Dziś 6 stron

Cena 60 groszy

NIEZNANY PLAN „KRÓLÓW-DUCHÓW" WYSPIAŃSKIEGO

WIADOMOŚCI LITERACKIE

TYGODNIK

Nr. 8 (60) Warszawa, Niedziela 22 lutego 1925 r. Rok II

Juljusz Kaden-Bandrowski

Pociągiel profesorski

W ostatnich kilku tygodniach dużo się nam przygód wydarzyło na naszem małem podwórku literackiem. Okazuje się, że pod pozorem rocznic, pogrzebów i splendoru narodowej uroczystości targnęliśmy się na wielkie duchy polskie.

Ja — ostrożnie, chytrze, zawile i podstępnie zbeszcześciłem wielkość Sienkiewicza, Jan Nepomucen Miller, młodszy nieco ode mnie, więc śmielszy, zszargał świętość narodowego poematu. Ni mniej, ni więcej, wyskoczył nagle z za płotu „Wiadomości Literackich" i publicznie zelżył „Pana Tadeusza".

Byłoby się nam może upiekło w świętym rozgwarze festiwalów, ktoby tam zwracał uwagę na głosy młodych, z natury rzeczy mało ważne. Aliści czuwał profesor Chrzanowski.

Zerwał się od stołu swej prasowanej mądrości i, jak to przystoi ślicznej tradycji starszeństwa, — schodzi ze swych gwiazdkowych, cytatkowych, cytatecznych obłoków w dół, na to nasze podwórko.

Przypuszczam, że gdy jeszcze schodził piętrami i stopniami i dywanami pałacu swej wiedzy, mijając niezliczone wstępy, wpływy, przyczynki, epoki, rodzaje, gatunki, wspaniałe zbiory fonetyk, skrzynie wszelakich pisowni, śpichrze znaków przestankowych, — przypuszczam, że nie czuł jeszcze wtedy najwłaściwszych objawów „narodowej tradycji".

Prawdopodobnie stało się to później, — idąc temi magazynami nauki musiał był czuć w sobie jeszcze ciągle godność profesora. Zamierzał więc prawdopodobnie wziąć mnie w krzyżowy ogień pytań. Może przystawić mi do serca jakąś tabliczkę wielkości autorów (tabliczki takie ślicznie wyrabiają uczniowie na seminarjach). Moje serce wybiłoby naturalnie za mało, dostałbym z tabliczki autorów dwóję, i by by spokój.

Zamierzał też prawdopodobnie profesor wyjaśnić sprawę Millerowi. Cóż wielkiego?

Wyjaśnić. Mylisz się, młody człowieku, nie jest tak, jest inaczej dlatego a dlatego, — tezka, parę odsyłaczy, parę odnośników, gwiazdek, — i znów spokój.

Stało się jednak nieszczęście. Zszedłszy z wysokości swych labiryntów, wyścielanych najlepszą teorją, profesor — zobaczył nas...

Zobaczył zaśmiecone podwórko, tych ludzi młodych, rzecz prawie wstrętna, o ile młodych a śmiałych. Podwórko, — tę redakcję hałaśliwą.

Zobaczył, On, przesypujący z tak zręczną łatwością nazwiska wielkich, małych i najmniejszych na przestrzeni całych wieków, — nasze niegodne podpisy.

Miałże teraz czas tracić jeszcze na jakieś perswazje, dowody, wyjaśnienia? A dobra długa tradycja wieku i urzędu, — a pociągiel?!

Więc nuże, — mnie skrobnął lekko po uchu, ale Millerowi wsypał najlepszym starym, kochanym szewskim stylem, którego się nie wstydzą ci wszyscy krzykacze wrzeszczący za plecami profesora, zgodnie za profesorskim basem:

— „Dołoj!" „Którędy gęsi gnają". „Dać w pysk mądremu!" „Żeby handel szedł!"

Nie będę panu profesorowi odpowiadał Jego językiem, nie chcę bowiem gorszyć Jego uczniów. Zresztą nie potrafiłbym. Nie posiadam ani setnej części wiedzy profesora, — a widać, że taki szewski tenor z wiedzy się rodzi, skoro nim pan profesor tak udatnie włada w dyskursie literackim.

Chodzi tu o całkiem inne sprawy. Oto dzięki wszczętej przez profesora burdzie można sobie wzajem publicznie to i owo jasno wytłumaczyć. Można sobie przypomnieć różnicę, jaka zachodzi między urzędowym uczonym-pisarzem a takim zwykłym skrybą, samorodnym znajdą literackim. Wytłumaczywszy to, można sobie uprzytomnić, co z takiej różnicy między dygnitarzem a znajdą wynika?

To jedno.

Po drugie należy się bądź co bądź oczyścić jakoś z zarzutu pomniejszyciela wielkości moralnej Sienkiewicza, — bo o to mnie pan profesor pomówił.

Po trzecie — należy rozważyć, kto w bójce o „Pana Tadeusza" ma słuszność, czy są trafne wywody Millera, czy lepiej trafił pociągiel pana profesora?

Otóż, — chociaż jesteśmy tylko znajdy, bo nikt nas nie mianował, bo nas tylko własny talent i praca mianują, nie zaszczycając urzędem, godnością, lecz jedynie tak lotną rzeczą, jak miłość naszych czytelników, — uważam, że między nami pisarzami - artystami a pisarzami-profesorami wielka zachodzi różnica, i że raczej profesorzy nam wdzięczność są winni, niż naodwrót.

Bo cóż my?!

Wchodzimy daleko w życie, stać w niem musimy po szyję, musimy szukać, gdy go niema przed nami w wyraźnej formie, szukać wszędzie. Jeden się włóczy i obija po dalekich światach, drugi jest żołnierzem i tam za tę iskrę piękna łba nadstawia, trzeci chodzi z ludem, pielgrzymuje, czwarty dla swych modeli kiśnie w szynku, piąty goni uparcie po targowisku.

Trzeba ciągle być pośród spraw pospolitych i nie wśród ludzi wygodnych, lecz typów walki i pracy. Więcej się sztuka pisarska z suteryny, z podziemia i z okopu przędzie, niż z salonu i wielkich towarzystw. Mówili to już dawno Ronsard, Molière, Balzac, których tak dobrze i o tyle chyba lepiej od nas, znajdów, umieją panowie profesorowie.

Więc się natrudzi, panie profesorze, ten autor i poeta. Więc się namozoli, nalata po wszelakich klepiskach, więc się napłacze i nacierpi w duchocie wszelakiego ubóstwa, nim zbierze stamtąd ów obyczaj serca i wymowę uczuć gwałtownych, żarliwych, któreby dany czas losu ziemskiego statecznie wypełniły.

A cóż panowie profesorowie?!

Czekają aż pomrzemy, aż się nasza epoka uleży, scukrzy, aż się wszystko wygładzi, stanie się mądre, wiadome, odpowiednio dla nauki sztywne i zastygłe. Wtedy, nauczywszy się naszą twórczą praktyką wytworzonej ongiś gramatyki, w obrożach z tej gramatyki liczyć oto poczynają ów poślad, w zaciszach gabinetów mierzyć na opieszałych ważkach drgnienia naszych serc i ciałka naszej krwi.

A im uczeńszy, tem dłużej czeka, do tem pewniejszej przysuwa się roboty, żeby mógł dawać zaoczne, pośmiertne wyroki bez najmniejszej zmyłki. Żeby mógł, gdy czas zmiata nas prawie z kolei, żeby mógł odkrywać nas na nowo, w zasługi nasze przyodziany zaszczytnie.

Nie taki to więc wielki ten splendor profesorski, — umarłych żarliwie kołysać. Nie taki wielki, żeby z niego wynikało tradycyjne prawo pociągla. Bo jeżeli nawet zważymy, że w profesorstwie doświadczenie spoczywa i wiedza, a w twórczej młodości zapał, miłość żarliwa, choćby buntownicza, — to doświadczenie w tył patrzy i z minionego okruchy zbiera, podczas gdy młodość wali we wrota przyszłości!

Powinno się pamiętać te sprawy, tem bardziej, iż się przecie w uczoności wie, że wygrał Brzozowski, a nie rodzina Połanieckich, i nie pozytywiści, lecz „Trylogja", i nie „Jagiellonida", lecz Mickiewicz, i przed trybunałem słuchaczy nie hrabia Tarnowski, lecz profesor Chrzanowski, właśnie przez obrazoburczych znajdów najsilniej ongiś na katedrze poparty.

Nie trzeba tonu pedla przybierać, gdy się sprzeciw widzi wśród młodych, lecz godnie ze sprzeciwem się rozprawić. Nie trzeba stawiać podmurówek kultu, — kult bowiem rzecz niebezpieczna, pierwszych zawsze wysuszy profesorów, i będą niepotrzebni, — kapłanami ich znowu zastąpimy? A już wielki wstyd w opłotki kultu wpychać żywe dzieło sztuki! Nigdy się tam nie zmieści, — jeśli żywe — opłotki rozwali i sto razy przerośnie.

Dlatego nie półgębkiem, ale szczerze napisałem o Sienkiewiczu, i tak to właśnie należy rozumieć, — żem w nim widział w danym czasie wielkiej jesieni 1914 r. małość wielkości.

Bo się wtedy na pola bitewne wysypała młodzież polska, prowadzona przez ogromnego człowieka, która, — mniemam, — że w owoczesnej posturze Sienkiewicza widziała wzruszającą może, lecz małość wielkości pisarza. Młodzieży tej przyświecał inny twórca (nie chodzi tu teraz o łuty fachowego talentu). Pisarz, wielki sybirak, dziesiątki lat wygnania i tajgi za sobą mający, Wacław Sieroszewski, któregośmy (dołoj narodowa tradycja! panie profesorze) — młodzież owoczesna — widzieli jako prostego żołnierza, gdy na kilkanaście kroków strzelał do pancernego auta ze środka ulicy w Kielcach. Pisarz, który z nami razem na gołej ziemi spał i marzł, który konno na polu sandomierskiem stępa jechał w ogniu rosyjskiego balaljonu i do przypadłych ku ziemi patroli piechoty wołał: „Ależ chłopcy, to nic nie jest, ja tu jadę konno", który razem z nami na okopy wołyńskie z bagnetem w ręku szedł do szturmu.

Nie podoba się panu ta orjentacja, i może nie kwadrowała autorowi „Krzyżaków"?

No to wielkość każe zostać w nieszczęśliwym kraju, — jak kiedyś zacny poprzednik Corneille'a Rotroux został w zarażonej morem mieścinie. Jak został i na świat cały wołał o krzywdzie kardynał Mercier. Każe ogromem nazwiska świecić, promieniami sławy okrywać, zasłaniać maluczkich, których właśnie łupią przybyli do kraju krzyżacy.

Jałmużnik, na którego odczyty, wedle narodowej prasy, nawet policmajstrzy rosyjscy chodzili, — mniejszy sobie wybiera trud, gdy na salonach świata o sprawę się zastawia, niż gdyby o te sprawy w gorejącym kraju kołatał. Wielkość na najtrudniejszych drogach wybrańców swoich czeka, — nie na łatwiejszych. Sądzę, że można, należy to powiedzieć, gdy się tyle razy widziało dzieła tego wybrańca jako zaczyn duchowy w tornistrze żołnierza, zaczyn, zlany krwią ran lub bohaterskiej śmierci.

Z tej perspektywy życia — nie gabinetu, walki i czynu — a nie w sto lat potem liczonych skrzętnie ziarnek, można też i należy mówić o „Panu Tadeuszu". Nikt go najsurowszym osądem nie skrzywdzi, — skrzywdzić takie dzieło może właśnie martwy kult i bałwochwalcze kadzenie.

Jan Nepomucen Miller twierdzi, że to dzieło sytości. Że w tym dworku, który nam dajecie „rozbierać" przez lata, gdy nigdy tyle czasu nie było na lozańskie liryki, ani na którąś wielką konstrukcję Słowackiego, — w tym dworku tak czerstwo do wielu dzisiejszych podobnym— nikt nic nie robi. Jedyny ksiądz Robak coś odrabia, bo zabił. A Zosia jest głupia, jak cielątko, a Telimena nic warta, a Maciek — stary cymbał, i t. d.

Dlaczegóż pan zaraz pocięglem na to świszcze?

Proszę Millerowi wytłumaczyć, że jest właśnie inaczej, że po Komisji Edukacyjnej, po czasach Kołłątaja, po wywieszanych zdrajcach - biskupach, po wielkiej rewolucji tyle właśnie a nie więcej powinno się było w atmosferze dworku utrzymać, i że to dobrze, wybornie, doskonale — i dlaczego dobrze.

Wtedy przeklniemy Millera, z puścizny Słowackiego wymazując cytatę o „Panu Tadeuszu".

Ale krzyczeć, panie profesorze „dołoj!" to to samo, co wołać ciągle „głupi". Wołanie to nic więcej nie przynosi prócz wstydu i tyle tylko sprawi, że my wrzeszczymy „głupi" — a nasze dzieci, jak się to stało nawet w „Panu Tadeuszu", wbrew wszystkim zakamieniałym Maćkom, Sędziom, Horeszkom, sporom, asesorom, stawom i żabom, — pójdą do legjonów.

Gdyż doświadczenie w tył patrzy, a młodość nowe wrota otwiera.

Czem to był, panie profesorze, poczciwy, głupi Sak, w legjonach? Kapralem?

Dzielny Sak.

Jan Nepomucen Miller

Dłużej Boga niż batoga, Dłużej sędziego niż karbowego

Artykuł mój w nr. 3 „Wiadomości Literackich" p. t. „Mickiewicz w świetle niepodległości" i i równocześnie ogłoszony w nr. 39 „Przeglądu Warszawskiego" fragment większej całości p. t. „U źródeł uniwersalizmu w Polsce" — doczekały się w miarę zaszczytnej uwagi wielu organów prasy warszawskiej i prowincjonalnej.

Z pośród tych opinij mniej lub więcej krytycznych, częściej zaś oszczerczych lub drapiących ucho patetycznym szelestem rozdzieranych tużurków, wyróżnia się artykuł prof. Ignacego Chrzanowskiego („Dłużej klasztora, niż przeora", „Warszawianka", nr. 39), nie tyle niestety tonem, ile osobą szanownego oponenta. Wolno bowiem niewątpliwie p. Stanisławowi Pieńkowskiemu jako człowiekowi o ustalonej renomie poglądy moje zbyć mianem „bzdurstwa", a mnie nazwać „koniem żydowskim", ujeżdżanym przez zgrają „handelesów", — na to, niestety, niema właściwie rady: może mucha nawet opaskudzić święty obrazek, który mimo to niewiele straci na świętości.

Lecz inaczej ta sprawa przedstawia się w stosunku do prof. Chrzanowskiego. Z tej strony spotkał mnie istotnie cios tak bolesny, że mam odwagę do tego się przyznać.

Prof. Chrzanowski tedy, nie racząc wcale zbijać moich wątłych może i nieudolnie wyrażonych twierdzeń, z wysokości katedry nazywa je „skandalem"; z magnacką swobodą wobec chudopachołka szafując pyskobiciem na prawo i na lewo, wyrzucaniem za drzwi (ano narodu pewnie i nauki?...), zdziera ostatecznie maskę z mego niedobitego jeszcze mimo wszystko oblicza i wskazuje na występne cele polityczne, których jestem świadomem lub bezwiednem narzędziem.

Zbyt wiele mam szacunku i głębokiego uznania dla prof. Chrzanowskiego jako dla uczonego, zbyt wiele mu zawdzięczam osobiście jako profesorowi, abym udzielił sobie dyspensy na polemikę z szanownym oponentem na udeptanem przezeń bokserskiem boisku.

Nie starając się sparować nawet tego najboleśniejszego dla mnie osobiście ciosu, skwapliwie podchwytuję sposobność, podsuniętą mi przez mego oponenta — oparcie się na autorytecie Juljusza Kleinera, którego argumentacja (w artykule „Prawda i bolesność w „Panu Tadeuszu") zdaniem prof. Chrzanowskiego unicestwia moją. Niechże mnie tedy w tej walce nierównej gladjatora bez miecza z rozjuszoną bestją tratującej opinji tarczą swej opieki otoczy prof. Kleiner (nie wiem, czy wdzięczny mi będzie za to pokumanie), na którego poglady nawet bez monitu prof. Chrzanowskiego istotnie całkowicie się zgadzam — uważam jednak, że ten młyn właśnie moje ziarno miele.

Prof. Kleiner bowiem, podkreślając półtony niedomówień „Pana Tadeusza", ustala te same heretyckie przesłanki, na których opieram się w swoim artykule, tylko jak przystało na szanującego się uczonego wypowiada je oględnie, zatrzymując się przed uchylającemi się gościnnie drzwiami wniosków, prowadzących do konsekwencyj praktycznych. Że ostrożność i oględność prof. Kleinera była aż nazbyt dobrze umotywowana, zaświadczył stosunek krytyki do mnie: żaden bowiem z krytyków nie zdążył wniknąć w linję wytyczną mego rozumowania, lecz wszystkich zajęły słowa, zwroty i obrazy. Ze jednak te wnioski trzeba było śmiało skonkretyzować, świadczy fakt, że przecież dopiero w świetle takiego sformułowania zdano sobie sprawę z istoty zjawiska, choć tu czy owdzie myśli podobne dawno już przebłyskiwały.

Otóż prof. Kleiner, „ten wyjątkowo bystry i głęboki, wyjątkowo uczciwy krytyk", jak słusznie twierdzi prof. Chrzanowski, w artykule zamieszczonym w tym samym numerze „Wiadomości", w którym ukazał się mój „zamach na Mickiewicza" (jak chce „Gazeta Warszawska"), stwierdza, że „społeczeństwo, przedstawione w „Panu Tadeuszu", nie może się zdobyć na planowe działanie ogólne — zbyt niski poziom jego umysłowy — zbyt łatwa przewaga w nim prywaty nad myślą narodową".

Czy wobec tego krytycznego obrazu świata „Pana Tadeusza", rozsnutego wszak czujnością myśli autorytetu, który uznaje prof. Chrzanowski, nie możnaby wysnuć wniosku „prytkiego" może, lecz dość zasadniczego i nie pozbawionego pewnej wagi w chwili obecnej ze względów zarówno pedagogicznych, państwowych jak i artystycznych, że jednak życie narodowe, odtworzone w tej epopei, nie jest, nie może i nie powinno być prawzorem życia przyszłości. Nie neguję wszakwcale znaczenia historyczno - literackiego utworu, lecz chodzi mi tylko i wyłącznie o stwierdzenie jego aktualnej owocności: czy może on być podnietą do stworzenia nowej, doskonalszej formy życia w wolnej, niepodległej Polsce?... Otóż tego pierwiastku (poza fikcją złudy wyrównania się wszelkich sprzeczności życiowych w ks. XII) jest bardzo niewiele. Epopea ta raczej może stać się odstraszającym przykładem obrócenia wniwecz energji i woli narodowej, jest apoteozą cudu, który jakoś tam nas powróci na ojczyzny łono" (och, te „cudy nad Wisłą!" że też Polakowi tak trudno uwierzyć w pozytywną wartość swego zbiorowego wysiłku; żeby uchylić karku przed odpowiedzialnością, musi nią jak dzikus zaraz świątka przytłoczyć!...).

Sądzę więc raczej, że przytoczone poglądy prof. Kleinera są nieuniknioną przesłanką moich wniosków, których ten badacz wprawdzie nie snuje, bo nie wchodzą one w zakres jego zainteresowań. Co do mnie, sądzę, że nie negując znaczenia historyczno - literackiego „Iljady" czy „Odyssei", nikt z nas nie będzie twierdził, że Klejstenes czy Perykles pod urokiem czaru tej dworskiej epopei mogli ustalić nowy porządek demokratyczny w Atenach. Przyszłość ma swoje prawa. Najświętsza tradycja nie może jej krępować. Któż jeśli nie ten, na którego uknułem „zamach świętokradczy", przekazał narodowi te słowa, za które chyba należałoby go spalić jako burzyciela tradycji narodowej:

„Gotując się do przyszłości, potrzeba wracać się myślą w przeszłość, ale o tyle tylko, o ile człowiek, gotujący się do przeskoczenia rowu, wraca się w tył, aby się tem lepiej rozpędzić".

Cóż ja innego czynię, o czcigodni, i czyim ojcem duchowym jest tutaj Mickiewicz?...

Ze stosunków polsko-szwedzkich

Córka poety na tronie królewskim

Niedoszłe małżeństwo hrabianki Krasińskiej[1])

W marcu 1871 r., po bezdzietnej śmierci królowej szwedzkiej, żony Karola XV, otwierały się dla obu walczących ze sobą partyj szwedzkich pewne ewentualności, które każda ze stron pragnęła wyzyskać. Stronnictwo niemieckie, skupione koło osoby młodszego brata królewskiego Oskara, zadowolone było z bezdzietności króla, licząc, że po jego śmierci tron szwedzki przypadnie Oskarowi. Przeciwnie partja francuska, dworska, parła króla do powtórnego małżeństwa, mając nadzieję, że ewentualne dzieci z tego ponownego związku odziedziczą tron po śmierci ojca i odsuną Oskara od wpływu na politykę. Wobec zasadniczej zgody Karola zaczęto szybko obmyślać na dworze odpowiednią partję dla króla pośród rodzin niepanujących, aby nie wywoływać komplikacyj politycznych.

W tym to mniej więcej czasie, w listopadzie 1871 r., król Karol w przejeździe przez Brukselę zwrócił uwagę na piękny portret hr. Marji Krasińskiej. Nieobce mu było jej nazwisko. Znał dobrze dzieje całej rodziny, wiedział o jej powinowactwie z dynastją panującą we Włoszech[2]), a nade wszystko, jako znawca literatury, żywił głęboki kult dla ojca hrabianki Marji — Zygmunta Krasińskiego, którego dzieła uwielbiał, starając się nawet niektóre tłumaczyć na język ojczysty. Zachwycony nadto pięknością i jak się zdaje — pokaźnym majątkiem młodej hrabianki, król oznajmił swemu otoczeniu, iż chciałby ją poznać i rozpocząć kroki w celach matrymonjalnych. Otoczenie, widać, chętnie przyjęło propozycje króla, skoro niebawem rozpoczęto pertraktacje w tym przedmiocie. Miejscem stosownem wydał się Paryż, gdzie przez licznie zamieszkałą kolonję polską łatwo było trafić do hr. Ludwika Krasińskiego, stryja, a od czasu śmierci Zygmunta (1859) opiekuna i ojczyma hr. Marji[3]). W tym celu wyjechał ze Stockholmu do Paryża szambelan królewski, który cały plan króla przedstawił Ludwikowi Wołowskiemu, zamieszkałemu od dłuższego czasu w Paryżu i znanemu tam w kołach dyplomatycznych. Przez niego trafił projekt do rodziny Krasińskich, która z początku przyjęła go z daleko posuniętą nieufnością. To też rodzice hr. Marji odpowiedzieli odrazu odmownie, tłumacząc, że w żadnym razie nie zezwoliliby na małżeństwo morganatyczne dla swej córki, a nie wiedzą, czy konstytucja szwedzka pozwala na obsadzenie tronu przez osobę z rodziny niepanującej.

Wkrótce jednak okazało się, że obawy Krasińskich były płonne, gdyż wysłannik króla Karola miał już obmyślony we wszystkich szczegółach projekt, przewidujący wszystkie ewentualności i obalający tem samem obawy hr. Ludwika Krasińskiego. Król zamierzał nadać hr. Krasińskiej wszelkie prawa królowej, dzieciom zaś płci męskiej zapewnić wszelkie prawa książąt krwi, a więc i następstwa tronu. Ponieważ jednak konstytucja szwedzka nie pozwalała królowi na małżeństwo z panną bez tytułu „Altesse Serenissime", i na to znalazł się sposób: król Karol miał wyjednać u Amadeusza, króla Hiszpanji, godność granda I klasy dla Ludwika Krasińskiego, następnie brat Amadeusza, król Wiktor Emanuel, miał mu nadać tytuł książęcy („Prince Serenissime"). Wtedy hr. Ludwik miał adoptować swą pasierbicę i przelać tym sposobem na nią tytuł „Serenissime".

Po tem wyjaśnieniu Ludwik Krasiński, jeszcze trochę nieufny, oświadczył Wołowskiemu, że gotów byłby rozpocząć pertraktacje w sprawie małżeństwa swej bratanicy, lecz dopiero po otrzymaniu zapowiadanego tytułu granda hiszpańskiego, jako gwarancji, że dwór szwedzki całą sprawę traktuje na serjo i zgodnie z życzeniami króla. Jakoż w bardzo szybkim czasie, bo już 13 kwietnia 1872 r. ambasador hiszpański w Paryżu wręczył hr. Ludwikowi Krasińskiemu w imieniu swego monarchy nominację na granda hiszpańskiego I klasy. Teraz pertraktacje zaczęły posuwać się jeszcze szybciej — Krasiński spotkał się z szambelanem królewskim, z którym omawiał całą sprawę, a do ostatecznych i szczegółowych pertraktacyj upoważnił Antoniego Wrotnowskiego, któremu w Warszawie cały plan przedstawił. Król szwedzki ze swej strony upoważnił do pertraktacyj przyjaciela swego, attaché przy ambasadzie tureckiej w Paryżu, Nabaraony Beya. Ciekawym zbiegiem okoliczności ten egzotyczny pełnomocnik króla szwedzkiego, Egipcjanin rodem, wychowany w Paryżu, a rozpoczynający swą karjerę dyplomatyczną w Stockholmie, miał już kiedyś pewne z Polską zetknięcie. Mieszkając bowiem za młodych swych lat u jednej z krewnych pani Mickiewiczowej w Paryżu, poznał tam trochę literaturę polską, a zwłaszcza dzieła Mickiewicza, nieobce więc mu było z pewnością nazwisko Krasińskich. Ta okoliczność niewątpliwie ułatwiła pertraktacje. Ze strony hr. Marji i jej rodziny stawał do pertraktacyj w sprawie intercyzy przedślubnej i ceremonjału ślubnego, jak się wyżej zaznaczyło, adwokat Antoni Wrotnowski, który udał się w czerwcu 1872 r. z Warszawy do Paryża, obarczony mnóstwem wskazówek ustnych i specjalną instrukcją, podpisaną przez hr. Ludwika Krasińskiego. Zwracał w niej hr. Ludwik uwagę na parę punktów: 1) że propozycja małżeństwa wyszła nie ze strony Krasińskich, lecz od dworu szwedzkiego, i stąd pewna rezerwa rodziców młodej panny; 2) że hr. Marja posiada znaczny majątek osobisty, który powinien być zachowany i po ślubie, jeśliby oczywiście konstytucja szwedzka nie sprzeciwiała się takiemu podziałowi majątku pary królewskiej; 3) pełnomocnik Krasińskich miał w każdym razie wszelkich dołożyć starań, aby utrzymać majątek hrabianki, a przedewszystkiem ściśle określić jej stan posiadania w razie wcześniejszej śmierci króla; 4) jasno określić prawa dzieci z tego małżeństwa do następstwa tronu. Do tego punktu przywiązywał Krasiński specjalną wagę, obawiając się choćby cienia morganatyczności w tym związku. Piąty warunek przyjmował, że hr. Marja pozostanie katoliczką, i że wszelkie dyspense i pozwolenia Stolicy Apostolskiej uzyska pretendent.

W czerwcu 1872 r. rozpoczęły się oficjalne negocjacje między Nabaraony Beyem a Wrotnowskim. Pertraktacje szły z dużą łatwością. W ciągu dwóch tygodni zredagowano projekt intercyzy przedślubnej i zastosowano się widać do warunków polskich, skoro przejeżdżający przez Paryż Ludwik Krasiński podpisał akt bez najmniejszych zmian. W imieniu króla Karola intercyzę podpisał Nabaraony Bey. Projekt niezwłocznie odesłano do Stockholmu dla uzyskania potwierdzenia rady ministrów.

Oprócz intercyzy omawiali Wrotnowski i Nabaraony Bey sprawę uroczystości ślubnych, zwracając się w każdym szczególe wątpliwym do Krasińskiego z jednej strony i króla Karola z drugiej. Zdecydowano, że na jesieni Karol XV uda się do Nicei, aby osobiście poznać Marję Krasińską, następnie we Włoszech pod auspicjami Wiktora Emanuela odbędą się uroczyste zaręczyny. Jeszcze przedtem Ludwik Krasiński miał osobiście w Madrycie odebrać formalny patent granda I klasy, następnie miał otrzymać od Wiktora Emanuela tytuł książęcy z wyraźnym dodatkiem „Serenissime", miał następnie adoptować swą bratanicę i wyjednać potrzebne zatwierdzenie sądów krajowych, gdyż młody jego wiek wymagał specjalnych upoważnień do adoptacji. W ten sposób hr. Marja w chwili zaręczyn byłaby już księżniczką „Serenissime". Po tych wszystkich formalnościach miała hr. Marja udać się w towarzystwie swej matki do Stockholmu. Na granicy miał obie panie powitać następca tronu Oskar w imieniu króla i przewieźć je do stolicy z całym przyjęciem ceremonjałem. Wszystkie szczegóły były więc już obmyślone i jasno określone, wszystko szło gładko i szybko, gdyż dworowi szwedzkiemu zależało na pośpiechu. Już w początkach lipca stockholmska rada ministrów przyjęła projekt intercyzy przedślubnej, czyli zgodziła się na warunki Krasińskich. Niebawem miano przystąpić do wypełnienia omówionych formalności.

Tymczasem nagła i nieoczekiwana śmierć króla Karola (18 września 1872 r.) przerwała dalsze kroki w tym kierunku i położyła iście romantyczny kres tej romantycznej historji.

Helena Więckowska.

---

[1]) Na podstawie rękopisu p. t. „Projekt małżeństwa między Karolem XV, królem Szwecji, a hr. Marją Krasińską, pisane wedle słów Antoniego Wrotnowskiego, 1888". Dokument ten znajduje się w Bibljotece Krasińskich, nr. 4363. Artykuł poniższy drukowany był w tłumaczeniu norweskiem w „Historisk Tidsskrift" 5r, 6b, 1924, wychodzącym w Oslo.

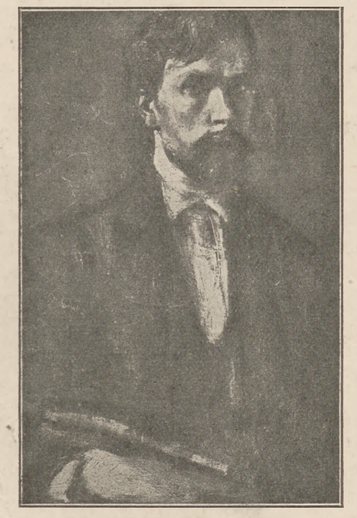
[2]) Żona Karola Sabaudzkiego była córką ks. Kurlandzkiej, z domu hr. Franciszki Krasińskiej.

[3]) Hrabina Elżbieta Krasińska, dwowa po Zygmuncie Krasińskim, wyszła drugi raz zamąż za stryjecznego brata poety, Ludwika Krasińskiego.

Tadeusz Sinko

Nieznany plan „Królów-Duchów“ Stanisława Wyspiańskiego

Od p. Włodzimierza Żuławskiego, znanego posiadacza cennych pamiątek po Wyspiańskim, otrzymałem niedawno w podarunku autograf poety: ćwiartkę papieru, zapisaną w dolnej części pió-



STANISŁAW WYSPIAŃSKI
autoportret
z „Albumu Wyspiańskiego“
(ukaże się nakładem „Bibljoteki Polskiej“)

rem, w górnej ołówkiem. Treścią części dolnej jest dziesięć imion, połączonych klamrami w cztery grupy w następujący sposób:

{ KAZIMIERZ, HENRYK, STANISŁAW } { PIAST, BOLESŁAW }

{ LECH, KINGA, WERNYHORA }

{ WANDA, WALLENROD }

Wolna przestrzeń pod prawą kolumną wypełniona jest piórkowym szkicem jakiegoś, zdaje się, biskupa w postaci pionowej, jakby otulonego z boku skrzydłami, dłuższemi niż sama postać. Na prawo od niej, na wysokości głowy, napisany kursywą wyraz „pleśni“, jakby przerobiony przez dorysowanie u szczytu „l“ kółka — w „pieśni“ (a może pierwszą literą jest dziwaczne „W“, i w takim razie wyraz brzmi „Waśni“); pod tem jakiś drugi wyraz, narazie nieodcyfrowany (może „Kadawer“). Ponad obu wyrazami, jakby w odniesieniu do BOLESŁAWA notatka: „Złoty wieniec Slawy“. — Górna część ćwiartki zawiera bliższe określenie drugiej grupy:

LECH | o { LAOKON, PROMETEUSZ }

KINGA { UŚMIECH, MARZANA, MÓR }

WERNYHORA ⌣ |

POCZUCIE EPOSU

„Pan będzie wiedział, co to ma znaczyć“ — powiedział p. Żuławski, ofiarowując mi opisaną kartkę, i dodał: „Napisze pan ładny feljeton“.

Aby nie zawieść jego ufności, a zarazem wyrazić mu wdzięczność za częste dopuszczanie mię do jego „Wyspiańsciana“, starałem się niemy spis osób zmusić do przemówienia i z łączących imiona klamer wydobyć tajemnicę planów Wyspiańskiego

Ktokolwiek czytał piękny artykuł p. Wł. Żuławskiego o witrażach wawelskich Wyspiańskiego („Maski“ krakowskie, I, zeszyt 13 z dn. 1 maja 1918), odrazu rozpozna w przytoczonych spisach tytuły — witraży wawelskich. Muzeum Narodowe w Krakowie posiada kartony: Kazimierza Wielkiego, Henryka Pobożnego i św. Stanisława, wymienionych w grupie pierwszej. Z grupy drugiej ogłosił sam p. Żuławski z własnych zbiorów Kingę, a z grupy czwartej Piasta. Wspomniał nadto o kartonie Wandy, znajdującym się w posiadaniu prywatnem, i o kartonie Wernyhory. Jeśli w spisie brakuje Władysława Łokietka, Zawiszy Czarnego, Jadwigi i Jagiełły, Kazimierza Jagiellończyka, Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta (szkice te ogłosił także p. Żuławski z własnych zbiorów w „Maskach“), to temby się tłumaczyło, że pomysł do nich przyszedł Wyspiańskiemu później. Przytoczony spis pochodzi więc z chwili pierwszego skrystalizowania się wizji twórczej, jest jej pierwszym programem. Skreślenie takiego programu jest u Wyspiańskiego czemś zwyczajnem. Wystarczy przypomnieć plan wydania „Teatru“ w trzech tomach (ogłoszony w moim „Antyku Wyspiańskiego“, wyd. 2, str. 47 sq.), skoncypowany w r. 1896, kiedy większa część dzieł, mających wejść do tego wydania, była jeszcze nienapisana. Wyspiański zaczął swą twórczość literacką od planu wydania zbiorowego swych pism! Tem potrzebniejszy był taki plan, gdy szło o cykl szkiców do witraży wawelskich. Rysunek biskupa i notatka o złotym wieńcu sławy na czole Bolesława Śmiałego (bo że to był Śmiały, łatwo udowodnić) nie pozostawia wątpliwości co do tego, że to był pierwszy plan witraży.

To, co mamy z projektów tych witraży, zawdzięczamy — nieposłuszeństwu ciotki poety, p. Janinie Stankiewiczowej, która otrzymawszy od siostrzeńca polecenie — spalenia teki z projektami witraży, część zdołała ukryć i ocalić; ale projekty do sześciu okien nawy głównej, najwięcej wykończone (niektóre zredagowane parokrotnie), i inne projekty mniej wykończone — splonęły.

Otóż dzięki przytoczonemu spisowi możemy ustalić tematy przynajmniej dwóch zaginionych projektów: Lecha i Wallenroda. Klamry, łączące poszczególne projekty w grupy trójdzielne i dwudzielne, są bez wątpienia wskazówkami co do ich umieszczenia w grupach przyległych okien katedry wawelskiej. Ale dlaczego autor umieścił obok siebie np. Wandę i Wallenroda, Piasta i Bolesława Śmiałego... dlaczego te właśnie postacie umieścił w witrażach, o tem rysownik i malarz nikomu nic nie powiedział. Rację wyboru osób i ich połączenia w grupy zdradził nam natomiast poeta, autor rapsodów, ilustrujących owe witraże. W świetle zachowanych rapsodów i ich fragmentów dostrzegamy w planie witraży zarazem plan poematu, którego ogniwami miały być poszczególne rapsody. Poemat ten byłby odpowiednikiem — „Króla - Ducha“ Słowackiego.

W rozprawce p. t.: „Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego“ (Kraków, 1924) zwróciłem uwagę na to, jak rapsod o Kazimierzu Wielkim wypłynął z przejęcia się „Królem-Duchem“ Słowackiego, czytanym właśnie z końcem r. 1899, i jak „Bolesław Śmiały“, „Piast“ i „Wernyhora“ nawiązywały do pewnych ustępów „Króla-Ducha“ i dalej je rozprowadzały. Podstawą pomysłu, by ów, pochowany w r. 1370, stanął przy swym pogrzebie z r. 1869 przed ówczesnem pokoleniem, była oczywiście idea palingenezy z „Króla-Ducha“. Zajmowała ona Wyspiańskiego już w „Legendzie I“ (1892—97), w której umiecha jący Krak zastanawia się nad tem, czy w nim nie siedzi godniejsze licho, godniejszy duch, niż w tych, co marni są, i czy jego mara nie będzie śliczna, jak dziwadło, jak wyrwidąb. Odrzuca on przypuszczenie, jakoby jego duch miał wejść w nietoperza, w żmiję, w puchacza lub wronę, i pragnie leżeć na dnie Wisły, jako stróż zamku i grodu, by po wiekach na skutek miłości i tęsknoty potomnych — zmartwychwstać, żywi wrócić do nowego ciała, króla zamku i do nowego życia. Że taki los może spotkać tylko bohatera, widać to ze wstępnych słów „Kazimierza Wielkiego“: komu przydano nazwę Wielkiego, „ten tęgich sił udźwiga w sobie moce — i duszą trwa, wielekroć powołana, — świecącą w długie narodowe noce“... Rozczytując się w arcypoemacie Słowackiego, z którego znał także fragmenty, ogłoszone w drugim tomie „Pism pośmiertnych J. S.“ przez Antoniego Małeckiego (1 wyd. 1866, 2 wyd. 1880), doszedł Wyspiański do poznania wielości królów - duchów, poznania, tak sformułowanego dzisiaj przez Jana Gwalberta Pawlikowskiego (w komentarzu do „Króla-Ducha“, str. 103): „Na drodze genezyjskiej jedne duchy wyprzedzają inne, stają się dla nich modelem i typem, do którego duchy niższe się dociągają. Tylko one właściwie wypatrują wyobraźnią swoją kształ nowy; dla innych ten gotowy już kształt wyższy staje się przedmiotem upragnienia... Takie duchy przodujące, duchy-typy, to „królе - duchy“. Z dalszych obserwacyj prof. Pawlikowskiego streszczamy tylko te, które, jak zobaczymy, zrobił także Wyspiański: duchy niewcielone, a więc pozbawione organów pamięci, myśli i działania, są nieszczęśliwe i aby się wyzbyć swej niemocy, przylatują tam, gdzie poczują współdźwięk w uczuciu ducha wcielonego. Wtedy z nim współdziałają, dodają mu sił, a w razie potrzeby się wcielają. A owo współdziałanie nie ogranicza się do jednostek, ale rozciąga się na całe narody, którym króle-duchy zaszczepiają swoją ideę i dopomagają do spełnienia misji dziejowej. Nie każdy znak król-duch jest duchem królującym. Choć Słowacki opowiada metampsychiczne dzieje jednego króla-ducha, występującego jako Popiel, Mieczysław i Bolesław Śmiały, to obok niego istnieją i inne duchy królewskie: obok Popiela Wanda, obok Piasta Pycha, obok Mieczysława Dobrawna, obok Bolesława Śmiałego św. Stanisław...

Duch Kazimierza Wielkiego w rapsodzie Wyspiańskiego zbliżał się już do „rzeki wiecznej zapomnień“, do Lethe, gdy z wody powstała ku niemu jakaś wielka mara, wstrzymała go spojrzeniem od picia, ukazała mu na dnie „doczesność“ zła i zbrodni i zawołała: „wracaj!“ Ten sam krzyk słyszy król z ust pokolenia, które się zbiegło do jego odnalezionego w r. 1869 grobu, czerpie zeń dech twórczy i życie, wciela się na nowo, by obudzić ducha w ludzie, obrzydzić tłumom, zebranym na pogrzeb, groby i wyzwolić je z pod przemocy frazesu mesjanistycznego... Niestety, po obaleniu mesjanistycznego mówcy pogrzebowego nie znalazł się nikt, ktoby wezwał sprowadzone na pogrzebie Kazimierza Wielkiego stany do — powstania.

Ta myśl o powstaniu łączy z rapsodem o Kazimierzu Wielkim rapsod o Henryku Pobożnym. Duch jego wspomina lignicką noc mordów. Koronę Chrobrego, która na niego czekała w Krakowie, włożyły mu na głowę anioły — po śmierci, a Marja zwiastowała mu, że przez śmierć zyskał większą sławę niż przez koronę. On sam jest teraz płomiennym posłem śmierci i jako taki ma lecieć ponad krajem, zostawiając za sobą pustkę, zgliszcza i pobojowiska... Jak szarańczę tatarską zesłał Bóg na Polskę poto, „by z nas niegodnych czynił męże wiary“, tak wojny ze wszystkiemi okropnościami są potrzebne, by duchy w pokoju nie straciły swego pędu, nie zgnuśniały. Henryk, jako śmierć, ma być w dziejach Polski symbolem wszelkich nieszczęść i klęsk wojennych, przez które duch się oczyszcza i odradza. Śmierć dla tych, co w nich żywot kładą, jest nagrodą. Dlatego i Henrykowi zapowiada matka, że śmierć wyniesie go ponad fałszywe sądy potomnych, bo rany zawsze będą świadczyły za nim i wyniosą go ponad męże, „ktorych boleścią narody szczęśliwe“. Naród, winny niejako jego krwi, będzie się poczuwał do obowiązku pomszczenia go. To też matka błogosławi na śmierć tych, „którzy ofiarą ciała i krwi służą sławie“. Gdy Henryk złożył tę ofiarę, naród okrzyknął go zwycięzcą chana, swiętym polskim i królem, a on, jako duch wyzwolony z ciała, czuł, że jako król unosi Polskę na skrzydłach orłowych do góry.

Kazimierz Wielki, rozglądając się z trumny, ustawionej w kaplicy Wazów, po katedrze, zwraca uwagę na gobelin trojański, wiszący naprzeciw owej kaplicy: Iljon w gruzach, ale bohaterzy dalej walczą bez rozstrzygnięcia, walczą przez wieki. Koń trojański, przynoszący zgubę miastu, stoi już w pośrodku murów: „przedsię walczą męże“. O co? O sławę, która utrzyma przy życiu naród w niewoli... Jeżeli przypomnimy sobie, że opis tego gobelinu następuje bezpośrednio po wyznaniu win szkoły krakowskiej przez usta jej głowy, Józefa Szujskiego, przyznamy, że zawiera on gloryfikację potępianych przez ową szkołę powstań. Powstania są potrzebne dla uciemiężonego narodu jak wojny dla wolnego: one utrzymują ducha w czynności. Ich bohaterzy, to króle-duchy typu Henryka Pobożnego.

Przy królu pokoju i królu wojny postawił Wyspiański św. Stanisława. Jest on tym duchem, który przez klątwę, rzuconą na króla, pozbawił naród miecza i sprowadził na niego niewolę, a dręczony z tego powodu rozpaczą, błagał Boga o ów miecz, otrzymał moc obudzenia króla, śpiącego z rycerstwem w Tatrach: „Pomścili wszystkich krzywd — w spalenisk krwawej pożodze, — że nato wiedzeni byli, — by siłą kraj swobodzili“.

Pokazuje się więc, że sprzężenie trzech imion — Kazimierz, Henryk, Stanisław — ma głębszy sens. Król-gospodarz, wzywany przez nieszczęśliwych poddanych, którzy w grobie szukali pociechy i cudu, odpędza ich od grobu i toruje drogę do czynu, do powstania. Duchy bohaterów ginących w takich powstaniach, to duchy wiedzione przez Henryka Pobożnego, typ ofiarnika za ojczyznę. Budzi je patron narodu, św. Stanisław, który spał w swej trumnie na Wawelu, póki naród nie popadł w niewolę i póki z tej niewoli nie zaczął umierać. Wtedy dopiero biskup rozpoczął nowy żywot, aby swój naród wskrzesić. Ale sam kościół nie zdołał tego dokonać. Zmarli przeklęli swego wskrzesiciela jako sprawcę swego losu, i spali dalej. Więc biskup odrobił swą winę, zdjął klątwę z śpiącego króla, pojednał się z nim, i teraz dopiero kościół, popierający powstanie, oswobodził Polskę.

Tak łączą się te trzy rapsody w jedną pieśń o wskrzeszeniu Polski. Wyspiański, który na końcu „Akropolis“ zburzył katedrę wawelską jako siedzibę trumien i prochów przeszłości, równocześnie ją budował, jako głosicielkę zmartwychwstania przez dzieła sztuki. To zmartwychwstanie wyczytywał z figur nagrobkowych i z gobelinów; to samo chciał sam wieścić na witrażach.

Jak ta pierwsza pieśń, złożona z trzech rapsodów, tak zachowała się w całości i pieśń ostatnia w dwu rapsodach: „Piast“ i Bolesław Śmiały“. Jakąż rolę wyznacza im poeta w dziejach Polski? Piast gościł u siebie Boga, „co był piorunem, i boga, co węże miał w lasce jak pudło“, czyli Jowisza, symbol władzy, i Merkurego, symbol posiadania. Wnieśli oni w dom kmiecia tajemnicę, co klątwą miała iść przez stulecia. Pierwszą ofiarą tej klątwy był syn Piasta. Ten, porzuciwszy zajęcia rolnicze, strzył miecz, powstał przeciw Popielowi, zabił jego i jego rycerzy i posiadł jego tron, a Piast patrzał na to i błogosławił krwią ociekłe noże. Po śmierci obudził się dopiero w r. 1846 jako gromadzki król w siermiędze. Berłem jego była racławicka kosa, ale ta kosa siekła teraz szlachtę, przygotowującą powstanie przeciw rozbiorcom. Dopiero widok pomordowanych wstrząsnął sumieniem rzezunów, którym król-duch przypomniał — branie pieniędzy od cesarza za mordowanie szlachty, przeklął ich i ukarał zarazą. Chłopi się przerazili, „jakby już byli w żywe piekło wzięci“, więc Piast się nad nimi zlitował i zachował ich do tej chwili, kiedy obudzi się w nich żal i kiedy znów chwycą za kosy, aby je obrócić przeciw tym, co ich sposobili, i wymierzyć sobie sprawiedliwość: „Jak mu kazano kosą rzezać braci, — podłym cezarom czterokroć odpłaci“. W tej rzezi obmyje się podłość Polski, jej niewola, i wtedy zbliży się upragnione dzieło, wskrzeszenie państwa polskiego, w którem już nie będzie ze tego, „co pamięć w przeszłości przeklęła“, bo krew, przelana przez chłopów w imię Polski, uczyni ich obywatelami, i nikt ich potomkom nie będzie już wypominał hańby r. 1846. Narazie jednak chłopi stroją się w pawie piórka i łachy, przystrojone złotkiem wiórek; narazie trawią młode siły w kasarniach zaborców; narazie są janczarami rakuskimi. Dopiero gdy ich stroju dopełnią „strzępy runa i skalpy cezarów“, dopiero gdy przez wypowiedzenie posłuszeństwa wojskowego obalą tron austrjacki, będą mogli wziąć „władztwo narodu“. — Do czego nie zdołał ich zagnać duch Kazimierza Wielkiego, do tego chce ich porwać duch Piasta.

Ale nie tylko duch Kazimierza Wielkiego nie miał mocy wyzwolenia narodu z niewoli. Niemoc tę podzielali z nim także inni przedstawiciele historycznej wielkości Polski. Któż był większy od Bolesława Chrobrego, do którego po pomoc w odzyskaniu korony zwrócił się zabójca św. Stanisława? Zobaczywszy legendarne wojsko, śpiące w Tatrach, zrozumiał on, że „śpiący rycerze, to ci, co bezczynni, — ci, co gnuśnieją za domem, czy doma; — ci, co jakiemiś już dziełami słynni, — już syci sławy i już ich oskoma — nie unosi; ci, po wszystkie czasy winni, — leniwe duchy, których śmiałości chroma: — drużbowie sławy, dziś niewolni sławą, — we wiechach wieńców, zaklęci postawą“. Bolesław Śmiały szedł w swych przedpociach wojennych, które mu zapewniły sławę, śladami Chrobrego. Dlatego i on wraz ze swem rycerstwem skamieniał w Tatrach, stworzył nowy huf śpiących rycerzy... Fakt, że Wyspiański nie połączył rapsodu o św. Stanisławie z tym rapsodem o Bolesławie Śmiałym, jest wykładnikiem tej myśli, że po żadnych śpiących w sławie bohaterach przeszłości nie spodziewał się wskrzeszenia Polski. Miał go sprowadzić sam lud, pod wowództwem chłopskiego króla-ducha, Piasta... Sprzężenie więc rapsodów o Piaście i Bolesławie Śmiałym w jedną pieśń, jest sprzężeniem antytez: Polska wstanie za sprawą chłopów, zbuntowanych przeciw najeźdźcom, nie za sprawą szlachty, czekającej na obudzenie się legendarnych bohaterów przeszłości.

Z pieśni drugiej, która miała objąć rapsody o Lechu, Kindze i Wernyhorze, znamy tylko fragmenty trzeciego członu. Przedstawia go Wyspiański w chwili odjazdu z Ukrainy — „Beniowskiego“, gdzie (XI, w. 556 sq.) lirnik zapowiada przyjście swego następcy, króla lir, który „po króla tutaj przyleci, zabierze — i gdzieś daleko wniesie pod księżyce— na jakieś dziwne duchów wieczornice“. Posownie do tej zapowiedzi Wernyhora Wyspiańskiego, usłyszawszy zew dzwonu wawelskiego, przybywa na Wawel, bierze ze skarbca królewski płaszcz Stanisława Augusta, wola śpiących w katedrze wojewodów, rycerzów, hetmanów i chce tem wołaniem porwać ich duchy między gwiazdy, uczynić z nich skrzące księżyce, związane z jego słońcem, „aż się w ogniu spopielą i spalą — wirujący wokoło mej duszy“ A wtedy co? Wtedy wstąpią w nowe ciała i zaczną nowe życie w Polsce — odrodzonej. — Notatka przy „Wernyhorze“: „poczucie eposu“ tyczy sie nie tyle figury witrażowej, ile bohatera rapsodu, który miał być, jak u Słowackiego („Beniowski“, XI pieśń), wcieleniem tego ducha poezji bohaterskiej,

który wywraca zbrojne zamki, skały,
i naród gotów oderwać z łańcucha:
taki jest silny i taki wspaniały,
gdy się obudzi z grobu i wybucha...

Co z tą poezją bohaterską ma wspólnego Kinga i Lech?

Pierwszą znamy z witrażu: „Światłem gromnic oblana kroczy jakoby w pokutnej procesji. Ponad jej czołem, pokorą schylonem, pali się świętych aureola; oczy nie dojrzą już niczego, co doczesne; od modlitw omdlałe zamknęły się usta. Oto w habicie jałmużnicy nawiedziła swoje niegdyś królestwo ziemskie“. Do tego opisu p. Wł. Żuławskiego wnoszą nowe motywy postacie, obok niej w planie wymienione: UŚMIECH, MARZANA, MÓR. Gdybyśmy Marzanę uważali za boginię śmierci, jak to u Wyspiańskiego w „Legendzie I“ czyni Krak, mówiąc, że „Morowy nadszedł czas i suchy Nija czeka u wezgłowia“, musielibyśmy przyjąć, że Wyspiański obok siebie pomieścił dwie postacie pokrewne: boginię śmierci i Morową dziewicę (Mór), którym przeciwstawił uśmiech jako personifikację radości, urody życia i samego życia. Ale bardziej od owego oczaienia dwu synonimów przemawia do przekonania przypuszczenie, że Marzana jest Długoszową („Dzieła“, X, 47) Cererą, boginią urodzajów. Stałaby ona w pośrodku między życiem a śmiercią, jako matka Proserpiny, która z wiosną wynosi na ziemię życie, a w jesieni zabiera je z sobą do podziemia.

Jeżeli sobie przypomnimy, że każdy witraż wawelski miał się składać z dwóch części: z „wizji“, umieszczonej w górnem oknie, i „realnego zdarzenia historycznego“, przeznaczonego do szyb dolnych, poniżej krasotęcza (maswerku), to w tym wypadku trzy postacie mitologiczne zastępowałyby owo „realne zdarzenie historyczne“. Zachodzi tylko pytanie, w jakiem są one związku z św. Kingą? Przeglądając żywot św. Kunegundy, księżnej Polskiej, w Skargi „Żywotach świętych“ (pod 7 listopada), czytamy (§ 5), że obmywała rany i wrzody ubogich i całowała trędowatych, oczywiście, aby ich przez to uleczyć. Z tego więc względu mógł ją poeta uważać za odwrócicielkę Moru i wyobrażenie owego Moru umieścić pod jej wizerunkiem. A że kto przynosi zdrowie, przywraca choremu zawczasu urodę życia, także personifikacja uśmiechu mogła się mieścić między jej emblematami. A zresztą kto wie, czy połączenie Uśmiechu ze Śmiercią nie miało także symbolizować (bo symbole są wieloznaczne) owej radości osiągniętej przez ksienię klasztoru św. Klary w ciągłem rozpamiętywaniu śmierci. Ta jednak symbolika byłaby drugorzędna, bo umieszczenie w środku Marzany - Cerery wskazuje, że owe postacie wyobrażają pewne strony działalności św. Kingi. Czy uchodziła ona także za dawczynię urodzaju? Wyspiański znał, zdaje się, legendę, związaną z Pieninami, według której Kinga, uciekając przed Tatarami, miała spotkanemu przy siewie rolnikowi przykazać, by zapytany, czy tamtędy jakie niewiasty nie biegły, odpowiedział: „Biegły, gdym tę rolę orał i obsiewał“. A oto natychmiast po jej przejściu ziarna zakiełkowały, i rola pokryła się bujnemi kłosami. Tatarzy, otrzymawszy od chłopa wskazaną odpowiedź, zrozumieli, że to było przed paru miesiącami, i zawrócili z drogi. — Ów ten ruch doraźnego wyprowadzenia z ziaren gotowego żniwa mógł nasunąć Wyspiańskiemu pomysł, by jej przypisać własności polskiej Cerery. Jak te trzy strony jej działalności, jako dawczyni plonów, lekarki chorób i sprawczyni radości, miały być rozprowadzone na tle żywota świętej i legend, z nią związanych, nie wiemy. To pewna, że o św. Kindze zamierzał poeta napisać rapsod, jak o Henryku Pobożnym.

Ale czy taki rapsod łączyłby się ideowo z rapsodem o Wernyhorze jako przedstawicielu epiki bohaterskiej? Tu trzeba przypomnieć tradycję historyczno-literacką, według której najobszerniejszy zabytek języka i piśmiennictwa polskiego z w. XIV, „Psałterz florjański“, miał być odpisem sławnego psałterza św. Kingi. Ba, prof. Brückner twierdził przy rozmaitych sposobnościach (ostatnio w „Bibljotece Warszawskiej“, 1901, IV, a więc przed koncepcją Wyspiańskiego), że najstarszą pieśń polską, a zarazem hymn narodowy „Bogurodzica“, ułożył dla błogosławionej Kingi, wdowy po Bolesławie Wstydliwym, klaryski klasztoru w Sączu, około r. 1280, jej spowiednik, franciszkanin Boguchwał. Kinga stała więc u kolebki literatury polskiej, spowodowała ułożenie późniejszego hymnu narodowego, który wiódł rycerstwo polskie pod Grunwald i Wiedeń, dostarczyła Polakom nabożnej lektury polskiej — i w tym charakterze mogła stanąć jako patronka poezji i literatury średniowiecznej obok Wernyhory, jako wyobraziciela nowej poezji bohaterskiej i wieszczej.

Kinga i Wernyhora przedstawialiby więc te siły duchowe, które utrzymały przez wieki świadomość narodową. Jako twórcę tej świadomości zamierzał Wyspiański przedstawić Lecha, legendarnego założyciela Gniezna i państwa polskiego w myśl tradycji kronikarskiej, użytej za materjał polskiej „Eneidy“ i przez P. Woronicza („Lech“) i przez ks. J. Skórskiego („Lechus“, 1745), i przez J. Łuszczewską - Deotymę („Polska w pieśni“, I, „Lech“, 1859). U Skórskiego i Woronicza założeniu państwa i stolicy towarzyszą przepowiednie o jego dalszych losach aż do upadku i zmartwychwstania. Że i Wyspiański myślał przy założycielu państwa polskiego o męce rozbiorów i niewoli, dowodzi umieszczenie pod główną postacią dwóch symbolów męki: Laokoona i Prometeusza. Laokoon, duszony wraz z synami przez węże, zesłane przez rozgniewanego Posejdona, znalazł potem umieszczenie w XI scenie „Achilleidy“. Występuje on tu jako człowiek, który po śmierci synów uważa siebie za Posejdona, a węże, żyjące w studni, za synów, i głosi, że kiedy ludzie ujrzą go w oplotach tych wężów, wtedy koniec Troi: wtedy i on przemieni się w węża i wypełznie z synami na gruzy miasta i będzie żył w morzu, jego pan. Gdy w scenie XXIV Odysseusz z pomocą konika Posejdonowego wtargnął do świątyni Posejdona i położył trupem Laokoona, Kassandra okrzykiem „Laokoonie, wróżba twa spełniona“ obwieszcza upadek Troi...

Ale ze zburzonej Troi miał powstać Rzym. Więc Laokoon, żyjący w morzu obok ruin Troi, to jak Krakus w „Legendzie I“ stróż zamku i grodu, a zarazem poręczyciel jego zmartwychwstania. Laokoon Wyspiańskiego, umieszczony pod Lechem, miał być symbolem wszystkich mąk, złączonych z upadkiem Polski, a zarazem rękojmią jej zmartwychwstania.

Łatwiej stwierdzić konwencjonalną już prawie symbolikę Prometeusza, oczywiście Prometeusza w okowach, szarpanego przez sępa. Prometeusz, to, jak u Słowackiego (choćby w obeldze z „Grobu Agamemnona“), Polska. Wyspiański pamiętał z „Króla-Ducha“ słowa Popiela (rapsod I, pieśń III, wiersz 313 sq. sq.): „Ale przeze mnie ta ojczyzna wzrosła, — nazwiska nawet przeze mnie dostała — i pchnięciem mego skrwawionego wiosła — dotychczas idzie: Polska — na ból skała“. Rolę Popiela, który krwią spoił państwo polskie, przeniósł Wyspiański na Lecha i pod jego obrazem przedstawił Polskę jako skałę na ból — w postaci skamieniałego z bólu Laokoona i nieugiętego jak skała Tytana — Prometeusza.

Synchronistykę owych postaci mitologji greckiej z Lechem ułatwił mu także Słowacki. W „Królu - Duchu“ z duszą Mieczysława opuszczają podziemie — Homerejczycy, bohaterzy greccy z pod Troi. Dzieje się to na podstawie znaczenia tysiąclecia w kole odrodzeń. Według szkicu pierwszego planu „Króla-Ducha“ — „nadchodzącą świętość i roku tysiącowego przeczucia ludowe śpiewa poeta“. Wyspiański nie znał jednastu konceptów ujęcia tego planu w redakcjach, wydanych dopiero przez prof. Gubrynowicza, ale czytał w „Wykładzie nauki“ (II, 502 sq.), że w r. 1000 Egipcjance Helois donieśli pielgrzymi o śmierci Dawida, a inni opowiadali jej o bajecznej wyprawie Argonautów, o Jazonie i Medei, o Orfeuszu i jego śmierci... Zachodzi pytanie, czy Lech Wyspiańskiego w rapsodzie, parafrazującym witraż, zetknął się z postaciami mitu greckiego w podziemiu, jak Mieczysław Słowackiego, czy też i jemu, jak Helois, opowiedział kto o Laokoonie i Prometeuszu. Odpowiedź na to pytanie zależy od objaśnienia ołówkowej klamry, łączącej w autografie Lecha z Laokoonem i Prometeuszem. Pięć innych klamer autografu ma w środku dziobek; tylko owa wykazuje w tem miejscu kółko. Przed kółkiem jest pionowa kreska, a na pierwszy rzut owa kreska z kółkiem wpada w oczy jako — Io. Jeśliby więc kółko było rzeczywiście literą, złączoną przypadkiem z dzióbkiem klamry, mielibyśmy wskazówkę, jak Wyspiański zamierzał w rapsodzie połączyć Lecha z postaciami greckiemi. Łącznikiem byłaby Io, ta sama Io, która w „Prometeuszu“ Ajschylosa przybywa obłąkana („na głowie jej widać rogi turzycy“, Szujski) w tułaczce po całym świecie na Kaukaz i otrzymuje od Prometeusza zapewnienie, że jej praprawnuk uwolni go z więzów wbrew zakazowi Zeusa... W tułaczce Iony było także miejsce na okolice północne, choćby nawet polskie. Więc koncepcja, by Lech spotkał się z Io i słyszał od niej o Prometeuszu, odwiedzonym na Kaukazie, a także z pewną nieścisłością chronologiczną o Laokoonie, świadku zburzenia Troi, jest zupełnie możliwa, o ile kreska i kółko autografu oznaczają — Io...

Lech nie jest symbolem pewnej strony literatury polskiej, jak Kinga i Wernyhora, ale reprezentuje sam najdawniejsze podania polskie, jej tradycję bohaterską. Tradycja polska nie znała swego Homera, jakiegoś legendarnego Bojana, opiewającego Lecha i jego następców. Z konieczności więc zastąpił Wyspiański podmiot tradycji bohaterskiej, jej piewcę, — przedmiotem, a przyszło mu to tem łatwiej, że i dalsze postacie tej pieśni (Kinga i Wernyhora) były zarazem przedmiotami legend. Można więc, wychodząc od Wernyhory, jako postaci najlepiej określonej — wzorem (wiersze z „Beniowskiego“), stwierdzić, że te trzy witraże i trzy rapsody miały reprezentować „królów-duchów“, którzy tradycją bohaterską (Lech), pieśnią religijną (Kinga) i poezją wieszczą (Wernyhora) podtrzymywali naród w jego świadomości dziejowej: Lech wiedział już o przyszłem męczeństwie Polski, na ból skały, Kinga wydobyła z myśli o śmierci uśmiech życia, a Wernyhora, doczekawszy się godziny powrotu wszechrzeczy, wywiódł z Wawelu dusze bohaterów na gwiazdy, by stąd zeszły w ciała w Polsce zmartwychwstałej. — Ta rekonstrukcja pozwala też domyśleć się, co poeta miał umieścić pod witrażem Wernyhory: oto budzenie bohaterów na Wawelu i pobróż ich między gwiazdy. Jak pieśń pierwsza kończyła się wskrzeszeniem śpiących rycerzy przez św. Stanisława, tak pieśń druga miała za finał obudzenie śpiących rycerzy przez Wernyhorę.

Pozostaje nam do omówienia jeszcze pieśń trzecia, streszczona w imionach Wandy i Wallenroda. Rolę Wandy w fantazji Wyspiańskiego znamy z „Legendy I“ i „Legendy II“: w obu poświęca ona życie Żywi, aby odnieść zwycięstwo nad Niemcem Rytygierem. Jest więc symbolem ducha poświęcenia się w historji polskiej. Wallenrod jest tą postacią, której w „Legjonie“ lud dopatruje się w Mickiewiczu, pragnąc pod jego przewodnictwem iść obalać trony i oswobodzić Polskę; tą postacią, której w „Wyzwoleniu“ szuka wśród rozważań Samotnika o mężu przyszłości Wróżka poezji pogrobowej. Przyjście jego jest jej zdaniem już bliskie. Wróżka pyta: „Słyszycie? wicher pędzi chmury śniegów?“ i odpowiada: „Tam marzną waszych ostatki szeregów“. Jest to dwuwiersz wzięty z „Konrada Wallenroda“ (VI, 260), jak gdyby oczekiwany zbawca, Konrad, miał być Wallenrodem. Ten też tylko mógł iść „w pożarów duszącym dymie“, stosownie do obrazu z poematu Mickiewicza. Więc choć oczekiwany w „Wyzwoleniu“ Konrad jest bohaterem trzeciej części „Dziadów“, którego rolę od chwili strącenia w przepaść po bluźnierstwie wziął na siebie Konrad-Wyspiański, to umyślnie dał mu poeta i rysy Wallenroda, jako bohatera — czynu. Konrad z III części „Dziadów“ był tylko bohaterem uczucia. Z Wandą łączy go ofiara życia na ołtarzu nienawiści do Niemców; poza nią wychodzi jako ten, który wyrwał naród z czaru grobów wawelskich w postaci Dawida z „Akropolis“ (jest to substytucja Konrada z „Wyzwolenia“) sprowadził swą pieśnią Apollina-Chrystusa do katedry wawelskiej. Katedra runęła przy jego przyjściu, ale tylko jako miejsce grobów; została siedzibą dzieł sztuki, które, jak nagrobki z pierwszego aktu „Akropolis“, jak gobeliny wawelskie (jakóbowe i trojańskie), głosiły tylko zmartwychwstanie i życie.

Witraże wawelskie miały to samo zadanie: miały głosić zmartwychwstanie. Nie sprowadził go wracający duch bohatera pokoju, Kazimierza Wielkiego, ale duchy takich bohaterów wojny, jak Henryk Pobożny, nieraz wracały, by budzić naród z uśpienia, a duch św. Stanisława połączył się ostatecznie ze śpiącymi rycerzami, by siłami kościoła przyśpieszyć zmartwychwstanie. Witraże Lecha, Kingi i Wernyhory miały głosić wskrzeszającą moc tradycji bohaterskiej i poezji, witraże Wandy i Wallenroda opowiadać o tych, co życiem okupili zwycięstwo nad Niemcami, a witraże Piasta i Bolesława Śmiałego przypominać, że lud tylko od własnego króla-ducha weźmie władztwo narodu, ale nie będzie się oglądał na tradycje historji szlacheckiej, skamieniałe w rycerzach śpiących w Tatrach.

Te myśli, zaklęte w witrażach, miał rozprowadzać poemat o królach-duchach. Zachowane z niego poszczególne rapsody i fragmenty łączą się w większe całości, w pieśni, dopiero dzięki klamrom wyzyskanego tu autografu, którego znaczenie dla poznania tak planu witraży jak planu ich parafrazy jest pierwszorzędne.

Preparat współczesności pod mikroskopem literackim

Ilja Erenburg. Niezwykłe przygody Julja Jurenity i jego uczniów: monsieur Délé, Karola Schmidta, mister Coola, Aleksego Tiszyna, Ercolego Bambucciego, Ilji Erenburga i Negra Ajshy, czasu pokoju, wojny i rewolucji, w Paryżu, w Meksyku, w Rzymie, w Senegalu, w Kineszmie, w Moskwie i innych miejscowościach, oraz rozliczne opinje mistrza o fajkach, o śmierci i miłości, o wolności, o grze w szachy, o plemieniu judzkiem, o konstrukcji i o wielu innych rzeczach. Przełożył **T. Jakubowicz.** Przedmowę napisał **Juljusz Kaden-Bandrowski.** Okładkę rysował **E. Bartłomiejczyk.** Warszawa, „Ignis", 1924; str. VII i 1nl. i 396 i 8nl.

Wychodzi w Niemczech od kilku lat pismo p. t. „Der Querschnitt". Spotykamy tu obok wierszy w języku angielskim Williamsa i Hemingwaya essay o clownie Valentinie w języku niemieckim; obok poematu Piotra Reverdy (po francusku) sprawozdanie z ostatniego matchu bokserskiego Dempseya z Gibbonsem; obok poważnego studjum K. Sternheima o O. Wilde — ułożone przez Ludendorffa w żargonie wezwanie „Zu die Jiden in Paulen"... To samo w dziale ilustracji: fotografja żony artysty - malarza Léger... w łazience obok zdjęć z manewrów kawalerji angielskiej; ćwiczenia armji czerwonej — a o dwie strony dalej portret „des Generals von Keczycki"... Słowem, „miszmasz", magazyn bric-à-bracu, gdzie pokraczna reprodukcja jakiegoś Hofera lub Isaaka Grünewalda sąsiaduje z pięknym rysunkiem Géricaulta. Już przy oglądaniu pobieżnem denerwuje to i drażni, obraża elementarne poczucie stylu, doboru bodaj.

A jednak jest to istotnie „Querschnitt" — przekrój naszej arlekinowej współczesności.

Już sam tytuł powieści Erenburga, który powyżej przytaczam w całości, przypomina „Inhalts-Verzeichnis" bieżącego numeru „Querschnittu" — albo jakiś antyk księgarski, jakąś literacką „kunstkamerę osobliwości", które tak namiętnie zbiera Juljan Tuwim. Zachodzi jednak pewna różnica w doborze materjału, którym posługuje się Erenburg. Próbuje on w swej powieści — czy kronice — dać przekrój współczesności, lecz nie przypadkowy, a świadomie wybrany. Ma to być coś w rodzaju skośnego cięcia, „przekroju saggitalnego", jak się to mówi w medycynie, — przekroju, który najlepiej uwypukla ustrój i funkcje danego organizmu czy organu. Erenburg, sympatyzujący z kierunkami t. zw. naukowym i konstruktywistycznym w literaturze i sztuce, daje kilka takich „saggitalnych przekrojów" tętniącej ruchem współczesności. Ścinając skalpelem obserwacji cieniutkie warstwy z przekrojów, kładzie je pod mikroskop refleksji czy analizy socjalno-psychologicznej. Następnie — jak się to robi przy badaniach mikroskopijnych — autor „Julja Jurenity" zabarwia sztucznie potrzebne mu do uwypuklenia tezy cząstki preparatu jaskrawiej, niż pole ogólne, — tak że w oczy rzucają się tylko ciałka i komórki niezbędne dla całokształtu konstruowanego schematu. Otrzymane w ten sposób preparaty układa Erenburg w pewnej kolejności — i tworzy jak gdyby mapę, po której będzie przesuwał potrzebne mu figurynki „bohaterów" — od Mistrza począwszy aż do naiwnego Negra Ajshy.

Ci „bohaterowie" kroniki Erenburga — to nie „typy" i nie „maski". To nawet nie kukiełki, dające skarykaturowane konterfekty „działaczy" lub „reprezentantów". Raczej są to skonstruowane schematy, — kubizowane automaty, — coś w rodzaju tych strasznych makietów, jakie projektował złośliwy George Grosz do sztuki Ivana Golla „Mathusalem". Przypominają one również figurynki Pabla Picasso i Fernanda Légera do baletów nowoczesnych pod muzykę Erika Satie. Stosuje się to zarówno do jawnie mechanicznych mr. Délé, Schmidta i potwornego wprost mister Coola jak i do sentymentalnych kukieł Tiszyna, Bambucciego, a nawet samego Erenburga, który dla stylu całości daje siebie w pokracznej karykaturze. Lecz — co ciekawsza — nawet postać Julja Jurenity, jedyna, według planu autorskiego, postać żywa, dla której czytelnik ma żywić sympatję, — nawet postać Jurenity w tym świecie mechanicznym staje się lalką. Od początku do ostatniej stronicy uważny czytelnik wyczuwa, że ta projekcja pozytywnych cech Erenburga, ten ulubiony alter ego powieściopisarza — nie żyje i nie żył nigdy. Wzruszenia anarchisty niby-meksykańskiego — nie wzruszają. „Demonizm" jego — nie przeraża. Jedynie paradoksy wywołują nieraz odruch żywszy. Lecz paradoksy można wstawiać wprost do tekstu. Niema więc potrzeby tworzyć „bohatera" — poto jedynie, by uczynić zeń stenografa własnych rozmyślań, mniej lub więcej głębokich, mniej lub więcej trafnych. Jeżeli zaś Juljo Jurenito ma być owym tradycyjnym „bohaterem powieści", którego przeżycia czy perypetje mają służyć łącznikiem do powiązania poszczególnych — a tak niezwykle obfitych, aż za obfitych w barokowych szczegółach — rozdziałów, to znów ta „racja kompozycyjna" nie znajduje poparcia w fakturze powieści, bardzo luźnej i aż nazbyt często przypominającej (zarówno w ujęciu jak w stylu) dobry feljeton. Następna powieść Erenburga — „Ziźń i gibiel Nikołaja Kurbowa" — jest już wolna od tego braku. Mniej tam ognia rewolucyjnego (anarchistycznego), ale zato bohater (Kurbow) żyje, działa, cierpi, czuje, — a kompozycja i styl tej powieści, osnutej na motywie czrezwyczajki, stoją na znacznie wyższym stopniu doskonałości artystycznej.

Erenburg nie jest pierwszym „konstruktywistą" w powieści. Przed nim robił to Upton Sinclair — ten nieubłagany buchalter życia amerykańskiego, zestawiający jego „debet" i „credit" i ukazujący światu przerażający deficyt etyczny kapitalistycznej cywilizacji Nowego Świata. Lecz Sinclair ma lepszy instynkt konstrukcyjny. Jego bohaterowie — zwłaszcza taki Jimmie Higgins (w powieści pod tym tytułem) — żyją i przekonywają o artystycznej racji swego istnienia. Choć są to również postacie skonstruowane, ale syntetyczne uogólnienie istotnych cech klasowych, skoncentrowanych w „bohaterze" (robotniku czy miljonerze), nadaje tym postaciom żywotność emocjonalną, sugestjonującą czytelnika, nie bacząc na uboństwo stylu.

I jeszcze jedno. Jeżeli się jest konstruktywistą — trzeba mieć wyraźny, w szczegółach opracowany plan tworzonej machiny. A więc trzeba opanować uczciwy szmat wiedzy. Trzeba mieć zdecydowany światopogląd (ideologję). Zwłaszcza gdy się operuje w materjale tak płynnym i nieuchwytnym a zarazem niebezpiecznym, jak dziedzina zagadnień społecznych. Cokolwiek ma się do zarzucenia Sinclairowi (bywa on czasem przewlekły i nudny, to znów nieznośnie suchy) — nie sposób mu odmówić jasności i planowości w przeprowadzeniu konstrukcyj powieściowych. O Erenburgu powiedzieć tego nie można.

Niesłusznie zarzucają autorowi „Julja Jurenity" bolszewizm czy komunizm. Jest to tylko typowy inteligent rosyjski, którego rewolucja wysadziła z siodła. Zbłąkany człowiek, zawisły pomiędzy utraconem „niebem" dawnego przedwojennego „komfortu" a twardą „ziemią" czerwoną nowej — amerykanizującej się pośpiesznie — rzeczywistości rosyjskiej. Błędne koło refleksyj i szamotań duchowych byłego „djabolisty", który w latach 1908 — 13 drukował dekadenckie wiersze o chimerach Notre - Dame w „Wiesach" symbolisty Briusowa, — odbiło się w konstrukcji „Julja Jurenity". Jedyny uczeń Mistrza, — Ilja Erenburg, — którego osoba skleja jako tako w jeden film poszczególne kawałki pośpiesznie „nakręconej" wstęgi obserwacji, zaczyna i kończy w nieśmiertelnej „Rotondzie" paryskiej, gdzie i do dziś godzinami przesiaduje. Tu, wpatrzony w fusy na dnie filiżanki czarnej kawy, z komfortem dobrze trawiącej melancholji przeżywa gorycz negacji „starego świata", gdzie rządy sprawują dyrektorzy umoralniających domów publicznych, misterowie Coolowie, oraz twórcy uniwersalnych nekropolów w stylu mr. Délé. Pykając z Petersons-pipe modelu 1925 myśli zarazem z ociężałym smutkiem o czerwonej ojczyźnie, z której był uciekł, bo nic innego w niej nie widział, prócz tego, co każdy reporter jakiegoś „Rula" albo innych „Birżewych Wiedomostiej". Erenburg, jak mówi w autobiografji, ceni najwyżej z całego swego dorobku „Julja Jurenitę" — utwór, nie pozbawiony istotnie druzgocącej siły sarkazmu i przepojony duchem anarchizmu indywidualistycznego. Lecz łatwiej burzyć niż budować. Zdaje sobie z tego sprawę wielki talent powieściopisarza rosyjskiego. Dziś już nie zadowalnia go to, co wypisywał o burzliwych latach rewolucji — o latach wielkiego zamętu („wielikoj smuty" — jak to nazwał Pilniak). Z perspektywy oddalenia widzieć poczyna to, czego nie dojrzał wśród zawieruchy, kiedy sam błądził, jak tysiące innych inteligentów, w poszukiwaniu funta kaszy i pół funta chleba. Z krwawych oparów rewolucji wyłaniają się przed oczami poety mgliste kontury nowego gmachu.

Już w następnej swojej powieści, o której wspomniałem, — w „Życiu i śmierci Mikołaja Kurbowa", — uświadamia sobie Erenburg te głębokie zmiany, jakie zaszły w psychice rosyjskiej, — chociaż nie wierzy w zwycięstwo rewolucji.

Ale o tem kiedyindziej.

Witold Wandurski.

NOWOŚĆ! *NOWOŚĆ!*

BIBLJOTEKA GROSZOWA WENDEGO

ADOLFA DYGASIŃSKIEGO

Z POD CIEMNEJ GWIAZDY

CENA 0.95 GROSZY

Powieść i nowela

Bibljoteka Laureatów Nobla pod redakcją dr. **Stanisława Lama.** Tom 28. **Paweł Heyse.** Wesele na Kapri. Przekład **Merwina.** Poznań, Wydawnictwo Polskie, 1924; str. 4nl. i 362 i 6nl.

Wydawca nowel Heysego ma istotnie zadanie niełatwe do rozwiązania. Przedewszystkiem nasuwa się kwestja wyboru. Niepodobna wszakże przedrukowywać tych niezliczonych tomów, które przez lata całe świadczyć będą o niezmordowanej pracowitości autora. Z drugiej jednak strony wszelkie gromadzenie opowiadań wybranych z poszczególnych tomów niszczy kompozycję cykliczną, w jaką ujęte są niewątpliwie zbiory nowelistyczne Heysego. Bibljoteka Laureatów Nobla starała się rozwiązać problemat w ten sposób, iż w wydaniu „Wesela na Capri", złożonego z przekładów kilku nowel, pochodzących z rozmaitych zbiorów, próbowała iść po linji metod kompozycyjnych Heysego.

Nie należy jednak zapominać, że wszelkie zmiany dowolne grożą tu pokrzyżowaniem zamiarów autora, dla którego czynniki formalne odgrywają rolę pierwszorzędną. Cała długa i pracowita twórczość Heysego (niema prawie gatunku literackiego, któregoby nie uprawiał) jest przedewszystkiem walką o formę noweli. Punkt wyjścia stanowi dlań dawna nowela włoska z jej nieprzysłoniona finezjami psychologicznemi „historją". W przeciwieństwie do Gotfryda Kellera, którego nowele sa jakby skondensowanemi w formie nowelistycznej romansami, koncentruje Heyse zazwyczaj swoje opowiadanie dokoła jakiegoś niezwykłego zdarzenia, przerastającego miarę ludzką czynu. Środki, jakich używa dla spotęgowania ciekawości czytelnika i przygotowania momentu decydującego w akcji, stały się już od dawna banalnością w technice nowelistycznej. Nieprawdopodobieństwo zdarzenia przesłania Heyse przez odsunęcie noweli na odległość czasową; ulubioną metodą jest tu tradycyjna rama: opowiadanie autor przepisał ze starej kroniki. („Nino i Masa"), albo usłyszał z ust spotkanego przypadkiem znajomego („Wiedźma z Corsa"). Ale jeśli autorowie dawnych zbiorów nowelistycznych starali się tworzyć fikcję rzeczywistości, zainsynuować czytelnikowi prawdziwość zdarzenia, to Heyse przeciwnie podkreśla jego fikcyjność, jak np. w „Hafciarce z Treviso", gdzie rzekomo przepisana ze starej kroniki historja okazuje się dziełem opowiadającego. W ten sposób dziwne, niecodzienne zdarzenia przekraczają granicę oceny prawdopodobieństwa.

Twórczość Heysego wynikała raczej z tendencji do rozwiązania szeregu zagadnień natury technicznej, niż z potrzeby ukształtowania własnego świata. Może dzięki temu właśnie znalazł on tylu naśladowców. Ale niepodrobiony na zawsze pozostał jego dobry, pogodny humor, którego typowym okazem jest tytułowa nowela „Wesele na Capri". Zabawny Niemiec o nieuleczalnie romantycznem nastawieniu, poruszający się na długich nogach wśród dziwnych zdarzeń w kraju tarantelli i dziewcząt potrząsających kastanjetami, tak jak je malowali malarze monachijscy za owych czasów, — stanowi dla Heysego ulubiony czynnik uśmiechu.

Niestety, przekład polski p. Merwina zatracił wiele z subtelności językowych oryginału.

rr.

Tadeusz Michał Nittman. Mój przyjaciel Igor (romans prawie egzotyczny). Lwów, „Wszechświat", 1924; str. 113 i 1nl.

Historja miłości czupurnego oficerka Polaka i pięknej Turczynki jest miłym, bezpretensjonalnym i dość zręcznie napisanym obrazkiem. Ów „romans prawie egzotyczny", jak go nazywa autor, rozgrywa sie podczas światowej wojny w austrjackiem jeszcze Sarajewie i jest współcześnie opowiadany przez jednego przyjaciela drugiemu. To opowiadanie ciągnie się przez wszystkie prawie rozdziały książki, aż dopiero pod sam koniec, jak deux ex machina, wyskakuje konflikt pomiędzy słuchaczem i narratorem: mianowicie okazuje się, że kochanka jednego była żoną i ofiarą mordu drugiego przyjaciela. Samobójstwo i... koniec powieści. To melodramatyczne zakończenie i wogóle osoba owego — z tytułu — przyjaciela Igora, są niezręcznie doczepionemi dodatkami do zasadniczej treści książki — romansu Stefana i Fatiny, są wadą konstrukcyjną. Wystarczyłby miły, a nawet niekiedy czarujący naiwną zmysłowością, wątek zasadniczy.

wb.

„ISKRY"

TYGODNIK DLA MŁODZIEŻY

nr. 7

Kazimierz Laskowski: A czemżeś ty dla mnie, wiosko? — **Tadeusz Radliński:** Sto dni w trzech częściach świata. — **Stefan Miller:** Ogród przyrodniczy w Zamościu. — **Antoni Urbański:** Zamek Krasickich w Zamościu. — Ciekawe i nieciekawe. — **Wanda Prażmowska:** Anglja, Anglicy — i ja. Wrażenia z wycieczki. — **Kazimierz Rosinkiewicz (Rojan):** Złoty sen Lamikai. Powieść. — Niepróżnujące próżnowanie. — Kącik dobrych znajomych. — Nasze listy. — Rozrywki. — Gazetka.

Cena zł. 0.45

Malarstwo nowoczesne

Bibljoteka Dzieł Wyborowych. Redaktor **Stanisław Lam.** Tom XII. **Wacław Husarski.** Malarstwo nowoczesne. Z 30 ilustracjami. Warszawa, (1924); str. 138 i 6nl. i XVI.

Książka p. Husarskiego posiada dwie zasadnicze wartości, które stawiają ją w rzędzie najpożyteczniejszych naszych wydawnictw tego typu. Wypełnia niezmiernie przykrą lukę; w wydawnictwach naszych z dziedziny historji sztuki nie było dotąd ani jednej pracy oryginalnej, obejmującej całokształt rozwoju malarstwa w. XIX i uwzględniającej rozwój sztuki polskiej narówni ze sztuką innych krajów europejskich. W dziedzinie badań nad sztuką są u nas tak wielkie braki zarówno w literaturze ściśle naukowej jak popularyzującej, że książka, która się choć w najmniejszej mierze do ich usunięcia przyczynia, jest już niezmiernie dodatniem zjawiskiem.

WACŁAW HUSARSKI
rysował dla „Wiadomości Literackich" Edward Głowacki

Poza tą sytuacyjną niejako wartością posiada jednak książka p. Husarskiego jeszcze swoją wartość właściwą. Polega ona, zdaniem mojem, głównie na sposobie ujęcia, który nie zatracając nic z przejrzystości i dostępności wykładu, zbliża się jednak do tego typu, który dziś uznać musimy za jedynie właściwy. Zmiana, jaka w metodzie badań nad sztuką zaszła w nauce europejskiej mniej więcej 10—20 lat temu, dociera do nas na dobre dopiero teraz, a i to widoczna jest ona tylko w niektórych pracach specjalnych, podczas gdy literatura popularna i przeważająca część publicystyki z tego zakresu stoi albo na gruncie metody z przed laty 50, albo też tonie w chaosie subjektywnych wynurzeń i wygłaszania pretensjonalnych „prawd".

Nie wchodząc w tej chwili w bliższe określenie tej metody, zwrócę tylko uwagę na fakt, że p. Husarski zdołał nakreślić linję rozwojową malarstwa nie posługując się ciągłością dziejów, zaczerpniętą z jakiejś obcej dziedziny, np. z historji kultury lub z historji politycznej, że zdołał określić twórczość poszczególnych malarzy, nie kładąc głównego nacisku na materjał biograficzny, że umiał powiedzieć wiele ważnych rzeczy o poszczególnych obrazach, nie wdając się w omawianie tematu obrazu lub namalowanego przedmiotu i nie ferując wyroków na temat piękności czy brzydoty obrazu. Słowem p. Husarski stanął przedewszystkiem na gruncie autonomji swej dziedziny badań, autonomji, która nie wyklucza wprawdzie korzystania z dziedzin pokrewnych, — jak to się zwykle w nauce dzieje, — ale dąży przedewszystkiem do oparcia swych konstrukcyj na swym specyficznym materjale. W obrębie zaś tego materjału umiał p. Husarski rozsegregować czynniki na zasadnicze i pomocnicze i przystosowując się do rozmiaru pracy, podać to, co najważniejsze, opuszczając to, co się w wielu wypadkach opuścić da — jak np. dane biograficzne, analiza tematu i t. d., które w książce tego typu i rozmiaru byłyby tylko balastem i odwróceniem uwagi od momentów zasadniczych. W końcu stanął p. Husarski na gruncie objektywnej analizy porównawczej, unikając w ten sposób tych dokuczliwych pseudo-uczuciowych wylewów, któremi karmiono nas już zbyt długo i w zbyt lichym gatunku, by mogły być dla nas jeszcze ciekawe. Niezależnie od tego, czy w każdym wypadku zgodzimy się z p. Husarskim w jego poszczególnych twierdzeniach, to w każdym razie fakt wprowadzenia i konsekwentnego stosowania tej właśnie metody w pracy, która ma kształcić szeroką publiczność, jest bezwzględnie dodatni i świadczy o szczęśliwym nareszcie u nas zwrocie.

Zważywszy, że postępy nasze w tej dziedzinie są tak spóźnione i powolne, żałuję, że p. Husarski nie poszedł jeszcze dalej po obranej drodze i korzystając ze swej umiejętności jasnego i prostego wykładu, nie poświęcił trochę miejsca określeniu i ustaleniu pewnych pojęć. Przyczyniłoby się to zresztą do usunięcia pewnych wątpliwości, powstających co do znaczenia, w jakiem autor używa pojęć takich np., jak naturalizm, realizm, lub prymityw i prymitywizm. Mam ponadto wrażenie, że gdyby p. Husarski zrezygnował był z podziału na 35-lecia i zamiast tego chronologicznego schematu orjentacyjnego — którego sztuczność sam autor zresztą podnosi — oparł się w większej mierze na rozwojowo-logicznym układzie, dałoby mu to możność bardziej jednolitego wykreślenia linji rozwojowej i podniosłoby dydaktyczną wartość jego pracy. Tabela — lub tabele — synchronistyczne są doskonałym sposobem chronologicznego uporządkowania materjału, uzmysławiającym plastycznie nie tylko następstwa, ale i równoczesności; unika się w ten sposób konieczności sztucznych podziałów w samym tekście.

sz.

O krytyce literackiej

Dr. **Zygmunt Łempicki.** O krytyce literackiej. Odbitka z „Przeglądu Warszawskiego". Warszawa, 1924; str. 23 i 1nl.

Nauka nasza coraz bardziej zaczyna zbliżać się do życia, coraz więcej problematów współczesnych ją interesuje. Wyłoniły się z współczesnego życia literackiego pewne aktualne zagadnienia, których fałszywe pojmowanie prowadzi dziś na manowce nawet niepoślednie talenty i umysły. Okazało się konieczne, aby nauka zajęła się temi płynnemi pozornie kwestjami i raz na zawsze ustaliła ich granice. Do takich zagadnień aktualnych, których fałszywe pojmowanie potęguje tylko nasz dyletantyzm,należy określenie i zinwentaryzowanie krytyki literackiej.

Znakomity germanista prof. Zygmunt Łempicki, którego szerokie zainteresowania naukowe znalazły wyraz w pracach o europejskiem znaczeniu, jak „Renesans, oświecenie, romantyzm" oraz „Geschichte der Literaturwissenschaft" (2 tomy), napisał rozprawę o krytyce literackiej. W zwięzłej, ale pod względem treści obszernej broszurze daje nam Łempicki świetny i jasny zarys wszystkich rodzajów krytyki. Przedewszystkiem zaś stara się ustalić jej granice, tak bardzo zdawałoby się nieuchwytne i zlewające się z granicami historji literatury.

„Dla historyka literatury — pisze Łempicki — życie literackie jest przedmiotem badania, dla krytyka środowiskiem działania". W tem bardzo słusznem rozróżnieniu streszcza się sąd o niesłychanej doniosłości. Dadzą się z niego wyprowadzić wszystkie reguły, i z niego wynikają wszystkie określenia, niwelujące fałszywe poglądy o istocie krytyki i historji literatury. Krytyk, jako osoba współdziałająca z życiem literackiem, z natury musi być obdarzony pewnym zmysłem przystosowania do warunków współczesnych, jakkolwiek może zrezygnować z wielu przywilejów sędziowskich, przysługujących historykom. Krytyk jest uczestnikiem życia, będącego przedmiotem jego zainteresowania, i dlatego wybacza mu się niejedno, czego się nie daruje historykowi.

O ile krytyk literacki zajmuje się przeszłością, wówczas, jak powiada Łempicki, „zadaniem jego jest określenie każdorazowego stosunku pewnej generacji do tej przeszłości, do jej najwybitniejszych przedstawicieli, rewizja tego stosunku, który zależnie od struktury psychicznej danej generacji układa się rozmaicie. Krytyk literacki musi odpowiedzieć na pytanie: czem jest dla nas Dante, Shakespeare, Byron, Goethe — historyk literatury zaś na pytanie: czem on jest w rozwoju historycznym".

W przeoczeniu różnicy tych dwóch metod tkwi stałe nieporozumienie. Winimy nieraz krytyka za to, że zignorował w zupełności rolę jakiegoś poety w czasie, w którym ów poeta działał, natomiast mamy niesłuszne pretensje do historyków, że galwanizują nieboszczyków.

Prof. Łempicki bardzo trafnie rozróżnia rodzaje i odcienie krytyki, opierając swoje konkluzje na bogatym materjale psychologicznym. Przedewszystkiem charakteryzuje krytykę literyczno - uczuciową, czyli t. zw. impresjonistyczną, która tylko oddaje wrażenie, jakie na krytyku wywarł dany utwór. Najczęściej jednak forma, w jakiej krytyk ujmuje to swoje wrażenie, zawiera w sobie pewien pierwiastek agitacyjny: sympatję lub antypatję. Następnie omawia autor krytykę liryczno - refleksyjną. Krytyka taka jest krytyką wszystkich możliwości, zawartych w dziele. Głównie zajmuje ją idea utworu. Odcieniem krytyki refleksyjnej jest krytyka dydaktyczna, a mianowicie: krytyka dydaktyczno - normatywna i dydaktyczno - programowa. W pierwszym rodzaju „krytyk konfrontuje dane dzieło z mniej lub więcej skrystalizowanym systemem czy też poglądem i stwierdza jego wartość dodatnią lub ujemną". Krytyka dydaktyczno-programowa zwraca się zarówno do autora jak i do czytelnika, a w odróżnieniu od krytyki lirycznej stara się raczej przekonać, niż porwać.

Gatunek krytyki, którą przedewszystkiem interesuje autor dzieła, nazywa Łempicki — krytyką epiczną. Wzorem takiego rodzaju jest „Monsalvat" Artura Górskiego. Rodzaj ten dzieli Łempicki na dwie kategorje: na krytykę epicko-historyczną (np. Herder) i krytykę epicko-psychologiczną. Pozatem notuje Łempicki jeszcze jeden rodzaj: krytyki dramatycznej. „Jej źródłem jest walka, ścieranie się przeciwnych mocy, choćby w duszy jednego człowieka".

W sposób niezwykle jasny i przekonywający przedstawia nam tu autor dwa typy krytyki dramatycznej, „zmagającej się z dziełem albo z publicznością".

Bardzo wnikliwie rozpatrywane kwestje krytyki literackiej przedstawiają w zarysie prof. Łempickiego poważny materjał do dalszych badań, sam autor uważa swą broszurę tylko za „program dzieła, które o krytyce literackiej wogóle musi być kiedyś napisane".

Żywy styl i temperament prof. Łempickiego sprawia, że wywody jego przekonywają, niewolą, i trudno im przeciwstawić odmienne poglądy, tem bardziej, gdy się nie posiada jego wszechstronnej, głębokiej wiedzy. Pozostaje tylko jedno życzenie: żeby autor tych świetnych „prolegomenów" sam napisał to tak potrzebne dzieło o krytyce, jako najbardziej do tego powołany. Młody wiek i podziwu godna pracowitość Łempickiego nie pozbawiają nas nadziei, że on sam przystąpi do zrealizowania swego świetnego planu.

Józef Wittlin.

O wstępy do dzieł Wyspiańskiego

Recenzent dwóch początkowych tomów zbiorowego wydania „Dzieł" Wyspiańskiego („Wiadomości Literackie", nr. 6) nie może się zgodzić na treść „krytycznego omówienia" poszczególnych utworów i sądzi, że umieszczone przed niemi wstępy „nie przynoszą właściwie ani jednej myśli, któraby rozświecała twórczość Wyspiańskiego lub ukazywała istotę omawianego utworu". Ten ujemny sąd, tak różny od opinij, wygłoszonych dotąd o czynności komentatorskiej autora wstępów, płynie, zdaje mi się, nie tylko z różnicy w poglądach na zadanie „objaśniacza", ale przedewszystkiem z przeoczenia celu i charakteru owych wstępów. Jedno i drugie chciałbym w paru zdaniach wyjaśnić, by odsunąć od siebie pretensje o brak rzeczy, o których programowo nie chciałem pisać, a zwrócić uwagę na to, co chciałem dać w owych wstępach.

Wstęp jest określoną formą literacką o wiekowej tradycji, wywodzącej się od greckich „isagog", rzymskich „introdukcyj", średniowiecznych „accessus" i t. d. Ma on na celu wprowadzenie czytelnika w atmosferę, niezbędną do zrozumienia utworu, danie mu przygotowania do lektury przez przytoczenie wszystkiego, czego, jak się przypuszcza, „przeciętny" czytelnik nie wie, a bez czego narażony byłby na fałszywe rozumienie lub niezrozumienie tekstu. Że takiego przygotowania potrzebuje czytelnik Wyspiańskiego, nie potrzeba chyba dowodzić. Za miarę „trudności" Wyspiańskiego może służyć fakt niezrozumienia go przez współczesnych, nawet hierofantów (pierwszego z nich, St. Lacka, przedstawiłem w styczniowym zeszycie „Przeglądu Współczesnego"). Otóż usunięcie owej „trudności" jest głównym celem wstępów. A idzie przedewszystkiem o zrozumienie sensu literalnego, znaczenia zdań, scen, aktów. Aby więc unaocznić, jak w danym tekście wszystko ma sens, wszystko się łączy z sobą logicznie (według praw logiki artystycznej, z której tak dumny jest Konrad z „Wyzwolenia"), wszystko realizuje pewną „entelechję" (by nie nadużywać nazwy „tendencji", często równoznacznej z „intencją"), daję przeglądy treści („streszczenia"), identyczne z wykładem literalnego sensu tekstu, a na podstawie takiej analizy wykazuję także intencje i tendencje każdego utworu. Dwudziestoletnia praktyka profesora, który wspólną lekturę dzieł greckich i rzymskich z przed tysięcy lat poprzedza zawsze odpowiedniemi wstępami, i dziewięcioletnia praktyka pedagoga, który wydał szereg arcydzieł literatury klasycznej i polskiej ze wstępami i zyskał tem dość szerokie uznanie, upewniła mnie w przekonaniu, że przygotowawszy się do lektury tekstu przeczytaniem mego wstępu, czytelnik będzie wiedział, o czem czyta na każdej stronie dzieł, i co znaczy to, co czyta. Wątpię zaś czy taką samą korzyść odniesie, przeczytawszy np. wstęp do polskiego przekładu „Napoleona z Notting-Hill" Chestertona. Cytuję ten przykład, bo właśnie w tych dniach inteligentna czytelniczka wspomnianej książki zapytywała mnie, jaka jest jej tendencja i co właściwie autor z takim humorem persyfluje. Na dwóch arkuszach „przedmowy" p. Wilama Horzycy nie znalazła informacji o tem... Tymczasem mnie po wydaniu dwóch początkowych tomów „Dzieł" Wyspiańskiego zapewniano z rozmaitych stron (dwa listy od młodzieży z Poznania i z Krakowa czytałem nie bez wzruszenia), że dopiero po przeczytaniu moich wstępów tekst Wyspiańskiego jest zupełnie zrozumiały. Więc chyba piętnowane przez recenzenta „przydługie streszczenie dzieł" nie jest „zupełnie zbyteczne".

„Znawca" oczywiście tego nie potrzebuje. Jemu przyda się raczej zestawienie zewnętrznych okoliczności, wśród których każdy utwór powstał, a do nich należą także wszelkie podmioty artystyczne, zwłaszcza literackie. Osobista znajomość środowiska umysłowego, w którem kształtowała się i rozwijała twórczość Wyspiańskiego, pozwoliła mi bez specjalnych poszukiwań zestawić cały niemal materjał „wpływologiczny" i ułatwić tem przyszłe badania — syntetyczne. We wstępach niema dla nich miejsca. To też ogólny tytuł wstępów „Życie i twórczość Stanisława Wyspiańskiego" świadczyłby o zarozumiałości autora, gdyby pochodził od niego. Jest jednak niepotrzebnym dodatkiem firmy wydawniczej.

Może ten dodatek obudził w recenzencie przesadne nadzieje, a reakcją na doznany zawód jest jego ujemny sąd o wartości wstępów. W każdym razie jego umotywowanie nie jest wystarczające. Bo przecież uwaga o tem, dlaczego Wyspiański opuścił partje erotyczne w „Meleagrze", ma sens dopiero wtedy, gdy się przypomni, że partje te wprowadził poeta do pierwszej redakcji, uważał je więc za istotne, a opuścił je dopiero w wydaniu drugiem „w chęci utrzymania się w stylu antycznym". Także niezgoda recenzenta na stwierdzenie przeze mnie pewnego estetycznego programu tragedyj z okresu „Życia" krakowskiego jest tylko gołosłownem zaprzeczeniem, nie liczącem się z istnieniem różnych faz w twórczości Wyspiańskiego... Ale te i tym podobne zarzuty, jako czysto subjektywne, spokojniebym przyjął, gdyby recenzent okazał był choćby najmniejsze zrozumienie dla celu mych wstępów i ich charakteru przygotowawczego, propedeutycznego. Tego, niestety, w jego arbitralnej recenzji nie znalazłem. Sądzę jednak, że gdy przeczyta wstępy do wszystkich utworów Wyspiańskiego w dalszych tomach i sam zabierze się do jakiejś pracy „syntetycznej", uzna przynajmniej wartość materjałów i wiadomości, przeze mnie zgromadzonych, a wtedy i o moich wstępach będzie się wyrażał — sprawiedliwiej (suum — cuique).

Tadeusz Sinko.

Wywiady sielskie

U redaktora „Zdroju"

Jerzy Hulewicz

Musiał być kiedyś drugi potop, niezarejestrowany przez historję, i drugi jakiś Jehowa, który kochając piękno, zamknął w jednej arce do jednego mianownika sprowadzone dzieła sztuki malarskiej, muzycznej, pisarskiej, rzeźbiarskiej, aby je uchronić przed wodą i bałwanami — dlaczego miałby tylko florę i faunę uchować?! Nonsens! Tak sobie myślałam nieraz, będąc w Kościankach u pp. Jerzów Hulewiczów, których dom jest istotnie arką, przechowującą wszystkie objawy twórczości ludzkiej. Tu się rzeźbi, tu się maluje, tu się pisze, tu się projektuje najcudowniejsze kilimy, meble, witraże, tu się słyszy najlepszą muzykę na najlepszym Blüthnerze — pomijam już, że tu się ma tor wyścigowy i przepyszną hodowlę koni pełnej krwi.

Oto właśnie zeskakuje z siodła Jerzy Hulewicz.

— Panie dziedzicu, powiadam, dość lekkomyślności, zwłaszcza w taką pogodę! Dziś przyjechałam w interesie i żądam kategorycznie poważnej rozmowy conajmniej półgodzinnej. Przyjechałam po wywiad.

Z plątaniny bardzo czarnych włosów, brwi, rzęs i brody patrzą na mnie bardzo zdziwione oczy.

Idziemy do kominkowego pokoju. Wysocka nazwała ten pokój „poniewieralnią". Jest wściekle jaskrawy, kaukaskiemi dywanami wyścielony, na ścianach tylko ekspresja, m. in. portret Piłsudskiego, przez Hulewicza robiony, — na prześlicznym kominku (wedle rysunku własnego): Nike Zwyciężczyni — wokół kilimy i portjery wedle projektu własnego, wykonane w kilimkarni Emila Zegadłowicza — istne arcydzieła!! — w kącie czarujący, niesamowity, sabbatowy stolik do szachów, a na nim ekspresyjne szachy, także roboty własnej, tak niesłychane, że marzyłabym o wyuczeniu się tej gry, gdyby obecnie nie było modniejsze mah-jongg.

Wywiady są też modne. Właśnie tłumaczę to przerażonemu moją „serjozną" miną Hulewiczowi.

— Czemże mogę pani służyć? Przecież najlepszym chyba wywiadem dotyczącym autora jest jego książka, malarza — jego obraz, muzyka — jego kompozycja; — czyżby komu chodziło o kolor mego krawata, o kwestję, ile wypijam rano filiżanek kawy, zali wolę Edwarda Ligockiego od Mniszkówny i jak się zapatruję na małżeństwo byłej cesarzowej Zyty z hrabią Hunyady!?

— Niech ją Bóg ma w swojej opiece, — przerywam słodko, — ale proszę mi cokolwiek powiedzieć o swojej pracy wczorajszej, dzisiejszej, jutrzejszej... tak po przyjaźni...

— Niewiele mam do powiedzenia po czteroletniej działalności jako redaktor „Zdroju", po wydaniu 14 tomów tego pisma, a 10 tomów utworów własnych. Czego chciałem, czego szukałem, o co walczyłem, jakie były idee przewodnie moich wierzeń i jak zdołałem idee te uzmysłowić — wszystko to łatwo da się wyczytać i z czasopisma wyżej wymienionego i z innych dotychczasowych moich prac, o których swoją drogą podobało się powiedzieć Karolowi Irzykowskiemu, że są niezrozumiałe.

— Czy pana boli zarzut niezrozumiałstwa?

— Właściwie odczuwam na ten temat coś nieokreślonego: doznaję mianowicie czasem uczucia żalu, jeżeli widzę, że jest trudne porozumienie ideowe między mną a jednostką, którą wysoko cenię naprzykład. Z drugiej strony znowuż ogarnia mnie nieraz ukontentowanie, że moje książki i utwory dramatyczne nie należą do tych oklaskiwanych, na których samo wspomnienie cierpnie moja wrażliwość artystyczna.

—...do tych, o których utarło się obecnie miano: „sublokatorskich"... A powodzenie? O, synu ziemi wielkopolskiej, której autoreklamiarstwo przeszło Amerykę! co pan mówi o powodzeniu?

— Zależy, z jakiego punktu spojrzymy na ten dziwotwór, zwany powodzeniem. Ambicja artysty? miłość własna?

— Jestże ona zaletą wedle pana, czy wadą?

— W każdym razie słabością, dopuszczalną zdaniem mojem tylko w pierwszych latach twórczych, w latach młodzieńczych. Wtedy może być ona i zaletą i bodźcem, wszakże jest niebezpieczna. Śliskość powodzenia tak łatwo wywołuje śliskość tworzenia, a wtedy artysta dla sztuki, dla tej istotnie wielkiej sztuki-idei, jest stracony. Im więcej poklasku, tem mniej twórczej powagi, tężyzny i tem mniej wysiłku. Pamiętam, w r. 1914 wystawiałem w Poznaniu cykl obrazów (sztuk 19). Cykl był zatytułowany „Bezdomni". Było to malowanie realistyczne w ujęciu, rzewne w nastrojach, aktualne w temacie, słowem — jak dziś widzę — wszystkie obrzydliwości malarstwa. W przeciągu pięciu dni salon Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych rozprzedał wszystkie te malowidła, a miejscowa krytyka pławiła się w pochwałach. Zastanowiło mnie to wtedy. Pomyślałem: „Źle, bratku! na fatalnej jesteś drodze!" Przestałem malować wogóle i dopiero po upływie roku począłem szukać dróg nowych, dróg własnych. Odtąd nie miałem już powodzenia w kraju, odtąd zaznałem powodzenia już tylko w centrach zagranicznych, a także potrosze we własnej świadomości.

— Przecież na dziewięć lat przed tą debaclą z „Bezdomnymi", miał pan t. zw. powodzenie w t. zw. centrach zagranicznych. Wiem, że pan wystawiał w „Salon des Artistes Francais", w „Salon Champs de Mars", w „Salon d'Automne", w „Salon des Artistes Indépendants" i w międzynarodowym. Czytałem recenzje o panu w „Journal des Débats" i w „Chroniques des Arts", recenzje podpisane takiemi imionami jak E. Sarradin, jak Roger Marx, jak Marin. Chyba coś znaczą pochwały z takich ust! zwłaszcza wstrzemięźliwy Sarradin...

— Tak, miłe mi były, bo tam krytycy szanują własne słowo pisane, operują narzędziami subtelnemi, podczas gdy u nas dwa ma narzędzia krytyka urzędowa: elewator — lub widły.

JERZY HULEWICZ
autoportret (drzeworyt)

— Czy to prawda, że na ostatniej wystawie ekspresjonistów w Berlinie znaczna część obrazów pana została rozprzedana, że powędrowały niektóre aż do Bułgarji?

— Mniej więcej tak. „Die Action", pismo poświęcone wyłącznie sztuce ekspresjonistycznej, wydało „Sonderheft Hulewicz", tak samo mną i „Zdrojem" interesowały się intensywnie Czechy („Cas" i „Cerven").

— „Sonderheft Hulewicz" czytałam nie znając pana i cieszyłam się powodzeniem naszego artysty. Jak się pan zapatruje na ową drugą stronę powodzedzenia, na tą najżałośniejszą, kompromisową, brzęczącą?

— No, artysta jest człowiekiem i nie tylko słowem bożem oraz alkoholem, ale także i chlebem żyć musi. Brzydzę się jednakowoż poetą, malarzem czy muzykiem, który tworzy dla chleba, t. j. który tworząc, nagina dzieło swoje do upodobań konsumenta. Równocześnie jestem pełen pogardy dla społeczeństwa, które zezwoliło na ubóstwo Mickiewicza, na rozpaczliwą nędzę Norwida, a które dziś wynagradza hojnie podkasaną muzę i płytką aktualność, a tam, gdzie dzieło styka się wprost z zarodkiem nieśmiertelności, jego znaczenia nie wyczuwa. Nie artysta winien poszukiwać dobrobytu dla siebie, lecz społeczeństwo winno mu dobrobyt zapewnić. A gdy dobrobyt przez powodzenie zdobyty równa się twórczej tandecie, jak to u nas widzimy dzisiaj z małemi wyjątkami, — jakże tu artyście powodzenia szukać przystoi!?

— Jest jeszcze trzecia strona problematu — pan wie, o której myślę...

— Ach tak! powodzenie w gronie nielicznych jednostek, zdobyte wspólną więzią myśli, czucia, idei... To jest, proszę pani, jedyna i hojna nagroda za opuszczenie i zapomnienie, którego stale w Polsce doznaje twórca niekopromisowy.

— Porzućmy to „on dit", i niech mi pan powie, jak pan sam ocenia swoją pracę artystyczną? swoje książki, swoje obrazy, swoje rzeźby?

— Cokolwiek powiem, będzie to w pani najzłośliwszych oczach albo robioną skromnością, albo zarozumiałością oczywistą, lecz trzeba się odważyć: więc — jeżeli stanę u podnóża pierwszego wzniesienia olimpowego, wtedy widzę twórczość swoją w rozmiarach niedużych. Jeżeli się znajdę w gronie tej szczerej, serdecznej braci artystycznej, z którą czuję związek ideowego porozumienia, jakkolwiek były różne nasze drogi, wtedy widzę, że i dla mnie znajdzie się wśród nich zakątek. Natomiast, kiedy siedzę w fotelu w którymkolwiek z teatrów polskich, albo stoję w Warszawie pośrodku sali w Zachęcie np. — olbrzymieję wprost we własnych oczach. Ujawnienie tych kondygnacyj powinno rozbroić złośliwość pani...

— Zawikłana optyka coprawda, ale idźmy dalej!

— Otóż artysta szczery w swej twórczości, a więc i względem siebie szczery, po przebyciu pierwszych, niespokojnych, młodzieńczych lat swej twórczości, dochodzi do tego koniecznego stopnia dojrzałości i samokrytycyzmu, że zdoła mniej lub więcej trafnie ocenić swoje dzieło, będące poza nim. I jeżeli z tego założenia wyjdę, to nie zawaham się rzec, iż dzisaj w Polsce teatry grywają sztuki nasze i obce o takiej wartości artystycznej, że prosiłbym Pana Boga o śmierć nagłą i natychmiastową, gdyby mi groziło napisanie podobnego utworu. Zresztą pięć teatrów zgłosiło się bez żadnej z mojej strony inicjatywy do mnie o moje dramaty. Tam, gdzie się zgodziłem na inscenizację, zapowiadano premjerę, omawiano szczegóły, czyniono nawet próby — Teatr im. Słowackiego w Krakowie istotnie szczerą chęć okazał zaprodukowania moich sztuk—ale wciąż się rzecz o coś rozbijała. Ostatnio „Joachim Achim" nie miał szczęścia do cenzury krakowskiej, opartej jeszcze o c. k. paragrafy. Teraz nareszcie poszła „Aruna".

— Myślę, że teatr w Poznaniu musi być panu wybitnie wraży, bez względu na to, że Poznań apoteozuje tylko to, co z Wielkopolski rodem?

— Naturalnie! — śmieje się Hulewicz. — Żaden z teatrów nie wyczuwa tak nastrojów swego społeczeństwa, jak teatr poznański — zresztą jest tam w Poznaniu jeszcze jeden wyleniały lew, którego nikt nie ośmieli się drażnić...

— W Poznaniu lew!? W Poznaniu jest piwo grodzickie, jest Bazar, jest starożytny ratusz, jest panna Ruszczyńska, ale lew — !? Chyba lew z ogrodu zoologicznego, a choć on tyle samo zna się na sztuce co najwybitniejszy miejscowy recenzent, nie widzę narazie związku między nim a..

— ...a „Kurjerem Poznańskim"? bo miałem na myśli „Kurjer". Tego mandaryna nie można drażnić!... — cieszy się z całej duszy Hulewicz, i teraz widać niefrasobliwość oczu tego człowieka, który spokojnie wycinał sobie swoje drzeworyty przy biurku w chwili, kiedy się paliły jasnym płomieniem jego stogi.

— Alboż to można ratować stogi!? Nic już nie pomoże, kiedy się palą...—i wycinał dalej.

O, ziemio poznańska! ziemio zatwardziałej przeciętności i napuszonego rezonerstwa! przecież masz choć jednego wyrodnego syna!!!

Krytyka dławi naszą kulturę, Hulewicza nie zdławi, tak jak nie zdławi bratniego mu Emila Zegadłowicza, czy dalekiego mu Kaden - Bandrowskiego. O „Kraterach" kościaneckiego apostoła (jak Hulewicza nazwał ks. Cieszyński) nie pisnęła ani słowa prasa polska, prócz Edwarda Kozikowskiego, mimo to nakład jest na wyczerpaniu.

— Czy krytyka nigdy nie pochwaliła utworów pana? — pytam nieśmiało.

Wzdycha Hulewicz zabawnie.

— Och! bywało, niestety, że chwaliła! Wolę zaś system jej milczenia, niźli formę jej pochwały. Przecież ona zawsze pudłuje. Jeżeli chwali, to zwykle to, co w utworze jest najpospolitsze i najmarniejsze, a jeżeli zgani, to to właśnie, co utrzymuje utwór na pewnej wyżynie.

— Tak mniej więcej, jak kiedy Grzymała-Siedlecki pisze o Żeromskim...

— Istotnie. Co tu dużo gadać, krytyka nasza to tylko jeden z wielu sposobów zarobkowania, nic więcej.

— Żal tylko człowiekowi, że ów miły związek zawodowy nie uprawia nigdy generalnego strajku, czarnego, atramentowego. Krytycy nasi, panie kochany, to zdaje mi się przeważnie tacy ludzie, którzy pobankrutowali na własnej twórczości.

— Słusznie, ale i bankruci chcą żyć kosztem własnym, muszą na naszych jestestwach żerować. Nam osobiście jest to najczęściej obojętne, ale jak na tych procederach wychodzi nasza literatura, nasza sztuka?

— Pan te krzywdy oświetlił łagodniej, mnie się jednak zdaje, że krzywdy młodych talentów są nie do darowania. Przecież każdy nakładca je odtrąci, jeżeli nie znajdą poparcia krytyki, krytyka zaś milczy. Niech pan przeczyta takiego „Burka" Jana Wiktora, rzecz doskonała, talent młody, uroczy, głęboki, no i cóż? Pies o tym „Burku" nie wspomni — jakaż się więc droga uścieli rozwojowi tego talentu?

Milczymy chwilę oboje, lecz wraca moje poczucie obowiązku.

— Niech mi pan jeszcze słówko powie o swojem malarstwie, i już dam panu pokój. Będziecie mogli pójść z moim mężem na walną debatę, czy „Crêve-Coeur" ma lepszy inbreed na „Tukiego", czy też na „Carrabasa", i czy „Walgierz Udały" ma jakie takie szanse do derby... Choć właściwie — co tu mówić o szansach!? Daleko lepiej, niech pan ze mną mówi o malarstwie, niźli o koniach z moim mężem...

— O mojem malarstwie? Od szeregu lat nie wystawiam mych prac, choć mam ich taką obfitość! Przed siedmiu laty sądziłem, że moim obowiązkiem jest ukazanie społeczeństwu nowych prądów malarskich — z pokrewną tedy grupą kolegów wystawiłem moje prace. Poznań oszalał z gniewu i oburzenia.

— Ja myślę!!! Przecież głowy tego miasta oficjalnie zakupują obrazy p. Sonnenwenda...

— Właśnie. Teraz doszedłem do przekonania, że na tę moją sztukę ekspresyjną jeszcze w Polsce nie czas. Poczekamy 20—30 lat. Tu jest nowością to, co na Zachodzie było nią przed ćwierćwieczem. Tu wywrotowa jest nawet jeszcze impresja. Na nas jeszcze nie czas.

Zamyśla się Hulewicz, a po chwili mówi innym głosem, głębszym o ton:

— Niech obraz jednak też dobrze się czuje. Niech życzliwe oczy nań poglądają, dlatego niech zostaje w zaciszu, gdzie jest kochany. Życzliwej aury potrzebuje obraz, aby nie stracił na wnętrznym wyrazie...

Tu przemówiła dusza okultysty, dusza różokrzyżowca, pukająca do wszystkich bram zaświatowości.

Patrzę długo na znaną mi, wdzięczną i smutną „Izydę chrześcijańską", która trzyma dzieciątko tak mniej więcej, jak trzyma koronę św. Salomea Wyspiańskiego... patrzę na rozżarzoną do biała modlitwę Hioba, całego w złotawej glorji, na Buddę w przekroju Chrystusa, czy Chrystusa w przekroju Buddy, na św. Franciszka anielską brzydotę, na ciche piękno pani domu, wyglądające z wielu ram młodemi oczami starych Indyj — i powiadam sobie z głębokiem żalem:

— Szkoda, że na was jeszcze w Polsce nie czas...

Marja - Jehanne Wielopolska.

Artyści polscy w Paryżu

Alicja Halicka

Korespondencja własna „Wiadomości Literackich"

Paryż, w lutym 1925.

Pomiędzy Polakami, osiadłymi na stałe w Paryżu, Alicja Halicka jest jedyną artystką, której dzieła zachowały cechy polskości.

ALICJA HALICKA:
Autoportret

Cechy te są niezależne od wyboru tematu. Tutejsi amatorzy mogą nawet uważać Halicką za francuską malarkę. Ani w jej technice, ani w sposobie pojmowania obrazu nie można dopatrzeć się wpływu szkoły krajowej. Polskość jej nie wyraża się też w tym ludowym charakterze pisowni malarskiej, który nadaje wielkim dekoracjom Zofji Stryjeńskiej wygląd naszych swojskich wiejskich malowideł. Halicka nie szuka efektów malowniczości, nic ją nie wiąże z kolorem lokalnym ani z etnograficznym stylem, tak poszukiwanym przez rosyjskich artystów z grupy „Mir Iskusstwa". Halicka oddana jest całą duszą trudnym problematom malarstwa sztalugowego. Na polskość zaś jej składają się ta sama słodycz i ten sam specyficzny rodzaj emocji, jakie cechują średniowieczną rzeźbę wybrzeży Wisły. I dlatego kraj uważać może Halicką za polską artystkę. Kiedy inni artyści, wyemigrowawszy za młodu, nic z kraju nie wynieśli, Halicka pozostaje i pozostanie na zawsze od Polski zależna.

Punktem wyjścia dla Halickiej były objektywne studja nad czystą formą. Kubizm, przez który przeszła, nie był dla niej celem samym w sobie, lecz tylko metodą. Buduje ona przestrzeń poziomą, rozmieszczając plany jeden nad drugim. Zlewa w obrazie, pojętym jako zamknięty organizm, części tematu wzajemnie sobie obce. Zawdzięcza to kubizmowi. Ale jestem przekonany, że i bez wpływów kubizmu — Halicka doszłaby własnemi środkami do identycznych rezultatów. Bo pomimo rygoryzmu, jaki cechuje sposób ujęcia motywu w jej rodzajowych obrazach, sztuka Halickiej nie wypływa z morfologji. W obrazach jej czuć jakieś niepokojące połączenie woli bezpośredniego wyrażania się z uległością najsurowszym regułom.

Żeby dobrze zrozumieć ten konflikt, żeby odczuć całą jego duchową doniosłość, trzeba słyszeć p. Halicką, komentującą swoje prace.

Mówi ona wyłącznie o formie i barwie, rozbiera na części składowe skomplikowany mechanizm swoich plastycznych tematów. Swoje portrety, tak bardzo po ludzku odczute, swoje kompozycje o potężnym rytmie sprowadza do wykreśleń geometrycznych.

Jednak pomimo całej woli, z jaką chce nas przekonać, że dzieła jej są czysto koncepcyjne i budowane jak twierdzenie matematyczne, już w słowach zdradza swą rzeczywistą naturę: rdzenny jej r o m a n t y z m wytryska, rozsadzając ramy klasycznej dyscypliny. Napróżno Halicka pokazuje nam np. podwórze w biednej dzielnicy Krakowa, widziane poprzez sklepioną bramę, napróżno kładzie nacisk na rozwiązanie problematu głębi w motywie architektonicznym, tworzącym statyczne tło, na którem majaczeją ruchliwe grupy Żydów w łachmanach; i siła jej kolorytu i sposób komponowania dążą naturalnie do efektu d r a m a t y c z n e g o.

Tak we Francji jak u nas roztrwoniono romantyzm, krynicę życia, wsławioną przez Tintoretta i Greca, Rubensa i Tiepola, Daumiera i Delacroix.

Romantyzm nie jest ani ekspresjonistyczną histerją Niemców, ani anarchją uznaną za prawo. Jest to świadome i przemyślane używanie pewnych środków, odpowiadających potrzebom ekspresji.

Gestykulujące tłumy, dzieci w łachmanach, przykucnięte w głębi pustych podwórz, pomnikowe surowe postacie fanatyków o skupionym wyrazie twarzy, ostro odcinające się na linji horyzontu tak niskiej, że sylwety ich zdają się dominować nad przestrzenią — oto jest rdzeń sztuki Halickiej.

Jestże to wizjonerstwo, czy halucynacja?

Nie!

Niezwykle bystry dar spostrzegawczy i lekka, prawie nieuchwytna skłonność do karykatury wprowadzają groteskowe elementy w świat, który nam Halicka odkryła — świat galicyjskiego ghetta.

Pani Halicka dodaje zawsze szczyptę soli komizmu do sceny najbardziej dramatycznej... Śmiać się, czy też płakać? Zwrócić się do samej artystki? Napróżno! Nic na to nie odpowie jej dziecinna twarz, o zlekka drwiącym uśmiechu, o dużych, trochę smutnych oczach.

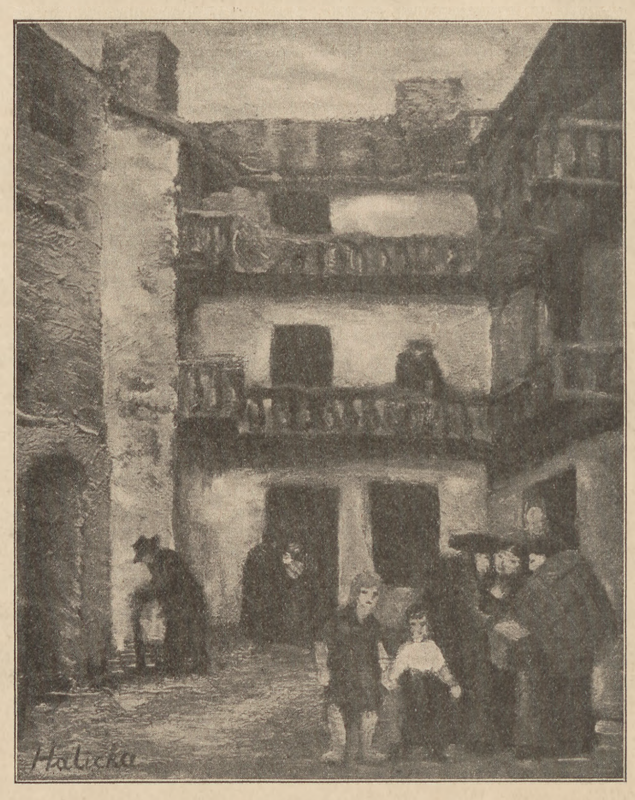
*

W miarę jak sztuka jej rozwija się i dojrzewa, wyłaniają się i estetyczne dążenia artystki.

W kwiatach i martwych naturach, w których rodak nasz ze zdziwieniem dojrzy często dobrze mu znane wiktuały, w kompozycjach, gdzie czerwień i błękit grają obok barwy pomarańczowej, wielka kolorystka, jaką jest Halicka, świadomie czy nieświadomie, kroczy drogą wytkniętą przez Eugenjusza Delacroix. Mistrz „Rzezi w Scio", której wspomnienie nie opuszczało Cézanne'a przez całą młodość, dzieła, które uwielbiał Renoir, które z p a m i ę c i kopjował Van Gogh, — powtórnie odżywa w obrazach najlepszych współczesnych artystów. Pozostawił on puściznę tak bogatą w zdobycze techniczne, że można nauczyć się z niej rzeczy najróżniejszych. Tak więc Matisse np., pomimo swej wielkiej oryginalności, jest dla mnie malarzem, idącym wprost po linji wytkniętej przez Delacroix.

ALICJA HALICKA:
Po pracy

W dziełach Halickiej łatwo odnaleźć ślady wielkiego wpływu mistrza. Czyżby indywidualność artystki traciła na tem? Nie przypuszczam, tem mniej, że wpływ Delacroix ogranicza się u Halickiej do kolorytu. Ani jej rysunek, ani kompozycja nie wskazują nam artysty, przejętego sztuką baroku. Co zaś do sposobu ujęcia obrazu, — mistrzami jej są raczej Vermeer van Delft, Louis le Nain i Guardi.



ALICJA HALICKA:
W małem miasteczku

Waldemar George.

Listy z kraju

Oblicze miasta poetów

Korespondencja własna „Wiadomości Literackich"

Poznań, w styczniu 1924.

Wśród „Listów z kraju" nie było dotychczas w „Wiadomościach Literackich" korespondencji z Poznania. Czyżby zapomniano w Warszawie, że K. H. Rostworowski z okazji wystawienia „Zmartwychwstania" zamianował Poznań „duchową stolicą Polski"?

Poznań, godny szacunku z wielu nieliterackich powodów, najładniej wymienianych przy każdej sposobności przez wszechmocny „Kurjer Poznański", ma przedewszystkiem jedną niezwykłą cechę.

Jest to miasto poetów.

Od czasu wyschnięcia „Zdroju" i rozproszenia się ekspresjonistów po całej Polsce, od czasu ujawnienia się kresowych umiłowań Bederskiego i hodowlanych ambicyj Hulewicza, nie spotkano tu wprawdzie poety, zato w żadnem z polskich miast tak wielu niepowołanych nie ubiega się o laury poetyckie, jak właśnie w Poznaniu.

Wszyscy mozolą się nad wierszami.

Dostojny uniwersytet liczy aż dwóch zwykłych rymotwórców na wydziale filozoficznych. Jeden z nich wykłada filozofję i układa „kołysanki", drugi uczy w wolnych chwilach gramatyki, a stale „Z domu niewoli" belferskiej nuci „Pieśń klęski i zwycięstwa", „Na drogach tęsknoty" za niedostępną poezją, posuwając się aż do świętokradzkiego kontynuowania „Beniowskiego". Sekretarzuje im Stanisław Salkowski, pyszny z godności „króla grafomanów", niewyczerpany w genjalnych pomysłach do nowej setki sonetów, wciąż twórczy i wciąż natchniony.

Odkąd zgasł malarski „Świt", dający przez czas jakiś przytułek także rymotwórcom na wieczorkach, powtarzających się co drugą sobotę, członkowie zawodowego związku literatów schodzą się co tydzień na tańcujące „herbatki literackie" w Bazarze, a raz w rok otrębują „turniej poetów", by o północy na balu ogłaszać światu nowych laureatów. Prezes tego bractwa, ongiś rzetelny powieściopisarz, dziś bywa prelegentem o „Upadłych kobietach", sekretarz podpisuje liche błazeństwa zezowatem „Perskiem Okiem", wiceprezes zniekształca poemat Słowackiego, skarbnik — nazywa się Salkowski.

Figurantem związku jest oczywiście i Edward Ligocki, nadworny „Kurjera Poznańskiego" krytyk literacki, teatralny, muzyczny, plastyczny, miesięczny dostawca nowych powieści do wszystkich księgarń poznańskich, prezes, prelegent i poeta. Ligocki „redaguje" nadto jedyny poetycki miesięcznik Poznania, nazwany „Salonem Literackim" zapewne dlatego, że pismo nie ma żadnej łączności ani z salonem, ani z literaturą, choć na każdej stronie, na kredowym papierze, podaje kilka miejscowych poetyckich arcydzieł, z barwnemi ilustracjami.

Atakowane dzienniki bronią się sprytnie przed zalewem poezji, umieszczając w tysiącznych ogłoszeniach rymowane anonsy, rywalizujące poważnie z twórczością poznańskich poetów. Jakiś czas „Kurjer Poznański" użyczał stale nieco miejsca literaturze, w „dodatku literackim", stworzonym przez Stanisława Maykowskiego. Doświadczenia redakcji były jednak tak niezachęcające, że „dodatek" zniesiono czem prędzej.

Zato w „Przeglądzie Porannym" niekiedy biczem satyry smaga nieostrożnych złośliwa Marja-Jehanne Wielopolska, albo Jerzy Hulewicz wznawia swoje donkichotowe ataki na wielkości poznańskie. Oboje zresztą stronią od Poznania. W domowem zaciszu zaszył się tu Artur Górski. Z nowymi wciąż nobliwymi laureatami chyłkiem ugania się Mirandola. W wielkie święta sam Adam Grzymała Siedlecki zjeżdża z Bydgoszczy.

Życie literackie zamarło. Tow. Przyjaciół Nauk zamieniło się w towarzystwo błogiego wypoczynku. Koło literackie im. Adama Mickiewicza, po wyjeździe do Rzymu prof. Pollaka, przestało w ogóle działać. Samozwańcze Tow. Literacko-Artystyczne odradza się co rok na wiosnę dla zorganizowania kilku majówek w okolice Poznania. Istnieje tylko młodziutkie Tow. Przyjaciół Teatru, które może się wykazać kilku ciekawemi odczytami z historji dramatu i z dziedziny techniki teatralnej. Powodzenie poczynań Tow. Przyjaciół Teatru należy sobie wytłumaczyć drugą cechą literackiego Poznania: zamiłowaniem do widowisk teatralnych.

*

Literackie oblicze Poznania jest obecnie smętne i nieciekawe. Wiele jeszcze wody w Warcie upłynie, nim Poznań, świeżo ochrzczony wielkim, stanie się naprawdę i pod względem literackim miastem stołecznem.

Jedno jest tylko pewne. Nim zamieszka wśród nas duch poezji, musi koniecznie przestać tworzyć dzisiejszy stugłowy „poeta" Poznania.

„Trzeba go będzie jasnym mieczem słowa „zgładzić",
I pogrzebać w kościele i kościół wykadzić,
Jak od dżumy tureckiej, — i drzwi zamurować,
I rzec: o Boże! racz się nad grzesznym zmiłować!"

Stef.

Kurjer kinowy

Palace: „Krew za krew", cz. II „Nibelungów". — **Varsavia:** „Polska odrodzona", cz. I. — **Palace:** „Manewry floty polskiej w Gdyni".

Teraz można już nabrać pojęcia o całości filmu „Nibelungi". W stosunku do mitu i eposu jest to stanowczo wypaczenie, to co Niemiec nazywa „Verballhornung". Winny jest temu głównie lichy scenarjusz. Podobno zrobiła go jakaś pani, i rzeczywiście w całem ujęciu treści znać „babski" sentyment, posługujący się nadto tu i owdzie taniemi motywami nowoczesnemi, które do monumentalnego stylu „Nibelungów" pasują tak, jakby pasowały kawałki powieści pani Mniszkówny, powklejane między kartki „Boskiej komedji". Jeżeli dotychczas zawsze zwracałem uwagę na to, ile literat w kinie może naprawić, i jakie są jego ciche zasługi, tutaj muszę z tej samej przyczyny wskazać na to, jak dużo literat może zepsuć. (Z tej samej przyczyny — bo piszę w „Wiadomościach Literackich", a nie np. „Filmowych").

Firmową bohaterką drugiej części jest wprawdzie i w eposie Krimhilda, ale obok niej wyrasta na główną postać Hagen, ten który po zabiciu Zygfryda jakby odziedziczył jego siłę, właściciel Zygfrydowego miecza, stróż złota Renu, ponury genjusz, wyzywający zgubę i wiodący wszystkich do zguby. To też Hebbel w swojem dramatycznem opracowaniu eposu apoteozował Hagena, i wystarczyło autorce scenarjusza czerpać z tragedji hebblowskiej pełnemi garściami, aby film o Nibelungach do końca doprowadzić. Chciała jednak być oryginalna i prawie wykreśliła u siebie tę najbardziej męską postać sagi germańskiej. Hagenem jest w filmie długi i głupawy dragal, z jednem okiem, o niezgrabnych ruchach; wzamian za całą demoniczność ma długie skrzydła na hełmie, co czyni go komicznym i pretensjonalnym, bo jego towarzysze takich hełmów nie noszą. Poczciwa kobiecina myślała sobie, że wielkość Hagena musi być zaznaczona w kostjumie, w kapeluszu. Ale gdzie jest Balmung, miecz Zygfryda, który Hagen (u Hebbla) odpasał od boku zmarłemu w oczach Krimhildy? Ten miecz, który potem szaleje w rękach Hagena, broniącego się przeciw Hunom? Zdawałoby się, że właśnie w filmie taki miecz dostąpi właściwej mu bojowej dostojności, że będzie błyskał, że się go pokaże przynajmniej w jakimś wycinku, aby zaśpiewał swoje solo optyczne. Nic z tego, autorka nie skorzystała nawet ze wspanialej, w sam raz do filmu nadającej się sceny hebblowskiej, w której Hagen, rozmawiając w nocy z Krimhildą, kładzie sobie na kolanach miecz Zygfryda i miga jej w oczy jego światłami.

Podobnie „po macoszemu" jest traktowana cała garstka oblężonych Burgundów-Nibelungów. Żaden z nich nie jest dostatecznie zindywidualizowany, a przecież w eposie imię każdego z nich — Gernota, Volkera, Giselhera, Guntera, Dankwarta — wiąże się z pewnym charakterem czynu czy gestem, wrywającym się głęboko w pamięć. Przyczyną tego zaniedbania jest zbyt sumaryczne załatwianie epizodów bojowych: jest bitwa ale nie boje, jest zamęt, chaos ruchów, te miecze są jakby za krótkie, cięcia za szybkie i za jednostajne, sieczkarnia, a nie walka. Gdyby był reżyser zastosował tę metodę, której Griffith użył w „Babilonie", metodę fragmentów bitwy, łacniejby oddał pojedynkowy i niemal nadprzyrodzony charakter rycerskich bojów tego eposu. To było tem bardziej potrzebne, że czysto realistyczne ujęcie tych walk odsłania ich zupełne nieprawdopodobieństwo.

Wyjątek stanowią: obraz z kamienną jakby twarzą zakutego w stal Rüdigera (Bechlarna), również niezwykła twarz Dietricha von Bern.

Zato druga strona — Hunnowie — zrobiona jest con amore. To jest rzeczywiście mrowie ludzkie, tałatajstwo; to są owe Mongoły, wzięte jakby z owej baśni, która opowiadając o najeździe olbrzymiej czarciej armji, wylęgłej gdzieś na Biesowej Usadźbie, kończy tem, iż na dźwięk dzwonów kościelnych to djable nasienie w maź się rozlazło. Nawpół nagie, zwinne, przysiadające do ziemi, chytre; golone łby, w rękach krótkie miecze i noże, co rzecz główna: liczne, nierozróżnialne. Byłby to znakomity kontrast do Nibelungów, gdyby Nibelungi byli rzeczywiście jakimiś nadludźmi, gigantami — takimi można ich było zrobić przy pomocy różnych sztuk filmu — a nie zwykłymi śmiertelnikami. Doskonałą postacią filmową jest zwłaszcza król Hunnów, który w eposie nazywa się Etzel (Attyla), lecz w filmie niewiadomo czemu nazywa się wstydliwie tylko królem Balamira (Palmiry?).

Ale reżysera widocznie najwięcej interesował sam teren, na którym rozgrywają się walki. „Pałac" króla Balamira, mieszanina przepychu z prymitywnością; podwórzec pałacowy, te różne zakamarki i pieczary, w których się czają Hunnowie, tak dostosowane do ich niesamowitej „urody", — wszystko to jest niezmiernie godne widzenia, i nawet odpowiednie. Także pożar pałacu, zwłaszcza zdejmowany zdaleka, jest dobrze „zrobiony", ale realizm tej sceny (tak, tu jest sens mówić przeciw realizmowi) uwydatnia jeszcze bardziej całe nieprawdopodobieństwo obrony Nibelungów, — zwykłe nieprawdopodobieństwo, a nie nadludzkość.

Krimhilda. Krimhilda jest rzeczywiście dominującym motywem sztuki w tej swojej okrutnej pozie, w której linje korony z linjami czoła, brwi, nosa jednoczą się niejako w jedną całość, oznaczającą surowość i zemstę. Ale kobieca solidarność autorki scenarjusza każe jej spełniać czyny czułostkowe, niezgodne z duchem owej epoki bohaterskiej. Krimhilda głaszcze trumnę Zygfryda, a przed odjazdem do ojczyzny króla Hunnów odwiedza miejsce, gdzie zamordowano Zygfryda, wygrzebuje z pod śniegu ziemię i zawija ją w chustkę, aby później tę ziemię wysypać na rozlaną krew Hagena. — Jej nowy mąż, tak imponujący jako postać plastyczna, jest jako figura dramatu mazgajem. Pyta żonę: „Ażali nigdy nie zapomnisz Zygfryda, Krimhildo?" i zdaje się cierpieć ciche męki zazdrości. A nad zwłokami Krimhildy stwierdza psychologicznie: „Ona nigdy nie należała naprawdę do innego mężczyzny jak do Zygfryda. Odeślijcie jej zwłoki do ojczyzny". Tenże potężny król Balamira, który ma niebawem wyruszyć na zdobycie Rzymu, w rozczulający sposób ciačka się ze swym synkiem, pieści jego martwe ciałko przez cały czas walki i t. p. I wszystkie takie „babskie" sceny przeważają, przesuwają akcent eposu, czynią całą rzecz czemś innem i to gorszem. Takie odezwanie się króla: „Dzięki ci, Krimhildo, acz nigdy nie byłaś ze mną jednem w miłości, nienawiść nas złączyła". — Brunhilda zabija się u trumny Zygfryda, stara Uta wypycha się na pierwszy plan — same nietakty w scenarjuszu.

Coś się zepsuło w artystycznym światku niemieckim, jeżeli po „Doktorze Caligarim", „Don Carlosie" i t. d. wypuszczono za granicę taki gorszy film jako reprezentatywny. Literaci nie dopilnowali czy — pozwolili. Mimo te wszystkie braki zostaje jeszcze z eposu w filmie tyle żywiołowej mocy, że tym, którzy eposu ani mitu nie znają, ten film naprawdę się podoba i nawet imponuje.

Przy tej sposobności nasuwa się uwaga, że powinienby się kto podjąć spopularyzowania eposu o Nibelungach, oczywiście w dobrem streszczeniu. Możeby się już dziś nie naraził na zarzut germanofilstwa.

*

W ostatnich tygodniach wyświetlano parę nowych filmów polskich, mających przeznaczenie propagandowe. Oczywiście nie mogą to być poematy ani sztuki filmowe, ale i w tym dziale obowiązuje dobre rzemiosło artystyczne.

Zrobiony w Poznaniu film „Odrodzona Polska" (część I) nie zupełnie odpowiada tym wymaganiom. W części patetycznej, w której uruchamia się znane obrazy, autorzy scenarjusza nie mieli dość polotu poetyckiego, aby przezwyciężyć alegoryczność (obraz „Rozbiór Polski"), aby w uruchomionych ludzi tchnąć nowe życie (obraz Malczewskiego). Reżyser nie ma zrozumienia dla fragmentu, wybiera sceny do zdjęć naiwnie. Na dowód jeden przykład. Pokazuje się martyrologję wrzesińską. Nauczyciel renegat Koralewski wciska dzieciom katechizm niemiecki, dzieci się wzdragają. Jedna dziewczynka bierze katechizm przez fartuszek, jak coś wstrętnego. Przecież to motyw zachwycająco kinowy, a przytem piękny i autentyczny. Tak, ale tylko czytamy o tem w napisie na ekranie. Dziewczynka stoi jak kołek, reżyser nie uznał za stosowne takiego momentu zrealizować. — Nad program pokazuje się manewry wojskowe, zdejmowane przez tegoż reżysera: same tylko bezładne masy, żadnych fragmentów charakterystycznych.

*

Zupełnie inaczej przedstawiają się „Manewry floty polskiej w Gdyni" w zdjęciach p. Fr. Muchy. Logicznie zbudowany scenarjusz, działanie nie masami lecz trafnie wybranemi fragmentami zbliża te zdjęcia do rangi sztuki. Technika reżyserska urozmaicona: są zdjęcia z góry, na ukos, i z bliska, i to nie dowolnie, lecz według potrzeby. Okręty jadą jak tabun rozpętanych koni. Woda gra różnemi deseniami. W jadącej ku widzowi łodzi znać zgodny wysiłek mięśni wioślarzy. Podciąganie sztandaru, wspinanie się po rejach — wychodzi w tych zdjęciach nie jak protokół, lecz jako cacko optyczne. W scence, pokazującej obsługiwanie armaty na okręcie, znać, że reżyser przejął się, i to słusznie, doskonałemi zdjęciami z „Bitwy pod Cuszimą". Okręt jest „najfotogeniczniejszem" stworzeniem na świecie, ale trzeba to umieć pokazać. Może kiedyś dojdziemy do własnych dobrych morskich sztuk filmowych.

Karol Irzykowski.

№ 10 miesięcznika ilustrowanego

„NAOKOŁO ŚWIATA"

pod redakcją **Ferdynanda Goetla**

zawiera utwory i prace Stefana Żeromskiego, Piotra Choynowskiego, Magdaleny Samozwaniec, Gunnar Gunnarsona, prof. R. Podoskiego, Antoniego Langego, inż. Czeżowskiego i in.

W tekście 100 ilustracyj oraz 4 arkusze rotograwurowe.

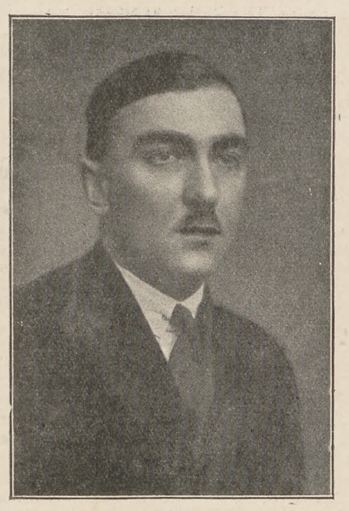
Wydawnictwo Gebethnera i Wolffa.

Cena zeszytu zł. **2.50**

Zagranica o Szymanowskim

„Koncert skrzypcowy Karola Szymanowskiego, został odegrany przez Pawła Kochańskiego i orkiestrę pod dyrekcją Stokowskiego w Nowym-Jorku i Filadelfji z sensacyjnem powodzeniem („mit sensationellem Erfolg)" („Musikblätter des Anbruchs", Wiedeń).

Deems Taylor w „The World" pisze: „Wyczułem w „koncercie" Szymanowskiego wielkie piękno i siłę wyrazu. Pisząc koncert skrzypcowy nikt nie jest w stanie uniknąć pisania „melodji". To też Szymanowski ją pisze. Czyniąc tak staje jednak na poziomie dalekim od Schönbergów, Milhaudów i Prokofjewów, których melos o ile da się odcyfrować, jest zazwyczaj szablonowy i o krótkim oddechu. Skrzypcom Kochańskiego da-



KAROL SZYMANOWSKI

ne było śpiewać tego wieczoru, a czyniły to z prawdziwem poetyckiem pięknem".

Ernest Newman, bardzo konserwatywny i wrogo wobec muzyki współczesnej nastrojony krytyk, w „New-York Evening Post" po szeregu zastrzeżeń stwierdza, iż koncert posiada stronice „of great beauty", następnie mówi o orkiestrze:

„Jednak czy uznawac, czy nie uznawać tej muzyki jako muzyki, w tem lub innem jej znaczeniu, faktura orkiestrowa jest rozkoszą. Szymanowski posiada poczucie barwy brzmienia o nadzwyczajnej subtelności i pewności. Wykonanie Kochańskiego było cudowne jako czystość intonacji, zrozumienie intencyj autora i głęboka muzykalność!"

Lawrence Gilman w „The New-York Heraldzie": „Dzieło to posiada przedziwne cechy: ekstazy, kontemplacji i powagi — miejscami głęboko wzruszające. Szymanowski jest czasami nieomal ambarasująco szczery. Jako tekst muzyczny jest symetrycznie narysowany i dobrze zbudowany; formalnie jest zarazem swobodny i mocny. Poważne dzieło przybyło do skromnej listy koncertów skrzypcowych.

Prześlicznie grał koncert p. Kochański, któremu jest on dedykowany, przezwyciężając straszliwe trudności partji solowej z prawdziwą miłością dla dzieła"...

„New - York Evening Journal" powiada: „Koncert jest istotną muzyką, interesującą i o prawdziwej wartości. Ma coś do powiedzenia i mówi to ze stanowczością. Jest w nim fantazja i inwencja bardzo wysokiej miary"...

A u Francuzów:

Maurice Boucher w „l'Avenir", p. t. „Muzyk, który się objawia szerokiej publiczności": „Mity" Szymanowskiego grano ostatnio w Paryżu kilkakrotnie... skrzypce w tych utworach stają się żywem, radosnem stworzeniem. Spostrzegamy, że wszystkie sztuczki z brawurowych kawałków są tutaj językiem naturalnym. Podwójne nuty, akordy, flażolety, karkołomne skoki w dół i w góre, o tem wszystkiem się zapomina, gdyż przestaje to być językiem głupoty i pustki...

...Dwanaście etiud na fortepian są godne uwagi. Mają oryginalną składnię, bogatą w odcienie, zgrabną, nerwową. Jest to tkanina, w której tony przeciwstawiają się i plączą, nie sprawiając przykrości ani umysłowi ani uchu. Przeciwnie, przeglądając je, spostrzegamy w nich wiele cennych wątków, i nie zdaje mi się, aby do przyszłych pięknych dzieł dałby się znaleźć lepszy materjał.

Ale ważniejszy jest koncert skrzypcowy.

...Sala Gaweau, wypełniona do ostatniego miejsca w ostatni czwartek, była miejscem hałaśliwego entuzjazmu... Publiczność, złożona nie tylko z uprzedzonych ludzi, była i uszczęśliwiona i dumna, mogąc się poddać czarowi muzyki tak widocznie — „nowoczesnej"... Dotychczas koncert nazbyt często był monologiem oratora zadowolonego ze swej osoby, któremu od czasu do czasu potakuje otoczenie. U Szymanowskiego skrzypce walczą o lepsze z olbrzymią orkiestrą, której wymowa jest pełna bogactwa, rozmaitości i barwy, w niezwykłym wprost stopniu. Skrzypce walczą same przeciwko tłumowi, który nie posiada ani ich ducha, ani słownika. Przeciwstawiają mu się i nie są zwyciężone. Wyrażają swą własną myśl, smutną i tęskną (langoureux)...

Jest to zupełnie udane dzieło, któremu należy się zachwyt... Problemat zastąpienia innemi stosunkami brakującej tonacji rozwiązany został przez Szymanowskiego, pomimo pewnych wpływów i krótkości pomysłów muzycznych, w oryginalny sposób. Nie byłoby to możliwe, gdyby Szymanowski nie był prawdziwym twórcą, — co zresztą już sie nie poddaje analizie, a jest samą esencją dzieła sztuki: jest to pewien rodzaj obecności duchowej".

Tyle obcy. A co piszą w kraju?

Notatki

Niemcy o Reymoncie.

Wydawca przekładu niemieckiego „Chłopów", Eugenjusz Diederichs, przypomina, że kiedy na jesieni r. 1912 ukazało się to dzieło, nikt się niem w Niemczech nie zainteresował. W specjalnem „posłaniu" do publiczności, ogłoszonem na wiosnę r. 1913, zwrócił uwagę Diederichs, że Niemcy przechodzą obojętnie do porządku nad arcydziełem literatury światowej. Mimo jednak rozesłania 300 egzemplarzy recenzyjnych, mimo 84 wybitnie pochlebnych recenzyj, do 1 października 1913 r. sprzedano razem 93 (dziewięćdziesiąt trzy) egzemplarze „Chłopów". Dopiero w czasie wojny, wraz z zainteresowaniem się Polską, rosło zainteresowanie „Chłopami", lecz mimo to w ciągu 12 lat poszło zaledwie 6.000 egzemplarzy. Z głosów wybitnych pisarzy niemieckich, przytoczonych obecnie przez Diederichsa, warto odnotować głos Ryszarda Dehmela, który stwierdza, że Niemcy nie posiadają dzieła o duszy chłopskiej, mogącego mierzyć się z utworem Reymonta.

*

— W lutowym zeszycie „I Libri del Giorno" ogłasza Aurieli Palmieri artykuł o liryce młodzieńczej Kasprowicza.

— Repliki na książkę Blasco Ibaneza mnożą się: ostatnio odpowiedź taką p. t. „Blasco Ibanez zdemaskowany" ogłosiła Luisa Fernandez Garcia Huidobro markiza de Casa Réal, matka znanego poety. Książka markizy utrzymana jest w tonie gwałtownym.

— Z powodu książki Broussona o France'ie pewien dziennikarz napisał: „Nigdy nie przestanę żałować, że kupiłem tę książkę. Jest to największe upstwo, jakie kiedykolwiek popełniono". Brousson posłał mu natychmiast 7.50 fr. (tyle kosztuje „Anatole France en pantoufles") z następującym listem: „Posyłam pieniądze w celu naprawienia największego głupstwa, jakie pan kiedykolwiek popełnił. Niech Bóg pozwoli, eby równie łatwo dała się naprawić pańska głupota literacka".

— Conan Doyle poświęcił się ostatnio całkowicie okultyzmowi. Założył w Londynie specjalną księgarnię metapsychiczną i twierdzi, że zadaniem żyjących jest pocieszać duchy, które są bardzo nieszczęśliwe...

— Pisarz duński Rasmussen, autor znanej powieści „Polska krew", napisał powieść „Barbarer Kvinder" („Barbarzyńskie kobiety"), na tle stosunków v arystokracji. Z powodu szeregu drastycznych scen powieść została skonfiskowana, co wywołało gwałtowny protest całej literackiej Danji.

— We Francji podnoszą się głosy sprzeciwu wobec praktyk cenzury kinowej, która często postępuje dość samowolnie. Tak np. tytuł „Le petit chose" wydał się pewnemu cenzorowi pornograficzny, inny nie pozwolił na wyświetlenie „Trzech muszkieterów" ze względu na wielką ilość krwawych scen batalistycznych w tym filmie.

— „Święta Joanna" Shawa grana jest obecnie z wielkiem powodzeniem w Moskwie.

— W marcu odbędzie się inauguracja teatru Pirandella w Rzymie; do teatru tego zaangażowana została znakomita artystka Emma Grammatica.

— Podobno operowa przeróbka „Mieszczanina-szlachcica" Molière'a nie udała się ani libreciście Hofmannsthalowi, ani kompozytorowi Ryszardowi Straussowi.

— Znany i Warszawie z „Knocka" Juljusz Romains wystawił ostatnio w Paryżu sztukę „Le mariage de Le Trouadec".

Z CAŁEGO ŚWIATA

Nr. 2

Polski magazyn ilustrowany

J. Barthélémy: Za kulisami parlamentu francuskiego.— *A. Zarychta:* Przez kraj ognia i wody, obrazki i wrażenia z podróży po Brazylji. — *J. Szaniawski:* Mistrz i uczeń, ilustracje *K. Koźmińskiego.* — *J. Bandrowski:* Eksporter dzikich zwierząt.— *St. Langbamer:* Co każdy powinien wiedzieć o radjofonji.— Dr *Voks:* Historja dymku z papierosa.— *B. Szarlitt:* Z dziejów fizjognomiki.— *Estewi:* Amerykańskie gwiazdy filmowe — *Drzazga:* Ciężkie czasy, ilustracje *Al. Świdwińskiego* — *St. Burzyński:* Nowoczesna fabrykacja znaczków pocztowych.—Z teki humorysty: Gawędy starego myśliwego, ilustracje *Al. Świdwińskiego.* Hymn do Boga: słowa *J. Ejsmonda,* muzyka *St. Sterna* — Rozrywki umysłowe. — Zagadnienia bridżowe — Szachy.— Okładka *M. Berezowskiej*

Wydawnictwo Bibljoteki Dzieł Wyborowych, Warszawa, Sienkiewicza 12

Cena numeru tylko zł. **1 80**

KSIĘGARNIA

„NASZE SŁOWO"

WARSZAWA, Marszałkowska 111,

(w podwórzu na lewo), tel. 401-74

Wszystkie nowości literatury rosyjskiej

Nadeszły następujące nowości:

	zł.
Wołkonskij: Poslednij dzień	9.75
Nagrodskaja: Rieka wremion	9 40
Plewickaja: Diożkin karagod	6.50
Blasco Ibanez: Żenskij raj	2 60
Margueritte: Chołostiaczka	5.—
— Prostitutka	3 25
— Żertwy razwrata	3.25
— Nowoje pokolenje	5.—
Erenburg: 13 trubok	5.—
— Żizń i gibiel Nikołaja Kurbowa	5.—
— Lik wojny	3 25
— Trest D. E.	6.50
— 6 powiestiej o ljogkich koncach	3.25
Archiw rewolucji, t. I—XV po	8.—
Witte: Wospominanja, t. I—III po	7.50
Suchanow: Zapiski o rewolucji, t. I - VII	22.—
Krasnow: Ot dwugławawo orła do krasnawo znamieni, t. I—IV	13.—
Merežkowskij: Triłogja, t. I-III, w oprawie	32.50

Na prowincję książki wysyłamy za zaliczką. Katalogi na zamówienia.

Wszystkie książki zrecenzowane, omówione i wymienione w „Wiadomościach Literackich", czy to w dziale sprawozdawczym czy bibljograficznym,

MOŻNA NABYĆ w KSIĘGARNI

F. HOESICKA, Senatorska 22, tel. 10-68

NOWOŚĆ! NOWOŚĆ!

Mieczysław Ziębowski

DOM NA PUSTKOWIU

Cena 2 zł. We wszystkich księgarniach

KSIĄŻKI NA RATY

sprzedaje

DOM KSIĄŻKI POLSKIEJ S. A.

ODDZIAŁ ul. Foksal nr. 15, tel. 111-85

Prosimy zwiedzić stałą wystawę książek:

otwarta codziennie od g. 10 — 7 bez przerwy

Kino „ROCOCO"

(Nowy Świat 63)

„Rywale"

arcywesoła komedja

Gistedt, Fertner, Bodo

patrz recenzję Karola Irzykowskiego w nr. 6 „Wiadomości"

BAL „PANI"

Dawno oczekiwany, o wyrobionej już świetnej tradycji *BAL „PANI"* odbędzie się dn. 22 lutego b. r. w połączonych salonach hotelu Europejskiego

WEJŚCIE TYLKO ZA ZAPROSZENIAMI

ZYGMUNT POMARAŃSKI i S-KA

Księgarnia nakładowa w Zamościu

oddziały: w Krasnymstawie, Włodzimierzu i w Warszawie, Marszałkowska 52 (tel. 161-31)

poleca NOWOŚĆ: powieść

ANTONIEGO WYSOCKIEGO

ZABAWY MĘDRCÓW

Cena 4 zł.

NOWOŚCI! *NOWOŚCI!*

JACK LONDON

PRZYGODA

POWIEŚĆ

W PRZEKŁADZIE

STANISŁAWY KUSZELEWSKIEJ

CENA ZŁ. 4.80

G. K. CHESTERTON

NAPOLEON Z NOTTING-HILL

POWIEŚĆ

W PRZEKŁADZIE

JANINY POPŁAWSKIEJ-ŁASZCZOWEJ

Z PRZEDMOWĄ WILAMA HORZYCY

CENA ZŁ. 4.80

MAGDALENA SAMOZWANIEC

NA USTACH GRZECHU

POWIEŚĆ

TRZECIE WYDANIE

CENA ZŁ. 2.40

NAKŁAD E. WENDE I S-KA

Tydzień bibljograficzny

informacje dostarczane przez księgarnię E. Wende i S-ka

Bibljografja

Przewodnik księgarski. Wspólny katalog nakładców polskich, firm wydawniczych, władz i urzędów państwowych i komunalnych, instytucyj naukowych, kulturalnych, oświatowych i społecznych, oraz nakładców prywatnych. Redakcja: dr. **Jan Muszkowski.** Warszawa, (1925); str. LXIX i 3nl. i 756 (szpalt) i 24nl. Zł. 15.—

Powieść, nowela

Bibljoteka Dzieł Wyborowych. Redaktor **Stanisław Lam.** Tom XX. **H. Balzac.** „Komedja ludzka". Honoryna i Drugie studjum kobiety. Przełożył **Boy-Żeleński.** Z przekładów Boya tom 81. Warszawa, (1925); str. 173 i 3nl. Zł. 1.90.

Juljusz Kaden-Bandrowski. Miasto mojej matki. Ilustracje i okładkę rysował **Tadeusz Gronowski.** Warszawa, Wacław Czarski i S-ka (Marszałkowska 113), 1925; str. 162 i 2nl. i 6 rycin. Zł. 4.80

Bibljoteka Powieści Sensacyjnych i Kryminalnych. **Gaston Leroux.** Niezwykłe przygody wojenne reportera Józefa Rouletabilla. Czarny Zamek. Lwów, Wydawnictwo Dzieł Pogodnych, 1925; str. 268 i 4nl. Zł. 3.— **Gaston Leroux.** Przeklęty fotel (przekład z francuskiego). Tamże; str. 122 i 6nl. Zł. 1.80. — **Maurice Renard.** Dziwy doktora Lerna. Tłumaczył **Jan Chmieliński.** Tamże; str. 200. Zł. 2.50.

Bibljoteka Angielska. Tom 1. **Joseph Conrad.** Korsarz. Tłumaczył z angielskiego **Jerzy Bohdan Rychliński.** Okładkę rysował **Tadeusz Gronowski.** Warszawa, Wacław Czarski i S-ka (Marszałkowska 113), 1925; str. 4nl. i 274 i 2nl. Zł. 6.—

Adolf Dygasiński. Z pod ciemnej gwiazdy. Romans obyczajowy z cyklu „Tajemnice Warszawy". (Okładka **Kamila Mackiewicza).** Warszawa, E. Wende i S-ka, (1925); str. 205 i 3nl. Zł. 0.95.

Bibljoteka Domu Polskiego. Redaktor **Ignacy Płażewski. Józef Ignacy Kraszewski.** Pamiętnik Mroczka. Powieść. Okładkę projektował **E. Lindeman.** Warszawa, 1925; str. 151 i 1nl.

Jack London. Prawo białego człowieka (opowiadania z Klondike). Przekład z angielskiego **Stanisławy Kuszelewskiej.** Wydanie drugie. Warszawa, E. Wende i S-ka, 1925; str. 163 i 5nl. Zł. 3.—

Kornel Makuszyński. Fatalna szpilka. Przeraźliwa historja, do głębi wzruszająca, „Wesoła Bibljoteka", 1925; str. 165 i 3nl. Zł. 3.60.

Bibljoteka Tygodnika Illustrowanego. Tom X—XI. **Bolesław Prus (Aleksander Głowacki).** Pisma. Tom dziesiąty — jedenasty. Emancypantki. Powieść. Tom czwarty—piąty. Warszawa, Gebethner i Wolff, (1925); str. 137 i 1nl., 162.

Legendy i Baśnie. Tom II. Kryształowe źródło. Legendy i baśnie irlandzkie. Opracowała **Anna Szottowa.** Winjeta okładkowa i 12 ilustracyj **Marji Jaroszyńskiej.** Poznań, Księgarnia św. Wojciecha, (1925); str. 162 i 2nl.

Poezja

Władysław Broniewski. Wiatraki. Okładkę rysował **Tadeusz Gronowski.** Warszawa, Wacław Czarski i S-ka, (Marszałkowska 113) 1925; str. 41 i 7nl. Zł. 3.50.

Pisarze Polscy i Obcy. Nr. 8. **Ludwik Kondratowicz.** Urodzony Jan Dęboróg i Szkolne czasy, nowe opowiadanie Jana Dęboroga. Wydał i objaśnił **Juljan Krzyżanowski.** Warszawa, Gebethner i Wolff, 1925; str. 200.

Adam Konopnicki. Epitafjum. Mysłowice, Drukarnia Ludowa, 1925; str. 96.

Jerzy Liebert. Druga ojczyzna. Okładkę rysował **Tadeusz Gronowski.** Warszawa, Wacław Czarski i S-ka, (Marszałszałkowska 113), 1925; str. 41 i 7nl. Zł. 3.50.

Bibljoteka Sapho pod redakcją **Kazimierza Paszkowskiego.** Nr. 24. **Cyprjan Norwid.** Perełki. Wybrał **F. Walicz.** Warszawa, Kazimierz Paszkowski, (1925); str. 84 i 2nl. Zł. 2.—

Dramat

Bibljoteka Angielska. Tom 2. **Bernard Shaw.** Święta Joanna. Przekład z angielskiego **Florjana Sobieniowskiego.** Okładkę i karty tytułowe rysował **Tadeusz Gronowski.** Warszawa, Wacław Czarski i S-ka (Marszałkowska 113), 1925; str. LV i 147 i 1nl. Zł. 4.80.

Plastyka

Jan Rembowski. 29 reprodukcyj. Słowo wstępne prof. **Jerzego Mycielskiego.** Życiorys art. rzeźb. **Józefa Gardeckiego.** I. Warszawa, 1925; str. 10nl. i 28 plansz.

Muzyka

Prof. dr. **Adolf Chybiński.** Wskazówki zbierania melodyj ludowych. (Odbitka z „Przeglądu Muzycznego"). Poznań, 1925; str. 16.

Religja

Ks. dr. **Feliks Lisiński.** Kazania postne. Wydał po śmierci autora jego siostrzeniec, ks. **Feliks St. Feldheim.** Kielce, wydawca, 1924; str. 154 i 6nl. Zł. 1.50.

Ks. dr. **Zygmunt Pilch.** Odrzucenie Mesjasza jako następstwo grzechów narodu żydowskiego. Cykl kazań pasyjnych. Kielce, „Przegląd Homiletyczny", 1925; str. 158 i 2nl. Zł. 2.—.

Historja, pamiętniki, polityka

Antoni Anusz. O Wincentym Witosie. Warszawa, „Droga", 1925; str. 36.

Kurs historji wojen. Wojna francusko-pruska 1870—1871. Z francuskiego przełożył i wstępem opatrzył **Antoni Bogusławski.** Warszawa, Wojskowy Instytut Naukowo - Wydawniczy, 1925; str. 134 i 2nl. i 40 map (atlas).

Wacław Fabierkiewicz. O konsekwencjach gospodarczych planu Dawesa. Odbitka z „Ekonomisty". Warszawa, Instytut Gospodarstwa Społecznego, 1925; str. 2nl. i 31 i 1nl. Zł. 1.50.

Stanisław Grabski. Z zagadnień polityki narodowo - państwowej. Warszawa, Perzyński, Niklewicz i S-ka, 1925; str. 132 i 4nl. Zł. 3.—.

Inż. **Jerzy Hozer.** Czy jest możność trwałego istnienia Rzeczypospolitej przy teraźniejszem prawodawstwie? Warszawa, 1925; str. 19 i 1nl. Zł. 0.50.

Polska a układ z Watykanem. Napisał dr. **E. L.** Kraków, „Polska Odrodzona", 1925; str. 35 i 1nl. Zł. 0.50.

P. Lucas. Rozwój myśli taktycznej we Francji i w Niemczech podczas wojny 1914—1918 r. Z francuskiego przełożył **Jerzy Biernacki.** Warszawa, Wojskowy Instytut Naukowo-Wydawniczy, 1925; str. VIII i 282 i 2nl.

J. N. Siergiejew. Od Dźwiny ku Wiśle. Z rosyjskiego przełożył i wstępem opatrzył **Józef Moszyński.** Warszawa, Wojskowy Instytut Naukowo - Wydawniczy, 1925; str. 160 i 20 map (atlas).

Z Historji i Literatury. **Tadeusz Sinko.** Polscy podróżnicy w Grecji i Troi. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1925; str. 79 i 1nl. Zł. 1.80.

Sprawa Edwarda Boyégo

W szeregu pism ukazały się artykuły i notatki, oskarżające o plagjat Edwarda Boyégo, autora kilku artykułów z zakresu literatury włoskiej, umieszczonych w „Wiadomościach Literackich". Sprawa ta jest rozpatrywana obecnie przez zarząd Tow. Literatów i Dziennikarzy, a wyrok zostanie ogłoszony jeszcze w tym tygodniu. Do czasu ogłoszenia tego wyroku redakcja „Wiadomości" wstrzymuje się od wszelkich komentarzy.

PISMO POŚWIĘCONE KULTURZE I ESTETYCE ŻYCIA

Styczniowy numer „PANI" opuścił prasę i jest do nabycia we wszystkich księgarniach, kioskach, agencjach dziennikarskich i księgarniach kolejowych „Ruch".

Na treść numeru złożyły się utwory: Kornela Makuszyńskiego, J. M. Rytarda, Cezarego Jellenty, Witolda Leonharda, Zdzisława Kleszczyńskiego, M. J. Wielopolskiej, Jerzego Zaruby, Tadeusza Semadeni, Józefa Brodzkiego, Juljana Tuwima, Witolda Bunikiewicza, Boya-Żeleńskiego, Jana Lorentowicza, Stanisława Sierosławskiego, Wacława Husarskiego.

Okładka: Władysława Skoczylasa.

Numer zdobili: T. Gronowski, J. Zaruba, W. Wąsowicz.

Cena numeru 5 złotych

Prenumerata wynosi: z odnoszeniem do domu: kwartalnie zł. 12.—, półrocznie zł. 24.—, rocznie zł. 48.—; z przesyłką pocztową: kwartalnie zł. 13.50, półrocznie zł. 27.—, rocznie zł. 54.—

Adres wydawnictwa Warszawa, Nowogrodzaa 26. Tel. 234-65.

MAŁY REMINGTON

trwały, lekki, tani

niezbędny

w domu, w biurze

w podróży

Posiada 42 klawisze jak duża wzorowa maszyna

BLOCK-BRUN S. A.

Warszawa Hotel Bristol

Nr. 37 „SKAMANDRA"

ZA STYCZEŃ 1925 r.

*KAZIMIERZ WIERZYŃSKI: Podróż do Włoch. Wieczór w Kampanji. Pocztówka z Neapolu. — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: Księżyc wschodzi (fragmenty powieści). — ANTONI SŁONIMSKI: Sen. Potop. * * * Wspomnienie. — JERZY LIEBERT: Kościół wojujący. Pochwała wsi. — STANISŁAW BALIŃSKI: Mój sen. Rodzeństwo o zmierzchu. — LEONARD PODHORSKI-OKOŁÓW: O rymowaniu. — WŁADYSŁAW BRONIEWSKI: Spowiedź Soldat inconnu — MARJA-JEHANNE WIELOPOLSKA: Samotność. — JULJAN TUWIM: Pogoń. — I. K. ILŁAKOWICZ: Mrówkojad. — STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ: „Wniebowstąpienie" J. M. Rytarda — SERGJUSZ JESIENIN (przełożył WŁADYSŁAW BRONIEWSKI): Pugaczow (poematu dramatycznego cz. VII i ostatnia).*

CENA ZŁ. 3.—

„UNDERWOOD PORTABLE"

NAJLEPSZA MAŁA MASZYNA DO PISANIA

G. GERLACH

WARSZAWA — OSSOLIŃSKICH 4

Z niesłusznie zapomnianej książki

„Poezja jest nie tylko sztuką, ale jeszcze czemś więcej. I tak też ją zawsze dawniej odczuwano".

Karol Irzykowski

Czyn i słowo

Lwów 1913. Księgarnia Polska B. Połonieckiego

Z treści: Dwie rewolucje.—Czy mord może być koniecznością — Z kuźni bluźnierstw.—Aforyzmy o czynie.—Wychowanie woli.— Glossy do współczesnej literatury polskiej.—Świat pracy a świat emocji. — Walka z mechanizmem. — W kształt linji spiralnej. — Niezrozumialcy. — Stanisław Brzozowski. — Ze szkoły Żeromskiego.—Z za kulis krytyki.

We wszystkich księgarniach Cena 4 zł.

Tom VIII serji II

Bibljoteki Dzieł Wyborowych:

BALZAC

Honoryna

Przekład Boya-Żeleńskiego

Cena w prenumeracie 1 zł. 23 gr. (w oprawie)

TEATR

QUI PRO QUO

dziś i codziennie

Program nr. 7

Siedem krów tłustych

udział całego zespołu

Wyszedł Nr. 1 (styczniowy) miesięcznika

MUZYKA

pod redakcją

MATEUSZA GLIŃSKIEGO

Artykuły: *R. STRAUSSA, ST. NIEWIADOMSKIEGO, A. CHYBIŃSKIEGO, A. WEISSMANNA, A. CASELLA, A. COUVROY.* Sprawozdania. Przegląd prasy. Kronika. Biuletyny. „Trybuna artystów". „Impresje muzyczne". „Rozmaitości". Dodatki: „ILUSTROWANA KRONIKA MUZYCZNA" nr 1, portrety Moniuszki, Straussa i in. „Mazurek" Karola Szymanowskiego

Każdy numer „Muzyki" zawiera pozatem *6 ulgowych biletów (35% zniżki) do Opery, Filharmonji, Konserwatorjum i Sali Pompejańskiej.*

Cena zł. 1.50

Żądać we wszystkich księgarniach, kioskach i t. p.

GEBETHNER i WOLFF

DZIAŁ WYDAWNICZY

POLECA

NOWOŚCI Z OSTATNICH DNI

ABANCOURT'D H. — Kraków i okolice. Przewodnik. Z 49 ilustr.		4.—
BIBLJOTECZKA UNIWERSYTETÓW LUDOWYCH I MŁODZIEŻY SZKOLNEJ.		
№ 3.	KONOPNICKA M. — Nasza szkapa Wyd. nowe	0.50
№ 7.	PRUS B. — Na wakacjach. — Katarynka. Wyd. nowe	0.30
№ 70.	KONOPNICKA M. — Wojciech Zapała. Wyd. nowe	0.25
№ 76.	KONDRATOWICZ L. — Janko Cmentarnik. Gawęda ludowa. Wyd. nowe	0.30
№ 89.	LENARTOWICZ L. — Zachwycenie. Wyd. 2	0.20
№ 92.	KONDRATOWICZ L. — Kęs chleba. Gawęda z pól nadniemeńskich. Wyd. 2	0.32
№ 121.	KUBALA L. — Bitwa pod Beresteczkiem. Wyd. 2	0.60
№ 149.	FREDRO AL. hr. — Pan Geldhab. Komedja w 3 aktach wierszem. Wyd. 3	0.40
№ 171.	SZEKSPIR W. — Hamlet. Tragedja w 5 aktach. Przekład J. Paszkowskiego. Wyd. nowe	0.90
№ 174.	SZEKSPIR W. — Król Lir. Tragedja w 5 aktech. Przekład J. Paszkowskiego. Wyd. nowe	0.90
№ 175.	SZEKSPIR W. — Otello. Tragedja w 5 aktach. Przekład J. Paszkowskiego. Wyd. 2	0.80
№ 215.	SIENKIEWICZ H. — Stary sługa. Wyd. 2	0.30
BRODOWSKI F. i BRODOWSKA T. — Kobieta w rodzinie. Szkic moralności praktycznej naszych matek		
BYSTROŃ J. ST. — Historja w pieśni ludu polskiego		3.50
CHRZĄSZCZEWSKA J. i HABERKANTÓWNA W. — Opowiadania przyrodnicze. I. „Staw". Z 23 rys. Wyd. 2		1.80
DĄBROWSKA-GERSON M. — Wielcy artyści. Ich życie i dzieła. Z 90 ilustracjami w tekście. Wyd. 2. Karton		11.—
DĘBICKI T. — Z dziennika marynarza. Na pokładzie „Lwowa" z Gdańska do Rio de Janeiro i z powrotem. Z 23 rys.		3.—
JOTEYKO T. — Podręcznik do nauki szkolnej śpiewu zbiorowego, zawierający objaśnienia teoretyczne, ćwiczenia głosu i pieśni. Zeszyt IV. Wyd. 3		0.40
KONDRATOWICZ L. — Urodzony Jan Dęboróg i szkolne czasy. W opracowaniu J. Krzyżanowskiego (Pisarze Polscy i Obcy — № 8)		2.—
NATANSON WŁ. dr. i ZAKRZEWSKI K. dr. — Nauka fizyki Podręcznik przeznaczony do użytku uczniów klas wyższych szkół średnich. T. III		6.—
ORZESZKOWA E. — Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne. Ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego. T. II-III. Nad Niemnem. Wyd. 2		9.—
PRUS B. — Placówka. Powieść. Wyd. nowe		3.75
PRZYBOROWSKI W. — Bitwa pod Raszynem. Powieść historyczna dla młodzieży. Z 6 ilustr K. Gorskiego. Wyd. nowe		4.50
ROGOSZÓWNA Z. — Piosenki dziecięce. Muzykę na tle motywów ludowych napisał St. Colonna-Walewski. Graficznie ozdobił E. Bartłomiejczyk. Nuty pisał A. Kraiński		12.—
SWIFT J. — Podróże Gulliwera. W układzie dla młodzieży. Przekład C. N. Wyd. 6. Z 7 rys. T. Pruszkowskiego. Karton		5.60
ZALESKA J. M. — Mieszkaniec puszczy. Powieść Coopera dla młodzieży. W opracowaniu. Z 5 rys. C. Jankowskiego. Wyd. nowe. Karton		7.—

PRENUMERATA z przesyłką 6.50 złp. kwartalnie, zagranicą 2 dol.. — OGŁOSZENIA: za wiersz wysokości 1 mm szerokości 1 szpaltv 30 groszy za tekstem; 50 groszy w tekście; drobne 5 groszy za słowo Kolumna posiada 6 szpalt

REDAKCJA: Złota nr. 8, m. 5, tel. 132-82, poniedziałki, środy i piątki od godz. 16—17. ADMINISTRACJA: Świętokrzyska 30 m. 5. tel. 223-04 codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt, od godz 9—13. Konto pocztowe nr. 8515.

Zakłady Graficzne B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa, Chmielna 61. Tel. 46-73.

Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem.

Redaktor: MIECZYSŁAW GRYDZEWSKI.
Wydawcy: ANTONI BORMAN i M. GRYDZEWSKI.