiedzieć, powiedział Tata i był to właściwie jedyny trop, jaki kiedykolwiek uzyskał od Taty i Momik od razu zapisał to w notesie. Ten śnieg pasował całkiem ładnie do całej tej sprawy z Królową Śniegu, co wszystkich zamraża. A z kredensu w kuchni podkradł kilka starych talerzyków i na wpół pękniętych filiżanek a Mama zauważyła to natychmiast, jakże by inaczej a Momik krzyczał, że to wcale nie on i widział, że ona mu nie wierzy i rzucił się na podłogę, kopiąc i waląc na oślep pięściami i nawet powiedział coś niedobrego — że powinna w końcu zostawić go w spokoju i przestać wtrącać się w jego sprawy, rzeczy, jakich, nim nie zaczął walczyć z Bestią, nie mówił do Mamy nigdy, ani w ogóle do nikogo i Mama się naprawdę przestraszyła i urwała w pół zdania, a dłoń na ustach drżała jej, a oczy rozwarły się tak szeroko, że aż bał się, że wystrzela, ale co, słowa już padły, co mógł na to poradzić. Nigdy by się nie domyślał, że ma w sobie takie słowa. Ale bo też ona nie powinna robić piekła o takie byle co. Może nie mogą pomagać, dlatego, że im nie wolno, to dobra, ale muszą zaraz wściebać nosy, gdzie nie trzeba?

Po tym zdarzeniu przestał zabierać rzeczy z domu. Ruszyć cokolwiek to ryzyko, bo Mama ma oczy z tyłu głowy, ona nawet śpi z otwartymi oczami i zawsze potrafi powiedzieć, co on myśli, już nieraz tak było. Ona uważa na wszystko — kiedy wyciera po kolacji łyżki do zupy, noże i widelce, po cichu liczy je jakby nuciła i wie, ile frędzli ma dywan w stołowym i zawsze, ale to zawsze, wie dokładnie, która jest godzina, nawet kiedy nie ma przy sobie zegarka. Proroctwa i jasnowidzenie muszą być u nich rodzinne, bo wygląda na to, że zaczęły się od Dziadka Anszela i przeszły na Mamę, a teraz na Momika. Jak choroby, które się dziedziczy.

A trzeba zaznaczyć, że Momik się nie leni i ciągle doskonalił się w zawodzie proroka i zawsze stara się być genialny jak tamten Szaja Weitraub, co obliczał minuty do Paschy i od paru dni Momik eksperymentuje z liczbami, nic naprawdę specjalnego, ale, jednakowoż, całkiem interesujące — polega to na tym: liczy litery w słowach, które ktoś akurat mówi, na palcach, i może być, że Momik Neuman z Beit Mazmil w Jerozolimie jest wynalazcą nowej, olśniewającej metody liczenia na palcach, szybciej niż roboty i nikt nigdy nie domyśliłby się jak to działa, ponieważ wygląda to tak jakby Momik po prostu słuchał co ktoś mówi, nauczycielka na przykład albo, na ten przykład, Mama, ale u niego w głowie i na palcach dzieje się zupełnie co innego. Nie przy każdym słowie jednak, przy każdym słowie, też coś, czy on zwariował? Jedynie przy takich o specjalnym brzmieniu, jeśli usłyszy takie słowo, jego palce zaczynają chodzić w dół i w górę, jakby grały na pianinie i rachują z szybkością Super Mystere, tak jak gdyby miały napęd odrzutowy i były w stanie pokonać barierę dźwięku. Na przykład niech ktoś w radiu powie słowo „infiltracja”, palce ruszają mu automatycznie i robi pięść, co znaczy pięć palców i jeszcze jeden palec, co daje razem jedenaście liter. Albo „reprezentacja narodowa” i palce przeliczają to natychmiast, dwadzieścia jeden liter, a weźmy magiczne słowa „blenda uranowa”, a jest to źródło najważniejszego elementu w reaktorze atomowym, bzzz, jedna pięść, druga pięść, trzy palce, to w sumie trzynaście liter. I Momik już tak się wprawił, że może rachować na palcach całe zdania, zwłaszcza tak dźwięczne jak „Nasze siły powróciły cało i bezpiecznie”, sześć pięści, trzy palce, to przy okazji fajna zabawa i bardzo ciekawa i cicha i jeszcze wzmacnia się mięśnie rąk i palców, co jest bardzo ważne, gdyż Momik jest z tych trochę mniejszych, a jeszcze bardziej niż mały to jest chudy, lecz: 1) niscy ludzie mogą być silni, weźcie Ernsta Tylera, który jest niemal liliputem (karłem, znaczy się), a uratował Manchester United, a tego roku odkupili go ponownie, by uratował Sunderland, a także 2) dzięki ćwiczeniom palców oraz siły woli, jak Raphael Halperin, Momik może wkrótce będzie, z wolą Boską, silny jak ten słynny żydowski zapaśnik Stamtąd, jedyny, niezwykle Zisza Breitbart, którego się boją nawet goje, niech imię ich pozostanie skalane na wieki, aha to pewnie o tym była mowa z tą eskalacją konfliktu, trzy pięści, trzy palce, jest! — bo, przy okazji wedle reguł nowej gry Momika — jeśli słowo zakończy się na środkowym palcu, to przynosi szczęście i dlatego Momik zmienia czasami końcówkę, tak żeby wpadło na ten środkowy palec. A co? Wolno stosować strategię. Na wojnie trzeba stosować strategię.

W dni, w które nie chodził do biblioteki, Momik spędzał całe godziny w piwnicy. Od za piętnaście druga aż do zapadnięcia zmroku, a czasami nawet jeszcze parę minut potem, siedział na zimnej posadzce, naprzeciwko zwierząt z ich pałającymi oczami, ohydny odgłosami i tym ich usiłowaniem, żeby zachowywać się jak gdyby nigdy nic, kiedy on jest w pobliżu, ale on wie, że to może zdarzyć się w każdej chwili, ponieważ, bez wątpliwości, nawet Bestia złamie się jeśli ją dostatecznie zdenerwować poprzez studiowanie jej zbrodni w sposób naukowy i przez siedzenie i wpatrywanie się w nią, tak obłąkańczo, dzień w dzień, z całej siły, by wysiedzieć jeszcze minutę, jeszcze dwie minuty, stopy kurczowo wbite w ziemię, by nie wypaść stamtąd biegiem, i Momik zaczął wydawać dziwne dźwięki i jęczał jak kot i charczał, i sam sobie już przywoził na myśl Dziadka z tymi pomrukami, ale siedział twardo, nawet kiedy gąsło już dochodzące przez szparę światła i ciemno było, że choć oko wykol, ale trwał, gdyż kluczo — jak się zdawało — wskazówka, którą znalazł ukrytą przemyślnie w *Tajemnicach losu*, mówiła wyraźnie: „Z najgłębszych ciemności wychynęła hitlerowska bestia”.

Dzień w dzień. W czytelnicy dla dorosłych w miejskiej bibliotece Momik siedział na krześle z wysokim oparciem, a stopy dyndały mu w powietrzu. Pani Hillel, bibliotekarka, powiedziała, że przygotowuje specjalny referat do szkoły na temat Zagłady i nie zadawano mu już żadnych pytań. Siedział nad książkami z bardzo małutkimi literami o tym, co robili nazisci i przedzierał się przez słowa, jakich nikt już nie używał. Głowił się nad dziwnymi zdjęciami, nie mógł dojść, co się na nich dzieje i gdzie się to wszystko dzieje, ale był głęboko przeświadczony, że te fotografie mogą odsłonić część tajemnicy, od której wszyscy usiłowali trzymać się z daleka. Były tam zdjęcia jakiejś mamy i jakiegoś taty zmuszanych, by wybierali między dwojgiem dzieci, by wybrali, które z nich zostanie z nimi, a które odejdzie na zawsze i Momik próbował dociec jak wybiorą i na jakiej podstawie, i widział zdjęcia żołnierza jak zmusza jednego starego pana, by jeździł na innym starym panu jak na koniu i widział zdjęcia grobów, w których leżało tylu nieżywych ludzi, w najdziwniejszych pozach, jeden na drugim, kogoś stopa wbita w twarz kogoś innego, czyjaś głowa tak jakoś przekrzywiona, Momik nie potrafił tak wykręcić swojej, i tak po trochu Momik pojmował wiele nowych rzeczy, na przykład jak wątle jest ludzkie ciało i jak może się rozpaść na różne kształty i na różne strony, jeśli zechce się je rozbić i jak wątlą rzeczą jest rodzina jeśli zechce się ją rozbić, to idzie o to, raz dwa i skończone. O szóstej wieczorem Momik opuszczał czytelnikę cichy i zmęczony. Jadąc autobusem do domu nie widział i nie słyszał nic.

Prawie każdego dnia na długiej przerwie Momik wymykał się ze szkoły, okrążał ulicę z budką loterii i wpadał do sklepu Belli. Zdyszany ciągnął ją w kąt (jeżeli akurat zdarzył się

jakiś klient) i zaczynał zarzucać ją pytaniami, szeptem, który był mocniejszy niż ryk: Co to był pociąg śmierci, Bella? Czemu zabijali małe dzieci? Co czują ludzie, kiedy muszą kopać własny grób? A czy Hitler miał matkę? Czy oni naprawdę używali mydła, które robili z tych ludzi? I gdzie się zabija dzisiaj? Co to są eksperymenty na ludziach? Co to Jude? Co i jak i dlaczego i dlaczego i jak i co? Bella widziała już sama, że rzecz jest poważna i odpowiadała na wszystkie pytania nie próbując niczego ukrywać. Tylko twarz miała umęczoną i przybitą. Momik też był przygnębiony. Nie przerażony, tylko strasznie przygnębiony. Było coraz ciężiej. Bestia brała górę, to jedno można było powiedzieć na pewno. I choć wiedział teraz o niej wszystko i nie był już tym dziewięć-i-ćwierć letnim fąflem, co wierzy, że Bestia wyjdzie z jeża czy jakiegos biednego kociaka albo nawet z kruka, był jednak potwornie zagubiony. Odkrył gdzie naprawdę jest Bestia, ale nie mógł pojąć jak to jest, jak mogła się tak pojawić, z samego wyobrażenia jej sobie i myślenia o niej. Jedno można było powiedzieć na pewno: Bestia istnieje, czuł to w kościach, tak jak Bella czuje, że zbiera się na deszcz i pewne też było, że to Momik nierozważnie obudził ją z jej długiego snu, to on sprowokował ją do wyjścia, tak jak Juda Ken-Dor sprowokował Egipcjan na przełęcz Mitta do strzelania w niego, żeby zdradzili swoje pozycje, tylko że Juda Ken-Dor miał swoich towarzyszy, którzy osłaniali go od tyłu, a Momik jest całkiem sam i musi już walczyć do końca, czy mu się podoba czy nie, Momik wie aż nazbyt dobrze, że jeśli kiedykolwiek zechciał zbiec, Bestia dopadłaby go w najdalszym zakątku ziemi (jej szpiedzy i poplecznicy są wszędzie) i pomaleńku, po trochu zrobiłaby mu to wszystko, co robiła innym, tylko tym razem w sposób jeszcze bardziej wyrachowany, bardziej szatański i kto wie jak długo by go tak torturowała i co by się w końcu stało.

Aż kiedyś, zupełnie bez niczyjej pomocy, Momik wpadł na pomysł jak wywabić Bestię ze zwierząt w piwnicy i takie to było proste, że doprawdy dziwne, iż nie przyszło mu to na myśl wcześniej, bo przecież nawet w tym sennym żółwiu odczytywa się zółw, kiedy doleci go zapach skórek od ogórka i kruk stosy swoje pióra, gdy Momik przychodzi do niego z nogą kurczaka, więc całkiem po prostu, wszystko, co trzeba mu było teraz zrobić, to podsunąć Bestii żer, który lubiła najbardziej — Żyda.

Tłumaczyła Magdalena Mosiewicz

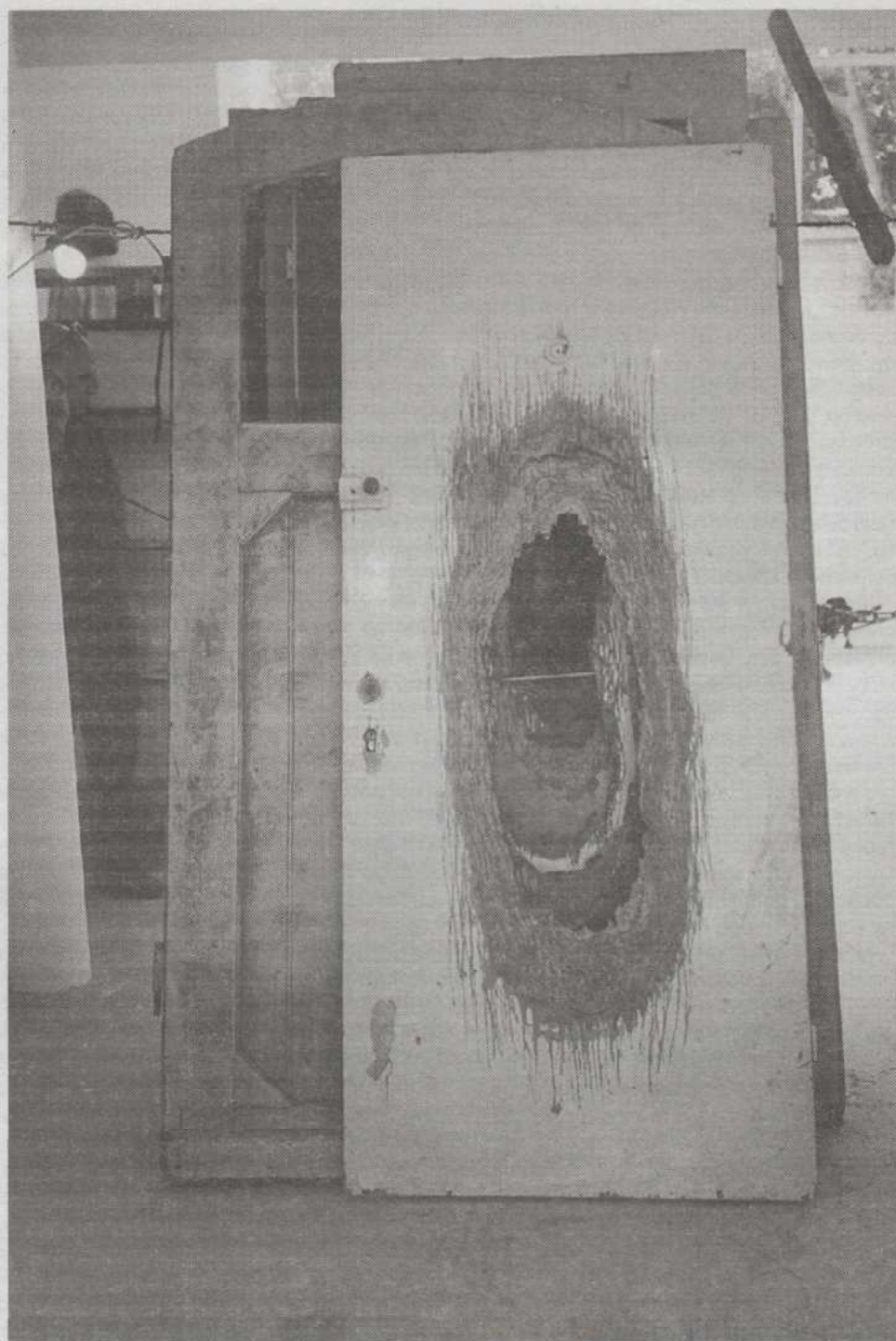
DAWID GROSSMAN, ur. 1954, absolwent filozofii, poeta, powieściopisarz, dziennikarz; tłumaczony na kilkanaście, a może już na kilkadziesiąt języków; rzecznik praw Palestyńczyków, w Izraelu uchodzi za lewicowca, ale tam „lewicowiec” znaczy trochę co innego niż w innych krajach. Mieszka pod Jerozolimą.

Bardzo zależy mu na polskim wydaniu książki (jego rodzice, tak jak rodzice Momika pochodzą z Polski, gdzie przeżyli wojnę), dlatego zgodził się na moje tłumaczenie z angielskiego i francuskiego, nie z oryginału (historia mojego docierania do niego, potem tłumaczenia, a potem rzeczywistego spotkania też zasługuje co najmniej na opowiadanie). Chce przyjechać do Polski na promocję książki.

„Gazeta Wyborcza” drukowała obszerny wywiad z nim na temat sytuacji politycznej Izraela; Agata Tuszyńska opublikowała jeszcze dłuższy wywiad w „Zeszytach Literackich”, który potem wszedł do jej książki pt. *Kilka portretów z Polską w tle: reportaże izraelskie*. „Nagłos” w numerze poświęconym Schulzowi drukował fragment tłumaczony z niemieckiego *Patrz pod: Miłość*.

XLVII Biennale di Venezia 1997, Pawilon Izraelski, 15 czerwca br.

Fotografia Grażyna Borowik



Ryszard Löw O polskich przekładach Bialika i zaprzepaszczonej książce *

Jako tłumacz Bialika zadebiutował Dykman w r. 1934. Na łamach „Opinii”, głównego tygodnika polsko-żydowskiego życia literackiego, ogłosił poemat *Metej Hamidbar* („Umarli w pustyni”, nr 25) niedługo zaś potem (nr 29-31) prozą poetycką pisaną *Megilat Haesz* (Księga ognia). Przekładami tymi włączał się w tradycję żydowskich usiłowań przyswojenia językowi polskiemu utworów nowożytnego poezji hebrajskiej, już wtedy liczącą kilka dziesięcioleci. W tradycji tej twórczość Bialika liczy się specjalnie.

Już bowiem w r. 1907 ukazał się w Warszawie w osobnej edycji poemat *Powieść o pogromie* w tłumaczeniu Samuela Hirszhorna, parokrotnie jeszcze przedrukowywany pod bardziej adekwatnym tytułem *W mieście pogromu*. Jego fragmenty tłumaczyli później i Leo Belmont (pt. *Miasto pogromu*) i Benjamin Tanenbaum. Wiersze Bialika umieścił Hirszhorn w zredagowanej przez siebie *Antologii poezji żydowskiej* (1921), znalazły się one również w *Antologii* dodanej do monumentalnej *Wielkiej literatury powszechnej TEM* (1932). Dużym arkuszem poetyckim złożonym z piętnastu utworów, w chwili publikacji będącym pierwszą tak obszerną prezentacją twórczości Bialika po polsku, łódzko-warszawski „Miesięcznik Żydowski” (1933, nr 1-2) uczcił sześćdziesięciolecie poety. Publikacja ta okazała się zarazem pewnego rodzaju podsumowaniem osiągnięć translatorskich większości w tym czasie czynnych tłumaczy. Albowiem na wybór ten złożyły się przeważnie przedruki z gazet i czasopism, gdzie w ciągu wielu lat umieszczali je Samuel Hirszhorn, (Aleksander?) Turyn, Edward Dorthaymer, Jan Kirsztrot, M. Chmielnicki, Zygmunt Bromberg-Bytkowski i J. Rozenzweig.¹

W tym samym czasie przekłady Bialika ogłaszał — jedyny bodajże w tym gronie autentyczny poeta Roman Brandstaetter. Zarzucano mu, że korzysta z tłumaczeń niemieckich i specjalnie dla niego robionych dosłownych. Tak się złożyło, że właśnie Brandstaetter zajmował wtedy stanowisko redaktora literackiego „Opinii”, gdzie obok własnych drukował zresztą przekłady niektórych wymienionych tłumaczy.

Przekłady Dykmana ogłosiła redakcja tygodnika pod nieobecność swojego kierownika literackiego; zachwyciła ją. Dała temu wyraz w nocie wstępnej do krótkiego artykułu autobiograficznego tłumacza, w której jednoznacznie i generalnie, daleko jednak niesłusznie, potępiła dotychczasowe tłumaczenia. „Niemal wszystkie dotychczasowe zimne i martwe przekłady niepowołanych tłumaczy polskich — pisano — nie mogły, nie umiały oddać tych wszystkich wiecznych walorów talentu Bialika, były często nędznymi karykaturami jego poezji, bezbarwnymi wierszidłami, bezwartościowymi pod każdym względem — przynosiły ujmę językowi oryginału, kaleczyły język tłumaczenia. Przekłady Salomona Dykmana naprawiają krzywdę, jaką przez wiele lat wyrządzali grafomani poezji Bialika” („Salomon Dykman — polski tłumacz Bialika”, „Opinia” 1934 nr 29).

Nierozważnie stworzono sytuację kłopotliwą, wręcz konfliktową, w której reakcja czupurnego Brandstaettera była do przewidzenia, podobnie jak jego niechęć względem młodego tłumacza.² Wtedy Dykman nawiązał współpracę z krakowskim „Nowym Dziennikiem”, gdzie z miejsca uzyskał poparcie i nigdy nie wygasła życzliwość redaktora dr. Dawida Lazera. Publikację wiersza *Matka ma, błogiej pamięci* poprzedził Lazer artykułem pod entuzjastycznym tytułem: *Nareszcie — tłumacz* („Nowy Dziennik” 1934 nr 244), w którym m.in. napisał:

„Sposób (...), w jaki Dykman oddał w języku polskim czar, piękno i — klimat poezji Bialika budzić musi zachwyt najbardziej nawet zacieklego pedanta. Skończone mistrzostwo formy, nieprzeciętny artyzm języka, klasyczne niemal opanowanie środków ekspresji poetyckiej, a przy tym głębokie wyczuwanie nie tylko liter, ale i ducha oryginału — oto zasadnicze walory Dykmana jako tłumacza. To już nie «cudowne dziecko» (...) — to skończony artysta, to tłumacz kongenialny”.

Dykman pracował szybko i szybko publikował. W czerwcu 1936 napisał do Czernichowskiego do Tel-Awiwu, przysyłając około piętnastu jego wierszy przez siebie przetłumaczonych: „Zdażyłem przetłumaczyć całego Bialika i opublikowałem (prawie wszystkie

jego wiersze) w gazetach polskich”³. Zamyślił wydanie przekładów w edycji książkowej.

O trudnościach związanych z uzyskaniem funduszy i braku zrozumienia dla publicznej doniosłości wydania takiej książki pisał — nie bez gorzkości — obszernie do Sadana w lutym 1936:

„(...) Przełożyłem wszystkie wiersze Bialika i połowę wierszy Czernichowskiego. Wszyscy tutaj podziwiali mnie i chwaliли, lecz gdy doszło do pieniędzy — nikt się nie zgłasza. Dlaczego? Przecież Warszawa to ośrodek życia żydowskiego, to miejsce, gdzie tyśiące młodych Żydów interesuje się literaturą i poezją hebrajską. I w tej właśnie Warszawie nie znajduje się ani jedna osoba gotowa mi pomóc w tym przedsięwzięciu. (...) Martwię się naprawdę, że nie stać mnie na wydanie przekładów Bialika po polsku. Nie mogę pojąć dlaczego nie ma w Erec Izraelu zainteresowania dla tej pracy. Przecież mamy Instytut Bialika i dziesiątki innych instytucji, które mogłyby wydać książkę, lub chociażby pożyczyć mi odpowiednią sumę z tym, że zarobek będzie należał do nich...”⁴

Zabiegi Dykmana wokół edycji książki trwały długo, niemal trzy lata, wreszcie książka się ukazała, wyszła spod pras drukarskich. „Przesłałem panu moją książkę — Bialika po polsku — pisał do Sadana w ostatnim liście wysłanym z Warszawy, 20 sierpnia 1939 — (...). Posłałem jeden z pierwszych egzemplarzy, które otrzymałem od introligatora. (...) Własnymi siłami opublikowałem tę książkę; opublikowałem — ale przecież ona leży u introligatora i nie mogę jej jeszcze odebrać”⁵.

Nie odebrał jej nigdy. To książka-legenda, książka-widmo, książka, którą zecer złożył a drukarz wydrukował — i książka, której nie ma. Albowiem cały nakład doszczętnie spłonął w warszawskim zakładzie introligatorskim we wrześniu 1939.

Ocalały wszystkiego dwa egzemplarze i oba znajdują się w Izraelu: jeden to ten wspomniany w liście, który doszedł do Sztoka, a następnie został przez niego przekazany do muzeum poety w Tel-Awiwie — Beith Bialik. Opatrzony został następującą odręczną dedykacją tłumacza po hebrajsku wypisaną u góry prawego krańca okładki: „Dowowi Sztokowi”

kowi — z gorącym, z całego serca błogosławieństwem — ten prezent przesyła z daleka — mały — Szlomo Dykman — Warszawa 16 sierpnia 1939”. „Mały” jest tu formą oddawania hołdu człowiekowi bardziej od podpisanego uczonemu.

Drugi egzemplarz to egzemplarz autorski; pozostaje w posiadaniu rodziny tłumacza. Odbił on długą i wplecioną w tragizm żydowskich losów w Polsce drogę. Dykman mianowicie swój własny egzemplarz podjęty z introligatorni zadedykował i podarował kuzynce, której nie udało się zbiec z Warszawy. Znalazła się w getcie, skąd później wywieziono ją do Trebinki, gdzie zginęła. Porzuconą przez nią w drodze na Umschlagplatz książkę wierszy Bialika uniosła jakaś Polka i przechowywała przez wiele lat, dokładnie do r. 1957. Wtedy dopiero Dykman wrócił do Warszawy z gułagowego zesłania, o czym dowiedziała się posiadaczka książki i przekazała mu ją.

Oto zapis bibliograficzny tej książki, której przeznaczone było zaistnienie w obiegu księgarskim i odbiorze czytelnicznym, której nie posiada żadna biblioteka w Polsce, mimo że do dzieł polskiego piśmiennictwa literackiego należy:

Chaim Nachman Bialik / PIEŚNI / z oryginału hebrajskiego na polski / przełożył i wstępem zaopatrzył / Salomon Dykman / Wyd. Wzajemnej Pomocy Studentów / Żydów Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego / Warszawa 1939 ss 346, 3nłb 23 x 16 1/2.

Tom ten zawiera: po stronie tytułowej wlepioną fotografię poety z reprodukcją odręcznego podpisu po hebrajsku. Ch. N. Bialik; jednostronicowe wprowadzenie „Od Wydawnictwa” (datowane: Warszawa w lipcu 1939); „Wstęp” (s. 7-10); osiemdziesiąt dwa wiersze nazwane „Pieśniami” (s. 21-217); dziewiętnaście „Pieśni ludowych” (s. 221-269) sześć poematów (s. 273-342); „Objaśnienia” pozostawionych w wierszach zwrotów hebrajskich (s. 345-346); „Spis rzeczy” (s. nłb 1-2); Corrigenda (s. 3 nłb) ⁶.

W sumie *Pieśni* przynoszą sto siedem utworów stanowiących cały dorobek poetycki Bialika w języku hebrajskim. Ułożonych w kolejności identycznej z kanonicznym wydaniem pierwszego z dwóch tomów *Pism* wydanych przez Komitet Jubileuszowy w Tel-Awiwie w r. 1933.

Trzeba tu jeszcze dodać uwagę odnoszącą się do tytułu polskiego zbioru — *Pieśni*. Rzeczownik hebrajski, „szir” (l.mn. „szirim”) znaczy zarówno „wiersz” jak „pieśń”. Dykman wybrał wersję „pieśni” czego nie należy przyjmować za generalny kwalifikator gatunkowy utworów Bialika.

* Rozdział obszerniejszego opracowania biografii i twórczości Salomona Dykmana (Warszawa 1917 — Tel-Awiw 1965) tłumacza poezji hebrajskiej na język polski i klasyki starożytnej na hebrajski.

¹ Zarys dziejów recepcji twórczości Chaima Nachmana Bialika w języku polskim, por. R. Löw, *Posłowie* do: Bialik, Czernichowski *Wiersze*. Przełożyła Szoszana Raczynska, Tel-Awiw 1988, s. 42-46.

² O zatargu Brandstaettera z Dykmanem wzmiankuje E. Prokop-Janiec w monografii *Miedzywojenna literatura polsko-żydowska*, Kraków 1992, s. 70.

³ List do Szaula Czernichowskiego, napisany po hebrajsku w Warszawie 12 VI 1936, w archiwum telawiwskiego Instytutu Gnazim, nr 31414/2.

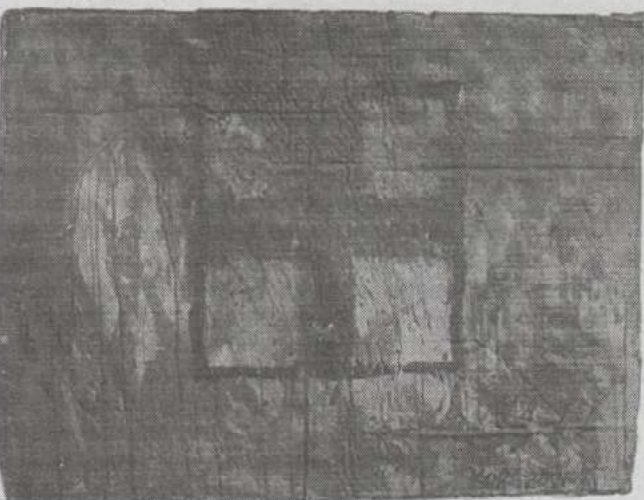
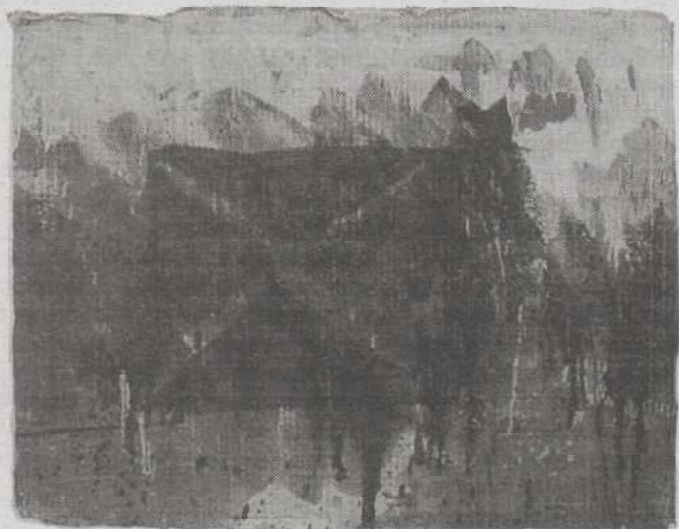
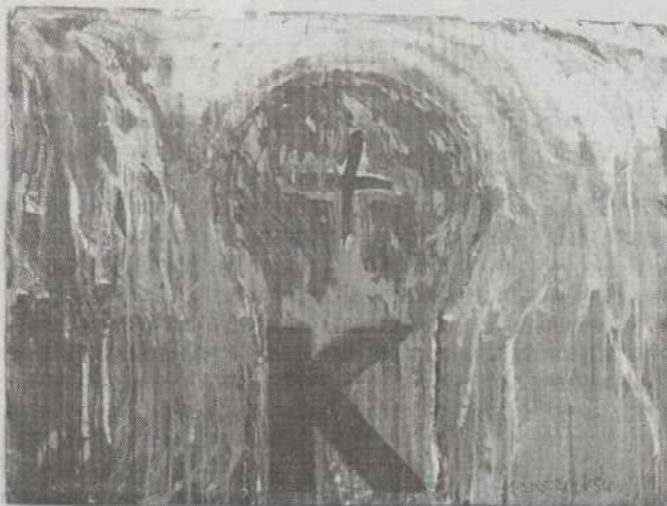
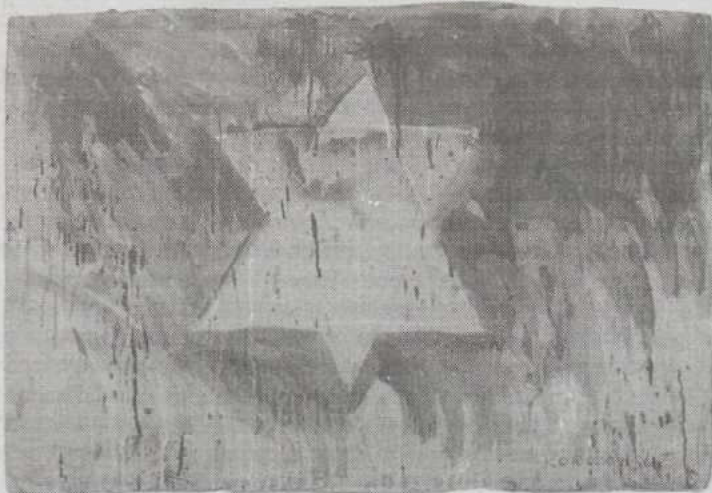
⁴ List do Dowa Sztoka (Sadana) napisany po hebrajsku w Warszawie 12 III 1936 opublikował adresat w mies. „Molad”, Tel-Awiw 1965 nr 7-8 (201-202), s. 196-197.

⁵ List do Dowa Sztoka (Sadana) napisany po hebrajsku w Warszawie 20 VIII 1939 opublikował adresat w tygodniku „Hapoel Hacair”, 1966 nr 25, s. 19.

⁶ Jest to publikacja zupełnie w Polsce nieznana i nieobjęta żadną bibliografią. Nie uchwyciła jej *Bibliografia Polska 1901-1939* pod red. J. Wilgat opracowana w Instytucie Bibliograficznym Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie w t. 2, Warszawa 1991, pod numerami 13303-13315 zarejestrowano trzynaście w Polsce wydanych książek Bialika po hebrajsku, żydowsku i po polsku.

Bogdan Korczowski, *Kartony dla K/tyki*, Galeria ALBERT, Kraków, kwiecień 1997.

Fotografia Andrzej Dudek-Dürer



MICHAL VIEWEGH

Cudowne lata pod psem

fragment

Perypetie życiowe rodziny Kvida zamykają się w latach 1962-1991. Rok 1962 jest rokiem przedwczesnego przyjścia na świat Kvida, którego matka, z zawodu prawniczka, z zamiłowania aktorka powiła za kulisami teatru Na Zábradli. Choć w powieści przewijają się wydarzenia społeczno-polityczne tamtych lat: wiosna 1968, zło reżimu totalitarnego, aksamitna rewolucja i jej konsekwencje, polityka nie jest tu tematem głównym. Stanowi tylko tło dla opisu losów pewnej rodziny, więzi istniejącej pomiędzy jej członkami, a także dojrzewania Kvida, seksualnego i emocjonalnego, jego tęsknot i namiętności oraz tęsknot i namiętności jego najbliższych: ojca, człowieka o błyskotliwej inteligencji skazanego na życie w ponurej rzeczywistości; matki, pomimo wszystko wykazującej spokój wewnętrzny i mądrość życiową; babci Liby, „ortodoksyjnej” turystki, od najmłodszych lat przyzwyczajanej do życia jego pełnią, co nie było łatwe w dobie socjalizmu; dziadków — Josefa i Jiřigo, babci Věry i Paca, młodszego brata Kvida. Powieść traktuje także o przeistoczeniu małego, otyłego okularnika w studenta ekonomii, a następnie (z własnego wyboru) w stróża nocnego i młodego, utalentowanego pisarza w jednej osobie.

Owym utalentowanym pisarzem jest sam autor, a pod pozostałymi postaciami kryją się jego najbliżsi. Lecz na ile prawda miesza się tu z fikcją trudno powiedzieć. W powieści wprowadza nas bowiem przedmowa mniej więcej następującej treści: *powieść ta — jak ostatecznie większość powieści — jest naturalnym połączeniem tzw. prawdy i tzw. fikcji. Bez względu na to, jaki jest stosunek pomiędzy nimi, nie można z całą pewnością stwierdzić, że postaci powieści rzeczywiście żyją i że zdarzenia w niej przedstawione faktycznie miały miejsce. Tak samo nie można z całą powagą twierdzić, że „osoby i zdarzenia niniejszej powieści są całkowicie zmyślane”.* R.B.

Byłem zatem wcześniakiem — opowiadał Kvido. — Obie babcie były przerażone. Kiedy miałem rok, ważyłem czternaście kilogramów, ale one wciąż starały się utrzymać mnie przy życiu. Nawet gdy już miałem pięć lat, walczyły za pomocą bananów w czekoladzie o moją nagą egzystencję.

Kvido był pierwszym wnuczką w obu rodzinach, był więc rozchwytywany. Wszyscy (z wyjątkiem dziadka Jiřiho) współzawodniczyli ze sobą, kto częściej zabierze Kvida do Zoo. Kvido stosunkowo długo był przekonany, że hipopotamy, strusie i kangury to zwierzęta domowe.

Oczywiście, bezpośrednio z Zoo chadzało się do cukierni.

— Co tu tak pięknie pachnie, Kviduniu? — pytywała babcia Věra.

— No przecież kawusia! — odpowiadał mały, otyły Kvido tak słodko, że zebranych w kawiarni ludzi ogarniało uczucie z trudem definiowalnego wstępu.

Kiedy matka Kvida przedstawiała swego syna komukolwiek w teatrze, wkradał się do jej głosu jakiś prowokująco ostrzegawczy ton.

— Zwłaszcza po tym, kiedy pewien stosunkowo znany reżyser filmów krótkometrażowych poprosił ją żartem, czy nie wypożyczyłaby mu do przygotowywanego przez nich klipu o plusach hormonalnej antykoncepcji — opowiadał Kvido. — Niemniej jednak — uświadamiam sobie — był to jedyny okres w moim życiu, kiedy byłem maksymalnie kochany, dając ku temu minimum powodów. Po prostu, kochano mnie tylko dlatego, że byłem. Gdzie są te czasy!

Dziadek Josef zabierał Kvida na ryby, na mecze piłki nożnej albo nad wodę, by pokarmić mewy.

— Jedzieemy! — pokrzykiwał zazwyczaj dziadek w Edenie.

— Masz, nażryj się — często wołał do mew stojąc nad Wełtawą.

„Trzymaj się dostaniesz skórę”, złościł się, kiedy dżdżownica, skręcając się, opierała się przed naciąganiem jej na haczyk.

Wszystkiemu temu towarzyszył niesamowity i dla Kvida wówczas niewytłumaczalny pośpiech. Kiedy byli w domu, dziadek spieszył się, aby już, już być na meczu; lecz jeszcze przed końcem pierwszej połowy już spieszył do podcięcia po kielbaski; jeszcze nie skończyli jeść, a już gnali z powrotem, aby ktoś nie zajął im ich miejsc — a na dwadzieścia minut przed końcem meczu przeciskali się przez przeklinających widzów do domu. Dziadek spieszył się na ryby i spieszył się z ryb, spieszył się do pracy i z pracy, do gospody i z gospody. Ledwo dokądś przyszedł, już go coś stamtąd gnało. Sporo czasu minęło, zanim Kvido pojął przyczynę owego niepokoju wewnętrznego: jego dziadek spieszył się, aby mieć już to zasrane życie za sobą.

Kvido — w przeciwieństwie do swego ojca i dziadka — lubił małe mieszkanko przy ulicy Sezima. Nie mieszkał tu wprawdzie, ale często zostawał u babci Věry, aby nie musieć iść do przedszkola. Mógł się tu bawić delikatnymi futrami. Poza tym fruwały tu trzy piękne, niebieskie papużki faliste. Później Kvido złośliwie sobie uświadomił, że w tym czasie, kiedy jego rówieśnicy wypełniali jakiś nudny program wychowawczy, on mógł wylegiwać się na poduszkach z barana i beztrudnie obserwować, jak papużki wspinają się po zszarzanych od dymu firankach. Papużki babci były do tego stopnia oswojone, że spokojnie mogła pozostawiać otwarte okno, a one nie uciekały. Przechadzały się po parapacie okiennym i kiedy łopocząc skrzydłami sfruwały do nich jeden z tysięcy nuselskich gołębi, w popłochu przylatywały z powrotem do swej opiekunki i usadawiały się jej na głowie i na ramionach. Babcia, aby nie czuć drapania ich pazurków, zakładała latem pod ramiączka halki dwie poduszczyki do igiel.

Kiedy wszystkie trzy ptaki rozsiadły się na niej — opowiadał Kvido — dwa na ramionach, a jeden na głowie, nabierała babcia symetryczności właściwej ołtarzom.

Czego zaś, przeciwnie, Kvido nie znosił, to złego przyzwyczajenia dziadka dzielenia się jedzeniem z papużkami. Dziadek przeżuwał najpierw starannie pożywienie, potem szeroko otwierał usta, a ptaki od razu przylatywały ku niemu i dziobiąc jego pożywkę, sztucznie szczękę, upominały się o swoje.

Nigdy w życiu, nawet w żadnym filmie pornograficznym, jaki kiedykolwiek obejrzałem — opowiadał Kvido — nie widziałem niczego bardziej obrzydliwego od tych trzech uślinionych, opierzonych główek, wsuwających się na zmianę do ust dziadka, pełnych sosu z polędwicy.

Dziadek Jiří przyjął wnuka z pewną powściągliwością, nie dlatego wszakże, by go nie kochał: jego praca w kancelarii prezydenta pochłaniała go o wiele bardziej niż byli nią pochłonięci inni krewni Kvida; po drugie był przeciwny, jak się wyraził, *współzawodniczeniu* o względy dziecka. Raczej cierpliwie czekał na swoją kolej, nie narzucał się, a tym bardziej — co z upodobaniem robiły sobie nawzajem obie babcie — nie porywał po kryjomu Kvida. Jednakże zawsze, kiedy wreszcie powierzano mu chłopca, przygotowywał dla niego program przemysłany w najdrobniejszych szczegółach, tak że Kvido nawet przez minutę się nie nudził. Lecieli do Karlovych Varów, jeździli parowcem na Slapy, wspinali się na dziesiątki praskich wież, po kolei zwiedzili wszystkie muzea, Petřín, Vyšehrad, planetarium, no i oczywiście Zamek Praski. Dziadek posiadał legitymację, która otwierała mu nawet zamknięte dla innych drzwi, tak że na przykład klejnoty koronacyjne zobaczył Kvido kilkanaście lat wcześniej, niż pozostali śmiertelnicy. Poza tym dziadek miał bezcenną umiejętność wyczuwania momentu, kiedy uwaga tego skądinąd chłonnego chłopca zaczynała słabnąć: wówczas szybko przebiegali jakąś nieznaną Kvidowi uliczką — i w jednej chwili znajdowali się bezpośrednio w pobliżu tramwaju, który zawoził ich gdzieś, gdzie zamawiali lemoniadę i duży kawał mięsa z małymi dodatkami.

Podczas tych wycieczek dziadek nie mówił zbyt dużo, ale zdarzało się że to, co powiedział, mały Kvido stosunkowo dokładnie zapamiętywał.

— Wszystko w życiu jest istotne — pouczył pewnego wieczora swą matkę, siedząc w wannie — Ale znowu nie wszystko aż tak bardzo.

— Kto ci to powiedział? — pytała matka z uśmiechem na twarzy.

— Dziadek Jiří — powiedział Kvido, a kiedy skłonił głowę w kierunku białoczerwonego pływającego parowca, na jego szyi pojawiły się trzy pofalowane bródki.

Łechtana podobnymi dowodami jego błyskotliwości matka Kvida wierzyła — oczywiście jak większość matek — że pod zwalami tłuszczu jej syn ukrywa jakiś wyjątkowy talent, który prędzej czy później się ujawni. Dlatego też już dwuletniemu Kvidowi głośno recytowała swe ulubione role teatralne, i to nie tylko te dziecięce, a już bynajmniej nie tylko te, w których rzeczywiście grała:

Ociec mój legł, Elwiro i Rodryk na próbę

Męstwa swego tak znaczną obalił osobę.

Plączcie, plączcie, me oczy, zmieńcie się w krynice.

Półowa zdrowia mego drugą połowicie

W grób wprawiła i każe, żebym pomstę brała

Dla tej, której już nie mam, z tej co mi została...

— recytowała na przykład często Kvidowi. Nie sądziła oczywiście, by wiersze Corneille'a jakoś specjalnie go zachwycaly, miała jednak nadzieję, że za ich pośrednictwem Kvido stanie się kimś przynajmniej trochę innym niż te wszystkie dzieci, wychowane na Mrówce Ferdynandzie i Tronie bajek czeskich.

— W końcu rzeczywiście jej się to udało — opowiadał Kvido po latach. — Ja i mój psychiatra nigdy jej tego nie wybaczyliśmy.

Pierwsze wyniki wychowywania za pomocą sztuki były do tego stopnia nieprzekonujące, że matka w pewnym momencie nawet zawahała się, czy aby dziecko jednak nie wdało się w ojca, więc na wszelki wypadek wprowadziła jeszcze do otoczenia Kvida „bodźce o charakterze technicznym”, czego w końcu o mały włos nie przypłacił życiem. Podarowała mu bowiem między innymi stare rozbite radio, które, według jej własnych słów, miało się stać „indykatorem zmysłu Kvida do elektroniki”.

Pewnego pochmurnego, niedzielnego przedpołudnia Kvido po kryjomu włączył radio do prądu, odłamał tylne pokrycie i sięgnął do środka po zdecydowanie najmocniejszą podjętą całej swej ontogenezy. Widok wybaluszonych, szklanych oczu chwilowo nie oddychającego Kvida, leżącego pod stołem na perskim dywanie, był dla matki na tyle trudny do zniesienia, że potem przez długie miesiące zadowalała się wyłącznie klasycznymi i — jak się wyrażała — absolutnie sterylnymi intelektualnie kredkami pastelowymi i modeliną. Natomiast Kvido przyjął to z ogromną wdzięcznością — zwłaszcza kredki. Do jego najbardziej udanych rysunków należała scena „Spadochroniarze w deszczu”.

— Popatrzcie, jakie ładne grzybki w igliwiu narysował — wołała zachwycona matka Kvida, nieświadomie wyprzedzając w ten sposób wiele jego późniejszych negocjacji z redaktorami wydawniczymi.

Jeden talent mały Kvido bez wątpienia miał — mianowicie czytelniczy. I choć nikt nic w tym kierunku nie czynił (albowiem każdy uważał to za przedwczesne), w wieku czterech lat Kvido opanował cały alfabet. Wyszło to na jaw na początku września tysiąc dziewięćset sześćdziesiątego roku podczas jednej z pierwszych prób przygotowywanej właśnie sztuki Kohouta pod tytułem *August, August, August*. Wprawdzie już wcześniej w domu Kvido dwukrotnie się popisał, kiedy przeczytał kilka krótkich tytułów z „Plamena” i „Literárnich novin”, jednakże obydwaj jego wystąpienia zbiegiem okoliczności wkomponowały się w zamieszanie wokół zdanego właśnie przez matkę rygorozum. Również owego pamiętnego przedpołudnia matka Kvida bardziej niż kilkunastu prostym zdaniom swej roli poświęcała się za kulisami opasłym skryptom prawa gospodarczego. Tymczasem jej syn pokładał się na purpurowych, pluszowych siedzeniach na zaciemnionej widowni, obmacywał poślaczane ozdoby łoża, a ponieważ wciąż zatrzymywana akcja inscenizacji wlokła się już ponad dwie godziny, szczerze się nudził. Niebawem zlitowała się nad nim pani Bažantová, garderobiana i przyniosła mu skądś z biur olbrzymi stos starych programów teatralnych. Kvido szeptem uprzejmie podziękował i przesunął się bliżej sceny, aby lepiej widzieć litery. W chwili, kiedy się usadowiał, mając naręcze pełne kolorowych programów, reżyser Dudek obejrzał się i uśmiechnął się do niego przelotnie. Kvido uznał jego uśmiech za zachętę.

„Dziwna przygoda czyli jak nie wydać córki za mąż”, przeczytał półgłosem z zielonego programu, który leżał na samej górze.

— Psst! — natychmiast upomniął go reżyser.

Pavel Kohout, który śledził próbę siedząc na lewo od Kvida, spojrzał na chłopca podejrzliwie. „Posłuchaj, Pavle”, szepnął Kvido i z wprawą obliżał sobie palec wskazujący, aby lepiej mu było przewracać strony: „O, matko moli, matko ludzi, matko stworzenia wszego, daj molom siłę do powrotu do świata przeciętnego” — przeczytał płynnie.

— Jezus Maria — wykrzyknął Pavel Kohout — to dziecko chyba umie czytać.

Próbną trzeba było na moment przerwać. Vlastimil Brodský i Vladimír Šmeral patrzyli z zaciekawieniem na o tyle dziecko.

— Przepraszam — usprawiedliwiała się matka Kvida i oblewając się rumieńcem pospieszyła wprowadzić syna — Pavle przepraszam.

— Zaczekaj — rzekł Pavel Kohout — Niech skończy czytać.

Wskazał mu palcem odnośny wers w tekście.

„... że są tak wzięli i tak bardzo potrzebni są w świecie, w którym mamucie stwory głupie stroją miny”, przeczytał Kvido.

— Brawo — zawołał z uznaniem Vladimir Šmeral. Niektórzy aktorzy zaklaskali. Nie było wątpliwości: Kvido umiał czytać.

Kvido rozpoczynał ósmą klasę i czekał go niełatwy okres. Jaruška była od niego o co najmniej trzy centymetry wyższa i w czasie przerw zadawała się — jak się Kvidowi zdawało — tylko z przedwcześnie dojrzałymi kolegami, wyższymi od niego o głowę. Wprawdzie praktycznie pozbył się całkowicie dawnej otyłości (jednakże odrobina zbędnego tłuszczu na biodrach na zawsze mu została) i jego matka w miejsce rogowych okularów kupiła mu twarzowe oprawki z cienkiego, złotego metalu, ale mimo to zdawało mu się, że jest mały i brzydki. Długie chwile spędzał przed lustrem, a „take it easy!” jego ojca pomagało mu niesłyszanie rzadko. Rozmowa z Jarušką zaczynała mu sprawiać nieznane dotychczas kłopoty.

— Pójdziemy znów na sanki? — zdecydował się pewnego razu na zachrypnięte pytanie.

— Zwariowałeś? — pokręciła głową Jaruška. — Nie za wcześnie na takie pytanie? Jest wrzesień —

— Myślałem kiedy spadnie.

— Co? — spytała Jaruška.

Kvido miał wrażenie, że się z niego śmieje. Był załamany.

Śnieg, chciał powiedzieć, ale nie mógł wydobyć z siebie głosu.

Poza tym rodzice Kvida życzyli sobie, aby zdawał do beneszowskiego gimnazjum już w przyszłym roku.

— Chyba nie chcesz stracić roku — przekonywał go ojciec, który był w głębi duszy przekonany, że szkolnictwo podstawowe jest tylko absurdalną przeszkodą na drodze Kvida do kariery. — W dwudziestym drugim roku życia możesz zrobić dyplom, a w dwudziestym trzecim będziesz wszystkich o rok wyprzedzać!

Tymczasem Kvida martwiło tylko to, że obok Jaruški, która, przeciwnie, chciała kontynuować naukę w klasie dziewiątej, mógłby po wakacjach siedzieć któryś z jej rosnących, umięśnionych kolegów. W przeróżny sposób rozwijał tę wizję i uzupełniał ją domysłami, aż wkrótce stała się dla niego źródłem udręki niemal nie do zniesienia. Wszystkich tych męznych, chępliwie wągrowatych chłopców z kiełkującymi wąsami z góry nienanawdził. Równocześnie za każdym razem, kiedy porównywał swe sporadyczne, a na wzorzystej piźniamie łatwe do przeoczenia polucje, z tymi codziennymi potopami, jakie rzekomo oni przeżywali, przypominał sobie ze złością bezmierną, a zatem — jak sądził — *niepełnowartościową* kuchnię babci.

— Ciesz się, że Jaruška w ogóle pójdzie do gimnazjum — pocieszała go matka. — Za rok się tam spotkacie... Co byś, powiedz mi, robił, gdyby chciała iść do gimnazjum medycznego.

— Tego nie wiem — przyznał ze smutkiem Kvido.

Kiedy już zbliżał się termin, w którym trzeba było złożyć podania do szkoły średniej, ojciec Kvida starał się wzmocnić swój wpływ wychowawczy. Sądził, że jego bezsporne i wzbudzające podziw sukcesy zawodowe, uwiecznione niedawną podróżą służbową do egzotycznej Japonii, dają mu podstawy do wdrożenia metody, *naśladowczej*. Tylko że Kvido, w ramach swego młodzieńczego krytycyzmu, odmawiał przyjęcia do wiadomości prawd nawet tak oczywistych i przez życie poświadczonych jak ta, że szczęście człowieka jest wprost proporcjonalne do długości jego podróży służbowych, wyrażanej w kilometrach. Ojciec musiał zatem, aczkolwiek niechętnie, uciec się od czasu do czasu do niepopularnej metody *przymuszającej*.

„Hau! Hau!” prowokacyjnie szczełał Kvido za każdym razem, kiedy ojciec przychodził, aby się z nim uczyć. A kiedy pewnego dnia ten przyniósł wypełnione podanie, Kvido założył sobie na szyję kółczatkę na znak protestu.

Ojciec Kvida bez wątpienia chciał dla syna najlepiej, ba, co więcej, chciał najlepiej, jak tylko potrafił. W gruncie rzeczy nie chodziło mu o to, czy Kvido rozpocznie naukę w szkole średniej o rok wcześniej, a już bynajmniej nie o korepetycje z matematyki czy chemii; chodziło mu o dużo więcej. Chciał zaoszczędzić synowi przynajmniej części tej wyczerpującej, krętej drogi wiodącej do Życiowego Poznania opisując mu je szczegółowo (czego Kvido jak na razie nie umiał sobie wyobrazić), z jakiegoś z trudem wyobraźniowego miejsca gdzieś w dalekiej perspektywie, skąd jest już dobrze widoczne i gdzie już on, ojciec, po latach wreszcie dotarł. Ze względu na to, że zamierzał mu owe Poznanie opisać absolutnie bezinteresownie, li tylko z dobrej woli ojcowskiej, nie mógł później zrozumieć, dlaczego Kvido przeciwstawia się takie-
mu *dobru*.

Buntował się przeciwko takiej ignorancji jeszcze wiele razy — opowiadał Kvido. — Kiedy nie osiągnął sukcesu na *ładzie*, wziął nas latem do Bułgarii i przemawiał do mnie *w powietrzu* w samolocie i w *wodzie* w morzu, jak gdyby szukał jakichś metafizycznych warunków, w których mimo wszystko możliwe jest przekazywanie doświadczeń — przypominał sobie po latach Kvido.

Mniej więcej w tym czasie napisał Kvido swe pierwsze opowiadanie. Nazwał je *Supersam Okrucieństwo*.

Jego akcja odgrywała się w jakimś fikcyjnym sklepie, gdzie na niziutkich, ale obszernych regałach leżał jeden jedyny rodzaj towaru: prawdziwi, żywi chłopcy, ułożeni w przezroczystych, częściowo otwartych kartonach. Do prawej ręki mieli przywiązane metki ze swym imieniem, ceną i wymiarami. Nie mogli mówić.

Natomiast kupującymi były młode dziewczyny; wśród nich była też Jaruška. Miały olbrzymie kosze na kółkach, które z trudem pchały wzdłuż regałów i pieczołowicie wybierały: zwracały uwagę nie tylko na ubrania chłopców, ale także ich oczy, usta i zęby, analizowały kolor włosów i czystość cery, warstwę podskórnego tłuszczu i wielkość mięśni, ich wzrost i kształt nóg, w końcu przyglądały się też narządom płciowym chłopców i sprawdzały, czy są już one pokryte owłosieniem. Naturalnie porównywały jakość wystawionych chłopców i głośno ich między sobą oceniały. Od czasu do czasu przy wyborze pomagały im sprzedawczynie, którymi były starsze, mocno umalowane kobiety z olbrzymimi biustami.

— Czarnowłosych, wysokich, opalonych już nie ma? — spytała Jaruška jedną z nich.

— Są tylko nieopaleny. Rano mieliśmy. Rano mieliśmy opalonych — odpowiedziała sprzedawczynie całkiem uprzejmie. — Od razu zniknęli.

Naturalnie w jednym z kartonów leżał Kvido. Dziewczyny, z Jarušką włącznie, przechodziły obok niego raczej obojętnie. Czasami rzuciły jakąś uwagę.

— Kup sobie tego małego okularnika! — dokuczały sobie wzajemnie.

— Dziękuję, obejdę się! Sama go sobie kup!

Kvido kaligraficznie przepisał opowiadanie i pewnego dnia przyniósł go Jarušce.

— Jest dziwne — powiedziała, kiedy skończyła czytać. — Dziwne i wulgarne.

Kvido zaczerwienił się i uśmiechnął się krzywo.

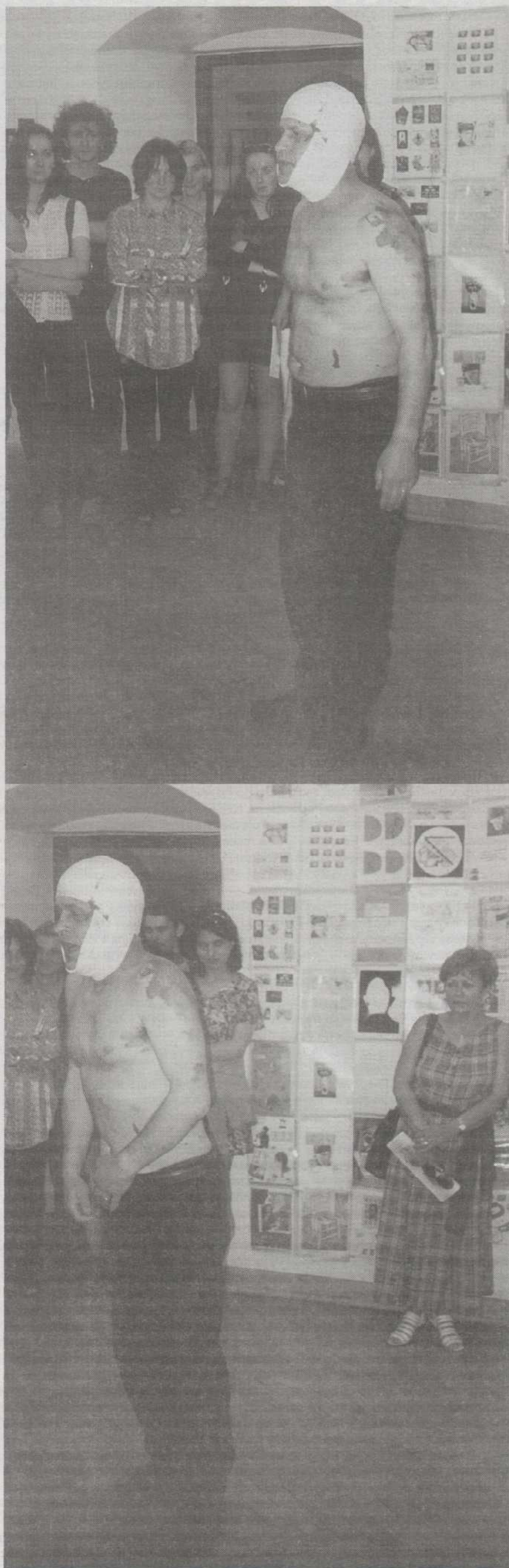
— W ten sposób ich sobie wybieracie — rzekł z przekorą.

— Ja nie! — powiedziała Jaruška. — Poza tym nie życzę sobie, abyś o mnie pisał!

Kariera ojca Kvida zakończyła się w schyłku lata roku tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego siódmego, i to tak nagle, jak nagle się zaczęła.

CIĄG DALSZY NA STR. 18

Fotografia Grażyna Borowik



Emilio Morandi, *Van Gogh Project*, performance, Galeria KIK-u ALBERT, Kraków, maj 1997.

CIĄG DALSZY ZE STR. 17

Jednakże już poprzedniej jesieni miało miejsce pozornie nic nie znaczące wydarzenie, w którym ktoś, kto zwraca uwagę na podobne zjawiska, mógłby upatrywać jakąś zapowiedź, jakiś pierwszy symptom nadchodzącego kryzysu. Mały Paco — podobnie jak kiedyś jego brat — stracił w przedszkolu podczas gry w kręgle oszklony portret prezydenta, jednakże tym razem już nie Ludvika Svobody, ale Gustáva Husáka.

Spadająca rama z długimi, ostrymi odłamekami szkła również tym razem na szczęście nikogo nie zraniła. Pomimo tego niestety nie można było absolutnie jednoznacznie stwierdzić, że spadający obraz nie zrobił nikomu krzywdy. Albowiem jedna ze starszych nauczycielek natychmiast przypomniała sobie identyczny incydent z Kvidem i wszystkim, kogo tylko spotkała, opowiadała o tym jako o *niesłychanym przypadku*. Ów epizod stał się niebawem powszechnie znany i nie wszystkim wydawał się on wyłącznie zabawny.

— Uważaj lepiej na tego typu incydenty — powiedział Šperk do ojca Kvida. — Ludzie mogą w tym widzieć związek...

— Przecież to dziecko... — ojciec rozpaczliwie usprawiedliwiał Paca.

— ...zresztą słusznie! — ciągnął Šperk. — Nie lekceważ tego.

Stawiam dolara przeciwko zapalcie, że ten cymbał zrobił to naumyślnie, aby dorównać Kvidowi! — krzyczał w domu ojciec Kvida, w którego frazeologii wówczas przejawiała się podświadoma tęsknota, aby odwiedzić służbowo jeszcze Stany Zjednoczone.

— To dlaczego krzyczysz na mnie? — absolutnie słusznie pytała matka Kvida.

— Przecież normalne dzieci nie zrzucają *podczas turlania* obrazów, wiszących dwa i pół metra nad podłogą! — nie zważając na to ojciec krzyczał dalej. — Normalne dzieci nie!

— Zapewne oskarżasz mnie o to, że urodziłam ci dwóch niesłychanie miernych kręglarzy? — powiedziała matka spokojnie.

— Nie oskarżam! — wrzeszczał ojciec i w przypiływie ślepej wściekłości wymierzył Pacowi policzek. — To wina tego durnia!

Paco rozplakał się.

Kvido wysunął się przed brata, aby osłonić go własnym ciałem.

— Zwariowałaś? — zawołała rozgoryczona matka. — Dlaczego go bijesz? Zachowujesz się jak idiota.

Z wysiłkiem wzięła Paca na ręce.

Ojciec zapewne sam wyczuł, że powinien przynajmniej spróbować wytłumaczyć jakoś swą porywczkość:

— To ma za mamę i za tatę, że teraz przez niego się kłóć — rzucił niepewnie.

Matka Kvida otarła Pacowi łzy i poleciła mu iść do pokoju.

— Powinieneś dać mu jeszcze jeden — powiedziała ironicznie. — Za Husáka.

Był to pierwszy *polityczny* policzek, jaki trafił się Pacowi — opowiadał Kvido.

Przez całą zimę matka Kvida zastanawiała się, jak oderwać swego męża od myślenia o śmierci. Praktycznie zakończył już pracę nad trumną, ją zaś przerażała myśl, co będzie dalej.

Pewnego dnia, kiedy ojciec wyszcierał ponure dzieło swych rąk bogato marszczonym atłasem, wezwwała swych synów.

— Zamknijcie gdzieś sukę — poleciła im. — Chcę wam coś ważnego powiedzieć.

Paco zamknął zwierzę w pokoju i usiadł obok Kvida i matki w kuchni przy stole. Matka przez chwilę obserwowała ich w milczeniu.

— Istnieje chyba już tylko jeden sposób, by go z tego wyciągnąć — powiedziała po chwili.

— Dziecko. Jestem przekonana, że dziecko go rozewie.

— Dziecko? — zawołał Paco i spojrzał na Kvida. Wizja, że do ich rodziny, do opętanej mistyką babci i na wpół zwariowanego ojca przybędzie jeszcze niemowlę, obu ich — delikatnie mówiąc — przerażała. Poza tym, matka miała czterdzieści lat.

— Twoje dziecko — wyjaśniła matka Kvidowi i objęła go poważnym spojrzeniem.

— Ze co? — jęknął Kvido. — Czy ja dobrze słyszę? Co to znowu za idiotyzm?

— To jedyne wyjście — powiedziała matka. — Musisz to dla niego zrobić.

— Ja chyba śnię — Kvido złapał się za głowę. — Własna matka namawia mnie, abym dziewczynie narobił kłopotów! Nie wystarczy ci, że zmusiłaś mnie do zrobienia prawa jazdy? Zachowujesz się zawsze absolutnie przeciwnie, niż powinnaś. Normalne matki błagają swoich synów, aby byli ostrożni! W końcu doczekam się tego, że będziesz mnie prosić, abym złapał gdzieś rzeźączkę!

Matka spojrzała z wyrzutem.

— Przepraszam cię — rzekł Kvido. — Poniekąd wyprowadzasz mnie z równowagi. Dlaczego do cholery, nie pomoże mu ten sławny lekarz?

— Bo ojciec się go boi — powiedziała matka rzeczowo. — Obawia się, że jest z ministerstwa spraw wewnętrznych...

— Może i jest — rzekł Paco.

— Nie wtrącaj się do spraw, o których nie masz pojęcia — zrugala go matka. Następnie barwnie przedstawiła im ową cudowną metamorfozę, jaką spowoduje pojawienie się tej malutkiej istotki w domu.

— Czyż ktoś może pozostać obojętnym wobec maleńkich rączek, które wyciągają się ku niemu zachłannie? — pytała matka. — Czy ktoś może pozostać obojętny wobec wybałuszonych oczek, które obserwują go z zaciekawieniem?

— Oczywiście — rzekł Paco. — W końcu z tej trumny zrobi kołyskę.

— Nie cierpię takich dowcipów! — wybuchnęła matka.

— Niech Paco przyniesie jakieś dziecko z lasu, — proponował Kvido. — Z pewnością już tam jakieś ma.

— Kvido — powiedziała matka. — Ja mówię poważnie. W ten sposób przynajmniej trochę odkupisz swoją winę.

— Jaką winę? — jęczał Kvido. — Czy ten doktor nie może mu dać jakichś leków? Nie rozumiem, dlaczego tak się przed tym bronisz?

— Powtarzam ci — powiedziała matka. — Leki, które nie mają skutków ubocznych, ojcu nie pomogły. Innych próbować nie chcę, ponieważ nie chcę żyć z jakimś innym człowiekiem aniżeli ten, za którego wysłałam.

— O Boże — westchnął Kvido. — A co ta jego jugosłowiańska kochanka? — spytał ostrożnie. — Czy ktoś już z nią rozmawiał?

— Ty — powiedziała matka spokojnie. — Bynajmniej ci tego nie wypominam, też chciałam to zrobić. Domyślam się, że nie ma czasu.

— Nie ma — powiedział Kvido. — Jak się o tym dowiedziałas?

— Widziałam rachunek za telefon.

— Czy ja dobrze słyszę? — zawołał Paco. — I wy o tym tak spokojnie rozmawiacie? To jest obrzydliwe.

— Takie jest życie, Paco — powiedziała matka.

Kvido unikał jej wzroku.

— Liczę na ciebie — powiedziała, kiedy ich spojrzenia się spotkały.

— Zatem — rzekł Kvido nazajutrz Jarušce — jeśli chcesz rzeczywiście wyjść za mnie i mieć ze mną dziecko, dlaczego nie mielibyśmy zrobić tego zaraz, ausgerechnet, jeśli ojcu rzekomo ma to pomóc?

Galeria DEKADY

Debiut

Emilio MORANDI

Urodzony w 1940 roku w Ponte Nossa/Bergamo. Malarz, twórca instalacji, performer, od 1983 roku realizator video-art.

Lider grupy artystów włoskich PULS-PLUS. Organizator międzynarodowego festiwalu sztuki multimedialnej PERFOMEDIA.

Założyciel Galerii ARTESTUDIO. Animator międzynarodowego ruchu sztuki eksperymentalnej.

Wybrane wystawy:

1986 – BABYLON PROJECT – HALLE K 18, Kassel; 1987 – STADSBIOTHEEK

MUSEUM, Maastricht, Holandia, GALERIA REKWIZYTORNIA, Wrocław, UNIWERSY-

TET im. M. KOPERNIKA, Toruń; 1988 – TIME 88 PROJECT, P. Nossa, Villa

D'Ogna, Clusone, Italia, ASILO NOTTURNO, Centro Portofranco, Livorno, Italia; 1989

– LIGET GALLERY, Budapest, 1990 – PERFOMEDIA FESTIVAL, Ponte Nossa,

Clusone, Italia; 1991 – DEPORTATI – CENTRO ARTE GALETER, Adro, Italia,

LAGOS/LOGOS – CORTILE FOSSA, Lovere, Italia; 1992 – PERFOMEDIA

FESTIVAL, Ponte Nossa, Bergamo, 1993 – FORUM KUNST MEDIOTHEK, Gutersloh,

Niemcy; 1994 – WERKSTATTGALERIE, Fachbereich, Verl, Niemcy, LE LIEU

GALLERY, Quebec, REGART GALLERY, Quebec; 1995 – METROPOLIAN MU-

SEUM, Tokyo, AU ART SPACE – KO-SHIENGUCHI, Nishinomija, ATRITTO/

OTTOMATALE MONTECCHIO, Vicenza, ABSENCE D'ABITATELIEU LE PEINTURE

NATO, Paryż; 1996 – GALERIA ZPAP PRYZMAT, Kraków; 1997 – GALERIA

KIK-u ALBERT, Kraków.

Agata KOSUT

* * *

nie spoglądaj na ludzi
jak przez lupę
patrz jak przez lunetę
oni są jak gwiazdy
im dalej
tym wydają się piękniejsi
i nie próbuj ich osiągnąć
gwiazdy świecą tylko
z perspektywy, odległości
dlatego nie podróżuj
aby z uporem maniaka
móc postawić na ich ziemi
but swego istnienia
to nie oni
to ty doznasz rozczarowania

* * *

wzruszamy Go
i spada na ziemię ulewa Jego łez
giną ludzie w powodziach wód
rozbawiamy Go
a On trzęsie się ze śmiechu długo
aż poczynają pękać góry
ziemia się rozstępuje
inni ludzie giną
więc teologowie uczą
z Bogiem należy łagodnie, bez emocji
tak — tak, nie — nie

AGATA KOSUT, ur. 1972. Ukończyła studia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mieszka w Krakowie. Debiutuje w prasie literackiej.

Jaruškę to — jakżeby inaczej — nieco zaskoczyło, ale zaraz potem zgodziła się niemal ochotczo.

Kvido, który mimo wszystko spodziewał się dłuższego wahania, ucieszył się wprawdzie, lecz z drugiej strony z trudem mógł to zrozumieć:

— Dlaczego ładna, dwudziestoletnia dziewczyna ni stąd, ni zowąd postanawia, że dwójgu portierom urodzi się dziecko? — pytał ze zdziwieniem.

— Oczywiście dlatego, że chce z mało interesującej posady programistki uciec w macierzyństwo! — Jaruška powtórzyła ze złością wczoraj głośno przez niego wygłoszony domysł.

— No to dlaczego?

— Jezus Maria! — zawołała Jaruška. — Nie zauważyłaś jeszcze tego, że cię kocha?

Jednakże zadaniowy charakter ich misji jak zwykle Kvida z góry traumatyzował. Dotychczas *dobrowolnie* poddawał się kochaniu, a zatem z ochotą, lecz sama myśl o owym kluczowym wieczorze, podczas którego będzie musiał na rozkaz matki wypuścić w kierunku przygotowanego jajeczka Jaruški kilkadziesiąt milionów swych plemników, deprymowała go.

— Jeśli zdążymy jeszcze w tym miesiącu, może ojciec dostać dziecko z okazji urodzin — śmiała się Jaruška.

— Tylko mnie nie poganiaj — rzekł Kvido. — W najgorszym wypadku złożymy mu życzenia w późniejszym terminie.

Jego zdenerwowanie, którego przyczynę Kvido jej tylko w zaufaniu powierzył, Jaruška od razu wyczuła. Była wprawdzie zdecydowana zgodzić się na to, aby jej Kvido popisał nie tylko brzuch, ale nawet całe plecy — (zdobyła bowiem skuteczne antyalergiczne tabletki), lecz intuicyjnie i słusznie obawiała się, czy aby taki trik da się wykorzystać częściej niż jeden raz. Trochę się tym martwiła: nie licząc placka z borówkami, żądane dziecko było pierwszym zadaniem, jakie powierzyła jej przyszła teściowa, i dlatego chciała się z niego wywiązać jak najlepiej. Codziennie o tym myślała, aż w końcu pomógł jej przypadek. Kiedy pewnego wieczora oglądała telewizję, przypomniała sobie, jak kiedyś rozbawił ją Kvido opowiadając o swym czekaniu na filmy z gwiazdką, których oglądania w dzieciństwie przez długie lata mu zabraniano, i wpadła na wariacki pomysł.

Owego szczególnego dnia zaprosiła Kvida do mieszkania swej przyjaciółki. Na stole leżały przygotowane kanapki, butelka szampana i prażone migdały, lecz Kvido w obcym środowisku nie czuł się dobrze. Zaczynał rozumieć, co to znaczy odpowiedzialność piłkarza, strzelającego rzuty karne, o czym ojciec kiedyś mu opowiadał. Kilkanaście razy sprawdził zasłony w oknach, lecz mimo to wydawało mu się, że bez przerwy ktoś go obserwuje, patrząc mu przy tym na rozporek. Kiedy Jaruška wreszcie zniknęła za drzwiami sypialni, był już całkowicie zalamany.

— Zawołam cię — poinformowała go.

— Rzekł kat — pomyślał Kvido.

Tymczasem Jaruška w lewym dolnym rogu drzwi nakleiła dużą, czteroramienną gwiazdę, wyciętą z białego kartonu. Następnie przykryła przygotowaną wcześniej kwadratową chustką lampkę przy łóżku i zapaliła ją.

— Juuuz! — zawołała.

Kvido pochmurnie spojrzał na drzwi — i ze zdumieniem wstał. Ostre ramiona gwiazdy na olbrzymim ekranie z drzwi obiecywały rzeczy dla dzieci na tyle nie wskazane, że ze wzruszenia przełknął ślinę. W granatowej szarości rysowały się kuszące cienie i jak okiem sięgnąć nie było nikogo, kto mógłby Kvidowi wyłączyć ten program. W uszach zadzwoniła mu twarda erekcja.

— Chodź — powiedziała Jaruška.

Tłumaczyła Romana Bielińska

Wojciech Ligeza *Widok Delft: literatura i trwanie*

We śnie / maluję jak Vermeer van Delft
Wisława Szymborska

Sny poetów, próby ładu artystycznego, marzenia o niemożliwej doskonałości i zwycięstwie słowa nad czasem przybierają nie raz postać przedstawień malarskich. Ulotność utrwalonej chwili, ograniczone porcje czasu, którymi zostaliśmy obdarowani, a także fakt, że „zamieszkanie” w świecie, zakorzenienie w miejscu jest rzeczą przemijającą, stwarzają potrzebę poszukiwań „innego życia”, lepiej urządzonego — poza chaosem przypadków, poza niedolami egzystencji.

Jan Vermeer van Delft nie tylko polskim poetom udziela lekcji postrzegania, doskonałości artystycznej, wiernego sojuszu z modelami oraz przedmiotami. Vermeer jest fascynujący i tajemniczy, gdyż posiadał sekret zatrzymania czasu. Zapomniany przez dwa wieki mistrz powrócił w glorii ważnego odkrycia u początków sztuki nowoczesnej. Jeszcze Fromentin, przyznając Vermeerowi „zastanawiające cechy” obserwatora, pisał o tym artyście jako o „osobliwości sztuki holenderskiej”. Od Thoré-Bürgerera znawców oraz subtelnych estetyków Vermeer poruszał użyciem koloru i światła.

Kazimierz Wyka napisał o Vermeerze: „Nie ma na świecie drugiego artysty, którego oko z miłością tak czujną i tak baczną przylegałoby do materialnej powierzchni świata”. Natomiast Jan Białostocki wyznaczył Vermeerowi ważne miejsce wśród malarzy — „mistrzów trwania”, nie zaś „mistrzów chwili”. „Czas wypełniony ciągłą egzystencją przedmiotów i osób, które nic nie robią, które się nie poruszają” pojmowany jest jako „czyste trwanie”, gdyż żadna nagła zmiana nie ma tam dostępu.

Istnieje więc wiele powodów poetyckiego zauroczenia malarstwem Vermeera. Chciałoby się nawet przekroczyć granice płótna, uszczknąć trochę trwania dla siebie. Dotarcie do muzeum obiecuje rewelację autopoznawczą. Zdarzenie ze zwykłego wymiaru, jakim jest odbiór obrazu, może się złączyć na moment z magią zatrzymanego czasu. Ta reguła występuje wyraźnie w wierszu Jacka Łukasiewicza *Stanąłem przed Vermeerem...* poświęconym zapewne spotkaniu z *Dziewczyną czytającą list*.

*Stanąłem przed Vermeerem i odbity w szybie
widzę się ponad lekką czytelnicką, która
list dostała i pomruk półmroku szczęśliwie
zamienia na kolorów nieostrożne pióra.
I tak trwamy przez chwilę zespoleni w cale.
I ustępuję drugim, w inną wchodząc salę.*

Ironia rozburzająca iluzję utożsamienia, zabawowy rym, pogodna uwaga o „chwilowym obcowaniu” z dziełami absolutnego mistrzostwa w muzeum-świątyni zabezpieczona w pewnej tylko mierze przed przyjęciem postawy „wyznawczej”. Sztuka poetycka poszukuje językowych odpowiedników dla sztuki malarskiej, ale także broni swej autonomii. Przyjmuje stylowe wyznaczniki oraz walory i jednocześnie poza nie wykracza.

Widok Delft Vermeera zajmuje szczególną pozycję w liryce współczesnej. Ta panorama malarska przekazuje wyobrażenie idealnego miasta trwającego w kulturze, mit przestrzeni zamieszkałej, czulej i intymnej. Polaków dotykały katastrofy miast i miejskich społeczności oraz dramaty wygnania. Miasta rozpadały się też w pamięci. Następowala atrofia wizerunków miast. Najbardziej jaskrawy przykład Warszawy wskazuje, iż odbudowę (realną, a także prowadzoną w wyobraźni) wspomagało malarstwo wedytowe. Katakizm odgradzał poetów od kontemplacji sztuki.

Skoro „zamieszkanie” jest trudno dostępne, może lepiej już wybrać obce miasta, a najlepiej — miasto utrwalone na płótnie. Choć wielu artystów ma jakieś ukryte w podświadomości bezpieczne Delfty, opisywane przeze mnie relacje liryka — malarstwo zwykle nie mają nic wspólnego ani z dramatycznymi okolicznościami, ani z sentymentalnym nakazem.

Gra artystyczna ze słynnym obrazem może rozwinąć się w rozmaitych kierunkach. Być refleksją o harmonijnym kosmosie ludzkim lub marzeniem o doskonałości wyrazu. Poeci pra-



Vermeer van Delft, *Widok Delft*. Haga Mauritshuis.

Reprodukcja Album

gną skonfrontować nazywające słowo z malarskim sposobem przedstawiania, przekazać reakcje oraz wrażenia estetyczne, wpisać dzieło we współczesny kontekst kulturowy oraz biograficzny.

Adam Czerniawski zaproponował wieloznaczący ogólny tytuł arcydzieła Vermeera. W cyklu lirycznym (czy niewielkich rozmiarów poemacie) pt. *Widok Delft* poeta ujawnia znaczeniowe napięcie pomiędzy słowami „patrzyć” i „widzieć”. Pierwszy sens odnosi się do aktu percepcji, drugi — do aktu rozumienia. Czerniawski zastanawia się nad usytuowaniem postrzegającego „ja”, podejmuje dyskusję na temat odbioru dzieła, gdzie m.in. pojawia się namysł nad tym, co oznacza zamknięcie obrazu w muzeum, analizuje kulturową odległość pomiędzy czasem powstania obrazu a epoką nam współczesną, przedstawia notatki z podróży do „prawdziwego” miasta Delft, wreszcie bada możliwości nowej rekonstrukcji „języka malarskiego” Vermeera w utworze lirycznym.

Prywatna i alternatywna wizja Delft wylamuje się spod działania „formy miasta” skomponowanej z plam barwnych oraz światła. Każdy z nakreślonych tu kręgów problemowych mógłby stać się przedmiotem traktatu — i w istocie zarysy tego gatunku znajdziemy w utworze Czerniawskiego.

W *Widoku Delft* jedną z ważniejszych reguł budowania znaczeń jest opowieść o tym, jak klaruje się „czyste” widzenie miasta oraz jaka droga artystyczna prowadzi do własnego wizerunku tej przestrzeni. Panorama miasta tak ugruntowana w świadomości poety przez arcydzieło mistrza z Delft, „zasłaniana” jest przez rozmaite czynniki: roztargnienie patrzącego i wielorakość zmieszanych obrazów rzeczywistości, narastające zmiany przestrzeni urbanistycznej zakłócające kompozycję malarską, mgłę i noc w Delft. Dalej — paradoksalnie: „prawdziwe miasto” zasłania wedyta Vermeera.

Jak wybrnąć z tego gąszczu komplikacji? przejście pomiędzy zastępną w doskonały kształt rzeczywistością malarską a światem prawdziwym nie może być pojmowane jako rutynowa procedura porównywania. Po jed-

nej stronie harmonia i ład, po drugiej — zgiełk nie zorganizowanych odprysków świata. I oto słowo poetyckie pewnie wkraczałoby w obszar przejrzystego porządku, podnosząc swoją rangę, wzmacniając autorytatywność.

Jednakże według Czerniawskiego przedstawienie malarskie nie przekłada się w sposób oczywisty na słowa, natomiast „wizji” artysty sprzed kilku stuleci nie da się dokładnie powtórzyć. W ład konwencji wprowadzone zostają tedy zastrzeżenia oraz uzupełnienia. I chwila odbioru jest różna i doświadczenia biograficzne — nietozsame. „Czytanie” płótna Vermeera przebiega w dwóch kierunkach: od poznawczych spodziewań poety — do obrazu i od obrazu do autokreacji „ja”. Jak zauważa Jacek Łukasiewicz: „chcemy owym obrazem sprawdzić nie tyle siebie, ile ów obraz, jego harmonię — sobą”.

Malarstwo dawnych artystów holenderskich jest wyzwaniem dla poezji, szkołą widzenia, okazją do prezentacji warsztatu. I właśnie dlatego nie należy ulegać niebezpiecznej chimerze, która mogłaby zaważać ręką piszącą stworzony w wierszu „słowny ekwiwalent wirtuozerskiej wierności wobec doznania wzrokowego, osiągniętej przez mistrzów niderlandzkich” (A. Czerniawski, *Szkola holenderska*) odbierałby niezależność decyzjom poetyckim. Poeta dochodzi do „krytyki naoczności”. Świadek wrozu rozpada się, kiedy namalowane miasto podzielimy na kolejne elementy przyswojenia i przełożymy na analityczne słowa.

Vermeer „miał wielkie szczęście że ujrzał Delft”. O czymś podobnym marzy poeta dwudziestowieczny. By „widzieć”, trzeba przenosić miasto z obrazu do pamięci, z pamięci do wyobraźni, a stamtąd do zapisu poetyckiego, który jest i zgodą i niezgodą na dzieło Vermeera. Tak stopniowo odsłania się „miasto idealne”.

Opis obrazu u Czerniawskiego jest bardzo powściągliwy, po Różewiczowsku rzeczowy. Przy czym nacisk położony zostaje raczej na kompozycję walorów świetlnych, na „luminizm” niderlandzkiego mistrza, niż na konkretne „wyglądy” tworzące panoramę miasta: „taki jest widok Delft / tylko niektóre domy rozświetlone słońcem / mury miejscami szare przygaszone”.

I jeszcze wyraźniej w dalszym fragmencie ujawnia się schematyczność „rozbioru” dzieła Vermeera na rzeczy i żywioły, która graniczy tu z rozpadem wypowiedzi, a przynajmniej z bezradnym zamilknięciem: „Są to składniki najprostsze / woda cegły obłoki światła słońca / grupki kobiet mężczyzn małych dzieci / zbyteczna jest interpretacja alegoryczna”.

Adam Czerniawski przekornie przejmując „dyskurs” historyków sztuki. Zawiesza jednak wartościowanie i w kolejnych próbach przybliżenia *Widoku Delft* oddziela dwie tendencje stylistyczne integralnie powiązane w jedność w obrazie Vermeera: najpierw rozważa więc — posłużmy się określeniami Alberta Blankerta — „impresję światła”, później „realistyczną wedytę”. Dla kontrastu zobaczmy jak „barokowy” — pełen metafor i ruchu, niemal afektowany, jest opis, jaki dał znawca przedmiotu: „Miasto [...] leży skąpane w gorących promieniach zachodzącego słońca: pomarańczowy reflektor zda się powoli przesunąć po starych murach [...]. Wilgoci wody, starych murów i ekranu nieba odpowiadają refleksy świetlne — zawołowane biegiem chmur, kierunkowe i ostre na wodnej tafli...” (M. Walicki, Vermeer).

U Czerniawskiego mamy do czynienia z surowym świadectwem oka reagującego na poszczególne elementy obrazu. Rejestrujący opis interpretować można jako punkt wyjścia do stworzenia własnej, przeżytej panoramy Delft. Natomiast w prozie krytycznej Walickiego zapowiadający impresjonizm „problem atmosferyczności” Vermeera rozpisany na grę świetlnych refleksów jest pełen dynamizmu i harmonijnego ciepła. Historyk sztuki w tym miejscu kończy poszukiwanie odpowiedników w słowie dla przedstawianego arcydzieła.

Gustaw Herling-Grudziński sporządził wpisy z komentarzy na temat *Widoku Delft*, by udowodnić, jak niezmiernie trudnym zadaniem jest ułożenie trafnej formuły słownej, która uchwyciłaby „poetycką zagadkowość sztuki Vermeera” (*Dziennik pisany nocą 1989-1992*). Błyskotliwe sądy, przenikliwe spostrzeżenia, celne metafory zatrzymują się, jeżeli można tak powiedzieć, w połowie drogi do tajemnicy

CIĄG DALSZY NA STR. 20

Widok Delft...

CIĄG DALSZY ZE STR. 19

obrazu. Każdy z odbiorców Vermeera rozpoczyna hermeneutyczną pracę od nowa — na własny użytek.

Według tych rozważań opisywany obraz jest całością. Trudno zatem przystać na prerafinowanie w rodzaju sceny z powieści Prousta, kiedy umierający pisarz Bergotte opętany zostaje przez fragment *Widoku Delft* „złoty kawałek muru”, który stanowi „samowystarczające piękno”. Herling-Grudziński tak odczytuje zasadniczy sens malarskiego przekazu Vermeera: „*Widok Delft*, czyli wszechświat rodzinnego miasta [...] Miasto widziane równocześnie w rzeczywistości i w sennym marzeniu”.

Widok Delft byłby więc dla pisarza „przekazem mediumicznym” sekretnej akcji zatrzymanego czasu, przesłaniem skierowanym do odbiorcy, który poszukuje „archetypu” rodzinnego miasta. Skoro zaś według cytowanych przez Herlinga-Grudzińskiego w innym miejscu *Dziennika*... słów E. M. Ciorana wygnanie to „stolica Nicości”, miasto Vermeera pojmowane jako wzór kulturowy przeciwstawiałoby się w sposób najdoskonalszy, jak to tylko możliwe, czasowi rozpadu oraz destrukcji. Za pośrednictwem dzieła sztuki człowiek stara się pokonać ziemskie wygnanie oraz — dopowiedzmy — wszelkie jego postaci historyczne i biograficzne. Jeszcze jeden cytat z *Dziennika*...: „Wszechświat rodzinnego miasta” w panoramie Delft dopełniony zostaje przez „małe wszechświaty domowe” kompozycji przestrzeni wnętrza u Vermeera.

Wracając do utworu Czerniawskiego, powiemy, iż podróżujący do Delft nie chce uśmierzyć bólu bezdomności, ani też poddać się kontemplacyjnemu złudzeniu, że „czas przed obrazem” w muzeum Mauritshuis, który przemienia się w „czas wewnątrz obrazu”, obdarzy patrzącego okrucieństwem wiecznego trwania. W omawianym cyklu lirycznym pielgrzymka do arcydzieła poprzedzona zostaje latami przygotowań (czytania „mądrych książek” i filozoficznego rozprawiania o naturze czasu).

Z domowego, kameralnego kosmosu, który wypełniony jest również zdarzeniami codziennymi, rusza się w świat po to, by „ujrzeć Delft”. Pierwszym etapem jest muzeum w Hadze. Gdyby nie chodziło o Vermeera, lecz o pomniejszych artystów-poprzedników malujących ch Delfty — Fabritiusa, Vosmaera czy Egberta van der Poela, próba konfrontacji własnej wyobraźni z malarskim odwzorowaniem miasta zostałaby pozbawiona siły artystycznej konieczności.

I, trzeba powiedzieć, ta różnica klasy malarskiej jest uchwytana, lecz trudna do wyrażenia. Według Gombricha: „Nie musimy znać nazwisk i dat życia innych mistrzów holenderskich, aby zachwycać się tajemniczym urokiem *Widoku miasta Delft*”. Potrzebne jest zaś: „intuicyjne odróżnianie tego, co jest powszechnie stosowaną formą od tego, co wyjątkowe — wyczuwanie, które nie musi być bardziej zwerbalizowane niż jakiekolwiek inne rozróżnienie zmysłowe” (dotyczące „funkcji *delectare*” dzieła sztuki).

Natomiast drugi etap to miasto realne widziane przez poetę. Miasto „spełnione” w spojrzeniu staje się zadaniem oraz wyzwaniem otwartym na wiele możliwości. Na razie pojawia się seria synonimów aktu patrzenia, przyswajania i zapowiedzi przyszłego opisu:

„Widziałem Delft / mam w oczach Delft / zobaczyłem Delft / opiszę Delft”.

U Czerniawskiego nie znajdziemy nabrzeża rzeki Schie i wznoszącego się ponad nim miasta, lecz opis poetycki obejmuje prowokacyjnie skromny wycinek rzeczywistości — detal z parku miejskiego przedstawiony z dokładnością oraz precyzją: „do stawu [...] pikuje kaczką / elipsę lotu hamują płetwy / trzepot skrzydeł / teraz nieruchomą lekko unosi sfalowana woda”.

Odpowiedź na obraz Vermeera może więc być rozmaita. Metodę malarskiego widzenia przenosi Czerniawski w przestrzeń swego prywatnego „Widoku Delft”. Miasto nie jest niczym zagrożone. Trwając w kulturze, wyzwala u poety swobodę, dystans i wielorakość doświadczenia — poza jakąkolwiek ideową tezę.

Refleksja nad trwaniem miast w kulturze powraca w kilku wariantach w wierszach Ada-

ma Zagajewskiego, szczególnie w paryskim okresie jego twórczości. W tych poetyckich studiach brana jest pod uwagę różnica, jaka dzieli ludzki świat egzystencji oraz historii od cierpliwego trwania miast — w odrębnym porządku, wolnym i ukrywającym w sobie ideę niezmienności. (*Miasta*). Jeśli są to miasta obce, to oferują szczęście istnienia niezakorzenionego w miejscu, zdystansowany osąd rzeczy oraz „zawieszenie” egzystencjalnej troski, gdyż życie toczy się obok „ja” i nie dla „ja”: „W obcych miastach jest radość nieznana, / zimne szczęście nowego spojrzenia” (*W obcych miastach*).

Spokojny rytm architektury gotyckiej — oddech wieków, który emanuje ze starych murów — dostarcza uniwersalnych kluczy do rozumienia obecności w świecie. W tej przestrzeni myśli i wyobraźni zwracają się ku „wpółtwardej” tajemnicy istnienia, a człowiek otrzymuje dar rozpoczynania życia na nowo oraz możliwość wielu równoczesnych wyborów. Wędrowiec po mieście znajduje się niespodziewanie w „wiecznym teraz” kultury. Nawet imienia miasta nie trzeba wypowiadać, ponieważ konkretne miasto jest esencją wszelkich miast, a przechadzka odbywa się po uniwersalnym terytorium chrześcijańskiej kultury Europy (*Szedłem przez miasto gotyckie*).

W poezji Zagajewskiego w miastach celebruje się chwile skondensowanego istnienia. Zatrzymane wizje, archetypowe obrazy wylamują się tu z realnej czasoprzestrzeni, dążąc do krainy snów i marzeń (*W bocznej ulicy, Nieruchomieje, Późne święta, Ziemia ognista*). Studia miast u tego poety to jak gdyby spontaniczne dzieła sztuki plastycznej nawet wtedy, gdy nie pojawia się wskazówka mówiąca o tym, że rękę poety wspomaga oko malarza.

Malarze Holandii, jak przeczytamy w wierszu Zagajewskiego pod takim tytułem: „Lubili mieszkać. Mieszkali wszędzie [...] Drzwi były szeroko otwarte [...] Domy odsłonięte”. malarze tego kraju budowali wciąż domowy wszechświat — przeciwko nicości. Vermeer w apokryficznym liście ułożonym przez Zbigniewa Herberta zapisuje takie credo: „moje zadanie [...] polega na godzeniu człowieka z otaczającą rzeczywistością, dlatego ja i moi cechowi bracia powtarzamy nieskończoną ilość razy niebo i obłoki, portrety miast i ludzi — cały ten kramarski kosmos, bo w nim tylko czujemy się bezpieczni i szczęśliwi”.

Adam Zagajewski poświęcił mistrzowi z Delft sporo uwagi. W syntetycznym studium poetyckim stylu malarstwa holenderskiego odnaleźć można kilka aluzji do Vermeera: do *Dziewczyny czytającej list*, *Śpiącej dziewczyny*, *Mleczarki* (*Malarze Holandii* z tomu *Ziemia ognista*). *Dziewczyna* w niebieskim turbanie (choć do słynny obraz z roku 1665) umieszczona w kręgu „światła kultury” kieruje wzrok w stronę zanurzonego w cieniu odbiorcy sztuki z naszego czasu — tak jak doskonali i nieśmiertelni patrzą na śmiertelnych (*Dziewczynka Vermeera*). Natomiast w wierszu *Bezdomny Nowy Jork* obraz Vermeera *Lekcja muzyki* jest soczewką oka, które spogląda z wybaczącym ciepłem na metropolię po ludzku ułomną, a w *Widoku Delft* mówi się o domach i cieniach wyposażonych w „spokojne źrenice”.

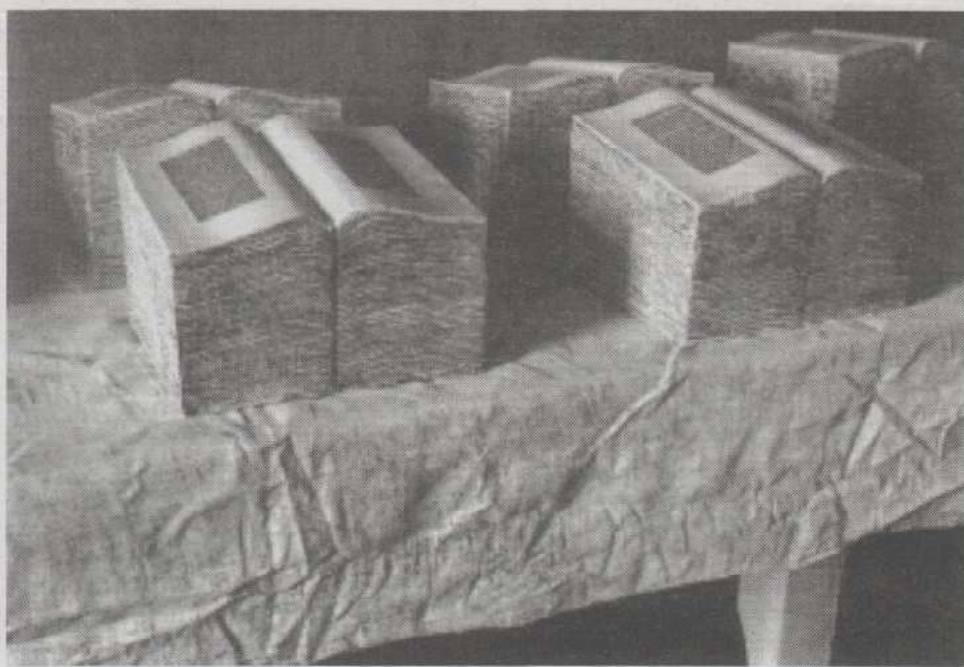
Patrzmy na obraz, ale i namalowane miasto patrzy na nas. Delfty utrwalone na płótnie — od roku 1658 niezmiennie — istnieją w kulturze. To miasto trwa w kanonach piękna. Nie wymaga heroizmu, przywiązania, wygnaniej nostalgii, tworzenia mitów oraz trwałych wcieleń w słowie poetyckim. Arcydzieło malarskie osądza ludzkie szaleństwo, niepowodzenia oraz starania.

Miasto wyzwolone od czasu i historii, bólu i zachwyty, przypadku i losu staje się przestrzenią idealną. Jedynie w tej strefie spokoju, jaką jest kultura, można bezpiecznie zamieszkać. Oto *Widok Delft* Zagajewskiego:

Domy, fale, obłoki i cienie
(granatowe dachy, brązowa cegła)

Przetrwacie nasz podziw, nasz płacz
i nasze hałaśliwe, nikczemne wojny.

Wojciech Ligeza



Ion Bitzan, *Le Banquet*

Fotografia Katalog

KSIĄŻKI NADESŁANE

Lawrence Grobel: *Rozmowy z Capote'em*, przeł. Waldemar Łyś, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1997.

Autor *Śniadania u Tiffany'ego* i *Z zimną krwią*, Truman Capote, ożywa w tym zbiorze rozmów spisanych w ciągu ostatnich dwóch lat jego życia. Grobel zadaje temu kontrowersyjnemu pisarzowi „pytania o wszystko”. Sam zresztą Capote powiada otwarcie: „Jestem homoseksualistą. Jestem narkomanem. Jestem geniuszem”.

Postmodernizm, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Antologia przekładów pod redakcją Ryszarda Nycza zawiera „kanoniczne” teksty z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kształtujące sens postmodernizmu jako kulturowej formacji końca XX wieku. Humanistyka, od filozofii poprzez socjologię po krytykę literacką, zostaje ukazana od strony zjawisk, jakie w ciągu ostatnich dekad wystąpiły w „ponowoczesnej” cywilizacji zachodniej.

Piotr Sommer: *Nowe stosunki wyrazów*, Wydawnictwo a5, Poznań 1997.

Wiersze wybrane z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych interesującego poety, zasłużonego tłumacza poezji angloamerykańskiej, redaktora naczelnego „Literatury na świecie”.

Anna Wojnarska: *Przepychanki z Aniołem Stróżem*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997.

Szósty zbiorek wierszy krakowskiej poetki i malarki rekomenduje Krzysztof Lisowski: „Niezmieniony podziw dla świata i refleksja o kruchości życia, zadziwiające koty i bardzo ludzkie anioły, pejzaże i nastroje, codzienna krzątania i rozpacz po Umarłych, pytania o naturę Boga i cel naszego bytowania, obrazy zapamiętane z podróży i na nowo podejmowane próby oswajania mitów — to tyle kruchych cząstek, pięknych i przejmujących liryków Anny Wojnarskiej”.

Henryka Stępień: *Mariusz Zaruski. Opowieść biograficzna*, Greg s.c., Warszawa 1997.

Bohater tej biografii, gen. Mariusz Zaruski (1867-1941) — „postać czcigodna i zasłużona, a tak dekoracyjna w salach stolicy i na patriotycznych akademiach jak historyczne postacie wielkich mistrzów” (tak pisano o nim w prasie międzywojennej) — był człowiekiem niezwykłym. Autorka przedstawiła i udokumentowała jego wyjątkową wszechstronność jako poety, prozaika i malarza, wybitnego tatarnika i narciarza, znakomitego oficera Legionów, żeglarza i podróżnika, przede wszystkim jednak świetnego organizatora i wychowawcę. Jego postać może i powinna stanowić wzorzec osobowy dla współczesnej młodzieży, szukającej recepty na życie aktywne, ciekawe i pożyteczne.

Czesław Bielecki: *Plan akcji*, Wydawnictwo Puls, 1997.

Interesująco napisana książka, o której autor, znany polityk warszawski, pisze:

„Książka ta nie jest manifestem politycznym. Czytali by ją wtedy tylko ci, którzy i tak są przekonani do tego, co robię. Chciałem w niej przez własne próby i wysiłki pokazać ludziom zainteresowanym polityką wizję Polski i drogi, które do niej prowadzą. Jestem przekonany, że tylko pozostając sobą można znaleźć prawdziwie twórcze rozwiązania”.

Göran Tunström: *Oratorium na Boże Narodzenie*, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

To wielowątkowa opowieść o losach trzech pokoleń małomiasteczkowej rodziny szwedzkiej, na której historii zaważył słynny utwór Jana Sebastiana Bacha, spinający jak klamrą splecione dzieje głównych postaci utworu. Utwór napisany przez jednego z najwybitniejszych szwedzkich pisarzy współczesnych (ur. 1937) przełożyła Małgorzata Anna Packalén.

Leonard Neuger *Z perspektywy tłumacza*, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

W serii *Kolekcja konesera literatury* zbiór szkiców o poezji szwedzkiej.

Leonard Neuger *Pomysły do interpretacji*, Oficyna Literacka, Kraków 1997.

Tom interesujących studiów i szkiców o literaturze polskiej — również w *Kolekcji konesera literatury*.

William Shakespeare *Król Lear*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

Nowy przekład jednego z najbardziej znanych dramatów Szekspira. Spolszczył Stanisław Barańczak, posłowiem opatrzył Alfred Harbage.

John Fowles: *Aristos*, Rebis, Poznań 1996.

John Fowles (ur. 1926) to jeden z najciekawszych współczesnych pisarzy angielskich, twórca *Kolekjonera*, *Maga* i *Kochanicy Francuza*. W *Aristos* wyraża swoje poglądy na życie inspirowane filozofią Heraklita.

Termin *aristos* pochodzi ze starożytnej greki. Jest to rzeczownik liczby pojedynczej i w przybliżeniu oznacza najlepsze rozwiązanie w danej sytuacji.

Anna Bikont, Joanna Szczesna: *Pamiętkowe rupiecie przyjaciele i sny Wisławy Szymborskiej*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.

Tytuł pochodzi z wiersza Wisławy Szymborskiej pt. *Pisanie życiorysu* i jest zabawną, anegdotyczną, z pasją i sympatią napisaną opowieścią biograficzną o naszej Noblistce. Mnóstwo opowieści przyjaciół i znajomych Poetki, świetny materiał ilustracyjny.

Oto pierwsze zdania tej książki-albumu: „Wisława Szymborska nie lubi wścibstwa, nawet zaświatowego. Nigdy nie chciała mieć «biografii zewnętrznej», zawsze uważała, że wszystko, co ma do powiedzenia o sobie, jest w jej wierszach. (...) Kiedyś niemal nie udzielała wywiadów, a ostatnio, choć nie zawsze wypada jej odmawiać, czyni to bez entuzjazmu. Jest w nich zresztą niewiele informacji, którymi mógłby pożywić się biograf: Szymborska nie podaje faktów, nie pamięta dat. Nic dziwnego, że jej oficjalny życiorys w słownikach i leksykonach jest więcej niż skromny”.

Tomasz Michaluk Nowe media – nowa interpretacja?

Na przełomie kwietnia i maja we Wrocławiu odbyło się VI Międzynarodowe Biennale Sztuki Nowych Mediów WRO 97 zorganizowane przez Open Studio.

Poszczególne prezentacje festiwalowe odbyły się równolegle w różnych miejscach Wrocławia. Oprócz konkursu prac video-art, podczas trwania festiwalu miały miejsce wydarzenia specjalne, pokazy video, koncerty, tzw. performances, czynną była wystawa Geo/InfoTerritory oraz dyskutowano na sympozjum pod tą samą nazwą.

Festiwal zorganizowany był z rozmachem, który wynikał z wielości i znacznego zróżnicowania prezentowanego spektrum aktywności współczesnych twórców, operujących nowymi mediami. Termin *nowe media* określa środki techniczne, wykorzystywane do twórczości o charakterze artystycznym, których dynamiczny rozwój nastąpił w ostatnich dziesięcioleciach. Piszząc o nowych mediach w sztuce, mam na myśli przede wszystkim technikę video, zaawansowany sprzęt elektroniczny (komputery) wykorzystywany w interaktywnych instalacjach, urządzenia przetwarzające istniejącą rzeczywistość (jej obraz) i generujące nową, wirtualną, sieci informacyjne typu WWW, CD-ROM, etc. Niejako osobną grupę stanowią techniczne dodatki wspomagające artystę w odbywającym się na żywo performance, umożliwiające np. przekraczanie granic ludzkiego ciała (Stelarc), czy odpowiedź na pytanie *Jak muzyka zbawi duszę technologii?* (Jaron Lanier).

Zaznaczmy, że nie ma tutaj mowy o ścisłych podziałach, ponieważ dzieła mogą powstawać z połączenia wielu technik i przechodzić płynnie przez różne stopnie interaktywności – współpracy z odbiorcą, który tym samym przestaje być tylko widzem, stając się współtwórcą, w narzuconych przez autora ramach. Dodatkowo ze względu na bogactwo oferowanych przez technikę środków, a co za tym idzie form ekspresji, pojawia się trudność terminologiczna w nazwaniu poszczególnych wydarzeń, dzieł, prezentacji, performances jednym mianem. Określeniem ogólnym przyjętym na potrzeby poniższego tekstu, które obejmuje wszelkiego rodzaju obiekty, będące wynikiem kreacji artystycznej, poczynając od prac video-art a kończąc na performance, jest *prezentacja*.

Przyjmując za kryterium klasyfikacji założony przez twórcę sposób odbioru dzieła przez widza (publiczność), prezentacje odbywające się podczas WRO 97 można podzielić na dwa podstawowe typy. Pierwszy, w którym przedstawiany jest widowni obiekt posiadający niezmienną formę, nadaną przez artystę w akcie kreacji. Dzieło takie może zostać wielokrotnie prezentowane (odtworzone), w zgodzie z intencją twórcy, w tej samej formie. Pomijamy tutaj jako nieistotne manipulacje techniczne dokonywane przez odbiorcę, które z reguły zniekształcają recepcję. Podstawową grupą tego typu prezentacji na WRO 97 były prace video-art uczestniczące w konkursie, pokazy video, ekspozycje.

W drugim z omawianych przypadków, zgodnie z założeniem artysty, odbiorca jest aktywnym uczestnikiem, który wpływa na nieustanny i dowolny proces kreacji, w zakresie

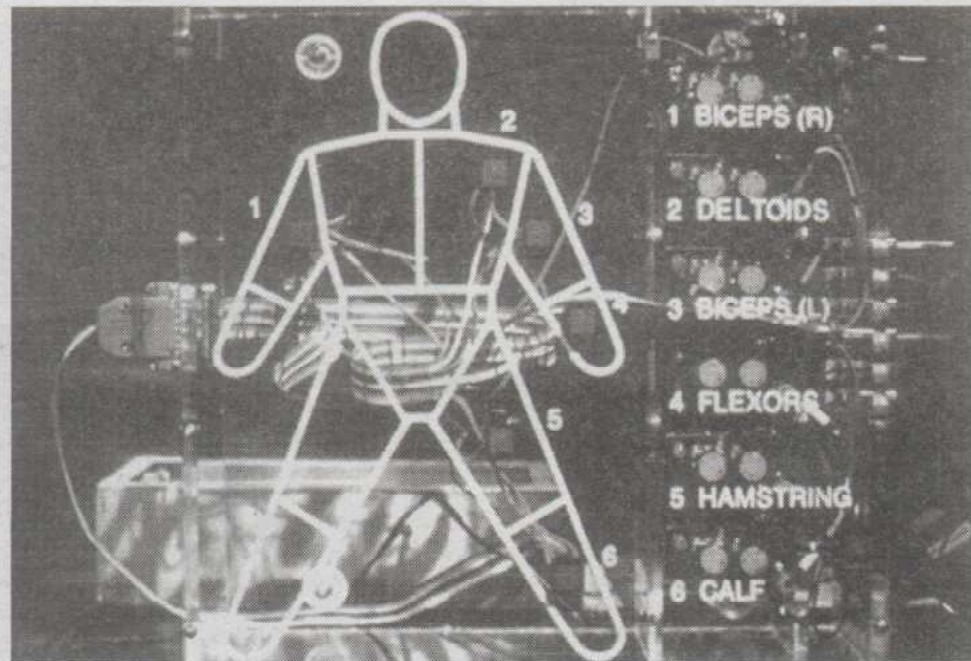
nym przez twórcę granicach. Podczas festiwalu wystawiane były multimedialne, interaktywne instalacje, które współpracowały z publicznością; „oglądali” swoich widzów, ułotnie odwzorowując ich przetworzoną obecność na monitorach (*What Will Remain of These* Chris'a Dodge'a), komunikowały się z publicznością za pomocą języka abstrakcyjnej animacji tworząc złożone powtarzające się kompozycje przestrzenne (*The Motion Phone* Scott'a Sona'a Snibbe'a), etc. Do tej grupy zaliczają się także niektóre performances (Stelarc).

Centralnym wydarzeniem festiwalu WRO 97 był konkurs prac video-art. Brało w nim udział 44 wyselekcjonowanych przed festiwalem dzieł, z ponad 600 nadesłanych z całego świata. Jury w składzie: Sally Berger (USA), Gottfried Hattinger (Austria), Ryszard W. Kluszczyński (Polska), Muntandas (USA), Tamas Waliczki (Niemcy), przyznało pierwszą nagrodę pracy **David'a Larchera** (Zjednoczone Królestwo) *Text Videovoid*, która jest kontynuacją wcześniejszego dzieła *Vide-void*, zaprezentowanego w konkursie WRO 95. Drugie nagrody ex equo dostali: **Piotr Wyrzykowski** (Polska) za *Oglądaj mnie*, **Irit Batsry** (USA) za *Scale*, **Istvan Kantor** (Kanada) za *Nineveh*.

Nie wnikając w intencje jury, spróbujmy się zastanowić nad przyczynami, które uniemożliwiły większą gradację nagrodzonych prac.

W jaki sposób możliwa jest interpretacja i ocena video-artu? Obiekty zaliczane do tego rodzaju sztuki przejawiają znaczne zróżnicowanie stylistyczne i nie jest to jedynie kwestia stosowania odmiennych technik. Twórcy nie bawią się tylko coraz nowszymi efektami. Znaczny potencjał elektronicznych narzędzi skłania do mówienia raczej o odmiennych stylach niż technikach, które niegdyś swoją ograniczonością w dużej mierze przesądzały o walorach artystycznych prezentacji. Potwierdzeniem powyższej tezy mogą być *Oglądaj mnie* Wyrzykowskiego i *Scale* Batsry, prace utrzymane w odmiennej stylistyce, których autorzy dalecy są od pogoni za technicznym przesystemem.

W chwili obecnej nie ma słownika-encyklopedii, którym posługiwałby się „naiwny” widz-odbiorca, w celu zdekodowania zawartych w dziele treści. Nie oznacza to jednak braku możliwości interpretacyjnych, ani tym bardziej nie rzutuje na walory estetyczne prac, o czym zaświadczyła publiczność festiwalowa, okazując swoje upodobania. Sztuka nowych mediów nie jest oderwana od semiotycznego uniwersum znaków¹, tym samym podlega dostępnym strategiom interpretacyjnym stosowanym do obiektów innych rodzajów sztuki (np. dzieł literackich). Prace powstałe przy pomocy omawianych środków w znacznej mierze nawiązują do kultury, filozofii, sztuki, chociażby negując ich wartości. Jest to zresztą często deklarowane przez samych twórców². Owi artyści obrazują i przetwarzają zaczerpniętą symbolikę, idee, które umieszczone zostają w niespotykanych dotąd, zaskakujących kompozycjach. Pojawiają się nowe sensory, inne ożywają w delikatnych grach prowadzonych obrazem i także często tekstem, którego formy przestrzenne stają się



Stelarc, *The Muscle Stimulation System*, WRO '97.

Fotografia T. Figallo/katalog

dodatkowym środkiem wyrazu (Larcher *Text Videovoid*). Obiekt powstaje przez płynne wymieszanie się odmiennych substancji: obrazów realnej i wirtualnej rzeczywistości, dźwięków, muzyki, tekstów, etc.

Na osobną uwagę zasługuje dwujęzyczny (polsko-angielski) katalog festiwalu liczący 180 stron. Oprócz zawartych w nim szczegółowych informacji na temat wszystkich prezentacji festiwalowych, a także sylwetek niektórych artystów, sporo miejsca zajmują teoretyczne teksty podejmujące zagadnienia współczesnej sztuki, której środkami kreacji są nowoczesne urządzenia przetwarzające informacje. Autorzy to przede wszystkim sami twórcy, którzy starają się określić miejsce własnej aktywności w sferze szeroko pojmowanej sztuki. Wynikiem tego jest bardzo częste odnoszenie się do filozofii, szczególnie postmodernizmu. Istotnym, lecz nie jedynym, czynnikiem podejmowanych prób, wydaje się być potrzeba uzasadnienia krótkiej historii własnej twórczości, nierozzerwalnie połączonej z postępem na polu technologii. Przykładem tekstu, którego autor jest zarówno artystą, aktywnym naukowcem jak i teoretykiem nowych mediów, jest *Sztuka mediów interaktywnych. O spójności liczenia i myślenia* Chris'a Dodge'a³. Stanowi on w dużej mierze filozoficzny esej o wyraźnych postmodernistycznych, dekonstrukcyjnych przesłaniach, które według słów autora są istotą jego interaktywnych instalacji. Korzysta przy tym głównie ze specjalnie zaprogramowanych komputerów.

Nowe, niesłychanie szybko rozwijające się techniczne media, których symbolem jest mikroprocesor, stały się środkami komunikacyjnymi, o zasięgu globalnym, otwierając wielostronne kanały przekazu informacji, nigdy dotąd nie istniejące. Dystrybucja informacji nie zna żadnych granic państwowych, kontynentalnych, kulturowych. Struktury społeczne niejednokrotnie dostosowują się do sytuacji wytworzonych przez maszyny. Towarzyszą temu zjawiska, problemy dotąd nie spotykane, o charakterze często ułotnym, jak sama informacja zawarta w pajęczynie sieciowej, z dnia na dzień coraz gęściej oplatającej nasz świat. Niewykluczone, że sztuka posługująca się nowymi mediami, nowymi technologiami potrafi ująć, artystycznie wyrazić rzeczywistość, która zyskała wymiar wirtualnej przestrzeni informacyjnej zbudowanej z języka (programowania). Więcej informacji na temat organizacji festiwalu jest dostępne w internecie: <http://www.wroclaw.top.pl/wro97>.

¹ Termin *uniwersum znaków* jest użyty w kontekście Peirce'owskiej triadycznej koncepcji znaku (reprezentamen - przedmiot - interpretant), w której interpretant dowolnego znaku jest reprezentamenem znaku następnego. Innymi słowy znak pojedynczy, oderwany od innych znaków nie istnieje.

² Pod dużą częścią informacji katalogowych na temat poszczególnych prezentacji znajdują się odczuwalne wprowadzenia, komentarze, fragmenty tekstów, które wytwarzają kontekst odbiorczy samej pracy. Wydaje się to nie zawsze być w zgodzie z dekonstrukcyjnymi deklaracjami niektórych autorów.

³ Katalog *WRO 97 Media Art Biennale*, str. 8-24, Wrocław 1997.

CAMERA OBSCURA

W żartobliwym felietonie Macieja Rybińskiego *Przecieki* („Plus minus” z 2-4 maja) Kazimierz Odnowiciel mówi o sobie: „Zostałem Polskę drewnianą a zostawiłem murewaną”, Zygmunt Stary współpracuje z panem Twardowskim, a Norwid pyta: „Polska, ale jaka?”. Żart żartem, ale w odpowiednich miejscach felietonu powinien pojawić się nie Kazimierz Odnowiciel, lecz Kazimierz Wielki, nie Zygmunt Stary, lecz Zygmunt August, nie Norwid, lecz Słowacki. hm

Zdaniem Agaty Stankowskiej („Arkusz” nr 5) słowem „taiku” oznaczają Chińczycy pytania bez odpowiedzi. Natomiast z *Głosów w ciemności* Juliana Strykowskiego wynika, że jest to słowo hebrajskie występujące w Talmudzie. Bardziej wierzymy Strykowskiemu... hm

Nie polubię nigdy *Mateusza Bigdy* — mawiał Tuwim o powieści Kadena — tak twierdzi Tadeusz Stefańczyk w „Wiadomościach Kulturalnych” (nr 19). W rzeczywistości fraszka ta brzmi: „Nie przeczytam nigdy *Mateusza Bigdy*”, a autorem jej był nie Tuwim, lecz Jerzy Paczkowski. hm

Jeszcze raz w związku z Tuwimem, Krystyna Kersten („Znak” nr 503) pisze, że w latach osiemdziesiątych papież i Kościół katolicki, „tworzyli enklawę, w której Tuwimowski Greczyn i Żyd znajdowali swe miejsce”. To prawda, że w *Kwiatkach polskich* pojawia się fraza: „Poucz nas, że pod słońcem Twoim «Nie masz Greczyna ani Żyda»” — ale Tuwim — w cudzysłowie! — cytuje tu *List do Galatów* (3,28) św. Pawła, „Nie masz Greczyna ani Żyda” należy więc do św. Pawła, nie do Tuwima. hm

Swego czasu kamerzysta krytykował Jacka St. Burasa za niepoprawne używanie partykuły „że” we fragmencie tłumaczenia *Fausta* ogłoszonym w „Literaturze na Świecie”. Z przyjemnością stwierdza teraz, że z książkowego wydania przekładu formy te zostały usunięte. Czy to zasługa „Camery”? hm

Rafał Solewski

Pomiędzy

Świat wartości stworzony został jako kraina jednoznacznych idei. Piękno, dobro czy miłość miały być oczywiste, jednoznaczne i czytelne. Od kiedy jednak słaby umysł człowieka uległ pokusie rozważania oczywistej przeciwieństwa istoty tych pojęć, interpretacyjna zasłona zakłóciła dawną bezpośredniość kontaktu, budując tezę, że każdy sam decyduje o tym, co piękne i dobre. Dlatego dziś człowiek bezradnie poszukuje obiektywnej prawdy, zagubionej przez pełną pychy wiarę w moc własnego umysłu. W szczególnym stopniu dotyczy to piękna. Powołana do eksponowania go sztuka zatraciła bowiem gdzieś i kiedyś swoją rolę, stając się śmietnikiem niezrozumiałych informacji. Wciąż jednak istnieją artyści i widzowie, którzy przez intuicję, uczucia i estetyczne doznania usiłują piękno odnaleźć.

Bogdan Korczowski nazywa swe malarstwo abstrakcjonizmem symbolicznym. Wskazuje w ten sposób na dwie drogi, którymi podążając poszukuje się współcześnie piękna poprzez sztukę. Pracujący w Paryżu malarz z Krakowa, zarazem artystyczny wędrowiec, sam opowiada o swej obserwacji dotyczącej dwóch różnych sposobów odbioru sztuki. Współczesny człowiek Zachodu szuka przede wszystkim estetycznych wrażeń. Dostrzega mianowicie kompozycję obrazu, grę linii i plam, stopniowe przemiany lub kontrasty kolorów. Tymczasem Polacy wciąż chcą wyjaśniać znaczenie symboli, odczytywać treści zakamufłowane, jakby wciąż przed kimś ukryte, adresowane nie tyle do zmysłów, co do umysłu i uczuć.

W malarstwie Korczowskiego dochodzi do spotkania dwóch rzeczywistości. Już bowiem same abstrakcyjne kompozycje tworzą autonomizujący świat indywidualnej ekspresji. Olejne farby nakładane są na płaszczyznę obrazu grubo i gwałtownie. Rzadko pojawiają się kropki, prawie nigdy — linie malowane szeroko i jednolajnie. To szybkie pociągnięcia pędzlem, właściwie nerwowe uderzenia. Często farba, nie mieszcząc się już w nieregularnych granicach plamy zbudowanej przez bezpośrednim dotknięciem pędzla, spływa w dół tworząc naturalny ornament. Plamy i strugi budują grubą fakturę, w której pojawiają się wgłębienia, rysy i zadrapania, elementy kolejnej — rzecz by można — płaszczyzny nałożonej na obraz i harmonijnie wchodzącej w skład struktury dzieła. Uderzenia pędzla pozostawiają ślady w postaci podłużnych, mniej lub bardziej zakrzywionych plam o zróżnicowanym kierunku i zwrocie, najczęściej jednak zgrupowanych w pionowo zorientowane zespoły. Wertykalizm kompozycji podkreślają właśnie struktury pozostawione przez ściekającą farbę. Wrażenie takie rozbija jednak struktura barwna, tworząca często szerokie, nieregularne, poziome pasy. Zderzenie takie potęguje ekspresyjny efekt grubej, pokrytej strzechami i rysami faktury oraz gwałtownego dukt pędzla.

Również kolor nie uspokaja obrazów. Duża grupa dzieł zdradza fascynację autora ogniem i słońcem. Czerwień, żółć i cynamon wypełniają „płomienne” kształty nieforemnych plam. Na innych obrazach spokojny błękit przemienia się w różne odcienie ultramaryny, granatu, czerni i fioleto. W efekcie powstaje chłodne i ciemne, wciąż jednak ekspresyjne napięcie. Tę indywidualną gospodarkę barwą malarz nazywa własnym *koloryzmem* i opisuje jako formułę wypracowaną już podczas swych podróży i pobytu w Paryżu. Właśnie bowiem bardziej jako człowiek Zachodu Korczowski operuje wyrafinowaną estetyką malarstwa. Poszukiwaczce doznań wywołanych przez kompozycję, fakturę, kolor i światło, pragnący odnaleźć piękno w sztuce łączącej emocje wyrazu z lekkością i wdziękiem kunsztu, znajdują satysfakcję patrząc na formalną wirtuozę Korczowskiego.

Istnieje jednak druga sfera tego malarstwa. Wyszukana bowiem gra elementów formalnych jest w istocie tłem dla symboli. Symboli, których trudną i tajemniczą drogą do piękna i prawdy kroczyć przywykł świat, gdzie rozpoczęła się twórcza droga malarza i gdzie artysta formował najpierw swą osobowość. To właśnie w tej krainie Krzyż i Gwiazda Dawida z obrazów Korczowskiego utrzymywały w owym czasie głębię swych znaczeń, utraconą w zapomnieniu „postępie” i otepiałej przez to cywilizacji Zachodu. Tu także pojawiają się w tytułach obrazów artysty pojęcia „Nieba” lub „Edenu” nie stały się jeszcze literackimi tylko narzędziami, ale oznaczały prawdziwie istniejącą, choć trudno uchwytłą rzeczywistość. „Upadek aniołów” pozostaje tu wciąż kosmiczną katastrofą, zderzeniem piękna i zła, eksplozją, która wyzwoliła wszechogarniające płomienie i spowodowała gwałtowny ruch planet, niwecząc regularne ich kształty. Przyczyny i skutki tego kataklizmu zdają się kryć właśnie pod motywami zmiażdżonych owali i elips, budzących tak religijno-duchowe, jak i niepokojące erotyczne skojarzenia.

Tylko w opuszczonym kiedyś przez niedojrzałego malarza świecie płonący dom, czapka błazna — głupca, a zarazem przenikliwego wieszczka, czy nietrwałe papierowe stateczki były wciąż symbolami, przez które interpretowało się historię, własną egzystencję wpisana w dzieje narodu, a specjalnie nawet żywot artysty. Ta umierająca dziś kraina pozostaje wciąż częścią tożsamości pracującego na emigracji malarza. Wola przyznania się do swoich korzeni ulega wyeksponowaniu kiedy twórca przywołuje Kraków w swych słowach i w swoich dziełach. Litera „K” na obrazach oznacza miasto odkryte właściwie po czasie, w pamięci intelektualnej i emocjonalnej, oglądane kiedyś oczami kierownika księgarni, hipisowskiego wędrującego między „bunkrem” galerii Biura Wystaw Artystycznych, kawiarnią pod Krzysztoforami, kabaretem w Piwnicy pod Baranami, klubem pod Jaszczurami i kawiarnią

Rio. „K” to zatem artystyczna, trochę dekadentka atmosfera dzieł Polaków, Żydów, Niemców i Włochów tkwiących mimo wszystko w zamkniętym kręgu sztuki i historii, połączonych w zdumiewającym, nobliwym i swobodnym zarazem związku konserwatyzmu i swobody. Ta właśnie specyfika, decydująca o kształcie nieporadnego trochę, lecz uporczywego poszukiwania wspólnego i jedynego piękna przez Kraków, ukrywa się pod literowym symbolem malarstwa i światopoglądowej „kolebki” artysty.

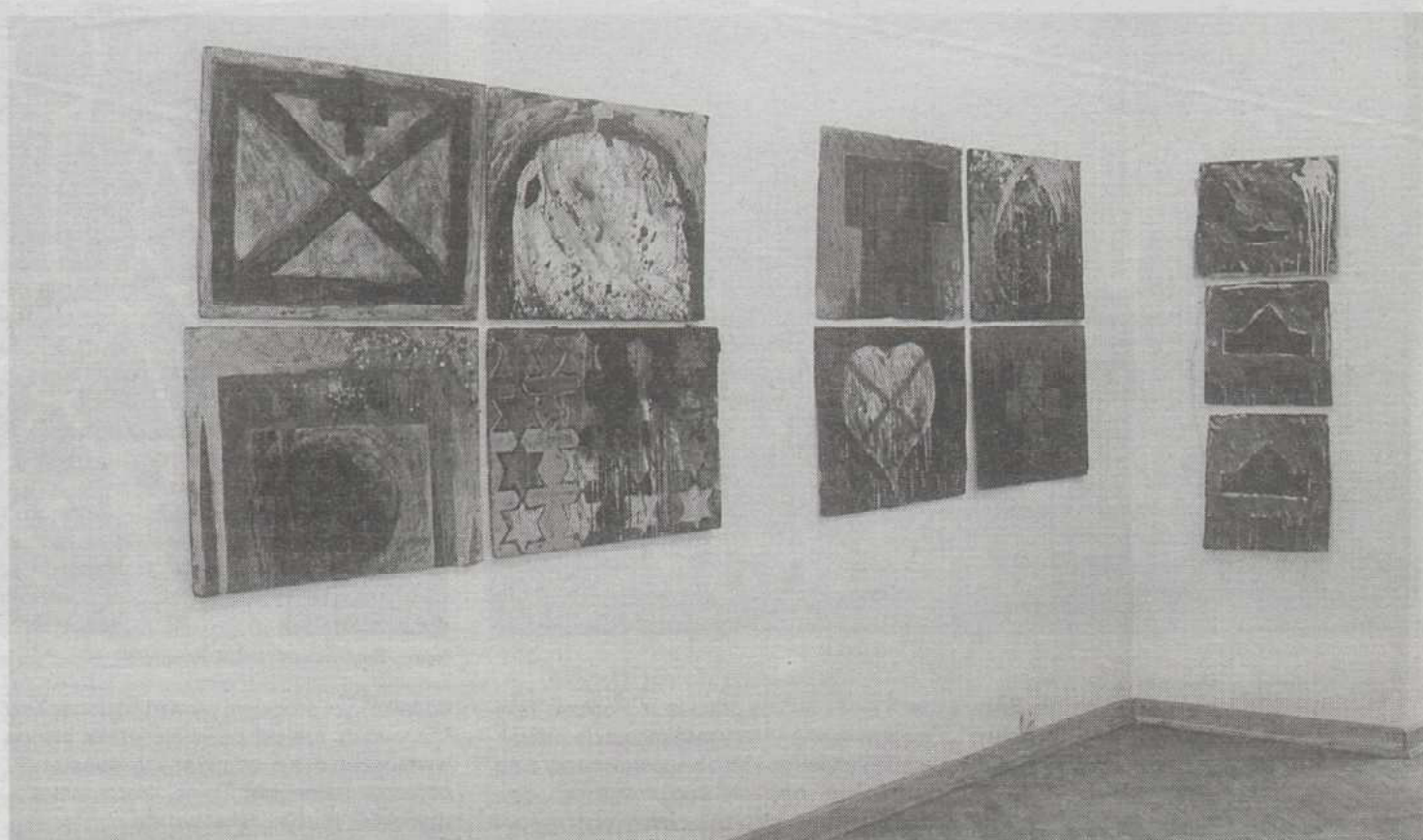
Wcieleniem artystycznej atmosfery staroświeckiego miasta stał się w oczach Korczowskiego Tadeusz Kantor. Postawa tego bezkompromisowego w sprawach sztuki twórcy, stała się dla krakowskiego, a potem paryskiego malarza przedmiotem wyjątkowej admiracji. Korczowski wprost mówi, że dostrzegł w Kantorze właśnie mistrza artystycznej postawy i wzór tym bardziej godny naśladowania, że związany ze swoim wielbicielem swoistą wspólnotą losów: krakowskimi korzeniami, paryską nauką i fascynacją, wreszcie niekończącymi się podróżami. W słowach młodszego twórcy „dużo podróżowałem, jeździłem za moimi obrazami i z moimi obrazami” kryje się gdzieś aluzja do paryskich wypraw niedojrzałego jeszcze założyciela Grupy Krakowskiej i do późniejszych wędrówek teatru Cricot 2. Być może nawet bardziej już „zachodnia” fascynacja postacią i rolą poznane w Ameryce szamaną Navajo, który w sztuce ceni wyłącznie chwilę tworzenia i który pozostawić może jednego zaledwie ucznia, jest inną formą wiary w postać genialnego i niepowtarzalnego artysty, głoszącego prymat „procesu” powstawania sztuki i gardzącego swymi epigonami. Kultem darzy Korczowski Kantora także za jego paradoksalną rolę niedocenianego ambasadora Krakowa i lekceważonego Stańczyka sztuki, który wciąż podróżując i wszędzie odnosząc sukcesy, nigdy nie porzucił swego miasta, nie zawsze wdzięcznego przecież za swą artystyczną obecność w całym świecie, możliwą właśnie dzięki podrójom Kantora, który — jak mówi Korczowski — w swej walizce woził ze sobą swoją sztukę i swoją rzeczywistość, a w niej właśnie Kraków.

Siermiężny, „najniższej rangi” — jakby powiedział Kantor — walor zużytego i wyświechtanego, podróżniczego rekwizytu, czy może raczej w ogóle sztuki krakowskiego demiurga, stał się także bezpośrednią już inspiracją dla sztuki Korczowskiego. Otóż duża część obrazów tego twórcy malowana jest na zwykłych kartonach, które podczas wystaw po prostu przybija się do ścian gwoździem. Zdaje się także, że papierowe stateczki przylepiane są do kartonu, wchodząc w skład collage'u, techniki tak lubianej przez Kantora. Wyjątkowa rola tego artysty dla twórczości i dla światopoglądu wędrującego po świecie paryżanina i krakowianina zarazem, wyeksponowana została wreszcie bardzo już bezpo-

średnio. Korczowski napisał mianowicie list do „Pana K.” List zawiera krótkie, lecz celne, własne analizy malarsko-teatralnych działań Kantora. Przede wszystkim jest jednak wyrazem żalu i gniewu niemal, wypominaniem artyście jego śmierci, jego odejścia w chwili, kiedy — jak zawsze zresztą — jego wizyta w Paryżu tak bardzo była oczekiwana. Pendant do tej „korespondencji” staje się cykl „Kartonów dla K.”, swoisty hołd złożony własną sztuką twórcy, którego odejście wzbudziło tak bolesne emocje. Ta właśnie kartonowa seria pojawiła się wreszcie w Krakowie, by w niewielkiej przestrzeni Galerii Albert Klubu Inteligencji Katolickiej pokazać jedną z niewielu nieznanych jeszcze dziedzin związanych z życiem i sztuką Kantora. Okazało się bowiem, że ten pozornie nieprzystępny, trudny i konfliktowy człowiek stał się mimo wszystko wzorem i inspiracją dla innych artystów, źródłem, z którego jednak można czerpać.

K to zatem Kraków, Kantor, kartony i wreszcie sam Korczowski. To właściwie stworzony przez malarza nowy symbol jego sztuki i jego artystycznej tożsamości, która choć budowana w oparciu o różne doświadczenia, wciąż pozostaje ściśle związana z krakowskimi „korzeniami twórcy”. Wystawa w Galerii Albert pokazała bowiem pośrednio tylko Tadeusza Kantora. Przede wszystkim przedstawiła Bogdana Korczowskiego. Jednego z polskich malarzy, którzy decydując się na kontynuowanie swej artystycznej drogi poza Polską, znajdują się pomiędzy dwoma wciąż jeszcze różnymi światami. Korczowski dobrze uświadomił sobie tę różnicę i stara się znaleźć swe miejsce w przestrzeni rozdarcia. Pozostając w nurcie twórców, którzy w opozycji do powierzchownej, postmodernistycznej fascynacji pustą formalną grą, usiłują poszukiwać utraconych przez współczesną sztukę wartości. Korczowski, o czym była już mowa, odkrywa i eksploatuje swe korzenie. Rezultatem tej inspiracji są symboliczne motywy, które z kolei wpisują się w pełną ekspresję, abstrakcyjną grę kształtów i kolorów, co jest wynikiem późniejszych już doświadczeń. Ten związek bywa harmonijny, lecz chyba częściej pojawia się wrażenie kontrastu, czy nawet pewnego dysonansu. Korczowski uświadamia bowiem różnicę, która wciąż istnieje pomiędzy światem symboli a krainą estetycznych doznań. Zarazem łączy i przeciwstawia te rzeczywistości. Wykorzystuje je, lecz nie daje odpowiedzi, która z nich jest mu bliższa. Rozdarcie bowiem ukazuje nie tylko różnicę, lecz także drogę „pomiędzy”, która daje szansę ominięcia zastony interpretacji, smaków, gustów i stylów. Obok zatem formalnego kunsztu i dojrzałej umiejętności użycia znaku, to właśnie rewelatorskie zderzenie i zbudowana na nim filozoficzna wskazówka stają się indywidualnymi walorami sztuki i jego drogi ku prawdzie i pięknu.

Bogdan Korczowski, *Kartony dla K.*, Galeria Albert, Kraków, kwiecień 1997.



Bogdan Korczowski, *Kartony dla K.* / cykl, Galeria ALBERT, Kraków, kwiecień 1997.

Fotografia Andrzej Dudek-Dürer

ALBERS BEUYS SCHUMACHER – Grafika

Wystawa *Albers — Beuys — Schumacher* prezentuje dzieła trzech artystów niemieckich, z których każdy jest przedstawicielem odmiennego nurtu w sztuce XX wieku.

Josef Albers (1888-1976) od 1920 r., po ukończeniu kursu wstępnego w Bauhausie, zajął się abstrakcją geometryczną. W centrum jego zainteresowań znalazły się relacje pomiędzy figurami geometrycznymi, od cieniami wypełniających je barw i częściami składowymi a całością. W 1950 r. Albers rozpoczął cykl *Hommage to the Square*, którego część jest prezentowana na wystawie. Równocześnie powstawały dzieła o bardziej rozbudowanej strukturze wizualnej, choć również oparte na linii i kacie prostym. Abstrakcja ma według Albersa wymiar etyczny: kształtując widzenie oddziałuje na odbiorców.

Joseph Beuys (1921-1986) był artystą, dla którego właściwą substancją sztuki i najważniejszym obszarem jej spełnienia było życie, obudowane konceptualnymi ideami. Dlatego przeprowadzał akcje, organizował wystąpienia teoretyczne, podejmował działania polityczne. Tradycyjnie pojęte dzieła sztuki, jak np. odbitki graficzne, miały służyć przekazywaniu idei i kształtowaniu rzeczywistości. Prezentowane prace są ściśle powiązane z aktywnością socjo-artystyczną Beuysa, są śladami jego wizji społeczeństwa i człowieka. Status tradycyjnych obiektów artystycznych nie wyczerpuje ich sensu i funkcji.

Odmienne podejście do aktywności artystycznej cechuje **Emila Schumachera** (ur. 1912), którego twórczość od początku należała do nurtu ekspresyjnego. Artysta najpierw sięgał do tradycji ekspresjonizmu, następnie malarstwa *informel*, by wreszcie w latach 80. zwrócić się z nową figuracją. Ekspozowane dzieła pochodzą z dwóch ostatnich okresów jego twórczości. Grafiki *informel* są zapisem gestu, w tym wypadku pozbawionego spontaniczności i przypadkowości, poddanego ścisłej kompozycyjnej kontroli. Z tej gry plam i linii na początku poprzedniej dekady wyłoniły się elementy o mimetycznym charakterze, odnoszące się metaforycznie do otaczającej dzieło rzeczywistości.

Wystawa *Albers — Beuys — Schumacher* przygotowana została przez Muzeum Okręgowe w Toruniu i Goethe Institut w Krakowie. Autorami koncepcji są Jerzy Grabowski i Jürgen Weichardt, komisarzami z ramienia Muzeum Okręgowego w Toruniu są Jürgen Weichardt i Michał Woźniak. Wystawa powstała dzięki pomocy finansowej Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, towarzyszy jej katalog.

Prezentowane dzieła pochodzą ze zbiorów: QUADRAT Museum, Josef Albers Museum w Bottrop, Galerie Franz Swetec w Düsseldorfie, z kolekcji Jürgena Weichardta w Oldenburgu oraz ze zbiorów własnych Emila Schumachera, nagrodzonego właśnie na Międzynarodowym Triennale Grafiki '97 w Krakowie Grand Prix d'Honneur.

Galeria „Książki Młyn”, Muzeum Sztuki w Łodzi, lipiec/sierpień 1997.

Nagrodzeni w konkursie o „Laur Kosmicznego Koperka”, ogłoszonego w ramach VII Noworudzkich Spotkań z Poezją

I nagroda - **Edward Popławski** (Poznań)
II nagroda - **Marcin Ziółko** (Kraków)
III nagroda - **Hieronim Szczur** (Kraków)
wyróżnienia:
Tomasz Hrynac (Świdnica), Anna Fidecka (Warszawa), Jarek Mariusz Gruzla (Świdnica), Grzegorz Tomicki (Legnica), Bernard Łętowski (Różaniec), Tomasz Konrad Augustyniak (Radom), Arkadiusz K. Wyrzykowski (Dobre Miasto), Anna Andrych (Zduńska Wola), Joanna Rzeszotek (Toruń), Piotr Macierzyński (Łódź), Marek Chorabik (Gdynia), Cezary Domarus (Gdańsk).

Miejska Biblioteka Publiczna w Nowej Rudzie

Robert Kozela Przegląd prasy

Od kilku lat za polskich prekursorów postmodernizmu uważa się Witkacego, Gombrowicza i Schulza. Z takim stanowiskiem polemizuje Włodzimierz Bolecki w artykule *Postmodernizm i modernizm* („Teksty Drugie” 1997/1-2). Bolecki twierdzi, że twórczość tej wielkiej trójki stanowi trzy najważniejsze warianty dojrzałego modernizmu w Polsce. U podstaw postmodernistycznego opisu ich piśarstwa leży brak pogłębionych badań nad polskim modernizmem i błędne sytuowanie go tylko w okresie Młodej Polski. Opis ten jest zbędnym „postmodernizowaniem modernizmu”, rozumianym jako zabieg wtórny i jałowy metodologicznie: „Z wielowłótkowej tkaniny modernizmu wypręparowuje się najbardziej kolorowe włókna, które zostają uznane za elementy modernizmu obce, tzn. postmodernistyczne, a nie modernistyczne”.

Najwyraźniejszym miejscem wspólnym polskiego i rosyjskiego modernizmu jest destrukcja konwencji realistycznych (postnowoczesny „kryzys reprezentacji”). Na tej podstawie przeprowadza się większość — błędnych zdaniem autora artykułu — analogii. Podstawowe różnice dostrzega badacz w różnym rozumieniu, w ramach omawianych formacji, kategorii „podmiotu”, „sztuki” i „sensu”.

W tym numerze „Tekstów Drugich” warto przeczytać także Andreja Franaszka rzecz o Herbercie. W eseju zatytułowanym *a pod każdym liściem rozpacz* (zakończenie *Dębów* z tomu *Elegia na odejście*) Franaszek mówi o kilku podstawowych doświadczeniach poezji Herberta. Cierpienia nie da się oblaśnić, więc odwołaniem do kultury, a święte dęby nie obwieszcza wybawienia, los ludzki jest nieustraszy jak ich liście — pozostaje rozpacz.

Irracjonalność i wszechobecność bólu „prorokuje myśl, że Bóg jest zły”. Nie odpowiada na wezwania, nie zajmuje się ludzkim losem. Odszedł ze świata, w którym żyjemy. Desakralizacja, pozbawienie rzeczywistości wymiaru religijnego doprowadza do braku poczucia bezpieczeństwa, którego nie mogą dać rozum i nauka. Podmiot poezji Herberta tęskni do „dialogicznej więzi z Bogiem”. Stara się podtrzymać swoje istnienie w (skazanej na klęskę) walce z nicością. Wyrwany z pozornie ustabilizowanego świata ogarnięty jest lękiem, którego nie rozbroi klasyczny logos. Wspólnota cierpienia, wspólnota lęku, wspólnota przeciwstawiania się niebytowi określają płaszczyznę spotkania „ja” z innym „ja”. Nicość zwalczyć można przez jej poznanie, lecz okazuje się ono tylko pozorem. „Gdy już to wiemy, pozostaje krzyk, krzyk cierpienia.” — tak zamyka swój tekst Andrzej Franaszek.

„Swoiste przymierze ideowe, jakie zawarli w latach powojennych Wittlin i Gombrowicz, długo jeszcze intrzygować będzie badaczy epoki?” — pisał Jerzy Jarzębski w tekście *Gombrowicz i Wittlin — dwaj spiskowcy* („Kwartalnik Artystyczny” 1997/1). Zasygnalizowany w 1941 r. „spisek” na dobre rozpoczął się dziewięć lat później — głównym tematem korespondencji obydwu pisarzy stała się literatura. Co łączyło te dwie tak różne osobowości? Płaszczyznę porozumienia odnaleźli w „niepopularności”, „polocie samotnej myśli” i potrójnym „odosobnieniu”. Potrójnym, gdyż — jak pisał Wittlin w eseju *Blaski i nędze wygnania* — pisarze-emigranci skazani byli na samotność właściwą każdemu człowiekowi, także na samotność emigranta oraz tę przynależną pisarzom. Połączyło ich wyobcowanie: „Gombrowicz — urodzony outsider”, „Wittlin — Żyd z wychrzczonej rodziny ze wschodnich kresów”. Chcieli Polski rozumianej jako przestrzeń swobodnego współistnienia różnych kultur, nie będącej zaścianiem czy pustym frazesem. „Zasadnicze, głębokie porozumienie pomiędzy Wittlinem a Gombrowiczem ufundowane zostało na wspólnym dla obydwu pragnieniu wyzwolenia się spod dyktatury grupy, wspólnoty, zbiorowych wzmóczeń i uprzedzeń”. Korespondencję, na której opiera się w swym artykule, zebrał Jarzębski w książce *Gombrowicz — walka o sławę. Korespondencja część pierwsza: Witold Gombrowicz — Józef Wittlin, Jarosław Iwaszkiewicz, Artur Sandau-*

er, wydanej w ubiegłym roku przez Wydawnictwo Literackie.

W drugim numerze młodzieżowego „Nieregularnika obiecujących twórców — Młoda Łódź” (1996/2) znalazłem obiecujące wiersze Urszuli Dzikiej. W jej erotykach uczucie jest wahaniem co do wyboru miłości: „I jeśli ciebie ominę / o grubość habitu” (*Romans na szaro*) lub swoistym rodzajem miłości z oddalenia. Miłości, w której Eros spleta się z Tanatosem: „gdy cię nie było myślałam, że umrę / a gdy już jesteś wiem o tym na pewno” (***) „spotkanie z rozstaniem: „nie do wiary oddech jesteś / przeciąg struna bicia / jeszcze cię tylko pochowam” (*Jak malować*). Miłość może także stawać się szybko — jak czas lub błyskawica: „O dwunastej zakochałam się / piorunem” (*Noc burzowa*). Nie zna w tych uczuciach spokoju i spełnienia: jest ból, niepewność i rozdwojenie, trochę tak, jak w innym wierszu Urszuli Dzikiej: cierpkie wino obok słodkiego tortu...

Kwietniowy „arkusz” (1997/4) przynosi artykuł Marcina Niewaldy, który zastanawia się nad fenomenem współczesnej muzyki rozrywkowej. Autor *Żywiołu muzyki*, w tym krótkim tekście stara się omówić jej historię od rock'n'rolla aż do disco. Jest to przedsięwzięcie nader ryzykowne, prowadzące do nieuchronnych uproszczeń i pominięć. Wydaje się jednak, że taki zabieg konstrukcyjny ma określony cel, gdyż naczelnym zadaniem artykułu jest potępienie „niemoralnej” muzyki. Niewalda zestawia garść powszechnie znanych, szokujących informacji, które w tej mieszance dają efekt piorunujący. Muzycy rockowi należeli (należą?) do ogólnosiwiatowego spisku mafii narkotykowej, łóż wolnomularskich i sekt satanistycznych. Propagowali zażywanie narkotyków, a mafia przekazywała pieniądze na promocję ich utworów. Możliwymi protektorami okazali się także sataniści. Marcin Niewalda ma rację, gdy pisze o przypadkach niebezpiecznego oddziaływania na podświadomość czy wywoływanie określonych reakcji psychosomatycznych u słuchaczy pewnych typów muzyki. Jego rozważania sugerują natomiast, niedopuszczalny w swej jednostronnej i uproszczonej wizji ciąg asocjacji: muzyka — narkotyki — seks — gwałty — skrajny immoralizm — ... Przypomina to retorykę popularnych, „uświadamiających” broszurek dla młodzieży, a przecież artykuł w piśmie humanistycznym winien charakteryzować się głębszym namysłem. Autor odwołuje się do leciwego już stanu badań. Nie wspomina w ogóle o najnowszych stylach, takich jak na przykład house czy techno (zainteresowanych odsyłam do tekstu *Technoobrzęd* Joanny Podgórskiej — „Polityka” (1997/1)). Niewalda zapominał także o tych wykonawcach muzyki popularnej, którzy propagują wartości pozytywne, czasem skłaniając się wręcz ku idealizmowi. Bywa więc różnie.

Regulamin XII Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego im. Mieczysława Stryjewskiego w Łęborku

Organizatorzy: Zarząd Miasta Łęborka, Oddział Miejski Stowarzyszenia Civitas Christiana w Łęborku, Oddział Miejski Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego w Łęborku, Miejska Biblioteka Publiczna w Łęborku, Liceum Ogólnokształcące nr 1 w Łęborku. Konkurs ma charakter otwarty, mogą w nim wziąć udział poeci i prozaicy, zrzeszeni i niezrzeszeni w organizacjach twórczych. Konkurs obejmuje dwie kategorie: poezję i prozę. Tematyka utworów nie jest ograniczona, tym niemniej organizatorom zależy na uwzględnieniu tematyki regionalnej. Przewidziana jest też kategoria specjalna: utworów nadesłanych przez mieszkańców Ziemi Łęborskiej (dawny powiat łęborski), które należy na kopercie oznaczyć literą „L”. Prace w kategorii poezji powinny obejmować zestaw 4 wierszy, w kategorii prozy: nowelę, opowiadanie, reportaż lub esej — do 10 stron maszynopisu

Wydawnictwo ZNAK zaprasza do udziału w konkursie na powieść lub zbiór opowiadań

I nagroda: 12 000 nowych złotych
II i III nagroda: po 5 000 nowych złotych
Jury: Czesław Apiecionek, Jan Błoński (przewodniczący), Paweł Huelle, Jerzy Jarzębski, Olga Tokarczuk
Do udziału w konkursie zachęcamy debiutantów, ale także zapraszamy autorów już opublikowanych dotychczas utworów. W opatrzonej tym samym godłem kopercie prosimy umieścić dane autora. Oprócz nagród autorzy wydanych książek otrzymają honoraria. Czekamy na prace do 31 stycznia 1998 r. Wyniki zostaną ogłoszone na Międzynarodowych Targach Książki w Warszawie w maju 1998 r.

Adres: Wydawnictwo Znak, ul. Kościuszki 37, 30-105 Kraków, dopisek: „Konkurs”. Wszelkie dodatkowe informacje: tel. 012 21 97 76.

Jury zastrzega sobie prawo innego rozdziału nagród, a Znak pierwszeństwo w wydaniu nagrodzonych książek.

Jedyny fundator nagród: BPH Bank Przemysłowo-Handlowy
Patronat prasowy: „Gazeta Wyborcza”
Patronat radiowy: „Trójka” Program III Polskiego Radia.

Redakcja pisma literacko-artystycznego „Tytuł” ogłasza konkurs otwarty na recenzje książkowe

Przedmiotem recenzji może być polska książka z dziedziny literatury pięknej (poezja, proza) i humanistyki (krytyka literacka, filmowa, teatralna, plastyczna, etc., historiografia) wydana w 1996 i 1997 roku. Teksty o objętości 4-10 stron znormalizowanego maszynopisu w trzech egzemplarzach prosimy nadsyłać na adres redakcji: 80-837 Gdańsk, ul. Straganiarska 20-23, z dopiskiem na kopercie „Konkurs na recenzję”, do dnia 31 października 1997 roku. Konkurs zostanie rozstrzygnięty do dnia 10 grudnia 1997 roku. Za najlepsze prace autorzy otrzymają następujące nagrody:

- I nagroda — 600 zł
- II nagroda — 500 zł
- III nagroda — 400 zł
- IV nagroda — 300 zł

Przynależność zostanie również nagrodą specjalną w wysokości 1000 zł za najlepszy tekst — recenzję, esej — omawiający literaturę gdańską. Redakcja zastrzega sobie prawo do druku nagrodzonych prac. Konkurs na recenzję odbywa się dzięki dotacji Fundacji Batorego. Skład Jury: Andrzej Chojewski, Krystyna Chwin, Aleksander Jurewicz, Jarosław Zalesiński.

Na konkurs należy nadsyłać w 4 egzemplarzach utwory, które nie były dotychczas publikowane i nagradzane w innych konkursach, opatrzone godłem. To samo godło winno występować na dołączonej kopercie zawierającej wewnątrz nazwisko autora, adres, numer telefonu. Termin nadsyłania prac na adres:

Miejska Biblioteka Publiczna, ul. Armii Krajowej 16, 84-300 Łębork, upływa 30 września 1997 r.

Organizatorzy przewidują równorzędne nagrody w kategorii poezji i prozy: I nagroda — 1300 zł, II nagroda — 800 zł, III nagroda — 600 zł. Organizatorzy nie przysyłają nagród pocztą oraz nie odsyłają prac. Nadesłane teksty mogą być zamieszczone w publikacjach organizatorów i prasie bez wyłączenia. Uroczystość wręczenia nagród odbędzie się w końcu listopada 1997 r.

Wszelkich informacji dotyczących konkursu udziela Miejska Biblioteka Publiczna w Łęborku, tel. (059) 622 307 oraz Oddział Wojewódzki Stowarzyszenia Civitas Christiana w Słupsku, tel. (059) 423769

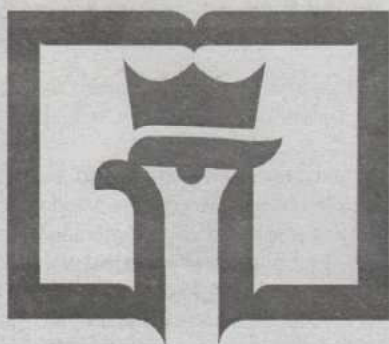
WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

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

Teresa Zielińska
przy współudziale
Jolanty Gepner

POCZET POLSKICH RODÓW ARYSTOKRATYCZNYCH

Słownik zawiera 25 artykułów poświęconych największym polskim rodom arystokratycznym. Historia każdego rodu została przedstawiona poprzez biogramy wybitniejszych przedstawicieli ułożone w porządku chronologicznym. Zasadniczą część książki poprzedzona jest obszernym artykułem poświęconym arystokracji (definicja terminu, rys historyczny, czasy współczesne, bibliografia tematu). Każdy rozdział będzie opatrzone kolorową tarczą herbową rodu, którego dotyczy, podobiznami jego najważniejszych przedstawicieli oraz ilustracjami przedstawiającymi siedziby rodowe. Książka, napisana barwnym językiem, łączy w sobie walory lektury „do czytania” i wymogi publikacji naukowej, stąd będzie stanowiła cenne źródło rzetelnej informacji dla historyków uniwersyteckich, nauczycieli i studentów historii.



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

Z raportu rocznego 1996

... W roku 1996 na rynku wydawniczym ukazały się 633 tytuły książek ze znakiem WSiP, z czego 261 stanowiły pierwsze wydania. Sprzedaliśmy łącznie ponad 32 mln egzemplarzy książek. Łącznie przychody WSiP osiągnęły wartość 150,5 mln zł, co pozwoliło nam utrzymać pozycję lidera na polskim rynku wydawniczym oraz dobre miejsce na liście największych polskich przedsiębiorstw.

Wypracowaliśmy 18,4 mln zł zysku brutto.

Pragniemy poznać i zaspokajać oczekiwania polskiego środowiska oświatowego, oferując uczniom, nauczycielom i rodzicom publikacje o najwyższej jakości merytorycznej i edytorskiej, konkurencyjne cenowo i zawsze dostępne. Odczuwalny wzrost prestiżu wykształcenia wśród Polaków, a co za tym idzie coraz wyższe wymagania stawiane książce szkolnej, są dla nas jako wydawnictwa edukacyjnego impulsem i wyzwaniem. Poprzez swoje działania podejmujemy trud współuczestnictwa w procesie tworzenia modelu nowoczesnej edukacji zwróconej ku potrzebom społeczeństwa, wchodzącego w XXI wiek, a równocześnie zakorzenionego w polskiej tradycji kulturowej. Dlatego nasza oferta wydawnicza

jest coraz bardziej różnorodna i coraz bogatsza.

Rosną środki, które przeznaczamy na badania marketingowe i promocję.

Prowadzimy systematyczne prace nad nowymi podręcznikami, zgodnymi z opracowanymi przez nas i zatwierdzonymi przez MEN programami nauczania.

Realizując przyjętą strategię rozwoju firmy, będziemy inwestować w rynek mediów, doskonalić system informacji o naszych publikacjach i usprawniać dystrybucję naszych książek.

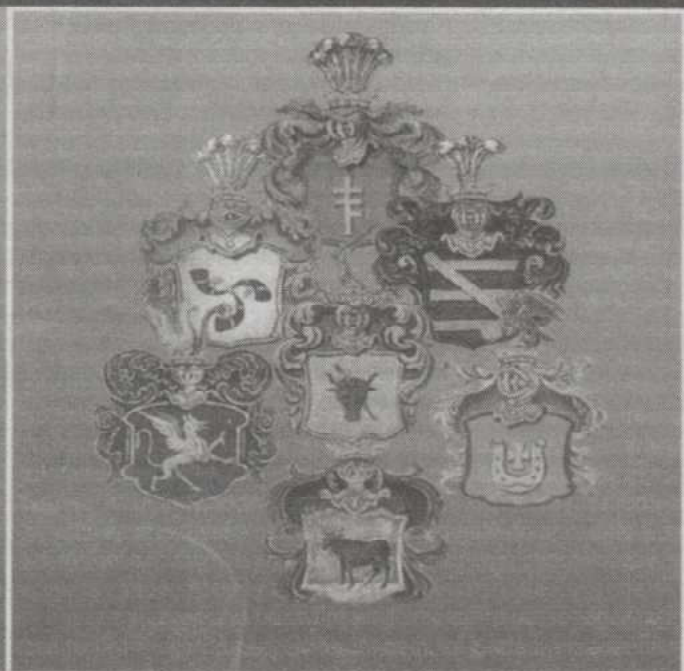
Sukces Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych, potwierdzony przez korzystne dla firmy wyniki ekonomiczno-finansowe, ściśle łączy się z zadowoleniem i satysfakcją wszystkich użytkowników i czytelników książek, którzy świadomie dokonują wyboru naszych publikacji.

Doświadczenie i profesjonalizm, współpraca z najlepszymi autorami, zaangażowanie wszystkich pracowników firmy na różnych jej szczeblach są dla nas najcenniejszym kapitałem, dającym podstawy dalszego rozwoju.

Doceniamy wymierny wysiłek naszych partnerów: drukarzy, hurtowników i księgarzy ...

ANDRZEJ CHRZANOWSKI
Dyrektor Naczelny

Teresa Zielińska
Poczet



polskich rodów arystokratycznych

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, 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**

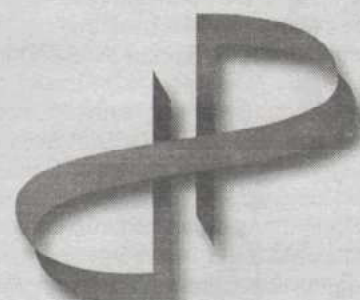
**centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34**

**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