Cena 6 zł.

ZDRÓJ

KULTURA * ŻYCIE * SZTUKA

ROK II. LUBLIN, 15 KWIETNIA 1946 R. Nr 8

P. W. S. P. W GDAŃSKU
Nr. inw. 670. 4/1951

JÓZEF NIKODEM KŁOSOWSKI

PALMOWA NIEDZIELA

(fragment z powieści p. t. „Jarzmo")

Księżyc świecił jasno, srebrzyście, kiedy Jasiek z Frankiem wytaszczyli cichaczem z dusznej obory ciało zmarłego Sowieta i ułożywszy je na wozie, skierowali się pośpiesznie w stronę pobliskiego zagajnika, czerniejącego tuż za Szymaniakową chałupą. Dął zimny, północny wiatr. Pod nogami dzwoniła twarda gruda. Stąpali więc cicho, ostrożnie, by nie zdradzić się jakimś głośniej wypowiedzianym słowem, tupotem lub szelestem, tym bardziej, że w pobliżu raz po raz odzywały się przejmująco piszczałki nocnych stróży. Orchowiec nie mógł nawet domyślać się, że w Cukrusiowej oborze zmarł bolszewik. Bo gdyby to wiedział na przykład sołtys, Paweł Gdak, niemiecki pachołek i służbista, zaraz zwaliłaby się na wieś sfora żandarmów, zgraja żołdaków żądnych krwi i łapówek, by palić, grabić i mordować pod pozorem „oczyszczania terenu z sowieckich band dywersyjnych".

W lesie pod sosną czekał już dół. Był trochę za wąski i zbyt płytki, by łatwo mógł pomieścić potężne ciało zmarłego. To też Franek nie mało namozolił się, zanim do wnętrza jamy posypały się pierwsze zlodowaciałe grudy ziemi. Wkrótce zawalono grób piaskiem oraz wyrąbaną łopatą zeschłą darnią, a z wierzchu posypano gałązkami igliwia i chrustu. W ciągu kilkunastu minut pogrzeb był skończony. Chłopcy z ulgą wracali do domu pewni, że nikt nie zna ich tajemnicy, a w orchowieckim zagajniku, pod karłowatą, pokręconą sosną spoczywał snem wiecznym skośnooki, zbłąkany Azjata, żołnierz Armii Czerwonej, człowiek bez chrześcijańskiego imienia, za którym długo jeszcze tęsknić będzie matka, żona, siostra lub ktoś bliski, wierząc, że przecież prędzej czy później Halim wróci do rodzinnego osiedla, gdzie jest już spokój... Samotny grób Uzbeka porośnie niebawem gęstą, kędzierzawą murawą, fiołkami i mnóstwem poziomek, poziomek tak czerwonych jak ta krew, jaka wyciekła z żołnierskich ran i jaką broczy ujarzmiony naród polski...

Tymczasem nazajutrz w Orchowcu zaczęto gadać o śmierci bolszewika w Cukrusiowej oborze. Pod wieczór wieść ta dotarła „za losek", a tym samym i do Szymaniakowej zagrody. Franek zasępił się. Wiedział, że z takich gadek może wyniknąć nieszczęście. Zbadawszy skąd wyszła plotka, popadł w złość. Wściekał się (a był popędliwy), wygrażając, że plotkarzom zamknie pyski, a Jance Suszkównie, co to wraz z ciotką Agatą zamykała się na noc z chłopami w stodole, oświadczył, że jej „zbije mordę". Ale po paru dniach ochłonął z gniewu i stał się prawie tak cichy i spokojny jak Jasiek.

Porwała go praca. Mianowany przez Gajewskiego komendantem „BCH", budował z jakimś radosnym samozaparciem podziemną armię Polski ludowej, plutony taktyczne, mające zmierzyć się z okupantem, oraz oddziały terenowe, służące do zagwarantowania krajowi wewnętrznego bezpieczeństwa. Wędrował od wsi do wsi, od gromady do gromady, krzepiąc słabych i rozpalając w chłopskich sercach ideę walki o niepodległość. W jakiś cudowny wprost sposób wyszukiwał broń: karabiny ręczne i maszynowe, pistolety i granaty. Cieszył się każdym zdobytym nabojem, każdym hełmem i każdym bagnetem. Szperał po strzechach i zapłociach, przetrząsał kąty zabudowań, starając się trafić na ukrytą broń. Miał węch psa i dlatego prawie nigdy się nie zawodził.

W pracy swej często spotykał się z ludźmi spod znaku „AK". Ci prowadzeni przez wysferzonych synów chłopskich, byłych urzędników i przeszlachconych oficerów, robili mu niemal na każdym kroku najrozmaitsze trudności, rzucając pod nogi kamienie i kłody. Z „BCH", tej fanatycznie przez Franka ukochanej armii Polski ludowej, szydzono, drwiono niemiłosiernie, posądzając ją o „bolszewizm", „partyjnictwo" i wszelkie najohydniejsze zbrodnie. Ale Franek tym bardziej zaciskał się w sobie, tym mocniej i bezwzględniej stawał w obronie batalionów chłopskich, gotujących się do śmiertelnej rozprawy z okupantem, bez względu na to jak ułoży się dla wsi przyszłość. W ten sposób wyrastały jakby spod ziemi coraz to nowe plutony chłopskie, rozpłomienione ideą Polski niepodległej, a gotowe na wszystko, choćby na stracenie!...

Franek zdawał sobie jednak sprawę z tego, jakie skutki może pociągnąć za sobą rozbicie i rozproszenie wysiłku zbrojnego. Stąd nieraz dumał o konsolidacji akcji wojskowej. Tego też pragnęły „doły". Ale najpierw należało usunąć wzajemną nieufność jednej i drugiej strony, a do tego wypędzić ducha zatęchłej sanacji, pokutującego w szeregach Z.W.Z., aby doprowadzić wreszcie do zjednoczenia. „Wszyscy synowie chłopscy powinni być w „BCH"!, twierdził Franek i z fanatyczną wiarą głosił gdzie ino mógł słowo o obowiązku wstępowania do armii Polski ludowej...

Pochłonięty okrutnie pracą, oddalił się od Jagny i jakby zapomniał o niej. Widział ją wprawdzie parę razy „w przelocie", ale nie miał czasu na dłuższą rozmowę, bo albo biegł na Bogusław, Felicjan, Bobrowe, Olesin, Antoniówkę lub Baranicę, gdzie miał zawsze mnóstwo spraw do załatwiania, albo też przyjmował gońców przysyłanych przez władze Stronnictwa Ludowego lub Powiatową Komendę „BCH" do Gajewskiego. Do tego jeszcze musiał myśleć o domu, o własnym gospodarstwie, pozostającym pod opieką matki i stryja Pietra.

Najwięcej jednak męczyły go stałe najazdy żandarmów, buszujących dniem i nocą po okolicy i strzelających do każdego napotkanego po drodze przechodnia. Orchowiec zaś należał do wsi najczęściej nawiedzanych. Słowo: „jadą!" elektryzowało mieszkańców. Wszystko co żyło uciekało co sił do jam, nor, schowków lub pobliskiego zagajnika. A prawie każdy taki najazd kończył się rabunkiem, w czym dzielnie pomagał szwabom sołtys, Paweł Gdak...

ZOFJA STRYJEŃSKA — SKOWRONEK

Franek jednak, nie patrząc na wzrastające przeszkody, miał już pełny pluton „BCH". Pluton ten składał się z trzydziestu pięciu ludzi, uzbrojonych w dobrze utrzymane karabiny ręczne i jeden „rkm". A były to chłopy zapalone, odważne i nieugięte, chłopy, dla których nie było nic niemożliwego. Franek zacierał ręce z niezmiernej uciechy, rad, że wypełnił rozkaz Gajewskiego.

A pracy przybywało. Oto gdzieś przed samą Wielkanocą wyszedł drugi nakaz „kolczykowania" krów, świń i owiec. (Pierwszy raz „kolczykowano" inwentarz łońskiego roku). W oznaczonym dniu poczęto wypędzać na błonie całą wynędzniałą chudobę. Śmielsi jednak i rozsądniejsi ukryli część swego dobytku w dobrze zamaskowanych dołach lub leśnych jarach.

Franek obchodził w tym czasie chałupy, zachęcając do oporu. „Patrzcie no ino, czego to im się zachciewa, gadał. A smoły gorącej dać tym zbrodniarzom! Wara od naszej chudoby! Chłop zdycha bez kapki mleka, a oni tymczasem chcą żreć sam tłuszcz i mięso!" „Prawda, Franuś, prawda" — potakiwali gospodarze i drapiąc się w głowy, dumali co robić, pędzić czy schować wynędzniałą żywinę, „A żandary co na to?", pytały zastrachane baby. „Spalą nas juchy, wymordują!".

Wreszcie stanęło na tym, że z każdej zagrody wywlecze się jakąś „sztukę" do kolczykowania. Ale większą część chudoby starannie ukryto. Podobnie też postąpił i Franek. Do numeracji wyprowadził starą, marną krowę i prosię. Natomiast Krasulę i dwa spore wieprze przechował w specjalnie na ten cel wybudowanej ziemiance.

Wkrótce chłopi poczęli sobie jakoś radzić i z tym „dopustem Bożym", jakim było kolczykowanie. Skądś wytrzaśnięto fałszywe „kolczyki", znacząc nimi chudobę. Kosztowało to wprawdzie niemało, ale za to zabezpieczało inwentarz żywy przed niemiecką zachłannością. W ten sposób jeszcze raz chłopska chytrość wyprowadziła wroga w pole.

Szła wiosna.

W Palmową Niedzielę padał deszcz ze śniegiem. Franek wybierał się właśnie na wieś, gdy do izby wpadł Felek Jaremek, zamieszkujący w sąsiedztwie pod samym lasem. Na rumianej, wiatrem spalonej twarzy malował się jak zwykle wyraz wiecznego zadowolenia. Tylko ciemne, ruchliwe oczy były smutniejsze niż zwykle.

— Byłeś w Krasnymstawie? — zagadnął Franek.

— Byłem.

— I co tam?

— Źle.

— Znowu aresztują?

— Wczorajszej nocy wzięli trzydziestu pięciu. Trzech zginęło podczas ucieczki. Wszystkich trzymają w Izbicy. Engels w ciągu czternastu dni pobudował nowe więzienie. Tam znęca się nad ofiarami. Wójcickiego, tego z Gór, zaszczuto psami, a Gozdek zmarł boso i półnago na mrozie...

— Opowiedz to wszystko, Felek, Gajewskiemu.

— Już byłem u niego.

— I co?

— Powołał mnie na łącznika między obwodem a okręgiem. Mówił, że „liczy na mnie".

— Tak, ale czy nie wspominał czasem o odbiciu tamtych uwięzionych w Izbicy?

(ciąg dalszy na str. 2-ej)

PALMOWA NIEDZIELA

(dok. ze str. 1-ej)

— Pytałem o to. Ale „jeszcze nie czas!" mruknął i odwróciwszy się do mnie plecami, zaczął bębnić po szybie. I gadaj z takim!

— Szkoda.

Spoczęli przy stole i zasępili się ogromnie. Jakiś wielki ciężar przytłoczył im serca. Chcieli się bić i to bić za wszelką cenę, a tymczasem mówiono im raz po raz: „bądźcie rozważni, cierpliwi i karni. Jeszcze nie czas. Czekajcie na znak".

Skrzypnęły drzwi wiodące do kuchni. Do pokoju wsunęła się matka Franka. Była szczupła, drobna, uśmiechnięta. Miała na sobie odświętną wełnianą chustkę w błękitną kratę i nakrochmaloną szeleszczącą spódnicę. W pomarszczonej dłoni trzymała zieloną, świeżą palmę, osypaną srebrem pierwszych bazi. „Jak się masz Feluś!", rzekła stając na progu. Westchnęła ciężko.

— Spoglądoj tam na chudobę, Franuś — odezwała się do syna. — Choć wim, że ci to nie w głowie!...

— A co mamo?

— Polska, moje dziecko...

— Dobrze, Szymaniaczko, znacie swego Franka! — rzucił Felek z uśmiechem. Począł kręcić papierosa.

— Czy jo wim, mój Feluś? Może i znom. Zostańcie z Bogiem. Na podwieczerz będę doma.

— Wracajcie chyżo!

Stara, przeżegnawszy się krzyżem świętym, podreptała na podwórze, by przed wyjściem do kościoła zajrzeć jeszcze do inwentarza. Chłopcy siedzieli w milczeniu. Panowała świąteczna, wiejska cisza. Tylko stary zegar wahadłowy cykał jak świerszcz polny.

Wtem z kuchni doleciał ich odgłos ciężkich, podkutych butów. „Stryj powrócił", pomyślał Franek. Stary Pieter coś nucił pod nosem, jakby „Przed tak wielkim Sakramentem", a wreszcie zaczął czytać wolno, z namaszczeniem: „A gdy, zbliżając się do Jerozolimy, przychodzili do Betfage, na górze Oliwnej, wtedy Jezus wysłał dwóch uczniów, mówiąc im: Idźcie do sioła, które leży przed wami, a zaraz znajdziecie oślicę uwiązaną, a z nią oślę i odwiążcie i przywiedźcie do Mnie".

— Ewangelia? — zapytał Felek.

— Tak — potwierdził Franek.

W izbie zrobiło się naraz jakoś jasno, promiennie i świątecznie. Przez szyby wlała się do wnętrza struga kwietniowego słońca, rozbryzgując się kroplami pachnącego miodu po ścianach i podłodze.

„Uczniowie przeto poszli i uczynili jak im Jezus przykazał. I przywiedli oślicę i źrebię i zarzucili na nie swe płaszcze, a Jego na wierzch posadzili. A mnoga rzesza rozścielała płaszcze swe, na drodze; inni zaś obcinali gałązki z drzew i słali je na drodze. Tłumy zaś, które poprzedzały i które szły za Nim, wołały, mówiąc: Hosanna Synowi Dawida! Błogosławiony, co idzie w Imię Pana! Hosanna na niebiosach!"

Głos umilkł, a prawie jednocześnie na dworze zaszczekał pies. Franek dopadł do okna. Szybko przetarł zapotniałą szybę i wyjrzał na podwórze. „Może żandarmi?", pomyślał niespokojnie.

W błocie i topniejącym śniegu stała bosa, obszarpana kobieta. „Żydówka!", rzekł Felek. Przepasana była jakąś przegniłą brudną szmatą, przez którą przeświecały kości. Spod dziurawej chusty wymykały się pasma mokrych, lepkich włosów. Dygocąc z zimna, ciągnęła za sobą półnagie dziecko, chłopca najwyżej pięcioletniego o sinej, obrzmiałej twarzy. Przez chwilę rozglądała się po obejściu, a dostrzegłszy pod okapem stodoły koryto z resztką paszy przeznaczonej dla drobiu, przycupnęła w błocie. Szybko wybierała wyziębłe, stwardniałe grudy kartofli i zapychała nimi zgłodniałe usta. To samo robił chłopiec. Pies szalał na łańcuchu, pragnąc odstraszyć włóczęgów. Pod studnią darł się kogut.

Franek zadrżał, jakby go ktoś chlasnął biczem. Czuł skurcz serca i dławienie w gardle. Nędza, jaką ujrzał przed chwilą, zmąciła i pogrzebała jego spokój. Nic nie mówiąc, wypadł przed dom.

Żydówka poderwała się z ziemi. Z jej niedomkniętych ust sączyła się ślina. Ale Franek widział tylko jej oczy czarne, szeroko otwarte i obłędne. Próbował ją uspokoić.

— Nie bójcie się! — zawołał. — Chcemy wam pomóc.

— Pomóc? — powtórzyła.

— Chodźcie ze mną do chałupy, ogrzejecie się, podjecie — prosił łagodnie.

— Chleba! — jęknęła.

Podszedł do niej. Cofnęła się o krok i zasłaniając sobą płaczącego chłopca, wpatrywała się swymi przenikliwymi oczyma w twarz Franka.

— Nie zabijesz go? — pytała.

— Chcę wam pomóc, jak Bóg przykazał.

— Bóg?

— Tak.

— Jaki Bóg?

— Ten co jest na niebie i ziemi...

— Kłamiesz! — wrzasnęła nagle, a jednocześnie wypchnęła przed siebie sine, półnagie, chlipiące dziecko. — Patrz! Widzisz, że nie ma Boga? Bóg umarł...

Trzęsła się cała, ale już nie z zimna, nie z głodu czy strachu, ale z kipiącego oburzenia. Po chwili jednak przymknęła zmęczone powieki. Z jękiem przycupnęła w błocie, pod okapem. Była już spokojna.

— Chodź ze mną, ogrzej się — prosił Franek.

— Boję się! — powtarzała raz po raz, szczękając zębami.

Powoli wyprostowała się, z trudem wzięła chłopca na ręce i poczęła oddalać się w stronę dworskiego zagajnika. Felek pobiegł za nią, by wcisnąć jej pod pachę kawał chleba. Skręciła w gliniasty wąwóz, wiodący w stronę gościńca.

Oni wciąż jeszcze stali na przyzbie, patrząc za odchodzącą. Pieter milczał. Tylko grdyka poruszała mu się niespokojnie, jak wtedy, gdy był wzruszony. Franek zaś wciąż słyszał słowa dzisiejszej Ewangelii.

Zbliżał się wieczór. Niebo było jasne, bezchmurne. Słońce opadało za starą, parkową aleję, sterczącą na dworskim wzgórzu. Przedwieczne lipy czerniały na tle świetlistego, wiosennego złota. Od pól pociągał chłodny wiatr.

Odetchnęli, gdy zza chruścianego ogrodzenia ukazała się gosposia. Szła wolno, noga za nogą, znęczona błotnistą, uciążliwą wędrówką.

Zatrzymała się i przełożywszy z ręki do ręki palmę, rzekła:

— Co się tak gapicie?

— Was wyglądamy! — palnął Felek.

— Ktoby tam na mnie czekał! — westchnęła.

— My — dorzucił Franek.

Felek pożegnał się. Skoczył przez sosnowe ogrodzenie i pomknął do siebie.

Matka otarła pot z czoła i potrząsając zieloną palmą, wsunęła się do wnętrza chaty. Za nią poczłapał stryj Pieter.

Wtedy w dole, na błotnistym gościńcu ukazał się jeździec. Franek wybiegł za pasiekę, pod samotnie stojącą sosnę, skąd rozciągał się rozległy widok na wieś i dworskie wzgórze. „Ależ spieszy się", pomyślał obserwując jadącego. Ten skręcił koło Winnickich i teraz pędził na Frankową zagrodę.

Za chwilę wpadł na podwórze. Był to Barteczków Wojtek, młody, najwyżej może siedemnastoletni chłopak, blady, chudy i wynędzniały. Zeskoczył z zabłoconego konia i szybko sięgnąwszy w zanadrze, podał Frankowi kartkę. Franek czytał: „Pięć ciężarówek Smanów przybyło o godz. 16-tej 15. do Gorzkowa. Cel niewiadomy. Zebrać pluton. Stawić się o godz. 18-ej w chłopskim lesie. G".

— Od Gajewskiego? — zapytał Franek, nie mogąc opanować nagłego wzruszenia.

— Tak.

— Jedź do Felka. Każ mu zaalarmować ludzi. Tylko prędko!

— Będziemy się bić, Franek? — zagadnął dość nieśmiało Wojtek.

— Kto wie? Ale jedź prędzej!...

— Już jadę.

Twarz chłopca rozpromieniła się. Wskoczył na konia i pognał w stronę zabudowań Jaremków.

Z Frankiem działo się coś niezwykłego. Ręce mu drżały, a piersi rozpierał krzyk dzikiej radości. Nadzieja walki, jaką przed chwilą przyniósł mu krótki rozkaz Gajewskiego, wytrąciła go z normalnej równowagi. Wpadł do domu, chciał coś powiedzieć matce, ale pohamował się, przypomniawszy sobie przysięgę, potem znów wybiegł na podwórze, zajrzał do stodoły, gdzie miał zakopaną broń, by zatrzymać się dopiero w pasiece. Wydało mu się, że wiatr gada mu do ucha: „Błogosławiony co idzie w Imię Pana. Hosanna na niebiosach!".

Gdzieś bardzo daleko, jakby na wielobyckiej szosie rozległ się strzał. Franek przystanął, przez chwilę słuchał, ale kiedy wokół panowała niezmącona cisza, pobiegł na wieś, do swoich chłopców, by zanieść im rozkaz, na który czekali już z górą dwa lata: „Będziemy tłuc szwabów!", mruczał pod nosem, zacierając ręce.

Mijając Kowalików, spostrzegł przed domem Jagnę. Skinął w jej stronę ręką i biegł dalej co tchu. Zziajany wpadł do Spółdzielni. Wywołał Józia Kalinowskiego, królującego za bufetem.

— Wykopać broń!

— Rozkaz!

KAZIMIERZ BARAŃSKI

W trosce o kulturę polską

Wszyscy aż nadto dobrze wiemy, jak wielkie szkody materialne wyrządziła nam wojna, jak niepowetowane szkody ponieśliśmy w dziedzinie naszej kultury, jednak nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę, jak ważną rolę w tej kulturze odgrywa i odgrywać powinna Sztuka ze względu na jej bezsprzeczne znaczenie wychowawcze i społeczne.,

Potrzeby Sztuki są u nas odsuwane w hierarchii potrzeb na coraz dalszy plan i jeżeli czynniki odpowiedzialne za poziom i rozwój Sztuki w Polsce nie będą mocno reagowały na tego rodzaju ustosunkowanie się do niej, jeśli nie potrafią przekonać kogo należy o wielkiej krzywdzie, jaką w ten sposób robi się narodowi, cofniemy się pod względem kulturalnym na dalsze miejsca, na szary koniec w szeregu krajów europejskich.

A przecież jesteśmy narodem uznanym powszechnie za zdolny i utalentowany. Nawet w czasach zaborów, kiedy życie nasze duchowe było tłumione, Sztuka nasza rozwijała się bujnie. Nasi artyści - malarze zdobywali złote medale na wszystkich prawie wystawach europejskich. Gierymski, Brandt, Wyczółkowski, Chełmoński, Stanisławski i jeszcze znaczna ilość niemniej znakomitych byli znani daleko poza granicami Polski. Artyści muzycy z Paderewskim i Hofmanem na czele zbierali laury nie tylko w Europie, lecz i Ameryce.

Nie ustępowali im w rozsławianiu imienia polskiego zagranicą śpiewacy i aktorzy, że wspomnę tylko braci Reszków, Sembrich - Kochańską, Myszugę, Didura i Modrzejewską.

W literaturze naszej jaśniały nazwiska Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, Konopnickiej, Żeromskiego, Reymonta, Wyspiańskiego. Przybyszewski wywierał wpływ, zwłaszcza na Niemcy, i był tłumaczony na wszystkie niemal języki europejskie.

Mieliśmy wspaniałą Operę w Warszawie, która w okresie, kiedy w niej śpiewała Kruszelnicka, była jedną z najlepszych w Europie.

Teatr Rozmaitości w Warszawie oraz teatry pod kierownictwem Pawlikowskiego w Krakowie i we Lwowie osiągnęły najwyższe szczyty i pod względem inscenizacji, jak i gry aktorów mogły się mierzyć z najlepszymi teatrami zagranicznymi.

Filharmonia Warszawska znana była również z doborowego swego składu, jak i świetnego zgrania, co podkreślali stale występujący u nas zagraniczni dyrygenci.

O tym zapominać się nie powinno, jakkolwiek trzeba stwierdzić, że w okresie odzyskania niepodległości na niektórych odcinkach rozmach i rozpęd artystyczny nie tylko został zahamowany, lecz i ponieśliśmy poważne straty: upadła Opera, przestała istnieć Filharmonia Warszawska. Życie artystyczne, pomimo dostrzeganych tu i ówdzie świetnych przebłysków, na ogół nie osiągnęło wysokiego poziomu.

Wiele przyczyn złożyło się na to, jednak omówieniu ich należałoby poświęcić specjalny artykuł.

Dziś stoimy wobec ruin naszej kultury artystycznej. Trzeba będzie wysiłku całego narodu, by na nich stworzyć nowe życie. Sztuka jest kosztowna. By ją podnieść z upadku, by stworzyć warunki, wśród których mogłaby się rozwijać normalnie, potrzeba pieniędzy, dużo pieniędzy. Skąd ich wziąć? Budżet państwowy na cele Sztuki, ze względu właśnie na zepchnięcie jej potrzeb na plan dalszy, nie rozporządza dostatecznymi kredytami, by potrzebom tym sprostać w należytej mierze. Trzeba więc gdzie indziej szukać wyjścia. A wyjście to by się znalazło, gdyby wszyscy, dla kogo Sztuka nie jest pustym dźwiękiem, kto zdaje sobie sprawę z tej wielkiej roli, jaką ona w życiu każdego narodu odgrywa, zwłaszcza instytucje samorządowe i społeczne, wszelkie związki i organizacje, stawiające sobie za jeden z celów, nie na papierze tylko, kultywowanie i pogłębianie kultury naszej we wszelkich jej przejawach, wykazały trochę dobrej woli, trochę energii i trochę zapału organizacyjnego.

Jest publiczną tajemnicą, że zarówno teatry, zwłaszcza opery, oraz orkiestry symfoniczne czy zespoły kameralne bez pomocy materialnej z zewnątrz utrzymać się dziś nie dadzą. Państwo może tylko częściowo im dopomóc i to nie wszystkim. Zarządy miast, wobec katastrofalnego w większości wypadków stanu ich finansów, a także i wobec stosowania hierarchii potrzeb według wzorów z góry, też nie mogą, nawet przy dobrych chęciach, udzielić im wystarczających zapomóg. W rezultacie instytucje powyższe albo ulegają likwidacji, albo wegetują, zatracając swe wartości artystyczne.

Czy takiego stanu nie da się poprawić?

Owszem da. Rozważmy to zagadnienie. Miasto, posiadające kilkaset tysięcy mieszkańców, posiada teatr, orkiestrę symfoniczną, jakieś muzem i t. p. Zarówno miastu, zwłaszcza ambitnemu, jak i jego mieszkańcom zależeć powinno na tym, by one istniały i by osiągnęły możliwie najwyższy poziom artystyczny i warunki rozwojowe. Jeżeli by piąta część mieszkańców miasta poświęciła na ten cel choć tylko 5 do 10 złotych miesięcznie, co dziś jest sumą wprost groszową (cena jednego lub dwóch biletów tramwajowych), to sprawa byłaby całkowicie załatwiona. Dlatego też w każdym mieście należy stworzyć „Fundusz Kulturalny", oparty na przejrzystym i jak najbardziej prosto zredagowanym statucie, zadaniem którego byłoby zebraną w ten sposób gotówką zasilać i wspomagać instytucje artystyczne, posiadające dla danego miasta wyjątkowe znaczenie. Propaganda i zbieraniem pieniędzy winny się zająć instytucje, organizacje, związki oraz szkoły, istniejące w danym mieście. Dużą pomoc mogą tu okazać również księża, popierając akcję tę z ambon.

Te kilka złotych miesięcznie, ofiarowanych przez ludzi dobrej woli na cel tak szlachetny, nie tylko pozwoli utrzymać borykające się z trudnościami finansowymi instytucje kulturalne, lecz i ułatwi samo upowszechnienie Sztuki, bowiem zarówno teatry, jak i zespoły muzyczne oraz muzea i t. p., mając stałe dodatkowe wpływy, będą mogły obniżyć ceny biletów wejściowych, a tym samym udostępnić szerokim masom sale, gdzie zetknąć się one mogą z wartościowymi produkcjami artystycznymi, a także rozwijać i pogłębiać swój smak.

Powstały już i powstawać będą Wojewódzkie i Powiatowe Rady Sztuki, które powinny wziąć inicjatywę w swoje ręce. Jeżeli sprawą tą zajmą się energiczni i dzielni ludzie, nie pozbawieni również talentu organizacyjnego, już w najkrótszym czasie spodziewać się będzie można wyników dodatnich.

Kto zna warunki materialne, w jakich pracują nasze instytucje artystyczne, ten orientuje się dobrze, że najwyższy czas, aby im dopomóc do stworzenia normalnych warunków pracy, w przeciwnym razie poczną się załamywać, a może i rozpadać, do czego nie wolno nam dopuścić wobec ruin, jakie stoją przed naszymi oczyma i wobec zadań oraz związanego z nimi ogromu pracy na odcinku artystycznym, którym podołać musimy chociażby z obowiązku, jaki na nas rola dziejowa nakłada.

WIKTOR ZIÓŁKOWSKI

Wielkanocny numer »Życia« w układzie Wyspiańskiego

Wielka Niedziela w roku 1899 wypadała 2 kwietnia. Ukazał się zatem w Krakowie w przeddzień samego święta nr 7 „Życia"*), dwutygodnika, poświęconego literaturze i sztuce. Do składu redakcji, obok Przybyszewskiego i Wyrzykowskiego, należał Stanisław Wyspiański. Powierzył mu Przybyszewski sztukę, dział równie ważny w piśmie, jak literatura. Wyspiański stał się wkrótce panem sztuki w „Życiu", zamożnym, ba — bogatym gospodarzem całego działu artystycznego bez ograniczeń — mógł sobie, według słów Przybyszewskiego, poczynać w tym dziale, jak mu się żywnie podobało.

Dokonał wówczas Wyspiański ogromnie prostymi środkami rzeczy niezwykłych. „Życie" też mogło stanąć odrazu obok najwytworniejszych wydawnictw w Europie (Miriam). „Dniami całymi — stwierdza Przybyszewski — przesiadywał Wyspiański w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, kłócił się z despotycznym jej kierownikiem prof. Ulanowskim, staczał walki z niesfornym personelem zecerskim, ale w końcu dokonał tego, że wszystko się przed jego autorytetem ugięło, dokonał nawet reformy w całej drukarni Uniwersyteckiej".

A więc i nr 7 „Życia" z rocznika III, jedyny zarazem zeszyt wydany na święta wielkanocne w oryginalnym układzie Wyspiańskiego, oddaje w dużym stopniu idee reformatorskie w zakresie grafiki znanego już wówczas malarza. I nad tym bowiem zeszytem w głębokim trudzie przesiedział artysta nie jedną dłuższą chwilę, aby wydobyć najwierniejsze odbicie swej wizji w formie, ujarzmionej przez talent, masywnej kolumny druku.

Jak wiadomo, wszedł Wyspiański w skład redakcji 28 października 1898 r., przygotowując pod tą datą, po raz pierwszy w całości, podwójny zeszyt „Życia" wydawanego wówczas co tydzień.

Od tego czasu pracował w drukarni gorączkowo. Klisze wszystkich utworów plastycznych, które w „Życiu" pomieszczał, dbając o ich wysokie walory artystyczne tak, jak o samą czcionkę i ornamentykę, zamawiał u Huśnika w Pradze. Kapitalnie wcielał niezwykle często pomysły w układzie kolumn, w ich zestawieniu z ilustracjami. Czuł wartość kolumny w stosunku do nagiej płaszczyzny papieru. Układał klisze— jakże śmiało — wbrew często logice treści, podporządkowując wszystko jedynie formie plastycznej w oryginalnej całości zeszytu.

Trwało to, niestety, zbyt krótko. Numerem 12 z roku 1899 zamknął Wyspiański ostatnią kartę swej wytężonej współpracy. Wyjechał z Krakowa i równocześnie usunął się z grona redakcyjnego. Numer więc „Życia" z dnia 1 kwietnia 1899 r. wydany był prawie pod koniec bezpośrednich wpływów Wyspiańskiego na kształty czasopisma.

Stosunek do „Życia" po wyjeździe musiał ulec zmianie, aczkolwiek artysta nie zerwał z nim zupełnie, jak też jesienią roku 1898 nie pojawił się jako obcy na szpaltach krakowskiego tygodnika. Wszak m. i. w n-rze 14 z r. 1897, prócz kilku jego rysunków znajduje się na wewnętrznej stronie tylnej okładki w dodatku inseratowym, skomponowany przez Wyspiańskiego, rzadki nagłówek „Życia". Współpraca w organie Młodej Polski datuje się od pierwszej chwili jego powstania, rezultat zaś tak określił Przybyszewski: „W duszy Wyspiańskiego dokonał się ten zdumiewający cud, że słowo stało się linią, w jej najróżnorodniejszych przejawach, a naodwrót linia słowem!"

Wspaniałe są wszystkie zeszyty „Życia" w układzie Stanisława Wyspiańskiego. I dziś nie przestają interesować grafika artystę, podziwiane i cenione przez każdego miłośnika książki. Najdroższym jednak dla samej redakcji był w swoim czasie — zgoła z innych względów — wspomniany już nr 7 z rocznika III, którego cały nakład uległ konfiskacie, narażając pismo na poważną stratę wynoszącą 800 guldenów. Uległ zaś temu losowi właśnie przez Wyspiańskiego za reprodukcję znanej płaskorzeźby z „Piekła" Gustawa Vigelanda przedstawiającej szatana. Nie zniósł jego „sprośnej nagości" cenzor polsko-austriacki namówiony przez, zgorszonego wystawieniem „Klątwy", księcia Puzynę.

Ten ze wszech stron ciekawy zeszyt krakowskiego „Życia", wydany w formie in 4-o, wym. 335 x 265 mm., składa się z 24 stron liczbowanych. Paginacja, związana z całym rocznikiem, zaczyna się od niewytłoczonej na pierwszej stronicy zeszytu liczby 121, a kończy się na odciśniętej cyfrze 144. Tekst złożony z nagłówka, 3 utworów wierszowanych, 2 — prozą i 5 artykułów różnej treści, nadto — z drobnego materiału od redakcji i administracji. Wśród tekstu znajduje się 6 rysunków zdobniczych Wyspiańskiego w odbitkach z klisz kreskowych oraz 3 reprodukcje w siatkówkach: dwóch płaskorzeźb Vigelanda i jednego rysunku samego Wyspiańskiego. Wszystko ujęte w okładkę z winietą Mehoffera, zreprodukowaną na tonowym papierze. Do składu tekstu w piśmie użył Wyspiański antykwy bardzo prostej, skromnej i estetycznej. Krój czcionek wszędzie nieomal ten sam — rzadko zjawia się kursywa — różnica jedynie w wymiarach głosek zależnie od rodzaju składu i miejsca na stronicy.

Pod znanym w typie, z podobizny opublikowanej w „Książce wytwornej" Lama, nagłówkiem „Życia" na pierwszej stronicy zeszytu umieścił Wyspiański wiersz złożony wersalikami wielkości garmondu a obok — z prawej strony — ułożył pęk kwiatów stylizowanych w wyrazistej graficznej plamie własnego precyzyjnego rysunku. Stronica następna, również ozdobiona w drugiej szpalcie z prawej strony u dołu lekkim w ogólnej tonacji kwiatem Wyspiańskiego, a także sąsiednia — posiadają spokojne, dwuszpaltowe, dzielone cienką linią środkową kolumny, złożone garmondem tekstem, tytuły zaś nad artykułami nieomal wszędzie — wersalikami wielkości cicero. W podobny sposób złożono kolumny na stronicach: 124, 127, 128, 131—136, 138, 141 i 142. Stronica 144, t. j. ostatnia w zeszycie, ze względu na rodzaj nieprzewidzianego zwykle materiału, posiada kolumnę w walorze graficznym odmienną, 3-szpaltową, również dzieloną liniami pionowymi, złożoną nader rozmaitymi, co do wielkości i rodzaju pisma, czcionkami. Przeważa tu tekst-petit użyty w dziale kroniki, zawierającej uwagi krytyczne Lacka.

Najbardziej charakterystycznymi dla układów Wyspiańskiego w 7 numerze „Życia" są stronice: 129, 130, 137 i 143 a zwłaszcza dwie pierwsze. Operuje artysta czystą płaszczyzną papieru i zestawia ją — z subtelnym wyczuciem graficznej plamy — bądź z odbitką cynkówki, bądź z obmyślaną we właściwy sposób kolumną tekstu. Jest on prawdziwym, niepospolitym mistrzem w tych kombinacjach. Margines przestaje być ramą kolumny, łączy się z nią, wrzyna się niejako w miejsce szpalty, wyłamuje otwartą przestrzeń, trzymany zawsze na wodzy właściwego malarzowi i poecie umiaru artystycznego.

Kompozycję graficzną zeszytu uzupełniają cztery stronice ujęte w liczby kolejne, lecz nie cyfrowane, drukowane jednostronnie, a zawierające po jednej większej reprodukcji z płaskorzeźb Vigelanda, umieszczonych pomiędzy stronicami 124 a 127— „Piekło" i 138 a 141 — „Szatan".

Aczkolwiek głoskę każdą traktował Wyspiański jako ornament, posługiwał się nadto wszędzie — i na łamach 7 n-ru „Życia" — na każdej stronicy linią cienką, rzadziej grubszą, falistą lub prostą jako swym ulubionym elementem zdobniczym. Linie te układał zwykle poprzecznie, przeciągał równolegle z wierszami tekstu lub unosił lekko ponad wolną płaszczyzną papieru, czy wreszcie rozdzielał linią tą szpalty w spokojnej zwartej kolumnie. Wszystko czynił celowo, dyskretnie i pięknie. Może też i słuszny okrzyk rzucił Przybyszewski wobec graficznej strony „Życia": — „Polskie drukarstwo winno mu pomnik wystawić!"

Nie różni się ten skromny z pozoru nr 7 z r. 1899 od innych zeszytów „Życia", obmyślonych do najdrobniejszych szczegółów przez genialnego artystę. W gruncie rzeczy każdy nowy numer, który wyszedł spod opieki czułego serca i oka Wyspiańskiego, był rzetelnym dziełem sztuki, a więc — numerem świątecznym, wielkanocnym. Zwiastował rychłe zmartwychwstanie pięknego polskiego druku, odrodzenie naszej grafiki. Rozpalał się szeroko jasnym płomieniem sztuki, świętym płomieniem — ze źródła intuicji twórczej genialnego artysty!

ST. WYSPIAŃSKI KOSAĆCE

EDWIN JĘDRKIEWICZ

UŚMIECHNĄĆ SIĘ I POWIEDZIEĆ...

Wśród liści lecących zamieszki
miedzianych na nieb firmamencie
— w którym to jarze czeka,
na jakim zakosie ścieżki,
na jakiej dróżki zakręcie
los nieminiony człowieka?

Nic nie wiesz i idziesz, idziesz
przez liści zawieje ogromne
i myślisz: teraz odpocznę,
posłucham, jak ten ptak śpiewa,
i myślisz: troski zapomnę
i będę: ja, niebo i drzewa.

A tu przez pnie rosochate,
zza węgła czy ludzkiej twarzy,
pod buków płomienie skrzydlate
sperlone pajęczyn rosą
uderzą w ciebie nieludzkie,
mordercze i lodowate
oczy ludzkiego losu.

I trzeba jednym spojrzeniem
pożegnać miedź liści na niebie
i błyskawicy przelśnieniem
ciąg lat w zmierzchaniu widmowy,
uśmiechnąć się i powiedzieć
w te oczy, w których zagłada:
„Minęło. Jestem gotowy".

Październik, 1941 r.

EDWIN JĘDRKIEWICZ

W ZACHODNIĄ CISZĘ ZŁOTOŚNIADĄ

W zachodnią ciszę złotośniadą
zaniósł się śpiewem ptak,
wybuchnął nut kaskadą,
dziką zachłysnął się balladą
— oh, tak! — ach, tak! — och, tak!
przyświadcza, woła w dal bez dna
bez tchu, bez przerwy, bez pamięci
— — To on
— czy ja...?
I w granatową nocy twarz,
co się z wąwozów już wychyla,
perlistym bije nut rozśpiewem,
zalewy dźwięków w mrok rozpyla,
że jeszcze jego życia chwila,
że jeszcze jest, że jest, że trwa!!!
Życia posiewem? życia plewem?
ach, cóż mu to...!
— Tak, on
— czy ja...?
A kiedy wieczne nocy ramię
wzniesie się zwolna i ogarnie
kopułę nieb,
w ostatniej nucie się załamie
krzyk ptasi, zetnie w mroczny skrzep
Umilknie ptak.
Rosa z gałęzi, w lasu śnie,
zaszepce echem mu: ach, tak...
Jemu i mnie.

Sierpień, 1942 r.

„WESOŁEGO ALLELUJA"
ŻYCZĄ CZYTELNIKOM I WSPÓŁPRACOWNIKOM
REDAKCJA I ADMINISTRACJA „ZDROJU"

*) **Nr 7 „Życia" z r. 1899 zawiera:** Vincent de Korab: Która przyjdzie. Przełożył Stanisław Brzozowski (str. 121 nlb); T. Miciński: O spuściźnie duchowej (str. 122); Jan Kleczyński: Widziadło (str. 123—129); Ant. Lange: Motyw Juliuszowy. Szkic projektu (str. 130—131); Artur Górski: Ton mesjański w duszy Słowackiego (str. 131—135); Ola Hansson. Barbey d'Aurévilly (str. 136—137); J. Barbey d'Aurévilly: Co się kryje za kartami w partii wista? (str. 138—143); Maciej Szukiewicz: (wiersz bez tytułu — str. 143); St. Lack: Przegląd przeglądów; Od redakcji; Odpowiedzi redakcji; Od administracji (str. 144).

Numer ten zdobią: 2 reprodukcje całostronicowe z prac Gustawa Vigelanda: „Piekło" (str. 125 nlb) i „Szatan" (str. 139 nlb); reprodukcja rysunku St. Wyspiańskiego z r. 1898 p. n. „Heluśka" (str. 129) oraz 6 zdobników graficznych St. Wyspiańskiego, przedstawiających kwiaty (str. 121 nlb, 122, 130, 132, 137, 143).

WOJCIECH NATANSON

O prasie literackiej

Zapytano kiedyś wielkiego francuskiego poetę, Claudela: jaką książkę zabrałby ze sobą na wyspę bezludną. Odpowiedź była nieoczekiwana: autor „Zwiastowania“ wyznał, że zrezygnowałby ze wszystkich książek, gdyby mu tylko codziennie przysyłano — gazetę. „Na kilku kartkach papieru mieści się tu dla mnie nieskończoność wrażeń. Bawi mnie to i zachwyca, że mogą zaobserwować, jak świat w okresie 24 godzin o kilka kroków posunął się naprzód“.

Odpowiedź była oczywiście żartem. Ale była też delikatną nauczką dla tych zarozumiałych literatów, którzy nie doceniają prasy. Świat oglądany poprzez pryzmat gazety bywa nieciekawy i banalnie płaski, ale jest w tym zapewne część winy nietylko dziennikarzy, ale także często i — czytelników.

Czym różni się właściwie książka od czasopisma? 1) Książka zazwyczaj pisana jest przez jednego, wyłącznego twórcę; gazeta jest dziełem zbiorowym. Ale przecież istniały także pisma redagowane od początku do końca przez jednego publicystę: taką była słynna „Fackel“ Krausa w Wiedniu, a u nas „Myśl niepodległa“ Andrzeja Niemojewskiego i „Liberum veto“ Nowaczyńskiego. Wiadomo także, że istnieją dzieła zbiorowe, antologie, spółki autorskie (we Francji wyszła nawet powieść napisana wspólnie przez 10 pisarzy).

2) Gazeta jest jednodniówką, niestałym tworem, przeznaczonym na zagładę; książki przeznaczeniem jest trwać jeśli nie wieki, to przynajmniej dziesiątki lat. Ale znów nachodzą nas wątpliwości. „Teka Stańczyka“, kroniki tygodniowe Prusa, Szujskiego, Lama czy Perzyńskiego ukazywały się w czasopismach; niemal wszystkie książki Boya, od „Flirtu z Melpomeną“ aż do „Znaszli ten kraj“ i „Obrachunków fredrowskich“, genezę swą zawdzięczają prasie. Czy można zaprzeczyć, że pisarze ci nie pozostaną w literaturze dłużej, niż Mniszkówna, Zarzycka, Ossendowski, Ukniewska?

Granice między literaturą a czasopismami nie są wcale ścisłymi i nieprzekraczalnymi liniami demarkacyjnymi. Iluż to pisarzy drukowało swe powieści w odcinku poczytnych gazet. Ilu nie tylko prozaików, ale nawet i poetów zabierało i zabiera głos w artykułach. Mauriac pisze dziś wstępne artykuły we „Figaro“. Duhamel, Claudel, Valery, nawet Aragon pisywali do gazet. W Anglii zaczynali jako dziennikarze: Dickens, Chesterton i Kipling. Shaw układał nawet teksty płatnych reklam; dopiero potem „awansował“ na recenzenta teatralnego i muzycznego.

Istnieje jeszcze jedno pośrednie ogniwo między światem literatury a prasy: to czasopisma literackie. Jest rzeczą interesującą, że prasa literacka odbywa wyraźną ewolucję i to w kierunku nieoczekiwanym: oddala się coraz bardziej od książki, a coraz bardziej zbliża do gazęty. Przypomnijmy sobie dawną francuską „Revue de deux mondes“. Albo nasze czasopisma literackie z okresu przed pierwszą wojną światową: „Życie“, „Chimerę“, „Sfinksa“, „Maski“, „Przegląd polski“ i t. d. To były niemal książki: grube, dostojne, spokojne w tonie, z osobną okładką, w książkowym formacie, nie dbające zbytnio o aktualność i pośpiech, najczęściej dalekie od polityki. A oto po tamtej wojnie zjawiają się literackie tygodniki: w formacie gazety, ilustrowane, z tytułami sensacyjnymi, z napaściami i „zabawkami umysłowymi“, coraz bardziej przeniknięte sprawami polityki lub życia praktycznego. We Francji, co prawda krótko, wychodzi nawet dziennik literacko-teatralny („Commedie“). Teraz podjęto podobną próbę w Czechach: ukazuje się w Pradze gazeta p. t. „Nowiny“, organ związku organizacyj kulturalnych pod redakcją Ferd. Peroutki, pismo raczej kulturalno-literackie, niż polityczne. Zresztą i w Paryżu „Figaro“ ma charakter na wpół literacki, a w innych dziennikach także artykuły wstępne poruszają czasem zagadnienia kultury i sztuki. Tak w organie partii katolickiej „Aube“ naczelny przywódca M. R. P., dep. Schuman, zamieścił niedawno artykuł wstępny poświęcony premierze sztuki Giraudoux „La folle de Chaillot“.

Dzieje polskiej prasy literackiej to temat pasjonujący dla socjologa, historyka literatury, pisarza, psychologa, a nawet dla filozofa. W naszym życiu kulturalnym prasa ta odegrała rolę doniosłą. Czy zawsze szczęśliwą?

Na ogół trzeba powiedzieć, że najbardziej pożyteczne i wartościowe były zazwyczaj pisma małe, skromne i ubogie. To brzmi paradoksalnie, ale może być poparte przykładami. „Wiadomości literackie“ i „Prosto z mostu“ to były wydawnictwa bogate, rozporządzające wielkimi wpływami, popierane przez duże odłamy polityczne czy zasobny kapitał. Otóż poziom tych pism był z każdym dniem niższy, ich rola kulturalna — mimo stosunkowo wysokich nakładów — malała. Funkcją najdonioślejszą pisma literackiego z natury rzeczy jest krytyka; otóż recenzje teatralne w „Wiadomościach“ czy „Prosto z mostu“ nie były żadnymi próbami oceny estetycznej, literackiej czy społecznej; to były zbiory mniej lub więcej udanych, mniej lub więcej brutalnych i goniących za popularnością — dowcipów. Także i recenzje literackie powierzane były piórom słabym, bez szerszego poglądu; nie dbano o żadną konsekwencję, o żadną jasno określoną politykę kulturalną. Najlepsze książki, najbardziej wartościowi pisarze bywali przemilczani — królowała wzajemna adoracja małej kliki.

Gdy się dziś przegląda wielkie płachty „Wiadomości“ czy „Prosto z mostu“, uderza błahość i pustka ich treści. Są po prostu nudne. Natomiast także i obecnie, po tylu przemianach, można z głębokim zainteresowaniem przeczytać roczniki „Przeglądu współczesnego“, „Pionu“, „Verbum“, „Sygnałów“, „Naszego wyrazu“, „Drogi“, „Kameny“, „Teatru“ „Zwrotnicy“. To były pisma, które wnosiły naprawdę coś nowego. Myśli rzucone przez Peipera na temat maszyn, rytmu i rytmu, metafor i nowoczesności, wiersze Przybosia, kampanie Fika, numer „Naszego wyrazu“, poświęcony sprawie czasu artystycznego, numer „Pionu“ oświetlający działalność Irzykowskiego, konkurs tego pisma na nowelę, walka Winowskiej o odnowienie publicystyki katolickiej, dyskusja na temat Sienkiewicza i t. d., to były prawdziwe, w istotnym znaczeniu tego słowa wydarzenia kulturalne.

A dzisiejsza nasza prasa literacka? Jej cechą niewątpliwie dodatnią jest różnorodność, bogactwo, mnogość. Im więcej pism, tym gorętsza walka umysłów, tym gorętsza atmosfera artystyczna, tym lepsze wyniki. W sprawach kulturalnych nie ma rzeczy gorszej od monopoli. Anatol France nazwał wydawców ministrami kultury i wymagał od nich cnót męża stanu: kompetencji, taktu, orientacji, szybkiego sądu, tolerancji. Redaktor pisma literackiego jest także rodzajem ministra; ale w sprawach sztuki łatwo o pomyłkę. Nie jest ona tragiczna, gdy może być skorygowana przez pismo inne. Gorzej, gdy wskutek faktycznego monopolu „minister literatury“ staje się jej dyktatorem; pełnia władzy zawsze stanowi pokusę do jej nadużywania.

Niezmiernie pocieszającym objawem jest wzrastające czytelnictwo, wyrażające się w stosunkowo wysokich (wyższych niż przed wojną) nakładach pism kulturalnych. Może także i to zjawisko jest w pewnym związku z ilością pism. Wbrew pozorom, nie działają w sprawach kultury prawa konkurencji. Im więcej dobrych pism — tym większe zaciekawienie publiczności; im mniej, o tych samych nazwiskach, tym większe niebezpieczeństwo zniechęcenia i znudzenia publiczności. Oczywiście wzrost czytelnictwa wywołany jest także czynnikami innymi: brakiem książek, 6-letnim wygłodzeniem okupacyjnym (prasa tajna niewiele miejsca mogła poświęcić kulturze) i relatywną taniością czasopism w stosunku do ogólnego poziomu cen.

E. MARTUSZEWSKI

Słów parę o poezji

Julian Przyboś jest poetą — ja zaś nie „zgrzeszyłem“ jeszcze ani jednym wierszem, ale podobno wolno wydać swój sąd o omlecie, chociaż się nie stało przy patelni.

Artykuł Przybosia w nr. 4 „Odrodzenia“ zatytułowany „Serce w rozterce, czyli o rymie“ zawiera cały szereg zdań, pod którymi jestem gotów podpisać się „obiema rękami“. Zwłaszcza pod ostateczną konkluzją, zamkniętą w słowach: „Artysta nie dąży do ułatwienia, lecz do utrudnienia sobie pracy. Kto opanowawszy jakąś trudność nie odczuwa już oporu materiału, ten wkrótce przestanie być twórcą. Święta racja, lecz...

Odpowiedzmy sobie na pytanie: czy słowo „poezja“ jest określeniem formy czy też treści literackiej? I na jedno jeszcze pytanie: czy „proza“ i „poezja“ to określenia dwu pojęć przeciwstawnych?

Ja osobiście byłbym zdania, że należy odpowiedzieć twierdząco na to ostatnie pytanie. Dla mnie: proza — poezja to sprawa formy utworu literackiego, w stosunku zaś do treści używam takich słów, jak: liryka, epika, dydaktyka. Zdaje mi się, że Przyboś w wyżej wspomnianym artykule jest skłonny utożsamiać lirykę z poezją i odwrotnie. Ja byłbym zdania, że lirykę można znaleźć tak w utworze pisanym mową wiązaną, jak w utworze pisanym prozą.

Jeśli poezja jest rodzajem formy, musimy ustalić jej stosunek do prozy. Powiedziałbym, że to co zbliża poezję (jako rodzaj formy literackiej) do muzyki, więc przede wszystkim rytm, oddziela ją zarazem od prozy. Przestańmy wierzyć w zabobon, że w utworze pisanym mową wiązaną, a więc w poezji jest inna, „lepsza“ treść niż w utworze pisanym prozą. Jeśli już chcemy powiedzieć, że jakieś zdarzenie było poetyczne, jeśli mówimy o poetyckim nastroju, to włóżmy już ten przymiotnik w cudzysłów. Przecież zamiast „poetyckie“ spotkanie możemy powiedzieć: nastrojowe, miłe, przyjemne, sentymentalne, lub też jakieś inne. Fundamentem każdego języka jest umowa zbiorowa wszystkich mówiących nim. Możemy więc założyć, że poezja to **jedynie określenie formy literackiej,** podobnie jak proza. Umożliwi nam to większą precyzję w porozumieniu się, wykluczy nieporozumienie i dwuznaczniki, a jeśli chodzi o określenia treści literackiej, to przecież posiadamy ich dostateczną ilość, by móc odżałować stratę przymiotnika „poetycki“, który, nawiasem mówiąc, zastosowany do treści literackiej oznacza ogólnikowo coś lepszego, bardziej wykwintnego, rzadko spotykanego. Możemy być pewni, że niejeden jeszcze utwór posiądzie treść lepszą, bardziej wykwintną i rzadko spotykaną, choć nie będziemy w takim wypadku mówić o jego poetyczności.

Jeśli więc chodzi o poezję jako rodzaj formy literackiej, myślę, że największą jej częścią składową jest rytm, rym zaś uważam za drugorzędny atrybut — mniej istotny. Przyboś powołuje się na to, że już Verlaine nazwał rym barbarzyńskim brzękadłem, zapomina jednak, że ten sam Verlaine w innym swym wierszu dochodzi do przekonania, że poecie francuskiemu trudno się bez niego obyć. Podkreślam: „francuskiemu“, gdyż istotnie język francuski z powodu akcentu wyrazowego na pierwszej zgłosce od końca więcej niż jakikolwiek inny skłonny jest do monotonii rytmicznej we wierszu, zwłaszcza jeśli popłyniemy czcigodnym dwunastozgłoskowcem. Bajki La Fontaine'a cieszą się być może dlatego tak dobrym zdrowiem, że poeta pisząc je bronił się przed monotonnością przez to, że nie przykrawał ich do jednakowej ilości zgłosek w każdym wierszu.

Ma słuszność Przyboś twierdząc, że „vers libre, rozbijając mury ustalonych rytmów, wyzwolił wynalazczość w sferze rytmiki poetyckiej“, lecz niesłusznie pomija następujące fakty: 1) vers libre odrzucił również rymy, 2) vers libre znany był w innych literaturach dawno przed jego „wynalazkiem“ we Francji.

Zachowując porównanie poezji z muzyką, jeśli chodzi o rytm, nie mogę się zgodzić z tym, by dysonanse muzyki współczesnej odpowiadały w poezji „współbrzmieniom nieidentycznych sylab“. Jeśli współczesna muzyka stoi pod znakiem dysonansu, to nie stoi ona jednak pod znakiem dysharmonii. A z drugiej strony harmonia w poezji — moim zdaniem — nie zależy od rymu. To, że współczesna muzyka używa chętnie dysonansu, nie jest jeszcze dla mnie dowodem, by poezja dla swej współczesności musiała wyprzeć się rymu, gdyż między asonansem w muzyce a rymem w poezji istnieje wg mnie tyle podobieństwa, ile jest go między samą muzyką a poezją (a więc jedynie podobieństwo, nie zaś tożsamość, jak to miało miejsce z rytmem).

Jak już zaznaczyłem, dla mnie najistotniejszą częścią składową poezji jest rytm. Może najlepsze byłoby określenie: „skondensowany rytm“, gdyż każda proza literacka stojąca na pewnym poziomie artystycznym posiada swój rytm. Bywa on na ogół zbyt słaby i do wykrycia jego potrzebne są czułe instrumenty z pracowni krytyka. Bywają jednak utwory pisane prozą, w których ten rytm mowy zgęszcza się, kondensuje, staje się coraz wyraźniejszy, jednym słowem, przekształca prozę jako jeden rodzaj formy literackiej w poezję, czy w drugi jej rodzaj.

Pod wpływem czego następuje ta kondensacja rytmów, którą poecie wolno ubrać „odświętnie“ w rymy? Moim zdaniem — pod wpływem treści lub, dokładniej biorąc, pod wpływem rodzaju treści literackiej.

Wszystko co jest skondensowane ma to do siebie, że trzeba go używać w mniejszej, niż zazwyczaj ilości. Kondensując rytm w utworze literackim, nie powinno się zbytnio przeciągać tej akcji, gdyż napięcie, jeśli trwa zbyt długo, może okazać się szkodliwe. Właśnie to, że skondensowanie rytmów, dające utworowi formę poetycką, nie może trwać zbyt długo, sprawia, że treść jego powinna być liryczna, bowiem zwięzłość najbardziej odpowiada liryce w przeciwieństwie do rozlewności względnie panoramowości epiki i architektonicznej budowy dramatu.

Jednym z największych liryków świata jest Henryk Heine, który liryczną treść zamykał w krótkich wierszykach. Gdy mowa jest o nim, łatwo przychodzi wielu krytykom na język słowo: „sentymentalizm“. Czyż jednak ten pogardzany sentymentalizm nie jest przypadkiem prawdziwym liryzmem, z tym tylko, że już przez nas przeżytym? Zdaje mi się, że wiersze Heinego dlatego często określamy jako sentymentalne, że liryka w nich zawarta stała się już naszym udziałem.

Epik, dramaturg, dydaktyk wyrażają swe myśli, pragnienia, dążenia; liryk mówi o swoich nastrojach, takich czy innych uczuciach, przelotnych wrażeniach. Te nastroje, uczucia, wrażenia może odziać w szatę prozy, jeśli jednak przeżywa je intensywnie, potrafi dać tej prozie takie skondensowanie rytmiczne, że (po doczepieniu w miarę uznania rymów) otrzymuje to, co się nazywa wierszem — wierszem o wartości artystycznej. I tu znów schodzę się w swych zapatrywaniach z Przybosiem: artysta (a więc i poeta) nie dąży do ułatwienia, lecz do utrudnienia sobie pracy. Kto opanowawszy jakąś trudność nie odczuwa już oporu materiału, ten wkrótce przestaje być twórcą. Stanie się rzemieślnikiem. Jeśli posługuje się rymami — rymarzem.

Lecz ponieważ to jest mój artykuł, a nie Przybosia, niech więc ostatnie słowo będzie moje:

1) kondensowanie rytmiki w utworze nie powinno się nigdy odbywać kosztem treści,

2) największymi trudnościami są zazwyczaj największe łatwizny. Rymowanie po hiszpańsku jest nadzwyczaj łatwe, a mimo to jednak znaleźli się i znajdują się jeszcze odważni poeci piszący po hiszpańsku, którzy zastosowawszy rymy — mimo to — stwarzali arcydzieła.

OGŁOSZENIE WYNIKU LOSOWANIA DZIEŁ SZTUKI DLA PRENUMERATORÓW »ZDROJU« NASTĄPI W NASTĘPNYM NUMERZE

JERZY EUGENIUSZ PŁOMIEŃSKI

„METEOR"

Fragment dramatyczny.

Gabinet w domu Edwarda Dembowskiego w Warszawie. Pokój duży o trzech weneckich oknach. Meble w stylu empire. Na przeciw okien drzwi oszklone o szybach matowych, prowadzące na korytarz. Na środku pokoju biurko palisandrowe, zarzucone papierami. Przy biurku lekko pochylony pisze szybko E. Dembowski, mężczyzna 21-letni o długich puklach włosów, delikatnie rzeźbionych rasowych rysach pięknej uduchowionej twarzy. Cera tej twarzy jest osobliwie blada. Uderza w postaci Dembowskiego wątłość fizyczna i filigranowość. Na kanapie pod oknem pół siedząc, pół leżąc czyta książkę Aniela z Chlebowskich Dembowka, młodziutka niespełna 19-letnia kobieta, popielata szatynka o nerwowych ruchach i żywej grze twarzy, zabarwionej lekkimi rumieńcami, rysach nieregularnych, tworzących mimo to harmonijną całość.

AKT I.

Scena 1.

A. Dembowska

(Zamyka książkę, wstaje powoli z kanapy, przechadza się cicho po gabinecie, perski dywan tłumi szelest jej kroków, po pewnej chwili zatrzymuje się nad fotelem piszącego męża, — półgłosem)

Edwardzie...

E. Dembowski

(Nie przerywając szybkiego pisania)

Słucham cię, Anielko.

A. Dembowska

Jestem niespokojna o ciebie — za wiele pracujesz, — ślęczysz całymi godzinami przy biurku nad książkami, albo piszesz — a te posiedzenia twoje w zadymionej, niezdrowej knajpie z kolegami — za mało dbasz o siebie, tak mizernie wyglądasz.

E. Dembowski

(Przerwał na chwilę pisanie; z uśmiechem zwraca się twarzą do żony).

Za chwilę skończę, najdroższa. Muszę to wysłać do drukarni. Zecer czeka. Za kilka dni wychodzi nowy numer „Przeglądu Naukowego". Trochę cierpliwości a już wkrótce zaczniemy we dwójkę wakacje.

(Pochyla się znowu nad biurkiem, pisze szybko).

A. Dembowska

(tkliwie, z pieszczotą w głosie)

Czy na długo zanurzymy się w tych wakacjach, panie redaktorze?

E. Dembowski

(skończył pisanie, odsunął się z fotelem od biurka, zbliżył się do żony, serdecznie przyciągając ją do siebie).

Co najmniej na 6 tygodni, Anielko.

A. Dembowska

(przytulona od męża).

Ach, jak to dobrze, jak to dobrze — chciałabym cię mieć dla siebie także.

E. Dembowski

(wysuwa się delikatnie z ramion żony — podniesionym głosem w stronę oszklonych drzwi, prowadzących na korytarz)

Janie, proszę tu przyjść.

(Do gabinetu wchodzi kamerdyner, mężczyzna wysoki, szpakowaty, gładko wygolony)

Kamerdyner

(z ukłonem)

Słucham jaśnie pana.

E. Dembowski

Mówiłem ci tyle razy, żebyś mnie nie tytułował jaśnie panem.

Kamerdyner

(tonem, pełnym szacunku)

Postaram się, jaśnie panie.

E. Dembowski

(roześmiał się)

Ach, ty stary niepoprawny safanduło! Proszę to wysłać natychmiast do drukarni — panu redaktorowi Skimborowiczowi oddać do rąk własnych.

(podaje mu plik rękopisów)

Kamerdyner

(wychodzi).

(A. Dembowska i E. Dembowski wybuchają cichym śmiechem)

E. Dembowski

Widzisz, jakie to owoce wydaje nasz system wychowawczy w moim domu — pod moim dachem. I wychowuj tu nowego człowieka, kiedy taki bęcwał czuje się najlepiej w starej skórze niewolnika.

A. Dembowska

(rozbawiona)

Jan obawia się urazić twój majestat kasztelanica.

(przypatruje się długo, przenikliwie mężowi — z tkliwym wybuchem)

Jestem dumna z ciebie, Edwardzie!

E. Dembowski

(zdziwiony)

Ze mnie? Cóż ci się znowu stało, Anielko?

A. Dembowska

Byłam wczoraj u moich rodziców...

E. Dembowski

U państwa referendarostwa Chłędowskich — jakże się miewają moja pani teściowa i mój pan teść?

A. Dembowska

Zastałam u nich wiele gości. — Cała prawie młoda literatura warszawska. Wiesz, jacy moi rodzice są towarzyscy. Byli Sew. Filleborn, Józ. Czajkowski, Rom. Zmorski, Włodz. Wolski, Narcyza Żmichowska, J. Majerkiewicz, nawet Cypryś Norwid...

E. Dembowski

(Na dźwięk tego ostatniego nazwiska z grymasem niechęci na twarzy — powtarza z ironią)

Cypryś Norwid... Nie wiem, co wy widzicie w tym nieciekawym wytwornisiu, pozującym co najmniej na torysa... geniusz na kredyt — taki Norwid deklamuje gdzie może o swoich koligacjach, myślę, że urojonych, z królem Janem, a naiwność ludzka bierze to na serio. Nasza megalomania heraldyczna nie zna granic śmieszności...

A. Dembowska

Ależ, Edwardzie, jesteś niesprawiedliwy... Cypryś należy do najbardziej powściągliwych w słowie ludzi, jakich znam w ogóle. Jest prawie wiecznie milczącym mrukiem — a dla ciebie ma prawdziwy sentyment.

E. Dembowski

Jak widzę, jesteś doskonałą dyplomatką, Anielko.

A. Dembowska

(z kokieterią w głosie)

Mówiliśmy o tobie, Edwardzie.

E. Dembowski

(żartobliwie)

Plotkujecie za moimi plecami — obmawiacie mnie — i ty Anielko bierzesz w tym udział. Ach, ten nieznośny partykularz warszawski....

A. Dembowska

(poważnie)

Cała Warszawa mówi o tobie — budzisz jej podziw. Stajesz się moralną potęgą...

(z dumą w głosie — szeptem)

polski Hegel... Tak cię nazywają i tak o tobie piszą. Twoje prace pochłonia wielu czytelników chciwie, twoje poglądy filozoficzne budzą głośne i namiętne echa — młodzi dyskutują o nich z uniesieniem. To ty rzucasz w martwą sadzawkę życia polskiego młode kwiaty nowych idei — to ty burzysz w „Przeglądzie Naukowym" strupieszałe skamieliny zabobonów społecznych i kulturalnych. Od kiedy „Przegląd" zaczął dzięki tobie wychodzić, zrobiło się jaśniej w Warszawie, powiało na nią Europą... słuchałam z dumą u moich rodziców takich sądów o tobie. Stałeś się sławny, Edwardzie.

E. Dembowski

„Przegląd Naukowy" posiada jeszcze drugiego redaktora, Hipa Skimborowicza. Widocznie zapomnieliście o nim.

A. Dembowska

Hip jest najmilszym człowiekiem pod słońcem, ale wszyscy wiedzą, że ty jesteś w „Przeglądzie" wszystkim...

E. Dembowski

(machnął lekceważąco ręką)

Zawsze czułem fałszywy dźwięk w tym słowie „sława" — jałową pustkę bez treści... na dzisiaj może skuteczny talizman dla słabych i krótkowzrocznych ludzi, którzy chcą odejść tchórzliwie od zadań życia i wyjść, jakże łatwo, poza siebie... ale ja jestem człowiekiem silnym. Mnie ten cały papusi hałas dokoła mojej osoby drażni tylko— twórczość piśmiennicza, świat myśli przestaje mi wystarczać. Życie nasze stawia nam wyższe zadania, żąda od nas trudniejszego egzaminu...

A. Dembowska

Podziwiam w tobie cudowną wielkość pokory. Jesteś jednym z najprzedziwniejszych ludzi, jakich się rzadko spotyka. Bezosobowy indywidualista.

E. Dembowski

(nerwowo przechadza się po gabinecie)

Chciałbym być tylko sobą. Ale dzisiaj właśnie, żeby zostać sobą, trzeba wyrzec się siebie, trzeba uciec od siebie samego... żeby ocalić swoją osobowość, trzeba ją zwielokrotnić przede wszystkim i zataić. Czyż nie widzisz, co się dzieje u nas? Kurczy się codziennie nasze pole widzenia... wykopano między Polską a światem olbrzymi wał zakazów policyjnych, zrobiono z nas małoletnich, którzy nie mają prawa głosu. Carski czynownik kniaź Erywancki, — Paskiewicz ciemny oprawca narzucił się nam, jako wychowawca. Rzeczywistość polska skarlała pod jego butem. Musimy chodzić w maskach, oddawna nie wolno nam właśnie być sobą; biedne polskie życie.

A. Dembowska

Zapominasz, Edwardzie, o tym, czym może być w takich warunkach dla życia polskiego i społeczeństwa kultura...

E. Dembowski

Dla życia polskiego i społeczeństwa? Więc ty nazywasz to życiem, co dla mnie jest tylko męką i konaniem. Łudzisz się, Anielko. Tu nie ma życia; jest zamiast niego złowrogie cmentarzysko, po którym chodzą cienie i upiory — społeczeństwo? Mam wrażenie, że to tchórzliwe stado wytresowanych niewolników, przodująca klasa historyczna; szlachta nie zasługuje na miano społeczeństwa. Ginący świat, nad którym zapadł już twardy, niemiłosierny wyrok Demiurga dziejów — wyrok zagłady... Pozostał nam tylko chłop, wielomilionowa, jedyna twórcza klasa przyszłości i ta wywalczy Polsce dziejową samowystarczalność. Czyż w takich warunkach kultura, wytwór gnijącej szlachetczyzny, dla której nowy człowiek dziejowy, polski chłop, żyjący na razie poza jej nawiasem — jest tylko mierzwą, zanim wypracuje sobie mądrą samorodną kulturę, nie może przeobrazić się w mimowolną dywersję, która zabije w nas do reszty instynkt życia i zmarnuje najcenniejszą energię narodową.

A. Dembowska

(szarym bezbarwnym głosem)

Więc jakież jest wyjście według ciebie z tego okropnego położenia?

E. Dembowski

To samo pytanie powtarzam od wielu dni. Zasypiam z nim i budzę się z nim... Wyjście —

(z wybuchem)

Musimy przerwać ten stan przeklęty — zbiorowej rezygnacji z prawa do życia własnego, by najbliższe jutro nie starło nas z powierzchni ziemi. Musimy być twardsi od żelaza i działać, działać chociażby pod ziemią, zanim przyjdzie łaskawy uśmiech nowych losów.

A. Dembowska

(cicho)

Będę z tobą pracować aż do ostatniego tchu...

(głos łamiący się ze wzruszenia)

Twoja wierna towarzyszka — cokolwiek przyjdzie, pójdę z tobą wszędzie. Pamiętaj, Edwardzie, aż do ostatniego tchu, wszędzie.

(wybucha płaczem).

E. Dembowski

(tuli ją w ramionach)

Nie wolno być słabym, Anielko, bo czeka nas długa walka.

ROMAN BRATNY

POŻEGNANIE Z POLEGŁYM

Kiedy byłem na nabożeństwie ważnym,
bo za poległego przyjaciela
— to widziałem na kościółkach ścianie
rzeźbę serii albo może salwy.

Kościół zniszczony — widoczne wyraźnie,
gdy zamiast ręki święty na witrażu
ma nieba powszedniego pajdę,
a ścian brakuje nawet i ołtarzom,

bo to, że człowiek nie ma czterech ścian
gdzieby mógł żyć spokojnie — to niby wiadomo.
Na środku nawy stało rusztowanie
choć murarzy nie było, nikt nie betonował,

bowiem ludzie klękali — nabożeństwo jeszcze.
Ale kiedy wstawali, wyraźnie widziałem
tłum wstępujący w Twe poległe ciało
i murarzy wstających. Oczy Twoje wierne

i Twe dłonie pamiętam ponad lufy szczerbcem
— zakopane już w ziemi. Wyżej niebo, bo rozbita jest kopuła
— gdy poległym zmartwychwstaną dłonie chrobre
wniebowstąpią, gdy powstanie z klęczek murarz.

Ściano! kule wspomnij swoje i wywołaj!
Kulo: wywołaj powietrza ciąg!
O, powietrze już podoła
obrazowi Twojej twarzy, Twoich rąk.

Teraz podnieś rękę butną ku swej głowie.
Tak! za głowę się tu teraz chwyć.
Masz zrozumieć: nie mam czasu, już od Ciebie muszę iść
choć msza niby, ale czeka odbudowa.

JÓZEF SWATOŃ

OD KAPELI DO ORKIESTRY LUDOWEJ

Poza istniejącym śpiewem jednogłosowym, potrzebnym do inscenizacji i do przeróżnych prac zbiorowych, oraz chórem kilkugłosowym, niezbędnym podczas uroczystości państwowych i narodowych, często powstaje myśl zwłaszcza wśród chłopców stworzenia własnej orkiestry na terenie świetlicy. Od czego to zacząć i jak ją zorganizować?

Po latach długoletniej praktyki w dziedzinie tworzenia i kierowania zespołami amatorskimi spróbuję rozwiązać powyższy problem. Stworzyć z niczego coś, to jest rzeczą trudną, ale zasadniczą i konieczną. Na tym polega praca twórczo-zespołowa i bez tego trudno sobie prawdziwie amatorską pracę wyobrazić. Zdobywać wszystko własnymi siłami, oto dewiza organizujących się zespołów amatorskich.

Zwykle tak bywa, że na terenie miasteczka lub wsi znajdzie się jakiś „oswojony z nutami" skrzypek, czasem dwóch lub trzech i od nich zaczyna się tworzyć mały zespół muzyczny. Początkowo grają na dwa, na trzy głosy, w świetlicy robi się weselej, rozbrzmiewają oberki, mazurki i poleczki. Muzyka ściąga ciekawych i zainteresowanych. Ludzie pchają się do izby, do sieni i pytają: „a skądżeście takiego muzykanta tu wzięli?" — jak w pięknej, rytmicznej pieśni kurpiowskiej.

Po tych pierwszych wyczynach muzycznych dzielnych skrzypków świetlicowych zgłasza się do zespołu zdemobilizowany klarnecista z orkiestry wojskowej z własnym instrumentem. Zespół migiem zyskuje na sile, barwie i melodia wzbogaca się w przepiękne paciorki kunsztownych trylów i ozdobników. W wolnych chwilach od pracy i prób w świetlicy rozentuzjazmowani młodzi muzycy rozglądają się za basem i basistą. Jeśli go nie ma, to na raz'e jeden ze skrzypków czasem nawet na wypożyczonym kontrabasie szybko poducza się (nieraz na dwóch tylko strunach „g" i „d") i uzupełnia w ten sposób już **pełny skład kapeli ludowej**. Na pierwsze organizacyjne próby schodzi parę tygodni czasu, zwykle odbywa się to późniejszą jesienią, kiedy młodzież zwłaszcza męska wolniejsza jest od prac gospodarskich. Następnie już przy pomocy bardziej doświadczonego muzyka, miejscowego nauczyciela szkoły powszechnej albo organisty, który celowo łatwo rozpisuje nuty na dwoje skrzypiec, klarnet i kontrabas, rozpoczynają się próby na bardziej poważniejszy występ, na okres „kolędy" w czasie Bożego Narodzenia. A więc będą to tradycyjne „jasełka" ze śpiewem przy wtórze kapeli i „chodzenie z kolędą". Prymitywizm melodyjny i rytmiczny kolęd jest doskonałym środkiem do wyćwiczenia i zaprawienia zespołu w grze zbiorowej. Kapela gra, „rznie od ucha" z ochotą, nie wiedząc nawet o tym, że ćwiczy się mimo woli w rytmie, tonacjach i w ogóle w grze zbiorowej. Taki rodzaj ćwiczenia na pewno zespołu nie zmęczy i nie zniechęci! Zespołem coraz bardziej poczyna interesować się dana miejscowość i okolica, a pierwszy większy występ podczas „jasełek" ściąga dużo publiczności i z dochodu np. uzyskuje kapela sporą sumkę na kupno już własnego o czterech strunach, pół czy trzyćwierciowego kontrabasu. Ile to radości i zadowolenia, że własnym trudem i miłą pracą zdobyto pieniądze na instrument tak drogi, okazały, poważny w brzmieniu, fundamentalny i konieczny bardzo w każdym zespole.

Powyższa kapela to typ kapeli ludowej krakowskiej, bogatszej o klarnet od kapeli góralskiej, a czasem nawet mazowieckiej. Na wzór kapeli krakowskiej widzimy i słyszymy podobne zespoły w kieleckim, miechowskim, łęczyckim i t. p. W lubelskim nieodłącznym towarzyszem jest i musi być bębenek, tamburino, a czasem nawet wielki bęben. W poznańskim dochodzi obowiązkowo trąbka, zaś na Śląsku istnieją raczej „kwartety, kwintety i sekstety" dęte.

Po wyczynach artystycznych w okresie świąt Bożego Narodzenia kapela ludowa szuka nowych członków zespołu, doucza nowych skrzypków, klarnecistów i basistów, bo bez t. zw. „narybku" przyszłość najmniejszego nawet zespołu nie będzie trwała i długa. Poza tym kapela zdobywa trębacza, który donośnym, metalicznym głosem trąbki dodaje zespołowi siły, więcej jędrności, niebawem potem przybywa werbelek, warkoczący doskonale rytm, a po jakiejś bardziej udatnej imprezie za pokaźną sumę zdobywa kapela wielki bęben z czynelem, który nadaje „kurażu", jak powiadają „fachowcy", kapeli i podtrzymuje tempo oraz rytm w poszczególnych utworach.

Próby po Nowym Roku idą już w kierunku przygotowania wiosennego ludowego święta „gaikiem" zwanym, na wolnym powietrzu. Będą śpiewy, tańce, a cały piękny pogodny obrzęd odbędzie się przy udziale kapeli. Kapela będzie w marszu grała, basista i perkusista („bębnista") na pasie dźwigać będą swoje instrumenty, wtórując z ochotą orkiestrze.

Zwykle po udanym „gaiku" **małą już orkiestrą ludową**, „wyrosłą" z prymitywnej kapeli ludowej, raczą zainteresować się odpowiednie czynniki i organizacje społeczne, by podtrzymać podziwu godny wysiłek rozentuzjazmowanych amatorów. Dochodzą tymczasem poduczeni nowi muzycy, jak trombonista (puzonista) albo barytonista (basowa skrzydłówka z dętej orkiestry), dochodzi flecista, potem jeszcze kilku skrzypków pierwszych i drugich, a wreszcie altowiolista (z douczonego skrzypka trochę bieglejszego) i skład orkiestry po dodaniu ewentualnie wiolonczeli, drugiego klarnetu, oboju i fagotu (bardzo ważnych w odtwarzaniu folkloru ludowego, zwłaszą góralskiego), staje się w brzmieniu idealną **orkiestrą ludową.** Skład taki uznali za odpowiedni muzycy - kompozytorzy. Powyższa orkiestra stanie się jakoby siostrzycą dawnej i dziś na nowo utworzonej Orkiestry Namysłowskiego w Starym Zamościu, Dzierżanowskiego i Kolasińskiego w Warszawie, górującej technicznie nad tymi zespołami **Polskiej Orkiestry Ludowej** pod dyrekcją St. Wisłockiego w Warszawie, która uprawia już stylową lub stylizującą muzykę ludową, przekazując ją raczej osobom bardziej znającym się na muzyce i dla której specjalnie piszą kompozycje współcześni kompozytorzy. Również i na kapele ludowe z przyśpiewkami spodziewane są specjalne zbiorki.

W okresie jednak przechodzenia kapeli ludowej, liczącej już więcej ludzi, w większy zespół muzyczny powinien na czele zespołu stanąć muzyk zawodowy, fachowiec, płatny przez odpowiednie komórki organizacyjne, któryby w czasie rozbudowy orkiestry i kształcenia swieżego „narybku" pokierował sprawą umiejętnie bez zarzutu.

I tak w krótkim artykule doszedłem od kapeli ludowej do orkiestr ludowych o wysokim poziomie artystycznym, na co w praktyce trzeba miesięcy, a nawet lat. Uważam, że to jest najwłaściwsza droga w organizowaniu orkiestr ludowych do usług i ku radości pracujących. Po „gaiku" — „sobótki", potem „dożynki"... A jak je urządzić bez oryginalnych kapel lub orkiestr ludowych? A zatem wróćmy do kapel ludowych!

MARIA BECHCZYC-RUDNICKA

Czy melorecytacja jest sztuką?

Kiedy w kulminacyjnym punkcie Odrodzenia zaczęła ludzkość szukać nowych dróg, naturalny ten ruch rozwojowy mógł łatwo nasunąć przypuszczenie, jakoby europejski świat nowożytny webrał już w siebie wszystkie życiodajne składniki cywilizacji antycznej, — uzyskał, że tak powiem, w jej szkole absolutorium. Tymczasem badając dalsze dzieje cywilizacji, obecnie w skali wszechświatowej, rejestrujemy i nieraz jeszcze rejestrować będziemy nowe nasilenia wpływów starożytnego klasycyzmu na całkowite warstwy kulturowe, bądź na poszczególne ich odcinki.

Do długiego szeregu zagadnień, jakie współczesny nam świat artystyczny winien byłby wyprostować według pionu antycznego, należy niewątpliwie problem wzajemnego stosunku muzyki i poezji, którego jedną cząstkę chcę w danym momencie poddać rozwadze, mając na względzie możliwość renesansu pewnej sztuki tkwiącej korzeniami w zamierzchłej przeszłości.

Jest nią melorecytacja, czyli recytowanie utworów poetyckich, zwłaszcza drobniejszych, z towarzyszeniem jednego lub kilku instrumentów muzycznych.

Pomysł łączenia utworów dramatycznych i lirycznych z muzyką odziedziczyliśmy po starogreckiej tragedii i poprzedzających ją rapsodach, którzy nie tylko śpiewali, lecz i recytowali śpiewnie swe utwory przy akompaniamencie instrumentów strunowych, jak robił to później nasz gędziec, przebierając w czasie gędźby palcami po strunach gęśli.

Starożytni Grecy, którzy ocenili należycie wpływ muzyki na dusze, czynili z niej potężną sojuszniczkę poezji, gdy wprowadzali ciche dźwięki strun do sceny takiej, jak płacz Antygony żegnającej raz na zawsze światło słoneczne.

Czyż nie jest, zdawało by się, truizmem twierdzenie, że wiersze, z natury swej oparte na harmonii i rytmie, mogą oddziaływać na słuchacza znacznie silniej, jeśli im będzie towarzyszyć muzyka? Wielki Goethe uciekał się do jej pomocy, gdy brakło mu słów dla wyrażenia uczuć nadziemskich. Niezrozumiałą więc jest rzeczą, dlaczego w ostatnim ćwierćwieczu naszej epoki była skazana melorecytacja na zagładę tak dalece, że stawianie jej poza nawiasem problematyki artystycznej stało się nawet jednym z objawów snobizmu. Zepchnięto ją z lekkim sercem do teatrzyków rewiowych, gdzie oddana została na pastwę lichych rymarzów i tandeciarzy muzycznych.

A jednak na początku bieżącego stulecia miała melorecytacja swój okres pięknego rozkwitu, zwłaszcza w Rosji, gdzie uprawiali ją z ogromnym powodzeniem artyści tej miary, jak Wera Komisarżewska, Chodotow, Maria Potocka, Olga Gzowska. A w roku, zdaje się, 1910 przyjechał do Petersburga znakomity artysta Berlińskiego Teatru Cesarskiego Emil Possart, by deklamować tam „Manfreda" Szumana z udziałem chóru i orkiestry Towarzystwa Muzycznego. Nieco później wykonywał również w Petersburgu „Manfreda" artysta wymienionego teatru berlińskiego Wilhelm Wülner, następnie artysta Moskiewskiego Teatru Artystycznego Kaczałow, a przedtem Szalapin.

U nas z czasów Młodej Polski dochowały się skąpe wiadomości o melodeklamacji uprawianej bardziej systematycznie przez Natalię Siennicką, Töplitz - Mrozowską (np. „Markiza" Boya), w okresie z ś międzywojennym nasuwają się nazwiska Rentgena (ballady z towarzyszeniem gitary), Ordonówny, Szatkowskiego. Lecz wszystko to razem wzięte nastawione było raczej na żanr niż na twórczość artystyczną.

Ale i w Rosji, mimo namiętnego wprost w swoim czasie zamiłowania do melorecytacji, rozwój tego odłamu sztuki został w pewnym momencie zahamowany. Złożyło się na to kilka przyczyn, tam jak i wszędzie.

Przede wszystkim trzeba przyznać, że wielcy kompozytorzy prawie nic nie zrobili dla melorecytacji. Komponowali dość chętnie muzykę do utworów dramatycznych: Beethoven do „Egmonta", Mendelssohn do „Snu nocy letniej", Bizet do „Arlezjanki", Massenet do „Phèdre'y" Racine'a i do „Erynij" Leconte de Lisle'a i t. d. A co natomiast znajdujemy w zakresie melorecytacji obejmującej drobniejsze poezje liryczne bądź epickie? Najwięcej stosunkowo uwagi udzielił jej romantyk Szuman. Mamy zatem wymienionego już „Manfreda", następnie „Piękną Jadwigę", „Chłopca na puszczy", „Ucieczkę". Liszt skomponował muzykę do ballady Aleksego Tołstoja „Ślepiec" i do „Lenory" Żukowskiego, a Mieczysław Karłowicz do wiersza Tetmajera „Na Anioł Pański biją dzwony". Z wybitniejszych kompozytorów warto by jeszcze wymienić Areńskiego, który zostawił po sobie kilka utworów muzycznych tego rodzaju, napisanych do białych wierszy Turgieniewa.

I to było by prawie wszystko. Poza tym repertuar najprzedniejszych melorecytatorów świata zasilany był przez kompozytorów trzeciorzędnych, których nazwiska są znane tylko w granicach ojczystego kraju. Sporo z nich ukazując się na firmamencie melorecytacji zajaśniało pewnym blaskiem, niemniej przeto pozostaje faktem, że w dziedzinie melodeklamacji nawet Rosja, która się w niej specjalnie lubowała, rozporządza jedynie dużym zasobem pięknych, bądź wprost genialnych wierszy, z przeciętną na ogół muzyką.

Małe zainteresowanie, jakie zdradzali dotychczas w stosunku do melodeklamacji kompozytorzy o mocnej indywidualności, można wytłumaczyć ich niechęcią do absolutnej dyktatury słowa w tych utworach. Musiała też niewątpliwie zrażać ich nieograniczona dowolność rytmu, podporządkowanego li tylko woli i nastrojowi recytatora.

Drugą przyczyną niedorozwoju omawianego odłamu sztuki było zapewne odium, jakie spadło na melorecytację na skutek niskiego poziomu melodramatu, niegdyś bardzo rozpowszechnionego. Pokutowała za cudze grzechy. Melodramat, cieszący się kolosalnym powodzeniem zwłaszcza w XIX w., był nieudolnym preparatem z prymitywnej komedii, łzawego dramatu mieszczańskiego i groteskowej tragedii, której główną rację bytu stanowiły — sztylet, jad, porwanie i inne ciemne machinacje obliczone na gusty niewyrobionej publiczności. Hiperpatetyczne monologi bohaterów tych sztucydeł były wygłaszane przy dźwiękach muzyki orkiestrowej, nie mającej zazwyczaj nic wspólnego ani z sytuacją, ani z sensem wypowiadanych słów. Dla radości i rozpaczy, miłości i śmierci istniał jeden wspólny wyraz muzyczny: wykonywane z tłumikiem nieskończone tremolo skrzypiec.

Ten rozdźwięk między muzyką a słowem w melodramacie wywołał wreszcie zdrową reakcję ze strony prawdziwych miłośników piękna muzycznego, którzy wpadli z kolei w drugą ostateczność negując w zasadzie wartość artystyczną wszelkiego kojarzenia muzyki ze słowem, poza pieśnią i operą. Tanie efekty, jakie wprowadził do melodeklamacji w naszych czasach teatr rewiowy, ostatecznie zdyskredytowały ją w oczach poważnych muzyków. Lecz normalna droga postępu, doskonaląca pojęcia ludzkie według schematu: teza — antyteza — synteza, winna doprowadzić w końcu do rehabilitacji idei utworów recytowanych z towarzyszeniem orkiestry bądź solowego instrumentu.

Kto wie, czy nie nastąpi to już dzisiaj, kiedy sztuka stosowana nabrała takiego znaczenia w ogóle i słowa „ilustracja muzyczną" nie wywołują oporów w duszach utalentowanych muzyków, czego dowodem chociażby tło muzyczne skomponowane ostatnio do „Lilli Wenedy" przez Tadeusza Szeligowskiego. Mogłaby więc dziś być zapoczątkowana nowa era dla melorecytacji. Wyniesienie jej na szczytny poziom uwarunkowane jest oczywiście wysokim gatunkiem czterech składających się na nią czynników: kompozycji muzycznej, tekstu poetyckiego, kunsztu recytatorskiego i kultury artystycznej akompaniatora.

O głównym czynniku, o wierszu, nie mówię, bo jasną jest przecie rzeczą, że selekcja utworów poetyckich może się odbywać tylko w obrębie najlepszych utworów poetyckich, pisanych nie na zamówienie. Przyszłość melorecytacji jest przede wszystkim w ręku muzyków, którzy muszą wyprowadzić ją z impasu amatorszczyzny, poprzestającej na tandetnym dorabianiu jałowych akompaniamentów, — monotonnych akordów i arpeggio, grających rolę środka podniecającego. Sądzę, że samo zagadnienie rytmiki dzisiaj, kiedy nastąpiło już zdecydowane przewartościowanie pojęć o rytmie muzycznym, mogło by zainteresować kompozytorów z prawdziwego zdarzenia.

Należy następnie bronić melorecytacji przed inwazją niepowołanych wykonawców, niedoszłych śpiewaków i innych amatorów, bez talentu recytatorskiego. Melodeklamacja jest w głównej mierze domeną artystów dramatycznych, choć naturalnie nie każdy dobry aktor może być dobrym recytatorem „automatycznie", jak nie zawsze bywa dobrym akompaniatorem do melodeklamacji świetny nawet pianista.

Pragnęło by się usłyszeć w krótkim czasie koncert melorecytacyjny z wartościowym programem, na czele którego winien stanąć znakomity wiersz Ujejskiego do marsza żałobnego z sonaty b-moll Szopena.

„ELEKTRA"

Ze względu na wielkie zainteresowanie, jakie wywołała w świecie literackim, artystycznym i pośród szarych widzów prapremiera „Elektry" Giraudoux w teatrze W. P. w Łodzi, literaci zainicjowali dyskusję na temat tej sztuki w Klubie Pickwicka.

Jaki jest wydźwięk jej pośród literatów, ludzi teatru i szarych widzów? Zacznijmy od widza, jako najważniejszego odbiorcy sztuki teatralnej.

Cóż zobaczył widz w „Elektrze"? Szukający siebie — znalazł siebie. Siebie — samotnika, siebie — bohatera powstania warszawskiego, Oświęcimia, Majdanka, walczącego o wolność i sprawiedliwość partyzanta. Zobaczył w „Elektrze" posłanniczkę idei sprawiedliwości integralnej, symbol bóstwa zemsty, uosobienie kobiecości. Widziano w „Elektrze" ilustracje odrodzenia neoklasycyzmu. Widziano w „Elektrze" apoteozę szarego obywatela, tworzącego pozytywne wartości, w postaci ogrodnika uprawiającego rzodkiewki. Ogrodnika, którego próbowano utożsamić z głosem autora. To była pierwsza grupa widzów — kategoria pierwszego stopnia odbiorców dzieła literackiego i artystycznego, szukająca w nim odbicia własnego ja. Grupa pragnąca pełnego wyżycia się emocjonalnego w postaciach scenicznych.

Druga kategoria widzów poszła dalej. Od czynników emocjonalnych przeszła do czynników refleksyjnych. Ten rodzaj odbiorców nie szuka w dziele siebie. Szuka odpowiedzi na poruszone w sztuce, a nurtujące go z punktu widzenia współczesności problemy. Chce złapać realną tendencję sztuki, jej sens, jej znaczenie. I tego sensu nie znajduje. Pragnie jasnego „tak" lub „nie". Lecz gubi się w różnorodności koncepcji tych samych problemów, zesztukowanych w finale — w sztucznym i niewypływającym ze sztuki, dolepionym „Świtaniu".

Z kolei powinna tu przyjść trzecia kategoria odbiorców sztuki — kategoria nie szukająca w dziele ani siebie, ani odpowiedzi na problemy, ale wyłącznie jego wartości formalno-artystycznej. Taka grupa podczas dyskusji nad „Elektrą" nie ukonstytuowała się ani spośród szarych widzów, ani wśród literatów, mimo permanentnej prowokacji ze strony ludzi teatru. Dlaczego? Odpowiedział na to pytanie St. Żółkiewski: bo są w sztuce opory nie pozwalające na przejście do analizy czysto formalnej, pozostawiając na uboczu nierozwiązaną problematykę utworu, a przede wszystkim adekwatność tej problematyki z rzeczywistością i jej wydźwięk w dzisiejszej polskiej rzeczywistości politycznej, socjologicznej, kulturalnej.

Jakiej natury są te opory? Oświetlili je literaci, wyjaśnił po części Leon Schiller. Pasternak zarzuca „Elektrze" brak koniecznej dla dzisiejszego teatru tendencji. Idea wysuwana w sztuce na plan pierwszy jest według niego „abstrakcyjnym sumieniem świata dla abstrakcyjnych inteligentów". Nie jest ona strawą dla robotniczej Łodzi. Przez swoją niebezpieczną sugestywność nie może przejść bez echa, bez zaszokowania publiczności, jakby to miało miejsce we Francji w okresie powstania sztuki. Należało więc zanalizować utwór obiektywnie i z kolei przejść do zagadnienia: czym była „Elektra" dla Francji i czym jest dla nas.

Pierwszą część problemu zanalizował wnikliwie Ważyk: „Elektra" to gra idei i symbolów. To wcielenie domagania się sprawiedliwości integralnej. To utwór oparty na dominancie konfliktu pomiędzy tym problemem a ideą obrony ojczyzny. Konflikt ten jest nierealny — nieistniejący w rzeczywistości. Podanie konfliktu jest na wpół żartobliwe, na wpół poważne. Giraudoux, zagubiony we fragmentaryczności i rozbiciu sztuki — psychologicznym i na wpół ideologicznym, wpada w niewypływającą konsekwentnie z całości łatwiznę rozwiązania — w Świtanie — które można by porównać do finału „Nieboskiej Komedii". Jedno i drugie jest deus ex machina — tym trudniejsze do zrozumienia w „Elektrze", gdzie bóg Giraudoux jest bogiem obojętnym, drwiącym i niedziałającym. W owym „świtaniu" przesuwa autor wyraziciela mętniackiej idei sprawiedliwości integralnej z postaci zneurastenizowanej Elektry na lud wprowadzony pod postaciami zebraków — lud, który przemawia ustami kobiety Narses przybranej w czapkę frygijską. Spokój emanujący z tłumu żebraków w momencie, gdy ojczyzna ich płonie, tłumaczy tym, że Argos nie była ich ojczyzną. Była ojczyzną „elity" — ojczyzną Egistosów. Powyższy finał sztuki nie konkretyzuje jednak wyraźnego stanowiska autora. Momenty socjologiczne brzmią fałszywie. Widzimy tu charakterystyczny (według Schillera) dla twórczości Giraudoux brak wyraźnej linii politycznej — ani w lewo ani w prawo. Z czego wyrosła „Elektra"? „Elektra" wyrosła na pożywce hodowanej we Francji tradycji wielkiej rewolucji francuskiej — tradycji ideałów: bezwzględnej cnoty, bezwzględnej równości, bezwzględnej sprawiedliwości, stanowiących decorum Jakobinów. W tym rozumieniu „Elektra" staje się wnuczką Robespierre'a. Tradycja ta była (nawet i w okresie współczesnym Giraudoux) tak zakorzeniona, że osłabiała krytycyzm wobec postulatów, z których wyrosła. Postulatów, które przetransponowane na grunt współczesny świadczyć mogą jedynie o głębokiej naiwności politycznej i braku doświadczenia ideologicznego, którego, w miejsce francuskiego l'esprit, każe nam się dopatrywać w „Elektrze" kierownictwo sceny poetyckiej.

Z kolei zagadnienie wydźwięku „Elektry" we Francji w okresie powstania sztuki. Giraudoux uchodził jako publicysta za zdecydowanego przeciwnika Niemiec. Aluzje polityczne w „Elektrze" wykazują wrogie stanowisko autora wobec bierności politycznej mieszczaństwa francuskiego, wobec izolacji i nieinterwencji nie tylko w sprawie hiszpańskiej, ale w polityce wewnętrznej w obliczu narastającego faszyzmu.

Nasuwa się pytanie poco była potrzebna autorowi do wypowiedzi swych aluzji politycznych — antyczna Elektra. Antyczna Elektra, której wątek klasyczny okazał się za skąpy dla Giraudoux, zmuszając go do posługiwania się elementem narracyjnym w tragedii, powodującym dłużyzny. Otóż antyczna Elektra była konieczna dla uczynienia owych aluzji politycznych strawnymi i przyjmowalnymi dla ówczesnego mieszczaństwa francuskiego, „dla którego ludzkie i proste stwierdzenie prawdy jest nie na poziomie". Scharakteryzował je Żółkiewski: Mieszczaństwu owemu schlebiało niezdecydowanie ideologiczne autora. Połowiczna igraszkowość i połowiczna powaga typu Giraudoux —Cocteau nie podważała w podstawach „laissez - faire'yzmu" tego środowiska. Jego bierność i chwiejność znajdowała oparcie w chwiejności postawy ideologicznej autora. Sztuka rzucała jaskrawe światło na błędy, ale malowała je pastelem, względnie zabarwiała je relatywizmem czyniąc je cnotami i błędami równocześnie. „Kazała dążyć nie bardzo na serio, niepokoiła, ale również nie bardzo na serio". Sztuka ta była krokiem naprzód w dobie Giraudoux. Dziś oddaliliśmy się od roku 1937. Oddaliliśmy się nietylko w czasie, ale i postulatach ideologicznych i politycznych. Dziś sztuka Giraudoux jest przebrzmiała. Przeszliśmy więc do zagadnienia wydźwięku „Elektry" w dzisiejszej polskiej rzeczywistości. W toku dyskusji nad „Elektrą" dzisiejszą zarówno Ważyk jak i Żółkiewski stwierdzili brak kontaktu sztuki z widzem. Sztuka jednak nie „uklasyczniła" się jeszcze na tyle, aby fałszywość jej akcentu politycznego, zwłaszcza dzięki wysokiemu artyzmowi jej interpretacji, nie mogła się stać dla widza szkodliwa i niebezpieczna. Dowodem tego, — dwojakość pojmowania scen, postaci i symbolów, widoczna z wypowiedzi widzów.

Ludzie teatru uważali konkluzję literatów za krzywdzącą dla sztuki. Bronili pozycji repertuarowej „Elektry", dopatrując się, jak Kreczmar, w sztuce cech, mających rzekomo wpłynąć dodatnio na polskiego widza. Korzeniowski uzasadnił wybór sztuki względami pedagogicznymi. Celem wystawienia „Elektry" miało być laboratoryjne przygotowanie aktora zaniedbanego w okresie postu okupacyjnego — na trudnej sztuce. Zdaniem Żółkiewskiego, nie jest to argument dostateczny dla „obrony" „Elektry". Szkolić aktora należy na sztukach dających kontakt z widownią. Należy walczyć z izolacjonizmem teatru, tak jak Giraudoux z izolacjonizmem ludu francuskiego (tylko bardziej zdecydowanie!). Wobec uznania sztuki Giraudoux za przeżytą i zdyskredytowaną, teatr pragnął odwrócić uwagę literatów od analizy utworu i wydźwięku społecznego sztuki w dobie dzisiejszej na jej inscenizację, biadając, że prócz małomówiących superlatywów — konkretnej odpowiedzi na to pytanie nie znalazł. Odpowiedź na nie mieściła się w naświetleniu sztuki i autora, dokonanym przez Leona Schillera. Wykazał on różnicę w inscenizacji sztuk francuskich w ich ojczyźnie i w Polsce. Wykrzywienie tendencji autorskiej, które obserwujemy w inscenizacji Elektry nie jest wypadkiem odosobnionym. Zamiast Caillaveta i Flersa dają nam nasi reżyserzy i aktorzy Bałuckiego. Zamiast moralnego zdrowia w elementach starej farsy francuskiej, zamiast wartości artystycznej „zła" czystego w komediach molierowskich, mamy w naszych teatrach namiętności, którym trzeba współczuć, mamy „zło" zneutralizowane „ dobrem". Zamiast klasycznej statyczności i czystego dialogu — dynamikę i pełną efektów operową inscenizację. Zamiast lekkości i prostoty — „mistyczny patos towianizmu" (wedle słów Jastruna). Sztuka Giraudoux nawet we Francji, na gruncie, z którego wyrosła, wśród aktorów i reżyserów, którzy teatr francuski „czują" — jest trudna. Jedynym z reżyserów, któremu Giraudoux pozwalał wystawiać swoje sztuki, był Jouvet. Cóż dopiero u nas — którzy możemy wystawić wiernie sztuki Shakespeare'a, lecz nie wymagającą lekkości sztukę francuską o braku jednolitej konstrukcji formalnej i problematyce zabarwionej shawoskim indyferentyzmem. Drugą z kolei zaporę stanowi tłumaczenie. Język polski nie jest w stanie oddać wiernie kolorytu sztuki francuskiej— zwłaszcza sztuki będącej na pograniczu dramatu opierającego się wyłącznie na krwawych rozwiązaniach — i igraszki. Przekład polski daje niepożądany patos i czystą poezję. Drugim głosem, odpowiadającym na natarczywe pytania ludzi teatru o pogląd na inscenizację, był głos jednego z szarych widzów, który miał możność czytać „Elektrę". Widz ten wyraźnie odgranicza wrażenia czytelnika od wrażeń widza. W sztuce według inscenizacji teatru sceny poetyckiej jest katastroficzny konflikt między sprawiedliwością integralną a ideą obrony ojczyzny. W utworze czytanym jest lekko sfreudyzowane środowisko niepoważnie potraktowanych ludzi na tle niepoważnie zarysowanych, nieadekwatnych z rzeczywistością problemów. Tragikomedia rudej brody i zagiętego palca Agamemnona urasta do dramatu dusz i idei. Sztuka czytana daje obraz relatywizmu tkwiącego zarówno w postaciach jak i ideach. Konsekwentnie przeprowadzona inscenizacja w ujęciu teatru W. P. usuwa dwoistość tkwiącą w postaciach. Dzieli je na czarne i białe. Niestety tekst nie pozwala na tego rodzaju uproszczenia. Elektra, która według koncepcji Korzeniowskiego i Wiercińskiego jest symbolem nadludzkiej zemsty i gwałtownikiem zmieniającym kształty świata, mówi: jestem kobietą. Zbrodnicza Klitemnestra budzi współczucie u widza. Postaci Giraudoux nie da się podzielić na czarne i białe. Są zawsze chwiejne — a przez to i szare. Uproszczeniu relatywizmu psychologicznego na korzyść jasności przeto jeszcze widoczniej relatywizm **ideologiczny.** Zabrano sztuce Giraudoux płeć, pozostawiono jedynie mózg — a ten jest mętny. Z igraszki powstał dramat polityczno - socjologiczny o nierealnym fałszywym wydźwięku.

Obronę „Elektry", a jednocześne przestrogę mogli znaleźć inscenizatorzy w wypowiedzi Schillera, który na przykładzie reżyserów radzieckich Meyerholda i Stanisławskiego, wskazał na konieczność żywego teatru. Teatru kontaktującego z widzem — teatru, który może wystawić każdą dobrą artystycznie sztukę, ale we właściwym czasie (vide Dostojewski, który ukazał się w teatrach ZSRR dopiero po gruntownym utrwaleniu się radzieckiej rzeczywistości). Następnie postawił dyskusję na właściwej płaszczyźnie Żółkiewski, wyjaśniając stanowisko literatów, iż argumentem przemawiającym przeciw „Elektrze" nie jest jej trudność dla niewykształconego literacko widza. „Nie możemy zrezygnować z ciągłości pracy kulturalnej, bo część odbiorców z trudem może nadążyć" — mówił Żółkiewski. Trudność sztuki, która pociągnęła ludzi teatru dla celów pedagogicznych, nie jest argumentem usprawiedliwiającym jej wystawienie. Moment pedagogiczny: kształcenie aktora, nie może kojarzyć się z ciasnym formalizmem i ciasnym socjologizmem. Musi wzbogacić się o element wyzwalający od izolacji teatru, o element ścisłego kontaktu sztuki z widownią, przez danie widzowi utworu treściowo i pojęciowo bliskiego rzeczywistości. Argumentem występującym przeciw „Elektrze" jest fałszywy wydźwięk jej nieskrystalizowanych tendencji ideologicznych. Jest zdezaktualizowanie jej jako gatunku literackiego. Sprawa „Elektry" przesuwa się na szerszą płaszczyznę. Prądy literackie dawno przeżyte na zachodzie przychodzą do nas ze znacznym spóźnieniem. Przeciętny czytelnik dziś dopiero dochodzi do zdystansowanego już Prousta. Jest to zrozumiały objaw, z którym się chwilowo musimy pogodzić. Jest to objaw zapóźnienia rozwoju literackiego i ideowego: okres dziecięctwa. Lecz jeśli tego rodzaju literatura jest w obiegu wśród kierowników literackich naszych czołowych teatrów, w chwili pożądania jasnych i zdecydowanych realiów przez widownię, — to już nie zapóźnione dziecięctwo — to infantylizm wtórny.

Ponieważ sprawa „Elektry" weszła na tory roli teatru jako poważnego czynnika kulturalno - wychowawczego w dzisiejszej rzeczywistości, postanowiono jako temat jednej z najbliższych dyskusji obrać zagadnienie konstruktywnego repertuaru.

H. K.

W rocznicę śmierci Jędrzeja Cierniaka

W marcu r. b. minęła czwarta rocznica śmierci pioniera teatrów ludowych w Polsce, założyciela i prezesa Instytutu Teatrów Ludowych oraz redaktora miesięcznika „Teatr ludowy" — Jędrzeja Cierniaka. W Związku Nauczycielstwa Polskiego w Warszawie odbyła się w dniu 2 marca r. b. w ścisłym gronie przyjaciół i współpracowników J. Cierniaka żałobna wieczornica, a „Praca Oświatowa", miesięcznik Ludowego Instytutu Oświaty i Kultury, pomieściła w numerze lutowym szereg artykułów poświęconych wielkiemu artyście i wychowawcy młodzieży oraz kilka przedruków prac J. Cierniaka.

St. Iłowski w artykule wstępnym kreśli sylwetkę J. Cierniaka na tle osobistej z nim współpracy i wspomnień. Artykuł kończy się słowami: „Pamięć o nim żyć będzie w historii teatru ludowego zawsze, gdyż stworzył nową epokę i styl, będąc równocześnie wzorem Wielkiego Wychowawcy". Franciszek Mleczko w artykule „Na szlaku zaborowskim" pisze o akademii żałobnej, jaka odbyła się w Zaborowie, wsi rodzinnej Cierniaka. Cierniakowy testament życia formułuje Mleczko w słowach: „bądźcie wierni wsi, życie ze wsią, idźcie zawsze za wsią, wy — synowie chłopscy!" Walerian Batko w interesującym artykule p. n. „Jędrzejowa nuta" omawia rolę, jaką odegrał Cierniak w dziedzinie rozbudzania i upowszechnienia kultury ludowej.

Z prac Cierniaka pomieszczony został artykuł „Czytanie utworów dramatycznych", fragmenty z pogwarek „O Franusiowej doli" oraz dwu widowisk: „Wesela krakowskiego" i „W słonecznym kręgu". Materiały dopełnia obszerna bibliografia prac Cierniaka, opracowana przez J. Słomczewską.

Ten pierwszy po wojnie głos o Jędrzeju Cierniaku traktować należy jako zapowiedź szerszego zajęcia się dorobkiem pisarskim i artystycznym zasłużonego budziciela kultury ludowej w Polsce.

Nadmienić należy, iż Jędrzej Cierniak był pierwszy prezesem powstałego w konspiracji Ludowego Instytutu Oświaty i Kultury w Warszawie i funkcję tę pełnił do chwili aresztowania, a następnie rozstrzelania na Palmirach.

Jan Gruda

Trzeci numer „Afisza Starego Teatru"

Trzeci numer „Afisza Starego Teatru" (jedynego w tej chwili czasopisma w Polsce, poświęconego sprawom teatralnym) stanowi nowy etap w rozwoju tego pożytecznego wydawnictwa. Julian Przyboś rozważa „Jak należy mówić wiersze". Sprawa to ważna. Pokutuje u nas ciągle jeszcze stara szkoła: recytatorzy nadużywają efektów zewnętrznych, patosu, onomatopei, grają, a nawet zgrywają się na estradzie, równocześnie zacierając rytmy wiersza, gubiąc rymy. Dużo zwłaszcza wątpliwości nasuwa sposób odtwarzania wierszy autorów współczesnych. Artykuł Przybosia zawiera szereg uwag i stwierdzeń bezwzględnie słusznych. Autor domaga się recytacji opanowanej, spokojnej, rzeczowej, uwydatniającej zarówno dźwiękową rytmikę wiersza, jak wewnętrzny rytm poetyckich obrazów. Stąd niezwykle ważne znaczenie posiada pauza jako środek ekspresji recytatorskiej. Poezja nowoczesna w swej formie i założeniach twórczych jest klasyczna, zwarta, liryzm, napięcie emocjonalne ujęte jest w karby rygoru i harmonii. Taką powinna być i recytacja.

Nader ważną sprawę porusza Stefan Flukowski w artykule „Dramatyczne tworzenie". Współczesna twórczość dramatyczna polska przedstawia się w sposób dość bogaty i interesujący. Niewiele jednak sztuk nadaje się na scenę, wytrzymuje próbę sceny. Teatr bowiem stawia przed autorem szczególne wymagania. Technika budowy utworu scenicznego musi się opierać na pewnych zasadniczych założeniach twórczych. Problem ten porusza właśnie Flukowski, analizując zagadnienie „spontanicznej inscenizacji wyobraźniowej", która z miejsca kieruje t. zw. materiał życiowy zebrany przez autora w kierunku szczególnych czasoprzestrzennych koncesji zwanych sceną i tam je dopiero gładzi, układa w pewien plan formalny, właściwy dla dramatycznego utworu".

Problem nauczania literatury w szkołach teatralnych porusza w swym artykule St. Furmanik. Autor, wybitny znawca przedmiotu, analizuje tutaj we wstępie sprawę postawy aktora wobec utworu dramatycznego; jest ona, jego zdaniem, nader skomplikowana, równocześnie twórcza, estetyczna i badawcza. Wynika stąd konieczność odbywania odpowiednich studiów, właściwego przygotowania. W szczególności nauczanie literatury w szkołach teatralnych nie może być identyfikowane z nauką historii literatury, lecz winno opierać się na swoich własnych założeniach. Należy tutaj zatem dokonać odpowiedniego wyboru zagadnień z zakresu antologii dzieła literackiego, jego struktury, następnie zaś z dziedziny wersyfikacji, lingwistyki ogólnej, teorii form literackich — wszystko pod kątem widzenia realnych potrzeb aktora. Zagadnienia kształcenia przyszłych adeptów sztuki scenicznej jest niezwykle ważne. Na ten temat winna się rozwinąć szersza dyskusja.

Barwny i żywo napisany artykuł Wiesława Goreckiego o „Solskim, zawsze pełnym zalet", zawiera poza plastycznie naszkicowaną sylwetą zasłużonego artysty, kilka interesujących, a mało znanych szerszemu ogółowi szczegółów, dotyczących stosunku Solskiego do autorów polskich, zwłaszcza K. H. Rostworowskiego.

Leśn.

WYDAWNICTWA

„Meander" — miesięcznik poświęcony kulturze świata starożytnego pod red. prof. Kumanieckiego i prof. Michałowskiego. Z zasiłku Wydziału Nauki Ministerstwa Oświaty. Wyd. Trzaska—Evert—Michalski Warszawa.

Z radością witamy pismo, przynoszące współczesnemu człowiekowi wiecznie żywe, młode i aktualne wartości, wytworzone przez antyk,—szczególnie dzisiaj potrzebne, gdyż w okresie wojny były one zaniedbane — a przecież naród nasz od wieków wychowywał się na myśli greko-rzymskiej i język łaciński uważał za drugi ojczysty.

Współpracują z pismem wybitni polscy klasycy i humaniści. Tadeusz Sinko w żywym dialogu wyjaśnia znaczenie tytułu czasopisma „Meander". Kazimierz Michałowski zwraca uwagę na starożytny Egipt, jako pierwsze wielkie państwo, które umiało rozwiązać w praktyce i dziś aktualne problemy życia gospodarczego. Kazimierz Kumaniecki daje obraz powstawania, rozwoju i przeżywania się gatunków literackich poezji greckiej, podkreślając znaczenie czynników politycznych i społecznych. Mieczysław St. Ponławski z całą subtelnością zestawia filozoficzne poglądy Sokratesa i Newtona na świat i człowieka, wykazując, jak obaj doszli do przekonania o istnieniu Boga niezależnymi acz równoległymi drogami poznania indukcyjnego: Sokrates, wychodząc od rozumnej duszy człowieka, Newton — od mądrości praw wszechświata. Stanisław Lorentz mówi o wpływie stylowym sarkofagu Lucjusza Corneliusza Scipiona na monument ku czci Stanisława Kostki Potockiego w Gucinie pod Warszawą, na zwieńczenie pieca w pałacu Anny Potockiej w Natolinie pod Warszawą, na pomnik Jana Sobieskiego w kościele OO. Kapucynów w Warszawie, załączając reprodukcje wszystkich czterech dzieł architektury. Dla należytego zrozumienia wpływu polskiego mecenatu artystycznego na głębokie wkorzenienie się w dawnej Polsce kultury klasycznej cenna jest wzmianka, że sam Kostka Potocki był w r. 1780, w chwili odkrycia grobowca Scypionów, w Rzymie i że prowadził we Włoszech w latach 1776—1780 archeologiczno - wykopaliskowe prace. Jan Parandowski z właściwym sobie talentem powołuje do życia słup milowy z czasów rzymskich i każe mu opowiadać dzieje upadku cywilizacji starożytnej i narodziny średniowiecznej. Zamykają numer przekłady legend i baśni antycznych, dokonane przez Seweryna Hammera.

Ant. M.

TAJEMNICA SZYMONA BUDNEGO

Nakładem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Lublinie ukazała się nowa praca ks. Ludwika Zalewskiego p. t. „Tajemnica Szymona Budnego".

Ks. Ludwik Zalewski ma w swym dorobku naukowo - publicystycznym szereg dzieł o dużej wartości. Skala zainteresowań badawczych autora jest rozległa. Sięga bowiem od „Sztuki rymotwórczej K. Dmochowskiego", przez „Dzieje partyzantki w r. 1833 w Lubelszczyźnie", zagadnienia bibliofilskie, do studiów nad arianizmem w Polsce.

W ostatniej swej pracy p. t. „Tajemnica Szymona Budnego" ks. Ludwik Zalewski rzuca snop światła na ciekawą i mało dotychczas znaną postać „mazura-nowatora", uważanego niegdyś za Rusina, a dzisiaj już, dzięki odkryciu ks. Ludwika Zalewskiego oraz pracom badawczym prof. S. Kota, niezwykle interesującego autora Nowego Testamentu oraz szeregu innych dzieł.

„W roku 1913, pisze autor, zjawia się u furty seminarium duchownego, gdzie wówczas mieszkałem, przekupień Ira Kon, z paczką książek, namawiając do nabycia. Pośród mieszaniny powieści i dzieł naukowych zwróciła moją uwagę książczyna bez oprawy i karty tytułowej. Na pierwszej stronie u góry zauważyłem nazwisko Szymona Budnego (um. około 1595 r.). To rozstrzygnęło".

Okazało się, że dzieło to, będące niezwykłą rzadkością bibliograficzną i „cennym źródłem do poznania naszej kultury, jest nieznanym wydaniem przekładu (Szym. Budnego) Nowego Testamentu".

Książka ta właśnie jest przedmiotem badań ks. L. Zalewskiego. Autor z wielką znajomością rzeczy omawia „tajemnicę" Szymona Budnego, człowieka i pisarza, który „odstraszał od siebie wszystkie wyznania. Nie tylko katolicy, ale prawosławni, protestanci i właśnie współwyznawcy zwalczali Budnego. Stawał się on osamotniony".

Dziełko ks. Ludwika Zalewskiego uzupełniają karty „Drugiej przedmowy". Całość bardzo starannie wydana przez Lubelskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Zakładach Graficznych J. Pietrzykowskiego w Lublinie.

jnk.

NOWE WYDAWNICTWA NA CHÓRY 3-GŁOSOWE MIESZANE I INNE

Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej wydało repertuar chórów mieszanych:

Nr 1. „Hejnał kaszubski" — J. Maklakiewicza — 3 głosy. „Walczyk podlaski" — K. Prejznera — 3 głosy.

Nr 2. „Pod Krakowem czarna rola" — J. Rafalskiego — 3 głosy.

Nr 3. „Walczyk lubelski" — J. Rafalskiego — 3 głosy. „Miałam ja gołąbka" — K. Prejznera — 3 głosy.

Nr 4. „Chodziły tu Niemce" — J. Rafalskiego — kanon 4 głosy. „Już zaszedł nad doliny" — J. Rafalskiego — kanon 2 głosy. „Bim, bam, huczą dzwony" — J. Rafalskiego — kanon 4 głosy.

Wysyłkę dokonuje Towarzystwo Teatru i Muzyki Ludowej R. P. w Warszawie, ul. Reja nr 9. Cena numeru 10 zł. — plus 2 zł. przesyłka pocztowa.

Opracowania powyższe są łatwe, artystycznie jednak ujęte wzbogacą biblioteki chórów amatorskich, które niemal wszystkie cierpią na „głód" repertuarowy.

WŚRÓD CZASOPISM

Ruch wydawniczy z zakresu czasopism literacko-naukowych i społeczno - oświatowych przyniósł w miesiącach lutym i marcu r. b. kilka ciekawych pozycji.

Drugi numer krakowskiego miesięcznika naukoznawczego **„Życie nauki"** przynosi echa z konferencji odbytej w dn. 26 stycznia w sprawie potrzeb i organizacji nauki polskiej. Treść numeru wypełnia rekonstrukcja dyskusji i przemówień wygłoszonych przez rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego Tadeusza Lehr-Spławińskiego i profesorów T. Kowalskiego, G. Przychockiego, Wł. Szafera, Wł. Konopczyńskiego, A. Vetulaniego oraz artykuły Wł. Michajłowa „O reorganizacji nauki w Polsce" — i B. Leśnodorskiego o „Causa Universitatis Jagellonicae 1939—1941", poświęcony pamięci profesorów U. J. wywiezionych do Sachsenhausen i Dachau. Na konferencji, która miała doniosłe znaczenie dla dalszego rozwoju życia naukowego w Polsce, wysunięto szereg tez dotyczących wolności nauki, organizacji życia naukowego, reformy szkół akademickich oraz społecznej roli nauki i wkładu naukowców polskich w ogólnoświatowy dorobek naukowy.

Na część informacyjną wydawnictwa składają się: obszerna kronika wydarzeń z życia naukowego w Polsce i zagranicą, omówienie paru ostatnich zeszytów „Nature", recenzja książki L. T. Hogbena „Mathematics for the Million" oraz specjalny dodatek w języku angielskim.

Nowy zeszyt miesięcznika **„Praca oświatowa"**, ukazującego się nakładem Państwowego Instytutu Kultury i Oświaty w Warszawie, poświęcony jest w większej części pamięci zamordowanego przez Niemców w 1942 r. Jędrzeja Cierniaka, twórcy idei teatru dla ludu, założyciela Związków Teatrów Ludowych i piewcy „Franusiowej doli".

Hołd wielkiemu synowi Polski ludowej złożyli swoimi pracami następujący autorzy: Stanisław Iłowski—„Jędrzej Cierniak" (prelekcja wygłoszona w Radio), Franciszek Mleczko—„Na szlaku zaborowskim", Józefa Słomczewska — bibliografia prac Jędrzeja Cierniakai o Jędrzeju Cierniaku oraz Waleria Batko — „Jędrzejowa nuta". Z kolei następują przedruki prac ś. p. Jędrzeja Cierniaka z redagowanego przez niego przez lat 17 Teatru Ludowego. Są to: „Czytanie utworów dramatycznych", urywek z Cierniakowego „Wesela krakowskiego" następnie z widowiska „W słonecznym kręgu". Tych kilka fragmentów, które są zaledwie nikłym wycinkiem z długoletniej działalności publicystycznej Jędrzeja Cierniaka, świadczy o jego rozległych zainteresowaniach i głębokim umiłowaniu wsi, której był najlepszym synem.

Pozostałą część numeru wypełnia szereg interesujących artykułów na tematy społeczno-oświatowe, przegląd czasopism i recenzje o nowych wydawnictwach przeznaczonych dla zespołów świetlicowych.

W 11-ym numerze pisma **„Wici"** organu Centralnego Związku Młodzieży Wiejskiej R. P. znajdujemy m. in. dwie ciekawe prace.

Józef Leszczyński w artykule p. t. „Czar pieśni ludowej" wykazuje wpływ zgubny tandetnych utworów muzycznych na rozwój rodzimej pieśni ludowej. Do całej młodzieży wiejskiej skierowany jest gorący apel autora o kultywowanie pieśni ludowej, „której trzeba się przestać wstydzić, jako czegoś gorszego czy niższego, ale uczynić tak jak Szopen — umiłować i wsławić na cały świat". Drugą ciekawą pozycją jest artykuł Zofii Krzyżaniakowej p. t. „Zdobnictwo jako fundament sztuki ludowej", w którym autorka porusza konieczność wyszukiwania eksponatów sztuki ludowej, co jest tym bardziej ważne, że wszystkie zbiory i muzea regionalne zostały zniszczone lub rozkradzione przez okupanta.

Omawianie tych zasadniczych dla kultury polskiej problemów na łamach czasopisma przeznaczonego dla szerokich rzesz młodzieży wiejskiej zasługuje tym bardziej na uznanie, że umiłowanie naszej kultury i sztuki powinno być najgłębsze właśnie u jej źródła — na wsi polskiej.

I. W.

Przegląd kulturalny Lubelszczyzny

Życie kulturalne Lubelszczyzny płynie ustalonym, szerokim nurtem. Dominującą rolę odgrywają obecnie dwie dziedziny życia artystycznego: muzyka i plastyka.

Lubelska orkiestra symfoniczna czyni stałe postępy i zdobywa sobie uznanie szerokich rzesz społeczeństwa zarówno na piątkowych koncertach o programie coraz bardziej ambitnym, jak i na popularnych porankach niedzielnych, które cieszą się niemniejszym powodzeniem. Z imprez innych podkreślić należy koncert utalentowanej pianistki Marii Wiłkomirskiej oraz występ znanego śpiewaka Wiktora Bregy. W miesiącu lutym odbył się także poranek mazurków i walców w wykonaniu prof. Aleksandra Wielhorskiego, który odegrał utwory Szopena, Paderewskiego, Szymanowskiego oraz własne kompozycje. Dochód z koncertu przeznaczony był na cel dobroczynny.

Na specjalne podkreślenie zasługuje fakt, że grupa artystów lubelskich koncertuje również na prowincji. Jest to niewątpliwie najlepszy sposób krzewienia wartościowej muzyki wśród szerokich rzesz, które dotychczas skazywane były jedynie na konsumowanie rewiowych produkcji najgorszego gatunku. Należyty rozwój tej pożytecznej akcji koncertowej paraliżują w pewnej mierze trudności w uzyskaniu sal i brak dobrych fortepianów w mniejszych miastach powiatowych.

Wielką popularnością cieszą się nadal t. zw. operomontaże, organizowane przez Sekcję Operową Lubelskiego Towarzystwa Muzycznego. W najbliższym czasie miłośnicy muzyki operowej usłyszą wyjątki z „Fausta", następnie z „Damy Pikowej".

Młody narybek muzyczny Lublina, kształcący się w czterech uczelniach państwowych, wykazał się dobrymi wynikami na półrocznych popisach publicznych, które odbyły się w końcu lutego r. b.

Plastycy lubelscy czynią przygotowania do wiosennej wystawy malarstwa, rzeźby i grafiki, która zgromadzi szereg prac artystów także spoza Lublina. W połowie marca otwarto wystawę prac popularnego na terenie Lublina artysty Zenona Kononowicza.

Lubelski Związek Plastyków, pragnąc nawiązać ściślejszy kontakt ze społeczeństwem i rozbudzić zainteresowanie dla współczesnej plastyki, zwrócił szczególną uwagę na organizację wystawy objazdowej, która z wiosną wyruszy w głąb województwa lubelskiego.

Z uznaniem witamy inicjatywę plastyków w kierunku uruchomienia Spółdzielni Przemysłu Artystycznego, z pracownią dzieł z zakresu grafiki użytkowej, przeznaczonych przede wszystkim dla chat wiejskich i mieszkań robotniczych w myśl hasła „prawdziwe dzieło sztuki w każdym polskim domu". Spółdzielnia będzie dawała wyroby o pierwiastkach charakterystycznych dla regionu lubelskiego. Czekamy na jak najszybszą realizację tego pięknego zamierzenia, które przyczyni się do wyrugowania choć w pewnej części tandetnych wyrobów nie mających wiele wspólnego z przemysłem artystycznym.

W połowie marca odbyło się zebranie w sprawie reaktywowania b. Towarzystwa Propagandy Sztuki w Lublinie, którego celem będzie popularyzacja plastyki wśród szerokich rzesz społeczeństwa przez jak najczęstsze organizowanie wystaw i cykle odczytów na tematy związane z rozwojem sztuk plastycznych na przestrzeni wieków i ich rolą społeczną oraz roztoczenie opieki nad artystami i umożliwienie zbytu ich prac.

Lubelszczyzna stanowi nadal bardzo aktywny ośrodek teatralny.

Teatr Miejski w Lublinie wystawia nadal sztuki lżejszego repertuaru. Zarówno „Ziemia nieludzka" de Curela jak i „Powrót z wojny" Fleursa i Croisseta, dalekie są od wielkiego repertuaru zapowiedzianego już od sześciu miesięcy.

Na uwagę zasługuje Teatr Domu Żołnierza, który odbiegając od szablonowych rewii dał starannie opracowaną inscenizację Dickensowskiego „Świerszcza za kominem".

Dorobek powiat. sekcji teatralnych, działających w ramach Powiatowych Rad Kultury i Sztuki, przedstawia się następująco: Teatr Ziemi Zamojskiej wystawił kilkakrotnie z dużym powodzeniem „Balladynę" Słowackiego, Teatr im. Wyspiańskiego w Krasnymstawie ma w projekcie dwie sztuki „Moralność Pani Dulskiej" G. Zapolskiej i reportaż Buczyńskiej „Obcym wstęp wzbroniony", Teatr Ziemi Podlaskiej w Białej Podlaskiej po premierze „Chaty za wsią" wystawi „Dom otwarty" Bałuckiego, Teatr w Hrubieszowie z okazji rocznicy kościuszkowskiej opracowuje sztukę „Kościuszko pod Racławicami", Teatr w Biłgoraju przygotowuje „Ptaka" Szaniawskiego.

Życie literackie Lublina skupia się wokół Związku Zawodowego Literatów i Klubu Literackiego. Ostatnio odbyły się następujące imprezy literackie: w środę dnia 20 lutego „Wieczór poetów wileńskich", na którego program złożyły się utwory poetów wileńskich w recytacji dyrektora artystycznego Teatru Miejskiego Karola Borowskiego oraz wiersze Jana Nagrabieckiego w recytacji autora, 27 lutego odczyt prof. Juliusza Kleinera p. t. „O trwałych i nietrwałych wartościach renesansu", 27 marca wieczór dyskusyjny na temat scenicznej adaptacji „Świerszcza za kominem" K. Dickensa, z udziałem redaktorki „Gazety Lubelskiej" Zofii Bolesławskiej i reżyserki wspomnianego widowiska Ireny Klejerowej, oraz w dniu 3 kwietnia wieczór autorski Marii Bechczyc-Rudnickiej, którego program wypełniły: rozdział z niedrukowanej jeszcze powieści p. t. „Po kamień co w ogniu gore" (wyprawa rzymska po bursztyn) i nowela biograficzna „Ku nowym brzegom".

Irena Woydygowska

◆

JASZCZ Pierwszy, Łaskawy

„Już nieraz zarzucano nam, w Centralnej Polsce, że interesują nas o wiele więcej czasopisma zachodniego rejonu literackiego niż te, które ukazują się na Wschodzie. By udowodnić, że tak nie jest i że zainteresowanie nasze dzielimy równomiernie, parę zdań o owym wschodnim rejonie literackim, reprezentowanym przez „Zdrój" i „Kamenę".

Kto tak przemawia? Stylem wyniosłym, a łaskawym?

Kto z takiej wysokości raczy zniżać się na ziemskie padoły, by udzielić kilku chwil uwagi „biednym czasopismom Wschodniej i Zachodniej Polski?" Czy to dekret Franciszka Józefa do „swych wiernych ludów?" (...„doszły do uszu naszych użalenia poddanych... wobec czego przychylamy się do wiernopoddańczej prośby i t. d.")...

Nie, to nie cesarz austriacki i nie kuzyn króla angielskiego — ale obywatel Jaszcz; to sprawozdanie z pism kulturalnych w doskonale zresztą redagowanym dodatku niedzielnym krakowskiego „Dziennika Polskiego".

Jaszcz I-szy wspaniały na prawo i lewo rozdaje cenzurki, uśmiechy i — dezaprobaty. Na jego skinienie pisma się walą. Redaktorzy ze strachem patrzą w chmurne oblicze władcy. Gdy gniewnie ściągnie brwi — gorze!

Wojc. Nat.

ERRATA

W N-rze 5-tym „Zdroju" we wzmiance kronikarskiej informującej o wydaniu w języku rosyjskim dzieł A. Mickiewicza zamiast słowa „Balladyna" winno być „Balladyny", co niniejszym prostujemy ku zmartwieniu genialnych erudytów, nie mających podobno nigdy do czynienia z „chochlikami drukarskimi".

ODPOWIEDZI REDAKCJI:

J. K. w Janowie Podlaskim — Nie do druku.

Dr. St. S. w Otwocku — „Materiały do dziejów Zamojszczyzny" Z. Klukowskiego można nabyć w każdej większej księgarni — lub u autora: Szczebrzeszyn, Szpital samorządowy.

B. M. w Łodzi — Nadesłane wiersze przeczytaliśmy z prawdziwą przyjemnością. Znamionują one talent. W najbliższych numerach „Zdroju" zamieścimy „Wiosnę", oraz „W powrocie do Ojczyzny". Prosimy o dalszy kontakt.

J. Gr. w Warszawie — Artykuł o Łużycach pójdzie. Dziękujemy.

B. W. w Chełmie — Nr. 1, 2, 3 „Zdroju" (z roku ub.) wyczerpane. Innymi możemy służyć. Prosimy o zgłoszenie życzeń do Administracji pisma.

TREŚĆ NUMERU:

J. N. Kłosowski — Palmowa Niedziela (fragment z „Jarzma").
K. Barański — W trosce o kulturę polską.
W. Ziółkowski — Wielkanocny numer „Życia" w ukł. Wyspiańskiego.
E. Jędrkiewicz — „Uśmiechnąć się"... „ W zachodnią ciszę" (poezje).
W. Natanson — O prasie literackiej.
E. Martuszewski — Słów parę o poezji.
J. E. Płomieński — „Meteor" (fragment dramatyczny).
J. Swatoń — Od kapeli do orkiestry ludowej.
M. B.-Rudnicka — Czy melorecytacja jest sztuką?
H. K. — „Elektra".
Jan Gruba — W rocznicę śmierci Jędrzeja Cierniaka.
Leśn. — Trzeci numer „Afisza Starego Teatru".
Wydawnictwa.
Wśród czasopism.
Przegląd kulturalny Lubelszczyzny.
Kronika.
Ilustracje: Z. Stryjeńska „Skowronek", St. Wyspiański „Kosaćce".

REDAKCJA i ADMINISTRACJA: Lublin, Peowiaków 5 m. 13; tel. 30-45.

Redakcja przyjmuje: poniedziałki, środy i piątki od godz. 14 do 15.

Administracja czynna codziennie od godz. 9—12 i 16—18.

Rękopisów nie zamówionych nie zwraca się.

Numer pojed. 6 zł. Prenumerata wraz z opł. poczt.: miesięcznie 13 zł, kwartalnie 39 zł.

Redaguje: Zespół. Wydaje: FRANCISZEK TWARDOŃ.

Zakł. Graf. J. Pietrzykowski, Lublin, Kościuszki 4

A-6669