

WYDZIAŁ BIBLIOTEKA PUBLICZNA  
Im. Josepha Conrada Korzeniowskiego  
SEKCJA DS. EGZEMPLARZA OBOWIĄZKOWEGO  
80-806 Gdansk, Targ Rakowy 5/6  
tel. 301-48-11 do 14 w. 237, fax 301-96-18  
Cyt. Bibl. 28

Nr. 137

# ZIEMIA GDANŃSKA



## Biuletyn Metodyczny



# ZIEMIA GDAŃSKA

Nr 137

Gdańsk 1981

Okladkę projektował  
Lech Walawski

Współpracują w zespole konsultacyjnym:

Jan Drzeżdżon, Stanisław Hebanowski, Jerzy Kiedrowski, Walerian  
Lachnitt, Aleksander Nawrot, Zbigniew Szczypiński, Zbigniew Słiviński

Redaguje kolegium w składzie:

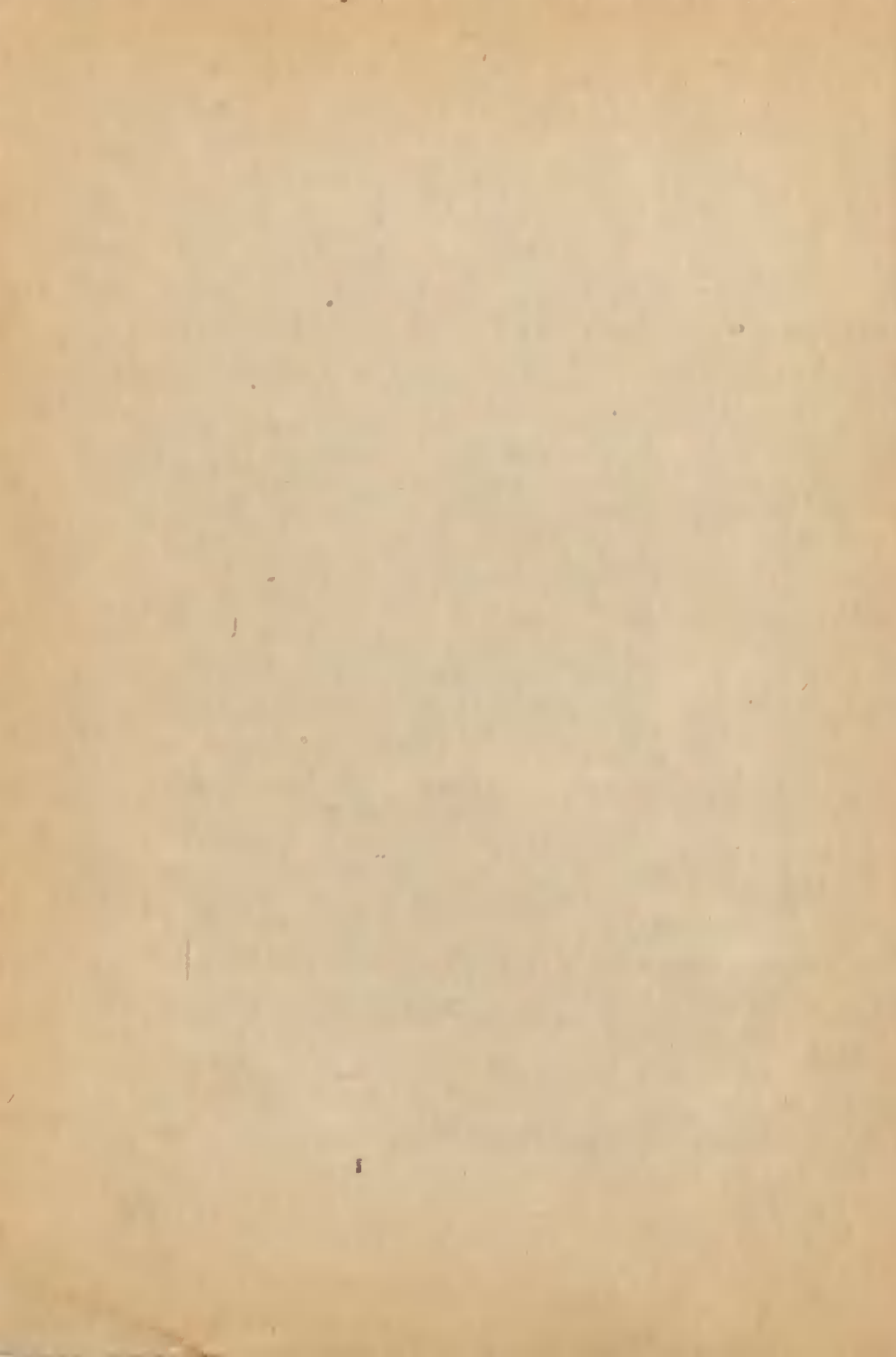
Krzysztof Jakubowski, Barbara Madajczyk (przewodnicząca), Mirosława  
Pietrzykowska (sekretarz redakcji), Józefa Sławucka, Jerzy  
Stachurski, Krystyna Szalaśna.

Adres redakcji: Wojewódzki Ośrodek Kultury, 80-851 Gdańsk,  
ul. Korzenna 33/35, tel. 31-24-82, 31-10-51 w. 12 (przewodnicząca),  
w. 4 (sekretarz).

Redakcja nie zamówionych rękopisów nie zwraca.

## TREŚĆ

Longin Malicki, <i>Kaszubskie zwyczaje i obrzędy letnie</i> . . . . .	5
Paweł Szeffa, <i>Czy na Kaszubach były dudy?</i> . . . . .	14
Roman Heising, <i>Instrumenty i narzędzia muzyczne Kaszub i Kociewia</i> . . . . .	19
Irena Olszewska, <i>Rola muzyki w tańcu</i> . . . . .	20
Wojciech Czerwiński, <i>Profesor gdańskiego piosenkarstwa</i> . . . . .	29
Wanda Obniska, <i>Międzynarodowe Spotkania Chóralne</i> . . . . .	36
Barbara Madajczyk, <i>Czas coraz odleglejszy</i> . . . . .	49
Jerzy Stachurski, <i>Mój nórcek</i> . . . . .	58
<i>Kronika</i> . . . . .	61
<i>Wydawnictwa Wojewódzkiego Ośrodka Kultury</i> . . . . .	64



## Kaszubskie zwyczaje i obrzędy letnie

z nadejściem lata rozpoczyna się dla chłopca intensywna i ciężka praca — najpierw zbiór traw (trzecia dekada czerwca), później zaś zbiór zbóż (z końcem lipca).

Podstawowym warunkiem dobrych zbiorów jest sprzyjająca pogoda. Przepowiada ją Kaszubom dzień Siedmiu Braci i Siedmiu Siostrzy (10 lipca): „Kiej na Setme Braci Spjającėch pado, ze padało setme niedziel” (wg B. Sychty).

Według starych wierzeń kaszubskich uprawy polne mają go przychylnego demona żeńskiego, zwanego „pólnicą”. Ona postać wyniosłej, nagiej dziewczyny z wieńcem kwiatów na głowie i posiada siłę przysparzania urodzaju. Podczas roku księżycy — „pólnica” obchodzi albo na siwym koniu łąki i pola, które nawiedza, przynosi urodzaj i chroni je przed szkodliwymi duchami, zaś pola, które nie nawiedza — wydają mierne plony. Istnieje mniemanie, że kto by obraził „pólnicę”, ten zostanie urzeczony i zwiędnie z nieszczęśliwej miłości<sup>1</sup>.

W drugiej połowie lipca dojrzewa na Kaszubach zboże i następuje okres jego zbioru, czyli „żniwni czas”. Dawnym zwyczajem rozpoczyna się kośćbę po święcie Matki Boskiej Szkapłanej zw. też „Jagodową”, które przypada 16 lipca. W tym czasie na Jakuba (25.VII.) „żniwa” powinny już być w pełni. Przysłowia kaszubskie powiadają: „Jakub secze, Anka żniwie”. „Na swąti Jakub chleba nje kup, usecz, zemjel i upskos”. „Na Jakuba smjeje są z bjedė Kaszuba” (wg B. Sychty). Chętniej zaczyna Kaszub kosić w środę lub sobotę, nigdy w piątek, a niechętnie w poniedziałek lub czwartek. Wykonuje to w pierwszy dzień skosić i związać choćby jeden snop. Najważniejsze, by zacząć!

<sup>1</sup> Por. B. Sychta, Słownik... t. IV. s. 122; także A. Labuda, Naji dčchė (w) Kaszubach, R. XIV, Nr 3, Gdańsk 1977.

Dawnym zwyczajem przed rozpoczęciem żniw kosiarze brali kąpiel i przywdziewali czystą bieliznę. Z kosami ozdobionymi barwnymi wstążkami i bukiecikami na kapeluszach udawali się do kościoła, gdzie gospodarz zamawiał mszę na intencję żniw. Po nabożeństwie, z pieśnią „Kto się w opiekę...” na ustach, udawali się na łąny. Tam zdjawszy kapelusze, zegnali się mówiąc: „Daj Boże, żeby się dobrze rznąło”!

Pierwszy pokos ścinał sam gospodarz lub w jego zastępstwie chłop żonaty, obdarzony dziećmi. Kłosa z pierwszej garści zboża kładziono na krzyż, a kilka z nich rzucał gospodarz na środek pola — jako ofiarę dla demona zbożowego zw. „żetno mac” lub „żetno baba”.

Jeżeli w pobliżu łąny stał krzyż przydrożny („Boża męka”) — owijano jego podstawę kłosami dla wyblągania obfitości pło-  
nów. Po tych obrządkach żniwiarze ostrzyli kosy i zaczęli żąć zboże (wg F. Lorentza).

W bytowskiem istniała też próba sprawności nowicjuszy w koszeniu, stosowana u gburów i na folwarkach. U dużych gospodarzy w Osławie, Dąbrowie i Studzianicach zwyczaj ten był w użyciu do pierwszej wojny światowej.

Poddawany próbie wyróżniał się czerwoną zawiązką u pasa, gdzie zawieszano oselkę do ostrzenia kosy, a kapelusz jego był także przystrojony czerwoną wstążką. Pod okiem zebranych gospodarzy i doświadczonych parobków siekł on kolejno trzy pokosy łąny na całą długość. Jeśli kośba zadowalała zgromadzonych, wówczas musiał przekazać przodownikowi butelkę gorzałki, który raczył nią zebranych mężczyzn.

W razie niedostatecznej sprawności nowicjusza — był on zobowiązany dodatkowo powtórzyć jeden do dwóch pokosów. Jeżeli podczas kośby uszkodził „rozenci” — grabki, żądano dodatkowego wykupu w pieniądzu. W Barnowie w takim przypadku wiązano delikwenta powróżkami i tarzano po ściernisku przy naigrawaniach gawiedzi dworskiej (wg R. Kukiera).

Do czasu drugiej wojny światowej istniał w niektórych miejscach na Kaszubach zwyczaj nazywany „zwjazoni”; zjawiającego się po raz pierwszy podczas żniw na polu gospodarza — obstępowali kośnicy z kosami, a grabiarki słomianym powróż-  
łem okręcały mu ramię. Jeżeli „gbur” przybywał w towarzystwie żony, żniwiarki wiązały ich razem — jego za prawe, a ją za lewe ramię. W podobny sposób witano na polu dorosłe dzieci gospodarza oraz ich gości. Tego rodzaju powitanie uchodziło za wielki zaszczyt i tak „zwjazoni” wracali z powróż-  
łem do domu (wg B. Sychty).

Warto jeszcze wspomnieć o życzliwym demonie żeńskim występującym w czasie żniw, a zwanym „oprzepońnica”. Ma on



postać biało ubranej dziewczyny z wieńcem dojrzałych kłosów na głowie. Ukazuje się „o przepoźnie”, czyli w samo południe, kiedy największy upał. Budzi ona z południowej drzemki żniwiarzy wypoczywających na miedzy i zaprasza ich do pracy (wg B. Sychty).

Niezwykle starannie przygotowywano dawniej tzw. „zapole”, czyli przedział w stodole na składanie zboża. Zamiatano go i wyściełano gałązkami klonowymi przechowywanymi z wili świętojańskiej. W niektórych okolicach bytowskiego, gospodyni skrapiała „zapól” wodą święconą i przyjmowała sama pierwsze snopy w czerwonych rękawiczkach-pięstówkach (wg R. Kukiera).

Gdzieniedzie znów (wsie Przewóz i Półczno w bytowskim) pierwsze snopki układali gburzy przyodziani uroczyście w długie buty „skorznie” i rękawiczki, zaś gospodarze z Osławy Dąbrowy wdziewali na ten czas, mimo ciepłej pory roku, „spodne buksy”, czyli kalessony. W podanych wsiach mawiano, że zboże trzyma się przede wszystkim chłopów<sup>2</sup>. Wiąże się to zapewne z zanotowanym przez Sychtę powiedzeniem kaszubskim: „Zboże z buksów wężała” — inaczej, „zboże kłosi się z osłonki” (spodni).

Na Kaszubach wschodnich zazwyczaj pierwsze cztery snopy w stodole układa na krzyż sam gospodarz. Przedtem, rzucając święcony piołun w zapole, żeby w stodołę piorun nie trzasnął (wg B. Sychty).

Po wypełnieniu zapola przygniatano niekiedy snopy zboża drewnianym kłosem, by zabezpieczyć je przed zmorami, które tam się osiedlały i dręczyły ludzi wypoczywających w stodole (wg R. Kukiera).

Zwyczaj każe, by pierwszy wóz zboża wwozić do stodoły w największej ciszy. Im ciszej to się odbędzie, tym ciszej sprawować się będą myszy, a więc nie będą gryźć zboża.

Podobnie uroczyście jak pierwsze kłosy, ścina się także ostatnie. Z garstki tych kłosów żniwiarze plotą tzw. „kurtkę”, czyli bukiecikowatą wiązkę<sup>3</sup>, którą „przednik” — pierwszy kosiarz przytwierdza do kosi i niesie gospodarzowi do domu. Za to żniwiarze zostają poczęstowani piwem. Starym obyczajem przy tej sposobności kośnicy bywają oblewani wodą.

Zamiast „kurtki” pleciono niekiedy wianuszek z trzech garstek kłosów i na kosie przynoszono do chaty. Czynili to nawet biedni chałupnicy, którzy mogli dokonać sprzętu żyta w

2) Por. R. Kukier, Kaszubi bytowscy, Gdynia 1968, s. 236.

3) Por. L. Malicki, Sztuka ludowa Pomorza gdańskiego... II. 90 (dwie „kurtki”).

jednym dniu. Czeka ją w domu gospodyni, przyjmowała kosiarza zwykle lepszą wieczerzą — jajecznicą ze słoniną. Ostatnie kłosa zebrane w „krutce”, przechowuje gospodarz starannie, wieszając w izbie nad drzwiami, bowiem stanowią one wyobrażenie istoty zboża. Ziarna z niej dodaje do następnego siewu. Według relacji Kukiera, w bytowskim na zakończenie kośby pozostawiano w polu kępę niezżętego zboża, jako wegetacyjny symbol<sup>4</sup>. Tę ostatnią kępę zwano w jednych stronach „kueza”, w innych zaś „papek” lub „kueze papci”, a niekiedy „stark”. Przy nim tradycyjnie uczto wano w porze podwieczorku, częstując się zazwyczaj piwem jałowcowym, a niekiedy i gorzałką.

Zakończenie żniw u większych gospodarzy („gburów”) łączyło się dawniej z wiązaniem ostatniego snopa, zwanego „bąksem”, czyli bękartem, także „streichem”, a na południowym zachodzie Kaszub „starim”. Bękartą zwiazy wano z ostatnich resztek zgrabionego zboża, a czyniły to zwykle zamężne żniwiarki. Dziewczęta nie kwapiły się do tego, ponieważ słowo „bąks” oznacza także nieślubne dziecko. Dawnym zwyczajem, za wiązanie końcowego snopa, żniwiarka otrzymywała od „gbura” miskę mąki i bochen chleba upieczonego ze świeżego żyta.

„Bąkart” to snop większy od innych z mocno wyłożonymi kłosami, związany kilkoma powróżkami. Nadawano mu często kształt chochoła względnie kukły przystrojonej zielonymi gałązkami. Jeżeli zboże zostało już sprzątnięte z pola, żniwiarki niosły bękartą razem z wieńcem dożynkowym do domu gbura; w przeciwnym razie umieszczano go na jednym z „rządów”, skąd go dopiero zabierali żniwiarze z resztą zboża i ustawiali wysoko na szczycie załadowanego wozu. Skoro ostatnia fura z bękartem wjeżdżała do stodoły, starym zwyczajem oblewano furmana wodą; ten zaś dla uniknięcia przemoczenia, włożył zwykle pod snopki (Gnieźdźzewo, k. Pucka). Gdy „bąksa”, w orszaku pieszym niosła „bjalka” — mężatka, która go związała, oblewano ją wodą najbardziej we wsi; znosiła to zresztą ochodzo, ponieważ wielki snop przechodził zwyczajowo na jej własność.

W dniu wiązania ostatniego snopa żyta urządzano dawniej w większych gospodarstwach chłopskich („gburstwach”) skromne przyjęcia połączone z tańcami. Ten rodzaj dożynek zwano na północy Kaszub przeważnie „bąksowjiné”, albo „bąksówka”, gdzie indziej zwykle „ożniwjiné”, a w bytowskim zaś „dożniwjk”. Do obrzędowych potraw ożniwinowych nale-

<sup>4</sup> R. Kukier, op. cit. s. 235.

zały ongiś m. in. świeże ziemniaki z bobem i kwaśne mleko. Zwyczaj dograbiania ostatnich kłosów zboża i wiązania z nich dożynekowego snopa został zaniechany z chwilą wprowadzenia mechanicznych kosiarek i snopowiązałek.

Gdzieniegdzie — w dużych i zamożniejszych gospodarstwach żniwiarki po zgrabieniu ostatniego snopa plotły żniwny wieniec, zwany „wjinc” lub „koruna”, gdyż posiadał kształt korony.

Wieniec żniwny wykonuje się z kolistego kabłąka wierzbowego, zwieńczonego dwoma półkoliście skrzyżowanymi prętami, oplecionymi kłosami zboża, i przystraja się go różnobarwnymi wstążkami lub taśmami papierowymi; niekiedy bywają też przybrane dodatkowo kwiatami polnymi, jarzębiną, makówkami. Formował się orszak, na którego czele stawała, „przednjica” (przodownica), z wysoko uniesionym na grabiach wieniec; za nią postępowały „grabjarki”. Następnie kroczyli żniwiarze z kosami pod egidą „przednjika” (przodownika). Z pieśnią dożynekową na ustach ruszał orszak do wsi przed chałupę gospodarza, który osobiście otwierał wrota i wraz z całą rodziną oczekiwali żniwiarzy. Z chwilą przybycia na miejsce wszyscy otaczali przodownicę i odśpiewali wielozwrotkową pieśń żniwną, której dwie strofy tu przytaczam (za F. Lorentzem):

Stoji bëlëca na wotłogu  
Dograbjilësma chwała Bogu!  
Plón njesëma, plón,  
Naszëmu panu w dóm.

Abë zëtko plónowało,  
Po sto korci z rzędu dało!  
Plón njesëma, plón  
Naszëmu panu w dóm.

Po tym wręczano zwykle „korunę” dożynekową gospodarzowi, a ukryci dotąd parobcy, przybiegali z wiadrami wody i polewali nią żniwiarzy. Im więcej zużyto wody, tym lepsze w mniemaniu ludu miały być żniwa przyszłoroczne.

Na południowych Kaszubach (wsie: Leżno, Wiele) przodownica niekiedy podawała wieniec gospodyni domu przez okno. Łównocześnie wypadali znieńacka parobcy oblewając wodą przodownicę i cały jej orszak, który starał się jak najprędzej targnąć do wnętrza domu, gdzie zwyczaj zabraniał dalszego oblewania.

Y końcu następował skromny posiłek połączony z tańcami, Ezy czym początkowy taniec obrzędowy rozpoczynał gospodarz z „przednjicą”, a gospodyni z „przednikiem”.

Wieniec dożynkowy zawieszano w sieni, którą zdobił cały rok aż do następnych żniw. Z jego kłosów wykruszano niegdyś ziarno do pierwszego siewu, a ze źdźbeł robiono kropidło do skrapiania zabudowań święconą wodą.

Po dworach „dożniwk” (dożynki) odbywał się później aniżeli u chłopów, zazwyczaj po sprzęcie wszystkich zbóż.

W obrzędzie, przeważnie starannie przygotowanym, splatały się różne wątki wierzeniowe, zależnie od pochodzenia robotników rolnych. Uwidaczniało się to szczególnie w bytowskim, podlegającym swego czasu silnemu naciskowi germanizacyjnemu.

Według relacji Parczewskiego — w Rekowie (południe bytowskiego) wieniec na grabiach niosły dziewczęta i parobcy swemu dziedzicowi, po czym udawali się po „starego”, czyli przystrojoną kukłę zbożową, którego na grabiach lub widłach niosła przodownica. Kukier podaje, że korowód żniwowy obchodził w Rekowie wszystkie zagrody gburskie, a na końcu przychodził na folwark (na poczęstunek) z zebranymi od gospodarzy datkami. Przodownicę, która niosła wieniec, podobnie jak żniwiarzy, oblewano wodą bezpośrednio na polu, po ukończeniu żniw.

Najstarszy opis „dożniwku” dworskiego z drugiej połowy XIX w., obchodzonego na południu regionu bytowskiego, zawdzięczamy również A. J. Parczewskiemu. Wynika z niego, iż ziemianin otrzymywał od żniwiarek wieniec dożynkowy niesiony na podstawce, zaś członkom rodziny wręczano bukietki kwiatne. Obdarowani bukietkami „wykupywali się” datkami pieniężnymi składanymi na talerzu. Po tym następowała zabawa taneczna, w której udział brał także właściciel majątku i jego żona.

Warto jeszcze wspomnieć o dawnym zwyczaju pomocy sąsiedzkiej podczas żniw. Opierając się na zapisach Lorcka, podaje F. Lorentz, że u słowińskich Kabatków (region nadmorski na północ od Główezyce i Smołdzina) istniał zwyczaj nakazujący żąć zboże możliwie w ciągu jednej nocy i zwieźć je do stodoły następnego dnia. Wzywało się przy tym na pomoc sąsiadów, którzy dostawali za to poczęstunek. Okres żniwny nosił tu nazwę, „Domnik” (od imienia Dominika obchodzonego 4 sierpnia).

Pomoc sąsiedzka w czasie żniw bywa i na Kaszubach właściwych udzielana gospodarzom nie mogącym własnymi siłami sprzątnąć zboża w odpowiednim czasie.

Zgodnie z tradycją młodzież umawia się na określoną sobotę wieczorem i z własnymi narzędziami rusza na pole zagrożonego sąsiada żniwując całą noc. Praca postępuje różnie, gdyż

schodzi się niemal cała młodzież wioski — kosiarze, grabiarki, a czasem także starsze dzieci do noszenia snopków.

Nad ranem żniwiarze przychodzą gromadnie pod chałupę gospodarza intonując pieśń: „A nie żałuj gospodarzu mleka, masła, chleba...” oznajmiając, iż żniwa na jego polach już skończone (wsie Darzłubie, Luzino, Smolno, Strzebielino — wg P. Szełki).

W czasie żniwnym przypada święto Wniebowzięcia Matki Boskiej (15 sierpnia), zwane na Kaszubach najczęściej „M. B. Zelno” lub po prostu „Panna Zelno” albo też „Żnjiwno”. Zbiera się wówczas silnie pachnące zioła i kwiaty, m. in. macierzankę, piołun, paproć, rumianek, estragon, a szczególnie koriander (*Coriandrum sativum* L.), kocanki (kwiaty wierzby) — i „dzewjikwjat” (dziewięciornik błotny, *Parnassia palustris* L.). Z nich robią spore wiązki, dodając tu i ówdzie kłosa wszystkich zbóż, grochownicę, marchew, gałązkę jabłoni itp.

Przy doborze ziół, kwiatów i roślin na wiązkę, przestrzega się nieparzystych liczb magicznych, jak: siedem lub dziewięć — i ciąg ten może wzrastać w dziesiątki; stąd też bukiety zielne dochodzą często do okazałych rozmiarów.

Poświęcone w kościele zioła i kwiaty nabierają w mniemaniu ludu osobliwej mocy leczniczej i magicznej — podobnie jak zioła świętojańskie. Leczą choroby ludzi i zwierząt, chronią przed zarazą i nieszczęściem; strzegą przed czarami i urokiem, odwracają pioruny od chałupy i nie dopuszczają zła do obejść gospodarskich.

Używa się je w sposób rozmaity: łyka, naparza z nich herbatę, używa do kądzenia i spala. Ogromnym wzięciem cieszy się koriander, zwany w gwarze „kolader”, mający zapewniać dobre małżeństwo. Roślinę tę wszywają młódce w zanadrze sukni ślubnej lub zapalają i rzucają jej pod nogi, gdy przechodzi próg chaty, a także podkładają koniom weselnym pod uprząż. Po zasuszeniu wieszka się zielną wiązkę w mieszkaniu i budynkach gospodarczych (wg B. Sychty).

„W Zelno” odbywa się pierwsza pielgrzymka, tzw. „kompania” na Kalwarię wejherowską, w której uczestniczą tysiące mieszkańców z Kaszub północnych.

Tuż po Zielnej następuje dzień św. Rocha (16.VIII) patrona chorób. Lud przypisuje temu świętemu cudowne możliwości leczenia chorób zaraźliwych i zapobiegania im. Szczególnym zaś szacunkiem cieszy się Roch na pobrzeżu morskim, gdzie tego dnia rozpoczyna się połowy węgorzy.

Do Rocha powinien już być zebrany groch. Przypominają o tym rolnikowi kaszubskiemu przysłowia: „Swjāti Roch roz-

sępje groch”, zaś „Po swjątim Rochu wsządze je dosc grochu” (wg B. Sychty).

Pod koniec sierpnia zbliżają się z wolna chłody. Toteż porzekadła związane z Bartłomiejem (24.VIII) głoszą: „Uod Bartłomjenua ueda robi są zëmno” lub „Na Bartłomjenua uestatni roz jelinj skoczce do uedë”, a „Pue Bartłomjenu trzëme rąkawjice w czeszenji” (wg B. Sychty). W tym czasie gospodynie zaczynają gromadzić zapasy jaj na zimę; przypomina im to przysłowie: „Bartosz, koże jaja składac w kosz”.

Natychmiast po żniwach rozpoczyna się znów mozolna praca roli. Przystępując do „orbë” — orki, chłop kaszubski żegna się; niegdyś wkładał także zwyczajowo kromkę chleba w pierwszą brudę.

Skoro tylko zboże przeznaczone na siew zostanie wymłócone, bierze rolnik ziarna z „krutki” żniwnej i wieńca, wysypuje je na kawał białego płótna, pokrapia święconą wodą i miesza z ziarnem siewnym.

„Sewba” czyli siejba rozpoczyna się zazwyczaj w środę lub sobotę. Za najodpowiedniejszą porę do rozpoczęcia siewów jesiennych uważa się czas około „Matki Boskiej Siewnej” (8 września), ponieważ „Sewno” uchodzi za opiekuna chłopu siejącego. Gospodarz winien siać osobiście albo przynajmniej sam rozpocząć siejbę. Obyczaj zabrania siać temu, kto w danym roku niósł zwłoki do grobu, bo istnieje mniemanie, że siew nie wszędzie.

Płachta do siania, czyli „sewatka” lub „sewnjica”, winna być czysta i biała, najlepiej utkana z własnej przędzy lnianej. Pierwsza siejba odbywa się uroczyście i w zupełnym milczeniu. Dla ułatwienia milczenia chłop wkładał sobie dawniej trzy ziarenka zboża pod język. Lud jest przekonany, że milczenie zapobiega wyjadaniu ziarna przez ptaki. Rozpoczynając siejbę, chłop zdejmuje nakrycie głowy, żegna się i pierwszą garść ziarna rzuca w ziemię na krzyż. Nawet współcześnie, kiedy sieje się siewnikiem konnym lub mechanicznym — rzuca siewca pierwsze ziarna ręcznie na krzyż, zakreślając biczyskiem albo dłonią krzyż w powietrzu.

Kiedy gospodarz wróci po ukończeniu siejby do domu, gospodyni i domownicy oblewają go wodą i obsypują ziarnami zboża, co ma zapewnić na przyszłe żniwa pełne kłosy i długą słomę (Strzelno).

Wypowiadają przy tym następujące życzenia:

„Kłosë pod njebjosë,  
Snop kole snopa  
Rząd kole rządu,

Gbur mjidze rządami  
Jak mjesiąc mjidze gwjazdami!"

(wg B. Sychty).

Na Wawrzyńca („Wawrzinc”, „Wawrzoch”, „Wawrzon” — 5.IX) można już śmiało pójść w pole na wybierki młodych ziemniaków; przysłowie bowiem głosi: „Swjāti Wawrzinc każe na bulwę z koszem przinć”. Równocześnie zaś: „Wawrzinc każe na jabka przinć”. Inne porzekadła mówią, że jest on zwiastunem jesieni: „Niech le przinǳe Wawrzinc, wnet bǳe lata kuńc” albo „Wawrzinc wjije z orzechów wjinć” (wg B. Sychty).

Na Matkę Boską Siewną (8 września) schodzą się gromadnie, zwłaszcza rybacy półwyspu helskiego, na słynny odpust w Swarzewie pod Puckiem. Jako że jest to już czas zbioru owoców, odpust ten nazywają: „Jabkowi...”, „kreszkowi” ...albo „wǳgorzowi odpust”.

W ten sposób mija znojne dla chłopca lato kalendarzowe, okraszane nieco radosnymi obrzędami i zwyczajami żniwnymi. W trzeciej dekadzie września (od 23.IX) rozpoczyna się bowiem już jesień z mozolnymi wykopkami ziemniaków.

#### LITERATURA PRZEDMIOTU

1. Fischer A.: *Kaszubi na tle etnografii Polski*, Toruń 1934.
2. Kukier R.: *Kaszubi bytowscy*, Gdynia 1968.
3. Labuda A.: *Naji dĕchĕ* (w) *Pomerania R XIV*, Nr 5, Gdańsk 1977.
4. Lorentz F.: *Zarys etnografii kaszubskiej*, Toruń 1934.
5. Malicki L.: *Sztuka ludowa Pomorza Gdańskiego na tle zbiorów Muzeum Pomorskiego w Gdańsku* (w) *Polska Sztuka Ludowa*, R XVI, Nr 3, Warszawa 1962.
6. Parczewski A. J.: *Szczątki kaszubskie w prowincji pomorskiej*, Poznań 1980.
7. Stelmachowska B.: *Rok obrzędowy na Pomorzu*, Toruń 1933.
8. Sychta B.: *Słownik gwar kaszubskich*, t. I—VII, Wrocław 1967—1976.
9. Szeffka P.: *O niektórych postępowych tradycjach ludu kaszubskiego* (w) *Biuletyn WDTL w Gdańsku*, R V, Nr 2, 1961.

Paweł Szefka

## Czy na Kaszubach były 'dudy'?

Kôzłô barina to kaszubska nazwa określająca „dudy”<sup>1</sup>. W okresie międzywojennym w gronie muzykologów i badaczy muzyki ludowej rozpowszechniło się mniemanie, że dudy nigdy nie zawędrowały do ludów słowiańskich zamieszkujących południowy brzeg Bałtyku na odcinku między Odrą a Wisłą, a więc do Kaszubów. Taki pogląd miał swoje uzasadnienie, ponieważ nikt ze starszych Kaszubów, indagowany przez badaczy w latach 1918—1938, nie przekazał żadnej informacji o istnieniu instrumentu muzycznego zwanego dudami, Kaszubi o takim instrumencie nie słyszeli. Nie znaleziono też na Kaszubach żadnego reliktu tego instrumentu. Nie natrafiono także na fotografie weselne, na których byłby uwieczniony grajak-dudziarz, samotny bądź w towarzystwie kapeli ludowej.

Takie zatem pobieżne przesłanki utrwaliły opinię, że na Kaszubach dud nie było i na takim instrumencie tu nie grywano.

A jednak...?

W roku 1949 — junior Augustyn Tocki ze Strzelna k/Pucka, ucząc chłopców gry na dętych instrumentach blaszanych, w zdenerwowaniu wypowiedział do jednego z nich takie znamienne zdanie:

„Układôj lëpë tak, żebes të mógł wëdostac klôr rón na tym tenôrze. Te tu mie na nim tak bleczisz, jak bes pierdzôł na kôzli barinie”<sup>2</sup>.

Oto i stąd się zaczęło... Kiedy zapytałem Augustyna Tockiego, co to za instrument ta kôzłô barina? Ten, zamiast odpowiedzi ułożył ręce tak, jakby grał na fujarce, ale lewym łokciem wykonywał rytmiczne ruchy na przemian do siebie i od siebie. W tym czasie jego brat Albert stanął za jego plecami

1) Instrument ten zalicza się do grupy zwanej aerofonami.

2) „Układaj usta tak, byś mógł wydostać jasny ton na tym tenorze. Ty mi tu na nim tak becysz, jak byś pierdział na koziej barinie”.



i uniół swoje ramiona tak, że wystawały nad jego głową, a równocześnie ustami naśladował ponury dźwięk burdonu. Po tej scenie raptownie przerwali ilustrację „grania”, a Augustyn śmiejąc się zapytał? „Ně panie, cěsz to běło?”<sup>3</sup>.

Ja mu odpowiedziałem: „Według mojego rozeznania, to były dudy”... Na to Augustyn odrzekł: „We jěscě kuty na wszětci szlěrě... To pôprōwdze je nen „Dudelsack”, jak gō Niemce nazėwaja”<sup>4</sup>.

Tak ów dialog zasygnalizował mi, że na Kaszubach były znane dudy, ale zwano je „kôzlô bariną”.

W roku 1950 wieloletni kierownik kaszubskiej kapeli ludowej w Grzybnie k/Kartuz, Franciszek Treder wyjaśnił mi istotę tego instrumentu. Według niego kôzlô barina to instrument fletowy o niskiej barwie tonu, oscylujący pomiędzy skalą tenoru i altu. Trzeba dodać, że na Kaszubach występował inny, pokrewny w nazwie instrument zwany barina. Była to trąbka myśliwska, zrobiona z baraniego rogu, z obojowym ustnikiem z gęsiego pióra lub metalowym ustnikiem trąbki. Aby nie mieszać nazw tych zasadniczo różnych instrumentów, dudy, mające zbiornik powietrza z kozłej lub cielęcej skóry zwano kôzlô barina, natomiast trąbkę myśliwską, wykonywaną przeważnie z zaokrąglonego rogu barana, zwano barina.

Kowal Feliks Skielnik z Luzina, wieloletni mistrz znanej w okolicy ludowej kapeli, w roku 1928, mając 72 lata, wyjaśnił mi chyba najistotniejszą sprawę związaną z popularnością instrumentu kôzli barině. Scharakteryzował mianowicie społeczną funkcję tego instrumentu na Kaszubach. Według jego twierdzenia, dudziarze na Kaszubach wywodzili się z marginesu społecznego i żyli poza nawiasem społeczeństwa. Graniem na kôzli barinie zarabiali na życie. Można ich było spotkać na odpustach, jarmarkach, czasami we wsiach na ubogich weselach, samotnie grających na tym instrumencie. Bardzo rzadko pomagał im w graniu grajek na cytrze, skrzypcach czy flecie — również wędrownik. Nigdy natomiast dudziarz nie towarzyszył muzykantom grającym w zespole kapeli ludowej. Członkowie kapeli poczytywali sobie za dyshonor grać razem z człowiekiem wyrzuconym poza nawias społeczeństwa.

Relacja ta wyjaśniałaby fakt, że kaszubszy dudziarze nie byli spotykani na fotografiach weselnych lub z innych uroczystości.

Mając sporą ilość relacji ustnych o dudach na Kaszubach,

3) „No panie, co to było?”.

4) „Jesteście kuci na cztery kopyta... To naprawdę miało oznaczać ów Dudelsack (dudy), jak go Niemcy nazywają”.

postanowiłem zgromadzić konkretne dowody obecności tego instrumentu na polskim wybrzeżu Bałtyku. W ciągu paroletniej penetracji znalazłem ich kilka.

1. Obraz Johana Petera Hasenclevera z roku 1835 namalowany w Sopocie, a przedstawiający dudziarza na jednej z ulic tego miasta. Obok grajka artysta przedstawił chłopca zbierającego pieniądze ofiarowane przez przechodniów.

2. Książeczka Jerzego Schlichtinga pt. „Nauki jako o dobrym także o złym używaniu proszku tabakowego”, wydana w Gdańsku w 1650 r. Na ozdobnej okładce wyróżnia się postać grającego dudziarza.

3. Na obrazie Izaaka van den Blocka pt. „Apoteoza łączności Gdańska z Polską” z roku 1608 (dziś malowidło na ścianie Wielkiej Sali Rady w Ratuszu Głównego Miasta Gdańska widać na Długim Targu obok studni Neptuna dwóch grajków dudziarza oraz skrzypka, przygrywających rozweselonym flisakom (por. ilustrację).

4. Ambona w Katedrze Kołobrzeskiej zdobiona jest różnymi rzeźbami. Jedna z nich przedstawia anioła grającego na dudach. Rzeźbę tę podarowała kościołowi rodzina Schlieffenów (Śliwoszów) z okazji wydania za mąż jednej z córek w roku 1453.

5. Aneks z Kalendarza Mariańskiego z roku 1912, reklamujący sprzedaż dud w cenie 8 marek na raty. Instrument można było zamawiać u M. Winkler & Co. München, Sonnestrass 10/G. K.

6. Za jeden z dowodów istnienia dud na Kaszubach uznaje się też fakt istnienia albo wykształcenia się w pewnym okresie czasu kaszubskiej nazwy określającej ten instrument. Dudy musiały być tak popularne, iż ludność kaszubska zmuszona była szukać swojego, ludowego określenia tego instrumentu. Tylko taka potrzeba mogła zrodzić kaszubską nazwę „Kôzlô barina”, co oznacza kozia barina (barina oznaczała jakiś instrument dęty). Kôzlô barina — dęty instrument „zagrywany” kozą, w tym wypadku zbiornikiem powietrza, zrobionym z koziej skóry.

To zestawienie nazw przypomina góralską nazwę dud — „kobza” (koza). Prawdopodobnie to flisowicze przywieźli z gór pierwsze egzemplarze tego instrumentu, stąd jego zbliżona nazwa na Kaszubach. Wisła więc w tym wypadku była pierwszą drogą, którą dudy przywędrowały do Gdańska i na Kaszuby.

7. Wolfgang Bruhn i Max Tilke wydali w roku 1941 atlas strojów ludów europejskich pt. „Das Kostümwerk”, Verlag Ernst Wasmuth — Berlin. Ukazane są tu stroje w poszcze-



Fragment obrazu Izaaka van den Blocka „Apoteoza łączności Gdańska z Polską”

gólnych okresach historycznych, od kultury greckiej i rzymskiej począwszy, z zaznaczeniem zmian w ciągu wieków w kroju, barwie i tkaninie oraz charakterystycznych dla danego okresu atrybutów, są więc tu też instrumenty muzyczne, a między innymi i dudy. W atlasie znajdują się również plany z Westpreussen (a więc z Pomorza pomiędzy Wisłą a Odram).

Zestawiając dowody zawarte w materiałach ikonograficznych, grafice i rzeźbie, odkrywamy drugą drogę, którą dudy trafiły na ziemię gdańską. Jest to droga morska — ze Szkocji przez Niderlandy, Danię, Niemcy do Kołobrzegu, stąd w wieku XVII do Gdańska.

Tą drogą docierały na Kaszuby dudy ze zbiornikiem powietrza z gładkiej skóry, przeważnie farbowanej korą dębową na brązowo lub cebulą na beżowo. Potwierdzają to obrazy: Izaaka van den Blocka, Johanna Petera Hasenclevera oraz winieta karty tytułowej o tabace.

Mieliśmy przeto na Kaszubach dwa typy dud:

- kozłowy, który wydaje się być starszy, wcześniejszy, bowiem wykształcił nazwę kaszubską,
- zachodni, szkocki, który przywędrował na Kaszuby później i jeszcze w roku 1912 w Kalendarzu Mariańskim niemieckie firmy reklamowały jego sprzedaż na bardzo dogodnych warunkach.

Sprawę dud na Kaszubach nie uważam za zamkniętą. Niżej artykułem pragnę tylko zwrócić uwagę zainteresowanych, że na Kaszubach także dudy były, a że ich funkcja społeczna i kulturalna była inna niż tego samego instrumentu w innych regionach i krajach, to już pozostaje cechą charakterystyczną regionu w owych czasach. Nie grano na Kaszubach na dudach w licznych zespołach ludowych czy wojskowych, jak do dziś jeszcze grają w Szkocji... Kôzlô bariną na Kaszubach obyczaj obdarował wędrownych żebraków,

Roman Heising

## „Instrumenty i narzędzia muzyczne Kaszub i Kociewia“

Instrumenty i narzędzia muzyczne Kaszub i Kociewia, zebrane i omówione w przewodniku przez Pawła Szejkę, ekspozowane na wystawie w Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, ilustrują długoletni wysiłek kolekcjonera i zasłużonego folklorysty. Autor tego zbioru należy do przedwojennej generacji. Wspólnie ze swym ojcem brał udział w najrozmaitszych uroczystościach wiejskich tego regionu jako czynny członek kaszubskiej kapeli Szejków. Muzykował prawie na każdym instrumencie, jakie przedstawia, wyrabiał je dla siebie i dla przyjaciół, porównywał własne eksponaty z wytworami innych wiejskich grajków. Dlatego wszystko, co z tego działu znajduje się na wystawie, przedstawia wartość autentyku. Starszemu pokoleniu wystawa przypomni ich młode lata, a dla młodzieży jest niezwykle cennym obrazem, jak muzykowano na Kaszubach i Kociewiu w dawnym czasie. Mówimy w czasie przeszłym, bo obecnie muzyka mechaniczna opanowała tę dziedzinę, niwecząc korzenie narodowej kultury, nieprzebrane źródło wzniosłych natchnień dla kompozytorów muzyki artystycznej.

Ekspozowana kolekcja obejmuje 16 narzędzi i instrumentów muzycznych. Są to: diabelskie skrzypce, rzępiel, pipa, fitka, puzówka, bazuna, krzywy róg, barina, dudy, grzechotka, mruczek, knara, sznera, klekotka. Kolekcję zamyka berło pasterskie — ryńczyk jako honorowy wyraz najwyższej godności, nadawanej zasłużonym pasterzom.

Każdy z wymienionych eksponatów jest dokładnie opisany w przewodniku po wystawie, autorstwa również Pawła Szejkę, z podaniem rodowodu i roli, jaką odgrywał w zespole muzycznym oraz jego znaczenia w obrzędach religijnych. Wszystkie prezentowane narzędzia i instrumenty muzyczne są przedsta-

wione na rysunkach z podaniem materiałów, z jakich są zrobione, szczegółowych wymiarów, stroju i technicznych sposobów gry.

Niezwykle cenne są w przewodniku aneksy w postaci tabel. Tabela nr 1 obrazuje udział narzędzi i instrumentów muzycznych w kaszubskim roku obrzędowym. Autor podaje kto, kiedy i w jakich okolicznościach używał ludowych instrumentów muzycznych. Tabela ta obejmuje następujące pozycje: 1. pora roku obrzędu, 2. nazwa obrzędu, 3. faza obrzędu (pora ceremoniału), 4. opis obrzędu, 5. udział instrumentów i narzędzi muzycznych w obrzędzie.

Tabela 2 obrazuje, w jakich krajach w Europie i na świecie występowały narzędzia i instrumenty muzyczne podobne do opisanych i używanych na Kaszubach i Kociewiu.

Tabela nr 3 zawiera 16 hejnałów i sygnałów na bazunę. Niektóre z nich są wykonane na 2 lub 3 głosy. Każda melodia posiada swoją metryczkę. To samo dotyczy hejnałów fujarkowych, opracowanych na 1 lub 2 głosy z podaniem rodzaju metronomicznego tempa.

Tabela nr 4 zawiera pieśni ludowe, których tematyka nawiązuje do kaszubskich narzędzi i instrumentów muzycznych. Takich pieśni autor przytacza 14 i podaje miejscowości, skąd pochodzą. Spis 26 informatorów, którzy autorowi służyli swymi wiadomościami z interesującej go dziedziny oraz mapa, obrazująca miejscowości z Kaszub i Kociewia, w których zebrano potrzebne do tej pracy materiały, zamykają tę pożyteczną publikację.

Irena Olszewska

## Rola muzyki w tańcu

*„Muzyka otwiera drzwi do wnętrza człowieka,  
dobrze dobrana jest środkiem wychowawczym”.*

M. Scheiblaue

Nie ulega wątpliwości, że rytm, nieartykułowane dźwięki mowy ludzkiej a także odgłosy wydobywane z prymitywnych instrumentów perkusyjnych połączone z przytupywaniami, klaskaniem i pantomimą wyprzedzały o wiele tysięcy lat pierwsze próby artykulacji. Magiczne i religijne tańce ludów pierwotnych, którym towarzyszyły jedynie okrzyki lub dźwięki,

wydobywane z przedmiotów będących pierwowzorem dzisiejszych „tam-tamów”, wzbogaciły się w starożytności o nowe elementy muzyki pochodzącej z instrumentów dętych czy strunowych. Etnolodzy dysponują dziś ogromnym materiałem dowodowym, potwierdzających tryumfalny pochód muzyki, tańca i ćwiczeń na przestrzeni dziejów. Nie ma w zasadzie kultury, która w swej spuściźnie nie pozostawiłaby obrazów grajków, tancerzy, śpiewaków czy nimf grających na różnych instrumentach oraz korowodów uświetniających różne obrzędy i uroczystości.

Najlepszym przykładem integracji omawianych tu elementów kultury duchowej i fizycznej człowieka jest okres hellenistyczny, w którym śpiew, muzyka, ruch, taniec, wzbogacone o słowo-poezję zaowocowały ideą olimpijską. Igrzyska Olimpijskie, jako rzecz „od Bogów dana”, były świętem obchodzonym z pietyzmem i traktowane z największą czcią i powagą. Także ludy z kręgu kultury afrykańskiej i południowo-amerykańskiej obdarzone są materialną, niezależną od woli człowieka skłonnością do spontanicznego poddawania się wpływowi rytmu, muzyki i tańca.

Tę wybitnie charakterystyczną cechę ludów reprezentujących wymienione kręgi kulturowe można przeciwstawić przedstawicielom europejskiego kręgu kultury, w którym „szum cywilizacyjny” przytłumił tę atawistyczną skłonność w sposób bardzo znaczący. Jedynie dzieci europejskie reagują zwykle żywo i spontanicznie na rytm, muzykę, a sposób ich reakcji psychomotorycznej zależy od temperamentu, stopnia ruchliwości i kultury ruchu.

Te wszystkie stwierdzenia pozwalają na wykorzystanie w pracy pedagoga elementów tańca, ruchu i rytmu jako elementów niejako pierwotnych, naturalnych i tkwiących w podświadomości; one to właśnie są bowiem pierwotną, wspólną metodą komunikowania się i integrowania istot ludzkich. Świadomość tego faktu skłania do położenia znacznego nacisku na oddziaływanie muzyki i rytmu, aby reakcja okazała się spontaniczna, zaś percepcja zjawisk muzyczno-ruchowych znacznie ułatwiona.

Nawiązując do rozważań dotyczących pierwotnej genezy ruchu i muzyki, musimy się także pokrótce zastanowić nad tym, w jaki sposób dziecko poznaje ruch i jego elementarne składniki.

Wszelkie rodzaje ruchu rozwijają się w dziecku samoistnie. Dąży ono do ich wykonywania instynktownie, spontanicznie często na zasadzie naśladownictwa. W naszym cywilizowanym świecie zasób ruchów, które dziecko zdobywa w sposób natu-

ralny, jest w jakimś sensie ograniczony głównie przez stosunki społeczne i komfort cywilizacji. Dzieci ludów pierwotnych nie tylko zdobywają większy ich zasób, ale dodatkowo przejmują elementy kulturowe w postaci rytmicznych tańców, włączając się w chór taneczny lub perkusyjny. W ten sposób dzieci te wrastają nie tylko w praktyczne życie, ale i w kulturę swego szczepu, w swoje święta i uroczystości, poznając oczywiście muzykę i rytm właściwy dla ich kręgu kulturowego.

Współczesne życie i praca szkolna usiłują nawiązywać do tych elementóy, ale efekty tych działań są nikłe. Organizowane w naszych szkołach zajęcia ruchowe umożliwiają poznanie szeregu ruchów, których dziecko w sposób naturalny sobie nie przyswaja. Taniec, zajęcia muzyczno-ruchowe pozwalają na wypełnienie luki, która powstała w wychowaniu na skutek oderwania od naturalnych procesów rozwojowych społeczności pierwotnej; pozwala na harmonijne i kompleksowe uwarżliwienie dziecka na rytm i taniec, zgodnie z jego pierwotnymi skłonnościami. Dlatego też w zajęciach tych należy położyć nacisk na spontaniczną potrzebę ruchu u dziecka i jego naturalny pociąg do muzyki.

Muzyka improwizowana, prosta, dopasowana do psychiki dziecka wyzwala początkowo spontaniczne impulsy ruchowe, które czynią dziecko swobodnym i rozluźnionym. Dzięki wspomagającej roli tak pojętej muzyki wzmagą się u dziecka siła przeżycia, wrażliwość uczuć, zdolność do przyswajania i podporządkowania określonych wrażeń i przeżyć oraz nadania im odpowiednich kształtów (form) motorycznych.

Rozwijanie bogatej motoryczności oraz coraz to wyższej kultury ruchu wymaga stosowania wielorakich bodźców, a nade wszystko rytmu i muzyki dobranej w sposób świadomy i dostosowanej do wieku i predyspozycji dzieci. Muzyka taka podkreśla estetyczny aspekt zajęć, dostarczając dzieciom okazji do artystycznych przeżyć wzbudzających wiele radości. Pobudza u dzieci wyobraźnię oraz wyzwala ruch jako typowy dla tego wieku środek samowrażania się i ekspresji.

Ze względów metodycznych można zagadnienie stosowania muzyki w tańcu i ćwiczeniach muzyczno-ruchowych podzielić na szereg punktów:

- 1) muzyka występuje jako bodziec;
  - a) tworzy przyjemną atmosferę do tańca i ćwiczeń,
  - b) podtrzymuje rytm, ruch i taniec przy pomocy zróżnicowanego akompaniamentu;
- 2) muzyka określa i determinuje podstawowe zjawiska wspólne dla muzyki i ruchu;



- 3) muzyka inspiruje improwizację ruchową oraz kompozycję taneczną;
- 4) muzyka towarzyszy różnym formom tańca tradycyjnego i nowoczesnego;
- 5) brak muzyki w określonych interwałach czasowych stwarza godne uwagi momenty koncentracji i skupienia.

Wszystkie wymienione tu elementy oddziaływania muzyki są zwykle ściśle ze sobą powiązane i przenikają się wzajemnie tak, iż ich oddzielenie jest niekiedy niemożliwe.

#### Ad 1. Muzyka jako bodziec.

Przedstawione we wstępie historyczne powiązania kulturowe muzyki i rytmu należałoby tu rozszerzyć o stwierdzenie, że tak na przestrzeni wieków, jak i obecnie, człowiek może być „manipulowany” przez muzykę. Odpowiednio dobrana, może uspakajać lub podniecać, prowadzić do ekstazy lub agresji, bądź też wyzwalać ruch dowolny. W zależności od jej struktury melodycznej, rytmicznej czy harmoniczej, w zależności od barwy, dynamiki i formy, człowiek wykorzystywał ją w określonym celu, np. w praktykach magicznych, religijnych, w polityce czy nawet w zmaganiach bitewnych. Podobnie i dziś świadome użycie muzyki właściwie dobranej służy różnym celom.

W pedagogice zajęć ruchowych i tańca muzyka stosowana jest głównie w celu stworzenia atmosfery odprężenia, odwrócenia uwagi od trudności ruchu oraz zintensyfikowania reakcji psycho-ruchowych. Można ją stosować w dwojaki sposób:

- jako rozgrzewkę przed właściwymi ćwiczeniami czy tańcem oraz jako psycho-motoryczny bodziec do dowolnego, swobodnego poruszania się zgodnie z indywidualnymi upodobaniami,
  - jako akompaniament stymulujący ruch przy określonych ćwiczeniach technicznych, gdzie muzyka pobudza, a równocześnie podtrzymuje ruch przez akcentowanie punktów zróżnicowanych rytmicznie, formalnie i dynamicznie.
- Nie zawsze oznacza to, że muzyka musi być zsynchronizowana z ruchem, byłoby to zbyt monotonne.

#### Ad 2. Muzyka określa i determinuje podstawowe zjawiska wspólne dla muzyki i ruchu.

##### Przestrzeń

Nie ma ona bezpośredniego odpowiednika w muzyce, ale z jej pomocą można np. łatwiej oswoić dziecko z salą, z miejscem, w którym ćwiczy, oraz inspirować różne sposoby opanowania

przestrzeni przez poruszanie się w niej. Każde ćwiczenie ruchowe jest przecież ćwiczeniem dziejącym się w jakiejś przestrzeni. Dziecko musi w nią wejść, a poprzez ruch poznać jej osiągalne granice (oczywiście umowne). Wprawdzie dziecko po wejściu na salę chciałoby od razu rozwijać swobodę indywidualnego ruchu, ale muzyka, rytm wywołuje pewną koncentrację, stymulując chęć ćwiczenia w grupie oraz wytworza przyjemny nastrój i poczucie bezpieczeństwa. To właśnie powinna dziecku zapewnić muzyka, a wtedy jego ruchy staną się dynamiczne, zaadaptuje się i zacznie ufać sobie samemu, stanie się bardziej świadome własnego ciała.

### Czas

Interwały czasu kształtują nasze życie, towarzyszą nam bez przerwy, nadają naszemu działaniu określony bieg i determinują rytm pracy i wypoczynku. Zakłócenia w tym rytmie, tak charakterystyczne dla współczesności, są źródłem stresów, znerwicowania oraz różnego rodzaju chorób cywilizacyjnych. Sprawy te nie omijają oczywiście i dzieci, rzutując na ich psychikę. Dlatego w naszych zajęciach będziemy starali się tak regulować czas w ruchu w powiązaniu z muzyką, aby zachować, a często przywracać tę zachwianą równowagę, uczyć całego ciała. Powinniśmy to robić w ten sposób, aby dziecko po naszych zajęciach czuło się zrelaksowane, rozluźnione, swobodne, wesołe, a nie zagonione i zmęczone. Poprzez wypracowanie swobodnej nie wymuszonej sprawności ruchowej, poprzez kształtowanie odpowiedniej reakcji na bodźce dźwiękowe, dziecko powinno stać się bardziej uporządkowane i samodzielne w wykonywaniu wszelkich życiowych czynności. Pozostawiamy mu więc początkowo możliwość dowolnego poruszania się w jego własnym tempie, następnie stopniowo sterujemy go w kierunku dostosowania się do podanego przez nas rytmu i tempa. Chodzi o to, aby dziecko poruszało się w rytm muzyki szybko lub wolno, aby przyswajało sobie odpowiednie wartości muzyczne nut i umiało je wyrazić przy pomocy ruchu, aby czas „zakłęty” w muzyce objawił mu się jasno i precyzyjnie.

Następnym etapem jest poruszanie się już w określonym tempie oraz ilustrowanie przy pomocy ruchu jego zmian nagłych i powolnych. Tu należy zwrócić szczególną uwagę, aby dostosowanie to przebiegało także swobodnie i bez napięcia, stanowiło po prostu dopasowanie się do wpływu czasu odmierzanego przez muzykę. Wreszcie można wprowadzać kolejno adaptacje ruchowe do granych na przemian różnych motywów rytmicznych.

## Dynamika

Dynamika stanowi etap poznania tajników ruchu. Tutaj muzyka pomaga rozróżnić jej stopnie, przejścia od ruchów lekkich do ciężkich, od miękkich, łagodnych, zaokrąglonych, do kanciastych, siłowych i twardych oraz różne stopnie pośrednie, akcenty i napięcia.

## Forma

Zrozumienie jej będzie się opierało na odróżnianiu motywów i poszczególnych faz ruchu, powtórzeń, wariacji czy wreszcie kontrastu. Dopiero potem można się zająć realizowaniem prostych form muzycznych jak: AB, ABA, Rondo czy Kanon. Przejście zaś do bardziej skomplikowanych form będzie zależało od stopnia zaawansowania i wieku grupy.

## Ekspresja

Musi zostać zainspirowana biegiem melodii, strukturą rytmiczną i harmoniczną, brzmieniem instrumentu oraz artykulacją.

Ad 3. Muzyka inspirowuje improwizację ruchową oraz kompozycję taneczną.

Silna kreatywność muzyki w dziedzinie ruchu wynika z nakładających się wzajemnie takich czynników jak: struktura melodyczno-rytmiczna, harmonia czy rodzaj instrumentacji. Oczywiście reakcja na muzykę jest sprawą indywidualną zarówno u dzieci starszych, jak i młodszych i zależy od temperamentu czy możliwości psycho-motorycznych. Reakcja na nią może być natychmiastowa i spontaniczna lub też wymagać pewnego czasu, potrzebnego na osłuchanie się i oswojenie. Zależy także w dużej mierze od tego, czy została ona właściwie i świadomie dobrana.

Bardzo pomocne są piosenki, które mogą inspirować interpretację sceniczną. Można stosować także muzykę taneczną czy ludową. Celem ożywienia i urozmaicenia, zająć można do nich włączyć elementy lub utwory awangardy, pop-jazzu itp. Przyjmując tu można generalną zasadę: różnicowanie i wzbogacenie ruchu odbywa się przez różnicowanie muzycznych modeli. Właściwie dobrana i zinterpretowana muzyka pozwoli w zależności od stopnia zaawansowania grupy oraz wieku dzieci na swobodne jej wyrażanie za pomocą ruchu a także innych

środków wyrazu. Pozwolić można na naturalne, spontaniczne, nieograniczone wskazówkami poruszanie się lub na wsłuchiwanie się w nią i wyrażanie tego, co się słyszy werbalnie, klaskaniem, przytupywaniem lub imitowaniem w różny sposób melodycznych i rytmicznych schematów. Taka metoda stwarza poza walorami pedagogicznymi okazję do poznania dzieci. Prowadzi do uzewnętrznienia ich uzdolnień ruchowych, temperamentu, wrażliwości oraz zdolności muzycznych, a także — co nie jest bez znaczenia — pewnych cech inteligencji.

W tym swobodnym ruchu, w gestach czy śpiewie, dzieci mogą łączyć się w grupy, wzajemnie się inspirować, tworzyć swoje indywidualne lub grupowe załączki kompozycji muzyczno-ruchowych.

Do tej pory mówiliśmy jedynie o skomponowanej i odtworzonej przez akompaniatora lub też nagranej muzyce. Istnieje jednak inna możliwość, bardzo zachęcająca w swojej istocie, choć trudna w realizacji, a mianowicie — inspirowanie i wykonywanie prostej muzyki towarzyszącej ćwiczeniom przez same dzieci pod kierunkiem nauczyciela. Wymaga to, oprócz pewnego zestawu instrumentów, także właściwego, wcześniejszego przygotowania dzieci. Mimo, że nie wszystko może tu być założone jako „znane” czy „pewne”, wiele zależy od wspólnej inspiracji, od nastroju chwili, a nie tylko od założonego z góry ścisłego programu.

#### Ad 4. Muzyka towarzyszy różnym formom tańca.

Muzyka stosowana jako bodziec oraz muzyka towarzysząca improwizacji i kompozycji nie jest muzyką tworzoną specjalnie do tańca. Z drugiej strony muzyka taneczna, zakładając, iż jest autentyczna, komponowana jest zwykle z uwzględnieniem cech charakterystycznych określonego tańca. Dlatego też relacje między tą muzyką i tańcem są bardzo konkretne zarówno w tańcach ludowych jak i klasycznych czy towarzyskich i to zarówno w dziedzinie rytmu czy też frazowaniu (choć można znaleźć szereg przykładów, gdzie niejako programowo elementy te niewspółgrają).

Tańce tradycyjne czy ludowe są częścią historii kultury, dając nam wskazówki o danym kraju, epoce i jego ludziach. Dlatego ważne jest, aby nie tylko je tańczyć czy przy niej ćwiczyć, ale w miarę możliwości poznać także jej tło społeczno-kulturowe. Dotyczy to także muzyki tanecznej, która — podobnie jak ludowa — może być anonimowa. W sytuacji jednak, gdy znany jest kompozytor, pożądane jest udzielenie szeregu informacji o nim i jego dziełach. Dzieci powinny doś-

wiadczać muzykę i taniec nie tylko cieleśnie, ale i umysłowo — jako spuściznę kulturową.

#### Ad 5. Ruch i taniec bez muzyki.

Zwykle muzyka towarzyszy ćwiczeniom ruchowym i tańcom. Pytanie „co jest tu ważniejsze, muzyka czy ruch?” wydaje się być pytaniem całkowicie retorycznym. Istnieją sytuacje, gdy nacisk kładzie się to na jeden, to na drugi element, choć w kontekście z ruchem muzyka jest bardziej niezależna od reprezentacji ruchu, niż sam ruch od muzycznego tła. Nie możemy jednak zapomnieć, iż zarówno w tańcach folklorystycznych, jak i tańcach klasycznych są fragmenty pozbawione całkowicie muzycznego akompaniamentu. Nieodczowne jest, aby dzieci uczyły się doświadczać ciszę jako kontrast do muzyki czy też uprawiać ćwiczenia bez podtekstu muzycznego, we własnym rytmie, bez inspiracji dźwięku. Prosta obserwacja ciągu fragmentów ruchowych, odczuwanie normalnie niezauważalnego rytmu własnego ciała, wsłuchiwanie się w różnorakie dźwięki, np. odgłosy kroków, odbijającej się piłki, uderzenia, klaskania — stwarza nowe warunki koncentracji.

Celowe jest wypracowanie systemu koegzystencji muzyki i ciszy — jako specjalnego sposobu kreowania napięcia (podobnie jak ma to miejsce w choreografii). Istnieją poza tym specyficzne ćwiczenia ciała i wrażliwości kinestatycznej, gdzie muzyka bardziej przeszkadza niż pomaga. Należy tak prowadzić zajęcia, aby znaleźć kompromis pomiędzy tymi dwoma elementami...

Szkic powyższy dotyczy szeregu zjawisk muzycznych. Ich powiązanie z ćwiczeniami ruchowymi i tańcem należałoby uzupełnić omówieniem sposobów aplikowania muzyki.

Istnieją dwa zasadnicze rodzaje muzyki towarzyszącej w czasie zajęć: muzyka żywa, improwizowana lub skomponowana, grana przez akompaniatora lub tworzona przez dzieci, oraz muzyka nagrana, także improwizowana lub kompozycja nagrana na płycie, taśmie, które mogą być odtwarzane w dowolnej ilości i w różnych okolicznościach.

Muzyka wykonywana „na żywo” wymaga oczywiście instrumentów i to nie tylko tradycyjnego fortepianu, ale i szeregu instrumentów perkusyjnych. Także osoba akompaniująca musi posiadać odpowiednie umiejętności i — co ważniejsze — kulturę muzyczną. Konieczna jest bowiem adaptacja muzyki do zróżnicowanych aktualnych potrzeb, zmian dynamiki, tempa i nastroju. Należy tu także zaznaczyć, iż w wielu wy-

padkach, a głównie w sytuacjach, gdy nauczyciel musi się aktywnie włączać do zajęć i demonstrować przykłady ruchów, wskazane jest, aby towarzyszył mu akompaniator. Jeśli nauczyciel sam wykonuje muzykę, grozi mu pewna dekoncentracja. Trzeba jasno powiedzieć, iż wiele zależy od zdolności i rzetelności akompaniatora.

Akompaniament winien być prosty, ale wyraźnie zróżnicowany (motywy krótkie, częste zmiany są lepiej rozumiane niż długie fragmenty), dynamiczny, a przy tym grany niezbyt głośno, dyskretnie, aby dzieci nauczyły mu się uważnie przysłuchiwać. Choć techniczne wirtuozostwo nie jest wskazane, to jednak akompaniament winien być tworzony żywo i pomysłowo. O ile akompaniament ma być przygotowany z udziałem dzieci, nauczyciel poświęcić musi wiele czasu na jego opracowanie. Wbrew ogólnemu mniemaniu, dzieci nie muszą znać podstaw muzyki, aby tworzyć go z udziałem prostych instrumentów perkusyjnych. Tu rola nauczyciela sprowadza się do wytłumaczenia i zademonstrowania roli i możliwości tych instrumentów. Powinien on wyjaśnić, w jaki sposób np. można się poruszać, równocześnie akompaniując. Może wyznaczyć i przydzielić dzieci do poszczególnych grup instrumentów, choć równie celowe wydaje się pozostawienie wyboru samym dzieciom. Wtedy każde z nich znajdzie to, co mu najbardziej odpowiada. Takie podejście dostarcza wiele zadowolenia i jest czymś w rodzaju nieskrępowanej zabawy z udziałem ruchu i dźwięku jako elementów wiodących.

Muzyka nagrana wymaga odpowiednich środków audialnych, takich jak: magnetofon, adapter, płyty i kasety. Wymaga także od osoby prowadzącej pewnej praktyki i wiedzy muzycznej. Konieczny jest dobór utworów odpowiednio zinstrumentowanych i stylowo dostosowanych do ćwiczeń i tańców. Aby uniknąć przerw w ćwiczeniach pożądane jest wielokrotne nagranie określonych fragmentów i utworzenie całościowego ciągu, zgodnego z programem. Stosując muzykę nagraną, trzeba sobie zdać sprawę z tego, iż brak tu jest żywej atmosfery i nastroju stworzonego przez akompaniatora. Niewątpliwie, jakościowo muzyka odtwarzana z płyt czy taśm przewyższa muzykę graną „na żywo”, jednakże zróżnicowany i dostosowany do potrzeb chwili akompaniament może okazać się często bardziej pomocny w zajęciach niż najdoskonalsze nagrania.

Nie można wyraźnie preferować żadnego ze sposobów muzyki do ćwiczeń i tańców — granej „na żywo” przez akompaniatora, odtwarzanej np. z magnetofonu czy wreszcie kreowanej przez same dzieci. Wszystkie te sposoby okazują się

bardzo pomocne w nauczaniu i ograniczenie się tylko do jednego z nich (z konieczności czy też uprzedzenia) nie jest dla rozwoju dziecka korzystne. Jeżeli chodzi o ostatni ze wspomnianych sposobów (tj. muzykę kreowaną przez same dzieci), to trzeba stwierdzić, iż wymaga ona dodatkowych środków oraz znacznego wysiłku ze strony pedagoga. Mimo to zasługuje na szczególną uwagę, albowiem daje duże korzyści w dziedzinie podstawowego kształcenia i wychowania muzycznego oraz uwarunkowań psycho-motorycznych.

Truizmem byłoby przypomnieć o potrzebie tańca, zmiany wrażeń, zainteresowań i przeżyć, zwłaszcza u naszych dzieci i młodzieży przytłoczonej i zmęczonej intensywną pracą umysłową w szkole i w domu. Toteż odprężenie, odnowa sił, regeneracja władz psychicznych, umysłowych jest dziś imperatywem naszych czasów i najlepszą odtrutką na stresy i zdenerwowanie wymogami i warunkami współczesnego życia. Odprężenie takie łatwo przychodzi, kiedy dziecko, młodzież lub człowiek dorosły znajduje się w pomieszczeniach lub na terenie otwartym, gdzie przy dźwiękach muzyki, rytmu ma ilustrować różne sytuacje wynikające z fabuły zdarzeń prawdziwych, legend lub bajek, bądź też z inspiracji muzyki.

Tego typu zajęcia ruchowe dają możliwości grupowania się uczestników w różne nieformalne, mniejsze lub większe zespoły, nawiązywania nowych znajomości i zacieśniania więzów przyjaźni w beztroskiej atmosferze uśmiechu, życzliwości i przyjaznych uczuć.

Wojciech Czerwiński

## Profesor gdańskiego piosenkarstwa

Gdy w 1962 roku Renata Gleinert została absolwentką Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdańsku w klasie fortepianu Lucjana Galona, nie wiedziała jeszcze, że jej właściwą drogą artystyczną będzie prowadzenie Gdańskiego Studium Piosenki. Zaczęło się w październiku 1964 roku, kiedy to pod patronatem Młodzieżowej Rady Kultury przy ZW ZMS w Gdańsku zorganizowano w klubie „Rudy Kot” „Wieczory z piosenką”. Odbyło się ich wówczas 8 — pod nazwą

„Estrada Młodych”. Entuzjastami tego przedsięwzięcia byli: Jerzy Partyka oraz redaktorzy muzyczny Polskiego Radia w Gdańsku — Jacek Ujazdowski i Janusz Hajdun. Po kilku wieczorach dołączyła do nich jako kierownik muzyczny Renata Gleinert. Zajęcia prowadzili również aktorzy — Kazimierz Łastawiecki i Stanisław Michalski. Patronem artystycznym całości został znany kompozytor Henryk Jabłoński.

Na początek zgłosiło się około 80 kandydatów, z których wybrano 30. Był to załączek studia piosenki, mającego na celu wyłowienie rzeszy zdolnych wykonawców, którzy poprzez systematyczną pracę odpowiednio pokierowaliby swoim talentem. Zmusiło to także — w pewnym sensie — wybrzeżowych twórców do zapewnienia na użytek słuchaczy studia odpowiednich materiałów. Dostarczali ich m. in.: H. Jabłoński, J. Partyka, J. Hajdun, R. Gleinert a także Jan Tomaszewski, Wanda Dubanowicz, Władysław Walentynowicz. Pisali muzykę do tekstów Jana Bołgatego, Jacka Kasprzewego, B. B. Hećko i innych.

Zajęcia odbywały się dwa razy w tygodniu przez 8 miesięcy i zakończyły się egzaminem. Słuchacze otrzymali podstawy umuzykalnienia, dykcji, elementarne zasady aktorstwa i śpiewu — niezbędne każdemu wykonawcy. Brak było jednak podstawowej bazy, bezskutecznie też ukazywały się w prasie notatki o konieczności zapewnienia Studiu chociażby własnego pianina.

Najważniejsze, że pomysł „chwycił”, dzięki czemu opracowano program estradowy „Ma się ku wiośnie” według scenariusza i reżyserii Andrzeja Żurowskiego i z kierownictwem muzycznym R. Gleinert. Zaprezentowano w nim tak znane utwory, jak: „Serwus, panie chief” J. Tomaszewskiego i J. Bołgatego, „Nie jestem taka zła” i „Bursztynowy dzban” H. Jabłońskiego i J. Kasprzewego, „A jednak nie przyszłaś” J. Partyki i B. B. Hećko oraz „Romeo w swetrze” R. Gleinert i A. Żurowskiego. Wykonywali je adepci: Elżbieta Jurewicz, Zbigniew Rogowski i Marian Zacharewicz.

Do Studia zaczęło się zgłaszać coraz więcej chętnych. Udział w zajęciach brali m. in.: Ireneusz Siwak, Irena Jarocka, Marian Zacharewicz, Elżbieta Lubicz, Jadwiga Domaradzka, Wiesława Lipińska, Paweł Majewski, Urszula Polanowska, Stefan Zach.

Kolejne lata przyniosły nowych adeptów, którzy powiększyli listę ciekawych wykonawców. Byli to: Zbigniew Rogowski, Zofia Borca, Marek Kozak, Grażyna Orlita, Ewa Jurewicz.

Przez cały czas działania Studia miało ono kłopoty ze zna-



leżeniem odpowiedniego, stałego lokalu. Przenosiło się z jednego do drugiego klubu, aż wreszcie trafiło do Młodzieżowego Centrum Kultury „Na Fortach” w Gdańsku. Zespoły muzyczne, która zakładała R. Gleinert to powstawały, to rozpadały się. Natomiast indywidualni piosenkarze zdobywali nagrody na najróżniejszych konkursach i festiwalach w całej Polsce.

Od wielu lat Renata Gleinert planuje, aby na bazie Studia Piosenki stworzyć kabaret morski, dlatego też repertuar to przede wszystkim piosenki morskie, często mało znane, niełatwe, natomiast stwarzające okazję do ciekawej interpretacji.

Tajemnicą powodzenia Renaty Gleinert w wyszukiwaniu młodych talentów jest to, że ustawicznie draży teren, twierdząc, że jest nie do końca spenetrowany. Tak między innymi nawiązała współpracę z Wiejskim Domem Kultury PGR Bystra, gdzie w rocznicę Rewolucji Październikowej wystawiła montaż poetycki pt. „Czas, który idzie” (scenariusz Irena Śmielecka, choreografia — Halina Procter, opracowanie muzyczne — Renata Gleinert).

Podjęła się również prowadzenia zespołu „Nowiny” przy Gminnym Ośrodku Kultury, Sportu i Rekreacji w Kołbudach, obalając tym samym mit, jakoby miały na to możliwość tylko większe ośrodki. Na ostatnich przesłuchaniach wojewódzkich na piosenkę radziecką w Tczewie na pierwszych ośmiu miejscach znalazło się aż sześć zespołów przez nią prowadzonych.

Natomiast w Gdańsku w 1972 roku razem z mężem — Tadeuszem Gleinertem — postanowili w pięknie usytuowanej kawiarni „Palowa” stworzyć miejsce spotkań artystycznej ciganerii i elity. Była to jedna z głośniejszych akcji, która na trwałe zapisała się w kulturalnym kalendarzu Wybrzeża. W „Palowej” odbywały się spektakle łączące plastykę i muzykę, śpiewali też: Irena Santor, Jerzy Połomski, Janusz Sent, Wojciech Młynarski, Jerzy Podsiadły, grali: Mieczysław Kosz i kwartet Jerzego Lisewskiego, występował kabaret „Elita” z Wrocławia. Nawiązano też stałą współpracę z „Bractwem Kurkowym 1971” Piotra Janczerskiego. Oprócz tego miały tu miejsce wieczory muzyki poważnej i popularnej z udziałem wybrzeżowych artystów, studentów i absolwentów PWSM, solistów POiFB, jak np. Henryka Spychały (organy), Józefa Zawadzkiego (fortepian).

Za swoją działalność Renata Gleinert została odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi, Złotą Honorową Odznaką TPPR, podczas V Przeglądu Zespołów Muzycznych Województwa Gdańskiego o nagrodę prezydenta Tczewa „Czerwony Gryf”

... za wkład pracy społecznej otrzymała nagrodę indywidualną. W 1980 roku otrzymała Nagrodę Prezydenta Miasta Gdańska za szerokie propagowanie kultury, sztuki i wiedzy o Gdańsku.

Trudno byłoby rozdzielić działalność Renaty Gleinert w



Renata Gleinert

Studio z twórczością, gdyż dziedziny te są ze sobą nierozdzielnie związane. Wszystkie kompozycje powstawały na użytek jego uczestników, a nie z komercyjnych potrzeb rynku. Pierwszą napisaną piosenką był „Gdański most” do słów B. B. Hęcki. Później powstało ich jeszcze ponad 100. Około 20 piosenek zostało nagrodzonych na festiwalach i konkursach. Największe bodaj sukcesy przyniosła współpraca z Grzegorzem Walczakiem — tak powstały „Pejzaże Twoich oczu” wykonywane podczas „Premier” Opola — 69 przez M. Lerch i Zb. Rogowskiego w dwóch różnych interpretacjach. Wcześniej nagrodzono tę piosenkę nagrodą podczas II Koszalińskiej Giełdy Piosenki Studenckiej Opole — Zima 69. Śpiewał ją także I. Siwak w warszawskiej siedzibie ZAiKS-u.

Wielu wykonań i nagród doczekała się piosenka „Żal mi ptaków”. W Koncercie Debiutów w Opolu w roku 1970 śpiewała ją G. Orlita, wcześniej M. Lerch na IV Giełdzie Piosenki Gdańskiej (I miejsce) i III Koszalińskiej Giełdzie Piosenki w Kołobrzegu (III miejsce).

Najbardziej znaną kompozycją były chyba „Wrzosa”. Na Festiwalu w Kołobrzegu w 1969 r. Danuta Lerska wyśpiewała nią Złoty Pierścień, a wcześniej wykonywała ją M. Lerch na III Koszalińskiej Giełdzie Piosenki (I miejsce). Na antenie prezentowane były „Niespokojne oczy”, „Tam gdzie kwiaty”, „Ludzie morza”, „Kwiaty pachnące chlebem”, „Niech się zieleni”, „Rozbieranie ze snu” i wiele innych.

Przy współpracy z Piotrem Łosowskim powstała piosenka „Torpedysta”, która otrzymała Srebrny Pierścień w Kołobrzegu w 1974 r. Nagrodzono też ich piosenkę „Chłopcy z okrętów”.

Warto też odnotować współpracę z Janem Piepką w dziedzinie piosenki z tekstem kaszubskim. Na kolejnych konkursach zdobywały nagrody bądź wyróżnienia: „Kolëbionka”, „Skôwrônk”, „Chęcza”.

Cała działalność R. Gleinert podporządkowana była prowadzeniu Studia. O ile nazywała je skromnie „przedszkolem”, to sama jest swoistym „profesorem”, który najwytrwalej ideę tę wciela. W jednym z wywiadów powiedziała o swoim procesie twórczym:

„W pracy kompozytorskiej inspiruje mnie w dużym stopniu tekst, jeśli jest ciekawy, liryczny, nastrojowy. Piosenka może powstać i w ciągu 10 minut, jak to się stało z „Wrzosami”, czasem jednak komponowanie przeciąga się, praca jest odkładana i znów podejmowana. Sądzę, że zbyt szczupły jeszcze mamy repertuar tzw. piosenek morskich — i lukę tę staram się w swoim zakresie wypełniać”.

# Radosnym pieśniom

słowa: Jan Piepka

muzyka: Renata Gleiner

W po-- szu-mie wia--tru w plusku fa - li wszędy  
gdzie stoją ma-ry szkol - ne, płynie piosenka-- na-sza  
mło - da a strofki są jak wiatr swa - wol - no.  
Prze-cież za ka--żdej le-kcji pro - głem świat się u-  
śmiecha kro - jo -- bra -- zem, a je -- śli chcesz  
być z na--mi bli -- sko do--daj sto mil a--e-ro-  
pla - nem. Ra--do--snym pie--śniom po-da--my rę--ce  
z mądrością chce--my żyć za pan brat u--czyć się  
chce--my też co-raz wię -- cej po to by  
le - pszy być z nami świat. U--czyć się //  
2. CODA  
świat, 2. Nie-// świat.

W poszumie wiatru, w plusku fali,  
wszędzie, gdzie stoją mury szkolne,  
płyń piosenka nasza młoda  
a strofki są jak wiatr swawolne.

Przecież za każdej lekcji progiem  
świat się uśmiecha krajobrazem,  
a jeśli chcesz być z nami blisko,  
dodaj sto mil aeroplanem.

refren: Radosnym pieśniom  
podamy ręce,  
z mądrością chcemy  
żyć za pan brat,  
Uczyć się chcemy  
też coraz więcej,  
po to, by lepszy  
był z nami świat.

Nieprawdą jest, że trosk tysiące  
czają się w szkolnych murach z rana,  
nam w każdą klasę zajrzy słońce —  
przecież to szkoła ukochana.

Bo nawet wiersz do wiersza dodać  
możesz po prostu w każdej chwili,  
lub mnożyć śpiew przez trzy piosenki,  
gdy będziesz lekcję chciał umilić.  
refren: Radosnym pieśniom...



fot. K. Jakubowski

Wanda Obniska

## IV Międzynarodowe Spotkania Chóralne — Gdańsk 81

Kiedy w 1978 r. odbyły się po raz pierwszy „Międzynarodowe Spotkania Chóralne” nikt nie przypuszczał, że impreza będzie tak szybko obrastała w tradycję, potężniała, że na stałe wejdzie do letniego kalendarza imprez kulturalnych Wybrzeża. Zadecydowała prężność licznego środowiska chóralnego, jego młodość, operatywność, ofiarność w pracy społecznej. Nie do wiary, ale tylko jeden człowiek pracuje „etatowo” przez cały rok jako organizator „Spotkań” — resztę pracy wykonują entuzjaści śpiewu chóralnego. I trzeba to przyznać, wykonują dobrze. Tegoroczny egzamin był arcytrudnym sprawdzianem. W IV Międzynarodowych Spotkaniach Chóralnych uczestniczyło 400 wykonawców zagranicznych i 50 polskich. Przy obecnych trudnościach żywienia i zaprowiantowania w godziwy sposób takiej ilości ludzi, zakwaterowanie, było sprawą niełatwą. Wiele imprez w Polsce odwołano, a ta impreza naprawdę masowa, odbyła się jednak. 10 chórów z całego świata dało w ramach MSCh 45 koncertów. Wysłuchało ich ponad 13 tys. słuchaczy.

Koncerty odbywające się zrazu tylko w Trójmieście zostały rozszerzone w tym roku na całą niemal Polskę: Koszalin, Darłowo, Wejherowo, Szczecin, Świnoujście, Poznań, Kórnik, Wrocław, Kraków, Zakopane, Częstochowa, Stalowa Wola, Warszawa, Malbork. Dało to wielu ośrodkom możliwość usłyszenia zespołów, które nigdy nie dotarłyby do nich, a gościom zagranicznym możliwość poznania naszego kraju.

W Gdańsku występy chórów odbywały się w zabytkowych wnętrzach, gdzie dobrze słucho muzyki: w Ratuszu Staromiejskim i Głównomiejskim, w kościele św. Brygidy, na przedprożu Dworu Artusa, ale także w Klubie Morskim w Gdyni i na molo w Sopocie. Niektóre chóry przebywały w Polsce 2 a nawet 3 tygodnie koncertując, zwiedzając kraj.

Takie są właśnie cele „Spotkań”. Z jednej strony muzyczne sprawy — wymiana kulturalna z zagranicznymi chórmi,

poznanie najnowszych prądów w chóralistyce światowej, odświeżanie i wzbogacanie repertuaru, ale także propaganda naszej kultury, pokazanie naszego kraju, jego walorów turystycznych, zbliżenie zagranicznych gości do polskiej muzyki. Przy okazji „Spotkań” nasze chóry mają możliwość omówienia wymiany z zagranicznymi zespołami, a ponieważ jest to wymiana bezdewizowa, więc jest możliwa dla studenckiej kieszki.

Spotkania zainaugurował **Odense Motetchor** z Danii. Zespół istnieje 49 lat. Sama nazwa „Chór motetowy” wskazuje na zainteresowania zwrócone ku muzyce dawnej XV i XVI wieku. Ale Duńczycy pielęgnują także rodzimą muzykę współczesną, która — jak się okazało — w stosunku do naszej jest konserwatywna. Dyrygentem chóru z Odense jest obecnie Ole Most pracujący z zespołem już 10 lat. Most jest profesorem Akademii Muzycznej, prowadzi też w swoim mieście 2 chóry dziecięce, bowiem w Danii śpiew chóralny jest chlebem powszednim, każde niemal dziecko śpiewa w chórze.

Wśród 32 chórzystów, jacy wystąpili w dniu 21 czerwca na estradzie Ratusza Staromiejskiego, przeważała młodzież. Duńczycy nie mają dużych głosów, ale może to lepsze dla chóralnego śpiewu, mają natomiast dobre słuchy i kulturę muzyczną. Śpiewają lekko, bez wysiłku, stąd brzmienie zawsze estetyczne, głosy zarówno męskie jak żeńskie są scalone, emisja ładna, zwłaszcza w średnicy. Szczególny walor brzmieniowy miały piana zespołu. W wysokich pozycjach sopranom zdarzały się ostre, szpiczaste dźwięki.

Repertuar śpiewaków z Odense jest dla nas ciekawy, bo pierwszą połowę koncertu stanowiły wyłącznie pieśni duńskich kompozytorów XX w. Była to starsza generacja, dziś 60- lub 70-letnich twórców: Poul Schierbeck, Otto Mortensen, Bjoern Hjelmberg. Tematem pieśni była uroda kraju, duńskie lato, ponoć deszczowe i chmurne, ale pełne uroku, czerwcowe noce, jasne, w czasie których zmierzch nie zapada i zawsze aktualna miłość.

Były to piosenki prościutkie, zwrotkowe i totalne. Nie odznaczały się kunsztem kompozytorskim, ale ich szczerłość mogła się podobać. Duńska muzyka i wykonawstwo odznacza się powściągliwością emocjonalną. Radość jest pastelowa, lekka, liryka pozbawiona namiętności. Może właśnie wielki umiar powoduje, że chór z Odense śpiewa absolutnie czysto. Intonacja wręcz kryształowa, natomiast pieśni zbyt podobne do siebie w charakterze, co na dłuższej przestrzeni nużyło. Dyrygent Ole Most — dobry fachowiec, rzeczowy, oszczędny w geście, powściągliwy w uczuciowości.

26, 27 i 28 czerwca gościliśmy **Chór Kameralny z Imatry**. Imatra to 37-tysięczne miasto, w którego kulturze muzycznej chór zajmuje znaczące miejsce jako laureat „Złotego Medalu” Finlandii. Jest też ambasadorem rodzimej muzyki poza granicami, występuje w wielu krajach Europy, nagrywa płyty, faworyzując fińskie pieśni ludowe. Nie jest to jednak jedyny kierunek działania zespołu, który istnieje przeszło 10 lat i dopracował się dużego repertuaru. Finowie śpiewają utwory z epoki renesansu, nie stronią też od muzyki współczesnej. W trzech koncertach w ramach IV Międzynarodowych Spotkań Chóralnych przedstawili repertuar kościelny i świecki, pieśni swego narodowego kompozytora Jana Sibeliusa, dalej pieśni Ilmara Kröhna i Jakko Hulkkonensa — swego dyrygenta, który jest także kompozytorem. Zarówno „Psalm” Hulkkonensa jak i „Gloria” to utwory ciekawe, wskazujące na inwencję kompozytorską twórcy i gruntowną znajomość techniki pisania na chór mieszany.

Dzięki gościom poznaliśmy też fińskie pieśni z epoki romantycznej i pieśni współczesne, te o kraju, o jego przyrodzie. W fińskich pieśniach współczesnych wyważona jest proporcja między tradycją a nowoczesnością. Nie ma tu eksperymentowania, głos ludzki jest traktowany konwencjonalnie — ale to i lepiej, lubią to chórzyści i publiczność.

Chór fiński to zespół stojący na dobrym poziomie, szczególnie wartościowe były głosy męskie. Dyrygent Jakko Hulkkonens, artysta z temperamentem, dobry muzyk, nadał całemu programowi znamiona muzykalności, wysokiej kultury, wykażąc też dbałość o precyzję i barwę dźwięku.

Piękna karta tegorocznych „Spotkań” były występy **Gösta Ohlin's Vocal Ensemble z Goeteborga** (Szwecja). Koncerty odbywały się w dniach 3 i 4 lipca w kościele św. Brygidy, Zamku Malborskim i w sali Ratusza Staromiejskiego.

Szwedzki zespół składa się z 26 zawodowych muzyków. Są to ludzie młodzi. Chór istnieje 11 lat, wiele koncertuje, nagrywa dla radia i telewizji, śpiewał w Anglii, Belgii, Francji, RFN, Danii, na Węgrzech, uczestniczył w światowych festiwalach i konkursach. Dyrygentem zespołu jest wybitny i zasłużony muzyk szwedzki Gösta Ohlin profesor Wyższej Szkoły Muzycznej w Goeteborgu, uczący śpiewu solowego i dyrygentury. Połączenie tych dwu dyscyplin niezwykle sprzyja pracy dyrygenta-chórmistrza, jaką uprawia szwedzki artysta. Gösta Ohlin jest współpracownikiem radia w Goeteborgu, szefem chóru radiowego. Pod jego opieką znajduje się jeszcze trzeci chór: Kameralny Wyższej Szkoły Muzycznej.



Szwedzcy artyści zaprezentowali muzykę ludową swego kraju i tę autentyczną i stylizowaną, opartą na folklorze, stworzoną przez kompozytorów współczesnych. Jest to muzyka bujna i piękna.

Dzięki gościom z Goeteborga poznaliśmy też szwedzką muzykę sakralną i świecką. Repertuar był trudny. Takie pieśni jak „Noc księżycowa” i „Jaś i Małgosia” Ake Malmofrsa kompozytora XX wieku, czy Oskara Lindberga „Gwiazdy”, „Zielone Świątki” — to perły muzyki chóralnej.

Szwecja to kraj, który nie miał dotychczas kompozytorów na skalę światową, ale warsztatowy poziom twórców współczesnych jest wysoki a wyobraźnia godna pozazdroszczenia. Dużą radość sprawił poziom wykonania. Wiadomo, że wykształceni muzycy inaczej poruszają się po obszarach trudnej muzyki współczesnej aniżeli amatorzy. Absolutna pewność swoboda intonacyjna, głosowa, interpretacyjna, stwarzają możliwość lubowania się efektami kolorystycznymi, smaczkami harmonicznymi, pozwalają głęboko wniknąć w sens muzyki. Wykonania Szwedów były tak plastyczne, tak wyraziste, że w odbiorze nie przeszkadzała nieznamość języka.

Szczególnym walorem zespołu Gösta Ohlina jest świeżość głosów, znakomite słuchy, wzorowe obycie muzyczne. O reszcie zadecydowała wrażliwość i wyobraźnia dyrygenta. Nic więc dziwnego, że współczesna muzyka szwedzka porwała słuchaczy.

Miłym gestem ze strony Szwedów było wykonanie na bis „Pieśni kurpiowskiej” Romana Maciejewskiego, wykonanie w oryginale, po polsku, bezbłędne jeśli chodzi o wyczucie stylu.

Od 16—18 lipca gościł w Gdańsku chór francuski.

W 60-osobowym chłopięco-męskim chórze z Nancy ubranym w granatowe długie spodnie i błękitne bluzy śpiewają uczniowie szkół podstawowych i licealiści. Chór został założony w 1954 r., ale dopiero od czasu kierownictwa Jeana Bouilleta datują się sukcesy zespołu, który nagrał 25 płyt, opracował kilkaset utworów, występował na wielu festiwalach europejskich.

Podczas jednej z podróży koncertowych, a było to w Loreto (Włochy) **Les Peties Chanteurs**, błękitni chłopcy z Nancy spotkali się z oliwskim chórem chłopięcym „Pueri Cantores Olivenses”. Rezultatem przyjacielskich kontaktów było zaproszenie oliwskiego zespołu na Międzynarodowy Festiwal Śpiewanie Oliwskiego do Nancy. Rewizyta nastąpiła w lipcu w ramach Chóralnego do Nancy. Rewizyta nastąpiła w lipcu w ramach Międzynarodowych Spotkań Chóralnych — Gdańsk 81.

Cztery dni pobytu w Gdańsku były dla małych śpiewaków z Nancy pracowitym okresem. Chór pod dyrekcją Jeana Bouil-

leta wystąpił czterokrotnie: w kościele św. Brygidy, w sali Ratusza Staromiejskiego, na Placu Subisława w Oliwie i w dniu odjazdu podczas mszy w kościele św. Mikołaja w Gdańsku.

Repertuar francuskich śpiewaków jest trudny, a przy tym programy ułożone ze smakiem uwzględniają niezbędne kontrasty nastrojowe. Chłopcy śpiewali utwory XV i XVI wieku, fragmenty polifonicznej mszy da Vittori, pieśni Sibeliusa, Brucknera, Kodalya, Debussy'ego i Poulenca. Były też obrzędowe pieśni murzyńskie.

Kierownik artystyczny i dyrygent chóru dobierając repertuar zadbał o to — by nie tylko muzyka wykonana przez jego zespół miała najwyższe walory artystyczne, ale także by teksty poetyckie prezentowały wysoki poziom. Były więc teksty francuskich poetów tej miary co Charles d'Orleans i Ronsard, były też urocze teksty literackich piosenek francuskich.

Chór z Nancy śpiewa czysto, ma dobrą dykcję, umie operować barwą dźwięku, frazuje z pełnym zrozumieniem, giętkością głosów pozwala na swobodne cieniowanie dynamiczne. Nawet najmłodszy wykazują wszechstronne przygotowanie do chóralnego śpiewu — przygotowanie głosowe i muzyczne. Soliści zespołu, a jest ich wielu, obdarzeni ładnymi głosami, muzykalni, śpiewają odważnie, pewnie.

Podczas pobytu w Gdańsku błękitni chłopcy zwiedzili Stare Miasto, Katedrę Oliwską, zachwyciły ich wspaniałe organy, odbyli też wycieczkę statkiem, co sprawiło im wiele radości, bo Nancy leży w głębi łądu (Lotaryngia) i wielu chłopców, tych najmłodszych, nie widziało jeszcze morza. Byli też w Zamku Malborskim, a potem pojechali do Warszawy i Krakowa, by zobaczyć najwspanialsze zabytki polskie. Zapoczątkowana współpraca między Gdańskiem a Nancy ma mieć ciąg dalszy i polegać nie tylko na wymianie chórów, ale również sięgać w inne dziedziny życia kulturalnego.

Z niecierpliwością czekali gdańscy chórzyscy na zaprzyjaźniony chór z Maceraty. Macerata jest miastem leżącym we Włoszech środkowych, regionie nad Adriatykiem. Liczne zabytki sięgające czasów rzymskich, wspaniałe kościoły pełne dzieł sztuki i tradycje śpiewacze muzycznej Italii zadecydowały o tym, że w mieście powstało Stowarzyszenie Dominika Camberletti, a przy nim chór *Pueri Cantores di Macerata*. Camberletti, utalentowany 13-letni przedwcześnie zmarły kompozytor jest patronem młodzieżowego ruchu śpiewaczego we Włoszech. Nazwa *Pueri Cantores* — chłopcy śpiewacy jest hołdem złożonym tradycji. Dawniej, chóry kościelne składały się z chłopców śpiewających sopranami i altami oraz z mężczyzn — tenorów i basów. W chórze z Maceraty śpiewają

prócz chłopców i mężczyzn także dziewczęta, wszyscy ubrani w białe tuniki długie do kostek.

Chorał gregoriański, w którym zespół się specjalizuje nie ma dzięki głosom żeńskim surowości, do jakiej przywykliśmy. Żeńskie głosy dodają ciepła, ujmują mistycznej abstrakcyjności.

Chór z Maceraty liczy 120 osób, ale w Polsce gościliśmy tylko 55 chórzystów, najmłodszy został w domu ze względu na trudy dalekiej podróży autokarem.

Założycielem i dyrygentem chóru jest ksiądz Ferdynand Morresi, muzyk wszechstronnie wykształcony, absolwent konserwatorium w Weronie, działacz i organizator włoskiego ruchu śpiewaczego, inicjator międzynarodowych konkursów wokalnych.

Pueri Cantores di Macerata odbyli wiele zagranicznych podróży, śpiewali w Londynie, Wiedniu, Salzburgu, trzykrotnie występowali na sławnym festiwalu Loreto. Swoją koncert, jaki się odbył w kościele św. Brygidy w Gdańsku rozpoczęli utworami z chorału gregoriańskiego.

Chorał gregoriański jest trudny dla chóru. Jednogłosowy śpiew wymaga bezwzględnego wyrównania głosów, jednokowej emisji, rygorystycznego śpiewu legato, tak, by struga dźwięku płynęła nieprzerwanie. Włoscy śpiewacy spełnili wszystkie warunki dając słuchaczom piękny obraz dawnej muzyki. W ich wykonaniu chorał miał swoją emocjonalność i wyrazistą formę. Gorzej było z muzyką włoskiego renesansu. Dzieła Palestriny okazały się dla zespołu zbyt trudne. Przy bardzo ładnych pianach, w których chór śpiewał czysto i miał interesujące brzmienie, nie zadowalało forte — krzykliwe, płaskie.

Emisja chóru ma swoje wady, stąd często niedociągnięcia intonacyjne. Zwłaszcza sopranów obniżały, pociągając za sobą cały chór.

Śpiewacy z Maceraty uprawiają oprócz muzyki dawnej także włoską pieśń ludową. W tej dziedzinie byli naprawdę ciekawymi. Wykazali subtelne wycucie barwy dźwięku, śpiewali czysto, swobodnie, z radością. Takie pieśni jak: „La Montanara” (pieśń z gór) czy „Modlitwa za tych co zginęli w górach” były ozdobą programu.

Właśnie folklor włoski interesował nas bardziej, niestety, tego w programie było mało, natomiast usłyszeliśmy aż cztery murzyńskie pieśni obrzędowe, które w wykonaniu Włochów, wychowanych na muzyce operowej wyglądały jak pożyczony kostium: nie ten styl, nie takie poczucie rytmu, nie taki stosunek do dźwięku. Ale to teraz modne.

Po Włochach wystąpili Amerykanie. **Minnesota University Singers** z Duluth w USA to duży 50-osobowy chór mieszany, którego założycielem jest dr Veron Ophein, Kanadyjczyk wykształcony w Toronto, obecnie mieszkający stale w USA. Jest nie tylko dyrygentem, ale także wydawcą utworów muzyki dawnej. Ze swym zespołem odbył tournée europejskie po Finlandii, Szwecji, Norwegii, Danii. Był także w 1980 r. w Polsce i pobyt skwapliwie wykorzystał. Z annałów Biblioteki PAN w Gdańsku wydobył przeszło 70 utworów Jana Wanninga — gdańskiego kompozytora żyjącego między 1537 a 1603 r. Utwory te nie zostały dotychczas przez nikogo opracowane ani wydane. Przeżyliśmy już jeden wstyd, kiedy Niemcy wydali dwa tomy dzieł kompozytorów gdańskich — wszystkie z naszej Biblioteki PAN. Teraz drugi raz musimy się wstydzić, bo oto Amerykanin opracował i przygotował do druku dzieła Jana Wanninga. Kilka utworów wykonał ze swym chórem podczas koncertu w kościele św. Brygidy. Było to pierwsze wykonanie w powojennym Gdańsku, może pierwsze od 300 lat.

Słowo „dzieło” w odniesieniu do Wanninga nie jest grzecznościowym terminem. Dwa motety „Vox clamantis in deserto” (Głos wołającego na puszczę), „Omnis qui se exaltat” (Każdy kto się wywyższy), a także msza, z której usłyszeliśmy trzy części: „Kyrie”, „Sanctus” i „Agnus Dei” świadczą o mistrzostwie warsztatowym gdańskiego kompozytora z XVI w. Wan-



Minnesota University Singers (USA) — fot. Krzysztof Jakubowski

ning posługuje się kunsztowną polifonią, stylem przeimitowanym, a inwencja melodyczna stawia go wśród największych tego okresu. Polifonia Wanninga jest trudna, ale trud włożony w przygotowanie stokrotnie się opłaca.

Odkrycie dla polskich słuchaczy nieznanego nam Jana Wanninga nie było jedynym zaskoczeniem, jakie amerykańscy goście przygotowali publiczności. Nie mniejszą atrakcją stało się pierwsze wykonanie w Gdańsku nowej pieśni Andrzeja Koszewskiego, profesora PWSM w Poznaniu, jednego z najwybitniejszych polskich twórców muzyki chóralnej.

Andrzej Koszewski napisał dla Minnesota University Singers z okazji ich tournée po Polsce pieśń chóralną „Angelus Domini” (Anioł Pański). Pieśń powstała w 1981 r., a jej praktyczne wykonanie odbyło się 3 sierpnia w Poznaniu, bowiem chór z Duluth bawił w Polsce trzy tygodnie i występował w Poznaniu, Wrocławiu, Warszawie, Krakowie, Częstochowie, Szczecinie, Koszalinie, Malborku, Gdańsku i Gdyni. „Angelus” Koszewskiego jest jedną z najznakomitszych polskich pieśni współczesnych, zawiera najpiękniejsze „Zdrowaś Maria” w literaturze polskiej — i chyba nie tylko polskiej. W styl lekko archaizowany wplata kompozytor recytatywy, od tryumfalnego patosu aż do szeptu, uwypuklając przy tym świetnie różnice kolorystyczne w głosach. W pieśni znać wyraźne wpływy chorału gregoriańskiego, ale są też bardzo trudne, wręcz współczesne akordy. Wspaniały poemat muzyczny Koszewskiego kończy się tryumfalnie w tonacji durowej, jak u J. S. Bacha. W sumie jest to utwór wyjątkowo trudny dla wykonawców, w Gdańsku chyba tylko „Madrygaliści” Ireneusza Łukaszewskiego mogliby się pokusić o zdobycie tego utworu.

Szczególną zaletą koncertu Amerykanów był nieszablony program, który przyniósł sporo pozycji nieznanych w Polsce. Usłyszeliśmy na przykład „Sferyczne madrygały” Rose Lee Finneya, cykl napisany w 1965 r., opiewający piękno ziemi oglądanej z kosmosu. Była to muzyka szczerą, pełną kontrastów nastrojowych, wyrażająca zachwyt, radość, modlitewne skupienie. Były też ludowe pieśni amerykańskie i „American Spirituals” — murzyńskie pieśni obrzędowe.

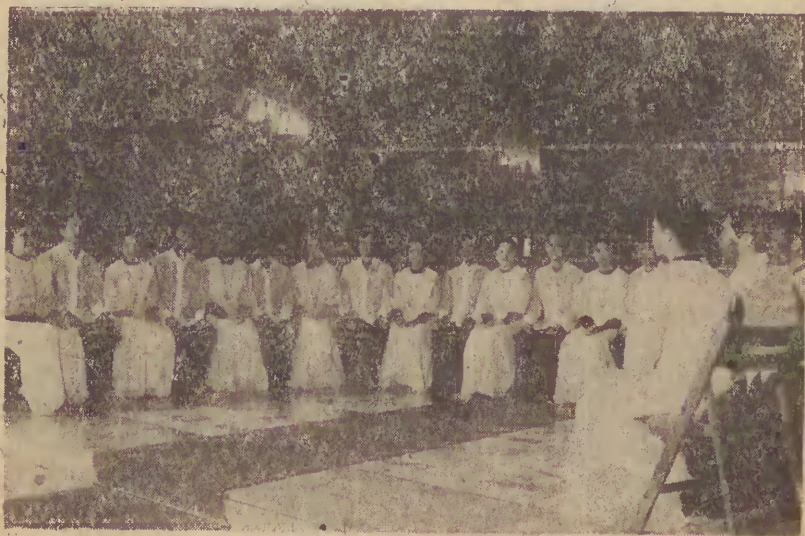
Usłyszeliśmy na bis dwie pieśni polskie „Hejże ino fijołeczku leśny” i „Lulajże Jezuniu” śpiewane po polsku w interesującej aranżacji, której dokonał Vernon Ophein. Koncert zakończył hymn „Boże coś Polskę”. Efektowny program i mistrzowskie wykonanie zjednało amerykańskim gościom szczerą pokłask widowni.

Z okazji „Spotkań” gościliśmy już różne egzotyczne zespoły np. Wenezuelczyków, którzy śpiewali nam indiańskie ko-

lędy, ale zespołu reprezentującego taką inność jak **Madryga-  
liści z Manilli** (Filipiny) jeszcze nie było. Są oni czołowym  
zespołem swego kraju. Występują podczas uroczystości pań-  
stwowych, odbywają tournée po Azji, Ameryce, Europie. O-  
becnie ich podróż artystyczna trwała pół roku, rozpoczęła się  
w Bangkoku, a kończy na Węgrzech i w Polsce. Zespół liczy  
23 członków, wszyscy mają wykształcenie wokalne i scenicz-  
ne. Filipińczycy są bardzo drobni i śniadzi, mają gładkie, kru-  
czoczarne włosy, równie czarne oczy we wspaniałej oprawie.  
Dziewczęta mają długie włosy, zaczesane gładko do tyłu, zwią-  
zane w węzeł. Ich wdzięk i urok można porównać z baśnio-  
wymi czarodziejkami.

W Gdańsku zespół wystąpił w narodowych strojach: długie,  
powiewne, białe suknie, bogato haftowane złotawą nitką. Męż-  
czyźni nosili białe bluzy, z cieniutkiego materiału, również  
haftowane.

Uniwersytecki zespół z Manilli śpiewa bez podania dźwięku  
chórowi i właściwie bez dyrygenta. Dyrygentka prof. Andrea  
Veneracion siada ze śpiewakami, bo zespół śpiewa siedząc w  
półkołu. Wszyscy trzymają ręce na kolanach. Dyrygentka rów-  
nież, pozostaje jej więc tylko spojrzenie, skinienie głowy, ruch  
ciała. Ale to wystarczy dla pełnego porozumienia z chórzy-  
stami. Kiedy zaczynają śpiewać stają się jednością, krąg od-  
dycha jedną intencją, jednym uczuciem. Brzmienie jest nie-  
zwykłe. Wynika to z barwy głosów, ich krystalicznej czystoś-



Philippine Madrigal Singers Manilla — fot. Krzysztof Jakubowski

ci i blasku. Zespół osiągnął szczyt stopliwości dźwięku, zwłacza w piano. Wiele stopni tego piana czyni śpiew Filipińczyków szczególnie intymnym. Imponuje unison całego zespołu. Słyszcy się naprawdę jeden dźwięk, tak zgodni są wszyscy pod względem intonacji i emisji.

Program Filipińczyków rozpoczęły pieśni z okresu renesansu: Kumpan, Claude de Jeune, Wilbye, Widmann. Znalazło się też miejsce dla polskiej pieśni z XVI w. „Oczy me miłe”. Ale właśnie w tej pieśni zdarzył się błąd.

W części renesansowej madrygaliści filipińscy wykazali dyscyplinę, opanowanie polifonicznego stylu.

Druga część programu zawierała pieśni romantyczne i współczesne.

Najciekawsza, bo całkowicie nowa, nieznaną była część trzecia — pieśni z Filipin. Wśród członków chóru jest kilku kompozytorów. Poznaliśmy ich utwory. Ruben Federizan przedstawił swoje „Odgłosy Ziemi”. Pieśń jest bez tekstu, operuje pasmami dźwiękowymi, w wielu wypadkach daje wykonawcom aleatoryczną swobodę. Kompozytor nie operuje melodią, tworzy struktury dźwiękowe zupełnie nowe, działające na wyobraźnię słuchacza. Efekty brzmieniowe wzbogaca uderzenie rąk o kolana, tupot nóg, pohukiwania, okrzyki, pisk. Pieśń ma gwałtowny przebieg dramaturgiczny, ukazuje urodę Ziemi i jej niepokoję, obrazuje nietknięte obszary, gdzie przyroda oddycha niezmaconym spokojem i wyraża straszliwe konflikty Ziemi.

Poznaliśmy też filipińską pieśń miłosną, tę liryczną, kantylenową i tę wesołą, taneczną. Jakże piękne głosy mają soliści z Manilli śpiewający na tle chóru, jakie bogate, szlachetne w barwie.

Ludowe pieśni aranżowali członkowie chóru. Niektóre z nich są oryginalne pod względem rytmicznym; nierówne podziały, zmieniająca się miara taktu. Taka właśnie była pieśń kończąca program „Alleluja” Jerry Dadapa. Jest to pieśń współczesna w takcie na 5/4, co już jest osobliwe, a druga osobliwość, że doprowadza ona do takiej gradacji, do jakiej nie przywykliśmy w europejskiej muzyce regionalnej. Gwałtowność rytmów, dynamika dochodząca do krzyku — wszystko to raz jeszcze świadczyło o inności tej bujnej muzyki.

W trakcie trwających ponad dwa miesiące „Spotkań” wystąpił także zespół polski **Poznański Chór Chłopięcy Jerzego Kurczewskiego** noszący przydomek „Poznańskich Słowików”. Koncert odbył się w kościele św. Brygidy 30 sierpnia.

Zespół istnieje 36 lat, w tym czasie dał w kraju ponad 2 tysiące koncertów i odbył 61 tournées zagranicznych. Śpiewał

w Wiedniu, Salzburgu, Berlinie, Paryżu, Lille, Sztokholmie, Oslo, Goeteborgu, Antwerpii, Moskwie, Nowym Jorku, Toronto. W USA nagrał audycje telewizyjne dla 26 stanów. Ołbrzymi repertuar chóru obejmuje 500 pozycji 150 kompozytorów. Nie ilość jednak decyduje o sztuce, choć świadczy o ogromnej pracowitości. Poznański Chór Chłopięcy należy do światowej czołówki dzięki wysokiemu poziomowi artystycznemu wykonań zawsze ambitnych, często bardzo pięknych. Dużym kapitałem są głosy śpiewaków: 29 chłopców i 14 mężczyzn. Emisja chórzystów świetna, najmniejszym wysiłkiem w sposób zupełnie naturalny śpiewacy osiągają maksimum efektu. Brzmienie jest czyste, jasne, dźwięk ma dużo powietrza, dobrze niesie, jest okrągły, zawsze estetyczny. Szczególnie pięknie brzmiały soprały i tenory. Chór pokazał kilku solistów — wszyscy okazali się dojrzałymi artystami, nie tylko dzięki całkowitemu panowaniu nad głosem, ale też dzięki frazowaniu, umiejętności nadania wyrazu muzyce.

Chłopcy — śpiewacy wystąpili w czerwonych aksamitnych fraszkach, obszytych złotym galonem i w białych koszulkach ozdobionych sutymi żabotami. Koronkowe białe mankiety dawały strojowi „wieczorowego” charakteru.

Na program zespołu złożyły się pieśni polskiego renesansu, sławne „Już się zmierzcha”, psalmy Mikołaja Gomółki, dalej utwory Mikołaja Zielińskiego. Z kompozytorów obcych warto wspomnieć pieśń E. Griega „I Himmelen”, w której solista i chór osiągnęli pełnię wyrazu. Także pieśń B. Bartoka „Świećcie gwiazdy” z solo chłopięcym była wzruszająco piękna.

Czekały słuchaczy jednak jeszcze większe wzruszenia. Szczegółowym osiągnięciem okazała się bardzo trudna pieśń chóralna kompozytora współczesnego Henryka Góreckiego „Oni idą i płaczą”. Ta pieśń wymaga mistrzów. Tekst zaczerpnięty z psalterza, kompozytor operuje pasmami dźwiękowymi, walorami brzmieniowymi, decyduje o nastroju dzieła. Młodym wykonawcom należą się słowa podziwu za ten utwór, tak jak i za pieśń niemieckiego kompozytora współczesnego Gottfrieda Glöckera „Bądźcie dobrzy dla dzieci”. Glöcker napisał interesującą muzykę, ale atonalną, tak trudną, że dorośli wykonawcy mieliby z nią kłopoty. Dzieci bez trudu pokonały rafy intonacyjne, a dwaj młodociani soliści zdumiewali swobodą poruszania się w atonalności.

Koncert zakończyło „Stabat Mater” z Pasji według św. Łukasza — Krzysztofa Pendereckiego. Znowu dzieło złożone, dużym stopniu trudności. Po raz pierwszy gościliśmy w Gdańsku Chór Jerzego Kurczewskiego. Wykonanie całego programu



mu wykazało, jak słuszna jest aura otaczająca zespół. Muzykalny Wiedeń uznał Poznańskie Słowiki za jeden z najlepszych chórów chłopięcych w Europie, w Nowym Jorku pisano o najwyższej randze zespołu.

Bo też w muzyce współczesnej wszystko można w Chórze Poznańskim podziwiać. Nawet „Sabat Mater”, choć utwór nie był wolny od niedociągnięć, jednak zrobił duże wrażenie na słuchaczach. Natomiast w muzyce dawnej chciałoby się większego rygoru rytmicznego. W sprawie tempa również były momenty niekorzystne, utrudniające chórowi właściwą interpretację — myślę o zbyt szybkim tempie we fragmentach „Exultate Deo” Scarlattiego i w „Polonezie” Ogińskiego.

Są to jednak szczegóły, które wobec wyrazistości kształtu, jaki nadaje muzyce Jerzy Kurczewski, stanowią drobne skazy.

W każdym konkursie czy festiwalu czeka się na zespół, który spełniłby wszystkie oczekiwania. Choć zaskoczyli nas Amerykanie, podobali się Filipińczycy, to jednak dopiero ostatni koncert zamykający IV Międzynarodowe Spotkania Chóralne potwierdził, że nie ma to jak stara Europa. 7 września **Kammerchor Stuttgart** (RFN), on właśnie był ukoronowaniem tegorocznych „Spotkań”. Zespół istnieje 13 lat. Jest laureatem pięciu pierwszych nagród na międzynarodowych spotkaniach



Kammerchor Stuttgart (RFN) — fot. Krzysztof Jakubowski

chóralnych. Otrzymał je w Anglii, Francji, Niderlandach, Austrii i Irlandii. Wszyscy śpiewacy, a jest ich 40, są wykształconymi muzykami, wszyscy są bardzo młodzi. Dyrygent Frieder Bernius muzyk i muzykolog niewiele starszy od chórzystów ma lat 33.

Kammerchor Stuttgart jest niezawodnym instrumentem. Ustawienie zespołu tradycyjne, stroje również — czarne, wizytowe. Program niezwykle: sześć madrygałów Claudio Monteverdiego — kompozytora włoskiego z przełomu XVI i XVII wieku, a w drugiej części koncertu trzy pieśni Jana Brahmsa. Muzyka Monteverdiego nie jest w wykonaniu stuttgarczyków zabytkiem muzealnym, jest żywa, pełna ludzkich uczuć, jest w niej zmysłowe piękno dźwięku. Lekkość i precyzja, z jaką głosy rysują kunsztowne ozdobniki i bogatą figurację, może być porównana z najpiękniejszą grafiką. Muzykę Monteverdiego, największego włoskiego kompozytora XVII w., charakteryzuje dramatyzm. Niemieccy goście wydobyli go w pełni. Wykazali też wspaniale opanowanie głosu i wykwiną kulturę. Reszty dokonały teksty Petrarcki.

Na słowo uznania zasłużyli soliści, bowiem madrygały, które wykonywał zespół pochodzą z ostatniej, ósmej księgi madrygałów Monteverdiego. Niektóre z nich są scenami dramatycznymi, niektóre są wręcz solowe lub wykonywane przez solistów na tle chóru.

Pieśni Brahmsa urzekają ciepłem, wymową każdej frazy. Nawet w prostej, składającej się z trzech zwrotek, wykonawcy potrafili uwypuklić rozwój treściowy i muzyczny, każdą zwrotekę zinterpretować inaczej i stworzyć gradację nastroju. Szczytowym osiągnięciem w pieśniach Brahmsa była „Pieśń taneczna”. Ustawiczne oscylowanie pomiędzy pieśnią a walcem, zmiany tempa pełne smaku i umiaru złożyły się na świetne wykonanie. Warto wspomnieć o akompaniamencie pianisty, który niestety w kościele św. Brygidy miał słabiutki fortepian, ale mimo to wydobył z niego wiele kolorystycznego piękna.

Dyrygent Frieder Bernius nie taktuje swojemu zespołowi, pokazuje frazę i interpretację. Jest artystą żarliwym, ma temperament, sam daje wiele, ale też wiele otrzymuje od zespołu. Każda fraza jest naładowana emocją.

Goście bisowali dwukrotnie, oklaskom nie było końca.

Ogromny trud organizacyjny „Spotkań” stokrotnie się opłacił. Impreza z roku na rok jest ciekawsza, z roku na rok staje się większym sukcesem artystycznym.

## Czas coraz odleglejszy

O „Rzeźni Maksa Heroda”, o nowej powieści Bolesława Faca, rozmawia z autorem Barbara Madajczyk.

**Barbara Madajczyk** — W 1979 r. pana książka „Rzeźnia Maksa Heroda” otrzymała pierwszą nagrodę w konkursie „Pojezierza”. Jak to wynika z regulaminu konkursu, książka musiała powstać znacznie wcześniej. Myślę, że data jej powstania jest w tym przypadku znacząca.

**Bolesław Fac** — Parę lat temu przedtem napisałem słuchowisko radiowe. Miałem ochotę napisać „kaszubskiego” Romea i Julię. Maks i Jula — tak się to początkowo nazywało i miało około 40 stron. Redakcja III programu P. R. zachęcona powodzeniem „Damroki” chciała mieć nowe słuchowisko „kaszubskie”. Redakcja nie dała sobie jednak z tym słuchowiskiem rady; zaproponowano mi zmniejszenie ilości osób, a ja sądziłem, że tą polifonią głosów przełamuję pewien tradycyjny zapis radia. Poradzono mi, bym przedstawił to słuchowisko telewizji. Redakcja telewizji uznała jednak, że jest to stylizacja typowa dla radia. W ten sposób powstało „słuchowisko telewizyjne” albo „widowisko radiowe”. Pewnie w tym zapisie tkwił załączek struktury powieściowej. Równocześnie dręczyła mnie wtedy sprawa roku 1976 w Stoczni Gdańskiej. I tu zareagowano strajkiem na podwyżkę cen: ceny cofnięto, a 90 robotników wyrzucono na bruk. Od tego roku robotnicy zaczęli coraz głośniej nie tylko domagać się poprawy sytuacji materialnej, ale również manifestować swoje niepokoje moralne protestując na przykład przeciw oporowi wobec upamiętnienia ofiar Grudnia 70. Zakazywano składania wieńców, a ci którzy się odważyli, byli represjonowani. Robotnicy przestali w końcu rozumieć logikę obchodów: np. zakazywano obchodów grudniowych, nakazywano udział w manifestacji pierwszomajowej. Na wieńce dla emeryta wolno było zbierać, a na inne wieńce — nie; na pogrzeby „normalne” zamawiano orkiestrę i autokary, na rocznicę Grudnia nie wolno było przybywać pieszo i tramwajem.

B. M. — To znaczy, że niektóre sceny w powieści są autentyczne?

B. F. — Robotnik zawsze myśli kategoriami solidarności z drugim kolegą. Może chwilowo zapomnieć o tym, można go na pewien czas „ukoić” lepszym zarobkiem, ale w końcu pamięć wraca. Po 1976 wiedziałem już na pewno, że obowiązkiem pisarza, do tego pracującego w stoczni, jest ujawnić to, co nazwałem dławieniem pamięci. Przyjąłem więc zaproszenie do konkursu na powieść współczesną. Skoro „współczesna” niech będzie współczesna.

B. M. — Powieść pisana jest w trzech częściach i w trzech poetykach.

B. F. — Najważniejsze dla mnie było zakończenie, w którym chciałem ukazać rysującą się nową postawę robotników zaczynających organizować się politycznie. W tym znaczeniu Sierpień narastał od jakichś czterech lat, a na pewno od 1978 roku, kiedy powstały tzw. „wolne związki zawodowe”, nazwa dzisiaj już trochę zapomniana. W stoczni należała do nich grupa około dwudziestu osób. Był to zapewne ten aktyw, który już coraz śmielej, coraz bardziej świadomie swą działalnością przygotowywał w gruncie rzeczy to, co dziś nazywamy Sierpniem '80. Toteż gdy dostałem zaproszenie do konkursu, kiedy przystąpiłem do pisania książki, stanął przede mną ważny problem konstrukcji powieści. Przecież w 1977/78 nie mogłem wiedzieć, że to się tak zakończy. Postanowiłem jednak pisać bez zahamowań, trzymać się uczciwie prawdy, zwalczając w sobie wewnętrzne cenzora. Ponieważ zdawałem sobie sprawę, że w konkursie książka musi być zauważona, postanowiłem niejako sprowokować jury. Bowiem bez względu na wynik, wiedziałem, że książka musi być napisana. Tego potrzebowałem dla własnego zdrowia psychicznego.

B. M. — Czy ta walka ze swoim wewnętrznym cenzorem była uciążliwa?

B. F. — Pisałem tę książkę naprawdę krótko, w ciągu pół roku, bo nosiłem ją od dwóch lat w głowie i właściwie była ona „tam” gotowa. Potem została już tylko redakcja.

B. M. — Więc spodziewał się pan nagrody?

B. F. — Sam ją sobie sprawiłem. Oczyszciliem serce i umysł.

B. M. — Więc ta pierwsza nagroda nie była dla Pana zaskoczeniem?

B. F. — Owszem... Choć jakoś rozumiałem motyw jury. Każdy z nas miał już tej sytuacji społeczno-politycznej serdecznie dosyć. Chciałbym przy tej okazji jednak powiedzieć, że równoległą pierwszą nagrodę uzyskała znakomicie napisana książka mego przyjaciela, Jerzego Sulimy-Kamińskiego, mi-

mo że zajmuje się w niej sprawami odleglejszymi od spraw dnia dzisiejszego. Ale cóż to znaczy w literaturze — czas odleglejszy?!

B. M. — Bohater z powieści to Kaszuba przybyły do stoczni. Czy ukazując ewolucję bohatera był Pan świadomy jego kaszubskiego rodowodu?

B. F. — Można się tu pokusić o analizę socjologiczną awansu młodego chłopaka z Kaszub, jednego z tych, którzy z wielu „stolic” kaszubskich, takich jak Kościerzyna, Kartuzy, Wejherowo, Puck, zdążali w poszukiwaniu awansu nie tyle miejskiego, ile robotniczego. Baza PKS-u jest w każdym mieście powiatowym i zawsze tam jest robota, bo autobusy są właśnie takie jakie są, czyli ciągle się psują i ciągle trzeba je naprawiać. Jeżeli jednak ktoś chce awansować do wielkoprzemysłowej klasy robotniczej, to oczywiście jedzie do Gdyni albo do Gdańska, tam gdzie porty i stocznie i inne duże zakłady pracy. Kiedy my, urzędnicy wracamy do naszych osiedli mieszkaniowych, Maksuś jedzie do siebie do domu, czyli na wieś. Jedzie tam 15, 20 albo nawet 60 km, potem je i co najwyżej idzie na ryby, jeżeli w pobliżu jest jezioro, a przeważnie nie jest. Rzuca tą blachą przywiązaną do drzewa na zatoczkę i czasami udaje mu się złowić jakiegoś zabłąkanego tu szczupaka. I to jest wtedy święto. Nie robi tego po to, by zaspokoić głód... Jest to sprawa związków ze swym środowiskiem, nawyku, jak rąbanie drewek czy kucie koni, jak smołowanie łądzi. Takim życiem żyją ludzie znad jezior kaszubskich, tak się to tam kotłuje.

B. M. — A Jula?

B. F. — Wymyśliłem sobie po prostu sytuację, w której dziewczyna zostaje „uprowadzona” do miasta. To stara historia, największa zbrodnia, jak może zaistnieć: porwanie kobiety. Czy nie o to toczyła się wojna trojańska? Tak i w powieści wszystko od tego się wzięło. To zabijanie, owa rzeź, jak u Heroda.

B. M. — Co zabrał ten chłopak ze sobą do miasta?

B. F. — Wartości etyczne. Zabrał ze sobą do miasta naiwną wiarę w człowieka, prostoduszność, wierność przyjaźni, lojalność, wierność uniwersalnym zasadom, uczciwość i solidność wreszcie. Te wartości zostały już w mieście podeptane, zawrzeszciane, wysmiane... Wartości te zderzają się z niemoralnością, z cwaniactwem, serwilizmem wobec władzy (czytaj: Zwierzęchnik), łatwością przeżyć. Prawdy bohatera w książce początkowo uznano za śmieszne, staromodne — później, odwrotnie: jego postawa odsłaniała bowiem kłamstwa podawane za prawdę.

B. M. — Czy należy w tej książce poszukiwać jakichś wzorów literackich?

B. F. — W każdej mojej książce można znaleźć ślady lektur — przemieszane z doświadczeniami własnego warsztatu pisarskiego. Na przykład do części groteskowej, trzeciej, posłużyły mi pewnie doświadczenia z felietonów satyrycznych, które w swoim czasie pisywałem przez parę lat w tygodniku stoczniowców.

B. M. — A jeśli chodzi o erotykę? Ta powieść jest...

B. F. — ...przesiąknięta erotyką? Kaszubi są pruderyjni, to prawda, co ich w jakimś sensie również uszlachetnia. Rzadko się rozwodzą i nie są z tego powodu wcale nieszczęśliwi. To najwyżej kobiety ich porzucają. Sądzę, że byłoby oczywiście nienormalne, gdyby nie mieli żadnej kultury erotycznej. Słowa wyjęte z kaszubskiego dowodzą o jurności, przynajmniej są dosadne w obrazowaniu. Ale, przyznaję, że to co nas łączy, ta ich wstydlivość na codzień, jakby rodzaj godności własnej, ją należy uszanować. Z drugiej strony nie wierzę w bajki — nie udawajmy, że rzecz dzieje się w przedszkolu czy w klasztorze. Sam się wychowywałem w internacie i znam życie.

B. M. — Mnie się ta erotyka podoba.

B. F. — To sprawa temperamentu. Poważnie: erotyka w tej powieści spełnia jednak określone funkcje literackie. Jeśli pani pamięta, jest tam scena, którą uważam za jedną z ważniejszych — scena przesłuchania Maksa. Maks wykręca się ciągle dowcipem. Dowcip staje się coraz bardziej drastyczny, obsceniczny. Naiwność i czystość uczuć, z jakich dał się poznać Maksus czytelnikowi, sugeruje teraz, że w scenie tej wulgarność Maksa jest pozą, ponieważ śledczy przyjmuje pozę zawodową. („Maks staluje się tak jakby był wypity” w ten sposób dezorientując wywiadowcę). A poza tym element erotyki, prostodusznego dowcipu, tak, nawet wulgarności, wprowadza do zwykle ponurych scen przesłuchań element groteski, bardziej człowieczy ton...

B. M. — Skąd te doświadczenia u Maksusia?

B. F. — Intuicja, talent artysty ludowego. Wszak grał za Heroda. Prawdziwie jednak doświadcza bohatera składka na wieńiec: w tej scenie buduje się sytuacja konspiracji, a równocześnie Maks poznaje ludzi, otoczenie, środowisko — ich zachowanie, postawę, cechy wyróżniające ludzi autentycznych od tych schematycznie krojonych przez propagandę.

B. M. — Są jednostki o postawie odważnej, godnej...

B. F. — Na przykład Wacek, który wyraźnie wyrasta na działacza i możemy sądzić, że wraca do stoczni nie po to, by tylko

pracować, lecz by „uciszyć” swój gniew. To przyszedł działacz z Sierpnia. Maksa natomiast nie wyobrażam sobie na trybunie. Pewnie by go to przeraziło.

B. M. — Ja bym się posunęła dalej: w tym bohaterze jest jakby synteza charakteru Kaszubów w ogóle, w okresie powojennym szczególnie. Kaszubi swoją postawą, swoim zachowaniem, biegowi historii nie przeszkadzają, nie biorą władzy w ręce, nie są liderami.

B. F. — Tak, to sprawa wynikająca z ich konstrukcji psychicznej, związana z całą historią Kaszubów: byli uciskani ekonomicznie nie tylko przez Niemców.

B. M. — Chciałabym dokładniej pytać pana o źródła wiedzy o środowisku bohatera: mówiliśmy już o małomiasteczkowym, kaszubskim. Pracuje pan w stoczni. Na ile panu te doświadczenia pomogły?

B. F. — Pracuję od 30 lat w stoczni. Już paręnaście lat temu indagowano mnie, czy nie mam zamiaru napisać powieści o stoczni. „Rzeźnia” nie jest powieścią o stoczni. Napisałem współczesną powieść kaszubską. Może powieść-polityczną? Na przykład o mężach zaufania.

Chciałem „uratować” godność mężów zaufania. Otóż w stoczni, w starych związkach zawodowych, które jak wszędzie były zniewolone, różnie to bywało. Bo znany jest też tam przewodniczący rady zakładowej, który po półrocznej kadencji zrezygnował, ponieważ uznał, że nie zdoła uczciwie wykonać swej funkcji.

Było to w roku 1972 czy 73. Mężowie zaufania to grupa ludzi pracujących społecznie dla swego najbliższego otoczenia, nie znajdujących żadnej innej korzyści prócz osobistej satysfakcji. Ci ludzie, często ze szkodą dla swojej pracy, dla swych zarobków, walczyli o dobro grupy związkowej. W olbrzymiej większości ludzie ci zasłużyli na szacunek. Wybory na „dole” były jeszcze autentyczne, bezpośrednie, nie sterowane. Byli to ludzie uczciwi, „kontrolowani” przez najbliższe otoczenie. Powieściowy portret męża zaufania nie ma bezpośredniego, konkretnego pierwowzoru — jest to po prostu zbiorowy portret działacza związkowego „najniższego szczebla”.

B. M. — Choć to portret zbiorowy, daje jednak dużo do myślenia. Ten działacz związkowy broniący kolegów przed jawną niesprawiedliwością — przegrywa. Czy chciał pan przez to powiedzieć, że wszyscy uczciwi ludzie w tamtych czasach skazani byli na przegrana?

B. F. — Jeżeli się tylko jawniej i aktywniej zaangażowali, tak. Taki człowiek „na dole” w końcu nie mógł sobie nawet na zebraniu pokrzywić. Ale krzyczeli. To było wszystko co

mogli zrobić a po pewnym czasie i tak umilkli, zatkali im gęby, albo talonem na kolorowy telewizor, albo groźbą zwolnienia z pracy czy przesunięciem do odległego zakładu. Inni milkli wcześniej, bo człowiek ma określoną wytrzymałość psychiczną. Więc oni rzeczywiście ponosili klęski i te klęski były jedynymi optymistycznymi przesłankami o stanie społeczeństwa.

B. M. — Jak pan pracował nad językiem. Co było źródłem inspiracji i materiałem doświadczalnym?

B. F. — Pewnie własne doświadczenie życiowe. O próbie „czasu stoczniowego” już mówiłem. Mój rodowód familijny: pochodzę z rodziny pomorskiej, moja matka pochodzi z Krajny, czyli z pogranicza Wielkopolski i południowych Kaszub, Pomorza. Dzieciństwo spędziłem w Bydgoszczy, stąd zdarzają się u mnie zapożyczenia z tego kręgu gwar i niekoniecznie muszą być żywą kaszubszczyzną, choć pokrewne. Nie pisałem książki dla Kaszubów, ale o Kaszubach. Chciałem, by książka była czytelna i żeby była argumentem, rodzajem manifestacji politycznej. Dlatego nie chciałem jej zaciemniać hermetycznymi kolokwializmami gwar i tak przeze mnie nie dość dobrze opracowanymi. Mój bohater mówi więc raczej żargonem robociarskim, wziętym z gwar pomorsko-kaszubskich, a to ja chyba „słyszę”.

B. M. — Jak pan widzi swoją książkę na tle literatury polskiej i światowej?

B. F. — Światowej? Niech pani nie żartuje.

B. M. — Mam tu na myśli realizm magiczny.

B. F. — Kiedy o to zapytano Grassa, odpowiedział, że to wymysł krytyków. Ja też tak sędzę.

B. M. — Na przykład mówi się, że typowym przedstawicielem realizmu magicznego jest Marquez...

B. F. — Bo świat jest postrzegany poprzez świat wyobraźni? Jakby chodziło w ogóle o widzenie poety. „Błaszany bębenek” jest też przykładem na to. Czy musimy sięgać po przykłady aż na drugą półkulę? Czy w polskiej literaturze nie znajdziemy podobnego „widzenia”? Od lat pasjonuje mnie dyskurs Północy z Południem, z kulturą śródziemnomorską. Swój poemat kaszubski, nie-kaszubski, „Damroka” jest taką próbą najpełniejszą. Do niego wprowadziłem elementy, które w mojej wyobraźni wiążą się z Północą: czarny ogier, chmury, wichry w ciemności, nieprzenikniona ciemność rudzająca się morzem, tajemnice nocy, udręka psychiczna...

B. M. — Pozostaje pytanie, co z tych wyobrażeń może przejąć język, co może unieść słowo?

B. F. — Istnieje coś, co widzimy niemal namacalnie, a co kry-





Na zdjęciu od lewej: Bolesław Fac, Günter Grass — fot. K. Jakubowski

je w sobie tajemnicę. Odkryć ją to sprawa siły wyobraźni. Nawiązując do powieści, sądzę, że w warstwie językowej nic egzotycznego nie ma, poza jednym może elementem — more, mora, zmora, czyli duch nieczysty... Sceneria tych widziadeł pochodzi ze snu, z koszmaru sennego, który czasem jest z czkawki pijackiej, a może ładniej — z odurzenia alkoholowego.

B. M. — Więc znajdujemy w książce elementy baśni typowej dla Kaszub?

B. F. — Moja babka z ojca strony opowiadała nam dziwne bajki. Jej rodzina pochodziła prawdopodobnie ze Szwecji i jej bajki też były inne, straszne. W jej opowiadaniach na przykład diabeł nie miał nic z Niemca, ani nic z Mefista. Była to jakaś postać w opończy, zawsze czarna, o twarzy przesłoniętej, nieznanej, nieokreślonej. Nigdy nie dowiedziałem się, jak ten diabeł wygląda, to był szatan, Aszmodaj, a nie nasz chłopski, siermiężny. Kiedy po latach zobaczyłem „Siódmą pieczęć” Bergmana, już wiedziałem. To On. Był władcą ciemności. Duch nieczysty, który stawał przed nami w kątach bram, w załomach murów, przed bramami cmentarzy, na skraju lasu przy krzywej sośnie, pod szubienicą... Na podobne widzenia w kaszubskich rojeniach, w kaszubskich legendach.

Poetyka magii południowo-amerykańskiej wydaje się bardziej ostentacyjna, bardziej manifestuje się zewnętrznie, maską, kostiumem. Tutaj natomiast, na Kaszubach, inaczej: jest symbolem widziadła sennego, upiorem.

B. M. — Spytałam o te sprawy, bo region kaszubski jest w ogóle mało znany w Polsce: istnieje bardzo dobra, moim zdaniem, proza Drzeżdżona, ale jest trudna w odbiorze.

B. F. — Drzeżdżon zrobił jedną bardzo cenną rzecz. Podniósł „motyw” kaszubski z zewnątrz do wnętrza człowieka. Jego książki są — przynajmniej tam, gdzie dochodzi do duszy kaszubskiej — mroczne. I pod tym względem uważam to jego doświadczenie literackie za niezwykle ważne. Znajduję tu, o czym już pisałem, pewne pokrewieństwo z prozą Przybyszewskiego. Drzeżdżon szukał natchnienia tam, gdzie powinien szukać, na Północy.

B. M. — Günter Grass w „Blaszanym bębenku” ukazał Kaszubów dość atrakcyjnie, przez co stali się bardziej znani na świecie, na Zachodzie. I u nas.

B. F. — Tak, choć przecież nowela „Kot i mysz” nie ma z Kaszubami nic wspólnego. A „Blaszany bębenek” nie może wyjść z cienia debiutu i kołaczę się na stronach powielanych, przysparzając jedynie okulistom nowych klientów. Czy naprawdę

mamy inny ustrój i inne stosunki zagraniczne od Węgierskiej Republiki Ludowej, w której wydano już kilka książek Grassa, w tym również „Błaszany bębenek”? Brak jej na rynku wydawniczym w Polsce jest skandalem. Sugeruje się w ten sposób zupełnie niepotrzebnie niemieckość Kaszubów, ze szkodą dla naszego wspólnego słowiańskiego rodowodu. Mamy jeszcze ciągle właśnie tak nierozsądną propagandę, która zagłusza nam obce głosy o nas, o naszej przeszłości z innymi.

B. M. — Powiedział pan, że pisał książkę bez wewnętrznych oporów, a cenzor zewnętrzny, ten urzędowy?

B. F. — W jury zasiadali znani krytycy, którzy książkę werdyktem w pełni zaakceptowali. Jeden z nich, Wacław Sadkowski, następnie bardzo się zaangażował, by książkę uchronić przed okaleczeniem. Mimo to, książka przeleżała w urzędzie cenzury sporo czasu, zakwestionowano ją w 50 miejscach. Byłem gotowy nie ugiąć się, nawet gdyby powieść nie miała się w ogóle ukazać lub ukazać poza debitem cenzury. Ówczesnie istniejąca Komisja Inwentaryzacyjna przy Zarządzie Głównym ZLP rozpoczęła działania „rewindykacyjne”. Jeszcze w czasie strajku, kiedy 26 sierpnia 80 roku siedziałem w stożni, z wydawnictwa nadeszło pismo, w którym wzywano mnie do poprawienia powieści. W sierpniu, 26 sierpnia! Kopię listu przekazałem Lechowi Bądkowskiemu, który właśnie negocjował wspólnie z kolegami problem cenzury. Oczywiście po sierpniu sytuacja się zmieniła: we wrześniu otrzymałem zapewnienie, że cenzor książkę „zwolnił”.

B. M. — Dziękuję za rozmowę.

*Od redakcji: Rozmowa odbyła się 12 marca 1981 roku.*

JERZY STACHURSKI  
„Mój nórcek”



Fot. KRZYSZTOF JAKUBOWSKI

II

Widzę przed sobą równinę błękitu  
To prawda że odczytuję z księgi soli  
Jej mądrość  
Widzę jak rodzi się na niej moja wiara  
Taką myślą napełniam siebie  
*Kto życia nie umie*  
*Nauczy się go w morskim szumie*  
To tak jakbym z dna morza wyciągał połamane wiosła  
A więc ból zerwanej nitki horyzontu  
Kiedy wiatr rozszarpał twoje sos  
Zatrzasnął dokładnie zamkiem fali  
Bo tylko na brzegu schną w sieciach  
Złapane bez trudu ryby wierszy  
Które upominają się o każdą sól zdaniem

Odchodzę od lądu jak od kobiety  
Przerażony  
Ze wstydem przegryzam orzech soli  
Daleki od dojrzałości  
Prowadzi mnie bliza\*\* żalu  
Podniesiony żagiel napełnia kosze rybą  
I to jest zaprzeczenie mojego strachu  
Wyrwanego każdej fali  
Okaleczonej siecią  
Błękitu zasłanianego płachtą nocy  
I rozwidniającego się nadzieją kolejnego dnia  
Jak kartka poematem  
Więc czekaj na mnie ziemię  
Nie sprzedawaj mojej skóry  
Niech na brzegu niedomknięte naczynia  
Nie zostają tylko w pieśniach  
Czekających kobiet

Czy wszystko jest miarą wolności  
Niepogodą kobiet wysuszonych na brzegu jak sieci  
Kształtem świecącym w ciemnościach ich samotności  
Jakim źródłem ożywić ten głód  
Zanim przybędę od strony ryb  
Które wyprowadzę z korytarzy wody  
Przedzieram się z podniesionymi rękami pogody

Przez lipce wschodów i grudnie zachodów sieci  
Przez prawo do wyjątku w definicji żywiołu  
Opieram się o poręcz przymorskiej mowy  
Gdy umilknie burza jak owoc napełniony światłem jesieni  
Wchodzę do ogrodu radości  
Trzeba poskładać w nim dzban żalu  
Zanim  
*Przed twoim wzrokiem*  
*Ucieknie ryba w morze głębokie*

Przechodzę obok miejsca  
Które jest naczyniem wody i błękitu  
Jakże nie wynieść tego z pieśni  
Jakże nie połączyć tego wspólnym powrotem  
Jego blaskiem odwiecznym  
Za otwartą granicą serca  
Gdzie wykarmi się złodziej i święty  
Niech zdziwieni pograża się  
We wzajemnej zależności  
W rozkołysaniu zamkniętych własnym bezkresem  
Szeptów tętniących w kruchych słowach  
Które od brzegu przelatują  
Światłem tęsknoty  
Myślą o zwyczajnym pragnieniu  
Osiągnięcia celu w nieskończonej  
Gonitwie za rybą  
Ciągłe nie umiesz tego wytłumaczyć  
Jesteś coraz dalszy od wszystkich słów  
I dajesz w ten sposób świadectwo swojej zależności  
Wobec kobiet na brzegu  
A obecnością własnej zazdrości





I wysiłkiem mięśni  
Które mogą być arką twoich sił  
Tutaj rozwiązujesz każdy sandał prawa morza  
Przez własny głód jesteś skazany na Wik\*\*\*  
Na myśl jaśniejszą od każdej innej racji  
Zostawionej na brzegu  
To małe morze oślepia  
Nas swoją wiarą  
Tutaj połamane maszty myśli  
Oświeca słońce brzegu  
Odkupia wiecznym ruchem żywiołu słowa  
Który nie jest wcale ciemniejszy od światła  
To on zostawia na brzegu kartki  
Nie sól ale wiersze  
Wokół naszego lęku  
Tutaj gromadzą się kobiety  
Które próbują z nich odczytać  
Jeszcze jedno twoje ocalenie  
Więc niech każdy wybawi się z niego sam  
Przestrzenią soli  
Zakazanym owocem poznania  
Gdzie przez zatokę strachu  
Ciągłe przepływa ta sama łódź prawdy  
*Że najsmaczniejszy ten chleb  
Co ty sam upieczesz  
A ryba którą sam złowisz*  
sierpień, 1981 r.

\*nórcek — kącik

\*\*bliza — latarnia morska

\*\*\*Wik — Zatoka Pucka

Kursywę — L. Roppel, *Z książki mądrości morzan*, WDK i ZK-P, Gdańsk 1965.

## Kronika

Na Złotej Górze koło Kartuz odbyła się 5 lipca **plenerowa impreza folklorystyczna pn. „Truskawkobranie”** zorganizowana przez Miejski Dom Kultury w Kartuzach. Na program imprezy złożyły się: obrzęd ludowy „Owocobranie” wykonany przez Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Kaszuby” z Kartuz, prezentacja kaszubskich gawęd ludowych w wykonaniu Zdzisława Dawidowskiego, występy amatorskich zespołów — zespołu folklorystycznego z Sierakowic, „Młodość” z Lęborka, „Retto Kwartet” ze Starogardu i „Strzecha”, a także pokazy skoków spadochronowych i blok konkursów rekreacyjno-sportowych.

Tczewski Dom Kultury wspólnie z Towarzystwem Miłośników Ziemi Tczewskiej przeprowadziły w lipcu **konkurs na haft kociewski** dla dorosłych i młodzieży szkolnej. I miejsce komisja przyznała Marii Wespie z Morzeszczyna, a drugie i trzecie miejsca — Urszuli Cejrowskiej i Febronii Gajkowskiej z Gniewa. W grupie młodzieży najlepszym hafciarzem okazał się Grzegorz Warsiński z Tczewa. Kolejne miejsca zajęli: Grzegorz Myszkowski i Iwona Dwojak z Tczewa. Wystawa pokonkursowa nagrodzonych prac czynna była w Tczewskim Domu Kultury do 18 lipca.

W Pucku odbył się 5 lipca tradycyjny **Jarmark Folklorystyczny** zorganizowany przez Pucki Dom Kultury i Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie w ramach Puckiego Lata Kultury i Sportu. Podobnie jak w latach ubiegłych podczas jarmarku prezentowały się amatorskie zespoły artystyczne: Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Bazuny” z Leźna, Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Gdańskiego, Zespół Regionalny „Kociewiaki” ze Starogardu Gd., „Morskie Fale” ze Strzelna oraz Reprezentacyjna Orkiestra Dęta Ziemi Puckiej. Twórcy ludowi przedstawili swój dorobek w dziedzinie rzeźby, haftu i malarstwa na szkle, natomiast plastycy amatorzy wystawili swoje prace o tematyce marynistycznej. Jarmark stanowił również okazję do zaprezentowania zbiorów kolekcjonerów z województwa gdańskiego. Imprezie towarzyszyły liczne konkursy i pokazy o charakterze ludowym.

Gospodarze miasta i gminy w Kościerzynie już po raz trzeci gościli w lipcu twórców ludowych uczestniczących w **Plenerze Rzeźbiarskim Twórców Ludowych Polski Północnej**. W plenerze, który odbył się w dniach 10—19 lipca w Kaszubskim Parku Etnograficznym we Wdzydżach Kiszewskich wzięło udział 12 twórców, m. in. z Prabut, Ilawy, Lęborka, Kościerzyny i Wdzydz

W dniach 18—19 lipca odbył się **VIII Jarmark Wdzydzki**, zorganizowany przez Urząd Miasta i Gminy w Kościerzynie, Kościerski Dom Kultury i Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku. W ramach Jar-

marku odbyło się: złożenie kwiatów pod pomnikiem i na grobie I. i T. Gulgowskich, koncert orkiestry dętej Zakładów Porcelany Stołowej „Lubiana”, występy zespołów — Zespołu Śpiewaczek Ludowych „Wdzydzanki” z Wdzydz, „Wesołej Kapeli” z Tczewa i wojskowego zespołu estradowego „Zielone Otoki”, a także pokazy twórczości i rękodzieła ludowego — rzeźba, haft, malarstwo na szkle, wyroby z rogu i zabawki, pokazy sportowe, parada żaglówek i kiermasz wydawnictw Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego i Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku. Impreza odbyła się na terenie Kaszubskiego Parku Etnograficznego we Wdzydzach Kiszewskich.

22 lipca odbył się w Chałupach **zlot i regaty tradycyjnych, kaszubskich wiosłowych i żaglowych łodzi rybackich**. Głównym punktem imprezy były regaty łodzi pod żaglami, w których uczestniczyło 13 załóg. Zwycięzcami zostali: Piotr Struck z Jastarni, Beniamin Struck z Chałup i Emil Budzisz z Kuźnicy. W regatach wiosłowych wzięło udział 11 załóg, a konkurs wygrali: Jerzy Białkowski, Wojciech Kunel i Rafał Białkowski (I miejsce), Jan i Józef Budziszowie (II miejsce) oraz Marek Ceynowa i Wojciech Boido (III miejsce). W programie imprezy były również konkursy zaplatania liny, łątania sieci, obszywania sieci liną i łączenia lin. Konkursom rybaków towarzyszyły: występy zespołów amatorskich — Reprezentacyjnej Orkiestry Dętej Ziemi Puckiej, Kaszubskiego Zespołu Pieśni i Tańca z Sierakowic, zespołu estradowego „Neony” z Chałup, prezentacja gawęd kaszubskich w wykonaniu Józefa Roszmana z Gnieźdźewa, kiermasze twórców ludowych i wydawnictw Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku i Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego. Imprezę przygotowali: Miejski Ośrodek Kultury, Sportu i Rekreacji we Władysławowie, władysławowski oddział Zrzeszenia Kaszubsko-Pomorskiego, Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku, Przedsiębiorstwo Połowów i Usług Rybackich „Szkumer” oraz Spółdzielnia Rybołówstwa Morskiego „Gryf” we Władysławowie i Zrzeszenie Rybaków Morskich w Gdyni.

22 lipca odbył się w Luzinie **III przegląd zespołów instrumentalno-wokalnych gminy Luzino**. Laureatem przeglądu został zespół „Rafaele”. W prezentowanym przez zespół programie znalazły się melodie kaszubskie i interesujące kompozycje członka zespołu — Mirosława Klasy. Impreza cieszyła się dużym zainteresowaniem mieszkańców Luzina i okolicznych miejscowości.

Już po raz ósmy odbył się w amfiteatrze Klubu „Bolek i Lolek” w Gdańsku **festiwal piosenki dziecięcej pod nazwą „Wakacje, uśmiech i piosenka”** zorganizowany przez Międzyosiedlowy Ośrodek Kultury Powszechnej Spółdzielni Mieszkaniowej „Przymorze” w Gdańsku. W festiwalu, który miał na celu upowszechnianie piosenki dziecięcej i rozwijanie muzycznych zainteresowań, wzięły udział dzieci przebywające na koloniach letnich oraz półkoloniach z placówek spółdzielczości mieszkaniowej.

Pod koniec lipca zakończył się w Żywcu **krajowy konkurs pn. Konfrontacje Ruchu Artystycznego Młodzieży**. Z dużym powodzeniem wystąpił tam Młodzieżowy Zespół Pieśni i Tańca „Gdańsk” z Miejskiego Domu Kultury w Gdańsku-Oruni, który uzyskał nagrodę specjalną za wysoki poziom techniczny i warsztatowy. W Żywcu „Gdańsk” zaprezentował fragment programu pt. „Jarmark Dominikański”.



W ramach „Dni Gdańska” na estradzie przy Długim Targu odbyły się w dniach 1—8 sierpnia **występy amatorskich zespołów artystycznych** z województwa gdańskiego. Na dominikańskiej estradzie zaprezentowały swoje programy: Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Bazun” z Leźna, Reprezentacyjna Orkiestra Dęta Ziemi Puckiej, Kaszubski Zespół Pieśni i Tańca z Sierakowic, Orkiestra Dęta OSP ze Skarszew, Zespół Folklorystyczny „Kociewiaki” ze Starogardu, Kaszubski Zespół Pieśni i Tańca „Kościerzyna”, Regionalny Zespół „Koleczkowanie”. Prezentacje zespołów zorganizował Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku.

Również w ramach Jarmarku Dominikańskiego Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku zorganizował **kiermasz twórców ludowych** z województw: gdańskiego, elbląskiego, ostrołęckiego i śląskiego. W kiermaszu uczestniczyło 43 twórców, którzy zaprezentowali haft kaszubski i kociewski, rzeźbę w drewnie polichromowaną i surową, wyroby z rogu oraz ceramikę kurpiowską. Umiejętności rzeźbiarskie prezentowali — Władysław Lica z Wdzydz Tucholskich i Henryk Hewelt z Gdyni.

W dniach 10—15 sierpnia odbyło się w budynku Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego **II Bałtyckie Sympozjum Filmu Nieprofesjonalnego**. Tematem referatów, prezentowanych filmów i dyskusji była „Ochrona naturalnego środowiska w państwach nadbałtyckich”. W programie sesji znalazły się: referaty — „Konwencja o ochronie środowiska na Morzu Bałtyckim”, „Prawnopolityczne aspekty współpracy międzynarodowej na Bałtyku”, „Ochrona środowiska przyrodniczego nadmorskiego pasa wybrzeża”, „Sytuacja socjologiczna w wodach przybrzeżnych strefy południowej Bałtyku”, blok filmowy obejmujący filmy Federacji Duńskiej, Estońskiej, Fińskiej, Litewskiej, Łotewskiej, Norweskiej, Rosyjskiej, Republiki Federalnej Niemiec, Szwedzkiej i Polskiej oraz zwiedzanie gdańskiej Starówki, Morskiego Instytutu Rybackiego, Muzeum Oceanograficznego, Oczyszczalni Wód Balastowych, Portu Północnego, Centralnego Muzeum Morskiego i Parku Botanicznego. Organizatorami Sympozjum były: Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Gdańsku, Federacja Amatorskich Klubów Filmowych w Polsce, Uniwersytet Gdański, Towarzystwo Przyjaciół Gdańska, Wojewódzki Ośrodek Kultury w Gdańsku, Stowarzyszenie Działaczy Kultury Morskiej, Klub Instruktorów Filmowych.

Opracowała: **ELŻBIETA TOMASIEWICZ**

## Wydawnictwa Wojewódzkiego Ośrodka Kultury w Gdańsku

- Humanizacja sportu* (stenogram z II sesji poświęconej wychowaniu fizycznemu) — 1975 r., cena 22 zł.
- Poezja śpiewana* (wiersze poetów polskich i B. Okudźawy z muzyką J. Stachurskiego) — 1975 r., cena 15 zł.
- My z drugiej połowy XX wieku* Romana Landowskiego (scenariusz widowiska publicystycznego) — 1975 r., cena 18 zł.
- Rozmowy o sztuce* (propozycje 2 wieczorów klubowych), w opracowaniu Zofii Tomczyk-Watrak — 1975 r., cena 12 zł.
- Przemijanie* opracował Andrzej Schneider, muzyka Jerzy Stachurski — 1975 r., cena 15 zł.
- Ziemia Pucka w opowiadaniu, baśni i anegdocie ludowej* Zygfrieda Prószyńskiego — 1977 r., cena 35 zł.
- Piosenka radziecka* (4 zeszyty materiałów repertuarowych) — 1978 r.
- Tańce kaszubskie* opracował Paweł Szeffa, zeszyt 1—4, cena 90 zł.
- Piosenka radziecka* (3 zeszyty materiałów repertuarowych) — 1979 r.
- Złota przystań* (piosenki dla dzieci i młodzieży) — Antoni Sutowski (muzyka) i Lech Miądowicz (teksty) — 1979 r., cena 20 zł.
- Wyzwoliny kosiarza* (scenariusz widowiska plenerowego) w opracowaniu Pawła Szeffa — 1979 r., cena 25 zł.
- Ulubione pieśni dziecięce z Kaszub i Kociewia* w opracowaniu Pawła Szeffa — 1979 r., cena 32 zł.
- Czerwony Gryf* (zbiór piosenek) — 1980 r.
- Piosenki gdańskich kapel podwórkowych* — 1981 r., cena 40 zł.
- Studium wykorzystania regionalnych form kaszubskich w architekturze współczesnej* — 1981 r., cena 15 zł.
- Dwie lekcje wg bajki La Fontaine'a* (scenariusz dla teatrów amatorskich) — 1981 r., cena 15 zł.
- Polskie tańce ludowe* w opracowaniu Jana Właśniewskiego — 1981 r., cena 10 zł.
- Świat nas zaprasza* (zbiór piosenek dla dzieci i młodzieży) — 1981 r., cena 40 zł.
- Wrejörze jidą* (scenariusz widowiska z kaszubskich obrzędów wielkanocnych) w opracowaniu Pawła Szeffa — 1981 r., cena 40 zł.
- Konrad Ciechanowski, *Pomorze pod okupacją hitlerowską* — 1981 r., cena 30 zł.
- Wacław Odynieć, *Uwagi o rozwoju poczucia narodowego na Pomorzu od XV do początków XIX w.* — 1981 r., cena 20 zł.
- Tańce kociewskie*, opracował Paweł Szeffa — 1981 r., cena 50 zł.



