

nie miał czego karnawalizować. Wszystko już było w rozsypce.

A dziś? Dziś również sporo mamy w naszej sztuce odmian zagłobizmu i pozagłobizmu. Jan Onufry wciela się w postawy, najogólniej mówiąc, tradycjonalistyczne. Przez tradycjonalizm rozumiem tu szereg „użyć” dzieł sztuki w funkcjach, z których sztuka XX wieku — na rzecz innych typów działalności humanistycznej — zrezygnowała. Zrezygnowała mianowicie z roli instytucji usługowej wobec tego, co nazywa się dziś świadomością społeczną epoki. Postanowiła być natomiast jej, tej świadomości, partnerem.

Otóż pozagłobowcy dzisiejsi wychodzą z założenia, że literatura jest niczym innym, jak tylko częstką świadomości epoki. Marksista powiedziałaby częstką nadbudowy (inna rzecz, że marksizm w swym nurcie antypozytywistycznym tego właśnie nie mówi). Skoro tak, powiadają pozagłobowcy, to sztukę, literaturę zwłaszcza, można bez reszty do systemu świadomości ludzkiej zredukować. (A więc nowa, świadomościowa tym razem, wersja psychologizmu. Obiektywnego.) Jeżeli nawet, mówią dalej, coś po redukcji zostaje, to resztką mało ważna, ot: „forma”. W tej koncepcji ginie zatem trzecia cecha imć pana Zagłoby: nastawienie na niepowtarzalność sztuki i artysty. Dwie poprzednie cechy egzystują nadal.

Zdaniem tedy artysty — wciąż referujemy stanowisko pozagłobowe — jest uchwycenie napięć etycznych, emocjonalnych i ideowych w świadomości epoki i trafne przekalkowanie tych napięć. Głównie zaś: przekalkowanie aktualnie obowiązującej w tzw. „społecznym a priori” hierarchii ważności. Nadal obowiązuje łatwość, z jaką przekracza się granicę między sztuką a życiem. Jedną z oznak tych przekroczeń jest silna aluzyjność dzieł literackich, filmowych, teatralnych. Dzieła takie obfitują w rozmaite „odsyłacze” do życia. Akcja zaczęta w powieści czy na ekranie — przebija się niejako przez papier czy płótno i „dogrywa się” (lub ma się dograć) w rzeczywistości.

To wszakże zagłobizm — z dzisiejszych — najbardziej ambitny. Jest pewną koncepcją zaangażowania. W wersji socrealistycznej przejawiał się w rozmaitych wejściach artysty w rzeczywistość, która potem miała być rzeczywistością przedstawioną w sztuce:

pod ziemię, do kopalni, na pokład statków, w step, daleko. Biografia złożona z takich właśnie „terenowych” forteli stanowiła w pewien sposób integralną nad-kompozycję dorobku twórczego. Warto zwrócić uwagę na charakterystyczną w tym zakresie prawidłowość. Oto w kierunku tzw. „literatury faktu”, która od rzeczywistości wychodziła i do rzeczywistości wracała, poszli wschodnioeuropejscy futuryści. Majakowski ze swoim „Odkryciem Ameryki”, z listami do Lili Brik, z serią starć polemicznych z krytyką i publicznością — nadał własnej biografii charakter dzieła sztuki, które zakończył tragicznie: samobójstwem. Jasieński podobnie. Dzieło jego życia, od awantur w Zakopanem poprzez perypetie paryskie aż do podróży azjatyckich, z których wyrosła powieść „Człowiek zmienia skórę”, jest jedną z najtragiczniejszych epopei XX wieku, nie napisaną, a przecież obecną w świadomości ludzkiej. Tak, w nurcie sztuki prawdziwie zaangażowanej odzyskał na jakiś czas swoją moc model romantyczny. Odzyskał ją później jeszcze w losach pisarzy rzuconych w wojnę. Borowski. Baczyński. Ale przykład Borowskiego właśnie wskazuje, że XX wiek — choć brzmi to może zabobonnie — daje artyście coraz mniej szans utożsamienia twórczości z biografią. Przekroczenie granicy sztuki i życia łączy się, jak w wypadku Borowskiego, ze zdradą sztuki na rzecz innych form działalności, tu: publicystycznej, i dalej: prowadzi do śmierci samobójczej, która — pozwólmy sobie na gorzką ironię — jest jedynym skutecznym jeszcze „środkiem narracyjnym” dzieła życia.

Współcześnie model Zagłoby wciela się w manifestacje miałkie i kalekie. Terenem działania pozagłobizmu jest przede wszystkim kawiarnia, środkiem — plotka. Periodyki literackie utrzymują na ten cel stałe rubryki, w których pozagłobizm egzystuje. Pozagłobizm odarty z heroizmu jest niezdolny. Dominanta funkcji auto-prezentacyjnej w wypowiedziach typu felietonowego irytuje zwykle innych, zagłobowców i niezagłobowców; proszę zwrócić uwagę, że ilekroć artysta wydaje wspomnienia, tylekroć krytyka zgłasza pod jego adresem pretensje o... nieskromność, kabotynizm. Z przykładów ostatnich: atak J. Kwiatkowskiego na E. Kozikowskiego. Ilekroć krytyk wykorzystuje swą wiedzę o pisarzu, która z dzieła bezpośrednio nie wynika, tylekroć zarzuca mu się plotkarskość. Albo i donosicielstwo. Prywata, stary grzech szlachecki, tak do-

brze znany imć Zagłobie z „Trylogii”, kiedyś: powód do dumy, dziś jest grzechem głównym i wstydliwym. Stąd wyrasta zagłobizm ponadindywidualny, a więc już nieprawdziwy. Pokoleniowy, regionalistyczny. „Zagłoga” nabiera cech nazwy zbiorowej. Jest jakby znakiem firmowym zespołu. Na terenie programów artystycznych jawi się w postaci skarg małego realizmu. Małego właśnie; mówię przecież — skarłał.

Stąd również, z zawstydzenia prywatą, bierze się zagłobizm fikcjonalny. Artysta dorabia sobie biografię, o której wszyscy zainteresowani wiedzą, że jest zmyślona. Oczywiście, mówię o Hamiltonie. W tym wariancie ironia ustępuje na rzecz zwykłej z g r y w y. Zagłoba jeszcze możliwy, to Zagłoba w kostiumie błazna.

Czas wreszcie odpowiedzieć na pytanie: co jest piekłem dla Zagłoby?

Otóż piekłem dla Zagłoby jest współczesna humanistyka. (Nie tak rozumie „piekło” J. Łukasiewicz; nadajemy tytułowi jego książki sens własny.) Już najbardziej zewnętrzne odgłosy, jakie dochodzą uszu Jana Onufrego, nic dobrego jego sytuacji w gabinecie badacza nie wróżą. Choćby język. Język nasycony terminologią pochodzącą z nauk, które — na pierwszy rzut oka — nic wspólnego z wiedzą o sztuce nie mają. Język fizyki kwantowej. Język matematyki i cybernetyki. Wzory, formuły, tabele. Maszyny piekielne, choćby „Ural-I”, w których teksty literackie poddaje się pomiaram statystycznym; jakieś znaki diabelskie, choćby ten:

$$X^2 = \frac{I}{P(I - P)} \cdot \sum_{i=1}^k n_i (P_i - \bar{P})^2$$

To już jest piekło. Nasz Zagłoba, w pierwszym odruchu, będzie pomstował, szydził, przedrzeźniał badacza, napisze kilkadziesiąt parodií stylu naukowego, które będą polegały na bezsensownym wiązaniu terminów badawczych. „Kodyfikacja spetryfikowanych fenotypów odznaczających się interferencją entropii quasi-semiotycznej...”. „Synchronia masy fonemów rzutowana z osi infrastruktury na diachroniczną oś minus-podobieństw komplementarnych i/lub dy-

stynktywnych...”, tfu, zakrztusi się tym wreszcie. Jak długo można parodiować styl, którego się nie rozumie? Zagłobista-błazen dowodzi, że można parodiować to, czego się nie rozumie, w nieskończoność. Wszelako model Zagłoby realizuje się nie tylko w błazenadzie. Załóżmy, że ambitniejszy zagłobowiec zechce się mimo wszystko z badaczem dogadać. Postanowi paktować z diabłem. Ostatecznie trzeba wiedzieć, jak naprawdę urządzone jest piekło humanistyki.

Rzeczywistość ludzka — powie badacz — nie ma dla dzisiejszej humanistyki charakteru psychologicznego. Rzeczywistość ludzka ma charakter z n a k o w y. Dzieło sztuki bada się więc jako znak. Choć to może nie jest ściśle. Bada się jako serię znaków, złożoną wypowiedź, spłot impulsów semantycznych, o różnej widoczności i różnej energii. Energia i informacja, to właśnie stanowi podstawową pracę opozycji dychotomicznej systemów, tak artystycznych, jak i kulturowych.

Wystaw sobie — powie dalej badacz — badacza starej daty. Stoi on wobec dzieła sztuki pojętego jako akt psychiczny. W gabinecie tedy, na regale, na biurku, na podłodze zalegają elementy jakiegoś utworu. A to schemat konstrukcji, a to obrazy, poetyckie czy malarskie, a to ornamenty. Badacz wypisuje na tych elementach własne rozumienie ich psychiczności. Tu napisał: „drgnienia duszy artysty”, tam „prorocze przeczucie tego a tego”, gdzie indziej jeszcze: „obsesja nicości”. Badacz stary ma w zanadrzu sporo innych objaśnień. „Kompleks niepełnowartościowości”, „umiłowanie przyrody”, „ośnienie Paryżem, gdzie artysta przebywał w latach: od — do”, i tak dalej. Co myśli sobie stary badacz? Myśli: CO BY TU JESZCZE SPSYCHOLOGIZOWAĆ?

A teraz spójrz na naukowca dzisiejszego. Badacz stoi wobec dzieła sztuki pojętego jako układ znaków. W gabinecie, na regale, na biurku — elementy utworu artystycznego. Nieco większy, zauważ, panuje tu porządek. Elementy leżą na przykład warstwami. Warstwa brzmień, warstwa sensów, warstwa przedmiotów przedstawionych, warstwa wyglądów uschematyzowanych. Ten porządek dla dzieła sztuki literackiej proponuje Roman Ingarden. Albo nie warstwami, lecz układami semantycznymi. Niżej — niż układy semantyczne. Wyżej — wyższe. To według propozycji Henryka Markiewicza. Albo jeszcze inaczej. Elementy

są poukładane zgodnie z ich naczelnymi funkcjami. Według dominanty funkcji komunikatywnej, emotywnej, konatywnej, meta-językowej, fatycznej i poetyckiej. To z kolei porządek wyznaczony przez Romana Jakobsona. Mniejsza o różnice między tymi porządkami. Każdy jest bowiem pewną koncepcją dzieła jako struktury znaczeniowej. Badacz zajmuje się ustalaniem rodzaju i stopnia znaczeniowości poszczególnych elementów i całej struktury, do swych składników nieredukowalnej. Tu pisze: „jedno-”, a tam „wieloznaczność”. Gdzie indziej: „znak umowny”, „znak ikoniczny”, „symptom”. Zajmuje się też hierarchią sensów. I myśli nieustannie: CO BY TU JESZCZE ZSEMANTYZOWAĆ?

W tym gabinecie badacza oczekiwanie artysty na interpretację psychologiczną nie zostanie zaspokojone. Ale nie tylko. Mit złożony z życia i twórczości, z „forteli” i z tekstów, ulegnie rozbiciu. Dlaczego? Dlatego, że strukturalizm poszukuje wprawdzie uniwersalnych systemów znakowych — a w poszukiwaniach tych, na gruncie cybernetyki, łączy się z fizyką i matematyką — to jednak, w ostatecznym rozrachunku, usiłuje dojść do wyznaczników swoistości poszczególnych systemów znakowych. Pragnie, dalej, swoistość ową rozstrzygnąć w kategoriach ontologii. Pyta: w jaki sposób istnieje dany znak? I dochodzi do wniosku, że znak artystyczny istnieje inaczej niż znak „życiowy”. Rządzą nimi inne prawa. Strukturalista nie jest nieczuły na Zagłobowe i pozagłobowe „fortele”. Wprost przeciwnie: dopiero na gruncie semiologii szereg znanych od lat sytuacji życiowych doczekał się analiz naukowych. Semiolog bada na przykład etykietę społeczną. Ustala prawa zachowania się człowieka wśród norm obyczajowych i towarzyskich. Bada formy zsakralizowane i innowacje. Ale, jak już mówiłem, przypisuje tym formom inny sposób istnienia niż znakom artystycznym sensu stricto. W badaniu przedmiotów na plan pierwszy wysuwa się problem stosunków i funkcji. Znaczenie bowiem to zespół relacji. W tym ujęciu tylko przedmiotowe, ściśle substancjalne widzenie świata, nie ma racji bytu. Wyrazem skrajnej tendencji antysubstancjalnej było — przed wojną — oświadczenie Jakobsona, że głównym obiektem zainteresowań wiedzy o literaturze jest nie sama literatura, jako zespół dzieł osobnych, jako biblioteka powiedzmy, lecz

literackość. A więc coś, co istnieje poza dziełem, pewien paradygmat, zbiór reguł, kod, gramatyka.

Załóżmy, że te wyjaśnienia zorientowały naszego Zagłobę w głównych zasadach funkcjonowania piekła humanistyki. Dowiedział się, iż trzy podstawowe cechy zagłobizmu: 1) oczekiwanie na interpretację psychologiczną, 2) wiara w tożsamość sztuki i życia, 3) nastawienie na sam przedmiot, osobny, jedyny, wyłoniiony z chaosu — nie znajdują tu potwierdzenia. Nasz artysta, skrzywdzony i poniżony, mógłby teraz wygłosić monolog:

Wszystkie wspomnienia obrazy uczucia wiadomości
pojęcia doświadczenia które składały się na mnie
nie łączą się ze sobą nie stanowią całości
we mnie...

Nie będę kłamał
nie stanowią całości zostałem rozbity i rozebrany
któż pochyli się kto zainteresuje tymi fragmentami

...

Kto się pochyli?

Oczywiście: ten sam badacz, semiolog, strukturalista. Antagonizm między artystą i badaczem jest antagonizmem jednostronnym. Przepaść między sztuką i nauką istnieje tylko w oczach artysty. I to artysty-pozagłobowca. Dla badacza natomiast tej przepaści nie ma.

Jak to, nie ma? Skoro badacz kwestionuje świadomość artysty? Skoro twierdzi, że jest to świadomość fałszywa?

Spokojnie. W tej grze z semiologiem nasz Zagłoba nie ma szans.

Światopogląd strukturalistyczny opiera się m. in. na negacji kategorii przyczynowości, zastępując ją kategorią prawdopodobieństwa. Trzy wybitne osobowości naukowe, którym humanistyka dzisiejsza wiele zawdzięcza — Norbert Wiener, Max Born i Werner Heisenberg — dowodzą w swych pracach, że przyczyna nie jest tożsama ze skutkiem. I dalej, że proces nie jest identyczny z wytworem. Co więcej: ten sam zespół uwarunkowań może doprowadzić do efektów rozmaitych. Prosta implikacja genetyczna typu „jeżeli — to” nie sprawdza się już na

poziomie fizykalnym. A cóż dopiero na poziomie kulturowym! Powiada C. Lévi-Strauss, że rozwój społeczeństw należy rozpatrywać jako grę wielu alternatyw. Zmiany w kulturze odbywają się według zasady ruchów konika szachowego: z tej samej pozycji można iść naprzód, w bok, do tyłu; każdy kierunek jest prawdopodobny, żaden nie jest przez pozycję raz na zawsze wyznaczony i zdeterminowany.

Otóż semiolog wcale nie będzie zdziwiony tym, że fałszywa świadomość artysty daje — jak w romantyzmie chociażby — „prawdziwe”, tj. artystycznie prawdziwe, wartościowe efekty. Intencja może być taka czy inna, chodzi o to, co z niej wyrosło. Niechże sobie, odpowie badacz, artysta zagłobopodobny żywi złą wiarę, niech mu się zdaje, że jest magiem, demiurgiem, Bogiem, cóż to szkodzi? Sztuka jest terenem ustawicznego zmagania się dwu sił. Jedna dąży do tego, aby spotęgować w dziele sztuki jej swoistość. Na przykład polska awangarda (Peiper, Przyboś) głosiła hasło poetyckości poezji, muzyczności muzyki, teatralności teatru. Niechaj muzyka, mówili awangardziści, w której tworzywem jest dźwięk, będzie najwyżej zorganizowaną słyszalnością. Plastyka — najsilniej skondensowaną widzialnością. A poezja — słownością, „językiem w języku”. Druga siła — odwrotnie, skłania sztukę do działania jakby w brew swej ontologii. Do przekraczania granic własnych kompetencji semantycznych. Znane są usiłowania literatury, aby słowom — znakom umownym, nieumotywowanym — nadać charakter umotywowanych znaków ikonicznych lub indeksowych. A więc wypadki „zmuszania” słów do naśladowania zjawisk rzeczywistości pozasłownej, jej brzmień (onomatopeja) i nawet wyglądown (semantyka zapisu tekstu, np. wiersz zapisany w kształcie krzyża u Micińskiego). Wypadki traktowania słów jako niby-oznak, quasi-symptomów (zdaniem Jasieńskiego poezja miała być symptmem życia, jak, powiedzmy, wysoka temperatura jest symptmem choroby). Znane są również dążenia malarstwa do literackiej narracyjności, itp. Kto wie zresztą, czy w sztuce naprawdę wielkiej obie te tendencje nie spotykają się w jednym dziele? Czy dzieło genialne nie ujawnia obu dążeń naraz: chce być sobą w stopniu najwyższym, i jednocześnie czyni wszystko, aby maksymalnie sobą nie być?

Mając na względzie to podejrzenie, semiolog bada z jednakową troską i uwagą twory zagłobowe i — intencjonalnie — niezagłobowe. Choć wie, że zagłobizm nie jest jego sprzymierzeńcem w dialogu ze społeczeństwem. Nie jest jego towarzyszem broni.

Co powiedział Roland Barthes?

Na tym tle, na tle zarysowanego tu antagonizmu między artystą i badaczem, słowa Rolanda Barthesa, jednego z twórców francuskiej szkoły semiologicznej, mogą zabrzmieć jak obelga. Albo jak nieporozumienie. Kiedy w miesięczniku „Twórczość” ukazał się szkic Barthesa pt. „Działalność strukturalistyczna”, M. A. Styks z „Życia Literackiego” zastanawiał się całkiem serio, czy badacz francuski nie jest przypadkiem idiotą.

Co powiedział Roland Barthes?

„Nie ma właściwie — powiedział — żadnej różnicy technicznej między strukturalizmem naukowym z jednej strony a literaturą w szczególności i sztuką w ogóle z drugiej; obie należą do mimesis, bazującej nie na analogii substancji (mówiliśmy już o niechęci semiologa do ujęć przedmiotowych, substancjalnych — E. B.), lecz na analogii funkcji (Lévi-Strauss nazywa ją homologią)”.

I dalej semiolog francuski tak swoją myśl rozwija:

„Kiedy Trubieckoj rekonstruuje przedmiot fonetyczny w formie systemu wariacji, kiedy Georges Dumézil tworzy mitologię funkcjonalną, kiedy Propp układa baśń ludową, zrodzoną przez strukturalizację wszystkich bajek słowiańskich, które poprzednio rozłożył, kiedy Claude Lévi-Strauss odnajduje funkcjonowanie homologiczne totemicznej wyobraźni, G. G. Ganger — zasady teoretyczne myśli ekonomicznej, J. C. Cardin — cechy typowe brązów prehistorycznych, albo J. P. Richard rozbiera poemat Mallarmégo na poszczególne wibracje — to wszyscy oni nie robią nic innego niż Mondrian, Boulez czy Butor, gdy ci ostatni ukształtują przedmiot — nazywany właśnie kompozycją — poprzez ukazanie prawidłowości pewnych jednostek i pewnych związków tych jednostek”.

Barthes jednakże nie przypisuje cech działalności strukturalistycznej artystom wszystkich czasów i stylów. Co bowiem, którzy uprawiają mimesis substancjalną, którzy chcą oddać, jak by powiedział lingwista, jedynie „plan foniczny” przedmiotu, strukturalistami nie są. Nie wymaga też od artystów sam o ś wiadomości strukturalistycznej. (O tym, że świadomość nie decyduje o ostatecznym kształcie dzieła, mówiliśmy już; dodajmy, że w grę — w grę artystyczną — wchodzi także podświadomość, która może w produkcji czynności artystycznej odnieść zwycięstwo; a przy okazji dodajmy również, że koncepcje podświadomości, tak Freuda, jak i zwłaszcza Junga, nie są niczym innym, jak tylko próbą strukturalizacji człowieka. Świadomość i podświadomość, to para sił opozycyjnych, dialektycznie sprzecznych. To, typowe dla strukturalizmu, d y c h o t o m i c z n e ujęcie przedmiotu.)

„Można by mniemać — pisze Barthes — że istnieją pisarze, malarze, muzycy, dla których praktyka strukturalna (a nie tylko myślenie teoretyczne o strukturze) stanowi ściśle określone doświadczenie i że należy umieścić badaczy i twórców pod wspólnym mianem — człowieka strukturalnego...”

Barthes contra Runin

Słusznie czyni Marian Grześczak, przeciwstawiając — na łamach „Poezji” — stanowisko Barthesa poglądom radzieckiego badacza, Borysa Runina, wyrażonym w szkicu pt. „Badania naukowe a wyobraźnia”. Zdaniem Runina artysta i badacz mają, owszem, wiele wspólnego. Można tu mówić o tożsamości o b i e k t u poznania. Ten sam świat. Ten sam człowiek. Można nawet twierdzić, że — tu Runin powołuje się na fizyka duńskiego Nielsa Bohra — poznanie artystyczne i poznanie naukowe to dwie strony, dwa aspekty t e j s a m e j działalności świadomościowej człowieka. Że obowiązuje tu prawo wzajemnych uzupełnień. Ale, powiada Runin, tylko dziecko i człowiek pierwotny utożsamiają myślenie naukowe z artystycznym. Na wyższym poziomie refleksji teoretycznej takie utożsamienie nie jest możliwe. Sytuacja naukowca i sytuacja artysty to d w i e r ó ż n e sytuacje poznawcze,

Badacz uogólnia, artysta typizuje. Badacz operuje pojęciem, artysta — obrazem artystycznym. I jeszcze: pierwszy uchyla jakikolwiek subiektywizm, stara się usunąć własne „ja” z wypowiedzi naukowej; drugi natomiast — odwrotnie, manifestuje siebie w wypowiedzi artystycznej.

Wsparciem dla Runina mogłyby być rozważania Romana Ingardena, który problem różnic między artystą i badaczem rozwiązuje na płaszczyźnie językowej.

Wszystkie zdania orzekające dzieła naukowego są sądami, które — powiada Ingarden — choć może nie wszystkie są prawdziwe, to jednak wszystkie roszczą sobie prawo do prawdziwości. Natomiast zdania orzekające w dziele sztuki literackiej są zdaniami pozornie twierdzącymi i w konsekwencji nie mogą sobie rościć prawa do prawdziwości”. Ingarden nazywa je *quasi-sądami*. Píše dalej, że inaczej też wygląda stosunek do przedmiotów w przekazie naukowym i artystycznym. Kiedy badacz pisze: „Bałtyk” (jest to przykład nasz, lecz chyba zgodny z intencjami Ingardena), to czytelnik wyobraża sobie wprawdzie Bałtyk, morze, a niechby i sztorm, i sygnały ostrzegawcze w portach, ale wie, że słowo „Bałtyk” odnosi się do świata realnego bez pośrednio. Natomiast „Bałtyk” w dziele literackim projektuje w strukturze wypowiedzi coś, czego wypowiedź naukowa nie ma. Mianowicie: przedmiot przedstawiony jako twór schematyczny, który istnieje nie poza dziełem już, lecz w nim samym. Jest jego elementem, częścią struktury świata przedstawionego. Jest poddany prawom tego świata. A mogą być to prawa zgodne z realnymi, i niezgodne. Fantastyczne zgoła. „Bałtyk” artystyczny może, prócz nazwy, mieć niewiele wspólnego z rzeczywistym. Może, powiedzmy, spłonąć pomarańczowym ogniem, przemienić się w gliniany dzban albo zaistnieć w pejzażu wewnętrznym bohatera, jako symbol, fragment snu itp.

Jeszcze innym wsparciem dla Runina są koncepcje Jurija Łotmana, Estończyka, profesora Uniwersytetu w Tartu, autora „Wykładów z poetyki strukturalnej”. Twierdzi Łotman, jak i Barthes, że artysta i badacz — obaj — operują modelami. Ale, pisze dalej, model badacza nie jest tym samym co model artysty. Nie sposób utożsamiać rzeźby z makietą anatomiczną. Model naukowy może być dwójakiego rodzaju. Może odbijać dobrze znany przed-

miot rzeczywisty, i w tym wypadku jest zespołem przewidywanych „zachowań się” danego przedmiotu. Może również odbijać przedmiot w całości nieznany; na podstawie dostępnych informacji o tym przedmiocie (np. o Marsie) badacz tworzy modelową hipotezę jego struktury. Inaczej dzieje się w sztuce. Tu artysta postępuje tak, jak gdyby z a w s z e miał w swej świadomości całościowy, już ustrukturalizowany obraz danego przedmiotu. Modelem zaś jest zwykle jakiś inny przedmiot — przedstawiony. W metaforze „myśląca trzcina” — trzcina jest modelem dla człowieka. Oksymoron metonimiczny „w mroku gwiazd” jest dwuczłonem, w którym „gwiazdy” modelują „mrok”, a „mrok” jest modelem dla „gwiazd”.

Runin, Ingarden, Łotman. Trzy, jakże w tym miejscu konieczne, ostrzeżenia przed zagalopowaniem się” w zbyt mechanicznej interpretacji stanowiska Barthesa.

Trzeba jakoś z tego układu zdań sprzecznych wyjść. Nie można poprzestać na zreferowaniu różnych koncepcji. Nie to jest bowiem najbardziej interesujące, że sami strukturaliści są w podstawowych zagadnieniach ze sobą niepokodzeni. Że, zatem, strukturalizm nie jest monolitem. Żyje, walczy, również sam ze sobą. To jeszcze nie wszystko.

Otóż twierdzę, iż Runin, Ingarden, Łotman wskazują niewątpliwie o b i e k t y w n e granice między sferą poczynąń badacza i terenem działalności artysty. Obiektywne to nie znaczy jednak: nieprzekraczalne. Twierdzę bowiem dalej, że swoistością, *sui generis* „znakiem czasu” sztuki i nauki XX wieku jest właśnie ustawiczne p r z e k r o c z e n i a owych — obiektywnie istniejących — granic. Zwłaszcza sztuki i humanistyki. Tak z jednej, jak i z drugiej strony.

Towarzysze broni

Urzekała mnie zawsze owa wspaniała przyjaźń, która łączyła futurystów rosyjskich z grupą naukowców z OPOJAZ-u. Majakowski, który w swoim „Lef-ie” publikuje — „bitych” gdzie indziej — teoretyków, Szklowskiego, Tynianowa, innych. Teoretycy, którzy popularyzują futurystów (Majakowskiego, Chlebnikowa,

Kamińskiego, Kruczonycha, Burluka) w sposób sobie dostępny, tj. nasycając cytataми z ich wierszy swe rozprawy i podręczniki. Potem oddają im hołd we wspomnieniach („Archaisty i nowatory” Jurija Tynianowa, „Majakowski” Szkłowskiego, wspomnienia Jakobsona). Poeci, którzy współdziałają z badaczami jako poeci teoretyzujący, a warto dodać, że niektóre sformułowania Majakowskiego czy Kruczonycha nie zestarzały się do dziś. I też, jak Kamiński, piszą wspomnienia, czyniąc ich bohaterami swych przyjaciół-badaczy.

Tu trzeba dodać, że futuryzm rosyjski nie miał charakteru zagłębionego w tym stopniu co polski. Może nawet miał go w stopniu wyższym, ale jednocześnie łączył w sobie szereg elementów antyzagłębionych. W Polsce antagonizm obu postaw wyrażał się w antagonizmie dwu grup literackich: futurystów i Awangardy Krakowskiej. Rosja nie miała swojej — wyodrębnionej jako grupa — awangardy. Futuryzm rosyjski był bowiem i tym, czym futuryzm w Polsce, i tym również, czym w Polsce ugrupowanie „Zwrotnicy”.

Otóż tam właśnie, w wystąpieniach sprzymierzonych z futuryzmem OPOJAZOWCÓW, zwanych również formalistami, zarysowała się koncepcja jednego z wielu możliwych przekroczeń granicy między sztuką i nauką. Formaliści przeciwstawili się ostro tezie, dość popularnej, nadto: w Rosji wspartej autorytetem Lwa Tołstoja, tezie o sztuce jako „myśleniu obrazami”. Obrazowość, twierdzili, nie jest podstawą ontologiczną każdej sztuki, w szczególności zaś nie jest wyznacznikiem swoistości poezji. (W tradycji myśli estetycznej podobny problem zgłosił swego czasu Lessing.) Łatwo wskazać dzieła sztuki poetyckiej, w których nie ma obrazów, są natomiast układy czysto pojęciowe. Co więcej: tam, gdzie „obrazowość” zdaje się występować, mamy zwykle do czynienia z pozorami obrazowości. W istocie bowiem każdy obraz daje się interpretować pojęciowo. Można by rzec: wtedy i tylko wtedy coś znaczy, gdy... coś z n a c z y. Więc gdy istnieje możliwość substytucji semantycznej.

Na tym tle znika różnica między wypowiedzią naukową (jako konstrukcją pojęciową) i przekazem poetyckim (jako „obrazem”). Rozróżnienie, które, jak pamiętamy, spełnia tak ważną rolę w koncepcji Runina.

Idea formalistów rosyjskich wcale nie uległa przedawnieniu. Oto bardzo niedawno, bo przed rokiem, z analogiczną koncepcją wystąpił w Polsce Janusz Sławiński. Zdaniem młodego teoretyka nie tylko liryka, ale i przekaz narracyjny (powieść, nowela) stanowi jednolitą strukturę semantyczną. Takie twory, jak postać, narrator, fabuła nie mają charakteru tworów zasadniczo *p o z a s ł o w n y c h*. „Wypromieniowane” ze słów, zdań i kompleksów wielozdaniowych, zachowują charakter *z n a k u*. Dają się bowiem ująć jako *z e s p ó ł s t o s u n k ó w s t r u k t u r a l n y c h*. I n a z w a ć b y j e m o ż n a , p o w i a d a S ł a w i ń s k i , „wielkimi figurami semantycznymi”.

Trzeba zastrzec, że ani formalisci, ani Sławiński nie formułują swych wniosków tak, jak czynimy to tutaj: nie twierdzą, że ich pojęciowo-semantyczne koncepcje poezji i prozy mają znieść granicę między sztuką i nauką o człowieku. Przeciwnie, tę granicę budują, ale budują gdzie indziej. Na terenie *f u n k c j i* obu typów wypowiedzi, artystycznej i naukowej. Tekst artystyczny, mówią, odznacza się *n a d m i a r e m o r g a n i z a c j i*, którego to nadmiaru nie ma tekst naukowy.

Faktem jest jednak bezspornym, że w praktyce owe koncepcje semantyczne dzieła sztuki są *o d c z u w a n e* jako *s z a n s a* swego rodzaju *o s m o z y* sensów artystycznych i sensów naukowych. I wygląda to tak:

— Literatura zaczyna coraz odważniej operować „wielką figurą semantyczną” a u t o t e m a t y z m u . Konstrukcja czysto pojęciowa, dotycząca teorii sztuki, wchodzi do powieści, zwłaszcza zaś do francuskiej „nowej powieści”, na prawach *b o h a t e r a*. W „nouveau roman”, stwierdza Michał Głowiński, narrator stracił wszechwiedzę i autorytet. Postać straciła autonomię XIX-wiecznego „typu” czy „charakteru”. Rolę instancji weryfikującej przejął przeto sam *c h w y t* narracyjny. „Powieść myśli o sobie samej, sama się kontroluje”. Teoria prozy — a więc, powiedzielibyśmy, częśćka nauki, fragment podręcznika z poetyki — wchodzi w strukturę samej prozy. To samo dzieje się w poezji. Głównie w nazwanej przez Sławińskiego „lingwistyczną”. Analizowałem kiedyś, przy innej okazji, wiersz Tymoteusza Karpowicza pt. „W imię znaczenia”. Okazało się, że utwór ten — pośrednio i bezpośrednio — wyraża szereg podstawowych twierdzeń naukowych

strukturalizmu, które można odnaleźć we wspomnianym tu już podręczniku Łotmana! Co istotne: nie ma w tym śladu „wplywów i zależności”. Łotman wydał swoją książkę w dwa lata po ogłoszeniu wiersza Karpowicza. Analogiczne koncepcje, dotyczące znaku i znaczenia w poezji, powstają — bez styczności realnej — na terenie wiedzy o literaturze i w literaturze samej. Mamy więc dwie humanistyki — zespolone jedną ideą. Jest coś, co wisi w powietrzu, czym oddychają pisarz w swej pracowni i w swym gabinecie badacz. Wspólny klimat intelektualny. Wspólny kierunek natarcia.

— Humanistyka natomiast, wychodząc z tezy o pojęciowym charakterze obrazowości, nie stroni przed stosowaniem, by tak rzec, wielkich figur semantyczno-obrazowych. Czeką na dokładne opracowanie problem funkcjonowania metafory w dociekaniach naukowych. (Na łamach „Nurtu” zajmował się tym Jerzy Kmita.) Struktura, którą F. de Saussure „widział” jako szachownicę z rozkładem figur w którymś momencie gry, w którejś, jak pisał, *synchronii*. Wspominany już konik szachowy Lévi-Straussa. „Kartoteka z prefabrykowanymi przedstawieniami” — metafora kodu w pracach Jakobsona. Strzelec, karabin i cel — metafora procesu twórczego u radzieckiego tekstologa D. S. Lichaczewa. Góra lodowa — metafora *diachronii* stylów literackich u Szklowskiego. To tylko niektóre, wybrane przykłady figur semantyczno-obrazowych humanistyki. A nie mają one wcale charakteru zdobniczego. Odzwierciedlają styl myślenia badacza, który — uwaga! — jest skłonny do ujęć przestrzennych swojego obiektu poznania. Czymże jest, jeżeli nie przestrzenią, pole semantyczne? A czymże, jeśli nie *sui generis* przestrzenną koncepcją struktury, jest wizja warstwowości dzieła sztuki w pracach Ingardena? Ingarden pisze wyraźnie i wielokrotnie o tym, że warstwy *nadbudowują* się jedna nad drugą. Pojęcie warstw „górnych” i „dolnych”, czy też „wyższych” i „niższych” poziomów, jest wciąż obecne w rozważaniach semiologów. Na szczególną uwagę w tym względzie zasługuje wypowiedź Sławińskiego traktująca o stosunku badacza do przedmiotu badań. W książce pt. „Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej” stwierdza Sławiński, że badacz ani nie narzuca obiektowi zmyślonej przez siebie struktury, ani też nie

wykrywa w nim strukturalności „gotowej”. Badacz prowadzi z rzeczywistością badaną dialog. Wypowiedź naukowa, — skutek owego dialogu, — może być zatem porównana do mowy pozornie zależnej. A mowa pozornie zależna to figura artystycznej prozy narracyjnej. Pisz się, że humanistyka dzisiejsza przemawia językiem suchym, beznamiętnym. Nie zwraca się uwagi na poetyckość tego języka. Tymczasem właśnie styl Sławińskiego odznacza się dużym ładunkiem artyzmu. U Sławińskiego elementy strukturalne analizowanych dzieł — żyją. Słowa czegoś, jak pisze, „chcą”. Składnia do czegoś, jak pisze „dąży”. Poziomy strukturalne, coś jak pisze, „manifestują” czy „wykazują”. Ulubionym tropem prozy Sławińskiego jest personifikacja pojęć.

Na pograniczu sztuki i nauki powstaje nowy typ eseju. „Modelunki” Bieńkowskiego, sympatyka strukturalizmu; „Granica współczesności” Porębskiego, jednego z czołowych twórców modeli cybernetycznych „uruchomionych” na terenie sztuki, głównie plastyki. Esej staje się również, poetycki i naukowy zarazem, głównym źródłem zasileń teoretycznych dla dzieł plastycznych. Malarza nie stać na autotematyzm immanentny. Nie może wpisać w obraz komentarza. Musi tedy liczyć na autotematyzm naddany z zewnątrz. Już słynny kwadrat Malewicza domagał się specjalnej optyki teoretycznej.

„W r. 1915 — pisze Malewicz — dążąc rozpaczliwie do uwolnienia sztuki od balastu przedmiotowości (znamy to już! — E. B.), uciekłem się do formy kwadratu i wystawiłem obraz, który przedstawiał tylko czarny kwadrat na białym polu. (...) Kwadrat wydał się krytykom i społeczeństwu niezrozumiały i niebezpieczny (...)”. Artysta sam prostuje nieporozumienia, pisze: „(...) to nie był «pusty kwadrat», ale odczucie bezprzedmiotowości”.

Ten komentarz jest niezbędny. Tak, jak niezbędny wydaje się esej Juliana Przybosa (ogłoszony w „Poezji”) dla zrozumienia rzeźb Edwarda Krasińskiego. Widzimy poskręcane, zawieszone w otwartym pejzażu sznury i druty. Widzimy wiszące w powietrzu drągi i kręgi. To widzimy. Istnieje konieczność eseju, który by otoczył te przedmioty całą filozofią poetycką, zobaczył w nich i kazał widzieć innym — dramat form przestrzennych. Esej stworzony na pograniczu poezji i nauki nie tylko uczy patrzeć. Uczy również rozumieć widziane. Nadaje spojrzeniu mądrość, oczom myśl.

Ocean entropii

Sporo wiemy o procesie n o b i l i t a c j i przedmiotów i zjawisk, które dotąd niewiele miały ze sztuką wspólnego, a które dziś stają się jej tworzywem. Myślę, że źródeł tego procederu trzeba szukać w nadrealizmie. Również w niektórych eksperymentach futuryzmu i ruchu dada. Z tak zwanych odpadków cywilizacji, ze „śmietnika” powstają kompozycje plastyczne. Kiedyś surrealista ogłaszał — jako rewelację — fotografie ulicznych rysunków obscenicznych. Futurysta głosił pochwałę prasy codziennej i reklamy przemysłowej. Były to „dzieła” w pewien sposób g o t o w e. Należało tylko wnieść w nie odpowiednią jakość estetyczną. Uwierzyć, albo i wmówić sobie, że to też jest sztuka. W tym kierunku zdąża dziś op-art i filozofia happeningu. Jej ideolodzy głoszą dojsście „do zrozumienia WSZYSTKIEGO jako dzieła sztuki”. Wystarczy, powiada Wolf Vostell (powtarzam to za Grześczakiem) n a s t a w i ć wyobraźnię na i n n ą semantykę otoczenia, różną od potocznej, aby wycieczka po mieście okazała się happeningiem — wydarzeniem — dziełem artystycznym. Nie jestem entuzjastą tego nurtu. W chwili, gdy WSZYSTKO jest sztuką, przestaje nią być COKOLWIEK. Z dużą sympatią natomiast i zainteresowaniem śledzę próby „używania tych czy innych „śmietników” w funkcji tworzywa sztuki. Akty gwałtu nad śmieciem i jego a k t y w n e j estetyzacji. Są dwie szkoły zbierania „morfokształtów” czy „lasotworów”. Jedna każe zostawiać znalezione korzenie, gałęzie i inne cacka b e z z m i a n. Druga, przeciwnie, każe ingerować, zmieniać. Jestem uczniem tej drugiej. Hałas, szum, zgrzyty, wszelkie paskudztwo, które zakłóca ciszę miast i wzmaga nerwicę ich obywateli, okazuje się — w rękach artysty — materiałem z o r g a n i z o w a n y c h i estetycznie wartościowych k o m u n i k a t ó w muzycznych. To samo w teatrze. Skrzypiąca podłoga sceny, stukot butów aktora, zgrzyty przesuwanych dekoracji dawniej, w „normalnym” widowisku, tylko przeszkadzały. Dziś, w teatrze Grotowskiego, s z u m y przekształca się w i n f o r m a c j e. (Pamiętacie główną troskę strukturalisty: C O B Y T U JESZCZE ZSEMANTYZOWAĆ?). „Przedmioty mają głos” — to odkrycie Grotowskiego, stwierdza Zbigniew Osiński, określa swoistość jego stylu teatralnego. Powieść współczesna również wykrada ze „śmietnika” rozmaite

rzeczy. Z jednej strony nobilituje podlejsze gatunki literackie, kryminały i inną szmirę. Z drugiej natomiast buszuje po śmietniku językowym. Tworzy nowe wartości estetyczne, a i epistemologiczne, z odpowiednio ukształtowanego, wytraconego z automatyzmów potocznych, banału frazeologii. Politycznej, naukowej, krytycznoliterackiej (Nathalie Sarraute). Ten sam banal zostaje poddany perfidnym obróbkom w poezji typu „lingwistycznego”. Literatura sięga jeszcze dalej. Po formy językowe kalekie, po bełkot, po zjawiska typu afatycznego. Więc poszumy znowu. I znowu po to, aby szum informować.

Szum to symptom beładu informacyjnego, to wskaźnik zjawiska entropii. Człowiek — zdaniem Norberta Wienera — nieustannie przeciwstawia się entropii. Kulturalnej. Artystycznej. Fizycznej. Każdej. Człowiek jest, powiada Wiener, a używa metafory, wysepką entropii malejącej w oceanie entropii, która wzrasta. Otóż można by rzec, że sztuka współczesna instaluje w wielu punktach świata, do niedawna zalanego oceanem entropii, aparaty, które zwalczają szum. Tak pojmuje swój ludzki, humanitarny i humanistyczny obowiązek.

Mniej, jak sądzę, wiemy o analogicznym procesie nobilitacji „śmiecia” w naukach humanistycznych. Wspominałem już o badaniach semiotycznych nad etykietą społeczną. Takie głupstwa, jak to, kiedy i w jakim układzie kto komu pierwszy mówi „dzieńdobry”, kto wstaje w czyjej obecności i jak wstaje, co znaczy, że wstał lub nie wstał, takie głupstwa, zdawałoby się, zarezerwowane tylko dla popularnych magazynów ilustrowanych, interesują badacza? Tak, takie „głupstwa”! Dla semiologa nie ma „lepszych” i „gorszych” obiektów poznania. Wszędzie, gdzie odbywa się krążenie informacji, wkracza ze swoją aparaturą. Cytowany tu Barthes ogłosił pracę na temat semantyki reklam przemysłowych. Interesuje go mechanizm semantyczny propagandy na jej najniższym poziomie. Co nie znaczy, że przestała go interesować wielka sztuka. Z jednej strony reklama firmy Panzani: „paczki makaronu, torebka, pomidory, cebula, papryka, grzybek, wszystko wysypujące się z półotwartej siatki, w kolorach żółtych i zielonych na czerwonym tle”. Z drugiej — proza Alaina Robbe-Grilleta i dramaturgia Jeana Racine’a. Grupa semiologów radzieckich — Lekomcewa, Uspienskiej, Jegorow —

bada inne „śmiecie”: wyszperane w antykwariatach „podręczniki” do wrózenia z kart! A po co? A po to, by znaleźć w nich modele najprostszych konstrukcji fabularnych. Znaczenia tych czy innych kart (powiedzmy: As kierowy = list, Dama pik = zła kobieta, 10 treflowa = duże zmiany, 6 pikowa = długa droga) i program ich rozkładania oraz czytania układu pozwalają uzyskać cały szereg wariantów zdarzeniowych. Dalej: rozstrzygają problem najmniejszej — nieredukowalnej — części semantycznej fabuły. Modelunki karciane przenosi się potem na kompozycje już prawdziwie literackie (np. „Ruslan i Ludmiła” Puszkina). Nauka, jak i sztuka, szuka też tworzywa badawczego wśród rozmaitych kalektów semantycznych. Przedmiotem zainteresowań teoretyka literatury staje się afazja. Z obserwacji stanów afatycznych uzyskuje Roman Jakobson schemat typologiczny dwóch podstawowych aspektów mowy. Jest to aspekt metaforyczny (zasada podobieństw, zakłócana u afatyków) i metonimiczny (zasada przyległości, również zakłócana u afatyków, ale u innych). Z tego wyprowadza koncepcje stylów. Metaforycznego (romantyzm) i metonimicznego (realizm). Spacer po śmietniku opłacił się. A może to nie był śmietnik?

Przeniesienie granic zainteresowań z terenów, zwyczajowo wydzielonych sztuce i humanistyce, na obszary całkowicie nowe, i jeszcze: wspólny wysiłek artysty i badacza we wbijaniu nowych słupów granicznych, a więc: ekspansywność, agresja, nienasyce-
nie światem, światem znaczeń dodajmy — tak określilibym stan aktualny obu humanistyk. Artystycznej i naukowej.

Informacje bibliograficzne

Ograniczę się do podania najważniejszych źródeł inspiracji. Pomysł z Zagłobą zawdzięczam książce J. Łukaszewicza: *Zagłoba w piekle*, „Znak” 1965. Zagadnienie „karnawalizacji” omawia M. Bachtin w dwóch swoich książkach: *Problemy poetiki Dostojewskiego*, Moskwa 1964 (fragment w tłumaczeniu L. Flaszena publikuje „Odra” 1966, nr 12) oraz *Twórczość Fransa Rabla i narodna kultura Sriedniewiekowija i Rie-niesansa*, Moskwa 1965. „Straszę” w pewnym momencie naszego Zagłobę wzorem matematycznym i maszyną piekielną „Ural-I”. Wzór ten, wśród wielu innych, był istotnie potrzebny „Uralowi-I”, który dokonywał obliczeń fonologicznych opowiadań J. Iwaszkiewicza, L. Kruczkowskiego,

S. Mrożka i J. Szaniawskiego. Pisze o tym D. Segal w tomie prac semio-
logów moskiewskich pt. *Strukturalna tipologija jazykow*, Moskwa 1966.
Tu warto wtrącić, że J. Iwaszkiewicz parokrotnie protestował przeciw
wprowadzaniu, jak powiada, algebry do nauki o literaturze; por. *Rozmo-
wy o książkach*, W-Wa 1961, s. 30. I właśnie na jego prozie wypróbowuje
się matematykę!

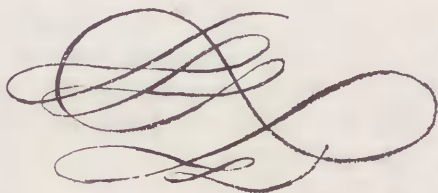
Wiele interesujących danych, zarówno na temat psychologicznej i zna-
kowej interpretacji świata, jak i na temat prac Barthesa, zawiera roz-
prawa D. Dankówny *Na marginesie francuskiej propozycji semiologicznej*,
ogłoszona w 1 i 2 zesz. „Pamiętnika Literackiego” z 1966 r. Wspominając
o dychotomii jako elementarnej zasadzie opozycji strukturalnej miałem
przede wszystkim w pamięci R. Jakobsona i M. Hallego *Podstawy języka*,
Ossolineum 1964 (tam też koncepcja metonimii i metafory, wyprowadzona
z badań nad afazją), oraz szkic Z. Baumana: „*Kulturologia*” a *dychoto-
miczność świata ludzkiego*, druk. w „Kultura i Społeczeństwo” 1966, nr 2.
Monolog, który każemy wygłosić Zagłobie, to fragmenty wiersza T. Ró-
żewicza: *Rozebrany* z tomu pt. *Formy*, W-wa 1958, s. 22.

Ze wspomnianych tu prac fizyków, którym wiele — humaniści —
zawdzięczamy, chodzi głównie o N. Wienera: *Cybernetyka i społeczeństwo*,
W-wa 1961 i W. Heisenberga: *Fizyka a filozofia*, W-wa 1965. Cytowany
szkic R. Barthesa ukazał się w „Twórczości” 1965, nr 6. Natomiast *Bada-
nia naukowe a wyobrażenia* B. Runina — w „Przeglądzie Humanistycznym”
1966, nr 5. Cytat z Ingardena wg: R. Ingarden: *Studia z estetyki*, W-wa
1957, t. I, s. 97—98. O modelu naukowym i artystycznym pisze J. Łotman
w: *Lekcje po strukturalnej poetyce*, Tartu 1964. Koncepcje formalistów
rosyjskich referuje K. Pomorska: *Teoria języka poetyckiego i przedmiot
poetyki w tzw. szkole formalnej*, „Pamiętnik Literacki” 1963. Por. także:
Poetika, [Photomechanic Reprint], London 1966. W. Szklowski: *Żyli
i byli*, Moskwa 1966. Zagadnienie koncepcji Tolstoja (sztuka jako myślenie
obrazami) omawia, ale już z pozycji nieformalistycznych, W. Szklowski
w: *Chudożestwiennaja proza*, Moskwa 1959. (Książka ta ukazała się rów-
nież w przekładzie polskim). Problem „wielkich figur semantycznych” zgło-
sił J. Sławiński w referacie pt. *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* (kon-
ferencja IBL, grudzień 1965 r.). Na tej samej sesji M. Głowiński w refera-
cie pt. *Powieść jako metodologia powieści* mówił o „nouveau roman”.
Oba teksty ukazą się wkrótce w książkowym wydaniu materiałów tej
konferencji. Wspominam tu również o innej pracy Sławińskiego: *Kon-
cepcja języka poetyckiego awangardy* krakowskiej, Ossolineum 1965.

Manifest K. Malewicza cytuję wg: *Artyści o sztuce*. Wybór i oprac.
E. Grabska i H. Morawska. W-wa 1964, s. 389. Szkic J. Przybosia o E. Kra-
sińskim: *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1. Szkic M. Grześczaka
o happeningu: *Zestawienia*, „Poezja” 1966, nr 4. O problemach nobilitacji
„gorszej” sztuki por. R. Zimand: „*Uznanie i nobilitacja*” *literatury krymi-
nalnej*, „Kultura i Społeczeństwo” 1963, nr 2. O Grotowskim por. Z. Osiń-
ski: *Książę Niezłomny Grotowski*, „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 4.

Wyniki badań radzieckiej szkoły semiologicznej nad etykietą i „fabułami” wróżbiarskimi zostały ogłoszone w: *Trudy po znakovym sistiemam*, Tartu 1965.

W szkicu tym korzystałem również z — wcześniej ogłoszonych — prac własnych, głównie z *Elementów* (stała rubryka teoretycznoliteracka w „Nurcie” oraz z *Autora i jego biografii*, „Twórczość” 1966, nr 9.





Wojciech Żukrowski

ROLA I ODPOWIEDZIALNOŚĆ PISARZA WE WSPÓŁCZESNYM ŚWIECIE*

Na proste pytanie, z jakim zwracają się często dziennikarze do literata — dlaczego pan pisze — słyszymy przeważnie wykrętne lub dowcipne odpowiedzi. Żaden prawdziwy pisarz nie powie, że pisze, bo lubi pisanie, ponieważ, jeśli poważnie je traktuje, zna trud, stany niemocy, całą tę udrękę, jaka towarzyszy procesowi twórczemu. Na pewno nie jest ona opłacana chwilami wzlotów, przypływem natchnienia, gdyż często i te stany są złudą, a strony napisane w walce o każde słowo, z uporem, są często bardziej cenne. Nie jest to też sprawa sławy, gdyż prawdziwy pisarz doświadczał już chwil, kiedy go oklaskiwano za utwory słabe, których znikomą wartość doskonale pojmował, i przemilczano, jeśli nie chłostano za dzieła, które ostają się po latach, wytrzymują próbę najsurowszego sędziego, jakim jest czas.

Nie pisze się również dla pieniędzy, choć zapewniam was, nie są one do pogardzenia i wiele ułatwiają, jednak nie stanowią, jak uczy historia literatury i nasze doświadczenie, głównego celu. Wielu pisarzy obrało sobie inne zawody, odpowiedzialne, cieszące się w społeczeństwie szacunkiem, dochodowe, a jednak je porzuciło, by terminować w literaturze, ze zmiennym szczęściem.

* Fragment referatu wygłoszonego w czasie II Gdańskich Spotkań Literackich w maju 1968 roku.

Wystarczy przypomnieć Roger, Martin du Gard, Duhamela, u nas Boya-Żeleńskiego, którzy byli wziętymi lekarzami, Conrada, który był kapitanem żeglugi wielkiej, a przecież wybrał inne żeglarstwo po nigdy nie zbadanych obszarach namiętności i bohaterstwa człowieka. Goethe był tajnym radcą dworu, Tolstoj ziemianinem, mieli odmienne możliwości błyskotliwych karier, a jednak uparli się zostać pisarzami.

Można nim zostać jako młodzieniec, w wieku dojrzałym, lub na starość. Przecież znamy takich twórców, którzy zginęli młodo, a jednak są, ostali się, trwają. Nasz poeta Krzysztof Kamil Baczyński poległ w Powstaniu Warszawskim, od razu dojrzały, pełen powagi, o własnej, doskonałej formie; mamy poległego w pierwszej wojnie światowej Alain Fourniera i jego znakomitą powieść: „Mój przyjaciel Meaulnes”...

Chciałem przez te przykłady podkreślić, że pisanie jest aktem gwałtu w stosunku do twórcy, że często wolałby on tego kłopotliwego stanu uniknąć, znajduje sobie sto zajęć, zwłóczy, byle nie zabrać się do dzieła, bo podświadomie przeczuwa trud i mękę, zna cenę, jaką mu przyjdzie zapłacić za twórczość.

Pisarz pisze, bo musi pisać. Do tego zmierzałem. Bez względu na skutki, w konfliktach z otoczeniem, wbrew przesłankom logicznym i ekonomicznym, powodując zakłócenia — pisze, bo ma ten nakaz wewnętrzny. Zwykle jednak się do tego niechętnie przyznaje.

Właściwie tylko grafoman w samym procesie pisania znajduje zadowolenie, prawdziwy twórca nigdy nie jest w pełni zadowolony z tego, że udało mu się ulotne wizje, nieodpowiedzialne myśli zawrzeć w słowa. Jeśli stronic zakrzepłych w druku nie ulepsza, nie poprawia — co zresztą wielu czyniło — to tylko dlatego, że myśli o innej książce, o dalszym pościgu, doskonalszym kształcie. Po prostu nie warto mu powracać do tego, co już przeżył, co poza nim zostało, jak kamień milowy.

Nie daje też zadowolenia krytyka, gdyż nie spotkałem pisarza, który po przeczytaniu recenzji nie stwierdziłby, że w najbardziej pochwalnej pominięto wartości, do których przywiązywał największą wagę. Zwykle pisarze nie liczą się z krytyką, uważając omówienia w prasie za rodzaj informacji, a nawet reklamy. Krytycy raczej spełniają rolę rejestratorów zjawisk, przeprowadzają

pewną ich systematykę, próbują ustalić zależności i hierarchię, niż mają możność wpływania na przejawy twórczości. Przynajmniej tacy w epokach literackich są bardzo nieliczni.

Zawodu pisarza nie można się nauczyć. W każdym razie wiedza w tym zakresie bywa mało pomocna. Wprawdzie pisarze na podstawie lektury wybierają sobie mistrzów, próbują podpatrzeć ich sposoby narracji, poznać sekrety, ale potem to wszystko będą musieli w sobie przełamać, odrzucić, żeby dojść do własnej formy, dać cechy własnej indywidualności. Były próby tworzenia szkółek dla pisarzy, ale raczej należy je uważać za przedszkole. Oczywiście, że trzeba wiedzieć jak, ale przedtem trzeba mieć co do wypowiadania.

Są jeszcze mody literackie, powstające spontanicznie, przenoszone z kraju do kraju, związane z chwilą, poczuciem powszechnej a gwałtownej przemiany, stanami zagrożenia. Zwykle polegają one na negacji, destrukcji form ustalonych, spetryfikowanych. Na pewno są elementami odkryć formalnych, są bardzo przydatne, i pisarze je wchłaniają jako przeprawy oczywiste, niezbędne do świeżego oglądania współczesności. Nie stają się one jednak decydujące dla ich twórczości, jeśli nie wynikają z najbardziej własnych potrzeb.

Nadmierna wiedza, zbytne przywiązywanie wagi do formy, może nawet twórczości szkodzić. Przykładem mogą być ci najambitniejsi krytycy, którzy tak dobrze wiedzą jak to, co oceniają, powinno być napisane, że zniecierpliwieni domniemaną nieporadnością pisarza sami piszą powieść wzorową i przeważnie bardzo nieudaną.

Wszystkie dzieła wielkie były pełne mielizn, miały strony niedoskonałe obok olśniewających i porywających odkrywczą psychologią, czy nawet obrazów prawdziwych od tych, które oglądamy na własne oczy w naturze. Były bowiem przetworzone przez dar niepowtarzalny i nie do przekazania, o charakterze najbardziej indywidualnym — przez talent.

Nieraz po przeczytaniu wiersza, który nas poruszył, nad ranem po zamknięciu książki, głęboko przejęci pragnęliśmy poznać autora, nie tylko podziękować mu za przeżycia, jakich nam dostarczył, ale przekonać się jaki jest, bo na pewno musi być kimś niezwyk-

łym, skoro tyle wie, tak głęboko przeniknął tajemnice psychiki swoich bohaterów.

I wkrótce zdarza się okazja, przedstawiają nas, zaczyna się rozmowa i jesteśmy rozczarowani. Czy nie zdarzyło się wam odchodzić w zadumie, jak to jest możliwe, że przez tego niepozornego człowieka, pełnego małostkowej pychy, głodnego pochwał, wcale nie najmądrzejszego, może przepływać taki strumień doskonałości? Przecież nie skończył studiów, a wie, nie podróżował, a stwarza całe światy. Własne życie ma nieuporządkowane, a jest moralistą, poucza i trzeba mu przyznać słuszność.

Skoro mamy mówić o twórcach, miejmy odwagę powiedzieć sobie prawdę o patologii tworzenia. Talent jest darem kłopotliwym i wielu pragnie się go pozbyć, trwoni go, wyniszcza. Różne są środki, od alkoholu po samobójstwo. Można też uniknąć męki tworzenia, wystarczy rozkruszać go w formach ulotnych, w gadaniu, w pozornym pisarstwie, byle co, byle jak... Znam jeden wypadek zabicia wielkiego talentu, to Artur Rimbaud, który zbiegł do Abisynii robić złoto, ale talent, gwałt jaki nam zadaje twórczość, wycisnął z niego wraz ze śmiertelnym potem w chwili konania wielką, niestety nie spisaną improwizację.

Wokół literatury gromadzi się wielu amatorów łatwych sukcesów, sezonowej sławy, spragnionych, by ich nazwisko powtarzano, drukowano przeciw nim lub pochwalne artykuły. Pociągają ich pozory, coraz łatwiejszy debiut, brak ustalonych obowiązków, pomoc ze strony społeczeństwa, bardzo wielka wyrozumiałość dla ich wybryków i słabości. Wreszcie i zarobki, raczej te o których krąży fama niż rzeczywiste.

Bardzo niewielu mamy pisarzy profesjonalnych, którzy mogą się utrzymać z pisania. A trwale sukcesy rynkowe, powodzenie książek, równie rzadko idą w parze z ich trwałą wartością w literaturze.

Próbowałem zasygnalizować pewne ogólne zjawiska, jakie pozwalają na próbę całościowej diagnozy: talent, powołanie do twórczości, imperatyw wewnętrznego przymusu, bez oglądania się na sukcesy, oficjalne uznanie i zysk finansowy, wierność sobie, po swojemu wypowiedzianej prawdzie...

Skoro bylibyście skłonni przychylić się do mojej tezy, że pisarz tworzy z wewnętrznego przymusu, jeśli chce być w zgodzie z sobą,



Czesław Centkiewicz wita uczestników II Gdańskich Spotkań Literackich skandynawsko-polskich

w poszukiwaniu wewnętrznej harmonii, musi się wypowiadać po swojemu, niepowtarzalnie, z całą brutalnością, nie licząc się ze skutkami ani głosem krytyki. Mówi swoim głosem, nie jest ani cudzą tubą, ani szafą grającą, która po wrzuceniu monety zmienia melodię.

Pisarz dysponuje jedną wartością, nieznaną: czasem, latami swego życia. Może je trwonić, może też dysponować nimi świadomie. Wiemy, że poezja jest domeną młodości, a epikę łączy się z wiekiem dojrzałym, ale i tu nie ma żadnych stałych reguł. Również talent nie jest trwały i może któregoś dnia jak wiadro opuszczone do studni, z brzękiem uderzyć o wyschłe dno. Wtedy zostaje tylko umiejętność nabyta — rzemiosło, ale krytycy natychmiast zwęszają jak szakale kaligrafującego trupa, okrzykną: „Wprawdzie żyje, ale już się skończył!”

Umyślnie podkreślam wagę czasu pełnego tworzenia, gdyż będzie mi potrzebna w dalszych rozważaniach. Pisarz powinien być świadomy, że dni uciekają, nie uchylać się przed trudem i męką tworzenia. „Nulla dies sine linea”. Nie można odkładać twórczości na bardziej przychylny czas, bo każdy niesie inne kłopoty i rozproszenia, podsuwa odmienne dary i jest pełen pokus. Trzeba mu wydzierać każdą godzinę skupienia, walczyć o samotność niezbędną dla twórczości, trzeba być bezwzględny dla przyjaciół, dla rodziny, życzliwych, którzy zawsze lepiej od nas zdają się wiedzieć, czego nam potrzeba. Pisarz musi być okrutny przede wszystkim dla siebie samego. Nie wolno mu się nad sobą roztkliwiać.

Wszystkie obrazy, działające postaci, o których pisarz wie, opowiada przyjaciołom, przywołuje, zarysowując sceny, postaci tak realne, że nachodzą go we snach, nie istnieją, póki o nich nie napisze, nieucieleśni ich w słowach.

Ileż ja wyznań słyszałem! Jakie wspaniałe powieści mi opowiadali koledzy. Ile dramatycznych spieć rozplynęło się w zamierzeniach przy kieliszku... Ile sam sobie obiecywałem...

Piekło nieurodzonych powieści, piekło skłębionej magmy nie przelanej w żadną formę, nie zastygłej w kształtach postaci.

Twórczość utrwalona słowem zaczyna istnieć. Wystarczy jeden rękopis. Kilka maszynopisów. Wystarczy nawet strzep, byśmy jak z ręki utraconej marmurowego posągu mogli wyobrazić sobie doskonały kształt przepadłej całości.

Jednak dopiero z chwilą wydania drukiem książka poczyną żyć, a pisanie staje się działaniem.

Zrażeni niepowodzeniem swoich ambitnych dzieł, czasem wyprzedzających swoją epokę, widząc równocześnie rynkowy sukces miernoty, pisarze oświadczają, że czytelnik właściwie jest im niepotrzebny, że tworzą wyłącznie dla siebie. Ale spychają tęsknotę za odbiorcą na granice świadomości; łatwo dostrzec jak bardzo cieszą się, gdy im powiemy, żeśmy ich książkę czytali, że ją rozumiemy, że uważamy za bliską. Pisarz potrzebuje czytelnika. Pisarz tworzy dla niego.

Czasem odwołuje się do jego sprawiedliwego sądu, dotknięty obojętnością krytyki, powszechnym niezrozumieniem. Norwid jako adresata miał „późnego wnuka”, przyszłe pokolenia, którym

się ufnie powierzył. I nie mylił się. Dziś stoi obok naszych największych poetów: Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego.

Uporczywie powracają w rozważaniach krytyków literatury i socjologów pesymistyczne oceny wpływu książki, jako formy przekazu organicznego, już schyłkowej i wyraźnie wypieranej przez masowe środki oddziaływania: kino, radio, telewizję. Wiele razy zapowiadali śmierć powieści, rozsadzanej w swej klasycznej formie i od wewnątrz przez samych pisarzy.

Jednak żaden z tych zwycięskich środków nie może nadal zastąpić intymnego przeżycia, obcowania z treściami zawartymi w książce. Czytanie jest współtworzeniem obrazów z autorem, procesem bardzo osobistym, który w każdej chwili mogę przerwać i znowu podjąć, podczas gdy film, telewizja wymaga sal, aparatów projekcyjnych, zespołu ludzi, ustalonych terminów...

Książka jest tania, niewiele droższa od biletu do kina, a może służyć, dawać przeżycia, wzruszać — wielokrotnie, może stanowić punkt wyjścia do rozmyślań. Nie trzeba jej całej czytać, wystarczy parę stron, czasem kilka linijek, a resztę będzie stanowiło dotwarzanie, zamyślenie samego czytelnika, przekroczenie progu cudzej twórczości, by znaleźć się we własnym świecie.

To nie krytyk, ale czytelnik jest dla pisarza partnerem nieustannie toczonej rozmowy. Dawniej był to monolog, a jeśli stawał się dialogiem, to ograniczonym przez środowisko, klasę, do salonu, do sal uniwersyteckich, szpalt dzienników, w których pojawiały się wyselekcjonowane listy od wielbicieli lub potępiające głosy oburzonych. Dziś ten dialog się zdemokratyzował. Upowszechnienie czytelnictwa sprzyja swobodnym wypowiedziom, a do oceny książki czuje się powołany każdy, zwłaszcza jeśli ją kupił, zapłacił cenę jak za inny towar.

Na licznych spotkaniach autorskich, a zapraszają nas zarówno biblioteki uniwersyteckie, jak i załogi fabryczne, świetlice wojskowe i szkoły, mamy możliwość skontrolować odbiór społeczny naszych książek, co w nich trafia do serc, co się podoba czytelnikom, wysłuchać ich głosów na ogół — jako że mają do czynienia z gościem — uprzejmie krytycznych. Pisarz powinien cenić bardziej od pochwał głosy wrogie, bo są one nie tylko krzywym zwierciadłem, ale często służą do popularyzacji dzieła i treści w nim zawartych. Sądy napastliwe, pełne niesprawiedliwych

oskarżeń zachęcają czytelnika, żeby sam sięgnął po książkę i stał się zaangażowanym obrońcą potępianej sprawy. Więc choć pisarza oburza stronnictwo sądów, poza doraźnym skreśleniem z listy nagród nie przynoszą one trwalszego uszczerbku jego dobrej sławie.

Skoro książka jest własnością powszechną, często ten los dotyczy i samego pisarza. Budząc zainteresowanie pada ofiarą plotki, dziennikarze podpatrują jego życie osobiste, słabości, nałogi. Słyszę często głosy oburzonych czytelników: „Jak on śmie nas pouczać, ten moralista, gdy sam...” Znam pisarzy, zresztą bardzo nielicznych, których książki są w harmonii z przykładowym życiem osobistym. Jednak raczej bywa odmiennie. I spotyka się głosy krytyków, że od pisarza nie wymaga się moralności, uczciwości, rzetelności — tylko dobrych książek, napisanych z talentem. Z tym sądem byłoby mi trudno się pogodzić, bo wynika on z przekonania o wyższości powołania pisarskiego nad każdym innym zawodem. Relikt marzenia o kapłaństwie w twórczości. Jednak, mimo całej patologii stanów twórczych pisarz jest takim samym obywatelem jak czytelnik i te same prawa go obowiązują. Można mieć dla niego jedynie trochę więcej wyrozumiałości, za twórczość bowiem, którą nas obdarowuje, musi płacić wielu wyrzeczeniami, szarpaniną, bólem i wielką pracą.

Nie ma uniwersalnego przepisu na twórczość. Przeszliśmy, mamy już za sobą, podawane przepisy na powieść jak na potrawę, a pojęcie „literatury socrealistycznej” jest dziś dostatecznie obszerne, by mogło ogarnąć wszelkie przejawy twórczości o charakterze wybitnym, od Aragona, Brechta po... Długo można by wyliczać listę pisarzy, którym przyznano cechę progresywności i humanizmu socjalistycznego.

Skoro więc każda forma jest dobra, jeśli jest odpowiednia dla przekazywanych treści, na czym polegają różnice w ocenach, w wartościowaniu twórczości?

Według mnie dopóki pisarz przywiązuje przesadnie dużą wagę do formy, uważa, że właściwie wszystko już zostało powiedziane przez poprzedników, że jest ograniczona ilość wątków fabularnych, istnieją granice poznania z zakresu psychologii, zostaje więc tylko odmiennność kształtu samej wypowiedzi — „ja k” dominuje nad „c o” — dotąd pisarz jest młody. Dojrzałego pisarza przede wszy-

stkim interesuje „co” ma do powiedzenia od siebie, najbardziej osobistego, czytelnikowi. Tak, czytelnikowi, bo to jest jego obszar do podbicia, pozyskania, oczarowania i uprowadzenia za sobą. Pisarze, którzy dumnie w wywiadach oświadczają, że im na czytelnikach nie zależy, albo są u szczytu powodzenia, albo są nie-szczerzy, po prostu kłamią.

Czymże jest pisanie? Na pewno nie „zwierciadłem wędrującym po gościńcach”, gdyż jest ono raczej świadomie kierowane i odbija wyselekcjonowane obrazy, które zestawione w logiczny ciąg mówią tyleż o świecie, co o pisarzu, gdyż jego poczucie odpowiedzialności, sądy, gust — decydowały o ich doborze. Bardziej mechaniczne odbicie obrazu świata daje nam oko aparatu filmowego. Każde ujęcie ma swoją replikę istniejącą w rzeczywistości, natomiast zestawieniem można całkowicie fałszować obraz dzisiejszego świata, wywołać albo nastrój sielankowy, albo grozy, więcej — pogardy dla człowieka, przedstawić rozumne zwierzę jako nareszcie wyzwoloną, naszą dotąd utajoną osobowość. Przykład: filmy Jacopetiego o morderstwach w Afryce czy podglądaniu konania bezdomnych w „Mondo cane”. A więc z tym określaniem pisarza jako zwierciadła swej epoki powinniśmy być ostrożni, chyba że dodamy słowo — myślące zwierciadło, sumienie człowieka.

Blizsze prawdy wydaje mi się określenie Conradowskie: „wymierzać sprawiedliwość widzianemu światu”. A więc osądzać, nie tylko przedstawiać w pozornie obiektywnej relacji, oceniać, a w ten sposób angażować czytelnika po stronie przedstawianych racji, mobilizować jego świadomość, zapewniać sobie jego głos.

Zawsze się czuję zakłopotany w otoczeniu wyznawców czystej estetyki, mówiących z pełnym poczuciem wyższości, nawet pogardą, o tych pisarzach, co chcą służyć człowiekowi, swojemu narodowi, ludzkości: Ich to nie dotyczy. Wiele mówią, przytaczając dowody, o słabościach prozy Balzaca, Tolstoja, Szolochowa, naszej Dąbrowskiej, cenią wyłącznie poszczególne sceny, okruciny, błyskotki... Jednak wierność przedstawienia otaczającego nas życia wymaga pewnej dozy pospolitości. Gdyby w paru zdaniach streścić akcję największych powieści, otrzymalibyśmy notę z kroniki wypadków. No i co z tego? Nam chodzi o pogłębienie wiedzy o człowieku, wykazanie jego powiązań ze światem, przydanie

sensu jego poczynaniom, pracy i twórczości, posianie nadziei. Przynajmniej ja tak pojmuję swoje obowiązki pisarskie.

Skoro pisarz przemawia do czytelnika, próbuje go sobie pozyskać, przekonać dla swojego pojmowania sensu istnienia, własnego interpretowania zjawisk, musi pamiętać o skutkach, jakie wywołuje swymi książkami. Bo jeśli pisanie jest płynięciem pod prąd, to czytanie w większości wypadków jest spływaniem z prądem, ale tę rzekę wywołał pisarz, niosą słowa, obrazy, wciągają wiry akcji. Pisanie, od chwili przejścia wydanej książki w ręce czytelnika, staje się działaniem. Często i działaniem politycznym. Warto sobie skutki tego uświadomić.

Czy chce, czy nie chce, a więc w sposób bierny, skoro żyje i tworzy w społeczności, pisarz jest uczestnikiem formowania się, przemiany otaczającego go świata. Czyż nie lepiej czynić to świadomie? Znaczenie twórczości na ogół doceniają politycy. Chcą nieraz twórczość podporządkować doraźnym celom.

Wystarczy przypomnieć wysokie, w walczącym o uprzemysłowienie społeczeństwie radzieckim, określenie, jakim Stalin darzył pisarzy — „inżynierowie dusz”. A przecież chodziło o instalację odruchów warunkowych, nie o prawdziwą penetrację w głębiny duszy, poznawanie mechanizmów psychicznych, wreszcie rozbudzenie myślenia krytycznego, podtrzymanie niezgody na świat zastany, by tym dynamiczniej zmieniać, poprawiać i doskonalić jego kształt.

Dzięki czytelnikom pisarz nie jest sam, wyobcowany, ukryty w swojej pracowni czy bibliotece. Powinien o nich pamiętać; co ma im do ofiarowania, do przekazania, czym ich nakarmi? Czy ma odbierać, resztę wiary? Posiać niepokoje? Przywalić bezsensom istnienia, świadomością, że każde działanie prowadzi do katastrofy, a wzniesione budowle muszą być obalane w imię postępu, bo potrzebne nowe place pod zabudowę.

Niewiara w miłość, zdrada w przyjaźni, samotność i rozpacz stały się najczęstszymi tematami. Chciałbym, żebyście mnie dobrze zrozumieli, mówiąc o atomizacji społeczeństwa na drobinki ludzkie, o rozpadzie rodziny, o pracy od pierwszego do pierwszego, tylko żeby żyć i przeżyć swój biologiczny czas...

Całkiem odmienna jest rola oczyszczającej tragedii czy heroicznego pesymizmu, jaki reprezentuje choćby Conrad czy Malraux.

Ja niepokoję się stanami bezwoli, abulii, obrazem wzorcowym człowieka — korka na fali... Uleganiem presji zagrożenia wojną atomową, jakoby nieuniknioną, prowadzącą do wyniszczenia ludzkości i degeneracji niedobitków ocalałych w podziemiach. Bo skoro czeka nas taki los, to po co walczyć...

„Rzeczywistość nigdy nie jest godna zachwytu — mówi Sartre. — Dopiero twórca ją przetwarza i w jego dziele, stając się nierealna, może zachwycać, nawet w tym co stało się obrzydliwe”. A więc doradza tworzenie jako wyzwalenie, mimo wszystko, wbrew niewierze w trwałość skutków działania. Ale tworzenie jest według niego świadomym działaniem, a więc dążeniem do posiadania, na szczęście tylko w sferze ducha.

Jednak według mnie, ma to i skutki realne, odbija się i w materii, w przeobrażeniu świata, na którym przyszło nam żyć.

Każde wołanie odbija się echem, wywołuje odzew. Ale — milczenie także. I ono też, nawet gdy odwrócilibyście się plecami — może obciążać. Wiem, ile zgłosicie zastrzeżeń... Obawiacie się

Literaci, krytycy i wydawcy Polski i Skandynawii składają wieńce pod pomnikiem Bohaterów Westerplatte



narzuconych rygorów i obcych sobie zobowiązań. Nikt wam niczego nie myśli tu narzucać. A już najmniej do takich sformułowań ja się nadaję. Jednak, czy dlatego że w Afryce plemiona murzyńskie toczą bratobójcze walki, wyrzynają się wzajemnie, mielibyśmy pochwalać kolonialną opiekę białych? Czy gdy widzimy złe spożytkowanie wolności, mamy samą wolność uważać za złą? Czy dlatego że w centrum Europy jest podzielony na dwa państwa o różnym ustroju naród niemiecki, mamy potępić dążenia do zjednoczenia i wyzwolenia w Wietnamie? Takich pytań można postawić mnóstwo, sprowadzić nasze rozmowy do sporów o poszczególne problemy, o konkretne sprawy, gdy mnie chodzi o zasadnicze w moim pojęciu jako pisarza.

Pisarz musi być świadomy swojej siły oddziaływania, daru przekonywania czy zauroczenia. Skoro tę siłę, dar słowa już posiadał, powinien go świadomie używać.

Oczywiście trudno nas winić, że nie wpłynęliśmy na dość szybkie przeobrażenie świata, na jego udoskonalenie. Trudno nas oskarżać, że jesteśmy współnikami ciemnizy, skoro nie dość ostro powiedzieliśmy się po stronie uciskanych.

Niecierpliwość, a nawet niewiara w skuteczność słowa, a trochę i zazdrość o działanie bezpośrednie, kazały tylu pisarzom chwycić za broń. Nasz młodzieńcy poeta Baczyński poległ, jak tylu jego utalentowanych kolegów, na barykadach powstańczej Warszawy. Malraux i Hemingway byli na froncie w Hiszpanii, pierwszy rzucał bomby, drugi tylko pisał. Jeśli mogę sięgnąć do własnych doświadczeń, byłem korespondentem wojennym w Wietnamie, w czasie walk pod Dien Bien Fu, byłem w Chinach i w czasie wojny domowej w Laosie. Byłem i na Kubie... Pisałem, angażowałem się po stronie wolności.

Często słyszałem zdziwione zapytania, kiedy dowiedziano się, że nie jestem komunistą, co między nimi robię, jak godzę katolicyzm z rewolucją... Ażeby na to odpowiedzieć, muszę wrócić do głównej siły motorycznej mego pisarstwa — do miłości. Po prostu trzeba kochać ludzi, miłością pełną szacunku, bez względu na ich poziom umysłowy i rozeznanie estetyczne, kochać bardziej od siebie, a więc uznawać ich pełne prawa do szansy rozwojowej, jaką ja sam miałem i chciałbym zapewnić memu dziecku i każdemu dziec-

ku na świecie: wolność od głodu i lęku, wolność od zagrożenia niezawinioną wojną.

Wojna... Mówimy, oglądając jej obrazy na ekranie kina lub telewizora, „to jest nieludzkie”. Ja byłem w Wietnamie trzykrotnie, ostatni raz podczas ciężkich, wyniszczających bombardowań amerykańskich, wdychałem swąd zwęglonych ciał, podpierałem plecami ściany rowu, który dygotał od wstrząsów. Świat jest dziś mały. Bardzo się skurczył. Ta wojna nie toczy się aż tak daleko od nas, żebyśmy jej trucizn nie czuli, one działają na Europę.

Każde okrucieństwo dokonane przez człowieka oskarża całą ludzkość, nas także. Jeśli wojna wybuchnie w Europie, i my znajdziemy się w szeregach walczących, to będzie to nasza wojna. Z całą jej straszliwością. Ja nie jestem pacyfistą, żebym mógł oświadczyć: zawsze są dwa wyjścia — dezercja i samobójstwo. To drugie jest nie do przyjęcia dla mnie jako katolika, to pierwsze odpada, bo jestem człowiekiem świadomym swoich obowiązków. Dlatego, by nie dać się wpędzić w sytuacje ostateczne, piszę.

Chciałbym wyrazić się jasno: żyję, żyję nie tylko dla siebie, więc piszę. Pisząc, staram się oddziaływać na czytelników, budzić w nich głód dobra, szlachetności, umiłowania wolności, poszanowania socjalizmu, który budują, ma on te wartości upowszechniać i obwarować, osłonić przed zagrożeniem. Dla mnie żyć — to zmieniać zastany świat, czynić go lepszym. Moje działanie to właśnie pisanie.

Jesteśmy świadkami kryzysu twórczości, chwilowego upadku powieści, wiersze wyrażają lęk i niepewność, osamotnienie i oczekiwanie na zagładę. Znamy proroctwa naukowców i wizje z powieści science fiction, gdzie atom brzmi jak — amen. Czy naprawdę jesteśmy na krawędzi wojny? A jest to największe zło, jakie może grozić ludzkości, gdyż już widno jak na dłoni, że nie będzie to wyłącznie zmaganie dwu armii, ale przede wszystkim wyniszczanie cywilów, zagłada całych skupisk ludzkich na głębokich tyłach, może nawet śmierć narodów.

Czy dlatego że jesteśmy tylko pisarzami, mamy poczuć się bezsilni? Przecież władamy potężną siłą — słowem, możemy mieć własną armię — czytelników. Możemy wpływać na wydarzenia polityczne, mobilizując opinię w swoich narodach po stronie sprawiedliwej.

Należy to czynić w imię miłości swego kraju, swego narodu, wyzwalać drżące moce po stronie dobra, budować, a nie grozić zniszczeniem.

Do takich wniosków dochodzę, analizując przebyta przez siebie drogę pisarską. Mam jako doświadczenie udział w wojnie, pięć lat walki podziemnej i ostatnią zwycięską fazę wojny, z bronią w ręku uwalniałem świat od zmyru hitleryzmu. Byłem też na azjatyckich frontach, wiem, czym jest wojna. Mam za sobą dwadzieścia książek, prawie dwa miliony wydane w Polsce i pół miliona za granicą w obcych tłumaczeniach. Często spotykam się z czytelnikami i nie są to wieczory adoracji, tylko godzina poważnej, szczerzej rozmowy. Może dlatego że mam w uszach ich pełne troski głosy, lęk o jutro dzieci, wolę obrony pokoju i wolności na świecie, pisać muszę o nich pamiętać. Może wam wyda się to naiwne, ale chcę im pomóc, chcę ułatwić wybór, po prostu służyć. Nie uważam tego za wyznanie wstydlive ani za rezygnację ze sztuki. Nie muszę przykucać, mówię do nich, a mam na myśli najszerszy zasięg, jak do świadomych partnerów rozmowy. Zawsze część z nich zrozumie. Potwierdzają to licznymi listami. To nie znaczy, że się zawsze ze mną zgadzają. Czasem, dopiero po latach, przyznają mi rację, bo i tak się zdarzało.

Wiem, że te wysokie nakłady, o których wspomniałem, muszą wzbudzać wasz niepokój. Popularny, więc mierny. Czytany, więc łatwy. Bazuje na tradycyjnej konstrukcji fabuły, więc mało wynalazczy w formie... Nie będę się bronił. Weźcie książki, sprawdźcie. Sądy o pisarzach powstają, zanim przeczytano ich dzieła. A jeśli mówią, że czytali, to znaczy przerzucili, oceniają nie próbując zrozumieć. I te sądy lgną jak ślina.

Jednym z naszych obowiązków, jako pisarzy, jest poznać się wzajemnie, zbliżyć, szanować nie tylko w tym co jest wspólne, ale w tym co nas różni. Powinniśmy starać się rozumieć. Jeśli przyjmujecie mój tok rozumowania, że piszemy nie dla siebie, ale dla czytelników. Dzięki nim nasze pisanie staje się konkretnym działaniem, często o długotrwałych skutkach, wywiera wpływ na ich życie, na przyjmowanie postaw. Musimy wiedzieć, czego nie tylko sobie, ale i czytelnikom życzylibyśmy, gdzie ich chcemy wprowadzić, czym obdarować, a przed czym ostrzec... Musimy pamiętać, że gdy nas już nie będzie na tym świecie, to oni, czytelnici

cy, sięgając po nasze książki przywróć nas między żywych, pozwalając jeszcze wpływać na swoje charaktery, budzić wrażliwość sumienia, wolę dokonywania sprawiedliwości.

Jeśli uznaję swe wobec czytelników służebne obowiązki, liczę również na ich wzajemną pomoc. Chciałbym, żeby świat po moim odejściu był lepszy o ślad mego działania, a więc w tym wypadku myślę pełen niepokoju o swoim pisarstwie, co nim wniosłem, ile przyczyniłem dobra i dobroci, której świat jest tak głodny.

Według mego przekonania sztuka nie jest celem, ani nawet środkiem oddziaływania, ale dość szczególnym sposobem czynnego życia, zgodnego z najbardziej wewnętrznym przymusem, z nakazami daru niezastuszonego, jakim jest talent, w zgodzie z powołaniem.

Według mnie pisać to zachęcać do myślenia, do upartego poszukiwania wartości trwałych, pisać — to siać nadzieję.

Wierzę, że jako pisarz mam obowiązek dawania świadectwa prawdzie według najlepszego swego rozumienia. Mam również poczucie obowiązku wpływania na formowanie się świadomości mego kręgu czytelniczego, wielomilionowego. Mogę przyspieszyć niszczenie, mogę ocalać i formować nowe wartości. Dzięki moim czytelnikom, myśli czujnej o nich, chęci służenia im, mogę obronić się przed pychą. To im zawdzięczam, że kreując postaci, ustalając losy bohaterów powieściowych, władając niezmierzonymi obszarami wyobraźni, pamiętam, że mam służyć, przysparzać im dobra. Myśl o moich obowiązkach wobec czytelników, wobec narodu, jest mi pomocna. Każe pamiętać, że czas, jakim dysponuję, jest ograniczony i powinien być jak najlepiej wykorzystany na czynienie dobra, przywoływanie go słowem, jak zaklęciem.



Michał Rusinek

ZASIĘG LITERATURY POLSKIEJ W ŚWIECIE **ze szczególnym uwzględnieniem wymiany** **przekładów z krajami skandynawskimi***

Podjmując próbę nakreślenia szkicu naszej wymiany literackiej z krajami skandynawskimi w dobie obecnej, tj. na przestrzeni z górą 20 lat powojennych, rzucę na wstępie garść uwag i spostrzeżeń ogólniejszej natury, informujących o zasięgu literatury polskiej na wszystkich rynkach zagranicznych.

Literatura nasza, podobnie jak literatura krajów skandynawskich, tworzona jest w języku, który nie posiada dostatecznego rozpowszechnienia w świecie, a tym samym może się dać poznać światu dopiero w postaci tłumaczonej. Trzeba sobie zdawać sprawę z tego, że nie mamy tego przywileju, jakim się cieszą autorzy

* Fragmenty referatu wygłoszonego w czasie II Gdańskich Spotkań Literackich w maju 1968 roku.

piszący po angielsku, francusku, jak też poniekąd tworzący w języku rosyjskim, niemieckim a nawet hiszpańskim, których utwory mogą wychodzić w świat w postaci oryginalnej i być poznawane przez znaczną część obcokrajowców — eo ipso torować sobie łatwo drogę także i do przekładów na języki obce.

Literatura polska może docierać do czytelnika zagranicznego — pomijając oczywiście kilkunastomilionową Polonię zagraniczną — jedynie w postaci przekładów i dlatego stoimy na stanowisku, że obowiązkiem naszym jest dokładać jak najwięcej starań, by zaznaczyć zagranicę z naszą twórczością, a zwłaszcza nie szczędzić troski o tłumaczy naszej literatury, o zagranicznych lektorów naszych dzieł, o firmy zagraniczne interesujące się naszą twórczością.

Literatura polska, mimo tej bariery językowej, torowała sobie drogę w świat od czasów bardzo dawnych — bo pierwsze tłumaczenia naszych autorów notuje historia piśmiennictwa już w XVI wieku — niemniej jednak piśmiennictwo nasze miało zagrodzone wejście na rynki zagraniczne w okresie naszej 150-letniej niewoli. Ale i wtedy najbardziej poczytni autorzy polscy, jak np. laureat nagrody Nobla, Henryk Sienkiewicz, przedzierali się z triumfem przez kordon zaborców i ich dzieła szły w świat, by głosić chwałę polskiego piśmiennictwa, tworzonego nawet w tak ciężkich warunkach politycznych.

Od 50 lat, czyli od chwili odzyskania niepodległości, literatura nasza zaczęła zwiększać swój zasięg w świecie, który, zwłaszcza po II wojnie światowej, rozszerzył się do granic nieznanych dotąd dla naszego piśmiennictwa. To zainteresowanie polską twórczością wykazuje w powojennym okresie raz mocniejszą, a raz słabszą tendencję wzrostu, od lat wszakże dziesięciu nabiera stałego wznoszącego rytmu. Dotyczy to właściwie wszystkich dziedzin twórczości. Czy to weźmiemy kompozytorów polskich, zdobywających w świecie chlubne laury, czy teatr polski, balet, zespoły pieśni i tańca, zapraszane do wielu krajów świata, czy też dobre imię w świecie polskich grafików, m. in. twórców plakatu nowoczesnego — każda z tych dziedzin sztuki zdobywa coraz większe uznanie za granicą.

Na przestrzeni kilku lat, według zebranych przeze mnie niepełnych danych, przełożono około 4000 książek polskich autorów.

Liczba ta nie obejmuje sztuk tłumaczonych i wystawionych w teatrach zagranicznych, a tylko dzieła opublikowane drukiem. Gdyby uwzględnić w tym zsumowaniu utwory dramatyczne, które weszły na sceny zagraniczne, to prawdopodobnie osiągnęlibyśmy liczbę około 5000 polskich dzieł literackich, które dotarły do zagranicznego czytelnika czy widza.

W tym czasie tłumaczono naszych autorów w 45 państwach świata na 70 języków, przy czym największą liczbę przekładów osiągnęliśmy:

w Związku Radzieckim	— około 800 książek
w Czechosłowacji (na język czeski i słowacki)	— około 700 książek
na terenie niemieckiego obszaru językowego, tj. w NRD i NRF	— około 600 książek

Stosunkowo dużą liczbę przekładów literatury polskiej opublikowano w Jugosławii, na Węgrzech, we Włoszech i w Bułgarii.

Wymienione kraje wydały połowę całego naszego pionu przekładowego, natomiast druga połowa przypada na wszystkie kraje kapitalistyczne i pozostałe socjalistyczne.

Należy przy tym nadmienić, że od 3 lat działa w Polsce Agencja Autorska, powołana przez Stowarzyszenie Autorów i Kompozytorów „ZAIKS”, której zadaniem jest pośredniczenie i zawieranie za zgodą twórców umów zagranicznych na przekłady ich książek, sztuk teatralnych, czy też rozpowszechnianie dzieł twórczych wszelkimi innymi sposobami, jak scena, radio, telewizja i inne.

Dzięki działalności Agencji, która obsługuje zagraniczne instytucje, wydawnictwa, tłumaczy, agencje literackie i teatralne, dostarczając im materiałów informujących o polskich twórcach i ich dziełach, wzmogliśmy ostatnio poważnie zainteresowanie naszą twórczością. Na przykład w 1967 roku, czyli trzecim roku swojej działalności, Agencja Autorska Zawarła w imieniu autorów polskich około 300 umów na przekłady za granicą książek z dziedziny literatury pięknej.

Dla zarysowania obrazu wzajemnej wymiany kulturalnej w dziedzinie literatury z krajami skandynawskimi oparłem się na materiałach zebranych przez Agencję Autorską, ściśle mówiąc przy współpracy mgra Andrzeja Mierzejewskiego z tej instytucji.

Informacje o wzajemnych przekładach naszych literatur wyodrębnione według alfabetycznie uszeregowanych nazw poszczególnych krajów skandynawskich przedstawiają się następująco:

Dania

Przekłady z literatury duńskiej — zarówno klasycznej, jak i współczesnej — mają w Polsce wieloletnią tradycję. Rekordowym wręcz powodzeniem cieszą się u nas baśnie Hansa Christiana Andersena, które w powojennym dwudziestolecu doczekały się 40 wydań w świetnych przekładach. Wśród tłumaczy jego utworów figuruje m. in. nazwisko znakomitego pisarza Jarosława Iwaszkiewicza, a wśród ilustratorów do wydawanych w Polsce bajek Andersena nazwisko znanego artysty grafika Jana Marcina Szancera. Pojawiły się nie tylko liczne popularne wydania bajek Andersena, ale ponadto imponująca trzytomowa edycja jego utworów opublikowana w 1956 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy z przedmową J. Iwaszkiewicza.

Dużą popularnością cieszą się też u nas powieści Martina Andersena Nexö, które osiągnęły 15 wydań w okresie powojennym, w tym 4 edycje powieści „Ditta”.

Znaną powieść klasyka literatury duńskiej, Jensa Petera Jacobsena, „Niels Lyhne” spolszczyła znakomita pisarka Maria Dąbrowska. Ostatnie wydanie ukazało się w 1963 roku.

Wśród opublikowanych w Polsce w okresie powojennym utworów pisarzy duńskich figurują ponadto książki: „Przy drodze” — Hermana Banga (w tłumaczeniu J. Iwaszkiewicza); „Rodzina polska” — Johanna Carstena Haucha; „Dzieci z Nyhavn” — Karin Michaelis; „Kłamca”, „Łaskawe światło” i „Gasnące oczy” — Karla Bjarnhafa; „Dzieciństwo” — Herdala Haralda; „Skorpion” — Hansa Scherfiga; „Dojrzałość do życia” i „Młyn na wzgórzu” — Karla Gjellerupa; „Życie w mroku” — Perra Schallemose’a; „Czarcia mielizna” i „Słoneczny włóczęga” — Hilmar Wulffa i wiele innych.

Ogółem w okresie powojennym ukazało się w Polsce ponad 75 wydań dzieł autorów duńskich.

Jeśli chodzi o przekłady dzieł na potrzeby teatralne, to twórczość Hansa Christiana Andersena należy też od lat do żelaznego repertuaru teatrów polskich. W powojennym dwudziestoleciu odbyło się 40 premier utworów Andersena w polskich adaptacjach scenicznych. Twórcami tych realizacji scenicznych byli niejednokrotnie czołowi polscy reżyserzy czy artyści, jak np. Krystyna Skuszanka, Maria Malicka, oraz tak znakomici scenografowie, jak Andrzej Stopka czy Ewa Starowieyska.

Najnowszą polską realizacją sceniczną utworu duńskiego była premiera sztuki XVIII-wiecznego klasyka Ludwiga Holberga pt. „Blacharz Burmistrz” („Den politiske Kandestöber”), która odbyła się w dniu 8 VII 1967 r. na scenie Teatru Nowego w Łodzi.

Wśród tłumaczy, którzy przyswoili czytelnikowi względnie widzowi polskiemu twórczość autorów duńskich, znajdujemy, obok wspomnianych już Marii Dąbrowskiej i Jarosława Iwaszkiewicza, nazwiska takie, jak Franciszek Mirandola, Stefania Beylin, Maria Kelles-Krauzowa, Józef Mondschein i wielu innych.

W zakresie przekładów z literatury polskiej na język duński możemy wymienić całą plejadę zasłużonych tłumaczy. Twórczość polskich laureatów literackiej Nagrody Nobla, Henryk Sienkiewicza i Władysława Reymonta, zaprezentowali czytelnikom duńskim: André Lütken — tłumaczył „Quo vadis” Henryka Sienkiewicza, Valdemar Rørdam — przełożył „Chłopów” Władysława Reymonta, Else Westh Neuhard — dała przekład „Ziemi obiecanej” Władysława Reymonta.

W okresie powojennym ukazały się ponadto w Danii następujące dzieła klasyków naszej literatury: „Pan Tadeusz” Adama Mickiewicza w przekładzie Valdemara Rørdama oraz „Nieboska komedia” Zygmunta Krasińskiego w tłumaczeniu Ingeborga Stemanna.

Do czołowych współczesnych tłumaczy duńskich specjalizujących się w przekładach literatury polskiej należą: Edith Frey — przekład „Kolumbów” Romana Bratnego; Gerd Sörby — tłumaczenie „Urzędu” Tadeusza Brezy i „Idzie skacząc po górach” Jerzego Andrzejewskiego; Hedda Lövlund — przekład „Króla trędowatego” Zofii Kossak; Jess Örnbo — tłumaczenie zbioru nowel „Ludzie stamtąd” Marii Dąbrowskiej i „Popiół i diament” Jerzego Andrzejewskiego; Noemi Eskul-Jansen — przekład powieści

„Matka królów” Kazimierza Brandysa; Zofia Melbye. — tłumaczenie „Czastki mojego serca” Wandy Przybylskiej.

Ponadto przypominamy, że wspomniana już tłumaczka Rey-monta, Else Westh Neuhard, jest również autorką przekładów zbioru satyr Sławomira Mrożka pt. „Słoń”, powieści Andrzeja Bonarskiego „Pojednanie” oraz zbioru opowiadań Adolfa Rudnickiego „Żywe i martwe morze”.

Według naszych danych w okresie powojennym ukazało się w Danii około 30 wydań książkowych dzieł pisarzy polskich. Po utwory literatury polskiej sięgają najczęściej następujący wydawcy duńscy: Nyt Nordisk Forlag, Gyldendal, Aschehoug, Grafisk Forlag, Fremad i Chr. Erichsens Forlag.

W ostatnim dziesięcioleciu ukazały się w Danii dwie antologie współczesnej literatury polskiej — pierwsza z nich wydana została w 1958 roku przez firmę Fremad, druga zaś ukazała się w 1966 roku nakładem wydawnictwa Chr. Erichsens Forlag. Antologie te zawierają m. in. utwory Jerzego Andrzejewskiego, Kazimierza Brandysa, Marii Dąbrowskiej, Sławomira Mrożka i innych.

Polską twórczość dramatopisarską reprezentuje w repertuarze teatrów duńskich przede wszystkim Sławomir Mrożek i Tadeusz Różewicz. Pierwszy z tych autorów jest już dość dobrze znany publiczności duńskiej dzięki realizacjom scenicznym swych utworów, a przede wszystkim sztuki „Tango”, która zyskała mu dużą popularność nie tylko w Danii, ale i w innych krajach skandynawskich. Tadeusz Różewicz miał, jak dotąd, dwie premiery swych sztuk w Danii: „Świadkowie albo nasza mała stabilizacja” premiera w Kopenhadze w grudniu 1966 roku oraz „Kartoteka” — premiera w Alborg w maju 1967 roku.

Finlandia

Bibliografia powojennych wydań w Polsce dzieł pisarzy fińskich wykazuje, według danych zebranych przez Agencję Autorską, około 15 pozycji. Do autorów fińskich, cieszących się u nas największą popularnością, należą: laureat literackiej Nagrody Nobla, Frans Eemil Sillanpää, którego powieści „Słońce życia” oraz „Śmierć i zmartwychwstanie” zostały wydane w ostatnich latach, Mika Waltari — autor mającej już u nas dwa wydania powieści

historycznej „Egipcjanin Sinuhe” oraz dwóch innych wydanych w Polsce książek pt. „Mikael” [T. 1 „Mikael Karvajalka”, T. II „Mikael Hakim”] i „Karin córka Monsa” i wreszcie klasyk literatury fińskiej, Zakarias Topelius, którego bajki dla dzieci doczekały się u nas dwóch wydań.

Poza tym tłumaczono i wydano w Polsce w ostatnim dwudziestoleciu m. in. książki Tove Janssona, Sylvii Kekkonen, Alexisa Kivi i Steniusa Görana.

Wśród tłumaczy przekładających na język polski dzieła autorów fińskich wyróżniają się Zygmunt Łanowski i Cecylia Lewandowska. Ponadto znana pisarka Janina Porazińska jest autorką polskiej wersji fińskiej epopei „Kalewala”.

Jeśli chodzi o twórczość teatralną naszych kolegów fińskich, to reprezentowała ją sztuka autorki Helli Wuolijoki pt. „Kobiety z Niskavuoren na Iset” wystawiona w grudniu 1964 roku w Teatrze im. Jaracza w Łodzi.

Aczkolwiek cieszyłby nas szerszy zakres wzajemnej wymiany, to jednak ze swej strony nie mamy sobie nic do zarzucenia, gdyż liczba przekładów z literatury polskiej na język fiński w okresie powojennym przedstawia się mniej więcej na tym samym poziomie co liczba tłumaczeń z literatury fińskiej publikowanych w Polsce.

W ciągu ostatnich dwudziestu kilku lat ukazało się w Finlandii szesnaście wydań książkowych utworów autorów polskich, m. in.: „Popiół i diament” i „Idzie skacząc po górach” Jerzego Andrzejewskiego; „Bez oręża” — Zofii Kossak; „Astronauta” — Stanisława Lema (2 wydania); „Sennik współczesny” — Tadeusza Konwickiego; „Sklepy cynamonowe i inne opowiadania” — Brunona Schulza; „Cudzoziemka” — Marii Kuncewiczowej.

Niezależnie od tego książki polskich laureatów literackiej Nagrody Nobla — Władysława Reymonta „Chłopi” i Henryka Sienkiewicza „Quo vadis”, „Krzyżacy” i „Za chlebem” zostały również udostępnione czytelnikowi fińskiemu.

Na scenach Finlandii publiczność miała okazję poznać w ostatnich latach sztuki: „Lato w Nohant” Jarosława Iwaszkiewicza, „Tango” Sławomira Mrożka i „Kartotekę” Tadeusza Różewicza.

Do najbardziej zasłużonych tłumaczy literatury polskiej na język fiński należą: Ake Lahtinen, Taisto Vieikko, Sulo Haltsonen, Ilmart Rantakari, Reino Silvanto i Maila Talvio, natomiast zainteresowanie naszą literaturą wykazują m. in. wydawnictwa: W. Söderström, Kirjayhtymä, Kansa-Kulturii i Otawa.

Islandia

Twórczość laureata Nagrody Nobla, Halldora Kiljana Laxnessa, cieszy się w Polsce dużym powodzeniem. W okresie powojennym ukazało się u nas nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego i Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” osiem wydań powieści tego znakomitego pisarza, a wśród nich „Salka Valka” (2 wydania), „Czysty ton”, „Dzwon Islandii”, „Niezależni”, „Światłość świata” i inne.

Dzieła tego autora tłumaczyli na język polski: Zygmunt Łanowski, Maria Wisłowska, Edmund Misiolek, Maria Szypowska, Maria Skibniewska i Zenon Szygielski.

W roku 1960 ukazał się nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej zbiór sag islandzkich w opracowaniu Artura Górskiego. Wydanie wyboru sag islandzkich przygotowuje też Wydawnictwo Poznańskie, w którego planach figuruje ponadto antologia noweli islandzkiej.

W 1963 roku nakładem Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Islandzkiej w Warszawie ukazały się m. in. dwie książki związane tematycznie z Islandią. Są to: „Islandia — fakty i daty” Hanssona Olafura i „Tysiąc lat z lodem i ogniem” Thorarinssona Sigurdura.

Niestety, recepcja literatury polskiej na terenie Islandii praktycznie rzecz biorąc prawie nie istnieje. W okresie powojennym jedynie twórczość sceniczna Sławomira Mrożka, ściśle mówiąc jego sztuka „Tango”, została zaprezentowana publiczności islandzkiej. W tym stanie rzeczy pozostaje nam tylko żywić nadzieję, że w wyniku ogólnego wzrostu zainteresowania naszą literaturą w świecie utwory pisarzy polskich zaczną w przyszłości pojawiać się również w katalogach wydawców islandzkich.



Literaci skandynawscy na Westerplatte

Norwegia

Wśród wydanych w Polsce po II wojnie światowej utworów norweskich na czoło wysuwają się książki laureatki Nagrody Nobla, Sigrid Undset. W okresie tym czytelnik polski dostał do rąk ponad 20 wydań utworów tej autorki. Niektóre jej książki wznawiane były wielokrotnie. Powieść „Krystyna córka Lavransa” miała 5 wydań, „Olaf syn Auduna” — 3 edycje, „Legenda o Królu Arturze i rycerzach okrągłego stołu”, „Macierzyństwo” i „Wiosna” — po 2 wydania.

Książki drugiego norweskiego laureata Nagrody Nobla, Knuta

Hamsuna, były w tym okresie wydawane sześciokrotnie, przy czym powieść pt. „Głód” miała dwa wydania.

Spśród innych pisarzy norweskich, cieszących się dużą popularnością w Polsce, wymienię przykładowo m. in. Bjørnsona Bjørnstjerne (3 wydania), Sigurda Hoela (3 wydania), Öivinda Bolstada (3 wydania), Aimée Sommerfelt (3 wydania), Tarjei Vesaasa (2 wydania), Trygve Gulbrandsena (2 wydania), Petera Egge, Karla Holta, Johana Borgena, Finna Annaesa i Arthura Omre.

Również norweska literatura podróżnicza zdobyła duże zainteresowanie u czytelników polskich, czego dowodem jest chociażby powodzenie książek Thora Heyerdahla (Wyprawa „Kon-Tiki” — 4 wydania, „Aku-Aku” — 2 wydania) oraz relacji Roalda Amundseny o zdobyciu bieguna południowego (2 edycje).

Ogółem biorąc w okresie powojennym ukazało się w Polsce około 70 wydań utworów pisarzy norweskich, opublikowanych głównie przez Państwowy Instytut Wydawniczy, Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik”, Wydawnictwo Poznańskie, Instytut Wydawniczy „Pax”, „Iskry” i Naszą Księgarnię.

Do liczного grona tłumaczy literatury norweskiej na język polski należą m. in.: Leopold Staff, Franciszek Mirandola, Maria Kuncewiczowa, Józef Giebułtowicz, Beata Hłasko, Maria Morstin-Górska, Artur Górski, Jacek Frühling, Wanda Kragen, Zbigniew Krawczykowski, Czesław Kędzierski, Jerzy Pański i wielu innych.

Dramaty Henrika Ibsena należą tradycyjnie do żelaznego repertuaru teatrów polskich. W okresie od zakończenia II wojny światowej odbyły się u nas 34 premiery sztuk wielkiego dramatopisarza. Szczególnym powodzeniem cieszą się w Polsce jego utwory sceniczne: „Nora” („Et dukkehjem”), która miała 17 premier, „Hedda Gabler” — 6 premier, „Rosmersholm” — 3 premiery oraz „Dzika kaczka” („Wildanden”) — 3 premiery.

Wśród realizatorów scenicznych sztuk Ibsena pojawiały się w tym czasie znakomite nazwiska naszego teatru, takie jak Gustaw Holoubek, Lidia Zamkow i Władysław Krzemiński.

Bardzo dużym powodzeniem cieszyła się też na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych sztuka autora norweskiego, Davida Stuarta Engstranda pt. „Wiosna w Norwegii”, którą w adaptacji znanego poety Anatola Sterna wystawiło 10 teatrów polskich.

W porównaniu z ilością przekładów literatury norweskiej na język polski, liczba tłumaczeń utworów polskich na język norweski przedstawia się, niestety, znacznie skromniej.

W okresie powojennego dwudziestolecia ukazało się w Norwegii około 20 wydań książek naszych autorów, przy czym czołowe miejsce zajmuje w tej dziedzinie twórczość Henryka Sienkiewicza (łącznie 11 wydań, w tym 5 edycji powieści „Quo vadis”, poza tym wydanie „Ogniem i mieczem”, „Potop”, „Pan Wołodyjowski”, „Krzyżacy” itd.).

A co poznali Norwegowie z dzieł współczesnych pisarzy polskich? Wymienimy przykładowo pozycje naszych wybitnych twórców: „Popiół i diament” oraz „Niby gaj” Jerzego Andrzejewskiego; „Mickiewicz” — obszerna biografia poety pióra Mieczysława Jastruna; „Bez oręża” Zofii Kossak; „Bieg do Fragalla” Juliana Strykowski, „Wybór utworów” Brunona Schulza.

Poza tym ukazała się w Norwegii w 1956 roku antologia prozy polskiej, zawierająca m. in. utwory Marii Dąbrowskiej, Elizy Orzeszkowej, Stefana Żeromskiego, Marii Konopnickiej, Bolesława Prusa i Tadeusza Borowskiego. W 1967 roku czytelnicy norwescy otrzymali antologię współczesnej poezji polskiej obejmującą twórczość Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Adama Ważyka, Stanisława Jerzego Leca, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Małgorzaty Hillar i Jerzego Harasymowicza.

Utwory pisarzy polskich ukazują się głównie w domach wydawniczych Aschehoug, Gyldendal Norsk Forlag, Falken, Det Norske Samlaget, Dreyers Forlag i Pax Forlag.

Przekłady literatury polskiej na język norweski zawdzięczamy tłumaczom: Nicolai Geelmuyden, Trygve Greiff, Martin Nag, Arvid Haslerund, Nic Henriksen, Einer Th. Schöning i Per Riste.

Szwecja

Wśród autorów szwedzkich tłumaczonych na język polski, twórczość laureatki Nagrody Nobla, Selmy Lagerlöf, zajmuje czołowe miejsce. Książki tej autorki miały w Polsce 13 wydań w okresie po zakończeniu II wojny światowej. Obok licznych edycji popu-

larnych utworów dla dzieci, znana powieść tej pisarki pt. „Gösta Berling” była u nas w ostatnich latach wydawana dwukrotnie. W tym samym okresie ukazały się u nas 3 powieści innego laureata Nagrody Nobla, Pära Lagerkvista, pt. „Karzeł”, „Gość w rzeczywistości” i „Barabas”.

Dużym powodzeniem cieszy się u naszych młodocianych czytelników twórczość autorki szwedzkiej, Astrid Lindgen, której książki dla dzieci i młodzieży doczekały się w Polsce w okresie powojennym 9 wydań. Podobnie książki dla dzieci Gösty Knutsson były w tym czasie wydawane pięciokrotnie.

Obfita bibliografia przekładów literatury szwedzkiej na język polski zawiera poza tym m. in. dzieła następujących pisarzy: Axel Munthe (5 wydań), Gunnar Adolfon (2 wydania), Olle Mattson, Sara Lidman, Artur Lundkvist (2 wydania), Sigfrid Siwertz, Per Olof Sundman i wielu innych.

W 1965 roku została opublikowana antologia nowel i opowiadań autorów szwedzkich pt. „Losy ludzkie” w opracowaniu Zygmunta Łanowskiego, a w roku 1967 czytelnik polski dostał do rąk podstawowe dzieło historyczne Ingvara Anderssona pt. „Dzieje Szwecji”.

Łącznie w okresie powojennym opublikowano w Polsce około 70 wydań utworów pisarzy szwedzkich. Większość tych edycji ukazała się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego, Wydawnictwa Poznańskiego, Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” i Naszej Księgarni.

Przekładów tych dokonali zasłużeni tłumacze literatury szwedzkiej, jak Zygmunt Łanowski, Apolonia Załuska, Janina Porazińska, Janina Mortkowiczowa, Irena Wyszomirska, Maria Olszańska i Aleksander Szulc.

W dziedzinie twórczości teatralnej bardzo dużą popularnością cieszą się u widzów polskich dramaty Augusta Strindberga, które w okresie powojennym weszły na sceny 9 teatrów polskich. Najczęściej grywane były sztuki Strindberga pt. „Ojciec” („Fadren”), która miała 4 premiery i „Taniec śmierci” („Dödsdansen”) — 2 premiery.

Realizatorami wystawień sztuk Strindberga na scenach polskich byli m. in. reżyserzy Zygmunt Hübner i Tadeusz Byrski oraz scenograf Otto Axer. Ponadto dramaturgię szwedzką na naszych

scenach reprezentowali: H. Berger sztuką „Powódź”, która miała 4 premiery i Wilhelm Moberg sztuką „Żona” („Hustrun”) wystawioną przed paroma laty w Krakowie.

Należy podkreślić, że podczas gdy nasz czytelnik otrzymał w ostatnich latach 70 książek szwedzkich w przekładzie, czytelnik szwedzki miał w tym samym czasie do dyspozycji 25 polskich dzieł przełożonych na szwedzki.

Podobnie jak w innych krajach nordyckich, największą liczbą tłumaczeń na terenie Szwecji szczyty się twórczość Henryka Sienkiewicza. W czasie od zakończenia drugiej wojny światowej udostępniono czytelnikowi szwedzkiemu następujące dzieła tego pisarza: „Quo vadis” (3 edycje) oraz „Krzyżaków”, „Ogniem i mieczem” i „Pójdźmy za nim”.

Jeśli chodzi o dzieła współczesnych autorów polskich, wydawcy szwedzcy udostępnili publiczności szwedzkiej m. in. następujące książki: „Słoń” Sławomira Mrożka; „Popiół i diament” Jerzego Andrzejewskiego; „Idzie skacząc po górach” Jerzego Andrzejewskiego; „Wybór poezji” Tadeusza Różewicza; „Samson” Kazimierza Brandysa; „Listy Nikodema” Jana Dobraczyńskiego; „Bez oręża” Zofii Kossak; „Wesołe historie” Ewy Szelburg-Zarembiny; „Węgiel” Aleksandra Ścibor-Rylskiego.

W 1960 roku prof. Nils Ake Nilsson wydał antologię współczesnej poezji polskiej, zawierającą m. in. utwory Adama Ważyka, Tadeusza Różewicza, Zbigniewa Herberta, Jerzego Ficowskiego, Bohdana Drozdowskiego, Wisławy Szymborskiej i Arnolda Słuckiego.

Z satysfakcją podkreślam, że na terenie Szwecji działa stosunkowo liczna grupa tłumaczy literatury polskiej, a mianowicie: Allen Ancksvaard, Gunnar Gannarson, Gunnar Jacobson, Lars Kleeberg, Gunnar Kumm, Lennar Kjellberg, Mira Teeman, Björn Loven, Annalena Tolf, Johan Malm, Erik Mesterton, Jan Kunicki, Nils Ake Nilsson i Eva Zweigberg.

Wśród wydawnictw szwedzkich, które publikują utwory autorów polskich, na pierwsze miejsce wysuwają się domy wydawnicze: Bonniers Förlag, Wahlström and Windstrand, Gummesson, Arbetarskulturs Förlag, Lindquist i Forum.

W ciągu ostatnich kilku lat teatry szwedzkie wystawiły m. in. następujące sztuki współczesne dramatopisarzy polskich: „Tango” Sławomira Mrożka, „Kartoteka” i „Świadkowie albo nasza mała stabilizacja” Tadeusza Różewicza, „Drugi pokój” Zbigniewa Herberta oraz „Licytacja” i „Wielki kochanek” Jarosława Abramowa.

Skoro mowa o dramaturgii polskiej, nie możemy pominąć milczeniem zasług szwedzkiej agencji teatralnej Arlecchino Testorförlag, która doprowadziła do większości premier sztuk polskich w teatrach szwedzkich na przestrzeni ostatnich kilku lat.

Firma ta, działająca pod kierownictwem Bertila Bodena, specjalizuje się w propagowaniu dramatu polskiego, który skutecznie plasuje się nie tylko w Szwecji, ale i w innych krajach skandynawskich.

Obraz obecności literatury skandynawskiej w Polsce nie byłby pełny, gdybyśmy nie poświęcili na koniec paru słów działalności Wydawnictwa Poznańskiego. Placówka ta od czasu swego powstania w 1956 roku prowadzi ożywioną działalność w dziedzinie wydawania dzieł pisarzy skandynawskich, specjalizując się niejako w tym zakresie. Wydawnictwo to skupiło wokół siebie sztab wykwalifikowanych tłumaczy, którzy systematycznie przyswajają czytelnikowi polskiemu wartości tkwiące w twórczości literackiej krajów nordyckich.

Jak wynika z wydanego ostatnio katalogu tej firmy, planuje ona wydanie w 1968 roku przekładów ponad 20 pozycji z literatury skandynawskich.

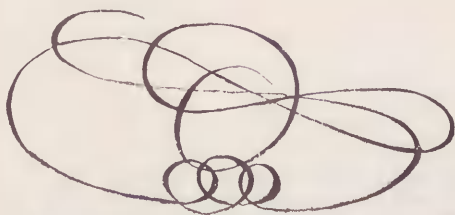
Pożyteczna i owocna działalność tej zasłużonej placówki wydawniczej przyczynia się niewątpliwie w niemałej mierze do zacieśnienia i wzbogacenia współpracy kulturalnej pomiędzy Polską i krajami skandynawskimi.

Sumując przedstawione informacje pragnę podkreślić, że w okresie powojennym w wymienionych przeze mnie krajach skandynawskich przetłumaczono ogółem około 100 polskich dzieł literackich, podczas gdy w tym samym czasie czytelnikowi polskiemu dostarczyły nasze wydawnictwa około 250 tytułów skandy-

nawskich, i to nierzadko wydanych w bardzo dużych nakładach. Wydaje mi się, że zarówno poziom naszej literatury współczesnej, jak i jej odbiór w innych krajach świata, uzasadnia potrzebę bardziej wyrównanego rewanżu ze strony wydawców skandynawskich.

Kończąc wyjaśniam, że celem mojego referatu było omówienie wydawnictw przekładowych, a nie referowanie tak obopólnie cen-nych i serdecznych wzajemnych kontaktów pisarzy skandynaw-skich i polskich, o czym, sądzę, wypowiedzą się na zjeździe przed-stawiciele władz naszego Związku Literatów.

W ostatnich zdaniach tej wypowiedzi pragnę dać wyraz naj-głębszej wierze w przyszłość naszej wymiany literackiej. Żywimy głęboką nadzieję, że zarówno czytelnicy przyjaznych nam naro-dów skandynawskich będą mieli w przyszłości pełniejszy obraz naszej współczesnej literatury, jak też zapewniamy, że ze swej strony dołożymy troski, aby piśmiennictwo krajów skandynaw-skich znalazło w Polsce miejsce najbardziej godne, odpowiadające wspaniałym osiągnięciom twórczym kolegów skandynawskich.



WYDAWNICTWO MORSKIE GDANSK 1969 R.
Wydanie pierwsze, Nakład 2000 + 250 egz. Ark. wyd.
10,31, Ark. druk. 11,25. Format A-5. Papier rot. sat.
III kl., 80 g z Fabryki Papieru we Włocławku. Odda-
no do składania w maju 1969 r. Podpisano do druku
i druk ukończono we wrześniu 1969 r.
Zakłady Graficzne w Gdańsku, ul. Świętojańska 19/23.
Zam. nr 2035 L-3 Cena zł 15,—



0,01

Wojewódzka i Miejska
Biblioteka Publiczna w Gdańsku



10715608

WOJEWÓDZKA
I MIEJSKA
BIBLIOTEKA
PUBLICZNA
W GDAŃSKU

EO

1096 T.4



0,01
CENA ZŁ 15.-