

„Gdzie kończy się muzyka?”
Zygmunt Mycielski

Kamerton

kwartalnik

1—2 (24—25) 1996

„Musica Galiciana” — materiały z Międzynarodowej
Sesji Naukowej w Rzeszowie

Helena Maroń — Studio Operowe w Rzeszowie
(1952—1966)

Anna Lutak — Wspomnienia Ludwika Lutaka





Ludwik Lutak (1910—1986)

Fot. M. Ryś

Sylwetkę tego muzyka i pedagoga pochodzącego ze Słociny koło Rzeszowa przedstawia Anna Lutak we Wspomnieniach na str. 36—52.

Od Redakcji

Bywa, że całe życie człowieka wypełnione jest muzyką. Tak było w przypadku Ludwika Lutaka, artysty i pedagoga, którego wspomnienia pięknie i wzruszająco przedstawia Anna Lutak. Autorce bardzo serdecznie dziękujemy za udostępnienie wspomnień i zgodę na ich druk w naszym piśmie.

W bieżącym numerze kontynuujemy tematykę lwowską. Dużo uwagi poświęcamy muzyce operowej. Prezentujemy też relacje z ważnych imprez muzycznych, refleksje o kulturze i sztuce, problematykę „małych ojczyzn”.

Panu Wojewodzie Rzeszowskiemu dr. Kazimierzowi Surowcowi, Panu Prezydentowi Miasta Rzeszowa dr. Mieczysławowi Janowskiemu i Panu Dyrektorowi Wojewódzkiego Domu Kultury mgr. Lesławowi Waisowi bardzo dziękujemy za pomoc w wydaniu niniejszego numeru.

Z okazji Międzynarodowego Dnia Muzyki wszystkim Muzykom, Melomanom, Przyjaciółom „Kamertonu” składamy jak najlepsze życzenia.

„Musica Galiciana”

W końcu kwietnia ub.r. w Katedrze Wychowania Muzycznego WSP w Rzeszowie odbyła się Międzynarodowa Sesja Naukowa p.t. „Musica Galiciana” z podtytułem „Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich”, zaś czasowo okres był zamknięty dobą księżącą i piastowską oraz rokiem 1945. „Galicję” zaś rozumiano jako teren przez Austriaków „wymyślony”, a sięgający od Lwowa po Kraków.

W Sesji, którą otworzyli Rektor WSP prof. dr hab. K. Sowa oraz Kierownik Katedry Wychowania Muzycznego prof. J. Zathy, wzięło udział 21 naukowców z Polski (Rzeszów, Kraków, Wrocław, Cieszyn, Przemyśl, Warszawa) i Ukrainy (Lwów, Drohobycz, Iwano-Frankowsk). Większość referatów przygotowuje do druku Wydawnictwo WSP w Rzeszowie. Część innych zamierza opublikować „Kamerton”: „Lwów w muzyce polskiej” mgra Tadeusza Kaczyńskiego, który jest dyrektorem Filharmonii im. R. Traugutta w Warszawie, doc. dr Lubomyry Jarosewycz z Państwowego Wyższego Instytutu Muzycznego (b. Konserwatorium) im. M.W. Łysenki we Lwowie p.t. „Śpiewacy ukraińscy na polskich scenach operowych” oraz mgr Teresy Mazepy (asystentki Instytutu Pedagogiki WSP w Rzeszowie) „Początki teatru muzycznego we Lwowie”. Jak więc widzimy, wszystkie trzy materiały związane są praktycznie ze Lwowem, chociaż referat p. L. Jarosewycz wychodzi poza ramy tego miasta. Chciałoby się wierzyć, iż tematyka lwowska będzie stale „obecna” na łamach „Kamertonu”.

Prof. dr Leszek Mazepa

Tadeusz Kaczyński (Warszawa)

Lwów w muzyce polskiej

Czy Lwów jest miastem muzycznym? Jakie miejsce zajmuje w dziejach muzyki polskiej? Jaką rolę w jej rozwoju odegrał, czy może nadal jeszcze odgrywa? Jak wyglądałaby nasza muzyka, gdybyśmy całą twórczość muzyczną, zrodzoną we Lwowie, podarowali jego obecnym gospodarzom? Oto podstawowe pytania, nasuwające się każdemu człowiekowi muzycznemu, który chciałby się czegoś dowiedzieć o tym niezwykłym mieście, położonym u stóp Wysokiego Zamku.

Podobnie jak o muzyczności narodów świadczy bogactwo jego folkloru, tak świadectwem muzyczności miast jest obfitość repertuaru piosenek popularnych, śpiewanych w domach i na ulicach. Pod tym względem Lwów zajmował pierwsze miejsce w kraju, bo tak bogatego folkloru miejskiego nie miało żadne inne miasto, nawet stolica. Repertuar piosenek związanych ze Lwowem jest imponujący nie tylko ilościowo, ale i jakościowo, skoro można z niego układać coraz to nowe widowiska, budzące zainteresowania bardzo rozmaitej publiczności. Nader pozytywnie wygląda zatem muzyczność tego miasta, widziana „od dołu”. Czy równie pięknie prezentuje się wówczas, gdy jest rozpatrywana „od góry”, to znaczy od strony twórczości muzycznej wysokiego lotu — z perspektywy filharmonicznej, konserwatoryjnej i operowej? Najłatwiej odpowiedzieć na to pytanie zaczynając od tej ostatniej, bo wysoka ranga opery lwowskiej jest faktem historycznym, potwierdzonym przez specjalistów w tej dziedzinie. W okresie międzywojennym (niestety tylko do roku 1934, bo w latach 1935—39 działała tylko epizodycznie) należała do trzech najlepszych polskich teatrów operowych — obok warszawskiej i poznańskiej. Przed I Wojną Światową — przodowała wśród polskojęzycznych teatrów operowych, czego dowodem pierwsze prezentacje najwybitniejszych naszych oper powstałych w tamtym okresie — prapremiery *Konrada Wallenroda* i *Janka Władysława Żeleńskiego*, *Bolesława Śmiałego* Ludomira Różyckiego oraz krajowa premiera *Manru* Paderewskiego i pierwsze polskie przedstawienia Wagnerowskiego *Pierścienia Nibelunga* (a dokładniej: trzech pozycji tej tetralogii: *Złota Renu*, *Zygryda* i *Zmierzchu bogów*). Innym dowodem prymatu lwowskiego Teatru Wielkiego jest liczba znakomitych śpiewaków występujących na tej scenie. Janina Korolewicz-Waydowa, Ewa Bandrowska-Turska, Helena Zboińska-Ruszkowska, Salomea Kruzelnicka, Aleksander Myszuga, Adam Didur, Zymunt Mosoczy — należeli do naszych czołowych śpiewaków w skali krajowej a niektórzy z nich — w skali międzynarodowej. Zarazem głosili oni chwałę lwowskiego konserwatorium, albo szerzej — lwowskiej pedagogiki wokalne, a zwłaszcza dwojga profesorów dziś całkiem zapomnianych: Walerego Wysockiego i Zofii Kozłowskiej.

Warto przypomnieć, że powojenna Opera Śląska w Bytomiu opierała się głównie na śpiewakach przybyłych ze Lwowa. Z czasem rozjechali się oni po całej Polsce, zasilając teatry operowe Wrocławia, Poznania, Warszawy. Ich nazwiska są powszechnie znane: Zofia Fedyczkowska, Franciszka Denis-Słoniwska, Lesław Finze, Romuald Cyganik, Andrzej Hiolski. Ten ostatni występuje do dziś na scenie i estradzie z wielkim powodzeniem.

Lata świetności opery lwowskiej wiążą się z wybudowaniem w roku 1900 wspaniałego gmachu w centrum miasta, stanowiącego dzieło sztuki architektonicznej a zarazem pomnik kultury narodowej, dzięki kurtynie Henryka Siemiradzkiego, malowidłom we foyer (ukazującym sceny z polskich sztuk teatralnych i oper) oraz w większości już, niestety, nieistniejącym — popiersiom polskich artystów. Ale opera lwowska przeżyła pomyślne epizody również wcześniej, wystawiając takie utwory jak *Zabobon* czyli Krakowiacy i Górale Kurpińskiego do tekstu lwowianina (co prawda nie z urodzenia) Jana Nepomucena Kamińskiego (1816), oraz utwory sceniczne m.in. Stanisława Dunieckiego, Elsnera, Moniuszki, Henryka Jareckiego. Duniecki i Jarecki to lwowiaczy (pierwszy z urodzenia, drugi — z faktu prowadzenia w tym mieście przez blisko 30 lat teatru operowego i spoczęcia na Cmentarzu Łyczakowskim).

Lwowskie konserwatorium muzyczne założył w połowie ubiegłego stulecia uczeń Chopina, Karol Mikuli. Istniało ono nieprzerwanie do roku 1939, po I Wojnie Światowej zmieniając jedynie swojego sponsora (przedtem było nim Galicyjskie, od tego czasu — Polskie Towarzystwo Muzyczne). Liczba znakomitych muzyków, którzy byli jego pedagogami bądź uczniami, jest ogromna. Trudno wszakże nie wymienić przynajmniej najwybitniejszych; kompozytorzy: Henryk Melcer, Stanisław Niewiadomski, Witold Frieman, Mieczysław Sołtys, Jan Gall, Józef Koffler; dyrygenci: Artur Rodziński, Adam Dołżycki, Stanisław Skrowaczewski; pianiści: Mieczysław Horszowski, Leopold Münzer, Raul Koczalski, Artur Hermelin; skrzypkowie: Karol Lipiński, Wacław Kochański, Emma Wolfsthalówna; śpiewacy — poza wymienionymi już wyżej: Maria Mokrzycka, Józef Mann, Stanisława Korwin-Szymanowska; teoretycy: Zdzisław Jachimecki, Józef M. Chomiński, Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska, Seweryn Barbag, Karol Stromenger.

Dorobek lwowskiego konserwatorium pod względem jego znaczenia dla polskiej kultury muzycznej jest porównywalnym jedynie z konserwatorium warszawskim, a w niektórych dziedzinach (na przykład wokalistyki) może ze stołecznym pomyślnie konkurować o pierwszeństwo. Natomiast niewątpliwie przodował Lwów — do czasu II Wojny Światowej, a takie i później — w dziedzinie muzykologii, i to w podwójnym sensie. Po pierwsze dlatego, że utworzona w roku 1912 przez Adolfa Chybińskiego na Uniwersytecie Lwowskim katedra historii i teorii muzyki wydała najwięcej wybitnych muzykologów, którzy zasilili po wojnie (lub założyli) wszystkie polskie ośrodki muzykologiczne. A po drugie dlatego, że pierwszą w kraju katedrę muzykologii, wcześniejszą o rok od lwowskiej — krakowską, założył lwowianin Zdzisław Jachimecki! Takimi suk-

cesami nie może się poszczycić lwowskie życie koncertowe, a zatem to wszystko, co nazywamy dzisiaj szeroko pojętą „filharmonią”. Jej początki związane są z osobą Józefa Elsnera, który dwieście lat temu założył we Lwowie Towarzystwo Filharmoniczne. Po wyjeździe Elsnera do Warszawy działalność koncertowa tego stowarzyszenia (uprawiana pod szyldem „Akademii Muzycznej”) upadła, ale wkrótce narodziła się kolejna podobna inicjatywa. Wyszła ona od działającego we Lwowie na początku XIX wieku syna Wolfganga Amadeusza Mozarta — Ksawerego, który założył Towarzystwo im. św. Cecylii i związałą z nim orkiestrę, dającą dość regularnie koncerty symfoniczne. Stał filharmonii nigdy się Lwów — za polskich czasów — nie dorobił, ale w niektórych okresach historii życie koncertowe miasta było bogate. Zasłużyli się tu szczególnie obaj Sołtysowie — Mieczysław i jego syn — Adam, muzycy wszechstronni, bo nie tylko świetni dyrygenci i kompozytorzy, lecz także znakomici pedagodzy i animatorzy (jak byśmy to dzisiaj określili) kultury muzycznej. Okres działalności Mieczysława Sołtysa (1899—1929) można uznać za „złote trzydziestolecie” muzyki lwowskiej, które zresztą po jego śmierci nie urwało się nagle, bo syn Adam godnie kontynuował dzieło ojca. Wśród rozlicznych cennych przedsięwzięć Mieczysława Sołtysa należy wymienić pierwsze wykonanie we Lwowie *Missa solennis* Beethovena (w roku 1914), które prowadził w zastępstwie chorego ojca jego syn. Zasadą Adama Sołtysa były m.in. pierwsze prezentacje w tym mieście Pasji Bacha, dzieł oratoryjnych Haendla, utworów Glucka, Haydna, Schumanna, Verdiego, Wagnera, Honeggera i Kodaly’ a, a także dawnych mistrzów muzyki polskiej — Gomółki, Pękiela, Wacława z Szamotuł.

Jeszcze jedną dziedziną muzyczną, w której Lwów wiódł prymat przez długie lata, była chóralistyka. Założona w roku 1880 „Lutnia” lwowska była pierwszym na naszych dawnych ziemiach stowarzyszeniem chóralnym. Za jej przykładem poszły wkrótce wszystkie większe miasta polskie. Chóralistyka zawdzięczała swój szybki rozwój nie tylko umiłowaniu muzyki, ale i ojczyzny, bo łączono się w zespoły po to, aby wspólnie śpiewać po polsku. Zaborcy dopuszczali uprawianie patriotyzmu w tak łagodnej formie, więc się zbierano i śpiewano, a nawet organizowano zjazdy wielu chórów z różnych zaborów. W październiku 1910 odbył się taki zjazd we Lwowie. Dzięki obecności na nim Ignacego Paderewskiego, który wygłosił wówczas płomienną mowę poświęconą Chopinowi i muzyce narodowej, ten zlot muzyków z trzech zaborów pod Wysokim Zamkiem przekształcił się w wielką manifestację patriotyczną.

Od tego czasu zjazdy i występy zbiorowe chórów stały się lwowską tradycją. W roku 1930 Adam Sołtys zorganizował koncert, na którym 12 zespołów (10 męskich i 2 mieszane) śpiewało pieśni ludowe; trzy lata później odbył się we Lwowie zlot chórów Małopolski wschodniej. Dużym wydarzeniem w życiu muzycznym miasta było wykonanie w roku 1928 oratorium Mieczysława Sołtysa *Śluby Jana Kazimierza* z udziałem połączonych chórów Konserwatorium, „Lutnia” i „Bard”. Spośród licznych działających w tym mieście amator-

skich zespołów wokalnych, bodajże najwspanialej rozwinął się chór „Echo”, prowadzony przez wiele lat przez Jana Galla.

Spośród licznych kompozytorów polskich działających we Lwowie trudno wyodrębnić autentycznych lwowiaków, bo prawie żaden nie przebywał w tym mieście przez całe życie. Jedni studiowali albo wyjeżdżali gdzieindziej (jak Marcin Leopolda, który znaczną część życia spędził w Krakowie), inni, choć urodzeni poza Lwowem, zasługują na miano lwowiaków, skoro spędzili tu długie lata i zostali pochowani na Łyczakowie. Są i tacy, którzy tu żyli bardzo krótko, ale pozostali lwowiakami z duszy i ciała, co słyhać nie tyle w stworzonej przez nich muzyce, co w ich mowie, charakteryzującej się lwowskim akcentem. Tak mówił m.in. Roman Palester, który urodził się w Śniatynie; we Lwowie mieszkał krótko, lecz skomponował oparty na huculskim folklorze *Taniec z Osmolody*.

Czy można nazwać „lwowskimi kompozytorami” tych, którzy urodzili się w tym mieście i opuścili je w latach dziecięcych wraz z falą polskich przesiedleńców? Na to pytanie odpowiedzieli pozytywnie organizatorzy koncertu, jaki się odbył w Krakowie 24 listopada 1994 roku. Jego program wypełniły utwory siedmiu kompozytorów, którzy dawno opuścili swój rodzinny Lwów. Miasta, gdzie obecnie zamieszkują, też mają prawo uważać ich za swoich ziomków. Jedynym rozwiązaniem byłoby tu uznanie „podwójnego obywatelstwa”! Krystyna Moszumańska-Nazar, Tadeusz Machl i Bogusław Schaeffer byłiby zatem równocześnie lwowiakami i krakowianami, Wojciech Kilar — pół-lwowiakiem i pół-ślązakiem, Andrzej Kurylewicz miałby aż 3 obywatelstwa: lwowiaka, krakowiaka i warszawiaka, Andrzej Nikodemowicz byłby lwowianinem i lublinianinem, Stanisław Skrowaczewski — Lwowianinem i Amerykaninem. Chcąc nie chcąc, Lwów musi się dzielić ową cenną własnością, jaką stanowi twórczość tych kompozytorów. Ale dawniej też byliśmy świadomi, że to ukochane przez nas miasto nie jest jedynie nasze. Że mieli do niego prawo — Żydzi, Rusini, Ormianie, Austriacy, którzy zresztą na ogół dobrowolnie i szybko się polszczyli. Warto jednak pamiętać, że Horszowski i Münzer pochodzili z rodzin żydowskich, Kruszelnicka i Myszuga byli Ukraińcami, zaś Mikuli — Ormianinem. Te trzy narody podarowały nam wielu wybitnych artystów, bez których kultura muzyczna Lwowa byłaby znacznie uboższa. Jak wyglądałaby muzyka polska bez tego wszystkiego, co zrodziło się w tym mieście — trudno sobie wyobrazić. Jedno jest oczywiste, że od Marcina Leopolda, to znaczy od XVI wieku, do Andrzeja Nikodemowicza, czyli do końca XX wieku, a więc przez blisko połowę tysiąclecia Lwów był — obok Warszawy i Krakowa — trzecim najważniejszym ośrodkiem muzyki polskiej. W różnych okresach jego znaczenie wzrastało lub malało, życie muzyczne niekiedy więdło, a niekiedy rozkwitało tak bujnie, że Lwów stawał się stolicą naszej muzyki.

Próbując podsumować te luźne spostrzeżenia na temat roli Lwowa w polskiej kulturze muzycznej, należałoby stwierdzić, jaka jej dziedzina była najbardziej rozwinięta i miała największe znaczenie? Nie była nią na pewno ta, którą

skrótowo nazywamy „filharmoniczną”, działające niegdyś we Lwowie orkiestry nie miały bowiem osiągnąć na miarę krajową, a tym bardziej międzynarodową. Pod tym względem dzisiejszy, ukraiński Lwów, odnosi chyba większe sukcesy niż zdarzało się to kiedykolwiek w przeszłości, o czym świadczą chociażby zagraniczne podróże artystyczne obecnej Filharmonii Lwowskiej, a także indywidualne sukcesy tamtejszych dyrygentów.

Lepiej niż domena muzyki orkiestrowej przedstawia się kultura muzyczna dawnego Lwowa w dziedzinie wokalne, i to zarówno w dziale chóralno-oratoryjnym, jak i solowym. Zacytowałem tu kilka wybranych tego dowodów, a możnaby ich przytoczyć znacznie więcej. Wielu wychowanych i debiutujących we Lwowie śpiewaków zrobiło — jak się to mówi potocznie — karierę, krajową a nawet międzynarodową, występując na najbardziej reprezentacyjnych scenach europejskich i pozaeuropejskich teatrów operowych.

Ale bodajże jeszcze więcej było we Lwowie znakomitych pianistów i skrzypków. Można stąd wysunąć tezę, że Lwów to miasto wielkich indywidualności artystycznych (i zapewne nie tylko artystycznych, bo także naukowych). Jaki ich procent to geniusze, które urodziły się na przysłowiowym „kamieniu”, a jaki procent — talenty uspione, które obudziły się i rozwinęły dzięki temu, że miały świetnych pedagogów — tego zapewne nigdy nie uda się stwierdzić żadnemu badaczowi kultury, ani zastępującemu go komputerowi! Ale moc lwowskiej pedagogiki muzycznej nie jest do podważenia; można to naukowo udowodnić. W jednej dziedzinie nie jest to nawet potrzebne: mam na myśli muzykologię polską, której Lwów był niekwestionowaną kolebką i z którego to miasta wyszło najwięcej wybitnych muzykologów, w tym kilku nie będących stu-procentowanymi Polakami. Jeśli uznamy, że muzykologia jest królową wszelkiej wiedzy o muzyce, to można bez przesady powiedzieć, że Lwów był siedzibą Akademii Muzycznej, stojącej ponad wszelkimi, noszącymi tę nazwę uczelniami.

Od Redakcji

Powyższy tekst jest nieco zmienioną i poszerzoną drugą wersją artykułu opublikowanego w programie koncertu, zatytułowanego „Homegium Leopoli”, zorganizowanego w Filharmonii Krakowskiej 24.XI.1994.



Teresa Mazepa (Rzeszów)

Początki Teatru Muzycznego we Lwowie

Historię polskiego i niemieckiego teatru we Lwowie w XVIII i XIX w. można podzielić na dwa okresy — okres doskarkowski (lata 1776—1842) i okres skarbkowski (lata 1842—1900). Ponieważ jest to historia bogata w dzieje i fakty, w niniejszym materiale skoncentruję się na pierwszym okresie działalności niemieckiej i polskiej sceny, oraz na zagadnieniach dotyczących repertuaru muzycznego.

Pierwszy rozbiór Polski, który nastąpił w 1772 r., od razu wyznaczył nowe miejsce i rolę Lwowa w tym historycznym procesie. Stał się on stolicą nowo utworzonego królestwa Galicji i Lodomerii. Od momentu „rewindykacji Galicji wysiłki rządu i kancelarii nadwornej szły w tym kierunku, aby w prowincji tej wprowadzić język niemiecki i uczynić go powszechnym. Doceniano wpływ języka niemieckiego na rodzaj wyobraźni i sposób myślenia” podwładnej ludności. Stąd pochodzi troska o niemieckie szkolnictwo, prasę, literaturę, „stąd zorganizowanie teatru niemieckiego i wsparcie go finansowo i politycznie”¹. Teatr był rozpatrywany jako ważny ośrodek propagandowy, który mógł zaszczerpić wśród ludności „niemiecki sposób myślenia”.

Nie wolno jednak zapominać, iż Lwów jeszcze przed rokiem 1772 posiadał własne teatralne doświadczenia, zresztą doświadczenia różnorodne i całkiem bogate. Sięgały one przecież XVI wieku i obejmowały przedstawienia misteryjne, szkolne i dworskie, grane po polsku i ormiańsku. Wiadomo, iż w 1583 r. uczniowie szkoły katedralnej w ramach teatru szkolnego urządzili widowisko teatralne, w którym brali udział również muzycy-instrumentaliści i chór. B. Zimorowicz natomiast w swej „Historii miasta Lwowa”² wspomina o dwóch innych spektaklach z początku XVII wieku, do których zaangażowano muzyków lwowskich, prawdopodobnie członków założonego w 1530 r. Bractwa muzycznego. Z 1666 roku pochodzą wiadomości o przedstawieniach, które urządzali uczniowie kolegium ormiańskiego we Lwowie³. Również w przedstawieniach teatralnych kolegium jezuickiego we Lwowie niejednokrotnie brali udział muzycy⁴. W ostatnim dziesięcioleciu XVIII w. ogromnym powodzeniem cieszyły się amatorskie przedstawienia alumnów unickiego seminarium duchownego⁵. Warto też przypomnieć i o corocznych świętojurskich jarmarkach i „karnawałowych kontraktach”, podczas których grane były misteria, amatorskie komedijki i dramaty. Istniał też bardziej wysublimowany rodzaj teatru — dworsko-magnacki. We Lwowie, wzorując się na europejskich zwyczajach, utrzymywali prywatny teatr Jabłonowscy i Rzewuscy. W repertuarze tych teatrów były zarówno dramatyczne, jak i muzyczne utwory, autorstwa Scarlattiego, Cimarozy, Stradelli i Paisiello⁶. Do występów w muzycznych przedstawieniach angażowani byli śpiewacy i muzycy z Włoch, Niemiec, Francji.



Teatr lwowski w kościele pofranciszkańskim, otw. w 1789 r., przebudowany w 1796 r., czynny do 1842 r. Widok sceny i widowni w pocz. XIX wieku. Mal. F. Gerstenberger

Takie to doświadczenia teatralne posiadał Lwów przed rokiem 1772. W 1776 r., za sprawą ówczesnego gubernatora Galicji Henryka Auersperga, gorącego wielbiciela włoskiej opery buffa, powstał realny projekt stworzenia we Lwowie muzyczno-dramatycznego niemieckiego teatru. Projekt gubernatora szczęśliwie zbiegł się z dyspozycjami władz wiedeńskich. Oprócz czysto politycznych powodów stworzenia sceny niemieckiej w tym mieście, istniał powód zupełnie przyziemny. Po prostu zorientowano się, że na takiej imprezie można wcale nieźle zarobić, dając przedstawienia podczas kontraktów i różnych zjazdów handlowych. W 1776 r. z Warszawy przyjechał pierwszy profesjonalny zespół teatralny — aktorzy, śpiewacy, chór i orkiestra pod kierownictwem Göttersdorfa. W repertuarze, oprócz sztuk dramatycznych, trupa posiadała także komedie muzyczne, pantonimy, singspiele i balety. Niestety, bardziej dokładnych wiadomości odnośnie repertuaru muzycznego tej antrepryzy nie posiadamy. Wiadomo natomiast, iż oprócz przedstawień teatralnych, zespół muzyczny w okresie Wielkiego Postu dawał koncerty odpowiednio przygotowane do tej okazji. Same zaś przedstawienia teatralne odbywały się w dużej, drewnianej szopie około Bramy jezuickiej, całkowicie nieprzystosowanej do takich celów. Na budowę specjalnego pomieszczenia teatralnego w kasie miejskiej brakowało funduszy. Nieco później pojawiła się możliwość przystosowania do celów teatralnych kościoła pofranciszkańskiego, w którym wybudowano scenę, łoże, kanał orkiestrowy i inne urządzenia⁷.

Aż do 1789 r. teatr niemiecki nie potrafił się ustabilizować. Przyjeżdżały różne zespoły, prezentowały odmienny repertuar i aktorstwo. Nie zostawały jednak dłużej, niż kilka lub kilkanaście miesięcy. Wreszcie, zapewne w 1789 r., pojawił się na horyzoncie lwowskim Franciszek Bulla, który przybył do Lwowa na propozycję samego cesarza, żeby objąć kierownictwo niemieckiego teatru. Można go nazwać mężem opatrności tego teatru. Według słów W. Bogusławskiego, był on „człowiekiem zacnym i oświeconym”⁸, do tego — doświadczonym antreprenerem. Bulli zawdzięcza Lwów pierwszą salę teatralną, mieszczącą się w gmachu wspomnianego nieczynnego kościoła. Niemiecki antreprener stworzył też stały zespół teatralny oraz poważny repertuar, z którego korzystali później Bogusławski i Kamiński.

Ponieważ teatr niemiecki od momentu swego powstania praktycznie był teatrem muzyczno-dramatycznym, jego repertuar posiadał też poważne pozycje operowe, a także komedio-opery, balety i śpiewogry. Owe śpiewane spektakle muzyczne były grane w języku niemieckim i włoskim. Dla baletów Bulla sprowadził z Wiednia 6 tancerzy-solistów, a reżyserował je baletmistrz Schotel⁹.

W pierwszym sezonie teatru niemieckiego w 1789/90 r. Bulla wystawił dwie opery i, jak zobaczymy, o zróżnicowanym muzyczno-artystycznym poziomie. Pierwsza — to „Niechciane spotkanie” o orientalnej tematyce z muzyką nieznanego autora; druga — to opera A. Salieriego „Der Talisman”. Jednak największego rozgłosu za wszystkich sezonów niemieckiego teatru Bulli zdobyła opera Mozarta „Czarodziejski flet”, wystawiona 21 września 1792 r. Było to

unikalne zjawisko w historii lwowskiego teatru niemieckiego, ponieważ libretto opery zostało specjalnie na tę okazję przetłumaczone na język polski dla ułatwienia publiczności polskiej zrozumienia treści utworu. Fakt ten wskazuje na to, iż Bulla jednak liczył się z miejscową publicznością polską i rozumiał doniosłość takiego zdarzenia, jak premiera opery Mozarta¹⁰.

Do 1795 r. Bulla utrzymywał w swoim repertuarze, oprócz wymienionych, następujące przedstawienia muzyczne: komedio-operę „Der neue Gutscherr” („Nowy dziedzic”) z muzyką Dittersdorfa, opery: „Adrast i Izydora” (autor muzyki nieznan), „Czarodziejska cytra” Müllera (niemieckiego-lwowskiego kompozytora), „Pastereczka-szlachcianka” P.A. Gulielmiego, „Zemira i Azor” Gretry’ego, „Drzewo Diany” Martiniego, „Rycerz Rolland” Haydna i „Oberon” z muzyką Branickiego.

Jakość repertuaru muzycznego nie zawsze była wyrównana. Obok genialnych utworów Mozarta, Haydna, wysokoprofesjonalnej muzyki Salieriego i Gretry’ego, grane były w znacznej części utwory muzyczne o charakterze „jednodniówek”, o których zachowały się wiadomości tylko w postaci szczątkowych nazw w annałach historycznych.

Równolegle z teatrem niemieckim, a właściwie — równolegle ze sceną niemiecką, w jednym i tym samym gmachu teatralnym w latach 1780—1783 odbywały się przedstawienia polskiego zespołu Truskolaskich, w którym niedługo rozpoczął swą karierę artystyczną Wojciech Bogusławski — ojciec polskiego Teatru Narodowego. Niestety, zachowało się niezwykle mało wiadomości, dotyczących działalności tego zespołu. Możemy tylko przypuszczać, że dzięki niemu grano również i sztuki z muzyką.

W 1795 r. pojawiła się możliwość stworzenia we Lwowie polskiej sceny (pod jednym dachem z niemiecką). Bulla z różnych przyczyn nie mógł już kierować niemieckim teatrem. Popadł w poważne finansowe tarapaty, a i popularność niemieckich przedstawień ciągle się zmniejszała. Publiczność miejscowa wciąż mało rozumiała niemieckie sztuki, zaś spektakle muzyczne nie mogły pokryć dziur w budżecie teatru. Polska społeczność zaczęła unikać bywania na niemieckich przedstawieniach (chodzi o sztuki dramatyczne przede wszystkim) zarówno ze względów patriotycznych, jak i z uwagi na obecność języka. Polskie środowisko odczuwało ogromną potrzebę posiadania własnego teatru. Stało się to możliwe od momentu przyjazdu do Lwowa w 1795 r. Wojciecha Bogusławskiego wraz z warszawskim zespołem. Galicyjskie koła rządzące, znające osiągnięcia Bogusławskiego w teatrze i pragnące ratować poziom i renomę zespołu niemieckiego, proponują mu objęcie kierownictwa teatru niemieckiego na równi z teatrem polskim. Dzięki tym okolicznościom Bogusławski, przez 4 lata — od 1795 po 1799, funkcjonuje jako dyrektor obydwu scen. Ustalił on program repertuarowy każdego z teatrów. Tak w jednym, jak i w drugim znalazło się sporo sztuk z muzyką (co przede wszystkim przyciągało publiczność — zarówno niemiecką, jak i miejscową — polską, względnie rusko-ukraińską), w tym również — opery.

Opera Paisiella „Fraskatanka” zainauguowała pierwszy polski sezon 1795/1796¹¹. Utwór ten zapoczątkował cały szereg muzycznych spektakli, które cieszyły się dużym powodzeniem wśród publiczności. Były to opery Mozarta, Salieriego, Sortiego, Hollanda, Martiniego i Cimarosy, tłumaczone przez Bogusławskiego na język polski. Z ogromnym powodzeniem grana była we Lwowie przez wszystkie lata dyrektorstwa Bogusławskiego (a także przez wiele lat później) opera „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale” Bogusławskiego z muzyką Jana Stefaniego.

W tym okresie w repertuarze sceny niemieckiej było o wiele mniej przedstawień muzycznych niż w teatrze polskim — ze względu na to, że teatr niemiecki większy nacisk kładł na dramaty i komedie. Aktorzy niemieccy czuli się bardziej pewnie w tych gatunkach, niż w wielkich operach. W repertuarze zachowały się muzyczne spektakle, które w latach 1790—1795 wystawiał F. Bulla. Za dyrekcji W. Bogusławskiego do repertuaru sceny niemieckiej wprowadzono tylko dwie nowe opery — „Młynarkę” Paisiella i „Zwierciadło w Arkadii” Süssmayera. Jak widać, Bogusławski robił wszystko, ażeby urozmaicić przede wszystkim polski, a nie niemiecki repertuar.

Warto wspomnieć o współpracy Wojciecha Bogusławskiego z Józefem Elsnerem, który od 1792 r. był zatrudniony w teatrze niemieckim jako kompozytor i dyrektor muzyczny. Bogusławski wraz z Elsnerem zrealizował we Lwowie dwa muzyczne pomysły — opery „Iskahar” i „Amazonki”. Były to gigantyczne widowiska, pełne politycznych aluzji i olśniewających efektów¹².

Niestety, po wyjeździe zespołu polskiego wraz z W. Bogusławskim i J. Elsnerem w 1799 roku ze Lwowa, teatr polski aż do roku 1809 popadł w ruinę. Wydzwignął go dopiero przybyły właśnie w tym roku do Lwowa Jan Nepomucen Kamiński. Był on wtedy już znanym antreprenierem i reżyserem, który, kontynuując tradycje W. Bogusławskiego, reanimował scenę polską we Lwowie. Tak więc właśnie od roku 1809 zyskał Lwów stały, zawodowy, publiczny, grający po polsku i gremialnie przez miejscową publiczność odwiedzany, polski teatr. Istniał on, jak i poprzednio, równoległe z niemieckim zespołem, kierowanym znowu przez F. Bullę, dzieląc z nim gmach teatralny, dekoracje, chór i orkiestrę.

Pierwszym i najważniejszym zadaniem polskiego antrepreniera było stworzenie różnorodnego i ciekawego repertuaru. Można go scharakteryzować jako zmienny i wielokierunkowy, posiadał bowiem teatr w swym programie oświeceniową komedię dydaktyczną, klasyczne tragedie i muzyczne sceniczne utwory — komedio-opery, operetki, opery, balety, śpiewogry oraz utwory dramatyczne z ilustracją muzyczną.

Przez 33 lata antrepryzy J.N. Kamińskiego największe upodobanie żywiono do polskiej tradycji, obyczajów i strojów ludowych na scenie. Taka np. komedio-opera S. Dmuszewskiego „Szkoda wąsów”, która „miała arie malujące dawne obyczaje” grana była aż 36 razy, „Skalmierzanki” J. Basznego miały 27 przedstawień, a „Wiśliczanki” z muzyką J. Elsnera — 25. Wyżej wymienione utwory funkcjonowały jako opery narodowe¹³.

W programie sceny polskiej były też dwie zupełnie wyjątkowe muzyczne pozycje — „Cud mniemany” Bogusławskiego i Stefaniego oraz „Zabobon” Kamińskiego i Kurpińskiego. Pierwszą grano 31 razy, drugą — 40. Była to największa ilość przedstawień jednej sztuki. Wskazuje to na tę okoliczność, że Lwów był bardzo czuły na ludowość i poezję. Pilnie też słuchano muzyki Stefaniego oraz Kurpińskiego, odnajdując w niej nawet „całe miejsca z Mozarta, osobliwie z „Wesela Figara”¹⁴.

Komedio-opery najczęściej były „rodem” z Francji. Postępowano z nimi dość osobliwie — dopisywano do francuskich komedii kilka melodii i śpiewek. W podobny sposób „robiono” komedio-opery z melodramatów i nierzadko z dramatów. Po raz pierwszy we Lwowie zjawilo się określenie „operetka” w 1817 r. przy „Nowym dziedzicu”, a później przy „Noclegu w Apeninach” z muzyką St. Moniuszki¹⁵.

Duże, tradycyjne opery wystawiał Kamiński nieczęsto. Wiązało się to z bardzo kosztowną inscenizacją, brakiem odpowiednio przygotowanych śpiewaków i zbyt kosztownym wynajęciem niemieckiej orkiestry. Oprócz tego, potrzebę na poważną operę całkiem dobrze zaspokajał niemiecki teatr, utrzymując w swym repertuarze dzieła Mozarta, Webera, Rossiniego, Boildieau, Belliniego, Cherubiniego, Donizettiego i innych autorów.

J.N. Kamiński wystawił tylko kilka dużych oper — „Precjozę” i „Wolnego strzelca” Webera, „Cyrulika sewilskiego” Rossiniego i czarodziejską operę Herolda „Dzwonek”. Były grane też opery K. Kurpińskiego „Czaromysł” i „Zamek na Czorszynie”. Wydaje się, iż szczególnie ważnym jest wystawienie oper C.M. Webera, które są dowodem tego, iż Kamiński opowiedział się za romantyzmem. Wielką zasługą Kamińskiego dla polskiego teatru było wprowadzenie do stałego repertuaru muzycznego utworów polskich, w tym miejscowych — lwowskich kompozytorów. Bo przecież i J. Elsner, i K. Kurpiński, i K. Lipiński przez pewien czas związani byli ze Lwowem, ewentualnie z jego okolicami. K. Lipiński zaś w latach 1811—1814 był kapelmistrzem lwowskiego teatru, zaś J. Baszny spędził w tym mieście większą połowę swego życia. Takie zjawisko nie znane było nawet za czasów antreprzyzy W. Bogusławskiego.

Antreprzyza J.N. Kamińskiego trwała przez 33 lata i należała do najdłuższych w dziejach polskiej sceny. Swoją działalność zakończyła w 1842 roku wraz z otwarciem teatru hr. St. Skarbka. Zasługa Kamińskiego polegała na stworzeniu i utrzymaniu stałej polskiej sceny, kontynuowaniu dobrych teatralnych tradycji i ukształtowaniu różnorodnego muzyczno-dramatycznego repertuaru.

Trzy główne antreprzyzy doskarbkowskiego okresu — F. Bulli, W. Bogusławskiego i J.N. Kamińskiego założyły mocny i trwały teatralny fundament we Lwowie. Sprzyjała temu i pewna indywidualność każdego z zespołów: Bulla przejawiał tendencje do poważnego operowego repertuaru, zapoznał lwowskich słuchaczy z operami Mozarta, Haydna, Salieriego i in.; Bogusławski po raz pierwszy spróbował połączyć zachodnio-europejskie i narodowe tendencje mu-

zycznego teatru; Kamiński zaś pogłębił ten proces, akcentując zwłaszcza narodowe motywy w swych spektaklach.

Przypisy

- ¹ Wyjaśnienie Gubernium Galicyjskiego w sprawie rekursu F. Bulli. — Lwów, 6.03.1810. — Centralny Derżawnij Istorycznyj Archiw u Lwowi, f. 146, op. 77, spr. 19.
- ² *Historija miasta Lwowa przez Bartłomieja Zimorowicza napisana.* — Lwów, 1835, s. 235—236.
- ³ Stanisław Pełowski. *Teatry polskie we Lwowie (1780—1881).* — Lwów, 1889, s. 5.
- ⁴ *Teatra w Polsce* — K. Estreichera. — Kraków, 1879, T. III, s. 108.
- ⁵ S. Pełowski, *op. cit.*, s. 7.
- ⁶ H. Cepnik, W. Kozicki. *Scena Lwowska (1780—1929).* — Lwów, 1929, s. 11.
- ⁷ I. Chodyniecki. *Historija miasta Lwowa*, s. 382, 383, 389, 446.
- ⁸ S. Pełowski, *op. cit.*, s. 23.
- ⁹ J. Got. *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski w latach 1789—1799.* — Kraków, 1971, s. 50.
- ¹⁰ J. Got, *op. cit.*, s. 51, 62—63.
- ¹¹ S. Pełowski, *op. cit.*, s. 21.
- ¹² W. Bogusławski. *Dzieje Teatru Narodowego: Dzieła Dramatyczne.* — W-wa, 1821, T. VII, s. 108—126; T. XII, s. 417—418.
- ¹³ B. Lasocka. *Teatr lwowski w latach 1800—1842.* — W-wa, 1967, s. 367, 376.
- ¹⁴ S. Pełowski, *op. cit.*, s. 65.
- ¹⁵ B. Lasocka, *op. cit.*, s. 135—136.



Studio Operowe w Rzeszowie (1952–1966)

1. Tradycje muzyczne w rzeszowskim środowisku kulturalnym

Rzeszów był w ostatnim ćwierćwieczu ubiegłego stulecia niedużym miastem prowincjonalnym. Jak wszędzie działało tutaj Towarzystwo Kasynowe¹ (założone 1848 r.) będące organizatorem życia kulturalnego. Warunki pracy były mniej niż skromne. Towarzystwo mieściło się w niedużych pomieszczeniach², wśród których znajdowała się także sala widowiskowa. W 1884 r. powstało Kółko Przyjaciół Muzyki, którego statut został ogłoszony w prasie rzeszowskiej³. Ciężar organizacyjny przedsięwzięcia spoczywał na barkach ludzi różnych zawodów pracujących społecznie; fundusze na organizowanie działalności artystycznej czerpano głównie ze składek członków rzeczywistych i wspierających Towarzystwo. Natomiast dochody z koncertów i występów w większości wypadków przeznaczano na cele dobroczynne.

W krótkim czasie Towarzystwo zmieniło charakter i nazwę na Kółko Literacko-Muzyczne⁴. W ciągu pięcioletniej działalności zorganizowano 45 imprez w tym 50% stanowiły koncerty artystów muzyków z innych środowisk, występy chóru, Kółka oraz muzyków amatorów środowiska rzeszowskiego. W programach sporo miejsca zajmowały arie operowe wykonywane przez zapraszanego gościnnie ówczesne sławy śpiewaczki: Emmę Konitzer z Zagrzebia oraz Zofię Sienkiewicz i Aleksandra Sas-Bandrowskiego ze Lwowa.

Z początkiem naszego stulecia Kółko przeżywa poważny kryzys, zespoły muzyczne przechodzą kolejno do klubu kolejarzy i pocztowców, by ostatecznie osiąść w „Sokołach”. Nazwiska muzyków powtarzają się przy każdej imprezie⁵; najczęściej są to profesjonalści prowadzący zespoły i grupa amatorów z zapalem pracująca pod ich kierownictwem. W 1903 r. życie muzyczne jest mocno ożywione, zespoły pod szyldem „Sokoła” wystawiają popularny wodewil Józefa Baschny'ego „SKALMIERZANKI”⁶.

W 1904 r. powstaje placówka majoryzująca życie muzyczne Rzeszowa; tym razem otrzymuje ona nazwę: Towarzystwo Muzyczne „Lutnia”⁷. Początkowo liczyło ono 70 członków czynnych i 68 wspierających, ale po kilku udanych koncertach słomiany zapal organizatorów dziwnie minął i sala koncertowa znowu świeciła pustkami. Działalność „Lutni” rozwijała się odtąd ze zmiennym szczęściem, w dużym stopniu uzależniona od aktywności muzyków — profesjonalistów, udzielających się w pracach społecznych (Uruski, Urbanyi, Budzynowski, Łaszewski, Mirski, Birnbach), finanse oferowane Towarzystwu bardzo rzadko bywały wspierane przez Radę Miejską. Towarzystwo wystawia fragmen-

ty oper, m.in. „VERBUM NOBILE” S. Moniuszki (1908), „KONRAD WALLENROD” W. Żeleńskiego (1909), „STRASZNY DWÓR” S. Moniuszki (1909) i wreszcie w 1925 r. wystawiony w całości wodewil S. Moniuszki pt. „LOTERIA”⁸, co było na owe czasy znacznym osiągnięciem.

Po kilkuletniej przerwie wystawiono wspólnie z amatorskim teatrem „Reduta” w Rzeszowie popularny wodewil „SKALMIERZANKI” Józefa Baschny’ego⁹. Premiera odbyła się 11 listopada 1931 r.¹⁰. Udana współpraca obu amatorskich zespołów nie skończyła się na jednym przedstawieniu, pół roku później 2 maja 1932 r. wystawiono wodewil „ZABOBON CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE” Karola Kurpińskiego¹¹.

Kilka lat później znajdujemy wzmiankę prasową¹² o wystawieniu w Rzeszowie operetki Jakuba Offenbacha „JAGUSIA PŁACZE, ŚMIEJE SIĘ JAŚ”¹³ (premiera 17 maja 1936 r.). Była ona kilkakrotnie powtarzana, przedstawienie cieszyło się ogromnym powodzeniem, a zespół „Lutni” miał uzasadniony powód do dumy. Dwa lata później rzeszowska publiczność mogła oglądać operę Karola Kurpińskiego „ZAMEK NA CZORSZTYNIE”¹⁴ (premiera 9 kwietnia 1938 r.). Tym razem opera została, zupełnie słusznie zresztą — skrytykowana w prasie, jako bardzo słaba, zastanawiano się nad zasadnością wyboru tej pozycji przez kierownictwo „Lutni”. W tym samym sezonie wystawiono w Rzeszowie operę Alojzego Łazarka¹⁵ „STAROMIESZCZANIE SPOD RZESZOWA”¹⁶, premiera 15 maja 1938 r. Wykonawcami dzieła miejscowego muzyka byli członkowie „Nowej Wsi”¹⁷.

Z czasów okupacji nie mamy żadnych wzmianek o ruchu muzycznym na terenie Rzeszowa. Po wyzwoleniu przez krótki czas życie muzyczne miasta jest niesłychanie ożywione¹⁸. W latach 1944—1946 działa tutaj przejściowo grupa muzyków i śpiewaków profesjonalistów. Później prawie wszyscy ostatecznie osiedlili się w różnych rejonach kraju. Wówczas znów muzycy — amatorzy próbują ożywić życie kulturalne środowiska.

2. Studio Operowe przy Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie

W roku 1952 instruktor muzyczny WDK Alojzy Łazarek, znany już ze swej przedwojennej działalności, zorganizował chór amatorski¹⁹. Dość liczna grupa miłośników tej sztuki uczyła się na próby. Pod koniec roku powstała inicjatywa stworzenia Studia Operowego przy Wojewódzkim Domu Kultury, którego pierwszym zadaniem byłoby przygotowanie śpiewaków do wystawienia „HALKI” S. Moniuszki. W styczniu 1953 roku inicjatywę poparł ówczesny dyrektor WDK Józef Wójtowicz²⁰. Próby do premiery trwały 14 miesięcy. Dyrekcja WDK zaangażowała jako instruktorów wielu artystów mających ope-

rowe doświadczenia. Solistów przygotowała wieloletnia nauczycielka śpiewu Maria Świeżawska. O konsultacje proszono również śpiewaczkę Opery Bytomskiej Olgę Didur.²¹ Do współpracy zaproszono zespół taneczny, działający przy Wojewódzkim Domu Kultury od kilku lat pod kierownictwem Bożeny Nizańskiej. Chór i orkiestrę przygotowywał wspomniany już Alojzy Łazarek, scenografię opracowali: artystka Teatru Ziemi Rzeszowskiej Stefania Stoińska²² oraz Zdzisław Furman.

Przed premierą wystawiono fragmenty opery estradowo. Wiele takich koncertów odbyło się w różnych zakładach pracy²³. Premiera odbyła się 20 lutego 1954 r. w sali WDK. Zainteresowanie było ogromne. Mimo sceptycyzmu niektórych melomanów recenzje były pochlebne, podkreślano pasję i spontaniczność wykonania, chwalono dobre głosy i piękne barwne kostiumy²⁴. Znamienne były wypowiedzi muzyków profesjonalnych np. dyrektora Średniej Szkoły Muzycznej Tomasza Czaplī: „To, co dziś zobaczyłem, przeszło moje oczekiwanie. Nie wierzyłem, by amatorzy mogli osiągnąć podobnie wysoki poziom”. (cytowana rzeszowska premiera). Mnożyły się notatki w prasie, po pięciu przedstawieniach wykupionych „na pniu” w siedzibie Studium Operowego posypały się propozycje wyjazdu do Stalowej Woli, Mielca, Dębicy, Krosna i Jarosławia. Redaktor Jan Gawlik pisał w „Życiu Literackim”: „Ludzie wykupują bilety na szereg dni naprzód”. Miasto ogarniała gorączka, opera stała się sensacją dnia²⁵. „Halka” miała 58 przedstawień przy pełnych kompletach widzów²⁶.

O obsadzie wykonawczej spektaklu spotyka się w recenzjach stosunkowo mało uwag. Autorzy ich wychodzą widocznie z założenia, że fakt wystąpienia to dla amatora — śpiewaka i tak już bardzo wiele. Tym bardziej ważne są korzystne opinie o wykonawcach, zdarzające się od czasu do czasu. Według recenzenta „Nowin Rzeszowskich” podpisanego „pb”, sukces w „Halce” St. Moniuszki odniosła Janina Maciejewska — sopran, kreująca rolę tytułowej bohaterki oraz Kazimierz Wolan — baryton, wykonujący partię Stolnika²⁷. W podobnym tonie pisał także Edmund Gajewski w cytowanym artykule „Wielka premiera”.

W następnym sezonie dnia 8 listopada 1954 r. odbyła się premiera operetki Jurija Milutina „NIESPOKOJNE SZCZĘŚCIE”. Reżyserował Aleksander Brzeski-Stojałowski, współpracujący odąd przez kilka następnych lat z Alojzym Łazarkiem przy kolejnych premierach Studia Operowego. Dekoracje przygotował Zdzisław Ratuszyński. Poza tym brak dokumentacji, afiszów, programów, wiadomo tylko, że operetka miała 17 przedstawień, czyli niewspółmiernie mniej niż „Halka”. O „Niespokojnym szczęściu” zachowały się nieliczne bardzo lakoniczne wzmianki w prasie rzeszowskiej²⁸ i krajowej²⁹.

Natomiast głośnym echem odbiła się w środowisku rzeszowskim premiera opery „Tosca” Giacomo Pucciniego (17 września 1955 r.). Posypały się notatki prasowe uderzające w wysoki ton³⁰. Pod tym względem bardzo charakterystyczna jest recenzja z rzeszowskich „Nowin Tygodnia” podpisana ini-



J. Stefani — „Krakowiacy i Górale” — premiera rzeszowska

cjałem K, której autor chwali absolutnie wszystko: krakowską śpiewaczkę Melanię Rabczyńską w roli Toski, scenografię Stanisława Jarockiego („...tej klasy oprawy scenicznej Rzeszów niewiele miał okazji dotychczas oglądać”)... reżysera, orkiestrę. Wśród śpiewaków wyróżnia recenzent Pawła Brzozowskiego, Kazimierza Kurzęę i Zbigniewa Dydka. Jednym słowem „... postępek od „Halki” do opery „Toska” jest dla całego zespołu bardzo duży”. Wystawienie opery było więc ewidentnym sukcesem, przyjęcie przez publiczność wręcz owacyjne.

Członkowie Studia Operowego pracowali w tym okresie jak zawodowy zespół operowy. W ciągu 6 miesięcy odbyło się 27 przedstawień „Toski”, a jednocześnie przygotowywano nową premierę. Tym razem wystawiono śpiewogę Jana Stefaniego „CUD MNIEMANY CZYLI KRAKOWIACY I GÓRALE”³¹ (27 marca 1956 r.). Kierownictwo muzyczne po nieodżałowanym Alojzym Łazarku (zmarł w 1956 r.) przejął dotychczasowy korepetytor zespołu wokalnego Kazimierz Fic. Wodewil Stefaniego przedstawiono w bardzo trafnej i cennej inscenizacji Leona Schillera z 1946 r.³². Dzieło odbiega od poprzednio wystawianych pozycji repertuarowych, brak tutaj popisowych ról dla solistów, zaakcentowana jest mocno gra zespołowa, pozwalająca na wyrównanie jego poziomu. Stąd wniosek, że wodewil jest wymarzoną formą przedstawienia dla zespołu amatorskiego. Dyrektor Wojewódzkiego Domu Kultury Józef Wójtowicz w wywiadzie udzielonym Zdzisławowi Jagielskiemu³³ skarżył się na niewczesne gwiazdorstwo niektórych śpiewaków. Wprawdzie soliści grający główne role w „Halce” czy „Tosce” bez entuzjazmu pracowali nad wodewilem, w którym brak było możliwości wokalnego popisu, jednak w krótkim czasie śpiewogę wciągnęła wykonawców swoją prostotą i szczerością tekstu oraz swojskością muzyki. Po premierze ukazała się bardzo rzeczowa a jednocześnie życzliwa recenzja znakomitego znawcy przedmiotu Jerzego Pleśniarowicza³⁴. Autor wiele miejsca poświęcił śpiewakom, wszyscy otrzymują krótką charakterystykę z podkreśleniem zalet wykonawstwa. Najwyżej ocenił Jerzy Pleśniarowicz talent aktorski Zbigniewa Dydka (znakomity Miechodmucha). Przedstawienie szło przy pełnych kompletach widzów 32 razy — jak czytamy w kronice Studium Operowego³⁵.

Studio Operowe jest „oczkiem w głowie” każdego kolejnego dyrektora WDK, toteż Franciszek Rzepiela dzielnie patronuje ambitnemu przedsięwzięciu³⁶. Otóż mimo — jak dotąd — nienajlepszych doświadczeń, po niezbyt udanym „Niespokojnym szczęściu” Milutina zdecydowano się po raz wtóry na operetkę. Tym razem miało to być wypróbowane dzieło sceniczne o znakomitych tradycjach europejskich, mianowicie „CNOTLIWA ZUZANNA” Jeana Gilberta. Operetka nie została przyjęta z takim aplauzem jak wystawiane dotychczas opery. Dziś z perspektywy czasu nie wydaje się to dziwne. Przedstawienie tego gatunku muzycznego jest wbrew pozorom zdecydowanie ponad siły zespołu amatorskiego. Pod ciężarem specyfiki operetki załamują się częstokroć renomowane zespoły profesjonalne. Na tym tle wybitnie korzystnie

nie korzystnie przedstawia się dokumentacja dzieła: w programie wydanym w 1957 r. znajduje się pełny skład wykonawców: soliści, balet, chór, orkiestra oraz kronika dotychczasowych osiągnięć Studia Operowego.

Dla historiografa program jest bardzo cennym dokumentem. Natomiast w prasie brak większych wzmianek o operetce. Post factum pisze o jej wystawieniu Stanisław Piziak³⁷ oraz KK w artykule „Opera w Domu Kultury”³⁸.

Dwa następne sezony minęły na bardzo wyczerpujących występach. Odbywały się one w siedzibie Studium tj. w rzeszowskim WDK bądź w różnych miejscowościach ówczesnego województwa rzeszowskiego, dokąd wyjeżdżano na występy. Jednocześnie zespół przygotowywał nową premierę, tym razem Karola Kurpińskiego „ZAMEK NA CZORSZTYNIE”³⁹, który ujrzał światła rampy w Rzeszowie 17 maja 1959 r.⁴⁰. Zastanawiający wydaje się wybór pozycji: już poprzednia krytyka uznała, że opera zestarzała się bardzo, zwłaszcza libretto nie oparło się próbie czasu, znacznie lepiej przedstawia się muzyka. Być może na wybór wpłynęła — pozorna zresztą — łatwość partytury. „Zamek na Czorsztynie” nie jest wirtuozowski, nie wymaga ani szkolonych głosów, ani talentów aktorskich, ale jednocześnie jest mało efektowny i niezbyt ciekawy. W prasie nie ukazuje się w tym czasie żadna recenzja, niewiele więc można powiedzieć o premierze. Odnosi się wrażenie, że Studio Operowe przeżywa kryzys.

Nowy dyrektor WDK Ludwik Stein⁴¹ całym sercem popiera więc nową pozycję repertuarową, z którą zespół wiąże nadzieje na sukces⁴². Opera Semena Hula - Artemowskiego „ZAPOROŻEC ZA DUNAJEM” zostaje wystawiona 10 czerwca 1960 r. Jest to polska prapremiera dzieła⁴³. Wśród kierownictwa i wykonawców powtarzają się nazwiska znane już w środowisku rzeszowskim. Śpiewaków — amatorów szkoli ponadto zaproszony do współpracy Franciszek Deleka — adiunkt PWSM w Krakowie, obecnie docent.

Ukraińska opera buffa została przez melomanów przyjęta bardzo serdecznie, mankamenty wykazywała tylko reżyseria Katarzyny Niewęgłowskiej-Zabłotnej⁴⁴. Być może dał się tutaj odczuć brak polskiej tradycji wykonawczych dzieła.

Gdy doszło do publicznej wiadomości, że zespół wyjeżdża z „Zaporożcem” do północnych województw w Polsce⁴⁵, prasa otrzymała mocną ostrogę, posyłały się notatki, artykuły i telegramy⁴⁶.

Recenzenci zaczynają znowu zwracać uwagę na wykonawców. Cytowany Wiesław Głowacz wysoko ocenił Stanisława Kratę w roli Iwana Karasia, podkreślił dużą odpowiedzialność ról Odarki i Oksany (Helena Maron i Teresa Nizańska) oraz Andrzeja (Zbigniew Osuchowski i Emil Kuc). Autor artykułu nie omawia wprawdzie poszczególnych wykonawców, niemniej stwierdza, że „soliści śpiewają pewnie, niejednokrotnie posiadając obok dobrych głosów rzetelny talent aktorski”. Dużo miejsca poświęca baletowi stwierdzając z emfazą, że „partie baletowe należą do jednych z najlepszych w spektaklu”.

Wystawienie „Zaporożca” było wydarzeniem kulturalnym dużej miary, tak kierownictwo jak wykonawcy zebrali zasłużone pochwały. Punktem kulminacyjnym przedsięwzięcia był list z Astrachania. Słuchacze tamtejszej Szkoły Artystycznej zwrócili się do Studia Operowego z propozycją nawiązania kontaktów i wymiany doświadczeń. Należy żałować, że nie doszło do spotkania artystów, których połączyła duchowo opera Semena Hulak-Artemowskiego. Niestety sprowadzenie do Polski tamtejszego zespołu okazało się przedsięwzięciem ponad możliwości Studia Operowego. Ostatecznie dyrekcja WDK wysłała artystom z Astrachania afisze, programy i album zdjęć z „Zaporożca za Dunajem”.

Po powrocie z 2-tygodniowego tournée artystycznego po Polsce zespół otrząsnął się szybko ze stanu euforii. Z zapalem próbowano nowe dzieło: „SPRZEDANA NARZECZONA” Bedrziha S m e t a n y. Studio Operowe jest teraz w centrum uwagi środowiska, toteż wścibscy reporterzy już dużo wcześniej zapowiadają nową premierę, śledzą przygotowania, publikują wywiady⁴⁷.

Do współpracy nad operą kierownictwo Domu Kultury zaprosiło renomowanych artystów: reżyserkę Genowefę Wydrych i scenografkę Irenę Perkowską. Zapowiadana premiera odbyła się 17 czerwca 1962 r. Zachował się bardzo starannie wydany program, natomiast brak zupełnie notatek w prasie. Jedyna wzmianka o operze jest wyłącznie zapowiedzią któregoś z dalszych przedstawień, ukazała się zresztą łącznie z komunikatem o „Zaporożcu”⁴⁸. Czyżby tak sensacyjnie zapowiadane przez prasę dzieło nie spełniło pokładanych w nim nadziei?

Na marginesie tej uwagi nasuwa się kilka ogólniejszych spostrzeżeń. Otóż terminy premier operowych winny być starannie przemyślane. Miesiąc czerwiec nie wydaje się zbyt szczęśliwy, przecież to już okres przedwakacyjny, koniec sezonu artystycznego. Z powodu wyjątkowych w tym okresie upałów nie można korzystnie zdyskontować nawet bardzo udanej premiery. Tymczasem w kalendarzu imprez Studia Operowego czerwcowe (lub majowe) premiery powtarzają się dosyć często. Była to na pewno ważna przyczyna braku sukcesu.

Nieznany autor artykułu „Rzeszowska Opera” utyskuje na warunki, w jakich pracuje zespół, po pierwsze późną nocą, po drugie w pomieszczeniach nie dostosowanych do prób. Dodając do tego brak zaplecza sceny WDK, mamy obraz pełnej poświęcenia pracy Studia Operowego. Na taki wysiłek może zdobyć się tylko artysta — amator o dużym wyrobieniu społecznym i wysokiej pasji artystycznej.

Należy żałować, że „Sprzedana narzeczona” nie doczekała się żadnej recenzji, były tylko krótkie wzmianki, które nic nie wnosily.

Na pewno niejedno można było powiedzieć o wykonawcach, skoro niektórzy z nich otrzymali odpowiedzialne partie w tej czeskiej operze narodowej. Główne role kreowali śpiewacy zaprawieni w scenicznych bojach: Helena Maroń, Stanisław Krata i Zbigniew Osuchowski.

Pod koniec 1962 r. Studio Operowe obchodziło uroczystość dziesięciolecia działalności. Notatka jubileuszowa⁴⁹ w prasie anonsowała koncert złożony z najcenniejszych fragmentów wystawianych dotychczas oper. Niestety zapo-



Helena Maroń w roli Marzenki w operze B. Smetany „Sprzedana narzeczona”

wiedziany jubileusz nie odbył się ze względów organizacyjnych. Niemniej jednak, członkowie zespołu tworzą nie tylko grupę artystyczną ale także mocno scementowaną grupę towarzyską; organizowali wspólne wycieczki (np. do Opery Bytomskiej, Operetki Gliwickiej, Operetki Warszawskiej, Operetki Wrocławskiej) nawet kilkudniowe. Podczas tych imprez artystyczno-turystycznych zwiędzono ciekawe pod względem architektonicznym ośrodki w Polsce (np. Zamek Krzyżacki w Malborku), prowadzono ożywione kontakty towarzyskie, nawiązywano trwale przyjaźnie.

Studio Operowe inicjowało częstokroć spotkania towarzyskie w Wojewódzkim Domu Kultury, podczas których dyskusje merytoryczne przechodziły na płaszczyznę towarzyską, ponadto improwizowano krótkie scenki z „prywatnego” repertuaru solistów.

Pół roku później tj. w 1963 r. prasa zapowiedziała wodewil Władysława Powiadowskiego „KRÓLOWA PRZEDMIĘSCIA”⁵⁰ w adaptacji Leona Schillera i J. Ukleji. Przedstawienie reżyserowała Barbara Kostrzewska⁵¹. Artystka zdecydowała się na współpracę ze Studio Operowym, kierując się zapewne dawnymi sentymentami (debiutowała w amatorskim teatrze Fredreum w Przemyślu). Premiera wodewilu odbyła się 18 czerwca 1963 r. Niestety dokumentacja nie zachowała się, co jest niepowetowaną stratą. Z ogromnym trudem, opierając się na pamięci byłych członków zespołu (a jakże to zawodne) została odtworzona obsada wodewilu⁵².

Kolejna zachowana notatka prasowa pochodzi z lutego 1966 r.⁵³. Nosi ona charakter telegraficzny zawiadamiający melomanów o przygotowaniach do „TREMBITY” Jurija Milutina. Premiera tej operetki odbyła się 20 lutego 1966 r.⁵⁴. Tym razem dzieło opracowali miejscowi artyści, znany w rzeszowskim środowisku team: Fic — Koc — Nizańska — Ratuszyński. „Trembita” była wprawdzie barwnym widowiskiem, ale raziły w operetce cechy, które zwykle się zarzucać tzw. „produkcyjniakom”.

Po wystawieniu „Trembity” zespół Studia Operowego przeżywa ostry kryzys, doprowadzający do upadku instytucji.

3. Zakończenie

Jest sprawą nie podlegającą dyskusji, że Studio Operowe było absolutnym ewenementem w życiu kulturalnym środowiska rzeszowskiego. Zespół wykazywał ogromne scementowanie, ciągłość pracy (1952—1966, czternaście lat) i stosunkowo dużą jednolitość artystycznych zamierzeń. Skład grupy kierowniczej pozostał przez szereg lat bardzo nieznacznie zmieniony. Powtarzają się nazwiska Alojzego Łazarka, Kazimierza Fica, Bożeny Nizańskiej czy Zdzisława Ratuszyńskiego. Wielu spośród śpiewaków to zaprzysiężeni członkowie zespołu, uparcie i wytrwale rozwijający wrodzone zdolności i zamiłowania muzyczne. Powtarzają się w szeregu przedstawieniach nazwiska: Jerzy Busz, Zbigniew

Dydek, Stanisław Krata, Helena Maroń, Zbigniew Osuchowski, Jerzy Szawica, Mieczysław Uhl, Kazimierz Wolan.

Wystawiono w sumie 10 dzieł scenicznych, w tym cztery opery, cztery operetki i dwa wodewile. Aby umożliwić rozpowszechnienie osiągnięć Studia Operowego, Dom Kultury otrzymał od władz autobus na własność. Zespół jeździł z przedstawieniami do różnych miast ówczesnego województwa rzeszowskiego, a później na dwutygodniowe tournée do Białegostoku, Kętrzyna, Olsztyna, Koszalina i Legnicy.

Działalność Studia Operowego winna doczekać się dużej szczegółowej monografii, niniejsza praca jest pierwszą próbą przeglądu zachowanych źródeł. Aktualnie w środowisku muzycznym Rzeszowa istnieją bardzo nikłe szanse na wznowienie działalności Studia Operowego. Filharmonia im. Artura Malawskiego od wielu lat boryka się z trudnościami założenia chóru półzawodowego.

Praktycznie istniejący przy Filharmonii przez kilka lat chór „Orfeusz” składał się z członków Studia Operowego. Toteż z tej strony nie można spodziewać się żadnej pomocy. W Szkole Muzycznej II Stopnia w Rzeszowie istnieje Wydział Wokalny, niestety, nie można liczyć na uczniów tego Wydziału z oczywistych względów: pedagog-wokalista nie może przyjąć odpowiedzialności za dalszy rozwój ucznia, gdy ten będzie eksponowany w bardzo trudnym repertuarze operowym. Trzecim powodem, dla którego działalność Studia nie może być wznowiona, jest brak funduszy na ten cel. W obecnej chwili trudno sobie wyobrazić, aby jakakolwiek instytucja zdecydowała się na tak ogromną inwestycję.

4. Repertuar

1. Stanisław Moniuszko — „Halka”
2. Giacomo Puccini — „Tosca”
3. Jurij Milutin — „Niespokojne szczęście”
4. Wojciech Bogusławski, Jan Stefani — „Krakowiacy i Górale”
5. Jean Gilbert — „Cnotliwa Zuzanna”
6. Karol Kurpiński — „Zamek na Czorsztynie”
7. Siemion Hulał-Artemowski — „Zaporożec za Dunajem”
8. Władysław Powiadowski — „Królowa Przedmieścia”
9. Bedřich Smetana — „Sprzedana Narzeczona”
10. Jurij Milutin — „Trembita”

5. Wykonawcy

1. Stanisław Moniuszko — „Halka”

Stolnik — Kazimierz Wolan — bas baryton, Zofia — Lidia Turkówna — sopran, Janusz — Kazimierz Kurzeja — baryton, Halka — Janina Maciejewska

ka — sopran, Jontek — Paweł Brzozowski — tenor, Dziemba — Stanisław Chciuk — baryton, Góral — Bolesław Faff — tenor, I szlachcic — Marcin Krawczyk — bas, II szlachcic — Walter Rządkiwicz — tenor. Ponadto udział biorą: chór, zespół teneczny, orkiestra.

Dyrygent: Alojzy Łazarek. Reżyseria: zespołowa. Choreografia: Bożena Nizańska. Scenografia: Z. Furman i Z. Rozum. Przygot. solistów: Maria Świeżawska. Przygot. chórów: A. Łazarek, Korepetytor: Kazimierz Fic.

2. Giacomo Puccini — „Tosca”

„Opera w trzech aktach Giacomo Pucciniego w wykonaniu zespołu Studia Operowego WDK Zw. Zaw. z udziałem artystki operowej Melanii Rabczyńskiej” (wg programu).

Floria Tosca — sopran — M. Rabczyńska; Mario Cavaradossi, malarz — tenor — P. Brzozowski; Baron Scarpia, szef policji — baryton — K. Kurzeja; Cesare Angelotti — bas — S. Chciuk; Zakrystian — baryton — A. Iwiński; Spoletta, agent policji — tenor — Z. Dydek; Sciarrone, żandarm — bas — R. Pawluk; Klucznik — bas — J. Śmiałowski; żołnierze, lud rzymski — chór Studia.

Reżyser: Brzeski-Stojałowski. Kier. muzyczny — A. Łazarek. Scenograf Państwowej Opery w Poznaniu — S. Jarocki. Korepetytor — K. Fic. Kostiumy wykonano w pracowniach krawieckich Państw. Opery w Poznaniu. Prace modelarskie — Z. Ratuszyński. Prace stolarskie — F. Rzepka.

„Przedsprzedaż biletów w cenie zł. 18 i 15. Na listy zbiorowe członków Związków Zawodowych 50% zniżki.” (wg programu)

3. Jurij Milutin — „Niespokojne szczęście”

Kierownik muzyczny — Alojzy Łazarek. Scenografia — Zdzisław Ratuszyński. Pozostałych danych brak.

4. Wojciech Bogusławski, Jan Stefani — „Krakowiacy i Górale”

Bartłomiej, młynarz (brak imienia i nazwiska wykonawcy); Dorota, jego żona — M. Marzec; Basia, jego córka — M. Marzec; Wawrzyniec, woźnica — J. Janda; Stach, syn młynarza — J. Szawica; Janek, przyjaciel Stacha — J. Dobrzyniecki; Bryndas, narzeczony Basi — J. Rak; Bardos, student — W. Tomaszewski; Miechodmuch, organista — Z. Dydek.

Reżyseria — A. Brzeski-Stojałowski. Kierownictwo muzyczne — Kazimierz Fic. Scenografia — Zdzisław Ratuszyński. Choreografia — Bożena Nizańska.

„Rekonstrukcja danych na podstawie recenzji Jerzego Pleśnierowicza” (wg cyt. pracy H. Maroń).

5. Jean Gilbert — „Cnotliwa Zuzanna”

„Operetka w 3 aktach. Libretto: Georg Okonowski, Przekład i adaptacja: Eugeniusz Żytomirski” (wg programu).

Baron d'Aubrais, członek Ak. Francuskiej — Jerzy Dobrzyniecki; Delfina, jego żona — Janina Padowicz; Żaklina, ich córka — Alina Solecka, Ludmiła

Pisarek; Hubert, ich syn — Franciszek Wojciaszek; René Boislurett, porucznik — Jerzy Szawica; Charancey, uczony — Edward Orłoś; Róża, jego żona — Maria Cader; Marietta, pokojówka — Jadwiga Koszyk; Pomarel, fabrykant perfum — Wojciech Łyszczek; Zuzanna Pomarel, jego żona — Luba Świrniak — Bukowska; Aleksy, kelner — Walter Rządkiwicz; Emil, piccolo — Stanisław Znamirowski. Bywalcy „Moulin Rouge”: Vivarel — Ryszard Pawluk; Irma — Elżbieta Olszewska; Godet — Kazimierz Wolan; Dama — Irena Bartoszek; Policjant.

Reżyseria i Scenografia — Halina Kropińska. Kierownictwo muzyczne — Kazimierz Fic. Choreografia — Bożena Nizańska. Prace malarskie — Zbigniew Ratuszyński.

Chór: *Soprany* — J. Koszyk, W. Koziół, E. Olszewska, L. Pisarek. *Alty* — I. Bartoszek, J. Bednarz, L. Krzysztoń. *Tenory* — B. Faff, S. Sobuś, K. Cypryś. *Basy* — R. Pawluk, H. Pękacz, W. Rządkiwicz, W. Tomaszewski.

Balet: A. Czechnicka, K. Kaszuba, R. Maj, B. Popowicz, H. Rzeczowska, E. Sidak, I. Walewska, M. Wojturska, I. Karo, T. Pacosz, S. Paduchowski, F. Wojciaszek, L. Wójtowicz, J. Dobrzyński.

Orkiestra: J. Dziedzic, T. Pałka, M. Wojturski — skrzypce, F. Matyja — wiolonczela, P. Ostrowski — kontrabas, T. Wojturski — fortepian, W. Woś — flet, W. Mieliński — obój, S. Kielar — klarnet, A. Walawender — trąbka, W. Lesiński — puzon, J. Kotliński — perkusja.

Dane dotyczące tej operetki — na podstawie programu, w którym znajduje się jeszcze taka informacja: „Wojewódzki Dom Kultury, Studio Operowe 1952—1958. St. Moniuszko — „Halka”, opera w 4 aktach. Kierownictwo muzyczne: A. Łazarek. Reżyseria zbiorowa. Premiera 19.II.1954 r. 58 przedstawień — 38 tysięcy widzów. J. Milutin: „Niespokojne szczęście”, opera w 3 aktach. Kierownictwo muzyczne: A. Łazarek. Reżyseria: A. Brzeski-Stojałowski. Premiera 8.XI.1954 r. 17 przedstawień — 7180 widzów. G. Puccini: „Tosca”, opera w 3 aktach. Kierownictwo muzyczne: A. Łazarek. Reżyseria: A. Brzeski-Stojałowski. Premiera: 16.IX.1955 r. 27 przedstawień — 13 500 widzów. W. Bogusławski — J. Stefani — „Krakowiaci i Górale”, opera narodowa w 4 aktach. Kierownictwo muzyczne: A. Łazarek i K. Fic. Reżyseria: A. Brzeski-Stojałowski. Premiera 27.III.1956 r. 32 przedstawienia — 17 000 widzów. J. Gilbert: „Cnotliwa Zuzanna”, opera w 3 aktach. Kierownictwo muzyczne: K. Fic. Reżyseria: H. Kropińska. Opracowanie choreograficzne wszystkich przedstawień: Bożena Nizańska. W przygotowaniu: W.A. Mozart: „Uprowadzenie z seraju”, opera komiczna w 3 aktach.”

6. Karol Kurpiński — „Zamek na Czorsztynie”

Dobrosław, pan na Czorsztynie — Mieczysław Uhl; Wanda, jego córka — Maria Cader, Ludmiła Pisarek; Bonjomir na Buczaczu — Jerzy Szawica, Emil Kuc; Łucja — Wacława Koziół; Nikita, włościanin — Zbigniew Motyka, Bolesław Faff. Reżyseria: Marian Koc. Kierownik muzyczny: Kazimierz Fic.

Scenografia: Zdzisław Ratuszyński. Choreografia: Bożena Nizańska. Inspicjent: Jerzy Dobrzyński.

7. **Slemion Hulak — Artemowski — „Zaporożec za Dunajem”**

Iwan Karaś — Stanisław Krata; Odarka — Helena Maroń, Krystyna Trojanar; Oksana — Teresa Nizańska, Andrzej — Emil Kuc, Zbigniew Osuchowski; Sułtan — Jan Izela, Zbigniew Motyka; Selich-Aga — Stanisław Paczkowski; Abraham-Alli — Mieczysław Uhl, Edward Kwolek; Hassan — Jadwiga Koszyk, Danuta Trojanowska.

Przekład: Jerzy Pleśniarowicz. Kierownictwo artystyczne: Ludwik Stein. Opracowanie i kierownictwo muzyczne: Kazimierz Fic. Reżyseria: Katarzyna Niewęglowska-Zabłotna. Scenografia: Krystyna Suss, Zdzisław Ratuszyński. Choreografia: Bożena Nizańska.

Chór: Janina Domańska, Stefan Golec, Barbara Hess, Józef Kawałyk, Tomasz Kotwica, Elżbieta Konkol, Jadwiga Koszyk, Edward Kwolek, Czesław Krupa, Zofia Kuźniar, Jerzy Lisowicz, Edward Nosek, Ryszard Pawluk, Józefa Pisarek, Krystyna Śnieżek, Jerzy Szawica, Jerzy Świгоń.

Balet: Anna Czechnicka, Krystyna Drozdowska, Danuta Jamróz, Krystyna Kaszuba, Zofia Koszela, Halina Rzeczkowska, Ewa Sidak, Barbara Sikora, Jan Chmurowicz, Zdzisław Haligowski, Czesław Rzeczkowski, Leszek Wójtowicz, Tadeusz Zajęc, Jan Żak.

Orkiestra: Stanisław Gryszun, Jan Hałas, Bolesław Jakubiak, Andrzej Kędzierski, Stanisław Kulpiński, Władysław Miecziński, Jan Mróz, Anatol Pająk, Czesław Prejsnar, Jan Prokop, Zdzisław Putyło, Jan Sroka, Czesław Świątkowski, Stanisław Turczyn, Antoni Walawender, Władysław Woś.

8. **Władysław Powiadowski — „Królowa Przedmieścia”**

Wodewil w 5 aktach. Libretto: Konstanty Krumłowski. Adaptacja: Leon Schiller i Jerzy Ukleja.

Mecenas Złotogórski — Marian Bigus, Stefan Zagórny; malarz — Zenon Ulak; andrusy zwierzyńskie: Antek — Jan Puc, Kantek — Jerzy Busz, Staszek — Jerzy Świгоń, Wicek — Edward Sroka; Nalepa, fiakier — Stanisław Krata; Opałko, stróż — Stefan Sumara; Majcherek, pisarz — Roman Guniewski; Mania, królowa przedmieścia — Helena Maroń; Helcia, modelka — Krystyna Pękała; Zygmunt — Władysław Waltoś. Reżyseria: Barbara Kostrzewska. Scenograf: Jerzy Ukleja. Kier. muz.: Kazimierz Fic.

Chór: Antochów Janina, Bielec Krystyna, Binduga Barbara, Cieplak Teresa, Cyma Zofia, Czudec Zofia, Drewniak Aniela, Drzał Czesława, Kluz Maria, Koszyk Jadwiga, Kuźniar Zofia, Srokowska Czesława, Śnieżek Krystyna, Świгоń Alicja, Woźniak Wanda, Zimna Genowefa, Bigus Marian, Chanderman Zbigniew, Jedliczka Bogdan, Polak Stanisław, Pop Józef, Skala Stanisław, Sroka Edward.

Orkiestra: Dziedzic Józef, Fedejko Czesław, Helwin Emil, Janiuk Jan, Magielski Zbigniew, Pelc Roman, Stawarz Bronisław, Szyzka Edward.

„Rekonstrukcja na podstawie wspomnień pracowników WDK” (wg cyt. pracy H. Maroń).

9. **Bedrzych Smetana** — „Sprzedana narzeczona”

Opera komiczna w trzech aktach. Tekst K. Sabina.

Marzenka — Helena Maroń, Janek — Zbigniew Osuchowski, Kecal — Stanisław Krata, Katinka — Zofia Kuźniar, Keuszyna — Jan Izela, Wacek — Bolesław Faff, Agnieszka — Janina Antochow, Micha — Mieczysław Uhl, Esmeralda — Halina Kulczycka, Springer — Jan Puc, Muff — Jerzy Busz.

Kierownictwo artystyczne: Ludwik Stein. Opracowanie i kier. muzyczne: Kazimierz Fic. Reżyseria: Genowefa Wydrych. Scenografia: Irena Perkowska. Choreografia: Bożena Nizańska.

Chór: Antochów Janina, Bigus Marian, Busz Jerzy, Cyma Zofia, Ciepłak Teresa, Czudec Zofia, Drewniak Aniela, Guniewski Roman, Gutkowska Janina, Hess Barbara, Koszyk Jadwiga, Kulczycka Halina, Klus Maria, Krzyżanowska Elżbieta, Pękala Krystyna, Polak Stanisław, Pop Józef, Puc Jan, Rusin Maria, Skąła Stanisław, Sroka Stanisław, Świgoń Alicja, Śnieżek Krystyna, Walat Maria, Waltoś Władysław, Woźniak Wanda.

Balet: Waldemar Acedański, Krzysztof Bijos, Halina Bilut, Renata Czech, Krystyna Kaszuba, Zofia Koszela, Tadeusz Kędzior, Jerzy Ludera, Barbara Maroń, Zdzisław Pacholewicz, Maria Rogala, Alicja Rzeczkowska, Zofia Soja, Karol Stryjnik, Krystyna Wojtowicz, Leszek Wojtowicz, Jerzy Zieliński.

Orkiestra: Bolesław Antoniak, Jan Bałchan, Stanisław Gryszun, Jan Hałas, Andrzej Kędzierski, Stanisław Kulpiński, Wiesław Król, Władysław Mieliński, Anatol Pająk, Zdzisław Putyło, Bronisław Pietraszek, Czesław Prejsnar, Jan Prokop, Stanisław Turczyn, Antoni Walawender, Władysław Woś.

10. **Jurij Milutin** — „Trembita”

Operetka w 3 aktach.

Atanas Koszub — Stanisław Krata; Wasylina, jego wnuczka — Helena Maroń; Olesia, młoda wieśniaczka — Genowefa Zimna; Parasia Nikanorowna — Maria Dec; Aleksy Somow — Bogdan Jedliczka; Prokop, sołtys — Zygmunt Kupiszewski; Mikoła, jego syn — Władysław Waltoś; Bogdan Susik — Jerzy Busz.

Reżyseria: Marian Koc. Kierownik muzyczny: Kazimierz Fic. Scenografia: Zdzisław Ratuszyński. Choreografia: Bożena Nizańska.

Chór: Binduga Barbara, Drzał Czesława, Goczan Maria, Koszyk Jadwiga, Olszewska Halina, Srokowska Czesława, Świtalska Halina, Bigus Marian, Guniewski Roman, Kupiszewski Zygmunt, Puc Kazimierz, Skowroński Janusz, Smyrski Kazimierz, Świgoń Jerzy.

Orkiestra: Rudolf Walas, Bronisław Pietraszek, Anatol Pająk, Zbigniew Bałchan, Józef Ruszel, Jan Mróz, Marian Mosior, Stanisław Kulpiński, Bolesław Jakubiak, Zbigniew Mendyk, Władysław Woś.

Dnia _____

Godz. _____

SALA WIDOWISKOWA

B. SMETANA

SPRZEDANA NARZECZONA

OPERA KOMICZNA W III AKTACH

Scenografia:

Irena Perkowska

Kierownictwo artystyczne:

Ludwik Stein

Choreografia:

Bożena Niżańska

Opracowanie i kier. muzyczne:

Kazimierz Fic

Każyseria:

Genowefa Wydrych

Soliści • chór • balet • orkiestra

Przedprzedaż biletów _____

w cenie _____

w godz. _____

oraz w kosiu na dwie godziny przed rozpoczęciem przedrłowienia

Afisz ze spektaklu „Sprzedana narzeczona” B. Smetany

6. Bibliografia

1. Codello A. — *Samorząd miasta Rzeszowa 1867—1914*. Wydawn. Lubelskie, Lublin 1967.
2. *Głos Pracy*. W-wa 1955.
3. Kijas J. — *Dzieje Rzeszowskiej „Lutni” w ciągu pierwszego 25-lecia 1904—1929*. Tow. Muz. „Lutnia”. Rzeszów 1930.
4. *Kultura i Życie*. W-wa 1962, nr 8 s. 19, 22.
5. Kwiatkowski M. — *Premiere in Rzeszów. Rundschau der Polnischen Gewerkschaften*. 1955 nr 2 s. 17.
6. Kydryński L. — *Przewodnik operetkowy*. PWM, Kraków 1977.
7. *Nowiny Rzeszowskie*. Rzeszów, lata 1952—1966.
8. *Nowiny Tygodnia* — dodatek Nowin Rzeszowskich. Rzeszów 1954, 1955, 1956.
9. *Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego*. Rzeszów 1968.
10. *Rzeszowski Informator Kulturalny*, Rzeszów maj 1973.
11. *Świetlica*. CRZZ, W-wa 1954, 1957.
12. Wystawa: *80 lat ruchu amatorskiego województwa rzeszowskiego — katalog wydany przez Muzeum Okręgowe*. Rzeszów kwiecień 1960 r.
13. *Zew Rzeszowa*. Rzeszów 1938.

Przypisy

¹ Towarzystwa Kasynowe powstawały z inicjatywy mieszczaństwa. Między rokiem 1848 a 1885 powstały Kasyna w Rzeszowie, Przemyślu, Jarosławiu, Ropczycach, Łańcucie, Sędziszowie, Kolbuszowej, Sokołowie Młp., Nisku i Leżajsku.

² Aleksander Codello — „*Samorząd miasta Rzeszowa 1867—1914*”. Lublin 1967, s. 133.

³ Irena Kiernożycka-Ziewiec — „*Kółko Literacko-Muzyczne 1884—1888*” (Z dziejów ruchu amatorskiego w Rzeszowie z końca XIX w.). *Rocznik Muzeów Województwa Rzeszowskiego*. Rzeszów 1968, s. 113.

⁴ Inicjator dr praw Wincenty Tarłowski. KLM miało stałą siedzibę w Towarzystwie Kasynowym.

⁵ Stanisław Hordyński, Edward Hora, Józef Idziński, Józef Homalacz, Walenty Miller, Stanisław Warzeszkiewicz, Władysław Cyrbes, Jadwiga Blain, zob. przyp. 3.

⁶ Izabela Pajdak — rękopis pracy „*Życie muzyczne w Rzeszowie w latach 1792—1914*” referowane w Rzeszowskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk w 1976 r.

⁷ Pierwowzorem dla Towarzystwa była „*Lutnia-Macierz*” powstała we Lwowie w 1880 r.

⁸ Dr J. Kijas „*Dzieje Rzeszowskiej „Lutni” w ciągu pierwszego 25-lecia 1904—1929*”. Rzeszów 1930. Tow. Muz. „Lutnia”.

⁹ Ceniony kompozytor czeski działający we Lwowie, kapelmistrz, flecista.

¹⁰ Wg źródeł Muzeum Rzeszowskiego, natomiast w katalogu „*Wystawa 80 lat ruchu amatorskiego województwa rzeszowskiego*” z kwietnia 1960 r., s. 25, wodewil wystawiono w 1932 r.

- ¹¹ Często recenzenci umieszczają nazwisko autora libretta, toteż Jan Nepomucen Kamiński występuje jako kompozytor w Skalmierzankach i Zabobonie.
- ¹² „Zew Rzeszowa” z 20 maja 1938 r.
- ¹³ „Jeanne qui pleure et Jean qui rit” — L. Kydryński „Przewodnik operetkowy”. Kraków, PWM 1977, s. 482.
- ¹⁴ „Zew Rzeszowa” z 20 maja 1938 r.
- ¹⁵ Recenzent J.R. „Zew Rzeszowa” nr 16 z 1938 r. oraz katalog „80 lat ruchu amatorskiego województwa rzeszowskiego” s. 34.
- ¹⁶ Autorem muzyki był Alojzy Łazarek, autorem libretta prymista kapeli staromiejskiej Jan Robak.
- ¹⁷ Odnosnie „Nowej Wsi” w źródłach brak danych.
- ¹⁸ Zorganizowano szkołę muzyczną i orkiestrę symfoniczną, która po ich wyjeździe przestała istnieć.
- ¹⁹ Mariusz Kwiatkowski red. — „Rzeszowska premiera” Opera w Rzeszowie także Polskoje Profsojuznoje Obozrieniye, mutacja angielska, francuska i niemiecka.
- ²⁰ zob. przyp. 19, a także Edmund Gajewski — „Wielka premiera”. Nowiny Tygodnia 1954, nr 9.
- ²¹ zob. przyp. 19, a także „Halka” St. Moniuszki w Rzeszowie, Nowiny Rzeszowskie.
- ²² Obok Zdzisława Furmana wymieniony Zbigniew Rozum.
- ²³ Mariusz Kwiatkowski — „Rzeszowska Halka od strony kulis”. „Świetlica” Warszawa 1954, nr 5, s. 28—29.
- ²⁴ Red. Czasopisma podpisany inicjałami pb „Rzeszów ma własną operę”. Nowiny Rzeszowskie 1954, oraz Stanisław Piziak — „Amatorska Opera” Świetlica Warszawa 1957, nr 12 s. 12.
- ²⁵ Red. czasopisma podpisany WK „Czy w Rzeszowie będzie opera” — Nowiny Rzeszowskie.
- ²⁶ Program operetki „Cnotliwa Zuzanna”.
- ²⁷ EMZET — „Przed premierą rzeszowskiego Studia Operowego” — Nowiny Rzeszowskie 1959 r. R. 11, nr 293, s. 4. Notatka w programie operetki „Cnotliwa Zuzanna”.
- ²⁸ zob. przyp. 27.
- ²⁹ Red. podpisany KK „Opera w Domu Kultury” — „Kultura i Życie” Warszawa nr 8, 1962 r.
- ³⁰ Red. podpisany inicjałami K „Toska” — Rzeszowskie Nowiny Tygodnia R. 6 1955, nr 36, s. 2.
- Redaktor podpisany inicjałem I „Toska na scenie WDK” — Nowiny Rzeszowskie, wrzesień 1955 r. nr 215, s. 5.
- WUKA — „Czy w Rzeszowie będzie opera państwowa” — Nowiny Rzeszowskie.
- Jerzy Baranowski — Fotokronika „Toska w Rzeszowie” — Głos Pracy, wrzesień 1955 r.
- Jerzy Baranowski — Fotokronika „Co jest — a czego nie ma w Rzeszowskim WDK” — Głos Pracy z 10.XII.1955 r.
- ³¹ Zdzisław Jagielski „Kurs na WDK” Nowiny Tygodnia. Rzeszów styczeń 1956 r.
- ³² Red. podpisany inicjałami pb „Krakowiaci i górale” w Rzeszowie”. Nowiny Rzeszowskie 1956 r.
- ³³ zob. przyp. 31.
- ³⁴ Jerzy Pleśniarowicz „Krakowiaci i górale”. Nowiny Tygodnia R. 7 1956, nr 20, s. 3.
- ³⁵ Kronika Studium Operowego w programie operetki „Cnotliwa Zuzanna”.
- ³⁶ Dyrektor Franciszek Rzepiela kadencja I.VII.1957 do I.VIII.1958.

- ³⁷ zob. przyp. 24.
- ³⁸ zob. przyp. 29.
- ³⁹ zob. przyp. 27.
- ⁴⁰ zob. przyp. 29, a także Rzeszowski Informator Kulturalny, maj 1973 r.
- ⁴¹ Dyrektor Ludwik Stein kadencja od I.IV.1959—1.IX.1966 r.
- ⁴² zob. przyp. 27.
- ⁴³ Wiesław Głowacz „Zaporożec za Dunajem” — prapremiera w Rzeszowie. Nowiny Rzeszowskie 1960 r.
- ⁴⁴ zob. przyp. 43.
- ⁴⁵ artykuł „Zdarzenia Tygodnia”. Nowiny Rzeszowskie, wrzesień 1960 r.
- ⁴⁶ Z operą „Zaporożec za Dunajem” po kraju. Nowiny Rzeszowskie 2.X.1960 r.
- Sh z „Zaporożcem za Dunajem” do innych województw. Nowiny Rzeszowskie, październik 1960 r.
- Rzeszowski Informator Kulturalny. Rzeszów maj 1973, s. 7.
- ⁴⁷ „Rzeszowska Opera”. Nowiny Rzeszowskie 1962 r.
- „Po wakacyjnej przerwie”. Nowiny Rzeszowskie 1962 r.
- ⁴⁸ „W oczekiwaniu na jesienne wieczory”. Nowiny Rzeszowskie 1962 r. zob. przyp. 47.
- ⁴⁹ „Nowiny Rzeszowskie”, kwiecień 1962 r.
- ⁵⁰ „Królowa Przedmieścia”. Nowiny Rzeszowskie 9.IV.1963 r.
- ⁵¹ „Barbara Kostrzevska objęła opieką zespół operowy WDK”. Nowiny Rzeszowskie 1963 r.
- ⁵² Helena Maroń cytuje: ponieważ byłam jedną z wykonawczyń „Królowej Przedmieścia” pamiętam około 10 przedstawień.
- ⁵³ „Nowiny Rzeszowskie” — Zdarzenia Tygodnia z 19 lutego 1966 r.
- ⁵⁴ Red. CB „Trembita” Milutina na scenie WDK”. Nowiny Rzeszowskie 22.II.1966 r.

Od Redakcji

Powyższy materiał oparto na pracy dyplomowej Heleny Maroń pt. „Sukces Studia Operowego w Wojewódzkim Domu Kultury w Rzeszowie w latach 1952—1966” napisanej w 1978 roku w Państwowym Zaocznym Studium Kultury i Oświaty Dorosłych w Krakowie pod kierunkiem mgr Zofii Weberowej. Autorce wyrażamy serdeczne podziękowanie za udostępnienie pracy i zgodę na druk w naszym piśmie.



Z historii Rzeszowskiej Filharmonii

I

*„Nielatwa to rzecz
dzieje dzieł ludzkich głosić”*

Ignacy Krasicki

Kiedy na zachodzie naszego kraju trwały jeszcze walki, w 1944 roku Rzeszów stał się skupiskiem wielu ludzi związanych z kulturą: aktorów, muzyków, reżyserów, dyrygentów, pisarzy, poetów, publicystów — oczekujących na wyzwolenie pozostałych ziem polskich. Nie czekali oni jednak z założonymi rękami.

I tak np. prace nad zorganizowaniem teatru rozpoczęły się już we wrześniu 1944 roku, a muzycy zorganizowani w Związku Muzyków Polskich rozpoczęli od działalności dydaktycznej, powołując Towarzystwo Szkoły Muzycznej podlegające w tym czasie Ministerstwu Kultury i Sztuki PKWN w Lublinie. W 1946 roku Ludwik Łaszewski utworzył 30 osobowy zespół symfoniczny, który przygotował program i wystąpił z nim na akademii z okazji święta 1 Maja. Krótki był jednak żywot tego zespołu, gdyż jego członkowie, muzycy zatrudnieni w różnych zakładach pracy i instytucjach, mieli trudności w uczęszczaniu na próby i zespół de facto przestał istnieć.

W 1947 roku, dzięki nowej inicjatywie Związku Zawodowego Muzyków, tworzy się nowy zespół symfoniczny pod kierownictwem Alojzego Łazarka. Prezentuje się on trzykrotnie, tj. 1 Maja, 22 Lipca, 7 Listopada, po czym następuje prawie trzyletnia przerwa.

Przez ten czas Rzeszów, małe miasto powiatowe, awansuje do rangi województwa. Zachodzi konieczność organizowania takich placówek kulturalnych, które by oddziaływały na pobliskie tereny.

Działacze kulturalni Rzeszowa i muzycy nadal myślą o powołaniu do życia zespołu, który przetowałby muzykę poważną. Kolejną próbę należy przypisać działaczom Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki w roku 1950. Zespół istniał bardzo krótko, wystąpił zaledwie raz w sali obecnego kina „Świt” na akademii z okazji 22 Lipca, pod kierownictwem byłego dyrektora Teatru Ziemi Rzeszowskiej Oskara Ruppela.

W 1952 roku rzeszowskim muzykom przyszła z pomocą krakowska Filharmonia, która raz w tygodniu przysyłała na próby swojego dyrygenta Józefa Makowicza. Trwało to jednak tylko rok i po roku zespół przestał istnieć.

Dopiero kolejna próba w roku 1954 okazała się udana. Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 6 sierpnia 1954 roku L.Dz.TOF-XI-769/19/54 zaakceptowało wysiłki tych, którzy pragnęli utworzyć w Rzeszowie orkiestrę. Tak powstała orkiestra symfoniczna.

Na zebraniu odbytym w dniu 12 października wybrano zarząd, w skład którego weszli:

Walerian Lesiński — przewodniczący
Jan Wołowiec — wiceprzewodniczący
Stanisław Stańko — sekretarz
Józef Dziedzic — z-ca sekretarza
Marian Wojturski — skarbnik
Tomasz Pałka — bibliotekarz

Postanowiono, że Orkiestra przyjmie statut Związku Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych i nazywać się będzie Wojewódzką Orkiestrą Symfoniczną przy Związku Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych w Rzeszowie.

Pierwszym dyrektorem wybrano Mieczysława Sytę.

Ponadto ustalono, że próby odbywać się będą dwukrotnie w tygodniu, po trzy godziny dziennie. Na miejsce prób przeznaczono Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie przy ul. Okrzei. Tam będą odbywać się również koncerty. Raz w miesiącu następować będzie zmiana repertuaru.

Orkiestra miała występować w miastach powiatowych i ośrodkach przemysłowych. Stałymi dniami koncertów ustalono: piątek, niedzielę i na te dni wprowadzono abonamenty.

Pracę zawodową za wynagrodzeniem członkowie zespołu rozpoczęli od dnia 1 marca 1955 roku. Wynagrodzenie muzyka wynosiło wówczas 700 zł brutto.

W okresie od marca do kwietnia Orkiestrę przygotowywał do koncertu Jan Wołowiec (dyrektor Szkoły Muzycznej I Stopnia w Rzeszowie). Od 1 kwietnia 1955 obowiązki dyrygenta objął absolwent Wyższej Szkoły Muzycznej Jan Gąsiorowicz.

Pierwszy inauguracyjny koncert orkiestry odbył się w dniu 29 kwietnia 1955 roku w sali WDK w Rzeszowie i powtórzony był 1 Maja, a następnie z tym samym programem wystąpiono w Kolbuszowej, Dębicy i Jarosławiu. A oto skład Orkiestry:

Skład Orkiestry

<i>Flet</i>	<i>Skrzypce I</i>
Klee Emil	Dziedzic Józef
<i>Obój</i>	Pałka Tomasz
Zieliński Michał	Putyło Zdzisław
<i>Klarnety</i>	Dąbrowski Zdzisław
Kielar Stefan	Wojturski Marian
Gryszun Stanisław	Padwiński Jan

Fagoty

Stęczkowski Andrzej
Rządziel Tadeusz

Waltornie

Kędzierski Andrzej
Pokrywka Aleksander
Wisł Jan

Trąbki

Ziemia Józef
Czech Kazimierz

Puzony

Lesiński Walerian
Homik Józef

Kotły

Prokop Jan

Perkusja

Solak Ignacy

Inspektor orkiestry

WISZ JAN

Skrzypce II

Miąsik Stanisław
Janczycki Eugeniusz
Mik Maria
Chruściel Józef
Pietraszek Bronisław

Altówki

Stańko Stanisław
Wójcik Władysław

Wiolonczele

Matyja Franciszek
Wołowicz Jan

Kontrabasy

Siwik Ludwik
Bałchan Jan

Bibliotekarz

PAŁKA TOMASZ

Program pierwszego koncertu, który wykonano w ramach II Festiwalu Muzyki Polskiej, prezentował się następująco:

J. ELSNER — Uwertura do op. „Leszek Biały” — wykona orkiestra

FR. CHOPIN — Ballada g-moll op. 23

Mazurki cis-moll op. 41 Nr 1

fis-moll op. 59 Nr 3

Impromptus Ges-dur op. 51

Scherzo cis-moll op. 39

wykona ADAM HARASIEWICZ

przerwa

* * *

T. KIESEWETTER — Tańce polskie (Suita Nr 1)

Cz. I. Polonez

Cz. II. Krakowiak

Cz. III. Kujawiak

Cz. IV. Mazur

wykona orkiestra

ST. MONIUSZKO — Mazur z op. „Halka” — wykona orkiestra

Jako solista wystąpił Adam Harasiewicz, laureat I nagrody V Międzynarodowego Konkursu im. Fryderyka Chopina, który przybył do rodzinnego miasta, aby uświetnić koncert inauguracyjny.

Debiut Wojewódzkiej Orkiestry Symfonicznej był gorąco przyjęty przez społeczeństwo. W dniu debiutu nadeszły liczne gratulacje i życzenia: od Prezydium Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich, od Filharmonii Narodowej w Warszawie, od Zespołów Państwowej Filharmonii Śląskiej, Lublina, Łodzi, od Opery Bałtyckiej oraz od dyrygentów i solistów placówek muzycznych z całego kraju.

Do końca sezonu tj. do 24 czerwca Orkiestra przygotowała jeszcze trzy programy, których solistami byli: Halina Łukomska — laureatka III Ogólnopolskiego Konkursu Śpiewaczego z 1955 roku, Janina Stano — laureatka Międzynarodowego Konkursu Śpiewaczego w Berlinie oraz Michał Szopski, Bernard Ładysz. W programie znalazły się między innymi utwory: Glucka, Mozarta, Webera, Schuberta, Haydna, Moniuszki, Gounoda, Czajkowskiego, Belliniego, Rossiniego, Verdiego.

odn

Od Redakcji

Powyższy tekst pochodzi z pracy dyplomowej Piotra Gajewskiego pt. „Powstanie i rozwój Państwowej Orkiestry Symfonicznej w Rzeszowie w pierwszym Dziesięcioleciu” napisanej w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie pod kierunkiem mgr. Krzysztofa Droby w 1979 roku. Autorowi wyrażamy podziękowanie za udostępnienie materiału i zgodę na druk w naszym piśmie.



Pamięci Ludwika Lutaka

Po śmierci męża przeglądałam i uporządkowałam całą dokumentację, jaka pozostała po nim. Są to:

- a) listy obozowe z niewoli niemieckiej pisane do brata Romana Lutaka*
- b) album ze zdjęciami z okresu niewoli i pobytu za granicą*
- c) sprawozdania z działalności artystycznej i metodyczno-wychowawczej — afisze, programy, recenzje z prasy, zdjęcia zbiorowe z kursów doszkolających dla nauczycieli muzyków*
- d) taśmy z nagraniami muzyki*
- e) Szkoła na trąbkę cz. I i II*
- f) Studia orkiestrowe*
- g) podziękowania, dyplomy, medale, odznaki*

Wiele zdarzeń odtworzyłam z pamięci, skorzystałam także z zapisków obozowych kolegi męża Maya Karola, które udostępniła mi jego żona — wdowa. Mąż miał w planie opisać — dla upamiętnienia — całą swoją drogę życiową — bogatą w wydarzenia, ale zawsze brakowało mu czasu — i nie zdążył. Po głębszym zastanowieniu postanowiłam za niego napisać tę kronikę, z myślą, by moje dzieci i rodzina męża miały po nim trwałą pamiątkę.

Kraków, 1992 r.

Anna Lutak

Ostatnie pożegnanie

Byłeś mi ten bliski, ten kochany i odszedłeś zostawiając mnie w wielkim bólu. Dlaczego tak się stało? Oto pytanie, które sobie często zadaję — pytanie, które zostaje bez odpowiedzi. Przerwałeś więzi miłości i przyjaźni, które łączyły nas przez tyle długich lat. Byłam z Tobą szczęśliwa — wszystko minęło — przepadło — nie ma już nic, naprawdę nic, oprócz zadumy i wspomnień. Chłodem powiało po naszym domu — dom nasz opustoszał.

Kiedy umierałeś, byłam przy Tobie z naszymi dziećmi. Wpatrywaliśmy się w Twoją twarz, ale już nie spojrzaleś na nas ani nie powiedziałeś jednego słowa. Zasnąłeś cichutko i głowa opadła Ci na poduszkę. Nie wierzyłam, a może nie chciałam uwierzyć, że już nie żyjesz. Płakałam, chociaż płakać nie chciałam — wiedziałam bowiem, że śmierć dla Ciebie — bez cierpienia — to wielkie wybawienie.

Pierwsza noc — to była koszmarna noc, spałam, a może nie? Co chwilę się budziłam, czułam Twoją obecność, czułam Twój wzrok, byłeś tak blisko mnie. A potem? Potem przez dziewięć dni leżałeś razem z innymi w sanktuarium śmierci, obojętny na otaczający świat.

Dzień dziewiątego kwietnia 1986 roku — to pamiętny dzień dla mnie, dzień pożegnania się z Tobą. Byłam na cmentarzu w Podgórzu, a razem ze mną moja najbliższa i dalsza rodzina. Byli Twoi koledzy i przyjaciele, którzy przyjechali z różnych regionów Polski, by Cię odprowadzić na miejsce wiecznego spoczynku. Były delegacje z różnych szkół muzycznych, nie tylko krakowskich — z Tarnowa, Rzeszowa, Łańcuta, Krosna, Sanoka. W zadumie szliśmy razem. Cały czas grała orkiestra. Grali Ci koledzy, z którymi pracowałeś przez długie lata. Przy dźwiękach marsza żałobnego pochowałam Cię w skalistym, zimnym grobie, który pokryły wieńce i wiązanki kwiatów.

Przychodzę na Twój grób i przynoszę Ci kwiaty i modlitwy — przychodzę, ale coraz mniej — już nie mogę dojść do Ciebie, bo droga daleka i brakuje mi sił — starzeję się. Przyjdę do Ciebie — ale nie wiem jeszcze, kiedy? To tajemnica Boża. Cytuję słowa refrenu tanga, które napisałeś dla mnie:

*Ja wiem, że czekasz na mnie już od lat,
Choć trzeciej zimy śnieg dziś znowu spadł.
Ja wiem, że czekasz na mnie już od lat,
Choć nas rozdziela świat.*

TANGO „JA WIEM”

*Czasami tak się zapatrzysz cały
przez okno swojego baraku w niebo,
przez które gdzieś na wschód leciały
gromady szczęśliwych ptaków.*

*Czasami tak cię śmiertelnie znużą
drutów kolczastych zasieki,
że utrudzony tulaczą podróżą
chciałbyś już zamknąć powieki.*

*A wtedy tylko mocno cię trzyma
piosenki rzewne westchnienie,
która, choć tak jest prosta w swych rymach
słonecznym jarzy się lśnieniem.*

*Refren: Ja wiem, że czekasz na mnie już od lat,
choć trzeciej zimy śnieg dziś znowu spadł,
a każdy Twój list i o Tobie znak
wciąż mówią mi, jak bardzo Ciebie brak.*

*Że w tej rozłące żyć nam źle,
Jak bardzo kochasz mnie.*

*Ja wiem, że czekasz na mnie już od lat,
choć nas rozdziela świat.*

*A wtedy nawet wicheru poświsty
i deszczu miarowa muzyka — giną,
gdy od niej przeczytasz listy,
smutek w twych oczach znika.*

*Ze słów najdroższych, jak gdyby z bajki
przeszłość daleka powraca.
Życie twe nagle się rozpromienia
jak słońce, co chmury wyzłaca.*

Refren: *Ja wiem, że czekasz na mnie już od lat...*

Moja droga życiowa

Wspomnienia Ludwika Lutaka spisała Anna Lutak

Urodziłem się 25 sierpnia 1910 roku we wsi Słocina — woj. rzeszowskie. Wczesnie straciłem ojca, który poszedł na wojnę w r. 1920 i nie wrócił. Jak mi wiadomo, był na Syberii. W jakich okolicznościach zmarł, dokładnie nie wiem, bo słyszałem różne wersje, które być może, nie wszystkie zgodne były z prawdą. Wychowaniem czworga dzieci zajmowała się moja matka, która później zmarła na gruźlicę. Rodzina moja znalazła się w ciężkiej sytuacji materialnej.

Nasz dom rodzinny znajdował się blisko Kościoła. Codziennie słyszałem donośny dźwięk dzwonów i właśnie te dzwony uczyły mnie reagowania na dźwięk. Kto wie, jak potoczyłyby się losy mojego życia, gdyby nie pewne wydarzenie.

Był piękny, słoneczny dzień. Do Słociny przemaszerowała orkiestra wojskowa 17 pułku piechoty z Rzeszowa, by zagrać z okazji jakiegoś święta. Byłem zahipnotyzowany widokiem lśniących trąb i zauroczony ich dźwiękiem. Po zakończeniu uroczystości pomaszerowałem razem z innymi chłopcami za orkiestrą aż do Rzeszowa. Wróciłem wieczorem i dostałem tęgie lanie, ale nie żałowałem. Zrodziła się we mnie miłość do muzyki — ta pierwsza i pozostała do dziś.

Droga do muzyki w tamtych czasach nie dla wszystkich była łatwa, najpewniej prowadziła przez służbę w wojsku. Za namową i radą mojego stryja

Marcina Lutaka, który był zawodowym podoficerem, wstąpiłem do 17 pułku piechoty w Rzeszowie i zostałem przyjęty do orkiestry wojskowej, jako elew w 1923 roku. Bardzo dużo czasu poświęcałem na ćwiczenie gry na trąbce i robiłem szybko wielkie postępy. Już jako 15-letni chłopiec grałem w orkiestrze symfonicznej, oraz w Teatrze Ziemi Rzeszowskiej. Wielką radość sprawiało mi granie w mojej wiosce rodzinnej. Grałem pieśni pobożno-maryjne na wieży kościelnej. Staralem się grać jak najlepiej, bo to na chwałę Bożą i byłem dumny z mojego grania. Donośny dźwięk mojej trąbki słycać było daleko, bardzo daleko, bo słyszeli te pieśni ludzie z sąsiednich wiosek. Dobrze pamiętam te wieczory majowe i to rechotanie zab z pobliskich dworskich stawów.

Do orkiestry wojskowej został później przyjęty mój młodszy brat Roman i uczył się gry na skrzypcach. Często graliśmy w duecie. Dnia 1 czerwca 1943 roku, jako zakładnik, został rozstrzelany przez Niemców i pochowany na cmentarzu w Staroniwie. Tego tragicznego dnia razem z nim zginęło 43 niewinnych ludzi i razem spoczywają w jednej mogile. W Kościele Chrystusa Króla w Rzeszowie wmurowana jest pamiątkowa tablica z nazwiskami osób rozstrzelanych, wśród których jest nazwisko mojego brata. O jego śmierci dowiedziałem się z listu od mojej żony, który przysłała mi do obozu jenieckiego. Tę wiadomość bardzo boleśnie przeżyłem — chodziłem smutny i przygnębiony, straciłem bowiem drogiego brata, którego naprawdę ceniłem i byłem z nim uczuciowo bliżej związany. Łączyła nas muzyka. Jego śmierć odczułem tym bardziej, że będąc w niewoli, nie mogłem nic pomóc jego rodzinie. W intencji zmarłego brata w naszej kaplicy obozowej została odprawiona msza święta, w czasie której nasz kapelan obozowy wygłosił okolicznościowe kazanie.

Będąc w orkiestrze wojskowej dalej kontynuowałem naukę szkolną uczęszczając do szkoły wieczorowej przy gimnazjum J. Sobieskiego, ponadto pobierałem prywatne lekcje. Zdałem małą maturę z wynikiem pomyślnym i dalej uczyłem się. Profesorowie gimnazjalni przygotowywali nas do dużej matury. Pamiętam nazwiska niektórych: Hyc Stanisław, Kuś Wojciech, Chłanda Andrzej, Bielecki Czesław. Maturę miałem zdawać w terminie późniejszym (jesienią, bowiem orkiestra wraz z całym pułkiem wyjeżdżała na 6-cio tygodniowe ćwiczenia w terenie — na poligon do Rakszawy — parę kilometrów od Łańcuta). Razem z kolegą Stefanem Kielarem zabraliśmy podręczniki, by w wolnych chwilach od zajęć służbowych uczyć się razem. Przed wyjazdem t.j. 6 lipca 1939 roku wzięłem ślub kościelny w Głochowcach (koło Przemyśla) — i w połowie lipca pomaszerowałem na poligon do Rakszawy. Tutaj zastała mnie mobilizacja. Wróciliśmy do Rzeszowa — do pułku i czekaliśmy na rozkazy władz przełożonych.

Dnia 1 września 1939 roku rozpoczęła się II-ga wojna światowa, wyjechałem z orkiestrą i całym pułkiem na front. W czasie walk wrześniowych dostałem się do niewoli niemieckiej w Lubieniu Wielkim koło Lwowa. Po kapitulacji Polski nasza armia poszła w rozsypkę, nasz pułk został rozbity. Dużo żołnierzy porzuciło broń i powróciło do domu — do rodzin, inni po-

stanowili uciekać na Węgry. I ja też byłem tym uciekinierem. Zaczęła się dla mnie tułaczka. Przekroczyłem granicę polsko-węgierską i dostałem się do obozu internowanych w Maggyrowar-Mosson. Masy ludzi czyniło to samo — uciekali przed represjami Niemców patrioci-ochotnicy, najczęściej oficerowie i podoficerowie — uciekali do formujących się we Francji polskich jednostek wojskowych. Przekradali się emisariusze i kurierzy, przemycając materiały od organizacji konspiracyjnych.

Będąc w obozie dwukrotnie próbowałem uciekać i niewiele brakowało, a straciłbym życie. Pamiętam, że w czasie jednej ucieczki znalazłem się na polach, gdzie stały wysokie snopki związanej kukurydzy. Czołgając się po ziemi, ukryty w snopku posuwałem się krok za krokiem naprzód. W pewnej chwili zostałem zauważony przez stróża węgierskiego, który nawet w nocy pilnował kukurydzy. Zatrzymał mnie, kazał podnieść ręce do góry i odwrócić się do tyłu. Słyszałem metaliczny szcęk repetowanego zamku karabinu — chciał mnie zastrzelić. Strzał nie padł — zostałem ocalony, poczułem tylko silne kopnięcie i usłyszałem rozkaz „Uciekaj”. Wróciłem do tego samego obozu i przez kilka godzin byłem w szoku — nie wymówiłem ani jednego słowa. Nie wiem dlaczego i co mi się stało. Próbowałem znowu uciekać, ale bezskutecznie. Za ucieczkę wsadzono mnie do aresztu. Odsiadka w areszcie nie załamała mnie — bo wreszcie udało mi się uciec z obozu i znalazłem się na wolności. Opłotkami i różnymi drózkami — najczęściej nocą, przemierzyłem dziesiątki kilometrów. Brudny, zmęczony i wygłodzony dotarłem wreszcie do granicy i znalazłem się w Jugosławii. Pamiętam — w czasie tej wędrówki sprzedałem swój zegarek za kawałek wędzonej słoniny. Żał mi było tego zegarka — rozstałem się z nim na zawsze. Głód zwyciężył.

Ze Splitu drogą morską dojechałem do Marsylii. Tutaj wstąpiłem do organizującej się Armii Polskiej dowodzonej przez generała Władysława Sikorskiego. Zostałem przydzielony do I Dywizji Grenadierów. Dnia 11 II 1940 r. złożyłem przysięgę wojskową w Assais i wyruszyłem na front. Nasza dywizja walczyła do 21 VI 1940 r. nie kapitulując, pomimo ustania działań jednostek francuskich. Stoczyła szereg krwawych bitew, w czasie których poległo setki żołnierzy, było tysiące rannych lub zaginionych. Dziesiątki tysięcy żołnierzy przedzierało się z okrażenia i większość z nich dostała się do niewoli niemieckiej — między innymi i ja — już po raz drugi. Maszerowałem wraz z tysiącami jeńców, nie wiedząc dokąd idziemy. Na poboczu szosy, z jednej i drugiej strony, stali uzbrojeni Niemcy z uśmiechem „zwycięzców”. Nie wolno nam było zejść z drogi. Szliśmy potwornie zmęczeni i głodni, bo Niemcy nie dawali nam nic do jedzenia. Wszelkie zapasy, jakie ktoś miał przy sobie, przeznaczal przed wszystkim dla siebie i trudno było temu się dziwić. O ile pamiętam, chyba to był dziewiąty dzień marszu, gdyśmy po raz pierwszy otrzymali trochę żywności. Nieraz widzieliśmy w czasie postoju kolumny wozów konnych załadowanych żywnością, ale były one strzeżone przez uzbrojonych Niemców. Niektórzy z nich czasem rzucali kawałki chleba, gdy w tym samym czasie inni

Niemcy z uciechą robili zdjęcia jeńców wyciągających ręce po niego. Wreszcie ulokowano nas na kilkudniowy postój na rozległych, bagnistych łąkach. Środkiem tych łąk płynął wąski strumyk, wzdłuż którego rosło dużo starych wierzb. Wreszcie mogliśmy się umyć. Co to była za radość dla wszystkich jeńców spragnionych wody — tego opisać się nie da, trzeba to było widzieć i przeżyć.

Po odpoczynku ruszyliśmy w dalszą drogę. Gdy przeszliśmy ostatni odcinek trasy Saint—Dië—Straßburg, ulokowano nas w koszarach francuskich. Przez kilka dni chodziliśmy głodni, zanim Niemcy zorganizowali dla nas kuchnię.

POBYT W OBOZIE JENIECKIM 18.VI.1940—25.I.1944 r.

Późną jesienią 1940 roku przetransportowano nas ze Straßburga do Bawarii, do obozu jenieckiego Stalag VII A, który znajdował się w Moosburg koło Monachium. Każdy jeńiec otrzymał swój numer. Ja miałem numer 53086. Na terenie obozu stały baraki tynkowane, czyste, oddzielone od siebie kolczastym drutem. Środkiem obozu była długa — może kilometrowa droga, przez którą w pewnych ściśle określonych godzinach można było przechodzić.

W obozie tym byli jeńcy różnych narodowości, ale najliczniejszą grupę stanowili Francuzi. Byli też Belgowie, Holendrzy i Hiszpanie, którzy uciekli z kraju, by uniknąć represji i terroru, jaki panował za rządu generała Franco. Nieliczną grupę stanowili murzyni francuscy. Polska grupa była stosunkowo mała i liczyła zaledwie 500 osób — zajmowała dwa baraki. Wyróżniała się jednak swoją posturą, dyscypliną, kulturą osobistą, a przede wszystkim czystością zajmowanych pomieszczeń. Jeńcy zatrudnieni byli przy różnych pracach wewnątrz obozu, zaś ochotnicze grupy na zewnątrz.

Był też barak specjalnie przeznaczony na szpital, z którego korzystali jeńcy wszystkich narodowości. Naczelnym lekarzem był Niemiec, a współpracowali z nim lekarze francuscy. Jak byli traktowani chorzy jeńcy? Jak ich leczono, a w przypadku śmierci, gdzie ich chowano — tego nie wiem. Baraki były nieopalone i w czasie ostrej zimy marzliśmy potwornie. Spaliśmy na pryzkach trzypiętrowych, mając do dyspozycji tylko koc — spaliśmy tylko na deskach. Bardzo dokuczały nam pchły, których było mnóstwo. Sami praliśmy sobie bieliznę osobistą, która była bardzo zużyta.

Chodziliśmy ciągle głodni. Dziennie dostawaliśmy jeden bochenek razowego chleba do podziału dla dwudziestu osób i kubek niby herbaty, wyglądem i smakiem zupełnie niepodobnej do prawdziwej. Na obiad porcja zupy — ciągle ta sama — ugotowana z ziemniaków w łupinach lub z pokrojonej brukwi. Wśród jeńców byli tacy, którzy nie mogli znieść głodu i ukradkiem sami sobie gotowali. Z puszki po marmoladzie skonstruowali piecyk z paleniskiem, a płomień podtrzymywali dorzucając małe kawałki szczapy drewnianki zdobyte gdzieś ukradkiem. Ja nie zajmowałem się gotowaniem, bo byłem zajęty pisaniem nut i próbami, ale byli koledzy, którzy wyspecjalizowali się w kucharze-

niu. Czasem jeńcom pracującym na zewnątrz obozu udawało się zdobyć trochę żywności, ale potem mieli wielkie trudności z doniesieniem jej do obozu. Przy wejściu bowiem byli kontrolowani przez strażników i w przypadku znalezienia przy nich żywności byli surowo karani.

Z pomocą przychodziły nam rodziny, które wysyłały nam paczki żywnościowe. Moja żona pracując jako nauczycielka w szkole podstawowej we wsi Laskówka (powiat Brzozów) — wysyłała mi regularnie paczki z sucharami i innymi produktami (cukier, marmolada, cebula), które pomogły mi przetrwać pobyt w obozie. Otrzymałem ich ponad czterdzieści. Z opowiadania żony wiem, że miała wielkie kłopoty z ich wysyłką. Nie mając w co zapakować, nieraz po odbytych lekcjach w szkole, szła osiem kilometrów do najbliższego miasteczka — do Dynowa, mając nadzieję, że w sklepach — a było ich 2—3 przeznaczonych dla Polaków — gdzieś je zdobędzie. Niestety zdarzało się i tak, że wracała z próżnymi rękami tą samą drogą, szła znowu 8 km i to pod wysoką górę. W Dynowie były też i inne sklepy, ale z napisem „Nür für Deutsche” — nie śmiała do nich wchodzić i nie chciała prosić. Otrzymałem też paczki od mojej siostry — ze Słociny. Paczki były kontrolowane przez Niemców, ale czasem udało się przemycić jakąś ważną wiadomość. Żona przekazywała mi je najczęściej w przekrojonym — nie do końca — sucharze. Raz zdarzyło się, że sucharem z ukrytym listem poczęstowałem kolegę, oczywiście zaraz mi go oddał. Nie wszyscy jeńcy otrzymywali paczki, bo nie mieli rodzin, więc dawali nam swoje specjalne przekazy „Kriegsgefangensendung” — a myśmy je wysyłali do swoich rodzin w kraju. Nie mając wiele dzieliliśmy się solidarnie — tworzyliśmy jedną, wielką biedną rodzinę.

Na terenie obozu znajdował się oddzielny barak przeznaczony na kaplicę i dla trzydziestu francuskich księży. W każdą niedzielę i święta mszę odprawiał i wygłaszał kazanie ksiądz kapelan Madeja-Nosek. W kaplicy wisiał obraz Matki Boskiej Częstochowskiej namalowany przez trzech jeńców — Polaków (Jerzy Fabiański, Nowicki i Malczewski). Były wielkie trudności z umieszczeniem go w kaplicy. Władze niemieckie odmawiały zgody, a także biskup niemiecki proszony o dokonanie aktu poświęcenia go. Po licznych próbach i zabiegach Niemcy wreszcie zgodzili się i biskup przyjechał do obozu. Po obejrzeniu obrazu odmówił poświęcenia, twierdząc, że jest to polska Madonna, „Schwarze Madonne”, do której Polacy mają szczególny kult. Po długich — prawie dwumiesięcznych prośbach i naleganiach biskup zgodził się wreszcie przyjechać, ustalając dzień poświęcenia, równocześnie postawił warunek, że w tej uroczystości nie mogą uczestniczyć Polacy. Nie mając innego wyjścia zgodziliśmy się. O ustalonej godzinie grupa Niemców obstawiała wejście do kaplicy, sprawdzając po mundurach wchodzących jeńców. Jakież było zdziwienie obecnych Niemców i samego biskupa, kiedy w czasie mszy usłyszeli chór śpiewający w języku polskim:

*„O Panie, któryś jest na niebie, wyciągnij sprawiedliwą dłoń —
— wołamy z obcych stron do Ciebie — o polski chleb i polską broń.*

*O Chryste łaski swoje ześlij nam — Do wolnej Polski nam powrócić daj
By stał się twierdzą nowej siły — nasz dom — nasz kraj.*

— Na zakończenie ceremonii wszyscy zaśpiewaliśmy nasz hymn narodowy „Boże coś Polskę”.

Wartownicy niemieccy, którzy mieli rozkaz uczestniczenia w tej uroczystości stali osłupieni zadając sobie pytanie: „Jak to się stało? Przecież nie wpuściliśmy do kaplicy żadnego Polaka?”. By zmylić czujność strażników, Polacy przebrali się w mundury innych obcokrajowców i bez trudności weszli do środka kaplicy. Sprawa ta lotem błyskawicy rozeszła się po całym obozie, żywo była komentowana i dostarczyła jeńcom wiele emocji. Czy były jakieś sankcje karne — nie pamiętam.

Po powrocie do kraju dowiedziałem się od kolegi Karola Maya o dalszych losach tego obrazu, bowiem przebywał on w obozie do końca — do czasu wyzwolenia jeńców z niewoli przez amerykańskich żołnierzy. Obraz już był załadowany na bombowiec i miał być wywieziony, ale dzięki interwencji kol. Karola Maya i jego współtowarzyszy udało im się za „gorzałkę” przekupić żołnierzy i obraz pozostał w obozie. Kolega Karol May opuszczając obóz, samolotem przewiózł go do Francji — do Paryża i oddał go do kościoła, do którego uczęszcza dużo Polaków.

Stalag VII A odwiedzany był dość często przez przedstawicieli Międzynarodowego Czerwonego Krzyża w Szwecji i dlatego Niemcy zezwalali na prowadzenie działalności kulturalnej. Poszczególne grupy narodowościowe organizowały występy artystyczne, przedstawienia, które cieszyły się wielkim powodzeniem i wносиły dużo radości w szare i monotonne życie jeńców. Były różne kółka zainteresowań, odbywały się wykłady z muzykologii prowadzone przez francuskich profesorów, na które uczęszczałem. Była też drużyna sportowa, odbywały się mecze.

MOJA PRACA W OBOZIE

Od samego początku pobytu w obozie zająłem się organizowaniem orkiestry i chóru. Byłem dyrygentem całego wielkiego zespołu. Graliśmy w różnych barakach, w szpitalu obozowym, a także dla jeńców pracujących w większych ugrupowaniach poza terenem obozu. W każdą niedzielę i święta w czasie mszy świętej grała orkiestra i śpiewał chór. Oba zespoły powiększały się — przybywało muzyków i śpiewaków. Grali i śpiewali z ochotą — muzyka podtrzymywała ich na duchu i pozwalała im łatwiej przetrwać niewolę.

Z powodu braku materiałów nutowych z konieczności odtwarzałem z pamięci wiele utworów na orkiestrę i chór. Pisałem też własne kompozycje — mazurki, kujawiaki, wiązanki, marsze. Napisałem muzykę do tanga „Nostalgia” — „Ja wiem, że czekasz na mnie” — dedykując je mojej żonie. Tango te były bardzo popularne i chętnie były śpiewane przez jeńców. Napisałem marsz dla generalnego sekretarza YMCA Eryka Berga, jako podziękowanie za otrzymane

instrumenty muzyczne na cały zespół symfoniczny i dzięki temu powiększyłem orkiestrę i chór do 160 osób. Za kompozycję tego marsza „Helsingborg” otrzymałem honorarium 40 koron szwedzkich, które bank przesłał do Polski na adres mojej żony, która w tym czasie pracowała jako nauczycielka w szkole podstawowej w Laskówce. Marsz ten był nagrany na płyty przez szwedzkie radio i był transmitowany. Ukazał się też w prasie szwedzkiej odpowiedni artykuł, który przysłało mi do obozu.

Oprócz muzyki rozrywkowej graliśmy muzykę jazzową. Mieliśmy dobry jazz-band, świetny czelista grywał nawet koncerty, bardzo dobry był też saksofonista. Graliśmy nawet muzykę poważną, symfonie Beethovena i Haydna. W każdą niedzielę i święta uczestniczyliśmy w mszy świętej — grała orkiestra i śpiewał chór. Szczególnie święta B. Narodzenia były dla nas wielkim przeżyciem. W czasie mszy 60-osobowy zespół chóru i 26-ciu muzyków zagrało „Pastorałki” mojej kompozycji. W baraku zabrzmiało to potężnie i zrobiło na słuchaczach wielkie wrażenie. Odniosłem sukces i sam się zdziwiłem, że potrafiłem to zrobić. Dostałem wiele pamiątek i ogólne uznanie.

Głęboko przeżywaliśmy każdą wigilię. Wieczera była uboga — składkowa. Każdy coś dołożył ze swojej świątecznej paczki. Siedzieliśmy przy stołach jak jedna wielka rodzina — jak brat z bratem, których złączyła niewola. Łamaliśmy się oplatkiem i składali sobie wzajemne życzenia. Niejednemu przypominał się jego dom rodzinny i niejednemu zakręciła się łza w oku. Zadawaliśmy sobie pytanie: Dlaczego tu jesteśmy w ten świąteczny wieczór, a nie z najbliższymi? Jak długo jeszcze będziemy rozdzieleni? Kiedy skończy się ta koszmarna niewola? Kiedy nadejdzie ta upragniona wolność, tak długo przez nas oczekiwana. Wszyscy śpiewaliśmy kolędy — nasze piękne, polskie kolędy.

Niemcy często zabraniali nam grać, bowiem nasze koncerty cieszyły się wielkim powodzeniem. Wydawali nakazy, zakazy, które utrudniały nam normalną pracę. Mimo różnych przeszkód długo prowadziłem w obozie koncerty. Muszę jeszcze wspomnieć, że byłem też i organistą grając w kaplicy w czasie mszy świętej na dość dobrym instrumencie — na „harmonium”. Ksiądz kapelan był ze mnie zadowolony i darzył mnie wielką sympatią.

Z początkiem 1943 roku Niemcy zaczęli niemal wszystkich jeńców z naszego obozu przewozić do innych „Stalagów roboczych”. Grupę polską liczącą około 500 osób przetransportowano pociągiem w wagonach towarowych do Stalagu XVII w Krems-Greixendorf koło Wiednia. Już w czasie transportu dowiedzieliśmy się, że grupa nasza skierowana będzie do prac w kamieniołomach. Rzeczywiście tak było. Praca była bardzo ciężka, wymagała wielkiego wysiłku fizycznego — pracowaliśmy tylko przy pomocy kilofa i łopaty — ciągle głodni i skrajnie wyczerpani. Wielu jeńców buntowało się i nie chcieli pracować, dochodziło do różnych sabotaży. Jeńców bowiem chroniło prawo międzynarodowe, które Niemcy w perfidny sposób łamali.

Była też tu fabryka, gdzie produkowano środki chemiczne, między innymi cyklon, którym Niemcy masowo uśmiercali więźniów w komorach gazowych (Oświęcim-Brzezinka, Majdanek).

Wróciłem znowu do obozu. Orkiestry i chóru nie było, więc czasem graliśmy dla siebie w baraku. Ja miałem małą harmonię, którą przywiozłem sobie z Francji, bardzo mi się wtedy przydała. Zacząłem znowu organizować orkiestrę i chór, a chętnych przybywało i zespół się powiększał. Graliśmy znowu. Ta praca bardzo mnie pasjonowała i nie tylko mnie, myślę, że wszystkich muzyków, bo byli mi bardzo życzliwi i pomocni w pracy.

Kiedy na frontach II wojny światowej szala zwycięstwa zaczęła się przechylać na stronę sojuszników, władze niemieckie zakazały dalszej działalności muzycznej na terenie obozu. Skończyła się dla mnie praca. Prowadziliśmy długie rozmowy. Czasy były niepewne. Dochodziły do nas różną drogą wiadomości, że organizuje się polskie wojsko w Anglii. Wielu z nas myślało, jak wydostać się z niewoli, by dalej walczyć o wolną Polskę. Po długim namyśle postanowiłem działać — ryzykując. Z pomocą przyszedł mi lekarz francuski. Symulując chorobę stanąłem przed komisją lekarską. Lekarz francuski, którego przekupiłem kilkoma kartonami papierosów i był wtajemniczony w moje plany — pokazał ordynatorowi Niemcowi zdjęcie rentgenowskie — oczywiście nie moje, ale pewnego Rosjanina, który był poważnie chory na gruźlicę płuc. Lekarz naczelny widząc dziury w płucach zdecydował natychmiastowe zwolnienie mnie z obozu i przetransportowanie mnie Karetką Czerwonego Krzyża do pociągu i dalej do Francji. Znalazłem się w szpitalu w Lyonie i przeszedłem różne badania. Wtedy znalazłem się w kłopotliwej sytuacji — bo wyniki badań było dobre. Musiałem ujawnić prawdę. W szpitalu przebywałem od 2.II.1944 r. do 22.II.1944 r., po czym zostałem skierowany do Ośrodka Rekonwalescencji (de la Mouche), celem podratowania zdrowia utraconego w niewoli. Po 45 dniach pobytu w Ośrodku zostałem wypisany. Byłem wolny — ale bezdomny. Dzięki znajomości języka francuskiego szybko nawiązałem kontakt z ludźmi.

O dalszych losach mojego życia zdecydowało pewne wydarzenie, jakie miało miejsce, gdy pewnego dnia znalazłem się na ulicach miasta Lyon. Przeżyłem wtedy chwilę grozy i wielkiego strachu. Idąc usłyszałem huk i eksplozję. To członkowie „Ruchu Oporu” wysadzili tramwaj, którym jechali Niemcy. Powstała wielka panika na widok ludzkiej tragedii. Razem z innymi zacząłem uciekać — nie wiedząc dokąd? Nie znałem nikogo w tym mieście, ani nie miałem jakiegoś adresu. Uciekając przed siebie cały czas myślałem, gdzie się schronić, by po raz trzeci nie wpaść w ręce Niemców. W pewnej chwili znalazłem się przypadkowo przed sklepem masarskim, którego właścicielem był Michael Mrowca. Nieśmiało wszedłem do środka i tu usłyszałem dźwięki muzyki. Ktoś na piętrze grał na fortepianie — tango — moje tango, które skomponowałem w niewoli. Nawiązałem bliższy kontakt z gospodarzem tego domu. Z rozmowy dowiedziałem się, że jego dom jest przystanią dla wielu ludzi, którzy przez Pireneje uciekają do Hiszpanii i dalej na wyspę nadzici — do Anglii.

Działła konspiracja. Przyłączyłem się do 60-cio osobowej grupy i mając doświadczonych przewodników francuskich wyruszyliśmy w daleką drogę. W górach Pireneje — spędziliśmy 11-cie dni. Szliśmy padając ze zmęczenia, zimna i głodu, silniejsi pomagali słabszym. Byli wśród nas i tacy, którzy już nie mogli iść dalej — byli skrajnie wyczerpani i prosili, aby ich zostawić w spokoju, chcieli tu umierać. Wielu z nas odmroziło ręce, nogi i twarz. Zastała nas tu burza śnieżna — szalał żywioł — walczyliśmy o życie. Była to heroiczna przeprawa dla wszystkich uczestników.

Wreszcie znaleźliśmy się w Hiszpanii — w Barcelonie. Był to marzec 1944 r. Ambasada angielska udzieliła nam pomocy i zapewniła dobrą opiekę. Odpoczywaliśmy i leczyli odmrożone części ciała. Korzystając ze swobody zwiedzaliśmy miasto Barcelonę, która zrobiła na mnie wielkie wrażenie — oryginalna architektura, wspaniałe, zabytkowe budowle, pałace, pomniki, parki i ekskluzywne kawiarnie. Bardzo znaną i popularną jest kawiarnia „Cztery Koty”. Jest to miejsce spotkań muzyków, śpiewaków, aktorów — tu zbiera się cały świat artystyczny, tu można się napić słodkiego wina „Malaga”.

Pewnego dnia znalazłem się w jakiejś kawiarni. Damska orkiestra z wdziękiem grała melodie z różnych krajów — ale z Polski nie — co mnie zdenerwowało. Na kilku serwetkach papierowych błyskawicznie napisałem nuty kujawiaka „Czerwone jabłuszko”. Orkiestra go zagrała, a wtedy nieopisany entuzjizm zapanował wśród grupy siedzących tam Polaków spragnionych polskiej muzyki.

W Barcelonie oglądałem „corridę” — walkę byków. Było to niesamowite widowisko, które bardzo utkwilo mi w pamięci.

Wielkie wrażenie zrobił na mnie widok twierdzy gibraltarskiej na skalistym wybrzeżu brytyjskim. Czekala mnie dalsza podróż do Anglii. Drogą morską dojechałem wreszcie do celu.

POBYT W SZKOCJI

Przybyłem do Londynu — na miasto właśnie były naloty V1 i V2. Kilkakrotnie byłem przesłuchiwany przez „Intelligence Service”. W identyfikacji i wyjaśnieniu nieluznych podejrzeń pomógł mi mój marsz skomponowany w niewoli dla przedstawiciela szwedzkiej YMKI, który był znany także w Anglii. W tym czasie szpiegów było bardzo wielu — i tylko w naszej grupie rozszyfrowano ich aż pięciu. W drodze do Anglii zaprzyjaźniłem się z desantowcami, którzy wracali spod Monte Cassino. Byłem pod ich urokiem, wstąpiłem do brygady spadochorowej, ale po kilku dniach treningu zrezygnowałem z uwagi na złą kondycję fizyczną i złe samopoczucie.

Dnia 12 czerwca 1945 roku zawarłem umowę o pracę między podpułkownikiem Stanisławem Jachnikiem — szefem oddziału „Opieki nad Żołnierzem” I Korpusu i zostałem zaangażowany do „Czołówki Muzycznej” (9-cioosobowy zespół w Edynburgu). Z tytułu podjętej pracy zobowiązałem się do prób,

występów artystycznych w przedstawieniach „Czołówki” stosownie do wytycznych i poleceń otrzymanych od kierownika „Czołówki”. Za pracę otrzymałem specjalne wynagrodzenie pod nazwą „Dodatek artystyczny” płatny za każdy dzień próby i wyjazdu w teren z przedstawieniem. W okresie trwania umowy przysługiwał mi urlop w ramach ogólnych przepisów wojskowych. W „Czołówce” pracowałem razem z Antonim Wasilewskim, który prowadził teatrzyk, organizował odczyty dla żołnierzy, redagował pisma wojskowe, rysował świetne karykatury. W 1957 roku wrócił do Krakowa i tu kontynuował swą działalność — jako dziennikarz.

Pracując w „Czołówce” uczęszczałem do Akademii Muzycznej „Royal Scottish of Musik in Glasgow” studiując w klasie wirtuozowskiej uczyłem się języka angielskiego. Zdałem egzaminy z wynikiem pomyślnym i otrzymałem dyplom ukończenia akademii.

Nie wiedziałem — co mam dalej robić. W podobnej sytuacji było wielu moich kolegów. Wahalem się — wrócić, czy pozostać, bo różne wiadomości docierały do nas z Polski i często sprzeczne były z rzeczywistością. Anglicy chcieli, byśmy jak najprędzej opuścili ich kraj. Byliśmy im już niepotrzebni i chcieli nas się pozbyć. Wielu żołnierzy zaczęło przysposabiać się do pracy na różnych kursach — do życia w warunkach pokoju, wielu wyjeżdżało do innych krajów świata, mając tam rodziny. Wielu wracało do Polski. Proponowałem żonie, by przyjechała do Anglii, ale odmówiła.

Miłość do kraju rodzinnego — do żony i córki, której jeszcze nie widziałem, bo urodziła się, gdy byłem w niewoli (12.IV.1940 r.) zwyciężyła — wróciłem do Polski.

Przed wyjazdem wysłałem telegram do żony ze statku w Edinburgu „EASTERNPRINCE”. Na spotkanie przyjechała żona do Gdańska, gdzie był obóz dla internowanych. Gdy miałem załatwione wszystkie formalności dnia 26 lipca 1947 roku przyjechałem do Rzeszowa — na Pobitno — do domu mojej żony, gdzie mogłem uścisnąć i przytulić po raz pierwszy moją córkę Bogusię, którą znałem tylko z fotografii. Byłem bardzo szczęśliwy.

PRACA ARTYSTYCZNA I PEDAGOGICZNA

Zaraz po przyjeździe do Rzeszowa proponowano mi granie w lokalu rozrywkowym, gdzie mogłem dużo zarobić. Nie skorzystałem z oferty — ten rodzaj muzyki mi nie odpowiadał. Pojechałem do Wrocławia — do kolegi z niewoli, który wcześniej wrócił i grał w operze. Zdawałem egzamin, który właściwie był tylko formalnością i zostałem przyjęty do pracy w operze. Grałem zaledwie kilka dni, a dlaczego? wyjaśniam. W dzielnicy, w której mieszkalem, wybuchła strzelanina — potem były rewizje po domach i aresztowania. Zatrzymano i mnie, bo jeszcze nie miałem wyrobionych polskich dokumentów. Przez trzy dni siedziałem w areszcie o głodzie i brudny zanim sprawa się wyjaśniła. Dzięki interwencji skrzypaczki z opery zwolniono mnie

z aresztu. Do pracy w operze już nie wróciłem. Zraziłem się do tego miasta i do władz, że w tak brutalny sposób potraktowano mnie — repatrianta. Wyrzuciłem ubranie pełne wszy i kupiłem sobie nowe, takie najtańsze — pożegnałem Wrocław i przyjechałem do Krakowa. Wcześniej bowiem otrzymałem telegram od kolegi Makowicza, z którym pracowałem w Anglii — w „Czołowce”, bym przyjechał zaraz do Filharmonii, bo potrzebny jest trębacz. Konkursowo zostałem przyjęty do orkiestry przez dyrygenta Waleriana Bierdiajewa. W Filharmonii pracowałem od 1947 roku do 1971 r. jako artysta muzyk. Występowałem jako solista i kameralista, występowałem z wieloma orkiestrami, tak w kraju jak i za granicą (Czechosłowacja, Włochy, Jugosławia, Niemcy, Francja, Belgia, Związek Radziecki, USA). Zagrałem wiele utworów na trąbkę — były to prawykonania. W roku 1959 brałem udział jako solista w Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Barokowej w Breści (Włochy). Koncert ten był transmitowany przez radiostacje wielu krajów Europy. Występowałem również jako solista w Polskim Radiu i Telewizji i nagrałem wiele utworów na trąbkę w sali zamku Potockich w Łańcucie oraz na Wawelu.

W roku 1948, w czasie letnich wakacji odbyłem Odrą z Gliwic do Szczecina tournée razem z orkiestrą Opery Krakowskiej i chórem. Płynąc na barkach graliśmy operę St. Moniuszki „Flis”. Nasze występy na wolnym powietrzu i przy sprzyjającej, pięknej pogodzie cieszyły się wielkim powodzeniem. Codziennie tłumy publiczności spragnionej polskiej muzyki żegnały nas gromkimi oklaskami. Nasze tournée zakończyliśmy w Warszawie występem w Parku Łazienkowskim.

Od 1947 roku — 1980 (w tym roku poszedłem na emeryturę) pracowałem w Liceum Muzycznym w Krakowie jako nauczyciel gry na trąbce. Moi uczniowie grali w szkolnej orkiestrze symfonicznej, a także w zespołach, które prowadziłem. Grali w fabrykach dla robotników, w domach kultury, w świetlicach, w szpitalach, domach opieki społecznej. Wielu z nich ukończyło tę szkołę i było nadal moimi uczniami w Akademii Muzycznej.

PRACA W AKADEMII MUZYCZNEJ W KRAKOWIE

W Akademii Muzycznej pracowałem od 1969 roku — do 1980 r. w pełnym wymiarze godzin, a od 1.X.1980 r. — do 1.IV.1986 r. na półetat. Oprócz nauczania gry na trąbce prowadziłem zespół kameralny instrumentów dętych — blaszanych, który występował często z różnych okazji okolicznościowych. Często organizowałem spotkania ze studentami, na których wspólnie omawialiśmy różne zagadnienia i rozwiązywali trudne nieraz problemy. Chętnie w tych spotkaniach uczestniczyli. Zorganizowałem kilka sesji popularno-naukowych ogólnopolskich i okręgowych. Wzięli w nich udział zaproszeni goście zza granicy, między innymi Tiemofiej Dokszyce — trębacz światowej sławy ze Związku Radzieckiego, Emmanuel Lucchesi — flecista — wirtuoz z Berlina.

Wielu moich studentów otrzymało stopnie magisterskie, brało udział w konkursach krajowych i zagranicznych. Pracują w wielu orkiestrach symfonicznych, filharmoniach, operach, radiu i są pedagogami w szkołach muzycznych. Kilku dyplomantów wyjechało za granicę i tam pozostali. Czy wrócą do Polski, by zwrócić zaciągnięty dług wobec swojej Ojczyzny i wobec uczelni, która potrzebuje dobrych i wykwalifikowanych nauczycieli — oto pytania, które sobie często stawiam.

Miałem wielu zdolnych i utalentowanych studentów, między innymi wyróżniał się swoją osobowością Tomasz Stańko — wielki indywidualista. Oprócz muzyki klasycznej, za moją zgodą uprawiał muzykę jazzową. Widząc jego wielki zapał i zainteresowanie do tego rodzaju muzyki, byłem bardzo tolerancyjnym, zostawiając mu pełną swobodę. Byłem bardzo wyrozumiałym i bardzo mu życzliwym, służyłem mu radą i pomocą w rozwiązywaniu różnych problemów związanych z jego pracą — co nie podobało się moim kolegom, którzy nie popierali nauki muzyki jazzowej w naszej uczelni — zyskałem sobie wnet jego zaufanie i szacunek. Przy każdej okazji podkreślał mój wkład pracy w kształceniu i rozwijaniu jego talentu. W 1962 roku utworzył swą pierwszą grupę Jazz Darings, a w 1971 roku wybrany został najlepszym muzykiem europejskim w ankiecie czytelników „Jazz Forum”. Kompozycje jego podobały się studentom, nic więc dziwnego, że gdy grał koncert dyplomowy to sala „Florianka” pełna była publiczności — zajęte były wszystkie możliwe miejsca, a nawet w kuluarach stało dużo słuchaczy. Oklaskiwano go serdecznie i nic w tym dziwnego, bowiem w naszej uczelni po raz pierwszy oficjalnie zaprezentowano muzykę jazzową na wysokim poziomie. Dzisiaj Tomasz Stańko jest świetnym instrumentalistą jazzowym i cieszy się wielką sławą nie tylko w kraju, ale i za granicą. Nadal doskonalili swój kunszt i lansuje muzyczne mody.

Miałem wielu studentów, z którymi zaprzyjaźniłem się bliżej, gdy już ukończyli studia i pracowali. Między innymi był Józef Nawojski, który obecnie jest już na emeryturze i uczy w szkołach muzycznych. Z nim utrzymywałem najbliższy kontakt. Każdego roku, najczęściej w drugi dzień świąt Wielkiejnocy, lub w czasie letnich wakacji odwiedzałem go w Łańcucie. Jeździłem razem z żoną — bywaliśmy i w Albigowej — w jego letnim domku zauroczeni widokiem „Rancho” i tą ciszą. Byliśmy zawsze mile widziani i serdecznie przyjmowani zawsze z uśmiechem i z otwartym sercem. To się pamięta i wysoce ceni — „serce za serce”.

PRACA SPOŁECZNA

Od 1947 roku pracowałem jako aktywista związkowy w Filharmonii Krakowskiej, przez 15 lat byłem przewodniczącym Rady Zakładowej, a następną latami tylko jej członkiem. Przez wiele lat zasiadałem w Prezydium przy Zarządzie Okręgowym Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki w Krakowie. Od początku powstania Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków

(SPAM), przez wiele lat uczestniczyłem w Komisji Kwalifikacyjnej w Warszawie i brałem udział w różnych konkursach, festiwalach, przesłuchaniach ogólnopolskich dla instrumentów dętych. Kilkakrotnie byłem przewodniczącym komisji w czasie konkursu „Młodego muzyka” dla klas instrumentów dętych i akordeonu szkół muzycznych I i II stopnia w Szczecinku. Konkursy te organizowane były przez dyr. szkoły muzycznej Janusza Reszke i tamtejszych nauczycieli. Cieszyły się one wielką popularnością i uznaniem lokalnych i terytorialnych władz. Brały w nich udział zaprzyjaźnione szkoły muzyczne z Czechosłowacji, Węgier, Niemieckiej Republiki Demokratycznej i ze Związku Radzieckiego. Trzykrotnie byłem przewodniczącym Konkursu „Ogólnopolskiego Festiwalu Młodych Muzyków” w Gdańsku (1970—1973—1977 r.). Byłem przewodniczącym w Ogólnopolskim Konkursie Młodych Trębaczy w Pabianicach (1974 r.) — a także w Pile na Ogólnopolskim przesłuchaniu uczniów klas instrumentów dętych blaszanych szkół muzycznych II stopnia i liceów muzycznych (1974). Byłem powoływany przez Ministerstwo do przesłuchań kandydatów wyjeżdżających na międzynarodowe konkursy klas instrumentów dętych.

Uczestniczyłem w konkursach wakacyjnych dokształcających pedagogów szkół muzycznych, organizowanych przez Centralny Ośrodek Metodyczno-Programowy w Warszawie (Przemyśl, Orłowo, Rabka, Łańcut, Olsztyn). Prowadziłem tam wykłady dla nauczycieli uczących gry na trąbce w szkołach muzycznych I i II stopnia z różnych regionów Polski.

PRACA WYDAWNICZA

W ciągu swej wieloletniej działalności pedagogicznej stwierdziłem, że brakuje podręcznika opracowanego w języku polskim, który byłby pomocny dla młodzieży szkół muzycznych w osiągnięciu postępów i lepszych wyników gry na trąbce. W próbie zrealizowania moich zamierzeń pomogło mi — jak sądzę — doświadczenie w pracy dydaktycznej oraz wieloletni kontakt z uczniami i nauczycielami szkół muzycznych. Z pomocą przyszło Polskie Wydawnictwo Muzyczne, które powierzyło mi opracowanie „Szkoly na trąbkę”, biorąc na siebie trud jego wydania. „Szkole” wydano już 7 razy — było wielkie zainteresowanie i zapotrzebowanie. Szybko znikala z półek księgarskich. Pismem Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 9.I.1961 roku „Szkoła” ta została zalecona do użytku szkół muzycznych I i II stopnia oraz ognisk muzycznych.

Z mojej „Szkoly” korzystają uczniowie szkół muzycznych nie tylko w Polsce, ale i w innych krajach (Czechosłowacja, Jugosławia, Belgia, Finlandia, Związek Radziecki). Jak mi wiadomo, prowadzone były wstępne rozmowy z Polskim Wydawnictwem Muzycznym w sprawie tłumaczenia tekstów mojej „Szkoly na trąbkę” — na język angielski i zakupienie jej przez USA.

Napisałem też „Studia Orkiestrowe” z przeznaczeniem dla muzyków już zaawansowanych. Nad realizacją „Szkoly” pracowałem ponad trzy lata, najczęściej w czasie letnich wakacji i to nieraz do późnych godzin w nocy.

Na polecenie Ministerstwa Kultury i Sztuki opracowałem program nau-
czenia gry na trąbce dla klas VI, VII i VIII szkoły podstawowej i dla czterech
klas liceum muzycznego.

Jako rzeczoznawca fachowy pisałem dla Polskiego Wydawnictwa Muzycz-
nego opinie o różnych utworach muzycznych i szkołach na instrumenty dęte.

ODZNACZENIA

Za swoją wieloletnią pracę artystyczną, dydaktyczno-wychowawczą
i społeczną otrzymałem wiele nagród Ministerstwa Kultury i Sztuki, liczne
podziękowania od dyrekcji szkół muzycznych za owocną pracę i trud włożony
w kształceniu młodych adeptów sztuki.

Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski 16.VII.1971 r.
Medal Komisji Edukacji Narodowej za zasługi dla oświaty 19.XI.1976 r.
Złoty Krzyż Zasługi 22.VII.1955 r.
Złoty Krzyż Zasługi za 20-letnią pracę pedagog. 29.X.1973 r.
Odnaka „Zasłużony Działacz Kultury” 6.IX.1965 r.
Złota Odnaka za Pracę Społeczną dla miasta Krakowa 19.VII.1973 r.
Odnaka honorowa „Zasługi w Rozwoju Województwa

Koszalińskiego” 13.V.1976 r.

Odnaka honorowa „Zasłużony dla Miasta Szczecinka” 16.V.1980 r.

Otrzymałem też medale i odznaczenia za udział w walkach obronnych:

Za udział w wojnie Francuzów z Niemcami

Croix de Combattans Volontaires

Za udział Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie

The War Medal 1945 r. Anglia

Medal za Obrońność Kraju 1939—1945 25.VIII.1982 r.

Medal Zwycięstwa Wolności 1974 r.

PRZYJACIELE

W obozie jenieckim przebywałem z wieloma kolegami, z którymi bliżej
zaprzyjaźniłem się po powrocie do kraju i nawiązałem z nimi bliższy kontakt.
Był nim kolega Karol May, który niestety już nie żyje. Zmarł 25.XI.1981 r. na
zawał serca. Mieszkając w pobliżu siebie spotykaliśmy się z okazji różnych
uroczystości rodzinnych lub świąt. W czasie tych spotkań i długich naszych
spacerów wspominaliśmy koszmarne lata spędzone razem w niewoli. Pamiętam
go dobrze z okresu niewoli. Należał do drużyny sportowej i był zapalonym
graczem w piłce nożnej. Pracował także w Czerwonym Krzyżu.

Moim przyjacielem jest kolega z niewoli Jan Gryźlak, który grał na skrzyp-
cach w mojej orkiestrze obozowej. Po wojnie zamieszkał w Rytrze, a potem
w sąsiedniej wiosce Barcice, powiat Stary Sącz i uczył w szkole podstawowej.
Bardzo interesował się sportem i dużo pracował społecznie, znany był ze swej

działalności w całym województwie nowosądeckim jako wielki działacz sportowy. Przy każdej okazji odwiedzałem go razem z żoną — byliśmy zawsze mile widzani i serdecznie przyjmowani. Zawsze mieliśmy o czym mówić i co wspominać.

W mojej pamięci zapisał się też dobrze ksiądz Jan Niedzielski. W obozie znany był jako kleryk-futbolista. Potem spotykaliśmy się razem będąc w Szkocji. Po zakończeniu wojny wyjechał do Francji i przyjął święcenia kapłańskie 9.XII.1947 roku w Lererpol. Potem przyjechał do Polski i był proboszczem w Pyskowicach — koło Gliwic, następnie w Kopienicy-Łubie. Kilkakrotnie odwiedziłem go razem z żoną w czasie wakacji, jeżdżąc samochodem po Polsce. Zmarł 25.III.1975 r. Byłem razem z żoną i kolegą Karolem Mayem, też z żoną, na jego pogrzebie. Uczestniczyły w nim tłumy ludzi i bardzo dużo księży kolegów, którzy żegnali go modlitwami. Mszy świętej nie było — był Wielki Piątek. Został pochowany na dziedzińcu kościoła, w którym sprawował przez długie lata swe obowiązki duszpasterskie jak proboszcz tejże parafii.

Utrzymywałem też kontakty z kolegami, którzy po opuszczeniu obozu wyjechali do Francji i zamieszkali na stałe w Paryżu. Byli to: Czesław Krerowicz i Leon Słomkowski. Obydwaj grali na skrzypcach w obozowej orkiestrze. Kilka razy ich odwiedziłem, gdy grałem Koncerty w Paryżu.

Z wieloma moimi kolegami z niewoli spotkałem się w Warszawie w dniu 9 czerwca 1985 roku na zjeździe, który był zorganizowany przez Związek Bojowników o Wolność i Demokrację z okazji 45-rocznicy walk Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Na tę wielką uroczystość przyjechało bardzo dużo kombatantów nie tylko z Polski, ale i zza granicy, zza oceanu. Walczyłem razem z nimi we Francji, a potem byliśmy razem w niewoli niemieckiej. W Kościele św. Anny przy Krakowskim Przedmieściu uczestniczyliśmy w uroczystej mszy świętej za dusze poległych i zmarłych kolegów, oraz złożyliśmy wiązanki kwiatów pod tablicami poszczególnych jednostek. Centralne uroczystości odbyły się przy „Grobie Nieznanego Żołnierza”, a następnie była akademia w gmachu Naczelnej Organizacji Technicznej. Po akademii mieliśmy wspólny obiad — były okolicznościowe przemówienia, toasty i nie kończące się wspólne rozmowy. Po kilku godzinach spędzonych razem były znowu uściski i serdeczne pożegnania. Rozeszliśmy się, zabierając ze sobą w pamięci i w sercu tak ważne dla wszystkich wydarzenie.

Do kolegów, z którymi spotykałem się należał kol. Gocko Władysław. Będąc w obozie należał do chóru, ponadto śpiewał w czwórce rewelersów, wyróżniał się pięknym głosem. Po powrocie do kraju zamieszkał na stałe w Bystrej. Często przyjeżdżał do Krakowa i po załatwieniu różnych spraw związanych z działalnością swojej firmy odwiedzał mnie w domu. Może tych odwiedzin byłoby więcej, ale ja byłem zajęty pracą w szkole i brakowało mi czasu na nasze spotkania. Raz odwiedziłem go z moją żoną i kolegą Zygmuntem Pitułą. Była to niedziela — przepiękna słoneczna pogoda sprzyjała naszemu spacerowi. Byliśmy serdecznie przyjmowani i dzięki koledze i jego uroczej małżonce, widzieliśmy po raz pierwszy Szczyrk. Dzień ten zapisał się na długo w naszej pamięci.

Wielki Satchmo

„Spełniły się marzenia mojego dzieciństwa”
Louis Armstrong

Od czego zależy realizacja naszych planów, marzeń, pragnień? Niewątpliwie potrzebny jest talent, ale także — siła woli, mocny charakter, upór i konsekwencja w działaniu. Te cechy sprawiły, że Louis Armstrong stał się legendą światowego jazzu.

Ten fenomenalny murzyński trębacz, przy tym znakomity wokalista jazzowy, leader wielu amerykańskich zespołów jazzowych, bohater licznych rewii, filmów i musicali zwany był często Królem Trąbki, Królem Jazzu czy nawet Papieżem Jazzu. W bieżącym roku mija 25 lat od jego śmierci.

Jego dziadkowie byli niewolnikami, rodzice — tanią siłą roboczą. On sam, dzięki talentowi, umiłowaniu muzyki, wytrwałości i pracowitości, osiągnął szczyty powodzenia i popularności. Wspomnienia, jakie spisał w wieku pięćdziesięciu lat, przetłóżono na kilka języków. Na naszym rynku księgarskim znajduje się ich drugie już wydanie. Książka „Louis Armstrong — Moje życie w Nowym Orleanie” jest polskim przekładem z amerykańskiego wydania z 1954 r. („Satchmo: My life in New Orleans”, New Jersey, USA).

Początki dla tego mistrza muzyki jazzowej nie były łatwe. Zresztą cała ta niezwykła i jedyna w swoim rodzaju kariera jest bardzo charakterystyczna dla kultury amerykańskiej pierwszej połowy XX wieku, choć swoją wielkością, artystyczną unikalnością, wyrasta jakby ponad nią. Dziś Wielki Satchmo i jego muzyka są na pewno własnością nas wszystkich.

Urodził się w 1900 roku w stanie Luizjana, w Nowym Orleanie. O swojej rodzimej ulicy Jamec Alley tak potem napisze we wspomnieniach: „... mieszkało tam mnóstwo awanturników, dla których bójki, a nawet strzelanina, były chlebem powszednim. (...) Obok ludzi bogobojnych mieszkali tu szulerzy, kanciarze, drobni alfonsi, złodzieje i prostytutki, było też zatręślenie dzieci”. Cały ten klimat i koloryt murzyńskiej ulicy, z jej charakterystycznym folklorem, rytmiczną muzyką graną przy okazji chrzcin, ślubów, pogrzebów, narodowych świąt, kształtowały wrażliwość muzyczną małego Louisa. Najwięcej pierwszych doświadczeń muzycznych dało mu śpiewanie w ulicznym kwartecie, co było jednocześnie dość znaczącym sposobem zarabiania na życie. Przyszły „Król Trąbki” śpiewał wtedy cienkim, jasnym tenorem...

W wieku 13 lat, za strzelanie z pistoletu, z okazji świąt Bożego Narodzenia, został umieszczony w zakładzie poprawczym. Ten czas wspomina Wielki Satch-

mo miło i z sentymentem. Było tam czysto, porządnie, choć skromnie. No i tam właśnie zaczął uczyć się gry na trąbce u Mr. Petera Davisa, nauczyciela muzyki i śpiewu. „Tam właśnie nauczyłem się szorować podłogi, prać, prasować, gotować, ślać łóżka oraz wykonywać różne prace domowe. (...) Uprawialiśmy różne rodzaje sportu i wielu z nas wyrosło na pierwszorzędnym baseballistów, pływaków oraz muzyków. Tak więc w sumie z wdzięcznością wspominał dni spędzone w Zakładzie Poprawczym dla Kolorowych Chłopców”.

Kwitujące bankcje! Ten zapach był jednak cudownym zapachem wolności, kiedy w czerwcowy dzień rodzice wykupili go z zakładu. Ale przecież tu, na wolności, nie było muzyki! Smutne było pożegnanie z zespołem... Ale życie ma swoje prawa. Louis, ciągle pracując nad instrumentem, zaczyna grać zarobkowo po knajpach. Zajmuje się też rozwożeniem węgla. Wkrótce jednak, w roku 1922, opuszcza Nowy Orlean i przyłącza się do zespołu Creole Jazz Band w Chicago, z którym w rok później dokonuje pierwszych nagrań płytowych. W roku 1924 gra w big-bandzie F. Hendersona. Nagrania z tego okresu są świadectwem wspaniałego talentu solistycznego Louisa. W kolejnych zespołach mistrz łamie nowoorleański styl jazzu kolektywnego, polegający na równouprawnieniu wszystkich instrumentów na rzecz stylu eksponującego osobowość solisty. W roku 1927 zakłada własną orkiestrę „Louis Armstrong and his Stompers”, zyskując wielkie uznanie publiczności i muzyków jazzowych.

Wkrótce, wraz z Dickersonem jako kierownikiem muzycznym, koncertuje w Nowym Jorku. Następnie wraz z F. Hendersonem bierze udział w rewii „Great Day” na Broadwayu. W widowisku „Hot Chocolates” śpiewa swój pierwszy wielki przebój „Ain’t Misbehavin’”. W latach 1933—1934 koncertuje w Europie, trochę mieszka w Paryżu i wraca do USA, gdzie chyba czuje się najlepiej. Tam zostaje solistą orkiestry L. Russela, która występowała też pod nazwą „Louis Armstrong and His Orchestra”. W roku 1947 w Billy Berge Club w Los Angeles odbył się pierwszy występ grupy All Stars, niewielkiego zespołu jazzowego, którym Armstrong kierował aż do śmierci. Z tym zespołem występował niemal na całym świecie ciesząc się ogromnym powodzeniem.

Wszyscy znamy charakterystyczny, chrapliwy głos Louisa Armstronga, mocno odbiegający od europejskiego pojęcia o pięknie śpiewu czy poglądów estetycznych dotyczących muzyki wokalne. A jednak głębia, uduchowanie, ekspresja, swingujący puls śpiewu Armstronga budzą do dziś wielkie uznanie. Ma ona swoje źródło w instrumentalnej grze na trąbce. Śpiew i gra mistrza łączą się w jedną, pełną swojego wyrazu artystyczną całość.

Muzyka Armstronga jest niepowtarzalnym zjawiskiem artystycznym. Forma wypowiedzi jest tu jakby sprawą drugorzędną. Na pierwszy plan wysuwają się talent, osobowość, artystyczna prawda przemawiająca do słuchaczy.

Wielki Satchmo, po kolejnych atakach serca, zmarł w roku 1971 w swoim domu „Corona” w Nowym Jorku. Pozostała po nim na płytach i taśmach filmowych muzyka — i legenda, która sztukę jazzu podniosła do rangi zjawiska pełnego artystycznych głębi i niepowtarzalnego wyrazu.

Andrzej Szypuła

Międzyepoka

(w piątą rocznicę śmierci Stefana Kisielewskiego)

Końcem lat sześćdziesiątych ukazała się w Polskim Wydawnictwie Muzycznym interesująca książka Stefana Kisielewskiego pt. „Z muzycznej międzyepoki”, będąca zbiorem artykułów i felietonów autora z lat 1958—65. Mowa w niej o muzyce poważnej, mniej poważnej i całkiem niepoważnej, ale także — jak to zwykle u Kisielewskiego — o trudnych, skomplikowanych i dziwacznych sprawach polskich, wyostrzonych piórem znakomitego felietonisty. Jawi się tam Kisielewski, jak zresztą w całej swej pisarskiej twórczości, jako mistrz słowa, dowcipny gawędziarz, cięty polemista, czasem — walczący, szyderczy i filuterny, czasem — smętny i zadumany. *Drwina jako diagnoza wyjaśnia absurdalność czy utopizm danej sprawy bez długich filozoficznych roztrząsań* — powiada w którymś z felietonów Kisielewski.

No cóż, wiele można by mówić i pisać o tej wielowątkowej, prawdziwie renesansowej postaci. Muzyk, kompozytor, krytyk muzyczny, powieściopisarz, polityk... Czasami zdaje się, iż wraz z jego śmiercią skończyła się pewna ważna epoka, w której liczyły się jeszcze autorytety, osobowości, słowo pisane, polemiki i poglądy — gdy dziś, w panującej wszechwładnie kulturze obrazkowej najmandrzejsze i najcięższego nawet kalibru idee i poglądy przemykają przez ekran telewizora niczym błyski zachodzącego słońca... We wspomnianej książce Kisielewskiego znajduję znamienne jego słowa, tyjące przecież nie tylko spraw muzycznych: *Międzyepoka — to okres przejściowy, łączący w sobie cienie zmierzchu epoki dawnej ze światłami brzasku epoki nowej... okres zarazem rozkładu i wzmożonej konstruktywności, dezorientacji i dalekich perspektyw na przyszłość... okres zarówno analizy i syntezy. Słowem — okres przelomowy, wyjątkowy, gdy spotykają się w czasie i nasuwają na siebie przeróżne płaszczyzny i perspektywy...* Zastanawiam się — czy w naszym kraju okres ten mamy już za sobą? Czy weszliśmy już na drogę spokojnej ewolucji? Raczej wątpliwe — a przedstawiona wyżej diagnoza uderza trafnością i aktualnością. Czyżby „międzyepoka” (słowo pomysłu M. Wańkowicza, użyte przez Kisielewskiego za zgodą pomysłodawcy), ogarniająca nadal — jak się zdaje — swym tchnieniem szerokie u nas kręgi społeczne miała trwać dalej, aż po wiek XXI?

Książka pt. „Z muzycznej międzyepoki”, ze znamieną zresztą dedykacją: „Zygmuntowi Mycielskiemu na pamiątkę długich dziesięcioleci publicystycznego kręcenia biczów z piasku poświęcam” tchnie życiem i bogactwem refleksji. Ale nie czas pewnie i miejsce rozwodzić się nad czasem minionym, gdy dziś każdy dzień przynosi nowe społeczne niepokoje i zdumiewające konfiguracje polityczne. Przypomnijmy zatem najpierw kilka muzycznych, co bardziej

znaczących książek Kisielewskiego, by przejść potem do innych spraw. Ukazały się więc po wojnie: „Polityka i sztuka” (1949), „Poematy Ryszarda Straussa” (1955), „Z muzyką przez lata” (1957), „Gwiazdozbiór muzyczny” (1958), „Z muzycznej międzyepoki” (1966), „Muzyka i mózg” (1974). W wielu muzycznych esejach i artykułach zastanawia się Kisielewski nad wzajemnym stosunkiem treści i formy. W swej słynnej rozprawie pt. „Czy muzyka jest niehumanistyczna?” autor rozwija problem tzw. „czystej formy”. Nie wglębiając się w zawile rozważania, pozwolę sobie zacytować jedynie niektóre wnioski. Oto one: *Sluchaczy słuchających muzyki, a nie swojego, pobudzonego przez muzykę wnętrza, jest w zasadzie bardzo niewiele — większość ludzi słucha muzyki nieświadomie, „na wiarę”, podkładając pod nią własne treści psychiczne... „Muzyka jest sztuką monistyczną”, „czystą formą”, nie zawiera żadnej treści, jest tylko sobą, to jest mniej lub bardziej doskonalym systemem organizacji dźwięków; różnorodność podkładanych pod nią wrażeniowych „treści” jest wynikiem jedynie różnorodności pracy psychiczno-asocjacyjnej odbiorców: nieudolny słuchacz widzi w muzyce zawsze to, co chce w niej widzieć, to jest odbicie swojego wnętrza.*

No cóż, autor stawia tutaj pod znakiem zapytania wartość choćby tzw. muzyki programowej, w której nieraz sami kompozytorzy określali pozamuzyczne treści, jakie ich muzyka ma wyrażać. Kisielewski ma zawsze swoje własne, odrębne zdanie. Zresztą i muzykę tworzył w zgodzie z własnymi, ustalonymi dla siebie regułami i kanonami. Wykonany w 1991 roku na „Warszawskiej Jesieni” jego Koncert fortepianowy traktuje solistyczny w końcu instrument (fortepian) w sposób uzupełniający, jako jeden z elementów dzieła. Podobnie i wcześniejsze utwory muzyczne Kisielewskiego noszą znamiona twórczości bardzo indywidualnej — jednak ciekawej, zastanawiającej. Wymienię choćby: Koncert na orkiestrę kameralną (1949 — rekonstrukcja dzieła z 1943 roku, zaginionego w czasie wojny), Mała uwertura (1952), Perpetuum mobile (1955), Symfonia kameralna (1956), Divertimento (1963); dzieła na fortepian — Danse vive (1939), Toccata (1944), Pieśni do słów K.I. Gałczyńskiego (1954); także muzyka filmowa i radiowa. Kształcił się Kisielewski, jak wielu przedwojennych kompozytorów polskich, u Nadii Boulanger, stąd znaczne wpływy techniki francuskiego neoklasycyzmu w jego utworach. Jest muzyka Kisielewskiego przejrzysta, zwarta i klarowna, rytmiczna, lekka i żywa, zaprawiona szczyptą swoistego humoru. Kompozytor stworzył swój własny styl i własną estetykę, którą Zofia Lissa określiła mianem „estetyki autonomicznej”. Ta niezależność twórcza powodowała w swoim czasie wiele gorących polemik i dyskusji. Kisielewski był nieugięty, bronił swoich poglądów z całą zajadłością i wręcz złośliwością, powiadając m.in. w obronie rozumowego odbioru muzyki: *Podobnie pies wyje, gdy grają, nie wnikając w to, co grają.*

27 września 1996 r. minęła piąta rocznica śmierci Stefana Kisielewskiego. Nie sposób w obszernym nawet szkicu ogarnąć tę niezwykłą postać. Ograniczam się więc do własnych niejako refleksji, zapisanych w pamięci dźwiękami dzieł muzycznych, słowami drukowanych książek i felietonów, poglądów

społecznych, politycznych, wyrażanych w ostatnich latach także w naszej telewizji. Ale zacznę od patriotyzmu lokalnego, bowiem Stefan Kisielewski miał więzi z Rzeszowem, o czym niewiele jego wiernych czytelników pewnie wie.

Urodził się 7 marca 1911 r. w Warszawie, jako syn Zygmunta Kisielewskiego, pochodzącego z Rzeszowa. Zygmunt Kisielewski (1882—1942) studiował ekonomię na Uniwersytecie Lwowskim, angażując się żywo w politykę. Studiował też literaturę w Zurychu. Służył w legionach Polskich i POW. W latach 1918—25 prowadził w „Robotniku” dział literacki, m.in. stały felieton pod intrygującym tytułem: „Szydłem i kropidłem”. Stworzył wiele dzieł literackich, głównie o charakterze społecznym. Dodać trzeba, iż Zygmunt Kisielewski był bratem znanego dramaturga i eseisty, urodzonego także w Rzeszowie, Jana Augusta Kisielewskiego (1876—1918). Tak więc zdaje się, iż nie tylko talenty osobiste, ale i konsekwencje rodzinne Stefana Kisielewskiego zaważyły na jego wyborze drogi twórczej, a także — pasji muzycznych i literackich. Z jego listu pisanego do mnie na kilka miesięcy przed śmiercią widać nostalgię za czasem minionym, choć podana w sposób żartobliwy, właściwy autorowi. Píše więc, iż jego rodzina dawno już wyjechała z Rzeszowa, ale chciałby jeszcze odwiedzić to rodzinne miasto, gdyż „zawsze jakieś duchy pewno się kołaczą”.

Stefan Kisielewski, po studiach w Warszawie i Paryżu, okupację spędził w Warszawie. Uczestniczył w wojnie, w początkowym jej okresie, potem brał żywy udział w konspiracyjnym życiu muzycznym. Brał też czynny udział w Powstaniu Warszawskim, w czasie którego spłonęła większość jego kompozycji muzycznych. Po wojnie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie (do 1949 roku), a od 1959 roku zamieszkał na stałe w Warszawie. W latach 1957—65 był posłem na Sejm z grupy katolickiej „Znak”. Był też Kisielewski, wraz z Zygmuntem Mycielskim, twórcą (1945 r.) „Ruchu Muzycznego”. Z tych czasów Kisiel zamieszcza we wspomnianej książce „Z muzycznej międzyepoki” (str. 256—257) takie oto wspomnienie.

Tejże jesieni w mojej mansardzie (mieszkałem teraz w pracowni malarskiej na 4 piętrze nad redakcją „Przekroju”) zjawił się dość dziwny osobnik: wysoki, z twarzą wychudłego psa, ubrany w podarte spodnie i jakiś worek. Był to po prostu... Zygmunt Mycielski, który cztery lata siedział po stalagach i obozach, pracował w Niemczech w fabrykach i na roli, a teraz przyjeżdżał wprost z Paryża. Mimo swego dziadowskiego stanu tryskał po prostu optymizmem: uważał za olbrzymi sukces fakt, że wszyscy żyjemy, i wiązał z tym wielkie nadzieje.

Zaczęliśmy wspólnie robić „Ruch Muzyczny”, a od października 1946 roku jeliśmy podpisywać pismo razem. Doskonale pracowało nam się we troje (moja Żona sekretarowała), przy czym Mycielski dawał wspaniałe koncerty roztargnienia. Raz zgubił na Plantach grubą tekę z rękopisami „Ruchu”, po czym przez kilka lat zgłaszały się do redakcji starsze panie z muzykologii, płacząc, że przepadł im jedyny egzemplarz, owoc wieloletniej pracy. Innym razem, kiedy ja wyjechałem do Warszawy, a Mycielski łamał numer, włamał doń jakimś cudem artykuł, który drukowany już był w numerze poprzednim. Wpadłem akurat na

ostatnią chwilę, kiedy dało się jeszcze rzecz udaremnić. A przy tym nigdy, przez cały czas, nie było między nami najłżejszego nieporozumienia (te przyszły i minęły dopiero później).

Jest Kisiel autorem kilkunastu powieści i nowel, które pisał pod pseudonimami: Teodor Klon, Taomasz Staliński, Julia Hołyńska (podczas zakazu druku w latach 1968—71). Jest w nich wiele obserwacji naszego powojennego życia politycznego i polskiego obyczaju. Forma tego pisarstwa jest różna — od psychologicznych rozrachunków inteligentkich po wojnie („Sprzysiężenie”, 1949) po powieść kryminalną („Zbrodnia w Dzielnicy Północnej”, 1948).

Jednak najbardziej popularne do dziś, a zarazem ważne i żywe, są felietony Kisielewskiego pisane do „Tygodnika Powszechnego” przez ponad 40 lat (z niewielkimi przerwami, spowodowanymi zakazem druku), od 1945 roku. Największy, opasły ich zbiór ukazał się w Wydawnictwie „Znak” w 1989 r. pt. „Lata pozłacane, lata szare” — wybór felietonów z lat 1945—87. W „słowie wstępnym” sam autor o swych felietonach tak pisze: *Po latach owa forma stała się dla mnie czymś w rodzaju zastępczego „dziennika duszy”*. I dziś, po latach, kiedy Kisiel pobłażliwie spogląda na nas z góry, możemy powiedzieć, że był to nie tylko jego własny, osobisty „dziennik duszy”, ale i nas wszystkich, którzyśmy razem z nim przeżywali po wojnie nasz, wspólny, polski los...

Całą tę działalność felietonową nazwał Kisiel swoistym *paradoskalnym skrótem dziejów myślowej ewolucji* od 1945 roku po czasy ostatnie. Chciał, by kiedyś wydano pełną antologię tej jego, jak pisał, całej „gazeciarskiej” twórczości, która *stanowi niewątpliwie swoisty kontrapunkt do dziejów PRL*. W przedmowie do opasłego zbioru felietonów pt. „Lata pozłacane, lata szare” Kisiel stawia pytanie: *Czy udał się ten ryzykowny skrót skokami po latach, czy zawarł się w nim jakiś smak czy smaczek epoki?* Myślę, że się udał, a w świetle przeżywanymi trudności w naszym kraju nabiera wręcz dydaktycznego znaczenia.

Ostatnia już wydana książka Stefana Kisielewskiego pt. „Abecadło Kisielewskiego” (Oficyna Wydawnicza, 1990 r.) stała się bestsellerem. Jak pisze Tomasz Wołek we wstępie, jest to *rzecz o biskupach i mężach stanu, pisarzach i dyplomatach, komunistach — by użyć porównania samego Kisielewskiego — tak czerwonych jak „kardynałowie łowiący raki na Morzu Czerwonym” i reakcjonistów tak czarnych „jak Murzyni czyszczący komin z sadzy w noc bezksiężycową”*.

Ale mnie intryguje jeszcze wypowiedź Jerzego Waldorffa na temat „Abecadła” i samego Kisielewskiego: *Kisiel brzmi jak Wawel. I tak samo z kamienia. Od pół wieku nie zmusił go nikt, żeby odstąpił na krok od swoich zasad moralnych i politycznych. Jeden z najwybitniejszych i najtwardszych charakterów epoki. (...) (Abecadło) czyta się żarłocznie! Z nieprzerwaną uwagą, jak kiedy w dawnych salonach słuchano szeptanych do ucha plotek o gościach wyłącznie najciekawszych. Tak właśnie historii dodaje się podszewkę z szeleszczącego brokatu.*

Andrzej Szypuła

Spotkanie z Janem Krenzem

Znakomity polski dyrygent, Jan Krenz, obchodzi w tym roku 50-lecie swej pracy artystycznej. Z tej okazji w sobotni wieczór 30 marca 1996 r. w Muzeum im. A. i J. Iwaszkiewiczów w Stawisku koło Warszawy odbyło się spotkanie z artystą pt. „Rozmowy o sztuce dyrygowania i komponowania”. Był to kolejny wieczór literacko-muzyczny, zorganizowany przez Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk wspólnie ze wspomnianym Muzeum w cyklu „Dźwięk-słowo-obraz-mysł”; wieczór pełen wspomnień, rozważań o miejscu sztuki w życiu człowieka, o związkach muzyki z innymi dziedzinami sztuki.

Jan Krenz mówił o powołaniu artystycznym muzyka, poety, malarza, o wielkiej sile duchowej, jaka stąd płynie, o obowiązku przekazywania przeżyć estetycznych, wewnętrznych, innym. „Każde wielkie szczęście ma jednak swoje momenty udręki. Jest to czasem droga bardzo ciernista” — powiada Jan Krenz, mówiąc o blaskach i cieniach życia artysty. Za największego kompozytora wszech czasów uważa Jana Sebastiana Bacha, a spośród jego dzieł — najgenialniejsze dzieło, jakie kiedykolwiek mogło powstać — Mszę h-moll.

O sobie Jan Krenz mówi skromnie. Raczej mówi o powołaniu, jakie przyszło mu wypełniać. Przy tym należy do ludzi, którzy nie potrafią ograniczyć się jedynie do spraw muzycznych. Stąd jego fascynacje innymi dziedzinami sztuki (Józef Conrad, wiara w los i przeznaczenie). W czasie wieczoru, odtworzono I i IX Fugę z Kunst der Fuge J. S. Bacha w opracowaniu Jana Krenza na zespół smyczkowy (IX Fuga także z instrumentami dętymi), a także najnowszy utwór kompozytora-dyrygenta, Sinfoniettę na instrumenty dęte, której prawykonanie odbyło się niedawno w Zurychu.

W czasie coctailu na zakończenie wieczoru rozmawialiśmy o Zygmuncie Mycielskim, którego dorobek Jan Krenz szczególnie ceni. Wielokrotnie prowadził pierwsze wykonania jego utworów, np. II i III Symfonii, czy Preludiów chorałowych ze zbioru Orgelbüchlein J.S. Bacha. Pytałem też Jana Krenza, czy zna Rzeszów. Oczywiście, bardzo mu się podoba to miasto, zwłaszcza piękna sala Filharmonii. Tym bardziej żałuje, że z powodu nawału zajęć nie może na razie przyjechać do Rzeszowa i poprowadzić naszej orkiestry, mimo wielokrotnych ofert ze strony dyrektora artystycznego Adama Natanka.

A ja byłem szczęśliwy, mogąc poznać tak znakomitego dyrygenta, kompozytora i pisarza, człowieka wielkiej skromności, dobroci i życzliwości, całym sercem oddanego sztuce.

W Rzeszowskiej Filharmonii

Dyrektor naczelny: WERGILIUSZ GOŁĄBEK

Dyrektor artystyczny: ADAM NATANEK

W drugim półroczu sezonu działalności Rzeszowskiej Filharmonii było szeregiem interesujących imprez muzycznych, które warto przypomnieć. Rok 1995/96 stał pod znakiem Jubileuszu 40-lecia naszej Filharmonii. Była to więc znakomita okazja do zaproszenia jej byłych szefów artystycznych — dyrygentów. Stało się tak na koncercie w dniu 14. czerwca. Licznie zgromadzona publiczność uroczystie witała aż trzech dyrygentów. Wystąpili, owacyjnie przyjęci, Janusz Ambros (R. Strauss — Don Juan), Bogdan Olędzki (towarzyszył K. Kulce w koncercie skrzypcowym A. Głazunowa) i Józef Radwan (W. Kilar — Krzesany). Impreza ta wzbudziła wiele miłych wspomnień, które wymieniano po koncercie na spotkaniu towarzyskim.

J. Radwan był wcześniej 23. lutego i wystąpił z pianistką M. Cieniawą grającą III Koncert S. Prokofiewa. Na kolejnym koncercie słuchaliśmy świetnego polskiego wiolonczelisty A. Bauera (koncert A. Dvořáka) a dyrygent wieczoru szef artystyczny A. Natanek przypomniał I. Symfonię D. Szostakowicza.

Gościenny dyrygent M. Gawroński przedstawi (15.III.) pierwszy raz w Rzeszowie wykonaną „Partitę” W. Lutosławskiego na skrzypce (D. Falger), fortepian (E. Barczewski) i orkiestrę oraz 104. Symfonię D-dur J. Haydna. Następny koncert poświęcony był muzyce operowej. Baryton z Ukrainy A. Szkurhan, laureat kilku konkursów i stale współpracujący z czołowymi scenami operowymi w Polsce, zachwycał w ariach z oper G. Verdiego, przy sprawnym akompaniamencie orkiestry pod batutą A. Natanka. Ostatni koncert w marcu był pochwałą rzeszowskiego dorobku. Solista bas-baryton R. Gierlach, były absolwent rzeszowskiego Liceum Muzycznego, zaprezentował 4 Sonety Miłosne T. Bairda. Wykonano też „Beatus Vir” H.M. Góreckiego (utwór dedykowany Janowi Pawłowi II) z udziałem chóru ZSM nr. 1 w Rzeszowie przygotowanym przez U. Jeczeń-Biskupską. Ponadto słuchaliśmy tegorocznych młodych laureatów ogólnopolskich przesłuchań pianistów w Żaganiu J. Strzelecką (klasa Z. Parchomowskiej) i J. Lubowicza (klasa M. Piatikowa).

W kwietniu występowali artyści z USA. Dyrygent M. Klein (dyr. muz. orkiestry Peninsula Symphony) podziwiany w VIII Symfonii A. Dvořáka i skrzypaczka H. Armstrong w koncercie e-moll F. Mendelssohna.

Maj przeznaczono na przygotowanie i realizację kolejnego Festiwalu Łańcuckiego, który i w tym roku przedstawiał się interesująco.

W czerwcu na uwagę zasługuje wierny tradycji koncert wypełniony popisami tegorocznych absolwentów szkół muzycznych Rzeszowa, Przemyśla i Krosna. Niektórzy z nich mogą się dziś poszczycić indeksem akademii muzycznej. Jest to zatem ważna impreza promująca muzyczną drogę młodym.

Ostatni koncert sezonu, jaki odbył się 21. czerwca był równocześnie okazją kolejnego nagrania płyty CD. Imprezę sponsorowała Huta Szkła Jarosław. Znakomite walory akustyczne naszej Filharmonii zachęcają do takich działań, a nasz dorobek w tym zakresie jest już znaczący. Na koncercie Joanna Woś wykonała 5 arii z oper G. Rossiniego, G. Donizettiego, Ch. Gounoda, V. Belliniego i G. Verdiego. Jej wykonawstwo spotkało się z wielkim, zasłużonym aplauzem publiczności. Współautorem sukcesu był dyrygent Tadeusz Kozłowski.

Andrzej Szypuła

Muzyczny Festiwal w Łąncucie

„Niezmiennym i bezcennym walorem tej imprezy pozostaje niepowtarzalna atmosfera łąncuckiego zamku i jego otoczenia, pozwalająca słuchaczom przenieść się, choćby na czas krótki, w inny świat — świat piękna i na dawnych tradycjach opartej kultury” — pisze jeden ze stałych bywalców łąncuckiego Festiwalu, krytyk muzyczny Józef Kański. I tak to chyba jest, że bez tej „cudowności” otoczenia, urokliwych wnętrz, parku, zieleni, ta muzyka w sali balowej nie brzmiałaby tak niezwykle i przejmująco...

Bo też wielka sztuka musi mieć swoją oprawę. Nawet na abonamentowy koncert w Filharmonii wypada przyjść w stroju wieczorowym. Kiedy i w tym roku obserwowałem słuchaczy koncertów festiwalowych w Łąncucie, wydawali się oni skupieni, nastawieni i nastroszeni do przyjmowania wartościowej muzyki, dla wielu przecież jednak skomplikowanej i trudnej... Tęsknota do absolutnego piękna? Do czegoś nieuchwytnego, co trudno wyrazić słowami? Wielka tajemnica sztuki, nigdy do końca nieodgadnionej, niepojętej...

Mienił się ostatni Festiwal w Łąncucie, już trzydziesty piąty, różnymi formami artystycznych propozycji. I to chyba dobrze. Mamy do czynienia z imprezą uniwersalną, dla szerokiego kręgu odbiorców, przemawiającą różnymi sposobami organizacji dźwiękowych — od solisty do licznego chóru i orkiestry. Warto wszakże odnotować głos pierwszego kierownika artystycznego imprezy, Janusza Ambrosa, który w ostatnim wywiadzie radiowym stwierdził, iż sala balowa Łąncuckiego zamku winna rozbrzmiewać raczej tylko muzyką kameralną, jak to było na początku, w latach sześćdziesiątych, kiedy to organizowano Dni Muzyki Kameralnej w Łąncucie. Ale wydaje się, że dobrze się stało, że formułę

Festiwalu rozszerzono o koncerty w bazylice leżajskiej, od niedawna — w katedrze rzeszowskiej, czy wreszcie w macierzystej Filharmonii Rzeszowskiej. Te właśnie nowe miejsca pozwalają na realizację wielkiego repertuaru symfonicznego, oratoryjno-kantatowego, co w sposób znakomity poszerza wachlarz propozycji artystycznych dla liczного grona słuchaczy, którzy nawet spoza Rzeszowa przyjeżdżają na koncerty.

Pogoda w tym roku dopisała wyjątkowo. Soczysta zieleń, kwitnące magnolie, odrestaurowane rzeźby ogrodowe, pałacowe wnętrza (wszak tuż po Festiwalu miało odbyć się spotkanie prezydentów państw), wszystko to nastrojało i wykonawców, i słuchaczy, wysoce optymistycznie. Uroku dodawał, jak co roku, zespół „Da Camera”, który lekką muzykę plenerową proponował w parku łańcuckim na godzinę przed koncertami festiwalowymi. Tak więc na inaugurację, w „koncercie romantycznym” duety wokalne J. Brahmsa, F. Mendelssohna-Bartholdy’ego, R. Schumanna śpiewały znakomite solistki — Joanna Kozłowska — sopran i Ewa Podleś — mezzosopran, którym towarzyszył przy fortepianie Jerzy Marchwiński. Duety, to rzadkość na estradach koncertowych. tym większa uczta dla melomanów, tym bardziej, że i program ambitny, i wykonanie znakomite. Tak więc sobota 11 maja br. była udanym startem do dalszych muzycznych prezentacji Festiwalu.

A w niedzielę w katedrze rzeszowskiej pieśni religijne różnych kompozytorów śpiewał światowej sławy tenor Ryszard Karczykowski, któremu towarzyszył przy organach Marek Kudlicki. Pamiętam tego wspaniałego tenora jeszcze z czasów szczecińskich, kiedy to końcem lat sześćdziesiątych debiutował on w tamtejszym Teatrze Muzycznym, bodajże w uroczej operetce J. Straussa pt. „Noc w Wenecji”... A potem przysła oszałamiająca kariera wokalna, która trwa do dziś. W tym samym dniu w sali balowej łańcuckiego zamku miał miejsce spektakl pt. „W drodze”, w którym pieśni sefardyjskie śpiewał zespół solistów i instrumentalistów muzyki dawnej. A w poniedziałek Zespół Kameralny „Academy of St. Martin in the Fields” pod dyr. Kennetha Sillito z niezwykłą precyzją grał muzykę W. A. Mozarta, S. Barbera, A. Dvořaka, K. Pendereckiego. W kwietniu 1993 roku Academia została pierwszym w historii zespołem muzycznym uhonorowanym Nagrodą Królowej za osiągnięcia w dziedzinie prezentacji sztuki za granicą. We wtorek Piotr Pławner — skrzypce, wraz z Bruno Canino — fortepian, grał muzykę F. Schuberta, S. Prokofiewa, J. Brahmsa, K. Szymanowskiego, H. Wieniawskiego, a późnym wieczorem tegoż dnia można było wysłuchać programu wg St. Wyspiańskiego pt. „Jakże ja się uspokoję” z Wandą Warszawą i innymi znakomitymi wykonawcami. W środę Kwartet Śląski grał muzykę W. A. Mozarta i H. M. Góreckiego, który był honorowym gościem koncertu. W czwartek w Filharmonii Rzeszowskiej, zamiast niedysponowanego Aleksieja Sułtanowa, z orkiestrą naszej Filharmonii pod dyr. Adama Natanka wystąpił równie interesujący pianista Rem Urasin. Miałem okazję rozmawiać z tym młodym, utalentowanym artystą, który ma niezwykłą umiejętność szybkiego uczenia się muzyki na pamięć. Kocha Chopi-

na, także rzeszowską publiczność, której życzliwość, jak mi powiedział, odczuł od pierwszych kroków na estradzie Rzeszowskiej Filharmonii. W piątek najpiękniejsze chóry operowe P. Czajkowskiego, S. Moniuszki, G. Pucciniego, G. Verdiego śpiewał Chór Filharmonii Narodowej przygotowany przez Henryka Wojnarowskiego wraz z naszą orkiestrą pod dyrekcją Adama Natanka (wszystkie miejsca w Filharmonii Rzeszowskiej były zajęte), a w sobotę wystąpił „Busoni Ensemble” z muzyką J. Brahmsa i A. Dwořaka. Wieczorem tego dnia w sali balowej łańcuckiego zamku odbył się Jubileuszowy Wieczór Haliny i Wojciecha Dzieduszyckich, stałych bywalców Festiwalu. Śpiewał sam Wojciech Dzieduszycki, także Hanna Banaszak, z towarzyszeniem zespołu muzycznego. Państwo Dzieduszyccy obchodzili uroczyste Złote Gody Małżeńskie.

I tak oto nadszedł ostatni dzień Festiwalu, w którym na zakończenie wystąpił Jerzy Maksymiuk z Polską Orkiestrą Kameralną „w historycznym składzie”. W programie — nieśmiertelny W.A. Mozart, G. Bacewicz i P. Czajkowski. Bohdan Pocię, znany nasz krytyk muzyczny i pisarz, tak o samym dyrygenecie i jego orkiestrze pisze: „Naczelną bowiem cechą sztuki dyrygenckiej jest tu energia (będąca istotą muzyki w ogóle i odsyłająca nas do swych źródeł: energii ziemskich żywiołów, energii kosmicznej). Kreation i nagrania Maksymiuka z Polską Orkiestrą Kameralną kipią energią życia, poddaną wszelako zawsze dyscyplinie formy, postulatowi doskonałości. Energia dyrygenta i jego dyscyplina formy udzielają się grającym muzykom (a są oni zawsze — wybrani z elity muzycznych talentów — artystami najwyższej próby, wirtuozami w najlepszym sensie tego słowa, w swoim fachu), inspiruje ich do gry porywającej, elektryzującej słuchacza.” Tak było i na zakończenie trzydziestego piątego już, pełnego muzycznych wrażeń i wzruszeń, Muzycznego Festiwalu w Łąncie.

Larghetto

Gedackt 8' *legato*

„Lubię pracować”

Rozmowa z Krystyną Fuczik — kompozytorką przygotowującą muzykę do sztuki pt. „Czary mary i...” wg „Krzysiwa” H. Ch. Andersena (autor: Aleksander Abe, reżyseria i scenografia: Andrzej Łabiniec) dla Teatru Lalki i Aktora „Kacperek” w Rzeszowie, w jubileuszowym sezonie czterdziestolecia działalności Teatru.

Zawodowo raczej

Kamerton: Na próbie wspomniała Pani o efektywności pracy przygotowawczej.

Krystyna Fuczik: Prawda jest taka: jeśli na próbie dopracuje się szczególnie w stu procentach, to później, w trakcie spektaklu można uzyskać jedynie około pięćdziesięciu procent. Dotyczy to nawet dobrego aktora, jak mówią mi o tym wieloletnie obserwacje.

K.: Jak pracuje Pani nad muzyką do konkretnego spektaklu?

K.F.: Gdy reżyser da mi tekst, czytam go i nanoszę swoje notatki — „wizje”, na przykład: tu będzie ilustracja, tu piosenka, tu jej wersja instrumentalna. Potem powtórnie spotykam się z reżyserem, przedstawiam swój plan i rozmawiamy o nim, a z każdym jest całkiem inna robota. W bielskiej „Banialuce” z dyrektorem Aleksandrem Antończakiem pracuję wprost na próbach. On wskazuje wybrane przez siebie miejsca do opracowania muzycznego, a ja zaraz następnego dnia proponuję pomysły przy fortepianie. Dopiero na końcu nagrywa się już całą ścieżkę dźwiękową. Często wykonuję też muzykę „na żywo” i wtedy nierzadko „na oczekaniu” wymyślam odpowiednie frazy. W przypadku ostatnim („Czary mary i...”) miałam sporo czasu do zastanowienia. Najpierw reżyser pozaznaczał własne pomysły, sugestie, a ja później spierałam się o niektóre miejsca, gdzie przesunąć, gdzie skrócić lub coś dodać. Zawsze jednak reżyser ma głos decydujący.

K.: Pisze Pani muzykę tylko dla teatru lalek?

K.F.: Również dla teatru dramatycznego, konkretnie, dla Teatru Polskiego w Bielsku-Białej (np. do „Rewolwera” Fredry), dla nieistniejącego już Teatru Popularnego (np. do „Umrzeć ze śmiechu”), dla teatru poezji (np. do twórczości Jesienina, Baczyńskiego).

K.: Czy można mówić o specyfice pisania muzyki do sztuk lalkowych?

K.F.: Nie odczuwam żadnej różnicy i nawet nie myślę o tym, czy piszę dla dorosłych czy dla dzieci. Jednakowo poważnie traktuję każde zlecenie.

K.: To tekst podsuwa tematy i nastroje?

K.F.: Dla mnie inspiracją jest najczęściej tekst, choć i sytuacje opisane przez reżysera wystarczają do skomponowania ilustracji. Andrzej Łabiniec, dla przykładu, podał mi konkretne określenia danych fragmentów. Mówił: to ma być elegancko, to brzęcząco, sycząco, wyjąco, itd. Podsuwał więc klimaty, które

realizowałam według własnych wizji i myślę, że w dziewięćdziesięciu procentach są one akceptowane.

K.: W ciągu ostatnich lat zaszły duże zmiany w instrumentarium stosowanym do komponowania. Czy lepiej pracowało się Pani kiedyś — metodą tradycyjną z instrumentami klasycznymi, żywymi wykonawcami, czy obecnie, kiedy do dyspozycji ma pani sprzęt elektroniczny?

K.F.: Teraz praca o tyle jest prostsza, że dysponuję nieograniczonymi niemal możliwościami, jednakże zabiera to o wiele więcej czasu. Nieraz bardzo długo trzeba szukać odpowiedniej barwy, kolorytu. W studiu, analogowo nagrywałam przez wiele lat, dopiero ostatnio, podczas opracowywania chyba czterech sztuk wykorzystuję instrumentarium elektroniczne. Trzeba przyznać, że jest to dużo tańsze rozwiązanie od poprzedniego. Tradycyjnie, aby przygotować muzykę do sztuki należy spędzić w studiu minimum piętnaście—szesnaście godzin, a co za tym idzie opłacić to pomieszczenie, realizatora dźwięku, pięciu—dziesięciu muzyków. Dawniej nikt się nie liczył ze stroną finansową, a teraz musi się ją brać pod uwagę. Przy pracy z muzykami „na żywo” odczuwa się, jak sędzę, większą satysfakcję.

K.: Czy dużo ma Pani zamówień?

K.F.: Kilka w roku. Zrealizowanie większej liczby byłoby trudne ze względów kondycyjnych.

K.: Jak długo trwa praca kompozytora przy jednym przedstawieniu?

K.F.: Samo wymyślenie i zapisanie trwa czasami bardzo krótko. Zależy to pewnie od Niego (spojrzenie w górę). Potem trzeba to jednak poukładać, powylizać, spotkać się z muzykiem, który obsługuje sprzęt elektroniczny (teraz pracuję ze Zbyszkim Jurczykiem), a następnie zapisać to wszystko w studiu. Jeśli nie ma szczególnych komplikacji, to poświęcam co najmniej miesiąc czasu na przygotowanie takiej muzyki. Dla „Drewnianego pajacyka” miałam kilka miesięcy i to dobrze, gdyż chciałam przygotować „włoską” muzykę. Chodziłam po bibliotekach muzycznych i słuchałam nagrań włoskich canzon, bel canto, itp. W końcu tak naładowałam się tą włoszczyzną, że mogłam napisać muzykę, która jest zbliżona do klimatu południowego.

Bardziej prywatnie

K.F.: Byłam w Chicago w noc Halloween, kiedy ludzie przebierają się, straszą, wygłupiają się i przeżyłam cudowną przygodę muzyczną. Zbigniew Dyrkacz, który jest, szumnie nazywając, dyrektorem Teatru im. Chopina w Chicago, gdzie sam pełni funkcje kasjera, sprzątacza, elektryka, itd., człowiek całkowicie oddany sztuce, który robi wszystko, żeby pokazywać kulturę polską, załadował nas wtedy do samochodu i całą noc obwoził po klubach jazzowych, gdzie grano jazz tradycyjny, nowoczesny, heavy metal, folk i wiele innych gatunków, których teraz nie pamiętam, z publicznością od nastolatków do dziadków. Z tej eskapady wróciłam nieprzytomna od wrażeń. To chyba Pan Bóg czuwał, że

przez jedną noc pozwolił mi przeżyć coś tak fascynującego. Ogólnie jednak kultura amerykańska nie wywarła na mnie dobrego wrażenia. Byliśmy tam niby w teatrze, ale przecież tam nikt do teatru nie chodzi. Dzieci po raz pierwszy widziały spektakl „na żywo”. Wszystkich zalewa kultura masowa, płytkość, kicz, a dodatkowo, to zjawisko występuje na tle olbrzymich kontrastów społecznych. Nie podobało mi się Jackowo — polska dzielnica z brudnymi ulicami, brzydkimi wystawami, zaniedbanymi ludźmi. Widziałam tam młodych, zdolnych, którzy nie mają za co wrócić do Polski. Żyją z dnia na dzień i wstydzą się przyznać w listach do mamy, że nie wiedzie im się dobrze. K.: Opowiedz o swej muzycznej drodze!

K.F.: Skrzypce wzięłam do rąk w wieku sześciu lat, w tzw. przedszkolu muzycznym. Dlaczego skrzypce? Dlatego, że tylko taki instrument był w domu. Mój tata grał trochę na nich oraz na harmonii i bardzo ładnie śpiewał. W Bielsku-Białej skończyłam Liceum Muzyczne w klasie skrzypiec. Później studiowałam wychowanie muzyczne w Cieszynie i Katowicach. Równocześnie skończyłam pedagogikę szkolną i pobierałam lekcje śpiewu, najpierw prywatnie, a później w studium przy TV w Katowicach u byłej primadonny operetkowej, która jednak nie poświęcała mi dużo czasu traktując mnie jak profesjonalistkę. Tam też po raz pierwszy spotkałam Andrzeja Łabińca. Po studiach pracowałam w domach kultury. Uczylałam dzieci i młodzież prowadząc rozmaite teatry muzyczne, poetycko-muzyczne, zespoły wokalne. Będąc w liceum i na studiach śpiewałam jazz, piosenki kabaretowe, romanse cygańskie, a przede wszystkim poezję. W szkole średniej miałam z tego powodu spore kłopoty. Nauczyciele nie chcieli zaakceptować tego, że mam jeszcze inne zainteresowania poza klasyką.

Po festiwalach w Opolu i Piosenki Studenckiej w Krakowie zostałam zaproszona na Spotkania Zamkowe „Śpiewajmy poezję” do Olsztyna. Początkowo nie miałam stosownego na tę okazję repertuaru, a ten który posłałam — jazzowy nie został zaakceptowany, co zmusiło mnie do napisania swoich pierwszych trzech utworów. O dziwo, zamiast za wykonawstwo (tylko wyróżnienie) dostałam pierwszą nagrodę za kompozycję. Byłam rozczarowana i ucieszona, a moja „Noc czerwcową” stała się „sygnałem” Festiwalu, z czego do tej pory jestem dumna.

K.: Opowiedz o tym niesamowitym wydarzeniu!

K.F.: Podczas Spotkań Zamkowych śpiewa się na dziedzińcach zamków w Olsztynie, Lidzbarku i Nidzicy. Zdarzyło się raz coś takiego, że śpiewając w Lidzbarku nocą, a więc romantycznie, wiersz Leopolda Staffa pt. „Deszcz jesienny” zaczęły kapać z nieba olbrzymie krople deszczu, niemal strugi. Gdy skończyłam śpiewać deszcz przestał padać. Niektórzy pomyśleli wtedy o mnie, że jestem czarownicą. Wszyscy wspominali to potem z wielkim rozrzewnieniem. W sumie pięciokrotnie śpiewałam w Olsztynie i po pierwszych sukcesach nabrałam większej pewności siebie. Na dobre zaczęłam pisać piosenki i wykonywałam je w telewizji, w radiu, na festiwalach (w Opolu), gdzie się tylko dało. W Opolu

chciałam zaśpiewać „Noc czerwcową”, ale nie pozwolono mi. Teraz, z perspektywy czasu rozumiem, że nie chciano, żeby ktoś „obcy” okazał się i dobrym kompozytorem i wykonawcą i odniósł sukces, stał się popularny.

Potem występowałam w bielskich kabaretach, które rodziły się i umierały. Z czasem zaczęłam pisać dla aktorów. W 1978 roku w Szczecinie na Festiwalu Małych Form otrzymałam nagrodę za muzykę do „Sergiusza Jesienina”. Później zaczęłam pisać muzykę do bajek. Powstał tzw. Teatr Popularny, który składał się z aktorów teatru dramatycznego. Dla niego napisałam chyba z siedem kompozycji do bajek i ze dwie do sztuk dla dorosłych. W ten sposób aktorzy rozpoznawali mnie i nawiązał się kontakt z Teatrem Lalek „Bianialuka”. Tam, jako kierownik muzyczny musiałam przygotować zespół do sztuki „Czerwony kaczorek” (po raz pierwszy). Muzyka Wadiaka była bardzo trudna, przypominała ćwiczenia z kształcenia słuchu ostatniego roku wyższej szkoły muzycznej. Aktorzy poocieszali mnie, i chyba siebie, mówiąc: jeśli z tym sobie poradzisz, to poradzisz sobie ze wszystkim. I udało się.

K.: Zdobyłaś wiele nagród: I nagroda na Festiwalu „Nowa Piosenka w Starym Krakowie” za utwór dla dzieci pt. „Tęcza”, nagroda na Festiwalu Lalek w Opolu za muzykę do sztuki „Opowieść o chłopcu i wietrze”, Złota Maska — nagroda „Kroniki Beskidzkiej” dla ludzi teatru z Podbeskidzia za muzykę do „Zbójnickiej opowieści” i „Tygrysa Pietrka” (1995 rok).

K.F.: W „Opowieści o chłopcu i wietrze” sama gram na skrzypcach i różnych dziwnych instrumentach dziecięco-perkusyjno-szeleszcząco-drgająco-bzycząco-świszcząco-gwizdzących. Z tą sztuką najwięcej udało mi się podróżować po świecie.

K.: Parę słów o planach na przyszłość.

K.F.: Chciałabym wskrzesić tę poezję śpiewaną, bo wiele osób, które mnie zna od tej strony wypytuje: no, kiedy wreszcie to zrobisz, kiedy powrócisz do tego? Nie wiem, czy mi się to uda, bo po tak długiej przerwie trudno jest zebrać w sobie odwagę. Jeśli chodzi o plany kompozytorskie, to na razie ich nie mam. Czekam na zaproszenie. W mojej drugiej pracy — etnomuzykologa w Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Bielsku-Białej, zaczynam właśnie przygotowywać konkurs wyrobu instrumentów ludowych oraz ich wystawę. Jeżdżąc po terenie szukam więc i nowych nagrań, kapel i ludzi, którzy mogą wykonać czy to trombitę czy piszczalkę pasterską, bo trzeba ich zdopingować i pomóc im. Lubię pracować.

Rozmawiał: Marłusz Mika

Magdalena Prejsnar



Pochodzi z rodziny o wieloletnich tradycjach muzycznych. Sylwetkę jej stryja, Jana Prejsnara, skrzypka z Koźuchowa, przedstawiliśmy w dwóch poprzednich numerach „Kamertonu”. Syn Jana — Czesław Prejsnar, od wielu lat jest skrzypkiem koncertmistrzem orkiestry symfonicznej w Oslo.

Magdalena Prejsnar ukończyła Państwowe Liceum Muzyczne w Rzeszowie w 1989 r. w klasie fortepianu Zdzisławy Ząbek. W latach 1989—1994 kontynuowała naukę gry na fortepianie w Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie w klasie Bronisławy Kawalli, Szabolcs'a Eszteni, Mai Nosowskiej i Edwarda Wołanina, osiągając bardzo dobre wyniki.

W 1991 roku brała udział w kursie mistrzowskim w Dusznikach-Zdroju, pracując pod kierunkiem Haliny Czerny-Stefańskiej. W 1992 roku ukończyła kurs mistrzowski w Zurichu w Szwajcarii u Rudolfa Buchbindera, a także we Freiburgu w Niemczech u Elzy Kolodin. Pracowała także w Nowym Yorku w USA pod kierunkiem Jerzego Stryjniaka.

Po studiach podjęła pracę jako asystent w Katedrze Wychowania Muzycznego w Rzeszowie w klasie fortepianu Zbigniewa Jeżewskiego. Obecnie pracuje także jako nauczyciel gry na fortepianie w Zespole Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie.

Koncertowała w Warszawie, Dusznikach-Zdroju, Rzeszowie, a także za granicą. Chętnie wykonuje muzykę kameralną. Uwielbia miniatury fortepiano- we G. Fauré. Lubi muzykę współczesną. Mieszka w Rzeszowie, czasem — w Markuszowej.

Wakacyjne muzykowanie

Kolejny obóz muzyczno-językowy, zorganizowany przez naszą Fundację dla uczniów Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie w dniach 1—10 sierpnia 1996 r. w Nowym Sączu, trzeba uznać za udany. 30 uczniów pod opieką Anny Tabaczyńskiej, Anny Różańskiej, Beaty Adamczyk i Andrzeja Szypuły pracowało nad doskonaleniem swoich muzycznych umiejętności, zaś pod opieką Anny Cieślückiej, Anity Lehmann i Jadwigi Dąbrowskiej — umiejętności językowych (angielski, niemiecki, francuski).

Zakwaterowanie i wyżywienie, już po raz drugi, zapewniła Bursa im. Tadeusza Kościuszki I Liceum Ogólnokształcącego w Nowym Sączu. Warto może wspomnieć słów parę o jej historii. Jak podaje przy wejściu starannie wypisana informacja, umieszczona tuż pod portretem Patrona, Bursa przy ul. Długosza „została zbudowana ze składek społecznych w 1869 r. staraniem Towarzystwa Bursy, okolicznych parafii, z subwencji Rady Miasta, z funduszy kasy oszczędnościowej i zaliczkowej, datków osób prywatnych i zbiórek wśród wiernych w kościołach.” Założycielem Bursy był dr Onufry Trembecki, pierwszy prezes Towarzystwa Bursy. Do czasu gruntownego remontu, który ukończono w 1988 roku, Bursa służyła młodzieży męskiej, obecnie — żeńskiej.

Zajęcia muzyczne na obozie przebiegały w formie zajęć zbiorowych orkiestry, a także grup kameralnych. Tradycyjnie już, na zakończenie obozu w dniu 9 sierpnia br. w świetlicy Bursy odbył się uroczysty koncert, w którym wystąpił Paweł Stoniak — skrzypce z klasy Moniki Brockiej (koncert G-dur W.A. Mozarta, cz. I), kwintet instrumentów dętych powstały na obozie (Taniec Hayducki Jana z Lublina) i orkiestra (Menuet z Suity d-moll G.F. Haendla, Presto — cz. I — z Symfonii Pastoralnej J. Stamitza). Słowo o muzyce, połączone z informacjami o pracy orkiestry i Szkoły, prowadził Andrzej Szypuła, który na koniec podziękował wszystkim pracownikom Bursy za opiekę i miłe przyjęcie.

Obok zajęć muzycznych i językowych sporo było zajęć rekreacyjnych (kino, strzelnica, wycieczka do Starego Sącza, jazda konna w stadninie Wielogłowy, wycieczka do skansenu). Mimo nie najlepszej pogody, humory dopisywały, a to z racji częstych dyskotek, licznych ciekawych zajęć, bardzo dobrej kuchni. Osiągnięto wysoki poziom zajęć językowych i muzycznych, zwłaszcza orkiestry kameralnej, której doświadczenia z obozu będą procentować w nowym roku szkolnym.

Polonia w Rzeszowie

Jubileuszowy, dziesiąty już, Światowy Festiwal Polonijnych Zespołów Folklorystycznych w Rzeszowie zgromadził w tym roku 34 zespoły z 13 państw Europy, Azji i Ameryki Północnej. Przyjechały też delegacje zespołów z innych kontynentów, np. z Australii. W sumie dało to ponad tysiącosobową liczbę uczestników. Organizatorzy Festiwalu: Stowarzyszenie „Wspólnota Polska”, Wojewoda Rzeszowski, Prezydent Miasta Rzeszowa powołali Biuro Festiwalowe z Mariuszem Grudniem jako Dyrektorem Festiwalu i Lesławem Waisem jako Dyrektorem Programowym. Trzon kadry festiwalowej stanowili pracownicy Wojewódzkiego Domu Kultury.

Rzeszowski Festiwal, organizowany od 1969 roku co 3—4 lata, zyskał sobie już światową renomę i uznanie. Daje on szczególną okazję do spotkań ludzi z różnych zakątków świata, których łączy umiłowanie polskiej tradycji, kultury, sztuki ludowej. Nawiązują się nowe przyjaźnie, następuje spontaniczna wymiana doświadczeń, umiejętności, wzajemna prezentacja dorobku artystycznego. Jest też okazja bliższego poznania kraju przodków, a zwłaszcza Ziemi Rzeszowskiej.

Festiwal tegoroczny trwał w dniach 21—28 lipca. Najbardziej ciekawe dla rzeszowskiej publiczności były główne koncerty festiwalowe, których było 5. Ich realizację powierzono choreografom związanym z działającymi w Rzeszowie zespołami folklorystycznymi: Romualdowi Kalinowskiemu (kierownictwo artystyczne), Januszowi Chojeckiemu, Witoldowi Kopie i Janinie Wojturskiej. Stroną muzyczną zajmował się Andrzej Jakubowski.

Trzy pierwsze koncerty służyły prezentacji najciekawszych pozycji repertuarowych poszczególnych zespołów. Oklaskiwała je gorąco wielotysięczna publiczność. Największe jednak zainteresowanie wzbudziły dwa koncerty galowe: Koncert Tańców i Pieśni Krajów Zamieszkania i finałowy Koncert Galowy. W pierwszym 28 zespołów polonijnych i 3 polskie prezentowało folklor różnych narodów. Obrzędowe tańce kanadyjskich Indian przeplatały się z brawurowo wykonanym swingiem i ukraińskimi dumkami. W Koncercie Galowym przez festiwalową estradę przewinęły się wszystkie zespoły, które prezentowały swoje najciekawsze utwory, pozycje repertuarowe. A na koniec wszyscy tańczyli w porywającym finale uświetnionym feerią sztucznych ogni. Moment ten był bardzo wzruszający i na pewno na długo pozostanie w pamięci tak wykonawców, jak i słuchaczy.

Koncerty festiwalowe na stadionie „Resovii” oglądała specjalnie powołana Rada Artystyczna, która dokonała ogólnej oceny stanu ruchu folklorystycznego w środowiskach polonijnych. Rada, po raz pierwszy, przyznała też

Główną Nagrodę Festiwalu — „Grand Prix”, którą otrzymał Zespół JUPEM z Erechim w Brazylii. Trzy równorzędne wyróżnienia otrzymały Zespoły: „Karolinka” z Wielkiej Brytanii, „Kalina” z Francji, „Suszanie” z Czech.

Oczywiście, koncerty festiwalowe nie pozwalały na pełną prezentację artystycznych możliwości zespołów. Organizatorzy zadbali więc, aby każda grupa, co najmniej raz, wyjechała do wybranego miasta, gminy naszego regionu i by tam mogła w pełni pokazać swój program, a jednocześnie by mogła spotkać się z polskimi zespołami, miejscową publicznością i nawiązać nowe kontakty, przyjaźnie.

Obok wspomnianego stadionu „Resovii”, na rzeszowskim rynku pracowała druga estrada. Tu miało miejsce uroczyste otwarcie festiwalu, poprzedzone korowodem zespołów ulicami miasta. Na teje estradzie z dowolnym programem prezentowały się wszystkie zespoły polonijne, tu także, w ramach imprez towarzyszących, występowało 70 polskich zespołów regionalnych (w sumie blisko 2 tys. wykonawców!). Występy te, trwające całymi popołudniami, budziły duże zainteresowanie nie tylko rzeszowskiej publiczności, ale także członków zespołów polonijnych, którzy z zaciekawieniem oglądali, podpatrywali swoich kolegów i często na gorąco, na ulicznym bruku, próbowali nowych kroków tanecznych. Życiowa werwa i energia, chęć doskonalenia swoich umiejętności i warsztatu przez zespoły polonijne zadziwiała wszystkich. Wykorzystywały one każdą wolną chwilę na próby i ćwiczenia.

W słowie wstępnym w Informatorze Festiwalowym Przewodniczący Stowarzyszenia „Wspólnota Polska” prof. Andrzej Stelmachowski podkreślał gościnność naszego regionu i wdzięczną publiczność. Zainteresowanie poszczególnymi koncertami i imprezami towarzyszącymi przerosło wszelkie oczekiwania. Pomysł przeniesienia Festiwalu w plener i nadanie mu charakteru folklorystycznego festynu okazał się nad wyraz szczęśliwym pomysłem. Zgodnie potwierdzili to zarówno uczestnicy Festiwalu, jak i widzowie.



O. Cherubin Pająk OFM

Medytacja chrześcijańska a medytacje Wschodu

1. Szczególne znaki naszych czasów

Pod koniec XX wieku obserwujemy w świecie wielkie zainteresowanie okultyzmem, magią, wróżbiarstwem, spirytyzmem, demonologią, medycyną okulistyczną, czarami, astrologią i podobnymi praktykami. Stało się to znakiem naszych dekadencjonalnych czasów. Zauważamy brak wiary w wiedzę, przesyt racjonalizmu, żerowanie na naiwności człowieka, który nie widzi już swojej przyszłości. Można zastanawiać się nad przyczynami tych zjawisk. Jest jakieś psychologiczne zapotrzebowanie na te praktyki, skrzętnie zresztą podsycane przez tych, którzy bazują na naiwności ludzkiej, robiąc przy tym kolosalne interesy — polityczne, finansowe itp.

Historia powszechna w tym historia Kościoła zna takie epoki, w których zainteresowanie, mówiąc ogólnie, gnozą było wielkie i czyniło wielkie спустoszenie duchowe. Dla przykładu św. Augustyn długo nie mógł się wyzwolić ze śmiertelnych uścisków tej potwornej duchowości ukrytej pod pięknym słowem „wtajemniczenie”, czyli „gnoza”.

Wyliczone tu, niekompletnie zresztą zjawiska są olbrzymim tematem, którego nie sposób omówić w krótkim artykule. Chciałbym się skupić jedynie na medytacji, którą również interesuje się współczesne społeczeństwo.

2. Moda na medytację

Podobnie do wymienionych tu praktyk, zaistniała moda na medytację. Świadczy o tym ilość książek ukazujących się ostatnio na rynku wydawniczym, poświęconych tematyce medytacji, medytacji transcendentnej czy medytacji wschodniej. Słowo „medytacja” bije z plakatów i ogłoszeń rozwieszanych w miejscach najbardziej uczęszczanych. Wszędzie można spotkać ogłoszenia o kursach i miejscach spotkań, gdzie chętnym ofiarowane jest wtajemniczenie.

Do Polski zainteresowania te przychodzą z Zachodu. Można wskazać na paradoks: im bardziej zbliżamy się do Zachodu, tym bardziej przez Zachód przychodzi do nas Wschód. Można zresztą dużo mówić o walce w sferze ducha pomiędzy różnymi orientacjami, religiami i systemami filozoficznymi.

3. Co to jest medytacja?

Wyraz pochodzi od łacińskiego słowa *meditatio*, — *onis* i jest wieloznaczny. Oznacza *przemyślanie, myślenie, rozmyślanie, rozważanie, przygotowanie się, ćwiczenie się*. Termin ten zarówno w ujęciu chrześcijańskim jak świeckim jest wielowymiarowy i nie całkiem przejrzysty. W akcie, który można określić czasownikiem *medytować* zawiera się cała gama czynności, począwszy od tak

zanych technik koncentracyjnych przeprowadzanych celem wewnętrznej integracji człowieka, przez sposoby uwalniania się od wewnętrznych napięć czy stresów, aż po medytację nad Biblią. Jest tu cała gama propozycji, od prób znanych na Dalekim Wschodzie (wewnętrznych ćwiczeń proponowanych przez systemy jogi, buddyjski zen) aż po chrześcijańskie doświadczenie modlitwy. (Patrz: bp Wacław Świerżawski, *Medytacja chrześcijańska, teoria i praktyka, Sandomierz 1996, s. 50*).

Są zatem dwa główne nurty medytacji: medytacja jako technika psychologiczna i medytacja jako modlitwa. Oba wątki wzajemnie się przenikają i zapełniają. Stąd właśnie wynika wiele nieporozumień w sprawie czynności określonej mianem *medytacja*. W każdej medytacji jest coś z tajemnicy i misterium poszukiwania Boga przez człowieka, bo jego serce pragnie w nim spocząć. Z tego powodu medytacja ogarnia takie dziedziny życia jak filozofię, teologię, historię religii, poetykę, literaturę, psychologię i psychoterapię, pedagogikę a nawet socjologię. W chrześcijaństwie będzie tu również wchodziła w grę mystagogia, kontemplacja, ekstaza aż po szczyty mistycznego zjednoczenia się z Bogiem Osobowym. Jest więc medytacja warunkiem rozwoju życia wewnętrznego każdego człowieka, niezależnie od jego wieku i innych predyspozycji.

4. Różnice i podobieństwa

Pomiędzy medytacją chrześcijańską a medytacjami wschodnimi zachodzą podobieństwa i różnice. Spróbuję wskazać na kilka — świadomy, że jest to zagadnienie bardzo trudne, obszerne, wymagające wielu badań.

a. Podmiot medytujący

Podmiotem medytującym jest oczywiście człowiek. Medytacja winna właśnie jemu służyć. Po to coś robię, by mieć z tego pożytek, a od medytacji można się spodziewać wiele. Istotną sprawą jednak jest to, co ja rozumiem pod pojęciem „człowiek”, jaki widzę ideał człowieka, jakie wartości przyjmuję i uznaję jako człowiek. Człowiek jest osobą (persona). Jeśli przyjmujemy, zgodnie z filozofią personalistyczną, że osoba ludzka jest najważniejsza, to medytacja winna służyć rozwojowi ludzkiej osobowości.

Istnieje wiele definicji osoby. W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że osoba to jednostkowy, całkowity i samoistny podmiot cielesno-duchowy zdolny działać w sposób rozumny, dobrowolny i społeczny w celu ubogacenia siebie i innych ludzi w zakresie prawdy i dobra (patrz *Katolicyzm A-Z*). Medytacja nie może prowadzić do negacji wyliczonych tu wartości. Do tego prowadzi medytacja chrześcijańska. Tymczasem medytacje transcendentne, wschodnie zdają się doprowadzać do rozbicia osoby ludzkiej, do rozmycia jej w świecie, do zatrącenia poczucia własnego „ja”. Negują również życie społeczne człowieka jako osoby. I to jest bardzo niebezpieczne.

b. Treść medytacji, przedmiot

Medytacja zwraca człowieka w kierunku jakichś wartości. Mogą one być w samym człowieku, wtedy medytacja będzie wsobna, będzie zwrócona ku wnętrzu człowieka, będzie penetrowaniem własnego „ja”, ćwiczeniem świadomości. Można troszczyć się o rozwój swojej siły czerpiąc energię z kosmosu, czy z otaczającego świata. To czyni się celem zapanowania nad drugim człowiekiem. Poczucie swego „super ego”. I do tego zmierzają medytacje wschodnie.

Można zwracać się w medytacji do otaczającego nas świata, z którym się można utożsamiać, stapiać, jednoczyć, zatracać. To doprowadza do zaniku samoświadomości i — jak gdyby na przeciw poprzednio powiedzianych tendencji — prowadzi do rozmycia w świecie, do samouniastwienia. Dla chrześcijanina nie będzie ideałem człowiek medytujący leżący gdzieś na ulicy, zwinięty w kłębek, celowo wyniszczony fizycznie do ostatnich granic. Czy taki ideał człowieka widziałby Bóg, który go widzi koroną wszystkich stworzeń na ziemi?

Inna jest również koncepcja samego Boga. Bóg chrześcijan jest Bogiem Osobowym, w Trójcy świętej jedynym. Ma swoje życie wewnętrzne, którego treścią jest miłość. Ten Bóg jako Osoba zwraca się do człowieka jako osoby. Jest pierwszym, który się zbliża do człowieka, jego powołuje. Są to relacje interpersonalne.

Bóg nie jest tylko jakąś siłą, energią, z której mogą czerpać. Nie można też utożsamiać Boga z naturą, przyrodą i jej siłami. Są to byty przypadłościowe, stworzone przez Boga i nie jest ideałem chrześcijańskim, aby się w tym bycie roznił człowiek.

c. Metoda

Jest to zagadnienie obszerne. Najprościej można powiedzieć, że różnice w metodzie medytacji wschodnich a chrześcijańskiej polegają na tym, że metoda chrześcijańska bazuje na słowie, jest niejako zwerbalizowana. Opiera się na czytaniu duchowym (*lectio divina*) i jest refleksją nad jakąś treścią. W sposób szczególny jest refleksją nad Słowem Objawionym, czyli nad Pismem Świętym. Treścią więc medytacji chrześcijańskiej jest Jezus Chrystus.

Metody medytacji wschodniej są bezpojęciowe. Polegają na kształceniu świadomości, skupieniu i innych praktykach, ale w sumie prowadzą do wyzwolenia z pojęć, do wolności od jakichkolwiek treści, prowadzą w ogóle do wolności. Wolność jest tu sprawą zasadniczą, jedynym celem. Metody te kończą medytację na tym stopniu wtajemniczenia, na jakim chrześcijaństwo dopiero zaczyna budować świętość przez miłość.

Medytacja chrześcijańska jest przejściową formą modlitwy i prowadzi do kontemplacji, czyli do odczucia Boga bez analizy treści rozważania. Medytacja chrześcijańska jako forma modlitwy mającej zawsze zastosowanie prowadzi aż do ekstazy. Ta jednak nie ma nic wspólnego z negacją własnej osobowości, do jakiej prowadzą medytacje Wschodu. Medytacje wschodnie są swego rodzaju

techniką. W gruncie rzeczy prowadzą do przekreślenia tego, co jest zdobyczą medytacji chrześcijańskiej — ubogacona osobowość, ubogacona treścią, Pismem Świętym, Osobowym kontaktem z Bogiem. Medytacja chrześcijańska prowadzi do kontemplacji i ekstazy, do zjednoczenia w miłości i przez miłość a nie przez samowyniszczenie bądź energią kosmiczną, prowadzi do miłosnego współżycia z innymi ludźmi w społeczeństwie.

5. Niebezpieczeństwa dla chrześcijaństwa płynące z uprawiania medytacji wschodnich.

Z powyższego zestawienia wynika, że wschodnie techniki medytacyjne mogą być zagrożeniem dla chrześcijańskiego pojmowania modlitwy i kontemplacji. Medytacje wschodu rozmydlają prawdę, co może prowadzić do zagubienia człowieka początkującego w medytacji. Stawiają znak tożsamości pomiędzy absolutem, a Bogiem w chrześcijańskim pojęciu. Inna wizja Boga, inna wizja człowieka, inny cel i metoda. By nie polegać na sobie w dokonywaniu tak ważnego osądu, pozwolę sobie w tym momencie zacytować oficjalny dokument wydany przez Stolicę Apostolską: *List Kongregacji Nauki Wiary do Biskupów Kościoła Katolickiego o niektórych aspektach medytacji chrześcijańskiej Oratio-nis formae* (L'Osservatore Romano, Wydanie polskie, Nr 12 (118) 1989):

„Występujące dziś zjawisko rozpowszechniania się wschodnich medytacji w świecie chrześcijańskim i we wspólnotach kościelnych stawia nas wobec gwałtownego powrotu do nie pozbawionych ryzyka i błędów usiłowań połączenia chrześcijańskiej medytacji z niechrześcijańską. Tego rodzaju propozycje są liczne i bardziej lub mniej radykalne: jedne stosują metody wschodnie jedynie jako psychologiczne przygotowanie do prawdziwie chrześcijańskiej kontemplacji, inne idą dalej, próbując przy pomocy różnych technik osiągnąć duchowe doświadczenia analogiczne do doświadczeń znanych z opisów niektórych mistyków katolickich; jeszcze inne nie wahają się umieszczać proponowanego przez buddyjską teorię absolutu bez obrazów i pojęć na tym samym poziomie, co majestat Boga objawionego w Chrystusie, który jest większy niż cała rzeczywistość skończona. W tym celu posługują się „teologią negatywną”, która idzie dalej aniżeli jakiegokolwiek pozytywne twierdzenie o Bogu, utrzymując, że nic z tego, co jest na świecie, nie może być śladem wskazującym na nieskończoność Boga. Owe metody proponują nie tylko porzucenie medytacji zbawczych dzieł Boga Starego i Nowego Przymierza dokonywanych w historii, ale także samej idei Trójjedynego Boga, który jest miłością na rzecz zanurzenia się w »nieokreślonej otchłani Boskości«.

Te i podobne propozycje pogodzenia chrześcijańskiej medytacji z technikami wschodnimi, jeżeli nie mają prowadzić do zgubnego synkretyzmu, muszą być stale poddawane weryfikacji, w której dokładnie będzie się odróżniać metodę od treści.” (12)

*

Podsumowując należy stwierdzić, że dobrą rzeczą dla człowieka jest poszukiwanie. Zainteresowanie medytacją jest niewątpliwie czymś pozytywnym,

godnym poparcia. Ale trzeba uświadomić sobie, że pod te same pojęcia mogą być podkładane zupełnie inne treści, i to może być bardzo niebezpieczne. Trzeba sobie uświadomić niebezpieczeństwa, na jaki naraża się człowiek dający się beztrzesko prowadzić innym, którzy mogą po prostu chcieć nad nim zapanować.

Nie należy ulegać modzie. Trzeba poznać najpierw dobrze to, co jest własne, chrześcijańskie i co jest sprawdzone w historii i uświęcone tradycją. Trzeba umieć dobrać sobie odpowiednią lekturę. Dobrą pozycją i przystępną dla każdego będzie cytowana przeze mnie książka ks. biskupa Wacława Świrzawskiego pt. „Medytacja chrześcijańska — teoria i praktyka” wydana w San-domierzu w 1996 r. Napisana przystępnie, skierowana do przeciętnego Czytel-nika, omawia istotę chrześcijańskiej medytacji, podaje sześć metod rozmyślań uświęconych przez chrześcijańską tradycję, trzy metody medytacji w nurcie duchowości liturgicznej oraz zamieszcza kilka konkretnych tekstów do roz-myślania. Czytelnik może z tej pozycji wydawniczej poznać fundamenty chrześcijańskiej medytacji.

O. Cherubin Pająk OFM

Doksologia (tekst do motetu)

Pochwalon bądź dobry nasz Ojciec
Wraz z Synem, co miłość nam wieści
I z Duchem, co oświeca drogę,
Cześć Bogu niech zabrmi w tej pieśni.
Amen.

Z tomu *Mgnienia* Rzeszów 1993 r.

Dom i podwórze

Wybiegłem z pieśni domu
na podwórze: samotna grusza
rozmawiała z Ojcem o deszczu,
który nie chciał przejść
z nami przez pustynię wiary,
chwasty oddawały swoje
dzieci-owoce czulej ziemi,
ptakom zmagającym się
z październikową wichurą,
matka zamawiała ogień
na dni oddychające już
chłodem bieli, którą
nieznany malarz przechował
na czarną godzinę, krzyczał
sen chorobami babki
i gruźlicą Antoniego, zagubionego
wśród planet, ludzi, rzek,
wołały mnie wszystkie drogi,
noce czarowały, kobiety
opuszczały i w kącie pieśni
odnajdywałem Mickiewicza,
małego pieska, który lizał
mi dłonie, pióro wypadło z ręki,
poplątały się nogi, spoconą
głowę otuliły liście drzew,
krew wróciła do źródła

wrzesień 1996 r.

Józef Nowakowski (Rzeszów)

W kręgu mitologii miejsc ukochanych

1

Mitologia „małych ojczyzn” tworzy krąg mitów ewazyjnych głęboko osadzonych w archetypicznej warstwie kultury i wiążących się z tradycjami ucieczki człowieka od koszarnej, odartej z wartości rzeczywistości ludzkiej oraz poszukiwaniem „ziemi obiecanej”, która urasta do matecznika wartości, szczęścia czy arkadyjskiego piękna.

W tej płaszczyźnie mity „małych ojczyzn” są jakąś formą sporu ze światem, konfrontacją wartości, poszukiwaniem utraconego sensu życia i przesłaniem intelektualnym skierowanym do współczesnego zagubionego w epoce człowieka. Ów zwrot można nazwać twórczym regresem, ponieważ przestrzeń nasycona wartościami i ich symbolami przynależy zawsze do minionej przeszłości i zrasta się zazwyczaj z dzieciństwem i młodością pisarzy. Nie są to jednak wyłącznie nostalgiczne i sentymentalne powroty w czas miniony. Zwrot pamięci ku przeszłości, do określonego miejsca na ziemi staje się także ważnym zadaniem intelektualnym, rozpoznawaniem własnej tożsamości połączonym z kreowaniem mitu terapeutycznego jako przeciwwagi odrzuconej rzeczywistości.

Głęboki kryzys kultury europejskiej w latach modernizmu zapoczątkował opisany powyżej nurt literackich poszukiwań. Dekadencja rodziła potrzebę terapii. Współczesny kryzys humanizmu podyktowany okrucieństwem wojny i rewolucji, antyludzkim charakterem systemów totalitarnych, brakiem zaufania do ukierunkowanych przemian cywilizacyjnych — wszystko to sprawia, że zagubieni w epoce pisarze traktują literaturę jako tę dziedzinę kultury, która służyć winna do kształtowania mitów ocalających. Innymi słowy — dramat naszych czasów stał się ważkim źródłem literackich poszukiwań. Wykorzenie, wygnanie, emigracja, przemoc i uwięzienie, dekadencja, poczucie samotności, lęku i pustki nie tylko obezwładnia pisarzy, ale także rodzi potrzebę wartości sankcjonujących sens życia. Mity „małych ojczyzn” należą do ocalającego nurtu literatury współczesnej. Szkic niniejszy stanowi garść uwag dotyczących genezy i struktury owych mitów¹.

2

Młoda Polska była w literaturze współczesnej, a ściślej literaturze XX wieku, pierwszą zurbanizowaną formacją historycznoliteracką inaugurującą niejako całą centralną problematykę literatury współczesnej, głównie zaś nową koncepcję człowieka i związane z nią ukierunkowania mitotwórcze. Miasto z jego

„samotnym tłumem” i panoramą industrialną, wreszcie — brzydota jawi się wielu pisarzom jako „ziemia jałowa” (Brzozowski, Reymont, Przybyszewski) z wizją artysty zbuntowanego przeciw światu odartemu z wartości. Rozumiane jako siedlisko zła wchodzi na trwałe do literatury i wypiera szeroko pojętą tematykę rustykalną, związaną z wsią i ziemianinami. Zderza się też z wartościami tradycji, wypracowanymi przez minione okresy literackie. W obrębie modernistycznego sporu i kryzysu wartości rozwinął się, dojrzał i przeniknął do literatury europejskiej i polskiej szeroko rozgałęziony, ideowo zróżnicowany mit antyurbanistyczny jako wyraz głęboko w przeszłość sięgającej tradycji myśli szlacheckiej, która degradując miasto i jego kulturę odżywa w latach rzeczywistego kryzysu. Pojawienie się modernistycznego antyurbanizmu otwiera zróżnicowaną pod względem emocjonalnym i ideologicznym kartę postaw zmierzających do zakwestionowania ukierunkowań nowoczesnej cywilizacji.

W tym wymiarze stał się mit antyurbanistyczny, którego hasłem elementarnym było zawołanie: na wsi ludzie lepsi — ośrodkiem sporu także o model kultury. Jego podstawową funkcją jest kształtowanie określonego stylu myślenia nacechowanego aksjologicznie. Mit antyurbanistyczny w okresie Młodej Polski staje się ważkim składnikiem nowoczesnego pesymizmu w decydujący sposób kształtującego sylwetki nowoczesnego artysty. Manifestacja pesymizmu w bogatej skali zróżnicowań wraz z syndromem dekadencji i syndromem wycofania się z życia — stają się wówczas powszechną normą artystycznych i obyczajowych zachowań. Oczywiście artyści nie tylko w czasach współczesnych sygnalizowali stany ostrej frustracji, pesymizmu czy złego samopoczucia. Apokalipsa także nie jest wizją, którą ukształtował pisarz współczesny. „Podróże do piekieł” odbywają się w kulturze europejskiej już od jej zarania, wszakże w czasach współczesnych skala tych zjawisk w związku z ukierunkowaniem nowoczesnej cywilizacji zdecydowanie się poszerza. Już w Młodej Polsce jawi się artysta skłócony z własną klasą, zbuntowany artystycznie i obyczajowo. Kształtuje się pojęcie „poety przeklętego”, dekadenta, frustrata, anarchisty czy outsidera — twórców wyobcowanych, przeżywających dramat zagubienia w epoce.

Źródła tych zjawisk w nowoczesnej kulturze są zróżnicowane, ale jednym z najbardziej symptomatycznych — jest wykorzenie z kultury, która kształtowała osobowość pisarza i przejście w inny krąg cywilizacyjno-kulturowy.

Myśl, że wszelkie skupiska ludzkie stworzone i zorganizowane przez człowieka rodzą zło, obłęd, męczące stany zagubienia i nieprzystosowania człowieka, powtarza się w kulturze europejskiej od czasów biblijnych, a do współczesnej świadomości kulturalnej dociera bezpośrednio od czasów europejskiego sentymentalizmu.

Młodopolski mit antyurbanistyczny ukształtował się zarówno na europejskich, jak i rodzimych wzorach, sięgających głęboko w polską literaturę. Nie małą rolę oprócz szlacheckich tradycji odegrał tu późnopozytywistyczny okres

roczarowań, które najpełniejszy wyraz znalazły w *Dumaniach pesymisty* Aleksandra Świętochowskiego, w *Chamie* Elizy Orzeszkowej i *Lalce* Bolesława Prusa. Specyfiką modernistycznego pesymizmu i antyurbanizmu była jednak ekspozycja zagubionego w sprzecznościach epoki, wyalienowanego i zrozpaczonego artysty, którego dekadenski styl myślenia niejako zapowiada późniejszą falę katastrofizmu literatury dwudziestolecia międzywojennego, jest jego załączkową antycypacją.

Wypracowany wówczas w kręgach artystycznej bohemy syndrom wycofania się i marzenia o „wyspach szczęśliwych” ma szczególnie długą żywotność i zdaniem Czesława Miłosza przetrwał do naszych dni².

Od modernizmu literatura polska rozwija się podług charakterystycznego paradygmatu — **dekadencji i terapii**, przy czym po stronie dekadencji w procesie literackiego rozwoju zmieniają się jedynie treści literackiego pesymizmu, po stronie terapii system eskapistycznych mitów, w obrębie których otwiera się przestrzeń nasycona wartościami, które mają chronić, wyzwać, nadawać egzystencji ludzkiej radość i sens.

Z tych duchowych i literackich ukierunkowań wyłania się także problematyka „najbliższej ojczyzny” jako refugium ocalającego. Ziemia, prosty człowiek i Bóg. To wówczas, w okresie Młodej Polski, już na zasadzie mitycznej i konfrontacyjnej (*Chłopi* Reymonta), odkryto urodę wsi, walor jej kultury, piękno gór wraz z ich utajoną, odkrywaną przez artystów symboliką. Zakopane wraz z góralszczyzłą stają się przeciwwagą dekadentyzmu i jedną ze stolic młodopolskich. Modernistyczny eskapizm zbiegał się w tym wymiarze z potrzebą ucieczki w Piękno, Nirwanę i miłość hedonistycznie pojętą.

Nakreślony tu kierunek literackiego eskapizmu młodopolskiego dał w dwudziestolecium międzywojennym i latach powojennych w pełniejszym wymiarze żywą problematykę „małych ojczyzn”, przejmujące zjawisko poszukiwania wartości, sensu życia i własnej tożsamości. Proces ten przebiega w szerokiej skali niebezpieczeństw duchowych i rozmaitego typu zagrożeń, jakie napotyka artysta we współczesnym życiu.

Do plag szczególnie boleśnie odczuwanych zaliczyć należy syndrom wygnania, emigranta czy człowieka wykorzonego z prywatnej ojczyzny, domu i ukochanych krajobrazów. Doświadczenia związane z tym dramatem egzystencjalnym dadzą się porównać w sferze mitycznej i emocjonalnej z utratą matki, domu, wygnaniem z raju czy nawet końcem świata³.

Czesław Miłosz dogłębnie zanalizował to zjawisko w eseju pt. *O wygnaniu*:

Kiedy to piszę, wraca do mnie melodia polskiej religijnej pieśni... „Wygnańcy Ewy do Ciebie wołamy”. I rzeczywiście, archetypalne wygnanie z Rajskiego Ogrodu powtarza się w naszym życiu niezależnie od tego, czy owym ogrodem jest matczyne łono, czy zachwycające drzewa naszego dzieciństwa. Stulecia tradycji podtrzymują obraz całej ziemi jako krainy wygnania, zwykle przedstawianej jako pustynny krajobraz, w którym Adam i Ewa kroczą samotnie ze spuszczoneymi głowami. Zostali wygnani ze swej siedziby, ze swego prawdziwego domu, gdzie ten sam rytm rządził zarówno ich ciałem, jak i otocze-

niem, gdzie nie znali rozłąki ani tęsknoty. Oglądając się mogli widzieć miecz ognisty strzegący bram Raju. Ich nostalgiczne myśli o powrocie do szczęśliwego niegdyś istnienia zaprawiała goryczą świadomość zakazu. Jednak nigdy nie wyrzekli się ostatecznie nadziei, że któregoś dnia skończy się ich wygnanie. Później, o wiele później, to marzenie oblecze się w kształt złotego miasta istniejącego poza czasem, niebiańskiego Jeruzalem⁴.

3

„Najbliższa ojczyzna” jako element strukturalny dzieł literackich da się zdefiniować jako zmitologizowana, archetypalna czasoprzestrzeń mocno nasycona wartościami, biograficznie i kulturowo silnie sprzężona z przeszłością pisarza, z jego „ja” głębokim, z elementarnymi doświadczeniami egzystencjalnymi, dramatem istnienia i tworzenia.

Z pewnością możemy tu także mówić o specyficznej geografii literackiej, rozpadzie mapy kraju na szereg „prywatnych ojczyzn”, z którymi wiążą się osobiste mity i legendy pisarzy. Wiążemy wówczas Juliana Przybosa z Gwoźnicą Górną, Stanisława Vincenza z Krzyworównią i Huculszczyzną, Stanisława Piętaka z Wielowsią, Jana Bolesława Ożoga z Nienadówką, Marię Kuncewiczową z Kazimierzem nad Wisłą itd.

Pisarski wybór owego jedyne miejsca na ziemi jako tematu czy motywu, a także jako formy swoiście pojętej⁵, rozbudowywanie tematu w długi literacki wątek czy nurt, który powraca w twórczości, tworząc rzeczywistość zmitologizowaną, ma swoją specyficzną fenomenologię. Pisarze w swoich wyznaniach mówią o swoistej formotwórczej magii ziemi i krajobrazu, do których ciąży cała ich pisarska osobowość, owo twórcze „ja” z horyzontem zapamiętanych w minionym czasie realiów, które wraz z językiem i formami kultury stają się materią tworzenia.

Możemy także mówić o pewnym stałym modelu reakcji pisarzy na doświadczany stan wykorzenia, niezależnie od przyczyn, które ową dolegliwość spowodowały. Źródłem ciężenia pisarza ku „najbliższej ojczyźnie” jest dojmująco odczuwany głód ontologiczny. Można by rzec, że stan sprzed wykorzenia jest odczuwany jako byt prawdziwy w określonym miejscu na ziemi, w określonej wspólnocie i tradycji, pośród swoich i bliskich. Byt prawdziwy kojarzy się tu z pojęciem domu rodzinnego obejmującego także najbliższą i znaną okolicę. Domem zatem będzie miasteczko i wieś z określoną wspólnotą, w której ludzie sobie znajomi kontaktują się twarzą w twarz.

Owemu bytowi prawdziwemu przeciwstawiony zostaje byt *rzeczywisty*, obcy, dokuczliwy, stwarzający wrażenie bytu pozornego. Życie prawdziwe toczy się poza jego obszarem. Twórczość literacką kształtującą się na tym gruncie nazwać można dramatem przejścia z bytu prawdziwego ku bytowi *rzeczywistemu*⁶.

Kazimierz Wyka, ustalając podstawowe funkcje literackiej tradycji i sprowadzając je do trzech wymiarów — ciężenia, orientacji i wyboru — stworzył, jak

wolno sądzić, pewien wzór myślenia mający zastosowanie w odniesieniu do najbliższej ojczyzny. Pisarze, którzy starają się opisać swój wewnętrzny, duchowy pejzaż czy krajobraz — mówią o swoistym przymusie poruszania się w horyzoncie pewnej przeszłości, określonego krajobrazu, ludzi, kultury, obyczaju, przyrody czy zwierząt. I nie musi to być wyłącznie „mała ojczyzna” organicznie, urodzeniowo związana z danym pisarzem. Zdarza się, że duchowa przestrzeń pochodzi z wyboru, jak Kazimierz nad Wisłą w przypadku Marii Kuncewiczowej. W tym przypadku „mała ojczyzna” wiązałaby się z wyborem własnego świata, z świadomym określeniem jego geograficznego i duchowego horyzontu.

Julian Przybós pisząc o przymusie zaistnienia własnego uniwersum, co jest warunkiem *sine qua non* każdej liczącej się twórczości literackiej — nazwał ów horyzont duchowy pisarza — „zaczasem”, podkreślając niezwykle trwałość jego wewnętrznych form i zasobów:

Odwiedziny swego miejsca na ziemi byłyby wyprawą w jakiś czas, świat pamięci tak dalekiej, że stał się niezmienny, właśnie rajski. Tak myślałem nieraz i w miarę jak okoliczności oddalały mnie od rodzinnego miejsca — i obraz powrotu wydawał się fantastycznie daleki, bardziej marzony niż chciany. Po co wracać do sprawy niezmiennie obecnej w początkowym przedśłowiu wszystkich wierszy. Z nie zmieniających się rajów uciec nie można, można tylko w nich zostać wygnańcem, a to dla poety byłoby większą katastrofą niż dla człowieka toczącego życie czynne⁷.

Fenomenologię owego koniecznego i nieuchronnego wyboru ciekawie opisała Maria Kuncewiczowa wyznając:

W młodości miałam zawsze tę obsesję, że niepotrzebnie tracę czas na rozmowę z panem X, kiedy pan Y, ten jedyny, z którym warto rozmawiać, stoi obok. To samo wobec krajobrazów. Jestem na jakiejś ulicy, ładnie tam, jakiś gmach stoi, ale to nie to. Trzeba skrócić w prawo, w lewo i tam dopiero będzie to⁸.

Kuncewiczowa, która swą „małą ojczyznę” wybrała z pozycji człowieka ukształtowanego przez kulturę miasta, życie refleksyjne i samotnicze zwróciła zarówno uwagę na wartość swoistego egzotyizmu środowiska oraz magię i ekspresję krajobrazu. Jej zdaniem, pewne skupienie, ograniczenie przestrzeni do określonego widnokregu wyostreza konkretność i rozpoznawalność życia, jest szansą dla pisarza, dom i kawałek własnej ziemi stwarzają wymiar bezpiecznej przestrzeni.

„Mała ojczyzna” staje się dla wielu pisarzy zarówno pisarskim rajem, jak i źródłem głębokich tęsknot moralnych. Innymi słowy staje się wartością wielowymiarową, głównie zaś modelem życia, paradygmatem istnienia. Zwrot pisarza ku przeszłości i „powrót do korzeni” ma swoją niezwykle bogatą w emocje ścieżkę potwierdzającą tezę, że pisarstwo człowieka wykorzenionego, pozbawionego silnych związków z najbliższą ojczyzną w istocie rzeczy nie może w pełni zaistnieć. W szczególny sposób wyraził to Isaac Singer:

Literatura nie może naprawdę istnieć bez korzeni. Asymilacja jest trucizną z punktu widzenia sztuki. Każdy artysta pochodzi z jakiegoś konkretnego środowiska, ma takich

a nie innych dziadków. Im wyrazistsze korzenie, tym większa zdolność pisarska. Pisać wolno tylko o tym, co się najlepiej zna. Jeśli myślę w ogóle, to myślę po żydowsku⁹.

To ciążenie ku określonej czasoprzestrzeni da się także uzasadnić teorią pogłosu wypowiedzianą przez Ortegę y Gasseta. Ortega pisał:

W pogłosie tego, czym byliśmy przed chwilą, dźwięczy zarazem echo z chwili jeszcze wcześniejszej i tak kolejno, echo w echu, dochodzimy w ciągu wspomnień ku niewyraźnym granicom wczesnego dzieciństwa. Ta ciągłość przeszłości w naszym ja, zawsze terażniejszym, czyni z naszej przeszłości coś nierozłącznego, coś, co należy do nas w sposób głębszy niż wszystko inne, coś, co nieodwołalnie wlecjemy za sobą i z czego nasze obecne ja zawsze się wynurza. Pamiętać jednak trzeba, że choć nasza przeszłość jest najbliższa naszemu ja, nie należy ich ze sobą mylić¹⁰.

Materia przeszłości staje się tu literaturą *in crudo*.

4

Każdy człowiek buduje swój prywatny świat od jakiegoś konkretnego miejsca na ziemi, które w ten sposób staje się centralnym punktem naszego uniwersum, jego środkiem. W ten sposób dom rodzinny, przedmiot naszej nostalgii, staje się punktem, wedle którego orientujemy nasze życie. Rozciągająca się wokół domu ziemia to miejsce święte, wiecznej teofanii. Związki człowieka z naturą potwierdzają ład świata, w którym życie ludzkie nabiera sensu moralnego i metafizycznego. Konkretne miejsce na ziemi staje się ostoją bytu.

Dramat powrotu do „prywatnej ojczyzny” dokonywa się w zgiełku nowoczesnego świata i nowoczesnej historii pojmowanej demonicznie. W tym sensie powrót jest niejako rekonstrukcją czy odbudową bezpiecznego domu, chronionej przestrzeni, powrotem do wspólnoty, którą się akceptuje i która stwarza poczucie bezpieczeństwa przez swojskość. Od grozy historii i niebezpieczeństw cywilizacji ucieka się w sielankę — historię naturalną, prywatną, prowincjonalną, wypełnioną wartościami. Jedynie wieś i kultura rustykalna, dwór szlachecki, chłopska chata, kresowa prowincja, miasteczko wtopione w pejzaż leśno-łąkowy — to sceneria tego typu powrotów.

Zbigniew Bieńkowski, analizując procesy rozwojowe współczesnej literatury polskiej dostrzegł dwa jej nurty, które zawierają bogate źródła twórczości w postaci „małych ojczyzn”:

Kresy i chłopskość — pisał — jeszcze przez długi czas będą materiałem dla wyobraźni. Chłopskość tak przenikliwie ukazana przez Nowaka, Myślińskiego, Redlińskiego to kopalnia literatury. Kresy, a więc Strykowski, Miłosz, Odojewski, Buczkowski czy Rudnicki, bo żydostwo to także Kresy. *Saga wileńska* Zbigniewa Żakiewicza: Kresowość jako pewna prawda o świecie, jako powaga przeżywania życia. Stamtąd można czerpać wzorce zachowań, np. nauczyć się prawdziwej miłości¹¹.

Syndrom powrotu do domu, jego wartości i świętości jest stale obecny w tradycji szlacheckiej (resp. kresowej), jak i w kulturze chłopskiej. Dom staje

się tu emocjonalnym centrum świata. To już nie zwyczajny punkt fizycznej przestrzeni, lecz miejsce święte, a więc miejsce kontaktu z przodkami, tradycją rodową, prawdziwą rzeczywistością. Powrót do domu jest powrotem do najgłębszych praw ludzkiego życia. Ale też dom pojmowany tu jest i utożsamiany z ludzką wspólnotą i szerszej pojętą przestrzenią oswojoną.

Z domu wyniosłem — pisał Jerzy Kawalerowicz — zainteresowanie sztuką i szacunek dla niej. Myślę jednak, że pojęcie domu rodzinnego należałoby rozszerzyć i odnieść do miejsca, w którym się urodziłem. A więc do miasteczka Gwoździec, osobliwego konglomeratu społeczności żydowskiej, ukraińskiej i polskiej, które żyły w symbiozie tak naturalnej, jaka od wieków trwa w przyrodzie. Przypuszczam, że ukształtowało mnie pogranicze tych kultur, obyczajów, religii, wśród których wzrastałem w przekonaniu absolutnie nieodzownego poszanowania odmienności. Myślę również, że coś z tych korzeni znalazło odzwierciedlenie w moich filmach...¹².

Z formuły Kawalerowicza wyłania się także inna prawidłowość: w domu i pejzażu „najbliższej ojczyzny” odnajduje artysta własną tożsamość. To w tym kręgu zjawisk rodzą się fundamentalne dla rozumienia siebie i życia pytania: kim jestem, skąd pochodzę, jakie były moje dzieje. Sytuując się bowiem w znanym krajobrazie odnajdują pisarze związki z tradycją, ziemią, naturą, a nade wszystko z człowiekiem. W tym wymiarze także poza rozpoznawaniem własnej tożsamości odnajdują swoją pisarską powinność. Czesław Miłosz wyznał:

Tak więc odezwały się we mnie, widocznie nieuleczalne, pasje obywatelskie, mimo że od wielu lat mieszkam w Ameryce, gdzie, wbrew otoczeniu, moje zainteresowania podtrzymuje pamięć. I wypada przyznać się: nie tylko troska o przyszłość powodowała moim piórem. Nie, to, co tutaj podaję, to moja podróż do domu. A ten dom, gdzie jest? Nad Niewiażą, gdzie się urodziłem, skąd wyniosłem moje żmudzne nawyki odnajdywane w powieściach Rodziewiczówny, w tym kiejdańskim powieciu, głównym miejscu akcji pamiętników Jakuba Gieysztorza z 1863 roku¹³.

Gdy w zmitologizowanej przestrzeni zarysowuje się wyraźnie nostalgiczna tęsknota za domem, to w zmitologizowanym czasie jawi się utajona tęsknota za początkiem oraz czasem kosmicznych, cyklicznych rytmów ziemi. Innymi słowy: destrukcyjnemu działaniu historii przeciwstawiony został czas wiecznego powrotu. Czas, który niosą miasta, cywilizacja i historia, czas linearny, uciekający bezpowrotnie traktowany jest w obliczu „zaczasu” jako żywioł wrogi, ciemny, niezrozumiały, nieprzyswajalny. Historia i czas historyczny odslaniają rejony świata chaotyczne, nieartykułowane. Człowiek pochłonięty przez Historię odchodzi od historii naturalnej, jedynie ludzkiej, sprzeniewierza się prawom Natury i Ziemi. W ten sposób, odchodząc od prawdziwego bytu, sprzeniewierza się sobie. Nic więc dziwnego, że z planu Historii pragnie pisarz przejść do stanu Natury. Oznacza to nie tylko odnowienie „przymierza z Ziemią”, lecz także zwrot do tradycji kultury rustykalnej. Zwrot ku „najbliższym ojczyznom” idzie w parze z marzeniem o prawdziwej dobroci bytu. Odradzają się wzory poezji arkadyjskiej, naiwnej, filozofia prostego człowieka staje się

przesłaniem dla świata. Dziecko staje się moralnym wzorem życia (*Szczenięca lata* Wańkowicza, *Więć mojej matki* Jerzego Bandrowskiego).

Pierwszym, charakterystycznym sygnałem odrotu do Historii i zakorzenie nie się artyści w strefie Natury były antycywilizacyjne traktaty Jana Jakuba Rousseau. Wypracowany przez niego model eskapizmu powtarza literatura w latach kryzysów wartości. Romantyczny eskapizm z jego syndromem poety-wygnania, osamotnionego, rozczarowanego kulturą Zachodu i tęskniącego za „krajem lat dzieciennych” wypracował nowoczesny paradygmat „wycofania”, twórczego regresu. Mickiewiczowskie Soplicowo stało się niejako prawzorem wszystkich „najbliższych ojczyzn”. Ciekawą analizę tego zjawiska na tle poezji emigracyjnej przeprowadził Ksawery Pruszyński, który pisał:

To prawda, że dopiero w okresie wielkiej emigracji literatura polska stała się wielką literaturą, ale to także jest prawdą, że od tej chwili zwyciężył w niej partykularyzm, mumifikujący cienie ostatnich Horeszków i ostatnich Dobrzyńskich, Konewków i Jankłów. Ci ludzie z Quartier Latin widzieli jeno nadniemeńskie łąki, spod topól w Montmorency — cień grusz polnych na miedzach¹⁴.

Przejście z planu Historii w sferę Natury, z wielkiego planu Historii w nurt historii naturalnej (resp. prowincjonalnej) z żywą afirmacją kultury ludzi osiadłych zbliżają model „najbliższej ojczyzny” do wzoru konserwatywnej utopii.

Eugeniusz Czaplejewicz zakładając, że wygnanie i bezdomność stały się w zasadzie powszechnym doświadczeniem współczesnego świata, upatruje w toposie poezji emigracyjnej wzór szerszych, niejako uniwersalnych zjawisk i stwierdza:

Topos poezji emigracyjnej ulega rozszerzeniu i uogólnieniu: wyraża dziś elementarne doznania zbiorowości ludzkiej, jest artystycznym obrazem każdego z nas, wciela przeżycia wszystkich¹⁵.

W tym wymiarze problem „najbliższej ojczyzny” staje się pytaniem o elementarne wartości życia i — jak twierdził Stanisław Vincenz — „głosem dla świata”.

Przypisy

¹ Wyjątkową siłę inspiracji zawiera praca R. Sulimy pt. *Małe ojczyzny*.

² Zob. C. Miłosz, *Życie na wyspach*, „Gazeta Świąteczna” 1993, nr 260.

³ Zob. C. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992; T. Kantor, „Życie Literackie” 1979, nr 2.

⁴ *Ibidem*, s. 182.

⁵ Zob. J. Nowakowski, *Motywy rzeszowskie we współczesnej poezji*, [w:] *Z tradycji kulturalnych Rzeszowa i Rzeszowszczyzny*, pod red. S. Fryciego i S. Reczka, Rzeszów 1966, s. 70.

⁶ Zob. C. Miłosz, *op. cit.*, s. 178—179.

⁷ J. Przyboś, *Mój Rzeszów*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 27.

▪ *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, wybór, opracowanie i posłowie H. Zaworska, Warszawa 1983, s. 25.

⁹ Wywiad dla „Tygodnika Powszechnego”.

¹⁰ Ortega y Gasset, *Goya*, „Twórczość” 1993, nr 5.

¹¹ Z. Bieńkowski, *Co mi tam Miłosz*, „Kultura” 1993, nr 1.

¹² J. Kawalerowicz, *Jestem z innego pokolenia*, „Kultura” 1992, nr 9.

¹³ C. Miłosz, *op. cit.*, s. 6.

¹⁴ K. Pruszyński, *Literatura emigracji walczącej*, [w:] *Wybór pism 1940—1945*, Warszawa 1989.

¹⁵ E. Czaplejewicz, *Poetyka literatury emigracyjnej*, „Poezja” 1987 nr 4—5, s. 85.

Od Redakcji:

Powyższy tekst ukazał się w publikacji pt. „W stronę współczesności”. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku. Pod redakcją Zbigniewa Andresa. Wyd. WSP Rzeszów 1996. Przedruk za zgodą Autora i Wydawnictwa.



Barbara Pająk

Izba Pamięci Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim

Tadeusz Kantor, oryginalny malarz i człowiek teatru — dramaturg, reżyser, scenograf, teoretyk sztuki urodził się na plebanii w Wielopolu Skrzyńskim dnia 6.04.1915 r.

Jego matka była siostrzenicą ówczesnego proboszcza ks. Radoniewicza. Gdy ojciec został wzięty do wojska i walczył na frontach I wojny światowej, Heleną Kantor i jej dziećmi zaopiekowała się matka, która była gospodynią u swego brata, ks. Radoniewicza w Wielopolu. Dzieciństwo Tadeusz spędzał w Wielopolu, które po latach z sentymentem wspominał: „Byłem w wielu miejscach na świecie, zwiedziłem wiele krajów, ale nigdzie nie spotkałem tak pięknych kwiatów i zielonych łąk jak w czasach mego dzieciństwa w Wielopolu”.

Po śmierci ks. Radoniewicza Tadeusz Kantor wraz z matką przenosi się do Krakowa. Tam też studiuje na Akademii Sztuk Pięknych. W czasie wakacji jednak zawsze odwiedza Wielopole. Pamiątką z tego okresu jest obraz św. Juliana, подарowany ks. Julianowi Śmietanie, z którym artysta się przyjaźnił.

Tadeusz Kantor znany jest z tego, że w dziedzinie teatru dokonał swoistej rewolucji. Pisał oryginalne dramaty, np.: „Umarła klasa”, „Gdzie są niegdysiejsze śniegi”, „Dziś są moje urodziny”, „Nigdy tu już nie powrócę”. W Krakowie założył teatr Cricot 2, z którym wystawiał swe sztuki nie tylko w Polsce, ale w wielu krajach Europy, a nawet w USA i Meksyku.

Największą sławę dał jednak Kantorowi dramat „Wielopole—Wielopole”. W sztuce tej autor nawiązuje do wspomnień z dzieciństwa. Przeplatają się w niej motywy rodzinne, religijne i patriotyczne oraz polityczne, których wspinałą ilustracją są śpiewy Psalmów Dawida i kolęda „Lulaj-że Jezuniu” oraz marsz „Szara piechota”. Występujący w dramacie ksiądz dźwiga krzyże wojny, rodzinnych niesnasek i ewangelicznego ukrzyżowania. Wzruszająca jest scena wieczerzy wigilijnej, połączona ze wspomnieniami o nieobecnych, walczących na wojnie.

W 1983 r. Tadeusz Kantor swą najslynniejszą sztukę wystawił w Wielopolu. Wydarzenie to traktował jako powrót do krainy dzieciństwa. Ocenę tego spotkania zawarł w liście do ks. prałata Juliana Śmietany: „Ten niezapomniany wieczór w nawie kościoła, a później na plebanii, której ściany rozwarły się staropolską gościnnością, będzie świecił pierwszą jasnością w pamięci nas wszystkich, którzy mieliśmy szczęście go przeżyć”.

Wielopole kolejnego powrotu swego wspaniałego rodaka już się nie doczekało. Artysta zmarł w Krakowie 8.12.1990 r. W pogrzebie uczestniczyła

delegacja mieszkańców Wielopola. Już wtedy zabłysła myśl utworzenia w starej plebanii Izby Pamięci Tadeusza Kantora. Inicjatorami pomysłu byli: ówczesny wójt mgr Bolesław Bujak oraz przewodniczący Rady Gminy Wielopole Zbigniew Pasela.

Dzięki zaangażowaniu władz gminnych, zwłaszcza obecnego wójta mgr Juliana Zegara i Zbigniewa Paseli, w dniu 26 maja br. dokonano uroczystego otwarcia Izby. Uroczystość rozpoczęto Mszą św. w intencji śp. Tadeusza Kantora, którą odprawił miejscowy proboszcz ks. Jan Bylinowski. W homilii wykazał związek Kantora z kościołem parafialnym, w którym został ochrzczony oraz jego przyjaźń ze śp. ks. prałatem Julianem Śmietaną. Cytowane były fragmenty listów, w których Kantor prosił swego przyjaciela o modlitwę.

Po Mszy św. przed budynkiem plebanii uczestników uroczystości i gości honorowych: Marię Stangert — żonę Artysty, dra K. Pleśniarowicza — Dyrektora Centrum Dokumentacji Sztuki T. Kantora, dra St. Dziedzica — Dyr. Wydz. Kultury UW w Krakowie, mgra Lesława Waisa — Dyr. WDK w Rzeszowie, mgr E. Kabaja — wizytatora Kuratorium Oświaty w Rzeszowie — serdecznie przywitał wójt gminy J. Zegar. Odstonięcia tablicy dokonała żona T. Kantora. Wyraziła ona wielkie wzruszenie z tego powodu i radość z tego, że mogła usłyszeć „Szarą piechotę”, którą wykonał chór pod batutą Stanisława Świerada.

Potem nastąpiło zwiedzanie Izby Pamięci, która składa się z dwóch sal. W pierwszej wiszą portrety T. Kantora, ks. Radoniewicza, ks. prałata Śmietany i obraz św. Juliana. W gablotach umieszczono księgę metrykalną z wpisem chrztu T. Kantora, fragmenty jego listów do ks. Śmietany oraz artykuły z prasy dotyczące sztuki „Wielopole—Wielopole”. Salę drugą wyposażono w meble, których Kantor używał w dzieciństwie — drewniane łóżko, szafa, krzesła, sekretarzyk, kufer nabijany ćwiekami, lampa naftowa i żelazko na węgiel.

Po zwiedzeniu Izby Pamięci w miejscowym GOK-u nastąpiło otwarcie wystawy fotograficznej autorstwa dra L. Dziedzica pt. „Tadeusz Kantor i jego Teatr”.

Zakończenie uroczystości nastąpiło w Urzędzie Gminy, gdzie rozważano możliwości rozwoju Izby Pamięci, nad którą opiekę zlecono uczniom miejscowej szkoły.

Od Redakcji:

Mgr Barbara Pajak — urodzona w Wielopolu Skrzyńskim, ukończyła studia na KUL. Przepracowała w zawodzie nauczycielskim 37 lat w szkołach średnich w Grabowcu i Józefowie (woj. lubelskie) oraz w Strzyżowie (woj. rzeszowskie). Obecnie na emeryturze.

Pamięć

Do napisania o Stanisławie Nowakowskim skłoniło mnie głębokie przekonanie, że człowiek ten zasługuje nie tylko na wspomnienie, ale na trwałą pamięć. Dane mi było współpracować przez szereg lat z profesorem Nowakowskim jako sekretarzem Zarządu Rzeszowskiego Oddziału Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, do którego również należę od 1974 roku.

Stanisław Nowakowski urodził się 27.09.1899 roku w Jaworowie. Ukończył studia na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu im. Króla Kazimierza we Lwowie. Większość swego życia poświęcił pracy pedagogicznej jako nauczyciel gimnazjalny, dyrektor szkoły, wykładowca i z-ca dyrektora Studium Nauczycielskiego.

W okresie okupacji był organizatorem i nauczycielem tajnego nauczania w powiecie kołomyjskim. W pierwszych powojennych latach był współorganizatorem administracji szkolnej i szkolnictwa na terenie województwa rzeszowskiego. Pracował długo jeszcze jako wizytator Kuratorium Okręgu Szkolnego w Rzeszowie. Zawsze znajdował czas na pracę społeczną, nie szczędził dla niej sił. Była ona bowiem jego życiową pasją.

Gdy go poznałem, był to już starszy pan, na emeryturze (nie wcześniejszej lecz późniejszej), jak się okazało, człowiek jeszcze pełen energii i zapału, ogromnej pracowitości z wszystkimi cechami prawdziwego społecznika. Takim pozostał do końca życia.

Działał nie tylko w naszym Związku. Był równocześnie wiceprzewodniczącym Zarządu Oddziału Polskiego Towarzystwa Geograficznego i jako długoletni działacz harcerski żywo interesował się życiem tej organizacji i brał w nim czynny udział.

Miał ponadto wiele zainteresowań i terenów społecznej aktywności. Zostawił po sobie w każdym miejscu ślad swej myśli, pracy i gorącego serca. Dla mnie stał się wzorem do naśladowania i zarazem kimś bardzo bliskim. Dzięki niemu poznałem smak pracy społecznej i płynącą z niej satysfakcję. Nie często można spotkać człowieka tak ofiarnego w pracy społecznej, bezinteresownego,



Stanisław Nowakowski

zawsze gotowego służyć innym — radą i pomocą, pamiętającego o tym by dobrym słowem, wyrazami zachęty, uznania, pobudzać innych do wysiłku i wytrwałości.

Miał już 80 lat z górą, a jeszcze często reprezentował Zarząd Oddziału PZChiO na różnych imprezach, wyjeżdżał tam gdzie występowały chóry czy orkiestry by dać wyraz zainteresowania nimi, by kogoś usatysfakcjonować, a czasem podtrzymać na duchu. Był często zapraszany na spotkania i uroczystości, służąc innym dobrą radą i trafionymi pomysłami, imponował młodszymi kolegom działaniem autentycznym. Jego praca społeczna wynikała zawsze z wewnętrznej potrzeby. Nie dyktowała jej ani troska o pozycję, ani chęć pokazania się.

Prawie codziennie wspinał się na wysokie, trzecie piętro Wojewódzkiego Domu Kultury i spędzał kilka godzin na pracy związanej z działalnością PZChiO i Polskiego Towarzystwa Geograficznego, które miały tam swoją siedzibę.

Z wykształcenia geograf i pedagog, od młodości, jak się dowiedziałem, ukochał wędrowki, pracę z młodzieżą, pieśni i muzykę. Chętnie śpiewał na wycieczkach, na które wyruszał z harcerzami, studentami czy nauczycielami, a także w domu.

Przez kilka lat prowadził chór w gimnazjum w Czortkowie. Uważał, że każdy Polak powinien znać pieśni związane z historią i kulturą ojczystą, że powinna je znać przede wszystkim młodzież, bo wywierają one wychowawczy wpływ, gdy zapadną głęboko w młode serca. Lubił też słuchać muzyki, uczęszczał na koncerty. Dlatego zapewne — cele Polskiego Związku Chórów i Orkiestr były mu tak bliskie. Mawiał: może gdyby ludzie więcej śpiewali i grali, byłiby lepsi, że „muzyka łagodzi obyczaje” i że „jest w orkiestrach dętych jakaś siła”.

W uznaniu zasług za wieloletnią i systematyczną działalność, wśród licznych odznaczeń Stanisława Nowakowskiego na wymienienie zasługują: dwa razy Złoty Krzyż Zasługi, Order Sztandaru Pracy II klasy, Medal Komisji Edukacji Narodowej, Medal X-lecia i XXX-lecia PRL. Jest też zasłużonym dla Woj. Rzeszowskiego i Zasłużonym Działaczem Kultury. Posiadał Honorową Odznakę Złotą z Laurem nadaną przez Zarząd Główny PZChiO w Warszawie. Figuruje w księgach zasłużonych dla oświaty woj. rzeszowskiego, Kuratorium Oświaty i Wychowania oraz miasta Rzeszowa.

Gdyby przyznawano odznaczenia za rodzinę, miałby je również z pewnością. Wychował piątkę dzieci. Wszystkie były w harcerstwie. Córka Zofia kierowała pracą Rzeszowskiej Chorągwi. Teraz już wnuki — trzecie w rodzinie pokolenie — czerpie satysfakcję z działalności i sposobu bycia na co dzień — profesora Stanisława Nowakowskiego. W jego ostatniej drodze towarzyszyli mu dźwięki marsza żałobnego i harcerskiego hejnału wieczornego. Odprowadzali go liczni przyjaciele, sympatycy i znajomi, nad mogliłą pochyliły się harcerskie sztandary.

Ostatnie słowo wygłosili: księża, przedstawiciele Związku Nauczycielstwa Polskiego, Związku Harcerstwa Polskiego, PZChiO, oraz Polskiego Towarzystwa Geograficznego.

Wspomnienie o panu profesorze Stanisławie Nowakowskim pozostanie jak echo pieśni w pamięci wielu ludzi, którzy go znali i kochali.



Wspomnienie

29 września 1996 r. zmarła w Rzeszowie Helena Maroń, oddana animatorka kultury muzycznej, solistka Studia Operowego, wychowawca utalentowanej młodzieży muzycznej, wieloletnia instruktorka Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie.

Jej życie całe było wypełnione muzyką, śpiewem, który kochała nade wszystko. Jeszcze w czerwcu br. wystąpiła w arii Halki S. Moniuszki w wieczorze wokalnym w Klubie „Turkus” w WDK w Rzeszowie, razem z uczniami Wydziału Wokalnego Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie, którego była absolwentką. Przez wiele lat organizowała koncerty w ramach Klubu Miłośników Muzyki, w których często występowali uczniowie szkół muzycznych.

Jeszcze niedawno wspólnie ustaliliśmy szczegóły publikacji o Studio Operowym w Rzeszowie. Dziś pozostaje wspomnienie o Jej wspaniałym oddaniu dla muzyki, dla rzeszowskiej kultury muzycznej. Zasłużyła sobie na wdzięczną pamięć.

Andrzej Szypuła

„Szkice w kluczu wiolinowym”

Najnowsza książka Jerzego Skarbowskiego, rzeszowskiego muzyka, pedagoga i pisarza muzycznego, zawiera szereg artykułów, szkiców i esejów publikowanych w różnych pismach muzycznych, społeczno-kulturalnych i literackich. Autora, pianisty wykształconego w klasie fortepianu prof. Z. Drzewieckiego, interesowały problemy wykonawstwa muzycznego, także zagadnienia estetyki muzycznej, współczesnej twórczości kompozytorskiej, czy wreszcie problemy upowszechniania i promocji muzyki. Jest to więc swoista retrospekcja, interesująca dla Czytelników, jak i samego autora. Jerzy Skarbowski w „Przedmowie” pisze m.in.: *Publikacja nie jest adresowana do muzykologów; mam nadzieję natomiast, że może ona zainteresować kompozytorów i wykonawców, raczej praktyków niż teoretyków, a także melomanów chodzących na koncerty do filharmonii i ludzi, którzy sztukę tę lubią, jej słuchają, ale także i o niej myślą.*

Jest więc ta książka dla tych wszystkich, którzy pragną świadomego, bliskiego, także w sensie intelektualnym, kontaktu z muzyką. Cenne są przedstawione w publikacji związki muzyki z innymi dziedzinami sztuki — literaturą, malarstwem, filmem, a także różnymi przejawami otaczającego nas świata. Na końcu książki znajdujemy „Wykaz artykułów” autora i „Indeks nazwisk”. Po Monografii muzycznej Romain Rollanda („Dusza zaczarowana muzyką”, Wyd. WSP Rzeszów 1992) z satysfakcją i życzliwością witamy kolejną publikację muzyczną Jerzego Skarbowskiego. (AS)

„O Was i dla Was”

Jest jeszcze podtytuł: „Radiowe pogadanki rodzinne Ojca Cherubina Pajaka”. Opasły tom (300 stron) wydało Wyższe Seminarium Duchowne w Rzeszowie w 1996 r. Po życzliwej „Przedmowie” Fr. Czesława Gnieckiego, OFM, Prowincjała, sam autor we „Wstępie” tak pisze: *Przekazuję te refleksje w trosce o rodzinę współczesną, o młodzież przygotowującą się do stanu małżeńskiego.* Stąd tytuł publikacji. Całość, ujęta w „Rozważania”, zorganizowana w sześciu Rozdziałach („Wielkość, godność i powołanie człowieka”, „Wspólnota, małżeństwo i rodzina”, „Wychowanie w rodzinie”, „Rok liturgiczny w rodzinie”, „Etos rodzinny”, „Rodzina we współczesnym świecie”), opatrzona jest Modlitwą Jana Pawła II przed synodem biskupów, poświęconym zadaniom rodziny chrześcijańskiej z września 1980 roku i Modlitwą Maryjną Papieża Jana Pawła II. Bogata jest Bibliografia (Dokumenty i Literatu-

ra). W „Posłowie” autor pisze: *Im więcej zła i rozkładu moralnego obejmującego wszystkie dziedziny życia narodu począwszy od jego kondycji biologicznej, zdrowia fizycznego i moralnego, przez kulturę, ekonomię, politykę, religię aż po uświadomienie ostatecznego celu życia ludzkiego, bytu człowieka jako jednostki i narodu — tym bardziej liczy się zdrowa rodzina.*

To bardzo piękna i mądra książka. Myślę, że nie tylko dla młodych. (AS)

„Fraza” 11/12 i 13 z 1996 r.

W zimowo-wiosennym numerze kwartalnika „Fraza” dominuje literatura tworzona przez wschodzące pokolenia, wśród nich wyróżniają się autorzy urodzeni po 1960 r.: Jarosław Klejnocki, Karol Maliszewski, Jacek Podsiadło, Piotr W. Lorkowski, Grzegorz Kociuba, ale też młodszy, urodzeni po 1970 r.: Dariusz Sośnicki, Maciej Melecki, Arkadiusz Morawiec. Ze względu na ten młodopokoleniowy charakter tego numeru, wiodącym esejem zdaje się być „Świat bez właściwości”, w którym autor, Klejnocki, interesująco pokazuje inicjację polityczną młodzieży (okres stanu wojennego), ale też próby wyjścia z tego zaangażowania. Jakie to miało konsekwencje dla literatury, kultury polskiej? Warto o tym pomyśleć. W świeżym i porywającym eseju „Mój Vincenz-ja Vincenzi!” tegoroczny maturzysta ze Strzyżowa, Mirosław Czarnik, mówi o swoim dojrzwaniu i równoczesnym odkrywaniu pasji autora „Na wysokiej połoninie”. Kronika tym razem bardzo bogata, ale zwróćmy uwagę na dwa muzyczne akcenty: rocznicę orkiestry symfonicznej w Rzeszowie oraz rozmowę z prof. Zbigniewem Jeżewskim.

Letni numer tego pisma ma również charakter wybitnie tematyczny, bo zawiera bogaty przegląd literatury niemieckojęzycznej (Austria, Niemcy, Szwajcaria), a obok wybitnych nazwisk, jak Celan, Heym, Benn, Lasker-Schuler, Enzensberger, znajdziemy wiele nowych: Eugen Gomringer, Flurin Spescha, Franz Hohler (Szwajcarzy) oraz niewątpliwe wydarzenie, jakim jest druk (po raz pierwszy w Polsce) jednoaktówki Felixa Miterera „Boczny tor”, równocześnie przedstawionej przez Teatr im. Witkacego z Zakopanego. Oryginalność tej prezentacji polega też na tym, że jest tu kilka pokoleń tłumaczy, poczynając od najstarszych prof. prof. Andrzeja Lama i Zdzisława Wawrzyniaka, aż po młodszych, Jana Wolskiego czy Krzysztofa Karwowskiego. Na koniec lokalne wydarzenie: Różewicz w Rzeszowie. (SD)

„60 Mln Polaków”

Tyle nas jest, w kraju i za granicą, rozsianych po całym świecie. Taki też tytuł nosi nowo powstały miesięcznik wydawany w Paryżu, redagowany przez Eugeniusza Nasalskiego (12, rue Pasteur, 75011 Paris) na zasadzie korespondencji przybywających z całego świata. W słowie wstępnym, zamieszczanym w każdym kolejnym numerze (a ukazało się ich już 7) czytamy m.in.:

*Obojętnie, w jakim kraju żyjemy,
My — Polacy, dla siebie piszemy.
Pismo naprawdę polskie, obejmujące cały świat,
Jak Papier — Polak, co wszystkim jak BRAT.*

I jeszcze dopisek: „Piszemy sami dla siebie, co uważamy za najważniejsze dla nas, a w szczególności dla Niej — Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, Polski III-go Millenium, Katolickiej Polski Jana Pawła II-go — godnej rówieśniczki I-szej Córki Kościoła — Francji, bez Jej neopogańskich cech z ostatnich lat.”

Bardzo szeroki jest zakres problemów i spraw poruszanych w piśmie. Są religijne rozważania, świąteczne życzenia, akcje społeczne, jak choćby popularyzacja Funduszu Pomocy Jasnej Górze, artykuły dotyczące polityki światowej ze szczególnym uwzględnieniem spraw polskich, wiersze, wywiady, sporo listów na najróżniejsze tematy, a także sprawy kultury.

„Śpiewak Śląski”

To pismo założone w 1920 roku, niegdyś organ Związku Śląskich Kół Śpiewaczych zał. w 1910 r., obecnie — Oddziału Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, odznaczone Złotą Odznaką Honorową PZChO, wydawane w Katowicach, zawiera bardzo ciekawe materiały z życia społecznego ruchu muzycznego na Śląsku.

ŚPIEWAK ŚLĄSKI

Rok założenia: 1920
Rok XXXIV Nr 6/301/1995



WYDANIE PIEKARSKIE



*Na szczęście na zdrowie
na ten NOWY ROK,
żeby się rodziła kapusta i groch.
Żeby się mnożyło zboże
w polu, gumie i kumorze.
By wam nic nie brakowało
i wszystkiego przybywało:
w każdym kątku po dzieciątku
a w posrodku miech piyniędzy.*

**BADŹCIE WSZYSCY
SZCZĘŚLIWYMI ORAZ
BŁOGOSŁAWIONYMI
NA TEN NOWY ROK!**

*Drogim Druhom i Druhom
z PZChO i wszystkim
przyjaciołom Czytelnikom
„Śpiewaka” najlepsze życzenia
święteczne i noworoczne
składają.*

*Zdzisław Pyzik, prezes honorowy
Zarząd Oddziału Śl. PZChO
Redakcja „Śpiewaka Śląskiego”*

Pamiętka

Z I PIELGRZYMKI CHOROŹ I OBKIEŚĆ GÓRNEGO ŚLĄSKA
DO MATKI I SPRAWIEDLIWOŚCI I MIŁOŚCI SIĘGAJĄCZYNI

*Żarządu
Oddziału Śląskiego PZChO*

z Błogosławienstwem Pasterskim



Przez 17 lat (1977)

WYDANIE
NR 6/301/1995
P. Pyzik
M. Dąbka



Koncert Wielkanocny

Już po raz piąty w niedzielę 14 kwietnia 1996 r. w kościele pw. św. Judy Tadeusza w Rzeszowie odbył się uroczysty Koncert Wielkanocny „Alleluja!”, zorganizowany przez Polski Związek Chórów i Orkiestr Oddział w Rzeszowie i Parafię przy wspomnianym kościele. Honorowy Patronat objęli: JE Ks. Bp Ordynariusz Rzeszowski Kazimierz Górny, Wojewoda Rzeszowski dr Kazmier Surowiec i Prezydent Miasta Rzeszowa dr Mieczysław Janowski. Były kwiaty, przemówienia, wiele też duchowych, artystycznych przeżyć i wzruszeń w nastroju wielkanocnym, radosnym, choć aura straszyla deszczem i chłodem. W obszernej świątyni świetnie nadającej się do występów licznych, dużych zespołów, uroczystcie, pogodnie i nastrojowo brzmiały kolejne Chóry: „Cantus” z Trzciany, „Echo” z Krosna, „Melodia” Męski i Mieszany z Mielca, Parafii św. Rodziny z Rzeszowa i Studium Organistowskiego z Rzeszowa. Uroku dodawały zespoły instrumentalne z Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie — Kwintet Instrumentów Dętych Blaszanych i Orkiestra, a także soliści organiści. Potężne „Alleluja” niosło się na zakończenie tego ponad dwugodzinnego koncertu, kiedy to kilkusetosobowy chór, powstały z połączonych zespołów, wraz z orkiestrą, wykonał kilka utworów wielkanocnych. Owacją na stojąco zakończyło się to niezwykle spotkanie z muzyką i pieśnią.

Nasi w Paryżu

W maju 1996 r. w kościele polskim przy rue Saint-Honoré w Paryżu odbył się koncert w wykonaniu dwojga artystów z naszego regionu: Izabeli Ratusińskiej — sopran i Klemensa Gudela — organy. W programie znalazły się utwory z tabulatur organowych polskich oraz religijna twórczość wokalna (Moniuszko, Nowowiejski, Stradella, Schubert i in.). Koncert zgromadził rzeszę Polaków mieszkających we Francji. Najbardziej podobały się utwory S. Moniuszki, dlatego na bis wykonano pieśń pt. „Dobranoc” tegoż kompozytora.

Wydatną pomoc okazała pani red. Jadwiga Dąbrowska, która umieściła solistów w domach Polaków mieszkających w Paryżu. Zorganizowano też drugi koncert, w warunkach prywatnych — w salonie pana Eugeniusza Nasalskiego. Tym razem obecny był potomek kuzyna F. Chopina, Jean Skarbek. W wolnym czasie artyści oglądali cenne zabytki, romantyczne zakątki, zadumali się nad doczesnymi szczątkami Marii Skłodowskiej-Curie, które niedawno zostały przeniesione do Panteonu. Złożyli też kwiaty na grobie F. Chopina na cmentarzu Père-Lachaise.

Koncert dyplomantów

24 maja 1996 r., jak co roku, w sali dużej Rzeszowskiej Filharmonii odbył się uroczysty koncert dyplomantów szkół muzycznych regionu południowo-wschodniej Polski. Młodym artystom towarzyszyła Orkiestra Rzeszowskiej Filharmonii pod dyrekcją Andrzeja Jakubowskiego. Wśród publiczności nie brakło pedagogów, uczniów szkół artystycznych, członków rodzin występujących muzyków z Rzeszowa, Krosna i Przemyśla. Koncert trwał blisko 3 godziny i bardzo podobał się licznie zgromadzonej publiczności, która nie szczędziła braw kolejno występującym solistom. Wielu z nich prezentowało bardzo wysoki poziom wykonawczy. Rokuje to nadzieję na ich udany start w wyższych szkołach artystycznych, czego im serdecznie życzymy.

Zespół Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie przedstawił 13 dyplomantów o specjalnościach: wibrafon — Piotr Sołkowicz, saksofon — Krzysztof Kobietowski, akordeon — Jan Sajdak, kontrabas — Kamil Łosiewicz, wiolonczela — Radosław Bukała, skrzypce — Justyna Warchołowska, Katarzyna Piotrowska, Magdalena Ceglarska, Magdalena Ochał, Bernadetta Czapruga, fortepian — Aneta Świder, śpiew solowy — Joanna Kata. Zespół Szkół Muzycznych nr 2 w Rzeszowie zaprezentował dwie skrzypaczki — Urszulę Miąsik i Barbarę Fedus. Zespół Szkół Muzycznych w Krośnie przedstawił skrzypaczkę Magdalenę Grześków, zaś Zespół Szkół Muzycznych w Przemyślu — klawecistę Tomasza Kłosa. Tę interesującą imprezę muzyczną zakończył występ Piotra Ziarkiewicza — trąbka, z Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie.

X Wieczór Muzyczny

Jubileuszowy, dziesiąty już koncert z cyklu Bernardyńskich Wieczorów Muzycznych odbył się 9 czerwca 1996 r., jak zawsze, w gościnnych murach kościoła OO. Bernardynów w Rzeszowie. Po słowie wprowadzającym O. Cherubina Pająka, dyr. Diecezjalnego Studium Organistowskiego, słuchacze oddali się nastrojom inspirowanym liturgicznymi śpiewami łacińskimi z chóru gragoriańskiego — w wykonaniu Zespołu Chorałowego Chóru Męskiego wspomnianego Studium. Zespół przygotował i prowadził Klemens Gudel. W drugiej części koncertu swoje umiejętności wokalne prezentowali soliści: Joanna Kata, Stanisława Mikołajczyk-Madej i Łukasz Madej oraz Dorota Pacześniak, którym na organach towarzyszył K. Gudel. Wydarzeniem koncertu stał się występ Strzyżowskiego Chóru Kameralnego przy Domu Kultury „Sokół” pod dyr. Grzegorza Oliwy. Chór powstał dopiero półtora roku temu, a już osiąga wysoki poziom artystyczny. Z satysfakcją słuchaliśmy wykonania dawnej muzyki.

Wieczory z Muzami

Wygląda na to, że Muzy na stałe zagnieździły się w Zamku Lubomirskich w Rzeszowie, a to za sprawą niestrudzonego Juliana Ratajczaka, który ma z nimi jakieś swoje tajemne układy... Jakkolwiek by tam nie było, co miesiąc, a nieraz i częściej, dawna kaplica Książąt Lubomirskich rozbrzmiewa muzyką. Wspomnijmy tylko wieczór czerwcowy „Kupało, Łado”, w którym wystąpił świetny Kwartet Smyczkowy Filharmonii Rzeszowskiej w składzie: Orest Telwach i Marina Telwach — skrzypce, Aleksander Pogorilec — altówka i Katarzyna Gerula — wiolonczela, a w drugiej części spotkania — Rzeszowska Kapela Podwórkowa z Wygnańca w składzie: Stanisław Ziemniak, Józef Komuszyński, Józef Czerwonka, Edward Gajos, Tadeusz Wójcik, Jan Such i Jerzy Wojciechowski. W czasie Wieczoru można było podziwiać rzeźby w drzewie Leszka Kuchniaka.

Ogólnopolski Festiwal Trębaczy

Odbył się w Kaliszu w dniach 24—29 czerwca 1996 r. po raz pierwszy. Patronat sprawowały: Ministerstwo Kultury i Sztuki Departament Szkolnictwa Artystycznego, Centrum Animacji Artystycznej i Prezydent Miasta Kalisza. Organizatorem Festiwalu była Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Henryka Melcera w Kaliszu, zaś kierownictwo artystyczne powierzono prof. Romanowi Siwkowi z Akademii Muzycznej w Warszawie. W ramach Festiwalu odbył się Konkurs Trębaczy, który przebiegał w dwóch kategoriach: młodzieżowej (dla uczniów szkół muzycznych II stopnia) i otwartej (dla uczestników, którzy nie ukończyli 30. roku życia). Uczestników oceniało jury powołane przez MKiS pod przewodnictwem mgr Jerzego Gonczorowskiego. W obydwu kategoriach przesłuchania konkursowe odbywały się w dwóch etapach. Spośród 27 uczestników w kategorii młodzieżowej i 22 w kategorii otwartej, do drugiego etapu zakwalifikowało się po 8 kandydatów z każdej grupy.

Reprezentacja Rzeszowa Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 zaprezentowała wysoki poziom wykonawczy, plasując się w gronie laureatów. Tomasz Woźniak zdobył I miejsce w kategorii młodzieżowej oraz otrzymał nagrodę specjalną Ministerstwa Kultury i Sztuki w postaci statuetki „Rydwan Apollina” — jako Grand Prix I Ogólnopolskiego Festiwalu Trębaczy. Drugiego miejsca w kategorii młodzieżowej nie przyznano. Dwa równorzędne trzecie miejsca otrzymali: Małgorzata Włodarska z klasy mgr Wiesława Woźnickiego PSM w Warszawie i Sławomir Cichor z klasy mgr Zygmunta Skwierza z PLM w Katowicach. Wyróżnienie otrzymał Piotr Ziarkiewicz z PLM w Rzeszowie. W kategorii otwartej I miejsce zdobył Piotr Mach z Akademii Muzycznej w Warszawie,

absolwent PSM II st. w Rzeszowie, równorzędne z Piotrem Bugajem z Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W kategorii otwartej II i III miejsca nie przyznano. Wszyscy laureaci, uczniowie i absolwenci z Zespołu Szkół Muzycznych nr 1 w Rzeszowie pochodzą z klasy doświadczonego pedagoga trąbki, mgr Józefa Nawojskiego. Dopełnieniem sukcesu reprezentacji Rzeszowa było przyznanie wyróżnienia i nagrody dla mgr Bożeny Martowicz — fortepian, współtwórczyni sukcesów młodych rzeszowskich muzyków.

Międzynarodowe Kursy Muzyczne

Zorganizowano je w lipcu 1996 r. w Łąncucie już po raz 22. Ich twórcą i opiekunem przez długie lata był prof. Zenon Brzewski (teraz Kursy są Jego Imienia), obecnie zaś kieruje nimi Jego uczeń, Mirosław Ławrynowicz. W koncercie inauguracyjnym wystąpiła obchodząca właśnie swoje XX-lecie Warszawska Orkiestra Kameralna pod dyr. M. Ławrynowicza, Dyrektora Kursów. Jako soliści wystąpili: Monika Jarecka — skrzypce i Claus Reichardt — wiolonczela, muzyk niemiecki. W programie: Telemann, Alberti, Haydn, Grieg.

W lipcowych dwóch turnusach Kursów brała udział młodzież muzyczna z Polski i zagranicy. Koncerty, na wysokim poziomie artystycznym, odbywały się w sali balowej łańcuckiego Zamku, a także w Filharmonii Rzeszowskiej.

Wieczory Muzyki Organowej i Kameralnej

Organizowane są w rzeszowskiej katedrze od 1992 roku, ich kierownikiem artystycznym jest Marek Stefański. W tym roku, na inaugurację Festiwalu, wystąpił Chór „Organum” i orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej pod dyr. Adama Natanka (Msza Koronacyjna W.A. Mozarta). Na organach solo grał J. Grubich, a także Małżonka artysty, Ewa Grubich (w duecie na 4 ręce). W kolejnych imprezach wystąpili: K. Latała i K. Jakowicz (Bach i Ysaye na skrzypce solo), J. Malanowicz i B. Świątek-Żelazna (sonaty fletowe Haendla), W. Maleszka (organy), J. Oberbek (gitara klasyczna). 21 lipca 1996 r. odbył się koncert dedykowany prof. K. Moszumańskiej-Nazar, w którym wykonano trzy kompozycje Jej autorstwa na skrzypce (Canzona w wyk. M. Keser z Holandii), na wiolonczelę (Recitativo w wyk. A. Orkisz) oraz na organy (Oratio brevis w wyk. M. Stefańskiego). Inne utwory organowe wieczoru, to dzieła J.L. Krebsa i F. Bouwarda. A. Orkisz zachwycił ponadto wszystkich wykonaniem V Suity J.S. Bacha.

Atrakcyjnie przedstawiał się koncert finałowy tegorocznego Festiwalu. Wystąpił organista T.A. Nowak, mieszkający we Frankfurcie nad Menem, podziwiany w improwizacjach oraz Chór Katedralny Chłopięcno-Męski „Pueri

Cantores” pod dyr. U. Jeczeń-Biskupskiej. Program zawierał literaturę niemiecką, włoską i polską. Koncert zakończyło słynne „Alleluja” G.F. Haendla z oratorium „Mesjasz”. Należy w tym miejscu wyrazić uznanie za fakt zaproszenia wykonawców z rzeszowskiego środowiska. Nasze osiągnięcia artystyczne są bowiem znaczące, zasługujące na uwagę. Należy je publicznie prezentować. Jest to istotny element integracji kulturowej naszego regionu, ważny dla jego dalszego rozwoju. (KG)

Muzyka organowa w Leżajsku

V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Organowej i Kameralnej w Leżajsku, zorganizowany z miesiącami letnich (czerwiec, lipiec, sierpień i wrzesień) 1996 r. przyniósł wiele interesujących propozycji artystycznych w znakomitym wykonaniu. Na słynnych, zabytkowych organach leżajskiej bazyliki OO. Bernardynów koncertowali najlepsi wirtuozi z Austrii, Niemiec, Włoch, Rosji, Polski. Głównym organizatorem Festiwalu jest Fundacja im. Mikołaja z Radomia. Dyrektorem Festiwalu jest Robert Grudzień.

III Dni Muzyki Oratoryjno-Kantatowej

Na ich inaugurację w bazylice archidiecezjalnej w Przemyślu wykonano Pasję wg św. Łukasza K. Pendereckiego. Chórem Filharmonii Narodowej, Chłopięcego Akademii Muzycznej w Warszawie i Polską Orkiestrą Radiową dyrygował kompozytor. W partiach solowych wystąpili: Jadwiga Gadulanka — sopran, Andrzej Hiolski — baryton i Piotr Nowacki — bas. Warto przypomnieć, iż mija właśnie 30 lat od premiery tego głębokiego dzieła muzycznego (Munster, Niemcy, 1966).

Inauguracja

20 września 1996 r. w sali dużej Rzeszowskiej Filharmonii odbył się uroczysty koncert inaugurujący nowy sezon artystyczny. W programie: Tadeusz Szligowski (100 rocznica urodzin) — Epitafium na śmierć Karola Szymanowskiego, Wolfgang Amadeus Mozart — Koncert F-dur KV 459 i Ludwig van Beethoven — V Symfonia c-moll op. 67. Wystąpili: Andrzej Ratusiński — fortepian i Orkiestra Rzeszowskiej Filharmonii pod dyrekcją Adama Natanka.

Wyróżnienie

Międzynarodowy Instytut Biograficzny w Cambridge (Anglia) przyznał prof. Klemensowi Gudelowi prestiżowy dyplom i medal za działalność umuzykalniającą wśród dzieci i młodzieży. Naszemu stałemu Współpracownikowi serdecznie gratulujemy i życzymy dalszej owocnej pracy artystycznej i pedagogicznej.

„Editions Casimir Le Grand”

Wydawnictwo założone w 1995 roku w Paryżu ma na celu wydawanie prelekcji na tematy polskie lub Polonii, pamiętników Polaków mieszkających za granicą, także wydawanie bajek i opowiadań w wersji jednojęzycznej (polskiej lub francuskiej), lub też w wersji dwujęzycznej, przeznaczonych dla młodzieży pochodzenia polskiego, pragnącej podtrzymać swoją znajomość języka polskiego jako języka ojczystego swych rodziców. Adres dla korespondencji: Waldemar Żmudziński, 20, rue Legendre, 75017 Paris.

Miło nam donieść, iż za pośrednictwem red. Jadwigi Dąbrowskiej do naszej Redakcji dotarły wydawnictwa „Editions Casimir Le Grand”: Sławomira Cieślakowskiego „O Zrzeszeniu „Wolność i Niezawisłość” dawniej i dziś wobec aktualnej sytuacji w Polsce”, Jerzego Mikke „Kryzys patriotyzmu, kryzys polskości dzisiaj” (odczyt wygłoszony w Centrum Dialogu Ks. Pallotynów w Paryżu 23.VI. 1995) i Ks. Bpa Tadeusza Pieronka „Stosunki Państwo—Kościół w Polsce w latach 1945—1995” (wieczór u Ks. Pallotynów w Paryżu 30.VI.1995).

„Ruch Muzyczny”

W numerze 16 z 11 sierpnia 1996 roku znajdujemy dwie bardzo interesujące publikacje — „List Zygmunta Mycielskiego do Jana Krenza” i „Jan Krenz i muzycy — Zygmunt Mycielski”. Ta druga, obejmująca 3 strony pisma publikacja, to wywiad Elżbiety Markowskiej z Janem Krenzem o Zygmuncie Mycielskim. W końcowej części wywiadu czytamy taką oto wypowiedź Jana Krenza o Zygmuncie Mycielskim: *Był to kompozytor, który stworzył swój własny styl, chociaż jego twórczość przechodziła różne przemiany stylistyczne. Muzyka Mycielskiego będzie tworzyć jakąś formułę klasyki XX wieku, jeśli nie wkrótce, to za jakiś czas. Historia lubi sięgać po dzieła, które pokazują, jak rzeczywiście przebiegała linia rozwoju muzyki. Widzę tu miejsce dla twórczości Mycielskiego w historii muzyki polskiej XX wieku. Omawiany wywiad jest rozdziałem książki Elżbiety Markowskiej „Jana Krenza 50 lat z batutą”, która ukaze się nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego we wrześniu br.*

Refleksje o starości

„Różna bywa starość człowieka! Czasem jest cicha i spokojna jak polska jesień, wśród dobrych dzieci i wnuków, w atmosferze miłości wzajemnej i szacunku. Ale zdarza się również, i to bardzo często, starość smutna i ciężka, wskutek niedostatku lub całkowitego opuszczenia, cierpienie fizycznych i duchowych. Jakże często młodym trudno przyjąć fakt, że za ileś tam lat i oni osiągną wiek starości i że teraz trzeba starość uszanować.

Jakże byłoby dobrze, gdyby każdy ojciec i matka mogli przed śmiercią powiedzieć o swym synu czy córce słowa, które o Tobiaszu z Pisma Świętego powiedzieli jego rodzice: „Był światłością oczu naszych, podporą starości i pociechą życia naszego.”

(Jan Uryga, „Źródło”, nr 28 z 14 lipca 1996 r.)

„Kamerton”

W następnym numerze przedstawimy materiały i wspomnienia dotyczące życia i twórczości Zygmunta Mucielskiego. W sierpniu 1997 roku mija 10. rocznica śmierci Kompozytora.

Do Redakcji nadeszły dwa miłe listy — jeden od Pana Wiceprezydenta Miasta Rzeszowa dr Józefa Górnego zawierający fragment listu Wojciecha Kilara do dr J. Górnego oraz kartka pocztowa Henryka Mikołaja Góreckiego do Andrzeja Szypuły. Obydwie korespondencje zawierają wysoką ocenę naszego pisma. Dziękujemy!

Od Pani Danuty B. Łomaczewskiej z Warszawy otrzymaliśmy kilka zdjęć o tematyce związanej z Zygmuntem Mucielskim, wraz ze zgodą na publikację. Bardzo dziękujemy! Na str. 103 przedstawiamy jedno z tych zdjęć, z „Warszawskiej Jesieni” w 1966 r.



Zygmunt Mycielski w rozmowie z Arturem Rubinsteinem

Fot. Danuta B. Łomaczewska

SPIS TREŚCI

Od Redakcji	1
<i>Leszek Mazepa</i> — „Musica Galiciana”	1
<i>Tadeusz Kaczyński</i> — Lwów w muzyce polskiej	2
<i>Teresa Mazepa</i> — Początki Teatru Muzycznego we Lwowie	7
<i>Helena Maroń</i> — Studio Operowe w Rzeszowie (1952—1966)	14
<i>Piotr Gajewski</i> — Z historii Rzeszowskiej Filharmonii	32
<i>Anna Lutak</i> — Pamięci Ludwika Lutaka	36
<i>Andrzej Szypuła</i> — Wielki Satchmo	53
<i>Andrzej Szypuła</i> — Międzyepoka	55
<i>Andrzej Szypuła</i> — Spotkanie z Janem Krenzem	59
<i>Klemens Gudel</i> — W Rzeszowskiej Filharmonii	60
<i>Andrzej Szypuła</i> — Muzyczny Festiwal w Łańcucie	62
„Lubię pracować” — wywiad z Krystyną Fuczik	64
Młodzi muzycy — Magdalena Prejsnar	68
<i>Małgorzata Gajewska</i> — Wakacyjne muzykowanie	69
<i>Lesław Wais</i> — Polonia w Rzeszowie	70
<i>O. Cherubin Pająk</i> OFM — Medytacja chrześcijańska a medytacje Wschodu	72
<i>Stanisław Dłuski</i> — Dom i podwórze	77
<i>Józef Nowakowski</i> — W kręgu mitologii miejsc ukochanych	78
<i>Barbara Pająk</i> — Izba Pamięci Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim	87
<i>Władysław Bober</i> — Pamięć	89
<i>Andrzej Szypuła</i> — Wspomnienie	91
Książki	92
„Fraza” 11/12 i 13 z 1996 r.	93
„60 Mln Polaków”	94
„Śpiewak Śląski”	94
Kronika	96
Zamyślenia — Refleksje o starości	102



Kościół Wniebowzięcia NMP w Średniej Wsi, 2 poł. XVI w.

Fot. Tadeusz Budziński

SPÓŹNIONY FIJOLEK

Sostenuto poco lugubre

Hej - że

mf *rit.*

This system shows the first line of the vocal melody and the first two systems of the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are 'Sostenuto poco lugubre'. The first system includes the lyrics 'Hej - że'.

i no, fi jo łecz ku leś ny!

aspr

This system shows the second line of the vocal melody and the second and third systems of the piano accompaniment. The lyrics are 'i no, fi jo łecz ku leś ny!'. The piano part includes the marking 'aspr'.

Cze mu żeś się nie ro zwi nął wcześniej?

cresc. *psued.*

This system shows the third line of the vocal melody and the fourth and fifth systems of the piano accompaniment. The lyrics are 'Cze mu żeś się nie ro zwi nął wcześniej?'. The piano part includes the markings 'cresc.' and 'psued.'.

Kamerton

pismo muzyczno-literackie

Wydawca: Fundacja Szkolnictwa Muzycznego w Rzeszowie, ul. Chopina 32
Ten numer pisma wydano ze środków Wojewody Rzeszowskiego, Zarządu Miasta Rzeszowa i Wojewódzkiego Domu Kultury w Rzeszowie.

Zespół Redakcyjny: Jadwiga Dąbrowska (Paryż), Zofia Mycielska-Golik (Warszawa), Bożena Martowicz, Mariusz Mika, O. Cherubin Pająk (Rzeszów), Ewa i Zofia Grzebień (Wiśniowa)

Redaktor Naczelny: Andrzej Szypuła

Opracowanie graficzne: Krystyna Niebudek

Adres Redakcji: ul. Chopina 32, 35-055 Rzeszów, tel. 358-20, 390-96.

Nakład: 500 egz.

ISSN 1233-8249

Materiałów nie zamówionych Redakcja nie zwraca. Zastrzega też sobie prawo skracania materiałów nadesłanych. Archiwalne egzemplarze pisma można otrzymać w Redakcji (także drogą pocztową).

mitel

35-205 Rzeszów, ul. Warszawska 5/7, tel. 361-69