

WIAS

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Rok III

Łódź, 22-29 grudnia 1946 r.

Biblioteka

9037

Nr 50-51 (78-79)

KOLEDY CHŁOPSKIE

W tym rajskim sadeczku^{*)}

W tym rajskim sadeczku
Lipka zielona,
A pod tą lipką zieloną
Studzienka cembrowa,
Maryja się umyla,
Syna porodziła...

Oj, stało nam się wesele!
Boże Narodzenie!

Porodziła, powiła,
W jasełka włożyła
I zakolysała:
A lulu, lulu, synku,
Jużby ja śniadała...

A cóżbyś, Matuchno, śniadała?

A rybki, żebym miała...
Oj rybki, rybeczki,
Drobne szupiałeczki!

Poczekaj, Matusiu, za chwilę,
Za małą godzinę,
Jeno się spuszcze do rzeczek,
Nałowię ci rybeczek.

Oj, stało się nam wesele!
Boże Narodzenie!

Anieli ogień składali,
Rybki gotowali
I stał się ogień lodowy...
A płomień wiatrowy...
Stolec „malmurowy“...
Obrus drelichowy...
Talerz miesięcowy...
Łyzeczki cynowe...
A noże gwiazdkowe...

Oj, stało się nam wesele,
Boże Narodzenie!

A już, Matuchno, śniadanie,
Na Twoje rozkazanie,
Siadaj, proszę, do stołu,
Bo już rybka gotowa.

Jakby to, Synu, mogło być,
Żebyś ty miał rybki łowić?
Jeszcze nie wyszło dwóch godzin.
Jakoś się, Synu, narodził,
Jeszcze nie wyszła godzina,
Jakem cię Synu, powiła...

A Ty, Matuchno, nie wierzysz,
Żebym ja miał być Syn Boży,
Syn Boży, Matus, Syn Boży,
Ten sam, co wszystek świat stworzył!
Urodziłem się z lełije,
Z tej Panny Maryje,
Urodziłem się, kieby kwiat,
Stworzyłem cały świat...

Oj, stało się nam wesele,
Boże Narodzenie!

Stworzyłem ptactwo, robactwo,
Ludziom na bogactwo...
Stworzyłem piaski, kamienie,
Ludziom zbawienie...
Stworzyłem żarna, stampe,
Ludziom na pościechę...
Stworzyłem wszystek dobytek,
Ludziom na pożytek...

Oj stało nam się wesele!
Boże Narodzenie!

*) W/g Schillera („Pastorałka“) Instytut Teatrów Ludowych, W-wa 1931. Źródła: Ks. Wł. Siarkowski, Materiały co do etnogr. ludu polsk. z okolic Pińczowa; Nr 14 — Włodzimierz Tetmajer, „Gody i godne święta w krakowskim“. — J. Konopka: „Pieśni ludu krakowskiego“, Str. 93 — O. Kolberg, Lud V, Krakowskie, nr 44.



Adam Sikora^{*)}

Pójdźcie chrześcijańskie narody...

(około r. 1866)

Pójdźcie chrześcijańskie narody
Do Betlejem na gody,
Tam w stajence Maryja,
Piękna jako lilija,
Zbawiciela powiła.

Jaka to wielka uciecha!
Każdy się w szopie uśmiecha,
Pasterze się zbiegają,
Boskie dziecię witają,
Dary mu oddawają.

I ptaśzka się zlatują,
Bardzo pięknie wyspiewują.
Rozlegały się głosy,
Gdy zaśpiewały kosy,
Aż pod same niebiosa.

Skowronek się wznosił wysoko,
Że go ledwie dojrzy oko,
Tam swojemi wierszami,
Chwalił Boga nad nami,
Przytrzepując skrzydłami.

Drózd ze szpakiem bardzo wczesnie
Obydwa poranne pieśnię
Bardzo pięknie nucili,
Których się nauczyli,
Wtenczas, gdy w gnieździe byli.

Pyka nuci tak wesoło,
Aż się głos rozlega wkoło,
Szczygiel w pięknym ubiorze,
Przy szopie na jaworze,
Chwalił Boga w pokorze.

A słowik zaś na jasioniu,
Przy tem Bożem Narodzeniu,
Miał sławnego gloria,
Pięknie głosik rozwija,
Tak aż uszy przebijają.

Kukuczka na wierzchu sosny,
Ogłasza czas dobrej wiosny,
Wesoło sobie kuka,
Powiada, że to sztuka,
Wielbić Bożego wnuka.

*) Poeta chłopski z Zaolzia. — Bliższe dane o nim przyniesie artykuł Gustawa Przeczka w następnym n-rze „Wsi“.

Wrobel z poloczkiem na trześni,
Wyspiewują nowe pieśni,
Dziw, dziw, dziw, dziw nad dziwy,
Zrodził się Bóg prawdziwy,
Będą dobre zasiewy.

A sikora: widzą, widzą,
Tu żadnego nie osydzają,
Cofaj, cofaj się stara,
Nastanie nowa wiara,
Pim, pim, pinczararara.

Lastoweczka^{**)}, ranny ptaśzek,
Przelatuje popod daszek,
Widać, widać, widać, widać,
Kto nie chce uwierzyć,
Ten nie będzie wiecznie żyć.

Gwizdek^{**)} z płotu na płot lata,
Gwizda uf, uf, uftatata,
A brat jego ze synem,
Na szczycie za kominem,
Chwałą z niebios dziecięcą.

A nasz strzyżyczek^{***)} maleńki,
Wlazł przez szparę do stajenki,
Tam po jasełkach furka,
Pięknie dzieciątku ciurka:
Polskiego mazurka.

Gołąb przy nim pogruchuje,
Synogarlica cukruje,
Cukruj, cukruj dzieciątku,
Cukruj zaraz z początku,
Papeczkę niemowlątku.

Paw rozłożył śliczne piórka,
Znieważyla go przepiórka:
Ja parady nie chwalim,
Zaraz ci je podpalim.
Ej, podpalim, podpalim.

Wszystkie ptaśzka śpiewały,
Stwórcę swego wychwalały,
Za wierszem dokonany,
Stary jastrząb z bocianem
Zawsze powiedział Amen.

*) jaskółka
**) chwistek
***) czyżyk.

Hej, hej, lelija!*)

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
Gdzie porodziła
Pana Jezusa
Panna Maryja?

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
Tam między dwoma
Bydłatkoma,
Tam leży słoma,
Barłozeczkoma,
Tam porodziła
Pana Jezusa
Panna Maryja!

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
W co powijała
Pana Jezusa
Panna Maryja?

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
W Najświętszej Panny
Pogłowniczek,
W świętego Józefa
Przypaśniczek,
W to powijała
Pana Jezusa
Panna Maryja!

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
W czem kołysała
Pana Jezusa
Panna Maryja?

Hej, hej, lelija.
Panna Maryja!
Tam między dwoma
Oltarzykoma,
Tam kolebeczka
Jest zawieszona,
Tam kołysała,
Pana Jezusa
Panna Maryja!

Stanisław Kolada

Jezusiczku mały

(Kolęda z r. 1943)

Jezusiczku mały, jakież gorzki padól nasz,
wróg pożary, krew z nas toczy —
dziś nie poznasz nas.

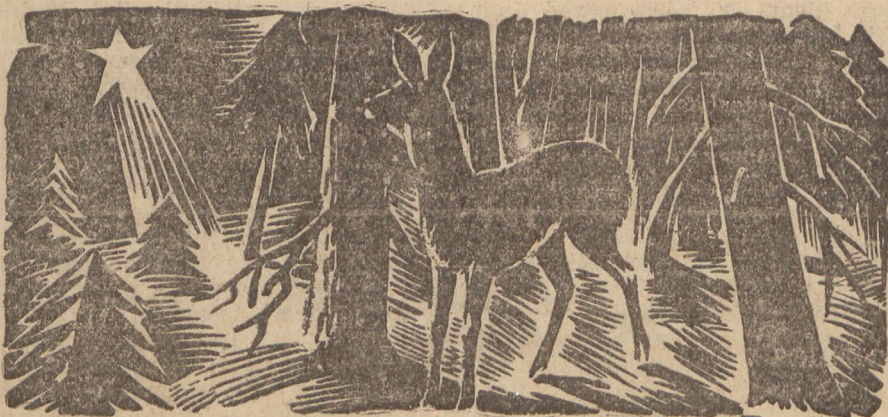
Jezusiczku mały — lud do Ciebie dłoń
wyciąga,
patrz nie mamy strzechy drogiej —
wróg nam wciąż urąga.

Wśród zawiei
Ty cierpieles, cierpiasz zawsze —
cierpi naród twój.

Zeslij cud i spokój dla nas, niech
odejdzie wróg.
Wkrąg stajenki gore wojna,
gore i nasz próg.

Jezusiczku narodzony, lęz sieroty, ojca
zmaż,
my wierzymy, wierzyć będziem,
że nam pokój dasz.

*) W/g Schillera („Pastorałka“) Instytut Teatrów Ludowych, W-wa, 1931 r. Zaczepnięte z O. Kolberga, Lud. XVI, Lubelskie nr 6 od Puław.



DM 54105-2

Zygmunt Kałużyński

„Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale”

w inscenizacji Leona Schillera

Tygodnik nasz z reguły nie przeznaczają miejsca dla sprawozdań teatralnych. Recenzja, której typ panuje dotychczas ma znaczenie orientacyjne dla czytelników gazet wielkiego miasta, wskazuje na sztuki godne zainteresowania, lub na ich marginesie podaje komentarze literackie, pochwały i nagany dla aktorów. Zanim nie narodzi się pokolenie nowych teatrologów, którzy potrafią omówienie spektakli ująć jako wzory i wskazania dla działaczy teatral-



Józef Maliszewski (Wawrzeniec) i Konstanty Pagowski (Bartłomiej) — W kostiumie Wawrzenia aluzje, podkreślające charakter jakoby emisariusza politycznego, zgodny z poważnym tonem przemówień tej postaci.

nych ludowych, rozproszonych po całym kraju, a jednocześnie w przedstawieniu każdym znajdują problem, który tak rozbudują, że zaznajomi się z nim z pożytkiem nawet czytelnik, który przedstawienia nie widział i okazji do zobaczenia mieć nie będzie, — do tego czasu błahy felieton teatralny nie jest nam potrzebny. Są jednak wyjątki — gdy mamy do czynienia z wielkim dziełem teatralnym, które wchodzi trwale do naszego dorobku narodowego, jako twórczy fakt kulturalny, rzadko się zdarzający, albo gdy przedstawienie specjalnie jest ciekawe ze względu na teorię i praktykę teatru masowego, a więc również teatru chłopskiej przeszłości. W wypadku „Cudu mniemanego czyli Krakowiaków i Górali”, wystawianych w Państwowym Teatrze Wojenki Polskiego w Łodzi w inscenizacji Leona Schillera, jeden i drugi powód wyjątkowy istnieje; jest to bowiem jednocześnie jeden z pierwszych monumentalnych spektakli po wojnie, a zarazem realizacja przykładowa teatru masowego, na której działacz sceniczny ludowy nauczy się tyle, co na całorocznym kursie. Spróbujmy więc, choćby ogólnikowo, zanotować najważniejsze z naszego punktu widzenia dane.

WIELKI REPERTUAR DLA TEATRU LUDOWEGO

Przedstawienie łódzkie jest jedną z realizacji programu, nakreślonego przez L. Schillera w zakresie teatru masowego, jako zespół wytycznych dla jego działaczy w odrodzonej Polsce, a drukowanych w 1-ym n-rze czasopisma „Teatr”. Ponieważ praca ta nie jest dostatecznie rozpowszechniona, nie od rzeczy będzie na łamach „Wsi” powtórzyć plan Schillera, bowiem artysta ten stworzenie przykładowego, nowoczesnego teatru masowego oznaczył sobie jako jeden z celów działalności.

Byłaby to pracownia doświadczalna, skupiająca najwybitniejszych działaczy i artystów: osiągnięcia jej jako przykładowe, mogłyby być pokazywane w różnych ośrodkach, zaś opisane sł-

żyłyby za wzór do reprodukcji dla se-tek scen ludowych w kraju.

Teatr ten nosiłby nazwę „Teatru Ludowego im. Wojciecha Bogusławskiego”. „Będzie to — pisze Schiller — awangardowa placówka demokratycznej sztuki teatralnej; szkoła wychowania moralnego, kulturalnego i politycznego szerokich mas.

Poza warstwami pracowniczymi, robotniczymi i inteligentnymi, społecznie uświadomionymi i zorganizowanymi, teatr ten powinien przyciągać do siebie grupy społecznie nieuświadomione jeszcze, niewyrobione, źle zorganizowane lub całkiem nie zorganizowane. Powinien obudzić zamilowanie tych nowych odbiorców do widowisk teatralnych, z pewnością mało albo całkiem nieznanymi. Czynić to winien stopniowo, zaczynając od widowisk łatwych, rozrywkowych, kończąc na wartościowych, poważnych. Tematyka i problematyka tych widowisk musi być żywa i interesująca widzowi, pod względem formy zaś powinny być one klasycznie czyste.

Widowiska objaśniane będą za pomocą komentarzy, wygłaszanych lub wyświetlanych, albo też za pomocą programów, rozdawanych widzom bezpłatnie.

Teatr dążyć będzie do tworzenia nowych form dramaturgicznych i inscenizacyjnych, wynikających z potrzeb nowej widowni, z jej ideologii i jej roli dziejowej w odrodzonej Polsce.

Co do repertuaru tego teatru to obejmowałby on:

a) widowiska dostępne dla wszystkich, nawet dla widzów najbardziej kulturalnie zacofanych, społecznie mało uświadomionych: wodewile i melodramaty z życia ludu miejskiego i wiejskiego, o szlachetnych tendencjach demokratycznych, np. przeróbki starych wodewilów typu Nestroya czy Ferdynanda Raimunda, lub melodramatów w guście „Dwóch sierot” d’Enneryego; nowe, zrewidowane historycznie, ideologicznie wyprostowane opracowania Anczyca „Kościuszki pod Racławicami”, Bętkowskiego „Przekupki warszawskiej”, Bałuckiego „Kilińskiego” itp. w formie ulubionych na ogół u nas „sztuk ludowych ze śpiewami i tańcami”; mogłaby być mowa o nowych adaptacjach „Królowej przedmieścia” i innych wodewilów Krumłowskiego, „Kaśki Kariatydy” Zapolskiej, „Popychadła” Szutkiewicza itp.;

b) przeróbki utworów powieściowych, np.: W. Hugo „Nędznicy”, Dickensa „Powieść o dwóch miastach”, Sienkie-

wstały (powstanie kościuszkowskie, Legiony), „Powrót posła” Niemcewicza w podobnej oprawie dramaturgicznej (sejm czteroletni, konstytucja 3-go maja), Wandy Wasilewskiej „Bartosz Głowacki”, Br. Jasińskiego „Rzeczpospolita gromadzka”, Merimego „Wojna chłopska” (w swobodnej adaptacji), G. B. Shawa „Święta Joanna”, R. Rollanda „Wilki” i „14 lipca” (w obróbce wyjaśniającej tło polityczne widzowi polskiemu mniej znane), St. Przybylskiej „Sprawa Dantona”;

d) cykl wielkich faktomontażów historycznych (dramatów ideologicznych, dokumentalnych, „bezfabularnych”) pt. „Dzieje Demokracji polskiej”, na który to cykl będący owocem pracy zbiorowej dramaturgów, historyków i znawców zagadnień politycznych złożyłyby się następujące epizody: 1. Upadek Rzeczypospolitej szlacheckiej. 2. Insurekcja Kościuszkowska 3 Legiony. 4. Powstanie listopadowe. 5. Emigracja (przeniesienie idei demokratycznych do kraju; współpraca demokracji polskiej z Europą demokratyczną — pierwsze próby akcji zbrojnej — Zaliwski; sprawa ludowa — Worcell, Heltman i in., Szymon Konarski, ks. Sciegienny, Edw. Dembowski, Henryk Kamiński, Mierosławski; zrewolucjonizowane Poznańskie; — Szela, powstanie chłopskie). 6. Trybuna Ludowa: Mickiewicz. 7. Rok 1863 8. Komuna paryska 9. Proletariat. 10. Rok 1905. 11. Walka w okresie 1918—1939. 12. Udział mas ludowych w walce z okupantem niemieckim — zwycięstwo demokracji ludowej.

Forma dramaturgiczna widowisk tego rodzaju przypominałaby nieco swą konstrukcją scen luźnie z sobą związanymi strukturami widowisk ekspresjonistycznych. Inscenizacja nie kusiłaby się o efekty iluzjonistyczne, zerwałaby z opisowością dawnego realizmu. Prześtrzeń sceniczna rozwiązana byłaby symultanicznie. Ważnym elementem inscenizacyjnym objaśniającym zawartość ideową poszczególnych dramatów, mówiącym o sprawach i zdarzeniach, nieukazanych na scenie — byłyby wkomponowane artystycznie w widowisko projekcje tekstów i scen filmowych, przemówienia speakera, ulotki rozrzucone na widowni — oraz współpraca aktorów z widzami, którzy w pewnych momentach byłiby wciągani w akcję;

e) widowiska dydaktyczne w formie reportaży, dyskusji udramatyzowanych itp. osnute na takich np. tematach: naukowa organizacja pracy, wieś i miasto, zjednoczenie świata pracy,

cyjna), W. Hugo „Hernani”, „Marion Delorme”; Musseta „Lorenzaccio”; Goethego „Egmont” i Schillera „Intryga i miłość”, „Don Carlos” (obydwu potępów dzieła dopiero wówczas, gdy dojdzie się do przekonania, że pisarzy niemieckich grać należy), Lope de Vega „Owce źródła”, Ibsena „Cesarz i Galilejczyk”, „Pretendenci do korony”, komedie Goldoniego i Gozziego, Gogola „Rewizor”, „Ożenek”, „Martwe dusze” itp.;



T. Cygler jako Bryndas. Patetyczny kostium zbójnicki, jakkolwiek historycznie i zwyczajowo niezgodny z prawdą, jest celowo przez inscenizatora wprowadzonym motywem dekoracyjnym.

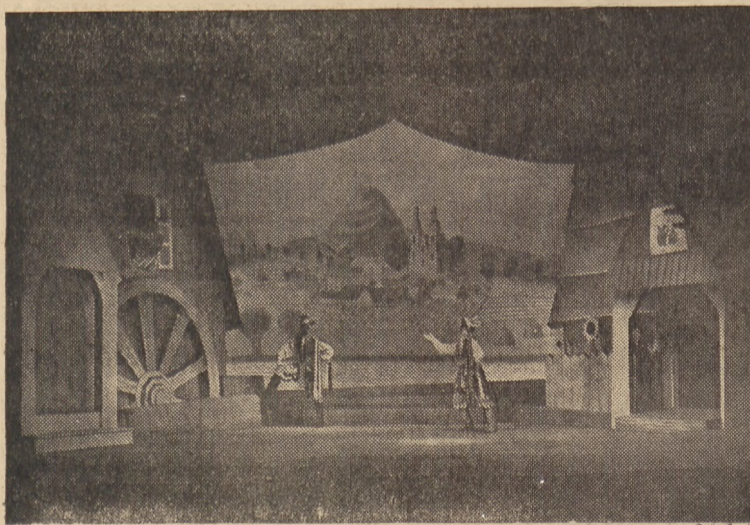
g) polska wartościowa twórczość dramatyczna z Dziadami, Kordianem, Horsztyńskim, Balladyną, Nieboską, Irydionem, Różą i najpiękniejszymi komediami Fredry na czele;

h) perły dramatyki chłopskiej i mieszczańskiej — widowiska na motywach ludowych osnute np. „Gody weselne”, „Rok staropolski”, „Misterium o Bożym Narodzeniu”, „Misterium wielkopostne i wielkonocne”, „Tańce śmierci”, „Komedia rybałtowska”, „Kram z piosenkami” (montaż inscenizowanych dawnych piosenek polskich od XVIII-go w do czasów ostatnich).

Teatr winien służyć za wzór dla wszystkich ochotniczych i zawodowych scen ludowych, winien także jako przybudówka Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej szkolić reżyserów i instruktorów scen tego typu.

REALIZACJA PLANU.

Plan ten, zakrojony na wielką skalę, jest jedyną dotychczas w naszej literaturze konkretną próbą stworzenia repertuaru teatru ludowego na wielką skalę. Ma on znaczną rozpiętość pedagogiczną, przeprowadzając widza przez osiem stopni wtajemniczenia w coraz trudniejszy język teatru; nacechowany jest nie cofającą się przed trudnościami, obliczoną na lata i pokolenia ambicją wychowania widza masowego, dojrzałego do najsobotniejszych osiągnięć sztuki europejskiej współczesnej; zrywa raz na zawsze z pogardliwą zaściankowatością teatru anacyklowskiego, który nosił piętno „jałmużny kulturalnej”, uproszczonej, udzielnionej sztuki, traktującej widza ludowego jako nie-dojrzałego umysłowo, karmiącej go lichotą artystyczną i naiwną pedagogią w plebańskim duchu. Teatr masowy zaprojektowany przez Schillera nie jest przyczepką do innych projektów, (jakkolwiek artykuł, z którego jest wyjęty, planuje również różnorodne typy teatrów i w ogóle reorganizację życia teatralnego w Polsce) a jest główną realizacją polskiego teatru współczesnego, realizacją do której mobilizować się będzie wszystko, co jest w sztuce naszej najlepszego, i nie po to, by tworzyć je-



Dekoracja Wł. Daszewskiego, utrzymana w stylu skomponowanego realizmu, z aluzjami do ówczesnych rycin.

wicza „Krzyżacy”, Prusa „Powracająca fala”, Żeromskiego „Przedwiośnie”, Struga „Dzieje jednego pościgu” itp.;

e) sztuk o treści historyczno-politycznej z polskiej i cudzoziemskiej literatury np. „Krakowiacy i Górale” Bogusławskiego i Kamińskiego, w ramach inscenizacji historycznej, odtwarzającej chwilę dziejową, w jakiej te utwory,

imperializm kapitalistyczny i jego obronca — faszizm, budownictwo socjalistyczne itp.;

f) cenniejsze dzieła dramatyki cudzoziemskiej, np.: dramaty królewskie Szekspira, Moliera „Skapiec”, „Grzegorz Dydala”; Beaumarchaisgo „Cyrulik sewilski” i „Wesele Figara” (naturalnie z uwypukloną treścią rewolu-

den jeszcze „Teatr Powszechny”, jak był np. przed wojną teatr E. Poredy, objeżdżający przedmieścia Warszawy i grający to w remizie tramwajowej na Ochocie, to w budzie strażackiej na Wołi, zdany na prymitywne dekoracje i traktowany jako roboty trzeciego rzędu, — a i tak dobijający się do niemałych zasług, nie jakiś prowincjonalny „Teatr Wołyński”, objeżdżający dziury Polesia i Lubelszczyzny, szlachetny w zamierzeniu, ale zmuszony przystąpić do przypadkowych, bylejakich, wcale nie twórczych i ambitnych artystów. Teatr nowy będzie sceną centralną, wyposażoną najlepiej jak stać będzie państwo polskie; będzie to widocznym dowodem dbałości rządu chłopsko - robotniczego o inną kulturę narodową, niż była dotychczas, kierowana przez organizacje w rodzaju TKKT, zdolne uradować tylko mieszczkańskiego widza o wulgarnych gustach.

Projekt ten przepracowany był pod kierunkiem Schillera przez artystów sceny, skupionych pod okupacją w „Konspiracyjnej Radzie Teatralnej”, która po wojnie archiwum swoje przekazała powołanej przez Ministra Kultury i Sztuki Radzie Teatralnej, ciału planującemu i kontrolującemu odbudowę sceny narodowej, powołanej do życia po raz pierwszy w dziejach naszej sceny, złożonej z pierwszych artystów teatru polskiego, naukowców, badaczy, teatrologów, autorów i publicystów teatralnych. Instytucja ta gwarantuje na przyszłość jednolitą planowość życia teatralnego, które nie będzie się rozprasać na błahą produkcję zadawalającą publiczność mieszczańską - sklepikarsko - szabrownicza.

Czemuż więc jest tak źle, skoro jest tak dobrze? zapyta niejedyn. Bo na razie odmiany nie widać, repertuar teatrów nie jest bynajmniej bardziej planowy i ludowy niż przed wojną, zaś artystów jest znacznie mniej, przez co i poziom scen obniżył się nie mało. Słyszy się gęsto o teatrze dla mas, do tego stopnia, że zdanie to stało się jednym z najbardziej uprzykrzonych i natrętnych sloganów i jakby przez złośliwy kontrast mniej osiągnięto na tym polu niż przed wojną. Dyskusja wszczęta na łamach „Wsi” na temat ideologii nowego teatru ludowego wygasła z braku zainteresowania; Instytut Teatrów Ludowych, tak ruchliwy przed wojną, teraz jakby nie dawał znaku życia, zaś oficjalne próby podjęcia zagadnienia są wątpliwe i dotychczas nie mają ani jednego znaczącego osiągnięcia. Czemu tak się dzieje?

Powody tego stanu rzeczy są złożone. Dosłownie, niema gmachu teatralnego na Teatr Masowy na wielką skalę, taki o jakim marzy Schiller. Scena warszawska (Teatr Polski) zajęta jest na teatr, który również Warszawie jest potrzebny, „normalny” teatr repertuarowy; podobnie dzieje się w Krakowie. Dalekie są te sceny od wymagań stawianych przez współczesność, żyją pokarmem odgrzewanym i przeciągają w nieskończoność prowizoryczność artystyczną i ideologiczną naszego teatru. Niemniej są konieczne w obecnych warunkach, gdy nie możemy pozwolić sobie na skupie-

nie wszystkich sił na jednym eksperymencie, który nie od razu się wyplaci, mimo, że służy najistotniejszą potrzebom kultury ludowej. Na razie Łódź przysparza Schillera i prowadzona przez niego Państwową Wyższą Szkołę Teatralną. Jednakże warunki pracy teatralnej w tym mieście są tak nienowoczesne, że niema tu mowy o realizacji np. wielkich arcydzieł romantycznych naszych mistrzów, wymagających sceny obrotowej i znakomitego kompletu reflektorów. W warunkach tych niedomaga teatr pracuje przeważnie, oczekując na podźwignięcie z gruzów nowych sal teatralnych. Zanim to nastąpi, scena daje możliwie ambitne widowiska o charakterze bardziej kameralnym, starając się przecież realizować, choćby w zmniejszonym wymiarze, służbę nowemu widzowi.

Najwybitniejszym z dotychczasowych osiągnięć jest niewątpliwie przedstawienie „Krakowiaków i Górali”. Jest to jeden ze spektakli, którego dokładny opis powinien stać się pozycją biblioteki „Nowego Teatru Ludowego”, planowanego przez Radę Teatralną, i służyć jako wzór dla krajowych inscenizatorów. By realizować ten utwór — typ, Teatr skupił się do wielkiego wysiłku materialnego. Pamiętamy, że przed wojną nie było stać państwa polskiego na utrzymanie jednego teatru operowego, wymagającego ćwiczonego chóru, baletu, orkiestry, długich i kosztownych prób. Teatr Łódzki nie cofnął się przed olbrzymim i ryzykownym wysiłkiem finansowym, chcąc zapewnić wszystko co najlepsze temu spektaklowi.

„KRAKOWIACY I GÓRALE” — PRZYKŁADEM TEATRU DLA MAS.

W projekcie Schillera „Teatru Ludowego im. Bogusławskiego” „Krakowiacy i Górale” zajmują miejsce w punkcie c), „sztuk o treści historyczno - politycznej”. Plan ułożony jest progresywnie, również według stopnia trudności utworów, począwszy od widowisk dostępnych dla wszystkich, skończywszy na arcydziełach literatury światowej i polskiej, najbardziej nawet nieprzystępnych; „Krakowiacy i Górale” znajdują się raczej w jego początku, jako dzieło ludowi bliższe i łatwiej zrozumiałe również mniej wyrobionym widzom. Jest to grupa spektakli o problematyce wyraźnie „ludowej”, podobnie jak punkt a) wodeville i melodramaty ludowe, punkt d) cykl faktomontażów historycznych „Dzieje demokracji polskiej”, e) widowiska dydaktyczne w formie reportaży, h) arcydzieła dramatyki chłopskiej i mieszczańskiej w rodzaju Misterium o Bożym Narodzeniu, Gody weselne itd., — w przeciwieństwie do punktów oddalonych od ścisłej problematyki ludowej, przewidujących przeróbki powieści, wartościową polską twórczość dramatyczną, celniejsze dzieła dramatyki cudzoziemskiej. Grupa przedstawień, do których zalicza Schiller „Krakowiaków” łączy się również wyrazistością tendencji politycznej, zatartej w innych punktach, gdzie chodzi o tradycyjne tematy obrzędowe, czy wprost o zabawę niewyżytą wartości kształcą-

cych. W projekcie Schillera uderza fakt dbałości o wysoki poziom estetyki, szlachetności wystawy, niemal „czystego piękna”, które ma wartości jeszcze inne niż wychowawcze, które nie tylko sprawia, że myśl polityczną zapamiętamy, gdy nie tylko do naszego umysłu, lecz i do wrażeń się ona wciśnie: — ale które jest wartością same w sobie, godną każdego człowieka, a więc i nowego widza teatru masowego. Stąd owa formalna dbałość, przepych muzyczny, dekoracyjny, estetyczny widowiska, ogrom kunsztu włożonego celem wydobycia PIĘKNA.

NADANIE TEKSTOWI CHARAKTERU POLITYCZNEGO.

Zbudowanie dzieła, robiącego tak potężne wrażenie, jest wyłącznie niemal zasługą sztuki teatru, pojętej jako oddzielna dyscyplina twórcza. Wartość literacka bowiem „Krakowiaków i Górali” jest archiwalna; podobnie muzyka Stefaniego, jakkolwiek szlachetna i staranna, jakkolwiek łącząca urok stylu osiemnastowiecznego z pierwszymi próbami wprowadzenia tanecznych motywów ludowych, raczej należy do historii sztuki niż do jej żywych dzieł. Teatr unowocześnił „Krakowiaków”, nadając im przez interpolacje i wstawki charakter aktualnie polityczny. Zresztą „Krakowiacy” charakter ten mają według zamierzenia autora, „Ojca Sceny Polskiej”, Bogusławskiego, zwolennika reformy, gorącego sympatyka Kościuszki, i niewątpliwie jednego z twórców — właśnie po przez „Krakowiaków”, — owej atmosfery narodowego i demokratycznego patriotyzmu, która w epoce Sejmu czteroletniego do dziś dnia nas czaruje. Błaha fabuła „Krakowiaków”, ukazująca zaloty Bryndasa — Górala i Stacha - Krakowiaka do Zosi, skomplikowana miłością macechy do Stacha i bójką krakowiaków z góralami, zakończona szczęśliwym pogodzeniem się wszystkich, dała Bogusławskiemu okazję by wprowadzić na scenę lud, i to bardziej podobny do prawdy, niż w wielu późniejszych podobnych utworach. Ale nie tylko w tym był akcent rewolucyjny; w usta sprzeczących się chłopów włożył Bogusławski takie oto wezwania:

„Bracia, stójmy dzielnie w boju,
Nie żalujmy sił i znoju!”

„Trzeba nam się dzielnie bronić
i zwyciężać, lub umierać!”

W ten sposób zdołał Bogusławski obejść zastrzeżenia cenzury, tworząc jednocześnie widowisko patriotyczne, długo potem grane w czasach porobiorczych, zawsze z owym sensem narodowym, ukrytym pod pozorami komedii - opery, zabawiającej widzów śpiewkami. Dziś, gdy można powiedzieć już wszystko ze sceny, bez obawy o kontrolę okupanta, treść literacka „Krakowiaków” nader wyblakła. Został przecież urok epoki, nie tylko okresu tryumfu demokracji polskiej, a także rozpowszechnienia idei racjonalistycznych, którymi sztuka promieniuje. A więc okresu dziejów kultury szczególnie nam dziś bliskiego. Z powiastkami filozoficznymi racjonalistów łączy Bogusławskiego, który fabułę „Krakowiaków” zaczerpnął z francuskiego, nie tylko zainteresowanie ludem, ale i inne motywy literackie: swoboda obyczajowa (zaloty młynarki, śpiewki rubaszne ludowe), uzasadniona nie tylko realizmem obrazu obyczajowego, ale i stanowiąca dla nas dziś urok stylistyczny; motyw maszyny elektrycznej, wyrażający wiarę w technikę i naukę, moralne wskazania w duchu epoki („Bóg nas wszystkich równo stwarza, równo nam się kochać każe, tego tylko upokarza, kto bliźniego krwią się maże”), zaś obok tego aluzje antyklerykalne (postać Miechodmucha), a nawet masonskie (wolnomularskie „Ciernie i głogi”, przeskadzające w „pięciu się wzywać” w piosence studenta Bardosa). Ale nie wystarczyłoby tych motywów i dyskretnych aluzji, by ożywić dla nas utwór. Inszenizator postąpił w ten sposób, że rozwinął elementy polityczne widowiska, stopniując ich napięcie aż do najsilniejszego ostatniego akcentu, — odczytanie Manifestu Polanieckiego, przyjęte z entuzjazmem

przez Krakowiaków i Górali, i zakończone zupełnie już aktualnymi kupletami, dokomponowanymi przez reżysera:

Nową Polskęwa stworzyli
Bohaterskim trudem
Niech jej siła, bracia mili
Nowym będzie cudem!

Utwierdziłiwa granice
Nad Niszą i Odłą
Uprawiajmy tę ziemię
Prastarą i szczodłą!

Przedstawienie poprzedzone jest specjalnie napisanym prologiem, wypowiedzianym przez Aktora i Aktorkę Teatru Narodowego w Warszawie, wspominających pamiętną premierę „Krakowiaków”, w której brali udział, i objaśniających widzom jej polityczny sens. W międzyaktach te same postaci objaśniają aluzje zawarte w tekście sztuki i wydobywają motywy związane z Insurrekcją Kościuszkowską. Sam tekst pełen jest podwójnych znaczeń; rozmowa, tocząca się rzekomo na tematy miłosne, staje się demonstracją patriotyczną, i postaci zwracają się wtedy wprost na widownię, rzucając hasło publiczności:

Przecież co swój to swój; na cóż tu
obcego
szukać, kiej mamy w domu rodaka
swojego!

Seree nie sługa, nie zna co to pany,
Nie da się okuć przemocą w kajdany!

Kulminacyjnym punktem sztuki jest bitwa Krakowiaków i Górali, w której reżyser zupełnie już otwarcie dał gloryfikację zwycięstwa Raclawickiego; piosenka, którą śpiewają idący do rozprawy z kosami w rękę Krakowiacy, jest insurrekcyjną piosenką żołnierską: „Pójdźmy wszyscy do Kościuszki!” Zaś Bardos, wędrowny student, zmienia się nagle w postać oznaczającą samego Naczelnika, gdy w swoim piaskowym surducie staje na czele barwnego tłumu chłopskiego, z głową wzniesioną do góry i niebieską rogatywką w rękę.

SCHILLER O SWOJEJ INSCENIZACJI.

Najciekawsze dla naszych działaczy będzie oświetlenie przedstawienia, jakie dał sam jego twórca L. Schiller, analizując swoją pracę na seminarium reżyserskim Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Podanie tego objaśnienia teatralnego, jako przykładu, będzie pożyteczniejsze, jako fachowe, — niż ogólnikowe omówienia. Pomimo, że jest b. specjalne, powtarzamy je tutaj w skrócie, by służyło przykładem, jak nowoczesny reżyser opracowuje spektakl teatru masowego.

OPRACOWANIE INSCENIZACYJNE TEKSTU

Ponieważ zamierzeniem inscenizatora było rozwinąć przede wszystkim sens ideologiczny, — demokratyczny, nawet agitacyjny utworu, przystąpił Schiller do dobudowania odpowiedniego komentarza historycznego. Fabuła jest nieważna, prymitywna, i została ograniczona do minimum, usunięto np. zapowiedź Bardosa z 1-go aktu, że zainscenizuje wobec Doroty rozmowę kompromitującą ją (to co dzieje się w 4-tym akcie), itp. Rozbudował Schiller natomiast i wyzyskał wszystkie aluzje łączące się z tłem i epoką historyczną. Miało to swój odpowiednik w inscenizacji, w której prywatne części akcji stały się marginalnymi, stylową ozdobą, a na plan pierwszy wysunięto sceny zbiorowe, gdzie bohaterem jest cała grupa chłopska. Komentarz miał oddawać atmosferę premiery „Krakowiaków”, utworu związanego z nastrojem Insurrekcji. Początkowo miała być dokomponowana cała scena, prolog ukazujący Bogusławskiego objaśniającego zamiar „Krakowiaków” miały być wprowadzone głosy współczesnych (reakcja Polaków, Igelströma, dyskusje dokoła utworu). Ze względów technicznych ograniczono ten komentarz do rozmowy dwojga aktorów Teatru Narodowe

W najbliższym czasie ukaże się wydana przez
PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY
KSIĄŻKA
JANA ALEKSANDRA KRÓLA

p. f.
„DROGOWSKAZY
na manowcach
KULTURY LUDOWEJ”

go, podkreślających polityczne znaczenie premiery, której byli świadkami, i przed każdym aktem komentujących jego sens ukryty. Inscenizator dopisał dwa większe fragmenty, — monolog studenta Bardosa, postaci kluczowej, najostrzej ideologicznie zarysowanej, granej przez samego Bogusławskiego. Bardos opowiada, jak relegowano go z akademji za pochwałę Rewolucji francuskiej i porównanie „elektryki“ do gilotyny, „która chociaż ból sprawia, wychodzi na zdrowie“; w ten sposób wieloznaczna postać Bardosa nabrała wyrazistości ideologicznej. Drugą większą całością dokomponowaną jest epilog w formie kupletów śpiewanych przez poszczególne postaci, a następnie podchwytanych przez chór. Nawiązuje on do zwyczaju wprowadzającego w ostatnich słowach sztuki jej tytuł, np. w komedii Dmuszewskiego „Szkoda wąsów“ śpiewano wodewil końcowy, zawierający dwa słowa tytułu w refrenie. Podobnie tu na kanwie refrenu zawierającego wyraz „Cud“ wprowadzono aktualne przyspiewki, np. ten o ziemi nad Niszą i Odrą:

Chcecie znów ją skraść złodzieje
To wam się nie uda!
Ja się z tych pogródek śmieję,
Nie wierzę w te cuda!

Kuplety te będą aktualizowane, zależnie od zmienionej sytuacji, przyjdą nowe związane z wyborami, ze zmienioną sytuacją zagranicą i u nas itd. Wtrętem jest również wprowadzenie Uniwersału Polanieckiego w ostatnim akcie, oraz wyjątku z listu Kościuszki do Czarotoryskiego: „O Boże, co za epoka dla radości powszechnej i pomyślności narodu!“

W chórze końcowym wprowadził Schiller retusze, by podkreślić hasła równości i braterstwa. Te wtręty i apostrofy do publiczności usprawiedliwione są zasadą, że w wodewilu wolno było dopisywać aktualne wstawki. Kamiński (kontynuator i naśladowca Bogusławskiego, autor „Zabobonu czyli Krakowiaków i Górali“) dodał całą scenę z Pastuchem, ogłaszającym wejście wojsk napoleońskich i wzywającym do mobilizacji w śmiałych, patriotycznych zwrotkach, na co nawet komiczny organista Miechodmuch oświadcza że „dośiadzie szkapiny“.

Również w zakresie muzyki potrzebne były interpolacje; kompozycja Stefaniego, mimo, że rzetelna i stylowa jest wadliwa, niedość znana, zaemił ją późniejszy Kurpiński; trzeba było wprowadzić wtręty z opery Kurpińskiego, której styl jest już inny, bardziej „ludowy“, zamaszty; polonez Kurpińskiego nie ma już zacięcia menuetowego, osiemnastowiecznego (Ogiński), jak ten u Stefaniego (śpiewany przez Dorotę). Jednakże popularny polonez Miechodmuch (Kurpińskiego) musiał być wprowadzony, jako fragment dla tego widowiska nader charakterystyczny, tylko dla wyrównania stylu orkiestrę ściszoną. Z Kurpińskiego pochodzi taniec Górali „Bierz chodaki czarń chłopaki“, jedna z najpopularniejszych melodii (w 3-cim akcie), również w stylu różna od mozartowskiego Stefaniego, to też trzeba było dbać o interpretację taneczną, która nie mogła być żywiołowa, mimo, że pasji i ludowości jej nie brakowało; jednak muzyki tej nie wolno „zatupać“. W ostatnim akcie pochodzi z Kurpińskiego mazurek „Serce nie sługa“, włożony w usta Doroty, śpiewany w okresie swobód galicyjskich otwarcie: „Polak nie sługa, nie zna co to pany“, wreszcie interpolacja najbardziej rażąca, to marsz kosynierów - grenadierów „Dalej bracia, dalej żywo!“ - stary mazurek, potem śpiewany w wojsku (Dąbrowskiego), z grupy agitacyjnych pseudoludowych pieśni insurekcyjnych (np. „Nasz Kościuszko dobry był...“ „Bartoszu, Bartoszu...“). Schiller zmienił słowa, które były blahe, wprowadził wyznanie wiary i nadziei. Podobnie niehistorycznym jest wprowadzenie pobudki wojskowej, trąbki na tle werbli, z „Kościuszką pod Racławicami“, używanej w czasie bitwy; chodziło o wyraźną aluzję do Racławic. Schiller daje krakowiakom do rąk kosa, Zresztą agitacja mo-

gła na wieś docierać, np. Wawrzyniec wygląda na emisariusza - konspiratora, ale raczej tak nie było, również z powodów społecznych (chłopi nie musieli wierzyc szlachcie).

Styl inscenizacji. Można było podkreślić konwencjonalizm, mimo znakomitej ludowości. Zbliżył się bowiem Bogusławski do tonu ludowego niesłychanie w porównaniu do Karpńskiego, Brodzińskiego („Wiesława“), nie mówiąc już o Gessnerze. Jest to istotną zasługą Bogusławskiego, mimo, że „Cud czyli Krakowiacy i Górale“ nie jest pierwszą ludową sztuką („Agatka“ była jednak konwencjonalna, z niedołączonym mazurkiem, w „Nędzy uszczęśliwionej“ Bo-

homolca mówią literackim językiem). Lud u Bogusławskiego jest prawdziwy, zachowuje on lokalny koloryt (mowa o Piaskach gdzie był sławny kościół Karmelitów, prawdziwe obrzędy, nieprawdopodobni tylko górale mieszkający „za rzeką“. Jednakże konwencjonalizm zostało dosyć, ci chłopcy musieli wypowiadać myśli inteligentnie, fabuła również jest konwencjonalna. W żadnym jednak wypadku nie można wystawić „Krakowiaków“, jak to zrobił Kamiński w dekoracji Frycza w Warszawie (przedstawienie na Starym Mieście) w r. 1913, w Warszawie, która ludowości nie znała i nie lubiła. Pejzaż ujęty był realistycznie i „nastrojowo“, w ro-

dzaju obrazów J. Stanisławskiego, na scenę puszczone żywe gołębie, inscenizacja realistyczna w malarskim stylu „reinhardtowskim“. Można tę dawną komedio - operę ująć zupełnie konwencjonalnie à la „stary teatr“, więc dać kulisowe „przecięcia“, tło malowane jako prospekt, las podobnie malowany.

Inaczej jednak postąpiono w inscenizacji łódzkiej; autor dekoracji, Wł. Daszewski, niewątpliwie inspirował się konwencjonalnym językiem sceny ówczesnej, ale raczej za punkt wyjścia wziął dawne ryciniarstwo. Za czasów Bogusławskiego dawano bowiem tło malowane; byli znakomici perspektywiści, jak Saecchetti, Głowacki, starannie wykonujący drobne, naturalistyczne szczegóły na panneau. Były też dekoracje słabe, linearne (Bogusławski pisze, że polskiej dekoracji zarzucano brak życia, robiona jest jakby za szkłem). Ale Daszewski szukał wzorów raczej w drzeworycie barwnym owej epoki. Panneau, wyobrażające wieś Mogiłę pod Krakowem z kopcem Wandy na horyzoncie, ujęte jest realnie, drobne budynki malowane są perspektywnie, „en relief“ (robią wrażenie wypukłości), ale weale nie szło o złudzenie prawdy, przeciwnie, zaznaczono przez wyraźność konturów, plam, schematyczność drzew, że to — malarstwo, a nie „prawda życiowa“ (por. fotografię). To połączenie realizmu ze stylizowaniem, — ale nigdy stylizowaniem, odcinającym zupełnie, do granic fantastyczności, od prawdy życiowej, — stanowiło o charakterze przedstawienia, nigdy nie odrywającego się od ziemi, a przeciwnie przenoszącego temat w płaszczyznę poetycką, (charakterystyczne były wrażenia widzów, w pierwszej chwili uderzonych „egzotyzmem“, niemal „tureckością“ kostiumów i dekoracji, nie mogących pojąć jak ten „czar“ połączył się potem z tak autentyczną ludowością. Inscenizacja tu stworzyła nowy język, zacierając granicę między rzeczywistością a sztuką, ale tak, że z gruntu rzeczywistego nigdy nie schodzimy).

Podobnie rozwiązane zostało zagadnienie kostiumów, bardzo trudne, bo ich bogactwo kolorystyczne musi się komponować z dekoracją i z każdorazowym układem sytuacji scenicznej. Autentyzm strojów ludowych groziłby ubóstwem, choćby przyjąć założenie, że akcja odbywa się w niedzielę. Dekorator Wł. Daszewski solidnie przepracował wzory autentyczne, według albumu S. Udzieli, ale następnie sparafrazował je i wzbogacił kolorystycznie. Krój sukman, kamizel, kierezji, u kobiet gorsetów i kaftanów jest zachowany, ale barwy zestawione są swobodnie, np. męskie nie tylko szare i granatowe, ale w znacznym bogactwie niż w życiu różnobarwności; wprowadzono 3 odmiany kapeluszy słomkowych itd. Górale nie noszą się tak jak ich pokazano, (harnasie w wysokich kapeluszach z piórem) w dawnej ikonografii i malarstwie niema górali jako zbójników, elementy te pojawiają się późno; tu jednak wprowadzone są jako poetycka parafraza, dla wykorzystania piękna kostiumowego.

Ten styl zachowano w ujęciu muzyki, nie może ona być zadzierzista w kapelowym chłopskim stylu, z tańców trzeba było eliminować tupanie, — mimo, że zachowano całą pasję i werwę np. oberka. Ale są to tańce „teatralne“ ludowe, wystylizowane i ułożone, nie „autentycznie“ reprodukowane. Stylizacja całego utworu musi mieć odpowiednik w gestyce, ale nie w marionetyzacji, schematyzacji, tylko w sensie ścisłego komponowania, uwzględnienia symetrii. Jednakże o ostatecznym wydzwięku przedstawienia decyduje prawda, wbudowana jedynie w ramy sztuki; wszystkie konwencje operowe są tu tłem dla realnego, żywego ukazania grupy chłopskiej; twarze, głosy, gesty aktorów angażują się bez reszty w przeżycia, które ich poruszają, i tylko nogi, nie bacząc na stan ducha właściciela, wycinają regularne holupee, wynikiem z koniecznego rytmu tanecznego.

Zygmunt Kałużyński.

Józef Andrzej Frasiak

NOWE WIERSZE

Moja wieś

Nim zamilknie ta wieś nadrzeczna
z lękiem czajek, lśniąca jak lzy,
jak wlokący się z chałup dym,
jak marsz księżyc, droga mleczna —

nim traktor nowy dotknie tej ziemi,
nim plugi zjedzą do obór i mgła,
nim echa ucichną i pora zła
a czas zamilknie w żarnach w sieni —

nim ludzie odejdą i sprzęty i skrzynie
i dawność i zwyczaj — dzieła rąk,
nim przebrzmi żabia muzyka z łąk
i wiatrak na wzgórzach z wiatrem spłynię:

tym mi osiczyn drżących daj,
ty mi śpiewem ozłoc tę wieś,
moich bosych stóp ślady pozbić —
i niech sobie wtedy muzyczny minę.

Konie

Cichnącego świerszcza muzyka
jest jak skarga, jak dzwon,
jak wieczorny przelot wron,
jak szmer kamieni u strumyka.

Zostawione w polu brony,
sączący się w ziemię chłód —
konie, wchodzące w bród,
piją wodę długo — utrudzone.

Kto, jak ja, zna ciężar pluga
i zapach ziemi, orną pieśń —
moja znojem uchodzona wieś
jak lza jest, — jak odłot, — jak dymu smuga.

Czas próby

(Fragment)

Rok ów osypany był kwieciami dali,
zamyśleniem oczu, schyleniem czoła i ciszą.
Chłopi orali pola, śledząc każdy ruch wiatru i licząc
odjeżdżające na wschód pociągi.
Dymy długie i kwaśne szły z chałup,
zadymiony krajobraz szedł w pola zamglone
i już nie wracał. Tylko psy zjadliwe,
rwaly ku skrzyżowaniu dróg, ku wzgórzom
odszczekując się czółgom i kolumnom,
po czym wracając skulone, wyły zaraźliwie
pod uchylony księżyc, pod tętent wozów,
pod iskrzącą się gwiazdę polarną.
Szedł czas i niósł rzeczy owe,
które z lotu samotnie ciągnących wron,
z opadających gwiazd, ze zorzy i znaków
samotnie odczytasz, jak ongi wróżbici.
Kobiety trwożliwe — patrzyły na mężów i synów,
lzy unosiły w kąty izb pokryjому.
Szedł czas. Rok ów w naszym kraju —
o którym poeci długo smutny śpiew poniosą:
o zgliszczach i popiele, o ziemi zdeptanej,
o człowieku zaszczutym, o głodzie i rzezi,
o domostwach dogasających rankiem,
o nocach pełnych zbrodni i mordu,
o pijanicach tańczących w kościele,
o przekupniach grających o szatę,
o pogrzebach bez trumien, o zaginionych bez wieści, —
gdy brat zaprzedał brata,
gdy syn zaprzedał matkę,
gdy ojciec opuścił dzieci,
gdy matka zaparła się Boga
za podrzucony kęs chleba w czas próby i głodu —
a tylko szalał wróg, wróg i szatan.
W czas zły. W czas próby.
O roku ów w naszym kraju.

W roku 1946 w tygodniku „Wieś”

zostały zamieszczone prace następujących autorów *)

Włodzimierz Anchimowicz
Jan Stanisław Andrzejewski
Ignacy Antosz
E. Axer
Adam Bahdaj
Ludwik Bandura
Tadeusz Baran
Jan Baranowicz
Lesław M. Bartelski
Stefan Baścik
Franciszek Beciński
Józef Bieniek
Bartłomiej Bigorajski
Józef Bińczak (Bolesław Słowiański)
Władysław Blachut
Jacek Bocheński
Mieczysław Bohatyrew
Roman Bratny
Jan Broda
Józef Brojan
Władysław Broniewski
Antoni Brosz
Ludwik Brożek
Wanda Ewa Brzeska
Lech Budrecki
Kazimierz Budzyk
Tadeusz Byrski
Edmund Caika
Cassius (Czechy)
Henryka Chmielewska
Tadeusz Rokitniak-Chróścielewski
Stanisław Chruślicki
Stanisław Cieślak
Mieczysław Czeczibór-Cholewa
Józef Czechowicz
Maciej Czuła
Mieczysław Dereżyński
Rudolf Dilong (Słowacja)
Zofia Drózd
Władysław Dunarowski
Bolesław Dynda
Władysław Dziubiela
Stanisław Ehrlich
Ilija Erenburg (Rosja)
Józef Falenciak
Andrzej Skupień-Florek
Józef Andrzej Frasik
Dyżma Gałaj
Czesław Garda
Stanisław Gałazka
Stanisław Gebala
Jan Maria Gizges
Leszek Goliński
Teodor Goździłkiewicz
Józef Gurgul
Aleksander Junosza-Gzowski
Henryk Hahn
Julia Hartwig
Frantisek Heczko (Słowacja)
Paweł Hertz
Zdzisław Hierowski
Czesław Janczarski
Jarosław Janowski
Kazimierz Andrzej Jaworski
Wiesław Jażdżyński
Siergiej Jesienin (Rosja)
Mieczysław Józwiak
Stanisław Jucha
Mieczysław Kafe
Zygmunt Kałużyński
Anna Kamińska
Roman Kamiński
Jakub Kania
Józef Kapuściński
A. Karalijzew (Bułgaria)
Stefan Kawyn
Zdzisław Jerzy Kempf
Stanisław Kolada
Antoni Kolankowski
Dr. Irena Filozofówna Korzyniewska
Władysław Kosowski
A. Kost
Adolf Kotarba
Anna Kowalska
Czesław Jastrzębiec-Kozłowski
Witold Kraszewski
Jan Aleksander Król
Ignacy Kruk
Marian Kubicki
Stanisław Nęcza-Kubiniec
Paweł Kubisz
Franciszek Kuś
A. Kwiecień
Stanisław Krzeptowski Biały
Władysław Leszczyński
Stefan Lichański
M. Lipiński
Marian Narczyk-Listowski
Łamar (Bułgaria)
Kachna Leczynianka-Lesiowska

Władysław Machejek
Jan Madej
Lucjan Malicki
J. Mamusie (Jugosławia)
Jan Marcinek
Bronisław Marcinek
Jan Marszałek
Edward Marzec
Ryszard Matuszewski
Bronisław Mazur
Władysław Milczarek
Mil. M. Milenkowic (Jugosławia)
Fryderyk Mistral (Francja)
Józef Morton
Józef Mrozek
Tadeusz Muras
Wojciech Natanson
Mikołaj Niekrasow (Rosja)
Adam Franciszek Kirlo-Nowaczyk
Kazimierz Piotr Nowak (U. S. A.)
Eustachy Nowicki
Antoni Oleha
Adolf Olechnowicz
Klemens Oleksik
Włodzimierz Olszewski
Jan Olszowski
Jacek Maria Orlik
Maria Ostrawicka-Skotnicowa
Józef Ozga-Michalski
Piotr Ożarowski
Jan Bolesław Ożóg
Stanisław Paleczny
Tadeusz Papier
Stanisław K. Papierkowski
Veljko Petrovic (Jugosławia)
Marian Piechal
Stanisław Piętak
Emil Piórecki
Antoni Piper
Izydor Plaszczyk
Jan Plesiński
Józef Plachta
Józef Pogan
Leon Pokora
Seweryn Pollak
Julian Przyboś
Edmund Rabowicz
Jan Rosiński
Eugeniusz Rybak
Stefania Rybiejska
Jan Rybkowski
Stefania Rudnicka
Artur Sandauer
Czesław Schabowski
Jarosław Seifert
Zygmunt Sierp
Zbigniew Siedlecki
Jerzy Sikorski
Stanisław Skoneczny
Seweryn Skulski
Zdzisław Skwarczyński
Leon Sobociński
Leonard Sobierajski
Janina Sobieszek
Zofia Solarzowa
Kazimierz Sosnowski
Józef Stachowski
Aniela Gut-Stapińska
Zofia Starowieyska-Morstinowa
Zbigniew Stolarek
Zygmunt Stolarski
Antoni Stopa
Piotr Stopczyk
Stanisław Suchocki
Franciszek Surówka-Brzegowski
Henryk Syska
Maryla Swojska
Adam Szczerbowski
Zofia Szcześna
Maksim Tank (Białoruś)
Stanisław Telega
Grzegorz Timofiejew
„Tomaszka”
Stanisław Turczyn
Iwan Wazow (Bułgaria)
Jan Wiktor
Jan Winiarz
Mikołaj Witowiak
Stanisław Witowski
Marianna Witkowska
Włodzimierz Wnuk
Jakub Wojciechowski
Anna Wolska
Maria Woźna
Jan Sokolicz-Wroczyński
Edward Wrona
Piotr Wyrobek
Józef Wyszomirski
Witold Zalewski
Jan Aleksander Zaremba
Marcin Zawada
Stanisław Zawadzki
Piotr Stanisław Ziarnik
Stanisław Zimbiński

*) Szczegółowy indeks prac z rozbiorem n. działy ukaże się w jednym z najbliższych numerów „WSI” w formie specjalnego dodatku.

MINISTERSTWO PRZEMYSŁU CENTRALA ZBYTU MASZYN ROLNICZYCH

w ŁODZI — ul. PIOTRKOWSKA Nr 109

zawiadamia, że

wszystkie Spółdzielnie, Hurtownie i Kupy Prywatni są zobowiązani sprzedawać pochodzące z fabryk Państwowych Maszyny i Narzędzia Rolnicze, Wozy, Koła, Części Płuzne, Zęby Sprężynowe według cennika Nr 4 wydanego przez Centralę dnia 30 lipca 1946 r.

Ceny w tym cenniku są zatwierdzone przez Departament Ekonomiczny, nie mogą być samowolnie podwyższone i rozumieją się bez jakichkolwiek dopłat za przewóz we wszystkich składach w całym kraju, w tych miejscowościach, gdzie jest stacja kolei normalnotorowej.

Tam gdzie kolej normalnotorowa nie dochodzi, może składnica — po uzgodnieniu z Centralą — doliczać rzeczywiste koszty zwozki, od najbliższej stacji, lecz nie więcej jak 2 do 5 zł na każde 100 złotych wartości towaru, zależnie od odległości składu od stacji.

Cennik powinien być wywieszony na widocznym miejscu.

ROLNICY NIE PRZEPLACAJCIE ZA MASZYNY I NARZĘDZIA!

Jeżeli ktokolwiek żąda ceny wyższej niż przez nas podana, prosimy zawiadomić nas o tym pod następującym adresem:

Ministerstwo Przemysłu — Centrala Zbytu Maszyn Rolniczych
Łódź, skrzynka pocztowa Nr 224.

Listy można wysyłać bez znaczkowania.

PAŃSTWOWE PRZEDSIĘBIORSTWO Traktorów i Maszyn Rolniczych

Centrala Łódź, Al. Kościuszki 46, tel. 110-24, 174-21, 152-35

ODDZIAŁY:

Białystok
Bydgoszcz
Cieplice
Gdańsk
Kielce
Kraków
Lublin
Łódź
Olsztyn
Opole
Poznań
Rzeszów
Szczecin
Warszawa

Delegatura dla spraw U.N.R.R.A. w Gdańsku
Delegatura w Warszawie
oraz na terenie Rzeczypospolitej 246 stacji
i 10 Warsztatów Okręgowych.

Przedsiębiorstwo jest pionierem
motoryzacji rolnictwa w Polsce

Pamiętajcie
o Daninie
Narodowej

Redaktor naczelny: Jan Aleksander Król.
Komitet redakcyjny: Kałużyński Zygmunt, Morton Józef, Ozga-Michalski Józef, Piętak Stanisław.

Komitet terenowy: Frasik Józef Andrzej, Nęcza Kubiniec Stanisław.

Adres redakcji i administracji: Łódź, Piotrkowska 96, tel. 100-98.

Redakcja rękopisów nie zwraca.

Wydawca: Zarząd Główny Zw. Samopom. Chłopskiej.

Ceny ogłoszeń: kolumna zł. 60.000, 1/2 kolumny zł. 30.000, 1/4 kolumny zł. 15.000, 1/8 kolumny zł. 8.000, 1/16 kolumny zł. 5.000. Ogłoszenia przyjmuje administracja tyg. „Wieś”, Łódź, Piotrkowska 96. I p., telefon 100-98.

Drukarnia Nr. 4 Sp. Wyd. „Czytelnik” —
Łódź ul. Żwirki 2. D—09750