W NUMERZE:

PLASTYKA
PLASTYKA
PLASTYKA

ORAZ: Opowiadanie M. Bułhakowa „Morfina" ■ Jan Huszcza o tłumaczeniach i wydawcach ■ Rozmowa z reżyserem Waldemarem Podgórskim ■ Motoryzacja na świecie ■ Mundial'1930 ■ Kolejny reportaż z Włoch ■ Recenzje ■ Magazyn Kulturalny

tygodnik społeczno-kulturalny

odgłosy

Łódź 2002

NR 25 (1071) ROK XXI 18 CZERWCA 1978 R. CENA 3 ZŁ

DIABELSKI KRĄG

KRZYSZTOF POGORZELEC Włochy 1978 (2)

Jest wczesny ranek. Rzymska uliczka via Mariofani, w dzielnicy, w której mieszka wielu wybitnych polityków, w tym Berlinguer — szef Włoskiej Partii Komunistycznej. No i on: Aldo Moro — przewodniczący „Demochrystiany" i — jak go tutaj powszechnie nazywają — konstruktor pojednania narodowego, praktycznie jedyny kandydat do fotela prezydenta Republiki.

Właśnie udaje się do siedziby swojej partii — Demokracji Chrześcijańskiej mieszczącej się przy Placu Gesu... i wtedy drogę blokują dwa samochody, dotąd stojące przy krawężniku. Padają strzały likwidujące ochronę osobistą przewodniczącego, a sam Moro — wepchnięty przemocą do jednego z wozów terrorystów — zostaje uprowadzony do tajemniczej kryjówki. Wszystko to trwało 3 minuty. Tak zaczął się dramat, który wstrząsnął nie tylko Włochami i — jak sądzę — nie znalazł jeszcze swojego finału.

Dalszy ciąg na str. 6–7

NAUKA W SŁUŻBIE KRAJU I MIASTA

Rozmowa z sekretarzem Komitetu Łódzkiego PZPR – Tow. GENOWEFĄ ADAMCZEWSKĄ

— W ostatnim czasie nasz tygodnik poświęca wiele uwagi problemom nauki, roli środowiska naukowego w rozwoju społeczno-gospodarczym Łodzi i kraju. Choć w Łodzi wyższe uczelnie pracują dopiero 33 lata, są już trwałym i liczącym się elementem krajobrazu naszego robotniczego miasta. Jaki jest obecnie stan łódzkich wyższych uczelni i w jakich dziedzinach życia ich udział jest najbardziej odczuwalny?

— Pytacie, w jakich dziedzinach życia naszego miasta najbardziej obserwujemy wpływ nauki. Chcę podkreślić, że środowisko naukowe Łodzi tworzą: 7 wyższych uczelni, placówki Polskiej Akademii Nauk oraz duże centrum zaplecza naukowo-badawczego przemysłu, Instytuty, Centralne Laboratoria, OBR oraz bardzo znaczące w życiu miasta Towarzystwa Naukowe. Godzi się w tym miejscu podkreślić, iż łódzkie środowisko naukowe bardzo mocno wrosło w tradycje robotniczej Łodzi. Klasa robotnicza Łodzi, wszyscy jej mieszkańcy są dumni z awansu naukowego, jaki dokonał się w Polsce Ludowej. Ludzie nauki, za ich trud, ofiarną pracę i związki z miastem cieszą się szczególnie wysokim uznaniem i szacunkiem. Właśnie do uczonych zwracała się gorąco i serdecznie posłanka na Sejm PRL, łódzka robotnica, Stanisława Świderska na uroczystości inauguracji Oddziału Polskiej Akademii Nauk w Łodzi, w styczniu bieżącego roku, mówiąc:

„My, łódzcy robotnicy, jesteśmy dumni, że w naszym mieście powstał Oddział Polskiej Akademii Nauk. Wyrażając wszystkim uczonym głęboki szacunek i uznanie, zapewniamy równocześnie, że w codziennym trudzie przy warsztatach pracy będziemy stwarzać wam coraz lepsze warunki. Wy zaś pomnażajcie dorobek nauki polskiej i rozsławiajcie jej imię w świecie".

Mamy mówić o naszych wyższych uczelniach, ich osiągnięciach, problemach i zadaniach, jakie postawiono przed nimi w uchwałach partii i rządu. Dobrze, że dziś podejmujemy ten temat, bowiem zbiegł się on z przygotowaniami naszego środowiska do bardzo ważnego wydarzenia, — plenum Komitetu Centralnego PZPR, dotyczącego roli nauki w rozwoju gospodarczym kraju. Kończy się także w bieżącym roku akademickim kolejna kadencja władz rektorskich, dziekańskich oraz dyrekcji instytutów. Jest to więc okazja do podsumowania dorobku każdej uczelni, każdego kolektywu, jak również wytyczenie zadań na najbliższe lata.

By lepiej zorientować się w skali wpływu łódzkich wyższych uczelni na rożnorodne dziedziny życia społeczno-gospodarczego wystarczy powiedzieć, że dziś kształcą one w swych murach ponad 35.000 studentów i zatrudniają 569 samodzielnych pracowników naukowych oraz blisko 3.300 pomocniczych. O ich możliwościach oddziaływania ideowo-wychowawczego niech świadczy fakt, że co trzeci pracownik nauki jest członkiem lub kandydatem PZPR. A praca wszystkich organizacji partyjnych w środowisku akademickim podporządkowana jest jednemu nadrzędnemu celowi — kształtowaniu ideowych, zaangażowanych postaw studentów przez tworzenie motywacji dobrej nauki, uświadamianie celów i zasad socjalizmu, wyjaśnianie założeń strategii społeczno-gospodarczego rozwoju kraju.

Najbardziej znamienne jest to, iż w murach uczelni połowę studentów stanowią dzieci robotników i chłopów, którym w Polsce Ludowej stworzono szerokie możliwości zdobywania wiedzy.

O znaczeniu naszych wyższych uczelni w życiu społeczno-gospodarczym Łodzi, a także regionu świadczy liczba ponad 70 tysięcy absolwentów, którzy zasilili przemysł, szkolnictwo oraz podjęli działalność w sferze kultury. Można bez przesady powiedzieć, że nie ma dziś w kraju województwa, w którym by nie pracowali absolwenci naszych uczelni. Mamy przecież w naszym mieście unikalne uczelnie i kierunki studiów. Absolwenci szkoły filmowej są twórcami tak zwanej „polskiej szkoły filmowej"; absolwenci wyższej szkoły mu-

Dalszy ciąg na str. 3

JUBILEUSZOWE POZNAŃSKIE

Międzynarodowe Targi nie byłyby tym, czym są, gdyby w rozważaniach na ich temat przemilczano element tradycji. A kupieckie, handlowe tradycje miasta Poznania są bardzo bogate. Przypomnijmy tylko, że przecież już na przełomie 14 i 15 stulecia był Poznań jednym z głównych handlowych centrów Europy. Lecz początek tradycji dano jeszcze wcześniej, bo w roku 1231, kiedy to książę Władysław Odonicz ustanowił przywilej, zwalniający przybywających do Poznania kupców od opłat celnych i płacenia myta. Przywilej ten potwierdzali później, bądź ustanawiali nowe Przemysław I, Władysław III, Stefan Batory, i Władysław IV zaś w 1394 roku otrzymał Poznań prawo składu. Ciekawe, że nawet w najtrudniejszym dla narodu okresie, najtrudniejszym dla pielęgnowania jakichkolwiek starych, polskich tradycji — w okresie zaborów, nie rezygnowali polscy kupcy z podtrzymywania dawnych tradycji, kontynuując między innymi organizowanie regularnie odbywających się już w średniowieczu międzynarodowych spotkań kupców, zwanych Jarmarkami Świętojańskimi.

Właśnie ze średniowiecznych jeszcze, handlowych poczynań, z owych świętojańskich jarmarków, wywodzą swój rodowód współczesne Międzynarodowe Targi Poznańskie, które przywróciły Poznaniowi jego dawną, a nadwątloną półtorawiecznym okresem niewoli, rangę w międzynarodowym handlu. Bezpośrednio po odzyskaniu niepodległości sfery kupieckie Poznania podjęły inicjatywę organizowania stałych imprez targowych. Pierwszy Targ poznański odbył się w roku 1921, zaś już czwarta impreza — w roku 1925 — miała charakter międzynarodowy. Niemałą rolę pierwszych Targów Poznańskich — w ukształtowaniu polskiego handlu zagranicznego, w gospodarczej integracji ziem rozwijających się w latach niewoli w różnych warunkach pod trzema zaborami, należy w tym krótkim, historycznym wstępie, podkreślić.

O tym wszystkim można się na tegorocznych, jubileuszowych Targach dowiedzieć nie tylko z biuletynów i specjalnych wydawnictw, lecz także z interesującej wystawy pn. „Międzynarodowe Targi Poznańskie w rozwoju historycznym", zorganizowanej w gmachu Urzędu Wojewódzkiego — jednej z wielu imprez towarzyszących jubileuszowym Targom. Tu najlepiej ukazany został dorobek tych 50 handlowych spotkań na skrzyżowaniu dawnych i współczesnych zarazem szlaków handlowych łączących narody Wschodu i Zachodu, Północy i Południa, wspomnijmy tylko, że do tej pory uczestniczyło w tych spotkaniach 106 państw ze wszystkich kontynentów, a odwiedzało Targi corocznie około pół miliona... Są to cyfry imponujące, ale nie tylko one, nie przede wszystkim one wyrażają sens MTP: wynika on tak z korzystnego położenia Poznania, mocnego osadzenia w tradycji, dobrej organizacji, jak i — to sprawa najważniejsza — istotnych motywów ekonomicznych. Obecnie, jako centralna impreza polskiego handlu zagranicznego, umożliwiają poznańskie Targi kompleksową prezentację aktualnego zestawu eksportowych propozycji Polski. Niezależnie od swego handlowego charakteru spełniają Międzynarodowe Targi w Poznaniu ważną funkcję jako międzynarodowe centrum informacyjne.

Program 50-tych MTP jest kontynuacją założeń realizowanych od roku 1976, założeń w myśl których czerwcowe Targi o charakterze wielobranżowym stanowią główny punkt targowego programu; uzupełnia go zaś cykl salonów specjalistycznych, organizowanych wiosną i jesienią (w br. aż 8). Oferta handlowa prezentowana w czerwcu ma więc charakter uniwersalny, choć nie obejmuje tych towarów, które weszły w zakres salonów, a o profilu ekspozycji zadecydowały — jak się okazało dominujące w ofercie polskiej i zagranicznej maszyny i urządzenia, produkty wielkiej chemii i sprzęt elektrotechniczny.

Na jubileuszowe Targi przyjechało ok. 5 tys. wystawców z 37 krajów (przy czym po raz 45 z Czechosłowacji, Francji i Szwecji). Łączna powierzchnia ekspozycyjna jest większa niż w latach wcześniejszych (aż 7 terenów wystawienniczych w Poznaniu i okolicach), przekroczyła 180 (a nie 80 — jak podały niektóre gazety) tysięcy metrów kwadratowych.

Kiedy w piątek, 9 czerwca, na dwa dni przed otwarciem 50 MTP, zwiedzałem tereny centralnej ekspozycji Targów, uderzył mnie i ich wystawienniczy rozmach i rzadko spotykany... bałagan panujący jeszcze na zewnątrz i w środku hal. Byłem gotów zgodzić się z opiniami sceptyków, którzy twierdzą — jako stali obserwatorzy Targów — że trudno jest zagranicznym wystawcom dotrzymać terminu i na czas zorganizować ekspozycję. A jednak... Zdążono, choć obserwatorowi, przemierzającemu kilometry wśród stosów skrzyń i pak, kluczącemu między dziesiątkami ciężarówek (200-osobowa ekipa generalnego spedytora MTP C. Hartwiga rozładowywała dziennie 40—60 zespołów samochodowych, którymi dotarła do Poznania większość eksponatów!), potrącanemu przez pracujący 24 godziny na dobę różnojęzyczny tłum, mogłoby się wydawać, że z tego chaosu rzeczy i ludzi długo jeszcze nie zrodzi się porządek...

(T.S.)

REYMONT W LIPCACH

W jednym z ostatnich numerów „Literatury" (z dnia 1 czerwca br.) Jan Koprowski dzieli się swoimi uwagami na temat majowych spotkań pisarzy z czytelnikami. „Dałem i ja się namówić na owe spotkania — pisze Koprowski — chociaż Bogiem a prawdą, coraz mniej nęcą mnie wyjazdy w teren do odległych miast, miasteczek i wsi, a to dlatego, że nakłady sił i środków, a także energia, jaką się wydatkuje, stoją w stosunku wprost odwrotnym do rezultatów i pożytków stąd wynikających". Koprowski nie zaprzecza, że zdarzają się wieczory dobrze zorganizowane, ale jednocześnie żałuje, że takich jest coraz mniej, można odnieść zatem wrażenie, że albo te literackie imprezy się przejadły, albo organizatorzy robią je dla statystycznego odfajkowania działalności kulturalnej, „a zatem bez serca i przekonania". Felieton nosi tytuł „Szczypta dziegciu".

Uwagi Jana Koprowskiego są w dużej mierze słuszne, bo istotnie bywa tak, jak pisze autor, że mało kto z obecnych na sali zna książki występującego pisarza, albo też że audytorium składa się z dzieci i „jakby na okrasę" z dorosłych, nie wiadomo więc, jak skomponować swoją wypowiedź, aby nie znudziła jednych i drugich. A zdarza się i tak, że czytelnicy i słuchacze nie przyjdą, ponieważ nie mogą oderwać się od pracy w polu.

A mimo to nie podzielałbym owej zbyt gorzkiej miejscami tonacji felietonu Koprowskiego. Jeśli bym miał zastosować kryteria autora „Szczypty dziegciu", to w takim razie wyjazdy do odległych od Łodzi wsi — Żerechowej i Barczkowic — trzeba by uznać za nieudane. A tak nie było. Byłem tam w pierwszych dniach czerwca. Spotkania zorganizował piotrkowski „Ruch". Trzeba w tym miejscu powiedzieć, że dyrektor tej instytucji, Stefan Nawrocki, i pracownicy działu kultury, Jan Kordowiak, Andrzej Trzaska i Wacław Karbowski, z wielkim sercem podchodzą do ożywienia życia kulturalnego w klubach „Ruchu", znajdujących się we wsiach województwa piotrkowskiego. Cóż z tego, że na jedno czy na drugie spotkanie przyjdzie mniej osób? Porozmawiasz sobie tedy z gospodarzem klubu; prozmawiasz z tymi, którzy przyszli. Przestudiujesz kronikę klubu. I wtedy okaże się, że twój przyjazd nie jest daremny. Dowiesz się wielu interesujących rzeczy. W Żerechowej na przykład, gdzie gospodarzem jest Danuta Zawada, klub „Ruchu" jest jedyną placówką handlową i jednocześnie kulturalną w okolicy. Jakie to pociąga za sobą konsekwencje? Co należy robić, aby i spotkania były dobrze zorganizowane, i sklep był lepiej zaopatrzony, myślę o artykułach, które są potrzebne zarówno dla ciała jak i dla duszy, a więc o książkach także. Spoglądasz z podziwem na kobietę, która musi się troszczyć o to wszystko. Czasami zadania przerastają jej siły. Pomagają jej ci z centrali. Rysuje ci się postać nowego bohatera książkowego, który opowiada o swoich osiągnięciach, niepowodzeniach także, a czasami wspomina o przeszłości. Ludzie pamiętają, jak okupanci palili Żerechową w czasie wojny.

Placówka w Barczkowicach nosi bardzo ładną nazwę: „Klub pod belkami". Tutaj gospodarzem jest młoda dziewczyna Barbara Szymczyk. Rozwijasz temat, który narodził się w Żerechowej. Jakże bogata i ciekawa jest kronika klubu w Barczkowicach, prowadzonego dzisiaj przez młodą osobę. Oto niektóre tematy: „Literatura współczesna", „Z kulturą na ty", „Wychowawcza funkcja teatru", „Spotkanie z redaktorem „Odgłosów", „Studium wiedzy o prasie", „Gawędy o książkach", no i oczywiście tematy związane z rocznicami historycznymi, 22 Lipca, Dniem Ludowego Wojska Polskiego, Rocznicą Rewolucji Październikowej, Dniem Kobiet, Dniem Dziecka, i ciekawe imprezy, jak wspólne ogniska, turnieje szachowe. Portret bohaterki książkowej, która w pewnych przypadkach może wystąpić w roli współczesnej „Siłaczki", bogaci się o nowe elementy.

Twierdzę, że nie ma wyjazdów daremnych, wszystkie spotkania się opłacają, zarówno takie, które uważamy za „udane", jak i te, które rodzą pewne wątpliwości. Poszerza się i pogłębia nasza wiedza o tak zwanym terenie, o człowieku, który tam mieszka i pracuje. Ta wiedza w ten czy inny sposób, teraz czy później, wydaje swoje owoce.

I jeszcze o jednym doświadczeniu. 1 czerwca odbyła się w Domu Kultury w Lipcach sesja popularno-naukowa „Władysław S. Reymont — życie i twórczość". Sesję zorganizowała Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Skierniewicach. Wygłoszone zostały dwa referaty: doc. dr Barbara Kocówna, autorka interesujących publikacji i książek o Reymoncie (m. in. „Reymont. Opowieść biograficzna" i „Władysław Reymont". Monografia), mówiła na temat „Świat powieści Reymonta". Niżej podpisany wygłosił referat „Reymont w Lipcach". Chodziło mi nie tyle o przedstawienie losów Reymonta, który przebywał w tych okolicach do jesieni 1893 roku, i nie o zebranie wszystkich anegdot, które dzisiaj jeszcze krążą o wielkim pisarzu w Krosnowie, Lipcach i Przyłęku, a o to, jak dzisiaj odbierają w Lipcach (i nie tylko w Lipcach) Reymonta, co w tekstach pisarza jest wciąż żywe i nowoczesne. W tym punkcie moja wypowiedź nawiązywała do wystąpienia doc. Barbary Kocówny. Swojego czasu nosiłem się z zamiarem napisania powieści o młodym Reymoncie. Tego zamiaru nie porzuciłem. Każdy rok przynosi nowe materiały o Reymoncie. Ukazały się prace doc. Kocówny, wyszła książka Józefa Rurawskiego „Władysław Reymont", w zapowiedziach wydawniczych są inne prace (np. Władysława Kotowskiego w Wyd. Łódzkim) są interesujące spostrzeżenia w pracach profesorów Zdzisława Skwarczyńskiego, Stanisława Kaszyńskiego (i innych), a nie trzeba zapominać o wciąż żywej i ciekawej książce prof. Krzyżanowskiego. „Wczytanie się w teksty Reymonta — pisze Józef Rurawski — (trudno niestety dostępne dzisiaj szerokiemu ogółowi) wykazuje wyraźnie, że niektóre jego dzieła nie straciły nic ze swojej wartości literackiej i intelektualnej. Wydaje się także, iż niektóre jego utwory bez zbytniej przesady mogą być traktowane jako zapowiedzi prozy nowoczesnej, współczesnej dzisiejszemu czytelnikowi".

Na zakończenie sesji, którą prowadził dyr. Biblioteki Wojewódzkiej w Skierniewicach Edward Siekowski, ogłoszony został ogólnowojewódzki Turniej Wiedzy „Władysław S. Reymont". Tak tedy słowo o pisarzu można będzie usłyszeć w każdej bibliotece, na wsi i w mieście, a także, w świetlicach i klubach wiejskich. W sali Domu Kultury w Lipcach zgromadzili się bibliotekarze, mieszkańcy wsi, młodzież. Była tam między innymi Stefania Koszewska, która gromadzi materiały z Lipiec do albumu o Reymoncie. Warto wyjechać chociażby do najbardziej oddalonej od miasta wsi, aby spotkać choć jedną czytelniczkę, zapaloną miłośniczkę książek i pisarzy.

TADEUSZ PAPIER

PAWEŁ JĘDRZEJEWSKI

TEMAT: WSPÓŁCZESNOŚĆ

Miejsce akcji: Kraków, projekcje XVIII Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w zeroekranowym kinie „Kijów", tuż obok reprezentacyjnego hotelu kat. Lux „Cracovia".

Czas akcji: w ostatnich dniach przed Mundial'78. Od 27 do 31 maja.

Akcja: wielowątkowa, układająca się w epicką wizję naszej rzeczywistości.

Bohaterowie tragiczni: przede wszystkim bohaterowie filmów dokumentalnych, lub stylizowanych na dokumentalne. Postaci pozostające długo w pamięci: starzy chłopi, którym wręcza się zawiadomienie o przejęciu ich ziemi przez Państwo wraz z przyznaniem ponad 1000-złotowych emerytur („Ziemia" Tamary Sołoniewicz, „Wół" Józefa Cyrusa), pacjenci kliniki prof. Weissa w Konstancinie — inwalidzi, którzy nie mogą znaleźć pracy w wyuczonym zawodzie (np. introligator) i zatrudnieni zostają na etatach nocnych stróżów („Zwycięzcy" Andrzeja Zajączkowskiego), emeryci miesiącami oczekujący na przeprowadzenie skomplikowanego procesu przyznania renty nie mając często środków utrzymania („Proszę raz zapukać i czekać" Anny Brzozowskiej), robotnicy dojeżdżający pociągami do pracy w Warszawie (4 godziny w jedną stronę i z przesiadką), których jedynym marzeniem życiowym jest wprowadzenie pociągów bezpośrednich („Tam i z powrotem" Grzegorza Skurskiego), starcy konający latami w samotności po przekazaniu swojej ziemi rodzinie, znajdujący opiekę w specjalnych domach służby zdrowia, które w wyniku ich likwidacji będą musieli opuścić („Piękna, polska, mroźna zima" Ireny Kamieńskiej), chorzy psychicznie, których rodziny nie przyjmują ze szpitala na powrót do domu i którzy przekazywani są pod opiekę (w założeniu) okolicznym chłopom („Trójkąt dwuboczny" Urszuli Lityńskiej), starzy kierowcy po trzydziestu latach pracy nagradzani — po monstrualnie sformalizowanych wyborach na najlepszego pracownika — radzieckim zegarkiem z grawerunkiem („Zegarek" Bohdana Kosińskiego), wybitne postaci sportu (olimpijka w kajakarstwie górskim) odsunięte poza nawias życia i sportu ze względu na ciążę i nieślubne dziecko („A medal za szkłem" Janusza Zielonackiego), wynalazcy udoskonaleń konstrukcyjnych wartych setki milionów, bezskutecznie walczący o wprowadzenie ich od produkcji („Kłopoty z pierścieniami" Jerzego Ziarnika), hodowcy świń, którym zawistni sąsiedzi pozbawieni owoców ich pracy podpalają Fiata („Sztygar na zagrodzie" W. Wiszniewskiego).

Bohaterowie opowiadań optymistycznych: w porównaniu z poprzednimi festiwalami krakowskimi reprezentowani skromnie — i to często jako antyteza bohaterów tragicznych. A więc znów hodowca trzody chlewnej, który nie poddaje się naporowi otaczającej go cywilizacji w postaci nowych osiedli i nie zaprzestający hodowli pomiędzy 10-piętrowymi blokami („Ballada o Janie Nowaku" Franciszka Trzeciaka). Waleria M. — tytułowa bohaterka filmu „Czy znacie Walerię M." Marii Kwiatkowskiej — emerytowana nauczycielka wiejska, działaczka społeczna otaczana powszechnym szacunkiem. Poza tym już wybitne postaci historii lub sztuki („Feliks Dzierżyński" Andrzeja Szczygła, „Wielość rzeczywistości Leona Chwistka" Ryszarda Waśki).

Bohaterowie opowiadań ironicznych: zespół akrobatyczny „Mortale" („Brygada majstra Mortale" Tomasza Lengrena) pracujący na budowie w tempie szybszym i nawet sprawniej od realnych budowlanych.

Bohaterowie sympatyczni: postacie z siedmiu „Makatek" haftowanych przez Andrzeja Czeczota. Nie może być inaczej skoro bohaterowi jednej z nich, który wstał rano, Pan Bóg wręczył banknot (100 zł).

Bohater cudzoziemiec: ale polskiego pochodzenia. Roland Topor („Topor" Tomasza Pobóg-Malinowskiego) człowiek łagodny i dobrotliwy.

Atmosfera: rozczarowania — po projekcjach. Zdenerwowania — podczas obrad Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich, którą wywołał spór pomiędzy przedstawicielami Koła Młodych SFP a red. Mariuszem Walterem z TV. Rzecz dotyczyła roli telewizji w umożliwianiu startu młodym absolwentom PWSFTviT, a dokładnie w nieumożliwianiu. Redaktor Walter stwierdził, że jak ktoś ma coś do powiedzenia, to się przebije, bez stwarzania mu warunków specjalnych. Reżyser Kieślowski odpowiedział, że szykowanie miejsca dla tych tylko, którzy potrafią się przebić nie powinno być zasadą panującą w naszych warunkach. Dodajmy: umiejętność przebicia może być skuteczna także wtedy, gdy nie ma się wiele do powiedzenia. A zazwyczaj w filmie milczy się lub mówi z kamerą w ręku.

Niezadowolenia — z materiałów festiwalowych. Błędy, złe tłumaczenia na języki obce, oceny filmów zamiast ich omówień, tradycyjne „dowcipasy" w gazecie festiwalowej.

Próba interpretacji: dominuje publicystyka, nawet filmy interwencyjne. Szersze obserwacje w imieniu własnym, które nie są czynione — jak się wydaje — jedynie w celu udokumentowania gotowej tezy, rzadkie — najwyraźniejsze w „Zegarku" Kosińskiego. Wręcz przeciwnie — początkowo przeczuwane zdanie w trybie orzekającym nie rymuje się z obrazami rejestrowanymi przez kamerę.

Czy tak jednobarwny obraz trudnych problemów społecznych jest obrazem prawdziwym. Już ze względu na chemiczne właściwości światłoczułej taśmy celuloidowej — tak. Po prostu tak jest. Ale przecież nie tylko tak. Interwencyjność filmu dokumentalnego, jego gazetowa aktualność wyrasta także z przyczyn tkwiących poza rzeczywistością filmową. Film krótki przejmuje funkcje, które mógłby spełnić i powinien spełniać codzienny reportaż telewizyjny. Ale tak się składa, że nie spełnia. W filmach dokumentalnych brakuje dystansu do problemów — z tych właśnie przyczyn. Dystansu, który umożliwiłby wykroczenie poza nacechowaną emocjonalnie sprawozdawczość. Są one publicystycznie jasne, ale powierzchownie biorąc pod uwagę możliwości kina. Ważny jest fakt, a nie jego interpretacja. Do tego stopnia, że często powstaje wrażenie jakby w kinie możliwe były jednak czyste przytoczenia rzeczywistości bez autocharakterystyki obserwatora. Tak jednak nie jest: to tylko rezultat wyboru anonimowego języka, wyboru świadomego — i dlatego zdradzającego wyraźnie obawy, problemy i bezradność twórców wobec czegoś, rysującego się dopiero pod powierzchnią faktów. Czy możliwe jest przekroczenie tej bariery? Alternatywą może być także ucieczka w opowiadania optymistyczne — bardziej zaprogramowana niż podświadoma.

O obrazie Polski w krótkim filmie decydują więc zarówno względy pozaartystyczne, jak i twórcze. Ostateczny jednak głos w tej sprawie ma sama rzeczywistość — nie pytająca autorów o intencje i nie ich tylko przerastająca.

Ocena, nagrody: o filmie nagrodzonym Grand Prix („Ziemia" Tamary Sołoniewicz, WFO) miałem już okazję pisać przed festiwalem bez specjalnego entuzjazmu) w czerwcowym numerze „Kalejdoskopu". Zdania nie zmieniam. Uważam, że ważność społeczna problemu może, ale nie musi być jednoznaczna z ważnością filmu pośród innych filmów. Poza tym niektóre sprawy zbyt łatwo poddają się w realizacji pokusie potraktowania przede wszystkim emocjonalnego. Tej łatwości uniknął pokrewny tematycznie „Wół", w którym fragmenty rejestrujące powszednie życie bohatera — starego rolnika, zostały stylistycznie wyodrębnione, ustawione w pewnym dystansie do problemu zasadniczego — konieczności rezygnacji bohatera z ziemi i wykonywanej przez całe życie pracy. Przy okazji tych filmów jedna uwaga: „Ziemia" jest laureatką festiwalu polskiego, „Wół" nie dostaje żadnej nagrody. Na festiwalu międzynarodowym jest akurat odwrotnie.

Wśród nagród pozostałych może dziwić Główna Nagroda dla znakomitych 1-minutowych animowanych „Makatek" Czeczota. Bardziej jednak nieobecność w werdykcie jury „Zegarka" Kosińskiego. Ale przecież sprawa tradycyjnych „pomyłek" jurorów zawsze zasługuje jedynie na marginesowe odnotowanie z obowiązku sprawozdawczego.

Pojawiające się w rozmowach w trakcie festiwalu przekonanie o kryzysie krótkiego metrażu także uległo kryzysowi po projekcji pozakonkursowej filmu „Studenci... studenci... studenci" o krakowskim środowisku akademickim. Okolicznościowe (z racji juwenaliów) wystąpienia rektorów przerywane występami m. in. studenckich zespołów folklorystycznych — jako dokumentalny zapis życia uczelni krakowskich, przekonały widzów w kinie „Kijów" czym może być prawdziwy kryzys. A przecież z blisko stu wyświetlonych w Krakowie filmów nie dałoby się jednak ułożyć gazetowych haseł nawet na stronę. Jest to jedna z licznych cech decydujących o przewadze kamery nad maszyną drukarską.

odgłosy

Redaguje kolegium: JERZY WAWRZAK (redaktor naczelny), WŁODZIMIERZ STOKOWSKI, LUCJUSZ WŁODKOWSKI (zastępcy redaktora naczelnego), JERZY WILMAŃSKI (sekretarz redakcji) oraz zespół: RYSZARD BINKOWSKI, KONRAD FREJDLICH, EUGENIUSZ IWANICKI, WIESŁAW JAŻDŻYŃSKI, BOGDA MADEJ, ANDRZEJ MAKOWIECKI, WŁODZIMIERZ PARYS (fotoreporter), JERZY RZYMOWSKI, TOMASZ SOLDENHOFF, GRAŻYNA SZYPOWSKA (redaktor techniczny) Stale współpracują: JAN BĄBIŃSKI, ANDRZEJ BLAJER, TADEUSZ CHROSCIELEWSKI, ANDRZEJ F. GRABSKI, WŁODZIMIERZ KRZEMIŃSKI, ANDRZEJ MAJER, EWA NURCZYŃSKA, WŁADYSŁAW ORŁOWSKI, JERZY PANASEWICZ, EWA PANKIEWICZ, KRZYSZTOF POGORZELEC, WITOLD SŁAWSKI, TADEUSZ SZCZEPAŃSKI, JANUSZ SZYMAŃSKI-GLANC, JERZY URBANKIEWICZ.

(Dalszy ciąg ze str. 1)

zycznej rozsławiają w kraju i poza jej granicami naszą Ojczyznę. Szkoła plastyczna kształci, jako jedyna, projektantów tkaniny i ubiorów. Kadra inżynierów włókienników w Polsce — to absolwenci Politechniki Łódzkiej. Mamy także wiele jedynych specjalności w kraju na Wydziale Mechanicznym i Chemicznym Politechniki Łódzkiej. Chlubimy się także istnieniem w naszym mieście Wojskowej Akademii Medycznej. Dobrze są znani mieszkańcom naszego miasta „chłopcy w zielonych mundurach" — dobrzy fachowcy, społecznicy, mocno związani z robotniczym miastem.

Nie da się przecenić ogromnej roli Uniwersytetu Łódzkiego w rozwoju kultury w naszym mieście, województwie i innych regionach kraju. Absolwenci Uniwersytetu, to twórcy nowych wartości w wielu dziedzinach naszego życia, to nauczyciele, uczeni, działacze kultury, specjaliści w dziedzinie administracji państwowej, działacze gospodarczy i społeczni, dziennikarze.

— Jak Towarzyszka sekretarz ocenia kształcenie i przygotowywanie kadry naukowej?

— Jeśli za punkt odniesienia przyjąć skalę nakreślonych potrzeb jakie postawiono przed uczelniami, to muszę stwierdzić, że ilość uzyskanych

— W jakim stopniu wyższe uczelnie urzeczywistniają trójformułę: nauczanie — wychowanie — badania naukowe?

— Słusznie towarzysz redaktor zauważył nierozłączność podstawowych funkcji uczelni: nauczanie, wychowanie i prowadzenie badań naukowych. Jest to całość wewnętrznie spójna i wzajemnie uwarunkowana. Nie ma bowiem dobrej dydaktyki bez wysokiej pozycji naukowej nauczyciela akademickiego, nie ma właściwego kształtowania postaw młodego człowieka bez właściwej postawy nauczyciela, jego wewnętrznego zdyscyplinowania, zaangażowania, ideowości, życzliwości i szacunku dla swych wychowanków i kolegów. Można więc powiedzieć, iż nierozdzielność, o której mówimy, jest w różnym stopniu kryterium wysokich wymagań, co i zobiektywizowanych ocen. Trudno w jednym zdaniu ocenić realizację tej formuły w naszych uczelniach. Muszę jednak podkreślić, że wszystkie kolektywy, pod kierunkiem władz partyjnych, rektorskich i organizacji młodzieżowej robią duże wysiłki, żeby zrealizować przyjęte programy w dziedzinie dydaktyki i wychowania oraz badań naukowych.

O randze i znaczeniu tych problemów w wyższych uczelniach świadczy fakt wielokrotnego podejmowania tego tematu na posiedzeniach plenarnych Komitetu Łódzkiego, jego Egzekutywach i Sekretariacie. Jednym z

— Nie sposób w tak krótkim wywiadzie powiedzieć o wszystkich efektach i ogromnych wartościach tworzonych przez łódzkie uczelnie na rzecz społeczeństwa i gospodarki. Dlatego też zwrócę uwagę tylko na niektóre wybrane problemy ilustrujące spełniane w tym zakresie funkcje.

Dziś trudno sobie wyobrazić produkcję przemysłową o wysokiej jakości bez pomocy nauki, a zwłaszcza nauk technicznych. W pierwszych latach po wojnie nasza nauka była nastawiona na tworzenie własnej bazy. Świadczenia na rzecz przemysłu wiązały się w zasadzie z adaptacją bądź doskonaleniem rozwiązań technicznych, lub technologicznych znanych na świecie. Dziś stać już naszych naukowców na pracę nad własnymi oryginalnymi rozwiązaniami technicznymi lub technologicznymi. W Politechnice Łódzkiej pracownicy naukowi opracowują ponad 600 tematów, w tym 45 tematów wynika z rządowych programów badawczo-rozwojowych. Jako przykład jednego z tematów chciałabym podać chociażby prace podstawowe w zakresie przędzenia bezwrzecionowego oraz prace konstrukcyjne nad nową generacją przędzarek bezwrzecionowych. Jest to szczególnie istotny temat dla nas, łodzian. W praktyce gospodarczej, w latach 1971—1977, wykorzystano 219 opracowań Politechniki Łódzkiej, w tym w łódzkich przedsiębiorstwach

swoim miastem i jego mieszkańcami.

— Jak oceniłaby Towarzyszka sekretarz kulturotwórczą rolę naszego środowiska akademickiego?

— O efektach kulturotwórczego oddziaływania naszego środowiska akademickiego można mówić w sensie szerszym lub węższym. W szerokim ujęciu oddziaływanie to rozciąga się na całokształt życia społeczno-politycznego, a w szczególności na rozszerzenie potencjalnego uczestnictwa w życiu społeczno-politycznym mieszkańców, zmianę aspiracji i dążeń zawodowych oraz wzbogacenie ich motywacji, podniesienie poziomu intelektualnego społeczeństwa, rozwijanie umiejętności korzystania z dóbr kultury, wzbogacenie zapotrzebowania na „świat inności".

W węższym ujęciu — to suma tych efektów, które dają się scharakteryzować w liczbach, faktach, ocenach, o których mówiłam wcześniej. Oddziaływania te są więc wielostronne i wykraczają daleko poza granice kraju. Już sam fakt, iż w okresie 25 lat w naszym mieście uczyło się języka polskiego i przygotowywało do podjęcia studiów na wszystkich uczelniach w kraju około 8000 studentów zagranicznych z ponad 70 krajów świata pozwala wyrazić przekonanie, iż w biografii tych ludzi, pełniących dziś wiele odpowiedzialnych funkcji w różnych rejonach świata, kulturotwórczy wpływ uczelni na-

NAUKA W SŁUŻBIE KRAJU I MIASTA

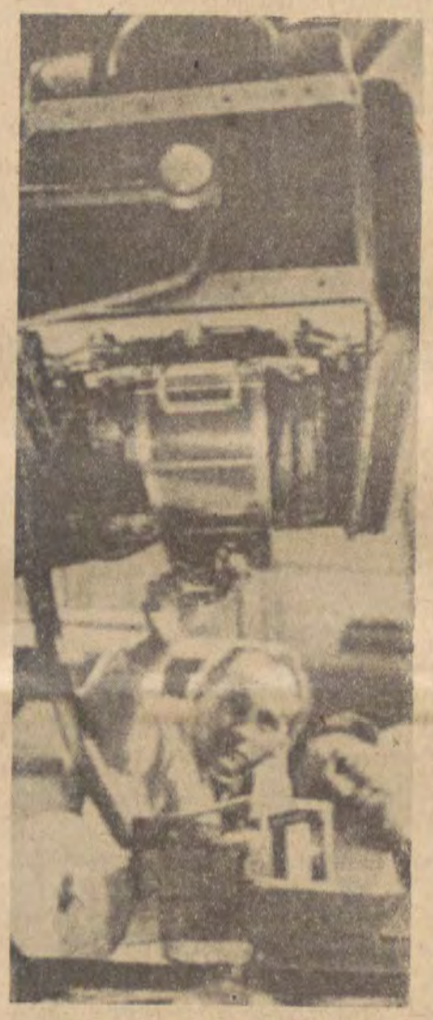


Foto: Archiwum

najważniejszych zadań, jakie stanęło przed władzami uczelni, jest doskonalenie wychowawczych i politycznych funkcji procesu dydaktycznego przez zwiększenie zaangażowania wszystkich nauczycieli akademickich i studentów, wzbogacenie zajęć o aktualne problemy wynikające z rozwoju kraju i województwa oraz podnoszenie poziomu realizacji programów przedmiotów ideologicznych. Przyjęte programy realizuje się coraz skuteczniej, co jest zasługą angażujących się w ich wykonanie ogromnej większości nauczycieli akademickich. Biorąc pod uwagę, iż uczelnie są żywym organizmem, nie znoszącym stereotypów w treściach, formach i metodach, zagadnienie to jest wciąż aktualne.

— Jak rolę w tym procesie odgrywa SZSP?

— Socjalistyczny Związek Studentów Polskich, jedyna ideowo-wychowawcza organizacja młodzieżowa w wyższych uczelniach, coraz skuteczniej podejmuje działania na rzecz środowiska. Z przyjemnością stwierdzam, że jej program, siła oddziaływania na młodzież studencką stanowią istotny czynnik pracy ideowo-wychowawczej. Autentyzm działania, wszechstronny i bogaty program, autorytet w środowisku — to elementy, które decydują o pozytywnych efektach pracy SZSP. Nie mniej ważne są treści ideowe, jakie się kryją za poszczególnymi formami pracy tej organizacji. Należy podkreślić, iż w ciągu ostatnich dwóch lat nastąpiły dalsze, pozytywne ideowe zmiany w organizacji, osiągnięto większe nasycenie treściami ideowo-politycznymi przede wszystkim pracy kulturalnej. Odnotować tu trzeba realizację ideowo zaangażowanych wypowiedzi artystycznych w studenckim teatrze „77", „Univarius", „Pstrąg". Wiąże się to jednocześnie ze zmianami ideowych postaw twórców studenckiej kultury. SZSP to autentyczny partner do dyskusji na posiedzeniach kolegiów rektorskich i dziekańskich, na posiedzeniach senatów i rad wydziałowych. Jednakże zespoły aktywistów nie zawsze mogą udźwignąć ciężar zadań i odpowiedzialności, jakie stają przed uczelniami i organizacjami SZSP. Stąd wspólną troską poszczególnych organizacji partyjnych i aktywu SZSP jest poszerzanie tych zespołów oraz umacnianie podstawowych ogniw SZSP, jakimi są grupy działania. Nic tak nie zbliża ludzi jak bezpośredni kontakt, dlatego też przyjęliśmy zasadę ścisłego zespalania pracy instancji partyjnych i organizacji młodzieżowych z grupami SZSP. W grupach działania szukamy rezerw dla partii, w nich prowadzimy dyskusję nad problemami gospodarczymi i ideologicznymi naszego kraju.

— Towarzyszka sekretarz mówiła wcześniej o silnych związkach uczelni z naszym miastem. Czy zechciałaby Towarzyszka podać konkretne przykłady świadczące o związkach łódzkich wyższych uczelni z naszą gospodarką?

— 65. Do nich można zaliczyć na przykład opracowanie technologii leku przeciwreumatycznego „Ibuprofen", a wdrożonego w pabianickiej „Polfie" z efektem wdrożenia 170 mln złotych rocznie, czy też wykonanie prototypu i uruchomienie produkcji silnika elektrycznego napędowego maszyny dziewiarskiej firmy „Bentley — Cotton" na potrzeby zakładów „Iwona".

Duże społeczne znaczenie mają także prace naukowo-badawcze Akademii Medycznej. Jej związki z miastem, świadczenia na rzecz społeczeństwa są powszechnie znane. Akademia Medyczna bierze udział w rządowym programie zwalczania chorób nowotworowych, w ramach którego systematyzuje i modyfikuje się diagnostyki nowotworów oraz prowadzi wiele innych szczegółowych prac nad tym tematem. Dla Łodzi szczególnie istotne znaczenie mają badania Akademii Medycznej w zakresie szkodliwego działania na organizm ludzki czynników występujących w przemyśle, jak wibracja, stopień zapylenia powietrza itp. oraz badania nad wpływem warunków pracy zawodowej na zdrowie kobiet ciężarnych, przebieg ciąży, a następnie na rozwój płodu oraz noworodka.

Od szeregu lat niemożliwe byłoby prawidłowe funkcjonowanie wielu dziedzin naszego przemysłu i administracji, gdyby nie ogromna rola nauk prawno-ekonomicznych UŁ, które nie tylko pogłębiły dorobek teoretyczny, lecz służą także naukową ekspertyzą w rozwiązywaniu różnorodnych problemów.

Wyższe uczelnie nie tylko coraz silniej wpływają na procesy produkcyjne, organizację naszej działalności, na jakość naszej pracy, ale również dynamizują kulturę intelektualną środowiska. W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na nasze nauki humanistyczne i społeczne, które, między innymi, wiele uwagi w badaniach poświęcają pogłębianiu wiedzy o historii Łodzi i regionu, znaczenie naszego ośrodka przemysłowego w historii narodu, jego tradycji i walk klasowych.

Na podkreślenie zasługuje także silny związek z miastem naszych szkół artystycznych. Można chociażby wymienić współpracę PWSF,TviT z łódzkimi zakładami pracy, w tym przede wszystkim z największymi zakładami włókienniczymi im. Obrońców Pokoju. W wyniku tej współpracy powstało szereg cennych etiud oraz prac dyplomowych, których problematyka wiąże się ściśle z pracą i życiem kolektywów fabrycznych, ukazując trud i ofiarność łódzkiej klasy robotniczej.

W przypadku Szkoły Muzycznej są to dziesiątki koncertów muzycznych dla zakładów pracy i domów opieki społecznej. Ostatnio byliśmy świadkami otwarcia w przeddzień Święta Pracy imponującej wystawy poplenerowej studentów PWSSP, poświęconej budującej się trasie W—Z. Są to tylko niektóre przykłady, świadczące o silnych związkach uczelni ze

szego robotniczego miasta pozostawił głęboki ślad.

Pragnę mocno podkreślić, iż wysoka ocena i pozycja naszych wyższych uczelni ma swoje uwarunkowania w klimacie, jaki na co dzień im stwarzamy. Nasze miasto, obarczone mocno dziedzictwem kapitalizmu, przekazało swoim uczniom w 1945 roku wszystko to, co miało najlepsze: pałacyki, bydynki pofabryczne. W nich kształciliśmy pierwsze roczniki nauczycieli, inżynierów, lekarzy. Dziś, w nowych warunkach i mając o wiele większe możliwości, realizujemy szeroki program pomocy dla uczelni w dziedzinie inwestycji, modernizacji, zakupu pomocy. Udało nam się wielu wydziałom i instytutom stworzyć dobre warunki pracy. Wiemy, że istnieje dużo potrzeb w tym zakresie, jest to jednak problem, któremu poświęca wiele uwagi zarówno instancja partyjna, jak i władze państwowe naszego województwa.

— Jakie jeszcze inne istotne problemy łódzkiego środowiska akademickiego wysuwają się na czoło?

— Musimy w sposób odpowiedzialny dokonać podsumowania kończącej się kadencji, dokonać analizy kadrowej, by dać w pełni satysfakcję ludziom za ich zaangażowanie i duży wkład pracy oraz wytyczyć kierunki pracy na najbliższe lata. Wśród tych zadań szczególnie uważnej analizy wymaga problem zatrudnienia absolwentów zgodnie z ich wyuczonym zawodem oraz właściwego dostosowania kierunków kształcenia do potrzeb gospodarki. Wspólnie z działaczami gospodarczymi chcemy podjąć temat adaptacji zawodowej, która wywiera bardzo duży wpływ na wszystkie aspekty tego zagadnienia. Jest to nader istotna kwestia, stwierdziliśmy bowiem, iż w niewystarczającym stopniu wykorzystujemy w procesie dydaktycznym związki między uczelnią i miejscem przyszłej pracy jej absolwentów.

W dalszym ciągu przedmiotem naszej troski, w najbliższym okresie, będzie wspieranie uczelni, jej władz i organizacji SZSP w zakresie dobrze przygotowanego wypoczynku w okresie lata. Wymagać to będzie, tak jak co roku, dużych nakładów finansowych oraz zapewnienia odpowiedniej bazy rekreacyjno-wypoczynkowej.

Korzystając z dzisiejszej naszej rozmowy chciałabym, w związku z kończącym się rokiem akademickim, złożyć serdeczne podziękowania władzom partyjnym, rektorskim i dziekańskim, dyrekcjom instytutów, nauczycielom akademickim, wszystkim pracownikom uczelni za ich trud i wysiłek.

Młodzieży akademickiej życzę udanej sesji egzaminacyjnej oraz słonecznych i radosnych dni w czasie letniego wypoczynku.

— Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiał:
WŁODZIMIERZ STOKOWSKI

NAUKOWA RANGA ARCHIWÓW

Archiwa jako ośrodki, gromadzące dokumentację do dziejów narodu i państwa, zostały uznane za placówki o charakterze naukowym jeszcze w XIX stuleciu. W dziejach historiografii polskiej chlubnie zapisali się uczeni — historycy, którzy byli jednocześnie archiwistami, tacy jak Adolf Pawiński, Michał Bobrzyński, Franciszek Piekosiński, Stanisław Smolka i wielu innych. Przed kilkudziesięcioma laty praca w archiwum była zajęciem spokojnym, pozostawiającym wiele czasu na własne badania naukowe, dlatego też szczególnie wysoko cenionym przez wybitnych historyków.

Dziś sytuacja archiwisty uległa zasadniczej zmianie. Do państwowych zbiorów archiwalnych napływa nie kończąca się rzeka najróżniejszego rodzaju dokumentacji o obfitości nie znanej w dziejach tych placówek. Nieliczni pracownicy służby archiwalnej z największym trudem mogą się uporać z selekcjonowaniem, inwentaryzowaniem i opracowywaniem tego przeogromnego materiału, którego wciąż przecież przybywa. Zasoby archiwów rosną w olbrzymim tempie. Wystarczy podać, że gdy w 1951 r. w archiwach państwowych znajdowały się 4842 zespoły archiwalne, to w 1971 r. było ich już 27029, zaś w 1975 r. aż 33604.

Dynamicznie rośnie zainteresowanie historią nowożytną i najnowszą, większość młodych adeptów nauki historycznej z tego właśnie zakresu pisze swe prace magisterskie i doktorskie, więc coraz więcej godzin spędzają w pracowniach archiwów. Zaglądają do nich zresztą nie tyl o historycy — badacze, ale także przedstawiciele innych zawodów. Nikt nie chce latami czekać, zanim interesujące go akta zostaną uporządkowane. Niemal każdy chciałby mieć je już na stoliku w pracowni. W 1951 r. z państwowych zasobów archiwalnych korzystało 1300 osób, w 1971 r. już 4912, zaś w 1975 r. aż 7315. Gdy w 1951 r. udostępniono 22 tysiące jednostek archiwalnych, to w 1975 r. ich liczba wyniosła 210 tysięcy!

W tych warunkach praca archiwalna przestała być — jak była niegdyś — zajęciem spokojnym, zaś możliwość prowadzenia przez archiwistów własnych badań naukowych musiała się skurczyć. Nic więc dziwnego, że od lat niedziesiątych poczęło występować niekorzystne zjawisko odpływu wysoko wykwalifikowanej kadry naukowo-badawczej z archiwów do innych placówek naukowych, zaś kandydatów do pracy archiwalnej było z roku na rok coraz mniej.

Sytuacją tą zajęła się więc energicznie Naczelna Dyrekcja Archiwów Państwowych, która w 1976 r. uzyskała nowy statut. Powołano w niej Zakład Naukowo-Badawczy Archiwistyki z trzema wyspecjalizowanymi pracowniami i sekcją wydawniczą oraz biblioteką. Minister Nauki, Szkolnictwa Wyższego i Techniki wydał szereg ważnych zarządzeń, mających na celu uporządkowanie spraw związanych z działalnością naukową archiwów w Polsce i zmierzających do podniesienia ich społecznej rangi. Biuro Prac Naukowych Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych opracowało centralny plan naukowo-badawczy, który początkowo zawierał nieco ponad sto prac, następnie po weryfikacji objął niemal dwieście (dokładnie: 184). Należy się spodziewać, że podjęte kroki przyczynią się do wzbogacenia archiwistyki polskiej licznymi, wartościowymi studiami z zakresu teorii i metodyki archiwalnej, jak również najróżniejszych zagadnień historycznych.

W kwietniu 1977 r. została zorganizowana w Poznaniu I Krajowa Konferencja Pracowników Naukowo-Badawczych Archiwów Państwowych, której celem było „określenie archiwistyki jako dyscypliny naukowej oraz wytyczenie nowych kierunków działalności archiwów na tle dotychczasowych osiągnięć i całokształtu prac archiwalnych". Materiały tej konferencji ukazały się właśnie drukiem, nakładem Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych (PWN 1978) pod tytułem: „Działalność naukowa archiwów polskich", pod redakcją Tadeusza Walichnowskiego. W grudniu 1977 r. odbyła się w Gdańsku specjalna konferencja, poświęcona zagadnieniom kształcenia archiwistów. Dotychczasowe formy kształcenia przyszłych pracowników służby archiwalnej, zwłaszcza od czasu skrócenia studiów historycznych w 1973 r. do czterech lat, uznano za niewystarczające i podniesiono sprawę utworzenia osobnego kierunku studiów archiwalnych. W wydanych właśnie drukiem materiałach tej konferencji — które ukazały się jako broszura p.t.: „Uniwersyteckie kształcenie archiwistów" (PWN 1978) — podkreślono, że „odrębny kierunek archiwistyki stwarza możliwości wszechstronnego wykształcenia przyszłych kadr archiwalnych, a co za tym idzie — lepszego przygotowania ich do wykonywania prac nakowych i naukowo-badawczych w archiwach". Opracowano już i przedyskutowano projekty programów uniwersyteckich studiów z zakresu archiwistyki oraz kształcenia podyplomowego archiwistów.

Archiwistyka energicznie przezwycięża trudności, likwiduje zaległości, by sprostać coraz to nowym zadaniom. Naczelny Dyrektor Archiwów Państwowych prof. dr Tadeusz Walichnowski w programowym referacie, przedstawionym na konferencji poznańskiej, a dotyczącym „Działalności naukowej archiwów państwowych w Polsce podkreślił: „Archiwistyka polska znajduje się obecnie w okresie wielkiego rozwoju, przy równocześnie rosnącym zaawansowaniu badań naukowych i wzmożonym zapotrzebowaniu na rezultaty tych badań. Istnieje więc wielka szansa do wygrania w archiwach państwowych, będących przecież placówkami naukowo-badawczymi z bogatym warsztatem pracy, ciągle uzupełnianym i doskonalonym z myślą o kadrze dzisiejszych i przyszłych badaczy dziejów państwa i narodu polskiego".

ANDRZEJ F. GRABSKI

MICHAIŁ BUŁHAKOW

MORFINA

Konstanty Simonow, przewodniczący Komisji Związku Pisarzy ZSRR do badań nad twórczością Michała Bułhakowa, wspomina o dorobku pisarza związanym z okresem jego pracy, jako lekarza na Smoleńszczyźnie w latach 1916—1917. Przyszły pisarz miał wówczas około 25 lat. Był młody i jako człowiek i jako lekarz, a to wpłynęło, że nadał tytuł „Notatki młodego lekarza" cyklowi opowiadań z tamtego czasu.

W latach sześćdziesiątych w związku z narastającym zainteresowaniem twórczością Bułhakowa, były drukowane wszystkie jego opowiadania z jedynym wyjątkiem — nie opublikowano „Morfiny". Tylko raz „Morfina" znalazła się na szpaltach „Miedycynskogo rabotnika" w 1927 roku.

„A przecież — pisze Simonow — to opowiadanie należy do najbardziej ekspresywnych opowiadań pierwszego okresu twórczości Bułhakowa".

„Morfina" nie jest opowiadaniem o szkodliwości narkotyków, a artystycznym i głęboko realistycznym przedstawieniem historii człowieka, który nie jest w stanie zapanować nad swym nałogiem i stoi przed dylematem — czy skończyć tę męczarnię, czy nadal trwać w stanie zezwierzęcenia.

Trafność i zrozumienie psychiki morfinisty osiągnął Bułhakow nie tylko dzięki swej pracy lekarskiej, lecz i dzięki wnikliwej analizie psychiki ludzkiej i wielkiemu umiłowaniu człowieka wraz z wszelakimi jego wadami, zaletami, problemami i przeżyciami.

I.

Dawno już mądrzy ludzie zauważyli, że ze szczęściem jak ze zdrowiem — póki jest, nie widzi się go. Lecz kiedy lata upłyną — jak się wspomina szczęście, o, jak się je wspomina! Jeśli chodzi o mnie — stwierdzam teraz to z całą stanowczością — byłem szczęśliwy w 1917 roku, zimą. Niezapomniany rok burz i zawieruchy!

Zawierucha pochwyciła mnie niczym strzęp rozdartej gazety i przeniosła z zabitej deskami dziury do miasta powiatowego. Zapytacie, a cóż to takiego miasto powiatowe? Hm, jeśli ktoś, tak jak ja, przesiedział półtora roku w śniegu zimą, a latem w ubogich i nędznych lasach nie odchodząc stamtąd ani na chwilę, jeśli ktoś rozdzierał banderolę na gazecie z zeszłego tygodnia z takim biciem serca, jak szczęśliwy kochanek rozrywający niebieską kopertę, jeśli ktoś jeździł do porodu 18 wiorst, ten, mam nadzieję, mnie zrozumie. Lampa naftowa stwarza niepowtarzalny nastrój, ale ja jestem za elektrycznością!

Na skrzyżowaniu stał żywy milicjant, na zakurzonej wystawie leżały żelazne brytfanny zapchane ciastkami z rudym kremem, siano walało się po placu, ludzie szli i jechali, i rozmawiali w budce handlowano wczorajszymi moskiewskimi gazetami, pełnymi wstrząsających wiadomości. Niedaleko przelatywały ze świstem moskiewskie pociągi. Jednym słowem — to była cywilizacja, Babilon, Newski Prospekt.

A szpital! Był w nim oddział chirurgiczny, internistyczny, zakaźny i położniczy. W szpitalu była sala operacyjna, w niej lśnił autoklaw, srebrzyły się krany. W szpitalu był lekarz naczelny i trzech ordynatorów (oprócz mnie). Felczerzy, akuszerki, pielęgniarki, apteka i laboratorium. Z zeissowskim mikroskopem! Elektryczność oślepiała mnie. Na dziecięcym zakaźnym oddziale przez cały dzień rozlegały się jęki, słyszało się cienki żałosny płacz. Pielęgniarki biegały, krążyły...

Ogromny ciężar spadł z mego serca. Przestałem dźwigać odpowiedzialność za wszystko, co zdarzyło się na świecie. Nie byłem winien i nie drżałem, kiedy na saniach przywożono kobietę z poprzecznie ułożonym płodem, nie mnie dotyczyło ropne zapalenie opłucnej wymagającej operacji. Po raz pierwszy poczułem się człowiekiem, którego odpowiedzialność nie jest nieograniczona. Poród — proszę bardzo — o tam, ten niewysoki budynek. Złamanie z komplikacjami — to tam, do chirurga. Zapalenie płuc? Interna, Paweł Włodzimirowicz.

O wspaniała dobrze naoliwiona maszyno wielkiego szpitala! Wszedłem i ja w twój mechanizm jak dobrze naoliwiona śruba i przejąłem oddział dziecięcy. I dyfteryt, i szkarlatyna pochłonęły mnie bez reszty, wypełniły moje dni. Lecz tylko dni. Nocami spałem. Wieczorami zacząłem czytać (oczywiście, przede wszystkim o dyfterycie i szkarlatynie!) i doceniłem znaczenie lampy nad stołem, i samowar, i stygnącą herbatę, i sen po półtorarocznej bezsenności...

II.

Przeleciał miesiąc, drugi, trzeci, 17-y rok minął i minął luty 18-ego. Przywykłem do nowego życia i powolutku wspomnienie tamtej mieściny zamazywało się w mej pamięci. Niewdzięcznik! Zapomniałem o chrzcie bojowym, kiedy sam, bez żadnej pomocy, walczyłem z przeróżnymi chorobami.

Jednakże, choć bardzo rzadko, kiedy szedłem spać z cudowną myślą o rychłym śnie, jakieś fragmenty z tamtych dni przesuwały się w mroku w mej zasypiającej świadomości...

„Ciekawe, kto tam teraz siedzi na moim miejscu? Młody lekarz, podobny do mnie... No cóż, ja swoje odsiedziałem. Luty, marzec, kwiecień... no jeszcze i maj — i koniec mego stażu. To znaczy, że pod koniec maja rozstanę się z tym wspaniałym miastem i wrócę do Moskwy. A jeśli rewolucja uniesie mnie na swym skrzydle — będę musiał jeszcze pojeździć... ale swego zaścianka ja już nigdy w życiu nie zobaczę..."

Tak myślałem.

„... Ale mimo wszystko, dobrze, że tam byłem... Stałem się człowiekiem odważnym... Nie boję się. Czego ja właściwie nie leczyłem?! Czego?! Psychicznych chorób nie leczyłem... Chociaż... nie, nie... A upojony alkoholem agronom... I leczyłem go niezbyt fortunnie... Biała gorączka... A właściwie, czy to nie choroba psychiczna? Należałoby poczytać coś z psychiatrii... No, czort z nią. Może w Moskwie... A teraz przede wszystkim choroby dziecięce... i dziecięce choroby... a przede wszystkim ta katorżnicza receptura dziecięca... Tfu, czort... Żegnaj, moja mieścinko! Ale dlaczego mnie ona dziś wieczór wciąż lezie do głowy?... Przecież skończyłem z nią porachunki do końca życia... Dosyć... Spać..."

— Oto list. Przywieźli okazją.

— Niech pani da.

Pielęgniarka stała w moim przedpokoju. Płaszcz z wyleniałym kołnierzem narzuciła na biały fartuch z pieczątką. Na niebieskiej taniej kopercie tajał śnieg.

— Pani dziś ma dyżur? — zapytałem, ziewając.

— Tak.

— Jest ktoś?

— Nie, pusto.

— Jeśli... (ziewanie rozdzierało mi usta i słowa brzmiały niewyraźnie) — kogoś przywiozą... niech pani da mi znać.. tuu... taj. Idę spać...

— Dobrze. Mogę iść

— Tak, tak, niech pani idzie.

Zaszurałem pantoflami w stronę sypialni rozdzierając palcami kopertę krzywo i bez zainteresowania.

— Nic nie rozumiem. Jakaś zawikłana recepta... Cóż niezwykłego w recepcie? Ach, tak... Czteroprocentowy roztwór! Któż wypisuje czteroprocentowy roztwór morfiny?... Po co?

Odwróciłem receptę i ziewanie przeszło mi natychmiast. List na odwrocie był napisany ręką słabą i roztrzęsioną.

„11 luty 1918 rok.
Drogi Przyjacielu!

Przepraszam, że piszę na tym świstku. Nie mam pod ręką papieru. Powaliła mnie ciężka i zła choroba. Nie ma mi kto pomóc, a i sam nie szukm u nikogo pomocy — tylko u Pana.

Już drugi miesiąc siedzę na Pańskiej poprzedniej placówce, wiem, że jest Pan teraz tu w mieście, stosunkowo niedaleko ode mnie.

W imię naszej przyjaźni i wspólnych lat spędzonych w uniwersytecie proszę, żeby Pan do mnie jak najszybciej przyjechał. Chociaż na jeden dzień. Chociaż na jedną godzinę. I jeśli Pan powie, że jestem skończony, uwierzę Panu... A możliwe, że jeszcze uda się mnie uratować? Zabłyśnie dla mnie promyk nadziei? Proszę, niech Pan nikomu nie mówi o tym, co Panu napisałem".

Skreśliłem kilka słów do naczelnego lekarza:

„13 luty 1918 rok.

Szanowny Pawle Illarionowiczu. Otrzymłem list od mego towarzysza z uniwersytetu, doktora Polakowa. On przebywa na mojej poprzedniej placówce w Gorielowskiem, w zupełnej samotności. Jest ciężko chory. Uważam za swój obowiązek pojechać do niego. Jeśli Pan pozwoli, udam się na jeden dzień do Polakowa. Jego stan wymaga natychmiastowej pomocy.

Kreślę się z szacunkiem
dr Bomgard"

Odpowiedź naczelnego lekarza:
„Szanowny Michale Iwanowiczu, niech Pan jedzie.
Pietrow"

List napisany na blankiecie leżał na nocnym stoliku w kręgu światła lampy, a obok stała towarzyszka irytującej bezsenności — popielniczka pełna sterczącej szczeciny niedopałków. Wierciłem się na stłamszonym prześcieradle i niezadowolenie rodziło się w mej duszy. List zaczynał działać mi na nerwy.

No bo rzeczywiście: jeśli to nic nagłego, a na przykład, syfilis, to dlaczego on sam tu nie przyjechał? Dlaczego to ja mam się tłuc do niego w tę zamieć? Czy w jeden wieczór wyleczę go z luesu, czy jak? Albo z raka przewodu pokarmowego? No jaki to znów rak! On jest ode mnie młodszy o dwa lata. Ma 25 lat... „Ciężko..." Sarkoma? Bzdurny histeryczny list. Od takiego listu można dostać migreny... O, już nadchodzi. Ściska żyłę na skroni... Rankiem się budzisz, a tu od żyłki polezie w górę do ciemienia, ściśnie pół głowy i będziesz do wieczora łykać piramidon z kofeiną. A jak tu w saniach z piramidonem! Trzeba by od felczera wziąć szubę podróżną, zamarzniesz jutro w swoim paletku... Co z nim się stało?... „Zabłyśnie płomyk nadziei". Tak piszą w romansach, a nie w poważnych lekarskich listach!... Spać, spać... Nie myśleć o tym więcej. Jutro wszystko będzie jasne... Jutro.

Spać... Żyłka pulsuje... Nie mam prawa złościć się na człowieka za bzdurny list, nie wiedząc jeszcze o co chodzi. Być może, to wcale nie jest ani fałszywy, ani romantyczny list. Nie widziałem Sierioży Polakowa dwa lata, ale pamiętam go doskonale. On był zawsze bardzo rozsądnym człowiekiem... Tak. Czyli, zdarzyło się jakieś nieszczęście... I żyłka już tak nie dręczy...

Chyba sen nadchodzi.

Do drzwi cicho zapukano.

— O co chodzi?

Lekko odemknąłem drzwi od stołowego. Patrząc w ciemności na twarz pielęgniarki od razu zauważyłem, że jest bladą, a oczy ma rozszerzone i podniecone.

— Kogo przywieźli!

— Doktora ze szpitala w Gorielowie — ochryple i głośno odpowiedziała pielęgniarka, — zastrzelił się.

— Po-la-ko-wa? Niemożliwe! Polakowa!

— Nazwiska to ja nie znam.

— Ach tak... Zaraz, zaraz idę. A pani niech biegnie do naczelnego, niech go pani natychmiast obudzi. Proszę mu powiedzieć, że go pilnie wzywam do izby przyjęć.

W oknach izby przyjęć migotało niespokojne i białe światło. Na ganku w chmurze śniegu zderzyłem się z naczelnym spieszącym tam, dokąd i ja pędziłem.

— To pański? Polakow? — zapytał chirurg.

— Nic z tego nie rozumiem. Podobno on — odpowiedziałem, i obaj gwałtownie wtargnęliśmy do pokoju.

Z ławki naprzeciwko podniosła się zakutana kobieta. Zapłakane, znajome oczy popatrzyły na mnie spod burej chustki. Poznałem Annę Własiewną, akuszerkę z Gorielowa, mą wierną pomocnicę podczas porodów w gorielowskim szpitalu.

— Polakow? — spytałem.

— Tak — odpowiedziała Maria Własiewna — takie nieszczęście, doktorze, jechałam, drżałam przez całą drogę, żeby tylko dowieść...

— Kiedy?

— Dziś rano, o świcie — mamrotała Maria Własiewna — przybiegł stróż i mówi, że słyszał wystrzał w pokoju doktora.

Pod lampą rozsiewającą paskudne, trwożne światło leżał doktor Polakow. Kiedy spojrzałem na jego walonki naciągnięte na martwe, kamienne stopy, serce me jęknęło w przeczuciu znanej prawdy.

Zdjęto mu czapkę z głowy — włosy sklejone i wilgotne oblepiały czaszkę. Pierś unosiła się słabo. Poszukałem pulsu i zadrżałem; puls zniknął pod mymi palcami, ciągnął się i zrywał jak nitka z częstymi i słabymi supełkami. Już ręka chirurga wyciągnęła się ku ramieniu, ściągała biedne ciało aby wstrzyknąć kamforę. W tym momencie ranny rozchylił usta, na których ukazała się różowa krwawa ślina i ledwie poruszając wargami słabo szepnął.

— Zostawcie kamforę. Do diabła.

— Cicho — odpowiedział chirurg i wpuścił żółty olej pod skórę.

— Chyba osierdzie uszkodzone — szepnęła Maria Własiewna wpatrując się w przepaściste powieki rannego (oczy miał zamknięte). Szaro-fioletowe cienie, niczym cienie w czasie zachodu słońca, zaczęły coraz wyraźniej wykwitać w zagłębieniach nozdrzy i drobny jak rtęć pot występował na tych cieniach.

— Rewolwer? — zapytał chirurg i tik wykrzywił jego twarz.

— Browning — szepnęła Maria Własiewna.

— Ech — nagle i jakby ze złością powiedział chirurg i, machnąwszy ręką, odszedł.

— Doktora Bomgarda — ledwie słyszalnie powiedział Polakow.

— Jestem tu — szepnąłem koło jego samych warg.

— Zeszyt... dla pana — ochrypłym i słabnącym głosem odezwał się Polakow.

Uniósł powieki. Jakieś wewnętrzne światło pogłębiło czerń jego źrenic, białka stały się przezroczyste, niebieskawe. Oczy jego znieruchomiały, potem zmętniały tracąc tę ulotną piękność.

Doktor Polakow umarł.

Noc. Niedługo świt. Lampa świeci jasno, bowiem całe miasteczko śpi i napięcie jest wysokie. Wszystko milczy, a ciało Polakowa spoczywa w kaplicy. Noc. Na stole przed moimi zaognionymi od czytania oczyma leży otwarta koperta i kartka. Czytam:

„Drogi kolego.

Nie będę Pana oczekiwać. Nie chcę się leczyć. To beznadziejne. Męczyć się dłużej też już nie chcę. Już dość próbowałem. Uprzedzam innych: bądźcie ostrożni z białymi kryształkami rozpuszczającymi się w 25 częściach wody. Zbyt im wierzyłem i one mnie zgubiły. Mój dziennik daruję Panu. Zawsze wydawał mi się Pan człowiekiem dociekliwym i interesującym się sprawami ludzkimi. Jeśli to Pana zaciekawi, proszę, niech Pan przeczyta historię mej choroby.

Żegnam. Pański S. Polakow".

I jeszcze dopisek dużymi literami.

„Proszę nikogo nie winić za moją śmierć.

Lekarz Sergiusz Polakow.

13 luty 1918 rok".

Razem z listem samobójcy leży brulion w czarnej ceracie. Połowa kartek wyrwana. Na pozostałych — krótkie notatki, początkowo pisane ołówkiem lub atramentem, czytelnym, drobnym pismem, a w końcu zeszytu — ołówkiem kopiowym lub grubym czerwonym, pismem niestarannym, pismem niechlujnym z wieloma słownymi skrótami.

(d.c.n.)

Tłumaczyła: EWA T. GADZINOWSKA

JAN HUSZCZA

TŁUMACZE I DZIAŁALNOŚĆ EDYTORSKA

Na wstępie moich uwag, nie roszczących pretensji do nazwy referatu, wynikających z doświadczeń tłumacza i redaktora wyborów poetyckich — chciałbym się zastrzec, iż niezbyt interesuje mnie terminologia, nawet jej skromny zestaw ze „Słownika terminów literackich" (Ossolineum 1976).

Chciałbym też zaznaczyć, że pojęcia „edytor" używam tu w znaczeniu: ktoś wydający tekst cudzy, ale we własnym układzie, z przedmową, z komentarzami itd...

W uwagach tych będę miał na myśli przede wszystkim poezję, w szczególności poezję krajów socjalistycznych. Tłumacze są coraz bardziej poszukiwani, choć nie świadczą o tym stawki honoracyjne, coraz więcej ukazuje się tomików poszczególnych autorów i antologii, choć nie aż tyle, żeby być zadowolonym z sytuacji. Niemniej, dzięki tej sytuacji rosną wymagania i kłopoty, wyraźniej zarysowują się luki w dorobku przekładowym z poszczególnych języków, pominięcia, ujawniają się białe plamy — zwłaszcza jeśli chodzi o języki o małym zasięgu, powiedzmy: egzotyczne, do których, o zgrozo, można np. zaliczyć estoński, a cóż dopiero kazachski czy kałmucki.

Nadal prosperują tłumacze — „poligloci", zwłaszcza z okazji jakichś rocznic czy innych okoliczności po dobnych. Mają w dorobku przekłady np. z dwudziestu języków, choć jakże często znają tylko jeden — rosyjski, czasem nawet nieźle.

Wiele jest takich przekładów w drukach zwartych, jak i w prasie, w rozsyłanych po kraju jednodniówkach, służących artystycznym programom takich czy innych obchodów.

Muszę się przyznać, że sam też ulegałem w przeszłości propozycjom np. znanego miesięcznika „Literatura Radziecka". Czasem zaś — wyłącznie na „własne zamówienie", bowiem po powrocie np. z „wymiany kulturalnej", chciałby człowiek jakoś doznaną życzliwość pokwitować. Tak tłumaczyłem azerbejdżańskiego klasyka Wagifa z rosyjskiego, mogłem jedynie skonfrontować zasady rymowania z tekstem oryginału. Mam na myśli monorymy lub specyficzne rymy wewnetrzne.

Zresztą, sprawa przekładów z niektórych poezji, jak przede wszystkim z orientalnej, to zagadnienie szczególnie wyjątkowo skomplikowane, gdyż m. in. brakuje odpowiedników dla kształtu formalnego utworów poetyckich.

W tym miejscu napomknę o częstej potrzebie szukania odpowiednika w szerszym znaczeniu, adekwatnego dla danej formacji kulturalnej. Wydaje mi się np., że dla poezji orientalnej — oczywiście tej dawnej! — tłumacz może szukać ze skutkiem możliwości transpozycyjnych w bogatej polskiej poezji barokowej.

Zdarza się też inaczej. Od Litwinów otrzymałem kiedyś zestaw tak doskonale opracowanych przekładów filologicznych, że zrobionych na tej podstawie tekstów polskich nie zawahałbym się nazwać przekładami, powiedzmy: bardziej na zasadzie adaptacji niż ekwiwalentyzacji.

W tym miejscu wyłania się zagadnienie najistotniejsze dla praktyki przekładowej i wydawniczej. Świat mówi niezliczoną ilością języków, w samym Związku Radzieckim sytuacja jest bliska poetyckiemu sformułowaniu Juliana Tuwima: — „naród stu narodów". Gdzieś znalazłem autentyczną podobno liczbę: 87 języków literackich mniej lub bardziej rozwiniętych, języków z wielowiekowymi tradycjami i języków, które zaczęły dysponować pismem dopiero po rewolucji.

Ideałem byłyby przekłady z oryginałów. W rzeczywistości jednak wiersze, pisane w tych językach, dochodzą do nas poprzez rosyjski, a nie zawsze oznacza to, iż były przełożone z oryginałów, tam też działa dużo „poliglotów".

Trzeba tedy poważnie brać pod uwagę przekłady, powiedzmy, pośrednie, z filologicznych dokonywane, trzeba tedy mówić o adaptacjach, wolnych przekładach, albo posłużyć się takimi określeniami, jak: przepolszczyć, polszczyć, chciałoby się bowiem mieć jakiekolwiek pojęcie o poezji narodów naszej planety. Można też nazwać niektóre antologie zastępczymi, jak np. „Złote Kamienie" z poezji azerbejdżańskiej, pięknie zresztą wydane przez Wydawnictwo Łódzkie w 1975 roku w wyborze i opracowaniu Tadeusza Chróścielewskiego i Igora Sikiryckiego.

Wyobrażam sobie przekład zadowalający, mimo iż wynikł z pośrednictwa. Odnoszę wrażenie — podkreślam: wrażenie — iż „Rycerz w tygrysiej skórze" Jerzego Zagórskiego, dokonywany z przekładu filologicznego przy jednoczesnej pomocy odpowiednich znawców — można uznać za przekład z oryginału.

Jedna sprawa jest ważna w wypadku przekładów za pośrednictwem — zarówno w prasie, jak i w książkach: nie okłamywać czytelnika! Informować o sposobie dokonania translacji.

A teraz przejdźmy do antologii poetyckich, których teksty przyswajane są naszemu językowi z oryginałów. Dochodzenie do antologii, prezentującej poezję jakiegokolwiek narodu w sposób możliwie krytyczny i pełny zarazem, jeśli chodzi o jej inność i w sposób, dający pojęcie o jej rozwoju historycznym — wcale nie jest ani proste, ani łatwe. Wbrew pozorom — nie wystarczy wytypować autorów, wybrać reprezentacyjne dla nich utwory, porozsyłać je tłumaczom. I na zakończenie przekłady przyjąć bezkrytycznie, gdyż pochodzą od znanych tłumaczy.

Najpierw musi powstać jakaś tradycja tłumaczenia z danego języka. Przekłady różnych tłumaczy z różnych okresów muszą składać się na zasób, w którym z różnych powodów antologista będzie mógł znaleźć oparcie — choćby tylko dla konfrontacji ze swoimi zamierzeniami.

Najmocniej przepraszam, ale muszę się posłużyć przykładem własnym jako redaktora i jako tłumacza z poezji białoruskiej. Dlatego, że chcę konkretnego przykładu i dlatego, że może on wiele wyjaśnić i zilustrować.

Poezja sąsiadującego z nami lub nawet do niedawna przemieszanego z nami narodu jest stosunkowo młoda, choć powstała w języku starym, który kiedyś w Wielkim Księstwie Litewskim był językiem dworu, kościoła, urzędu. Jednak można np. zacząć jej rodowód od przyjaciela Adama Mickiewicza, Jana Czeczota. Zresztą w XIX wieku poeci białoruscy byli przeważnie dwujęzyczni, pisali po polsku i po białorusku, czasem — trójjęzyczni, pisali bowiem i po rosyjsku. Jeszcze jeden z jej najwybitniejszych klasyków, Janka Kupała (1882—1942) zaczynał od sonetów po polsku, nader kruchych, dalekich od znakomitych tekstów białoruskich.

A jednak sprawa przedstawienia tej poezji czytelnikowi polskiemu, wbrew pozorom, wcale nie jest łatwa. Właśnie z powodu owego zasobu czy też zasobów.

Jeden z pierwszych wierszy białoruskich, Pauluka Bahryma (1813—1890), ukazał się w oryginale i w przekładzie w książce polskiego pisarza, Ignacego Jackowskiego, który po powstaniu listopadowym znalazł się w Londynie i wydał dziełko pt. „Powieść z czasu mojego czyli Przygody Litewskie" w 1854 roku. Pierwszy przekład Janki Kupały ukazał się w 1912 roku, wiersza Maksima Bahdanowicza w 1913 roku. Nieodżałowany K. A. Jaworski przygotował miniaturowy tomik Maksima Tanka, który zapowiedział na październik 1939 roku.

Po wojnie PIW wydał skromniutki zbiorek Kupały i nieco bardziej pojemny M. Tanka. Mnożyły się jedynie od czasów jeszcze przedwojennych pojedyńcze przekłady, drukowane w czasopismach.

I dopiero w 1971 roku wyszły „Wiersze białoruskie" — wybór, opracowanie, przedmowa piszącego te słowa — będące pierwszą próbą antologii XX-wiecznej poezji białoruskiej, próbą, zwłaszcza z perspektywy tych kilku lat minionych, jakże niedoskonałą. Następnie, w 1973 roku wyszły „Poezje wybrane" mego białoruskiego ulubieńca, Maksima Bahdanowicza, na które patrzę dość życzliwym okiem. W 1974 roku w wyborze Igora Sikiryckiego wyszedł duży tom utworów Maksima Tanka, szczuplejszy ukazał się pod red. Jerzego Pleśniarowicza w 1977 roku. W „Ossolineum" czeka na druk opracowana przeze mnie dla serii „Biblioteka Narodowa II" historyczna antologia, zawierająca wybór z pieśni ludowych, z tekstów anonimowych oraz z twórczości poetów nieżyjących. (Dlatego: historyczna!)

I ta dopiero, moim zdaniem, uzupełni te zasoby, wzbogaci tradycję przekładową, wszystko to pozwoli komuś na opracowanie porządnej, bogatej antologii całościowej poezji białoruskiej.

W międzyczasie ukaże się zapewne pięciotomowy słownik języka białoruskiego, gdyż dotąd istnieje właściwie tylko jednotomowy. Dlaczego tak późno? M. in. pewnie z powodu tendencji rusyfikacyjnych w okresie stalinowskim.

Rozpatrując sprawę w tym kontekście, łatwiejsza pewnie dla antologistów: Floriana Nieuważnego i Jerzego Pleśniarowicza była piękna księga poezji ukraińskiej. Więcej mieli do dyspozycji zasobów, więcej było książek z wierszami ukraińskimi (choćby wspomnieć przedwojennego Szewczenkę i książkę Tadeusza Hollendra „Pięćdziesięciu z tej i z tamtej strony Zbrucza"). Albo i fakt, że niemal całego „legalnego" w owym czasie Szewczenkę przetłumaczył jeszcze Syrokomla, tłumaczył go też Leonard Sowiński.

Żeby już skończyć z przykładem białoruskim: i w tej poezji jest dużo wierszy, których adekwatny, w pełni ekwiwalentyzujący wszystkie wartości przekład jeszcze nie powstał.

Sześć przekładów osiągnął słynny wiersz Kupały „A chto tam idzie", żaden nie przekazuje oryginału w sposób całkowicie zadowalający. Kilka przekładów ma wiersz Tanka „Kab wiedali" (Żeby wiedzieli...), a jednak każdy z nich pozostawia niedosyt.

W przekładzie paru wierszy Bahdanowicza z uroczego cyklu „Stara Białoruś" zrezygnowałem z rymów, gdyż nie czułem się na siłach, by dokonać całkowitego przeniesienia ich do polszczyzny. W dodatku, w miarę możliwości — unikam rymoidów czy też niedorymków, jak to celnie określił Robert Stiller. Jego rozważania pt. „Szkoła klasyków w materii rymu" („Literatura na świecie", maj 1977) są godne polecenia jako lektura dla wszystkich tłumaczy. Autor jest może zbyt rygorystyczny — jednak liczyć się z tymi uwagami należy. M. in. w tym miejscu muszę zauważyć, że zdarzają się dobre oryginały, ale bylejako rymowane, co wtedy?

A przy okazji: czym jest dla mnie tłumaczenie? Rzemiosłem czy twórczością? Raz jednym, raz drugim — kiedy indziej, najczęściej: i jednym, i drugim. Albo może tak: tłumacz jest cichym wspólnikiem — chociaż w przeciwieństwie do różnych sytuacji, w których używa się tego określenia, występuje pod nazwiskiem.

Tak czy inaczej wspólnik musi dbać o jedno przede wszystkim: przekonać czytelnika do tekstu podanego mu w języku polskim. Przy zastosowaniu jakiego podejścia do tekstu to uczynić — jego sprawa!

Z kolei chciałbym na chwilę zatrzymać się przy wstępie Adama Włodka, który wydał w 1972 roku bogatą „Antologię poezji czeskiej i słowackiej XX wieku".

Adam Włodek podkreśla, co jest oczywiste, potrzebę wracania do poezji czeskiej i słowackiej przez tłumaczy. Chociaż na razie nie ma np. potrzeby odświeżania przekładów istniejących, istnieje zawsze potrzeba wzbogacania zasobu, uwzględniania nowych nazwisk.

A teraz kilka cytatów:

„Najdoskonalsza będzie ta antologia, w której dany autor przedstawiony zostanie przez jednego tylko tłumacza..."

Nie traktowałbym tego aż tak kategorycznie, może się zdarzyć, że właśnie ten jeden tłumacz nie znajdzie właściwego klucza, podejścia, ba, znam przykłady, gdy jednego poetę tłumaczyło dwóch autorów, u jednego z tłumaczy wiersze brzmiały bardzo szorstko, u drugiego były miękkie — całość — mówią: blok — ładnie się uzupełniała i zbliżała do prawdy poetyckiej przekładanego.

Dalej wymienia Włodek kilka swoich „założeń roboczych". Przytoczę dwa w odwróconej kolejności:

„Pokazać pewną ilość poloniców, istniejących w tematycznym profilu obu poezji, jak również z należytą serdecznością potraktować tych poetów, którzy swą translatorską pracą przyczynili się i przyczyniają nadal do zaznajamiania własnych czytelników z poezją polską".

Można się z tym zgodzić! Coś się tłumaczom należy, praca ich jest niełatwa, o druk nawet dobrego przekładu jest trudniej niż o druk znacznie słabszego tzw. tekstu oryginalnego.

A teraz chciałbym zwrócić na poniższy cytat szczególną uwagę.

„Zademonstrować skromnym stosunkowo wyborem tekstów — a czasem wręcz pominąć — sporo spośród tych nazwisk, które dla Czechów czy Słowaków mają znaczenie ważkie, a które nie przemówiłyby z równą siłą do czytelnika polskiego..."

Sprawa w wielu okolicznościach praktycznie niełatwa, ale antologiści muszą do realizowania tej zasady dążyć, uzupełnia ona mój sprzeciw w stosunku do serwisu takstów oryginalnych dla redaktorów wyboru poezji.

Nie widzę w tym wypadku powodu, by dłużej zatrzymywać się przy zasobach przekładowych z poezji rosyjskiej. Wielkie zasoby, bogata tradycja. To dlatego już w 1947 roku mogły ukazać się „Dwa wieki poezji rosyjskiej" w układzie M. Jastruna i Seweryna Pollaka.

Od kilku lat PIW przygotowuje trzytomową antologię, do której jednak — mimo wszystko — zamawia w wielu wypadkach nowe przekłady, co jeszcze pozwala przypomnieć, że nigdy nie kończy się droga do doskonałości, zawsze też istnieje konieczność odświeżania tłumaczeń.

Budzą we mnie stanowcze zastrzeżenia wszelkie antologie, do których teksty wybiera strona zainteresowana. Pojawiały się takie i — niestety — pewnie będą się pojawiać.

Zresztą przekłady filologiczne będą w wielu wypadkach stanowić pomoc, ostatecznie nie należy zapominać, iż wiele poezji ujrzało szerszy świat dzięki np. językowi rosyjskiemu.

Antologia czy jakikolwiek wybór wierszy jest m. in. także po to, by przekonać się, jak tłumacz innego języka widzi daną poezję. Są one po to, by zobaczyć siebie cudzymi, przyjaznymi oczami. By ujrzeć nie tylko podobieństwa, ale i różnice w odczuwaniu świata, jego współczesności itd.

Co innego przyjazna konsultacja, co innego niejedna owocna dyskusja, co innego uwzględnienie fachowej opinii — a zupełnie co innego — serwis.

Sytuacja tłumacza — zarówno moralna jak i materialna — przedstawia się jako częściej budząca współczucie niż zawiść. Zresztą, wygląda na to, że zawód pisarza w ogóle nie budzi żadnej zawiści, przynajmniej wśród trochę w jego perypetiach się orientujących.

Dobrych kilka lat wstecz Jarosław Iwaszkiewicz nawoływał do pisania o przekładach, przypominając, iż czasem w recenzjach z książek tłumaczonych zapomina się nawet o nazwiskach tłumacza czy tłumaczki.

Sytuacja cokolwiek się poprawiła. Zadowalająca jednak być nie może, bowiem autentyczna ocena przekładu oznacza mozolną jego konfrontację z oryginałem. Kwitowanie zaś słowami „udany przekład" — jest delikatnie mówiąc niegrzeczne, lekceważące. Aroganckie zaś jest ocenianie (może lepiej: oczernianie?) przekładu na podstawie paru przypadkowo wyrwanych z książki potknięć. Dotyczy to zarówno przekładów z poezji jak i z prozy. W wypadku przekładów wierszy, można np. zanalizować jeden przekład udany i jeden nieudany, jeśli ktoś sobie zechce zadać ten, choć dotyczący fragmentu, ciężki przecież trud.

Niestety, nieczęsto to się zdarza. Toteż z wielką satysfakcją należy odnotować, powiedziałbym, wydarzenie sezonu.

Przekład „Nieznakomki" Aleksandra Błoka z komentarzem, praca Adama Ważyka, zamieszczona w listopadowej „Twórczości" z 1977 roku. Ku memu zdziwieniu, przekład znakomitemu poecie i tłumaczowi w zasadzie nie udał się, w komentarzu znalazło się natomiast sporo błyskotliwych i odkrywczych uwag na temat oryginału. Okazuje się, że zawsze odgrywa zasadniczą rolę — umiejętności przyjmujemy jako coś oczywistego — stosunek tłumacza do oryginału. Nawet wiersz tłumaczony celem zaspokojenia zwykłego zamówienia — nim się do pracy przystąpi — trzeba jakoś polubić. Adam Ważyk na samym wstępie komentarza pisze o „nieznajomej": „trochę szmirowata i trochę śmieszna..." To nie jest podejście, mimo zmiany w czasie, do jednego z najpopularniejszych lirycznych wierszy rosyjskich.

Ku mojej czytelniczej radości znalazłem w „Życiu Literackim" z 12.II. 1978 r. polemikę z Ważykiem pióra Marii Leśniewskiej, ilustrowaną przekładem zarysu — jak pisze autorka — tekstu „Nieznajomej".

Polemika? Źle się wyraziłem. To jest kulturalna rozmowa, wymiana poglądów między rzeczoznawcami. Oby częściej zdarzały się w przyszłości takie pouczające ze wszech miar fakty do odnotowywania. (Inna rzecz, że być może Ważyk odpowie i nie wiem, w jaki sposób?!) Mogłaby tego rodzaju sprawom więcej uwagi poświęcać „Literatura na świecie", mogłaby to robić „Poezja". Niektóre numery tego zasłużonego pisma wyraźnie świadczą o tym, że redakcja boryka się z ich koncepcją.

O pracy przekładowej, przepolszczaniu — można nieskończenie. Zdarza się, że do każdego niemal wiersza tego samego autora trzeba szukać innego podejścia, innego — to nie znaczy, że jedynego.

Chciałbym te impresje zakończyć aforyzmem z niemodnego poety. Niemodnego, tzn. dla mnie takiego, który żyje w czyjejś świadomości czytelniczej i nieraz jeszcze będzie tę świadomość choćby kilkoma wierszami zdobywać.

Jest to aforyzm błyskotliwy i na tym spotkaniu festiwalowym chyba bardzo dorzeczny:

„Narodowości są jak różnokolorowe kule szklane w ogrodzie: każda inaczej odbija słońce".

Autor: Kazimierz Przerwa-Tetmajer.

I właściwie tego innego odbicia słońca powinien w swojej żmudnej pracy szukać tłumacz, przekładca.

Fragmenty referatu wygłoszonego na XII Ogólnopolskim Festiwalu Poezji w Łodzi poświęconym przekładom poetyckim.)

BYĆ KIMŚ? — BYĆ SOBĄ!

Z reżyserem WALDEMAREM PODGÓRSKIM rozmawia Konrad Frejdlich

Foto: W. Parys

„Proces dochodzenia do prawdy i wiążąca się z nim walka idei, to przecież zajęcie niebezpieczne".

To, doprawdy, szczęśliwy przypadek, że spotykam Cię tuż przed premierą Twojego nowego filmu „Wesela nie będzie", bo chyba unikałeś mnie ostatnio?

— Po prostu nie lubię wypowiadać się przed czasem na temat tego, co zrobiłem. Bałem się, że postawisz mi pytania, na które trudno będzie mi odpowiedzieć, bo wszelkie wywiady były dla mnie zawsze sprawą kłopotliwą.

— Ale możesz chyba powiedzieć, jaki jest status reżysera filmowego w Polsce? Albo na świecie, jeśli wolisz?

— No i zaczęło się. To jest właśnie ten rodzaj pytania, na które trudno znaleźć odpowiedź. Bo ona nikogo nie zadowoli. Jeśli przez status rozumieć pozycję społeczną, to jest ona niezasłużenie wysoka. Działa tu magia samego zawodu. To jest właściwie tak jakby człowiek miał z jednego osiągnięcia rozpiąć nad sobą jakiś cudowny parasol, który go ochroni przed wszystkimi nieszczęściami i niepowodzeniami. I to jest po prostu niemądre. Mnie o wiele bardziej interesuje pytanie: czy na moje filmy chodzą ludzie? I ilu ich jest?

— A czy chodzą?

— Nie zawsze.

— Od czego to zależy?

— Uważam, że trzeba w każdej chwili walczyć o swoją pozycję, żeby to co robimy było wartościowe, miało sens i docierało do widza. Ważna jest pozycja konkretnego twórcy, a nie status jego zawodu.

— Ale ta walka jest utrudniona, bo film został jakby zdominowany przez telewizję, która ma automatycznie dużo większą widownię. Twórca filmowy musi być naprawdę sejsmografem swojego czasu, musi wychwytywać jego niepokoje i nadzieje, żeby wytrzymać tę konkurencję.

— Ja bym nie demonizował tej sprawy. Nie widzę, przynajmniej w naszych polskich warunkach konfliktu między filmem fabularnym a telewizją, gdzie filmy stanowią stały i najbardziej lubiany element programu. Jako twórca utworów przeznaczonych na ekran kinowy mam dzięki telewizji możliwość dotarcia do tych wszystkich widzów, którzy nie obejrzeli mego filmu w kinie. Uważam ten rodzaj kontaktu za niezwykle cenny i wartościowy, choć oczywiście wolałbym, aby mój utwór docierał do odbiorcy bezpośrednio na sali kinowej. I mam jako reżyser taką szansę. Wbrew pozorom, pracując w zespole filmowym, mam lepsze warunki, niż realizator telewizyjny. My mamy więcej czasu, bo uważa się, że powinniśmy robić kino artystyczne. Mogę przygotowywać swój film pół roku, albo nawet półtora roku.

— A czy przypadkiem teraz Ty nie zaczynasz demonizować czynnika czasu?

— To, że nie ma nacisku terminów powinno nas zobowiązywać do większej dociekliwości, do głębszego rozpoznania tematu, który się podejmuje. Ale oczywiście te lepsze warunki nie ustrzegą nas automatycznie od błędów. Wszystko zależy od człowieka, który podejmuje się swego zadania. Można stworzyć w ciągu miesiąca arcydzieło. I można po dziesięciu latach zabiegów popełnić kompromitujący knot. W sztuce nie ma przecież sztywnych reguł. Czasem o powodzeniu decyduje jakieś olśnienie, iluminacja, prawie, że natchnienie.

— Aż natchnienie?

— Tak. I czuję, że nad ostatnim filmem siedziałem zbyt długo. Że to wysiadywanie nie dało wyników, jakich się spodziewałem. Że w tej pracy popełniłem jakiś błąd.

— I teraz szukasz tego błędu. A czy widz go także spostrzeże?

— Myślę, że zbyt daleko odszedłem od książki Ryśka Binkowskiego, na której oparłem scenariusz. Przecież „Latoś wesel nie będzie", jest utworem skończonym, posiadającym własne życie. Ingerencja w ten utwór, zmiany zbyt daleko idące powodują, że następuje jakby pęknięcie kręgosłupa. Gdy z pewnej perspektywy patrzę na to, co zrobiłem, to uważam, że zbyt poniosły mnie ambicje kina autorskiego, że chciałem zrobić coś nazbyt własnego z powieści Ryśka.

— Wygląda na to, że muszę bronić scenarzysty Waldemara Podgórskiego przed reżyserem Waldemarem Podgórskim.

— W filmie zrobiłem prawie dramat, a jak na tę książkę patrzę dzisiaj, to wydaje mi się, że można by z tego zrobić bardzo wesołą i pogodną komedię. I po „Weselu" postanowiłem sobie, że będę ostrożniejszy i czujniejszy w tych sprawach. Nie można bezkarnie niszczyc podstawowej tkanki, z której zbudowany jest utwór literacki. A jeżeli się ma ambicje autorskie, to trzeba wszystko zaczynać od początku. Popełniłem błąd: tak daleko odszedłem od oryginału, że to straciło swój sens. Jeśli ponosi nas pycha, jeśli mamy ambicje autorskie, to niech będzie to ambicja na własny rachunek.

— Ależ kino autorskie uprawia u nas właściwie tylko Zanussi, który sam pisuje scenariusze według własnych pomysłów. Przeważają adaptacje utworów literackich. A więc przekład: z języka powieści na język obrazu, filmu. Zawsze w tym procesie transiacji istnieje niebezpieczeństwo przekłamania pewnych spraw w stosunku do pierwowzoru. Czasem wychodzi to pierwowzorowi na dobre. Weźmy choćby za przykład „Ziemię obiecaną". Książka Reymonta jest słaba, film Wajdy dobry, mówiąc najkrócej.

— Zaskoczyles mnie uwagą, że „Ziemia obiecana" jest słabą powieścią. Jest w niej przecież wprost eksplozja pewnych tresci, pewnego tematu, tak że kompozycja staje się nieważna. Właśnie z takich utworów film bierze stosunkowo najwięcej, bo tam jest jakby gotowe nagromadzenie materiału faktograficznego i emocjonalnego.

— I wy, reżyserzy lubicie takie utwory. Co sobie obiecywałeś po tym zawodzie wybierając się na studia?

— To jest bliskie pierwszemu pytaniu, na które już odpowiedziałem. A jeśli szukasz motywacji osobistych, to powiem ci, że ja tego zawodu nie wybierałem. Wybierałem się raczej na polonistykę. I dopiero kolega w liceum, który miał tęsknoty do filmu, przekonał mnie, że powinienem mu pisać scenariusze.

— Miałeś więc ambicje, a pewnie i zdolności literackie?

— Miałem ambicje autorskie, a to jest jeszcze gorsze. Przynajmniej tak dziś to widzę. Rozpocząłem w szkole filmowej studia na wydziale scenariuszowym, a kiedy uległ likwidacji, musiałem przenieść się na reżyserię, bo rola operatora odpowiadała mi jeszcze mniej. Ale reżyseria nie była zawodem „wybranym", tylko „narzuconym". I może z tych tęsknot do pisania wzięło się to, że jestem scenarzystą kilku filmów, nie tylko własnych. W tej chwili zastanawiam się, jak się z pisania wycofać, bo tracę jako reżyser. I warsztatowo. I czasowo.

— Ale skąd brać scenariusze? Nie jesteś jedynym reżyserem, który sam tworzy, bo nie ma innego wyjścia. Jak oceniasz bazę scenariuszową w Polsce?

— Dopóki istnieje literatura nie grozi nam kryzys. Literatura, którą musimy potraktować, jako rodzaj inspiracji czy punkt wyjścia. I nawet nie jest ważne kto będzie pisał scenariusz: autor książki, czy realizator filmu. Najważniejsze jest, aby chcieli ze sobą współpracować, porozumieć się. Nieco inaczej ma się sprawa z tak zwanymi scenariuszami oryginalnymi, które często są rodzajem chałtury. W sztuce nie może być rzeczy przypadkowych i jeśli otrzymuję scenariusz, w którym pada deszcz, to nie może mnie zadowolić sam ten fakt, bo deszcz jest obrazem i musi coś sugerować. Ja muszę wiedzieć, dlaczego ten deszcz pada, bo to w filmie coś znaczy. I kosztuje organizacyjnie: pięć wozów strażackich, trzynaście sikawek i tak dalej.

— A więc przypisujesz scenariuszowi dużą rolę?

— Może takie hierarchizowanie nie ma sensu, ale stawiam go na pierwszym miejscu, na drugim miejscu stawiam w filmie aktorstwo, a dopiero na trzecim reżyserię i zdjęcia, czyli rzemiosło, bo to powinno po prostu być! Przez wiele lat byłem asystentem reżysera i drugim reżyserem, gdzie widziałem duży wysiłek ekipy nad niczym, nad brakiem pomysłu i to było przerażające. Bo gdy jest pomysł, to i wysiłek realizacyjny jest lżejszy przez to, że sensowny.

— Zacząłeś od filmów z wartką akcją, od filmów właściwie sensacyjnych. I przeszedłeś ogromną przemianę idąc w kierunku kina refleksyjnego. Zmienił się także Twój bohater. Kim jest on dzisiaj?

— Nie potrafię odpowiedzieć jednoznacznie, ale odpowiedź jest chyba w moich filmach.

— Gdy zaczynałeś pracę nad „Pójdziesz ponad sadem", nie znałeś osobiście Binkowskiego. Co Cię zafascynowało w twórczości tego pisarza, że zrealizowałeś, kolejno przenosząc na ekran, dwie jego książki?

— Tak, pisarstwo Ryśka Binkowskiego spowodowało jakąś zmianę w tym co robiłem wcześniej i we mnie samym. Coś mi uświadomiło. „Pójdziesz ponad sadem" czytałem tak jakbym sam był autorem tej książki, tak była mi bliska. I wtedy uświadomiłem sobie, że filmy które zrobiłem: „Hasło: „Korn", „Południk zero", „Na krawędzi", to jakby wyuczona lekcja. Wydały mi się fałszywe. I wyciągnąłem z tego wniosek.

— Ekranizując „Pójdziesz ponad sadem"?

— Czytałem to jak fragment własnej biografii i koniecznie zapragnąłem robić. „Wesele" niby jest też bliskie, myślę o losie bohatera, ale ta bliskość jest bardziej złożona i to jeszcze jedna z przyczyn, dla której przed tobą uciekałem.

— Nie bardzo rozumiem...

— „Wesele" jest jakby powtórką z tematu. Bliskość z „Pójdziesz ponad sadem" sprawiła, że nie jestem z ostatniego filmu zadowolony. Mam takie uczucie, jakbym w „Weselu" poszedł na łatwiznę.

— A jakie warstwy obu książek Binkowskiego wydały Ci się na tyle bliskie, że zacząłeś identyfikować się z bohaterem? Powieściowym. Bo może i ekranowym?

— Bliski i zrozumiały wydał mi się sam problem podjęty przez te książki: ambicji człowieka, żeby piąć się w górę, aby być kimś. Bo mnie w dzieciństwie i młodości, jak bohatera książki i filmu, interesował szlachetniejszy duchowo świat, w którego istnienie wierzyłem. Pochodzę z prostej rodziny robotniczej, więc może dlatego to szlachectwo ducha wiązałem z wykształceniem. Zawsze mnie, jako dziecko interesowało, o czym też ci wykształceni ludzie rozmawiają, bo wykształcenie było dla mnie czymś niesłychanie tajemniczym i nobilitującym. Myślałem nawet, że ludzie wykształceni są jakby z innej gliny i zazdrościłem im, że czytając tę samą książkę co i ja, odczytują z niej znacznie więcej, tak uważałem. I coś z tego było u bohatera książki Binkowskiego, bo nie chodzi o sprawę kariery, awansu, tylko ciekawości świata. To jest motyw jego postępowania, siła napędowa, która pcha naprzód: dążenie, jakby się nam to nie wydało śmieszne, aby być kimś. Bo w jego świecie nikt nawet nie pretenduje do tego, żeby się wybić.

— I chciałeś to pokazać również w „Weselu"?

— W czasie realizacji tego filmu byłem obezwładniony jakimś uczuciem winy w stosunku do osób najbliższych. I jest to właściwie film nie o awansie, ale o skutkach tego awansu. Społecznych i osobistych. Bo cena, jaką się płaci za awans, jest często zbyt wygórowana. Człowiek popełnia gdzieś błąd. I poprzez film „Wesela nie będzie" chciałem zrozumieć, jaki to błąd i kiedy nastąpił.

— A więc motywy osobiste?

— Ja tylko sygnalizuję moje niepokoje, bo w czasie realizacji miałem uczucie, cudowne, a jednocześnie przerażające, że film jakby wymyka mi się z rąk. Za filmem kryje się przecież 10 mln zł — tyle kosztowała realizacja.

— Nie chcę wyprzedzać krytyki, ale fragmenty „Wesela", które oglądałem, podobały mi się.

— A ja już nie mogę na nie patrzeć i uciekam od tematyki osobistej, do tematyki bardziej ogólnej. Co trzeba zrobić, co człowiek musi zrobić w sytuacji najtrudniejszej, aby być sobą? Proces dochodzenia do prawdy i wiążąca się z nim walka idei, to przecież zajęcie niebezpieczne. A z drugiej strony człowiek ma przecież prawo do tego, aby być sobą.

— A więc już nie tylko: być kimś! Także być sobą?

— Przede wszystkim: być sobą! To etap następny, większej dojrzałości. Chętnie zresztą wyrzekłbym się tego wcześniejszego etapu: bycia kimś na rzecz: bycia sobą.

— Masz więc wątpliwości?

Jeśli okaże się, że to prawda, że wkroczyłem w etap najważniejszy, to będziemy mieli następny temat do rozmowy. Za jakieś dwa lata. Tymczasem wspólnie z Jurkiem Wawrzakiem pracuję nad scenariuszem.

— Cóż, tymczasem dziękuję Ci za rozmowę.

— A ja ci przypominam o premierze „Wesela nie będzie".

Dalszy ciąg ze str. 1

RODOWÓD

Miałem w ręku kopię owego słynnego już „Komunikatu nr 1", o który nie było zresztą tutaj trudno. Już w kilka godzin po najbardziej spektakularnym kidnapingu w dziejach Włoch, już w kilka godzin po zamachu, redakcje najpoważniejszych dzienników — „Il Messaggero", prokomunistyczny „Paese Serra" czy socjalistyczny „Il Popolo" — otrzymały, sprytnie podrzucone, egzemplarze owego szczególnego rodzaju dokumentu. Powiadomił on, że Aldo Moro został uprowadzony przez Czerwone Brygady, wykonujące w ten sposób uderzenie w „serce państwa". Symbol gwiazdy wpisanej w koło dopełniał tekst pełen napuszonej, pseudorewolucyjnej frazeologii. Nadzwyczajne wydania gazet — mimo stosunkowo wysokiej ceny 200 lirów — rozchwytane jak gorące bułeczki, nie omieszkały opublikować fotokopii tego komunikatu. Później, z niepojętą regularnością, niewiadomymi drogami, mimo wszędobylskich oczu policji, do dziennikarzy, do rodziny uprowadzonego polityka, za spiżowe wrota Watykanu trafiały nie tylko kolejne „komunikaty", lecz i obszerne listy pisane przez Moro z tzw. „ludowego więzienia". I tak już miało być do dramatycznego dnia, w którym pośrodku Rzymu, w połowie drogi do siedzib Chrześcijańskiej Demokracji i Włoskiej Partii Komunistycznej, na via Caetani, w samochodzie Renault 4 policja znalazła ciało zabitego polityka. Wtedy też odkryto, że terroryści nie zapomnieli złożyć i tutaj swojego makabrycznego „podpisu": kule, które przyniosły kres życiu Aldo Moro, układały się w graficzny symbol Brigate Rosse — w gwiazdę.

Kiedy Włochy zastygły w żałobie, świat jeszcze raz wrócił do pytania: czym jest współczesny terroryzm, z jakiej gleby wyrasta, kim są w rzeczywistości ci ludzie, tak głośno deklarujący, że „strzelają w imię rewolucji społecznej", kto nimi kieruje, a wreszcie — komu to wszystko służy?

TURYN — miasto FIATA przypomina dziś twierdzę pozostającą w stanie permanentnego oblężenia. I to nie z tego względu, że po Mediolanie i Rzymie, na to właśnie miasto północnych Włoch przypada najwyższa „średnia" zamachów, przeciętnie jeden dziennie, jeśli liczyć tylko te, które przynoszą ofiary w ludziach. Tutaj bowiem toczy się proces tzw. „historycznych przywódców" Czerwonych Brygad z ich założycielem, Renato Curcio, na czele. Nim doszło do rozprawy upłynęło wiele czasu, po prostu bardzo trudno było zgromadzić śmiałków, którzy mimo gróźb ze strony „brygadzistów" — i tych zamkniętych dla bezpieczeństwa w żelaznej klatce wybudowanej w sali sądowej, jak i działających na zewnątrz, zechcieliby wypełnić rolę dwunastu sprawiedliwych. Zresztą oskarżeni lekceważą sobie tak sędziów jak i prokuratora. Ze swojej klatki wygłaszają buńczuczne przemówienia, na przemian grożąc, to znowu kpiąc w żywe oczy z zespołu sędziowskiego, szczególnie wtedy, gdy na miejscach prasowych pojawiają się ludzie z kamerami filmowymi którejś ze stacji TV...

I jest w tym wszystkim jakiś paradoks, bądź też logika terroru, bowiem ludzie z więziennej klatki, choć są niewątpliwie założycielami Czerwonych Brygad, niewiele mają dziś do powiedzenia w tym podziemnym ruchu, wymknął się im on z rąk, przestali się liczyć, wydawać rozkazy. Ale przecież ktoś to robi...

TRYDENT to stosunkowo niewielkie miasto północnych Włoch. Tamtejszy uniwersytet o jednym tylko wydziale — socjologii, stał się głośny pod koniec lat 60-tych, z niezmiernie buntowniczych wystąpień jego studentów. Było to o tyle dziwne, że zdecydowana większość słuchaczy trydenckiej uczelni — jak się szacuje ok. 80 proc. — wywodziła się z tzw. „dobrych" katolickich domów, z kupieckich i mieszczańskich rodzin. A zaczęło się to wszystko na fali „kontestacji" z lat 1968—1969, przy czym na uniwersytecie trydenckim miała ona zgoła szczególny charakter. Na murach uczelni pojawiły się hasła w rodzaju: „seks jest czerwony", a studenci głosili „idee rewolucji seksualnej". Idolem tego quasi-buntu był młody profesor socjologii, jeszcze do niedawna wykładowca katolickiego uniwersytetu w Mediolanie — Francesco Alberoni. To właśnie on jest autorem teorii, w myśl której „wartości mogą powstawać jedynie w grupie, będącej w trakcie narodzin; inne grupy społeczne nie są zdolne do tworzenia jakichkolwiek wartości". Tym mętnym hasłom i pseudorewolucyjności sprzyjała specyficzna atmosfera trydenckiej uczelni. Jeden z uczestników ówczesnych wydarzeń, Aldo Rioci, w wydanej w kilka lat później książce napisze:

„Mówiąc o naszej walce, uzbrajaliśmy się w ideologię i fantazję, no i śniliśmy, że jesteśmy „masami", choć nigdy do nich nie należeliśmy, my, burżuazyjni intelektualiści, chcieliśmy natomiast „potwierdzić się", choćby w środku wydarzeń...".

W takim też tyglu kształcił się, dorastał człowiek, który dziś słusznie uważany jest za właściwego założyciela, choć już teraz — po wsypie spowodowanej przez jednego z najbliższych współpracowników, ex-zakonnika noszącego konspiracyjny pseudonim „Brat Pistolet", a który okazał się wtyczką policji — na przywódcę „Czerwonych Brygad", Renato Curcio.

Biografia tego młodego jeszcze mężczyzny — który dziś bulwersuje Włochy swoimi oświadczeniami i groźbami, choćby w rodzaju, że śmierć Aldo Moro to dopiero początek „listy" — jest bardzo

DIABELSKI KRĄG

Tak zwani „historyczni przywódcy" BR na procesie w Turynie. Na lewo — Renato Curcio.

Arsenał terrorystów odkryty w jednym z rzymskich mieszkań.

EWOLUCJA CZY PRAWIDŁOWOŚĆ?

Kiedy byłem we Włoszech, barometrem dnia były szpalty gazet bądź ich nadzwyczajne wydania. Ilość eksplozji podłożonych przez terrorystów bomb, liczba zamachów z bronią w ręku, porwań i wysokość okupu wyznaczały temperaturę kryzysu. „Drobne" rozboje w rodzaju obrabowania supermarketu na jednym z przedmieść Mediolanu przestały się właściwie liczyć. A kiedy dzień przechodził bez ofiar w ludziach, speaker odczytujący wieczorne wydanie dziennika telewizyjnego komentował ten akt jako zgoła niebywały. Ludzie przywykli już i tutaj żyć z terrorem...

Działalność „Czerwonych Brygad" nie od razu wyglądała tak, jak ją teraz widzimy. Wypada nawet powiedzieć, że u jej początków, kiedy zawiera w sobie pewne cechy romantycznej — to prawda, niemniej walki z najbardziej jaskrawymi przejawami wyzysku, życia na koszt reszty społeczeństwa włoskiego, spotykała się w niektórych kręgach, głównie pozbawionych możliwości znalezienia pracy młodych ludzi, jeśli nie z poparciem to przynajmniej milczącą aprobatą. Ale taki charakter akcji „brygadzistów" był tylko prologiem, coraz częściej główne akcje „BR" noszą najpierw cechy sabotażu, by od czerwca 1971 roku nabrać coraz wyraźniejszych cech zwykłego rozboju. Mnożą się więc napady na banki, magazyny handlowe, a w roku 1975 ludzie Czerwonych Brygad dokonują „skoku" na... szpital w Genui rabując 113 milionów lirów.

Znamienne jest jeszcze coś innego, a mianowicie stosowanie kidnapingu jako nie tyle źródła walki politycznej, ile — to staje się w miarę upływu czasu dominantą — metody zdobywania pieniędzy. I to wielkich pieniędzy.

Obserwatorzy sceny politycznej współczesnych Włoch, ich wewnętrznej sytuacji, zwracają też uwagę, iż akcje, te najbardziej spektakularne, „brygadzisci" przeprowadzają w ważnych dla państwa i społeczeństwa momentach. Tak było np. 16 kwietnia 1974 roku, kiedy to zostaje porwany prokurator Genui — Mario Sossi, co ma miejsce w przededniu głównego referendum mającego udzielić odpowiedzi na pytanie, czy we Włoszech zostanie wprowadzone prawo do rozwodu. Konserwa polityczna i społeczna bardzo umiejętnie wykorzystuje te uderzenia brygadzistów, starając się wylansować tezę, iż powszechny chaos, brak stabilizacji, „pionu moralnego", łamanie wszelkich praw i tradycji, w tym również rodziny — która ma ogromną rangę i siłę oddziaływania we Włoszech — to cecha wszelkiej lewicowości. Zaczyna się też, nie bez podstaw, mówić o prowokacji...

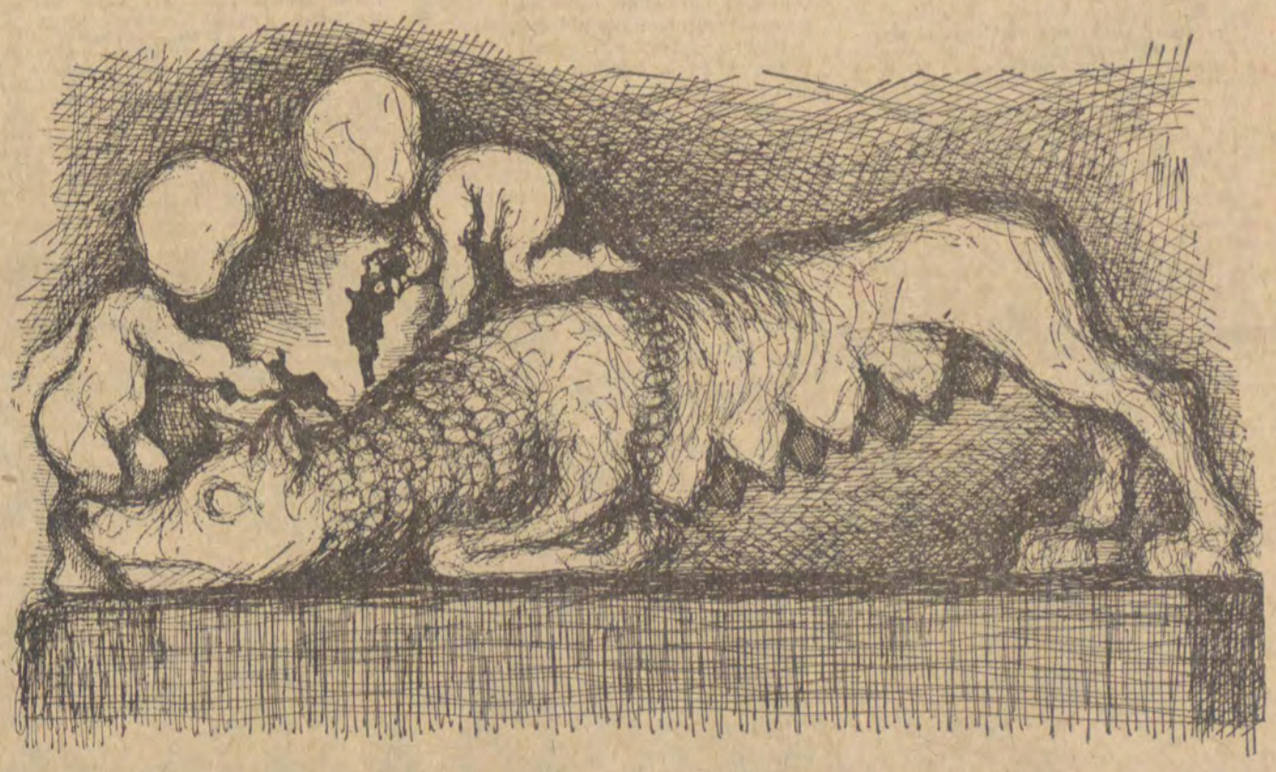
Wypadło mi być we Włoszech w samym szczycie wydarzeń związanych z uprowadzeniem, a następnie zamordowaniem — z „wyroku ludowego sądu", jak napisali w swoim komunikacie nr 9 „brygadziści" — przewodniczącego Demochristiany, Aldo Moro, człowieka, który nie tylko uchodził, ale był faktycznym konstruktorem postępowych reform. 20 kwietnia, kiedy to gazety w specjalnych wydaniach opublikowały za komunikatem „BR" o śmierci Moro i wrzuceniu jego zwłok do jeziora Duchesse — co okazało się później jeszcze jednym bluffem lub... prowokacją, osoba, której nie mam najmniejszego prawa posądzać o jakieś antysocjalistyczne, a już z całą pewnością antypolskie „fobie", wiedząc dobrze, iż jestem dziennikarzem „stamtąd", w najwyższym zdenerwowaniu wykrzyknęła do mnie: „Masz teraz to WASZE popieranie terrorystów!".

Kilka dni wcześniej jeden z dzienników włoskich o dużym nakładzie opublikował wiadomość, iż porywacze Aldo Moro używali broni produkcji czechosłowackiej. Dziennik rozwodził się również o rzekomych „obozach szkoleniowych" dla lewicowych ekstremistów znajdujących podobno — jak dodawał — w jednym z krajów demokracji ludowych. Uwadze mojej rozmówczyni umknęło sprostowanie tej „informacji" jak i komentarz „Unity" opatrzony tytułem: PROWOKACJA.

PIRAMIDA

300 milionów lirów kosztowało przeprowadzenie kidnapingu Aldo Moro. Taka jest ocena policyjnych ekspertów, którzy badali technikę i zaplecze materiałowe tego porwania. Ale i to — możliwości finansowe, techniczne „brygadzistów" — nie jest charakterystyczne dla działalności organizacji „Czerwonych Brygad" we Włoszech, wiosną 1978 roku. Nie dziwiły mnie także — w istocie zastanawiające — informacje, że w momencie porwania zamilkły na kilkanaście minut centrale telefoniczne, w tym łączące aparaty policji, że łączności, także dalekopisowej, zostały pozbawione różne służby, a nawet niektóre ambasady, że „brygadziści" mieli „swojego człowieka" w samym Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, że korzystając z łakomej o sensacje włoskiej prasy, razem z komunikatami z „ludowego więzienia" Aldo Moro, podawali członkom „BR" zaszyfrowane polecenia.

Kiedy policji rzymskiej udało się wreszcie — już po makabrycznym odkryciu na via Caetani — ująć jednego z promi-



nentów rzymskiego oddziału „Czerwonych Brygad", okazał się nim zwykły kryminalista. To tylko pozornie drobny fakt. Warto tutaj bowiem przytoczyć opinię, która coraz częściej jest przytaczana w komentarzach odnoszących się do wewnętrznej sytuacji Włoch. Jej autorzy uważają, że chociaż Renato Curcio oraz inni tzw. „historyczni przywódcy" Czerwonych Brygad, sądzeni w toczącym się procesie turyńskim, nieustannie powtarzają, iż wszystko, co dzieje się teraz we Włoszech, jest przez nich inspirowane, ba — nawet kierowane, to w gruncie rzeczy nie tylko, że zostali izolowani od niegdysiejszej „swojej" organizacji, ale i ona nie ma z nimi nic już wspólnego, że opanowali ją zupełnie inni ludzie, świetnie znający metody działania kryminalnego podziemia, włoskiej mafii, choć cele ich „uderzeń" są nie tylko kryminalne.

Świadczy o tym wiele faktów, a najlepiej sama organizacja „Czerwonych Brygad". Jest ona złożona z licznych komórek, stanowiących podstawę działania. Kilka komórek tworzy „brygadę", a najprawdopodobniej trzy „brygady" składają się na „kolumnę". Każda z nich działa na ściśle określonym terenie, tylko w miastach — takich jak Rzym, Mediolan, Turyn, Genua, Bolonia, Padwa, Florencja czy Werona. Kierownictwo operacyjne ma spoczywać w rękach „komitetu wykonawczego", jednak naczelnym organem jest „dyrekcja strategiczna" złożona z 8—10 osób. Ona też określa cele „uderzeń", skupia wszelkie informacje oraz aktualną linię postępowania. Kardynalną zasadą jest zupełna tajność, konspiracja doprowadzona do tego stopnia, że nawet poszczególni członkowie wzajemnie się nie znają.

No i coś jeszcze: prawo mimikry nakazujące brygadzistom „wtapianie się w zwykły tłum", przy czym jest to tłum szczególnego rodzaju: warstwy dobrze lub wysoko materialnie sytuowane. Nieprzypadkowo niemal wszystkie z odkrytych do tej pory „baz" brygadzistów znajdowały się w dzielnicach elity, pośród domów włoskiej burżuazji, bogatego mieszczaństwa, wręcz w domach chronionych, co jest tutaj powszechnie stosowane — przez prywatnych strażników, uzbrojonych po zęby i pilnie chroniących owe rezydencje przed niepowołanymi gośćmi... Mamy więc do czynienia z organizacją zbudowaną na model piramidy, na której wierzchołku znajduje się nie tyle owa „dyrekcja", lecz ktoś. Właśnie — kto?

NA „LEWO" I „PRAWO" OD ŚCIANY

To pytanie zadają sobie nie tylko Włosi, ale również ciśnie się ono na usta każdemu obserwatorowi sceny aktualnych wydarzeń w kraju leżącym „na bucie" Europy. Ze zdumieniem i — powiem otwarcie — z pewną obawą patrzyłem na rozkrzyczane grupki i całe gromady młodych zalegających raz po raz place i ulice miast włoskich, już zalane kwietniowym słońcem. Pewnego dnia, kiedy właściwie nic nie wskazywało, że coś się może szczególnego wydarzyć, przed mediolańskim zamkiem Sforzów zebrały się najpierw grupki, a wkrótce tłumy podrostków. Żyjemy w świecie urządzeń mechanicznych i wszelkiego rodzaju wymyślności elektroakustycznych, więc niebawem na wszystkie strony niosło się echo buńczucznych wypowiedzi 15—16-latków, przemawiających bądź z cokołu pomnika, albo też z dachów parkujących samochodów.

Czego chcieli?

Właśnie. Więc odbywał się z okazji powołania do życia „Radio Radicale" — samozwańczej, nie wiadomo przez kogo kierowanej, a przede wszystkim inspirowanej pirackiej stacji emitującej na przemian najbardziej „chodliwą" aktualnie muzykę z hasłami wyjętymi ze słowników Mao Tse-tunga, Trockiego, Bakunina i... Che Guevary. To wszystko poprzeplatane zjadliwymi komentarzykami atakującymi m.in. Włoską Partię Komunistyczną — którą posądza się w nich o zaprzedanie chrześcijańskiej demokracji i burżuazji w ogólności. Nie brakuje w tych audycjach i kułaków rozdzielanych związkom zawodowym, sączy się też pseudowiedza o państwach socjalistycznych, o ich polityce międzynarodowej, rzekomych stosunkach wewnętrznych. Ki diabel? Powtórzę — właśnie.

Przyznaję, że jestem w kłopocie, kiedy z perspektywy pewnego czasu staram się ocenić te zjawiska, które — co niezmiernie łatwo zauważyć — jednych we Włoszech przerażają, u innych wywołują tęsknotę do jakiejś „silnej ręki", pchają w ramiona ultraprawicowych czy wręcz otwarcie faszystowskich ugrupowań w rodzaju „Ordine Nuovo", czyli — podobno — „Nowego Ładu", który ta organizacja chce zaprowadzić, rozprawiając się na początku ze wszystkim, co postępowe, nie mówiąc już o włoskich komunistach. Zaryzykuję opinię, że jest to tyle samo przemyślana co skomplikowana gra o bardzo wielką stawkę, że jej istotą — gruntownie skrywaną — nie jest wcale to, co „na wierzchu", owa pseudorewolucyjność prezentowana w takich choćby hasłach, jak — co wynotowałem ze ściany jednej stacji mediolańskiego metro: „Viva la violenza", czyli „Niech żyje przemoc", lub też „Boya chi molla" — „Łobuz kto się łamie", ta superlewicowość czy nawet lewackość w wydaniu anarchistycznym.

Trzeba sobie przecież uświadomić sytuację politycznego, strukturalnego „pata", w której to sytuacji u rządów jest wprawdzie chrześcijańska demokracja, jak tutaj mówią — „Demochristiana", ale nie mogłaby ona sprawować władzy bez Włoskiej Partii Komunistycznej, na którą regularnie od lat głosuje blisko 40 proc. wszystkich wyborców. A więc? Może to jest tak, że „ktoś" chce pokazać przeciętnemu włoskiemu mieszczuchowi, ale nie tylko jemu, „co się stanie", gdyby do władzy doszła lewica, co się stanie nie tylko z uczestnictwem Włoch w NATO, z ich polityką międzynarodową, ale nade wszystko z wewnętrznym uświęconym tradycją porządkiem rzeczy, z całą strukturą instytucji, z ich zwykłym życiem?

Coś to jednak wydaje mi się za mądre, za wyrachowane dla tych żółtodziobów 15—16-letnich, którzy wyrwali się ze szkolnych ławek na anarchistyczne wagary, natomiast dających się „jak po sznurku" kierować nie tylko przez ich równie „rozpolitykowane" co rozkrzyczane dziewczyny. Ktoś tutaj chce kogoś skompromitować, odwrócić przez to bieg wydarzeń obiektywnie wyznaczających tendencje w przeobrażeniach neokapitalistycznego państwa, jakim są Włochy. Czy można uznać bowiem za przypadek uderzenie tzw. „Czerwonych Brygad" akurat w polityka pokroju Aldo Moro, który powszechnie uchodził — i był nim — za konstruktora liberalnych tendencji w łonie chrześcijańskiej demokracji i jej łącznika z Włoską Partią Komunistyczną. Tak więc, czy jego porwanie i rzekomo „ludowy proces" zakończony wyrokiem śmierci był uderzeniem w „serce państwa", czy też w określone tendencje — polityczne i społeczne. No i czy wreszcie jest przypadkiem, że w godzinach, w których Włochy sparaliżowane są terrorem, 21 kwietnia w Rzymie zbiera się europejska międzynarodówka prawicy, że w rezultacie tego spotkania szef MSI — włoskich neofaszystów, Almirante, w przemówieniu wygłoszonym w Nawarze zapowiada powołanie do życia tzw. Eurodestry — ugrupowania skupiającego i koordynującego na forum międzynarodowym poczynania włoskich oraz hiszpańskich prawicowców, czytaj — faszystów.

Niebezpieczeństwo wcale nie jest wyimaginowane i z tego zaczyna sobie zdawać sprawę coraz większa część politycznie zaangażowanych Włochów, niekoniecznie komunistów. Zaczynają sobie przypominać, że już w roku 1968, organ neofaszystów — pisemko „Borghese", starało się przestrzec, zapewne nie tylko swoich czytelników, przed możliwością wzrostu wpływów lewicy i nawoływało do zniszczenia wszelkiej władzy, nawet tej chadeckiej, która „obiektywnie otwiera drzwi na lewo". Dyrektor do spraw propagandy Włoskiej Partii Komunistycznej — Luca Pavolini niedawno powiedział:

„Szczególnie młodzi ludzie muszą mieć dziś większe poczucie odpowiedzialności. Ekstremistyczna przemoc jest sprzeczna z interesem klasy robotniczej. Nie jest rewolucyjne niszczenie komputerów, bojkotowanie szkół i uniwersytetów. Tylko klasa robotnicza cierpi z powodu tych akcji. Ludzie bogaci zawsze dadzą sobie radę ze studiami — jadąc za granicę, czy też studiując w prywatnych college'ach we Włoszech...".

Pałace, ulice, zaułki, a nawet spatynowanę wiekiem kościoły Rzymu, Mediolanu czy Florencji wiele już widziały. Błąkające się po nich cienie nigdy jednak nie paraliżowały w takim stopniu państwa, nigdy tak nie były pozbawione twarzy, wydając wyroki w imię racji oraz nieodgadnionych do końca idei. Chciałoby się powiedzieć: bez idei. Ale — czy jest to prawda?

KRZYSZTOF POGORZELEC

Foto: Archiwum

KLUB KRYTYKI PLASTYCZNEJ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI Łódź, ul. Piotrkowska 86

KLUB KRYTYKI PLASTYCZNEJ ZWIĄZEK POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW STOWARZYSZENIE HISTORYKÓW SZTUKI Łódź, ul. Piotrkowska 86

Kolejny zestaw artykułów przygotowanych przez Klub Krytyki Plastycznej z okazji Tygodnia Plastyki Łódzkiej, prezentuje kilka najbardziej charakterystycznych stanowisk artystycznych typowych dla wielostronnego rozwoju współczesnej kultury naszego miasta.

WIESŁAW GARBOLIŃSKI, laureat wielu nagród artystycznych i państwowych, rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (PWSSP), to czołowa postać ugrupowania realistów łódzkich, twórca bogatych w treść, metaforycznych kompozycji malarskich.

STANISŁAW FIJAŁKOWSKI, profesor PWSSP, laureat ubiegłorocznej nagrody im. Cypriana Norwida, jest artystą konsekwentnie łączącym intymny, niezwykle indywidualny świat wyobrażeń z niezmiennie oszczędną, ascetyczną formą wypowiedzi.

Wreszcie, laureat VI Międzynarodowego Biennale Grafiki w Krakowie, również profesor PWSSP, ANTONI STARCZEWSKI, który niedawno otworzył indywidualną wystawę towarzyszącą obecnemu Biennale Grafiki w Krakowie, to kontynuator strukturalnych idei Władysława Strzemińskiego.

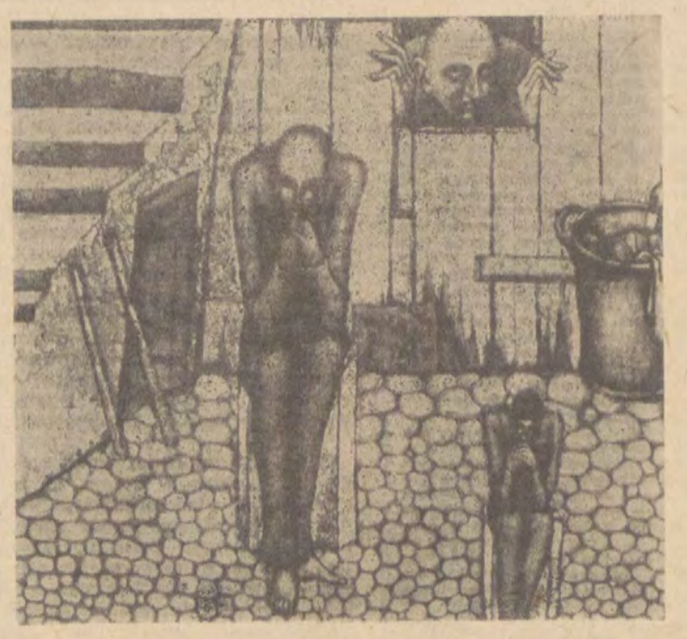
Ostatni artykuł przedstawia działalność grupy artystów nie mającej jeszcze w środowisku łódzkim tak wysokiej rangi, jak wymienieni powyżej twórcy. Członkowie WARSZTATU FORMY FILMOWEJ wykorzystują wszelkie dostępne zapisy sztuk wizualnych. Penetrują pogranicza różnych zakresów sztuki mając w tej dziedzinie niemałe sukcesy.

Przewodniczący Klubu Krytyki Plastycznej
JANUSZ ZAGRODZKI

JOANNA BOJARSKA–SYREK

MALARSTWO MELANCHOLII

Obrazy Wiesława Garbolińskiego wprowadzają widza, jak gdyby za kulisy teatru, stawiają go wobec zastygłych w bezruchu scen tkwiących tu od bardzo dawna i powtarzających się w ciągle nowej rzeczywistości, tą rzeczywistością z całym jej bagażem rekwizytów przytłoczone. Postacie z przymkniętymi oczami, obojętne i nieobecne, zastygłe w którymś momencie spektaklu, atmosfera teatru, rekwizytorni z całym jej tajemniczym światem. Człowiek zmuszony jest grać tu swoją rolę do końca, początkowo sam w dużych, pustych przestrzeniach, stopniowo przytłaczany coraz bardziej przez przedmioty składające się na codzienność. Przybywa coraz więcej lamp, czajników, butelek, foteli, maszyn do pisania. Gdzieniegdzie pojawia się ironicznie wykrzywiony pysk psa, żywego obserwatora ludzkiej stagnacji, gdzieniegdzie porzucony fragment „doskonałego" kształtu klasycznej rzeźby: utrącona głowa, dłoń, zgruchotany fragment kamiennego torsu, który jak gdyby asystuje „letargicznym zapasom" smutnych ludzkich istot.



„Samotność I" 1970 olej, płótno. Wiesław Garboliński.
Foto: E. Kuśtal

Wiesław Garboliński zaliczany jest do realistów. Realizm jego to przede wszystkim figuratywne założenia malarskie, zabarwione emocjonalnie, stanowiące wynik poszukiwań, przemyśleń i doświadczeń twórczych. Wykładnikiem tego malarstwa mogą być słowa samego artysty „Niezależnie od chęci i poglądów twórcy działanie przestrzeni rzeczywistej występuje zawsze, czasami w sposób oczywisty, widoczny, czasami są to dość odległe reminiscencje".

Malarstwo to cechuje bogactwo wątków, interwencje przeciw pozbawionym podstaw decyzjom jury, akcje na infantylnych festiwalach, kontra krytykom-demagogom i naukowcom-nieukom. W działaniach tych szczególnie zasłużył się długoletni przyjaciel Warsztatu, nieżyjący już artysta ludowy, profesor Wacław Antczak.

Ukoronowaniem tego okresu była „Akcja Warsztat" w salach wystaw czasowych łódzkiego Muzeum Sztuki. Przez 23 dni, od 31 stycznia do 23 lutego 1973 roku, trwały nieprzerwanie indywidualne i zespołowe realizacje artystyczne. Niektóre z nich badały sam język przekazu przy zastosowaniu wszelkich dostępnych środków technicznych, inne wciągały widza do uczestnictwa w improwizowanych spektaklach. Spośród wielu różnorodnych pokazów upamiętnił się „komunikat audiowizualny" Robakowskiego, łączący elementy światła, dźwięku, teatru i filmu; „skrzyżowanie" ul. Więckowskiego i Gdańskiej, przeniesione przez Bruszewskiego do sali muzealnej jako przekaz dźwiękowy; „identyfikacja pozorna" trzech form istnienia, zapisu fotograficznego i filmowego z postacią autora — Różyckiego.

Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczyna się kariera międzynarodowa Warsztatu Formy Filmowej. Pokazy filmów, materiałów dokumentacyjnych i prac fotograficznych rozpoczyna Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej „Atelier-72" w Edynburgu (1972). W latach następnych Warsztat bierze udział w XII Biennale Sztuki w San Paulo (1973), w V Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w Knokke (1975), organizuje przeglądy filmów w wielu miastach Holandii, Belgii, Danii, Norwegii, RFN, Szwajcarii i Włoch. Największe sukcesy przynosi rok 1977 — udział w wielkiej międzynarodowej retrospektywie sztuki współczesnej „Dokumenta-6", w sekcjach filmu i video oraz w wystawie „Film jako film", rejestrującej najwybitniejsze dokonania awangardy filmowej. Na wystawie tej obok najznakomitszych autorów: Vikinga Eggelinga, Waltera Ruttmana, Hansa Richtera, Fernanda Legera, Laszlo Moholy-Nagy, Man Raya, Marcela Duchampa i Dżigi Wiertowa znaleźli się przedstawiciele polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego, między innymi Mieczysław Szczuka, Franciszka i Stefan Themersonowie oraz Kazimierz Podsadecki. Wśród dziesięciu autorów reprezentujących światowy film artystyczny lat siedemdziesiątych było aż trzech przedstawicieli Warsztatu Formy Filmowej — Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski i Ryszard Waśko.

Warsztat jest obecnie jedynym związkiem artystycznym w Polsce o tak wszechstronnych zainteresowaniach i tak bogatym dorobku. Ostatni manifest grupy precyzyjnie określa kierunek rozwoju i ogólną zasadę jej działania:

„1. Wchodząc w obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część obszaru w służbę kultury słowa. Mówiąc dokładniej: odrzucamy kino literackie.

2. Odrzucamy również wszelkie inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc:

politykowanie,
moralizowanie,
estetyzowanie,
i bawienie widza.

3. Odrzucamy to wszystko, co uniemożliwia przełamanie tradycji hamującej konstruowanie innego obrazu rzeczywistości, niż ten jaki wpoiła nam szkoła i wychowanie.

Odrzucamy więc i język filmowy, ograniczony ścisłą kodyfikacją jak i określonymi, użytkowymi funkcjami. W odróżnieniu od niego zwracamy szczególną uwagę na aparaturę techniczną, jako na kanał czysty, nie obarczony naleciałościami z zewnątrz.

4. Działalność nasza jest więc w istocie oduczaniem się tego wszystkiego co dało nam wykształcenie i to co nazywamy kulturą zastaną.

4. Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów, podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków kontaktowania się z nią.

Działanie to (sprowadzające sytuacje obserwowane do stanów elementarnych, „treści" do banałów) uznajemy za główne i całkowicie wystarczające. Nie ma wglądu w nowe obszary rzeczywistości bez aparatury wgląd ten umożliwiającej. Dlatego nie mając ambicji skonstruowania obrazu świata (a więc niejako ukończenia dzieła) usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych.

Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym".

O obrazie sztuki współczesnej zawsze decydowała realność. W kubizmie, konstruktywizmie i sztuce konkretnej realność zaczerpnięta z natury istniała równolegle jako konstrukcja. Później, drogą stopniowego definiowania zależności, w nawiązaniu do strukturalnego porządku, podstawy wszystkich zjawisk ziemskich, artyści wracają do świata form rzeczywistych. Przedmiot i jego odbicie znowu mogą spotkać się w określonym dziele sztuki. Nową realność rzeczywistości analizowanej językiem fotografii, filmu i video ujawnia działalność Warsztatu Formy Filmowej.

JANUSZ ZAGRODZKI

FILM I FOTOGRAFIA —TWORZYWO DLA PLASTYKI

Krakowska wystawa „Fotografii subiektywnej" eksponowana w 1968 roku zakończyła pewien etap myślenia, który ze względu na charakter większości prac rejestrujących stany uczuciowe, wewnętrzne przeżycia, prywatne obsesje, doświadczenia psychologiczne, prezentacje intymnych, bardziej lub mniej interesujących natur człowieka, można by określić ogólnie mianem „fotografii osobistej". Dyskusje z tak rozumianą „fotografią artystyczną" podjęli niektórzy członkowie toruńskiej grupy „Zero-61', dla nich czas tajemniczych zaułków i malowniczych uliczek, miraży zachodzącego słońca, form organicznych wrastających w postać ludzką, montaży negatywowych i przetworzeń kolorystycznych minął już bezpowrotnie. W maju 1969 roku, we wnętrzu starej kuźni, urządzili wystawę rzucającą wyzwanie tak zwanej „sztuce fotograficznej". Znalezione na miejscu przedmioty, zniszczone, różnorodne, architektonicznie bogate wnętrze, stanowiły idealne uzupełnienie wystawy, której treścią były fotograficzne obrazy i obiekty przestrzenne, zawieszone lub po prostu rzucone pośród ulegających zniszczeniu, rozpadających się szczątków dawnego wyposażenia. Fotografię zepchnięto z „zaszczytnego" miejsca na planszach ekspozycyjnych, rzucono w przestrzeń.

Wystawa „W starej kuźni" stała się pierwszym krokiem działalności kontynuowanej w Warsztacie Formy Filmowej, pokazała fotografię nie jako idealistycznie wyczyszczoną, piękną estetyczną formą, lecz jako materię żyjącą własnym życiem, tworzywo mogące ulegać unicestwieniu W katalogu wystawy autorzy zawarli szereg obrazoburczych haseł wypowiedzi. „Fotografia nie jest sztuką, jest to po prostu wynalazek techniczny, który stwarza pewne możliwości dla plastyki — głosił Wojciech Bruszewski — nieporozumieniem wydaje się istnienie instytucji pod nazwą artysta fotografik, brzmi to trochę jak »rowerzysta« zamiast »użytkownik dróg publicznych«. Oczywiście, rower piękna rzecz i można nim zajechać tam gdzie inne pojazdy nie wjadą, ale pedałować przez całe życie? Nudne. Mała szybkość". Praca twórcza dla przyszłych członków Warsztatu nie mogła być zawężona do jednej ściśle określonej metody działania. Artysta musi mieć do wyboru szereg możliwości, z których jedną jest fotografia. Każdy wytwór sztuki wymaga jakiegoś tworzywa, istotnym jest, aby wybrać taki materiał, jaki w konkretnym wypadku jest najbardziej celowy. W zależności od użycia tworzywa zmienia się istota przekazu artystycznego. Materiał decyduje o formie, forma wynika z materiału. Bezsensownym jest stosowanie skomplikowanej techniki fotograficznej, jeśli identyczny wynik można uzyskać prostymi środkami, na przykład przy pomocy pędzla i czarnego tuszu; tylko tyle i tylko taki materiał, jaki w danej chwili jest niezbędny.

Charakterystyczne, że widzowie i krytycy, których dużą część stanowili uczestnicy V Sympozjum Twórczego Związku Polskich Artystów Fotografików nie dostrzegli tych wydawałoby się oczywistych założeń. Brutalnie potraktowane przez autorów fotogramy, zyskały sobie wiele pochlebnych ocen, natomiast całości wystawy zarzucano „brak czynnika kreującego", dostrzegano u wystawców chęć „skompromitowania współczesnej sztuki" w całej rozciągłości, rozczulano się nad „niepotrzebną, zbyteczną, egzystencją ruiny", której nowe istnienie zapewniła wystawa jak „góra przychodząca do Mahometa itp.

Wystawa unaoczniła rozbieżność stanowisk i spowodowała rozłam w grupie „Zero-61". Józef Robakowski, Wojciech Bruszewski, Antoni Mikołajczyk i Andrzej Różycki wystąpili z grupy. Pierwszym zalążkiem nowego stowarzyszenia twórczego był efemeryczny związek „Zero-69". W roku następnym 1970 powstał Warsztat Formy Filmowej. Członkami Warsztatu stali się młodzi naukowcy i studenci Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, zafascynowani ideą odnowy języka filmowego, możliwości wykorzystania filmu jako jeszcze jednego środka wypowiedzi artystycznej. Oprócz wymienionych wyżej dawnych członków grupy „Zero-61" z Warsztatem od początku jego istnienia związani byli Ryszard Waśko i Paweł Kwiek. Później dołączyli Kazimierz Będkowski, Janusz Kołodrubiec, Andrzej Paruzel i wielu innych, okresowo związanych z Warsztatem Formy Filmowej. Ich środkiem wypowiedzi był nie tylko film, dalej czerpano w arsenału środków plastycznych, form przestrzennych, przedmiotów gotowych, collage'u, fotografii a nawet malarstwa. Nowa metoda oddziaływania były spektakle audiowizualne o przewadze elementów filmowych, teatralnych, fotograficznych lub muzycznych, stosowano wszelkie możliwe sposoby transmisji, nie wprowadzano żadnych ograniczeń co do gatunku realizacji. Głównym celem było badanie środków przekazu, metod zapisu, języka komunikacji.

Przez blisko trzy lata członkowie grupy Warsztat organizowali pokazy filmów, spotkania, akcje, dyskusje, wystawy, interwencje na terenie całej Polski, wykorzystując każdą możliwość działania, każdego widza, każde miasto, wieś czy ośrodek, które chciało, mogło lub musiało ich zobaczyć i wysłuchać. Bezkompromisowe wypowiedzi, szarganie autorytetów, zjednało spektaklom Warsztatu posmak skandalu, który jak niegdyś u dadaistów wyprzedził poznanie ich pracy artystycznej. Od tej chwili nie było już tygodnia bez zaproszeń, wyjazdów, projekcji, spektakli, jednych zakończonych błyskotliwym sukcesem, innych porażką. Elbląg, Warszawa, Niechcice, Łódź, Zakopane, Warszawa, Nowa Ruda, Poznań, Warszawa, Rzeszów, Łagów, Toruń, Miastko, Gdańsk, Osieki, Kraków, Wrocław, Warszawa, Łódź to rozkład wyjazdów kilku zaledwie miesięcy, każdy połączony z pokazem, swobodną wymianą poglądów, podważaniem pewników i dyskutowaniem możliwości. Różnorodność przekazywanych form rozszerzała krąg oddziaływania, każdy z członków Warsztatu reprezentował odmienne wartości, każdy poruszał odmienne problemy; wielość postaw artystycznych, często kontrastowo różnych, wielość metod rozwiązywania stawianych zagadnień, zjednywała grupie coraz to nowych zwolenników i zażartych przeciwników. Szczególną niechęć wzbudzały kontestacje imprez o uznanej renomie lecz niskim poziomie artystycznym, interwencje przeciw pozbawionym podstaw decyzjom jury, akcje na infantylnych festiwalach, kontra krytykom-demagogom i naukowcom-nieukom. W działaniach tych szczególnie zasłużył się długoletni przyjaciel Warsztatu, nieżyjący już artysta ludowy, profesor Wacław Antczak.

Ukoronowaniem tego okresu była „Akcja Warsztat" w salach wystaw czasowych łódzkiego Muzeum Sztuki. Przez 23 dni, od 31 stycznia do 23 lutego 1973 roku, trwały nieprzerwanie indywidualne i zespołowe realizacje artystyczne. Niektóre z nich badały sam język przekazu przy zastosowaniu wszelkich dostępnych środków technicznych, inne wciągały widza do uczestnictwa w improwizowanych spektaklach. Spośród wielu różnorodnych pokazów upamiętnił się „komunikat audiowizualny" Robakowskiego, łączący elementy światła, dźwięku, teatru i filmu; „skrzyżowanie" ul. Więckowskiego i Gdańskiej, przeniesione przez Bruszewskiego do sali muzealnej jako przekaz dźwiękowy; „identyfikacja pozorna" trzech form istnienia, zapisu fotograficznego i filmowego z postacią autora — Różyckiego.

Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczyna się kariera międzynarodowa Warsztatu Formy Filmowej. Pokazy filmów, materiałów dokumentacyjnych i prac fotograficznych rozpoczyna Wystawa Polskiej Sztuki Współczesnej „Atelier-72" w Edynburgu (1972). W latach następnych Warsztat bierze udział w XII Biennale Sztuki w San Paulo (1973), w V Międzynarodowym Festiwalu Filmów Eksperymentalnych w Knokke (1975), organizuje przeglądy filmów w wielu miastach Holandii, Belgii, Danii, Norwegii, RFN, Szwajcarii i Włoch. Największe sukcesy przynosi rok 1977 — udział w wielkiej międzynarodowej retrospektywie sztuki współczesnej „Dokumenta-6", w sekcjach filmu i video oraz w wystawie „Film jako film", rejestrującej najwybitniejsze dokonania awangardy filmowej. Na wystawie tej obok najznakomitszych autorów: Vikinga Eggelinga, Waltera Ruttmana, Hansa Richtera, Fernanda Legera, Laszlo Moholy-Nagy, Man Raya, Marcela Duchampa i Dżigi Wiertowa znaleźli się przedstawiciele polskiej awangardy dwudziestolecia międzywojennego, między innymi Mieczysław Szczuka, Franciszka i Stefan Themersonowie oraz Kazimierz Podsadecki. Wśród dziesięciu autorów reprezentujących światowy film artystyczny lat siedemdziesiątych było aż trzech przedstawicieli Warsztatu Formy Filmowej — Wojciech Bruszewski, Józef Robakowski i Ryszard Waśko.

Warsztat jest obecnie jedynym związkiem artystycznym w Polsce o tak wszechstronnych zainteresowaniach i tak bogatym dorobku. Ostatni manifest grupy precyzyjnie określa kierunek rozwoju i ogólną zasadę jej działania:

„1. Wchodząc w obszar mechanicznych środków rejestracji i transmisji, odrzucamy te wszystkie próby, które anektują część obszaru w służbę kultury słowa. Mówiąc dokładniej: odrzucamy kino literackie.

2. Odrzucamy również wszelkie inne użytkowe funkcje, wzięte spoza istoty kina, a więc:

politykowanie,
moralizowanie,
estetyzowanie,
i bawienie widza.

3. Odrzucamy to wszystko, co uniemożliwia przełamanie tradycji hamującej konstruowanie innego obrazu rzeczywistości, niż ten jaki wpoiła nam szkoła i wychowanie.

Odrzucamy więc i język filmowy, ograniczony ścisłą kodyfikacją jak i określonymi, użytkowymi funkcjami. W odróżnieniu od niego zwracamy szczególną uwagę na aparaturę techniczną, jako na kanał czysty, nie obarczony naleciałościami z zewnątrz.

4. Działalność nasza jest więc w istocie oduczaniem się tego wszystkiego co dało nam wykształcenie i to co nazywamy kulturą zastaną.

4. Uznając rzeczywistość jako daną na zasadzie przekazów, podejmujemy jej badanie poprzez analizę funkcjonowania środków kontaktowania się z nią.

Działanie to (sprowadzające sytuacje obserwowane do stanów elementarnych, „treści" do banałów) uznajemy za główne i całkowicie wystarczające. Nie ma wglądu w nowe obszary rzeczywistości bez aparatury wgląd ten umożliwiającej. Dlatego nie mając ambicji skonstruowania obrazu świata (a więc niejako ukończenia dzieła) usiłujemy ustalić: co da się skonstruować dzięki takiemu fenomenowi jakim jest technika filmowa; jaki jest obszar i jego granice, wykraczający poza możliwości ujęć werbalnych.

Chcemy dać jeszcze jedną szansę subiektywnemu w grze z obiektywnym".

O obrazie sztuki współczesnej zawsze decydowała realność. W kubizmie, konstruktywizmie i sztuce konkretnej realność zaczerpnięta z natury istniała równolegle jako konstrukcja. Później, drogą stopniowego definiowania zależności, w nawiązaniu do strukturalnego porządku, podstawy wszystkich zjawisk ziemskich, artyści wracają do świata form rzeczywistych. Przedmiot i jego odbicie znowu mogą spotkać się w określonym dziele sztuki. Nową realność rzeczywistości analizowanej językiem fotografii, filmu i video ujawnia działalność Warsztatu Formy Filmowej.

„Prosto-krzywa", R. Waśko 1973

ków ikonograficznych. Na przestrzeni lat pojawiają się kolejno: motywy okupacyjne, pejzaże przemysłowe, akty w opustoszałych wnętrzach a potem w bogato zabudowanych pomieszczeniach sceny figuralne.

Dobrze znanym przedmiotom nadana jest tu nowa funkcja — mają tworzyć klimat obrazu, tę atmosferę smutku i melancholii, która nierozerwalnie łączy się z twórczością Wiesława Garbolińskiego, jest jakby w nią wpisana.

Artysta urodził się w Głownie 2. I. 1927 roku. Po ukończeniu studiów w krakowskiej ASP w 1954 roku wyjechał do Leningradu, gdzie przebywał do 1957 roku jako aspirant Instytutu Malarstwa i Rzeźby. Zetknięcie z wybitnymi dziełami malarstwa europejskiego zgromadzonymi w muzeach ZSRR, a przede wszystkim z pracami Rembrandta, a także poznanie starych ikon ruskich znacznie wpłynęło, jak mówi artysta, na jego stosunek do otaczającej rzeczywistości oraz do problemu dyscypliny malarskiej. „Zetknięcie z ikoną ruską zmusiło mnie do rewizji swoich dotychczasowych pojęć o sztuce, przede wszystkim musiałem zmienić swój dotychczasowy stosunek do zagadnień nowoczesności, która uimowałem do tej pory zbyt schematycznie. Jestem przekonany, że malarz w sposób pełny i doskonały może pokazać dzisiejszy świat posługując się dowolną konwencją, jeśli cechuje go aktywny i żywy stosunek do rzeczywistości. Sądzę, że tylko wtedy może się oprzeć naciskowi mody, czy względom komercyjnym".

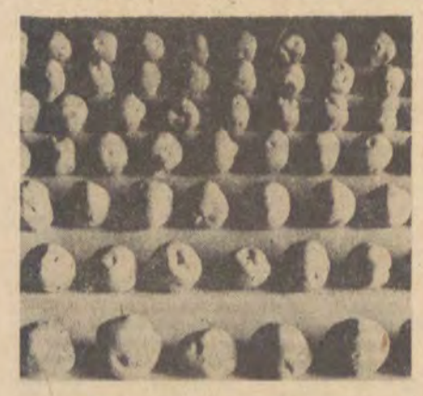
Już w okresie kiedy obraz ograniczony był do jednego lub dwu elementów, wprowadzał Garboliński ów klimat zamyślenia, który pozostał do dziś. Klimat ten był wynikiem nie tylko doboru poszczególnych elementów lecz przede wszystkim wnikliwej obserwacji wszystkiego co dzieje się wokół. W twórczości tego artysty dość gwałtownie przebiegał proces przejścia od malarstwa oszczędnego, które zrezygnowało ze szczegółu na rzecz uogólnień, syntezy do nadmiaru rekwizytów. Odtąd malarz jakby „bawi się" przedmiotem, możliwością różnych rozwiązań formalnych, dzięki którym może oddać fakturę materii. Tę nagłą zmianę tłumaczy następująco:

„Ciągłość środków wyrazu została zachowana. Jednak pod wpływem kumulacji doświadczeń, sytuacji i warunków w jakich się żyje muszą następować zmiany jakościowe, inaczej byłby to brak uczciwości wobec siebie samego".

To właśnie ciągłe szukanie siebie, ciągła gra formą spowodowało prawdopodobnie powolne przemijanie u Garbolińskiego fascynacji przedmiotem. Obecnie zaczyna uwidaczniać się w jego malarstwie dążenie do ograniczania elementów, do tworzenia kontrastów, dużych płaszczyzn i przestrzeni, przy zachowaniu charakterystycznej dla jego twórczości dyscypliny kolorystycznej.

Artyście zależy aby jego monochromatyczne obrazy rejestrujące rzeczywistość zostawiały widzowi pełną swobodę interpretacyjną, możliwość nadbudowy własnego świata, wyzwolenia własnych uczuć i doznań. W jednym z wywiadów powiedział „Sztuka powinna stale rozwijać i bogacić uczucia człowieka".

Tezy zawarte w jego malarstwie nigdy nie są do końca zinterpretowane. Daje to artyście możność dalszej konfrontacji własnej wizji plastycznej z otaczającym go światem.



„Stół z ziemniakami" A. Starczewski 1973/75

JANUSZ GŁOWACKI

RYTMY I SYSTEMY

Antoni Starczewski wkroczył na teren sztuki, jako autor szczególnego rodzaju dzieł. Rozpoczął mianowicie swą działalność od realizacji noszących znamiona użytkowości — ceramicznych płaskorzeźb architektonicznych. Pierwszą ważką realizacją była płaskorzeźba w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego z roku 1959, w której pulsujące nierównomiernie, biologiczne kształty zawarte zostały w konstruowanej, dynamicznej formie geometrycznej — elipsie. Praca ta, z punktu widzenia literackiego, interpretowana może być rozmaicie, jako np. encefalograficzny zapis czynności mózgu dążącego do przekroczenia dotychczasowych ram logicznych i prawideł, lecz tak jednoznaczna interpretacja wydaje się dużym uproszczeniem, nieuczciwym w stosunku do autora. Najistotniejszy bowiem wydaje się fakt integralności owej pracy z architekturą rozumianą, jako konstrukcja materialna i architektura, jako nośnikiem określonych znaczeń. Integralność w sensie czysto formalnym osiągnął Starczewski poprzez zastosowanie pokrewnego, jednorodnego tworzywa, jego monochromatyczność uwzględniająca jedynie efekty światłocieniowe, stwarza pokrewny system budowania poprzez dokładanie kolejnych elementów. W sferze mentalnej interpretacja linii prostych i krzywizn, elementów statycznych i dynamicznych pozostaje sprawą otwartą w ramach indywidualnej wrażliwości estetycznej.

Zasadzie podporządkowania strukturze środowiska pozostał artysta wierny w swych realizacjach architektonicznych, do których należy zaliczyć jeszcze dwie „ściany światła" w foyer teatru im. St. Jaracza w Łodzi, a także dwie ceglane ściany w hallu kąpieliska miejskiego „Fala" na terenie łódzkiego parku na Zdrowiu. Pozostał tej zasadzie wierny może właśnie dzięki rozlicznym doświadczeniom i systematycznemu rozwijaniu swego dzieła na polu grafiki, kompozycji ceramicznych i tkackich.

Prosta, spokojna architektura kąpieliska, operująca wielkimi, geometrycznymi płaszczyznami białych ścian, zyskuje dopełnienie w postaci monumentalnych, skontrastowanych z nią, lecz jednocześnie jednorodnych, panneaux ułożonych z profilowanych cegieł, gdzie bogactwo przemiennych rytmów: pionów i poziomów, elementów wklęsłych i wypukłych obłych i kanciastych powoduje ożywienie, rytmiczną wibrację powierzchni, a dodatkowy efekt świadomego zachwiania pionów przełamuje klimat bezosobowego, przemysłowego tworu wprowadzając widoczne świadectwo ludzkiej pracy. Koherentność architektury i dekoracji poszerzona zostaje o warstwę mentalną. Całość programu możemy bowiem sprowadzić do prostego logicznego schematu architektonicznego: podstawa, elementy dźwigające i element ciążący. Całość ponadto zrealizowana jest w tradycyjnym materiale budownictwa — cegle, metoda dokładania gotowych elementów.

Analiza zaprezentowanych powyżej prac ujawnia zasadnicze zagadnienie twórczości Antoniego Starczewskiego, a mianowicie antynomię biologicznego witalizmu, labilności i ludzkiej intelektualnej dążności do tworzenia skończonych, trwałych struktur idealnych — doskonałych; wyprowadzenia z żywiołowego świata biologicznego form uporządkowanych. Te właśnie zainteresowania i współpraca z architekturą wywarły decydujący wpływ na zakres zagadnień, którymi zajął się artysta w realizacjach graficznych, ceramicznych i tkackich, pojętych jako pole doświadczeń, badań, formułowania wniosków. Doświadczenia i analiza architektury, powstającej, jako rytmiczna czynność sumowania gotowych, modularnych elementów, zrodziły zainteresowanie rytmem, jako jedną z podstawowych funkcji określających istotę świata.

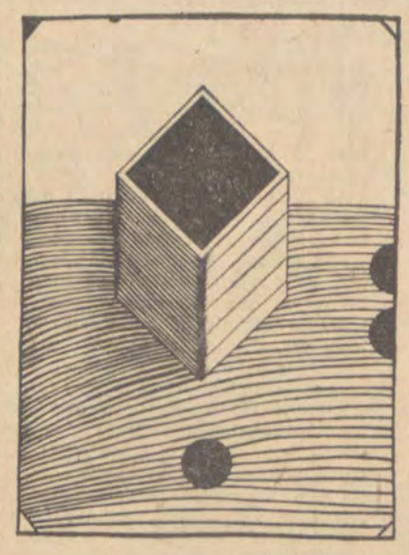
Zagadnieniem tym w sensie czysto konstrukcyjnym zajął się Starczewski szczegółowo w swych licznych pracach graficznych operując pionowymi i poziomymi układami tych samych, obojętnych znaczeniowo, abstrakcyjnych elementów. Powstały w ten sposób jednorodne płaszczyzny, których wewnętrzne życie wyznacza mniej lub bardziej skomplikowana rytmika oparta bądź na zależnościach wynikłych z intelektualnych spekulacji liczbowych, bądź na zasadzie spontanicznego kontrastu. Inny — biologiczny — jest rytm działań spontanicznych, a inny jest rytm działań intelektualnych.

Zderzenie tych dwóch rytmów wyraźnie widoczne jest w płaskorzeźbie w Bibliotece Uniwersyteckiej. Owe rytmiczne układy są nośnikami określonych informacji. Rytmiczne ciągi stają się specyficznym językiem. Starczewski bada ten język, wzajemne zależności pomiędzy tym co moglibyśmy określić mianem „alfabetu języka biologicznego" i „intelektualnego". Układy abstrakcyjnych, identycznych elementów stają się np. tylko odzwierciedleniem pewnego założonego wcześniej układu matematycznego. Natomiast jeśli w miejsce ich podstawimy formy zaczerpnięte ze świata organicznego, np. liście, natychmiast stają się one nośnikiem dodatkowych informacji o osobniczych właściwościach każdego elementu. Narzucona treść intelektualna zostaje niejednokrotnie zagubiona pod naporem danych jakie w sobie zawierają. Pewne z nich dają się odczytać; na przykład ich wewnętrzny, zróżnicowany rytm, który burzy najskrupulatniej opracowany wcześniej matematyczny układ rytmiczny, czy szczególnie silnie akcentowane przez Starczewskiego, prawidłowości o osobniczej odmienności każdej jednostki i wzajemnym znoszeniu się tych cech w określonej zbiorowości, gdzie istotną staje się jedynie jej struktura jako całości.

Starczewski pokazuje, jak ów element ze świata organicznego — liść, kartofel, użyty wtórnie, jako znak w systemie komunikowania treści, odkształca się, zatraca swą indywidualność na skutek rozmaitych zabiegów technicznych — kopiowanie, rekonstruowanie w różnych materiałach, zdążając ku abstrakcyjnej obojętnej formie i dopiero jako taki może przyjąć na siebie rolę znaku w systemie przekazywania treści intelektualnych. Proces ten najlepiej widoczny jest w tkaninie, gdzie forma przykładowego liścia podyktowana jest prawidłami technicznymi; pionu i poziomu osnowy i wątku. Doświadczenia Starczewskiego idą dalej, rozpatruje rozmaite systemy owych abstrakcyjnych znaków: pismo Braille'a, znaki drukowane, pismo odręczne, przekonując nas o konieczności tworzenia systemów znaków najlepiej odpowiadających warunkom w jakich mają funkcjonować.

Jednocześnie, badając ich wzajemne zależności rytmiczne, ujawnia prawidłowości: „synkopowany" o określonym metrum intelektualny rytm konstruowanych liter drukowanych i płynny, żywiołowy, biologiczny rytm pisma odręcznego, zdradzający indywidualne cechy piszącego. Doświadczenia te Starczewski rozciąga na jeszcze inne płaszczyzny, poza sferę wizualną, w sferę dźwięków.

Pierwszy swój alfabet rzeźbiarski opracował Starczewski w 1963 roku w oparciu o własne profilowanie cegły, element ceramiczny, w oparciu, o który powstawały kolejne realizacje — ściśle zespolone z architekturą płaskorzeźby. Użyty w nich „alfabet" nie służy przekazowi treści literackich. Za jego pomocą Starczewski buduje „zdania plastyczne", będące komentarzem do określonej sytuacji architektonicznej. Realizacje tego typu możliwe są jedynie przy zastosowaniu systemu znaków wywodzących się organicznie ze środowiska, o którym mają informować, a to Starczewskiemu udaje się znakomicie, gdyż opracowuje on dla każdej realizacji odrębny zespół elementów — odrębny „alfabet", przy czym o wyborze formy poszczególnych znaków decyduje nie swobodna imaginacja artysty, ale rzetelna analiza zagadnienia i podporządkowanie się ogólnej strukturze danej rzeczywistości. Dlatego też prace Antoniego Starczewskiego są tak skromne, nie narzucające się, a rozszyfrowanie ich wielorakich treści i wątków, nierzadko o charakterze poetyckim czy żartobliwym, wymaga szczególnej wrażliwości i dyscypliny, równej dyscyplinie, jaka towarzyszy artyście podczas pracy.



Stanisław Fijałkowski „Orion" 1969 linoryt

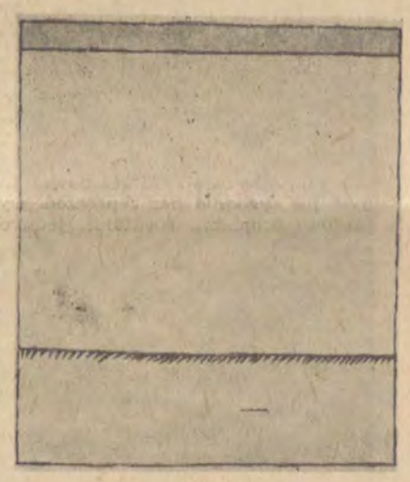
Każda twórczość artystyczna opiera się na micie, którego autorem jest przede wszystkim sam artysta przekształcający racjonalne motywy konkretnej pracy nad dziełem — w nieokreśloną ściśle i zawsze niewymierną atmosferę dokonywania się sztuki. Strefy niewymierności są zawsze gwarancją, że sztuka nie zaczyna się i nie kończy na formie materialnej — sprawdzalnej wzrokiem i podatnej wobec beznamiętnego opisu. W tych obszarach między konkretnością formy a nieokreślonością wiedzy o dziele, rodzi się i wyrasta mit, którym karmi się sztuka.

W twórczości Stanisława Fijałkowskiego samouświadomienie atrakcyjności obszarów między-między, jest wyjątkowo pełne, przemyślane i dojrzałe.

„Moją sztukę umieszczam na granicy pomiędzy światem przedstawianym a abstrakcją, racjonalizmem a intuicją, dosłownością konkretu a symbolem.

Forma moich obrazów i grafik często oparta jest o kontrasty przestrzeni przedstawianej i powierzchni obrazu, elementów bryłowatych i płaskich, elementów widzianych w naturze i wysnutych wyłącznie z wyobraźni. Na kanwie takich oznaczeń, buduje się warstwa znaczeniowa sztuki, którą tworzę".

Znaki, których kształt i ich wzajemne relacje śledzi wzrok potrząconego na obraz i grafikę, żyją jakby tuż pod powierzchnią: spostrzegamy ślady, ale nie widzimy ich prawdziwego życia. Przenika ono gdzieś poza formę, dając poczucie uczestnictwa w grze, w której nie tylko rezultat, ale i prawidła są niespodzianką.



„Pejzaż z Osiedla" Stanisław Fijałkowski 1964 r.

Kompozycja 1969 Stanisław Fijałkowski

GUSTAW ROMANOWSKI

ŚLAD, ZNAK: MIT PERMANENTNY

„Widzieć świat w sytuacjach granicznych, kiedy istnieją jednocześnie dwie całkowicie różne rzeczy, dwa różne znaczenia, dwie idee — móc dociekać ich wzajemnych nie do końca wymiernych powiązań — to znaleźć się w najbardziej inspirującym twórczo obszarze. Kandinsky pierwszy zwrócił uwagę na owe sytuacje graniczne w dziele sztuki, kiedy coś jest tym i jednocześnie czymś innym. Wywarło to na mnie pewien wpływ, stąd też wyobraźnia moja poszła w kierunku poszukiwania nieustannych dychotomii w świecie rzeczywistym i w świecie wyobrażeń, aby móc skonstatować, że znak plastyczny na obrazie z chwilą jego postawienia, zmienia się niezwłocznie w żywą prowokację znaczeń i skojarzeń, nie będąc jednak do końca niczym konkretnym, ale też nie stając się abstrakcją.

Nie szukam w sztuce jednoznaczności, zauważyłem bowiem, że o wiele bogatsze są wszelkie niedopowiedzenia, sytuacje wieloznaczne, przecinające się konteksty, a nawet niewątpliwa przekora niewytłumaczalności niektórych istniejących zjawisk".

Znak jest środkiem, za pomocą którego można ocierać się o znaczenia, nie dotykając ich tak naprawdę. Dzięki temu romb jest tylko częściowo rombem, kropla może być łzą, słudnia atrapą swego sensu. Co jest właściwością mitu? Zmianą sensu w formę — powiada Roland Bartes.

„Wyszedłem ze szkoły Strzemińskiego, który nauczył mnie precyzji budowania obrazu, odpowiedzialności za formę i szacunku wobec racjonalnych motywów działalności twórczej. Tym zasadom pozostałem wierny do dziś. Zdałem sobie jednak sprawę, że w sztuce ważne są nie tylko przesłanki racjonalne. Wytłumaczalne. Iść dalej w kierunku, który wskazywał Strzemiński niewątpliwie szczytowymi osiągnięciami unizmu, było niepodobna, bo dalej mogło być tylko dalsze lub bliższe powtarzanie.

W tym miejscu szczególnie dla mnie inspirujące okazały się prace Carla Gustawa Junga na temat symboli, mitów, nieświadomości indywidualnej i kolektywnej. Psychoanaliza, której wpływ jest tak bardzo widoczny w twórczości surrealistów, otworzyła przede mną możliwości spotęgowania procesów twórczej wyobraźni.

Od Strzemińskiego nauczyłem się więc logiki konstruowania obrazu, od Junga — zrozumienia, czym może być symbol w malarstwie i uświadomiłem sobie, jak wielka i bogata jest psychika człowieka i jak sztuka może pomóc w jej penetracji. To połączenie Strzemińskiego i Junga wydawało mi się frapujące i niezwykle, kryjące wiele niespodzianek, otwierające nową drogę dla twórczej inicjacji Strzemiński wymagał wyłącznie formy jednoznacznej w moim malarstwie próbuję konstruować formę, która jest wieloznaczna".

Konsekwencją takiej postawy twórczej będzie już łańcuch przyczyn i skutków utworzony z konkretu i intuicji, samowiedzy i wyzwolonej wyobraźni. Przyczyny są sygnalizowane przez artystę, skutki — zawsze nieprzewidziane. Tajemnica twórcy staje się tajemnicą widzów.

„W procesie malowania staram się uświadomić sobie wszystkie konsekwencje i znaczenia, jakie wynikają z kolejno po sobie następujących decyzji artystycznych, ale równocześnie zdaję się na intuicję. Próbuję połączyć metodę surrealistyczną z logicznym językiem plastycznych znaków, zbudowanych w taki sposób, że zawarta jest w nich pewna możliwość wieloznaczności, lub lepiej — niedookreślności. Moje malarstwo opiera się na intuicji i do ludzkiej intuicji się odwołuje. To zobowiązuje do szczególnej rozwagi, umiaru i ostrożności. Intuicje są bowiem niewymierne; zdając się na nie, łatwiej popełnić błąd niż wtedy, kiedy zdajemy się wyłącznie na rozum. Mogą być intuicje dobre i złe; o tym decyduje dopiero końcowy rezultat w skończonym dziele sztuki — kiedy intuicja artysty spotyka się z intuicją odbiorcy. Ale drogi artysty i odbiorcy nie muszą się spotykać koniecznie w tym samym miejscu, bo dziełem wyrosłym na intuicji rządzi wieloznaczność, a rygory wieloznaczności są przecież luźne i pojemne. Artysta nie jest w stanie przewidzieć różnych implikacji, jakie zawiera w sobie forma dzieła. Mogą tam być — a nawet muszą — pewne niewiadome, wyrażające się rozmaitością point i taka jest w końcu funkcja sztuki. Odbiorca nie musi przecież zawsze odczytać do końca motywów, dla jakich powstało konkretne dzieło; twórca porozumiewa się z widzem pośrednio — za pomocą obrazu — a i to tylko do pewnych granic. Wszystkich treści dzieła artysta i tak nie jest w stanie przekazać, bo nie są one wszystkie naraz uświadamiane do końca przez niego samego. Często się więc zdarza, że odbiorca zauważy to, czego nie spostrzegł sam twórca. Jest to zrozumiała konsekwencja faktu o wiele większej dynamiki intuicyjnego działania niż działania racjonalnego".

W tym rozumieniu, tworzenie dzieła sztuki musi być traktowane jako tworzenie makiety dla wyobraźni, którą odbiorca, widz może dowolnie wypełnić własną treścią, wyobrażeniami i indywidualną intuicją. Pełny relatywizm, będący ukoronowaniem postawy artystycznej otwartej — to głównie pobudzanie do uruchamiania wyobraźni.

„Odbiorca, to niezależny, żywy człowiek wyposażony we własną i — oby to było regułą — nieujarzmioną szablonem i stereotypem wyobraźnię, a ja jako twórca w uruchamianiu żywej, twórczej wyobraźni widzę ważną rolę sztuki. Wyobraźnia jest potrzebna każdemu człowiekowi i wszędzie, w każdej dziedzinie ludzkiego działania, ale nigdzie tak, jak tylko w sztuce wyobraźnia znajduje szansę, aby wyzwolić się w sposób czysty i nieskrępowany. I w tym chyba między innymi, realizuje się postulat wolności jednostki ludzkiej, będącej podmiotem czystej wyobraźni. W innych dziedzinach życia potrzebna jest wyobraźnia ukierunkowana na określony wynik, określoną użyteczność. W sztuce natomiast wyobraźnia nie musi być ukierunkowana, wystarczy jedynie nadanie jej takiego napięcia i takiego funkcjonowania, ażeby mogły się przy tym wyzwolić własne, najbliższe sobie treści i emocje.

W ten sposób dzieło sztuki staje się dla odbiorcy bodźcem zewnętrznym, uruchamiającym jego autonomiczną wyobraźnię z własnymi niepowtarzalnymi cechami i z własnym wewnętrznym oglądem rzeczywistości. Uruchomienie u widza intensywnego przeżycia poprzez wyobraźnię — z siebie samego, ze swoich osobistych przeżyć, doświadczeń a nawet kompleksów — to między innymi — jedno z ważnych zadań, które sobie jako twórca stawiam".

Artysta nie tworzy jednak świata zobiektywizowanego. Jeżeli intuicja — to własne, nawet najbardziej skryte niepokoje, fobie, moralne dylematy. W metodzie twórczej, której inspiratorem jest również podświadomość, a przynajmniej odgrywa w niej znaczną rolę, sens dzieła wymykać się musi nawet w pojmowaniu motywów, które kierowały artystą. Pozorna prostota warsztatu Fijałkowskiego, może być i często jest odczytywana fałszywie, prowadząc na manowce zwykłego symbolizmu.

„Z osobistych i często bardzo intymnych moich przeżyć powstaje obraz, będący czasem czymś w rodzaju malowanego pamiętnika. I choć przesłanka moralna nie leży u podłoża każdego mojego obrazu, to jednak zamierzeniem każdego mojego obrazu, jest wywołanie klimatu napięć moralnych. Jest to główny imperatyw mojego działania twórczego. Natomiast sprawa odbiorcy i jego indywidualnej intuicji jest rozegranie tego konfliktu w obrębie swojej wyobraźni.

Dla uruchomienia pasma skojarzeń wystarczy wyodrębnienie i przeciwstawienie sobie kilku znaków plastycznych — symboli. Nie interesują mnie jednak symbole konwencjonalne, jakimi posługują się np. surrealiści. Staram się odkryć nowe symbole, wyrażane nie tylko przez same znaki, co poprzez wzajemne stosunki między nimi, powstające na powierzchni obrazu. Taka symbolika jest bardziej dynamiczna, bo działa aktywnie na wyobraźnię. Symboliczny może być więc stosunek góry do dołu, strony lewej do prawej, kolorystyka wyobrażonych przedmiotów. Symboliczny może być stosunek porządku estetycznego czy filozoficznego do jego fizycznej i czysto graficznej struktury. W takiej symbolicznej rzeczywistości, zaangażowanie się wyobraźni jest głębsze, mocniejsze, prawdziwsze i, mogę mieć nadzieję, trwalsze".

Przedzieranie się poprzez wszystkie pułapki i złudzenia, jakie niesie symboliczno-przekorna sztuka Fijałkowskiego, zawiera wielorakie pomyłki, wątpliwości, skróty. Dlatego też i krytyka nie jest tu w roli najlepszej. Wyjaśnia i analizuje bardziej na zasadzie przypuszczeń niż pewności. Sztuka wywodząca się z intuicji, uruchamia krytykę również intuicyjną, więc błądzącą.

„Istnieje dziś — prawdopodobnie bardziej niż kiedykolwiek — potrzeba wyjaśniania właściwości sztuki, potrzeba obiektywizowania jej indywidualnych i odrębnych dokonań. Do tego jest powołana krytyka artystyczna z całym swoim aparatem specjalistycznym — oczywiście, krytyka uzbrojona w wyobraźnię, życzliwość, dobrą wolę. Ale drogi artysty i jego dzieła z jednej strony i drogi krytyka z drugiej — rozchodzą się często niebezpiecznie daleko. Powstaje tu nieraz pustka, której sam artysta i stojący wobec niego odbiorca, nie są w stanie wypełnić całkowicie — pustka, wokół której rodzą się znane zwątpienia o przyszłość sztuki. To przecież z terenu sztuki konceptualnej — a więc tej, gdzie twórca poprzestaje na czystym zamyśle, wyrażonym w opisie słownym — została jasno wyrażona myśl, że sztuka wygasa, że się kończy. Jest to być może krańcowa ale logiczna konsekwencja pozostawionego tak często bez odpowiedzi pytania o sens sztuki. Tego pytania, na które odpowiedzi oczekują artyści od mądrej krytyki, ale która nie zawsze pada w porę i nie zawsze jest wiarygodna".

Fijałkowski jest artystą o dużej samoświadomości, mającym określoną koncepcję na temat miejsca, jakie jego sztuka zajmuje w społeczeństwie. Jego poglądy na własną sztukę, są również pewną wykładnią stosunku współczesnego artysty do recepcji jego dzieła przez odbiorców i widzenia roli twórczości w ogóle.

recenzje

GDY RZEKA ZMIENIA ŁOŻYSKO

Kolejny w bogatym dorobku zbiorek „wierszy i przekładów" Jana Huszczy nosi tytuł „Od starorzecza". Między utworami tomiku a jego tytułem panuje pełna zgodność, wszystkie wiersze mieszczą się w zbiorze o tej właśnie nazwie. Harmonia to właściwa tekstom Huszczy, charakterystyczna zarazem dla twórczości dojrzałej, świadomej swych zamierzeń i możliwości.

Rzeka, która opuściła kiedyś swe koryto, najczęściej podczas gwałtownego przyboru, noszącego znamiona katastrofy, jeżeli nie kataklizmu — nie wraca w dawne łożysko. Nowa wielka ulewa może doprowadzić do chwilowego połączenia, ale raz zaistniały rozdział jest faktem dokonanym, nie do odwrócenia nawet przez kolejne powodzie. Pozostaje starorzecze, pozbawione nurtu, będące wspomnieniem minionej świetności, wartko toczącej się wody, czasu i skomplikowanych spraw człowieczego żywota. Starorzecze ewokuje przeszłość, to miejsce kultowe, tę zastoinę pamięci i czasu. To także jednocześnie poświadczenie rodowodu i uprzytomnienie utraty tożsamości.

Autor wierszy „od starorzecza" niechętny jest swej chwili bieżącej, nie cieszy go własne miejsce. Drażni go nieautentyczna, zunifikowana, w sztucznym korycie mody pogrążona młodość. Irytują profesjonalni twórcy formuł uogólniających nie rozumianą i nie odczutą rzeczywistość. Dając wyraz swym nastrojom i przemyśleniom Huszcza wysiłkiem kreującej (bo nie po prostu — odtwarzającej) pamięci tworzy sobie chwilowe rewiry wytchnienia, miejsca azylu od denerwującej współczesności. Albo pozostając — tu i teraz — ujawnia fałszywość, nienaturalność dehumanizującej sytuacji obecnej. Jedne i drugie wiersze przeplatają się ze sobą, bywa, że obie postawy występują obok siebie w tym samym utworze. Jest jeszcze trzeci zespół liryków, najbardziej osobistych, w których autor utrwala przeżycia i emocje człowieka wyrugowanego z dziedzictwa, wyrwanego z ram jedynie sensownej kompozycji ludzi i krajobrazu.

W każdej z tych grup wierszy znajdują się utwory wysokiego blasku. Wydaje mi się, że w przyszłych antologiach (da dobry los obfitość papieru), pragnących rzetelnie świadczyć o poezji powojnia, pojawiać się będzie bardzo piękny utwór o incipicie „Uciekniemy w stare wiersze..." Zresztą, rezygnując z podpowiedzi, stwierdzić wypada, że każdy z czytelników znajdzie zapewne w nowym zbiorku Huszczy wiersze sprawiające mu szczególną radość. Gustuje ktoś w stylizowanej, pozornie przaśnej refleksji — zatrzymać się może nad dystychami „Strat". Na miłośników błyskotliwych, z poczuciem humoru spisanych orzeczeń o sobie czekają „Odpowiedź na ankietę" i „Błogostan". Zwolenników krytycznego traktowania rzeczywistości, poddanej wnikliwemu oglądowi i jawnej ocenie, zadowoli dawka poetyckiej publicystyki prezentowanej choćby w „Małym felietonie" i „Karierze". A jaka uciecha dla smakoszy plennej polszczyzny, obficie czerpiącej z dorzeczy pobliskich głównemu nurtowi, kryje się w przypomnianych lub we wprowadzanych przez Huszczę słowach i zwrotach świeżych, nie wytartych w powszechnym obiegu, w tych wszystkich zapamiętywanych od razu jesiennych „zimnych roratach doświtków", lnianych osieciach, międlicach, październierzach i paczesiach, „daremnikach" pijących wódkę w parku, itd., itd.

Stali czytelnicy wierszy Jana Huszczy mogą liczyć, że i w tym zbiorze znajdą to, co już znają, co zaakceptowali wcześniej: szczerą liryczną wypowiedź płynącą z autentycznej, nie kreowanej biografii, sprawność warsztatową, solidną, tradycyjną technikę poetycką, bujność i świeżość leksyki. Mogą też być pewni, iż nie należy się spodziewać prób wszechogarnięcia, eschatologicznych dreszczy, aksjologicznych rozterek, budowania uogólnień z zadęciem na uniwersalną prawdę, odrzucających prywatny, subiektywny punkt widzenia. A także, iż mało prawdopodobne, by nagle w wierszach tych zapachniało zamiast pól — kawiarnią, zalśniło ostatnią poetycką modą, wionęło wysublimowaną atmosferą tej lub innej poetyckiej stolicy. Toteż wierny czytelnik Huszczy nie zdziwi się, gdy natknie się na niejeden banalny wiersz, świadectwo nadmiernej już autorskiej skromności i pokory wobec stanu faktycznego. Tak, jak nie będzie popadał w zadumę nad przyczynami nierównego poziomu dwóch rozbudowanych, „ambitnych" wierszy, „poematów" „Fest" i „Od starorzecza" Nie zaskoczy go też brak efektu, gdy autor ulega pokusie sformułowania wypowiedzi niejednoznacznej, otwartej dla różnych interpretacji, jak choćby w pierwszym wierszu tomiku. Staje się wtedy poeta adresatem swojej własnej uszczypliwości objawionej w innym miejscu:

Kici kici szyfrujący
krówka dla was spoza mleka
w śnie * drewnianym siedmiu
dojnic
a przy dójkach egzegeta.

Faktem jest, że tylko sporadycznie autor przeciwi się samemu sobie, rezerwując innym przywilej budowania mostu

z dala od rzeki
w dodatku
bez dwóch przęseł.

O drugiej części tomiku wypowiadać się nie sposób, wypada i należy poprzestać jedynie na przyjemnościach lektury. Nie znając lub nie mając pod ręką oryginału nie może bowiem czytelnik sądzić o wartości przekładu. Prezentacja kilku wierszy mało znanych przeważnie autorów nie pozwala wyrobić sobie opinii o ich twórczości. Z tego samego powodu nie dociec nikomu powodów wyboru przez tłumacza tych właśnie, a nie innych wierszy.

Nie sądzę, by można było rozgrzeszyć naszych wydawców z tego powszechnego procederu, mającego zwalniać ich z obowiązku udostępniania odpowiednio opracowanej poezji obcojęzycznej. Stara prawdą, że dobry wydawca nie powinien być bierny, sprawdza się i w tym przypadku. Wydaje się, że mając do dyspozycji takich fachowców, jak Huszcza, winno zamawiać się u nich samoistne tomy przekładów określonych poetów, rezygnując z „mieszanek", które niewiele mówią o tłumaczu, a nic o samych autorach.

WIESŁAW PUSZ

Jan Huszcza, Od starorzecza. Wiersze i przekłady, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1978, ss. 192, cena zł 15.

ŁÓDŹ TEATRALNA W ANEGDOCIE

Teatr łódzki nie doczekał się jeszcze opracowania swojej historii, choć pierwsze kroki w tej mierze zostały już poczynione. Dwie powojenne próby, a właściwie dokonania naukowe w tym względzie, obejmują — paradoksalnie — najwcześniejszy i powojenny okres dziejów teatru łódzkiego. Mowa tu o książkach Anny Kuligowskiej „Trudne początki. Teatr łódzki w latach 1844—1863" i Stanisława Kaszyńskiego „Teatr łódzki 1945—1962". Ponadto istnieje szereg prac bardziej szczegółowych, wśród których należy wyróżnić trzy opracowania książkowe: M. Kaczorowskiej-Herman o Andrzeju Mielewskim, W. Lipiec o Aleksandrze Zelwerowiczu i M. Czanerle o teatrze Kazimierza Dejmka. Teatr łódzki czeka więc w dalszym ciągu na swojego monografistę, choć wydaje się, że praca taka powinna być dokonana raczej przez zespół badawczy niż przez jednego autora.

Tymczasem doczekaliśmy się anegdotycznej historii teatru łódzkiego, jaką jest książka Jerzego Urbankiewicza pt. „Sezon w Łodzi nie zaszkodzi. Dzieje teatrów w Kominogrodzie z wieloma dykteryjkami". Książkę swoją zaczyna autor od dykteryjki zaczerpniętej z „Pamiętników" J. Ch. Paska, chociaż sam przyznaje, że początek życia teatralnego w Łodzi datuje się od roku 1844, kiedy to do naszego miasta przybywa trupa Marzantowicza (wątpliwe jednak, czy — jak podaje Urbankiewicz — sprowadzona przez jednego z radnych miejskich nazwiskiem Drewnowicz, gdyż naukowo już udowodniła A. Kuligowska, że w tym czasie nie istniał żaden radny łódzki noszący to nazwisko). Umieszczenie na początku książki teatralnej historyjki Jana Chryzostoma, opowiadającej o tym, jak „bracia szlachta nie bardzo odróżniali rzeczywistość od fikcji scenicznej", otwiera cały szereg anegdot opartych na podobnych „nieporozumieniach". Przyjmowanie rzeczywistości teatralnej za rzeczywistość faktyczną wśród niewyrobionej publiczności łódzkiej w wieku XIX było zjawiskiem dość częstym i wiele anegdot jest z tego rodzaju odbiorem teatru związanych. Zresztą i w czasach późniejszych fakty takie zdarzały się często. Środowisko aktorskie „nieporozumienia" te nawet sobie ceni: nierzadko bowiem są one dla aktora świadectwem, że jego gra była „prawdziwa" i „autentyczna".

Druga grupa dykteryjek, zawartych w książce Urbankiewicza, dotyczy samych twórców teatralnych: dyrektorów, reżyserów i przede wszystkim aktorów. Anegdoty te związane są z postaciami aktorów dzisiaj już zapomnianych, jak na przykład Bolesław Bolkowski, Gorzkowski, Stanisław Grolicki czy Jerzy Woskowski. Większość jednak stanowią anegdoty, które najbardziej utrwaliły się w pamięci, gdyż związane są z wielkimi postaciami naszego teatru. Tak więc znajdziemy w książce dykteryjki o takich aktorach, jak Ludwik Solski, Jan Mroziński, Irena Solska (dla której „kilku młodych ludzi palnęło sobie w łeb"), Stefan Jaracz, Juliusz Osterwa (którego sufler łódzki, Stefan Heine, uratował od „wpadki", a wiadomo, że Mistrz był propagatorem gry bez suflowania), Józef Węgrzyn, Wincenty Rapacki, Kazimierz Kamiński, Aleksander Zelwerowicz i inni.

Urbankiewicz, dobierając te nazwiska, kierował się zasadą, by mówić o tych aktorach, którzy choć przewinęli się przez Łódź, występując na deskach tutejszych scen. Nie zawsze przy tym historyjki, które o tych postaciach są w książce opowiedziane, działy się w Łodzi; często przybierają one formę krótkiej opowieści o życiu danego aktora, o jego drodze do teatru i perypetiach z nią związanych. Jeśli jednak jakaś anegdota o nim się zachowała, to autor z satysfakcją nie omieszkuje jej przytoczyć, ubarwiając w ten sposób sylwetkę aktora, choć tego rodzaju konstrukcja książki sprawia wrażenie pewnego chaosu i braku troski o uporządkowanie materiału. Zresztą z tymi dykteryjkami też nie jest sprawa prosta: często jedna i ta sama anegdota przypisywana jest kilku aktorom, ale chyba nie ma możliwości sprawdzenia, czy autor „Sezonu w Łodzi" ma racje „obdarzając" nią danego aktora. Urbankiewicz zdaje sobie również sprawę, że anegdota teatralna nie musi być relacją o rzeczywistym wydarzeniu. Ważniejsza sprawa jest dla niego, „że taka anegdota jest lub była w obiegu". Tego rodzaju jej istnienie pozwala autorowi na scharakteryzowanie atmosfery panującej w teatrze danego czasu lub na dopełnienie sylwetki danego twórcy teatralnego.

Nie jest więc książka Urbankiewicza zbiorem materiałów, które można by traktować jako źródło do badań nad historią czy życiem teatru, przynajmniej w swojej części anegdotycznej. Autor zresztą z pewnością nie rości sobie do tego pretensji. Osadza jednak swoje dykteryjki na tle rzeczywistych faktów z historii teatru głównie łódzkiego, wykorzystując przy tym dość obszerną literaturę na ten temat, której pozycje wyliczone zostały zresztą w załączonej bibliografii. Ponadto w książce znajdzie czytelnik krótkie calendarium teatru łódzkiego, odnotowujące mniej ważne (np.: 1885 — w teatrze Sellina — tresura lwów Miss Cory) i te bardziej istotne fakty z dziejów naszego teatru (np. wyliczenie w miarę pełne kolejnych dyrekcji). Czytelnik zainteresowany teatrem sięgnie po książkę Urbankiewicza i znajdzie w niej wiele faktów z dziejów naszego teatru, które — choć chaotycznie ułożone — zyskują na barwności dzięki wpleceniu w nie anegdot teatralnych, stanowiących zresztą właściwy temat omawianej książki, która nie pretenduje przecież do rangi badania naukowego.

Wyrazić należy żal, że właśnie książka „Sezon w Łodzi nie zaszkodzi" stała się dla Zygmunta Grenia okazją do krytycznej oceny życia teatralnego w Łodzi na łamach „Życia Literackiego". Bardziej właściwa okazją do takiej oceny byłaby analiza dokonań artystycznych łódzkich teatrów na przestrzeni chociażby dwóch ostatnich sezonów oraz ich przyjęcia przez publiczność łódzką.

SŁAWOMIR ŚWIĄTEK

Jerzy Urbankiewicz. Sezon w Łodzi nie zaszkodzi. Dzieje teatrów w Kominogrodzie z wieloma dykteryjkami. Łódź 1978. Wyd. Łódzkie.

CZAS NIEPOJEDNANIA

W najnowszej swej powieści Anna Markowa podjęła temat wieczny. Napisała powieść o miłości o nieszczęśliwej miłości zdradzonej i opuszczonej kobiety. Spoglądając wstecz na dzieje literatury, można by sądzić, że o miłości powiedziano już wszystko. W różnych epokach, w każdym pokoleniu opisywano miłość we wszelkich jej subtelnych odcieniach, wariantach i odmianach. Stała się tematem arcydzieł i ostatnich kiczów. Uświęcona bądź strywializowana, uduchowiona czy też zbiologizowana, niezmiennie przecież wracała do literatury w coraz to innych stylach i konwencjach. Wciąż atrakcyjna jako ważna domena ludzkiego życia, w swoim kształcie literackim, wpisana w perypetie fikcyjnych postaci zawsze spotykała się z niecierpliwym oczekiwaniem i zainteresowaniem licznej rzeszy czytelników. Czas i ciągła eksploatacja motywu nie wyczerpały źródła stałych pisarskich podniet, nie zbanalizowały samej treści, chociaż znacznie ograniczyły zasób niebanalnych sposobów mówienia o miłości.

Współczesna literatura na ogół rezygnuje ze stawiania pomników uczuciu miłości, a także z wielkich kreacji ludzi ogarniętych amokiem uczucia determinującego ich los. Koturnowość i swoista „oficjalność" w przedstawianiu dziejów miłości ustępuje miejsca zabiegom służącym ukazaniu miłości — bez względu na rozległość treści tego pojęcia jako intymnej sfery przeżyć człowieka. Wyraża się to w większej subiektywizacji narracyjnego ujęcia, w zindywidualizowaniu doznań, w powściągliwym manifestowaniu uczuć na zewnątrz (ale w obrębie świata przedstawionego: bowiem często bohater jest zdolny do skrajnego ekshibicjonizmu, adresowanego wprost do odbiorcy dzieła). Toteż powieści, w których dominuje tematyka miłosna mają niejednokrotnie charakter monologu, wyznania, spowiedzi, osobistego diariusza. W tym nurcie prozy mieści się „romans" Anny Markowej.

Romans szczególny, gdyż niewiele w nim z tradycyjnie rozumianego wątku romansowego. Materię fabuły tworzy świadomość kobiety porzuconej, usiłującej zrozumieć przyczyny odtrącenia i uporządkować swoje życie w sytuacji wewnętrznej niezgody, buntu wobec aktualnego czasu, w którym zabrakło kochanego człowieka.

W kołobrzeskim sanatorium Janina Barecka, trzydziestosiedmioletnia bohaterka powieści, dokonuje podsumowania własnej niezbyt odległej i dalszej przeszłości. Z rozwijającej się taśmy pamięci wyłania się niechronologiczny ciąg wydarzeń, reminiscencji, drobnych faktów z różnych „strzeżonych", czyli kształtujących osobisty los dziedzin bytu. W kalejdoskopie przywoływanych wspomnieniem obrazów pojawia się prowincjonalna rozgłośnia radiowa — miejsce pracy Janiny, ośmieszony szef rozgłośni. Jego Pernamencja, obiekt stałych a złośliwych dyskusji pracowników, koleżanki, koledzy redakcyjni, bliska przyjaciółka Wiga i jej nieudane małżeństwo z aktorem Olkiem. Codzienna praca w redakcji, przesłuchiwanie audycji z nagranymi relacjami różnych ludzi mówiących o swym życiu okupacyjnym i późniejszym, życiu nielekkim, czasem wręcz wyjątkowym, a tak zwykłym i oczywistym dla opowiadających. Własne dzieciństwo i urazy stamtąd wyniesione, pierwsza miłość do Rafała, wreszcie opiekuńcza troska matki, obecnej stale w złych i dobrych chwilach. Na pierwszym planie toczy się jednak rozprawa Janiny z Andrzejem, który po trzech latach małżeństwa porzucił ją dla innej kobiety. Okres roku po odejściu Andrzeja jest dla Janiny — Majki najtrudniejszym okresem w życiu. Czas nie przynosi ulgi ani zapomnienia. Janina pragnie ratować siebie przed chorobliwym już stanem własnej jaźni. Formą ratunku, szukaniem azylu jest właśnie wyjazd do sanatorium. A także obszar milczącego dialogu z nieobecnym Andrzejem, dialogu, w którym racje uczucia próbuje Janina godzić i przeciwstawiać racjom płynącym z trzeźwej refleksji.

Markowa wyposaża swoją bohaterkę w znaczne umiejętności prowadzenia autoanalizy psychicznej. Otrzymujemy więc w rezultacie interesujący obraz kobiety pełnej ambiwalentnych uczuć i sądów. Obraz prawdziwy wtedy, gdy Janina urażona w swej kobiecości, upokorzona faktem porzucenia jej dla innej, znacznie młodszej, usiłuje pomniejszyć, zdegradować Andrzeja moralnie i intelektualnie. Jest wtedy niesprawiedliwa, drwiąca, gotowa upodlić i ośmieszyć obiekt swojej miłości. Nienawidzi szczęśliwej rywalki, zawistnie myśli o jej urodzie i młodości, obrażających tym bardziej, że nowa wybranka zdaje się nie prezentować innych walorów. Portret Bareckiej jest równie prawdziwy i wtedy, gdy wiedziona poczuciem prawdy i uczciwości obwinia siebie o zaborczość, egoizm, nieumiejętność sprostania powszednim sytuacjom we współżyciu dwojga ludzi. Narastający konflikt, spowodowany bezpośrednio zdradą męża, uzyskuje zatem charakter procesu nieuniknionego, logicznie wynikającego z niepełnej gotowości, a pewnie i dojrzałości partnerów do małżeństwa.

Dopiero w nadmorskich rozmyślaniach Janina uświadamia sobie istotny powód przegranej w miłości. Było nim przerwanie łączności porozumienia się w języku, zalegające milczenie i gorsze od milczenia, skłamane bądź nieważne słowa. „Od rozkładu języka, zaniku ludzkiej między nami mowy zaczęła się Jolka. Takie zawsze „zaczynają się" wtedy, kiedy między ludźmi panoszy się milczenie". Zerwanie więzi mowy, mijanie się słowami wytwarza pustkę, rodzi samotność, podnosi temperaturę gniewu i niechęci, wzmaga wrażenie duszenia się i w konsekwencji budzi chęć odejścia, ucieczki od siebie.

Janina nie poddaje się przecież. Walczy o siebie „uciekając od siebie", uciekając od błędnego koła rozmyślań w aktualność sanatoryjnej codzienności, w światło wczesnowiosennej, nadmorskiej plaży. Trwając w zawieszeniu między buntem a rezygnacją, szuka wyzwolenia od złej, męczącej pamięci poprzez zanurzenie się w świat innych ludzi. Wyostrzonym z racji wykonywanego zawodu zmysłem obserwacji łowi zachłannie okruchy ludzkich losów, jawiące się w podpatrzonych scenkach na ulicy, na plaży, w sanatoryjnym budynku, w podsłuchanych strzępach rozmów ludzi starych, schorowanych, boleśnie doświadczonych przez życie, zgorzkniałych, zrezygnowanych.

Terapia przynosi pozytywne rezultaty. Chwilowe czy trwałe? Jeśli trwałe, czy nie będą one po prostu rezygnacją? Tę sprawę czytelnik musi sam rozważyć. Nie wiemy, czy i jak skończy się czas udręki, niepojednania. A może jest on stałym atrybutem każdej ludzkiej egzystencji, dopóki istnieje w człowieku wola oporu?

Bodajże w tych świetnie, na gorąco jakby uchwyconych złomkach, odbitkach toczącego się życia, oddanych lapidarnym skrótem, w zapisie szumu i gwaru powszedności, pulsującej arytmicznie ludzką niedolą, leży najcenniejsza właściwość prozy „Obiektu strzeżonego". Umiejętne nałożenie na siebie dwu rzeczywistości: tej z retrospekcji i tej z chwili bieżącej, wzajemne ich przenikanie (gdyż stany psychiczne bohaterki nadają piętno zdarzeniom aktualnym, czyniąc je znaczącymi w określony sposób, i odwrotnie, rzeczywistość otaczająca modeluje z kolei jej psychikę), duże wyczucie semantyki słowa oraz składni „mowy myślanej" — uzupełniają zalety pióra Anny Markowej. Powieść zasługuje na przeczytanie, nie tylko przez kobiety.

STANISŁAW MAJCHROWSKI

Anna Markowa, Obiekt strzeżony. Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1977.

TEATRY Z BUKARESZTU

„POZWÓLCIE MI ŚPIEWAĆ" I „WESOŁA WDÓWKA"

Tradycyjnie już późna wiosna jest okresem gościnnych występów, w tym roku jest ich jednak wyjątkowo dużo, tak, że z omówieniami doprawdy trudno nadążyć. Z poważnym „poślizgiem" odnotowujemy tedy wizytę **Państwowego Teatru Operetki z Bukaresztu,** który na scenie Teatru Muzycznego przedstawił utwór współczesnego kompozytora rumuńskiego **Gherase Dendrino „Pozwólcie mi śpiewać"** oraz **„Wesołą wdówkę" Franciszka Lehara.**

Goście — bardzo dobrzy wokalnie i sprawni aktorsko — zostali ciepło przyjęci przez łódzką publiczność, która zwłaszcza po „Wesołej wdówce" zgotowała im prawdziwą owację. Do tak serdecznego odbioru przyczynił się z pewnością fakt, iż artyści rumuńscy zadali sobie sporo trudu i szereg informacyjnych kwestii — a także co lepszych dowcipów — wygłaszali w języku polskim, z przezabawnym zresztą akcentem.

Utwór Dendrino — z bardzo dobrym **Cyprianem Rusu** w roli twórcy pierwszej operetki rumuńskiej, kompozytora Porumbescu — opowiada właśnie o dziejach tej historycznej prapremiery z połowy XIX wieku. Muzyka, zwłaszcza tam gdzie nawiązuje do folkloru, zdała się interesująca, libretto — co, jak widać, nie tylko nam się przytrafia — grzeszyło natomiast dłużyznami i pewną statycznością akcji.

„Wesołej wdówki" nie ma potrzeby streszczać, jest powszechnie znana, warto jednak może dodać, że realizatorzy wprowadzili tu szereg nowych postaci (jak choćby zidiociałego Władcę przezabawnie zagranego przez **Stefana Teodoriu**), przydali kankana Offenbacha, słowem „przemeblowali" klasyczny już utwór nie tylko tekstowo, ale i muzycznie.

Trochę to było zaskakujące i zuchwałe, ale zwieńczone sukcesem, zwłaszcza, że kilku doskonałych żartów, jako żywo nigdy nie słyszałem w polskim tekście libretta. Podobać się mogła urodziwa, obdarzona ładnym głosem **Cleopatra Melidonea** w roli tytułowej bardzo dobrze spisywała się także orkiestra prowadzona przez **Constantina Radulescu.** Przede wszystkim, gdy trzeba potrafiła akompaniować piano, nie zagłuszając wykonawców, co niestety wcale nie bywa regułą.

A teraz — mówiąc językiem sportowych sprawozdawców, co z racji „Mundialu-78" zdaje się być wciąż na czasie, przekazuję pałeczkę naszemu sprawozdawcy z sali Teatru Nowego.

J. PANASEWICZ

„Autobiografia" I „ROMULUS WIELKI"

recenzje

W dniach 30—31 maja gościł w Łodzi **Rumuński Teatr Narodowy z Bukaresztu.** Zaproszony on został do Polski na Międzynarodowe Spotkania Teatralne, odbywające się na przełomie maja i czerwca w Warszawie, jako najlepsza podobno w chwili obecnej scena rumuńska. Mała znajomość współczesnego teatru rumuńskiego nie pozwala widzowi polskiemu na sprawdzenie, czy rzeczywiście reprezentacyjna scena bukareszteńska wybija się poziomem artystycznym ponad inne teatry w Rumunii. Faktem jest, że występował Rumuński Teatr Narodowy niejednokrotnie za granicą, m.in. na festiwalu Teatru Narodów w Paryżu, na festiwalu teatralnym w Wenecji i wielu innych miastach europejskich. Faktem jest również, że teatr ten posiada już ponad stuletnią tradycję; powstał bowiem w roku 1852, początkowo nosząc nazwę Teatru Wielkiego, a w roku 1877 przemianowany został na Teatr Narodowy.

Teatr rumuński pokazał publiczności polskiej dwa spektakle: **„Autobiografię"** — dramat, którego autorem jest współczesny pisarz rumuński, **Horia Lovinescu,** oraz **„Romulusa Wielkiego" Friedricha Dürrenmatta.**

Tematem sztuki Lovinescu jest dramat człowieka, który dla kariery poświęcił realizację celów, na których najbardziej mu w życiu zależało. Jego biografia jest ciągiem nieustannych ustępstw, wynikających z dokonywania wyboru między koniunkturalnym wygodnictwem a rzetelnym wykonywaniem obowiązków, jakie narzucało mu odpowiedzialne stanowisko dyrektora instytutu. Trudno jednak w dramacie tym doszukać się jakiejś konsekwentnie przeprowadzonej linii dramatycznej. Jest to raczej opowiadanie, w którym zbyt silnie wyakcentowane elementy narracyjne rozbijają wewnętrzną spójność sztuki. Reżyser spektaklu, **Cornel Todea,** usiłował ożywić nikłą akcję dramatyczną chwytem dość rzadko stosowanym w teatrze, jakim było wyświetlanie ustawicznie zmieniających się zdjęć (przeźroczy), mających ilustrować wewnętrzne stany bohatera w poszczególnych momentach jego życia. Raziło to jednak sztucznością i niewiele pomogło dramatowi, którego fabuła nadaje się raczej do powieści niż do dzieła scenicznego.

Przedstawienie „Romulusa Wielkiego" pozwoliło zobaczyć, jak bardzo zestarzały się — przynajmniej dla widza polskiego — dramaty Dürrenmatta napisane przed kilkunastu laty. Ciekawy w niektórych pomysłach spektakl teatru rumuńskiego nie potrafił tej dramaturgii ożywić, tym bardziej, że raziło zbyt wolne tempo akcji, jakie nadał przedstawieniu jego reżyser, **Sanda Manu.** Na wyróżnienie zasługuje jednak kreacja aktorska, jaką stworzył w roli tytułowego bohatera, **Radu Beligan,** uhonorowany w Rumunii tytułem Artysty Ludowego. Zagrał on Romulusa z niezwykłym spokojem, wynikającym ze świadomości bogactwa własnych umiejętności warsztatowych, delikatnie przy tym dystansując się do stwarzanej przez siebie postaci przy pomocy lekko zaznaczanej w każdym geście i wypowiadanym słowie ironii.

W sumie występy czołowej sceny rumuńskiej nieco rozczarowały. Zespół ten reprezentuje dobre, choć nieco tradycyjne aktorstwo, unikając przy tym śmielszych rozwiązań inscenizacyjnych. Wybór sztuk, jakie zostały przez niego przedstawione publiczności polskiej, nie był najcelniejszy. Szkoda, że narodowa scena rumuńska nie przywiozła ze sobą jakiegoś dramatu z klasycznego repertuaru rumuńskiego, zupełnie przecież w Polsce nieznanego.

SŁ. ŚW.

PANI DALLY ma KOCHANKA

W Teatrze Poniedziałkowym sztuka amerykańska Williama Hanleya „Pani Dally", a właściwie zestaw dwóch jednoaktówek, które w jedną całość spaja osoba tytułowej bohaterki. Jednoaktówki te — „Pani Dally ma kochanka" i „Dziś jest 4 lipca" — drukowane były w 1964 i 1965 roku w „Dialogu" w przekładzie Gustawa Gottesmana, a następnie wystawione z dość dużym powodzeniem w teatrach.

Oglądając je w ubiegłym tygodniu w telewizji, zastanawiałem się nad przyczyną ich scenicznego sukcesu. Tytuł przynajmniej pierwszej z nich jest bardzo kasowy (ze względu na kasowość przyjąłem go jako nagłówek mego felietonu), ale treść — wbrew zachwalaniu jej przez red. Romana Szydłowskiego — nie wydała mi się godna szczególnej uwagi. Że niby dramatopisarstwo Hanleya takie bliskie życia, panie Romanie? Moim zdaniem niebezpiecznie sąsiadujące z banałem.

Bo proszę tylko posłuchać! Dobiegająca czterdziestki kobieta przespała się z chłopcem z sąsiedztwa mniej więcej o dwadzieścia lat młodszym od siebie. Nie jest to tak zwana łatwa kobieta, nie zdradzała dotąd męża. Skąd więc właśnie teraz? Na decyzję jej wpłynęło wiele czynników.

Przed laty utonął w basenie kąpielowym jej czteroletni synek, z którego mąż chciał zbyt wcześnie zrobić pływaka. Pani Dally niby nie winni męża za tę śmierć, ale co innego racjonalna ocena sprawy, a co innego podświadomy żal do męża. Co więcej, pani Dally nie może już mieć więcej dzieci, podstawowa więź małżeństwa została zerwana.

Do tego elementu nie sprowadzają się jednak motywy zdrady małżeńskiej. Starzejąca się kobieta, nie znajdując żadnych silniejszych wrażeń w pożyciu z mężem, chwyta ostatnią bodaj szansę, by choć przez chwilę jeszcze zachować złudzenie własnej młodości. Ma dość doświadczenia, by zaimponować w łóżku młodemu chłopcu, którego zapewne jako pierwsza wprowadza w arkana miłosnej służby. Ostatnią chyba rzeczą, jakiej pani Dally szuka w tej swojej erotycznej przygodzie, jest pożądliwość seksualna. Do młodego kochanka ma raczej stosunek matczyny. Objawia się to w scenie przyszywania mu urwanych guzików do koszuli. Może kompensuje sobie w ten sposób nie zaspokojony instynkt macierzyński...

Chłopiec opuszcza mieszkanie pani Dally lekko zaniepokojony. Skąd tyle czułości z jej strony? Czyżby ta kobieta, która mogłaby być jego ciocią, zakochała się w nim? To mogłoby prowadzić do niepotrzebnych komplikacji. Przespanie się z nią było nawet przyjemne, ale kontynuacja tego związku? Po co? Dopytuje się więc na odchodnym, czy ona go kocha. „Nie, nie kocham cię" — odpowiada pani Dally z namysłem, młodzieniec odchodzi więc nasycony seksualnie i uspokojony na duchu.

Druga jednoaktówka ma nas przekonać, że pani Dally w rzeczywistości kocha swego męża, mimo iż ten nie zadaje sobie najmniejszego wysiłku, by to uczucie żony podsycić i utrzymać. Ona jednak czepia się rozpaczliwie resztek nadziei, że miłość między nimi nie wygasła, w przeciwnym bowiem razie musiałaby się przyznać przed samą sobą do całkowitej klęski życiowej.

Przez moment mąż pani Dally staje się czujny. Nachodzi go podejrzenie, że żona zdradziła go, czy zdradza. Jego instynkt posiadacza wydaje się podrażniony. Nie jest to jednak przejawem miłości. „Jeżeli zrobiłaś to" — mówi — „to koniec z nami". „Nie" — odpowiada pani Dally — „nie zdradziłam ciebie". W mężu gaśnie chwilowe zainteresowanie, my zaś wiemy, że pani Dally nie uważa błahej przygody z młodzieniaszkiem za wydarzenie na tyle istotne, by je zakwalifikować jako zdradę.

I to wszystko. Zarysowany konflikt rozmydla się, pani Dally nie jest na tyle silną osobowością, by jej przeżycia mogły zapewnić dostateczny ładunek emocjonalny spektaklowi. Sztuka nie ma żadnego tła, a więc i jej realizm życiowy jest zwichnięty. Znamy siłę współczesnej literatury amerykańskiej. Tkwi ona właśnie w realizmie, w odważnym odsłanianiu beznadziejności ludzkiej egzystencji, w ukazywaniu jej uwikłań i społecznych uwarunkowań. W „Pani Dally" odnajdujemy zaledwie nikły cień tych wartości.

Widowisko telewizyjne „Pani Dally" reżyserował Kazimierz Karabasz, którego twórczość filmowa budzi mój najgłębszy szacunek. Operując z maestrią w poetyce dokumentarnej, jest Karabasz — zwłaszcza w swoich filmach krótkometrażowych — autentycznym poetą codzienności. W tekście Hanleya zabrakło jednak materiału, który posłużyłby reżyserowi do uruchomienia bogatych zasobów swego doświadczenia artystycznego. Między codziennością i banałem nie ma znaku równości. Banał może się co najwyżej pod codzienność podszywać.

Szkoda więc, że Karabasz wystartował w teatrze telewizji tak niedoskonałym tekstem. Szkoda, że Teatr Poniedziałkowy nadal prezentuje nam materię dramaturgiczną w tak przypadkowym, wtórnym w stosunku do teatru scenicznego wyborze!

WŁADYSŁAW ORŁOWSKI

Á REBOURS

„Romans Teresy Hennert", filmowy debiut znanego aktora Ignacego Gogolewskiego, który jako reżyser filmowy wystąpił w barwach łódzkiego zespołu „Profil" jest dziełem zasługującym na wnikliwą uwagę. Film Gogolewskiego jest drugim już w tym sezonie rezultatem zderzenia kina polskiego z twórczością Zofii Nałkowskiej. Adaptacja prozy Nałkowskiej jest zadaniem arcytrudnym dla filmu, o czym dowodnie przekonał się niedawny adaptator „Granicy" Jan Rybkowski. Moralistyczna powieść Nałkowskiej, której poetyka zasadza się na wyrafinowanej technice narracyjnej, operującej zmianą punktów widzenia, polifonicznym dialogiem kilku świadomości z ogromnym trudem poddaje się dosłowności filmowego obrazu oddanego we władanie lek iej jak taniec słonia wyobraźni naszych filmowych macherów. „Granica" w wykonaniu Jana Rybkowskiego była smutnym dowodem umysłowego lenistwa reżysera, który niemiłosiernie spłaszczył w swojej przeróbce strukturę i sens oryginału. Na tym tle bez wątpienia korzystnie wyróżnia się adaptacja Gogolewskiego, który „Romans Teresy Hennert" nie tylko zrozumiał, ale również z wyczuciem pogłębił.

Zacznijmy jednak od pieca, czyli od książki. Zofia Nałkowska „Romans" napisała w 1923 roku i była to pierwsza powieść rozrachunkowa obok późniejszych utworów Żeromskiego, Kaden-Bandrowskiego i Struga, które dokonały gorzkiego podsumowania pierwszych polskich doświadczeń po odzyskaniu niepodległości. Tematem książki był opis nowej elity społecznej, w której skład wchodzili wojskowi dygnitarze — piłsudczycy, podejrzani arrywiści, którzy w wyniku wojny dorobili się drogą ciemnych machinacji olbrzymich majątków, zbankrutowane ziemiaństwo i szukająca swojego miejsca inteligencja. Pisarka pokazuje ten mały światek w bezustannym ruchu intryg, ślizgającej sieci „układów", zmieniających się obyczajów, w sytuacji radykalnie nowej, w której jak pisze „życie i cała dusza przemieniły się do dna". Tytułowy romans jest zaledwie pretekstem do migawkowego zarysowania rozległej mozaiki ludzkich losów wirujących na karuzeli coraz to nowych konfiguracji społecznych i politycznych. W „Romansie Teresy Hennert" „socjologia i polityka wchodzą już w stosunki osobiste, w zagadnienia charakteru i nawzajem wynikają z nich" — pisał o tej powieści Karol Irzykowski. Jest to utwór wyraźnie polityczny, próbujący rozeznać się w chaosie powojennego, niepodległego życia i ukazać racje różnych stronnictw politycznych w dyskusji na temat kształtu niepodległej Polski. W dyskusji tej biorą głównie udział legionowi oficerowie, którzy „sny o potędze" przeciwstawiają powszechnej „radości z odzyskania śmietnika". W centrum tych sporów stoi wyniosła i posępna postać pułkownika Omskiego, żywy pomnik czynu zbrojnego, który zrodził niepodległość. Jednakże ideowa postawa Omskiego staje się anachroniczna w czasach pokojowych. Jego militarystyczny światopogląd, kult silnej władzy i niezaspokojony instynkt walki wiodą Omskiego do destrukcji, zabójstwa i samozagłady. Klęska życiowa Omskiego, jednego z głównych bohaterów „Romansu" jest w ujęciu Nałkowskiej klęską kanonu wartości całego pokolenia piłsudczyków przeżywających w nowej rzeczywistości, która odbiega od ich mocarstwowych wyobrażeń politycznego kaca i dramatu nieprzystosowania.

„Romans Teresy Hennert" jest powieścią, w której Nałkowska mimo ostrego krytycyzmu pozostaje w granicach poetyki realizmu psychologicznego. Technika „charakteru" znamienna dla jej późniejszych twórczości daje tu pierwsze rezultaty artystyczne — subtelnie wyrysowane, „piórkiem flaminga" portrety bohaterów pełne sprzecznych myśli i namiętności.

Przejdźmy teraz do filmu. Jak poradził sobie z wyrafinowaną prozą Zofii Nałkowskiej autor filmowego „Romansu" i co wykroił z tego wysokiej próby materiału literackiego? Gogolewski uświadomił sobie przede wszystkim swój odmienny od Nałkowskiej dystans historyczny do opisywanej przez nią sytuacji społecznej. Nałkowska pisała swoją powieść tuż po pierwszej wojnie światowej, nie znając finału tej informacji ideowo-politycznej, której pierwsze lata istnienia opisywała. Gogolewski jest mądrzejszy od autorki powieści o doświadczenie historyczne, zna z historii tragiczny wrześniowy epilog ułańskiej ideologii i ta zmiana perspektywy podyktowała mu kierunek a rebours jego adaptacyjnych zabiegów. Krytycyzm polityczny Nałkowskiej zastąpił spojrzeniem przesyconym sarkazmem i ironią, a realizm psychologiczny oryginału chwytami groteski, satyry, karykatury i drwiny.

Klamrą interpretacyjnie spinającą dość wiernie odwzorowaną w filmie fabułę jest wprowadzony przez reżysera sugestywny wizualnie refren. Najbardziej istotne dramaturgicznie i myślowo sceny filmu pointuje wymownie snujący się w jesienno-złotym, stylizowanym barwnie, typowo polskim pejzażu oddział kawalerii. Ułanom osaczonym przez niewidzialnego wroga pozostał jedynie rytuał formy: ostatnia szarża, ostatnia musztra, ostatni zew trąbki. W ostatniej scenie filmu widmowy oddział kawalerii uchodzi w symboliczny mrok, w noc zagłady. Dla Gogolewskiego ten wrześniowy leitmotiv wybiegający w przyszłość w stosunku do właściwej akcji filmu jest zarazem pryzmatem, poprzez który ten utalentowany artysta spogląda z jadowitą ironią na sanacyjną rzeczywistość. Ukazuje w jaskrawym świetle postawy ideowo-polityczne, które doprowadziły kraj do wrześniowej tragedii. Omski w jego filmie jest postacią, której posągowe rysy nabierają — dzięki umiejętnemu poprowadzeniu aktora Dariusza przez Gogolewskiego — cech kabotyńskich. Największe wrażenie artystyczne wywarła na mnie scena, w której Omski w samotności, miotając się w ciszy swego pokoju uświadamia sobie namiętną miłość do Teresy. Subtelna reżyseria Gogolewskiego nadała temu fragmentowi filmu niezapomniany posmak mistrzowskiego pastiszu stylu życia uczuciowego tamtej epoki. Takich trafionych scen jest więcej. Weźmy np. sekwencje wyścigów konnych, która w szyderczej interpretacji twórcy filmu przekształciła się w groteskową operetkę, której bezbłędne wyczucie stylu mąci nieco w moim przekonaniu odrobinę przeszarżowana gra Igora Śmiałowskiego w roli generała Chwościka wygłaszającego tromtadracką tyradę. Jednakże drobne uchybienia wynikające z temperamentu debiutanta, które zdarzają się w tym filmie tu i ówdzie nie mogą zatrzeć ogólnego wrażenia, że powstał film udany, choć może nieco spóźniony w swojej demaskatorskiej pasji w stosunku do rozrachunkowego nurtu „polskiej szkoły".

TADEUSZ SZCZEPAŃSKI

Amerykanie dostają od pewnego czasu sporego kręćka na punkcie rowerów, które trzeba przecież podkręcać własnymi nogami. Amerykanie dostali też kręćka na punkcie whisky a la Stanley Stankiewicz i sporej też fobii na punkcie osobowych wind w nowojorskich wieżowcach. Ale może po kolei, żeby i mnie nie pokręciło się przy tej okazji.

JAN BĄBIŃSKI

WHISKY STANLEY STANKIEWICZA

Co do rowerów to przeżywają autentyczny renesans. O wielkim „boomie" rowerowym donosi właśnie **„US News and World Report"**, tygodnik wielce poważny o ekonomicznym wyłącznie charakterze. Otóż w roku ubiegłym sprzedano w Stanach Zjednoczonych przeszło 9 milionów „bicykletów". Przemysłowcy spodziewają się upchnąć na amerykańskim rynku 12 milionów rowerów w 1980 roku i 20 milionów w 1990 roku. Rowerowy „boom" ma tendencje trwałe. Rower się odradza jak ów Feniks z popiołów.

Jaka jest tego przyczyna?
Ekonomiczna. To jasne.

Współczesny świat składa się dziś z małych i dużych ekonomistów. Każdy coś tam dodaje w domowym zaciszu i coś tam podlicza. Każdy już kalkuluje. Życie zmusza.

Więc jeden z mieszkańców jednego z przedmieść Waszyngtonu obliczył czarno na białym, że „bicyklet" to jednak rzecz wspaniała. Dobra dla zdrowia. Jeszcze lepsza dla kieszeni. Po pierwsze rowerem szybciej dociera się do pracy. Wiadomo, jakie straszliwe korki tworzą się w Waszyngtonie w okresie „rush-hours", więc godzinach komunikacyjnego szczytu. Po wtóre o wiele jest to tańsze. Facet wyliczył, że w ten sposób na samej tylko benzynie oszczędza 500 dolarów rocznie.

Co do pana Stanley Stankiewicza, to przyznać wypada, że i on ma głowę nie od parady. Umie liczyć i jeszcze jak. Złapał wiatr w żagle i płynie, że daj nam Boże wszystkim. W prasie amerykańskiej pojawiły się o nim „stories". Więc zamieszcza się długie o tym relacje, jak to nieznany nikomu „little polish kid" mały polski chłopak z Pensylwanii zaczął produkować najrzadszą i najdroższą w świecie szkocką whisky. Stankiewicz przeczytał kiedyś o bardzo kosztownej whisky, zwanej „Usquaebach" której w ogóle na rynku amerykańskim nigdy nie było. Mocno tym zaintrygowany zamówił butelkę takiej whisky w destylarni w Inverness. Odpowiedziano mu uprzejmie, że nie dla niego taki specjał, gdyż oryginalną „Usquaebach" rezerwuje się wyłącznie dla ludzi bogatych i wpływowych. Nie zrażony tym Stankiewicz począł odtąd działać na własną rękę i własny rachunek.

Foto: Archiwum

Wykorzystał spore trudności jakie szkockie firmy przeżywały w 1973 roku, więc w momencie gwałtownego załamania się koniunktury zachodniego świata. Wtedy to Szkoci w Inverness przystali na jego ofertę. Odsprzedali mu formułę, receptę i odsprzedali też swój znak handlowy. Proszę, niech pan próbuje, zastrzeżeń nie zgłaszamy. Uzbrojony w kupione za dolary błogosławieństwo szkockich producentów — Stankiewicz ruszył do ataku. Powiodło się. I to od razu na szerokim froncie. Stanley Stankiewicz, to uznany dziś i wielce też szanowany biznesman Ameryki. Odskoczył do góry. Przedostał się w kręgi tego „lepszego towarzystwa". Zaopatruje w whisky niezrównanej jakości te „wyższe dziesięć tysięcy Ameryki".

Stanley Stankiewicz, który prowadzi swą firmę na przedmieściu Pittsburga, to dziś jedyny i korzystający z całkowitego monopolu producent whisky specjalnej, więc „Usquaebach" wyrabianej według średniowiecznej rzekomo recepty. Mniejsza z tym. O tym co na rynku chwyciło, decyduje ostatecznie i bez możliwości odwołania sam klient. A klienci tłumem wielkim głosują za szkocka Stanley Stankiewicza. Zresztą Stankiewicz ceni się niezmiernie. Na masówkę nie idzie. Jeszcze by czego. W tym roku wyprodukuje gdzieś 2000 skrzynek „Usquaebach" i ani skrzynki więcej. Ma tego starczyć. Co dobre musi być rzadkie. Bo co rzadkie musi być bardzo drogie.

Półlitrówka szkockiej Stanley Stankiewicza kosztuje w Ameryce 35 dolarów Stanley Stankiewicz bardzo się ceni. Ale też bardzo go cenią jego klienci. Są to ludzie pokroju szczególnego i formatu dużego. To oczywiście amerykańscy „executives", więc ci goście najczęściej niewidzialni, którzy pociągają za te sznurki w zacisznych gabinetach i wprawiają w ruch miliardy dolarów z kont wielkich koncernów. To oczywiście gwiazdy filmowe z panią Elisabeth Taylor i to również dobrze urodzeni książęta krwi błękitnej z „Prince Rainier o Monaco". Stankiewicz sprzedaje więc nie tylko whisky. Sprzedaje też prestiż. Żeby popijać szkocką Stanley Stankiewicza trzeba być kimś.

Wtajemniczeni twierdzą, że pierwsi klienci nabywali whisky Stankiewicza dla snobistycznej ceny i dla wyglądu butelki. Bo też buteleczka dziwna jest wielce. Kształtem przypomina etruskie urny z toskańskiej Perugii. Stylizowane na niej napisy do złudzenia przypominają płyty nagrobkowe na średniowiecznych cmentarzach w północnej Szkocji. Sam Stankiewicz tylko się śmieje:

— Co tam, pierwsi klienci istotnie kupowali moją szkocką dla buteleki, ale dziś to już kupują moją whisky dla smaku...

Możliwe, ale chwyt był dobry. W praktyce się sprawdza. Stanley Stankiewicz nie wiadomo kiedy wskoczył na wysokie siodło i z triumfem galopuje przez otwarty dlań na oścież amerykański rynek.

Dziennikarze z paryskiego **„Le Monde"** ze smutkiem jednak kiwają głowami. Biedni Amerykanie, cóż z tego, że mają wyśmienitą whisky, lepszą dużo od tej oryginalnej szkockiej, skoro mają też windy, które stały się zmorą ludzkości. Gazeta opublikowała sążnisty wielce artykuł pod tytułem „La vie en ascenseur" — życie w windzie. Posłużono się przykładem Nowego Jorku. Otóż Nowy Jork stał się miastem pionowym. Według ostatnich statystycznych danych każdy nowojorczyk spędza każdego dnia 8 minut w windzie. Do tego dochodzi kilka minut oczekiwania na łaskawe pojawienie się windy. W zeszłym roku zarejestrowano w nowojorskich windach tysiąc rannych i trzydziestu zabitych. Bo w windach dzieje się dużo. Czasem dzieje się tak wiele, że włosy mogą stanąć dęba z wrażenia. Winda stała się „american way of life" — amerykańskim stylem życia.

Ale winda to miejsce niebezpieczne. Pełne pułapek. Są oczywiście windy i windy. Są prywatne windy biznesmenów, w których połyskuje złoto i kryształowe świecą się lustra. Ale są też straszliwe 50-osobowe żelazne klatki, jak chociażby w „World Trade Centre". W nowojorskich windach panuje śmiertelne milczenie. Twarze są napięte. Oczy są stężałe. Każdy ukradkiem obserwuje sąsiada. Kobiety trzymają ręce nerwowo skrzyżowane na piersiach. I nie tylko. Nic przecież nie wiadomo. Mężczyźni trzymają się za portfele. Wszystko się przecież może jeszcze zdarzyć w windzie. A zdarza się niemało.

Jakie z tego dla nas wnioski?

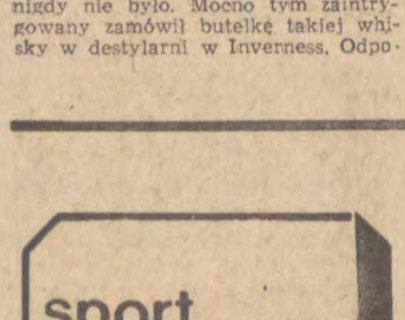
Po pierwsze — rower i u nas byłby dobry, gdyby szanowni urbaniści miasta Łodzi pomyśleli przy nowych trasach szybkiego ruchu o tak zwanych „rowerowych ścieżkach".

Po wtóre — wieżowce są może i dobre, ale nie zawsze i nie wszędzie. Czy łódzkie centrum musi być koniecznie łódzkim Manhattanem?

Po trzecie — cóż by szkodziło by nasi ruchliwi, miejmy nadzieję, „państwowi destylatorzy" ruszyli solidniej głową i wylansowali dla przykładu „Radziwiłł — vodka" w oparciu o cudownie odnaleziony przepis w starym benedyktyńskim klasztorze? Nic by nie szkodziło. A dolarki mogłyby popłynąć nie takim strumieniem.

sport

CO JEST LEPSZE?



Nasi chłopcy najpierw nas zachwycili, a później strącili na dno zwątpienia. Wyszli wprawdzie z grupy — i to zajmując pierwsze miejsce — ale ich dalsze szanse w oczach kibica są raczej nikłe. Przebieg mistrzostw świata w Argentynie nie upoważnia jeszcze do jakichkolwiek wniosków. Wszystko się może zdarzyć. Możemy w następnej turze rozgrywek otrzymać zupełnie inny obraz gry każdej z drużyn. Ale kilkoma refleksjami można się już podzielić. Najbardziej interesują nas — oczywiście — nasi piłkarze.

Po meczu Polska — RFN byliśmy zachwyceni. Trochę na zapas. Remis jest zawsze remisem, ale dla nas było to zwycięstwo. Chwaliliśmy polskich piłkarzy za mądrość, za taktykę i za spokój. Że nie strzelili żadnego gola? Inni też remisowali później i było dobrze. Przypomniały się nam stare, dobre czasy, kiedy to nasi szli przebojem przez poprzednie mistrzostwa w Monachium, cztery lata temu. Im też się to przypomniało. Uwierzyli w siebie i zlekceważyli piłkarzy Tunezji, choć ci pokonali Meksyk i pokazali, że są groźną drużyną. Ale cóż to było dla naszych asów, którzy zremisowali z RFN, a więc są równi dotychczasowemu mistrzowi świata.

Pewność siebie zgubiła Szkotów. Pojechali do Argentyny po łatwe zwycięstwo i najedli się wstydu. Nasi też nie popisali się. Wyszli na boisko syci chwały i żądni nie tylko zwycięstwa, ale i dużej ilości goli. Przypomniały się im czasy Monachium, kiedy to gromili drużynę Haiti. Niestety, już nie te czasy, Tunezja nie Haiti. Inny czas, inni ludzie, inne miejsce. Nie było pogromu Tunezji. Przeciwnie, niewiele brakowało, aby pogromcy tylko zremisowali z tymi, których chcieli rozgromić. Remis wisiał na włosku i uratował naszą drużynę nawet nie Jan Tomaszewski, a po prostu brak szczęścia Tunezyjczyków. Nie potrafili ulokować piłki w naszej bramce, choć tak niewiele brakowało.

Dokonali jednak innej rzeczy. Obnażyli braki naszej drużyny. To było rozpaczliwe widowisko. Odnosiło się wrażenie, że w tym meczu każdy rozgrywał własną partię i to wbrew zaleceniom Jacka Gmocha. Jerzy Gorgoń biegał pod tunezyjską bramkę, aby na siłę wpisać się na listę strzelców, jak to było cztery lata temu. Tunezyjczycy wcale jednak nie bali się naszego osławionego obrońcy i poniewierali nim w sposób dziecinnie łatwy. Nie przestraszyli się ani Andrzeja Szarmacha, który kiedyś nazywany był „Diabłem", ani Kazimierza Deyny, który nieuchronnie zbliża się setki meczy międzypaństwowych, w których bierze udział. Nasi widać przypomnieli sobie dobre czasy ligowe i postanowili pokazać w Argentynie, jak u nas gra liga. Ale to nikogo nie interesowało. Mecz jednak wygrali i to przede wszystkim dzięki pracowitości Grzegorza Lato.

Co w tym czasie robili piłkarze RFN? Strzelili Meksykowi 6 goli. Zdobyli wprawdzie tyle samo punktów co nasi chłopcy, ale przewyższali ich ilością bramek. Jacek Gmoch nie był tym wszystkim zachwycony, przyznał się, że popełnił błąd i obiecał, że następnym razem będzie lepiej.

Zaczęło się zupełnie źle. Meksykanie nie mieli nic do stracenia i grali znacznie lepiej niż poprzednio. Na szczęście Jacek Gmoch nie uwierzył w „diabelskie" możliwości Andrzeja Szarmacha i w ogóle nie wziął go do szesnastki. Wyszedł natomiast na boisko Zbigniew Boniek i dobrze się stało, bo zaraz w swoim pierwszym meczu strzelił dwa gole. Końcówkę Polacy zagrali zupełnie dobrze, pokazując, że jak się zechce, to się zrobi. Ale też i przeciwnik nie był nadzwyczaj wymagający. W rezultacie zajęliśmy pierwsze miejsce w grupie, gdyż piłkarze RFN zremisowali z Tunezją. Podejrzewano nawet, że grali specjalnie na remis, bo im nie na rękę była grupa, w której znajdą się w większości drużyny południowoamerykańskie. Zresztą różnego rodzaju podejrzeń było więcej.

Oto zupełnie niespodziewanie Brazylia wygrywa z doskonale spisującą się do tej pory Austrią, przechodząc dzięki temu do następnej grupy. Szkoci, na których na lotnisku w Glasgow czekają zawiedzeni kibice, aby wyłoić im skórę, wygrywają nieoczekiwanie z Holandią. Holandia — przecież wicemistrz świata — gra jakby od niechcenia, nieefektownie. Być może rezerwuje siły na dalszy ciąg batalii. Odpadają Francuzi, Hiszpanie i Szwedzi. W Wiedniu krążyły plotki, że Hiszpanie ponoć dawali Austriakom sporo pieniędzy za wygraną z Brazylią. Hiszpanie wygrali ze Szwecją i gdyby...

Rozgrywki ćwierćfinałowe w Argentynie pokazały, że wszelkie rozważania, co by było gdyby było? — nie mają najmniejszego sensu. Specjaliści od futbolu widzieli w drużynie Brazylii pewnego kandydata na mistrza świata. Inni typowali Argentynę, wychodząc z założenia, że drużyna ta gra dobrze i ma ogromny atut własnej widowni, która dopinguje ją żywiołowo i świętuje do rana jej sukces. Ale Argentyńczycy byli zupełnie bezradni w meczu z Włochami. Tymi Włochami, którym ich własni specjaliści i kibice nie dawali żadnych szans w tych rozgrywkach. Natomiast Szkoci...

Szkocja to osobny rozdział ćwierćfinałów w Argentynie. Pojechali do Argentyny z pewnością, że wrócą do Szkocji z mistrzowskim tytułem i dostali w skórę od drużyny Peru, a później zremisowali z Iranem, przy wydatnej pomocy Irańczyków. W końcówce wygrali mecz z Holandią, co ich już i tak nie ratuje, a Holendrom nie szkodzi. Trudno jednak podejrzewać Holendrów o litość nad Szkotami, gdyż niewiele brakowało, a Szkoci wyeliminowaliby Holandię z dalszych rozgrywek.

Co będzie dalej? To pytanie zadaje sobie każdy kibic, który spędza noce przed telewizorem. Czy Polacy pokażą jeszcze, na co ich stać? Czy w ogóle stać ich jeszcze na coś więcej niż do tej pory pokazali? Czy będziemy grali z samymi tylko drużynami południowo-

amerykańskimi? Czy też zamiast Brazylii przypadnie nam Austria? Bo — jak się okazało — Brazylijczycy znaleźli jakiś błąd w regulaminie i teraz specjaliści FIFA męczą się nad rozwikłaniem tego nieoczekiwanego kłopotu. Austria pozwoliła wygrać Brazylii, uratowała jej byt w półfinałach Mundial' 78 i Brazylijczycy z wdzięczności kwestionują pierwsze miejsce Austrii.

Kiedy piszę nic jeszcze nie jest wiadome. Wiadomo natomiast, że w środę, 14 czerwca 1978 roku Polska gra w Rosario z drużyną Argentyny. Los jakoś zawsze daje nam trudnego przeciwnika. A może los wie, co robi? Kibic wstaje rano po nocnej porcji piłkarskich emocji i zaskoczeń i nic nie wie. Zastanawia się, kombinuje, typuje, przewiduje, a rzeczywistość argentyńskich stadionów obala te wszystkie przewidywania i rozważania. Gdyby jednak ich nie było, mistrzostwa w Argentynie byłyby nudne. A tak emocji nam nie zabraknie. Do samego finału.

BODGA MADEJ

Foto: W. Parys

U PRZYJACIÓŁ

W radzieckich wytwórniach filmowych blisko jedna trzecia filmów realizowana jest obecnie przez młodych reżyserów i operatorów. Co roku w Kraju Rad debiutuje 20 reżyserów. W minionym roku Igor Bogdanow i Mikołaj Stroganow za swoje pierwsze filmy otrzymali Nagrody im. Aleksandra Dowżenki, a reżyser z Turkmenii, Muhamed Sojunchanow, zdobył Nagrodę im. Leninowskiego Komsomołu.

Wszystko to świadczy o wielkiej roli młodzieży w dokonaniach radzieckiej kinematografii. Młodym dramaturgom, aktorom i reżyserom stwarza się korzystne warunki do zawodowego startu i rozwijania talentu — powiedział dziennikarzowi TASS prof. Aleksander Karaganow, sekretarz Związku Filmowców ZSRR.

Młodzi filmowcy są spadkobiercami i kontynuatorami humanistycznych tradycji radzieckiego filmu, zapoczątkowanych przez Eisensteina, Pudowkina, Dowżenkę. Nawiasem mówiąc, ci wielcy reżyserzy zawsze byli otoczeni młodymi adeptami sztuki filmowej. Ta tradycja rozwija się i w naszych czasach. Np. w moskiewskim Instytucie Kinematografii wykładają: Siergiej Gierasimow, Gieorgij Danielija, Grigorij Czuchraj, Siergiej Bondarczuk. Ten ostatni pełni ponadto funkcję przewodniczącego Rady do spraw Pracy z Młodzieżą w wytwórni „Mosfilm".

* * *

Na ekrany radzieckich kin wszedł film Michała Szwejcera pt. „Śmieszni ludzie", nakręcony na podstawie wczesnych opowiadań Antoniego Czechowa.

— Łącząc epizody, wątki i sceny dramatyczne, wybrane z utworów Czechowa, starałem się odtworzyć obraz Rosji na przełomie wieku XIX i XX, pokazać życie prowincjonalnego miasteczka — powiedział dziennikarzowi TASS reżyser filmu.

Z twórczością Czechowa, która zawsze przyciągała uwagę radzieckich filmowców, związanych jest wiele osiągnięć kina ZSRR. Niebawem można będzie obejrzeć „Step" w reżyserii Sergiusza Bondarczuka. Reżyser obalił swym filmem opinię o niemożności ekranizacji tego lirycznego opowiadania Czechowa. Krytycy są jednomyślni w wysokiej ocenie dzieła Bondarczuka. Poeta Eugeniusz Jewtuszenko napisał, że oglądając film, ma się wrażenie jakby na ekranie ożył i przemówił step, zupełnie jak w czasach, gdy zafascynowany jego urodą Czechow tworzył swe opowiadanie.

* * *

Sto dwadzieścia lat temu pojawił się w Berlinie pierwszy słup reklamowy, na którym rozklejono afisze teatralne. Słup stanął przy wybrzeżu Szprewy, gdzie dziś mieszczą się najważniejsze teatry stolicy NRD. Kilka kroków zaledwie od miejsca, w którym udostępniono pierwszy afisz, wznosi się gmach teatru „Metropol". Przylega do niego kabaret „Distel". Niedaleko widnieje wieża brechtowskiego „Berliner Ensemble". Zamyka tę listę jeden z najpopularniejszych teatrów Berlina „Friedrichstadt — Palast".

Niegdyś mieścił się tu rynek miejski. Wielki reżyser niemiecki, Max Reinhardt, ze względu na dogodny punkt, postanowił tu stworzyć teatr narodowy przeznaczony dla najszerszych mas. Na jego zamówienie niemiecki architekt Hans Poelzig opracował projekt rekonstrukcji byłego rynku i już na początku lat dwudziestych nowy teatr rozpoczął działalność. W 1924 roku na afiszach pojawiło się nazwisko Ericha Scharella. Był on jednym z pierwszych inscenizatorów „Błękitnej Rapsodii" Gershwina, która wywołała taką sensację w świecie muzycznym i weszła na stałe do repertuaru berlińskiego teatru. Tak rodziły się zręby przyszłego „Friedrichstadt — Palast". W rok później Erwin Piscator wystawił tu polityczny spektakl „Nie zważając na nic", do którego tekst napisali dla niego Erich Weinert i Ernst Toller.

W „Friedrichstadt — Palast" w ciągu ostatnich trzydziestu kilku lat wystawiono ponad 280 premier; rocznie odbywa się tutaj 300 przedstawień, które ogląda ponad pół miliona widzów. Teatr stał się obecnie nieodłączną częścią nowego Berlina, nowych tradycji kulturalnych stolicy NRD.

* * *

Na półkach księgarskich w tych rejonach Rumunii, w których zamieszkuje wielu obywateli rumuńskich narodowości węgierskiej, ukazała się powieść Stanisława Lema „Solaris", tłumaczona na język węgierski przez Beatrix Muranyi. Nakład w wysokości 20 tys. egzemplarzy został szybko rozsprzedany.

* * *

Nakładem Wydawnictwa „Univers" ukazał się w Rumunii w pięknej szacie graficznej tom pt. „Zece poeti polonezi contemporani", zawierający wiersze wybrane 10 współczesnych poetów polskich. Wyboru i przekładu utworów dokonał Nicolae Mares.

* * *

W Lipsku odbył się przegląd twórczości artystycznej młodzieży polskiej, przebywającej w NRD. Swój dorobek zaprezentowali studenci polscy zdobywający wiedzę w wyższych uczelniach NRD i zatrudnieni w tym kraju nasi młodzi robotnicy. Zaprezentowano m. in. metaloplastykę i tkaniny artystyczne, zaś na estradzie wystąpiły zespoły artystyczne i soliści.

* * *

Janusz Bukowski, dyrektor i kierownik artystyczny Teatru Powszechnego w Szczecinie, reżyserował „Śmierć gubernatora" Leona Kruczkowskiego w teatrze dramatycznym w Plewen (Bułgaria). Przedstawienie spotkało się z gorącym przyjęciem przez publiczność i uznane zostało za wydarzenie artystyczne dużej rangi.

Co czterdziesty Chilijczyk przeszedł przez obozy koncentracyjne, więzienia i tortury; co sto trzydziesty dorosły obywatel kraju został rozstrzelany, powieszony lub zakatowany na śmierć; milion Chilijczyków opuściło kraj. Wśród elity wojskowej pogłębia się rozłam, rośnie niezadowolenie z polityki, która doprowadziła kraj na skraj przepaści.

CHILE

TERAZ KOLEJ NA DYKTATORA...

Ale pięść Pinocheta spada nawet na jego najbliższych popleczników. Spośród 26 generałów, którzy wraz z nim brali udział w puczu 11 września 1973 roku, dwóch zginęło w zagadkowych okolicznościach, a 19 usunięto od stanowisk. Ostatni, najbardziej znienawidzony spośród wszystkich, gen. Manuel Contreras Sepulveda, były naczelnik służby wywiadowczej — DINA, odpowiedzialny za tortury i zabójstwa, popełnił ponoć samobójstwo. Dyktator może mieć tylko zwolenników, ale nigdy rywali. Chęć utrzymania władzy za wszelką cenę pobudza go do awansowania pierwszych i usuwania drugich. I to przede wszystkim robił Pinochet przez ostatnie cztery lata.

Na czele sił zbrojnych znalazł się z przypadku; w normalnych czasach pozostałby niezauważony. Być może, jakiś przyszły kolekcjoner historycznych ciekawostek wspomniałby o nim z racji jego niepohamowanej skłonności do pokera i koni wyścigowych, a być może i dlatego, iż blisko 30 lat temu był naczelnikiem pierwszego obozu koncentracyjnego „Pisagua". Niewykluczone, iż ktoś inny wspomniałby o nim jako autorze dwóch monografii: „Geopolityka" i „Wojna na Oceanie Spokojnym w 1879 roku". Ta pierwsza jest w gruncie rzeczy zbiorem wyjątków z książki Hitlera „Mein Kampf" i tworów oficjalnego autora nazistowskiej „Geopolityki", Karla Haushofera.

Kiedy złowieszczy alians: Pentagon, CIA, międzynarodowe korporacje, ultraprawicowe siły, chrześcijańscy demokraci — przygotowywał zamach stanu, który doprowadził do obalenia rządu Salvatore Allende, żaden ze strategów tego aliansu nie myślał poważnie o Pinochecie jako ewentualnym liderze puczu. Równie dobrze mógł nim zostać każdy inny wojskowy. Ale kiedy nadszedł dzień „X", Pinochet zajmował stanowisko dowódcy wojsk lądowych. Wyłączyć go, oznaczałoby wyłączyć z przewrotu armię, a bez niej nie byłoby puczu. W ciągu ostatnich czterech lat chilijski dyktator zmienił się nie do poznania. Jego doradcy dokonali cudów: zabronili mu nosić ciemne okulary, nauczyli go uśmiechania się do publiczności i kamer filmowych, zalecili głaskanie po główkach dzieci i prawienie kobietom przyjemnych słówek, doradzili, żeby nosił elastyczny, strojny pas, żeby się kąpał co najmniej raz w tygodniu i ostrożniej używał koszarowych powiedzonek. Pinochet wie, że wcześniej czy później dosięgnie go los, który czeka wszystkich dyktatorów i że o losach władzy zadecyduje walka. Dlatego też w kilku bankach Szwajcarii, Stanów Zjednoczonych i RFN zapobiegliwy dyktator złożył już na swoje nazwisko setki tysięcy dolarów i marek.

Nazwisko Pinocheta kojarzy się z terrorem, despotyzmem, torturami, obozami koncentracyjnymi, zaginionymi bez śladu więźniami i jednocześnie z całkowitym brakiem umiejętności kierowania sprawami państwa. Gorliwy katolik, który nie opuszcza ani jednego nabożeństwa i regularnie przystępuje do komunii, a jednocześnie bez wahania pozwala piechocie morskiej profanować kościoły i klasztory, poddawać torturom, nierzadko kończącym się śmiercią, duchownych wysyłanych na okręty — więzienia „Esmeralda" i „Leba". Obecnie mało słychać o trzech generałach, którzy wraz z nim wchodzą w skład junty od dnia puczu: o admirale Jose Merino, o dowódcy wojsk lotniczych gen. Gustavo Leigh i o dyrektorze korpusu karabinierów Cesare Mendoza. W przeddzień puczu ludzie ci byli niczym nie wyróżniającymi się oficerami, mało znanymi poza środowiskiem wojskowym. Próżni, pełni różnych kompleksów i uraz, nienawidzący cywilów, chętnie wzięli udział w przewrocie przekonani, iż rządzić krajem to to samo, co dowodzić pułkiem, prowadzić samolot, lub kierować komisariatem policji.

We wrześniu 1974 roku, po upływie roku od dokonania puczu, cały kraj, a nawet cały świat, znał już tragiczną statystykę: 30 tys. obywateli zamordowanych na ulicach i w więzieniach, około 100 tys. wydalonych z kraju (dziś liczba ta sięga miliona). Kiedy jednak pewien chilijski dziennikarz spytał w tym czasie, członka junty, admirała Merino, jakie wydarzenie w jego życiu wywarło na nim największe wrażenie, admirał odparł: „Śmierć na atak serca mego lokaja Pinedy". Ostatnie cztery lata nie były łatwe dla admirała Merino. Nieustanne represje i coraz pełniejsza identyfikacja sił zbrojnych z rządem „przeczyły duchowi marynarki wojennej — rzecznikowi tradycji i praworządności"... Oficerów marynarki, katolików, żenowały prześladowania Kościoła i duchowieństwa W marynarce wojennej także więc przeprowadzono czystki. Spośród 21 admirałów uczestniczących w puczu — jak podaje mediolańska „Panorama" — zaledwie 9 pozostało na stanowiskach. Wiceadmirała Orasio Agirrę, Pinochet zmusił do przejścia na emeryturę, podobny los spotkał admirała Sergio Uidobro, dowódcę piechoty morskiej w dniach puczu. To właśnie on w decydującym momencie utrzymywał kontakt z amerykańskimi okrętami, które stały na redzie portu w Valparaiso, gotowe do interwencji na wypadek klęski zamachowców. Jego kontakty z Pentagonem były znane już w latach 1951 i 1964, kiedy był na kursach specjalizacyjnych piechoty morskiej USA. To właśnie jego żołnierze ponoszą odpowiedzialność za najbardziej okrutne represje po 11 września 1973 roku. Admirał Uidobro w kwietniu ub. roku skrytykował swego kolegę, admirała Merino za nadmierną konsumpcję alkoholu i płaszczenie się przed Pinochetem. Po tym incydencie został ambasadorem Chile w Chinach.

Dowódca marynarki wojennej Merino, w styczniu tego roku, podczas parodii referendum zorganizowanego na polecenie Pinocheta powiedział publicznie szefowi junty: „Nie zgadzam się z panem... Swoim postępowaniem obraża pan juntę, ponieważ w ostatnim roku odsunięto ją od podejmowania najważniejszych decyzji". Jak mówią jego bliscy koledzy, Merino czuje się teraz jak marynarz przykuty łańcuchami do galery, która idzie na dno.

Dzięki dowódcy lotnictwa, Gustavo Leigh, spiskowcy zapewnili sobie poparcie lotnictwa. Podobnie jak i inni chilijscy generałowie, Leigh nienawidzi wszystkiego, co „lewe" i co określa jednym słowem: „komunizm". „Nasz antykomunizm — powiedział Leigh — jest nie tylko polityczny, lecz także często fizyczny". Korzenie tej nienawiści łatwo dostrzec, penetrując uważnie ideologiczną drogę generała. W 1943 roku przeszedł on kurs obrony przeciwpowietrznej w wojskowej szkole „Americas" (strefa Kanału Panamskiego). W 1946 roku został osobistym pilotem Gonsalesa Widela, najbardziej antykomunistycznie i proamerykańsko nastawionego prezydenta, jaki tylko był w Chile do dnia dzisiejszego, twórcy pierwszych obozów koncentracyjnych dla działaczy lewicowych (jednym z komendantów takiego obozu był wówczas kapitan Augusto Pinochet). Kilka lat temu lekarze ze szpitala wojsk lotniczych postawili następującą diagnozę: Leigh cierpi na neurozę z manią prześladowczą i innymi symptomami paranoi wywołanej — ich zdaniem — jego pochodzeniem. Ojciec generała Leigha był amerykańskim Murzynem, który zmarł, gdy syn miał 6 lat. Taki faszysta — fanatyk jak Leigh, zawsze uważał dla siebie za hańbę, że był synem Murzyna. Faszysta i psychopata — połączenie tych groźnych cech ukształtowało gen. Leigha na bardzo niebezpieczne indywiduum nawet dla najbliższego otoczenia. I on wreszcie popadł w niełaskę Pinocheta.

Nikt nigdy nie mógłby sobie wyobrazić, żeby adm. Mendoza, mieszczański bufon i manieryczny kawalerzysta, tuzinkowy policjant, został szefem chilijskiej policji wojskowej. Było o nim wiadomo tylko to, że uwielbia tango, dobrą kuchnię i striptiz. Obecnie dowiedziano się o jeszcze jednej cesze jego charakteru — lizusostwie.

Spośród 17 generałów korpusu karabinierów, którzy pozostawali w służbie czynnej w dniach puczu, tylko trzech wyraziło gotowość wzięcia w nim udziału. Spiskowcy włączyli korpus do akcji dopiero w ostatniej minucie, wiedzieli bowiem, że albo pozostanie on wierny konstytucyjnemu rządowi, albo zachowa się neutralnie. Jednakże musieli sobie zapewnić poparcie karabinierów, żeby mieć gwarancję, iż wszystkie siły zbrojne wezmą udział w przewrocie. Mendoza i jego dwóch kolegów wyrazili zgodę. Mendozie obiecano stanowisko w juncie, a dwóm pozostałym oficerom — stanowiska ministerialne. Ta właśnie trójka prowadziła czystki w korpusie karabinierów. Ale i ci trzej zdrajcy podzielili los innych generałów: Pinochet usunął ich ze stanowisk.

Teraz kolej na dyktatora.

JERZY CZECH

Miliard dziennie na zbrojenia

Na całym świecie ponad miliard dolarów dziennie wydaje się na zbrojenia! Ale nie chodzi tutaj tylko o te fantastyczne sumy — coraz bardziej niebezpieczna jest burząca siła nowych rodzajów i systemów broni. W jaki bezsens może się przerodzić dalszy wyścig zbrojeń, świadczy skonstruowanie bomby neutronowej, symbolu agresywnej nienawiści do ludzi, zimnej kalkulacji śmierci i nadużywania osiągnięć postępu naukowo-technicznego do realizacji strategii masowej zagłady. Tymczasem gorączka zbrojeń ogarnia wciąż nowe rejony świata. Ujawniły się epicentra tej epidemii na Bliskim Wschodzie, w strefie Zatoki Perskiej, na południu Afryki i w Ameryce Łacińskiej. Izrael stoi u progu — według danych CIA — skonstruowania broni atomowej. Tak samo południowoafrykański reżim apartheidu. Wkrótce własną bombę może mieć także Brazylia.

Wyścig zbrojeń nie jest jednak zaczarowanym kołem. Zdrowy rozsądek podpowiada jedyną alternatywę — ograniczenie zbrojeń z potencjalnym przejściem do rozbrojenia. Jednakże z kwatery głównej agresywnego bloku NATO i zachodnich stolic rozlegają się zupełnie przeciwstawne oświadczenia. Częściej niż kiedykolwiek przedtem zawierają one takie pojęcia, jak „odstraszanie", „doktryna wzajemnego uderzenia", „uwzględniane ryzyko" itp. NATO-wscy generałowie żądają wolnej ręki w dokonaniu pierwszego uderzenia i w żadnym wypadku nie zgadzają się z radzieckimi propozycjami, w których mowa, iż strony nie użyją przeciwko sobie pierwsze broni jądrowej.

Jak informuje „Unsere Zeit" w Stanach Zjednoczonych mówi się już o 150-miliardowym budżecie wojskowym w 1980 roku. Strategiczne siły jądrowe USA rozwijają się na niespotykaną skalę: opracowuje się nowe typy rakiet międzykontynentalnych, wielogłowicowe głowice jądrowe, budowę okrętów podwodnych typu „Trident", skrzydlatych rakiet itp. Wyszły na jaw plany stworzenia amerykańskiego korpusu „wojny błyskawicznej" liczącego 80 tys. żołnierzy. W najnowocześniejszy sprzęt wojskowy wyposażono 2 tysiące dużych i małych baz USA w 40 krajach świata. Wojskowo-przemysłowy kompleks RFN poinformował o przekazaniu do produkcji nowego pokolenia broni.

Specjalna sesja Zgromadzenia Ogólnego ONZ rozważy propozycje, których urzeczywistnienie miałoby dla sprawy pokoju kapitalne znaczenie, a mianowicie: zahamowania produkcji wszystkich rodzajów broni jądrowych, zakazu tworzenia nowych rodzajów i nowych systemów broni masowej zagłady, zahamowania dalszego ilościowego i jakościowego wzrostu zbrojeń i sił zbrojnych państw dysponujących wielkim potencjałem i inne. Wszystkie te propozycje przedłożył niedawno Generalny Sekretarz KC KPZR i Przewodniczący Prezydium Rady Najwyższej ZSRR, Leonid Breżniew. Odpowiadając na pytania tygodnika SPD „Vorwärts", Leonid Breżniew oświadczył: „Nie ma ani jednego problemu, który chcielibyśmy rozwiązać w drodze wojny. Nie ma ani jednego państwa, do którego mielibyśmy jakiekolwiek terytorialne lub inne pretensje brzemienne w konflikt wojenny". Zachodnia propaganda o „sowieckim zagrożeniu" tuszuje rzeczywiste zagrożenie ze strony USA: 215 razy wspomagały USA swoje zagraniczne akcje polityczne siłą oręża, 33 razy groziły użyciem broni jądrowej, dwukrotnie przeciwko ZSRR. To nie Związek Radziecki, a właśnie Stany Zjednoczone rozpoczęły wyścig zbrojeń. Sesja Zgromadzenia Ogólnego ONZ będzie płodna, jeśli się przyczyni do rozwiązania palących problemów zahamowania wyścigu zbrojeń i utoruje drogę do światowej konferencji w sprawie rozbrojenia.

(C)

Niepokojące tony w amerykańskiej polityce

Wciąż stosunki radziecko-amerykańskie budzą najwyższe zainteresowanie. Jest to — raz jeszcze podkreślamy — ze wszech miar zrozumiałe, gdyż wielokrotnie świat miał okazję przekonać się, jak wpływają one na całość procesu odprężenia. Z tego też względu każdy nowy fakt, każde przemówienie czołowych mężów stanu radzieckich czy amerykańskich — są żywo komentowane. W ostatnich dniach **powraca się często do przemówienia prez. Cartera,** które wygłoszone zostało z okazji promocji absolwentów Akademii Marynarki w Annapolis. Zanim i my poświęcimy mu więcej uwagi — powiedzmy o pewnym, niedawnym zdarzeniu.

Jeden z waszyngtońskich dzienników zamieścił komentarz, w którym powołując się na nieujawnionego przedstawiciela kół rządowych **stwierdził, że administracja świadomie blokuje postęp w rokowaniach SALT II.** Artykuł ów wyprowadził Cartera z równowagi, zaprosił natychmiast kilku dziennikarzy i w nerwowej atmosferze odrzucił zarzuty stołecznego dziennika.

Przypominamy to zdarzenie, gdyż wyjaśnia ono dlaczego właśnie teraz prezydent dużą część swego przemówienia przeznaczył na SALT i w ogóle omówienie stanu stosunków z ZSRR.

Komentatorzy zachodni piszą, że Carter wystąpił umiarkowanie — zajął stanowisko pośrednie między twardym kursem, reprezentowanym przez Zb. Brzezińskiego a umiarkowaniem Vance, który daje wyraz swej pragmatyczno-realistycznej postawie. Niektórzy publicyści amerykańscy sądzą nawet, że szef waszyngtońskiej administracji chciał przygotować grunt do ratyfikacji porozumienia z ZSRR o ograniczeniu zbrojeń strategicznych. **W rzeczywistości — przemówienie Cartera może poważnie niepokoić.** Dlaczego?

Prezydent USA zaprezentował w nim sztywne stanowisko, pozwolił sobie na ataki wobec radzieckiej polityki i zawarł terminologię dawno już niestosowaną. Stwierdził np. że „dla ZSRR odprężenie wydaje się być walką dla korzyści politycznych i zwiększania swoich wpływów". Mówił też o „nadmiernej rozbudowie potęgi wojskowej", oraz o staraniach „eksportowania" formy rządów, właściwej dla Związku Radzieckiego. Znalazł również miejsce, aby wyrazić „zaniepokojenie działalnością Kuby", która jest „ścisłym sojusznikiem" Związku Radzieckiego.

Chociaż więc we wcześniejszych fragmentach przemówienia powoływał się na współpracę USA — ZSRR w czasie II wojny światowej, wyraził swe przekonanie, że „Związek Radziecki pragnie pokoju" i podkreślał konieczność wykorzystania różnych możliwości współpracy amerykańsko-radzieckiej „mimo różnic, jakie nas dzielą" — wprowadził jednakże i inne elementy, jak gdyby z dawniejszej epoki wzajemnych stosunków, które słusznie zaniepokoiły światową opinię publiczną. Jakże bowiem można np. mówić o koniunkturaliźmie radzieckiej polityki odprężenia i wykorzystywania jej dla celów politycznych i zwiększania swoich wpływów?

Przecież — pisze komentator TASS — „Carter... doskonale zdaje sobie sprawę, że ZSRR od dawna i nieodwracalnie wybrał drogę pokojowego współistnienia, drogę pogłębiania odprężenia i dąży do tych celów konsekwentnie i niezachwianie...".

Ileż na to dowodów! **Dostarcza ich od lat radziecka praktyka** w postaci pokojowych inicjatyw, wielo- i dwustronnych porozumień i współpracy z państwami o odmiennych ustrojach. Radzieckie działania, mające na celu pokój, bezpieczeństwo narodów i współpracę, wspierane są pod różnymi szerokościami geograficznymi. To wsparcie oczywiście zbliża do Kraju Rad. Czy jednak właśnie to denerwuje prez. Cartera, bo przecież tylko takie „polityczne korzyści" wyciąga dla siebie ZSRR z odprężenia?

Amerykańska opinia publiczna zaniepokojona jest tonami, jakie od kilku tygodni brzmią w waszyngtońskiej polityce zagranicznej. **Podejrzewa — nie bez racji — iż do głosu dochodzą znów „jastrzębie".** Przemówienie Cartera w Annapolis niepokoju tego nie rozwiewa. Może nawet powiększa, chociaż, o czym powyżej, amerykańscy komentatorzy polityczni próbują sens omawianego wystąpienia przedstawić inaczej.

I jeszcze jedna uwaga: niektóre dzienniki zagraniczne, jak np. japoński „Akahata" wiążą sztywne stanowisko Cartera z „pewnym zbliżeniem amerykańsko-chińskim", jakie nastąpiło w wyniku niedawnej wizyty Brzezińskiego w Pekinie, a niektóre amerykańskie (np. „Washington Post") sądzą, że chodziło w nim głównie o względy wewnętrzne. Jakie by nie były powody — na pewno **przemówienie Cartera nie przyczynia się do poprawy sytuacji międzynarodowej — jej klimatu.**

W. SŁAWSKI

JEGO WYSOKOŚĆ SAMOCHÓD

Mimo, że cała gospodarka świata zachodniego przeżywa wciąż recesję, to ku zaskoczeniu ekonomistów przemysł samochodowy zdołał się nie tylko z tej recesji wygrzebać, ale nawet wkroczyć w okres nowego boomu. Pisze o tym „Le Nouvel Obserwateur" z 29 kwietnia 1978 roku.

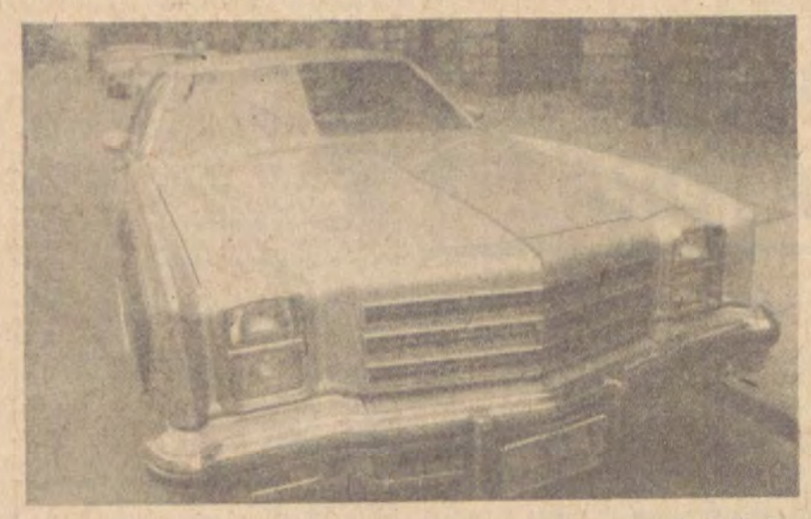


Foto: W. Parys

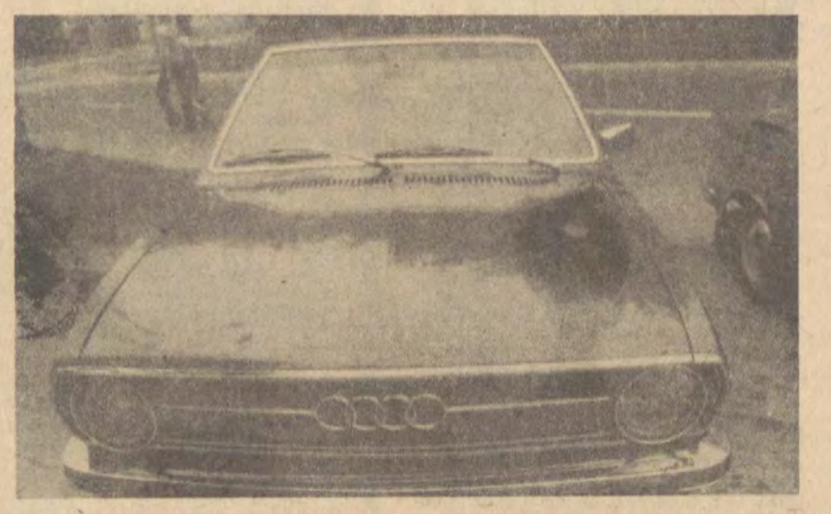


Foto: W. Parys

„Nadszedł kres samochodu" — twierdzili eksperci w najgorszym momencie kryzysu w latach 1973—1974. Fakty zadały kłam tym ponurym prognozom, które w swoim czasie były nie pozbawione logiki — ceny ropy leciały w górę, szalała recesja demolując zachodnią gospodarkę i wniosek narzucał się sam: że Europejczycy i Amerykanie będą siłą rzeczy musieli się przestawić na oszczędność i zrezygnować z konsumpcyjnego modelu społeczeństwa, którego symbolem jest właśnie samochód, że zaczną chodzić na piechotę, czy wesoło pedałować na rowerkach. Ci, którzy popierali tę hipotezę zgodną z najpobożniejszymi marzeniami ekologów, mylili się jednak. Miłości, jaką zmotoryzowani żywią do swoich „czterech kółek" nie zdołał ochłodzić ani szalony wzrost cen paliw, ani monstrualny tłok na jezdniach. W wielu krajach ludzie zacisnęli pasa, ale z samochodu nie zrezygnowali.

Przemysł samochodowy nie zmarł gwałtowną śmiercią, a ma się lepiej niż kiedykolwiek. **W 1978 roku** zostaną pobite wszystkie rekordy produkcji, tak w Europie jak w Ameryce i Japonii. Zyski będą równie rekordowe. Producenci będą na wielką skalę inwestować w przygotowanie do gigantycznej bitwy handlowej, na skalę planetarną, która rozpocznie się prawdopodobnie na początku lat 80-tych, o zdobycie rynku samochodów średnio i małolitrażowych. We francuskich, zachodnioniemieckich, amerykańskich i japońskich fabrykach samochodów produkcja idzie na najwyższych obrotach, a zakłady są wciąż rozbudowywane, żeby sprostać rosnącemu popytowi. Ta niezwykła obfitość dobitnie kontrasuje z sytuacją kryzysową panującą nadal w większości gałęzi przemysłu w świecie zachodnim, tak że firmy samochodowe starają się nawet ukrywać swe sukcesy — żeby nie wzbudzić zazdrości czy podejrzeń.

Po obu stronach Atlantyku

Przemysł samochodowy zaczął wychodzić z kryzysu — ku zdumieniu samych producentów — około roku 1976. Jeszcze w lipcu 1975 prezes jednej z głównych firm francuskich wyznał w zaufaniu:

— Recesja ciężko dotknęła większość największych firm. Wyjdziemy z tego, ponieważ nie można sobie wyobrazić Ameryki czy Europy bez samochodu. Ale przed nami jeszcze długa i ciężka droga i należy liczyć się z tym, że już nigdy nie odzyskamy poprzedniego tempa rozwoju. Skończył się okres łatwego życia...

Jak się okazało, prognoza ta grzeszyła nadmiarem ostrożności. W 1978 roku Amerykanie wyprodukują 11 milionów samochodów, a EWG — drugie tyle. Japończycy wyprodukują osiem milionów, a Francja prawdopodobnie pobiła swój rekord z 1977 roku — 3 mln samochodów osobowych. Wyniki bieżącego roku byłyby we Francji na pewno jeszcze lepszę, gdyby nie wybory. Kampania wyborcza spowodowała spadek sprzedaży o 9 proc. na rynku wewnętrznym w pierwszym kwartale. U Citroena mówią:

— Niepewność polityczno-gospodarcza spowodowała zaburzenia na rynku w przeddzień wyborów. Ale najciekawsze jest to, że najbardziej ucierpiała sprzedaż nie samochodów najwyższej klasy, ale właśnie tych najtańszych. Po ogłoszeniu wyników, obroty powróciły do normy, a nasz eksport zwiększył się o 15 proc., co pozwoli nam nadrobić straty, a nawet przekroczyć wyniki zeszłoroczne.

Tandem Peugeot — Citroen, kierowany przez bardzo młodego prezesa — Jean-Paul Parayre, święci triumfy zarówno na rynku krajowym, jak i zagranicznym. Dzięki połączeniu obu firm, przedsiębiorstwo nabrało rangi międzynarodowej i znacznie powiększyło swe możliwości. Jego produkcja, obroty i zyski rosną systematycznie. Uzyskało ono kredyt w wysokości 450 mln franków na budowę nowych zakładów w Hagondange w Lotaryngii.

Również u Renaulta, po kiepskim pierwszym kwartale wszystko wraca do normy. Postawiono przede wszystkim na nowego „R 18" i na wejście na rynek amerykański, co ma nastąpić w wyniku porozumienia zawartego niedawno z koncernem z Detroit — American Motors. Porozumienie to przewiduje montaż modelu „R 5" w USA przez American Motors i sprzedaż za pośrednictwem sieci handlowej tego koncernu. „R 5" to jeden z najlepiej „idących" samochodów Renaulta, ale za oceanem odnosił mierne sukcesy. Sprzedano go zaledwie 6800 sztuk w 1976 i 14 tysięcy w 1977.

Sojusz, który z amerykańską firmą zawarł francuski Renault, ukazuje współzależności istniejące między głównymi producentami, konkurującymi na rynkach światowych. American Motors, najmniejszy z amerykańskich gigantów, od wielu lat pozostający coraz bardziej w tyle za czołówką, szukał wsparcia wśród firm wspólnorynkowych, żeby móc się przeciwstawić naciskom ze strony „supergigantów", takich jak General Motors, Ford, czy Chrysler. Ten ostatni, po dłuższym okresie stagnacji, zanotował nowe sukcesy dzięki swemu modelowi „Horizon", produkowanemu po obu stronach Atlantyku. „Horizon" został wprowadzony na rynek jednocześnie w USA i Europie, gdzie jest produkowany przez firmę „Simca", europejską filię Chryslera.

Japoński konkurent

Obecnie, jak twierdzą producenci francuscy, największe niebezpieczeństwo zagraża ze strony Japonii. Wprawdzie jak dotąd, samochody japońskie, które zalewają rynek amerykański, we Francji stanowią dopiero 2 proc. sprzedaży, ale zagrażają Francuzom na innych rynkach. W Afryce takie firmy, jak Honda, Toyota i inne starają się wyprzeć królującą tam dotychczas firmę Peugeot. Pewien francuski przemysłowiec tak to tłumaczy:

— Japończycy są bardzo trudnymi konkurentami. Po pierwsze, mają o wiele niższe koszty produkcji, po drugie produkują prawie dwa razy tyle, co my. Eksport jest dla nich absolutną koniecznością, bo w kraju mają za dużo samochodów. W dodatku w Japonii sieć dróg nadających się do ruchu samochodowego jest w sumie niezbyt rozległa. Jak dotąd, Japończycy konkurują z nami głównie modelami bardzo tanimi, ale dość w gruncie rzeczy prymitywnymi technicznie. W przyszłości będą oni o wiele groźniejsi, kiedy zaczną wypuszczać modele jeszcze nowocześniejsze, będące obecnie w przygotowaniu. Na szczęście będą to modele droższe. A już teraz zwyżka kursu japońskiego jena powoduje wzrost cen japońskich wozów za granicą — z czego się tylko cieszymy.

W latach 80 prawdziwe niebezpieczeństwo przyjdzie z Ameryki. Amerykańskie giganty samochodowe wyciągnęły lekcję z kryzysu energetycznego. Zawsze specjalizowały się w samochodach o ogromnej pojemności, równie wielkim zużyciu paliwa, bardzo ciężkich, bardzo wygodnych i za drogich na to, by można je było na większą skalę eksportować. Kierownictwo General Motors, Forda i Chryslera postanowiło więc przejść na mniejsze wozy, które w Europie uważane są zresztą za raczej duże, takie jak „R 18" i „504" czy „G.S.". Te tańsze i oszczędniejsze modele amerykańskie cieszą się różnym powodzeniem, model „Pacer" przyniósł na przykład straty, pogarszające i tak ciężką sytuację koncernu American Motors. Przeciwnie, „Fiesta" produkowana przez europejskie filie Forda, „Chevette" produkcji General Motors czy wspomniany „Horizon" Chryslera cieszą się dużym wzięciem. W USA sprzedaje się ich coraz więcej.

Pokolenie „maluchów"

W ciągu 2—3 najbliższych lat z fabryk w Detroit wyjedzie całe pokolenie „małych" samochodów, znacznie udoskonalonych w porównaniu do produkowanych obecnie. Ich głównym celem jest wyparcie z rynku producentów zagranicznych, którzy w 1977 roku sprzedali w USA 2 mln wozów. Prezes Forda, Henry Ford II przewiduje:

— Nasze nowe modele „małych" wozów będą w stanie usunąć z rynku amerykańskiego samochody zagraniczne, które zalały nasz rynek w ostatnich latach...

Drugi cel to przejście do natarcia na rynkach światowych. Amerykanie ładują straszne pieniądze w produkcję na ogromną skalę nowych samochodów, mało zanieczyszczających środowisko, mało zużywających benzyny (25 proc. mniej niż modele sprzed kryzysu) i o przystępnych cenach. Przygotowanie do tej produkcji kosztowało Amerykanów w 1976 i 1977 r. równowartość 30 mld franków. Inwestycje będą kontynuowane w 1978 roku, aż do osiągnięcia w 1980 roku założeń projektu.

Jak dotychczas Amerykanie na rynkach europejskich byli reprezentowani tylko przez wozy produkowane przez ich europejskie filie: Ford we Francji, RFN, Hiszpanii i W. Brytanii, Chrysler we Francji i W. Brytanii a General Motors w RFN i W. Brytanii. Za dwa lub trzy lata dojdzie do tego bezpośredni eksport wozów „Made in USA" na rynki europejskie i na pozostałe cztery kontynenty. Eksport amerykańskich „maluchów" będzie tym łatwiejszy, że sprzedawać je będą od dawna istniejące na całym świecie sieci handlowe firm amerykańskich, mające dobre rozeznanie na rynkach. Wielkie firmy z Detroit mogą odzyskać dominującą pozycję, którą kiedyś miały na światowych rynkach.

Żeby stawić czoła temu zagrożeniu, firmy japońskie i europejskie starają się uczynić istniejące zakłady maksymalnie rentowne. W najlepszej sytuacji są ci producenci, którzy nie dali się zwieść sloganowi z okresu kryzysu naftowego — „Kres ery samochodu". Te bowiem firmy, które zwątpiły w przyszłość „czterech kółek", przerzuciły się częściowo do innych branż, uruchamiając produkcję traktorów, maszyn rolniczych, czy nawet sprzętu gospodarstwa domowego. Rozdrobnienie wysiłków daje jednak kiepskie rezultaty. Taka grupa przemysłowa o zróżnicowanej produkcji, jak FIAT, zaniedbywała od lat samochód na rzecz innych branż i dziś musi zdwoić wysiłki, wypuszczając całą serię nowych modeli, takich jak „Ritmo", żeby nadrobić straty. Za Renault, wlecze się jak kula u nóg produkcja samochodów ciężarowych — byłe filie firmy: Saviem i Berliet, niedawno wchłonięto z powrotem. Natomiast koncern Peugeot-Citroen czy Volkswagen, które wszystko postawiły na kartę samochodów osobowych, są dziś w lepszej sytuacji i łatwiej im inwestować w ostatni krzyk techniki i handlu w rodzaju modeli „CX"-diesel czy Volkswagen „Golf"-diesel, cieszących się wyjątkową popularnością wśród klientów.

Idealny samochód

W pięć lat po wybuchu kryzysu energetycznego i recesji gospodarczej, bóstwo na czterech kołach nie zostało obalone. Jednak szok wywołany tymi wydarzeniami wpłynął na zmianę wyobrażeń o „samochodzie idealnym". Nie jest to już dziś lśniący chromem krążownik szos, ale pojazd ekonomiczny, wygodny, nie zatruwający atmosfery i bezpieczny. Samochód przyszłości nie będzie już kosztowną super-zabawką, ale przedmiotem użytecznym, przeznaczonym zarówno dla mieszkańców świata uprzemysłowionego, jak i Trzeciego Świata. Jednak jeśli się pomyśli o następnych tysiącach zabitych i rannych, o fantastycznych korkach i zatłoczeniu miast, można tylko ubolewać nad ludzkim szaleństwem. Ale fakt pozostaje faktem — samochód żyje...!

„MUNDIAL 1930"

ZUCHWAŁA AWANTURA...

„Pragnę was dzisiaj poinformować, że padł nowy rekord: 106 krajów wyraziło zgodę na uczestniczenie w XI Mistrzostwach Świata w piłce nożnej, które odbeda się w 1978 roku w Argentynie". Sala owacyjnie przyjęła wiadomość podana przez prezydenta FIFA Tegoż samego listopadowego dnia 1975 roku, w mieście Gwatemala odbywało się losowanie uczestników turnieju kwalifikacyjnego.

W 1906 roku, kiedy pionierzy piłki nożnej próbowali zorganizować pierwsze Mistrzostwa Świata, na listę zgłoszeń nie wpisano ani jednej drużyny. Udziału w tej imprezie odmówiło nawet tych 7 krajów: Francja, Belgia, Dania, Hiszpania, Szwecja, Holandia i Szwajcaria, które 20 maja 1904 roku ogłosiły w Paryżu powołanie do życia „Federation Internationale de Football Association" — w skrócie FIFA. „Ryzykowna awantura", jak nazywano wówczas mistrzostwa świata w piłce nożnej, nie zdobyła dla siebie ani poparcia ani środków. Brytyjczycy nie brali jednak udziału w utworzeniu FIFA. Wstąpili do niej dopiero w 1906 roku i od razu otrzymali prezydencki fotel.

Kiedy w 1924 roku do Europy po raz pierwszy przyjechali piłkarze z Urugwaju, dla wielu miłośników futbolu było objawieniem, że piłka nożna jest znana w Południowej Ameryce. Ale już po kilku dniach cały Paryż mówił o „zaoceanicznych wirtuozach", którzy w pięciu spotkaniach wlepili swoim partnerom 20 bramek, puszczając zaledwie jedna. Zachwyceni Francuzi zatrzymali w Paryżu na 3 miesiące Jose Leona Andrade, zwanego „Czarną Perłą".

W Amsterdamie, w 1928 roku dogadano się wreszcie co do miejsca i czasu zorganizowania Mistrzostw Świata w piłce nożnej. Decyzja brzmiała: Urugwaj — 1930 rok. Ale tylko cztery europejskie drużyny wyjechały do Południowej Ameryki: Rumunii, Francji, Belgii i Jugosławii. Żadna z nich nie była w Europie wysoko notowana.

Dziewięć miesięcy, dniem i nocą, budowano w Montevideo stadion „Centario". Trybuny miały pomieścić 80 tys. widzów. Równego mu nie było wtedy na całym świecie. Głęboki rów 2,5-metrowej szerokości napełniony wodą i ogrodzenie 2-metrowej wysokości oddzielały trybuny od boiska. Ten unikalny widok w pierwszej chwili sparaliżował Europejczyków i dopiero po pewnym czasie przestał robić wrażenie. Wszak południowoamerykański kibic nie rozstawał się nie tylko z cygarem, lecz także z rewolwerem i petardą. Był zawsze gotów rozpalać swoje piłkarskie emocje hukiem i ogniem!.

Dla gości z Europy początek turnieju był bardzo łaskawy. Francuzi zwyciężyli Meksykańczyków 4:1, Rumuni — drużynę Peru 3:1, a Jugosławia wygrała z Brazylia 2:1. Tylko drużyna Belgii — mistrz olimpijski z 1920 roku — przegrała 0:3 z zespołem USA. Czyż nie sensacja? Wyjaśnienie tego fenomenu nastąpiło bardzo szybko. Okazało się, iż niedługo przed mistrzostwami siedmiu zawodowym piłkarzom z Anglii, Szkocji i Irlandii pośpiesznie przyznano obywatelstwo USA. Dużą część piłkarzy skaperowano z Europy znacznie wcześniej. Tak więc na mistrzostwa „przypłynęła" także piąta europejska drużyna, tyle tylko, że pod amerykańską flagą.

Do finału pierwszych oficjalnych Mistrzostw Świata weszły: Argentyna, i Urugwaj. Walka między nimi miała zadecydować, kto zostanie mistrzem świata. Drużyna Argentyny zażądała, żeby jej piłkarzy i hotelu, w którym mieszkali, strzegła policja. Poprzedziły to żądanie następujące wydarzenia: spotykając się z drużyna Francji, Argentyńczycy nie stronili od brutalnej gry i mocno poturbowali bramkarza Tepeau i napastnika Loraine'a. Francuzi pozostali na boisku w dziewiątkę — wymiany w tym czasie były niedozwolone. Przegrywającej 0:1 francuskiej drużynie nadarzyła się okazja do wyrównania bramek: prawoskrzydłowy Lenguier znalazł się sam na sam z argentyńskim bramkarzem. I właśnie w tym momencie brazylijski sędzia, Rego, odgwizduje koniec spotkania — 6 minut przed czasem! Inni sędziowie pokazują mu, że się omylił i spotkanie zostaje wznowione. Ale okazja do gola już się nie powtarza. Stracona szansa! Wynik 0:1 pozostaje do końca spotkania. Podczas gdy policjanci na koniach powstrzymywali wzburzonych urugwajskich kibiców, Rego i argentyńscy piłkarze opuścili stadion pod ochroną żandarmów.

Belgijczykowi, J. Langenu, jednemu z najlepszych piłkarskich arbitrów owych czasów, powierzono niebezpieczną misję sędziowania w spotkaniu finałowym. Urugwajscy organizatorzy mistrzostw podjęli szereg środków bezpieczeństwa. Każdy kibic musiał się zgodzić na rewizję osobistą. W gazetach uprzedzono: „Ani jednego rewolweru na stadionie!". Mimo to, przy wejściu na stadion 1.600 osób musiało zdeponować swoje rewolwery na okres trwania meczu. 2.000 policjantów otoczyło boisko piłkarskie!

Pierwszy konflikt na „polu walki" musiał Langenu rozstrzygnąć już przed rozpoczęciem gry. Obie drużyny wyszły na boisko ze swoimi piłkami i każda chciała, żeby grać jej piłką! Trzeba było losować.

W spotkaniu finałowym, wynikiem 4:2 wygrali Urugwajczycy. Błyskotliwie grał czarnoskóry Andrade, ten sam Jose Leon Andrade, który podbił Paryż w 1924 roku.

Tak rodziły się piłkarskie mistrzostwa świata, będące dziś nieodłączną częścią międzynarodowego życia sportowego.

Pozostaje jeszcze tylko powiedzieć kilka słów o losie niektórych gwiazd urugwajskiej piłki nożnej. Białoskóry Jose Nasazzi, kapitan drużyny, został z czasem generalnym dyrektorem domów gry w Montevideo. Inny los spotkał Jose Leona Andrade — „Czarną Perłę". Znaleziono go bez życia w jednej z piwnic w Montevideo w 1957 roku. W ostatnich latach przed śmiercią Andrade popadł w całkowitą nędzę, w wyniku urazów był częściowo sparaliżowany, zaniewidział. W swoim kawalerskim pokoiku przechowywał z pietyzmem liczne medale, dyplomy i listy pochwalne. Nie uchroniły go one od nędzy.

(st.)

zdarzenia i zwierzenia

Odpowiednie dać rzeczy - słowo

Jeden z czytelników **„Szpilek"** nadesłał do redakcji kilka cennych acz humorystycznych sformułowań dyrektora departamentu pewnego ministerstwa. Oto, jak mówił do zebranych socjologów i psychologów ów pan: **„Na roboczo trzeba mieć refleksje teoretyczne". „Dialektyka w retrospekcji negatywnej od strony metodologii" — „Dyskontacja przez tego, kto jest aktywny, satysfakcji zawodowej i społecznej przez nagrody" — „Cel jest interdziedziedzinowy...".**

Mowa ta jest — niestety — bełkotem. Zakładam, że dyrektor departamentu mówi rzeczy słuszne, ale dlaczego mówi w tak potworny sposób.

Każdy z nas wie, że podobnych dziwnych zdań na obojętny temat można wynotować całą furę z każdej narady czy kursokonferencji. A przecież — i jest to bardzo stara prawda — mowa służy do tego, aby wyrażała nasze myśli precyzyjnie, jasno i bez niezamierzonych efektów humorystycznych.

Z **„Głosu Robotniczego"** dowiedziałem się, że na pewnej naradzie o tematyce hodowlanej poważny prelegent rzucał takie perły krasnomówstwa: **„Świnia ma to do siebie, że chce jeść — inaczej kwiczy" — „Trzeba nam w Polsce budować dużą ilość stanowisk dla bydła i świń" — „Nasze świnie żyją za długo" — „Świnia uśpiona przechodzi mniej stresów..."**

Parafrazując klasyczny tekst, można powiedzieć, że prelegent rzucał perły krasomówstwa o wieprzach.

Nie mogę w tym miejscu nie sięgnąć do książki **Tadeusza Boya-Żeleńskiego „Nieco mitologii"**, wydanej w Warszawie czterdzieści parę lat temu. Bełkot ówczesny miał zupełnie inny charakter, cierpiał na przerost metafory, jak choćby w tym cytowanym przez Boya zdaniu: **„W ogniu rzeczywistości pod obuchem faktów, pryska jak kolorowa bańka mydlana, łabędzi śpiew o racjonalnej gospodarce..."**

A przecież problem pozostał w gruncie rzeczy ten sam. Problem jak wyrażamy swoje myśli, jak ubieramy w słowa nasze sądy, opinie, poglądy i przekonania.

Właśnie. Jak — „odpowiednie dać rzeczy — słowo".

Bądźmy zresztą sprawiedliwi. Nie tylko na naradach i kursokonferencjach znajdujemy pokrętne, bełkotliwe, czy wręcz humorystyczne zdania. Oto czytam recenzję książkową i znajduję taki popis stylistyczny: **„dzisiejsza archetypizacja Odysa dokonuje się poprzez odhomeryzowanie postaci króla Itaki, przez ujęcie jej wyznaczone sugestiami humanizmu antropocentrycznego..."**

Nie jestem tak mądry jak autor tych słów, ale mam przeczucie, że to wszystko dało by się jednak napisać trochę bardziej jasno.

Zdaję sobie sprawę, że mieszam w tym felietonie różne zjawiska, zrodzone z różnych przyczyn. Co innego bowiem pseudoerudycyjny popis, a co innego prymitywizm wypowiedzi, co innego pospolite błędy mowy, a co innego żargon urzędniczy... Ale wszystkie te zjawiska dotyczą przecież jednej i tej samej sprawy — polszczyzny.

A sprawa jest poważna. Mówimy coraz bardziej niechlujnie. Wysławianie się jasną, klarowną, zgodną z duchem języka polszczyzną, jakby przestało nas zajmować. Mówimy byle jak, zapominając, że przecież treść i sens tego co mówimy, nie tylko zaciera się w bełkotliwych zdaniach, ale czasem wręcz ulega wypaczeniu. Czasem słuszne, mądre treści bywają ośmieszone poprzez humorystyczny sposób wypowiedzi.

Podane na wstępie przykłady nie są wymyślone na użytek felietonu — to są autentyczne notatki; tak właśnie często mówimy: pokrętnie, bełkotliwie, niejasno.

Konfucjusz mówił: **„Jeśli wysłowienie nie jest ścisłe — wówczas to, co chcemy powiedzieć nie jest ścisłe; jeśli nie jest ścisłe, wówczas to, co chcielibyśmy osiągnąć, pozostaje nieosiągnięte; jeżeli więc tegośmy nie osiągnęli, etyka i sztuka będą marnieć. Kiedy etyka i sztuka marnieje, sprawiedliwość schodzi na bezdroża; jeżeli sprawiedliwość błądzi, ludzie stają się bezradni, bo nie mają rozstrzygającej wykładni tego, co jest powiedziane. A to jest ponad wszystko najgroźniejsze".**

Troska Norwida, aby „odpowiednie dać rzeczy — słowo" — gnębiła Konfucjusza już tyle wieków przed nami.

WIDOK

lewym okiem

Z bolącym brzuchem

Od paru dni boli mnie brzuch i gnębią różne dolegliwości, spowodowane silnym zatruciem. Patrzę na twarze dookoła — widocznie należą do ludzi chwilowo nie zatrutych, bo na wielu z nich widać uśmiech lub przynajmniej zwyczajny, neutralny spokój. Ci ludzie nie jedli bigosu.

Bigos wyparł już wszelkie specjalności kuchni staropolskiej, bigos ostał się samotnie w tylu obiecujących lokalach nałej gastronomii i zdominował jadłospisy barów mlecznych. Podobniejsze to jest do kapuśniaku, ale nazywa się bigos i kosztuje jak bigos. Odgrzewa się toto piętnaście razy, odstawia, dolewa, znów przygrzewa. Przez wiele lat nie tknę bigosu, ale czym go zastąpię?

Gdy boli brzuch trudno o radosne spojrzenie na świat, a wszystkie dokuczliwe drobiazgi i zdarzenia stają się dokuczliwe potrójnie i przesłaniają sprawy, którymi można by się cieszyć i pysznić. Byle syfon z woda sodowa przyprawia o soczysta łacinę. Syfon bowiem jest po to, żeby za naciśnięciem języczka pociurkała z niego syczaca, pełna babelków woda. A co mamy zamiast tego? Języczek nie naciska się wcale, a jak już oburącz sforsujemy jego opór — mamy całą twarz, włosy, krawat i rozłożona książkę zlaną nagłym prysznicem. Albo inaczej: coś tam wreszcie pokapie do szklanki, bąbelków ani śladu, smak deszczówki kapiącej z dachu. Po kwadransie syfon opróżnia się do połowy i dalej ani rusz. Trzeba sięgnąć po trzeci — tu znowu języczek zostaje nam w palcach i spokój. Opróżnione do połowy syfony oddajemy do uzupełnienia i tak się nosi te coraz starszą, smutną wodę w te i z powrotem, dopóki się pić nie odechce. Idę o zakład: gdy postawie rzedem obok siebie sto syfonów z woda sodowa, nie znajdziecie wśród nich ani jednego działającego należycie.

No i co? I wielkie zmartwienie? Żadne zmartwienie. Państwowa Inspekcja Handlowa w Radomiu stwierdziła przed rokiem, że sto procent zbadanych próbek przetworów mlecznych nie odpowiada obowiązującym normom. Rok temu to ja piłem co dzień kefir albo jogurt. Teraz w buteleczce pod tytułem kefir znajduje przezroczysta serwatkę i nie mogę tego pić w ogóle. Ale to nic — pewnie normy się zmieniły i PIH nie ma nic do zarzucenia.

Ta sama inspekcja zakwestionowała wtedy 75 proc. zbadanych wyrobów wędliniarskich, 40 proc. pieczywa, 70 proc. przetworów mięsnych. Nic się po tych stwierdzeniach nie zdarzyło, głównie dlatego, że opublikowano je w prasie króciutką notatką. Gdyby to był duży artykuł — mielibyśmy natychmiast obszerne wyjaśnienie odnośnych zakładów, które czynia wszystko, żeby podnieść jakość produkcji a załoga ich jest pełna poświęcenia i zasług.

Wiele autobusów z Sanoka psuje się — jak czytamy w „Kulturze" — w swej pierwszej podróży do użytkownika. To co się martwić kefirem, kiedy całe autobusy nie nadają się do niczego, mimo pełnej poświęcenia załogi?

Na mojej ulicy autobusy miejskie skracając sobie drogę na zakręcie rozjeździły parę metrów chodnika. Płyty sterczały tam na różne strony pod samymi światłami sygnalizacyjnymi i można był. sobie nogę pięć razy wykręcić, gdyby ktoś chciał korzystać z pasa dla pieszych. Tak było przez dwa lata. Ostatnio przekucał tam parę dniówek jakiś fachowiec, podsypał piaseczku, postukał młotkiem. Ktoś tę jego pracę przyjął i uznał za wykonaną. Ale płyty sterczą sobie nadal, rozłażą się na boki, nie zostało poprawione nic a nic. Autobusy zaś skracają sobie drogę jeszcze bardziej.

Ale co tam się martwić! Wystarczy wziąć do ręki gazetę i przeczytać jeszcze raz o pociągach pasażerskich, o poczcie, o służbie zdrowia. Albo posłuchać jeremiad naszych domowników i kolegów w biurze — przecież czego się nie tknąć, jest nie takie jak trzeba, rozłazi się w palcach, nie służy, nie pasuje. A człowiek się upiera przy głupim syfonie!

Zażyję przepisane leki i brzuch przestanie boleć. Na razie od tygodnia szukam ich bezskutecznie i w jedynej uprzywilejowanej aptece — przy Głównej — przestałem już ze dwie roboczodniówki w niesłychanej duchocie i nerwach. Najmniejsza apteka w Łodzi, a wszyscy klienci są tam kierowani jako do jedynego źródła. Źródło nie bije. Upał.

ĆWIEK

propozycje

Jeszcze raz o odpowiedzialności

Wizyta w biurze rzeczy znalezionych daje pełny obraz ludzkiej niepamięci. Czegóż to ludzie nie gubią. Najdziwniejsze i nieoczekiwane rzeczy. Ale jeszcze nie było takiego przypadku, aby ktoś zgubił pamięć. Pamięć można stracić i jest to przykra przypadłość, na którą niekiedy nie ma lekarstwa. Nasza pamięć pogrąża się też w ciszy sklerozy i z tym też jakoś nie udaje się nam poradzić. Ale w Warszawie na Trasie Łazienkowskiej ktoś zgubił pamięć komputera. Zostawił dwa dyski pamięci maszyny cyfrowej, poszedł i do tej pory nie zgłasza się po swoją zgubę. W końcu jak ludzie tracą pamięć, pogrążają się w ciszę sklerozy, to i maszyna może stracić dwa dyski swej pamięci.

Nie byłoby w tym nic dziwnego, gdyby całej tej historii nie opisało „Życie Warszawy". Sprawa przez to stała się znana. Posiadacze maszyn cyfrowych muszą mieć przecież dyski z pamięcią maszyn cyfrowych w jakiś sposób zewidencjonowane. Wystarczy sprawdzić i zgłosić się do znalazcy. Ale cóż tam dyski z pamięcia. Niektóre instytucje gubiły maszyny i nie zgłaszały się po nie. Kiedyś nawet zginęło kilka wagonów, które wędrowały sobie po kraju, szukając właściciela. Nic już nas nie powinno dziwić w czasach, kiedy ginie również poczucie odpowiedzialności.

Pisałem niedawno o tym w felietonie pt. „Z ograniczoną odpowiedzialnością" i WSS „Społem" Zakład Otwartej Sieci Gastronomicznej w Łodzi przysłał mi uprzejme wyjaśnienie w sprawie cytowanej wywieszki w „Kaskadzie". Przypomnę, że wywieszka ta głosiła: „Za rzeczy pozostawione w płaszczach szatniarz nie odpowiada". Dyrektor Czesław Filler z WSS „Społem" Zakład Otwartej Sieci Gastronomicznej informuje mnie uprzejmie, że „szatniarz resturacji „Kaskada" zobowiazany został do zlikwidowania omawianej wywieszki". Jednakże, pisze dalej dyrektor Czesław Filler, „problem złożoności zagadnienia pozostanie zawsze otwarty", bowiem — zdaniem dyrektora Cz. Fillera — „wywieszka zamieszczona w pomieszczeniu szatni „Kaskada" jakkolwiek bez wiedzy dyrekcji WSS „Społem" nie pozbawiona jest sensu ani życiowego, ani też prawnego".

Dyrekcję WSS „Społem" Zakład Otwartej Sieci Gastronomicznej w Łodzi interesuje wyłącznie „problem złożoności zagadnienia" wspomnianej wywieszki. Mnie natomiast interesuje zjawisko ograniczania odpowiedzialności, odsuwania jej od siebie, składania na kogoś innego. I gdyby uważnie wczytać się w pismo dyrekcji WSS „Społem" Zakład Otwartej Sieci Gastronomicznej, to i tu można znaleźć cień czegoś podobnego. Oto przecież dyrektor Cz. Filler daje mi do zrozumienia, że wywieszka została wywieszona „bez wiedzy dyrekcji". A więc nie WSS „Społem" od otwartej sieci gastronomicznej ponosi za to odpowiedzialność. Można byłoby zatem zapytać, czy nikt z WSS „Społem" od otwartej sieci gastronomicznej nie chodzi po otwartym zakładzie gastronomicznym — zwanym dawniej restauracją — i nie czyta widniejących tam napisów? Czy ja też mogę przyjść do „Kaskady" i wywiesić sobie, co mi się podoba?

Napisałem w felietonie „Z ograniczoną odpowiedzialnością", że, przy odrobinie wyobraźni można byłoby rozpatrywać wiele wariantów sytuacji, jakie mogłyby wyniknąć z ograniczenia odpowiedzialności szatniarza w „Kaskadzie". Ale dla mnie przykład ten był tylko skrajnym przejawem zjawiska o szerszym znaczeniu — ograniczenia odpowiedzialności różnych instytucji i osób w sprawach, za które ponoszą odpowiedzialność niejako ze swojej natury. Oddając rzeczy do przechowalni, daję dowód pełnego zaufania do szatniarza, a on ufa mi również, że nie będę domagał się od niego tego, czego nie dałem mu na przechowanie. Mam wątpliwą przyjemność bywania w restauracjach i nigdy nie zdarzyło mi się wejść w konflikt z szatniarzem, ani wice wersa. Dlatego nie mam zamiaru wdawać się w dyskusję, czy na „całokształt zagadnienia (...) bardzo rozległy i kontrowersyjny" trzeba patrzeć tylko od strony „interesu konsumenta", czy też „pod kątem tej rozległej odpowiedzialności przechowawcy".

Niepokoi mnie po prostu zjawisko ograniczania odpowiedzialności i przenoszenia jej na klienta, petenta, pasażera. Niepokoi mnie fakt, że obok takich zjawisk przechodzi się obojętnie, a co gorzej, niektóre instytucje uważają to za sprawy normalne. PKP nie odpowiada za punktualne przybycie pociągu do celu, pralnia za wyniki prania, sklep za sprzedawany towar, przewoźnik za przewożony ładunek i tak dalej. W Krakowie nawet zdarzyło się, że wędkarzowi, który chciał kupić kilka metrów żyłki, nie tylko mu jej nie sprzedano, ale na jego zażalenie dyrekcja odpowiedziała: „Sklep nie jest dostosowany do sprzedaży na metry z powodu braku metra".

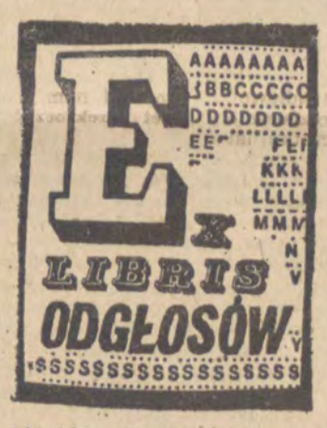
Wymyślono u nas „obiektywne trudności", które stanowią uniwersalne usprawiedliwienie wszystkiego, a przede wszystkim nieudolności i nieróbstwa. Jak się komuś czegoś nie chce, albo jak ktoś czegoś nie potrafi, zasłania się „obiektywnymi trudnościami". Teraz do tego dochodzi jeszcze ograniczona odpowiedzialność. I z tym nie powinniśmy się godzić.

MARCIN RODAK

GALERIA PISARZY ŁÓDZKICH
WŁADYSŁAW ORŁOWSKI

Już, już Sofoklesa miał dotknąć,
Ale gdzieś się musiał potknąć.

Rys.: Stanisław Ibis-Gratkowski
Tekst: Mieczysław Michał Szargan



BIAŁA WALKIRIA

Książka Kamila Rewery o pracy polskiego kontrwywiadu, jest z całą pewnością jedną z ciekawszych pozycji tego gatunku. Przewyższają je może jedynie książki Jerzego Bronisławskiego, ale ich atrakcyjność podnosiły akcenty autobiograficzne.

Rewera natomiast napisał powieść o dość nieprawdopodobnej fabule i rozwiązaniu zapożyczonym z jednego z odcinków „Kapitana Klossa", a jednak jest to książka ciekawa i na tle innych dość oryginalna. Otóż jej bohaterowie — główny bohater zwłaszcza — mają o wiele więcej ludzkich autentycznych cech niż zaprogramowane herosy z innych powieści tego gatunku.

Te cechy sprawiają, że książkę Rewery czytamy z prawdziwym zainteresowaniem. Po prostu czytamy ją, jak współczesną powieść, a nie jak współczesną bajkę dla dorosłych.

Kamil Rewera „Biała Walkiria", Wyd. MON, cena zł 20.

HURTOWNICY ZBRODNI

W serii „Labirynt" Wydawnictwa MON ukazał się już trzeci tomik Zenona Borkowskiego — relacjonujący działania władz śledczych w różnego rodzaju sprawach kryminalnych. Tomik „Hurtownicy zbrodni" zawiera reportaże, których bohaterami są tzw. „przestępcy zawodowi".

Co to znaczy? Czy u nas istnieje taka kategoria przestępców, typowa np. dla lat międzywojennych? Chyba nie, albo jest to niewielki margines. Ale — okazuje się — Borkowskiemu chodzi o co innego. W swojej książce zajmuje się zawodowym przestępca w innym nieco znaczeniu. Otóż „zawodowość" ta polega na powtarzaniu działania przestępczego. Po jednym zabójstwie popełnia następne, po jednej malwersacji — następne...

Stąd w książce Borkowskiego znajduje się opis sprawy wielokrotnego zabójcy, Karola Kota, obok opowieści o kradzieży benzyny w CPN... Takie pomieszanie pojęcia „zbrodnia" z pojęciem „kradzież" może co prawda czytelnika dziwić, ale czy będzie się dziwił czemukolwiek czytelnik lektury typowo rozrywkowej?

Zenon Borkowski „Hurtownicy zbrodni", Wyd. MON, cena 15 zł.

KRYMINAŁ PRZECIĘTNY

Nie znam poprzedniej książki kryminalnej Henryka Podlaskiego, ale wydawca zapewnia na okładce, że każdy, który zna „Spółkę z nieograniczoną odpowiedzialnością", sięgnie chętnie po „Szyderczy uśmiech fortuny".

Jeśli Podlaski napisze trzeci kryminał, chętnie po niego sięgnę, ale tylko na wakacjach i to w czasie deszczu. Wydawca pisze — i to jego dobre prawo — że „atrakcyjność lektury podnosi swobodna nacechowana lekkim dowcipem narracja". No cóż, dowcip bywa raczej ciężkawy, kryminał jest też miejscami przegadany, ale w ramach „gatunku", jest to pozycja idealnie przeciętna.

Stereotypy sytuacji, takie jak u Edigey'ów i Zaydler-Zborowskich jest oczywiście ojcowski major i młody porucznik z kochającą żoną, której jest ciężko, bo ma męża milicjanta... Tak jak w co drugim polskim kryminale. Akcja w miarę zagmatwana, w miarę nieprawdopodobna. Ciekawostka jest tylko orientacja autora w polskim prawie karnym. Otóż na jednej ze stron książki polski milicjant mówi: „Ale jak przekonamy przysięgłych o winie oskarżonego?".

Przysięgłych? Oto skutki czytania angielskich pierwowzorów. Lecz powtarzam — na lato (pod warunkiem, że pada) „Uśmiech fortuny" jest w sam raz.

Henryk Podlaski „Szyderczy uśmiech fortuny", Wyd. Ludowe, cena 46 zł.

MAGAZYN kulturalny Nr13

SALONOWIEC

I „WIOSNA"...

Choć w programie tegorocznej „FAJKI" zabrakło włażenia na słup (druga ulubiona gra sportowo-towarzyska Salonowca), atrakcji nie zabrakło. Gdzie te czasy, kiedy „Fajka" była skromną imprezą Muzeum Historii Miasta! Dzisiaj organizatorów jest czterech (główni kulturalni gospodarze Bałut), a wśród imprez każdy znalazł coś dla siebie...

O „Złoty Bęben", dwa banja, dwie mandoliny i nagrodę publiczności, pstrego, tresowanego koguta, walczyły czołowe kapele podwórkowe (tym razem „Wywrotka" zdetronizowała zeszłorocznych laureatów — „Bałuciarzy"). Dla dzieci poświęcali się w trzydziestostopniowym upale aktorzy „Pinokia". Dla dorastających modelki z SDH „Centrum" zniosły nawet najostrzejsze komentarze męskiej publiczności. Starszym „stare dobre czasy" przypomniała Łódzka Orkiestra Seniorów. Dla wszystkich popisywał się iluzjonista, judocy szarpali się za kimona, a karatecy tłukli cachowki, przeznaczone na remonty dachów okolicznych domów... Wyświetlono także film pt. „Kochaj albo rzuć", ale tylko judocy z sekcji przy Przedsiębiorstwie Usług Socjalnych Budownictwa nie mieli wątpliwości, co wybrać... Rzuty były bardzo udane, choć osobiście wolelibyśmy jednak nie znaleźć się nigdy w skórze „rzucanych"! W sumie kulturalne spotkanie z kulturą (na szczeblu ulicy.)

4 czerwca, podczas „NIEDZIELI W MUZEUM SZTUKI", Salonowiec wizytował tyły pałacu przy ul. Więckowskiego 36, gdzie w cienistej kępie zieleni swe utwory i (u)tworki rozłożyli (i rozwiesili) uczniowie doc. Janiny Pierzgalskiej-Tworek, kierującej w łódzkiej PWSSP. Pracownia Tkaniny Unikatowej.

Ileż radości z tego spotkania Sztuki z Naturą w kręgu różnobarwnych tkanin! Oto maluchy śniadają na trawie przy stole z nogą.. ludzką (i to podwójną!), w fotelach o poręczach wymodelowanych na kształt ludzkich kończyn (foto). Na słupie ogłoszeniowym w kolorowe wzory Salonowiec umieszcza kolejną porcję wyzwisk pod adresem luminarzy łódzkiej kultury (zauważa to jednak red. Bąbol z „Dziennika Popularnego" i notuje skwapliwie)... Kompan Salonowca, fotograf Łucyszyn, okiem obiektywu celuje prosto w zwiewne muślinowe oko, jaśniejące w zieleni, i wyciska z bajecznych tub zwisających z konarów drzew swój ulubiony sos koperkowy. Rektor Garboliński pije szampana. Panoszy się nieskrępowany dowcip (red. Bąbol zamyka notatnik).

Jak wernisaż, to wernisaż!

SOL(ONOWIEC)

Foto: Ryszard Łucyszyn

SATYRYCZNY PUNKT RECENZENCKI
ajent: RYSZARD DOROBA

PO XXI ODCINKU „SAGI RODU PALLISERÓW" W TV:

Kiedyż to wreszcie, do cholery,
wtorkowy skończy się krzyż pański

i truć przestaną Pallisery
wkoło Macieju (Szczepański)!

O „WYMOWIE SŁÓW" ROMANA GORZELSKIEGO:

Tytuł nie jest gołosłowny —
autor nadto jest wymowny.

W południe 30 maja br. wybuchł pożar w ŁOWICKIM SKANSENIE BUDOWNICTWA LUDOWEGO (na terenie Oddziału Muzeum Narodowego). W odległości dwudziestu kilku metrów od skansenu zlokalizowana jest spółdzielnia pracy zakładu przemysłu drzewnego. Jak ustalono, przyczyną pożaru były płonące sadze wydobywające się z dawno nie czyszczonych kanałów komina tego zakładu... Spośród 7 budynków doszczętnie spłonęły 2, a 3 dalsze uległy poważnemu zniszczeniu. Ogień zniszczył m. in. XVIII-wieczną chałupę i XIX-wieczną zagrodę chłopską z szopami, chlewem, stajnią i studnią, przeniesione z podłowickich wsi. Zniszczeniu uległy także rzadko już spotykane narzędzia m. in.: warsztaty kołodziejskie i tokarskie, pługi i brony, pochodzące z XVIII—XIX wieku. Uratowano tylko część starych mebli i przedmiotów.

Straty wyniosły ok. 300 tys. złotych, ale nie sposób obliczyć rozmiaru strat dla kultury narodowej. Zniszczenie z pietyzmem i nakładem wielkich kosztów zrekonstruowanych obiektów i eksponatów faktycznie oznacza zamknięcie skansenu. Mamy nadzieję, że śledztwo pozwoli ustalić odpowiedzialnych za tę niepowetowaną stratę.

KRONIKA

* * *

Nagrodę prezesa Rady Ministrów przyznawaną corocznie za twórczość dla dzieci i młodzieży otrzymał w tym roku m. in. łódzki twórca filmowy Wojciech FIWEK oraz zespół w składzie: Jerzy Derkowski, Jerzy Majewski, Marcel T. Przybył, Wojciech Rzewuski i Czesław Wojciechowski — za twórcze osiągnięcia w dziedzinie projektowania terenów zabawowo-rekreacyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem realizacji osiedlowego placu zabaw w dzielnicy Łódź-Widzew.

* * *

Za osiągnięcia techniczne związane z rozbudową bazy do druku „TRYBUNY LUDU" jedną z tegorocznych nagród zespołowych prezesa RSW „Prasa — Książka — Ruch" otrzymał zespół pracowników PRASOWYCH ZAKŁADÓW GRAFICZNYCH W ŁODZI. Gratulujemy.

* * *

Sukcesem zakończył się udział dwóch łódzkich plastyków w ogólnopolskim konkursie politycznej propagandy wizualnej. I nagrodę zdobył Jarosław Zduniewski, zaś jedną z III nagród — Zbigniew Feliksiak.

* * *

Inny „łódzki sukces", tym razem na antypodach. W „Oriental Hotel" — reprezentacyjnym hotelu stolicy Tajlandii — Bangkoku, swe prace wystawił w maju br. artysta plastyk Roman PROKULEWICZ. Rezultatem wschodnich fascynacji artysty stały się cykle: „Tańce tajlandzkie", „Walki kogutów", „Krajobrazy", „Legendy i opowieści", które przyniosły mu wiele dowodów uznania i popularności. Wystawa łódzkiego plastyka cieszyła się dużym zainteresowaniem, będąc kolejnym ogniwem w wymianie kulturalnej między Polską a Tajlandią.

* * *

Natomiast podczas „Dni Kultury Polskiej" w Szwecji reprezentowała nasz kraj łódzka śpiewaczka Łucja Wierzbińska-Jóźwiak, dając wspólnie z warszawską pianistką Elżbietą Sukniewicz cztery recitale złożone z utworów Chopina, Moniuszki, Karłowicza i Szymanowskiego. Na początku czerwca Ł. Wierzbińska-Jóźwiak wyjechała na koncerty do Hamburga.

* * *

W dniach od 6 do 9 czerwca występował na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego Macedoński Narodowy Teatr Opery i Baletu ze Skopje. Goście przedstawili „Normę" Vincento Belliniego, operę Kiryła Makedońskiego „Car Samuil", poemat baletowy Toma Proszewa „Pieśń nad pieśniami", a także dwa utwory współczesnych kompozytorów macedońskich.

* * *

Ukazał się pierwszy numer nowej gazety zakładowej. „Tramwajarz Łódzki" jest pismem Samorządu Robotniczego MPK w Łodzi i nawiązuje do tradycji „Tramwajarza" ukazującego się w latach pięćdziesiątych. W pierwszym numerze nowej gazety zakładowej nie znaleźliśmy jednak ani jednego materiału poświęconego kulturze i sztuce...

JULIO CORTÁZAR O DARZE POLSKICH ARTYSTÓW

Jak już informowaliśmy, w dniu 4 czerwca 1978 roku — podczas tradycyjnej „Niedzieli w Muzeum Sztuki" — otwarto wystawę dzieł 44 wybitnych polskich artystów, ofiarowanych w darze MIĘDZYNARODOWEMU MUZEUM IMIENIA SALVADORA ALLENDE!

Wśród dostojnych gości, m. in. przedstawicieli emigracji chilijskiej, na wernisarzu obecny był 62-letni dziś światowej sławy pisarz argentyński — **JULIO CORTÁZAR**, autor — przypomnijmy — **„Gry w klasy"** powieści uznanej za zjawisko przełomowe w prozie iberoamerykańskiej, kilku innych powieści (**„62 model do składania", „Dookoła dnia w osiemdziesiąt światów"**) oraz wielu opowiadań (m. in. najbardziej chyba popularnych wśród czytelników polskich **„Opowieści o famach i kronopiach"**).

Korzystając z obecności Julio Cortázara, poprosiliśmy go o krótki wywiad:

— Czy przybył Pan specjalnie do Polski na tę wystawę?

— Nie przyjechałem specjalnie. Miałem szczęście będąc akurat w Warszawie dowiedzieć się o otwarciu wystawy.

— Jak ocenia Pan znaczenie tego daru polskich artystów?

— Chciałem panu powiedzieć, że jestem bardzo zadowolony z tego, iż mogę być obecny na otwarciu tej wystawy, ponieważ z ruchem tworzenia zbiorów dla Muzeum im. Salvadore Allende jestem związany od samego początku. Byłem na rozpoczęciu festiwali w Nancy, Avignionie i w Hiszpanii. Jest to więc już czwarty wypadek. Myślę jednak, że dar polskich artystów posiada daleko większe znaczenie symboliczne. Jest to broń, którą trzeba walczyć z faszyzmem.

— Czy sądzi Pan, że artyści mogą mieć istotny wpływ na polityczne losy świata?

— Jestem o tym przekonany. Uważam, że zarówno zgromadzone na tej wystawie dzieła, jak i wszystko to co my, artyści robimy, jest formą protestu i walki przeciw dyktaturze w krajach Ameryki Południowej. Jest to ruch, z którym nie można się nie liczyć, czego dowodem — obawy rządów faszystowskich przed skutkami solidarnych wystąpień ludzi sztuki.

Jestem szczęśliwy, że również i Polska dołącza swój wkład w utworzenie Muzeum pamięci Salvadora Allende.

Rozmawiał:
TOMASZ SOLDENHOFF

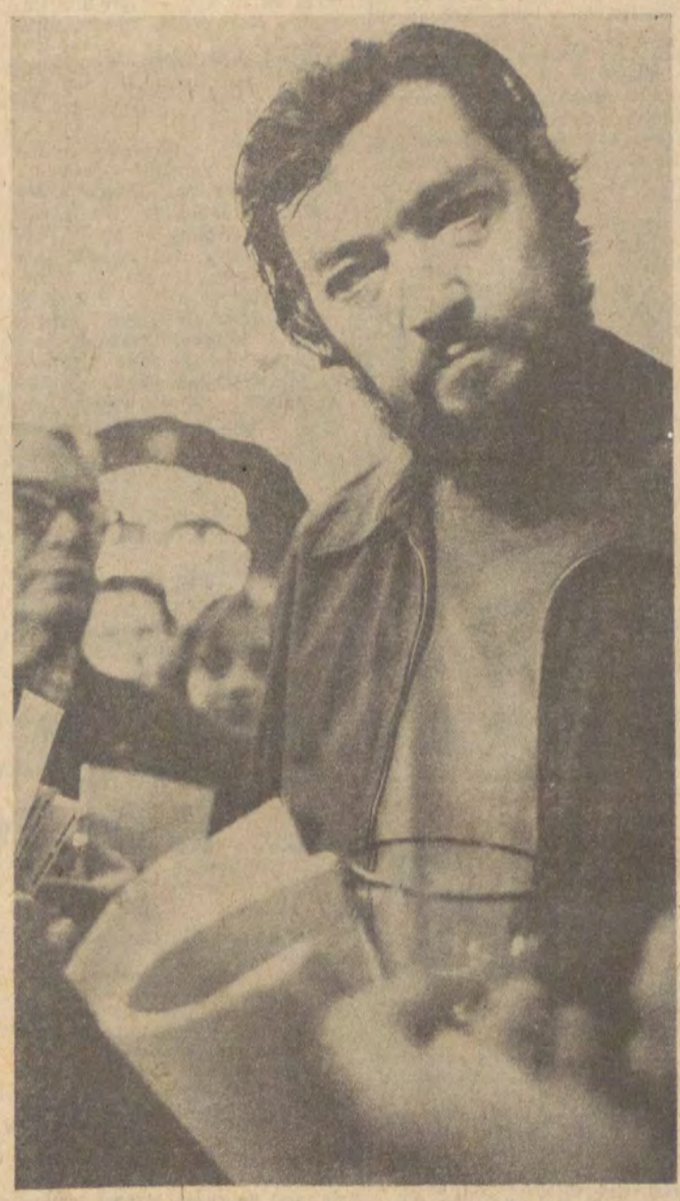
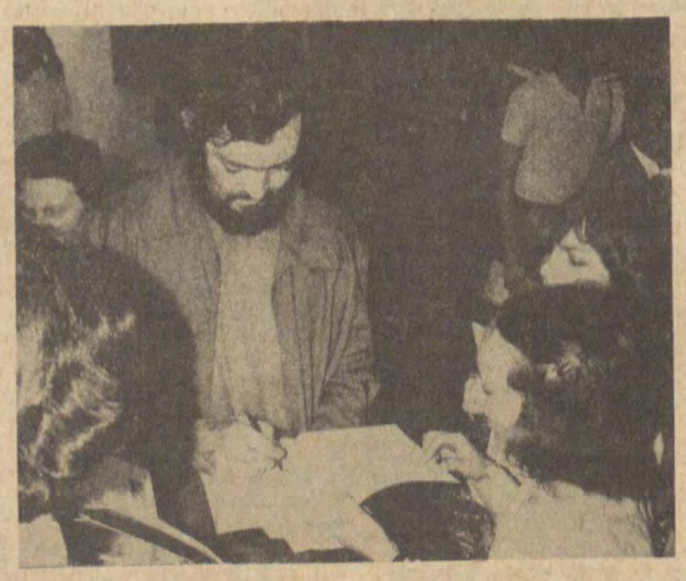


Foto: R. Łucyszyn

Autorem zdjęć jest RYSZARD ŁUCYSZYN. Reprodukcje pochodzą z katalogu wystawy.

Leszek Sobocki: Wet paint!, z cyklu „Znaki ostrzegawcze — Nalepka III — świeżo malowane".

Zbigniew Dłubak: Gestykulacje, od 1970, fotografia, papier.



Jerzy Krawczyk: Życie... 1966, olej, płótno.

Tygodnik Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa — Książka — Ruch". Wydawca: Łódzkie Wydawnictwo Prasowe w Łodzi. Adres redakcji: ul. Mickiewicza 12, kod poczt. 90-438. Telefony 652 44 i 680-99. Warunki prenumeraty: miesięcznie 12 zł, kwart. 36 zł. Redakcja nie zamówionych rękopisów nie zwraca, zastrzega sobie również prawo skrótów. Prenumeratę przyjmują wszystkie placówki pocztowe, listonosze oraz PUPiK „Ruch" — z zaznaczeniem na „Odgłosy". Druk: Zakłady Graficzne RSW „Prasa — Książka — Ruch". Nr indeksu 26762. Zam. 1296. I-2.