



NUMER

189/190

PORADNIK KULTURALNO-OŚWIATOWY



1956



T R E Ś Ć

Feliks Bielski: Mieszkania i kluby	str. 1
--	-----------

ŚWIETLICA

Teodozja Lisiewicz: Treść i maska (artykuł dyskusyjny)	2
Wiesław Mirecki: Ruch sceniczny	4
Mieczysław Giergielewicz: Poeta heroizmu	9
Józef Ekkert: Polska pieśń ludowa, region śląski	12

WIECZORNICE

Michał Bałucki: Grube ryby, akt II	15
--	----

WIADOMOŚCI

NOWE WYDAWNICTWA

Biskup Fulton J. Sheen: Sursum corda	23
Ks. Augustyn Kordecki: Pamiętnik oblężenia Częstochowy	24
H. Golombek: The game of chess	24
Cztery inscenizacje utworów Mickiewicza	25

Z ŻYCIA YMCA

Józef Bednarek: Polska YMCA — Chrześcijański Związek Młodzieży	26
Wiesław Wohnout: Ignas	28
Andrzej P. Krasicki: Archiwa tragicznych lat	30

SPRAWY BIEŻĄCE

Biuletyn Rady Głównej Polskiej YMCA	31
Różne	32
Obóz Letni Polskiej YMCA	3 okł.

PRENUMERATA: Rocznie — £1 sh. 1. Półrocznie — sh. 12.

Cena numeru pojedynczego sh. 2, podwójnego sh. 4 wraz z przesyłką.

We Francji: Comité d'Action YMCA en France, Sekcja Polska, 13, Avenue Raymond Poincaré, Paris 16-e.

PRENUMERATA: Roczna 700 frs., półroczna 360 frs. Cena numeru pojedynczego 60 frs., podw. 120 frs.

OGŁOSZENIA: 1/1 str. — £15. 1/2 str. — £8. 1/4 str. — £4. 1/8 str. — £2.

Rękopisów niezamówionych i niezastrzeżonych Redakcja nie zwraca.

Printed by N. MacNeill & Co., Press Ltd., 127, Walworth Rd., London, S.E.17.

P O R A D N I K KULTURALNO-OŚWIATOWY

ADVISER FOR EDUCATIONAL AND SOCIAL WORKERS

Nr 189/190

Rok 16

Wydawca: Polska YMCA w Wielkiej Brytanii
46/47, Kensington Gardens Square, London, W.2.

Maj-czerwiec

1956

M I E S Z K A N I A I K L U B Y

W miarę ustalania się warunków życia na obczyźnie coraz większa liczba rodzin polskich zdobywa własne mieszkania, przystosowane do indywidualnych upodobań i potrzeb. Rzecz to naturalna, że ludzie, którzy mają za sobą lata tułaczki, przywiązują szczególną wagę do posiadania własnej siedziby, w której można gospodarować po swojemu. Daje to większe poczucie stałości i bezpieczeństwa.

Po zdobyciu mieszkania zaczyna się praca nad jego urządzeniem. Polacy konieczne roboty przeprowadzają w znacznej mierze własnymi rękami. Później przychodzi kolej na wyposażenie wnętrza, urządzenie ogródka i inne podobne radosne zabiegi. Spotyka się gdzieś niedzide domki, wyglądające zupełnie w ten sam sposób, jak ich pierwowzory w Polsce; nie brak nawet kurnika, z którego codziennie uzyskuje się świeże jajka. W pobliżu musi rosnąć tradycyjny koperek, bez którego nie ma niedzielnego rosolu, a którego nie sprzedaje się w angielskich sklepach warzywnych. Słowem, dom zyskuje coraz bardziej na swojskości, zapewnia coraz więcej wygody i odpoczynku.

Wszystkie te zjawiska nie powinny ująć uwagi naszych pracowników społecznych. Dawniej dom czy świetlica, pozostające pod ich kierownictwem, stanowiły czasem jedyne miejsce, gdzie uchodziła myśl znaleźć spokojny dach nad głową i odrobinę wygody, potrzebnej dla wytchnienia lub rozrywki. Obecnie o wyłączności tego rodzaju nie może być mowy. Dawniej przychodziło się do klubu, aby posłuchać radia; dzisiaj trudno znaleźć mieszkanie, w którym brakowałoby tego sprzętu codziennej potrzeby, ba! mnoży się liczba aparatów telewizyjnych, znajdujących się w posiadaniu prywatnym, które zapewniają codzienne widowisko rozrywkowe.

Współzawodnictwo wydaje się niebezpieczne. Przecież w domu wielu z nas ma rodzinę, która jeszcze bardziej przykuwa do jego progów. Pozostawanie w czterech ścianach zabezpiecza przed kaprysam! pogody angielskiej, tak dotkliwie dającymi się niekiedy we znaki. Ruszenie się na zewnątrz przychodzi z tym większym trudem, że miesz-

kania znajdują się zazwyczaj na przedmieściu, podczas gdy domy społeczne gnieźdzą się przeważnie w ruchliwych dzielnicach centralnych lub robotniczych. Perspektywa długiej wędrówki piechotą czy autobusem działa odstrasżająco.

A jednak łatwo się przekonać, że polskie domy społeczne są dzisiaj potrzebne bardziej, niż kiedykolwiek przedtem. Tam, gdzie ich nie ma, miejscowe społeczeństwo polskie dąży wszelkimi siłami do ich utworzenia. Tam, gdzie położone są niewygodnie, w oddaleniu od większych polskich skupień, myśli się o znalezieniu dla nich nowych pomieszczeń. Jeżeli ekwipunek się zestarzał, podejmowane są starania, aby go zmienić lub przynajmniej odnowić. Jeżeli ściany się przybrudziły, członkowie organizacji sami je malują lub pokrywają tapetą. Im więcej tego rodzaju starań kosztowało urządzenie siedziby społecznej, tym większej nabiera ceny, jako prawdziwa własność ogółu.

Warto by zastanowić się, jakie motywy składają się na to, że na przekór wygodniejszej egzystencji prywatnej lgniemy coraz silniej do życia zbiorowego. Jednym z nich jest na pewno potrzeba swojego towarzystwa, potrzeba spotykania się wzajemnie w ustalonym otoczeniu, porozmawiania o wspólnych troskach i sprawach czy choćby popatrzenia wzajemnie na siebie. W związku z tym osiąga się o wiele więcej urozmaicenia w zajęciach i rozrywkach. Mimo wszystkie swe zalety, dom, urządzony choćby najwygodniej, nie chroni od pewnej monotonii; uniknąć jej łatwo, gdzie zbiera się większa gromada. Oczywiście wiele zależy od tego, czy to wzajemne zetknięcie będzie dobrze zorganizowane; tutaj rolę rozstrzygającą odgrywa pracownik społeczny. A jeśli zjawi się możliwość spożycia wspólnych posiłków, wciągnięcia się w jakąś miłą działalność, odetchnięcia polską atmosferą kulturalną, — domowi społecznemu grozić będzie nie pustka, lecz przepęlenie. Na szczęście staropolska gościnność sprawia, że ściany domu mogą się rozszerzać.

Rzucamy kilka myśli ogólnych, ale problem zasługuje na szerszą dyskusję. Bylibyśmy radzi, gdyby taka dyskusja się odbyła.

ŚWIETLICA

technika pracy — zagadnienia kulturalne i oświatowe

TEODOZJA LISIEWICZ

T R E Ś Ć I M A S K A

(ARTYKUŁ DYSKUSYJNY)

Czym jest przeżycie artystyczne? Wrzuceniem, wzbogacającym wnętrza człowieka przez bezpośrednie odczucie i wniknięcie w treść danego zjawiska, obojętnie gdzie: w teatrze, na wystawie obrazów, podczas koncertu, czy też w domu przy czytaniu książki. Im kto silniej reaguje na dzieło sztuki, tym bogatsza staje się jego natura, pogłębia się sąd i świadomość doznawanych wrażeń.

Podejście do zjawisk artystycznych dzieli ludzi na dwie kategorie: tych, którzy chodzą np. na koncerty nie dla koncertu, tylko „by widzieć“, i tych, co wolą „słyszeć“. A więc jedni bywają na imprezach nie po to, by zetknąć się z twórczością, lecz dla prostej ciekawości, a najczęściej snobizmu. Będą czytali znaną powieść nie celem wyłowienia z niej cząstki wyłącznie dla siebie, a jedynie by przebiegłszy wzrokiem kartki móc w zbiorowisku ludzkim łatwiej operować przyswojonymi sobie cytatami, dyskutować o czymś, o czym nie mają w istocie pojęcia, zachowując przy tym wszelkie pozory prawa tak do oceny, jak i dyskusji. Są to ludzie, pozbawieni wrażliwości odczuwania, których podkład twórczy, jaki w każdym istnieje, został w zaraniu życia pogrążony w letargu przez leniwe, bezmyślne powtarzanie zasłyszanych, a mniej lub więcej utartych, frazesów. Do końca dni swoich będą chodzili na koncerty, czytali książki, przyglądali się grze aktorskiej i kolorom oprawionym w ramy, a reakcją ich zostanie zawsze taka, jaką wywołuje aktualny dodatek filmowy, — przyjęcie do wiadomości pewnych faktów, z którymi nic ich uczuciowo nie wiąże, i którymi nie trzeba sobie zaprzętać myśli.

Inni znów, również należący do kategorii pierwszej, bardzo często kupują książki jedynie dla zaznaczenia, że praca intelektu nie jest im obca. W przypadku koncertu ważne będzie tylko nazwisko artysty, oraz czy kon-

cert należy do wydarzeń towarzyskich czy nie, czasem także ilość osób na sali i ich ubiór. W wypadku przedstawienia zajmuje ich przede wszystkim kwestia miejsca w pierwszym, czy drugim rzędzie, dzień premiery, kto siedzi obok, kto jak się ubrał, przez kogo jest się widzianym. Na wystawie najważniejsza jest godzina sprzyjająca spotkaniom towarzyskim. Doniosłym czynnikiem staje się również chęć należenia do grona ludzi, uważanych za znawców wszelkiej sztuki. Wreszcie istnieje podstawowe zagadnienie, że na tym a na tym, albo tam a tam, „być wypadła“

To samo zauważyć można w innych dziedzinach. Iluż na przykład tenisistów bardziej pochłania dobór stroju i marka rakiety, aniżeli opanowanie techniki gry samej; ileż kobiet chodzi na bale myśląc bardziej o sukni i uczesaniu, niż o umiejętności tańca; ilu wybiera się na wycieczki kajakiem dla ekwipunku, jakiego kajak wymaga, a ilu ukazuje się na plażach dla kostiumu i związanych z morzem akcesoriów. I tak dalej i dalej.

Tak też dzieje się czasem w teatrze amatorskim. Przedstawienie jest jedną z najmilszych, najbardziej absorbujących i najdłużej trwających rozrywek. Bez względu na wiek i płeć, rzeczywiście interesuje każdego. Poprzedzają je tygodnie przygotowań, emocji, przyjaźnielstwa w gromadzie, dyskusji, wspólnego i coraz ściślejszego wzajemnego zrozumienia. Ale czym dla wielu wykonawców będzie samo przedstawienie? Może niczym więcej, tylko długim łańcuchem akcesoriów? Czy też w zamian za możliwości, jakie scena daje, wykonawcy - amatorzy odwdzięczą się jej szczerością przeżycia?

Nieraz można zauważyć, że punktem kulminacyjnym staje się nie rola, nie sama zasadnicza chwila gry, lecz kostium, a przede wszystkim charakterystyka. I niektórym зда się, że przyswojenie tekstu, następnie na-

łożenie stroju, a zwłaszcza użycie jaskrawej szminki wywoła pożądany efekt. Tymczasem dla sceny są to rzeczy niemal drugorzędne. Grają nie kostiumy, ułożenie włosów w tę czy inną stronę, ani usta lakierowane na skórze poza naturalną linią warg, ani nos przyklejony, ponieważ są to tylko akcesoria, które zawsze zawiodą, jeżeli w samym aktorze nie będzie tego, czego scena wymaga: wewnętrznego przeżycia, bezpośredniego odczuwania, czyli skupienia się nie na własnym wyglądzie, lecz na tym, kim się jest w danej chwili.

Bezwarunkowo ważnym czynnikiem pomocniczym, szczególnie dla amatora, jest pamięciowe opanowanie tekstu, tak, aby słowa już same, automatycznie następowały jedno po drugim. Nie trzeba wówczas pełnych stu procent wysiłku myślowego spalać na pokonanie miazdzącego strachu na myśl: i co dalej? Ale mimo wszystko są to rzeczy wtórne, które nie będą nawet się liczyły, jeżeli aktor przeistoczy się psychicznie w człowieka, którego na scenie odtwarza. Tak zwany talent, określenie, którym szafuje się często bez głębszego zastanowienia, w wielu wypadkach będzie umiejętnością okazania głosem, ruchem, wyrazem twarzy tego, co czuje się za kogoś, kim się jest w danej chwili. To siła przekazania widowni własnej sugestii. Jeżeli aktor - amator siłę taką posiędzie, a osiąść może tylko przez wczucie się w rolę, wtenczas kostium, uczesanie i charakterystyka nie są potrzebne.

Bardzo wiele lat temu, gdy Pola Négri, stawiana w Stanach Zjednoczonych pod względem popularności na równi z Paderewskim, była u szczytu sławy, pewien dziennikarz amerykański przeprowadził wywiad z szeregiem gwiazd filmowych, zadając tylko pytanie: Co pani robi, żeby płakać przed obiektywem? Jedna z gwiazd odpowiedziała, że ktoś musi grać wtenczas smutną melodię i to tylko na skrzypcach; druga, że zdjęcia jej płaczu dlatego pobione są zawsze na dużym zbliżeniu, że pomiędzy nią a obiektywem ktoś kraje cebulę; trzecia, że przypomina sobie lata szkolne, bardzo dla niej przykre; inna znów myślała, o matce, którą tylko raz do roku może odwiedzać. Jedna Pola Negri odpowiedziała: Nic nie robię, tylko po prostu płaczę, bo nie jestem wtenczas sobą, tylko kobietą, która płacze.

Nie tak dawno, bo zaledwie kilka, zdaje się trzy czy cztery lata temu, teatr emigracyjny w Londynie wystawił utwór sceniczny Żeromskiego, „Uciekła mi przepióreczka“, jako sztukę czytaną. Z tekstów, rozłożonych przed siedzącymi za stołem aktorami, płynęły dia-

logi, monologi, sceny zbiorowe. To prawda, że wśród wykonawców było dwóch, Skwierczyński i Wojtecki, z których pierwszy Smugonia, a drugi Przełęckiego grał jeszcze w Polsce, ale wiele czasu nabrzmiałego wypadkami minęło od tej chwili, więc trudno wymagać, by tekst pamiętali. Czytali zatem. Jednak przeżycie, włożone kiedyś w obie role, silne być musiało, skoro z biegiem akcji teksty stały się tylko jakimś przypadkowym rekwizytem i wielką scena pomiędzy Smugoniem a Przełęckim, została odtworzona bezwiednie tak, jak ją zapewne słyszał i widział Żeromski, przenosząc ją z wizji na papier. Potoczył się dialog wspaniały, emocjonalny, żywy, ze serc dobyte, z rozgorączkowanych treścią rozmowy mózgow, opanowując publiczność do tego stopnia, że jak za hipnotyzowaną, nie widziała Skwierczyńskiego w angielskiej, podemobilizacyjnej marynarce, ani Wojteckiego w pięknym włoskim garniturze, nie widziała zwykłych krzesel składanych, ani stołu przykrytego sukniem i kotar zawieszonych w głębi sceny, tylko widziała Smugonia i Przełęckiego w komnatach opuszczonego zamku, gdzie poza gotyckim obramowaniem okien sciełiły się pola pocięte zagonami. Przysiąc by można, że te płowe pola ginęły w bladym niebie południowego słońca, odcięte na horyzoncie tylko w jednym miejscu krótką kreską ciemnego lasu. W chłodnych, kamiennych murach zamku zmagaly się dwie siły: Smułoń i Przełęcki. Zatarł się obraz Skwierczyńskiego i Wojteckiego, wykonawcy przestali istnieć — byli tylko „tamci“. To jest właśnie przeżywaniem roli, wciśnięciem się w odtwarzaną osobowość, co jest i powinno być najważniejszym zadaniem każdego aktora. Na godzinę czy dwie przestać być sobą, przejść sercem i myślą, krwią i nerwami w tego innego człowieka na scenie; śmiać się jego radością, płakać jego bólem, z nim razem kochać czy nienawidzić, według jego mentalności i przekonań patrzeć na świat i, co ważne, również jego oczami ujrzeć w otoczeniu swoim osoby, z którymi w tym wycinku życia, jakim jest sztuka, się przebywa, nie zaś panią Z czy pana Y przebranych za X i O. Trzeba zapomnieć o teatrze, jak i o tym, że z ciemnej widowni wychylają się dziesiątki znajomych twarzy; trzeba przejść ze świata realnego w nierealny, a jednak rzeczywisty, stworzony przez toczącą się akcję, która już jest prawdą, skoro żyje.

Jeżeli aktor schodzi ze sceny, dajmy na to, ze słowami: „zaraz zbiegnę na dół i zobaczę, czy przyjechał“, to musi zejść z silnym przekonaniem, że tuż za drzwiami znajdzie się w

sieni, na ulicy czy w ogrodzie, rzuci okiem i spotka tego, kogo oczekuje niecierpliwie, czy też w przypadku zawodu jeszcze długie chwile niepewności będzie miał przed sobą. A gdy wraca, musi zapomnieć, że wraca zza kulis, z garderoby, gdzie siedzą zdenerwowani towarzysze i bardziej od nich zdenerwowany reżyser, tylko wraca z miejsca, o którym przed minutą była mowa, wraca w pośpiechu, zdyszany, jeżeli wieść jest radosna, osowiały, gdy jest smutna. Nie ma bowiem kulis, nie ma dekoracji i znajomych z życia codziennego. Są tylko i wyłącznie dzieje, z którymi jest się związanym tak, jak cząstka organiczna bywa związana z całością materii.

Każdy uczestnik w zespole amatorskim, już z chwilą rozpoczęcia prób, powinien zostawić za progiem świetlicy swoje „ja“, powinien zapomnieć, kim jest, od pierwszych etapów montowania przedstawienia wnikając w cha-

rakter roli, jaką mu powierzono. Niech go nie pochłania myśl, jak MA WYGLĄDAĆ ten człowiek, tylko JAKIM ma być ten człowiek, którego odtworzy. Zgodnie z planem reżysera, na podstawie tekstu, niech stara się przeprowadzić rozbiór osobowości człowieka, powołanego do istnienia już z chwilą stworzenia go przez autora. Pełna materializacja nastąpi dopiero, gdy człowiek ten ukaże się na scenie, nie pani Z, czy pan Y, tylko ten sam człowiek, którego autor uformował, ożywia zaś odtwórca.

Takie powinno być podejście do roli. Nie szminka, nos przyprawiony, peruka czy wąsy, — lecz przeżycie. Tylko przeżycie, prawdziwe wzruszenie, choćby najbardziej osobiste, które musi być ukazane w pełni, niemal bezwstydnie, z odwagą i szczerością, jakiej scena wymaga. O przedstawieniu stanowi wewnętrzna treść aktora, nie powierzchowne środki pomocnicze.

WIESŁAW MIRECKI

R U C H S C E N I C Z N Y

POJĘCIE RUCHU

Ciało nasze tak w życiu codziennym, jak i na scenie podlega nieustannemu ruchowi. Nie należy jednak pojęcia ruchu ograniczać do chodzenia, skakania, tańczenia, słowem, poruszania się po danej przestrzeni ulicy, pokoju czy sceny. Każde bowiem drgnięcie naszej sylwetki, każdy, najdrobniejszy choćby gest, zwrot głowy też jest ruchem. Zmarszczenie brwi, grymas ust, spojrzenie, wszystko, co określamy jako mimikę, to również ruch, i to, gdy chodzi o scenę, najistotniejszy. O ile jednak w życiu codziennym sposób naszego zachowania, gestykulacji, mimiki nie posiada specjalnej wagi, przemija nawet czasem niezauważony, o tyle w życiu scenicznym wszystko jest ważne, wszystko posiada swoją wymowę: **od tańca do drgnięcia powiek.**

RUCH I ODRUCH

Gdy wyciągamy do kogoś rękę przy słowach: „dzień dobry“, to ruch ten wykonujemy świadomie; działa tu nasza wola, chcemy przywitać się, celowo wysuwamy naszą dłoń, by uścisnąć czyjąś. Gdyby jednak ten ktoś, do kogo przyjaźnie wysuwamy rękę, zamiast odpowiedzieć gestem równie przyjaznym, zamierzył się na nas niespodziewanie pięścią,

to wtedy nasza wysunięta do przywitania dłoń błyskawicznie przybierze obronną pozycję zasłaniając nas od ciosu. W tym drugim naszym geście nie będzie czasu na cały proces przekazywania dyspozycji ośrodka woli aparatowi wykonawczemu: unerwieniu i mięśniom. Gest obronny zostanie podyktowany przez podświadomość, przez instynkt samoobronny. Celowy, **świadomy** gest naszej ręki w pierwszym wypadku (witanie się) — **to ruch. Podświadomy**, instynktowny w drugim (obrona) — **to odruch.**

Podział taki istnieje również na scenie, wygląda on jednak pozornie nieco inaczej. To, co w życiu bowiem będzie odruchem, na scenie będzie właśnie ruchem. Jeśli więc w sztuce jest taka scena, w której ktoś zamierzy się na kogoś niespodziewanie, to aktor, grający napadnętego, użyje celowo, świadomie, plastycznego ruchu, który będzie wyrażał odruch; aktor ten tym lepiej w tym momencie zagra, im lepiej świadomie wyrazi ruchem podświadomość, instynkt.

Co więc na scenie będzie odruchem? Definicja pozostaje ta sama, odruchem będzie wszystko to w dziedzinie ruchu scenicznego, co nie jest kontrolowane przez naszą świadomość. I tu dochodzimy do bardzo ważnej sprawy:

SCENA NIE ZNOSI ODRUCHÓW

Oczywiście odruchów w sensie scenicznym, a więc odruchów aktora, nie odruchów postaci ze sztuki. Dla jasności posłużymy się tu obrazem jaskrawym. Każdy z nas widział pewnie w teatrze amatorskim osobę początkującą na scenie, która podlegała działaniu tremy. Przypomnijmy sobie jej obraz. Niepewność poruszania się, niekontrolowana nadruchość rąk, ciągle a bezwiedne poprawianie sobie sukni czy marynarki, kołnierzyka, krawata, włosów, miętoszenie chusteczki do nosa, nerwowe spoglądanie bądź w ziemię, bądź w sufit, przestępowanie z nogi na nogę, — oto przykłady odruchów scenicznych, czynności niekontrolowanych, nieopanowanych, niepotrzebnych, nic nie wyrażających, prócz zdenerwowania osoby grającej. Gdyby nam jednak przyszło grać postać sceniczną, która jest zdenerwowana, wtedy jako aktorzy świadomie używamy odruchowego poprawiania sobie krawata, przestępowania z nogi na nogę itp., ale będzie to w tym przypadku już świadomy ruch.

Odruch sceniczny niekoniecznie musi być wynikiem speszenia, tremy. Zbyt pewna siebie osoba również często szasta się po scenie w demonstracyjnej „swobodzie“. Tak w pierwszym, i w drugim przypadku, jak i każdym innym, gdy poruszamy się po scenie w sposób przypadkowy, niekontrolowany przez naszą aktorską świadomość, wykonujemy odruchy, które są błędem, złem teatralnym.

WYRAZISTOŚĆ RUCHU SCENICZNEGO

Ruch sceniczny nie tylko musi być świadomy, kontrolowany, lecz musi być on również **wyrazisty, plastyczny**. W życiu codziennym robimy wiele świadomych gestów, a więc ruchów, ale są one często jakby niedokończone, niby jakieś półgesty, półruchy. Jest to wynik nie tyle może lenistwa, ile dążności naszego organizmu do możliwie najbardziej ekonomicznego zużywania energii. (To samo dotyczy spraw wymowy: język nasz i usta mają skłonność do omijania wszystkich trudniejszych momentów artykulacyjnych, stąd wady dykcji). Scena wymaga kompletnej wyrazistości od aktora. Uscenicznieniu, charakteryzacji ma podlegać nie tylko jego twarz, ale również ruch, gest i słowo.

Wyrazistość ruchu, gestu, osiąga się przede wszystkim przez **wykończenie, pełnię wyrazu gestycznego**, przez doprowadzenie ruchu do logicznego i plastycznego końca. Znamy

wszyscy powiedzenie o kimś, że zachowuje się w życiu jak na scenie, że używa teatralnych gestów itp. Nie jest ono pozbawione słuszności: to, co jest dobre na scenie, może drażnić w życiu codziennym i odwrotnie. Wyrazistość gestu osiąga się jeszcze przez jego **przetrzymanie** (oczywiście tyczy to również całej postawy i mimiki). Przetrzymanie to, przedłużenie w czasie jest bardzo krótkie, trwa czasem ułamek sekundy, wystarczy jednak, by uczynić dany gest, mimikę bardziej wyrazistą, bardziej łatwą do zanotowania, przez widza. Zarówno wyrazistość ruchu w sensie jego rysunku, jak przetrzymanie, zaakcentowanie go w czasie, podlegają różnym wahaniom, różnym stopniom nasilenia w ich zastosowaniu. Najsłabiej stosuje się te środki w sztukach realistycznych, najsilniej w klasycznej tragedii i w sztukach kostiumowych (gdzie podkreślają styl bycia, zachowania, poruszania postaci scenicznych; jeśli podkreślenie to będzie silne, otrzymamy „stylizację ruchu“).

Sumując nasze dotychczasowe rozważania o ruchu, powiemy sobie, że ruch sceniczny musi być przede wszystkim świadomie budowany, a następnie musi on być wyrazisty, plastyczny.

PRZESTRZEŃ RUCHOWA

Ruch sceniczny jest ograniczony przede wszystkim **przestrzenią sceniczną**. Od jej wymiarów zależy w pewnym sensie rodzaj repertuaru, a więc i rodzaj grania, rodzaj ruchu. (Dlatego to małe teatryki, małe scenki, są określane jako „kameralne“, a więc takie, gdzie się wystawia sztuki, których akcja rozgrywa się w czterech ścianach pokoju). Powiedzieliśmy „w pewnym sensie“, gdyż w sztuce nie ma żelaznych reguł i mała przestrzeń sceniczna nie musi być czynnikiem decydującym o rodzaju repertuaru, odmianie praktykowanego na niej teatru.

Drugim elementem ograniczającym nasz ruch na scenie są **dekoracje**. One przykrawują przestrzeń sceniczną do danego widowiska, one wytyczają dokładnie granice scenicznego ruchu. Przez dekoracje rozumiemy również wszystkie meble i większe przedmioty, znajdujące się na scenie. Czasem przestrzeń sceniczna jest zamknięta jedynie tzw. kulisami.

Wreszcie ruch nasz jest ograniczony przez partnerów, to jest przez inne postacie danej sztuki, znajdujące się również z nami na scenie.

PLANY

Oprócz ograniczenia przestrzeni ruchowej przez wymiary sceny, dekoracje i partnerów, ważny jest również **podział sceny** na tak zwane **plany**. Biorąc z grubsza jest ich trzy. Część sceny od **strony widza** — to część najważniejsza, to tak zwany **plan pierwszy**. Część **środkowa**, między planem pierwszym a tyłem sceny, to **plan drugi**. Wreszcie ta część sceny, która znajduje się **w tyle**, przy tylnej ścianie lub przy „horyzoncie“, to **plan trzeci**. Im bliżej widzów, im bardziej wysunięci jesteśmy do przodu sceny, tym dokładniej jesteśmy widziani i tym łatwiej jest nam nawiązać z widzami kontakt, tym więcej możemy gry, aktorstwa spotkać. Dlatego też wszystkie, **naważniejsze dla danej sztuki sceny dzieją się na planie pierwszym** (ale znowu nie jest to żelazna reguła!), a im mniej są one istotne, tym bardziej są odsuwane do tyłu. Stąd też wywodzi się określenie: aktor pierwszoplanowy, to jest taki, który grając zawsze główne role, przeważnie gra na pierwszym planie sceny.

Budując nasz ruch sceniczny, pamiętajmy, aby tak się poruszać, tak rozkładać sobie jego partie, by najważniejsze dla gry, gestu, mimiki momenty wypadły właśnie na planie pierwszym. (Oczywiście pomoże nam w tym reżyser).

A teraz, poznawszy nieco „teren“, postawmy na nim pierwsze kroki... Ale czy umiesz, czytelniku, prawidłowo te kroki stawiać?

CZY UMIESZ CHODZIĆ?

Nie jest to pytanie tak pozbawione sensu, jak by się na pierwszy rzut oka zdawało. Chodzić, w znaczeniu jako tako się poruszać, a chodzić prawidłowo, estetycznie, to wielka różnica. Większość z nas grzeszy pod tym względem w codziennym życiu; co dopiero mówić o wejściu na scenę, o przebyciu przestrzeni kilku tylko wprawdzie kroków, ale wydającej się często drogą bez końca.

Najczęściej spotykane błędy przy chodzeniu to: zbyt szeroko rozstawiane nogi, zbyt rozwarty kąt stóp (co daje wrażenie chodu kaczkami), nadmierne pochylenie korpusu do przodu lub odchylenie go do tyłu (co daje wrażenie ciągnięcia korpusu przez nogi lub wleczenia nóg za korpusem), zbyt usztywnione nogi w kolanach (panowie! nie chodźcie często, a maszerujecie), co łączy się przeważnie ze zbyt silnym stawianiem z pięty, itp.

Chodząc prawidłowo powinniśmy przede wszystkim „**wyważyć**“ odpowiednio nasz kor-

pus. Postarajmy się, by był on **leciutko podany do przodu**, co ułatwi pracę naszym nogom. Podanie korpusu do przodu powinno być minimalne, by nie zamienił się w pochylenie. Ruch nogi musi wychodzić **ze stanu biodrowego, a nie z kolan!** Da nam to posuwistość, płynność chodzenia, ustrzeże od śmiesznego „dreptania“. Kolana przy chodzeniu muszą być rozluźnione, elastyczne; nogi należy stawiać na całą stopę, rozpoczynając jedynie stawianie od pięty, ale nie walić nią o podłogę, nie obciążać naszym ciężarem jedynie tej części stóp. Stopy pamiętajmy stawiać prawie równolegle, z malutkim jedynie kątem rozwarcia. Cała nasza sylwetka podczas chodzenia powinna być swobodna, nie „sprężysta“, a właśnie rozprężona. Nie należy tańczyć chodząc, ale chód powinien mieć coś z lekkości, sprawności, gracji chodu lekkoatlety i tancerza razem. Nie jest to sprawa błaża i nieważna to chodzenie. Najlepsze bowiem nieraz warunki na „bohatera“ czy „amanta“ na nie się nie przydadzą, jeśli osoba wejdzie na scenę chodem kaczką, „chaplinowskim“, jeśli nogi jej nie będą robiły wrażenia zwinnych i zgrabnych kończyn, a tylko dwóch kołków, na których tułów porusza się jak na szczudłach.

(Wszystkie natomiast wady chodzenia są znakomitym materiałem do wykorzystania przy tak zwanych rolach charakterystycznych. Chodzenie na szeroko stawianych nogach to chód marynarza, na stopach zupełnie równoległych i ugiętych kolanach — to chód kawalerzysty itp.).

Gdy już nauczyłeś się, czytelniku, chodzić prawidłowo (zakładamy to teoretycznie, w praktyce nie pójdzie ci to szybko), spróbujmy obecnie wejść na scenę. Nie potrzebujemy tym razem tradycyjnie przeźegnać się, bo nie gramy jeszcze, widownia jest pusta i pusta jest scena i czeka życzliwie, przyjazna, więc śmiało przekroczmy jej próg.

Ale gdzie jest właściwie „próg“ sceny? Gdzie go szukać, co za niego wziąć?

Otóż jest on zmienny; znajduje się **każdorazowo w tym miejscu, w którym zaczynamy, jako aktorzy, być widziani dla widza!** A więc raz to będą drzwi dekoracji, kiedy indziej przestrzeń między kulisami itd.

Założyliśmy, że scena jest pusta, dlatego progiem dla nas będą prawdopodobnie kulisy. Wejźmy więc przez nie. Wchodząc zastanówmy się jednak, którą nogą na scenę wkroczymy, którą nogą przekroczymy ten próg. Z momentem bowiem bezpośredniego zetknięcia się ze sceną, wszystko poczyna mieć swoją

wagę i znaczenie, nie ma rzeczy nieważnych i taki drobiazg: „którą nogą“ urasta do pewnego problemu. Wiąże się on z pojęciem stron sceny.

ZEWNETRZNA I WEWNĘTRZNA

Jak wiemy, scena posiada plany, posiada też strony. Lewą (od widza) i prawą. Te strony miały w teatrze również swoje znaczenie. Po jednej grano wszystkie sceny związane z pojęciem zła, po drugiej z pojęciem dobra; jedna była jakby pod wpływem szatana, druga pod wpływem anioła. Nie to nas przecież w tej chwili interesuje. Są bowiem jeszcze inne „strony“ na scenie, bardzo dla ruchu scenicznego istotne. Mianowicie strona zewnętrzna i wewnętrzna. Zewnętrzna to będzie strona od widowni, od okna sceny, wewnętrzna od strony głębi scenicznej. Wchodząc na scenę z boku będziemy mieli jako nogę „zewnętrzną“ tę bliżej widowni, jako „wewnętrzną“ tę od strony horyzontu czy tylnej ściany. A przekroczyć próg należy zawsze nogą „wewnętrzną“! Weszliśmy więc na scenę. Pochodzimy po niej, pospacerujemy trochę (pamiętajmy o prawidłowym chodzeniu), zatrzymajmy się wreszcie. Instynkt zapewne kazał nam zatrzymać się twarzą do widowni, choć pustej. Słusznie, na scenie podczas grania stoimy tyłem do widowni bardzo rzadko, już trochę częściej — trzy czwarte tyłem, nie rzadko profilem, często — zupełnie przodem, najczęściej — trzy czwarte przodem. Zanalizujmy teraz, w jakiej pozycji, po zatrzymaniu się, znajdują się nasze nogi? Znowu nie jest to bez znaczenia. Należy bowiem stawiać je tak, aby wysunięta noga do przodu zawsze była nogą „wewnętrzną“. Jeśli chcemy zrobić ręką jakiś ruch, gest, róbmy go też ręką wewnętrzną przede wszystkim. Jak więc sta- nęliśmy? Która noga i ręka jest wewnętrzna, a która zewnętrzna? Powtórzmy to ćwiczenie kilka razy, starając się stawać w coraz to inny sposób, ale zawsze respektując „strony“.

RECE

Wspomnieliśmy o rękach. Wiadomo, że stanowią one problem dla początkującego. Zawsze jest ich albo za dużo o dwie, gdy nie wiadomo, co z nimi zrobić, gdzie je schować, albo też cały temperament wyładowuje się przede wszystkim w nich i wyglądają wtedy jak skrzydła wiatraka.

Pospacerujmy więc teraz po scenie, starając się przy tym narzucić rękoma pewną dyscyplinę. Niech więc zwisają swobodnie, roz-

luźnijmy palce u dłoni, nie zaciskajmy w kulkach. Idąc poruszajmy rękoma na tyle, na ile to jest pomocne całemu korpusowi przy chodzeniu, nie machajmy nimi jednak zamaszycie jak w wojsku podczas marszu! Zatrzymaliśmy się w miejscu, jesteśmy teraz przygotowani do gestu. Zanim wybierzemy sobie jakiś temat gestyczny, zapamiętajmy: **gest symetryczny, to jest rozkładanie jednakowo rąk**, tak często spotykane u początkujących, **jest niesceniczny**, nieładny i mało przekonujący. Czasami, oczywiście i on ma zastosowanie, ale ucząc się zasad unikajmy go przy naszych ćwiczeniach ucząc się roli, czy próbując na scenie. Wracamy jednak do naszej pozycji. Powiedzmy, że chcemy wyrazić gestami prośbę o coś, że chcemy, by nam coś dało. Wyciągamy więc do kogoś niewidocznego dłonie, pamiętając przy tym, by rysunek rąk różnił się od siebie, by ręka prawa inaczej była ułożona, niż lewa, jednym słowem by nie było tej niepożądanego symetrii. A jeszcze o czym należy pamiętać? Oczywiście o tym, by gest był mocniejszy, silniej zarysowany ręką wewnętrzną. Powtórzmy to ćwiczenie, to jest pochodźmy znowu dowolnie po scenie, zatrzymajmy się raptownie i wykonajmy ten sam gest. Wytrzymajmy go przez chwilę. A teraz z tego gestu przejdźmy do wyrazu innego, powiedźmy groźby. Ktoś nie chciał spełnić naszej prośby i wobec tego my teraz żądamy od niego, grozimy mu, że musi wykonać naszą prośbę. Tu zapoznajemy się z nową zasadą, polegającą na tym, że ruch sceniczny, **gestykulacja, jest przechodzeniem od gestu do gestu, jest wobec tego ruchową kompozycją**. Czasem mówimy, gramy stojąc, wtedy ruch ogranicza się do minimum, czasem ograniczamy się do pojedynczego gestu, ale ogólnie sprawy biorąc, przeważa gestykulacja, która właśnie polega na przechodzeniu od gestu do gestu. Żeby więc ten ruch miał jakiś sens sceniczny, musi on być przemyślany, zbudowany, czyli, użyliśmy już tego słowa: skomponowany. Kończąc te kilka uwag o geście, o rękach pamiętajmy: robić nimi tylko celowe, przemyślane z góry gesty, używajmy ich z początku za mało raczej niż za dużo. Jeśli nie posiadamy w danej chwili żadnej inwencji w kierunku użycia rąk na scenie, pozostawmy je raczej wiszące swobodnie wzdłuż ciała.

TWARZ

Mimika, ruch twarzy, zmiana jej wyrazu **jest najważniejszym, głównym środkiem wyrazu aktorskiego**. Z tego stwierdzenia, które jest chyba wystarczająco oczywiste, wynika

pierwsza zasada, bardzo istotna w pracy aktorskiej: pamiętajmy, by **twarz nasza na scenie była jak najbardziej widoczna**. Tak więc trzeba chodzić, tak siadać, w ten sposób zatrzymywać się, by widz mógł śledzić jej wyraz przez cały ciąg akcji scenicznej. Oczywiście nie może to robić wrażenia sztucznego, demonstracyjnego nadstawiania twarzy w kierunku widza. Również wtedy, gdy akcja sztuki wymaga skupienia uwagi widza na innych postaciach, nie należy stwarzać „kreacji” mimicznych, które by przeszkadzały tylko kolegom na scenie a i widowni także. Niemniej ta zasada winna być przestrzegana, a przy słabszym instynkcie aktorskim należy po prostu wyćwiczyć się w tym kierunku.

Jedną z najczęściej spotykanych form **niepotrzebnego uciekania z twarzą od widowni, jest zwracanie głowy do partnera** przy wypowiedzianiu do niego słów naszej roli. Po tej jednej rzeczy można poznać „amatora” choćby już nieco otrząskanego ze sceną. Nie musimy absolutnie patrzeć na kogoś mówiąc do niego! Powiemy nawet, że takie mówienie, to jest mówienie do kogoś bez patrzenia na niego, jest z punktu scenicznego daleko ciekawsze, i to tak ze względu na rysunek psychologiczny postaci, jak i na bardziej widoczną mimikę. Do „rysunku psychologicznego” prowadzi jeszcze niepomiernie długa droga; my stawiamy zaledwie na scenie pierwszy krok, dlatego ważniejszą sprawą dla nas będzie, że aktor, nie mówiący do partnera bezpośrednio twarzą w twarz, ma większe możliwości pokazania swej twarzy widowni, większe możliwości mimiczne. I to tylko sobie chwilowo zapamiętajmy.

Pomimo jednak, że twarz nasza w czasie gry scenicznej jest zwrócona w większości wypadków ku widowni, **nie zwrócony jest ku niej nasz wzrok**. Jeśli nawet zaś jest on ku niej zwrócony, to on tej widowni nie powinien widzieć. Tak się sprawa przynajmniej przedstawia w olbrzymiej większości sztuk. **Widownię powinniśmy jak najintensywniej czuć, współgrać z nią, a jednak nie zauważać jej obecności**. Tego wymaga od nas rzeczywistość sceniczna, tego wymaga prawda postaci, którą stwarzamy swą grą. Najlepiej zbudowaną rolę może zburzyć momentalnie jedno prywatne spojrzenie aktora na widownię! Jest oczywiście tego rodzaju repertuar, są takie przypadki, że my, jako postać sceniczna, mamy zwrócić się do widowni, mamy nawet do niej mówić, do niej skierować słowa swej roli. Ale nawet wtedy powinniśmy unikać tego „prywatnego” patrzenia na poszczególne

gólne widzów. To „prywatne”, „cywilne” spojrzenie aktora na widownię jest jednym z największych grzechów, jaki na scenie można popełnić. Jest to samobójstwo, — zabijamy nim iluzję, najpiękniejszy efekt naszej gry, jest to zabójstwo, — ginie od niego czyjeś życie, życie postaci, a zatem człowieka, choć z tego innego, scenicznego świata.

SYTUACJE

Ale powróćmy do naszego spaceru po scenie. Zmienimy jednak teraz jej obraz. Wyobraźmy sobie, że zapełniła się ona dekoracją, meblami i ludźmi. I spróbujmy się teraz po scenie poruszać. Przeswoimy sobie przy okazji kilka nowych zasad.

Miejsce nasze na scenie w stosunku do dekoracji, mebli i portretów określa się jako „sytuację”. Znalazłszy się w takiej „sytuacji” należy pamiętać o pierwszej regule: **nikt z partnerów nie powinien zasłaniać nas przed widzom, ani też my nie powinniśmy zasłaniać nikogo**. Jeżeli patrząc na scenę zobaczymy takie dwie pokrywające się postacie, doznamy wrażenia przykrego, jak przy oglądaniu zdjęcia fotograficznego, na którym przez pomyłkę zdjęto dwie osoby na tej samej kłiszce.

To pierwsza zasada sytuacyjna. Drugą będzie tak zwana „koronka”. Scena lubi jasny rysunek, dlatego też, stając przy partnerze, nie należy podchodzić zbyt blisko, by rysunek dwóch postaci nie zatął się przez to, by było między nimi dość „powietrza”, — stąd porównanie do „koronki”.

Zapoznajmy się z jeszcze jednym fachowym terminem: „szufladka”. Idąc z jednej strony sceny na drugą i mijając się z partnerem, który idzie w kierunku przeciwnym, robimy właśnie „szufladkę”. Jest to nieprzyjemne i nieładne. Ma w sobie coś z mechanicznego ruchu, obcego żywym postaciom ludzkim, posiada cechy martwoty towarzyszącej każdej symetrii.

Poruszanie się po liniach prostych również zasadniczo nie jest ciekawe; lepsze są już linie łamane, gwałtowne zwroty, ale najprzyjemniejszy jest ruch po liniach płynnych, kolistych.

Pamiętajmy również, że **sytuacje nie lubią się powtarzać**, lub raczej scena nie lubi, gdy się one powtarzają. Jeśli jednak wypadnie nam się w takiej powtórzonej sytuacji znaleźć, to zrobmy to, co jest możliwe, by ją chociaż trochę odmienić: czyto przez pozycję, w

jakiej staniemy, czy przez oparcie się o jakiś mebel itd.

Wspomnieliśmy o oparciu się o mebel. Należy to oczywiście do sytuacji, ale jednocześnie jest to specjalne zagadnienie tak zwanego kontaktu z przedmiotami (jest również kontakt z partnerem i kontakt z widownią). Sprawy te, jako dostępne, naszym zdaniem, dopiero osobom zaawansowanym, nie mogą być jeszcze przez nas uwzględnione.

MIECZYŚLAW GIERGIELEWICZ

P O E T A H E R O I Z M U

Mając lat zaledwie dwadzieścia, Mickiewicz określił już właściwie w rysach zasadniczych swój program życiowy. Zamknął go w spokojnym, klasycyzującym wierszu, zaczynającym się od słów: „Już się z pogodnych niebios ośma zdarła smutna“, czyli jakby zwiastującym roz pogodzenie. Zwracając się do przyjaciół filomackich, wskazał jako wzór greckich herosów: uczestników wyprawy po złote runo, triumfatorów olimpijskich, słynnych wojowników — z Achillesem na miejscu czołowym. Od wszystkich, nie wyłączając członków pośrednich, żądał tych samych, przymiotów ducha: dzielności, hartu i poświęcenia:

Niech każdy, jak ów Greczyn, głosi
[dzielność swoje:
Mocniejszy jestem, cięższą podajcie mi
[zbroję!

Nade wszystko jednak rozpałał szlachetne współzawodnictwo wśród przewódców:

Łamiąc męża szampierza publicznie na
[piasku,
Czyliż zwycięzca nie rad z gminnego
[oklasku?
Przecież w oczach półboga, co łamał
[centaury,
Nie miałyby ponęty zapaśnicze laury...

Były to zawołania ogólne. Nabiorą one żywej krwi, gdy poeta zwracając się do kolegów-prawników zawoła: „Dzisiaj trzeba **prawicy**, a jutro trzeba **praw**“, albo gdy do studentów wędrujących po labiryncie nauk ścisłych skieruje takie słowa:

Ponieważ ruch jest tak ściśle związany ze sprawnością fizyczną, namawiamy do gimnastyki, tańca, fechtunku. Oczywiście najbardziej wskazaną formą ćwiczeń byłaby **gimnastyka plastyczna**, która ma specjalnie **na celu utrzymanie sprawności stawów** (od utraty ich sprawności zaczyna się „starzenie się“), ale do tego potrzebny jest instruktor. W jego braku wystarczy znany nam zapas ćwiczeń gimnastyki szwedzkiej.

Dziś, gdy chce ruszyć światy
Jego Newtonska mość,
Niechaj policzy braty
I niechaj powie: dość!

Heroiczna postawa udzieli się oczywiście „Odzie do młodości“, w której znajdzie się porywający obraz szturm do grodu sławy oraz niezapomniana pochwała poświęcenia:

I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.

Powtórzy się również przypomnienie półboga antycznego — Heraklesa i jego wspaniałej młodości, jako wieczystego wzoru do naśladowania.

Przyszedł później na poetę czas burzy serdecznej i egotycznych dąsów. Strofował go wówczas w twardych słowach surowy prezes filomatów Jeżowski: Brutusów nam trzeba, nie Antoniuszów. Ale rozbrat z heroizmem nie był tak stanowczy, jak na to wskazywały pozory. W „Żeglarzu“ zjawia się wprawdzie obraz samotnika, rzuconego na rozszalałe fale, — ale w rozmyślaniach nad losami człowieka złożył poeta hołd dawnej postawie:

Shczęśliwy, kto i same ulubował Cnocie...
Dopłynie, kędy Sławy góruje opoka,
Balsam go rzymski ukrzepi w ochocie...

Podobnie w „Dziadach“ wileńskich, rozwodząc się nad obłąkaniem miłosnym, znajdzie dość mocy wewnętrznej, aby ucieczkę od życia i jego nakazów potępić. Współcześnie wy-

puści w świat „Grażynę“, która zajęte stanowisko potwierdzi.

Okres uciech odeskich zamknie Mickiewicz słowami, w których odżegna się od niedawnych przeżyć i wskaże drogę ku przyszłości:

Lećmy! Szczęściem zostały pióra do
[powrotu;
Lećmy — i odtąd nigdy nie zniżajmy lotu.

Przewodnikiem staje się dlań teraz „Ursyn“ — Julian Ursyn Niemcewicz, autor „Śpiewów historycznych“. W „Ajudahu“ ustawi postać wieszczka na wysokim cokole, każąc mu spoglądać z góry na bijące o brzeg fale, które wynoszą z głębiny perły, symbol poezji.

Pamiętne są etapy dalszej wędrówki życiowej poety. „Wallenrod“ — pomnik patriotycznego samowyrzeczenia; wiersz „Do matki Polki“ — pierwszy sygnał męczeństwa i mesjanizmu; trzecia część „Dziadów“ — reportaż z wileńskiego frontu walki; „Księgi narodu i pielgrzymstwa“ — wademekum arcyżołnierzy wolności; „Pan Tadeusz“ — pierwsza opowieść o polskim emisariuszu politycznym. Zamknie to pasmo wysiłków twórczych legion włoski i śmierć na ziemi tureckiej.

W poezji Mickiewicza blask heroizmu zdoła skronie ludzkie już od dzieciństwa. Nigdy nie jest za wcześnie na bohaterstwo. Spośród wygnańców, przedstawionych w „Dziadach“, najmłodszy miał lat dziesięć. Inny, Janczewski, „ten przed rokiem swawolny, ładny chłopczyk mały, dziś wyglądał z kibitki, jak z odludnej skały ów cesarz — okiem dumnym, suchym i pogodnym“. To on właśnie, ten chłopięcy Napoleon, krzyknął trzykrotnie przed odjazdem: „Jeszcze Polska nie zginęła“.

Jeszcze bardziej wstrząsająco wypadł wizerunek dziecka w gorzkim wierszu „Do matki Polki“, dopatrującym się strasznego ostrzeżenia, jeżeli u chłopca:

W źrenicach błyszczy geniuszu świetność,
Jeśli mu patrzy z czoła dziecinny
Dawnych Polaków duma i szlachetność,
Jeśli, rzuciwszy równników grono,
Do starca bieży, co mu domy pieje...

Według takiego właśnie wzoru odbywało się wychowanie dziecka, z którego miał kiedyś wyrosnąć Konrad Wallenrod. Nie darmo późniejszy mistrz zakonu krzyżackiego narzekał na pieśń, która za młodu owija pierś

dziecka i wlewa w nią najgorsze jady: „głupią chęć sławy i miłość ojczyzny“.

Przykazanie bohaterstwa stosowało się oczywiście do kobiety. Przykład najwcześniejszy stanowiła młodzieńcza „Żywila“. Ballada „Świtez“ ukaże niewiastę, przekładającą dobro zbiorowe nad własne bezpieczeństwo i straszliwy zgon nad hańbę. Grażyna stanie w zbroi swego męża na czele wojska litewskiego do walki z krzyżactwem i działalność swą przypłaci śmiercią. Podobny zgon uwieczni wiersz „Śmierć pułkownika“, poświęcony Emilii Plater. Jeżeli siły czy usposobienie nie pozwalają kobiecie na uczestnictwo bezpośrednie w wielkich czynach, marzy o tym, aby przynajmniej atmosferą wielkości odetchnąć. Wzruszające jest wyznanie Aldony, tego smutnego skowronka łąk nadniemeńskich:

Bo gdzież ma lecieć, po jakie rozkosze,
Kto poznał Boga wielkiego na niebie
I kochał męża wielkiego na ziemi?

Obce było poecie przyznawanie wyłączności cnotom żołnierskim. Wiedział dobrze o doniosłości odwagi cywilnej, wymagającej czasem większej siły woli i dalej posuniętej ofiarności. Wierny sługa Litawora wahał się, co prawda, zanim wypowiedział zdanie sprzeczne z wolą księcia, ale w końcu postąpił właściwie:

Lecz Rymwid, jako wierna panu rada,
Zapewne hańbie niemałej podpada,
Gdzie by powszechnej nie zabięzał
[szkodzi...

Ksiądz Piotr policzków, jak pan Tadeusz, nie zadaje, ale je z pokorą przyjmuje. Bernardyn Jacek nie strzela już do nieprzyjaciół, ale zastania innych, aby za nich przyjąć śmiertelną kulę. Bohaterstwo Rollisonowej w obronie syna — to postawa bezbronnego ptaka, zmagającego się z jastrzębiem o zagrożone pisklę.

Nie uwodził poety urok pięknego zgonu, miał bowiem świadomość, że wybór życia może niekiedy stanowić decyzję cięższą. Dlatego to Halban spoglądał na konającego Konrada „w milczeniu rozpaczy“, ale postanowił go przeżyć, aby dopełnić obowiązku pieśniarza narodowego. W „Księgach pielgrzymstwa“ rygory są równie surowe dla walki czynnej, jak i dla zwykłej, codziennej egzystencji.

Wierzył poeta w pokłady mocy duchowej, kryjące się w naszym narodzie. Dlatego to wyznaczał mu wielką misję. W „Panu Tadeuszu“ pasował do rycerskiej rangi ogół zaściankowych hreczkosiejów. Nie było jednak w tym stanowisku jednostronnego zapatrzenia się we własną narodowość. W wierszu „Do przyjaciół Moskali“ wspomniał Mickiewicz zaszczytnie poetów - dekabrystów:

... Szlachetna szyja Rylejewa,
Którą-m jak bratnią ścisnął, carskimi
[wyroki
Wisi, do hańbiącego przywiązana drzewa...
Ta ręka, którą do mnie Bestużew wyciągnął,
Wieszcz i żołnierz — ta ręka od pióra
[i broni
Oderwana — i car ją do taczki zaprzęgnął...

Jeśli tytułu do heroizmu brakło, Mickiewicz chętnie go użyczył, byle na to pozwalaly pozory. Pisząc np. o Puszkinie, usiłował wzniesić go na tę wyżynę, na której stawał wszystko, co godne czci, i dlatego zatrzymałam się dłużej nad końcowym okresem jego życia, pisarsko uboższym: „Co działo się w tej duszy? Budziło się tam w ciszy ów duch, ożywający utwory Manzoni lub Pellico, zapładniający rozmyślenia Tomasza Moore'a, który umilkł także?“. Zestawiając poetę rosyjskiego z bojowniczymi postaciami Włoch i Irlandii, Mickiewicz dopełniał rzeczywistość domysłem...

Przeciwny był gestom heroicznym, którym brakło podłoża duchowego i określonego celu. W „Księgach pielgrzymstwa“ potępił żołnierzy, którzy oświadczyli, że walczą bez wiary w sprawę i pozostawali na uchodźstwie tylko dla honoru. Nawet dla rozpaczliwego finału „Reduty Orzona“ podał uzasadnienie wojenne:

Dobrze — rzecze general — nie odda im
[prochów!

Jeszcze wymowniejszą ilustracją stanowiska moralnego poety był sąd o żołnierzu rosyjskim, który zmarł na mrozie po całonocnym wyczekiwaniu na pana, choć trzymał w rękach futro oficerskie:

O biedny chłopie! Heroizm, śmierć taka
Jest psu zasługą, człowiekowi grzechem!
Jak cię nagrodzą? Pan powie z uśmiechem,
Żeś był do zgonu wierny — jak sobaka.
O biedny chłopie! Za cóż ła mi płynie

I serce bije, myśląc o twym czynie?
Ach, żal mi ciebie, biedny Słowianinie!
Biedny narodzie, żal mi twojej doli!
Jeden znasz tylko heroizm: niewoli.

Nie trafiało również poecie do serca pozowanie, oparte na wzorach literackich i przestrojone ozdobnym frazesem. Hrabia, zapewniający, że w jego żyłach płynie krew męźnych Horeszków, wywołuje tylko wesołość.

Heroizm zwierzęco bezmyślny budzi współczujące przerażenie. Heroizm teatralny przemawia do poczucia humoru. Prawdziwe bohaterstwo musi się pomieścić między tymi dwiema skrajnościami.

Heroiczna moc poezji Mickiewiczowskiej daje się porównać chyba z tragediami Kornela. Nie przejawia jednak ich konturowej sztywności. Wallenrod świadczy, że poeta nasz posiadał wiedzę o kruchości natury ludzkiej, o drapieżnym głodzie szczęścia, groźnym zaprzepaszczeniem wysiłków całego życia. Zdawał sobie sprawę, że nawet na ludzi, którzy młodość i wiek męski spędzili na ofiarnej służbie, przyjść może kiedyś upokarzające załamanie. Odczuwał brzemień poświęceń, łamiących postacie najtęższe. Znał nie tylko glorię wielkości, ale i jej grozę. Wystarczy powołać się na reakcję, jaką wzbudził w Konradzie podziw Aldony:

Wielkość — i znowu wielkość, mój aniele,
Wielkość, dla której jęczymy w niedoli...

Wiedział o tym wszystkim, — ale żelaznych rygorów nie rozluźniał. Miał bowiem jasnowidzenie bezmiarów niedoli ojczystej. O ziemi własnej powiedział w „Wallenrodzie“ myśląc zapewne o wszystkich rodakach:

Szczęścia w domu nie znalazł, bo go nie
[było w ojczyźnie.

Z drugiej strony w usta księdza Robaka włożył takie oto przedśmiertne niedopowiedzenie, jakby z głębi własnej piersi wyrwane:

Uciekłem z kraju...
Gdziem nie był, com nie cierpiał!

Balsam heroizmu był tej strasznej, ciągle żywej diagnozy prostym, logicznym, nieuniknionym następstwem.

JÓZEF EKKERT

P O L S K A P I E Ś Ń L U D O W A

REGION ŚLĄSKI

Położenie geograficzne Śląska, jako bastionu wysuniętego z masywu ziem polskich na zachód, z góry już przesądziło o roli jego jako pomostu między resztą ziem polskich a krajami, graniczącymi na zachodzie ze Śląskiem: Morawami, Czechami i Niemcami. Odpadnięcie Śląska w wieku XIV od Polski utrudniało łączność ludności śląskiej z krajem macierzystym. Jednak pieśń polska szczęśliwie omijała graniczne kordony, dochodząc do ludności śląskiej i wiążąc ją więzią melodii i tekstu piosenki z krajem macierzystym.

Stopniowy proces germanizacji, zwłaszcza po zwycięskiej wojnie o ten kraj Fryderyka II z Marią Teresą, cesarzową austriacką, zmniejszył polski stan posiadania, czyniąc dotkliwe wyrwy w warstwie szlacheckiej i mieszczańskiej. Mała tylko część Śląska z Opawą i Cieszynem pozostała przy Austrii, w której również, zwłaszcza za panowania Józefa II, szerzyła się germanizacja; reszta Śląska przeszła do Prus. Gwałtowne natężenie germanizacji w zaborze pruskim Śląska zapanowało po zwycięskiej wojnie Niemiec z Francją w 1870 - 1871 roku, podczas której orkiestry pułków, złożonych z ludności śląskiej i poznańskiej, przygrywały dla pobudzenia zapału „Jeszcze Polska nie zginęła”. Kulminacyjny punkt germanizacji nastąpił w okresie rządów Hitlera. W 1943 r. zakazano publicznych występów połączonych ze śpiewem; ale po roku młodzież hitlerowska, grupująca się w organizacji Hitlerjugend, na różnych imprezach śpiewała w mundurach hitlerowskich pieśni wiosenne w przekładzie niemieckim, m.in. o „Gaiiku zielonym“, nawiązując zwyczaj ten praniemieckim.

Polscy działacze społeczni, jak Lompa, Londzin, Miarka, Cinciała, ksiądz Śramek, ratując pieśń polską ludową od zagłady, gorliwie gromadzili jej zbiory. Pieśń ludowa w utrzymaniu polskości szerokich warstw ludu wiejskiego odegrała na Śląsku poważną rolę. Praca społeczna działaczy przeciwdziałała zakusom germanizacyjnym urzędów, szkoły, kościoła i nacisku rządowego. Mnożą się wydania ulubionych pieśni, jak np. Lompy, osiem zeszytów J. Gallusa, zawierających pieśni ludowe i patriotyczne. Wielu zbiorów nie zdołano ogłosić drukiem.

Znamy również przykład zainteresowania się pieśnią ludową ze strony Niemca, przybocznego lekarza księcia raciborskiego Wiktora, doktora Juliu-

sza Rogera. Lekarz ten gorąco zabrał się do zbierania pieśni ludowych polskich. Wyuczył się języka polskiego, a będąc w stosunkach z prof. Jerzym Bandke, uważającym Śląsk za drugą swą ojczyznę, przystąpił do wydawnictwa „Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku“¹⁾. Od prof. Bandkego dowiedział się Roger, że gwara śląska jest prawdziwą skarbnicą języka polskiego. Przeważną część pieśni zebrał Roger osobiście; niektóre otrzymał od Lompy i Jerzego Bandkego; inne znów zebrali zachęceniem przez Rogera znajomi. Muzykę do pieśni, w porozumieniu z Rogerem, przygotował kapelmistrz księcia raciborskiego K. Schmidt. Dla dodania wydawnictwu rozgłosu ogłosił w przekładzie niemieckim jedną pieśń ze zbioru. Przekładu dokonał Hoffmann von Fallersleben, znany autor hymnu niemieckiego: „Deutschland, Deutschland über alles“. Pieśń ta zaczyna się od słów: „Jak ja przyszedł pod miłej okienko“, w przekładzie brzmi: „Unter meines Liebchens Fenster kam ich“. Pieśń ta jest znana również w innej wersji zapisanej u Józefa Konopki: „Choćbym ja jeździł we dnie i w nocy, Choćbym wyjeździł koniowi oczy, Jednak ty moją musisz być, wolę moją wypełnić“²⁾.

Staranne wydanie Rogera z r. 1863 na długo wyprzedziło zbiór Andrzeja Cinciały, zresztą bez melodii, i świetne wydawnictwa J. S. Bystronia, profesora uniwersytetu krakowskiego, pt. „Pieśni ludowe z polskiego Śląska“. Stronę muzyczną pieśni zalogotnych i o miłości przygotował profesor muzykologii dr A. Chybiński. Tom II tego wydawnictwa wydali Józef Ligeża i Stefan Marian Stoiński, (1938 r.). Z tomu trzeciego ukazał się w opracowaniu tych samych autorów jedynie zeszyt pierwszy w 1939 r. Dalszej publikacji przeszkodziła druga wojna światowa.

Pomimo kilku wieków odrębnego rozwoju dziejowego poza granicami niepodległej Rzeczypospolitej, pomimo ciężkich lat przeżywanych przez naród polski pod trzema zaborami, pieśń śląska ludowa, rozpatrywana pod względem wspólnoty z folklorem muzycznym reszty Polski, przede wszystkim Krakowskiego i Wielkopolski, wykazuje węzły

¹⁾ Dr Juliusz Roger: Pieśni ludu polskiego w Górnym Śląsku. Wrocław 1863.

²⁾ Józef Konopka: Pieśni ludu krakowskiego, Kraków 1840.

wspólne. Znaną są na Śląsku powszechnie w Polsce pieśni balladowe: „Pani pana zabiła“, pieśń „Podolanka“, „Jasio konie poik“, „Śniło się Marysi na łożku leżącej“, „Z tamtej strony jeziorczka“ i inne, oraz wiele pieśni miłosnych, o utracie wianka itp. Mimo to Śląsk jest regionem, odcinającym się bardzo ostro od reszty folkloru polskiego, przede wszystkim swoją gwarą miejscową. Poza tym zauważyć należy, że na żadnym innym obszarze pogranicznym polskiego folkloru nie spotykamy tylu pieśni przejętych od zachodnich Ślązaków co na Śląsku. Fakt ten znajduje wyjaśnienie w długim współzyciu politycznym ludu śląskiego z czeskim.

Nie wiadomo, jak się ułożą losy folkloru na obszarze Śląska, na który ostatnio weszło tak wiele ludności ze wschodniej Polski. Obok tekstów pieśni znajduje się na obszarze Śląska także nieco melodii obcych z Moraw i Słowaczyny; wiadomo, że teksty obce przyswaja się łatwiej niż melodie.

Pieśni balladowe na gruncie śląskim w pewnych przypadkach nabrały lokalnego koloru. Typowym przykładem jest pieśń o Podolance, której początek brzmi: „Na Podolu biały kamień, Podolanka siedzi na nim“. U Rogera znajdujemy następujące teksty: „Za Ujazdem czarna rola, Już trzy lata nie-orana“ (powiat gliwicki). Natomiast w powiecie lublinieckim i strzeleckim tekst przedstawia się następująco: „Czarna rola, biały kamień, Opolanka siedzi na nim“. U Bystronia w tomie I brzmienie jest takie: „W Raciborzu na ryneczku Stoi panna w okieneczku, Stoi, stoi, popłakuje, Swoje rączki załamuje“. U Ciuciwały spotykamy inną odmianę (Nr 118): „Przy Krakowie czarna rola, Szytry lata nieorana“; w tomie drugim pieśni śląskich p. 7): „Hej przy Wiśle biały kamień, Siedzi tam dziewczyna na nim“ i wiele innych. Oczywiście są zmiany również w dalszych częściach tekstu. Pod względem muzycznym pieśń śląska wyróżnia się pokaznym ambitusem swej melodii oraz śmiałymi skokami meliki.

Z pieśni obrzędowych wyróżniamy pieśń weselną: 1) „O siadaj, siadaj, kochanie moje, Nie pomoże tobie płkanie twoje, Miły Boże, mocny Boże, Już koniczki są we wozie. Zaprzagane są“. 2) „Jeszcze ja na wóz nie będę siadała, Boch jeszcze ojcu nie dziękowała. Dziękuję wam, panie Ojczy, Wychowaliście mię dobrze, Już nie będziecie“.

Rozpatrzmy bliżej piosenkę miłosną Nr 176 H, tom II Pieśni ludowych z polskiego Śląska (melodia zapisana przez p. J. Tacinę): „Przez wodę, koniczki, przez wodę, Ku mej najmilszej na zgodę, Ach, po-

zdrówcie mi ją, jak się ma, Czy i ona zdrowa jako ja“³⁾

Tekst pieśni wiąże się ściśle z muzyką. Użycie zdrobniałej formy „koniczki“ nasuwa nieuchronny domysł wielkiego przywiązania młodzieńca do koniczków. Inwokacja skierowana do koniczków każe się domyślać, że bez względu na przeszkodę śpieszyć mają „ku najmilszej na zgodę“. Mają one jeszcze spełnić dodatkowe zadanie wobec kochanki: „Ach, pozdrówcie mi ją, jak się ma, Czy i ona zdrowa jako ja“³⁾.

Z pieśni obrzędowych dorocznych wyróżniamy kolędę śpiewaną na Nowy Rok w czasie odwiedzenia parafian przez chodzącego po kołodzie proboszcza w otoczeniu nauczyciela, organisty, kościelnego i kilku ministrantów. Proboszcz w czasie odwiedzin odprawia modły i poświęca dom. Po odśpiewaniu kolędy trzynastozwrotkowej, opisującej Boże Narodzenie i radość ludzi z przyjścia na świat Zbawiciela, ministranci proszą gospodarza domu o kolędę. W tekście nie ma jednak najmniejszej wzmianki o daniu kolędy, co właśnie kolędę tę wyodrębniła spośród licznych świeckich kolęd śpiewanych przez kołodników, składających życzenia urodzaju i wszelkiego powodzenia w gospodarstwie, a pozbawionych zupełnie podkładu religijnego⁴⁾.

Omówimy jeszcze przykładowo pieśń dwuczęściową. Zapisał ją Kolberg; ukazała się w wydaniu pośmiertnym, przygotowanym przez Seweryna Udziela⁵⁾. Wątek tej pieśni — to niewierny kochanek, zapewniający wątpiącą o jego miłości kochankę, że ją kocha szczerze, niezdradliwie, a jeśli by ją miał zdradzić, bodajby zламаł kark wyjeżdżając od niej. Na tym zapewnieniu kończy się piosenka zapisana przez Kolberga. Jednak wariant tej pieśni, zapisany przez F. Musialika z Rozbarka, o treści rozszerzonej, karze nie tylko niewiernego kochanka, lecącego z konia na rozstajnych drogach na złamanie karku, lecz także i jego konia złamaniem nóg, dlatego, że go nosił w odwiedzinach do innych dziewcząt. Tak więc niewierność kochanka została ukarana, co nie zawsze się dzieje w pieśni ludowej.

„Miałach galaneczka“ — to przykład asymetrycznej budowy pieśni (268 A. Rudoń, zapisał — W. Kiszka. Pieśni śląskie tom III, Zeszyt 1, p. 251. Pieśń Nr 5). Melodia tej pieśni jest żalosną skargą na rywalkę, która, jak się dowiadujemy z tekstu, odmó-

³⁾ Pieśni ludowe z polskiego Śląska, t. II. nr. pieśni 176 H.

⁴⁾ Cfr. Roger o.c. pieśni kolędowe.

⁵⁾ Cfr. Kolberg - Udziela: Materiały antropologiczno-etnograficzne t. VIII — 1906, p. 147, nr. 11, warianty tej pieśni por. tom II, Pieśni z polskiego Śląska, nr. 544 A i B, pp. 597 i 598.

wiła jej kochanka. Pewną pociechą dla skarżącej się jest wynik flirtu niewiernego kochanka z rywalką, o czym informuje ostatni wiersz tej krótkiej zresztą piosenki: „Jo se chodzę we wianeczku, ona leży w połogu“. Melodia jednak tej pociechy zdradzonej kochanki nie podkreśla i jest utrzymana konsekwentnie w gamie molowej. Rozpiętość melodii wynosi oktawę. Kulminacja melodii mieści się we frazie porównującej kochanka do fijołeczka. Niewierny kochanek nie ściąga na siebie gromów zawiedzionej; winę składa ona jedynie na rywalkę. Poprzednik piosenki kończy się na kwincie górnej, koniec melodii i jej początek, jak to najczęściej się zdarza, opiera się na tonice.

Śledząc rozwój linii melodycznej tej piosenki zauważymy walory atrakcyjne toniki i ich wpływ na budowę melodii. Zjawisko to narzuca się obserwatorowi, zwłaszcza w początkowym stadium melodii. Oto w pierwszej fazie trzytaktowej linia melodyczna trzykrotnie wraca do toniki, a sama fraza kończy się półnutą na tonice. Takt drugi i przedostatni są podobnie zbudowane z tym wyjątkiem, że pierwsza ósemka taktu przedostatniego, zamiast od toniki, jak to ma miejsce w takcie drugim, zaczyna się od małej tercji w górę, tworząc tym samym pewien kontrast z taktem drugim.

Nasuwa się uwaga, że w piosence zwrotkowej często zachodzą uczuciowe odchylenia tekstu od melodii. O właściwe brzmienie i nadanie odpowiedniego nastroju powinien dbać wykonawca. W pieśni artystycznej przekomponowanej kompozytor usunie te kontrasty nadając melodii stosowny wyraz uczuciowy.

Znaczna liczba pieśni śląskich odznacza się posuwistą melodią, mile brzmiącą dla ucha, ujętą zazwyczaj w takt 3/4 lub rzadziej 6/8. Jedną z najpopularniejszych pieśni śląskich tego typu jest bez wątpienia: „Szła dziewczeczka do laseczka, do zielonego“. Do tego typu pieśni należą pieśni w tomie II, „Pieśni z polskiego Śląska“, nry 210, 131 B, 184 F, 379, 387 A i wiele innych.

Pieśń ludowa śląska, tworząc osobny, ściśle odosobniony region, posiada kilka cech znamienych. Ambitus pieśni śląskiej jest rozległy. Przeważna część pieśni śląskich ma linię melodyczną osiagającą oktawę. Pieśni o mniejszej rozpiętości kwinty, seksty lub septymy spotyka się niewiele. Innym rysem linii melodycznej pieśni śląskich są duże skoki w górę lub w dół biegu linii melodycznej. Oto kilka przykładów: w pieśni 41 A „Czerwone róże, biały kwiat“ w pieśni o sześciu taktach linia melodyczna w piątym takcie z c1 wspina się po szczeblach gamy c-dur osiagając w tym takcie najwyższy

poziom melodii w nucie e2, a więc rozpiętość decymy. Skok o nonę znajdujemy w pieśni 48, t. III, zeszyt I, gdzie melodia z nuty d' wznosi się w górę do e2. Skoki meliki o oktawę są bardzo częste. Jeśli można uważać ambitus pieśni śląskiej w obrębie oktawy za najliczniej reprezentowany — to wyższe stopnie nony, decymy, undecymy spotyka się również często, zwłaszcza ambitus nony i decymy. Rzadko natomiast spotykamy przykłady duodecymy i terdecymy. Ten ostatni ambitus c znajdujemy w pieśni 176 K, wariant do tekstu „Przez wodę, koniczki, przez wodę“.

O ile chodzi o metrum, to ulubione jest trzycwórnutowe. Spotyka się nawet melodię krakowiaka — bardzo znanego — ubranego w metrum 3/4. (Porównaj pieśń 132. t. III, z I: „W stodole na gumnie Così lazło ku mnie“). Wiele pieśni śpiewanych w centralnej Polsce lub Małopolsce w rytmie 2/4 spotyka się ubrane na terenie śląskim w takt 3/4. Poza tym tekst ogromnej większości pieśni ludowych śląskich, spisany w gwarze śląskiej, posiada wiele cech nie spotykanych w narzeczach ludowych innych regionów. W zachodniej części Śląska cieszyńskiego, z Morawami, lud w kilku wioskach polskich śpiewa pieśni nabrzmiałe wpływem języka Czechów morawskich^{*)}.

W Polsce współczesnej, po zniszczeniu w czasie drugiej wojny światowej przez Niemców licznych zbiorów nagrań, przystąpiono do nagrywania na płyty magnetofonowe pieśni ludowych. Oczywiście Śląsk jest również terenem, gdzie oficjalna ekipa zajmuje się zbieraniem pieśni ludowych. Ekipa śląska w składzie trzech grup rozpoczęła prace już w 1950 roku. Według otrzymanych instrukcji, położono nacisk na folklor muzyczny o tematyce społeczno-rewolucyjnej, oraz na śledzenie i rejestrowanie współcześnie rodzącego się folkloru muzycznego. Akcja zbierania pieśni ludowych w terenie robiona jest w dwóch rzutach. Bezpośredni kontakt z ludnością nawiązują najpierw tzw. szperacze, których materiałem bada ekipa radia polskiego, wyposażona w wóz (auto) ze specjalnym aparatem i nagrywa zakwalifikowane przez siebie pieśni na płyty magnetofonowe. Według opowiadań członków ekip, spotyka się śpiewaczki, (bo one przeważnie dostarczają poszukiwanego materiału), śpiewające po sto kilkadziesiąt pieśni, co jest niewątpliwie pewnego rodzaju rekordem^{*)}.

^{*)} Porównaj A. Ciuciała: Pieśni ludu śląskiego z okolic Cieszyna. Zbiór wiadomości do antropologii krajowej t. IX. Rok 1885.

^{*)} Cfr. Józef Ligeza: Dziennik Zachodni z 26.XII. 1950 r.; Muzyka Nr. 2. Rok 1951, p. 46.

WIECZORNICE

materiały i pomoce

MICHAŁ BAŁUCKI

G R U B E R Y B Y

KOMEDIA W TRZECH AKTACH

AKT II

Scena pierwsza

Pokój ten sam co poprzednio.

WANDA (siedzi przy fortepianie, znużona, rozkarpyszona; gra to powoli, to prędko, to wesoło, to smutne rzeczy, w końcu wstaje od fortepianu). Nie, nie — i muzyka mnie dziś nie bawi! Sama nie wiem, co mi jest... (Siada). Kiedym tu jechała, to mi się zdawało, że mi tu już nic do szczęścia brakować nie będzie, a tymczasem pokazało się, że nie. (Wstaje). Co to jest? Co to jest? Przecież mam tu, co tylko zechcę. Dziadkowie mi dogadzają — psują mnie nawet. Ptasiego mleka chyba mi brakuje... a jednak smutno mi tu i nudno. Ach, Boże, Boże, co ja zrobię! (Siada. Po chwili). Dziadunio się dziwi, że teraz taka niewesoła, że tak spoważniała... Ach, gdyby on wiedział dlaczego! — Oni sobie, poczciwi, myślą, że ja sobie jeszcze taka zwyczajna pensjonarka, co o niczym nie myśli, tylko o gramatyce francuskiej i rozmówkach z Ollendorfa, — a ja tymczasem... (Wstaje żywo). Ach, za nic w świecie nie odważyłabym się przyznać przed nimi! To okropność!... Panna, co jeszcze pensji nie skończyła... No, ale cóż ja temu winna, że madame przyjęła takiego ładnego nauczyciela muzyki. — To nie ja jedna przecież, to cała klasa kochała się w nim na zabój, a że mnie jedną wybrał, to tylko honor dla mnie. (Chodzi, potem siada). Co on sobie tam pomyśli, jak przyjdzie na lekcję, a tu ani jednej panny... Chciałam mu donieść, że wyjeżdżamy, ale Helena osądziła, że to nie wypada panie pisać do kawalera. (Po chwili). Czy jemu też tak smutno beze mnie, jak mnie tutaj? Ach, Boże! Ja teraz dopiero widzę, jak go kocham!

Scena druga

WANDA, BURCZYŃSKI, HELENA, FILIP
(z pakunkami).

BURCZYŃSKI (w czamarze, czapka rogata z daszkiem; mówi do Filipa):
Pozanoś tamte tobołki do pana pokoju. Będzie

tam już tego spora porcja. (Filip odchodzi). Jak my się z tym wszystkim zabierzemy, to dalibóg nie wiem.

HELENA (do Wandy): Tatko dziś nie w najlepszym sosie!

BURCZYŃSKI: Niech licho porwie to miasto!... Ciągłe tylko trzymaj rękę w kieszeni i gdzie się ruszysz, tylko płac i płac — i to tak od rana do wieczora. Jakby mi tak przyszło jeszcze kilka dni tu pobyc, to dalibóg, nie byłoby o czym wracać.

HELENA (śmiejąc się): E, co też to tateczko mówi!

BURCZYŃSKI: A jak Boga kocham! — No, widzicie państwo, ona się śmieje!

WANDA: Jak panu braknie, to dziadzio pożyczcy.

BURCZYŃSKI: Tak, pożyczyc nie sztuka, tylko skąd oddać?

HELENA: Myślałby kto, że tatko taki biedny.

BURCZYŃSKI: A cóż ty sobie myślisz, smarkulo jakaś, że ja kuję pieniądze, czy co? A toż by się i w studni przebrało przy takich wydatkach.

HELENA (nadaśana): I cóż to znowu za takie straszne wydatki?

BURCZYŃSKI: Co za wydatki?! A wiesz ty, finansministrze, wiele ja od wczoraj wydałem? Sto pięćdziesiąt reńskich — okrągłe sto pięćdziesiąt reńskich — i to wszystko przez ciebie.

HELENA: Jak to przeze mnie?

BURCZYŃSKI: A tak, tak — bo gdyby nie ty, nie byłbym się ruszył z domu, a Zębaczyńska, jak tylko widzi, że się wybieram do miasta, to zaraz rychtuje konotatkę na dwa łokcie. (Wyjmuje notatkę z kieszeni). O, cała litania!

HELENA: Za to też tatko potem przez kilka miesięcy nie będzie nic wydawał.

WANDA: Potrzeba przecież, żeby i miastowi coś zarobili.

HELENA: Tatko przeszłego roku tyle wziął za pszenicę...

WANDA: A widzi pan!

BURCZYŃSKI (wstając): E, kto by was tam przegadał, kłapaczki! Dajcie mi święty spokój. (Do Wandy). Gdzie dziadek?

WANDA: U siebie.

BURCZYŃSKI: Wolę iść do niego na fajkę, bo z wami to bym końca nie doszedł; szkoda czasu. (Idzie na prawo).

HELENA: Tatko nie lubi prawdy słuchać.

BURCZYŃSKI: Daj mi pokój, nic nie słucham! (Wychodzi).

WANDA: Ten twój ojciec to musi być taki burczy-mucha, co to zrzędzi, krzyczy, łaje, ale w gruncie poczciwy, miękki. Co?

HELENA: Dobry jest, to prawda — bardzo dobry, ale na punkcie wydawania pieniędzy to strasznie twardy. A ja mam teraz właśnie taką wielką prośbę do niego. Zbieram się od rana na odwagę i nie mogę.

WANDA: Pewnie o nowy kapelusik?

HELENA: E, gorzej jeszcze! Chcę go prosić o materialną *) suknię.

WANDA: Ho, ho, czego się zachciewa!

HELENA: A cóż, moja droga! Julcia Grzybowska przecież młodsza ode mnie, a już w przeszłym roku na egzaminie miała jedwabną suknię; wiesz, tę niebieską w paski — pamiętasz?

WANDA: O, pamiętam dobrze!

HELENA: A no widzisz! A ja teraz mam taką dobrą sposobność. Pagatowicz jedzie właśnie do Wiednia, a on się zna bardzo dobrze na materiałach. Powiadają, że tam za bezcen kupić można. A u nas w sąsiedztwie wielki bal na święty Józef u Gagatnickich — to by mi doskonale wypadło. Uważ sobie, moja droga, co by to było za szczęście pokazać się w materialnej sukni z ogonem! Ach, żeby tylko tatko zmięknął! Może teraz, jak się z twoim dziadkiem rozgada, będzie w lepszym humorze. Pójdę spróbować. Muszę się śpieszyć, bo Pagatowicz dziś a jutro wyjeżdża. — No, odważnie! W imię Ojca i Syna... (Idzie na prawo i wraca). A, prawda! zapomniałam ci powiedzieć, że Henryk jest tutaj.

WANDA: Tutaj!? Widziałas go?

HELENA: Spotkałam się z nim w mieście. Będzie tu u was o czwartej. Ma ci coś bardzo ważnego powiedzieć. (Wychodzi).

WANDA (stoi odurzona): Boże! jak mi serce bije! On jest tutaj! Może umyślnie za mną przyjechał? No, rozumie się, skoro ma mi coś ważnego do powiedzenia... Ciekawam, co takiego? Czwarta już niedaleko.

DOROTA (za sceną): Filipie! Filipie!

WANDA: Babcia! Gdyby go tu zobaczyła!... No, cóż z tego? — przecież każdemu wolno przyjść z wizytą. Ale ja bym zaraz raczki spiekła — babcunia by się domyślała. Nie chcę, nie chcę — za nic w świecie! Chyba później — kiedyś.

DOROTA (jak wyżej): Weź klucze od szpizarni i chodź za mną.

WANDA: Tu idzie! Co robić, żeby się tu nie zatrzymała? A, wiem. (Kładzie się na kanapie i udaje śpiącą).

Scena trzecia

WANDA, DOROTA, FILIP z lewej, po chwili ONUFRY.

DOROTA (wchodzi): A potem zaniesiesz panom wino. (Spostrzega śpiącą). Pst! cicho! spi... Nie tłucz się! (Mówi cicho). Masz klucze od szpizarni, idź, tylko cicho! Zasnęła niebożatko! (Filip odchodzi).

ONUFRY (wchodzi z prawej): Dorciu! Każ nam dać wina.

DOROTA: Cicho!

(Pokazuje na śpiącą).

ONUFRY (cichutko): Każ no nam dać wina.

DOROTA (tak samo): Już Filip poszedł.

ONUFRY (idąc na palcach): Śpi? — Wandziu!

DOROTA: Dajże jej spokój.

ONUFRY: Śpisz? — — No śpij, śpij! A możeby jej jasia pod głowę?

DOROTA: Zaraz przyniosę. (Do Filipa, który przechodzi z winem). Tylko cicho, na palcach, żeby się nie przebudziła. (Idzie na lewo).

ONUFRY (do Filipa): Do mego pokoju — słyszysz? — Tam — tak. (Po odejściu Filipa). Moje śliczności; jak to smacznie zasnęło! Ale zżębnie biedactwo; możeby ją czym przykryć. (Szuka po pokoju, a nie znalazłszy nic, zdejmuje szlafrok). Tak, teraz jej będzie cieplej. (Otula ją).

DOROTA (wchodzi z jasiem): Jest jaś.

ONUFRY: Tylko ostrożnie, żebyś jej nie zbudziła — tak...

DOROTA: Chodźmy!

(Idą na palcach oglądając się na śpiącą).

WANDA (wstaje po ich odejściu): Nareszcie poszli! — Jacy oni poczciwi, tak mnie kochają! Aż mnie wstyd, że ich tak oszukiwać muszę. Ale cóż robić? Czwarta co tylko uderzy. (Spostrzega wchodzącego Henryka). A! Henryk!

Scena czwarta

WANDA, HENRYK.

HENRYK (wchodzi prędko; ujrawszy Wandę zbliża się do niej z żywą radością i bierze ją za rękę). Ach, panno Wando! (Chce ją całować w rękę).

*) materialną — jedwabną.

WANDA (odsuwając się przestraszona): Panie Henryku! co pan robi? Nie można sobie tak pozwalać, bo tutaj nie pensja. Gdyby tak dziadunio albo babcia zobaczyli — to by dopiero była śliczna historia!

HENRYK: A cóż dziadziowie pani mogliby mieć przeciw temu?

WANDA: Oni jeszcze nie wiedzą o niczym, nie znają pana wcale.

HENRYK: No, to mnie pani poznasz z nimi, przedstawisz jako swojego narzeczonego.

WANDA: Narzeczonego?

HENRYK: Tak, pani; teraz już śmiało mogę wystąpić w tym charakterze na mocy tego listu. (Pokazuje list). Dostałem go parę dni temu i poszedłem z nim natychmiast na pensję, aby się z panią podzielić tą radosną wiadomością. Powiedziano mi, żeś pani wyjechała, siadłem tedy na kolej — i oto tu jestem.

WANDA: I cóż ten list zawiera?

HENRYK: Czytaj pani!

WANDA: „Drogi synowcze...“.

HENRYK: To od mego stryja...

WANDA: „Jesteś jedynym reprezentantem nazwiska Wistowski — rozumie się, nie licząc mnie, na tobie więc ciąży obowiązek utrzymania naszego rodu dla przyszłości“. — Tego nie rozumiem...

HENRYK: Ja to pani później wytłumaczę. Czytaj pani dalej.

WANDA: „Jeżeli wybierzesz sobie żonę, która zyska moją aprobatę“...

HENRYK: „Aprobatę“ dwa razy podkreślone.

WANDA (jak wyżej): „zabezpieczę wam dostatnie utrzymanie, a po śmierci zrobię cię uniwersalnym spadkobiercą moim“.

HENRYK: I cóż pani na to? Szczęście nasze już zapewnione — nieprawdaż?

WANDA: A jak się stryjowi nie spodobam i nie zyskam tej aprobaty?

HENRYK (śmieje się): Chybaby oczów nie miał.

WANDA: Nie śmiej się pan, bo to bardzo możebne. Robiłam, co mogłam, aby pozyskać sobie jego względy, ale mi się zdaje, że mi się to nie bardzo udało.

HENRYK: Jak to? Pani znasz mego stryja? Widziałś go już? Gdzie?

WANDA: Tu w domu.

HENRYK: On tu bywa?

WANDA: Jest prawie codziennym gościem u moich dziadków.

HENRYK: A to wybornie się składa!

WANDA: Ja jeszcze nie widzę w tym nic tak wybornego.

HENRYK: Jak to nie? Powiem wprost: Stryju, oto moja narzeczona! — i koniec.

WANDA: A stryj pański wtedy zacznie mnie oglądać, krytykować i wynajdywać zle strony... Dziękuję panu za taką przyjemność.

HENRYK: Więc cóż mam zrobić?

WANDA: Przede wszystkim iść stąd.

HENRYK (ze smutkiem): Jak to? mam odejść?

WANDA: Przecież nie na zawsze. Wrócisz tu pan, ale razem ze stryjem, z oficjalną wizytą — i będziesz udawał, jakbyśmy się wcale nie znali.

HENRYK: A to dlaczego?

WANDA: Ach, jakież z pana niedomyślny człowiek! Bo wtedy łatwiej może spodobam się pańskiemu stryjowi, gdy nie będzie wiedział, że mi tak na tym zależy.

HENRYK: A, rozumiem.

WANDA: Przecież! A teraz idź pan, żeby tu pana kto nie zobaczył! Ktoś idzie... Odejdź pan już! Do widzenia — do widzenia!

(Odchodzi).

(Henryk odchodzi szybko środkowymi drzwiami, gdzie zderza się mocno z wchodzącym Pagatowiczem).

Scena piąta

PAGATOWICZ, później ONUFRY.

PAGATOWICZ (patrząc na Henryka): A cóż to za wariat? Mało mnie nie roztracił. (Poprawia ubranie, potem systematycznie kładzie laskę, kapelusz; — siada i dobywa tabakierkę). No i nie pojechałem! Stało się, jak chciała. Wistowski będzie się śmiał ze mnie, jak się dowie, ale jakże tu było odmówić, kiedy tak prosiła — tak prosiła! Niech się dzieje, co chce, ja zdecydowany na wszystko.

ONUFRY (wchodzi): O, Pagatosiu, już tutaj? Jeszcze piątej nie ma, a kawaler już na stanowisku... Brawo, brawo!

PAGATOWICZ: Przyszedłem tu, bo...

ONUFRY: Nie tłumacz się... Wiem ja dobrze, jaki magnes cię tu ciągnie. Ja wiem, to przepowiedałem, że się rozkochacie jak koty marcowe.

PAGATOWICZ: Ale cóż znowu!

ONUFRY: I nie dziwię się wam wcale. To to samo kochać się każę; takie skowyrne, milutkie, że aż ślinka idzie. Jak mi się będziesz zasługował, to cię wyswatam.

PAGATOWICZ: Ależ...

ONUFRY: Jak Boga kocham, tak wyswatam!

PAGATOWICZ: Ależ panie Onufry, wolne żarty! Gdzie mnie małżeństwo w głowie — ja stary.

Scena szósta

ONUFRY: O! o! stary! A dyć ty smarkacz w porównaniu do mnie. Jak ja byłem w twoim wieku... Wieleż ty sobie lat teraz liczysz?

PAGATOWICZ: Pięćdziesiąt pięć i troszkę...

ONUFRY: No, to jak ja byłem w twoim wieku, to miałem także pięćdziesiąt pięć lat, a byłem, panie, jeszcze taki zuch do kobiet, że moja Dorcia to mi sceny wyprawiała, tak była o mnie zazdrosna. A on mówi, że mu małżeństwo nie w głowie. Żebym ja był na twoim miejscu, Herr Gott! to by mi ono było nie tylko w głowie, ale w nogach, w rękach, w kościach — wszędzie...

PAGATOWICZ: Dobrze to tak mówić, jak się jest zdrowym i czerstwym, — ale ja schorowany, defektowny.

ONUFRY: A czy może być lepsze lekarstwo na wszystkie choroby jak żona?

PAGATOWICZ: Ale — gadanie!...

ONUFRY: A dałbóg! Miałem kolegę szkolnego Lipowicza — może go znałeś nawet?

PAGATOWICZ: Nie miałem przyjemności.

ONUFRY: Chłop, panie, ciągle kwękał, stękał od najmłodszych lat... Jeździł do Karlsbadu, Bóg wie gdzie — i nic! Dopiero jak się ożenił, wszystkie choroby jakby ręką odjął. Chłop, panie, teraz jak ryba, a dzieci blisko tuzina.

PAGATOWICZ: A mnie doktor mówił...

ONUFRY: E, co tam doktor! Co oni wiedzą! Dobrze wyjdiesz, jak się ich nie będziesz trzymał! Ja ci mówię, że nie ma lepszego lekarstwa jak żona... no i morison, a, morison także.

PAGATOWICZ: A rzeczywiście, ten morison*), coś mi to pan doradził, pomógł mi trochę.

ONUFRY: A widzisz! Spróbuj jeszcze ożenić się, a do reszty ozdrowiejesz.

PAGATOWICZ: A któraż by mnie tam chciała...

ONUFRY: No, a Helena Burczyńska? — Znasz ją od dziecka, to nie będziesz potrzebował tracić czasu na długie konkury. Zatem śmiało uderz, i kwita. (Bierze go pod ramię). A co by to była za satysfakcja, panie, mieć w domu takie miłuchne stworzenie, taką dzierlaticzkę. Widzisz, uśmiechasz się, bałamucie! — Poczekaj, zaraz ci ją tu przyślę. Jest właśnie u ojca, o coś go tam strasznie molestuje. No, Pagatosiu, nie zasypiaj sprawy. Poprosicie mnie potem w kumy. He, he, he!

(Wychodzi na prawo).

PAGATOWICZ: Molestuje ojca! U! jak widzę, to tu nie na żarty idzie. Dziewczyna na dobre rozmiłowała się we mnie. Ta — dziej się wola Boża! Śmierć i żona od Boga przeznaczona. Niech tam Wistowski śmieje się ze mnie, jak mu się podoba, ja zrobię, jak mi lepiej.

PAGATOWICZ, HELENA (wchodzi łkając).

PAGATOWICZ (idąc naprzeciw): A to to? Co się stało? Panno Heleno! Co pani jest? O co pani płacze?

HELENA (zanosząc się): Taki ojciec — to... tyran, nie ojciec!

PAGATOWICZ: Cóż on pani zrobił?

HELENA: Nie chce pozwolić, choć go tak prosiłam, błagałam na wszystko na świecie!

PAGATOWICZ: Nie zgadza się?...

HELENA: Ani chce słyszeć o tym.

PAGATOWICZ: I jakież powód daje?

HELENA: Powiada, że jeszcze za młoda.

PAGATOWICZ: No to właśnie najstosowniejsza pora.

HELENA: No prawda? Ja mu to samo mówiłam. Julia Grzybowska przecież młodsza ode mnie, a nie bronią jej tego. To tylko ja jedna taka nieszczęśliwa!...

PAGATOWICZ (na stronie): Biedne dziecko! (Głośno). No, no, panno Heleno, jeszcze nic straconego. Ojciec przecie będzie musiał na koniec dać się ubłagać. A możeby to lepiej było, żeby tak ja z nim pogadał?...

HELENA: O, nie, nie! popsułbyś pan jeszcze wszystko. Ja znam ojca; jak się uprze, to niech Bóg broni, żeby go męczyć prośbami, bo to jeszcze gorzej. Trzeba poczekać, aż się sam zreflektuje, udobrucha, i trafić na dobrą chwilę. Tylko, jeżeli pan przedtem odjedziesz?...

PAGATOWICZ: Nie odjadę — nie odjadę...

HELENA: Bo ja bym się zadesperowała.

PAGATOWICZ (na stronie): Jak tu nie ulec takiej miłości!...

HELENA: A długo pan będzie mógł się zatrzymać?

PAGATOWICZ: Dopóki sama zechcesz, ty — ty — gołąbeczko moja!

(Pieszcząc się jej ręką, chce ją pocałować).

HELENA: Fe, co pan robisz!

PAGATOWICZ: Jakie to to skromne, niewinne — Boże kochany!

HELENA: A jak bym ja u ojca nic nie wskórała, to jeszcze Wandzię poproszę; ojciec ją bardzo lubi.

PAGATOWICZ: Więc pani myśli powiedzieć o tym pannie Wandzi?

HELENA: Już jej powiedziałam. My nie mamy przed sobą żadnych sekretów. Ona także, jak zakochała się w panu Henryku, to mnie pierwsz z tym się zwierzyła.

PAGATOWICZ: Zakochała się?... Panna Wandzia?

HELENA: I to już od roku.

*) Lekarstwo (od nazwy wytwórcy).

PAGATOWICZ: Od roku? Bagatela! (na stronie).

A Wistowski myślał... Dobrze mu tak, będzie ukarany za swoją zarozumiałość.

HELENA: Pan n'ie poznałeś pana Henryka?

PAGATOWICZ: A skąd? Jakim sposobem?

HELENA: Miał to być o czwartej. Nie spotkaliście się panowie?

PAGATOWICZ: A, to ten?! — Owszem, spotkałiśmy się, i to dosyć serdecznie.

HELENA: A jakie zrobił na panu wrażenie?

PAGATOWICZ: Bardzo silne. (na stronie). Dotąd je czuję.

HELENA: Prawda, że przystojny mężczyzna?
A jak ślicznie gra!

PAGATOWICZ: W taroka, czy wista?

HELENA: Ale cóż znowu! Na fortepianie... Był przecież nauczycielem muzyki na naszej pensji.

BURCZYŃSKI (za sceną): Helenko!

HELENA: Ojciec mnie woła! Więc pamiętaj pan, że mam pańskie słowo, że zostajesz.

PAGATOWICZ: To się rozumie, że zostaję.

HELENA: I czekać będziesz, dopóki ojciec się nie zdecyduje.

PAGATOWICZ: Choćby mi przyszło czekać Bóg wie jak długo.

HELENA: Jaki pan dobry! (Podaje mu rękę). Oby nam się tylko udało!

(Chce iść na prawo).

Scena siódma

Ciż i BURCZYŃSKI.

BURCZYŃSKI (wchodzi, ubrany do wyjścia): Cóż to znaczy? Wołam i wołam... A, Pagatowicz! (Grozi mu). Ee ty, ty, ty, stary, mam ja z tobą na piwo!

PAGATOWICZ: Ze mną?

BURCZYŃSKI: No, no, no, nie udawaj niewiniątka. Cóż ty tam spiskujesz z Helenką przeciw mnie? — co?

PAGATOWICZ: Alez...

BURCZYŃSKI: Komu to wdawać się w takie rzeczy! Bałamucisz mi tylko dziewczynę, zamiast jej wybić z głowy te głupstwa.

PAGATOWICZ: Mój Burczyński, proszę cię, powiedz mi otwarcie, co ty możesz mieć przeciw temu?

BURCZYŃSKI: Dobry sobie! Cóż to ja mam pieniądze na wyrzucenie?

PAGATOWICZ: Przecież tu n'kt od ciebie nie żąda pieniędzy. Idzie tylko o twoje zezwolenie.

HELENA (na stronie): Cóż to ma znaczyć?

BURCZYŃSKI: Zwariowałeś, czy co? Cóż ty sobie myślisz, że ja bym się zgodził na to, żeby moja córka od ciebie łaski przyjmowała?

HELENA: Ale bo pan Pagatowicz nie tak myślał...

BURCZYŃSKI (stukając laską): Panna tu nie masz głosu! Proszę iść zaraz do swego pokoju!

HELENA (na stronie): Ja mówiłam, że ten Pagatowicz jeszcze wszystko popsuje!

(Odchodzi).

BURCZYŃSKI: Hm, jaki mi dobrodziej! Ja tu dobrodziejstw od nikogo nie potrzebuję!

PAGATOWICZ: Ależ nie masz się czego obrażać! Uważ sobie, że tu idzie o szczęście twojej córki!...

BURCZYŃSKI: Macie państwo! — on to także szczęściem nazywa! Wstydź się, stary, takie brednie gadać.

PAGATOWICZ: No, skoro panna Helena sobie tego życzy...

BURCZYŃSKI: Co tam Helenka, Helenka! Co ona wie — takie cielątko!

PAGATOWICZ: Przecież już jest w tym wieku...

BURCZYŃSKI: E! idź stary! Miejsze ty przynajmniej rozum, nie gadaj mi takich głupstw, bo to sensu nie ma, żeby pannie w ośmnastym roku zachciewało się czegoś podobnego...

PAGATOWICZ: Chciej tylko posłuchać...

BURCZYŃSKI: Nic nie słucham! Dajcie mi święty spokój! Nie pozwalam, i basta!

(Wychodzi wzburzony środkiem).

PAGATOWICZ: Tatko troszeczeki gwałtowny, ale to nic. Dla takiego aniołka, to można przecież znieść te małe nieprzyjemności. Niech on sobie tam gada, co mu się żywnie podoba, — skoro panna za mną, to reszta bagatela. Tu panna grunt. Żeby ojciec na głowie się postawił, to nic nie zrobi, bo ja nie ustąpię, — jak mi Bóg miły, nie ustąpię!...A, pan Wistowski! Dobrze, że pan idziesz!

Scena ósma

PAGATOWICZ, WISTOWSKI.

WISTOWSKI (wchodzi): Cóż się stało?

PAGATOWICZ (rozpromieniony, bierze go za rękę): Ja już z panną gotów.

WISTOWSKI: Jak to pan rozumiesz?

PAGATOWICZ: Zakochała się we mnie dziewczyna po uszy.

WISTOWSKI: Co za dziewczyna?

PAGATOWICZ: No — Helenka Burczyńska.

WISTOWSKI: Tak na poczekaniu?

PAGATOWICZ: Ja, panie, sam głupieję, skąd jej się to wzięło tak nagle. Kiedyś jeszcze, jakeśmy to tu razem byli — no, w ten dzień, co przyje-

chały — sama mi się prawie oświadczyła — jak mnie pan żywego widzisz! Jak jej tylko napomknąłem, że chcę jechać do Wiednia — bo, jak panu wspomniałem, miałem poradzić się względem...

WISTOWSKI: Względem tego mrużenia...

PAGATOWICZ: Otóż ona, jak usłyszała, tak zaraz: „Nie jedź pan, zostań“ — zaklinała mnie biedaczka na wszystko na świecie, a dziś już z ojcem mówiła.

WISTOWSKI: No i ojciec, rozumie się, zgodził się.

PAGATOWICZ: Otóż w tym sęk, że ojciec trochę bruździ.

WISTOWSKI: O!

PAGATOWICZ: Powiada, że jeszcze młoda.

WISTOWSKI: Zwyczajnie ceregiele; ja panu zaręczam, że się zgodzi.

PAGATOWICZ: Bóg by dał!

WISTOWSKI (siadając): Więc na serio myślisz się pan żenić?

PAGATOWICZ: A cóż mam robić? Wobec takiej miłości ze strony panny nie mogę przecież pozostać jak głaz.

WISTOWSKI: A cóż będzie z pańską chorobą?

PAGATOWICZ: E, panie! — przy takiej żonie to człowiek i o chorobie zapomni. A na przykład kiedyś wieczór, jakeśmy się roztańczyli, tak zaraz czułem się zdrowszym.

WISTOWSKI: A rzeczywiście — przyjemniemy się bawili.

PAGATOWICZ: A co nieprawda? Wieczór zszedł jak z bicza trzaśł. O, mnie ten taniec bardzo dobrze zrobił; bo przecież jadło się to i owo na kolację, a mimo to — cóż pan powiesz? — najmniejszego gnienienia — nic; spałem wybornie całą noc i nazajutrz byłem jak odmłodzony. Język co prawda jeszcze troszeczkę obłożony, ale jestem przekonany, że po kilku takich wieczorach to by się język wyczyścił.

WISTOWSKI: Pokazuje się, że panu komocja potrzebna.

PAGATOWICZ: Tak się pokazuje z tego.

WISTOWSKI: No i żenisz się pan? Jak widzę, to pana już na dobre złapali.

PAGATOWICZ: Cóżby znowu mieli łapać? Przecież panna ani ułomna, ani defektowna, żeby jej aż męża łapać potrzeba. Dziewczyna jak małowanie, no i nie bez grosza, bo stary lubi grosz ciuć — a to jedynaczka. Więc jeżeli się decyduje iść za mnie, to z pewnością nie dla majątku. Toteż mam najmocniejsze postanowienie żenienia się. Bo po głębszym namyśle przychodzi do przekonania, że stan kawalerski to strasznie nędzna egzystencja.

WISTOWSKI: (drwiąco): Tak pan sądzisz?

PAGATOWICZ: Zobacz pan tylko wykazy statystyczne: największa śmiertelność i najwięcej samobójstw przypada na stan kawalerski. Człowiek się tylko kwasia... Pan także powinienes pomyśleć o żonie.

WISTOWSKI: Kłaniam uniżenie! Ja, dzięki Bogu, mam język czysty.

PAGATOWICZ (urazony): Przecież i ja nie dla języka biorę żonę, tylko dlatego, że widzę, iż małżeństwo ma swoje dobre strony.

WISTOWSKI: Tak, tylko więcej złych! Małżeństwo, panie — to niewola; zaraz obowiązki, ciężary, a ja przyzwyczajony do niezależności, swobody. (Siada). Nie przeczę, że panna Wanda może się podobać, że jest bardzo miła, bardzo wesola — gra w karty znakomicie, ale...

PAGATOWICZ: Ale już ma narzeczonego!...

WISTOWSKI (zrywając się szybko): Narzeczonego? Panna Wanda? Któż to panu mówił?

PAGATOWICZ: Helenka.

WISTOWSKI (śmieje się lekceważąco): Jej przyjaciółka. I pan uwierzyłeś temu?

PAGATOWICZ: Dlaczegoż nie miałbym wierzyć?

WISTOWSKI: Mój panie, znamy się na takich sztuczkach!

PAGATOWICZ: Sztuczkach?...

WISTOWSKI: A rozumie się — stare panięskie sztuczki. Pokazuje się umyślnie współzawodnika, aby zachęcić opornych do stanowczego kroku: „Śpiesz się, mój panie, bo są tacy, co gotowi cię uprzedzić“... I takie historie mi się już trafiały, mój panie.

PAGATOWICZ: Ale kiedy widziałem konkurenta na własne oczy... Właściwie wpięrow go uczułem, jak widziałem, ale był tu.

WISTOWSKI (siadając, rozpiera się): Może tam i jest rzeczywiście jaki kancelista bez pensji, albo medyk z wielkimi nadziejami na przyszłość — ale to, panie, nie to, co gruba ryba. To same kiełbiki i płotki! Jestem przekonany, że gdybym tylko słówko pisnął, to ten konkurent ulotni się jak kamfora i zostanie panem placu.

PAGATOWICZ: Zbytek pewności.

WISTOWSKI: Wątpisz pan?

PAGATOWICZ: Na dwoje babka wróżyła.

WISTOWSKI: Dla samego przekonania pana gotów jestem spróbować — tylko spróbować.

PAGATOWICZ: A jak panna da kosza?

WISTOWSKI: Co Mnie kosza? Cha, cha, cha! — to także zachciałeś pan!... Nie zapominaj pan, że to z Wistowskim sprawa. I gdyby mi się tylko chciało zadać sobie pracy, to byś pan zobaczył, co to Wistowski jeszcze potrafi. Miało się prze-

cież niemałą praktykę w sprawach miłosnych. (Spostrzega Wandę). A, otóż lupus in fabula, w samą porę!

(Poprawia ubranie i kryguje się pretensjonalnie).

Scena dziewiąta

Ciż i WANDA.

WANDA (wchodzi z czepkiem w rękę): A, panowie tutaj? — a dziadzio nic jeszcze o tym nie wie. Pójdę go zawiadomić.

WISTOWSKI: O, niech się pani nie fatyguje, my poczekamy. Skorzystamy tymczasem z miłego pani towarzystwa. (Podaje krzesło). Służę pani.

WANDA (siadając): Jeśli tylko panowie nie znudzą się ze mną.

WISTOWSKI: To my raczej powinniśmy się obawiać...

(Kończy frazes po cichu, nachylając się ku niej).

PAGATOWICZ (na stronie): Co to znaczy wprawa! Idzie mu jak po maśle. Ja bym tak, przyznam się, nie potrafił.

WISTOWSKI: Panie wola zawsze młodszych.

WANDA: Jak do młodych — to dzisiejsi młodzi panowie nie zawsze zabawni.

WISTOWSKI: To pani masz zupełną rację. Co to za młodzież dzisiaj! Czy to można nawet nazwać młodzieżą?

WANDA: Jakie to wszystko skrzywione, znudzone! Pozują na senatorów, a wygodnisie, aż brzydko patrzeć.

WISTOWSKI: Za moich czasów, to była młodzież, proszę widzieć: wesola, grzeczna, ochocza; niech by jej na grzebieniu zagrał, to już gotowa do tańca — a od panien to by jej kijem nie odpedził.

WANDA: A dziś młodzi panowie, ledwo odtanczą z pannami tych kilka tańców, jakby za pańszczyznę, zaraz na papierosy uciekają — bo im to lepiej smakuje.

WISTOWSKI (przysuwając się do niej): A co to przedtem grymasów, zanim taki jeden drugi młodzik raczy zaszczycić wieczór swoją obecnością! Nie pójdzie na zabawę, dopóki mu gospodarz wizyty nie złoży podług wszelkich form. Potem jeszcze chce wiedzieć, jaka będzie muzyka, jaka posadzka, jaka kolacja, ile posażnych panien...

WANDA: O, już co do zabawy, nie ma jak starsi panowie! Toteż my na pensji, u naszej madame, jak tylko był jaki wieczorek, tośmy zawsze wolały, jak było kilku starszych panów, bo ci dopiero umieli zabawę ożywić i wszystkich rozruszać.

WISTOWSKI: Prawda, pani — takie stare zuchy, jak my, to najlepsi...

WANDA: Przecież pan do starych liczyć się jeszcze nie może. Kto tak dobrze wygląda, jak pan, tańczy z takim życiem...

WISTOWSKI (wstaje): Tak, nie chwając się trzymam się jeszcze ostro, ale latka są — o, są!

WANDA: Ile też na przykład?

WISTOWSKI: No, niech pani zgadnie.

WANDA: Czy ja wiem? Może czterdzieści...

PAGATOWICZ (zgorzony, na stronie): E! już mu kadzić zaczyna.

WISTOWSKI (uśmiecha się zadowolony).

WANDA: Cóż zgadłam?

WISTOWSKI: Dołóż pani jeszcze dobrą porcję.

WANDA: Więcej?

WISTOWSKI: I grubo więcej: pięćdziesiąt z okładem. Tak, tak!

WANDA: Nigdy bym tego nie była powiedziała. Pokazuje się, że lata nic nie znaczą.

WISTOWSKI: Masz pani rację. Dotąd człowiek młody, póki zdrow, silny, póki ma serce wrażliwe na wszystko, co piękne...

PAGATOWICZ (na stronie): A!... tu się już na dobre zaczyna. Nie przeszkadzajmy! Ten pan Henryk przepadł z kretelem.

(Wychodzi na prawo).

WANDA: Czemu pan nie siada?

WISTOWSKI: Czy pani pozwoli tu, przy sobie?

WANDA (robiąc mu miejsce na kanapie): Bardzo proszę. Pan się nie pogniewa, że będę przy panu kończyć ten czepiek dla babci.

WISTOWSKI: Owszem, proszę o to.

WANDA: Chcę go już skończyć na dziś wieczór. Uważa pan — tu się da ryżkę — po boku liliowe wstążeczki, bo babci w tym kolorze bardzo do twarzy, — a tu kokarda. Będzie bardzo dobre. (Ogląda się). Żeby tylko było na czym upiąć, ułożyć... Babcia tu dawniej miała taką głowę... (Wstaje)

WISTOWSKI: Po co pani masz szukać innej głowy, gdy masz moją?

WANDA: Pan byś pozwolił? Ależ...

WISTOWSKI: Bardzo panią o to proszę... Rozrządaj pani moją głowę podług upodobania.

WANDA: Czy ja bym śmiała tak trudzić pana...

WISTOWSKI: Nie zapomnij pani, że należę do starej gwardii, która umiała być grzeczną dla dam. Oddaję całkiem moją głowę pod pani rozkazy.

WANDA: Ale pan taki wysoki...

WISTOWSKI (klękając): Wnet się zniżę do stopek pani...

WANDA: Ależ panie! — ja nie mogę na to pozwolić.

WISTOWSKI: Ja, pani, przyzwyczajony na kolacjach przed pićią piękną.

WANDA: Ha, skoro pan taki grzeczny... (Wkłada mu czepek). Jak panu do twarzy w lila kolorze!

WISTOWSKI: Z ustek pani ta pochwała ma dla mnie wielką wartość.

WANDA: Proszę się nie ruszać! Muszę panu z góry zapowiedzieć, że to potrwa dłuższy czas.

WISTOWSKI: Choćby jak najdłużej!

WANDA: Czy pan bardzo cierpliwý?

WISTOWSKI: Jak baranek.

WANDA: Będę pana bawić rozmową, żeby się panu nie znudziło... O czym myśmy to mówili?

WISTOWSKI: Że serce...

WANDA: O! kiedy się pan ruszał!...

WISTOWSKI: Już nie będę się ruszał! (Spuszcza głowę). Tak, pani — dopóki mężczyzna czuje w piersiach młode serce, które umie kochać...

WANDA (zrywa się): Ach!

WISTOWSKI: Co takiego?

WANDA: Poruszyłeś się pan znowu, i ukułam się w palec.

WISTOWSKI: Gdzie? gdzie? (Bierze ją za rękę). O! biedny paluszek! (Chce pocałować).

Scena dziesiąta

Ciż i HENRYK.

HENRYK: Ach, stryju najdroższy!
(Wchodzi żywo).

WISTOWSKI (zły, zażenowany, wstaje): A ty skąd się tu wziąłeś?

HENRYK: Prosto ze Lwowa. Byłem w mieszkaniu stryja; powiedziano mi, że stryj tutaj i przyjechałem.

WISTOWSKI (kwaśno): Cóż tak pilnego?

HENRYK: Chciałem ci, kochany stryju, co prędzej podziękować za twój ostatni list.

WISTOWSKI (na stronie): To się w porę wybrał!

HENRYK: Pozwól, kochany stryju (chce go uściskać), podziękować ci...

WISTOWSKI: To była tylko propozycja, życzenie.

HENRYK: Życzenie stryja jest dla mnie rozkazem, do którego nie omieszkać co prędzej się zastosować.

WISTOWSKI: Nie ma nic pilnego, nie potrzebujesz się wcale śpieszyć.

HENRYK: Rannego wstania i wczesnego ożenienia... Stryj wie, jak mówi przysłowie. Więc pozwól, kochany stryju... (Chce go uściskać).

WISTOWSKI (wstrzymuje go chłodno): Zrobiłem wprawdzie tę obietnicę, ale z zastrzeżeniem, jeżeli wybierzesz sobie żonę...

HENRYK: Podług twego gustu — to się rozumie. Wybiorę sobie taką, która ręczę, że ci się podoba. Więc pozwól, kochany stryju... (Idzie ku niemu).

WISTOWSKI (zniecierpliwiony): Ale dajże mi spokój z tym twoim: pozwól i pozwól! Nie pozwałam na nic, bo nie masz mi jeszcze za co dziękować i niepotrzebnie wpadłeś tu z tym jak bomba do obcego domu, gdzie cię nikt nie zna.

HENRYK: Spodziewam się, że mnie stryj przedstawi tak dobrym — jak mi mówiono — znajomym swoim.

WISTOWSKI: Innym razem — teraz właśnie byłem na wychodnym. (Bierze kapelusz).

HENRYK (ze śmiechem): Jak to? W tym czepku?

WISTOWSKI (na stronie): A bodaj cię! (Zrzuca czepek z gniewem). No, chodźmy!

Scena jedenasta

Ciż, ONUFRY, DOROTA, WANDA.

ONUFRY: Synowiec jego, mówisz? Brawo! (Do Henryka). To pewnie pan — właśnie moja wnuczka mi opowiadała.

WISTOWSKI (niechętnie przedstawiając): Mój synowiec.

DOROTA (kłaniając się): Bardzo nam miło.

ONUFRY: Nigdy nam pan nie wspominałeś, że masz takiego szykownego synowca.

WISTOWSKI: Przybył do mnie w interesie, dlatego państwo darują... Henryku!

ONUFRY: Jak to? Chcesz pan odchodzić?... I do tego chłopca nam zabierasz?

WISTOWSKI: Interesa...

DOROTA: O, nic z tego! Interesa nie uciekną.

ONUFRY: Ale co tam długo gadać! (Zamyka drzwi). Aresztujemy was i kwita. Wandziu, oddaję ci więźniów pod twoją komendę.

WANDA (do Wistowskiego, z uśmiechem): Podajesz się pan?

WISTOWSKI: Przed panią kapituluję z ochotą.

ONUFRY: Otóż tak to lubię!

Zasłona spada.

WIADOMOSCI

z życia świetlic — przegląd wydawnictw — różne

N O W E W Y D A W N I C T W A

Biskup Fulton J. Sheen. **Sursum corda.** Przełożył Wiesław Pisarczyk. Londyn, „Veritas“, 1956. S. 316.

Książka biskupa Sheena ukazuje się jako siódmy tom niebieskiej serii „Biblioteki Polskiej“. Seria ta zasługuje na szczególne polecenie naszemu ogółowi, wnosi bowiem świeże, twórcze wartości myślowe. W zakresie tematyki religijnej, spraw etyki i moralności nasze piśmiennictwo uchodźcze było ubogie. Dlatego druk dzieł wybitnych pisarzy katolickich, swoich i obcych, którzy się tym rodzajem problemów zajmują, poczytać należy za prawdziwą zasługę wydawniczą. W obecnych przełomowych czasach, oszołamiających natłokiem konfliktów, ten rodzaj publikacji powinien spotkać się z zainteresowaniem.

Autor tomu „Sursum corda“, z pochodzenia Irlandczyk, uchodzi za najwybitniejszego kaznodzieję amerykańskiego doby współczesnej. Rozgłos przyniosły mu nie tylko kazania i książki, ale i pogadanki telewizyjne, których słuchało raz na tydzień ponad osiemnaście milionów Amerykanów. Biskup Sheen zaskarbił sobie wdzięczność społeczeństwa polskiego, jako gorący przyjaciel Polski. Między innymi alarmował świat po wielokroć mówiąc o przesładowaniach Kościoła na ziemiach polskich.

Są czytelnicy, którzy stronią przed książkami, zatracającymi o kształtowanie charakteru i wyrabianie wewnętrznych wartości. Może obawiają się dydaktyki. W zetknięciu z dziełem biskupa Sheena doznają na pewno miłej, krzepiącej niespodzianki. Skoro raz popłyną na fali jego wywodów, utrzymując się na niej do końca. Autor umie trzymać uwagę czytelników na wodzy i o sprawach pozornie oderwanych pisze w taki sposób, że nabierają świeżej żywotności najbliższych zagadnień życiowych, rozstrzygających o losach człowieka. Wlewa w swoje wywody siłę przekonania i głęboką wiarę, harmonijnie sprzężoną z bystrą, rzeczową, logiczną argumentacją.

Autor wykazuje, że w naturze ludzkiej wy-

różnić można jakby dwa oblicza. Pierwsze, nazwane „ego“, — to strona człowieka, służąca na pokaz wobec świata i samego siebie. Kształtuje się ona pod wpływem zetknięcia z życiem i stanowi wynik różnorodnych kompromisów, zawieranych czy to z otoczeniem, czy z własną słabością. „Ego“ — to maska, ukazująca zniekształcony obraz ludzki. Obok tego w każdym człowieku kryje się jaźń rzeczywista, wolna od nalotu błędów życiowych; jak pisze biskup Sheen, owo „ja“ prawdziwe „stanowi naszą osobowość, stworzoną na obraz i podobieństwo Boże“.

Z takiego ujęcia struktury ludzkiej wnosić należy, iż powołanie ludzkie polega na odrzuceniu maski „ego“ i wyznaczeniu „ja“ miejsca centralnego w życiu wewnętrznym. W istocie jednak wielu ludzi wyolbrzymia swe „ego“ i czyni je ośrodkiem całej egzystencji, spychając „ja“ na peryferie. Chodzi o to, jak temu wynaturzeniu zapobiec i w jaki sposób postępować, aby przywrócić istocie ludzkiej właściwą hierarchię wartości.

Pierwsza część książki mówi o różnych wybujałościach „ego“ natury ludzkiej. Przedstawia ucieczkę egoistów przed Prawdą i okoliczności, które odbierają im dyscyplinę wewnętrzną. Ujawnia siedem kolejnych stopni pogłębiania się ludzkiego egoizmu, — aż do samobójczej śmierci. Wskazuje również drogi odrodzenia. Zdaniem autora, choroba stanowi często „okazję, kiedy dopuszczamy Boga do duszy“. Wywody jego w tej materii mogą służyć jako przykład jego stylu pisarskiego:

„Choroba pozbawia siłą człowieka grzesznych przyjemności, więc wtedy dusza odkrywa, jak dobrze może się bez nich obchodzić i jak szczęśliwą jest naprawdę. W ciszy pokoju szpitalnego pacjent dochodzi do nieodpartego poczucia, ile czasu zmarnował, jak bardzo mógłby oświecić swój umysł, gdyby go nie zatracił w czczej paplaninie cocktail'owych godzin (paplaninie, która reprezentuje najniższy gatunek konwersacji w historii ludzkości“). (S. 83).

Część druga przynosi wskazania pozytywne, mające dopomóc najpierw do poznania

„ja“, następnie do przewyciężenia grzechów głównych, tych „siedmiu żalobników charakteru, a dalej do osadzenia „ego“ na miejscu właściwym tak, aby powróciła dyscyplina wewnętrzna; wreszcie w części ostatniej podstawowym motywem przewodnim jest wiara i jej współdziałanie w odrodzeniu człowieka.

Wielokrotnie podziwiamy umiejętność, z jaką autor udostępnia i rozwija swoje myśli. Jeśli zachodzi potrzeba, ucieka się do porównania lub nawet wykresu (na początku); kiedy indziej ilustruje oderwane rozważania stosownym opowiadaniem lub przypowieścią. Chciałoby się na dowód zacytować wiele ustępów, ale wystarczy poprzestać na jednym, pełnym oroku:

„Pewna dziewczynka modliła się raz, ażeby otrzymać tysiąc lalek na Gwiazdkę. Jej ojciec, który był człowiekiem niewierzącym, zapytał ją w dzień Bożego Narodzenia: — No i cóż, czy Pan Bóg wysłuchał twoich modłów? — Dziewczynka odpowiedziała: — Tak, wysłuchał. Powiedział nie“. (S. 226).

Staranny przekład p. Pisarczyka nie jest wolny od drobnych usterek. Wątpliwość zasadniczą budzi zwłaszcza tłumaczenie cytaty poetyckich, dokonywane prozą. W niektórych przypadkach (np. jeśli chodzi o Szekspira) użyteczne byłoby może sięgnięcie do istniejących przekładów poetyckich. Sprawa nie jest prosta i stanowi problem, niepokojący wielu tłumaczy.

Ks. Augustyn Kordecki. **Pamiętnik oblężenia Częstochowy w 1655 r.** Wstępem poprzedził Jan Tokarski. Londyn, Veritas, s. a. (1956). S. 213 i 1 nlb.

Oblężenie Częstochowy przez oddział Milera podczas najazdu szwedzkiego jest epizodem historycznym, który tkwi głęboko w pamięci i świadomości każdego Polaka. Przyczynił się do tego Sienkiewicz swoim „Potopem“. Wielki powieściopisarz oparł się w swoim wspaniałym, niezapomnianym opisie na różnych dokumentach epoki, wyzyskując m.in. łaciński pamiętnik ks. Augustyna Kordeckiego, którego niezłomnej wierze i sile charakteru klasztor zawdzięczał w znacznej mierze swoje ocalenie. Jak wiadomo, opór Jasnej Góry stał się punktem zwrotnym w wojnie polsko-szwedzkiej i zapowiedzią ostatecznej klęski najeźdźców. Następstwem złamanego oblężenia było również złożenie przez Króla Jana Kazimierza uroczystych ślubów w katedrze Lwowskiej; monarcha przyrzekł ulżyć losowi mieszczan i chłopów, a Najświętszą Marię Pannę ogłosił wspólnie z całym narodem Królową Polski.

Ogłoszenie pamiętnika ks. Kordeckiego w trzechsetlecie obrony Jasnej Góry oraz ślubów Jana Kazimierza poczytać należy za piękną i celową inicjatywę wydawniczą. Ukazanie się tego rodzaju książki na emigracji ma tym większą doniosłość, że w Kraju zjawić by się nie mogła. „Pamiętnik oblężenia Częstochowy“ stanowi oczywisty dowód, że mimo zrozumiałych trudności, jakie pokonywać musi ruch wydawniczy na emigracji, spełnia on doniosłą rolę przy podtrzymaniu i utrwalaniu podstawowych tradycji ojczystych, którym zagraża obecnie największe niebezpieczeństwo.

Niezależnie od tych motywów ogólnych, które nakazują cenić wysoko pamiętnik ks. Kordeckiego, książka ma wszelkie szanse na to, aby rozejść się szeroko i dotrzeć do ogółu uchodźczego. Każdego zności porównanie materiałów, zawartych w pamiętniku, z ich artystycznym ujęciem przez Sienkiewicza. Niejednemu przyjdzie może na myśl, że naturalny, prosty tok opowiadania, jakie pozostawił bohaterski dowódca obrony Częstochowy, ma wiele wdzięku i stanowi lekturę o wiele bardziej zajmującą, niż to można by przypuszczać. Wszystkich ujmie na pewno nastroj głębokiej pobożności i wiary, uderzający z każdej stronicy, ba, niemal z każdego zdania pamiętnika. W czasach udręki i rozterki tego rodzaju lektura przynosi uciszenie i prawdziwy odpoczynek wewnętrzny.

Zazwyczaj wstępy, poprzedzające tekst właściwy, uchodzą za dodatek, którego czytanie właściwie nie obowiązuje. Ktokolwiek zajmie takie stanowisko wobec przedmowy, napisanej przez Jana Tokarskiego, ten wyrzuci sobie krzywdę. Wstęp składa się jakby z trzech osobnych szkiców, napisanych znakomicie i posiadających dużą wartość informacyjną. Zwłaszcza część pierwsza pt. „Z dziejów Jasnogórskiego klasztoru“ zawiera mnóstwo cennych i ciekawych wiadomości, opartych na starannym przestudiowaniu badań naukowych ostatniej doby nad sprowadzeniem obrazu Bogarodzicy do Częstochowy i jego późniejszymi losami. Dwa dalsze szkice, zamknięte we wstępie, mówią o znaczeniu historycznym obrony Jasnej Góry i o samym pamiętniku ks. Kordeckiego.

H. Golombek. **The game of chess.** Penguin Books, London, 1955 (przedruk wydania z roku 1954). S. 251 i 1 nlb.

Aby uzyskać z gry szachowej prawdziwą przyjemność, nie sposób obejść się bez pewnego zakresu wiedzy podręcznikowej. Naby-

cie jej, przynajmniej w elementarnej postaci, przychodzi bez wielkiego wysiłku. W zamian gracz nie tylko zwiększa swe szanse na sukcesy, ale i uzyskuje dostęp do skarbnicy kombinacji szachowych, których poznanie i opanowanie daje każdemu jedyną w swoim rodzaju satysfakcję.

Trzeba tylko zdobyć się w sferze teorii szachowej na krok pierwszy, a z dalszymi nie będzie kłopotu. Ale właśnie ten krok pierwszy jest dla osób niewtajemniczonych najbardziej odstraszący. Niezrozumiały zapis wydaje się jakimś osobliwym językiem, którego opanowanie przekracza możliwości przeciętnej jednostki. Jeszcze bardziej niepokoją diagramy, przedstawiające różne pozycje szachowe. Wreszcie podręczniki gry szachowej są na ogół drogie, droższe, niż książki innego typu, co do nabywania ich na pewno nie zachęca.

Podręcznik H. Golombka przyciąga najpierw taniością: podobnie jak inne wydawnictwa Pingwina z tej samej serii, kosztuje dwa szylingi sześć pensów. Tego rodzaju cena popłochu dzisiaj nie wywołuje. Gdy ktoś, zachęcony ceną, książkę nabędzie, dozna miłego zaskoczenia. Podręcznik jest ciekawy, oryginalnie pomyślany i dla graczy początkujących niewątpliwie jak najbardziej odpowiedni, a i bardziej zaawansowani mistrzowie, zaglądać będą do niego nie bez pożytku.

Szczęśliwym pomysłem było rozpoczęcie „wykładu“ nie od stereotypowych otwarć (których przyswojenie należy bodaj do najtrudniejszych zadań dla miłośników gry szachowej), lecz od najprostszych końcówek, zrozumiałych nawet dla osoby, która zaledwie zapoznała się z ruchami figur. A i później nie ma jakiegoś nawału różnorodnych otwarć; autor poprzestaje na przedstawieniu kilku zaledwie sposobów rozpoczynania gry, ot, aby wskazać na ilustracji, w jaki sposób można i należy wyprowadzać stopniowo na plac boju wszystkie bierki. Niebawem przerywa swe wywody na ten temat, aby zająć się różnymi kombinacjami, jakie przytrafić się mogą podczas samej gry, po czym znowu powraca do sprawy końcówek, podanych w bardziej urozmaiconym i trudniejszym wyborze. Wreszcie po przebiegnięciu w ten sposób różnych faz gry autor powróci do teorii otwarć. W ten sposób czytelnik ani się nie obejrzy, jak za pośrednictwem autora wciągnie się w całą problematykę szachowych utarczek.

Odświeżająca wartość podręcznika opiera się przede wszystkim na unikaniu przykładów powszechnie znanych. Nawet na pozio-

mie elementarnym zdobył się autor na wprowadzenie rozgrywek z doby najnowszej. Niektóre ustępy książki opierają się na grach sprzed dwóch zaledwie lat. Dzięki znakomitej orientacji autora we współczesnym życiu szachowym i jego umiejętności oderwania się od szlaków tradycyjnych myślenia szachowego „The game of chess“ staje się książką żywą.

P. Golombek zdaje sobie również sprawę z ogromnego znaczenia, jakie miały w rozwoju gry szachowej indywidualności czołowych mistrzów. Dlatego włącza do swoich rozważań czynnik osobowości, kreśląc zwarte, ale bardzo żywe i zajmujące sylwetki najwybitniejszych graczy XIX i XX stulecia, z załączeniem jednej typowej partii dla każdego mistrza. Wśród wyróżnionych w ten sposób szachistów znaleźli się A. Anderssen, P. Morphy, J. H. Blackburne (wielkość brytyjska, znana również w międzynarodowym świecie szachowym), E. Lasker, W. Steinitz, S. Tarrasch, J. R. Capablanca, A. Nimzovitch, A. Alechin i B. Botwinnik. Naturalnie chciałoby się tę listę znacznie uzupełnić, — brak zwłaszcza A. Rubinsteina, który w pewnym okresie miał ogromny wpływ na teorię szachową i pozostawił wielką liczbę wspaniałych partii, — ale ograniczone z konieczności rozmiary dziełka zmuszały do jakiejś selekcji.

Zamyka książkę głośna partia między D. Bronsteinem i C. H. O'D. Alexandrem rozegrana w Hastings na początku 1954. Liczyła ona ni mniej ni więcej, tylko 120 ruchów, a jednak zawiera od początku do końca tyle pierwiastków kombinacji i walki, że może uchodzić za klasyczny przykład gry szachowej w jej współczesnej postaci. Partia ta znalazła oddźwięk nawet w prasie codziennej i wywołała w swoim czasie niemałą sensację.

Cztery inscenizacje utworów Mickiewicza. Opracowała **Regina Kowalewska**. Rysunki kostiumów i dekoracji: **Tadeusz Terlecki**. Muzyka: **Juliusz Leo**. SPK i ZHP, Londyn, 1956, S. 44 (cykl: Teatr Młodzieży).

W zeszycie zamknięto teksty trzech bajek Mickiewicza i opis sądu z „Pana Tadeusza“, zaopatrując je starannymi i użytecznymi wskazówkami dla ich inscenizacji. Wydawnictwo liczy się z możliwościami wykonawczymi na uchodźstwie i dlatego powinno znaleźć serdeczne przyjęcie zarówno wśród nauczycieli szkółek sobotnich, jak i organizatorów życia młodzieży szkolnej.

Z ŻYCIA YMCA

JÓZEF BEDNAREK

POLSKA YMCA — CHRZEŚCIJAŃSKI ZWIĄZEK MŁODZIEŻY

KRÓTKI RYS HISTORYCZNY

Polska YMCA powstała z inicjatywy grona obywateli polskich, reprezentujących różne sfery społeczeństwa polskiego, którym YMCA znana była nie tylko z czasów wojny, lecz również ze swej działalności w okresie pokoju. Przyjmując zasady ogólne YMCA oraz wzory organizacyjne amerykańskie, założyciele naszego związku postawili sobie jako zadanie stworzyć prawdziwie polską organizację, opartą na tradycjach narodowych, dostosowaną do warunków i potrzeb polskiej rzeczywistości.

Walne zebranie Polskiej YMCA, które zalegalizowało istnienie Związku i wybrało pierwsze władze, odbyło się w Warszawie dnia 8 grudnia 1923 roku, w obecności Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.

Polska YMCA rozpoczęła swą pracę w trzech miastach, a mianowicie w Warszawie, Krakowie i Łodzi. W roku 1931 z inicjatywy grupy młodych ludzi w Poznaniu, a w roku 1932 w Gdyni powstają nowe Ogniska Polskiej YMCA. W roku 1939 Związek liczył już ponad 15 tysięcy członków, mających do swej dyspozycji własne wspaniałe urządzone budynki, obozy letnie, przystanie wioślarskie, boiska itp.

Kampania wrześniowa roku 1939 podzieliła członków Polskiej YMCA, podobnie zresztą jak całe polskie społeczeństwo, na tych w kraju i poza nim.

W Polsce po krótkim okresie działalności, obejmującej opiekę nad dziećmi oraz pomoc wysiedleńcom z Ziemi Zachodnich, nie mając możności istnienia w swej dotychczasowej formie organizacyjnej, Polska YMCA przekształciła się w Przedstawicielstwo Związku Światowego YMCA, Sekcję Pomocy Jeńcom Wojennym. Aczkolwiek cały majątek Polskiej YMCA został skonfiskowany, zmieniona nazwa pozwoliła na kontynuowanie pracy dla dzieci i wysiedleńców, na obsługę polskich obozów jenieckich, oraz na nieoficjalną pomoc dla polskiej młodzieży wywiezionej na przymusowe roboty. Praca ta uległa przerwie na czas Powstania Warszawskiego, kiedy to

Polska YMCA niosła pomoc walczącym żołnierzom i ludności cywilnej. Po upadku powstania praca dla jeńców kontynuowana była w Krakowie, aż do momentu klęski niemieckiej.

Z chwilą zakończenia działań wojennych Polska YMCA w kraju rozpoczęła pracę we wszystkich swych Ogniskach. W ciągu następnych trzech lat nie tylko przywrócono do dawnego stanu domy i działalność ośrodków, lecz również otworzono cztery nowe Ogniska, pobudowano nowe domy, przystań na Wiśle i znacznie zwiększono liczbę obozów letnich dla młodzieży. W roku 1949 Polska YMCA w Polsce została zamknięta, a majątek jej przekazany komunistycznej organizacji młodzieżowej.

Działalność Polskiej YMCA w kraju stanowi tylko część pracy, prowadzonej przez naszą organizację w czasie wojny i po jej zakończeniu. Osobny jej rozdział stanowi działalność Polskiej YMCA poza krajem. Pierwszymi jej etapami były Rumunia, Węgry i Francja, następnie Anglia, Bliski Wschód i Afryka, wreszcie Włochy i Niemcy, znojna droga polskiego żołnierza i szlak wędrówki polskiego uchodźcy. W roku 1944 Polska YMCA pracowała w 18 krajach, na trzech kontynentach, służąc polskiemu żołnierzowi i niosąc pomoc polskiej ludności cywilnej. Po likwidacji ośrodków wojskowych i uchodźczych: Polska YMCA ograniczyła swą działalność do trzech krajów europejskich: Francji, Niemiec i Wielkiej Brytanii.

W roku 1953 Plenarne Zebranie Światowego Związku YMCA, odbyte w Genewie, uznało Polską YMCA w Europie Zachodniej jako niezależny ruch młodzieżowy YMCA.

PODSTAWY IDEOLOGICZNE I CHARAKTER ZWIĄZKU

Ideologia Polskiej YMCA oparta jest na ideologii chrześcijańskiej, której źródłem jest nauka Pana Jezusa.

„Kto za mną idzie, nie chodzi w ciemności, mówi Pan. Oto są słowa Chrystusa, którymi nas upomina, abyśmy naśladowali życie i

obyczaje Jego, jeśli chcemy oświecić się prawdą". — (Tomasz à Kempis).

„Kto ze mną idzie, nie chodzi w ciemności“ — oto myśl przewodnia ideowej deklaracji Polskiej YMCA, która mówi:

Polska YMCA jest stowarzyszeniem, którego członkowie, uznając Jezusa Chrystusa za swego Boga i Zbawiciela, starają się żyć i działać zgodnie z Jego nauką.

Zgodnie z powyższym głównym dążeniem Polskiej YMCA jest podniesienie poziomu moralnego człowieka i ułatwienie mu życia według zasad chrześcijańskich. Polska YMCA wciela w życie swe założenia ideowe, starając się tworzyć ośrodki wpływów wychowawczych, w których zasady, zawarte w nauce Pana Jezusa, stosowane będą w życiu codziennym, oddziaływując w ten sposób na charakter jednostki i życie społeczne grup.

Działalność Polskiej YMCA ma na celu:

- a. Rozwój duchowy, umysłowy, społeczny i fizyczny polskiej młodzieży.
- b. Przepojenie tej młodzieży duchem ofiarnej służby dla własnego społeczeństwa oraz całej ludzkości.
- c. Utrzymanie łączności z młodzieżą innych krajów, dążącą do podobnych ideałów.

Członkowie Polskiej YMCA dążą do osiągnięcia powyższych celów, przestrzegając w życiu osobistym, społecznym i w stosunkach międzynarodowych zasad chrześcijańskich, w duchu i zgodnie z nauką Kościoła, do którego należą, przy pełnym poszanowaniu religijnych przekonań innych członków. Ze względu na to, iż członkowie Polskiej YMCA w olbrzymiej większości są katolikami, Polska YMCA jest ruchem młodzieżowym opartym na tradycjach katolickich. Członkowie Polskiej YMCA wyznania rzymsko - katolickiego dążą do osiągnięcia ideałów i celów Związku w duchu Kościoła Katolickiego i zgodnie z Jego nauką.

Powyższe zasady określone statutem Polskiej YMCA znalazły swój wyraz na ostatnim zebraniu Rady Głównej, odbytym w roku ubiegłym w Paryżu, które jednogłośnie powzięło następującą uchwałę:

„Polska YMCA, której członkowie są w większości rzymsko - katolikami, zgodnie ze swą tradycją, stoi na stanowisku nienaruszalności wiary swych członków rzymsko - katolików.

Polska YMCA nadal będzie dążyć, by działalność Związku sprzyjała łączności jej członków rzymsko - katolików z ich Kościołem i chroniła ich przed racjonalizmem i indyferentyzmem religijnym“.

Aby uzyskać pełną charakterystykę naszego Związku, do tego, co zostało już powiedziane, pragnę dodać, iż:

Polska YMCA jest organizacją świecką, apolityczną, której działalność jest niezależna od jakiejkolwiek organizacji narodowej czy międzynarodowej. Kierownictwo Polskie YMCA spoczywa w rękach jej członków rzeczywistych. Polska YMCA stara się współpracować i utrzymać przyjacielskie stosunki z wszystkimi organizacjami, których cele i zadania są zgodne z założeniami ideowymi Związku.

Polska YMCA jest organizacją zrzeszającą wszystkie warstwy społeczne i pracującą dla ogółu społeczeństwa. W swych założeniach, w swej organizacji i metodach pracy Polska YMCA jest organizacją nawskroś demokratyczną.

Polska YMCA jest organizacją, uznającą równość praw i wolności jednostki i grupy, określonych w Uniwersalnej Deklaracji Praw Człowieka. Polska YMCA stara się zasady te propagować w jak najbardziej skuteczny sposób i wcielać je w życie wszelkimi rozporządzalnymi środkami.

Charakter — wiedza — zdrowie jednostki są podstawową troską Polskiej YMCA. Wszelkimi środkami rozwinięte jednostki tworzą zdrowe moralnie i fizycznie społeczeństwo i naród.

Polska YMCA dąży do podniesienia poziomu moralnego i społecznego młodzieży poprzez bezinteresowną pracę dla drugich. Polska YMCA stara się zainteresować swych członków pracą dla dobra ogółu, szkoli przodowników pracy społecznej i inicjuje służby społeczne lub akcje wzajemnej pomocy.

Zachowując swój charakter ideowy, przestrzegając ustalonych zasad i pielęgnując swe tradycje, Polska YMCA jest organizacją idącą z postępem czasu i dostosowującą się do warunków lokalnych i nakazów chwili.

Polska YMCA jest organizacją propagującą przyjaźń z innymi narodami i współpracę opartą na wzajemnym poszanowaniu i rozumieniu różnic, które istnieją między narodami.

Polska YMCA jest organizacją, w której członkowie powiązani są nie tylko więzami organizacyjnymi, ale przede wszystkim więzami przyjaźni. Atmosfera szczerości, wzajemnego zaufania i pogody winna cechować wszystkie środowiska imkowskie.

CECHY IMKARZA

Podstawy ideologiczne naszego Związku oraz jego charakter znalazły odzwierciedlenie w tzw. cechach imkarza, ujętych w osiem punktów:

Imkarz czynem stwierdza, że wyznaje naukę Chrystusa.

Dobro narodu polskiego — najwyższym nakazem imkarza.

Imkarz szanuje poglądy drugich.

Imkarz czi naukę i wiedzę — kształci siebie i innych.

Praca jest obowiązkiem imkarza.

Imkarz dba o zdrowie, czystość i sprawność fizyczną.

Imkarz świeci przykładem w uczciwości, obowiązkowości, opanowaniu, prawdomówności i śmiałości.

Imkarz szerzy nastrój przyjazny i pogodę umysłu.

Ten krótki zarys podstaw ideowych Polskiej YMCA nie byłby pełny, gdybym nie dodał, iż aczkolwiek piękna ideologia naszego Związku jasno wytycza nam drogę, po której należy kroczyć, by dojść do celu, czy dojdziemy do niego, zależy tylko od nas samych. Powtarzając słowa naszego Wieszca Narodowego, pragnę każdemu Imkarzowi powiedzieć: „A każdy z was w duszy swej ma ziarno przyszłych praw i miarę przyszłych granic. O ile polepszyacie i powiększycie duszę waszą, o tyle polepszyacie prawa wasze i powiększycie granice“.

WIESŁAW WOHNOUT

I G N A Ś

Posłyszeliśmy szmer za ścianą. Jak gdyby ktoś przesuwał pakę. Potem stuk. Spadł widocznie jakiś ciężki przedmiot. Wysoki mężczyzna w półwojskowym mundurze podbiegł do drzwi i jednym szarpnięciem szybko je otworzył. To nie były drzwi wejściowe. Przewadziły one do komórki, pełniącej obecnie rolę składzika. Ten składzik nie miał wejścia od zewnątrz, tylko maleńkie okienko. Patrzyliśmy z zaciekawieniem w otwarte drzwi, przez które wpadał do składzika snop światła. W tym świetle ujrzeliśmy znajomą postać.

— Wejdz! — powiedział wysoki mężczyzna. Głos był ostry, ale brzmiał życzliwie. Towarzyszył mu gest ręki, zapraszający do wnętrza.

Ignas — musimy poprzestać na imieniu, bo nazwiska chłopca nikt nie znał — szarpnął się, jak gdyby chciał uciekać. Ale — nie było dokąd. Składzik, jak już powiedzieliśmy, nie miał drzwi na zewnątrz. Kto się w nim znalazł, nie przechodząc przez izbę, w której siedzieliśmy, musiał się widocznie wślizgnąć przez okienko. Zresztą — było już późno. Ręka wysokiego mężczyzny spoczęła na ramieniu Ignasia.

— Ja... tylko... proszę pana... — plątał słowa, przestępując z nogi na nogę, co miało zapewne oznaczać symboliczny odwrót.

— Wejdz! — powtórzył mężczyzna, który wydawał się tutaj gospodarzem.

Spojrzeliśmy po sobie skonsternowani. Sprawa nie była jasna, albo — żeby rzec

wszystko od razu — była aż nadto jasna, nie przestając być jednocześnie tak zwaną ciemną sprawą...

— ...dzisz... — szepnął do mnie kapral Styliński, który wzrostem, a pewnie i wiekiem, nie o wiele przerastał Ignasia — to on stąd... — I trącił mnie porozumiewawczo w łokieć.

— Uh! — mruknąłem w odpowiedzi, i poczułem nagle na języku smak mięsnej konserwy. Nie było jednak czasu na refleksje. Należało działać.

Widocznie cała nasza gromadka doznawała tych samych uczuć. Chłopcy podnosili się ociężale, jak to jest w zwyczaju u żołnierzy, i szurgając butami zbliżali się ku tej parze w drzwiach.

Rzecz leżała jak na dłoni. W torbie, przewieszanej przez ramię chłopca, zgoła prowokacyjnie połyskiwały tzw. dowody rzeczowe: pękate, błaszane puszki. Co zawierały, o tym wiedzieliśmy wszyscy. Małoż to najedliśmy się tych konserw!...

* * *

Nasz pociąg pancerny wracał zwykle wieczorem na stację. Cały dzień pilnowaliśmy toru. Działo się to tak. Pociąg wyjeżdżał kilkanaście kilometrów za miasteczko i tam „zajmował stanowisko“. Wysyłało się patrole w głąb tzw. terenu, na północ i na południe od nasypu kolejowego.

Był luty — mrozy na przemian z odwilżą i śnieżycami. „Teren“ do tego był podmokły i przepływała przezeń jakaś rzeczka, tak kręta, że idąc prosto przed siebie trzeba było brodzić przez nią parę razy na przestrzeni kilometra. Służba więc, chociaż ani szczególnie ciężka, ani właściwie niebezpieczna, dawała się jednak we znaki. Czekaliśmy na zmierzch, bywał on bowiem sygnałem powrotu. Noce w tym okresie mijały względnie spokojnie. Ani my, ani nieprzyjaciel nie rozporządzał dostatecznymi siłami, by pokusić się o jakąś decydującą akcję. Bywa tak, że wojsko, jak ludzki organizm wyczerpany nadmiernym trudem, zastyga niejako w bezruchu. Nie znaleźmy wówczas tego słowa — dziś, z bogaciem o emigracyjny żargon — określilibyśmy nasze działania wyrażeniem „routine“.

Wszystko w życiu układa się po jakimś czasie w takie koleiny codzienności. Wracaliśmy więc codziennie o zmroku na stację i wtedy — już po ciemku — powtarzaliśmy tę samą beznadziejną wędrówkę.

Pierwszy etap: bufet kolejowy. Cóż mogło być w bufecie kolejowym, na stacji w Medyce, w roku 1919! Nic zgoła. Więc, zaostrzywszy apetyt widokiem pustego kontuaru, ruszaliśmy w głąb opustoszałej stacji. I tutaj właśnie, któregoś wieczoru, wyłonił się Ignas. Stał, chłopczyzna może trzynastoletni, w jakimś do szczętu podartym płaszczu, w pustym, przewianym przeciągami przedsionku. Na ramieniu miał przewieszoną torbę. Może na kogoś czekał.

Chociaż nie od dawna byliśmy żołnierzami, a niektórzy z nas na pewno nie o wiele od niego byli starsi, nie zwracaliśmy na malca uwagi, jako że ludzie wojenni taki mają styl. (Czy też taką, jak rzeklibyśmy dzisiaj, **routine**).

Ale gdy następnego wieczoru i znowu jednego z następnych dni malec wyłaniał się nieodmiennie w tym samym niemal miejscu, któryś z nas zagadał do niego. Wojennym oczywście sposobem:

— Te, pętał...

— Ignas — uśmiechnął się w odpowiedzi zagadnięty.

— Co? Nazywasz się Ignas?

Okazało się, że tak. Nazywa się Ignas. Więcej nam o sobie nie powiedział. Skądś widać zagnała go w tamtę stronę wojna. Dużo wtedy było takich dzieci, wędrujących z torbą na ramieniu. W tym wszystkim nie było nic szczególnego. Ale — i to była rzecz niezwykła — ze swojej torby wyciągnął puszkę konserw.

Tak zawarliśmy znajomość. I od tej pory Ignas wszedł w naszą codzienność. Żle mó-

wię! Ten chłopczyzna spowodował, że nasza codzienność przemieniła się w nie kończące się pasmo niezwykłości. Czego ten Ignas nie wiedział! Gdzie nie był! Czego nie umiał! Pod pozorami dziecięcej bezradności krył się mały zawiadziak, w jakich obfitują zwykle końcowe okresy wojen i anarchii.

Wtedy, zaraz pierwszego dnia naszej znajomości, zwierzył nam, wygłodniałej bandzie przemokłych i zmarzniętych obdartusów, że może przynieść co parę dni kilka takich puszek. Później dorzucił do tego tytoń, bardzo poszukiwane wówczas, tabletki aspiryny, a nawet — gazety i książki.

Skąd, Jak? O takie rzeczy nikt wtedy nie pytał. Teraz atoli rzecz ta leżała jak na dłoni. Sprawa była jasna, nie przestając jednocześnie być, jak się rzekło, ciemną sprawą...

* * *

Co jakiś czas pociąg nasz robił nieco głębszy ruch wahadłowy i mijając Medykę podciągał do Przemyśla. Szło się wtedy gromadnie do dworcowej świetlicy. Świetlica, jak to świetlica, nikt się nie interesował jej nazwą. Zresztą pewnie żadnej nazwy nie miała. Ale teraz, w związku ze sprawą Ignasia — (czy to była sprawa Ignasia, czy może nasza sprawa?) — dowiedziliśmy się, że jest to ruchoma świetlica Imki, posuwająca się za wojskiem. Powiedział nam to wysoki mężczyzna, trzymający rękę na ramieniu Ignasia. I tak zakończył:

— Skoro ten Ignas zanosił te puszki do was, no to... — i roześmiał się: — Mianuję Ignasia gońcem IMKI. Tylko — mówił dalej — zapamiętaj to sobie Ignas: goniec wchodzi drzwiami, nie oknem...

Odetchnęliśmy z ulgą.

Za parę dni, gdy znowu wypadł nam nocleg w Medyce, Ignas stał, jak zwykle, na skrzyżowaniu przeciągów w pustym przedsionku stacyjki. Wszystko było, jak zawsze: konserwy, papierosy, gazety. Tylko jedna nowość. Na ramieniu Ignas miał opaskę z wyciętymi na niej literami „YMCA“ i niebieską pieczętkę. Od tej pory nazywaliśmy go: **Ignas Imciarz**. Przyjął chętnie to nazwanie i nawet, wydawało się, był z niego dumny.

Gdy po kilku dniach pociąg ruszył ku Gródkowi Jagiellońskiemu, zabraliśmy Ignasia ze sobą. Ta świetlica — mówiliśmy sobie — przesunie się pewnie za wojskiem, więc niech Ignas jedzie w pierwszym rzucie. Pod Gródkiem natrafiliśmy na twardy opór. Ignas biegł teraz nie z konserwami, ale z amunicją. Pomagał też sanitariuszom. W czasie tej krzątaniny, gdzieś pod wieczór, zginął.

Gdy nasza kancelaria zestawiała listę strat, pisarz kompanijny zatrzymał się przy imieniu Ignasia.

— Ignas... — powiedział, rozglądając się po wagonie. — Jak to jemu było? Nie wie który, jak on się nazywał?

Ale nikt nie wiedział. Że jednak przy imieniu powinno stać nazwisko, a także dlatego, żeby nie było zbędnej mitręgi z batalionową kancelarią, zapytał:

— Jak to wy jego nazywaliście — Imciarz? No, to niech jemu tak będzie.

I przy imieniu Ignasia wyraźnymi literami zapisał: **Imciarz**.

Takie dobre nazwisko, jak każde inne. Pod nim w mojej pamięci pozostał.

* * *

Kto mi tu teraz mówi, że Polska YMCA powstała w roku 1923? Dla mnie istnieje od lutego 1919 i narodziła się — w Medyce. Pierwszym zaś jej członkiem — czynnym? zwyczajnym? honorowym? — a może nawet wspierającym? — niech to rozstrzygną cytelnicy — był Ignas...

ANDRZEJ P. KRASICKI

ARCHIWA TRAGICZNYCH LAT

PRACE POLSKICH ARTYSTÓW W ZBIORACH YMCA

Archiwa biblioteki Światowego Związku YMCA w Genewie zawierają niezwykle cenną dokumentację z okresu ostatniej wojny światowej, kiedy to YMCA zorganizowała olbrzymią i jedyną w swoim rodzaju akcję na rzecz jeńców wojennych. Setki tysięcy jeńców różnych narodowości korzystały w ciągu pięciu i pół lat niewoli z tej akcji, mającej na celu obronę godności ludzkiej, zachowanie odporności duchowej internowanych, zapewnienie im możliwości kształcenia się i korzystania z dóbr kulturalnych mimo tragicznych warunków egzystencji, wreszcie utrzymanie kondycji fizycznej w możliwie dobrej, jak na jenieckie warunki, formie. Każdy, kto przebywał w obozie jeńców wojennych w Niemczech w Oflagu lub Stalagu, wie, jak wielką ta akcja miała znaczenie, a każdy byłby jeniec Polak pamięta dotychczas, iż mimo terroru hitlerowskiego w kraju, nieprzerwanie otrzymywał pomoc w znacznej mierze z Warszawy od zespołu Polskiej YMCA, która po zlikwidowaniu jej przez Niemców jako organizacji młodzieżowej i skonfiskowaniu jej majątku, działała niemniej jako „YMCA — Pomoc Jeńcom“, firmowana przez Genewę.

Rozpiętość rodzajów pomocy wysyłanych przez YMCA była ogromna. Wielkie biblioteki typu stałego obsługiwały obozy centralne; setki małych biblioteczek ruchomych krążyły wśród tzw. „Arbeitskommando“. Trzeba było dokonywać akrobatycznych sztuk wobec cenzury nazistowskiej, aby w księgozbiorach znalazła się jak największa ilość dzieł wartościowych z punktu widzenia nie tylko narodowego, lecz i ogólnego, wyraźną bowiem tendencją cenzury było wykluczenie nie tylko wszystkiego, co zawierało ele-

ment polskości, ale co mogłoby w ten lub inny sposób sprzyjać tworzeniu antynazistowskiego światopoglądu. Ponad 20.000 modlitewników rzymsko-katolickich, mszałików i ksiąg religijnych, tępionych również przez cenzurę, dostarczyła YMCA do polskich skupień jenieckich i grup na robotach przymusowych.

Obok olbrzymiej ilości wszelkiego rodzaju pomocy naukowych, umożliwiających w obozach prowadzenie kształcenia na wszelkich poziomach, do uniwersyteckiego włącznie, poważną pozycję wśród wysyłek stanowiły pomoce artystyczne. Służyły one do dekoracji kaplic obozowych, scen teatralnych, lokalów barakowych, jak również w dużej mierze do indywidualnego użytku jeńców-artystów. A było ich wśród braci jenieckiej wielu, i to zarówno sił zawodowych, jak i amatorów. Aktorzy dramatyczni, śpiewacy, muzycy, literaci, poeci, rzeźbiarze, malarze nie tracili czasu w niewoli, a zwłaszcza w obozach oficerskich, gdzie, zgodnie z Konwencją Genewską, przymusowa praca nie mogła być stosowana. W obliczu monotonii i beznadziejności upływających lat, pomoc w zakresie kulturalnym, a w szczególności artystycznym, miała ogromne znaczenie, zarówno dla samych artystów, jak i otoczenia.

Olbrzymi był dorobek artystyczny jeńców wszelkich narodowości, a prace plastyków mogłyby dziś wypełnić całe muzeum. Niestety większość tych prac uległa zniszczeniu podczas bombardowania Niemiec w ostatniej fazie wojny. Zniszczeniu uległy również transporty, przygotowane do ewakuacji przez Światową YMCA.

Niemniej w archiwach biblioteki Świato-

wego Związku YMCA w Genewie znajdujemy, obok bogatej dokumentacji historycznej, nieco prac artystycznych, wykonanych przez jeńców różnych narodowości i ofiarowanych YMCA w dowód wdzięczności. Między tymi zabytkami są również prace, wykonane przez polskich artystów - plastyków.

Podczas szperania w tych archiwach wpadł mi w rękę egzemplarz „Teki morskiej“ Eugeniusza Pichella i Antoniego Paprockiego, wydanej w Oflagu II-c, Woldenberg w r. 1943. Nadesłał ją do YMCA wraz z dedykacją starszy obozu, pułk. W. Szalewicz.

Na ostatniej stronie czytamy: „Słowo Antoniego Paprockiego. Czcionkę, ilustracje i układ graficzny projektował i ciął we włóknie gruszy Eugeniusz Pichell. Odbito na papierze bezdrzewnym pięć egzemplarzy numerowanych“. Egzemplarz, który mam w rękach, nosi Nr 2.

„Teki morska“ stoi na wysokim poziomie artystycznym zarówno pod względem rysunku, jak i techniki drzeworytniczej. Teksty są piękne, zarówno co do treści, jak i formy. Tandem Paprocki - Pichell ujawnia doskonałą harmonię myśli i ekspresji.

Gdzie są pp. Paprocki i Pichell, nie wiem. Nie wiem również, czy zachował się jeszcze gdziekolwiek inny egzemplarz ich „Teki“. Może autorom lub ich rodzinom miło będzie po tylu latach ujrzeć te reprodukcje, a wszystkim byłym jeńcom - artystom wspomnieć, jak wiele szczęścia w szarzyźnie wyczekiwaną dawała możliwość wypowiedzi artystycznej.



IA TREM OD MORZA ŚMIĘTEK WYJE SŁUCHO
WIETRZĄC ZORADĘ PŁOCAWĄ W PŁOCAWEJ ZAŁODZE
I MAŁOŚC, KARŁA MAŁOŚC SZEPCE WŁĄDZOM W UCHO
I BZUCA CIĘŻKIE KŁODY BURSZTYNOWEJ DRODZE.

MAŁO MIAŁ ZŁOTA, MAŁO JAN MOCARNY Z KOLNA
CHOĆ DĘBEM ROSŁY RĘCE NA WSPANIAŁEJ BARCE
BIAŁY, POTĘŻNY OKRET OMIERAŁ POWOLNIE
I ROZEWIĄKA KORDWA I PŁAKAŁO SERCE.

TRZEBA BYŁO MIAST ZŁOTA WESPRZEĆ OD ŻELAZEM
BYŁBY I OKRET BIAŁY I SZAWA ZARAZEM.

WIADOMOŚCI BIEŻĄCE

BIULETYN RADY GŁÓWNEJ POLSKIEJ YMCA

Polska YMCA w Santiago de Chile

Sekretarz Rady Głównej Polskiej YMCA w Genewie otrzymał nadesłany za pośrednictwem Światowego Związku YMCA list od grupy Polaków zamieszkałych w Santiago de Chile, zapytaniem, czy mogliby oni zarejestrować się, jako Koło Polskiej YMCA. Miejscowa YMCA obiecała oddanie do dyspozycji tej grupy potrzebnego lokalu. Sekretarz Rady Głównej nawiązał korespondencję z inicjatorami nowej placówki.

Zebranie Prezydium Rady Głównej Polskiej YMCA

Najbliższe obrady ścisłego Prezydium Rady Głównej odbędą się w Genewie w dniach 7 i 8 lipca b.r. Głównym punktem porządku

dziennego będzie sprawa zwołania i przygotowania Plenarnego Zebrania Rady Głównej.

Plenarne Zebranie Rady Głównej Polskiej YMCA

Termin Plenarnego Zebrania Rady Głównej Polskiej YMCA ustalony został na 7, 8, 9 września 1956 r. Zebranie odbędzie się w międzynarodowym ośrodku YMCA w Melun pod Paryżem.

Zebranie Komitetu Wykonawczego Światowego Związku YMCA

Zebranie Komitetu Wykonawczego Światowego Związku YMCA odbędzie się w tym roku w Genewie w dniach 11 — 18 lipca, w nowo przebudowanym lokalu Światowego Związku, Quai Wilson 37. W obradach weźmie udział około 70 osób. Główne zebranie poprzedzone będzie obradami pięciu stałych

komitetów Światowego Związku, a mianowicie: Pracy wśród chłopców, Pracy wśród młodych, Ekspansji, Finansowego oraz Pracy wśród Uchodźców i Emigrantów. Polska YMCA reprezentowana jest w trzech stałych komitetach.

Zebranie Rady Sekcji Wielkobrytyjskiej

W dniu 3 czerwca zjechali się do Londynu członkowie Rady Sekcji Wielkobrytyjskiej Polskiej YMCA na swoje doroczne posiedzenie. Przybyło na nie trzech delegatów z Barnsley (jeden jako gość) i czterech z Sheffield.

Zebrani wysłuchali obszernego sprawozdania z działalności Sekcji za rok 1955, które złożył Prezes Rady p. Adam Dyboski. Następnie sprawozdanie finansowe złożył skarbnik dr Władysław Rydzewski. Z kolei odbyła się żywa i zajmująca dyskusja, w której uczestnicy zebrania dali wyraz bieżącym potrzebom różnych ośrodków Polskiej YMCA w Wielkiej Brytanii. Oba sprawozdania zostały jednomyślnie przyjęte do zatwierdzającej wiadomości.

Dalszą część zebrania wypełniło przygotowanie wniosków na Radę Główną i wybory uzupełniające delegatów do Rady Głównej z obszaru Wielkobrytyjskiego (z której co roku ustępuje jedna trzecia członków).

Na zakończenie gen. Marian Kukiel wygłosił krótki odczyt pt. „Tradycje dziejowe polskich organizacji młodzieży“. Prelegent nakreślił zarys polskich związków młodzieży w wieku XIX, zatrzymując się dłużej nad stowarzyszeniami młodzieży wileńskiej — filomatami, filaretami i promienistymi, oraz wskazał na zadania, jakie zakresła polskiej młodzieży uchodźczej chwila obecna. Pięknego przemówienia zebrani wysłuchali ze skupieniem, wyrażając gorącymi oklaskami swą wdzięczność dla prelegenta.

Zasilenie bibliotek imkarskich

Dzięki uzyskaniu specjalnego funduszu biblioteka Polskiej YMCA w Londynie zakupiła większą liczbę emigracyjnych i krajowych wydawnictw. Było to konieczne ze względu na to, że znaczna część książek, znajdujących się w bibliotece, ma ponad dziesięć lat wiernej służby dla czytelników londyńskich, wskutek czego zastąpienie egzemplarzy użytych nowymi oraz pozyskanie nowości wydawniczych stało się sprawą wręcz nagłą.

Biblioteki Polskiej YMCA w Barnsley i Sheffield uzyskały nowe zestawy książek z Centrali Bibliotek Ruchomych w Londynie, pozostającej pod kierownictwem p. Michała

Stopy. Zestawy te wypożycza się zazwyczaj na okres sześciomiesięczny; po upływie tego czasu książki wracają do Centrali i ulegają wymianie na inne komplety.

NOWA INICJATYWA OGNISKA LONDYŃSKIEGO

W końcu kwietnia odbyło się otwarcie Działu Teatralnego Polskiej YMCA. Zgromadziło ono znaczną liczbę artystów dramatycznych i osób, zainteresowanych sztuką teatralną. Obrady wstępne podjęto już przed kilkoma miesiącami; inauguracja nastąpiła w Domu Polskiej YMCA w Londynie.

Zebranie zagał inicjator Działu Teatralnego S. Szpiganowicz. Mówiąc o zamiarach na przyszłość, wskazał na konieczność szerszej i bardziej energicznej popularyzacji teatru artystycznego i jego założeń ideowych, utworzenia teatru dla dzieci (najpierw w postaci teatru kukielkowego) i zorganizowania ćwiczeń praktycznych dla kandydatów na scenę.

Z kolei Ferdynand Goetel mówił zajmująco na temat „Autor a teatr“. W przemówieniu swym zwrócił m.in. uwagę na niepożądane oddalenie się pisarzy emigracyjnych od żywego warsztatu teatralnego. Dr L. Kielański zajął się charakterystyką odrębności teatru polskiego. Wreszcie R. Kiersnowski miał wykład pt. „Aktor, autor i reżyser w produkcji radiowej“, dając rozbiór tych szczególnych wymagań, jakie stawia pisarzom i wykonawcom medium radiowe.

Z SZACHOWEGO TURNIEJU KORESPONDENCYJNEGO

Pierwszy korespondencyjny turniej szachowy o puchar przechodni Polskiej YMCA dobiega szczęśliwie końca. Wzięło w nim udział trzynastu polskich szachistów, rozproszonych po całej Wielkiej Brytanii. Po rozgrywkach eliminacyjnych do finału weszło sześciu graczy, a mianowicie pp. S. Machay, E. du Puget, A. Schroeder, L. F. Wiatr, H. Zamojski i J. Zybura.

CENNA INICJATYWA KOŁA FOTOGRAFÓW

Wśród zamiarów Koła Fotografów, czynnego w Ognisku Polskiej YMCA w Londynie, na specjalne wyróżnienie zasługuje projekt zorganizowania wystawy fotografów-Polaków z Niemiec, Francji i Anglii, czyli ze wszystkich krajów, gdzie znajdują się sekcje Polskiej YMCA. Sprawa ta znajdzie się na porządku obrad zebrania Koła, które odbędzie się w połowie czerwca rb.

OBÓZ LETNI POLSKIEJ YMCA

Wzorem lat ubiegłych oraz zgodnie z przedwojennymi tradycjami obozownictwa imkarskiego w Kraju, Polska YMCA urządza w okresie wakacyjnym roku bieżącego **Obóz Letni** dla chłopców w wieku od lat 12 do 18. Obóz ten będzie prowadzony samodzielnie z własnym kierownictwem i programem.

Warunki zewnętrzne

Obóz mieścić się będzie w ośrodku YMCA we Francji, położonym w miejscowości La Rochette koło Melun, w odległości około 45 km od Paryża a 16 km od Fontainebleau.

Otoczenie

Ośrodek YMCA „Le Rocheton“ posiada idealne warunki obozowe. W odległości 300 metrów płynie Sekwana, nad której brzegiem urządzono malowniczą plażę. Namioty będą rozstawione w pięknym parku, posiadającym kilka boisk sportowych. Las znajduje się w najbliższym sąsiedztwie. Obok stoi kościół katolicki, w którym odprawiane są nabożeństwa niedzielne.

Zaopatrzenie i wyposażenie

Obóz posiada stałe urządzenia higieniczne. Na miejscu czynny jest codziennie sklepik, zaopatrzony w produkty spożywcze oraz różne przedmioty pierwszej potrzeby. Zapewniona jest opieka lekarska i zdrowotna. Uczestnicy korzystają z różnorodnych udogodnień sportowych, jak boiska do siatkówki, koszykówki, piłki nożnej i lekkiej atletyki oraz stoły ping-pongowe.

Kuchnia francuska, smaczna i obfita. Pośliki będą wydawane pięć razy dziennie.

Program

Program obozu opiera się na doświadczeniach obozownictwa Polskiej YMCA sprzed wojny oraz z lat ostatnich. Przewiduje się między innymi uprawianie na szeroką skalę gier sportowych, zawodów i zaprawy lekkoatletycznej i pływackiej (z przystosowaniem do wieku uczestników), próby sprawności dla uzyskania polskiej odznaki sportowej, kąpiele pod nadzorem, wycieczki krajoznawcze i przyrodnicze. Osobny dział programowy stanowią będą ogniska i pogadanki oraz zajęcia w grupach zainteresowań. Przewidziane są kursy z zakresu języka i dziejów ojczystych. Do użytku obozowców i pod ich zarząd oddana będzie odpowiednio wyposażona biblioteka. Bank obozowy zapewni bezpieczeństwo drobnym funduszom uczestników, zaznajamiając ich jednocześnie z zasadami racjonalnego oszczędzania.

W ramach życia obozowego odbywać się będą różne imprezy i zajęcia, stanowiące szczególne znamię obozów imkarskich, jak np.: Dzień samorządu obozowego chłopców; Wydawanie gazetki obozowej; Dzień braterstwa międzynarodowego; Nauka śpiewu obozowego z użyciem własnego śpiewniczka; prace ręczne; specjalne gry obozowe, maskarada obozowa itp.

Istotą obozu Polskiej YMCA jest dostarczenie uczestnikom pełnego wypoczynku poprzez odpowiedni program sportowo-rozrywkowy i kształcący przy zapewnieniu higienicznych warunków zewnętrznych oraz dobrego wyżywienia.

Obozowców obowiązywać będzie udział w niedziele i święta w nabożeństwach.

Uczestnicy zgromadzeni będą w zespołach od 6 do 8 pod opieką specjalnie przeszkolonych przodowników; nad całością czuwać będzie polskie kierownictwo obozu, złożone z przedwojennych pracowników YMCA o wieloletnim doświadczeniu obozowym.

Termin

Obóz trwać będzie trzy tygodnie: od dnia 7 do 28 sierpnia.

Oplaty

Koszt pobytu w obozie wynosi £12.10.0 (za okres trzech tygodni). Opłata pokrywa całkowitą należność za wyżywienie i pomieszczenie; wszyscy uczestnicy ubezpieczeni są od wypadku. Obóz zaopatruje chłopców we wszystkie potrzebne przedmioty i urządzenia, z wyjątkiem osobistych przyborów toaletowych.

Zwiedzanie Paryża

Uczestnikom obozu umożliwi się zwiedzanie Paryża oraz innych miejscowości o znaczeniu krajoznawczym i historycznym.

Zgłoszenia

Wszelką korespondencję w sprawie obozu Polskiej YMCA w Melun należy kierować pod następującym adresem:

P O L S K A Y M C A
46-47, Kensington Gardens Square,
Londyn, W.2.

Telefon: BAYswater 4678.

Termin zgłoszeń upływa z dniem 15 lipca r.b. Osoby zainteresowane (rodzice lub opiekunowie, ew. sami kandydaci na obóz) winny wypełnić formularze oraz nadesłać Postal Order na kwotę £1.0.0. (która zwrotowi nie podlega). Reszta należności za pobyt winna być wpłacona nie później niż na 7 dni przed wyjazdem uczestników na Obóz.

WYBÓR UTWORÓW SCENICZNYCH I INSCENIZACJI

DRUKOWANYCH W „PORADNIKU KULTURALNO-OŚWIATOWYM“ W LATACH 1947—54

1. Komédie, fraszki sceniczne, farsy, jednoaktówki, sensacyjne:

Budzyński Wiktor —

- Babcia winna, komedia w jednym akcie; Nr 141/2, rocznik 1952.
- Kelnerzy (z nutami); Nr 116/117, rocznik 1950.
- Villa Esperanza (Miasteczko Nadziei); Nr 125, rocznik 1951.

Conrad Joseph —

- Jutro; Nr 157/8, rocznik 1953.

Fredro Aleksander —

- Nikt mnie nie zna; Nr 152/3, rocznik 1953.
- Pierwsza lepsza czyli Nauka zbawienna; Nr 109, rocznik 1949.
- Świczka zgasa; Nr 121/122, rocznik 1950.
- Z jakim się wdajesz, takim się stajesz; Nr 121/122, rocznik 1950.

Konopnicka Maria —

- Moja cioteczka; Nr 140, rocznik 1952.

Kuszelewska Stanisława —

- Dama kier; Nr 93, rocznik 1948.

Lisiewicz Teodozja —

- Dwa ogniwa; Nr 113/114, rocznik 1950.
- Pomyłka Urszuli; Nr 118, rocznik 1950.
- Legenda; Nr 120, rocznik 1950.
- Amator; Nr 126/127, rocznik 1951.
- Szalenie miły wieczór; Nr 146/7, rocznik 1952.
- Szklanka mleka; Nr 128/129, rocznik 1951.
- Lepiej późno, niż nigdy; Nr 135/136, rocznik 1951.

Marynowski Zdzisław —

- Operacja; Nr 92, rocznik 1948.
- Słowny człowiek; Nr 104, rocznik 1949.
- Murzyn (epizod sensacyjny); Nr 107/108, rocznik 1949.
- Wyrok (epizod dramatyczny z czasów okupacji niemieckiej); Nr 130/131, rocznik 1951.

Nowakowski Tadeusz —

- Przyczyna nieznaną; Nr 101, rocznik 1949.

Prus Bolesław —

- Drzymalski, ty chcesz się żenić! (Przeróbka sceniczna); Nr 119, rocznik 1950.

Tetmajer Kazimierz —

- Książę Piotr, opracowanie sceniczne Olgi Żeromskiej; Nr 123/124, rocznik 1950.

2. Inscenizacje obrzędowe, świąteczne i o podkładzie ludowym:

Bogusławska Anna —

- Wesele na Mazowszu (z nutami); Nr 94/95, rocznik 1948.

Cierniak Jędrzej —

- Zapusty z „podkoziółkiem“; Nr 100, rocznik 1948.

Czuchnowski Marian —

- Święcone czyli aksamitna wiązanka bazi; Nr 102, rocznik 1949.

- Anioł pasterzom mówił; Nr 110, rocznik 1949.

- Dożynki i pieśni dożynkowe (z nutami); Nr 81/82, rocznik 1947.

Jabłoński Adam —

- Jarmark, widowisko na Boże Narodzenie; Nr 133/134, rocznik 1951.

Piech S.

- Wiosna idzie; Nr 77/78, rocznik 1947.
- Sobótka i Wianki (z nutami); Nr 79/80, rocznik 1947.

Schiller Leon —

- Pastorałka (z nutami); Nr 87/88, rocznik 1947.

Turowiczówna J. —

- Stała się nam nowina; Nr 149/150, rocznik 1953.

Zawieyski Jerzy —

- Kolysanka Jezusowa (z nutami); Nr 133/134, rocznik 1951.

Żeromska Olga —

- Wybór poezji i muzyki religijnej; Nr 111/112, rocznik 1949.
- Wzór inscenizacji śpiewno-tanecznej: Choćbym ja jeździł (z nutami); Nr 132, rocznik 1951.
- Wiosna w Polsce (z nutami); Nr 77/78, rocznik 1947.

3. Inscenizacje, widowiska i słuchowiska o motywach artystyczno-literackich i historycznych:

Broncel Zdzisław —

- Matka i syn (o Stefanie Żeromskim); Nr 90, rocznik 1948.
- My wszyscy z niego (o Adamie Mickiewiczu); Nr 98/99, rocznik 1948.

Czuchnowski Marian —

- Wiosna ludów — wiosna narodów; Nr 89, rocznik 1948.
- Duch niesiony na skrzydłach wiatru (o rzeźbiarzu ludowym Janie Raku); Nr 96/97, rocznik 1948.
- Żyłem z wami, cierpiałem i płakałem z wami (o Juliuszu Słowackim); Nr 103, rocznik 1949.
- Pięć serc i jedna muzyka (o Fryderyku Szopenie); Nr 105/106, rocznik 1949.

Karpiński Ziemowit —

- Wspomnienie Warszawy; Nr 83/84, rocznik 1947.
- W 500-lecie Kazimierza Jagiellończyka; Nr 85, rocznik 1947.
- Olimpiada; Nr 91, rocznik 1948.

Nowakowski Tadeusz —

- Wspomnienie o Prusie; Nr 86, rocznik 1947.

4. Utwory sceniczne dla młodzieży:

Lisiewicz Teodozja —

- Pazur Niedźwiedzi; Nr 115, rocznik 1950.