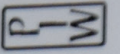
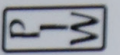




Miron Białoszewski



Miron Białoszewski



Pamiętnik z Powstania Warszawskiego

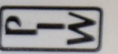


M. BIAŁOSZEWSKI • PAMIĘTNIK Z POWSTANIA WARSZAWSKIEGO

Białoszewski / Janda / Satanowski / Łuszczak



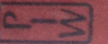
Białoszewski Pamiętnik z powstania warszawskiego



MIRON BIAŁOSZEWSKI
A MEMOIR OF THE WARSAW UPRISING



Miron Białoszewski pamiętnik z powstania warszawskiego



MIRON BIAŁOSZEWSKI Pamiętnik z powstania warszawskiego



722

Memorie dell'insurrezione di Varsavia

Białoszewski



BIAŁOSZEWSKI // // // THE WARSAW UPRISING // // Ardis

MIRON BIAŁOSZEWSKI
MÉMOIRE DE L'INSURRECTION DE VARSOVIE

calmann-levy

Miron Białoszewski Erinnerungen

ON BIAŁOSZEWSKI / Památník z Varšavského povstání

NIK Z POWSTANIA WARSZAWSKIEGO PRCD 1168

P

ól wieku
okładek *Pamiętnika*
z powstania
warszawskiego
Mirona Białoszewskiego

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: apopada@gmail.com,
ORCID ID: 0000-0003-4415-037X

Miron Białoszewski napisał *Pamiętnik z powstania warszawskiego* w zwykłych szkolnych zeszytach formatu A5 z miękkimi okładkami (jedynie brulion czternasty ma oprawę twardą). Na ich bładoniebieskiej powierzchni autor zwykł notować różne rzeczy dotyczące zawartości kolejnych rękopiśmiennych woluminów; czasem jest to rodzaj planu, kiedy indziej jakiś tekstowy detal. Białoszewski używał długopisu, nieraz pogrubiając litery, lub ołówka. Pierwsza okładka jest wyjątkowo zagęszczona. Katarzyna Bojarska, reprodukując tę okładkę, uznała, że „wygląda ona dość »komikso-wo«: bloki słów zahaczają o siebie, nakładają się na siebie, sąsiadują ze sobą w poziomie i pionie”¹. Na okładce brulionu ostatniego, osiemnastego, autorskie notatki do *Pamiętnika* Białoszewskiego otaczają zaś portret Mikołaja Reja, ten akurat bowiem poeta ozdabiał wtedy uczniowskie zeszyty². Okładki, jak i bruliony tego dzieła, są z wielu powodów warte osobnego namysłu. Ich grafikę i funkcje dogłębnie analizuje Agnieszka Karpowicz³.

W tym artykule chciałbym natomiast przyjrzeć się okładkom książki Białoszewskiego zaprojektowanym do wielu wydań oryginału oraz przekładów. Obraz okładki

współtworzy różnego rodzaju relacje z tekstem, w wypadku *Pamiętnika* sprawa komplikuje się dodatkowo zarówno z powodu jego (1) arcydzielnego statusu, jak i (2) pozaestetycznych kontekstów tej prozy. Jeśli chodzi o kwestię pierwszą, ciekawe będzie zobaczyć, jak podeszli do książki plastycy najwcześniej, ci, którzy mieli do czynienia z nowym tekstem, dopiero wchodzącym do literackiego obiegu. Intryguje pytanie, czy w ciągu dekad, gdy pozycja dzieła stała się niepodważalna, można mówić o jakiejś zasadniczej zmianie widocznej w późniejszych pomysłach na okładki. Owszem, zdarzały się edycje z opracowaniem graficznym założonym wcześniej, trudno zatem tutaj mówić o intencjonalnych związkach między ikoną a tekstem, niemniej takie wydania były dużo rzadsze, zostawiam je na koniec tego przeglądu. Zdecydowanie częściej okładki, by tak rzec, nabierały treści i zaczynały znaczyć także (to kwestia druga) w przestrzeniach nie tylko estetycznych. Ujmując problem najkrócej, *Pamiętnik* od początku był również poddawany odczytaniom politycznym, co zresztą zdarza się i dzisiaj. Semantyczne, ideowe implikacje okładki mogą więc wzmacniać lub podkreślać którąś stronę sporu. Ba! Nim czytelnik otworzy książkę, najpierw widzi właśnie okładkę. Wprowadzie z socjologicznego punktu widzenia raczej mało prawdopodobne byłoby sytuacje, kiedy klient bierze w księgarni do ręki *Pamiętnik*, o którym nic nie wie, ale intencja okładki ma przynajmniej moc potencjalną. Okładka postrzegana jest przecież jako „ikoniczna metafora”, bywa uznawana za „wizualny ekwiwalent dzieła”⁴.

Układ zagadnień, którymi zamierzam się zająć, można schematycznie przedstawić za pomocą rombu:

estetyka
militarność \diamond cywilność
abstrakcja

Każda okładka jest zatem dokonaniem estetycznym rządzącym się własnymi prawami. Jeśli projekt graficzny jest abstrakcyjny, jego autor nie odnosi się do (by posłużyć się takim terminem) treściowych sensów dzieła. Jeśli natomiast artysta korzysta z tradycji sztuki figuratywnej, jego obraz pozostaje nieobojętną sugestią znaczeń i kontekstów ideowych, dlatego ikona taka sugeruje odbiorcy w pierwszej kolejności znaczenia zbiorowe, wojenne, militarne lub – przeciwnie – indywidualne, cywilne.

Pierwsze wydanie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* ukazało się w 1970 roku w Państwowym Instytucie Wydawniczym, gdzie wyszły również (poza dwoma wyjątkami) wszystkie jego późniejsze polskie edycje. Okładkę zaprojektował Jan Bokiewicz. Dzieło jest abstrakcyjne, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń.

W trybie żartobliwym dałoby się pokazać ten obraz odbiorcy i, niczym w teście Rorschacha (choć u Bokiewicza brak symetrii), zapytać, co widzi. Żart o tyle usprawiedliwiony, że ikona nie wydaje się tutaj autotelicznym spełnieniem. Owszem, w odbiorze nie sposób zapomnieć o widocznym tytule, działa też kolorystyka: szare tło, na którym została umieszczona czarna plama o skomplikowanym kształcie z elementami zróżnicowanej faktury (jakby pointylistycznie rozrzedzone fragmenty). Praca Bokiewicza nie przedstawia żadnego konkretnego przedmiotu, ale ewokuje skojarzenia raczej niepokojące.

Twórca obwoluty drugiego wydania (1971) Henryk Tomaszewski również zdecydował się na abstrakcję z sugestiami, posługując się innymi środkami. Na jasnoblękitnym tle czarnymi kreskami zostały narysowane inicjały pisarza, mniejsze M bez dodatkowej barwy i ponad dwukrotnie większe B, do którego artysta użył pomarańczowoczerwonej – ceglastej! – farby naznaczonej szarobrudnymi plamami. Można podejrzewać, że skojarzenie z murami zburzonej Warszawy było zaplanowane.

Abstrakcja poniekąd zaczęła się poddawać, i był to akt wcale wyrafinowany. Zewnętrzna szatę trzeciego wydania (1976) przygotował ponownie Bokiewicz. Na czarnym tle ciągi grubszych białych pionowych kresk są przekreślone cieńszymi, niezupełnie prostymi liniami tego samego koloru. Przekreślenia te od razu stają się połączeniami, widzimy coś w rodzaju rzędu krzyży. Na Powązkach groby poległych w powstaniu harcerzy mają krzyże ustawione tak, że poziome belki niemal się dotykają. Takie skojarzenia potęguje trzeci kolor – czerwień: niektóre ciągi pionowych kresk tak właśnie, na ich niższych częściach, zostały zabarwione. Zarazem jednak Bokiewicz nie rezygnuje z abstrakcyjnych źródeł inspiracji. Rzędy kresk po lewej stronie – jeśli te rzędy przeglądamy od góry (czyli zgodnie z założonym porządkiem) – coraz bardziej odpodobniają się od krzyży, w wyosobnionym piątym rzędzie nie dałoby się tego kształtu dopatrzeć. Na tym samym poziomie po prawej stronie biały krzyż w serii szarych przekształceń staje się natomiast w ostatnim elemencie figurą przypominającą człowieka z rozłożonymi ramionami.

Przekłady *Pamiętnika* zaczęły ukazywać się dość szybko. Na okładce wersji słowackiej⁵ (1972) białe litery ułożyły się w lekko skośnej linii w imię i nazwisko autora, pod tym samym kątem w trzech czerwonych rzędach podano tytuł. Całość na czarnym tle, pod liternictwem widnieje bladeżółta regularna kompozycja przypominająca ściśle poskładane litery V, niektóre z nich są odwrócone o sto osiemdziesiąt stopni i wsunięte w siebie. Rysunek u dołu lewej strony zakończony jest trzema małymi trójkątami tworzącymi połowę gwiazdy Dawida. Jakby

twórca okładki wiedział o usunięciu z *Pamiętnika* istotnych fragmentów z motywami żydowskimi, przywróconych (wraz z innymi skreśleniami) dopiero w przygotowanym przeze mnie wydaniu z 2014 roku.

Przekład węgierski (1973) jest jednym z dwóch wydań omawianego dzieła Białoszewskiego z innym tytułem: *Napraforgók ünnepe. Emlékezés a varsói felkelésről*, czyli *Święto słoneczników. Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Pierwszy człon powtarza formułę użytą przez autora w początkowej partii książki. Jakkolwiek tytuł uległ zasadniczej zmianie, Grácia Kerényi miała niebłahy argument, by nie poprzestać na dosłownym oddaniu tytułu. Lajos Pálfalvi, literaturoznawca i tłumacz literatury polskiej (któremu dziękuję za tę informację), powiedział mi, że na Węgrzech ściśle odpowiadająca polskiej postaci tytułu umieszczalaby książkę w dziale wojskowo-historycznym... Projektant okładki też zaproponował wysoce oryginalne rozwiązanie: na żółtopomarańczowym (jak płatki słonecznika) tle zreprodukowano rycinę z XVIII wieku, najpóźniej z początku XIX wieku. Przedstawia panoramę Warszawy z Zamkiem Królewskim i katedrą Świętego Jana oglądanymi zza Wisły, po której na pierwszym planie płynie łódź: widzimy maszt i reję z górną częścią żagla. I nad tym wszystkim tytuł *Święto słoneczników*, rozwinięty dopiero wewnątrz książki. Powstało zestawienie zgoła niezwykle, okładka żadnej innej edycji *Pamiętnika* nie budzi aż tak odmiennych skojarzeń...

Amerykańska edycja (1977) jako pierwsza wykorzystała na obwolucie fotografię wojenną. Owszem, taka kwalifikacja jest obciążona pewnym procentem ryzyka, bo może gruzy pochodzą z kamienicy wyburzonej czy rozebranej w czasie pokoju. Wątpliwość wspomóc mogą widoczne na drugim planie dwa budynki raczej nie w kwitnym stanie, nie są to jednak ruiny. Może zdjęcie pochodzi z lata już powojennego? Niestety wydawcy nie zamieścili żadnej informacji źródłowej opisującej okładkową ikonę. W każdym razie na gruzowisku siedzi zafrasowany chłopiec w koszulce w cienkie paski z krótkimi rękawkami, ma też krótkie, trochę za duże spodnie (ubiór więc na pewno letni) i potężne buty. Z tyłu widać wykrzywione pręty ogrodzenia, na gruzie leżą także jakieś rury. Dziecko wojny? Zdjęcie działa na emocje widzów. Gdyby miało być wizualnym ekwiwalentem *Pamiętnika*, okazałoby się nazbyt sentymentalne. Pomysł takiego właśnie obrazu był jednak celowy, gdyż – podobnie jak tekst – skupia uwagę na jednostce, która niezależnie od swojej woli znalazła się w przestrzeni intensywnych działań wojennych.

Amerykańska edycja (1977) jako pierwsza wykorzystała na obwolucie fotografię wojenną

Czwarte polskie wydanie *Pamiętnika* (1979) przyniosło graficzną innowację. Autorem ikonicznej koncepcji serii „Kolekcja Polskiej Literatury Współczesnej” był Bokiewicz, niemniej obrazy na okładki następnych tomów przygotowywali różni artyści. Ilustrację dla książki Białoszewskiego wykonał Mieczysław Wasilewski. Prawa kobieca dłoń wysuwa się z czegoś większego niż jakiegokolwiek odzienie (jak ręka Boga z niebios?), zarazem jednak palce ułożone są tak, jakby miały tę szatę podtrzymywać. Owa szata – a może odsłaniana kurtyna? – została namalowana intensywnym cynobrem z domieszką szarości, na górze obrazu barwa zmienia się w ognisty oranż. Mniejsza odsłaniana plama jest ciemna, czarnobrazowa. Wasilewski zaproponował zatem ikoniczną metaforę (nie alegorię!), taką, która towarzyszy tekstowi i wchodzi z nim w niejednoznaczne relacje, ale go nie ilustruje.

Okładka Bokiewicza z 1984 roku przypomina inne jego ówczesne prace, np. *Utwory wybrane* Marka Hłaski. Artysta redukuje kolorystykę do bieli i czerni, czasem dodając drobną plamę innej barwy. Literactwo, pozornie pospieszne i niedbałe, zawdzięczało co nieco plastyce kontrkulturowej. Wskazana edycja zawiera biały tytuł umieszczony w ramce z linijkami przypominającej ramkę z okładki zeszytu. W słowie „powstanie” P jest czerwone, T natomiast wygląda jak krzyż. Dolną połowę okładki wypełniają sporo większe cyfry daty 1944, co jest raczej ryzykownym pomysłem przy zbudowanym na literactwie koncepcie całości – czyżby tytuł został uzupełniony? Nowatorska i minimalistyczna forma projektu odsyła tu jednak do znaczeń już skonwencjonalizowanych, negliżujących ideowe nowatorstwo *Pamiętnika*.

Milan Jaroš, autor opracowania graficznego wersji czeskiej (1985), wybrał stonowane rozwiązanie, posługując się głównie literactwem i abstrakcją. Imię i nazwisko pisarza oraz tytuł zostały rozpisane czarnym kolorem w pięciu szarych wąskich prostokątach nierównej długości, ich poziome krawędzie częściowo się stykają. Prawy i dolny bok piątego prostokąta przechodzą w cynobrowy kwadrat, na którym (acz za ramkami) dzięki powrotnym pociągnięciom grubszego pędzelka, coraz bardziej łukowatym, powstała czarna figura. W drugim (1987) wydaniu kwadrat jest bardziej karminowy, ale może to być efekt socjalistycznej poligrafii niż zaplanowany wariant barwy.

Obrazek z okładki Mirosława Tokarczyka (1987), przygotowany do serii lekturowej Wydawnictw „Alfa”, stanowi jaskrawy przykład stereotypizującej tendencji. Dominuje tu powstańcza kotwica, w którą wpleciono różę z narodową

banderką – tak, w wersji marynarskiej, z trójkątnym wcięciem! W dół zaś kotwicy wplątał się drut kolczasty. Symbolika zatem daleka od koherencji, niemniej znak Polski Walczącej naznacza całość schematyzmem, co tym bardziej niepożądane, gdyż edycja była przeznaczona głównie do obiegu szkolnego.

Na okładce następnego wydania (1990) znalazła się figuratywna metafora autorstwa Macieja Buszewicza, przedstawia ona przewiązany sznurkiem pakunek zawinięty w szary papier, mocno już zużyty: naturalny kolor przechodzi w zielonkawą żółć, są też fragmenty czarne, może spalone. Paczka rozerwała się na jednym rogu, wysypują się z niej pokruszone cegły, pakiet nie jest więc taki mały. Nie sądzę przecież, by Buszewicza zainspirował pewien hochsztapler, który zasłynął z pakowania budynków. Na poważnie zaś: być może zawinięty fragment muru z okładki *Pamiętnika* ma być przedmiotem szczególnej wartości? Z jednej więc strony wieloznaczna metafora, której artyzm w istotnej mierze jest współtworzony dzięki staranności malunku, z drugiej – podstawowym składnikiem przedmiotu jest zburzony mur, motyw mocno już spetryfikowany ikonicznie.

Okładka drugiego amerykańskiego wydania *Pamiętnika* (1991) należy do wyjątkowych; jeśli dałoby się ją zestawić z innym projektem, to jedynie z węgierskim *Świętem słoneczników*, tyle że byłaby to paralela wspomagana słowem, tytułem właśnie. Na szaroczarnym tle artysta narysował słonecznik w jasnoszarych tonacjach. Imię i nazwisko autora złożono białymi czcionkami, cztery rzędy tytułu przechodzą od żółci przez oranż (znowu jak barwy płatków słonecznika) do czerwieni. Czytelnik nieznający wcześniej tego dzieła już na pierwszej stronie prozy Białoszewskiego zrozumie, skąd wziął się słonecznik. Pomysł takiej okładki okazuje się wyrafinowaną metonimią ikoniczną.

Leszek Soliński, pierwszy spadkobierca praw autorskich Białoszewskiego, był znany z zachowań, by tak rzecz nazwać, wysoce oryginalnych. W 1993 roku *Pamiętnik z powstania warszawskiego* pojawił się w Wydawnictwie Spółdzielczym, którego nakładem ukazywały się m.in. książki dla dzieci i tytuły w rodzaju *Zofia Dziggielewska radzi młodym gospodyniom...* Edycja dzieła Białoszewskiego jest przecież oryginalna także w poważnym znaczeniu tego przymiotnika. Jej dokładniejsze omówienie nie należy do tematu mojej pracy, pozostanę przy zewnątrz. Tak więc w szarych ramach okładki Jacek Brzozowski umieścił ładny portret Białoszewskiego, plastik wykorzystał zdjęcie poety z końca lat pięćdziesiątych. Nad włosami widnieje skrawek czerwieni, powierzchnię z lewej strony twarzy wypełnia

natomiast żółta plama, kolorystyka została zatem wybrana z powodów *stricte* estetycznych, bez intencji znaczących. Po pierwszy (i jedyny, jak dotąd, w oryginalnych edycjach dzieła) na pierwszej stronie okładki *Pamiętnika* pojawił się wizerunek autora.

Portret Białoszewskiego znalazł się również na okładkach obu edycji przekładów niemieckich. W 1994 roku użyto zdjęcia młodego poety, eksponując, wzmacniając dla efektów artystycznych fakturę fotografii. Całość podano w stonowanej kolorystyce, od wyblakłej żółci przez jasną szarość do ciemniejszej. Warto dodać, że Esther Kinsky zmieniła tytuł: oryginalna wersja stała się rozwinięciem, pierwszym zaś członem jest parafraza pisarskiej deklaracji na temat prawdziwości wydarzeń przedstawionych w *Pamiętniku: Nur das was war* [Tylko to, co było]. *Erinerrungen aus dem Warschauer Aufstand*. W wydaniu następnym (2019) tłumaczka zrezygnowała z uzupełnienia tytułu, poprzestając na wyrażeniu odpowiadającym temu oryginalnemu. Także obwoluta tej książki charakteryzuje się wyrafinowanym operowaniem barwami. W projekcie graficznym

Willy Fleckhaus barwnej obróbce poddał fotografię autorstwa Tadeusza Sobolewskiego, dzięki czemu powstał jasny, bladoszary obraz, postać pisarza jakby wyłaniała się z blaknięcia. Poligrafia jest tak wyjątkowa, że kolor całości daje efekt zmiany czerni na inny, jaśniejszy odcień

paska oddzielającego tytuł od nazwy serii wydawniczej.

W 1997 roku Teresa Kawińska, autorka następnej polskiej okładki *Pamiętnika*, użyła do swojego projektu fragmentów akwareli Bronisława Wojciecha Linkego *Domy-żołnierze* z cyklu *Kamienie krzyczą*. Po raz pierwszy (nie licząc zdjęć o większej wartości artystycznej) na książce Białoszewskiego znalazło się dzieło plastyczne powstałe wcześniej. Jeszcze jedna kwestia jest tu ciekawa. Otóż ta sama akwarela Linkego – tyle że w wycinku pokazującym znacznie większy fragment pracy artysty – ukazała się wcześniej na okładce pierwszego tomu *Kolumbów rocznika 20* wydanego w popularnej kieszonkowej serii (też) PIW-u w 1972 roku. Owszem, można by analizować różnice kolorystyki obu edycji, tu poprzestanę na dwóch innych kwestiach. Otóż na nowej edycji *Pamiętnika* akwarelę Linkego wykadrowano tak, że stała się ona nieledwie realistyczna: nie sposób zobaczyć żołnierza, którego postać na obrazie wyjściowym składa się właśnie z kamienicy. Po drugie zaś, jeśli okładka Białoszewskiego powraca do grafiki z książki Bratnego sprzed trzydziestu jeden lat, to trudno mówić o przełomie 1989 roku jako dacie przełomowej również

**Portret Białoszewskiego
znalazł się również
na okładkach obu edycji
przekładów niemieckich**

w projektowaniu. Tak, zaproponowałem gruby skrót, lecz usprawiedliwiony.

Didier Thimonier, przygotowując okładkę francuskiego przekładu *Pamiętnika* (2002), wybrał zdjęcie o dużych walorach estetycznych znalezione w albumie *Dni powstania. Kronika fotograficzna walczącej Warszawy* wydanym nakładem PAX-u w 1957 roku i poszerzonym w 1984 roku. Warto zwrócić uwagę na takie źródło, gdyż, jak się okaże, niektórzy spośród projektantów dokonywali kwerendy ikonograficznej raczej na skróty. Ramka z autorem i tytułem *Mémoire de l'insurrection de Varsovie* jest jaśniejszym prostokątem, nie zasłania jednak fotografii, nieco tylko zmienia jej barwy. Plan ogólny, po lewej stronie jeszcze stoi dziewiętnastowieczna kamienica, ale skutki działań wojennych już widać: przekrzywiony szyld, zwały kamieni na ulicy i chodniku. Po prawej stronie z przodu widzimy stół i krzywo leżące drzwi, może do barykady lub po niej pozostałe. W głębi po prawej kontury miejskie są trudniej rozpoznawalne z powodu dymu. Zza wspomnianego budynku po lewej widać światło, ale pochodzące z pożaru, nie od słońca, skoro cienie postaci idących ulicą kładą się w inną stronę. Fotografię zreproduковано w szarości z niewielką domieszką zieleni. Przedmioty, ludzie, niszczone miasto – taki zestaw sugeruje sensory uniwersalne (widoczny budynek nie jest rozpoznawalnym obiektem warszawskim), oczywiście istotne dla arcydzieła Białoszewskiego.

Przygotowując projekt edycji szwedzkiej (2003), również skorzystano ze zdjęcia przedstawiającego zniszczoną już Warszawę, da się tu rozpoznać wieżowiec Prudentialu (na którego pozostałości dwukrotnie wspinał się po wojnie reporter Białoszewski). Fotografia została jednak znacznie przetworzona, do postaci niby-rysunkowej, co podkreśla konstrukcję – szkielec – bardzo uszkodzonych budowli. Taki obraz jawi się przede wszystkim jako alegoria unicestwianego miasta.

Na okładce tłumaczenia słoweńskiego (2006) także przetworzono fotografię niszczonej architektury. Głównym obiektem jest tu płonąca budowla, na ulicy widać pozostałości po barykadzie. Pod lekkim ukosem w pięciu rzędach zapisano ciemnoszarymi literami tytuł, niżej natomiast pod takim samym kątem umieszczono czerwone cyfry z datą powstania (ponownie więc pojawił się taki dodatek). Jeszcze niżej z lewej strony (nie od brzegu) znalazł się ciemnoszary pasek z wydrukowanym białą barwą imieniem i nazwiskiem pisarza. Zaskakującą rzeczą całego projektu jest kolorystyka: budynek i dymy pożarów pozostają w średnioszarych tonacjach, ale dodano duże plamy: cynober ciemny i jaśniejszy przechodzący w róż oraz trochę jasnej czy nawet wyblakłej

żółtości. Te barwy są niby stonowane, pastelowe, niemniej działają tu tak kontrastowo, że wydają się jaskrawe.

Przygotowany do wydania *Pamiętnika* z 2007 roku projekt Piotra Gidlewskiego zdecydowanie podkreśla kontekst narodowy i militarny. Okładka jest czarna, z góry po prawej stronie umieszczono fotografie dwóch żołnierzy ujętych z tyłu. Litera wydrukowano farbą białą (autor oraz nazwa oficyny) i czerwoną (tytuł). Z prawej ku lewej przesuwają się postacie rozmieszczone w różnych rozmiarach w dwóch rzędach i trzecim podwojonym. Powtarzają się białe i czerwone kolory, białe postacie w największym, dolnym rzędzie oznaczone są szarymi i czarnymi plamami szybko kojarzącymi się ze śladami po postrzałach. Powtarza się postać z karabinem na ramieniu, co pozwala uznać przedstawione grupy za biegnących powstańców. Pojawił się również inny autorski wariant tej okładki. Opracowując projekt następnej edycji (2010), Gidlewski zmodyfikował poprzednią wersję do postaci minimalistycznej. Czarne tło na jednej trzeciej wysokości zostało przecięte białym paskiem z tytułem książki, ponad nim na mniejszej części czerwonymi literami kojarzącymi się z pospieszoną inskrypcją na murze podano autora, na dole zaś widzimy pięciu ludzików-powstańców, czterech czerwonych, jeden biały, niektórzy mają karabiny. Takie postacie pojawiły się u artysty w omówionym przed momentem obrazie wcześniejszym. Niewykluczone, że przygotowując nowszą wersję, grafik inspirował się opisanymi już okładkami Bokiewicza z 1976 i 1984 roku, tyle że tamte są artystycznie spójniejsze.

W 2009 roku nakładem Muzeum Powstania Warszawskiego i Polskiego Radia *Pamiętnik* ukazał się w postaci muzycznej. Utwory skomponował Mateusz Pospieszalski, Jerzy Bielunas wybrał zaś i przygotował teksty. Opracowanie graficzne płyty stara się łączyć nowoczesną formę z tradycyjnymi obrazami. Okładka składa się z trzech plam, cynobrowej, białej i szarej. Największa jest biała, na niej umieszczono imiona i nazwiska kompozytora i – poniżej – pisarza oraz osmiokrotnie (w zmienionych wysokościach) zreprodukowaną sylwetkę w hełmie i z opaską, najpewniej powstańca. Szarą plamę tworzy fragment muru kamienicy, na której wydrukowano wersalikami tytuł, przy czym litery P oraz W z „powstania warszawskiego” są znacznie większe i cynobrowe.

Militarną dominantą charakteryzującą się okładki przekładów *Pamiętnika* na język hiszpański (2011) oraz włoski (2021). Pierwszą okładkę zaprojektował Pepe Mall. Na niebieskim tle, pod białymi literami z autorem i tytułem, wycięto postacie dwóch powstańców i zreproduковано je w sepia. Autora okładki włoskiej nie podano, opisano za to wykorzystane czarno-białe zdjęcie zajmujące nieco mniej niż połowę strony. Otóż

Sylwester Braun sfotografował mierzących z karabinów dwóch powstańców u wejścia do kościoła Świętego Krzyża. Wprawdzie na skrzydełku podano lojalnie, że praca pochodzi z Muzeum Powstania Warszawskiego, niemniej – podobnie jak zdjęcie wykorzystane przez oficynę hiszpańską – oba obrazy łatwo znaleźć na stronie internetowej (<https://www.akg-images.co.uk>). Niewątpliwie autor skomentowanej wcześniej okładki francuskiej bardziej przyłożył się do poszukiwań...

W 2014 roku (siedemdziesiąta rocznica powstania) w serii *Utworów zebranych* (będzie jeszcze o niej mowa) PIW ogłosił wspominaną już w tym przeglądzie edycję odcenzurowaną, a niedługo potem wydanie przeznaczone dla szkół z inną grafiką, bynajmniej nie uproszczoną *ad usum Delphini*. Justyna Niedzińska użyła trzech barw: dolna część, mniej więcej jedna czwarta wysokości, jest czerwona z widocznym szarym nierównym kratkowaniem *quasi*-faktury. Część górna dzieli się na dwie części, z lewej mamy węższy szary pas, z prawej szarobiały, na którym odręcznie zapisano autora i tytuł. Te górne prostokąty są kawałkami papieru, oba zostały zresztą naddarte, barwy natomiast tworzą powierzchnie jeszcze mniej jednolite niż podfakturowana czerwień. Oczywiście skojarzenie z kolorami narodowymi pojawia się szybko, zarazem jednak autoteliczna estetyka formy nie przestaje tu dominować.

W tymże jubileuszowym roku pokazano spektakl na podstawie *Pamiętnika* wyreżyserowany przez adaptatorkę i biorącą w nim udział Krystynę Jandę, muzykę skomponował Jerzy Saranowski. Nieporównanie bardziej udanym przedsięwzięciem okazały się okładki płyt z dźwiękowym i audiowizualnym zapisem, wydane też w 2014 roku przez Muzeum Powstania Warszawskiego i Instytut Stefana Starzyńskiego. Obie okładki zaprojektował Rajmund Rajchel, białą do CD i czarną do DVD. Na obu przedstawiono szare rzędy pięciolinii, przy czym ta dolna urywa się wcześniej, wykrzywione w dół linie oddalają się od siebie. Zamiast nut na różnych wysokościach znalazły się sporych rozmiarów plamy w barwach od jasnej szarości do szaroczarnej (ten odcień na białej okładce). Plamy te kojarzą się z odciskami palców, ale właśnie: mają się co najwyżej kojarzyć, nie są rysunkami *stricte* realistycznymi.

Okładkę trzeciego wydania przekładu Madeline G. Levine przygotowała Katy Homans. Wykorzystała fotografię nieznanego autora, który uchwycił grupę przechodniów oczekujących w trakcie powstania na możliwość przejścia ulicy. Zdjęcie ekspresyjne, niewątpliwie zrobione bez przygotowań, niemniej mimika pokazanych ludzi jest nieledwie teatralna: nie chodzi o jakąkolwiek sztuczność, lecz o siłę wyrazu. Graficzka zrezygnowała z dodatków barwnych oraz z retuszu: nie skorygowała nieostrości zdjęcia. Czerwony prostokąt z tytułem

oraz podaniem autora i tłumaczki (białe i czarne litery) okazuje się natomiast wyrazistym gestem estetycznym, skoro zasłania twarz kobiety, notabene jedynej osoby bez butów. Oddziałuje tu zatem nie tylko mimetyczność dobrego zdjęcia, ale gdyby trzeba było wskazać okładkę najlepiej ilustrującą czy oddającą problematykę dzieła Białoszewskiego, to pracę Katy Homans warto by uznać za najtrafniejszą.

Wracam teraz do kwestii anonsowanej na początku, czyli do projektów przeznaczonych do serii wydawniczych, nie zaś wyłącznie do *Pamiętnika*, ani niezawierających odmiennych obrazów. Tak więc w 1987 roku w PIW-ie zaczęły ukazywać się *Utwory zebrane* Białoszewskiego, ich kształt graficzny był dziełem Henryka Tomaszewskiego. Na górze białych okładek pojawiała się podkreślone nazwisko pisarza, za każdym razem pisane na nowo przez artystę. Blisko połowy wysokości Tomaszewski umieścił obwiedzione podwójnym czarnym kręgiem żółte kółko z numerem następnego tomu. Na dole wąski czerwony pasek z takimże prostokątem, wewnątrz którego (tu już autor powtarzał literniczy projekt) w dwóch rzędach zostało umieszczone imię i mniejszymi literami nazwisko pisarza. Tytuł jest zawsze pisany – czy, jak to u Tomaszewskiego, niemal malowany – ręcznie. Kolorystyka liter okazuje się oryginalna, od złota przez barwę oliwkową do szarości. Są to znakomite prace. *Pamiętnik* właśnie z tej serii wskazałbym jako najlepsze dzieło plastyczne rozpatrywane pod względem czysto estetycznym. O wysokiej wartości tej serii świadczy m.in. umieszczenie reprodukcji okładek w albumie poświęconym Tomaszewskiemu, właśnie *Utwory zebrane* zajęły tam dużo miejsca: na dwóch stronach pokazano osiem okładek, na dwóch następnych kolejne fazy pracy nad projektem⁶. Późniejsze tomy, w tym edycję *Pamiętnika* z 2014 roku, opracowywał graficznie Mieczysław Wasilewski, posługując się wzorem Tomaszewskiego.

Dzieło Białoszewskiego ukazało się jeszcze w dwóch innych seriach zawierających książki różnych autorów: w PIW-owskiej „Kolekcji Prozy Polskiej XX wieku” (1994; okładki były dziełem Andrzeja Heidricha), a także w wydawanym przez „Politykę” zestawie „Polskiej Literatury Współczesnej” (2009).

Zaproponowana w tym artykule diachronia sprowadza się przede wszystkim do chronologii, nie sposób bowiem z przedstawionego zbioru okładek wyprowadzić uspojującą myśl, rekonstruującą taki czy inny ideowy proces. Nie chodzi tylko o to, że ikony *Pamiętnika* są dziełem wielu autorów. Nie da się nawet zaproponować schematycznego wykresu, który oznaczałby przechodzenie od abstrakcji do przedstawień mimetycznych albo odwrotnie, aczkolwiek w projektach późniejszych mamy coraz mniej obrazów niefiguratywnych. Okładki trzeciego wydania amerykańskiego i włoskiego można uznać za wyraźną

opozycję do tendencji ilustracyjnych z ostatnich lat, ikonicznych przedstawień komentujących, dopowiadających. Przy-
pomnę, okładka przygotowana w Stanach Zjednoczonych po-
kazuje grupę cywili, na włoskiej okładce widać zaś walczących
powstańców. Może zresztą dziwić, że tak często – i zdecydowa-
nie później niż w pierwszej dekadzie istnienia – to arcydzieło
prozy, tylekroć interpretowane jako apologia postawy cywilnej,
było przez grafików podporządkowywane tradycjom militar-
nym, także przez artystów wywodzących się spoza polskiej
historii i tradycji. Najważniejsze jednak, że wśród okładek
Pamiętnika pojawiło się również kilka dokonań wybitnych.

Key Words: Miron Białoszewski, *A Memoir of the Warsaw Uprising*,
cover, aesthetics, meaning

Abstract: This article discusses the covers designed for the *A Memoir of the Warsaw Uprising* published between 1970 and 2021. The authors of these graphic designs chose various solutions, from abstract images to mimetic representations, often referring to conventional traditions. There were some surprising proposals, as well as those of high artistic value.

¹ K. Bojarska, *Wydarzenie po Wydarzeniu. Białoszewski – Richter – Spiegelman*, Warszawa 2012, s. 53–55.

² A. P[oprawa], [komentarz do reprodukcji], „Kwartalnik Artystyczny” 2022, nr 2, s. 43.

³ A. Karpowicz, *Retrospekcja*, w: eadem, *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975–czerwiec 1976)*, Gdańsk 2023, s. 166–182.

⁴ Pożyczam poręczne terminy użyte przez dwie badaczki przy innych okazjach; E. Ski-
bińska, *Obrazy, które mówią, czym jest tłumaczenie. O ilustracjach na okładkach książek prze-
kładoznawczych*, „Teksty Drugie” 2021, nr 4, s. 79–99 („ikoniczna metafora”); M. Lachman,
Okładkowy stan posiadania (w literaturze najnowszej), „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 101–117
(„wizualny ekwiwalent dzieł”).

⁵ Nie udało mi się dotrzeć do kilku spośród omawianych książek, mianowicie do tłuma-
czeń: słowackiego, węgierskiego, szwedzkiego, słoweńskiego, do pierwszej edycji niemiec-
kiego oraz drugiej angielskiego, z konieczności więc korzystam jedynie z internetowych re-
produkcji.

⁶ *Henryk Tomaszewski*, red. A. Szewczyk, Warszawa–Olszanica 2014, s. 274–277.

memoir of the warsaw uprising m białoszew



edited and
MADELI