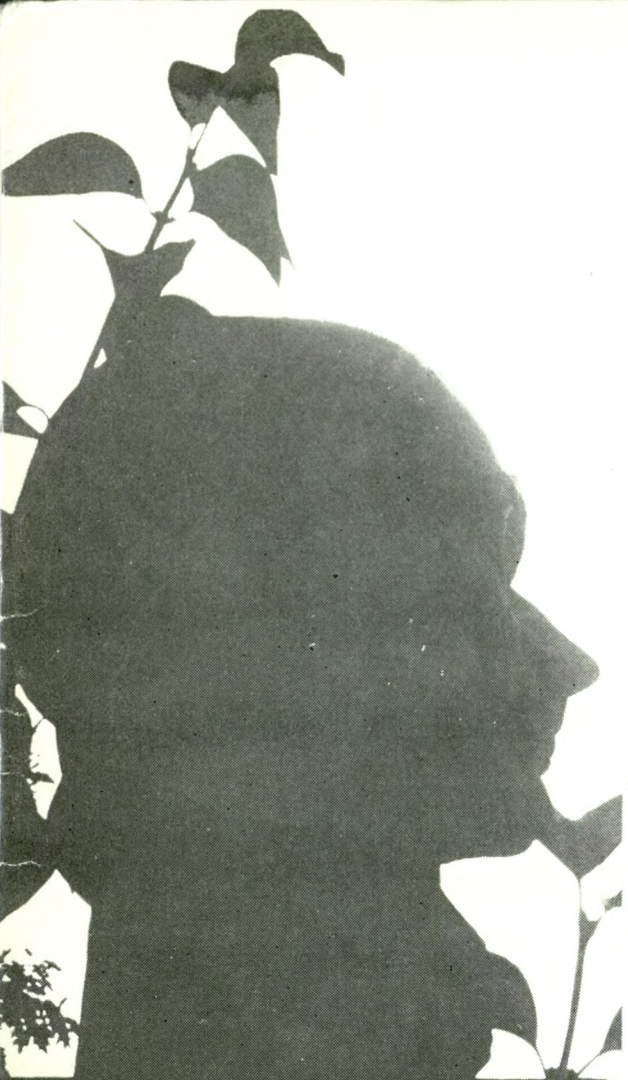


<p>Logotyp</p> 	<p>Nazwa instytucji</p> <p>Muzeum Ustrońskie</p>	
<p>Tytuł jednostki / publikacji / fotografii „Sałasznicy” Jana Sztwerni w 70. rocznicę urodzin kompozytora</p>		
<p>Ilość stron oryginału 19</p>	<p>Ilość skanów 19</p>	<p>Liczba plików publikacji 19</p>
<p>Autor Ryszard Gabryś</p>	<p>Wydawnictwo / zakład fotograficzny Nakładem Społecznego Komitetu</p>	<p>Skan okładki</p> 
<p>Miejsce wydania Cieszyn</p>	<p>Rok wydania / Data powstania 1982 r.</p>	
<p>Sygnatura ---</p>	<p>Rodzaj zasobu (np. zdjęcie, czasopismo itp.) folder</p>	
<p>Wymiary (wys x szer) 24 x 17 cm</p>	<p>Stan zachowania ---</p>	<p>Charakterystyka skanowanego obiektu folder poświęcony kompozytorowi Janowi Sztwerni (1911-1940) i jego najsłynniejszemu dziełu – operze ludowej „Sałasznicy”; wydany przez Społeczny Komitet Sztwerniowski w 70. rocznicę urodzin kompozytora; druk: Cieszyńska Drukarnia Wydawnicza</p>
<p>Hasła przedmiotowe (okres historyczny, postacie, miejsce) lata 1911-1981, Jan Sztwernia, Aleksander Brachocki, Tadeusz Prejzner, Ryszard Gabryś, Rudolf Dominik, Władysław Macura, Gustaw Morcinek, Wojciech Kilar, Ferdynand Dyrna, Ferdynand Pustowka, Władysław Rakowski, Janina Marcinkowa, Jerzy Drozd, Emil Fober, Irena Duc, Judyta Beck, Henryk Beck, Franciszek Gajdzica, Anna Gluza, Maria Kotas, Jerzy Kwiczala, Marek Mokrowiecki, Karol Suszka, Andrzej Ryczo, Zbigniew Cieślak, Bożena Gieburowska, Ludwik Brożek, Adolf Dygacz, M. Józef Michałowski, Hermanice koło Ustronia, Ustroń, Wisła, Katowice, Cieszyn, Śląsk Cieszyński, Śląsk</p>		
<p>Hasła tematyczne (np. miasto, przemysł, kuźnia, letnicy itp.) kompozytorzy śląscy, kompozytorzy polscy, opera ludowa „Sałasznicy”, muzyka klasyczna, muzyka ludowa, kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej, ewangelicy polscy, życie kulturalne na Śląsku Cieszyńskim, obchody rocznicowe, cieszyńskie scenopisarstwo, widowiska ludowe, wodewile, katalogi, foldery, Społeczny Komitet Sztwerniowski</p>		
<p>Prawa autorskie ---</p>		



SAŁASZNICY  
JANA SZTWIERTNI

W 70. ROCZNICĘ  
URODZIN KOMPOZYTORA



Tekst: Ryszard Gabryś

Zdjęcie popiersia Jana Sztwiertni  
w Wiśle — Piotr Obracaj

Nakładem Społecznego Komitetu  
Sztwiertniowskiego

SĄŁASZNICZY

JANA SZTWIERTNI

W 70 ROCZNICĘ  
URODZIN KOMPOZYTORA

N A P I S A Ł  
RYSZARD GABRYŚ

N A K Ł A D E M  
S P O Ł E C Z N E G O  
K O M I T E T U  
S Z T W I E R T N I O W S K I E G O

C I E S Z Y N — 1982

W Kotorzku, 6. XII 1982.

Wielce szanownej Pani

Marii Skaliczkiej

na dobrą pamięć o wspólnych  
naukowych pracach i fascynujących  
wizjach z kulturą murywaną

Siemi Ciemnińskiej -

cołym sercem przypominając  
to słoneczne wydarzenie -

Ryszard Jabryś:

Zdjęcia:

Archiwum, Dominik Dubiel, Jan Starzec

Skład i druk:

Cieszyńska Drukarnia Wydawnicza, Cieszyn ul. Pokoju 1  
Zam. nr 206-K-81. Nakład 1000 egz. I-20

223 / III 6



*Artysta w roku 1930,  
zdjęcie maturalne*

**SZTIWERTNIA JAN**, ur. 1. VI. 1911. w Ustroniu, zm. 24. VIII. 1940, w Gusen-Mauthausen, kompozytor polski. Po ukończeniu Seminarium Pedagogicznego w Cieszynie-Bobrk (1930) pracował jako nauczyciel w Wiśle. Uczył się w cieszyńskiej Szkole Muzycznej (1936—37), a następnie w Śląskim Konserwatorium Muzycznym (1937—39); ważniejsi jego pedagodzy to Aleksander Brachocki i Tadeusz Prejzner. Na ogólnokrajowym Zjeździe Chórów Polskich w Gdańsku (1938) ballada chóralna „Rycerze” osiąga III miejsce pod względem częstości wykonań. Koncert kompozytorski w Katowicach, w maju 1939, przynosi Sztwiertni szansę na stypendium do Paryża. Dyrygent chóralny, działacz ruchu amatorskiego, zwłaszcza śpiewaczego, organista, członek stowarzyszenia „Acord”.

Kompozycje: opera ludowa „Sałasznicy” (I wersja — 1932, ostateczna — z lat studiów), utwory orkiestrowe — poemat symfoniczny „Śpiący rycerze w Czantorii” i „Stylizowane tańce śląskie” (oba dzieła zaginęły), wiele opusów na chóry, w tym folklorystyczne i religijne, m.in. „Rycerze”, „Suita beskidzka”, cykl „Cieszyńskich Pieśni Regionalnych” na 2 i 3 głosy równe, „Psalm XXIII” w dawnym stylu, muzyka kameralna na czele z ansamblami dętymi i trzmi fortepianowymi, nadto solistyczna, szczególnie na fortepian; tu dwa cykle wariacji, jedna część sonaty, mazurek, „Rondo capriccioso” ... „Symfonia organowa”, wreszcie twórczość pieśniarska o charakterze solistycznym, uwieńczona „Trzema pieśniami na głos wysoki z fortepianem” do słów L. Staffa, opusem ostatnim z roku 1940. Opublikowano dotychczas jedynie kilka utworów chóralnych, tryptyk Staffowski i solistyczne „Pieśni nadolziańskie”. Sporą już literaturę publicystyczną o artyście uzupełniają poświęcone mu wiersze (4) i nowele (2); w latach 1976 i 1981 jako imprezy towarzyszące Tygodniom Kultury Beskidzkiej odbyły się w Wiśle rocznicowe sympozja o Janie Sztwiertni i jego muzyce, nadto sesję popularnonaukową zorganizowano 21. III. 1980, w Filii Uniwersytetu Śląskiego. W centrum Wisły odsłonięto 2. VIII. 1981 pomnik Artysty. Od grudnia 1979 działa Społeczny Komitet Sztwiertniowski, zajmujący się akcją popularyzatorską, koncertową, wydawniczą i wystawienniczą.

(Hasło do encyklopedii — aut.: R. Gabrys.)

„SAŁASZNICZY” — DZISIAJ  
W 70 ROCZNICĘ URODZIN JANA SZTWIERTNI

„... Powiew niesie **Szałasników** śpiewy  
głos trombity  
powielony echem  
Wiatru palce  
na klawiaturze *pni*  
flety gałęzi  
organy konarów  
a potem  
cisza...”

— czytamy w przejmującym wierszu nauczyciela—poety z Jaworza, Rudolfa Dominika, przypisanym „Pamięci Jana Szwertni”. Impresja ta, ułożona w wiele lat po śmierci kompozytora i podtrzymująca jego legendę, jest niekonwencjonalnym poetycko i bardzo osobistym, intymnym requiem, przywodzi zaś na myśl dzieło szczególne i niezwykle w całej dotychczasowej literaturze muzyczno-teatralnej Śląska Cieszyńskiego — nie tylko przez zakrój młodzięcych ambicji twórczych, ale też poprzez sam gatunek; stanowi go opera. Wyrastając z opartej na folklorze rodzimym tradycji regionalnych obrazków i widowisk scenicznych z muzyką, żywej jeszcze i dziś pośród autorów cieszyńskich, zaznaczają „Sałasznicy” Szwertni swoiste zwieńczenie muzyczne tego wartościowego społecznie i artystycznie nurtu, jednocześnie zaś przemieniają go w nową już tutaj, o wektorze ponadregionalnym, jakoś sztuki — dzięki formie, zawartości dźwiękowej, nawet rozmiarowi, a także w odniesieniach narodowych, pomiędzy którymi, z zachowaniem proporcji, odkryjemy łatwo zwłaszcza wcześniejszego Stanisława Moniuszke oraz krąg innych, ważnych w przeszłości dla opery polskiej twórców. Znaczenie dzieła Szwertni w kulturze muzycznej regionu uwydatnia się tym wyraziściej, że związani rodowodem lub zaprzyjaźnieni z tą ziemią kompozytorzy, sięgając po wątki miejscowe i po folklor pieśniowo-taneczny, rzadko podejmowali trud mierzenia się z podobną formą; bodajże najciekawiej zapowiadały się projekty oper o Ondraszku Władysława Macury i współpracującego z Gustawem Morcinkiem Feliksa Nowowiejskiego, niestety obie nieukończone i zaginione. Inny charakter mają „Ondraszkowe ostatki” Wojciecha Kilara czy obrazek regionalny Jana Gawłusa „Na Sałaszu”. Trudno też zrównywać z „Sałasznikami”, stanowiące ich podłoże lub tło, poczynania operowe Oskara Zawiszy albo śpiewogry Jerzego Hadyny, Pawła Pustówki, młodszych. Również w tece kompozytorskiej samego Szwertni, w sąsiedztwie prac niedopełnionych bądź zawieruszonych podczas wojny, są „Sałasznicy”, dochowani w obszernej, ponad 130-stronicowej partyturze na solą, chór i orkiestrę, oczywiście dominantą, która zyskała też najwyższy oddźwięk społeczny, stając się symbolem, a dla wielu nieomal synonimem twórczości autora.

Zapewne pod względem absolutnych wartości muzycznych, odpowiadających stylistyką i metodą kompozycji czasowi, w jakim powstały, oraz tendencjom artystycznym właściwym rzeczywistości wieku XX, wyżej oceniać wypada rzeczy ostatnie, a winniśmy to zwłaszcza tryptykowi do słów L. Staffa i tym dziełom lub przynajmniej ich fragmentom, w których dojrzewa — silnie! — dany artyście zmysł nowatorstwa i oryginalności, współbrzmiały z aktualnymi wątkami w muzyce światowej. Jednak to właśnie „Sałasznicy” pozostają najpełniejszym wykładnikiem Szwertniowskiego podejścia do folkloru — i nie pomylimy się, sądząc, zważając tę z rozmachem i w natchnieniu ułożoną partyturę opus vitae Jana Szwertni.

Inną jest kwestią, iż nie znamy zaginionego poematu orkiestrowego „Śpiący rycerze w Czantorii”, także zakłętego w przeszło 100 stronic gęstej notacji symfonicznej, oraz „Stylizowanych tańców śląskich” na orkiestrę, a podkreślić trzeba, że żył kompozytor niecałe 30 lat i najważniejsze jego przesłania pozostały w wymiarze idei, woli, potencji.

\* \* \*

Pracę nad „Sałasznikami” zaczął Szwertni, ledwo dwudziesto- i półletni, w roku 1932; przebywał wtedy w Wiśle-Równem jako nauczyciel tamtejszej szkoły jednoklasowej, zaś w sferze komponowania — samouk. Z drukowanych przekazów i ustnych opowiadań przy-

jaciół artysty wnioskujemy, iż „Sałaszników”, dzieło z okolicy swoich prób najpierwszych, naznaczono iście młodzieńczą żywiołowością, pogodą, nadzieją, przede wszystkim jednak o d w a g ą, rozległe w koncepcji i pomysłowe w rozwiązaniach muzycznych, składał twórca jakby od jednego rzutu, inspirowany światem dookolnym, który go zrodził i ukształtował w twórczej wrażliwości: Beskidem, jego krajobrazami, obyczajem ludzi tutejszych, dźwiękową aurą tych wysokich, choć nie „gotyckich” stron.

„Urzekła go — pisze Jerzy Drożdź — muzyka gór, granie łąk pachnących w słońcu, dalekie odgłosy dzwonek owiec na halach, śpiewne nawoływania pasterzy, suche i surowe dźwięki góralskich trombit.”

Z takiego tła, z muzyki przyrody, z własnej i śląsko-cieszyńskiego świata natury, a także z beskidzkich tradycji muzykowania, wywiódł kompozytor swą, jak powiada w podtytułe dzieła, doskonale świadom już w tym punkcie wyjścia cech gatunkowo-formalnych, „o p e r e t k ę regionalną z życia górali wiślańskich”.



„Ja teraz ciągle siedzę w domu u siebie i jest mi dobrze z moimi nutami i stosem papieru partyturowego — czytamy w liście ówczesnym. — Przygotowuję coś regionalnego a la **operetka** w 1 akcie. Poważnie nad tym pracuję ... codziennie po kilka stron partytury — i wcale mi się nie nudzi. Nie wiem, jaki to weźmie finał ... Wiosna w całej pełni i ani słysząc o śniegu, już go dawno lichy wzięło”.

Nicwątliwie to Ferdynand Dyrna, autor sztuki o sałasznikach, a potem librecista **oper**y, jak przyjęliśmy określać „Sałaszników” za realizatorami i recenzentami, inspirował Sztwiertnię do „ozdobienia” swoich tekstów muzyką. Umacnia tę wersję fragment listu innego Ferdynanda: Pustówki, kierującego podówczas szkołą w Wiśle-Malince.

„Początkiem stycznia 1932 — wspomina on — odwiedził mnie Dyrna i odczytał mi napisane libretto ... Znając dobrze Sztwiertnię i jego ogromny talent muzyczny, poleciłem Dyrnie zwrócić się do niego. Temat musiał być dla Sztwiertni pasjonujący, gdyż już do kwietnia skomponował muzykę.”

Istotnie więc rzecz rodziła się żywiołowo i nader intensywnie, chociaż można się zastanawiać, czy data owa finalizowała partyturę w pełnym, zorkiestrowanym już kształcie; czy co najwyżej całościowo zakreszony szkic dzieła, jakiś szeroki, jak u Szymanowskiego, wyciąg fortepianowy ze wskazaniem instrumentacyjnymi i oczywiście partiami wokalnymi. Przygotowanie symfonicznej postaci utworu przez nie-profesjonalistę, jakim był przecież wtedy Sztwiertnia, mimo wyjątkowych uzdolnień i zadziwiających postępów, przeciągnęło się prawdopodobnie dłużej; pamiętajmy zresztą, iż wersja ostateczna wiąże się już ze studiami konserwatoryjnymi Jana Sztwiertni.



W każdym razie obaj autorzy „Sałaszników”, każdy w sobie właściwym tworzywie i po dług różnych możliwości twórczych, dali swą operą odpowiedź artystyczną na apel z roku 1930 ogłoszony przez „Zaranie Śląskie”, aby kultywować wartości regionalne, rozwijać wątki rodzime, zaświadczać we wszelaki sposób o ludziach i sprawach tej ziemi.

Z drugiej strony, niezależnie od zachęt Pustówki i Dyrny, dosyć jest podstaw do przypuszczenia, iż podjęcie wielkiej formy wokalnookiestrowej, ku czemu zmierzał też Sztwiertnia w kilku wiadomych nam, lecz niezrealizowanych już projektach późniejszych, było u kompozytora na wskroś naturalnym aktem twórczego wyboru, którego podłoże stanowiły przede wszystkim zainteresowania dla muzyki chóralnej i związku z ruchem śpiewaczym, zaczęte już w dzieciństwie. Poznanie przez Sztwiertnię właściwości artystycznych chóru oraz fascynacja tym środkiem przekazu i wyrazu muzycznego łączą się z nauczycielskim jego wykształceniem i studiami pedagogicznymi w Cieszynie, w Seminarium na Bobrku. Praktyka wspólnego, wielogłosowego śpiewu, obserwacja i próby dyrygowania, nadto szkolne wiadomości teoretyczne, lecz jeszcze bardziej doświadczenia słuchowe, zastąpiły artyście niedostępną mu na razie mądrość konserwatoryjną i regularną naukę kompozycji. Pamiętać też wypada, że prowadził Sztwiertnia w Wiśle, jako dyrygent, męski chór nauczycieli „Echo” i młodzieżowy zespół chóralny o charakterze wyznaniowym, któremu ponadto prezesował. Z myślą o tych ansamblach tworzył pieśni, czasem ze słowami własnymi, kiedy indziej, choć nie tylko, folklorystyczne. Pisywał też na użytek wywodzącego się z czasów seminaryjnych stowarzyszenia „Acord”; osobny wątek wyznaczają kompozycje szkolne, dla prowadzonych przezeń chórów dziecięcych.

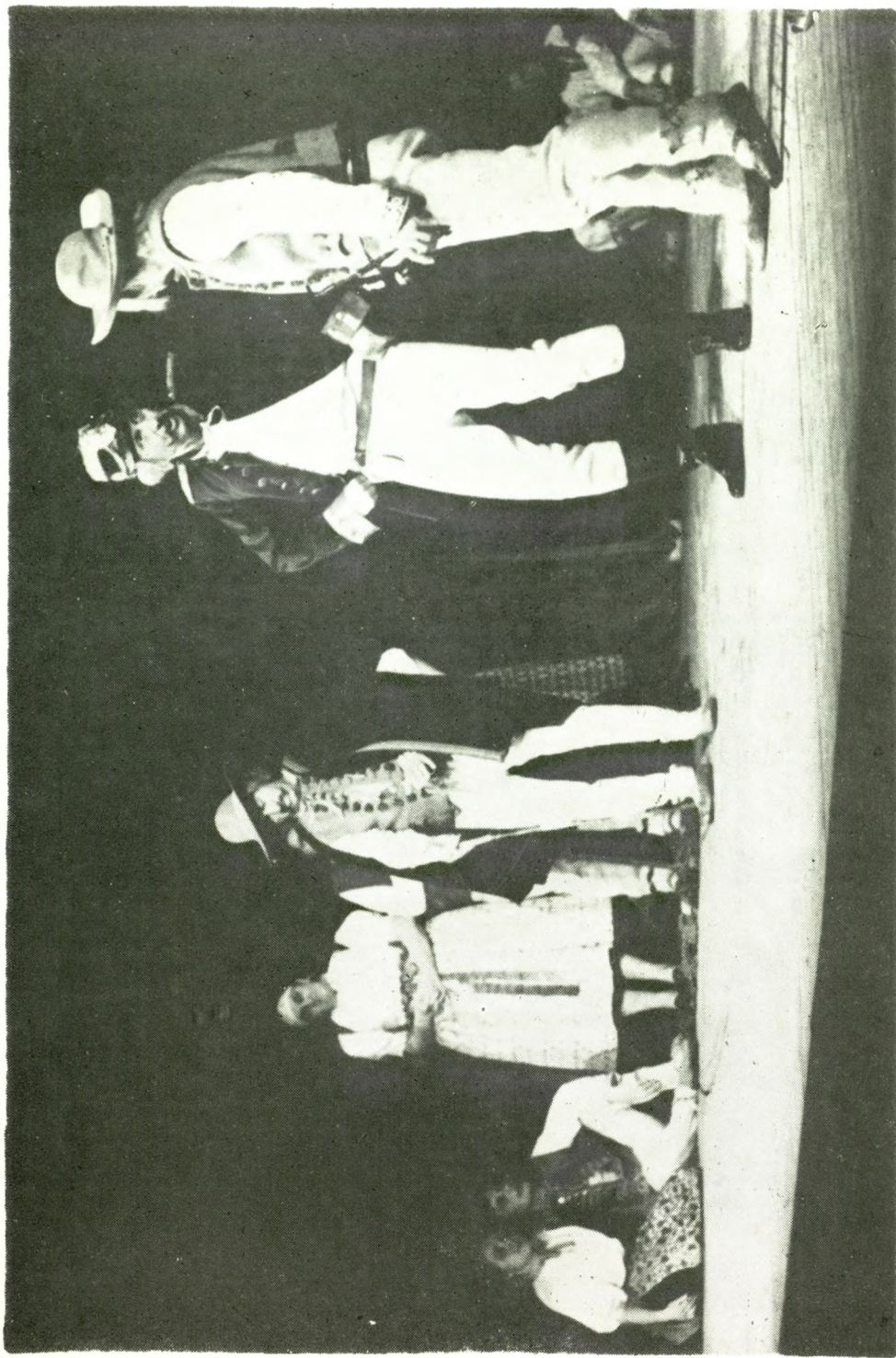
Nie bez znaczenia dla genezy Sztwiertniowej „operetki” okazują się wreszcie na pewno jego fascynacje teatralne, również uwarunkowane ówczesnym modelem nauczyciela—działacza; wypełniając go podejmował się Sztwiertnia nieraz reżyserii przedstawień amatorskich, widywano go zarazem jako udatnego aktora, przy czym podobał się zwłaszcza we wcieleniach komicznych i charakterystycznych. Niewątpliwie i ten zasób spostrzeżeń, doznań i doświadczeń przysłużył się scenicznemu wartościom „Sałaszników”. W operetce swojej — było to w Wiśle-Głębcach — zagrał kompozytor i zaśpiewał kluczową rolę Michała!

To dzieło życia pisał i doskonalił Sztwiertnia właściwie przez cały dany mu czas tworzenia; wersja pierwsza, tytułowana zrazu, jak potem u Gawłasa, „Na sałaszu”, ukończona została wprawdzie bardzo rychło, jednak trudności z wystawieniem opery na scenie profesjonalnej, o co ubiegał się bezskutecznie w Katowicach Pustówka, otrzymując odpowiedź, iż nie są „Sałasznicy” sensu stricto operą, a ponadto samokrytycyzm i naturalne dojrzewanie twórcze kompozytora uporczywie krystalizującego swe zdolności już to w postępowaniu autodydaktycznym, już to „instytucjonalnie” w seminarium oraz cieszyńskiej szkole muzycznej, wreszcie zaś w Śląskim Konserwatorium Muzycznym, sprawiły, iż po skorygowaniu partytury i uzupełnieniu jej zawartości uwerturą, jak i muzyką baletową, przygotował Sztwiertnia drugi, ostateczny kształt „Sałaszników” bodaj w roku 1939; tę redakcję przekazał Jerzemu Drozdowi z życzeniem, „by kiedyś ujrzała światło dzienne”.

Musiąo minąć ćwierćwiecze, dopóki słowa te zdołaliśmy przerodzić w sceniczną postać wodewilu, która nie tylko zaznaczyła cezurę w rozwoju muzyki śląskiej, ale też okazała się historycznym i artystycznym wydarzeniem w ludowej kulturze regionu, a najpewniej — w wymiarze jeszcze szerszym.

\* \* \*

Teatralne dzieje „Sałaszników” układały się niełatwo; wprawdzie najwcześniejsze przedstawienia, przygotowywane staraniem ludzi z bliskiego kręgu nauczycielskiego i towarzyskiego Jana Sztwiertni siłami na wskroś amatorskimi, bez symfonicznych fundamentów, sięgają jeszcze w rok 1932, nastąpiły więc, przy udziale obu autorów, krótko po ułożeniu oprawy muzycznej, jednak w należytym formie sceniczno-dźwiękowej i udoskonalonym ujęciu redakcyjnym dzieło, z którym wiązał twórca tyle nadziei, czekało w partyturze na swój kształt do roku 1964; wówczas to, dzięki wysiłkom Szkoły Muzycznej w Cieszynie, z okazji 30-lecia placówki, pokazano odsłone pierwszą, w głównej mierze arie, duety i niektóre wymyki zespołowe. Powodzenie muzyki — zarówno wśród wykonawców, jak i u słuchaczy, sprawiło, iż dla uczczenia Millenium ponowiono operę Sztwiertni w cieszyńskim Teatrze im. A. Mickiewicza, już w formie pełniejszej. Odtwórcami byli muzycy miejscowi, w większości związani ze szkołą muzyczną oraz Zespołem Pieśni i Tańca Ziemi Cieszyńskiej; uczestniczył też chór „Lutnia” z Cieszyna. Soliści wywodzili się z klasy śpiewu Jerzego Drozda, który mógł nareszcie, po latach osobistych wysiłków i starań, powiedzieć: oto oglądam partyturę „Sałaszników” światła dnia, ściślej zaś: światło reflektorów scenicznych, oto żyje — w teatrze. To właśnie Drozd — któżby inny? — inicjował premierę, pełniąc pieczę nad całością spektaklu i honorując jedno z najważniejszych zobowiązań swojego ży-



cia. Reżysersko czuwał nad przedstawieniem Franciszek Michalik z Polskiej Sceny za Olzą, scenografię powierzono Władysławowi Cejnarowi; ruch i tańce przygotowała Janina Marcinkowa, dyrygował Władysław Rakowski. W roli Michała pojawił się sam Jerzy Drozd, zasłużony jako solista także w innych utworach Sztwiertni, szczególnie w przeznaczonych sobie pieśniach ze słowami Staffa. Rolę gazdy Cieślara, tę, z którą podobno kojarzył swój głos i ewentualny występ w niedoskiej „wielkiej” prapremierze przedwojennej Sztwiertnia, odtworzył Emil Fofer, Hanką zaś była Irena Duc. Śpiewali też: Judyta i Henryk Beck, Franciszek Gajdzica, Anna Gluzianka, Maria Kotas, Jerzy Kwiczala, tegoż imienia Poloczek oraz Otton Witoszek. Odnotujmy dokładną datę: 10 marca 1966 roku. Ogółem uczestniczyło 120 wykonawców, najpierw w Cieszynie, później także w Ustroniu i Wiśle, podczas III Tygodnia Kultury Beskidzkiej, oraz na Zaolziu. Skróć przedstawiała Polsce telewizja katowicka 7 lutego 1967, zaś nagrania i prezentacji wybranych, co atrakcyjniejszych ogniw dokonał również tamtejszy ośrodek radiowy. Sumując ówczesne spektakle sięgamy aż piętnastu społecznych realizacji „Sałaszników” przez ów krąg ludzi dobrej woli muzyczno-regionalnej.

Ci sami w znacznej większości wykonawcy przypomnieli operę Cieszynowi, zrazu w statycznym ujęciu koncertowym, 16 stycznia 1980, a następnie w marcu tegoż roku, kiedy to „Sałasznicy” uświetnili sesję „Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej — II”, zorganizowaną przez Instytut Wychowania Muzycznego przy Uniwersytecie Śląskim. Premiera, z artystycznym słowem wiążącym aktora i reżysera polonijnego Karola Suszki, ulokowana została w miejskim Teatrze. Całość powtórzono w auli Uczelni jako puentę i finał wspomnianej imprezy, a jednocześnie dowodną „ilustrację” obrad sympozjum Sztwiertniowskiego, na którym po raz pierwszy stali się „Sałasznicy” przedmiotem refleksji naukowej.

Dalsze ważne daty, związane ponownie ze sceną Teatru im. A. Mickiewicza, później zaś amfiteatru w Wiśle, to 25 czerwca i 2 sierpnia 1981; w Cieszynie pokazano wtedy tylko jedną odsłonę, za to już w nowej, żywo rozwijającej akcję, utkaną z pomysłów mikro-scenek, i dynamicznej w układach grupowych reżyserii Marka Mokrowieckiego, którego wspomagał Zbigniew Cieślak. Ich kompletną wersję inaczej niż dotychczas odczytanej opery połączono z programami inauguracyjnymi XVIII Tydzień Kultury Beskidzkiej i uroczystością odsłonięcia popiersia Jana Sztwiertni w centrum Wisły. Dla chwilowego kontrastu z orkiestrą symfoniczną zagrała ze sceny kapela, przydano tańców w znakomitej baletowo i folklorystycznie choreografii Janiny Marcinkowej; ujęcie to różniło się zresztą, podobnie jak strona plastyczna, którą raz jeszcze podjął się wykonać Władysław Cejnar, od prapremiowego. Michałem był już uczeń Drozda, Andrzej Ryłko, nadto grupę solistów dopełnił Jan Raszka.

W recenzji pióra Bożeny Gieburowskiej, jak i w opiniach sprzed lat kilkunastu, znów podniesiona została nadprzeciętna miara Jana Sztwiertni i waga społeczno-artystycznego rezonansu „Sałaszników”. Uznanie zyskała pieczołowitość okazana partyturze, co przejawiało się spektaklem „barwnym, dobrym w tempie i rozległej skali emocji, z wieloma udanymi scenkami humorystycznymi i właściwą dozą regionalnego sentymentu”, oraz uwydatniającą się aktorsko, a także wokalnie rolą Jury — Jerzego Kwiczala. Otwarliśmy nowy dział w rejestrze przedstawień „sałasznicych”, a ponad dwugodzinne widowisko w wiślańskiej muszli koncertowej, dające impuls serii powtórzeń, zwłaszcza na Śląsku Cieszyńskim, jest istotną cezurą dla dalszych dziejów tego utworu.

Dokumentacyjna ścisłość wymaga, aby dostrzec tu i wyrazić jako historyczną podbudowę tych interpretacji scenicznych przedwojenne, z roku 1932 i lat następnych, pokazy operetki w Malince i Wiśle—Centrum, na Fojtuli i w Głebcach, angażujące Sztwiertnię, a ćwiczone przez Ferdynandów: Pustówkę oraz Dyrnę. Chociaż na pewno raczej towarzyskie i bardzo amatorskie, cząstkowe i niesymfoniczne jeszcze, były z wdzięcznością przyjmowane; wnioskujemy z korespondencji, iż zaprezentowano ich przynajmniej piętnaście, w tym jedno, o ile nie więcej, na wolnym powietrzu, wobec publiczności z Malinki. Uczestniczył zespół amatorski i mieszany chór czterogłosowy przy tamtejszym Kole Macierzy, występowali zaprzyjaźnieni nauczyciele; tu szczególnie udało się, najtrafniej może wpisana w partyturę, postać Jury powierzona Jerzemu Pilchowi. Cieślara zagrał inny Pilch, Andrzej, Hanke — Wanda Krężołkówna, Zuzkę — Pustówkowa, żona Ferdynanda. Przedstawienia tuż powojenne, przynajmniej cztery, były już — w ocenie Pustówki — słabsze; nie dostawało odpowiednich solistów.

Jak podaje Drozd, czyniono też próby zrealizowania „Sałaszników” na większą skalę, w postaci plenerowej, latem roku 1934; miejscem premiery miał się stać wiślański Park Macierzy, ustalono obsadę, chórzyci ćwiczyli swoje partie, a librecista, Ferdynand Dyrna, który postanowił wystąpić jako góral—intrygant Bujok, przystąpił do prac reżyserskich. Niestety, niemożność pozyskania orkiestry — myślano o wojskowej — udaremniła wtedy ambitny projekt. Pewne jest i ważne, że rozporządzał już Sztwiertnia wówczas na pewno

16 *Entrata* *Allegretto*  
*Andante*

Handwritten musical score for page 16, titled "Entrata" and "Allegretto Andante". The score is for a large ensemble including strings, woodwinds, brass, and piano. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

17 *Allegro con tempo* *Musica balilosa*  
*di M. J. J. Rousseau* *San Giovanni*

Handwritten musical score for page 17, titled "Allegro con tempo" and "Musica balilosa di M. J. J. Rousseau San Giovanni". The score is for a large ensemble including strings, woodwinds, brass, and piano. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

partyturą do końca zinstrumentowana. Jednak zarówno z powodu regionalnej tematyki, jak też przez nieufność do młodego, niesprawdzonego jeszcze kompozytora—samouka, zamysł upadł. Chybiły zarazem starania o wprowadzenie wodewilu na scenę profesjonalną; tu informacja Drozda spotyka się z przekazem daremnych usiłowań Pustówki. Nie wiemy natomiast nic o jakichkolwiek zabiegach Sztwiertni w tym względzie. Szansa pozostaje wciąż niespełniona, ale i otwarta.

Argumentem przemawiającym dobitnie za Sztwiertnią są nie tylko popremierowe, z reguły pochlebne głosy, lecz nade wszystko rezonans w środowisku regionalnym i daleko w Polsce, jak również w kręgach polonijnych. Warto posłuchać tej społecznej „recenzji”, ona bowiem — taką żywymy wiarę — trwale przesądza o miejscu Jana Sztwiertni, ona też sprawia, iż wracamy do „Sałaszników” z radością jako do dzieła zachowującego swą młodzięczą siłę, najprawdziej człowieka, niosącego ludowe piękno i mądrość. Także — muzyczną. Powracamy do opusu bardzo, z ducha, cieszyńskiego, odnajdując tę muzykę autentyczną, czystą, żywą.

Dla perspektywicznej oceny i kształtowania aury wokół utworu oraz, ogólniej, samego Sztwiertni ważne było stanowisko formułowane podczas XVIII Tygodnia Kultury Beskidzkiej przez grupę znaczących kompozyterów z Polski, Zaolzia i Słowacji, związanych w różny sposób z cieszyńskimi wątkami muzycznymi, a przybyłych tu w szczególności ze względu na Sztwiertnię; oglądani przez nich — pierwszy raz! — „Sałasznicy”, aczkolwiek dalecy od nowocześniejszych nurtów folklorystycznych w muzyce i operze, takich przykładowo, jakim dał wzór Morawianin Leoš Janáček, wysłuchani zostali z fachowym zainteresowaniem jako wynik rzeczywistego talentu i samorodnego porwywu inwencji, poruszający, a jednocześnie dobrze skomponowany, będący obietnicą i zapowiedzią wielkich zaiste przyszłych dokonań teatralno-muzycznych Sztwiertni; podnoszono zmysł melodyczny, niezwykajne i bardzo naturalne wycucie folkloru, rozmaitość charakterystyk muzycznych przydanych poszczególnym osobom. Niejeden przychylny osąd o „Sałasznikach” ze strony profesjonalistów, muzyków i ludzi teatru, ogłoszono przy tej sposobności w audycjach katowickiej rozgłośni radiowej.

Dodajmy do historii opery i to, że w wakacyjnym cyklu filharmoników śląskich, koncertujących tradycyjnie na początku lipca 1981 w Wiśle, umieszczono również „Tańce baletowe” z opery „Sałasznicy”; dyrygował Marek Salwarowski.

Większy fragment, „Wiesicli”, trafił na płytę „Ziemia Cieszyńska tańczy i śpiewa”, kilkomawymkowymi nagraniami archiwalnymi rozporządza też Redakcja Muzyczna Polskiego Radia w Katowicach. Obowiązkiem dokumentacyjno-artystycznym pozostaje wydanie odrębnej płyty z „Sałasznikami”, przynajmniej w wyborze najcelniejszych muzycznie ogniw: arii, chórów, tańców.

\* \* \*

Literackim źródłem podniety twórczej był dla Jana Sztwiertni „Wodewil — widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich w 2 odsłonach”, jak czytamy na pierwszej stronie dostępnego jedynie w maszynopisowych i kserograficznych odbitkach tekstu sztuki, pod głównym tytułem „Sałasznicy — Wiślanie”, pióra działacza narodowo-społecznego i poety ludowego Ferdynanda Dyrny, Jabłonkowiec z Cieszyńskiem i Wisłą, od dzieciństwa zaś także — ze sceną.

Pierwszą część fabuły, której akcja przypada na rok 1920, ukończył Dyrna, jeśli zawierzyć informacji z tytułowej karty egzemplarza, którym posługują się wykonawcy, w marcu 1932 roku. Niezupełnie odpowiada to datom, jakie wywodziliśmy już tutaj ze wspomnień Ferdynanda Pustówki, mianowicie, iż tekst był gotowy w styczniu, a muzyka przed 1. IV., jednak trudno wykluczyć, że ostateczny kształt nadał pisarz librettu już w toku komponowania muzyki, którą przewidywał w swoim wodewilu jako integralną jego warstwę. Taki stan rzeczy nie wykluczałby przypuszczeń o możliwym, współtwórczym udziale Sztwiertni w definiowaniu formuły libretta, choć z pewnością skupiony był on w mierze zasadniczej na aspektach muzycznych. Mógł więc Dyrna, w rozmowie z Pustówką o ewentualnym partnerze — kompozytorze, mieć jeszcze tylko ujęcie szkicowe lub dosłownie wersję pierwotną do uzgodnionych ze Sztwiertnią wymogów operetki. Inaczej w żadnym razie muzyka nie byłaby wiosną 1932 gotowa, a wkrótce potem — podjęte próby najwcześniejszych przedstawień. Zakładam oczywiście, iż dokumentacja dat jest dokładna, a pamięć nie zawiadła osób uwikłanych w genezę „Sałaszników”. Nasuwa się tu jeszcze jedna refleksja: wiadomo mianowicie, że poza świadectwami publicystycznymi zostawił Sztwiertnia kilka pieśni do własnych tekstów, a pisywał je już wówczas! Zmysł i smak literacki miał bez wątpienia, potwierdzają go zaś zachowane listy, jędrne, soczyste, „gęsto” wypełniane, łączące celną polszczyznę i piękną gwara.

Redakcja części drugiej, nie związanej już ze Sztwiertniową muzyką, przypada, jak wynika to z adnotacji dramaturga, na rok 1954, równocześnie czas śmierci 80-letniego wów-

czas Dyrny. Sztuka przenosi się tutaj, niejako symetrycznie względem aktu poprzedniego, w okres po ostatniej wojnie, dziejąc się — ściśle — w drugim powojennym roku, co sugeruje wskazanie odautorskie na karcie tytułowej. Rzecz do dziś nie ukazała się drukiem; powód stanowi, być może, nie najwyższa miara artystyczna tekstu, nie wyrastająca, jak dowodzi Edmund Rosner, nad zwykły poziom podobnego rodzaju sztuk folklorystycznych. Należy jednak podnieść gwarowe cechy wodewilu, pamiętając o użytkowo-społecznym zamiarze autora; pisał on przecież — i tu zgodzamy się z Władysławem Oszeldą — „bez świadomości, że kiedyś nazwisko jego znajdzie się na drukowanych afiszach”. Cel narodowy, powołanie się na siłę rodzimej tradycji, umacnianie polskiej i regionalnej tożsamości, swojszczyzna — oto były przesłanki dla Dyrny istotniejsze od wygórowanych ambicji artystycznych, którym może by i nie podolał.

Słusznie przeto — i skromnie — pisywał na własną miarę, a wysiłek pomieszczony w „Sałasznikach — Wiślanach” nobilitowała dopiero muzyka Sztwiertni. Nie byłoby jednak sprawiedliwie odmawiać Dyrnie zmysłu teatralnego i wyczucia praw sceny, z którą związał się nie tylko weześnie, lecz i wszechstronnie; dał się poznać jako zdolny aktor, a grę jego oceniano nieraz dosyć wysoko. Występował w przedstawieniach polskich, które dawano amatorsko w Cieszynie, w Domu Narodowym, po roku 1890, udzielał się też w funkcjach najrozmaitszych; Ludwik Brożek podaje, iż „przepisywał role, malował dekoracje, był reżyserem, suflerem, recenzentem... rekwizytorem, dekoratorem i kasjerem”!

Sztwiertnia poznał go bliżej już w późniejszym, także bardzo czynnym okresie działalności Dyrny, związanym z Wisłą, gdzie osiadł po I wojnie światowej.

\* \* \*

Od większości podobnych obrazków ze wsi cieszyńskiej sztuka różni się szczególnie tym, że autor nie sięgał po oryginalny folklor pieśniowy, chociaż się nim bez wątplenia inspirował, wprowadzając natomiast wiersze własne, które przy muzyce Sztwiertni uwydatniły następnie specyficzny ton ludowości. Perypetie — mówimy o tej części „Sałaszników—Wiślan”, która powstała w międzywojniu — rozgrywa dziewięć dramatis personae: sierota Hanka, jej towarzyszą Jevka, góral Adam Bujok, stary owczarz Jano, rodziny Cieślarów i Raszków; tło i komentarz stwarza lud góralski z muzykantami.

Szczupłą fabułę uporządkował Dyrna w szesnaście scen dopełnionych baletem; podkreślić wypada, że sposobność tanecznego urozmaicenia opery wykorzystał Sztwiertnia — w późniejszej wersji — wielce efektywnie, z poważnymi skutkami dla ostatecznego wrażenia, jako jedną z kulminacji dzieła. Partie mówione na ogół prozą ozdabia 21 wierszowanych śpiewów: arii, dialogów, chórów.

Wodewilowy, mieszający pieśni z przerywnikami prozatorskimi, które tłumaczą i rozwijają akcję, charakter sztuki zachowuje też kompozytor, dzieląc zgodnie z tradycją tok utworu na szereg ogniów; taka jest podstawowa konwencja operetki — i nie inna była podpowiedź zawarta w libretcie. Otrzymaliśmy tu więc dramaturgię fragmentów muzycznych, „numerów”, mozaikę scen układających się w continuum poprzez wątek literacki. Ale i muzyka, w nadrzędnej warstwie sugestywnych kategorii wyrazowych oraz cech brzmienia, przyczyniła się — oczywiście ponad niezbędnymi dramaturgicznie kontrastami ekspresji i faktury — do ujednoczonego, spójnego odczuwania i takiegoż kształtu „Sałaszników”.

\* \* \*

Skończyła się pierwsza wojna światowa, jest drugi rok pokoju. Po uwerturze kurtyna odsłania górską okolicę; w tle dekoracji widzimy pasmo beskidzkie i Baranią.

„Boczne kulisy — przepisuję z didaskaliów — tworzą lasy świerkowe. Po prawej stronie skała porośnięta zieleń, jeżyną i świerkami. Ze szczeliny skały wytryska źródło uchwycone w rynienkę, pod nią źłób. Po lewej stronie stary buk i gaik”.

Hanka czeka na powrót z niewoli wojennej narzeczonego Michała. Tymczasem rają jej, niezbyt chętnie widzianego przez nią w roli przyszłego męża, wiejskiego niedorajdę Jurę, postać zresztą, jak wszystkie w „Sałasznikach”, mimo takich czy innych wad, sympatyczną. Na przekór intrygom i plotkom o Michałowej śmierci dziewczyna wierzy w jego nadejście; będą szczęśliwi.

„Śniło mi się, śniło, o tobie syneczku,  
Gdy zech pod jabłonią spała w ogródeczku —  
Śniło mi się, śniło, żeś wrócił z niewoli,  
Ześ mi goił serce, co tak bardzo boli.  
Wróć się, miły, wróć się, bo tropi tęsknota,  
Za twoim powrotem wróci radość złota!  
Jo ci za to, miły, pięknie podziękuje,  
Miłość aż do śmierci wierną obiecuje.”

Sen wypełnia się, oto i Michał. Troski rozwiązują się pomyślnie w tańcach góralskich. Wesele.

Język muzyczny „Sałaszników” ma barwę tradycyjną, wszakże w granicach przyjętej konwencji daje Sztwiertnia muzykę na pewno pomysłową i poprawną w rzemiośle, jedną, naturalną. Harmonika jest z zasady i wyboru XIX-wieczna, na ogół bez rozwiniętej alteracyjnie chromatyki. Momentami odkrywamy jednak śmielsze aluzje do nieco nowszych środków, choćby w uwerturowym nawiązaniu do „góralskiego hymnu” — „Gronie nasze, gronie”, z dostępną, dyskretną kwartowością. Także instrumentacja, przyporządkowana regułom klasycznym, mieści się w założonym kręgu prostych raczej ujęć technicznych. Niewątpliwie uwzględnił twórca zarówno możliwości i nawyki słabiej przygotowanego muzycznie, a zainteresowanego beskidzką tematyką słuchacza w macierzystym regionie, jak też — bardziej jeszcze? — realia wykonawcze w zespołach amatorskich. Z pewnością dotyczy to partytury nierwotnej, ale i ostateczna świadczy o dążeniu do niekomplikowania partii orkiestry. Rozumiejąc to trudno godzić się z niektórymi ujemnymi, dyskusyjnymi opiniami o instrumentacyjno-fakturalnych aspektach muzyki „Sałaszników”, pisanymi bezpośrednio po premierze na podstawie jednorazowych, nie wspartych analizą odczuć. Oczywiście nie jest to operowa próba Sztwiertni wolna od słabości w szczegółach brzmienia, a zapewne i w wielkoformalnych proporcjach, uważamy wszakże, iż z orkiestrą symfoniczną poradził sobie początkujący kompozytor wcale zręcznie i udatnie, wystarczająco dla najczęstszych tu funkcji akompaniatorskich. Dotychczas, ze względu na rzeczywiste możliwości realizacyjne, obsadę i konieczność współgrania amatorów z profesjonalistami, korzystano z wersji rozpisanej przez Władysława Rakowskiego na pomniejszony nieco skład orkiestrowy.

Mimo zachowawczej postawy kompozytorskiej, przyjętej świadomie z uwagi na charakter widowiska i trafne rozpoznanie własnych ówczesnych dyspozycji twórczych w tym gatunku, a także z powodu przeznaczenia opery, dźwiękowość „Sałaszników” — całkowicie tonalna, a w systemie dur-moll funkcyjna — daleka jest od schematyzmu; czasem pobrzmiwając w podtekście jakiś ton archaiczny, to znów cień modalnego zaśpiewu, właściwego starszym wątkom ludowym. Zużytymi, zdawałoby się, środkami potrafi Sztwiertnia, przesycając je folklorem i własną indywidualnością, dać niespodziewane znaczenia meloharmoniczne, jak choćby w znanej arii o groniach. Wynalazczość kompozytora, nade wszystko przejawiona w melodyce, ale obejmująca też inne elementy muzyki, jest istotnie przekonywająca; giętko i naturalnie kształtowane linie śpiewów, odpowiednia do nich podbudowa harmoniki, wielopostaciowość faktur, wyraziste kontrastowanie sąsiednich ogniw, wyczucie specyfiki chóru, powodują, iż bez znużenia słuchamy tej mocnej, zdrowej i pewnymi pociągnięciami kresłonej partytury.

Miarodajna pozostaje popremierowa opinia Adolfa Dygacza, który przyznawał muzyce Jana Sztwiertni — i „Sałasznikom” także — „niezwykle bogatą inwencję melodyczną, wyrazistość rytmiczną, świeżość harmonii i sonorystyki, a przede wszystkim wielką siłę ekspresji”, przypisując zarazem kompozytorowi i jego dziełu „swoisty rys indywidualności twórczej, wykazujący silne związki z folklorem beskidzkim”, co podnosił już także o wiele wcześniej Jan Maklakiewicz. Istotnie, źródłem i układem odniesienia licznych utworów Sztwiertni, głównie wokalnie-instrumentalnych oraz a cappella, w tym z całą jawnością „Sałaszników”, jest nieodmiennie folklor stron tutejszych, pozostający sobą i czytelny nie tylko wtedy, gdy cytuje Sztwiertnia zwrot, pieśń czy ludową melodię taneczną, lecz i wówczas, kiedy na kanwie Dyrny sublimuje muzyczne wątki i motywy cieszyńsko-beskidzkie, a wyobraźnia kompozytorska unosi go swobodnie w sferę osobistych, jednostkowych pojęć o brzmieniu i autonomii dźwięku. Jakże by miało być inaczej, skoro przecież i on, Jan Sztwiertnia, stanowi cząstkę tego świata, któremu daje wyraz ponad słowem Dyrny, przez to, co wnosi najlepszego sobą: muzykę. Posiadał przecież — to z Dygacza — „talent melodyczny tak wielki, że oryginalne jego melodie stawały się ludowymi, śpiewanymi spontanicznie przez szerokie rzesze społeczeństwa”! Oto więc, pomnożony, oddawał go Sztwiertnia cieszyńskiej ziemi wraz z pieśniami, które stąd kiedyś przejął i zapożyczył, postanawiając być kompozytorem. Znaczy to, iż oddawał je również pamięci swojej matki, Marii; od niej usłyszał owo najważniejsze śpiewanie, całą swą przyszłą muzyczność, po raz pierwszy.

Zapowiedzianą dobitnie „Sałasznikami” przyszłą wielkość twórcy potwierdza również ich klarowność i prostota; trudno wykluczyć, iż to właśnie ona, paradoksalnie, powoduje w jakimś stopniu, że do dzisiaj nie rozporządzamy muzykologiczną analizą opery, a tylko nieśmiało zaczątkami podobnych diagnoz. Czyżby dlatego, że są „Sałasznicy” tylko o wodewilem — i to regionalnym? Nie wątpimy, iż naukowe rozpoznanie, a jest ono potrzebne, wspomże wszystko to, co mówi nam o dziele wrażenie: niezwykłą zdolność kompozytorską, a i muzyczno-teatralną Sztwiertni, utajenie w nutach „Sałaszników” kompozycji coraz znamienitszych, o których — jak wiemy z listów — myślał w bardzo roz-

ległej skali: zarówno wielkich form wokálně-instrumentalnych o charakterze oratoryjnym, jak też scenicznych, wreszcie regionalną, a zarazem narodową wartość tej pierwszej i ostatniej jego opery.

Wszak ponad wszelkimi uczonymi rozprawami, którym początek dać powinna teraz co najmniej dysertacja magisterska o „Sałasznikach”, ponad refleksją teoretyczną, na jaką Sztwiertnia przez twórczość swą bez wątpienia zasługuje, lecz i w zgodzie z tymi punktami widzenia, pozostanie zawsze jakoś nieoceniona: krystaliczne, najprostsze, szczere wzruszenie, przypominające rodzinną okolicę, dom, matkę — najpierwszą i najczystsza pieśń: źródło rzeki życia, którą płyniemy.

\* \* \*

Uważnego słuchacza zadziwiają „Sałasznicy” rozpiętością muzycznych kategorii emocjonalnych, od „cieszyńskiego” sentymentu i nuty lirycznej, poprzez swoisty góralski patos i niezbędną zwłaszcza w scenopisanii dozę dramatyzmu, często w tonacji komicznej, aż po jasne, afirmacyjne barwy muzyki. Stylizacji nie odczuwamy tu jako zewnętrznego usiłowania kompozytorskiego, a podłoże ludowe ukazuje się w sposób całkowicie naturalny, ściśle sprzężony z indywidualną wyobraźnią i przesyconą Beskidami inwencją artysty. Muzyka dobrze służy realiom sceny, przemienionej na ten czas w strony wiślańskie, sama też staje się nierozdzielnie jedną z owych istotnych góralskich spraw, nie tłem, lecz impulsem wszystkiego, co rozgrywają aktorzy, w co wglądamy, gdy dopowie swe tajemnice uwertura.

A jest w muzyce opery — raz jeszcze powołajmy się na pamiętną recenzję A. Dygacza — „świeżość i polot, naturalność i szczerłość, prostota i głębia, wdzięk i wrażliwość, plastyka i temperament”. W podobnym tonie ujął swe doznania po spektaklu millenijnym inny katowicki krytyk, M. Józef Michałowski, podnosząc aurę moniuszkowską, „barwną i udaną orkiestrację ludowych scen tanecznych” — i to, że pieśni, piosenki, kuplety, utrzymane w folklorystycznym, beskidzkim stylu i rodzaju, są „wszystkie bardzo melodyjne, piękne i pełne szczerzego uczucia, a niektóre silnie wzruszają”. Zwraca też recenzent uwagę na elementy komizmu, odzwierciedlone muzycznie z podłoża literacko-aktorskiego.

Owa rozległość ekspresji i różnorodność wskazujących na ludowe źródło nut, wynika na pewno również jakoś z charakteru właściwego wtedy Sztwiertni procesu komponowania. Ze wspomnień przyjaciół twórcy wywodzimy przekonanie, iż składał on „Sałaszników” w radosnym natężeniu,omalże z ekstazą, „uniesiony siłą twórczego działania”, które pozwalało rozbudowywać partyturę z niebywałą intensywnością; tak powstała szczególnie przejmująca i celna pod względem muzycznym, a zarazem jedna z wartościowszych literacko, aria powracającego do wojny i niewoli Michała:

„Gronie, gronie, gronie, roztomile gronie!  
Gdych od was daleczko, tęsknotą zapłonę,  
Tęsknotą za wami, bo was tak miłuję,  
Tu na waszym łonie jak w raju się czuję!”

— aria rozpięta na chorałowo dobranych akordach i wznosząca się konsekwentnie, stopień po stopniu, z przyspieszeniem rytmu, oktawą. Studium odpowiedniego fragmentu w partyturze, a przede wszystkim słuchowe doznanie tej arii, zwłaszcza w ujęciu Jerzego Drozda, łączącego ton „góralski” i operowy, które stworzyło już pewną tradycję wykonawczą, wspiera ów pogląd; jesteśmy i my przeświadczeni, iż komponował to Sztwiertnia w olśnieniu, z jakąś rzadką, bezwiedną pewnością, wyjątkowo darowaną twórcom — i tylko noszącym rzeczywiste znamię wielkości.

„Spacerowałem po stokach Baraniej, a wieczorem siadłem bez wieczerzy i zacząłem pisać — wyznawał Jan Sztwiertnia. — Nie wiem, co się ze mną stało. Nad ranem całość była gotowa. Zdaje się, że pisałem tę pieśń w ekstazie”.

Łatwo spostrzegamy, iż Michałową arię, w konstrukcji wodewilu śpiew 15, łączy duchowa wspólnota ze sławnym „hymnem” groni, ozdoby Beskidu, pośród których człowiek staje się i czuje sobą.

Z równie intensywne przeżywania wyrosły też inne fragmenty najwcześniejszej wersji; słyszymy to zwłaszcza w ariach-pieśniach i chórach, lecz przecież także w później dopisanych ogniach instrumentalnych, zwłaszcza w czerpiących wprost z folkloru, jakże żywiołowych — na wzór „Halki”? — tańcach góralskich. Ich puls i naturę pojął i oddał Sztwiertnia, wówczas już student Konserwatorium, z trafnością szczególną. Ale też, układając muzykę do wybranych melodii, wiedział wszystko o samej istocie owych tańców, o kroku i geście, o zwyczajach, z którymi są integralnie powiązane.

Spontaniczność aktu kompozytorskiego odzwierciedla się nie tylko w oddzielnych fragmentach opery, lecz również w skali wielkoformalnej, w odczuwaniu dramaturgicznych sensów muzyki i wymagań sceny, w kształtowaniu szerszych sekwencji napięciowych, puent i dominant wyrazowych. Stąd właśnie, z emocji muzycznej, poczyna dopiero swe życie sztuka Ferdynanda Dyrry.



Pamiętajmy przy tym, że ową radosną, sprzyjającą twórczości atmosferę — prócz przyrody — dawało kompozytorowi w jakiejś mierze towarzyszące układanemu na Równem dziełu zwykle, po ludzku serdeczne zainteresowanie jego pracą; było ono ważne i obecne od początku, kiedy to odkrywał Sztwiertnia wobec przyjaciół postępy w niezwykłej dla nich, a zapewne jeszcze i dla niego, góralskiej robocie-muzyce, czynił to zaś opisem słownym, nieśmiałym śpiewem, grą, a nieraz też pokazując nuty. Działo się tak przeważnie przy sposobności co-piątkowych prób nauczycielskiego chóru Wiślan; дума towarzyszy Sztwiertni, iż jest z nimi i tworzy coś, co uznali za swoje, umacniała jego wiarę.

Tak mówią dokumenty — i pamięć żyjących.

\* \* \*

Powróćmy jeszcze do formuły „Sałaszników”. Nazywano to dzieło wodewilem, folklorystycznym widowiskiem ze śpiewami i tańcami, sam Sztwiertnia postanowił, że tworzy operetkę regionalną. Ostatecznie, inaczej aniżeli czytamy w podtytułach zarówno u Dyry, jak i u Sztwiertni, ugruntowano określenie „opera ludowa”, choć właściwe byłoby też używanie pojęcia komedioopery.

Wreszcie — śpiewogra. Tę prostą i adekwatną nazwę, wypowiedaną coraz chętniej w publicystyce i w dyskusjach przez zainteresowanych bądź związanych z teatrami muzycznymi profesjonalistów, którzy zetknęli się z „Sałaszniczym” opusem Sztwiertni, podają ku rozwadze jako niemniej stosowną, a tonującą nadmierne spodziewania po „operze”, którą w istocie „Sałasznicy” nie są — i nie będą, nawet w operowej interpretacji. Śpiewogra.

Zarazem wypada zgodzić się z M. J. Michałowskim, gdy dostrzega, iż w tym „z racji ludowego języka i fabuły” wodewilowym utworze, w którym o ariach mówimy o tyle umownie, że chodzi zasadniczo, naprawdę, o pieśni zwrotkowe typu folklorystycznego, a orkiestra ma na ogół charakter „zaledwie” towarzyszący, większość aspektów wskazując przeciwieństwo w obrazie muzycznym na poważniejsze ambicje kompozytorskie, przejawiane chociażby ujęciem wstawek baletowych czy usamodzielnionymi chórami. Naturalnie — także rozmiarem widowiska i związaniem go z polską tradycją operową, bodaj aż po źródła najodleglejsze, sygnowane przez Macieja Kamińskiego czy „Krakowiaków i górali” Jana Stefaniego. Nie wzbudza wątpliwości narzucające się — przykładowo: Dygaczowi — porównanie genetyczne z wczesnymi wodewilami Moniuszkowskimi, o czym już wspominaliśmy, ale i — secundo — oczywiście dla wszystkich świadomych muzycznie odbiorców celowe przekraczanie przez Sztwiertnię tego zakresu i ograniczenia formalnego, niezależnie od skromniejszych możliwości i zamysłów librecisty.

Ku rzeczywistej operze zmierzał Sztwiertnia na pewno — i konsekwentnie. Wiemy, że projektował dalsze tematy beskidzkie, chociaż o tym, iż nie sama regionalistyka ukierunkowywała jego przyszłe duże formy wokalnie-instrumentalne świadczy początek oratorium religijnego na sola, chór i orkiestrę, ucięty wojną w fazie praskiców. Wielką operą śląsko-cieszyńską o narodowym wymiarze miała być po „Sałasznikach” rzecz oparta na wątku „Imka-Wisielki”, a do innej jeszcze — „Śpiących rycerzy” — kompozytor przygotowywał już, jak wynika z zachowanej korespondencji, libretto. To bardzo istotne i znamienne dla wydzwiku owych niespełnionych, niestety, dzieł, że Sztwiertnia nie zdawał się już na proponowane teksty, lecz podług swoich potrzeb szukał jako muzyk literackich inspiracji, szczególnie w sferze dookolnych legend. Jedną z wstępnych, przedoperowych prób zmierzania się z trudnościami orkiestry symfonicznej stać się miał poemat „Zaklęty bór”; pracował też artysta nad założeniami programowymi do całego cyklu poematów symfonicznych. Ukończył tylko „Śpiących rycerzy w Czantorii”, którzy zawieruszyli się w niepokoju wojennym, oby nie bezpowrotnie. Wysoką ocenę tego fresku zawdzięczamy Janowi Maklakiewiczowi, który odwiedził Sztwiertnię w Wiśle w późnych latach trzydziestych, zaś Robert Kubaczka dał pisemną, jedyną bodaj, wykładnię tamtej muzyki — nigdy nie wykonywanej w salach koncertowych. Przy wyobraźni starcza jednak i to, by domniemywać, jaka byłaby muzyka symfoniczna i operowa Jana Sztwiertni po studiach konserwatoryjnych i stypendium paryskim: z pewnością daleko już po-moniuszkowska, rezonująca na nowoczesne trendy stylistyczne, wsparta rodzimymi doświadczeniami Karłowicza i Szymanowskiego.

\* \* \*

Dzisiaj, kiedy tok przemian w konwencjach muzycznych dokonał się z nadspodziewaną gwałtownością, przy ważkim udziale polskiej awangardy kompozytorów, „Sałasznicy”, opera już w swoim czasie na wskość tradycyjna, wydają się stanowić kartę z historii regionu, a skromność autora muzyki, zwącego swe dzieło ledwie „operetką”, łatwo przyjąć jako wycofanie się z szerszego forum konfrontacji — w imię postawy doraźnie społecznikowskiej, lokalnej. Tak wszakże nie jest.

Pamiętajmy bowiem, iż był wówczas Sztwiertnia-kompozytor dopiero u progów przyszłego lotu, jak mówiono: po sławę uniwersalną, „Sałasznicy” zaś stanowić mieli pierwszą

poważniejszą próbę w formie operowej i w posługiwaniu się orkiestrą symfoniczną. Adres — tak percepcyjny, jak też i odtwórczy — uwzględnił w głównym rzędzie macierzyste środowisko. Była to dla artysty pobudzająca sposobność twórcza, gest „swojski”, ugruntowanie własnej tożsamości i rodowodu kulturowego, przed następnymi dziełami, do stworzenia których tyle jeszcze miał przecież, wydawało się, czasu, w tym niezbędną, obowiązkową perspektywę nauki konserwatoryjnej, aby zyskać orientację w dziejach i współczesnych wektorach muzyki, a także, po prostu, warsztat kompozytorski. Na razie, przystępując do „Sałaszników”, osiąga go w „prywatnym” niejako wysiłku studyjnym, autodydaktycznym. Warto zajrzeć do listów Sztwiertni pisanych już z Równego, bezpośrednio przed pracą nad „Sałasznikami”, aby ustalić, jaką wówczas analizował literaturę muzyczną: był to Moniuszko, Wagner, nowsza muzyka niemiecka... opery, symfonia.

„Odbywam dalsze wycieczki narciarskie sam lub z gajowym i ćwiczę ewolucje, jak telemarki, różnorakie christianie, poprzeczki skoki... Wieczorem zagłębiam się w tajniki partytury Wagnerowskiego **Tannhäusera**. Jest teraz dla mnie biblią”.

„Po sześciu lekcjach dziennie nie chce mi się niczego. Jakąś powieść albo z 5 kartek **Halki** czy **Tannhäusera** jeszcze **łognę**. Ale potem... Widocznie cierpię na splin — za mało wrażeń!”.

„Zakupiłem sobie ostatnio jednego z kontynuatorów R. Wagnera — Brucknera. Dwie jego symfonie... Ponadto przerabiam obecnie po 10 kart dziennie poematu symfonicznego R. Straussa **Tod und Verklärung**. Rzecz wstrząsająca... modulacja straszna. Dźwięki kłębią się po prostu w coraz to innych tonacjach. Trochę mi to z trudnością przychodzi, ale ostatecznie już się przyzwyczailem. Po ukończeniu tych studiów zabieram się do poematu **Zaklęty bór**, chcąc wypróbować swych sił w orkiestrze. Będzie to wstępna praca do opery, której libretto już sam sobie napisałem pt. **Śpiący rycerz**”.

W cieszyńskiej szkole muzycznej miał się znaleźć dopiero za pięć lat, w konserwatorium jeszcze później! Wybór lektur, nie tylko zresztą muzycznych, znać trzeba za ambitny i trafny. Tworząc zatem z myślą o najbliższym otoczeniu różnego rodzaju pieśni, także folklorystyczne, „hasła” chóralne, drobne kompozycje na instrumenty, czy też gromadząc — już w latach seminaryjnych, w czasie podciesznińskich wycieczek z przyjaciółmi-studentami — melodie ludowe, wiedział dobrze, że poza tym nurtem użyteczności społeczno-artystycznej czeka go drugi, wielki kompozytorsko, nowatorski, uniwersalistyczny. Już wtedy! Oba zaś spotkają się i scalą w jednym locie. Potwierdza takie przeświadczenie i wiarę jasny ton ówczesnych listów, puls utajonych poza słowami realnych, ogromnych napięć twórczych, dojrzewającej samoświadomości i inwencji.

Dźwiękowość, tematyka, formuła „Sałaszników”, aczkolwiek osnuta na podsunętym librecie, pochodzi z celowego wyboru i przemyślenia. Nie zrodziła jej ani jakaś artystyczna niemożność kompozytorska, ani też ucieczka młodego twórcy z proscenium gier muzycznych. Poznał już i aprobował przecież linię: Wagner — Ryszard Strauss, a nawet podjął zamiar własnych prób w tych gatunkach, zapewne też w języku dźwiękowym drobiazgowo przestudiowanym. „Sałasznicy” — to było jednak coś innego, skupiającego silnie rozwinięte poczucie rodzime i świadomość, że na tamto jest jeszcze nieco czasu. Wydaje się, iż poważnym krokiem ku owemu europejskiemu ideałowi muzycznemu, zabarwionemu — może — folkloryzmem już nie regionalnym, ale z ducha Szymanowskiego, stał się poemat, planowany pierwotnie jako opera, „Śpiący rycerz w Czantorii”.

\* \* \*

A wreszcie: są nadal ludzie, którzy tę śpiewogrę chętnie przyjmują i chcą się w niej widzieć, sprawdzać w roli muzyków, śpiewaków, chórzystów, a w wersjach scenicznych również aktorów i tancerzy. O tym, iż stoimy wobec dzieła żywego, przekonuje to również, że — jak zaświadczyły dowodnie lata po-Millenijne — także Polacy daleko spoza stron cieszyńskich przychylnie odczytywali operę Jana Sztwiertni, a treść jej, także muzyczną, przyjmowali za własną. Wartość ludowej, beskidzkiej śpiewogry Sztwiertni nie polega jedynie na folkloryzmie czy wybranym typie języka dźwiękowego, który sprawnie zresztą dźwiga kompozytorskie wyobrażenia, ale na innych cechach ponad-brzemieniowej już miary; kluczem do nich jest autentyzm i uczciwość postawy twórczej, młodzieńcza jasność i przekonanie. Zawarte w humanistycznym przesłaniu Jana Sztwiertni, słyszymy je wciąż wyraźnie, może nawet umacniające się, ponad dziesięciolecia.

Niosą bowiem „Sałasznicy” muzyczną prawdę o ziemi, o ludziach i sprawach, które chociaż tak odległe, inaczej przystrojone, pozostają naszymi. Jest ta skromna śpiewogra rzeczywistości dziełem; to dzięki niemu czas miniony odżywa w teraźniejszości — na przyszłość.

RYSZARD GABRYŚ

## PIŚMIENNICTWO O „SALASZNIKACH”

1. J. Broda: *Jan Sztwiertnia — o Nim i o sobie*. Maszynopis referatu wygłoszonego podczas sesji „Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej — II” 21. III. 1980 r. w Cieszynie. Ss. 10, w tym fragmenty listów kompozytora i 1 ilustr.
2. J. Drozd: *Jan Sztwiertnia*. W: *Udział ewangelików śląskich w polskim życiu kulturalnym*. Warszawa 1974, s. 191—200, szczeg. 194—196, zdj. ze spektaklu.
3. J. Drozd: „Salasznicy”. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1973, nr 31, s. 4, zdj. ze spektaklu.
4. J. Drozd: „Salasznicy” *Jana Sztwiertni*. W: 40 lat Państwowej Szkoły Muzycznej w Cieszynie, 1974, s. 26—28, zdj. ze spektaklu.
5. A. Dygacz: „Salasznicy” *Jana Sztwiertni*. „Trybuna Robotnicza”, Katowice 1966, nr 80, s. 4, zdj. ze spektaklu.
6. (ef.): *Jan Sztwiertnia i „Salasznicy”*. „Zwrot”, Czeski Cieszyn 1966, nr 4, s. 14.
7. R. Gabryś: „Salasznicy” — opera ludowa *Jana Sztwiertni i Ferdynanda Dyrny*. Maszynopis referatu wygłoszonego podczas sesji „Kultura muzyczna ziemi cieszyńskiej — II” 21. III. 1980 r. w Cieszynie. Ss. 13.
8. B. Gieburowska: *Gronie nasze rozstomile*. „Kronika”, Bielsko-Biala 1981, nr 28, s. 5.
9. Z. Karski: *Głos w sprawie „Salaszników”*. *Aby trud nie poszedł na marne*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1966, nr 16, s. 4.
10. J. M. Michałowski: *Cieszyńsko-wiślańska opera ludowa „Salasznicy”*. „Dziennik Zachodni”, Katowice, 10. IV. 1966.
11. W. Most (Oszelda): *Zaduma nad „Salasznikami”*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1966, nr 12, s. 3.
12. (n): *Pełny sukces „Salaszników”*. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1967, nr 8, s. 4.
13. W. Oszelda: „Salasznicy” *w centrum zainteresowania*. Wywiad z inicjatorem wystawienia dzieła *Jana Sztwiertni* — dyr. Jerzym Drozdem. „Głos Ziemi Cieszyńskiej”, 1966, nr 15, s. 4.
14. K. Pieczka: *Sylwetka i dojrzewanie twórcze Jana Sztwiertni w świetle listów*. Maszynopis referatu wygłoszonego podczas sympozjum „W 70 rocznicę urodzin J. Sztwiertni” 4. VIII. 1981 r. w Wiśle. Ss. 3, w tym fragmenty listów kompozytora.
15. E. Rosner: „Salasznicy-Wiślanie” *Ferdynanda Dyrny i Jana Sztwiertni na tle cieszyńskiego scenopisarstwa*. Maszynopis referatu wygłoszonego na konferencji „W 65 rocznicę urodzin J. Sztwiertni” podczas XIII Ogólnopolskiego Tygodnia Kultury Beskidzkiej w Wiśle. Ss. 14, w druku.
16. K. Wronka: „Salasznicy” *w Cieszynie*. „Głos Ludu”, Ostrawa, 10. III. 1966.
17. Dokumenty z życia i twórczości *Jana Sztwiertni* — katalog wystawy. Katowice 1981. Opr. I. Bias i U. Ptasinska.
18. „Salasznicy”. Program wydany z okazji prapremiery. Cieszyn 1966. Teksty: E. Baron i J. Drozd. Zdj. ze spektaklu.

R. G.

19. „Salasznicy”. Program spektaklu w Teatrze im. A. Mickiewicza w Cieszynie, X. 1981. Tekst: R. Gabryś. Zdj.:
20. „Blżej opery”. Folder cyklu przedstawień w Teatrze cieszyńskim. V. 1982. Poz. 5 — aut.: R. Gabryś. Zdj.

## ŹRÓDŁA

1. F. Dyrna: „Salasznicy-Wiślanie”. Wodewil — widowisko ludowe ze śpiewami i tańcami na tle życia górali wiślańskich w 2 odsłonach. Napisł... muzykę do I odsłony *Jan Sztwiertnia*. Cz. I datowana w roku 1932, mat. powielany, ss. 20 + 1 nb.
2. J. Sztwiertnia: „Salasznicy”. Operetka regionalna z życia górali wiślańskich. Libretto Ferdynanda Dyrny. Ss. 104, form. podl., współopr., rkps w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach, sygn. R. 16.
3. J. Sztwiertnia: Muzyka baletowa do opery „Salasznicy”. Tańce wiślańskie. Ss. 34, form. podl., współopr., rkps w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej, sygn. R. 17.
4. Magnetofonowe nagranie skróconej wersji opery — według emisji katowickiego ośrodka telewizyjnego z 7. II. 1967 r.
5. J. Sztwiertnia, słowa F. Dyrny: „Wiesieli” z opery ludowej „Salasznicy”. Płyta wyd. przez „Pronit” pt. „Ziemia Cieszyńska tańczy i śpiewa”, str. A, 1980.

