

Ulubiona ławka Lwa Tolstoja w Jasnej Polanie

## Mówią wieki W GDAŃSKIM ARCHIWUM

Dźwiga się z ruin stary, jakże stary Gdańsk. Wznoszą się zrekonstruowane budowle, zabytki, kościoły. Zwolna unosi się kurtyna odsłaniająca dzieje tego nadmorskiego grodu.

Strasliwa machina współczesnej wojny zadała miastu dotkliwe rany. Miasto zdawałoby się, skazane jest na zagładę. Ale niezwykła moc wolnego ludu, entuzjazm i energia w pracy okazały się silniejsze od piętrzących się trudności. Gdańsk będzie żył, dostojny w swej wielkości, świeży, jasny i szeroki w nowej szacie, nowych czasów.

Dostojny w swej wielkości! W cichych salach gdańskiego archiwum znajdują się niezwykle cenne dokumenty, mowa wieków, dokumenty świadczące o polskości Gdańska.

W czasach rozbitcia dzielnicowego od 1177 do 1295 roku panowali tu kolejno książęta pomorscy: Sambor I, Mściwój I, Świętopełk Wielki, Mściwój II, który ostatecznie testamentem wiąże Gdańsk z Polską.

Czytajmy zatem dalej w tych starych pergaminach. Oto wielki przywilej Kazimierza Jagiellończyka z roku 1457. W czasie wujny 13-letniej Gdańsk staje po stronie Polski. Król zapewnia wobec tego Gdańszczanom: prawo kierowania żegluga, otwieranie bramy portowej i bicie własnej monety. Jedynie zastrzegł sobie Jagiellończyk mianowanie starosty, aczkolwiek spośród przedstawionych mu kandydatów.

W całej rozciągłości potwierdza te przywileje i wolności również i Aleksander Jagiellończyk.

Rok 1526. W dokumencie Zygmunta Starożytnego czytamy o naganie, jaką król udzielił miastu.

„naczelnym organem miejskim mają ulec demokratyzacji, mają się odłączyć od trzech wydziałów, a trzeci będzie się rekrutował z dotychczas spostonowanego spólstwa miejskiego.”

Również i za Zygmunta Augusta trwa walka z samowolą mieszczan. Dokumenty mówią, że teraz, wbrew przywilejom Kazimierza Jagiellończyka zwierzchnictwo nad morzem należy do króla. Monarcha wkracza dalej w gospodarkę miejską, rozszerzając równocześnie kompetencje powstałego, demokratycznego trzeciego wydziału. Chodziło tu królowi o ściślejsze powiązanie spólstwa z tronem, by skutecznie przeciwstawiać się bogatym a swawolnym mieszczanom.

Inaczej, w świetle starych pergaminów, przedstawia się polityka Stefana Batorego. Polityka silnej ręki wobec tego miasta nie da się utrzymać — mówią dokumenty z tego okresu. Więc też Batory powraca do polityki Kazimierza Jagiellończyka i odbarza miasto ponownie przywilejami z r. 1457.

Rola naszego portu znad wielkiego zalewu w dobie obecnej jest bardzo poważna. Rząd Polski Ludowej przykłada ogromne znaczenie do tego instrumentu wielkiej naszej gospo-

darki (jeśli chodzi o wymianę z innymi krajami świata).

W cennych zbiorach archiwum, śledząc dalej dzieje Gdańska, znajdujemy szereg niezmiernie ciekawych ksiąg cechowych o misternych, bogatych oprawach ze skóry i srebra. Zamożność i wysoki poziom rzemiosła nie są tak czymś niezwykłym, jeśli zważymy, że w XVI wieku Polska miała swą flotę morską. Liczne dokumenty zachowane z tych początków tworzącej się floty mówią, że jej załogi rekrutowały się głównie z Gdańszczan. Gospodarcze znaczenie pierwszego portu Rzeczypospolitej było bardzo poważne: stąd i rozkwit rzemiosła, kupiectwa i mieszczaństwa w ogóle. Dobrze zachowane wykresy wykazują nam cyfry wywozu zboża z Polski.

Ten kontakt z Europą odbija się w tym lustrze wieków poprzez dobrze zachowane korespondencje z krajami Zachodu i nie tylko Zachodu.

Polskie zboże mierzą snąc w dalekim świecie na wagę złota, skoro wśród licznych listów w gdańskich zbiorach widzimy eksponaty z podpisami Ludwika XIV (Roi le soleil), Elżbiety angielskiej, ba, wezryra tureckiego. Ten list z Bliskiego Wschodu na przykład, pisany jest w języku tureckim i polskim. A więc już w XVII wie-

Maksym Gorkij, we wspomnieniach swoich o Leninie pisze, z jaką dumą i zachwytem wielki wódz proletariatu mówił o Lwie Tolstoju:

— „Co za głębia! Co za mistrzostwo! Oto mi, bracie, artysta! A wiecie co jest jeszcze bardziej zdumiewające. Dotychczas hrabiego jako prawdziwego chłopca jeszcze w literaturze nie było.

Lew Tolstoj był ulubionym pisarzem Lenina. Czytał go w swym życiu kilkakrotnie. Rzecz charakterystyczna, że najwięcej czytał go na ziemi polskiej w Krakowie i Ponorinie. Krupska w liście do Ulianowej, pisany w Krakowa, donosiła o ogro-

nym zainteresowaniu się Lenina w tym czasie rosyjską literaturą klasyczną a zwłaszcza Lwem Tolstojem. „...Przeciętny tomik „Anny Kareniny” czyta (Lenin) po raz setny”.

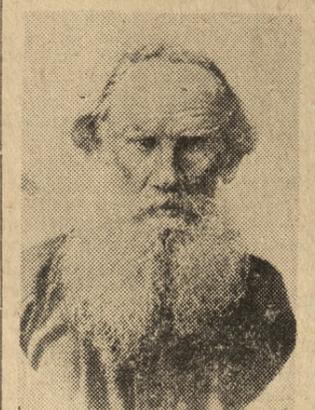
Lenin widział w Tolstoju pisarza, który ze zdumiewającą prawdą i nieprześcignionym mistrzostwem przedstawił życie narodu rosyjskiego w przekroju całego stulecia, z jego przeciwnościami i trudnościami. Widział w nim zarazem wielkiego artystę, w „którego utworach znalazło odbicie prawdziwe życie Rosji, morze ludzkie wzburzone do głębi.” Tytan rosyjskiej i światowej literatury Lew Tolstoj stworzył ok. 1880 r. zdumiewające dzieło sztuki realistycznej — powieść „Wojna i Pokój”, która zajęła w skarbniicy literatury światowej jedno z pierwszych miejsc. Głównym bohaterem w tej epopei jest naród rosyjski przeciwstawiony zakłamanemu „patriotyzmowi” dworu carskiego i elementów karierowiczowskich „górnich sfer”. Światopogląd i twórczość Tolstoja pełne są jednak sprzeczności. Przedstawiając ofiarną walkę narodu rosyjskiego z Napoleonem równocześnie dał fałszywą postać Platona Karatajewa, w którym rysy wschodniego fatalizmu przedstawione są jako charakterystyczne cechy rosyjskiego chłopca.

Lecz pomimo swych błędnych przesłanek filozoficznych odtworzył z taką siłą i natchnieniem gniew narodu, jego potężną miłość ojczyzny, jego inicjatywę i stanowczość, że wspaniała epopeja „Wojna i Pokój” stała się rosyjską Illiadą.

Ok. roku 1870 Tolstoj napisał „Annę Kareninę”, realistyczną opowieść, biczującą obłudę, fałsz i podwójną moralność społeczeństwa szlacheckiego.

Powieść „Zmartwychwstanie”, nad którą Tolstoj pracował od 1889—1899 r. jest szczytem tolstojowskiego realizmu. Autor wykazuje tu niezgłębioną przepaść pomiędzy pasożytami i klasy panującą a ludźmi pra-

cy, demaskując komedię sądu carskiego, ujawnia obłudę cerkwi i według wyrażenia Lenina „zrywa wszystkie maski z burżuazyjno-szlacheckiego ustroju”. Podnosząc światowe znaczenie twórczości artystycznej Tolstoja Lenin pisał: „Lew Tolstoj pojawił się na scenie jako wielki artysta jeszcze w czasie pańszczyzny. W szeregu genialnych utworów, które dał w cią-



Lew Tolstoj

działalności literackiej przedstawiał przeważnie starą przedrewolucyjną Rosję, która pozostała również po 1861 r. na pół-

Lenin nazwał Tolstoja „zwierciadłem rewolucji”. Tolstoj jest wielki, pisał Lenin, jako wyraziciel tych idei i tych nastrojów milionowego chłopstwa rosyjskiego w okresie przedrewolucyjnym Rosji” („Lew Tolstoj i ruch robotniczy”). Lenin dał wszechstronną analizę twórczości Tolstoja i wykazał, że należała jego ocena możliwa jest tylko ze stanowiska proletariatu, jako klasy przodującej. Z tego stanowiska w dziełach Tolstoja należy również widzieć to co jest w nim utopijne i reakcyjne. Lenin pisał: „...Każda próba idealizacji nauki Tolstoja, usprawiedliwienia lub złagodzenia jego „niesprzeciwiania się złu”, jego apelu do „ducha”, jego nawoływań do moralnego samoudoskonalenia, jego doktryny sumienia i powszechnej miłości, jego propagowania ascetyzmu i kwietyzmu, są głęboko szkodliwe”.

Pomimo sprzeczności i słabych stron w dziełach Tolstoja jego twórczość zdaniem Lenina „jest krokiem naprzód w artystycznym rozwoju całej ludzkości”.



Tolstoj przy pracy

pańszczyzną. Dając ten odcinek historii Rosji, Tolstoj poruszył tyle wielkich zagadnień, wznosił się do takiej wyżyny artystycznej, że utwory jego zajęły jedno z pierwszych miejsc w literaturze świata. („L Tolstoj i jego epoka”).

Tolstoj, chluba narodu rosyjskiego, przetłumaczony jest na 54 języki narodów ZSRR, a nakład jego dzieł w roku 1950 t. j. 40 lat od chwili jego zgonu, przewyższył 20 milionów egzemplarzy.

Henryk Barański

## Burza oklasków w „Galerii Szeptu”

Stary sobór św. Pawła kryje w swych murach pewną osobliwość. Ta osobliwość to oryginalne zjawisko dźwiękowe, które ciekawie obserwować mogą w okrągłej galerii obiegającej cały sobór, w „Galerii Szeptu” — jak nazywają ją staruszkowie-przewodnicy.

Szept, jak nam wiadomo, jest to głos nader cichy i delikatny, czasem ledwie słyszalny, szczególnie z odległości.

A tymczasem w tej właśnie galerii, stojąc przy jej ścianie, można bez żadnego trudu porozumieć się szeptem z drugą osobą znajdującą się w odaleniu sięgającym dziesiątków metrów. Szept nasz, jak gdyby wędrował wzdłuż okrągłej ściany i przeszedłszy długą drogę (około 60 metrów) nie tracił nic na swej sile.

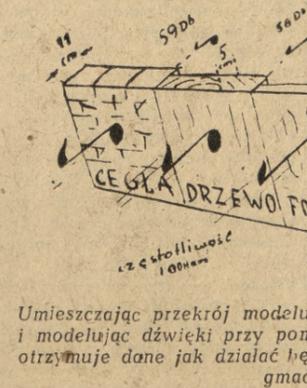
Ale to jeszcze nie wszystko. Gdy się tam jeden jedynie raz klasnie w ręce — natychmiast galeria napełnia się hucznymi oklaskami...

Dźwięki więc nabierają w niej niespodziewanych właściwości przebiegania wielkich przestrzeni i uwielokrotniania się.

### Kawrysy dźwięków

Gdy wymówimy słowo, lub zaśpiewamy nutę — odrywają się one od nas bezpowrotnie, wędrują w świat i zaczynają żyć własnym życiem, nieraz bardzo kapyryśnym. Czasem można o bok tego przejść zupełnie obojętnie. W takiej na przykład galerii soboru działające zachowanie się szeptu, które

jest rezultatem wielokrotnego odbijania się jego o okrągłą ścianę — stanowi pewnego rodzaju curiosum, interesujące zjawisko przysparzające jedynie rozgłosu soborowi. Lecz co byśmy powiedzieli, gdyby wystąpiło ono na przykład w sali koncertowej, teatrze lub studio radiowym? Wtedy nie



Umieszczając przekrój modelu budynku w wannie z wodą i modelując dźwięki przy pomocy fal wodnych akustyka otrzymuje dane jak działać będą dźwięki w przyszłym gmachu

wak ma doskonałą dykcję, a tymczasem w miejsce słów do uszu audytorium dobiega niezrozumiały bełkot lub zgoła ryk... Powiedzmy śpiewak bierze wysokie „c”... Po co zresztą mamy stawiać hipotety. Czyż mało jest na świecie pomieszczeń, w których dźwięki dopuszczają się samowoli i bezprawia? Segnijmy więc do przykładów: w Los Angeles, na stadionie wystawowym, jeśli trybuny nie są dostatecznie wypełnione publicznością — nuta tenorowa niezłownie zamienia się w barytonową. W Mediolanie, w kościele o szczególnie pięknej architekturze, życie organisty bynajmniej nie jest łatwe. Dźwięki przejawiają tam zbyt dużą żywotność i każdy akord przez 8 sekund od chwili wygrania go na organach błąka się po kościele. Jeszcze dłużej, bo 12 sekund, trwa identyczne zjawis-

ko w jednym z kościołów w Pizie. Ale rekord pod tym względem ustanowiły krnąbrne dźwięki w pewnej czytelni również w Los Angeles. Odgłosy dają się tam słyszeć aż przez 25 sekund. Naturalnie o odczycie, a nawet o rozmowie nie można tam nawet marzyć. Wszystkie dźwięki zlewają się, wchodzą jedne na drugie, tworzą dziką kakofonię i prawie pół minuty trzeba czekać, aż raczą ucihnąć. Ameryka ma jeszcze jedną taką salę wykładową, którą nazwano wieżą Babel, gdyż ludzie znajdujący się w niej przestają się rozumieć... Tony rozlegają się tam z taką siłą, że pomocnik dekoratora w zadnym sposobie nie mógł zrozumieć majstra siedzącego na rusztowaniu.

Znane jest też pewne studio w którym wszystko toczy się normalnym torem, dopóki w śpiewie nie występuje nuta „do”. Z chwilą zaś jej pojawienia się daje się słyszeć po prostu krzyk. „Do” dźwięczy o wiele donośniej od swoich sąsiadów i natrętnie daje znać o swojej obecności.

Jak wynika z wyżej przytoczonych przykładów, w wadliwie zbudowanych pomieszczeniach, dźwięki nie ujęte w odpowiedni karby — poczynają sobie nader samowolnie i plajtają niemile figle.

nać wiele trudności. Przed wszystkim dopilnować, aby sala nie była zbyt akustyczna, gdyż w takiej trudno śpiewać czy mówić. Słowa i frazy muzyczne zbyt długo bowiem w niej dźwięczą, nie dają się rozróżnić. Słowa zlewają się z wymówionymi uprzednio, a kordy napływają jedne na drugie. Powstaje tzw. „dźwiękowa kasa”.

Ze zbytnią akustyką walczy się stosując gładkie i nie rozpraszające dźwięków sufity, odbijające ściany twardymi odgłosy materiałami, odpowiednio salę meblując itd. Publiczność staje się ostatecznym likwidatorem tego zjawiska.

Drugi wróg architekta to echo — rodzona siostra akustyki. Ono także przejawia się odbijaniem dźwięku. Echo występuje w salach o wysokości przekraczającej 10 metrów, szczególnie w wielkich kościołach. Charakteryzuje się tym, że nie tylko powtarza głos lecz i fałszuje go.

Trzeci wróg, to zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

### Architektura w walce z dźwiękami

Architekt pragnący prawidłowo zbudować salę koncertową lub teatralną, musi poko-

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

zbyt silny, zbyt ostry rezonans, czwarty — odgłosy z zewnątrz sali. Te ostatnie przedstawiają się nieprosta droga, czyli przez drzwi lub okna, lecz drózkami krętymi i chytrymi: przez ściany, wentylatory, rury wodociągowe, ciepłen instalacje itd. Rzecz ciekawa, niemniej jednak prawdziwa, że przez półcentymetrową szparę pod drzwiami o grubości 5—6 cm — przedostanie się cztery razy więcej energii

(Ciąg dalszy na str. 2)

# Wielkopolska czy Małopolska wytworzyły język literacki?

Językoznawcy polscy nie rozstrzygnęli dotychczas ostatecznie sprawy pochodzenia języka literackiego. Zdania ich są podzielone. Liczne i ożywione dyskusje na ten temat wzbogaca obecnie praca prof. Taszyckiego.

„Poradnik Językowy” (nr 4) omawiając tę pracę, pisze, że wnosi ona nowe i poważne argumenty do tej tak ważnej i zasadniczej dla historii kultury polskiej sprawy.

Prof. Taszycki rozróżnia terminy: dialekt kulturalny i język literacki. Dialekt kulturalny ma być zdaniem profesora podłożem języka literackiego, językiem mówionym i pisanym warstw wykształconych, z którego dopiero wytworzył się język literacki. Język literacki to język utworów literatury pięknej o wysokich wartościach artystycznych.

Powstanie tego języka przypada na drugą połowę XVI wieku. Dotychczasowe twierdzenie większości badaczy staropolszczyzny (np. Brücknera), że język literacki powstał w wieku XV, oparte na poglądzie o jednolitości językowej zabytków, nie da się utrzymać. Zabytki wykazują wyraźne cechy dialektalne.

Język literacki powstał z tzw. dialektu kulturalnego różniącego się od narzeczy ludowych, głównie słownictwem. Potwierdzają to najstarsze zabytki (do połowy XVI wieku), które mają wyraźne cechy dialektalne.

Znaczenie środowiska krakowskiego i wpływ dialektu kulturalnego małopolskiego ugruntowały się ostatecznie w drugiej połowie XVI wieku po wyeliminowaniu ośrodka królewieckiego, który dzięki ożywionej działalności polemicko-poprawnościowej w zakresie języka (Seklucjan, Murzynowski w połowie XVI wieku) mógł równoważyć, jeśli nie przeważać wpływ krakowski.

Prof. Taszycki rozważa argumenty wysuwane przez prof. Nitscha za wielkopolskim pochodzeniem języka literackiego ograniczając się do trzech najważniejszych: 1. mazureńskich, 2. zgodności narzecza wielkopolskiego z językiem literackim w zakresie samogłosek nosowych, 3. braku w narzeczu wielkopolskim i w języku literackim przejścia końcowego ch = k, właściwego Małopolsce, np. groch = grok, na nogach = na nogak. Argumenty te miałyby niewzruszoną siłę dowodową, zdaniem prof. Taszyckiego, gdyby zjawiska, o których w nich mowa, sięgały epoki początków dialektu kulturalnego. A tego prof. Nitsch nie dowiódł.

Nowe światło na dzieje staropolszczyzny rzuciły dopiero badania historyczno-dialektologiczne. Opierając się na poglądach prof. prof. Rudnickiego, Małeckiego, Szobera, van Wijka, a przede wszystkim na własnych badaniach i materiałach prof. Taszycki uznaje mazureńskie za zjawisko późne i przesuwając jego powstanie na wiek XV na Mazowsze, na XVI w Małopolsce wbrew poglądom prof. prof. Nitscha i Lehra-Splawńskiego, którzy uważali je za zjawisko przedhistoryczne. Argumenty nosówkowe prof. Nitscha i dodatkowe prof. Lehra o rozszczepieniu nosówek również nie dadzą się utrzymać, gdyż „wymowa: zęmb, zomp itd., w dzisiejszym

języku literackim powszechna, jest samorodnym nabytkiem późniejszych czasów i z Wielkopolską nic nie ma wspólnego. Przejścia końcowego ch w k uważa prof. Taszycki za zjawisko późniejsze, które dokonało się w narzeczach małopolskich już po ustaleniu się języka literackiego, a więc w wieku XVI, mimo iż rozpoczęło się w drugiej połowie XV wieku.

W świetle tych nowych badań nie da się utrzymać tezy o wielkopolskim pochodzeniu języka literackiego. Za błąd metodyczny poczytuje prof. Taszycki obu uczonym krakowskim, że przeszli oni do porządku nad czynnikiem rozwoju języka, przyjmując z góry za rzecz jakby dowiedzioną, że w języku literackim zachowywał się stan, zawsze taki, jak dzisiaj. Również i argumenty historyczne prof. prof. Nitscha i Lehra-Splawńskiego, przedstawiające Wielkopolskę jako kolebkę kultury polskiej uważa zgodnie ze stanowiskiem historyków (prof. Dąbrowskiego) za sprzeczne z dzisiejszym stanem badań historycznych. Według historyków, ośrodków kultury było w zamierzonych czasach przynajmniej dwa: — Poznań i Kraków. Ośrodek poznański zmiołło odrodzone poagaństwo po zgonie Mieszka II. Od czasu zaś Kazimierza Odnowiciela Kraków staje się jedynym takim ośrodkiem.

Wszczęta przez prof. Taszyckiego dyskusja nie rozstrzyga jednak ostatecznie pochodzenia naszego języka literackiego. Niewątpliwie głos w niej zabiera prof. Lehr Splawński i prof. Nitsch dla podtrzymania swych argumentów przemawiających za Wielkopolską.

emocjonalny, dramatyczny humor itd. Praca librecisty nie była łatwa. Punktem wyjścia był dźwięk, muzyka, melodia, które trzeba było przetworzyć na słowo obraz, i dać im sceniczny, przekonywujący wy-

# Premiera „Trzech Baletów”

STANISŁAW KROKOWSKI

W programie widnieją nazwiska trzech kompozytorów, rosyjskiego, niemieckiego i hiszpańskiego, nazwiska, które w historii muzyki są pozycjami pierwszorzędymi.

Trzy utwory muzyczne: „Pory Roku” Piotra Czajkowskiego, „Dyl-Sowizdrzał” Ryszarda Straussa i „Suiita Hiszpańska” Henryka Granadosa powstały z dala od wszelkich koncepcji baletowych. Jednak sugestywność wyrazu tych utworów nasunęły libreciście Tadeuszowi Markowi pomysły adaptacji choreograficznej. Wszystkie trzy kompozycje zawierają bowiem elementy muzyczne, warunkujące ich „baletowość”, a więc: bogactwo rytmiczne, wyrazistość melodii, wyraz

raz. Libreciście przełożył więc muzykę i dał nam w widowisku baletowym jej barwną i subtelną interpretację literacko-sceniczną. Wzięte teatralną Tadeusza Marka, który jest wraz z baletmistrem Leonem Wójcickim inscenizatorem całości widowiska baletowego, cechuje dokładne przestudiowanie treści muzycznej.

Pierwsza część „Trzech Baletów” to „Pory Roku” do muzyki Czajkowskiego. Jest to cykl charakterystycznych miniatur fortepianowych, skomponowanych w ciągu jednej nocy, które powstały niejako na marginesie bujnej twórczości Piotra Czajkowskiego. Wprowadzają nas

jego najcenniejszych kompozycji. W utworze tym stosuje kompozytor niezwykle efektywne i barwne instrumentalne. Bogata polifonia, umotywowana psychologicznie i wypływająca z programu utworu, oświetla przepychem barw i kolorów orkiestralnych. W literaturze muzycznej, od czasów Haydna nie spotykamy ronda opracowanego z takim humorem, podkreślającego z równym mistrzostwem zarówno uroczny wdzięk ludowego wesola-mędra, jak i psychologiczny kolorystyczny kształt.

Trzecia część to „Suiita Hiszpańska” Henryka Granadosa, składająca się z trzech utworów tanecznych, które wywodzą się z ducha tańca ludowego. „Suiita Hiszpańska”, oparta na tematach i rytmach ludowych słonecznej Hiszpanii, wywołuje wizję bohatera, walczącego z faszyzmem ludu hiszpańskiego.

Zestawienie 3 baletowych obrazów nie jest dziełem przypadku. Każde z nich operuje innym rodzajem techniką taneczną. „Pory Roku” opiera się na tańcu klasycznym, który współczesny Balet Radziecki podniósł do godności prawdziwej sztuki. W „Dyle-Sowizdrzale” główną rolę spełnia taniec charakterystyczny gdzieś technika taneczna poszła w służbę bardzo silnie odczuwającego aktorskiego wyrazu. Bogactwo techniki ludowego tańca hiszpańskiego pozwoliło w „Suiicie Hiszpańskiej” wyrazić treść współczesną — rewolucyjną. „Trzy Balety”, to równocześnie próba przełamania dotychczasowego szablonu baletowego, odejście od cichej umowy, jakoby balet spełniał wyłącznie funkcję dekoracyjną. Tymczasem dzisiaj balet zdolny jest unieść każdą treść, związaną z życiem i życiem inspirowaną.

Obecnie w balecie następuje



Dr. Bierdajew

przełom zasadniczy, a wielkie doświadczenia Baletu Radzieckiego wytyczają współczesnej choreografii nowe drogi. Atrakcją artystyczną „Trzech Baletów” jest występ Leona Wójcickiego, tancerza i choreografa o światowej sławie. Występował on na wszystkich największych scenach jako solista sławnego



Stella Pokrzywińska



Błażejowski — dekorator



Stańczak

baletu Diagieliwa. Ze szczególnym jednak zapalem studiował tańce hiszpańskie, których dziś jest nie tylko najlepszym teoretykiem, lecz nalem mistrzostwa wykonawcą. Występ Leona Wójcickiego w „Trzech Baletach” to wielkie wydarzenie artystyczne, a zarazem wielki sukces Opery Poznańskiej!

# Wzór pawłowskiej „namiętnej żarliwości”

Z materiałami tyżącymi wspólnej sesji Akademii Nauk ZSRR i Akademii Nauk Medycznych ZSRR, których treść referowaliśmy w przedostatnim numerze „Świata”, zapoznaliśmy się właśnie w Zakładzie Wodolecznictwa dr J. Zniniewicza przy al. Marcinkowskiego 20. I rzecz bardzo zmienną: sprawozdania są gęsto pozakreślane w fragmentach wskazujących na najdalej idącą, bardzo charakterystyczną zbieżność doświadczeń dr. Zniniewicza z nauką Pawłowa. Z dzisiejszej perspektywy zbieżność ta jest faktem całkowicie zrozumiałym, choć nie wynika z świadomego stosowania w praktyce lekarskiej teorii pawłowskiej. Jest szereg przyczyn, które stały temu na przeszkodzie.

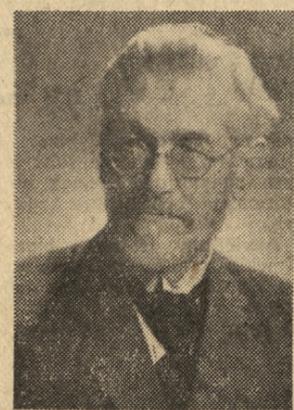
By zrozumieć to lepiej, musimy się cofnąć o 48 lat wstecz, gdy 32-letni Zniniewicz, po wystąpieniu z seminarium duchownego — podobnie jak Pawłow, który był na pierw uczniem seminarium prawosławnego — zaczął w Gryfii studiować medycynę. Był to okres, gdy sława Pawłowa zaczynała się rozprzestrzeniać po całym świecie. W tej sytuacji nie mogli również profesorowie z Gryfii pominąć jego zdobyczy, szczególnie z zakresu fizjologii pólkul mózgowych. Zaczęto więc wspominać Pawłowa oficjalnie, z katedry.

— To była woda na mój młyn — wspomina z doblem uśmiechem tamte wykłady dr Zniniewicza. Ale i na tym się wówczas skończyło. Atmosfera panująca na uniwersytetach niemieckich nie była, dla chcących się zapoznać z nauką Pawłowa, wcale sprzyjająca. Najlepiej charakteryzuje ówczesne stosunki: Aleksy Jugow, autor monografii literackiej o Pawłowie („Człowiek” Warszawa 1950): „U uczonych europejskich, szczególnie niemieckich — pisze Jugow — utarł się zwyczaj zarozumiałego lekceważenia młodej nauki rosyjskiej. Prac rosyjskich z reguły nie czytano. Przychydzano się widzieć Rosjan w roli milczących i zachwyconych uczniów w laboratoriach Wrocławia Heidelbergu i Wiednia. Dopiero Pawłow zdołał złamać pychę...”

Z tym początkowo negatywnym nastawieniem musieli się spotkać studenci polscy w Niemczech, pochodzący przeważnie z byłej dzielnicy pruskiej. Ale sytuacja nie wiele się zmieniła i później, po pierwszej wojnie światowej, w kraju. Do szczególnych wypadków zaliczyć więc należy kontakt, chociaż pośredni, jaki utrzymał z nauką Pawłowa dr Zniniewicz.

Dzisiejszy laureat nagrody naukowej Poznania uchodził w początkach swej praktyki często za znachora. Nie mieściło

się w głowie nikomu to, że można leczyć nawet guzłec, choroby narządów wewnętrznych itp. zimną wodą, przez oddziaływanie na system nerwowy. W



Dr. Zniniewicz

światle nauki Pawłowa jest to zupełnie zrozumiałe, gdyż w organizmie ludzkim, stanowiącym jednolitą całość, mózg, a ściślej powieźawszy kora mózgowa, jako centrala całego systemu nerwowego, odgrywa rolę regulatora organizującego sprawne działanie organizmu ludzkiego we wszystkich jego narządach. Dopiero późniejsze pomysły wyniki leczenia przez polewanie wodą zjednywały śmiałości nowatorowi w jego zakładzie przy al. Marcinkowskiego uznania najpierw pacjentów, a wreszcie i świata naukowego.

W roku 1933, gdy Zniniewicz miał już opracowaną naukową w formie podręcznika swoją metodę leczenia, grunt w Polsce nie był jeszcze dostatecznie przygotowany. Autor zmuszony był więc szukać wydawcy za granicą. Wydania szkicu na temat oddziaływania bodźców wodnych na dynamikę systemu nerwowego i zastosowania ich w leczeniu, tytuł podjął się Zyd Moritz Perles w Wiedniu. Z najlepszą oceną spotkała się praca za granicą. Autor miał się przeko-

nać o tym w rok później, gdy w Niemczech hitlerowskich rozpełtała się fala prześladowań antyżydowskich. Przybył wówczas do Polski generałny sekretarz Towarzystwa Balneologicznego w Berlinie dr Hirsch, który w ciągu 4-tygodniowego pobytu w Poznaniu zapoznał się dokładnie z metodą dr. Zniniewicza. Gość oświadczył wówczas — z satysfakcją wspomina o tym nasz rozmówca — że jedynym człowiekiem, który by w pełni mógł docenić metodę Zniniewicza, byłby Pawłow. Dr Hirsch wyjechał następnie do Związku Radzieckiego i przyjęty został do jednego z instytutów wodolecznictwa. W dwa lata później lekarz wileński dr Alksin wysłał na adres I. P. Pawłowa wspomnianą książkę Zniniewicza. Niestety, przesyłka nadeszła w kilka dni po śmierci adresata.

Te nieudane próby nawiązania kontaktu z osobą „patriarchy fizjologów” nie przesądziły w sensie negatywnym możliwości wykorzystania zdobyczy nauki pawłowskiej w wodolecznictwie, zwłaszcza przy tak daleko idącej zbieżności wyników z teorią Pawłowa osiągniętych w zakładzie poznańskim. Zbieżność ta, specjalnie, jeśli się zważy trudności utrzymania kontaktu z nauką radziecką w okresie międzywojennym, jest często zdumiewająca. Istnieje nawet podobieństwo terminów. To co u Pawłowa nazywa się „nerwizmem”, występuje w publikacjach dr. Zniniewicza pod mianem „innerwacji”. W wspomnianej już książce wydanej w roku 1933 w Wiedniu pisze jej autor: „Dotychczas niewielu lekarzy zdaje sobie sprawę z tego, że właśnie wodolecznictwo otwiera przed nami możliwości stworzenia precyzyjnej, czulej a przy tym intensywnej metody, która przy pomocy celowych bodźców zewnętrznych może oddziaływać na cały centralny system nerwowy i poszczególne jego części, a przez to na inne rwy i funkcje wszystkich organów”.

O możliwości leczenia choroby serca, żołądka, wątroby, płuc itd. przez oddziaływanie na system nerwowy mówiliśmy już poprzednio. W związku z doświadczeniami Pawłowa. Podobnych zbieżności jest bardzo dużo. Inne prawo dr. Zniniewicza o sumowaniu się bodźców

i nagłym ujawnianiu się ukrytej tendencji pokrywa się z nauką Pawłowa o „sumacji” bodźców i potwierdza podstawową zasadę materializmu dialektycznego, mówiącą o nagłym przejściu ukrytych zmian ilościowych do rewolucyjnych zmian jakościowych.

Poza zbieżnościami natury naukowej istnieją jeszcze inne momenty czysto ludzkie, które całkowicie upodabniają postać sądziwio lekarza poznańskiego, do wzoru, jaki pozostawił w swoim testamentie I. P. Pawłow: „Pamiętajcie — pisze Pawłow — że nauka żąda od człowieka całego jego życia. Gdybyście nawet mieli dwa życia — to i tego byłoby za mało. Wielkiego napięcia i wielkiej, namiętnej, żarliwości wymaga nauka od człowieka. Bądźcie żarliwi w swej pracy i w studiach”.

Wystarczy, że obok tych słów postawimy chociażby dwie cyfry: dr Zniniewicz w ciągu swej czterdziestodwuletniej praktyki lekarskiej przeprowadził kilkadziesiąt tysięcy doświadczeń na sobie i kilkadziesiąt tysięcy doświadczeń lekarskich na pacjentach. Pomysłowe wyniki jakie osiągnął dzięki zastosowaniu swej oryginalnej metody wodolecznictwa, dadzą się powiększyć znakomicie przez pełne zastosowanie doświadczeń I. P. Pawłowa. W tym kierunku przy kolektywnym wysiłku winien iść postępowy rozwój zakładu. Już dziś wokół Zniniewicza zgromadziło się grono współpracowników, obeznanych z osiągnięciami nauki radzieckiej, którzy wspólnie przy poparciu Państwa zapoznają się z oryginalnym doświadczeniem i kontynuują pod kierunkiem dr. Zniniewicza dalsze badania. Ministerswo Kultury w ramach akcji terenowej Związku Literatów ustanowiło stypendium dla pisarza, który utrwalił wyniki tych prac w słowie.

O twórcy zaświadczy także dorobek własnego pióra: Zniniewicz posiada w swym dorobku rękopiśmiennym 18 tomów protokołów wodolecznictwa i 5 tomów teorii wodolecznictwa. Mimo ubytku sił fizycznych stale, do dziś, pracuje nad ulepszeniem swej metody. Jest wzorem pawłowskiej „namiętnej żarliwości”.

# Burza oklasków w „Galerii Szeptu”

(Dokończenie ze str. 1)

dźwiękowej, aniżeli przez całe drzewo!

Prawidłowa akustyka pomieszczenia w dużej mierze zależy od jego kształtu i konstrukcji. Wielką rolę odgrywają też materiały odpowiednio stosowane. Wewnątrz takiego pomieszczenia konieczne są miękkie obicia, draperie lub dywany. Cement bowiem, twarde sztukaterie, marmur czy kamień pochłaniają tylko 1,2 procent energii dźwiękowej. Natomiast materiały porowate czynią to w stopniu o wiele większym, na skutek tarcia zamieniają energię dźwiękową w ciepłą i w ten sposób dźwięki obezwładniają.

# I na koniec modulowanie dźwięków

Wspomnieliśmy już, że akustyka sali zależy też od jej konstrukcji. Kształt sali powinien więc być taki, by dźwięki dochodziły do każdego jej kąca, żeby n.e było w niej miejsce o złej słyszalności.

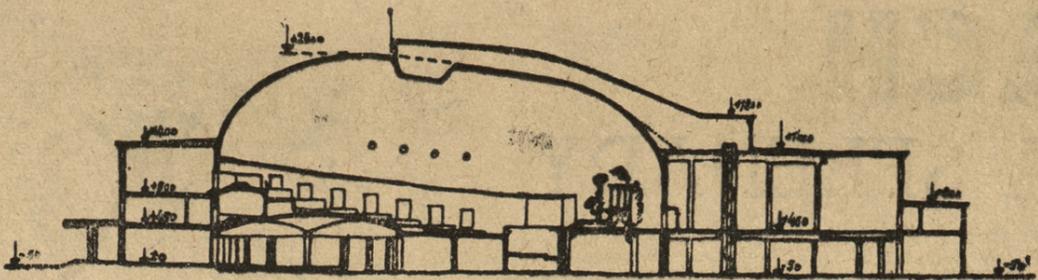
Opracowując projekt takiego pomieszczenia architekt, aby mieć pewność, że akustyka jego będzie dobrą, musi dokładnie wiedzieć jakimi drogami dźwięki będą się rozchodziły, jakie części sali mogą je źle lub zbyt często odbijać i gdzie trzeba będzie stosować urządzenia tłumiące.

Abym nie polegać wyłącznie na obliczeniach matematycznych — ze względu na zbyt wielką ilość niewiadomych — stosuje się dla sprawdzenia jakości projektu danego pomieszczenia, taki oto pomysłowy sposób:

Model projektowanej sali zamurza się w naczyniu z wodą. W miejsce, z którego rozchodzić się ma głos lub muzyka umieszcza się ostre igły przytwierdzone do drgającego kamertonu. Powstające wtedy na powierzchni wody fale są odpowiednikami fal dźwiękowych.

Sprawdziliśmy za pomocą tego doświadczenia akustyczność sali — architekt może realizować swój projekt nie obawiając się już zasadniczych niespodzianek.

Wanda Bielawska



# SCENA OBROTOWA przechodzi na system taśmowy

Zeszłej jesieni — w Berlinie demokratycznym — w jednym z teatrów wprowadzono doniosłą zmianę, w kierunku połączenia sceny obrotowej z systemem taśmowym. Nic dziwnego, że liczne teatry zagraniczne zainteresowały się tym nowym wynalazkiem. W dawnym bowiem systemie techniki scenicznej, jak i w systemie sceny obrotowej, zachodzą poważne trudności w konstruowaniu, na skutek konieczności pójścia w dół — do 20 m głębokości, co wymaga olbrzymiego nakładu środków technicznych i finansowych. Nie mówiąc o dodatkowej przeszkodzie w postaci wody gruntowej.

Zamieszczone obok szkice dają przejrzysty obraz nowych możliwości w operowaniu technika sceniczną w systemie taśmowej sceny obrotowej. W przedstawionych na szkicach przekrojach teatru, powierzchnia samej sceny leży w obrębie owalnej, amfiteatralnie zarysowanej przestrzeni tworzącej z widownią jedną całość, tak pod względem optycznym jak i słuchowym. W tym systemie scena nie operuje żadnymi kulisami. Na ich miejsce, wchodzi na owalnie zakreślonej ścianie — makiety. W centralnie położo-

Zarówno widz jak i reżyser teatralny wymagają od sceny spotęgowania wrażeń i wyrazu tego co się dzieje i odtwarza przed nimi. Widz — szczególnie sugestywnych doznań, a reżyser — dobrego funkcjonowania kolejności scenicznych obrazów w czasie. Już przed kilkudziesięciu laty próbowano ulepszyć dawny i przestarzały system przygotowywania obrazów scenicznych przy pomocy sceny obrotowej. Stosowanie tej techniki, doprowadziło do uzyskania niebywałych efektów artystyczno-sceniczných; niemniej — przy tak olbrzymich nakładach technicznych i finansowych, że w normalnym przedsiębiorstwie, poczytywane by to było za marnotrawstwo. Nienagane bowiem działanie mechanizmu sceny obrotowej związane jest z wielkimi kosztami.

wo w ścianach bocznych wewnętrznej kuli, częściowo w pobliżu sceny — zależnie od potrzeb technicznych. W tym systemie, scenę wraz z urządzeniami dekoracyjnymi, podczas trwania przedstawienia można oddzielić od widowni, za pomocą przesłon przeciwpożarowych, co jest olbrzymim krokiem naprzód.

Jak widać ze szkiców, cały kompleks obejmujący scenę z przynależnościami, ogranicza się wyłącznie do elewacji parterowej i do jednego piętra po-

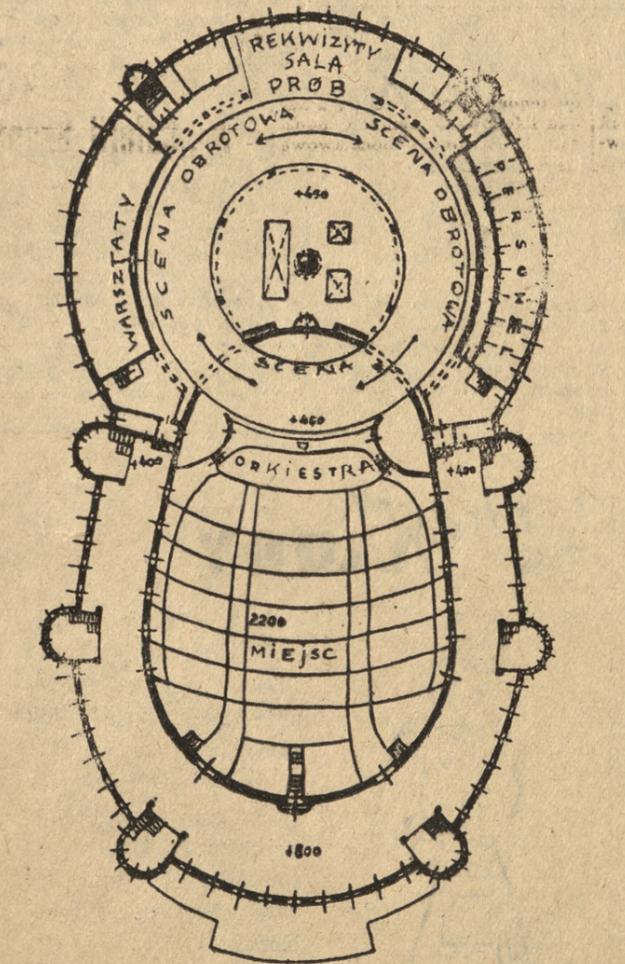
że w poziomach wyżej i niżej położonych.

O ile w teatrach dawnego typu stosunek powierzchni, obejmującej scenę wraz z urządzeniami dekoracyjnymi, podczas trwania przedstawienia można oddzielić od widowni, za pomocą przesłon przeciwpożarowych, co jest olbrzymim krokiem naprzód.

Reasumując nasze wywody, system taśmowy sceny obrotowej — oprócz nowych sceniczno-technicznych możliwości — pozwala na:

1. Utrzymanie nieprzerwanej ciągłości widowiska a więc wielokrotnienie przebiegu w czasie.
2. Uwolnienia reżysera od ciągłego baczenia na denerwujący i często zawodny mechanizm obrotowy a więc możliwość skierowania całej uwagi na samo przedstawienie oraz jego wyraz.
3. Obniżenie ogromnych kosztów techniczno-konstrukcyjnych elewacji scenicznej oraz kosztów związanych z każdorazowym montowaniem sceny.
4. Oddzielenie od widowni, na czas przedstawienia, całego technicznego zaplecza scenicznego od samej sceny wraz z widownią za pomocą przesłony, co daje dodatkowe i skuteczne zabezpieczenie przeciwpożarowe.
5. Centralne położenie kabiny sterująco-oświetleniowej — ułatwiające technicznie biorąc — prowadzenie i śledzenie przedstawienia.

Niewątpliwie — taśmowa scena obrotowa jest sceną przyszłości, gdyż rozwiązuje problemy nowoczesnej techniki scenicznej nie tylko z punktu widzenia potrzeb sztuki teatralnej, lecz również i pod względem praktycznym, w kierunku obniżenia kosztów zasadniczych utrzymania całego mechanizmu scenicznego w każdym teatrze. (Jot.)



nym punkcie taśmowej sceny obrotowej, poniżej powierzchni scenicznego, znajdują się kabina dla technika oświetleniowo-proiekcyjnego. Jest ona równocześnie punktem sterującym dla całego ruchu taśmowego sceny obrotowej. Stąd można bezpośrednio obejmować i czuwać nad całym przebiegiem przedstawienia — wzrokowo i słuchowo. Reflektory i urządzenia projekcyjne znajdują się częściowo w kabine, częściowo

niżej poziomu. W tym układzie warszaty, magazyny, garderoby i sale prób, rozmieszczone są koncentrycznie dookoła taśmy. Poza tym, łatwo uzyskać dodatkowe sale dla prób, przez wykorzystanie przestrzeni powierzchniowej na taśmie, którą można poprzedziłać szklanymi kotarami. W przeciwnym razie do dawnych rozwiązań konstrukcyjnych, wymagających dużych przestrzeni nie tylko poza samą sceną lecz tak-

Istota taśmowej sceny obrotowej polega na tym, że z punktu widzenia konstrukcyjnego, zamiast pójść w dół względnie wwyż, należy pójść wszcz. Ten system konstrukcji — niejako laskiej i powierzchniowej — upraszcza samą konstrukcję, stwarzając zupełnie nowe możliwości w budowie teatru nowego typu; teatru na powierzchni ziemi, bez dodatkowych wielkich robót ziemnych.

## Starożytni Rzymianie pizy kaloryferach

Wśród osobliwości, jakie odkrywają współcześni archeolodzy, do najciekawszych należy stwierdzenie, że starożytni Rzymianie znali i stosowali centralne ogrzewanie dla swoich mieszkań. Nie potrzebo-

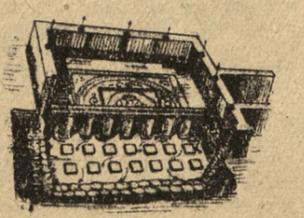


wali go wprowadzić u siebie w słonecznej Italii, gdzie raczej szukali sposobów na schronienie się przed nadmiarem dobrodziejstwa słońca. Natomiast na północnych rubieżach olbrzymiego Imperium Romanum, gdzie przez trzyście z górą lat okupowali znaczną część chmurnej i mglistej Brytanii, trzeba było troszczyć się o ciepło, które by wyrównywało chłód „białego” słońca.

Dzisiaj jeszcze istnieje niemal tysiąc osiemset lat stary „wat ładziński”, potężny mur, długi ok. 112 kilometrów, którym kohorty legionowe, strzegące granic imperium, oddzieliły się od bardziej jeszcze północnych posiadłości „barbarzyńców”. Po południowej stronie tego wału, biegnącego ze wschodu na zachód wyspy, pobudowano obszerny koszarowy dla legionistów oraz wspaniałe wille dla urzędników cesarskich i ich rodzin.

W starożytnych tych wil-

lach, odkopywanych spod grubej darni, jaka pokryła warstwę gruzów, znajdują archeolodzy ślady znacznego komfortu, jakim cieszyli się rzymianie najeżdżący. Często w willach tych zamiast pieców, było stosowane centralne ogrzewanie, jakiego nie powstydziłby się żaden z nowoczesnych budowniczych. Nie używano rur miedzianych, bo byłoby to zbyt kosztowne. Nie było zaś jeszcze wlewy hut, w których by ciągniono rury żelazne. Stosowano więc ogrzewanie podłogowe i ścienne. Z pieca, który najczęściej stawiano u wschodniego szczytu domu, szedł centralny kanał powietrzny, który pod podłogą wili rozdzielał się na cały szereg przewodów. Każdy z tych przewodów kończył się pionowym kanałem, kominem, przeprowadzonym w ścianie, za cienką tylko skorupą otynkowanych desek lub płyt terraco-



lowych. W ten sposób ciepło ogarniało w jednej chwili cały dom, a mieszkańcy jego mogli drwić z najłżejszej nawet zimy. Opalu w dostatecznej ilości dostarczały potrzebne lasy, a prawdopodobnie znana też była Rzymianom wartość ciepłota węgla. (k. b.)

# „NIEMCY” Kruczkowskiego W PARYSKIM TEATRZE

(Korespondencja z Paryża)

Jeżeli gdzieś jeszcze, w jakichś zamulonych móżgach mógł pokutować zarozumiały mit o jednokierunkowości kulturalnych wpływów („Z Zachodu na Wschód”) — premiera „Niemców” Kruczkowskiego w Paryżu raz na zawsze bez śladu musiała ten mit zniweczyć. Tym razem Francja niewątpliwie stała się — przynajmniej na przestrzeni bieżącego sezonu teatralnego — kulturalnym dłużnikiem Polski.

wej premierze „Niemców”, przyjęła sztukę Kruczkowskiego jako bliski umysł i sercem artystyczne postanie politycznej i ludzkiej prawdy z drugiego, odległego krańca Europy. Przyjęła przedstawienia jako świadectwo politycznej prawdy, wyrażonej czystym językiem teatru.

Rzecz charakterystyczna: nawet prasa obca lub wroga ideologii Kruczkowskiego nie zdołała zbyć milczeniem premiery „Niemców”. Znany z sympatii dla de Gaulle'a, fašzyzujący paryski dziennik „L'Aurore”, oczywiście próbuje „zbić” polityczne wnioski, wpływające ze sztuki. Próbuje taniego „sceptycyzmu” wobec ruchu pokojowego i NRD. Przyznaje jednocześnie sztuce Kruczkowskiego realne walory: jasność, precyzję, rzetelną konstrukcję i nieodpartą atrakcyjność. „L'Aurore” próbuje polemizować „tylko” z aspektem politycznym. Jeszcze jeden dowód, że polski dramaturg utrafił w sedno. Ze premiera przypadła w najwłaściwszym dla Francji czasie.

Kilka słów o zespole „teatru niezależnego”, który wystawił sztukę. Przed wszystkim: przyimiotnik „niezależny” nie jest czczym frazeosem. Teatr jest naprawdę niezależny od magnatów dolara i franka — od klikki i koterii, od reakcyjnych dyktatorów rynku teatralnego, od konserwów prasowych i innych podobnych potęg. Tę niezależność młodzi i bardzo ofiarni aktorzy okupują ciężką walką przeciw trudnościom materialnym, administracyjnym i artystycznym. Dyrektor i reżyser zespołu, Clement Harari (który w sztuce Kruczkowskiego odtwarza rolę Joachima Petersa), twierdzi: „Po pierwszym sukcesie młody teatr może albo spocząć na laurach i zaspakajając bieżące gusty publiczności, albo iść w awangardzie jej gustów i pragnień. Podnieść i stworzyć nową publiczność. Próbujemy tej drugiej, trudniejszej drogi”.

„Niemcy” Kruczkowskiego dopomoga teatrowi niezależnemu w walce o nową publiczność, w mobilizowaniu jej świadomości politycznej i artystycznej. Życzę powodzenia w tym społecznym eksperymencie niezależnemu teatrowi, który zdecydowanie odrzuca wszelkie bezpodstępne, zbankrutowane pseudo-artystyczne „eksperymenty” formalizmu.

Jeszcze jedno: jeśli macie w Warszawie inne sztuki o podobnych walorach jak „Niemcy” Kruczkowskiego, przyslijcie je do Paryża. Przdadzą się. To najpewniejsze prześło pod stary most przyjaźni francusko-polskiej, którego nie zburiły kolba, ani paika policjanta. Przesło pod most pokoju.

A propos: Autor nie był obecny w Paryżu na prasowej premierze swej sztuki. Szkoda. Myślę, że byłby zadowolony i z aktorów i z widowni. Kruczkowski nie uzyskał do Francji wizy wjazdowej, którą niedawno otrzymał z łatwością SS Obersturmbahnführer Skorzeny. Sztuka Kruczkowskiego została zaproponowana do Międzynarodowej Nagrody Pokojowej. Czyżby to właśnie było powodem wizowych przeszkód czynionych Kruczkowskiemu przez władze francuskie?

Wierzę, mocno że taka sztuka jak „Niemcy” przybliży czas, w którym wiadwa i politycznie formalności na całym świecie staną się anachronizmem. Czas, w którym bezprowrotnie runą zapory między narodami.

Claude Domergue

Oglądając na premierze w Teatrze Verlaina sztukę Kruczkowskiego, przebiegiem w myśli francuską produkcję dramatyczną ostatnich lat. Zastanawiałem się, jakim aktualnym, mocnym, zdrowym i ludzkim dziełem dramatycznym teatr Paryża mógłby się „zrewanżować” teatrowi Warszawy. Wypadało bezradnie rozłożyć ręce. Obawiam się, że zaciągnięty przez nas dług nie okaże się krótkoterminowym. Płacenie za rzetelną ludzką prawdę sztuki Kruczkowskiego dekadencją, destruktywną — i co najgorsze — nic nowego w sztuce dramatycznej nie wnoszącą produkcję naszych kasowych Sartre'ów i Camus'ów — oznaczałoby płacenie fałszywą monetą.

Nie będę Wam, polscy czytelnicy, opowiadał o tym co wiecie i autorze i dziele, o Kruczkowskim i jego „Niemcach”. Chciałbym pokrótce wyjaśnić jeden problem: dlaczego w Paryżu — w mieście stu teatrów — premiera Kruczkowskiego, odbyta w małym teatrze obok placu Pigalle, stała się ważnym wydarzeniem artystycznym? Dlaczego, godząc u mit „apolitycznego teatru”, sztuka ta stanowi u nas jednocześnie wydarzenie polityczne?

We francuskim życiu politycznym, społecznym, a nawet obyczajowym, w ostatnich latach i miesiącach coraz donioślejsze i coraz bardziej pierwszoplanowe miejsce zajmuje ruch bojowników pokoju. Ten ruch mieszcząc i godząc w sobie najroznorodniejsze, często krańcowo sprzeczne odłamy opinii, modyfikuje głęboko formy życia zbiorowego Francuzów. Nie tylko bojownicy pokoju i ich przyjaciele, ale nawet najbardziej zażarci wrogowie muszą dziś uznać (choćdoby poprzez polemiki, krytyki lub w gorszych wypadkach — poprzez oszczerstwa i ataki) — potęgę ruchu pokojowego, który stanowi nadzieję i radość dla jednych, a przedmiot strachu dla innych — Niemców. Oczy Francji są dziś zwrócone ku Warszawie — i tego faktu nie może negować ani przyjaciel, ani nawet, choćby odrobinę obiektywny, przeciwnik.

Istnieje inne jeszcze zagadnienie, związane z poprzednim i bardziej specjalne choć również ogólnonarodowe: problem zbrojenia Niemiec, a szerzej mówiąc — problem Niemiec i ich przyszłości. Problem rozwoju niemieckiej demokracji.

Nie ma dziś myślącego Francuza, dla którego obie poruszone sprawy nie posiadałyby charakteru palącej aktualności. Aktualności, która grozi wdarcie się w najbardziej codzienne praktyczne życie.

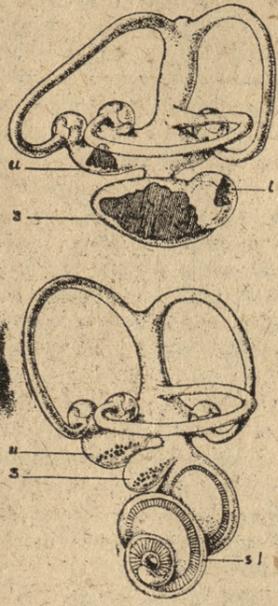
Francuski widz teatru nie znalazł dotychczas tych elementów w bieżącej produkcji dramatycznej swego kraju. Sztuka polskiego pisarza ani na chwilę nie wpada w tanie czy publicystykę, wysuwa oba problemy i prowadzi na nie trafną socjalnie i psychologicznie przekonującą odpowiedź.

Publiczność złożona z intelektualistów, artystów i dziennikarzy, tłocząc się w malej sali teatru Verlaina na prze-

# O RYBACH KTÓRE... ŚPIEWAJĄ SERENADY

Jeden z najstarszych czarodziejów słowa, Homer, przestrzegał żeglarzy przed śpiewającymi syrenami, które jego poetycka fantazja przyobtekała w kształty półrybypółkobiety. Piękno ich śpiewu było zgubne dla słuchających żeglarzy.

Czyżby owe śpiewające syreny były tylko czystym urojeniem genialnego epika?



U góry widzimy błędnik pstraga, poniżej „błędnik” królika. Każdy z nich składa się z części górnej („utrículus”) z trzema łukami, oraz z dolnej. Dolna składa się z „sacculus-a” i „lageny”. Utrículus, sacculus i lagena mają po jednym kamyczku wapiennym, leżącym w komórkach, wrażliwych na dotyk. U kręgowców wyższego rzędu dolna część składa się z „sacculus-a” i ze ślimacznicy. W utrículusie i w sacculusie widzimy dużą ilość kamyczków, leżących w komórkach dotyku.

le ryby „mogą słuchać koncertów”?

Dźwięki, wydawane przez ryby mają znaczenie biologiczne. U niektórych ryb, tylko jedna z „płci” ma zdolność wydawania głosu. Śpiew ich wtedy jest „serenadą”, obliczoną na wzruszenie rybiego serca. Jeśli jednak tak jest, trzeba przypuszczać, że nawet nieme ryby, potwierdzające prawdę przysłowia o ich niemocie, muszą słyszeć. Zbadanie zmysłu słuchu u ryb zajęło uczonym wiele bardzo czasu, jednak nie bezowocnie.

U pewnego gatunku karpia zdołano stwierdzić, że reagują one na dźwięk piszczałki. Przy każdym karmieniu odzywała się piszczałka, nastawiona zawsze na ten sam ton. Ryby wkrótce przyzwyczały się do tego, że wypływały na znany im dźwięk. W drugim etapie tresury podczas karmienia odzywała się druga piszczałka, o innym tonie, a równocześnie ryby przestraszano lekkimi uderzeniami pręta. Wkrótce ryby nauczyły się uciekać na sam dźwięk tej drugiej piszczałki. Podobnymi doświadczeniami stwierdzono, że rozległość tonów słyszanych przez rybę obejmuje całą oktawę, zaczynającą się trochę poniżej granicy słuchu ludzkiego, a drogą dalszych badań stwierdzono, że tony bardzo niskie ryby słyszą nie przy pomocy osobnego organu słuchu, ale „przez skórę”, niezwykle uczuloną na drgania. Ryby mają w skórze coś jakby w rodzaju radaru, urządzenia, które jest tak czułe na wszelkie najłżejsze ruchy fal, że nawet w największej ciemności chroni on rybę od rozbicia się o niewidzialne przeszkody.

„Ucho” rybie, podobnie do organu słuchu zwierząt kręgowych, składa się z „labiryntu”

błędnika, dzielącego się na część dolną i górną (p. rycinę). Górna część składa się z woreczka (nazwa naukowa „utrículus”) z trzema łukami, skierowanymi w trzy różne strony przestrzeni. Ta część błędnika służy do określenia położenia w przestrzeni. Znamy ją u ludzi, jako zmysł równowagi. Dolna część błędnika u ryb składa się z dwóch woreczków („sacculus” i „lageny”). W każdym z nich, podobnie jak i w „utrículusie”, jest małe kamyczki, leżące na wyrostku w kształcie komórek wrażliwych na dotyk. Kamyczki, zmieniający przy ruchu ryby swe położenie, dotykają coraz innych komórek. U kręgowców wyższego rzędu nie ma „lageny”, jest natomiast „ślimacznica”, precyzyjny narząd słuchu. „Utrículus” i „sacculus” tych kręgowców zawiera również małe kamyczki, jednak w dużej ilości. Ryby więc nie mają „ślimacznicy”. Stąd dawniej wnioskowa-

wano błędnie, że ryby nie słyszą. Dopiero doświadczenia z piszczałkami nakazały bliżej zbadać rolę, jaką w „błędniku” rybiemu spełnia jego dolna część. Badano w ten sposób, że skalpelem wycinano żywym rybom cząsteczki błędnika. W ten sposób stwierdzono, że właśnie w dolnej jego części mieści się organ słuchu u ryb.

U niektórych ryb, a zwłaszcza u ryb „śpiewających”, owa dolna część błędnika jest połączona z przednią częścią pęcherza rybiego szeregami kosteczek, tworzących jakby przedłużenie przyrostków kręgosłupa. Kosteczki te przenoszą drgania dźwiękowe z pęcherza do błędnika. Tak więc pęcherz u ryb śpiewających jest równocześnie organem głosu i pomocniczym organem słuchu. Słuch zaś rybi niewiele ustępuje słuchowi ludzkiemu. Stąd może warto przemawiać do ryb, gdy ludzie nie chcą słuchać...

Kaz. Bernat



To także ryba proszę Państwa. Nazywa się bazyliżek.



## GLUSI SŁYSZĄ...

Niedawne to czasy, kiedy każde zapalenie ucha buczy o obawie, że chory w mniejszym lub większym stopniu straci słuch. Jeśli zaś już lekarz orzekł, że zapalenie ucha wewnętrznego jest poważne, że konieczna jest operacja, brano pod uwagę tylko dwie możliwości uratowania życia z równoczesną głuchotą, albo śmierć pacjenta.

Na szczęście dzisiaj medycyna dysponuje potężnymi środkami, którymi często udaje się zlikwidować niebezpieczne zapalenia. Jeśli zaś nie pomoże penicylina, ani żadne inne środki, wtedy pozostaje jeszcze skalpel chirurga, który pewną ręką dokonuje „poprawki” w wewnętrznej budowie ucha, zesputej chorobą.

Jakkolwiek słowo „poprawka” brzmi niegroźnie i skłótni jesteśmy przypominać sobie nasze poprawki, jakie przeprwadzaliśmy w... zeszytach szkolnych, to przecież ta jedyna w swoim rodzaju ingerencja chirurga w budowę niesłuchanie skomplikowanego, a delikatnego mechanizmu ucha ludzkiego, nie jest równie łatwa.

Faktem jest, że dzisiejsza chirurgia może w niektórych przypadkach wracać słuch głuchym.

Wśród chorób ucha do najstraszniejszych w skutkach, bo z reguły niemal kończących się głuchotą, należy „otłuszczenie”. Z niewiadomych przyczyn w uchu wewnętrznym, w delikatnych błonkach ślimacznicy i między kostkami, osadzają się sole wapniowe, które powodują stwardnienie całego „mechanizmu”, całkowitą jego niezdatność dla przenoszenia drgań na dalsze części ucha aż do nerwu słuchu. Najdziwniejszy przy tym jest fakt, że skleroza atakuje w równym stopniu organizmy młode, jak dojrzałe, zwłaszcza zaś ulegają jej kobiety. Chory odczuwa w uchu najpierw jakby dzwonięcie, a potem coraz potężniejszy szum, aż wreszcie wszystko ustaje i ucho głuchnie. Czasem choroba ogranicza się do jednego ucha, częściej jednak opuszcza obydwa.

Zabieg operacyjny, który o głuchym wskutek sklerozy — przywraca słuch, nazywa się „fenestracją” czyli „otwarcie okna”. Polega zaś na tym, że po odkryciu ucha wewnętrznego chirurg wycina w kostkach ucha wewnętrznego okienko, umożliwiając w ten sposób drganiom głosowym działanie na nerw słuchu. Bardziej jeszcze skomplikowana operacja ucha wewnętrznego polega na tym, ażeby niesłuchanie precyzyjnym instrumentem przywrócić kostkom ucha ich dawną swobodę przenoszenia drgań. Skutek takich operacji jest wprost cudowny. Chory szybko wraca do zdrowia i normalnego życia. Przestaje rozmawiać na migi. Słyszy i mówi normalnie. Nauka współczesna dokonała nowego wylotu w długim szeregu nieszczęśliwie, jakie przyniosła z sobą choroby. Z. B.

Tłoczono: Zakłady Graficzne im. Marcina Kasprzaka Przedsiębiorstwo Państwowe Wydawnictwo „Poznań” ul. Wawrzyniaka 39 K-1-19639

Współczesny nam podróżnik, Arkady Fiedler, zapewnia nas, że „ryby śpiewają w Ukajali”. A więc?

Niespokojny umysł ludzki musiał zgłębić tajemnicę śpiewających ryb. Uczni, bezwzględni w swych dociekaniach, posługiwali się tysiącami eksperymentów i... skalpelem operatora. Na ich stole znalazły się też ryby z Ukajali.

Rozumowali w sposób jasny. Ponieważ — powiadają — głos polega na ruchu, na drżeniu, na wibrowaniu, a więc i u ryb musi głos być skutkiem drżenia jakichś „strun” głosowych, wprawianych w drganie ruchem powietrza, albo drżeniem membrany, wprawianej w ruch w sposób, który należy zbadać. A oto wyniki tych badań.

Pod skalpelem znalazła się błona pęcherza rybiego. Szczegółowe jej oględziny wykazały, że przednia część tej błony jest podłużnymi mięśniami związanymi z tyłem głowy ryby. Mięśnie te wprawiają pęcherz w silne drgania, czego skutkiem jest słyszalny na 30 do 50 metrów „śpiew” ryby. Siła głosu zależy od wielkości pęcherza „śpiewającej” ryby. Oto i cała tajemnica. Ciekawsze jednak od samego śpiewania ryb jest zagadnienie, czy ryby śpiew swój słyszą, czy w ogó-

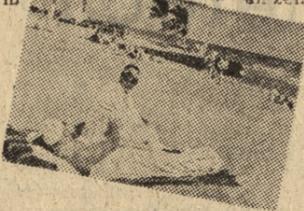


## FLORYDA raj gangsterów



Specjalista od zagadnienia przestępczości w USA, senator Kefauver, udzielił ostatnio korespondentowi agencji United Press wywiadu, w którym zaznaczył, że obecnie nastąpiła znowu złota era dla gangsterów w jego ojczyźnie. Według zdania wielce cenionego senatora, stosunki panujące swego czasu za Al Capone, (król szmuglerów alkoholu z okresu prohibicji amerykańskiej) były sielanką w zestawieniu z dzisiejszymi. W tej chwili na czele „gangów” amerykańskich stoją ludzie uchodzący powszechnie za statecznych obywateli. Rok rocznie ma miejsce na Florydzie kongres dyrektorów i kierowników potężnych organizacji przestępczych, na których ustala się sferę „wpływow” oraz wyrównuje się „spory kompetencyjne”. Bandy operują nowoczesnymi metodami

handlowymi a transakcje i powiązania finansowe — znowu wg słów senatora Kefauvera — dokonywane przez omyślnych handlowców, są trudne do zbadania aniżeli



Plaża zaiste piękna. Dostępna jednak tylko dla milionerów

skomplikowane nawet umowy legalnych karteli.

Również jeden z periodyków amerykańskich „Business Week” (pismo wielkiego przemysłu i kapitału bankowego) poświęca w jednym z ostatnich numerów wiele miejsca rodzimemu gangsterystom, przechodzącemu w dobie obecnej w formy trustowe. Pismo cytuje kilka przykładów.

I tak na Florydzie działają syndykaty gangsterskie, kontrolujące ogromne kompleksy garażowe, obejmujące handel samochodów używanych i okazjonalnych. Dalej nadzorujące małe i średnie zakłady użyteczności publicznej, (gaz, woda, elektryczność) oraz liczne banki i domy handlowe.

Przed kilku miesiącami, senacka komisja dla badania przestępczości, odważyła się zaatakować jeden z takich syndykatów gangsterskich. Wnet jednak wycofała się i... uznała za pokonaną. Chodziło mianowicie o „Continental Press”, swego rodzaju sportową agencję, która w rzeczywistości trudni się kontrolą dobrze ukrytych spelunek gier hazardowych we wszystkich 48 stanach. Okazało się, że

„Continental Press” znalazła obrońcę w osobie byłego sekretarza Generalnego Prokuratora USA, niejakiego mecenasa Waltera Galachera. Nawiasem mówiąc, ów Galacher jest patronem biura adwokackiego, w którego skład wchodzi m. in. Gordon Dean — powołany niedawno przez prezydenta Trumana na stołek prezydencki osławionej komisji amerykańskiej dla badania energii atomowej.

Nauczeni tym doświadczeniem, niefortunni członkowie komisji dla badania przestępczości, nie zaczęli już więcej ludzi gangsterskiego podziemia, mających tak możnych protektorów!

A oto, kilka postaci z najlepszego towarzystwa gangsterskiego, zamieszkujących dystrykt Miami (stan Floryda) Joseph Massej — oskarżony o szereg dokonanych zbrodni, jednak nigdy jeszcze nie skazany — jest właścicielem większości akcji „Miami Provision &”, wielkiego rozdzielczego syndykatu mięsa. Restauracje, które mu podlegają, zmuszone są brać od niego surowiec z obawy przed represjami, stałe lupinone tak czy tak dodatkowymi haraczami.

Na dziesięć domów szacherek i spelunek hazardowych, przynajmniej dziewięć należy do gangsterów Franc Ericsona, Costello Massei, (znanego króla hazardu!) Phil Castle'a i Jack Lansky'ego. Towarzystwo dla handlu „derobą damską „Dearest Miss &” w tym samym dystrykcie, należy do Nig Rosen'a, wielokrotnie skazanego za różnorodne przestępstwa. Ten ostatni do tej pory i... w celach więziennych nigdy nie odla-

Tak więc na Florydzie, w stanie słynącym z najpiękniejszych plaż morskich i

wspaniałych pałaców milionerów amerykańskich, istnieje raj dla gangsterów a proceder przestępczy przez nich uprawiany, jest czymś normalnym. Jot.

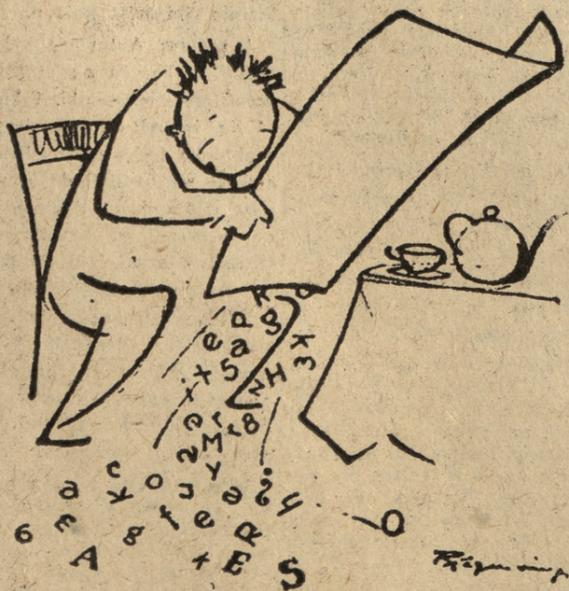
## Moda



Druga suknia składa się z bardzo skromnego żakietka, z zaokrąglonym „kołnierzem”, jest zapięta szeroko pod szyję. Jest to strój nadający się szczególnie dla kobiet zajmujących kierownicze stanowisko, które nie chcą tracić ze swej kobiecości.



Oba reprezentowane przez nas modele łączą wygodę, praktyczność i estetykę. Modne suknie posiadają kieszenie nakładane, co jest zarówno praktyczne, jak i stanowi przyjemny szczegół tego ubioru.



— Co za fatalna tarba drukarska w tej gazecie! Znowu wypadają wszystkie litery... („Frischer Wind“)