

PJ.463

---

# TEATR



WYDAWNICTWO

TEATRÓW

POLSKIEGO

i MAŁEGO

M

B

ROK III

LISTOPAD 1930

Nr. 3

<http://rcin.org.pl>





# T E A T R

WYDAWNICTWO TEATRU POLSKIEGO

---

---

ROK III

LISTOPAD 1930

Nr. 3

---

---



*STANISŁAW WYSPIAŃSKI*

*(AUTOPORTRET)*

# POWSTANIE LISTOPADOWE W POEZJI

Zasięg wpływów Powstania Listopadowego na naszą twórczość poetycką nie da się wymierzyć z całą dokładnością. Kto chce mówić o utworach związanych z rokiem 1831, musi rozważać całą niemal poezję romantyczną z jej bliższym i dalszym epigonizmem. Nie tylko żyliśmy przez długie lata ideologią niepodległościową 1831 roku, ale o wszystkie serca obijała się nieprzerwana fala uczucia, która wychodziła stamtąd. Trzecia część „Dziadów“ ze swą Improvizacją nie dotyczy bezpośrednio Powstania, ale niepodobna jej sobie wyobrazić bez klęski 1831 roku. Grożącej klęski żywi się natchnienie „Irydiona“ czy „Przedświt“; z niej wyrasta nawet olbrzymia budowla mistyki Słowackiego; ona jest tajemnym podłożem ideologii p r a c y Norwida.

## I.

Pieśń poetycka związana b e z p o s r e d n i o z Powstaniem jest dość obfita. Trzy w niej odnajdziemy periody: ściśle powstaniowy, emigracyjny i nowoczesny. Podczas wojny wszechświatowej mieliśmy zgórą trzystu poetów, opiewających głównie czyn Legjonów. Nie było ich tylu w wojnie 1830 — 31 roku, ale obie epoki podobne są do siebie pod jednym względem: ani w jednej, ani w drugiej nie zabrzmi wielkie, wstrząsające słowo poetyckie, chociaż nie brak było wielkich poetów. Za to nigdy w Polsce nie panowała tak wszechwładnie piosenka patryjotyczna, jak w r. 1831. Nie tylko wszyscy śpiewają, ale wszyscy rwą się do pisania nowych piosenek. Tworzą popularni w stolicy ale dziś już zapomniani piosenkarze; pobudzają pieśnią do walki i opisują bitwy poeci - żołnierze; wreszcie latają od domu do domu, od

chaty do chaty, od dworu do dworu — niby ptaki zwiastujące wiosnę — pieśni anonimowe, nie wiadomo przez kogo wypuszczone, lecz tak dokładnie odtwarzające nastroje ogółu, że stają się odrazu własnością wszystkich. Specjalne pismo („Bard oswobodzonej Polski“) ogłaszało wyłącznie poezję rewolucyjną. Mężowie i bracia walczyli, żony zaś i siostry przepisywały całe albumy piosenek, któremi tłumili swe tęsknoty, karmiły swą miłość dla Ojczyzny. Całe to poetyckie d z i e n n i k a r s t w o epoki, zachowane częściowo w wielkich bibliotekach publicznych, minęło wraz z burzą dziejową. P. M. Smolarski zadał sobie przed dwudziestu laty trud chronologicznego odtworzenia i zobrazowania piosenek 1831 roku. Praca ta wykazała zupełną ich nikłość pod względem pomysłowości, poletu i siły wyrazu. Obecnie, z powodu stulecia Powstania, wraca do tego samego przedmiotu p. J. Znamirska, która pragnie uporządkować materiał pieśni powstaniowych według motywów ideowych, które znalazły odbicie w liryce listopadowej. Wszelkie właściwości tych motywów wyświetla autorka „na podstawie całego materiału liryki, zarówno bezimiennej pieśni żołnierskiej, jak wierszy znanych poetów“ („Liryka powstania Listopadowego War. 1930). Taka metoda, stawiająca na jednym poziomie patryjotyczną grafomanję z utworami Mickiewicza, Słowackiego czy nawet Gołczyńskiego, ma swoje niebezpieczeństwa. Z klasyfikacji p. Znamirskiej wynika, że podstawę ideową, zaczątki motywów, które się rozwinęły później w wierszach powstaniowych, przekazała liryce listopadowej poezja legjonowa. Pewną rolę odegrały tłumaczenia utworów obcych, a przede-



wszystkiem: „Warszawianka“ Delavigne'a, „Poniatowski“ Berangera i „Pułk czwarty“ Juljusza Mosena. W pieśniach oryginalnych stwierdza p. Znamierowska takie momenty ideologii powstaniowej: miłość ojczyzny i wolności; rewolucjonizm; religijność; mesjanizm (pierwsze głosy o chrystusowości narodu polskiego). Jednocześnie krążyły pieśni dotyczące wielkich ludzi powstania lub ważniejszych momentów rewolucji, wreszcie — pieśni okolicznościowe, owijające się dokoła drobnych wydarzeń, wziętych bądź z życia wojska, bądź z życia mieszkańców miast i wsi. Anonimowa pieśń krążyła z ust do ust, aż ją tłumila inna piosenka, udatniejsza, bliższa wypadkom i nastrojom.

Obok dorywczych, „dobrą wolą“ ożywionych rymopisów, wytworzyło Powstanie prawdziwych piosenkarzy; takiego samego niemal typu, jaki istniał we Francji. W pierwszym rządzie stoją tu: Franciszek Kowalski i żołnierz-bohater, Rajnold Suchodolski. Pierwszy trafiał w najogólniejszy ton uczuciowy, a czynił to z prostotą i wdziękiem. Pieśń „Tam na błoniu blyszczący kwiecie“ obleciała wszystkie warstwy narodu. Drugi, Suchodolski, słaby poeta, ale płomienny patryjota i nieprzejednany rewolucjonista, rzucał gorące pobudki wojenne, budził nienawiść do wroga, śpiewał piosenki pomsty i triumfu. Obok tych dwóch, Bruno Kiciński, poeta bez talentu i zapału, redaktor „Orla Białego“ opiewa różne zdarzenia powstaniowe a do niektórych pieśni powstaje nawet muzykę Elsnera. Belwederczyk, S. Goszczyński, mianowany przez Chłopickiego kapitanem, użyty został jednocześnie przez rewolucję do niecenia w społeczeństwie zapału patryjotycznego, a poezje jego, ogłaszane po czasopismach, wychodzą nakładem ministerjum wojny. Gdy je poeta wydał ponownie po latach, ostrzega czytelników: „Nie czytaj

tych poezyj z usposobieniem artysty. Nie dla artystów one. Pisane najczęściej pod bodźcem chwilowych wypadków“. Jest tam, istotnie, kilka zaledwie pieśni strojnniejszych; innym brak miary i polotu. Wątle są również pieśni ułańskie M. Gosławskiego. Śród poetów-żołnierzy, w rządzie najprzedniejszych stoją: K. Gaszyński i S. Garczyński. Pierwszy opiewał bohaterские chwile walk w wierszach dźwięcznych; drugi nie był wprowadzie „największym poetą polskim“, jak zapewniał Mickiewicz, ale zarówno w swych „Wspomnieniach z wojny narodowej“, jak w „Sonetach“ jest najwybitniejszym śpiewakiem walk o niepodległość.

Wszystkich tych poetów i piosenkarzy zaćmił szybko (już po Powstaniu) sławą i niesłychanem powodzeniem W. Pol, gdy ogłosił w r. 1834 w Paryżu swe „Pieśni Janusza“. W krótkim czasie piosenki te wędrowały od dworu do dworu po całej Polsce. Przyjmowano je jako poufne, najdroższe wspomnienia niedawno minionych chwil. Pol pokazał stosunek różnych warstw społeczeństwa do rewolucji, odsłonił całą skalę uczucia tego stosunku. Ton ogólny „Pieśni Janusza“ jest nieco anachroniczny: nie otrzymujemy wrażenia, iż są to pieśni o rewolucji anti - moskiewskiej, ale wydaje nam się, że opiewają jakieś pogodne, uśmiechnięte pełne animuszu przygody różnych w Rzeczypospolitej ludzi przed wyprawą na Moskwę. Straciły już dawno swój poufny charakter piosenkowy, a brzmią dziś, jak gawęda poety średniej miary. Współcześni przyjmowali je inaczej: dla Kornela Ujejskiego były one książką „wyższą nad Iliadę i Pana Tadeusza“...

Poszczególne momenty samego Powstania zbrojnego wywołują różne formy pieśni poetyckiej. W hymnach i pobudkach płonie już niekiedy ogień romantyczny, to znowu poeci u-

siłą osłonić brak polotu zimnym kunsztem przygasłego klasycyzmu. Młodziutki Słowacki przynosi wspa- niałą trawestację „Bogarodzicy“ i zy- skuje odrazu sławę. Za to jego „Oda do wolności“, nieprawdopodobnie chłodna, jest tak słaba, że trudno u- wierzyć, iż ją napisał późniejszy au- tor „Beniowskiego“. Nie zyskały rów- nież spodziewanej popularności: ani „Śpiew“ Witwickiego, ani „Pieśń Powstańców“ M. Chodźki, ani nawet „Pieśń legjonu litewskiego“, którą Słowacki przysłała ojczyźnie już po o- puszczeniu Warszawy. Wszystkie te utwory zagłusza u współczesnych pierwsza lepsza piosenka Suchodol- skiego: „Dalej, bracia, do bułata“.

Do najbardziej charakterystycz- nych i najlubieńszych pieśni 1831 r. należą te, w których poeci wyrażają swą miłość dla wojska. Każdy niemal pułk ma swego pieśniarza, swego chwalcę. Gorącą sympatją cieszył się zwłaszcza sławny pułk czwarty (Mo- sen, Pol). Gdy się rozpoczęły walki, każda z nich (a przedewszystkiem zwycięskie) pobudzają poetów do pie- śni. Stoczek opiewają A. Górecki, Garczyński i Janusz; Grochów — Garczyński; Ostrołękę — Górecki; po- wstanie litewskie — Garczyński, Ga- szyński, Pol. Wszystkie te pieśni miały żywot niepewny. Dopiero Mic- kiewicza „Nocleg“ naczelnika po kow- gańskiej potyczce a zwłaszcza jego „Śmierć pułkownika“ zyskały naj- większą popularność. Mickiewicz rów- nież unieśmiertelnił szturm do War- szawy w „Reducie Ordon“, która zajmuje wydatne miejsce wśród ele- mentów wychowania narodowego mło- dzieży. Wymarsz wojsk z Polski bu- dzi na lutniach tony elegijne u Pola, Goszczyńskiego i Gaszyńskiego.

## II.

Dominującym tonem poezji Po- wstania Listopadowego jest liryka. Epos zajmuje w niej stosunkowo nie-

wielkie miejsce, chociaż może się po- chwalić takimi utworami, jak „Redu- ta Ordon“ i „Sonety“ Garczyńskie- go. Zastanawia jednak fakt, że przez długie lata poeci nie szukali w dzie- jach 1830 — 31 r. pobudki do two- rzenia dramatów. Romantycy unikali ich zapewne ze względów osobistych: spotykali się na emigracji z główny- mi bohaterami i działaczami Powsta- nia, zarówno tymi, którzy wyruszyli z Polski z laurami chwały, jak tymi, którym do końca życia śpiewano pieśń G. Ehrenberga „Gdy naród na po- le wystąpił z orężem“... Klęska zbyt boleśnie przygniotła wszystkich swym ciężarem, rany nie były zagojone — nie chciano ich jątrzyć. Powstanie Styczniowe przyniosło klęskę jeszcze straszniejszą. Nastąpiły czasy rozwagi, po których rozpoczął się okres życia, „udającego niepodległość“. Genjusz rasy przemawia teraz gorzkimi sło- wy Wyspiańskiego. Walcząc z osła- białym wpływem romantyzmu, sta- je Wyspiański zadumany nad dzieja- mi Powstania Listopadowego, które dało romantyzmowi jego hasła ofia- ry i „Chrystusa narodów“. Z zadumy tej powstały trzy utwory dramatycz- ne o Rewolucji Listopadowej, jedyne, jakie dotychczas wydała nasza poe- zja: „Warszawianka“, „Lelewel“ i „Noc Listopadowa“. W „Warszawian- ce“ pieśń Delavigne'a wyrasta na głę- boki, muzyczny symbol epoki a dra- mat narodu łączy się przedziwnie z dramatem jednostki. Myśl o osłabia- jącej władzy romantyzmu wypowiada Wyspiański przez usta Chłopickiego. Dyktator jest w swej retorskiej po- stawie nie tyle wybranym nieszczęśli- wie wodzem, ile — ideologiem, nasy- conym poglądami autora: „Wy się stroicie w szlify, w pióropusze a zagrobowy laur wabi wam duszę... Skąd ta żalność, skąd niemoc, skąd śmierci żądanie? Jakież się smutku cień nad wami kładzie? Wasze śpie- wy, rozmowy — ukazują groby“.



W „Lelewelu“ stwarza Wyspiański dowolnie romantyczną postawę bohaterów, którzy w danym momencie dalecy byli od romantyzmu. Zarówno Czarторыski, jak Lelewel są tam marzycielami. „Naród czeka“ a tymczasem czyn ich pożera marzenie. Lelewel jest wizjonerem, znającym utwory naszych romantyków; zatopiony jest w mistrye D z i a d ó w, czarowany akcentami „Do autora Trzech Psalmów“ czyli całą p ó ż n i e j s z ą budową ideologii romantycznej. Czarторыski w podniosłej „walce na serca“ z Lelewelem, mówi w końcu o „Chrystusowym narodzie“, czyli wchodzi zupełnie otwarcie w sam centr polskiego mesjanizmu poetyckiego.

Załamanie się autora w „Lelewelu“ wynikało ze sztucznej ideologii tego dramatu. Przyszedł niezadługo czas, że Wyspiański, wróg romantyzmu, szukający Polski żywej, „weśnił się“ w groby i z głębokiego przeżycia

chwil wybuchu Powstania 1830 — 31 r. wyniósł elegijną wizję dramatyczną — tj. „Noc Listopadową“, szereg fantastyczno-realnych scen, obejmujący cały dramat narodowy jednej nocy. W kolosalnym misterjum wybuchu Powstania biorą udział: przyroda polska oraz wszystkie bogi greckie, a piorunująco szybka, zawrotna akcja układa się w obrazy malarskie o nieprzerwanem napięciu uczuciowem. Ludzie historyczni tworzą tu jeden spleciony pochod w przeszłość z symbolami i zjawami a nad całością tych „scen dramatycznych“ unosi się straszliwy głos polskiego Fatum, które mówi: od pierwszej chwili zawisała nad Powstaniem groza upadku, albowiem naród jest rozbity na sprzeczne żywioły. Wielkie dzieło poetyckie o Powstaniu Listopadowem powstało całkowicie — wbrew przeświadczeniu Wyspiańskiego — z ducha, marzeń i fantazji romantyzmu.

*Jan Lorentowicz*

---

## B O G O W I E O L I M P I J S C Y N A U L I C A C H W A R S Z A W Y

---

*(Komentarz do „Nocy listopadowej“)*

Osobliwością „Nocy listopadowej“, jedyną w swoim rodzaju, jest świat bogów olimpijskich, który w takiej funkcji i takim złożeniu z realną treścią dramatu nie występuje nigdzie w obfitej dramaturgii klasycystycznej literatury powszechnej.

Olimpijscy bogowie zlatują na ulice Warszawy, ażeby wziąć osobisty udział w wybuchu polskiej walki o wolność.

Zrozumienie dramatu Wyspiańskiego zależy od zrozumienia tego udziału. Szkic niniejszy ma na celu to zrozumienie ułatwić przez dostarczenie popularnego komentarza, objaśniającego kolejno, scena po scenie, mitolo-

gię Homerową i jej faktyczny związek z akcją dzieła wedle koncepcji autora.

### I.

Rozpoczyna się sprawa prologiem w korytarzu Szkoły Podchorążych. „W tym korytarzu staje Dziewa“, Pallas-Atene. Wierszowany scenarjusz podaje jej wygląd. Jest to wizja malarska, wyrosła z dawnych przemyśleń Wyspiańskiego — malarza, z jego ilustracji przekładu Iljady pióra Rydla.

Pallas, wstrząsając egidą, wzywa nie jedną, ale kilka bogiń zwycięstwa (wedle nazwy), przebywających na

świętych szczytach Hymetu, Ossy i Peljonu. Wymienia naprzód te trzy, które brały udział w bojach perskich (Maraton, Salamina, Termopile), następnie Nikę Aleksandra Wielkiego, który przed wyprawą perską odwiedził rzekomy grób Achillesa (stąd w tekście „przydając mu Achillesowych sił“), poprzez asocjację z Achillesem cofa się do Niki trojańskiej — a potem już ogólnie wymienia, trzymając się chronologii historycznej, Nikę (Wiktorję) rzymskich Cezarów, zwycięskich Słowian (fajzywa analogja do Sławy), Grunwaldu („Witold jako Ares szalony“), Attyli (Bicz-Boży).

Razem więc wezwała Pallas zaklęciem Zeusa dziewięć Nik — i tyleż ich powinno zjawić się na to wezwanie na scenie (nie cztery, nie licząc dwóch Nik, przez Palladę niewzwaną, jak podaje scenarjusz zbiorowego wydania Dzieł Wyspiańskiego).

Wzywa Pallas Niki imieniem Zeusa (jak w Iljadzcie), zapowiadając „szał Aresowy“, t. j. krwawą walkę, którą poprowadzi Ares, „zwolony z pętów“ na Olimpie i już szalejący konno (w Iljadzcie na rydwanie) po ulicach Warszawy („i krzyczy, i podjudza, i podburza“).

Ten „szał Aresa“ należy dobrze zrozumieć. Nie oznacza on bynajmniej, że Ares zstąpił na ziemię, ażeby pomagać Polakom w ich walce o wolność. Tak czyni tylko Pallas Atene. Ares natomiast pędzony jest szałem walki, niezależnie od strony, która ją rozpoczyna w nocy 29 listopada 1830 roku. „Podjudza i podburza“ obie strony, żądny przelewu krwi i tu i tam, tak jak w Iljadzcie (zwłaszcza w ks. V), nurzający się w wir walki bez specjalnej sympatji dla jednej z walczących stron. W jej toku Polakom, a więc i Palladzie raczej przeszkadza i zmusza boginię do chwyceńia się podstępem, do nowego jego spełnienia przez Erosa. Za wstępną aluzję do takiego odsunięcia Aresa z pola

walki można uważać ową wzmiankę w przemówieniu Pallady, że Ares „zwolony z pętów uleciał z Olimpu bram“: w takie pęta zaplątał Aresa wraz z Afrodytą Hefajstos.

Do walki „Polski z Carem“ (jak informuje Pallas), zleciało się dziewięć wezwanych Nik. Powołane nadto zostały z Tartaru Kery, które u Homera zabijają rycerzy i ciała ich włóczą do Hadesu, i Harpje, które u Wyspiańskiego „ssają krew“, czego nie zna mitologia Homerowa, kładąc na rachunek tych ponurych bóstw tylko porywanie ludzi, ginących bez śladu, jednakże bez rysu wampiryzmu (ssanie krwi).

Ale nie wszystkie jeszcze Niki zebrały się na scenie. Dwie, i to najważniejsze, przybywają później i bez wezwania Pallady: są to Nike Napoleonidów i Nike z pod Cheronei.

Pochodzenie Napoleonidki objaśnia sam poeta: „Znacie tę Nikę Fidjaszową, jak sandał wiąże szybko...“ Wyspiański zapamiętał sobie wdzięczny ruch bezskrzydłej (i taką powinna być na scenie) Niki Fidjasza z Akropolis i jej oddał w opiekę Napoleoński epos wojenny, w szczególności wyprawę na Moskwę w 1812 roku. Przypomniał sobie przytem grób Napoleona w paryskim tumie Inwalidów, strzeżony przez Wiktorję z opuszczonej smutnie skrzydłami — i refleks tych opuszczonych skrzydeł utrwalił pod koniec dzieła.

Niemniej Nike Napoleonidów pozostaje boginką Olimpijską i to swoje pochodzenie podkreśla we wstępnej prezentacji, tłumacząc rozwiązanie sandałów („biegłam z Olimpu chyż...“). Jako posążek Fidjasza mieści się doskonale w stylu empiru.

Jest za walką „twarzą w twarz“ a sprzeciwiwia się wzięciu Księcia zdradą. Nie pomaga ani groźba Pallady, ani perswazja, powołująca się na zdobycie Troi przez podstęp Odysseusa. Nie pomaga również trochę niejasne



wtrącenie się Niki z pod Termopil, gdzie zdrada Efiatesa dopomogła wszak Persom a nie garstce Greków (skądże zatem argument w tym miejscu, że „zdrada nie plami“?). Bardziej à propos jest wystąpienie Niki z pod Salaminy, personifikującej bohaterką obronę Greków przed najazdem tłuszczu perskiej.

Wyłania się następnie kwestja wozda po stronie polskiej, który przez określenie „chmurny jak noc“ przypomina żywo pierwsze wystąpienie Achillesa w Iljadzcie a przez wystąpienie Niki z pod Maratonu miałby przypominać Miltiadesa. że wodzem tym jest Chłopicki, na to wskazuje bardziej realne objaśnienie Pallady, podkreślające jego udział w napoleońskich walkach („w mgławicy Napoleonidów“), oraz posłanie do niego Napoleonidki na Teatr Rozmaitości, gdzie właśnie spędza wieczór.

Zanim to zlecenie zostanie wykonane — zjawia się jeszcze jedna, równie nie wezwana przez Palladę Nike. nazwana „Nike z pod Cheronei“. Teraz mamy już cały zespół Nik na scenie: jest ich razem 11 z Pallas Atene jako dwunastą na czele.

Wszystkie wyszły z poza kręgu reminiscencyj Homerowych — a większość ich przekracza nawet zakres historii starożytnego świata. Sądzę, że to powinno być w inscenizacji uwzględnione przez odpowiednie, także rzeczowe, ugrupowanie kompletu Nik i przez zerwanie z szablonem jednakowych kostjumów antycznych.

Trzymając się ściśle wezwania Pallady, widzimy w tej grupie: cztery Niki greckie, „empirową“ Nike Napoleońską, w odróżnieniu od innych bez skrzydeł (wogóle scenicznie niefortunnych i broń Boże nie „anielskich“ — markowanych możliwie najdyskretniej), Nike rzymską — oraz Niki, wyobrażające, także odpowiednią stylizacją kostjumów, różne momenty dziejowe.

Najbardziej baczna uwagę zwróciłbym na „Nike z pod Cheronei“. Uważam ją za Nike polską i to nietylko dlatego, że w przyjętej naogół kolei chronologicznej pojawia się na końcu. Nazwa „z pod Cheronei“ jest tutaj tylko refleksem wiersza Słowackiego („Na Termopilach? nie, na Cheronei trzeba się memu załamać koniowi“), który, zwiedzając greckie pola chwały, przypomniał sobie polskie pola-klęski.

Decydującą według mnie legitymacją tej „Niki“ są jej własne słowa: „Widziałam Maciejowice i ległą zakłutą brać“.

Jest to więc „Nike“ polskiej klęski, zupełnie odmienna od swoich sióstr Olimpijskich. Boginia zwycięstwa może być tylko o tyle, o ile oznacza bóg *contra spem* pod hasłem *nil desperandum*, z wiarą w zwycięstwo — przyszłe, z przekonaniem, że przełana krew wyda owoc — k i e d y ś.

To jest wszak myśl główna dzieła Wyspiańskiego — i za jej polską reprezentantkę uważam „Nikę z pod Cheronei“, której też aparycja na scenie jest (i w wykonaniu być powinna) zupełnie różna od innych Nik. Wchodzi „posępna i cmentarna“, jak pogrzebowa płaczka i Kassandra („jakby wieszczka“), podnosi tragicznie ręce, w których dzierży żałobne (słowiańskie) wieńce choinowe; jest w „czarnych welonach, czarnych chustach“.

Najchętniej bym ją widział w klasycystycznej stylizacji krakowskiego (ze względu na lokalny teren działania twórcy „Wesela“) kostjumu ludowego (oczywiście bez skrzydeł), z odznakami ciężkiej żałoby, zapowiadającej nową klęskę. Ten krakowski kostjum „Niki z pod Cheronei“ nie tylko nie byłby sprzeczny z duchem stylizacji kostjumów Wyspiańskiego, ale nadto mógłby się powołać na ideowe oparcie w samym dziele, przypominając słowa umierającego ojca Le-

lewela ze sceny VI: „i gotuj Czyn i sposób Czyn, spółnością, zgodą kurnych chat!“ — słowa, które cytuje się także jako wykładnik „pacyfistycznej“ tendencji dzieła.

„Nike z pod Cheronei“ przynosi ze sobą dech smutku, bijący także z melancholijnych „nastrojów“ jesieni. Wydobywa „nastrój“ Łazienkowskiego parku z końca listopada (nastrój faktycznie przeżyty przez poetę w 1898 roku), posługując się i klasycznymi figurami wiatrów („zbląkane dzieci Eola“) i jakimś zapamiętanym w parku posążkiem Sylena, który już nie dmie w „Marsjasowe fletnie“.

W tym nastroju rozpoczyna się akcja bogów na brukach Warszawy. Przewodnictwo Nik obejmuje ostatnia z nich, „polska“, zapowiadając, że idzie po śmierć „we chwale zbroi“ — tak jak pod Maciejowicami.

Pallada kryje się w cieniu; na scenę wchodzi człowiek: Wysocki. Teraz powtarza się funkcja Pallady z I. księgi Iljady, wyrysowana przez Wyspiańskiego w obrazie „Gniew Pelidę ponosi“. Pelidą (Achillesem) jest Wysocki. Pallas staje poza nim w tej samej pozie i jak Achillesa ujmuje go za włosy jemu tylko widzialna i przez niego jako „córa Zewsa“ rozpoznana.

Podnieca jego gniew i pragnienie sławy, rozpala i podszeptuje słowa, które Wysocki kieruje do Podchorążych — a także próbuje wzniecić w nim zazdrość o czyn Zaliwskiego, który ma zdobyć arsenał — zapewnia wreszcie wszystkim uczestnikom wybuchu nieśmiertelność i wraz z nimi woła „Do broni!“

Na tem kończy się prolog i ekspozycja dzieła, którego antecedence rozegrały się już przedtem na Olimpie, jak o tem informuje Wyspiańskiego program uwertury.

## II.

Wzniecony na zlecenie Pallady przez Niki szał bojowy ogarnia w scenie

następnej wielkiego księcia Konstantego, który czuje moc „ciążącą nad nim“, a jeszcze silniej udziela się ten nowy szał, zastępujący dawniejszy Wyspiańskiego „szał romantyczny“, Joannie, żonie-Polce. („Szał mnie bierze, Kochanku, powstań ty, zdruzgotaj Cara, zgnieć!“).

Widomie jednak mit olimpijski występuje znowu dopiero w scenie trzeciej, w parku Łazienkowskim, opodal posągu Sobieskiego. Jest to najstarsza scena dramatu, skomponowana w 1900 roku. Dla całości dzieła posiada ten dialog pożegnalny bogini Demeter z córką Korą znaczenie embrjonalne: — z niej wyrosło całe dzieło.

Jest to znany mit antyczny, personifikujący zamieranie przyrody w jesieni i jej odradzanie się perjodyczne na wiosnę. Bogini Kora (Persefona) opuszcza matkę, Demetrę, by zejść do podziemi, gdzie oczekuje ją jej małżonek, Plutus (Orkus).

Podkreślany wielokrotnie moment tajemnicy w ich rozmowie odnosi się do misterjów eleuzyńskich, które, związane z obchodem zamierania i odradzania się przyrody i w związku z tem biologicznym zjawiskiem głosiły nieśmiertelność duszy. W tych ceremonjach brali udział tylko tajemniczeni, których wiązała ścisła tajemnica. Rys ten Wyspiański zachował i zejściu Kory do podziemi nadał znaczenie mistyczne.

Palingenezę w życiu przyrody związał z rozmyślaniami na temat śmierci człowieka i narodu: śmierci własnej, której zimne dotknięcie już czuł nad sobą — i śmierci politycznej polskiego narodu.

To jest centralny powód skomponowania obrzędu zejścia do podziemi Kory przed zapadnięciem przyrody w pozorną śmierć zimy: powstanie skończy się klęską, ale z tej przelanej krwi pozostaną na przyszłość ziarna, z których zakwitnie odrodzenie narodu. Ziarn tych strzec będzie — Kora, w



tem znaczeniu zatem strażniczka tradycji bohaterskiego czynu, jakby odmienny warjant „Niki z pod Cheronei“ z silniej zaakcentowaną wiarą w ostateczne zwycięstwo.

Zamyka tę scenę ponowne zjawienie się Demetry, rozpaczającej z powodu porwania córki i wzywającej Hekaty (przyczem wymienia jej mitologiczne funkcje), by pomściła jej krzywdę i odnalazła córkę, której miejsce pobytu nagle zaginęło z jej pamięci („gdzie znikła, zatraciłam pamięć i nie wiem“).

Hekate wzywa na pomoc w poszukiwaniu i pomście Eumenidy, wedle Teogonji Hezjoda urodzone z kropel krwi Uranosa. Do nich należy pomsta gwałtu, spełnionego na rodzinnem pożyciu (w tym wypadku porwanie córki matce) — lecz tutaj ten gwałt otrzymuje w ustach Demetry granice znacznie rozszerzone, staje się krzywdą całego narodu (polskiego), któremu najeźdźca „zburzył spokojność chat i cichość małżeńskiego łóża“. Eumenidy, które wedle jednej z wymienionych funkcji jako Manje „ludzi przywodzą do utraty rozumu i do szału“, mają tym „szalem objąć dusze“ i „pognać w męczarni katownie“ — sądzić by należało dusze Rosjan-krzywdzicieli, w rzeczywistości jednak, jaką stwarza fantazja poety, dusze powstańców, zebranych w parku i gotowych do zbrojnego czynu („wężami p r z e g o Ń c i e p a r k“), którzy w tej chwili przypomina pocie pomstę Oretesa na ojcu za śmierć matki i pościg Orestesa przez Eumenidy.

Że ten skojarzeniowy splot mitu Kory i tematu Oresteii z wybuchem listopadowej nocy w 1830 roku prowadzi do zbyt daleko posuniętych zestawień, o ile miałyby się ten splot przemyśleć do końca — to pewne.

Jeżeli Wyspiański puścił się jednak na tak ryzykowną drogę asocjacji, to uczynił to zapewne z tej przyczyny,

iż pod postacią Eumenid chciał dać personifikację nowego, tym razem klasycznego szału, który, jak dawniej romantyczny, ogarnia obecnie bohaterów listopadowego wybuchu; i w konsekwencji, przed którą trudno się cofnąć, a to tembardziej, że ją popiera nauka cienia ojca Lelewela, proklamująca pracę „organiczną“ — trzeba przyjąć, że Wyspiański ten „szał“ wojny potępia.

Scena V „w teatrze Rozmaitości“: trzymając się zlecenia i wskazówki Pallas Ateny przybywa do teatru Nike Napoleonidów, wzywa zebranych do broni (już ich przeciw Rosji podniecili mieszający się do melodramatu z antyrosyjskim podszeptem „satyrycznym“ Satyry) i odnajduje tu wojskowego wodza powstania, Chłopińskiego, którego do „Sprawy“ pociąga, mimo że rozegrana z nim partja kart (wszystko „na jedną kartę“) oznacza tej Sprawy przegraną, co Napoleonidka przyjmuje niezbyt *à propos* ironicznym pożegnaniem „addio amore“).

Tymczasem wódz rządu cywilnego, Joachim Lelewel, czuwa nad umiaramym ojcem i do objęcia kierownictwa równie się nie kwapi. Zasłania się, jak Antygona, prawem moralnem wyższego rzędu (obowiązek syna dla ojca), a nadto nie wierzy w zwycięstwo, jest „wylękły“, przez myśl jego jakby „cień przemknął z Cheronei“ (sc. Nike z pod Cheronei), a zamiast wzywającej do walki Pallady u wrót stoi „Hermes nagi“, czekający na wyprowadzenie duszy ojca do Hadesu — co też istotnie na scenie czyni, pozwalając by uchodzący cień udzielił jeszcze synowi kilku nauk, wyraźnie potępiających krwawy czyn, natomiast zachęcających do innego Czynu, opartego na „spółności, zgodzie kurnych chat“ (poprostu na pracy nad ludem).

Ten czyn krwawy jednak wybuchł. Zwiastuje go i wzywa Lelewela do

wzięcia w nim udziału — Nike z pod Cheronei.

W scenie VII rozpoczyna się na ulicach Warszawy bój „homerycki“ w dosłownym słowa znaczeniu: ruchami oddziałów wojskowych kierują Pallas i Ares. Pallas, która sprzyja Polakom, kieruje oddziały polskie na zdobycie arsenału, izby zaopatrzyć się w broń; — Ares, któremu chodzi tylko o przelew krwi, pędzi je do Belwederu, gdzie tymczasem zamach na wielkiego księcia się nie udał. Nad kolumnami Aresa leca zwycięskie Niki. Ażeby unieszkodliwić szła Aresa („Ares szalony je goni“), postanawia Pallas zamknąć go w belwederskim pałacu w siłach niewiasty („gdzie się będzie cieszył niewiastą“), tak jak się to działo i na Olimpie. Ze snu miłosnego obudzi go dopiero po zdobyciu arsenału i usunięciu z miasta wielkiego księcia.

Zanim ten podstęp Pallady nastąpi w scenie VIII, dochodzi do pierwszych ulicznych starć, w których bogini grecka bierze osobiście udział.

Do pierwszych trupów zlatują się Kery, ssą ich krew a zwłoki odnoszą „na ostrów“ — ich duchy, zanim odpłyną do Hadesu, zbiorą się w scenie IX na stopniach letniego teatru w Łazienkach.

„Podstęp Pallady“ wypełnia scenę VIII. Jest to znowu częsta u Wyspiańskiego kontaminacja antycznej legendy z dramatyzowaną chwilą historyczną, umieszczoną w ramach listopadowej nocy polskiej i na terenie pałacu ostatniego króla Polski, „stawionego Hellenów sztuką“.

Jak gobelin wawelski, pomniki i sarkofagi katedralne w „Akropolis“ — tak pomnik Erosa ożywa w tej scenie „Nocy listopadowej“, raniąc miłosną strzałą Aresa, który sam przybierze pozę drugiego posągu łazienkowskiego, wyobrażającego „Marsa odpoczywającego“ („Mars requiescens“). Olimpijski akt zaślubin Aresa z Afro-

dytą powtórzy się w łazienkowskim pałacu: „lubieżną Afrodytą“ będzie Joanna, pędzona mocą Erosa w ramiona Aresa, boga zwycięstwa. Ale zarazem ta Joanna-Afrodyte wyobrażać ma również Polskę i to „Polonia reflorescens“, której posąg znajduje się w pałacu łazienkowskim naprzeciw posągu Marsa. To zdaje się wskazywać i chór boginek, wieszczący, że „lubieżna Afrodyte w s t a j e z m a r t w y c h m a r“, i zachowanie się Joanny, która choć płonie lubieżną miłością, z rozpaczą jednak przyjmuje wiadomość, że „dzieło spełnione“, a boginie zwycięstwa kładą się do snu — w pozie Wiktoryj z grobu Napoleona (bez „Niki z pod Cheronei“, której „czyn“ musi trwać aż do końca powstania listopadowego!)

Pociechę może czerpać Joanna — Polska ze słów Kory, która, jak się okazuje, nie zeszła jeszcze do Hadesu, ale błądzi po łazienkowskim pałacu. Jest to pociecha, którą raz już słyszeliśmy w scenie pożegnania z Demetram. Teraz myśl tę powtarza Kora o wiele wyraźniej, stosując ją do czynu listopadowego: „krwi przelanej nie zmarni“, przechowa ją w podziemnych spichrzach na przyszły plon wolności, „pokoleniom ostawi czyny“ (raczej ich pamięć), oczyści ich dusze, oddzieli plewy od ziarna, „w ziarnach, na dnie, przechowa cnotę“ i „żywot da, tlejący w zgliszcz popiele“.

Jest to apoteoza czynu listopadowego, włożona w usta Kory i — sprzeczna z nauką starego Lelewela.

W scenie IX duchy poległych zebrały się w teatrze Łazienkowskim nad jeziorkiem, które w tym wypadku reprezentuje zarazem podziemny Acheront: pojawi się na niem łódź Charonowa, ażeby przewieźć duchy w krainę śmierci.

Przedtem rozmawiają jeszcze o sprawach doczesnych. Wśród nich zjawia się Pallas, zapowiadając dalszą



na ziemi zwycięską walkę, w której i Ares weźmie udział, gdy zwolni się z „okowów miłosnych“ Joanny-Afrodyty. Nie wie bowiem jeszcze Pallada, że Zeus zakazał dalszego mieszania się bogów do ziemskiej walki, tak jak to czyni na początku ósmej księgi Ilijady.

Ten zakaz i polecenie powrotu posłał przez Hermesa, który szuka Pallady naprzód w domu Lelewela, a znajduje ją wreszcie wśród duchów poległych w teatrze Łazienkowskim. Tam w ostrych słowach komunikuje bogini nakaz Zeusa. „Ares odebrał swą dań, wracaj niewiasto“ — rozkazuje. W tem ujęciu był więc wybuch listopadowego powstania spowodowany potrzebą dania Aresowi satysfakcji, to jest sławy i miłości, bez czego nie chciał pozwolić na doroczne uprowadzenie Kory do podziemi (dlatego Kora zatrzymuje się w Łazienkowskim pałacu, dopóki pragnienie Aresa nie zostanie nasycone — taki komentarz dał sam poeta w programie uwertury, ogłoszonym w II tomie Pism pośmiertnych).

Na zapytanie Pallady: „Cóż pozostanie ludziom?“ — odpowiada Hermes: „Próżna chwala, będą walczyć, jako wydolą sami“.

Pallas, acz niechętnie i z oporem, rozkaz wypełnia. Wzywa Niki do odlotu „ku górnym Hymetu śniegom“, bo „czas się dopełnił obrotów i Zews groźny wasze dopełnił granice“. Tłumaczy im, gdy przybyły (wszystkie, prócz „Niki z pod Cheronei“, do której rozkaz Zeusa nie powinien się odnosić), rozkaz Zeusa i koniec dzieła Aresa. Zwycięstwo ich było złudą, „dopełnion śmiertelny ból“. Duchom poległych przynosi „nieśmiertelna“ łódź Charona wyzwoliny z „ohydy ziemskich pęt“ i „ziemskich złud“ — gest władczy Hermesa (w imieniu Zeusa — przeznaczenia) daje im świadomość spełnienia ich przeznaczeń a

przez to zbawia ich żalu „ziemskich strat“.

„Igraszką byli w rękę boga-Przeznaczenia“ — oni i sama Pallas Ate-ne, „gwiazda, którą bóg zapala“ i — gasi wedle swej nieprzeniknionej woli. „Zapaliła w narodzie dusze, skąpała męża we krwi“ — i musi pozostawić naród sam jego losowi, jego klęsce. „Dałam im szczęścia błysk przez chwilę, nieszczęść dopełnią sami“.

Łódź Charona odpływa, śmierć zwycięża życie, ale zarazem oczyszcza dusze i pozostawia ziarna odrodzenia pod strażą Kory. Na tem kończy się dramat, jednolity w swej Homeryckiej koncepcji.

Ostatnia scena w Alejach Ujazdowskich jest dramatu nieorganicznym epilogiem. Gorączkowy półsen Joanny-Polski, chcącej napróżno zatrzymać Aresa i zapewnić przez to zwycięstwo Sprawie, luźnie łączy tę scenę z „podstępem Pallady“.

Natomiast pomysłu polskiego Prometeusza-Łukasińskiego, przykutego do armaty, odskakuje jaskrawo od stylu całości. Jest doczepionym do niej obrazkiem, narysowanym „dla pokrzepienia serc“ tych, którym nie wystarcza idea palingenezy i których niepokoi pesymizm w bezpośredniej ocenie listopadowego czynu.

Niemniej ten alegoryczny żywy obraz w zakończeniu „Nocy listopadowej“ może dziś oddziaływać silniej na widza, niż dawniej, czasu niewoli: — ponieważ konwencjonalny werset z „Ody do młodości“, dany jako nagłówek alegorji, napełnił się realną o cudownej mocy treścią:

Witaj — Jutrzenko — swo-bo-dy — —  
za to-bą — zba-wie-nia — Słońce!...

W to Słońce należy silnie się za-patrzeć, słuchając dzisiaj „Nocy listopadowej“.

*Marjan Szyjkowski*

# TEATRY WARSZAWSKIE PODCZAS POWSTANIA LISTOPADOWEGO

W lecie 1830 r. odbyła się, z okazji przyjazdu do Warszawy dyrektora teatru lwowskiego J. N. Kamińskiego, w t. zw. kolonji Winena na Pradze uczta, w której uczestniczyli m. i. Lelewel, Bohdan Zaleski, Stefan Witwicki, Mochnacki, Nabelak i dyrektor teatru Narodowego Ludwik Dmuszewski. Na uczcie tej padały hasła zjednoczenia Polaków z wszystkich zaborów; w powietrzu wisała rewolucja. Nie mógł na nią być głuchy Dmuszewski, chociaż zapaly jego ostudził niewątpliwie późniejszy jeniec polski, gen. Esakow, który na kilka dni przed wybuchem powstania był u Dmuszewskiego na obiedzie i, gdy skierowano rozmowę na temat ewentualnej rewolucji, oświadczył, że poskromienie „szaleńców“ jest kwestją kilku minut.

Chociaż więc Dmuszewski to i owo mógł przewidzieć, repertuar obu teatrów warszawskich — Narodowego i Rozmaitości — był zupełnie dla sprawy obojętny i nie odbijał tych nastrojów, jakie nurtowały wśród młodych zapaleńców. W teatrze Narodowym największem powodzeniem cieszył się „Chłop Miljonowy czyli Dziewczyna z świata czarownego“ Rajmunda, grana aż do wybuchu powstania 45 razy i stale gromadząca publiczność, zachwyconą dekoracjami Sachetti'ego. Wprawdzie początkowo w przedstawieniu było to i owo szwankowało: jak pisał Mochnacki „duchy czasem za powoli się spuszczały, sowa wstrzymuje się w przelocie swym przez scenę; a czasem znikłego pałacu szczęścia i dumy okazują się szczątki około strzechy słomianej w cichej chłopka zagrodzie“, ale drobne te mankamenty nie wpłynęły u-

jemnie na powodzenie „Chłopa miljonowego“. Grano pozatem na pierwszej scenie polskiej w r. 1830 z dużym powodzeniem operę Rossini'ego „Kopciuszek“, wystawiono komiczno-czarodziejską pantomimę Lefebrego „Złota Gałązka“ a od czasu do czasu odbywały się występy tego rodzaju „artystów“ jak „J. Pana Alojzego Teodorowicza, Herkulesa rodem z Dalmacji, który będzie miał zaszczyt okazać dowody swej siły i zręczności“ lub „J. Pana Franciszka Lebesnier, atlety królewskiej akademii sztuk pięknych w Paryżu, który będzie miał zaszczyt okazać dowody nadzwyczajnej siły i przedstawić widowisko mimiczno-plastyczne“. Cieszyły się też powodzeniem występy styryjsko-alpejskich śpiewaków. Wszystkie uroczystości rodzinne Romanowów czczone, z nakazu władz, widowiskami, na które bilety wstępu były bezpłatne. Ostatnie takie widowisko odbyło się we wrześniu 1830 r. w dzień imienin następcy tronu W. Ks. Aleksandra; odegrano wtedy po raz 16-ty operę Auber'a p. t. „Mularz i ślusarz“.

Jak więc widzimy, repertuar pierwszej sceny polskiej nie był zbyt „reprezentacyjny“ i nie miał charakteru narodowego. Teatr Rozmaitości, który niedawno powstał w miejsce przygodnie grającej w sali Tow. Dobroczynności na Krakowskiem Przedmieściu, prowincjonalnej trupy Milewskiego, wystawiał przeważnie jednoaktowe krotkowile, komedje i komedjo-opery w rodzaju „Piętnastu lat czyli życia lokaja“ a od czasu do czasu tylko wystawiano tutaj dzieło wartościowsze, jak np. „Sługę dwóch panów“ Goldoniego. Mimo to młody ten teatr, w którym występowały przeważnie młodsze siły aktorskie,



był benjaminkiem publiczności a ówczesna prasa poświęcała mu więcej uwagi niż teatrowi Narodowemu.

W dniu wybuchu powstania listopadowego w teatrze Narodowym przedstawienia nie było (teatry nie grały wówczas codziennie) a afisz teatru Rozmaitości zapowiadał wystawienie „Bankructwa partacza“ Żółkowskiego, z Rostkowską, Szymańskim, Majewskim i Giżewskim, komedji francuskiej pod tytułem „Król Migdałowy“ i wreszcie „Drugiego roku czyli i któż winny“, komedjo-opery Scribego i Melesville'a, zagrano jednak tylko „Bankructwo partacza“, gdyż wkrócenie na scenę por. Dobrowolskiego, nawołującego „do broń“ przerwało dalszy ciąg przedstawienia.\*)

Po wybuchu rewolucji oba teatry zamknięto. Dnia 4 grudnia ukazała się odezwa do mieszkańców Warszawy z wezwaniem, by wrócono do zatrudnień, otworzono kościoły, szkoły i t. d., słowem, by zapanowało normalne życie w stolicy. Teatr zapewne przez tych kilka dni nie próżnował, lecz przygotowywał się do swej roli w nowych, zmienionych warunkach. Dnia 5 grudnia, tego dnia, o którym mówi Mochnacki, że „kończył się w zachwyceniu powszechnem jakby uroczystość weselna Polski“, otwarto teatry, z których Narodowy zmienił całkowicie swój charakter. Wystawiono „Krakowiaków i Górali“, a przedstawienie to zamieniło się w wspaniałą manifestację. „Publiczność — pisze Mochnacki — gdy się ukazały na scenie chorągwie, wyrażające herby Polski, Litwy i Rusi, nie mogła powściągnąć swego wojennego zapału“. A podchorąży Patelski, będąc na tem przedstawieniu — jak pisze w swych pamiętnikach—, „prze-

cierał oczy, zadając sobie pytanie, czy to co widzi, słyszy i doznaje, nie jest jedynie sennem złudzeniem“. Śpiewano wówczas okolicznościowe pieśni a publiczność wtórowała artystom śpiewającym na scenie. Granica między sceną i widownią zniknęła. Tu i tam rozlegał się śpiew:

Będziem rąbać, będziem siekać,  
Jak nam miły Bóg i kraj!

Teatr Rozmaitości

Dnia w PONIEDZIAŁEK dnia 29 Listopada 1830 roku  
dana będzie (w wieczór) KOMEDJO OPERA z francuskiego  
(tzw. w Scribe i Melesville) tłumaczone, pod tytułem

**DRUGI ROK  
CZYLI  
I KTOŻ WINNY?**

Wacław, bogaty kupiec	OSOBY	Jan Świątek
Katolina, jego żona		Jan Świątek
Edmund, bratka, jego przyjaciel		Jan Świątek
Dot. Andrzej Wacławski		Jan Świątek

Wzrost w Warszawie, w Sześciu Wiosnach

Wzrost w Warszawie, w Sześciu Wiosnach

**KRÓL MIGDAŁOWY**

Andrzej Łowczyński, król	OSOBY	Jan Świątek
Wacław, kupiec		Jan Świątek
Edmund, bratka		Jan Świątek
Dot. Andrzej Wacławski		Jan Świątek

Na scenie KROKOFILA, CZI SPIEWAMI, pod tytułem

**BANKRUCTWO PARTACZA.**

Andrzej Łowczyński	OSOBY	Jan Świątek
Wacław, kupiec		Jan Świątek
Edmund, bratka		Jan Świątek
Dot. Andrzej Wacławski		Jan Świątek

OPERA W TRZYCH CZĘŚCIACH

Zacznie się o godzinie 7mej a konczy się w pół do 10mej

„Nie mniejszy zapał — pisze Patelski — wywołał inny śpiew, również w tym dniu zrodzony i wygłoszony, a poświęcony czci młodzieży polskiej, którego zwrotkę

Niech do boju każdy biegnie,  
Piękne tam skończenie.  
Za jednego, który legnie,  
Stu mścicieli stanie

\*) Afisz ten reprodukowujemy obok. Szczegółowy opis pamiętnego przedstawienia znajdują Czytelnicy w następnym artykule. (Przyp. red.)

sprostowała rozentuzjasmowana publiczność, protestując i krzycząc w niebogłosość: nie stu mścicieli, lecz tysiąc... tysiąc stanie". Wyrzucono potem z parteru ławki i tańczono. Podczas zabawy przybył Wysocki, entuzjastycznie witany przez zebranych.

„Krakowiaków i Górali“ powtórzono następnego dnia, grano ich i potem, dodając nowe sceny i śpiewy, zastosowane do Powstania, jak np.:

Święci braciom Wolność Święta  
Już od listopada,  
Stargane przemocą pęta,  
Biada wrogom, biada!  
Wszak Chłopi Dyktatorem  
I wodzem Polaków,  
Gdy wróca z walki z honorem  
Ujrzy braci Kraków.

Teatr Narodowy dał się więc porwać ogólnemu nurtowi. Dopingowała go zresztą pod tym względem i publiczność i prasa, która czyniła zarzut teatrowi, że „nie wydała zapłałowi narodowemu“, zarzut zresztą niesłuszny, gdyż z chwilą wybuchu powstania teatr zmienił bardzo wyraźnie swą fizjognomję. „Nie widzimy — pisał „Merkury“ — tych pomysłów dramatycznych, które zwabiały publiczność w epoce księstwa warszawskiego“. Rzucano pomysły wystawiania to tej to owej sztuki, zwracano się do Niemcewicza, „co tak starannie i zręcznie umiał niegdyś trafić do serc swoich widzów“, dziennik „Patrjota“ nawoływał do pisania sztuk ludowych. Zarzuty te i żądania są zrozumiałe — wszak żyła jeszcze pamięć obywatelskiej działalności Wojeiccha Bogusławskiego. Dmuszewski jednak — trzeba przyznać — robił co mógł.

Wprawdzie na repertuarze pozostaje oczywiście i nadal „Chłop milionowy“, który doszedł podczas powstania do liczby 59 przedstawień, ale zwrócono teraz uwagę przede wszystkim na twórczość polską, którą uwzględniano w znacznie większej mierze niż to miało miejsce przed

po powstaniu. W roku 1829 na ogólną ilość 18 premier, przypada na sztuki polskie 7, w r. 1830 na 44 premier — polskich 17, w r. 1832 na 41 premier — polskich 13, zato w roku powstania na 19 premier — dano sztuk oryginalnych 9, nie licząc wznowień. Porównanie to świadczy najlepiej o szerokiem uwzględnianiu twórczości polskiej, podczas powstania listopadowego. Ale nie tylko to świadczy o zmianie fizjognomji teatru Narodowego: dobierano sztuki o charakterze patryjotycznym i rewolucyjnym.

W grudniu po „Krakowiakach i Góralach“, wystawiono „Szkoda Wąsów“, „Tadeusza Chwaliboga“ i „Cecylję Piaseczyńską“ Dmuszewskiego, patryjotyczne „Co kto lubi“, dano premierę komedji „Prezes“, na której w egzemplarzu teatralnym czytamy notatkę Osińskiego: „Sztuka ta, czytana w dyrekcji, słuszenie policzona być może do rzędu lepszych oryginalnych komedyj“ — wznowiono operę Elsnera p. t. „Król Łokietek“, tragedję „Żółkiewski pod Cecorą“ i „Ludgardę“ Kropińskiego, a z obcych sztuk, poza „Chłopem Miljonowym“, ukazały się tylko „Marja Królowa Szwedzka i Katarzyna Królowa Polska“ Weisenturna, tudzież „Horacjusze“ Corneilla.

Z sztuk, wystawionych w styczniu 1831 r., zasługują na uwagę: scena liryczna z muzyką Elsnera p. t. „Powstanie Narodu“, wznowienie „Okopów na Pradze“ Dmuszewskiego i „Glińskiego“ Wężyka, tudzież wystawienie 3-aktowego dramatu p. t. „Szpieg“, o którym pisał „Merkury“, że „nie wznosi się nad mierność“. Sztuka ta jednak wzbudziła zainteresowanie z powodu swej aktualności, bohaterem jej był bowiem znienawidzony i zmieciony przez powstanie Makrot.

15 stycznia ukazała się, dawno oczekiwana opera Aubera „Niema z Portici“. Wiadomo, że wystawienie



tej opery w Brukseli w 1830 r. dało hasło do wybuchu rewolucji. Wystawienia jej w Warszawie domagała się publiczność, ale, jak czytamy w „Kurierze Polskim“, „Roźniecki szpiegował, czy ukradkiem czasem nie uczą się polscy śpiewacy tego wielkiego politycznego dzieła“. Wystawienie więc „Niemej z Portici“ przed powstaniem było niemożliwe. „Policja zesłała — czytamy w „Merkurym“ — wyrządziła teatrowi Narodowemu z okazji tej opery niegodziwą krzywdę. Pozwoliła wyuczyć się sztuki, posprawić dekoracje i gdy już wydatek doszedł do 30 tysięcy złp., wystawić jej zabroniła pod pretekstem, że sztuki nie zakazuje, lecz tylko wystawienie jej do czasów spokojniejszych zawiesza“. „Nastaly czasy wprawdzie nie „spokojniejsze“, które jednak umożliwiły wprowadzenie tego utworu do repertuaru teatru „Narodowego“. Dyrekcja ogłosiła: „Chcąc jaknajspieszniej zadosyć uczynić publiczności oczekującej wystawienia opery „Niema z Portici“, dyrekcja teatru Narodowego powzięła zamiar wystawienia tymczasowo 3-ch pierwszych aktów tej opery, z których ostatni kończy się na wybuchnięciu rewolucji“. Powtórzone operę 16, 18 i 25 stycznia (w pamiętnym dniu detronizacji Mikołaja) i grano ją w ciągu powstania 20 razy. Świadczy to najlepiej o za interesowaniu jakie wywołała.

Grano potem w teatrze Narodowym nową scenę liryczną p. t. „Wyprawa na wojnę“ i „Damy i huzary“ Fredry, poczem nastąpiła przerwa w działalności teatru Narodowego do 13, a teatru Rozmaitości do 5 marca „z powodu wyjścia wojsk polskich z Warszawy w pole a potem zaszłych batalji“, jak czytamy w notatce bibliotekarza teatru Józefa Świergockiego. Po podjęciu na nowo swej działalności, wystawia teatr Narodowy na żądanie publiczności „Beniowskiego“ Kotzebuego, „Wilhelma Tella“ czyli Oswobodzenie Szwajcar-

ji“ Schillera, nową tragedję Delavigne'a „Nieszpory Sycylijskie“, wznowia „Oblężenie Warszawy“ a więc repertuar jest w dalszym ciągu „aktualny“. Podczas przedstawień śpiewają artyści pieśni narodowe jak „Warszawiankę“, „Hymn Legionistów Litewskich“ i t. d.

17 maja daje teatr Narodowy „Co kto lubi“ „w celu pomnożenia funduszu dobrowolnych ofiar obywatelskich na zakupienie produktów żywności dla wojska narodowego“. 7 czerwca podczas antraktu w przedstawieniu komedji Niemcewicza „Podejrzliwy“, artysta teatru francuskiego Potier śpiewa napisaną przez niego piosenkę o żołnierzu polskim.

21 czerwca odbywa się przedstawienie „na wsparcie dzieci żołnierskich zostających pod dozorem komitetu opiekuńczego“. Na spektaklu tym artyści Teatru Narodowego odegrali drugi akt „Okopów na Pradze“, artyści teatru francuskiego wystąpili w komedjo-operze „Obiadek z Magdusią“, a artyści Rozmaitości w „Kościszce nad Sekwaną“ Majeranowskiego.

Do końca powstania teatr Narodowy nie zbacza z charakterystycznej dla tych czasów linii reperturowej. Wystawia „Fieska“ czyli Rewolucję w Genui“ Schillera, ale zaczyna również pod koniec wystawiać sztuki w danej chwili obojętne jak „30 lat czyli życie szulera“, „Mularz i ślusarz“, „Turek we Włoszech“. Ostatnie przedstawienie odbyło się 10 września. Grano wówczas „Chłopa milionowego“. Od dnia tego teatr był zamknięty aż do 1 stycznia 1832 r.

Znacznie mniej niż teatr Narodowy reagował na wypadki teatr Rozmaitości, który po dawnemu wystawiał jednoaktówki, uzupełniając przedstawienia okolicznościowymi deklamacjami i śpiewami. Ale i tutaj uwzględniano sztuki patriotyczne i okolicznościowe: grano więc „Kościszkę nad Sekwaną“ Majeranowskiego,

dramat okolicznościowy St. Bratkovskiego p. t. „Akademik warszawski“, sztukę napisaną przez aktora Jana Jasińskiego „29 listopada 1830 r.“, „Antka z pod Raławic“ i jednoaktówkę p. t. „Wiarus polski“, napisaną przez podchorążego pułku 4-tego piechoty linjowej, Andrzeja Słowaczyńskiego. 15 i 17 grudnia 1830 r. żegnano przed odejściem do wojska młodego aktora Majewskiego.

Teatry warszawskie a przede wszystkim teatr Narodowy, zdały podczas powstania listopadowego egzamin obywatelski. Cieszyły się też poparciem władz powstańczych a Rada Najwyższa Narodowa przyznała im

zasilek w wysokości 120 tysięcy złp.\*) Nie przygotowywał wprawdzie teatr Narodowy umysłów przed powstaniem jak czynił to za dyrekcji „arcyrewołucjonisty“ Wojciecha Bogusławskiego — Dmuszewski nie był mężem opatrnościowym w teatrze polskim — ale podczas powstania spełnił swą rolę.

Duch Bogusławskiego odniósł za grobem zwycięstwo.

*Wiktor Brumer*

\*) Sprawozdanie Rady Najwyższej Narodowej na Sejm roku 1831, z Wydziału Skarbowego wraz z budżetem i raportem objaśniającym komisji.

## „W TEATRZE ROZMAITOŚCI”

*(Tło historyczne sceny 5-ej „Nocy Listopadowej“)*

Wśród tylu olśniewających artystyczną fantazją scen „Nocy Listopadowej“ jest jedna niezapomniana i wstrząsająca dramatyczną siłą tak, jak żaden może inny z momentów tragedji. w których poeta skojarzył świat realny z mitologją. To scena, w której Nike Napoleoni-dów gra z Chłopicim w karty „o jego czyni“. Odbywa się ona w Teatrze Rozmaitości bezpośrednio po opuszczeniu go przez publiczność na wieść o rozpoczętej rewolucji.

„Epizod teatralny“ wieczoru 29 listopada, wtargnięcie wojska na widowię, zaalarmowanie niczego nieprzeczuwającej publiczności, apel do Chłopiciego, aby stanął na czele powstania — wszystko to zawiera w sobie tyle elementu dramatycznego, zdolnego zapłodnić fantazję poetycką, że zrozumiała jest rzeczą, iż Wyspiański epizodu tego w utworze swym nie pominął. I nie tylko nie pominął, ale i przetworzył w taki sposób, że scena ta wywołuje silniejsze wrażenie od poprzedzającej ją sceny napa-

du na Belweder. Od początku budzi jakiś nieokreślony niepokój, stopniowo uczucie to potęguje aż do finału tragicznej gry, gdy Nike, rzucając karty na ziemie, woła: „Przegrałeś!“

Wzniósłszy się na taki szczyt wyobraźni twórczej, nie trzymał się, nie mógł poeta trzymać się ślepo faktów, przekazanych przez historję. Z punktu widzenia sztuki dramatycznej odstępstwa od nich były niezbędne, pewna licencja koniecznością. Zobaczmy, w jakich granicach Wyspiański z niej korzystał.

Terenem „epizodu teatralnego“ była widownia od września 1829 r. istniejącego na Krakowskim Przedmieściu (w gmachu Towarzystwa Dobroczynności) Teatru Rozmaitości. W dniu wybuchu Rewolucji w Teatrze tym miano grać trzy następujące jednoaktowe utwory (w odwrotnej do porządku na afiszu kolejności):

D r u g i R o k, c z y l i i k t ó ż w i n n y ? (komedjo-opera



Scribe'a i Melesville'a p. t. *La seconde année ou à qui la faute* w przekładzie Jakóba Piotrowskiego);

K r ó l M i g d a ł o w y (=Stanislas en voyage ou le Jour des rois; tłumaczenie Alojzego Fortunata Żółkowskiego);

B a n k r u c t w o p a r t a c z a, krotchwila również z francuskiego przez sekretarza Dyrekcji teatrów Jakuba Adamczewskiego przerobiona (z wodewilu Alfonsa Martainville'a p. t. *La banqueroute du savetier*).

W sztukach tych z czołowych artystów młodego zespołu grali: J. S. Jasiński, późniejszy dyrektor Rozmaitości, Wojciech Szymanowski, syn świętego tragika Marcina a ojciec Władysława, Ludwik Panczykowski, Ferdynand Baraniecki i Józef Niwiński.

Nagła niedyspozycja tego ostatniego zmusiła dyrekcję do zmiany afisza: zamiast „Króla Migdałowego“ zapowiedziano w ostatniej chwili jednoaktową komedję Fr. Skarbka p. t. „Co głowa to rozum“, która miała być odegrana po rozpoczynającym przedstawienie „Bankructwie partacza“.

Stało się jednak inaczej. Dopisek na przechowanym afiszu z d. 29 listopada stwierdza, że odegrano jedynie ten jeden z trzech figurujących na nim utworów. Informacje te potwierdzają inne znane w tej sprawie źródła. W czasie antraktu między „Bankructwem“ a komedją Skarbka rozebrała się na widowni pamiętna scena, po której nie mogło już być mowy o kontynuowaniu widowiska. Działo się to mniej więcej o g 8-ej, a więc po dwóch i pół godzinach od chwili wzniesienia pożaru na Czerniakowskiej, mającego być sygnałem do powstania, po dwóch godzinach od momentu rozpoczęcia ruchów oddziałów, prowadzonych przez Związkowych; wreszcie w godzinę mniej więcej po postawieniu na nogi przez Wysockiego Szkoły Podchorążych piecho-

ty i, oczywista, już po epizodzie belwederskim. Późno więc dotarła do Teatru wiadomość o insurekcji. Przyniósł ją — wpadając na widownię głównie w tym celu, aby skłonić Chłopickiego do wzięcia w niej udziału — jeden z trzech oficerów, którzy przydzieleni zostali do Wysockiego, mającego rozpocząć akcję w południowej części miasta.

Cały przebieg krótkiej sceny w Rozmaitościach znamy w najdrobniejszych szczegółach. Opisał ją, operując się na współczesnych źródłach, przedewszystkiem na zeznaniach, składanych na śledztwie, prof. Wacław Tokarz w monografji p. t. „Sprzysiężenie Wysockiego i Noc Li-stopadowa“.

Posłuchajmy, jak rzecz się miała. „Nieznany oficer — był nim ppor. Dobrowolski (który przedtem już przyjeżdżał konno, wywołując z Teatru jednego z oficerów dla zasięgnięcia najprawdopodobniej wiadomości, czy Chłopicki jest istotnie na sali) — wrócił z oddziałem 30 ludzi, którzy stanęli, wzięli broń do nogi i otoczyli wyjście z Teatru. Dobosz bił nieustannie alarm. Nieznany oficer zawołał: P o l i c j a u s t ą p i ; s ł u ż b y j u ż n i e m a ! — a sam wszedł na górę, do sali. P o l a c y, d o b r o n i ! — zawołał. B r a c i n a s z y c h M o s k a l e w y r z y n a j ą w Ł a z i e n k a c h . N i e c z a s s i ę b a w i é ! D o b r o n i ! D a m y d o d o m ó w ! I zwracając się do Chłopickiego, podał mu swój pałasz mówiąc: P o m a g a j n a m , g e n e r a l e ! T e r a z c z a s ! — Z a s t a n ó w s i ę p a n — odpowiedział Chłopicki — c o p a n r o b i s z ! — G e n e r a l e , n i e c z a s s i ę j u ż z a s t a n a w i a é . — D a j c i e m i s p ó k ó j — powiedział wreszcie Chłopicki — I d e ś p a é . — I poszedł do Komisji Rządowej Wojny, do mieszkania ppłka Sobieskiego, gdzie

całą noc spędził na rozmowie przy fajce ze Schwerinem, Sobieskim i Denhoffem, potępiając brutalnie wybuch“.

Tymczasem, obecni na sali oficerowie rosyjscy dobyli szpad. Wtedy Dobrowolski, wskazując im na paru szeregowców służbowych, obecnych w tych czasach zawsze z bronią w teatrze, zawołał: **W s z y s t k i c h t u o b e c n y c h M o s k a l i a r e s z t u j ę . S c h o w a j c i e b r o Ń ! W s z e l k i o p ó r j e s t z b y t e c z n y . —** I podszedł do nich, a oni, jeden po drugim, oddawali mu swe szpady i pałasze.

Wśród publiczności zapanowało zamieszanie; rzucono się gromadnie do wyjścia. Ale oficer, który pozostał na dole, wstrzymywał falę wychodzących. **S t ó j c i e m i n u t p a r ę ! K t o P o l a k , n i e c h w y c h o d z i . P o l a c y ! C z y n i e r o z u m i e c i e j ę z y k a o j c z y s t e g o ? W y c h o d ź c i e !** I klepał wychodzących po ramieniu, przepuszczając jednego po drugim.

Wśród wychodzących rozlegały się już wezwania: **-D o a r s e n a ł u ! p o b r o Ń !**

Zestawiając z powyższą relacją tekst „Nocy Listopadowej“, widzimy, jak bardzo odbiega on od rzeczywistości historycznej. Nietylko — co jest zupełnie zrozumiałe — nie trzymał się Wyspiański niewolniczo istotnego programu przedstawienia

tego wieczoru, nietylko wprowadził do akcji niebiorącego w niej wówczas udziału Kudlicza, ale i zmienił dowolnie (zapewne oparłszy się na jakichś niemiarodajnych źródłach) nazwisko grającego główną rolę oficera: zamiast Dobrowolskiego występuje Dąbrowski (por. Florjan Dąbrowski, który razem z ppor. Józefem Przyborskim miał polecone dostarczenie z obozu powązkowskiego ostrych ładunków?). Drugi z oficerów, wprowadzonych przez Wyspiańskiego do tej sceny, ppor. Zajączkowski, który pierwszy zjawia się z wieścią o powstaniu, mógł istotnie uczestniczyć w „epizodzie teatralnym“, tego dnia bowiem był dowódcą warty na odwachu przy Bernardynach, a więc tuż przy Teatrze Rozmaitości, i on to niewątpliwie był owym oficerem, który trwał cały czas na dole u wejścia do Teatru w czasie, gdy na górze Dobrowolski wzywał publiczność do broni.

Te i inne jeszcze (zwłaszcza topograficzne w stosunku do Łazienek i Belwederu) nieścisłości i licencje można wynaleźć w „Nocy Listopadowej“, ale pisać o nich trzeba na marginesie i zaraz zapominać. Bo cóż one znaczą wobec tej r z e c z y w i s t e j p r a w d y a r t y s t y c z n e j , która z taką siłą z utworu tego do nas przemawia?

*M. Rulikowski*

---

## Ś W I Ę T O K R A K O W A

---

**K**ult miłośników twórczości ś. p. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie był tak wielki, że gdy rozeszła się wieść o jego śmierci, pokryły się żałobą serca Krakowian, serca nas — artystów, a w szczególności serce moje, tak bardzo bliskie przyjaźnią Zmarłemu.

Teatr krakowski im. Juljusza Sło-

wackiego — teatr, którego wówczas miałem zaszczyt być dyrektorem, uczcił pamięć twórcy „Wesela“ żałobną Akademią w dniu 5 grudnia 1907 r., na której całość złożyły się:

1) tren na śmierć Stanisława Wyspiańskiego, napisany przez Leopolda Staffa;

2) „Warszawianka“;



3) „Noc listopadowa“ — scena obrazu trzeciego, wejście Kory i Demeter.

Smutek wiał ze sceny, padając na widownię, zapelnioną elitą Krakowa, co przyszyła pochylić czoła przed wyzwolonym z cierpień ziemskich Wielkim Duchem.

\*

Ale, właściwie, nie o tej chwili miałem zamiar pisać. Jeżeli to uczyniłem, to dlatego, że w wieczorze tym odegrana była jedna scena z „Nocy listopadowej“, a o tej właśnie sztuce, której realizacji scenicznej autor nie doczekał, zamierzam coś niecoś powiedzieć.

Już — gdy ś. p. Wyspiański powalony był niszczącą jego wątły organizm chorobą — powziąłem gorącą chęć wystawienia w całości „Nocy listopadowej“.

Przygotowania trwały dość długo, bo trzeba było opracować egzemplarz, miejscami określić, powiązać, w czym tak bardzo dopomogli mi dr. Chmiel i Adam Grzymała Siedlecki, ówczesny kierownik literacki sceny krakowskiej.

Z każdym obrazem, z każdą określoną sceną udawałem się do Węgrzec, gdzie Wyspiański miał swoją sadybę i gdzie był przykuty do łoża — aby mu zdać sprawę z naszych przygotowawczych czynności. Z drobiazgowym zainteresowaniem przeglądał egzemplarz karta po karcie, ważył każde zdanie, każde słowo — zastanawiał się, — a gdy wydawało mu się ważkie, prosił o jego przywrócenie, lub — gdy uważał za zbyt ciężkie — kreślił.

Oddając mi egzemplarz, rzekł:

— Tak, tak będzie dobrze... Ujmij to w swoje reżyserskie ręce, wgrzyź się w epokę i spraw, aby to moje ukochane, a tak bolesne dzieło przemówiło do sumień rodaków... Tylko... tylko... — tu załamał się jego wątły

głos; spojrzął na mnie swemi okrągłymi, siwymi, w czerwonej otoczy, jak u strwożonego gołębia, oczami i przyciszonym szeptem, jakby się obawiał, by kto nie słuchał, ciągnął urywanie: — Tylko... czy... ja... to... zo... bacz...? Czy...

Opuścił powieki, zamilknął... Coś się zarwało w krtani, usta ułożyły się w bolesny skurecz... i — coś po policzku spłynęło... Nie wiem, czy to była łza, bo nigdy nie płakał...

Ten sam proces był i z przygotowaniami technicznymi. Nasz dekorator, Spitziar, wygotował z wielką starannością piękne szkice i makety dekoracyjne, ściśle według życzeń i aprobaty autora, a Bronisław Gembarzewski, świetny znawca i historyk umundurowań wojska polskiego i rosyjskiego, ofiarował mi tekę z kilkudziesięciu odręcznie malowanymi mundurami wszystkich osób, działających w sztuce.

\*

I nadszedł dzień, gdy afisze teatru krakowskiego zapowiedziały:

„U r o c z y s t e p r e d s t a w i e n i e i p r e m j e r ę „N O C Y L I S T O P A D O W E J“.

Echo tej zapowiedzi przebiegło błyskawicą po wszystkich trzech zabiorach Polski, budząc gorączkowe zainteresowanie.

Tę uroczystą chwilę poprzedziła nieklamana, ciężka, żmudna, zapalna a wielka praca artystów, którym przewodziłem ja, a kierowała mojemu wyczynami reżyserskiemi pamięć, że przecież jestem synem żołnierza pierwszego pułku Krakusów imienia Tadeusza Kościuszki...

A trzeba wiedzieć, że warunki teatru krakowskiego nie pozwalały na przewlekłą ilość prób, więc po przygotowaniach przedwstępnych ograniczyć się musiały do 10 dni.

To też moi kochani koledzy bez szemrania odbywali próby po nocach, często trwające do białego rana, lecz

żaden, mimo znużenia i omdlenia, nie zeszedł z posterunku. Była to plejada młodych zapaleńców - artystów, co sztuce całą byli oddani duszą! Dziś wszystko luminarze scen polskich i ich duma!

Niechże Wam, drodzy Koledzy, za ten wasz trud, za waszą ofiarną pracę w ciężkiej służbie dla sztuki — jako wasz tyloletni wódz i przyjaciel — złożę na tem miejscu najgorętsze podziękowanie.

I Tobie — ówczesna Młodzieży Akademicka Uniwersytetu Jagiellońskiego, coś się tak chlubnie zapisała w szeregach Podchorążych i Belwerczyków — cześć!

\*

Wieczorem dnia 28 listopada 1908 roku, w przepelnionej sali teatru, zebrał się cały kulturalny Kraków, zebrał się goście z Warszawy, Lwowa i Poznania. W oczach każdego wrzało niepokojące oczekiwanie — oczekiwanie czegoś, co zgotował genjusz Wyspiańskiego, którego duch patronował przedstawieniu.

Uderzył gong — jeden, drugi...

Zamarła widownia... Podniosła się kurtyna...

Wlepiły się oczy w ciemną otchłań sceny, bo oto miało nadejść to oczekiwane —

Wielkie Święto Krakowa...

\*

Odbyło się widowisko w nastroju, który świadczył o wielkiem podnieceniu widzów. Z każdym momentem, z każdą sceną rosło zaciekawienie i przejęcie...

Słychać było niemal uderzenia serca, co kołatały się we wzniesionej piersi

— policzki poczerwieniały — oczy zatopiły się w scenę, a ucho łowiło każde wznioślejsze słowo, każdą myśl poety...

Przesuwały się przed oczami widzów historyczne postacie Powstania Listopadowego. Radowały się oczy ich porywami, ich triumfem, a smutek je krył w chwilach zwątpienia, w chwilach klęski.

I tak było do ostatniej sceny obrazu ostatniego — do chwili, gdy się ukazał Walerjan Łukasiński, okryty łańchmanami, skuty łańcuchami...

Wejściu jego towarzyszyły bicia serc wszystkich dzwonów Warszawy.

On je posłyszał...

I poczuł,

...że dzwony, co biją,  
wiesć niosą glorię,  
że wstali bohaterowie...

\*

Zapadła zasłona i rozdzieliła krwawy dramat, rozgrywający się na scenie, od tych, co pozostali na widowni — w bezruchu, niemi, przywozdzieni do siedzisk...

Przesunął się nad ich głowami, jak biały obłok, świetlany duch genjuszu Stanisława Wyspiańskiego... A w duszach oniemiałych słuchaczy echem stokrotnem odbijały się słowa gnanego do lochów, na wieczne konanie, Łukasińskiego:

„W i t a j — j u t r z e n k o —  
S w o - b o - d y...”

\*

To było święto Krakowa.

A dziś te prorocze, natchnione słowa są wielkiem triumfalnym świętem całej Wyzwolonej Polski!

Ludwik Solski

---

**TREŚĆ NUMERU:** Jan Lorentowicz: Powstanie Listopadowe w poezji. — Marjan Szyjowski: Bogowie olimpijscy na ulicach Warszawy. — Wiktor Brumer: Teatry warszawskie podczas Powstania Listopadowego. — M. Rulikowski: „W teatrze Rozmaitości”. — Ludwik Solski: Święto Krakowa.

---

**Od Administracji:** Uprasza się o odnowienie prenumeraty na rok 1929|30. Prenumeratę tylko roczną w wysokości zł. 5.— wpłacać należy do P. K. O. konto 5445.



# Książnica — Atlas S. A.

Warszawa, Nowy Świat 59.

Począwszy od 1 grudnia 1930 ukażą się w odstępach miesięcznych, z wyjątkiem lipca i sierpnia 1931, następujące nowe tomy **Biblioteki Iskier**:

1. J. Meissner: *Licznik z czerwoną strzałką*. Nowele lotnicze. 10 ark. druku.
2. M. B. Lepecki: *Na Amazonce i we wschodnim Peru*. 17 ark. druku. Z ilustr.
3. F. Burdecki: *Tajemnice Marsa*. 12 arkuszy druku. Z ilustr.
4. F. A. Ossendowski: *Zagończyk*. 14 ark. druku.
5. B. Przybylski: *Goniec królewski*. Powieść, nagrodzona na konkursie literackim m. Warszawy jako najlepsza książka dla młodzieży. 10 ark. druku. Z ilustr., częściowo barwnymi.
6. S. Łoś: *Strażnica*. Powieść. 10 ark.
7. J. Makarczyk: *Przez morza i dżungle*. 14 ark. druku.
8. M. Jarosławski: *Między Eufratem a Tygrysem*. T. I. 12 ark. druku. Z ilustr.
9. M. Jarosławski: *Między Eufratem a Tygrysem*. T. II. 12 ark. druku. Z ilustr.
10. J. Verne: *Hector Servadac*. 14 ark. druku.

Aby udostępnić nabycie wymienionych dziesięciu tomów Biblioteki Iskier, ogłaszamy niniejszem

## PRZEDPŁATĘ NA ROCZNĄ PRENUMERATĘ

na następujących warunkach:

**Prenumerata roczna na komplet 10 tomów, oprawnych w półpłótno, z barwnymi okładkami, wynosi zł. 60.—. Prenumeratory roczni otrzymują jako premję jeden z dotychczas wydanych tomów Biblioteki Iskier, według własnego wyboru bezpłatnie, w miarę posiadanego przez nas zapasu.**

**Prenumeratę roczną można wpłacać także w ratach miesięcznych po zł. 6.—. W tym wypadku premja będzie wydana dopiero po spłacie ostatniej raty. Cena pojedynczych tomów w sprzedaży zwykłej będzie wynosić od zł. 7.—. do 10.—.**

Powyższe warunki obowiązują nas do dnia 1 marca 1931.

-----  
Odciać i przesłać w zamkniętej kopercie.

----- dnia ----- 1931 -----

Niniejszem zgłaszam **PRENUMERATĘ ROCZNĄ** na 10 tomów Biblioteki Iskier, które ukażą się w terminie od 1. XII. 1930 do 1. XII. 1931, i wpłacam jednocześnie należność do P. K. O. na Nr. 117.

Prenumeratę tę proszę rozłożyć na 10 rat miesięcznych po zł. 6.—, przyczem zobowiązuje się wpłacać dalsze raty regularnie najpóźniej do 10 dnia każdego miesiąca. Pierwszą ratę wpłacam jednocześnie do P. K. O. na nr. 117\*).

Jako premję proszę mi przesłać jeden egzemplarz książki:

-----  
Imię i nazwisko

Dokładny adres

\* ) O ile wpłaca się pełną prenumeratę, skreślić.

## Zestawienie dotychczas wydanych tomów serji BIBLIOTEKA ISKIER

1. <b>K. Dickens.</b> Mal-ūka Dorrit. Brosz. 5,80, karton . . . . .	7,30	17. <b>K. A. Czyżowski.</b> Jim żeglarz. Ilustr. Brosz. 4,60, karton . . . . .	6,—
2. <b>J. Marciniowska.</b> W upalnym sercu Wschodu. Ilustr. Brosz. 4,50, karton . . . . .	6,—	18. <b>J. Siemiradzki.</b> O czym mówią kamienie. Ilustr. Brosz. 5,40, karton . . . . .	7,—
3. <b>J. H. Fabre.</b> Szkodniki. Ilustr. Brosz. 4,50, karton . . . . .	6,—	19. <b>F. A. Ossendowski.</b> Pod polską banderą. Ilustr. Brosz. 3,50, karton . . . . .	7,80
4. <b>J. H. Fabre.</b> Nasi sprzymierzeńcy. Ilustr. Brosz. 4,50, karton . . . . .	6,—	20. <b>F. Burdecki.</b> Podróże międzyplanetarne. Ilustr. Brosz. 3,50, karton . . . . .	4,80
5. <b>B. Ostrowska.</b> Bohaterski Miś. Ilustr. Brosz. 3,—, karton . . . . .	4,50	21. <b>J. Vern.</b> Wyprawa w głąb Afryki. Ilustr. Brosz. 6,80, karton . . . . .	8,40
6. <b>K. A. Czyżowski.</b> Szalony lotnik. Brosz. 3,—, karton . . . . .	4,20	22. <b>J. M. Dąbrowska.</b> Telewizor Orkisz. Ilustr. Brosz. 6*50, karton . . . . .	8,—
7. <b>B. Merwin.</b> Dwunastka. Br. 3,—, kart. . . . .	4,20	23. <b>F. A. Ossendowski.</b> Wanki z Lisowa. Ilustr. Brosz. 8,80, karton . . . . .	10,40
8. <b>W. Scott.</b> Kwiatyn Durward. Brosz. 5,40, karton . . . . .	6,80	24. <b>J. Verne.</b> Tajemniczy gód w pustyni. Ilustr. Brosz. 6,40, karton . . . . .	8,—
10. <b>A. Pisuliński.</b> Szlakiem słonia afrykańskiego. Ilustr. Brosz. 3,50, karton . . . . .	7,—	25. <b>F. Burdecki.</b> Budowa wszechświata. Ilustr. Brosz. 5,20, karton . . . . .	6,80
11. <b>K. Dickens.</b> Dawid Copperfield. Br. 5,40, karton . . . . .	6,80	26. <b>W. Szafer.</b> Yellowstone, kraj gorących źródeł. Ilustr. Brosz. 5,60, kart. . . . .	7,20
12. <b>W. Scott.</b> Talizman. Br. 3,90, karton . . . . .	5,40	27. <b>E. Fournier d'Albe.</b> Cuda fizyki. Ilustr. Brosz. 4,40, karton . . . . .	6,—
13. <b>Z. Sosnowski.</b> Życie w akwarjum. Ilustr. Brosz. 5,60, karton . . . . .	7,—	28. <b>St. Maier.</b> Harce elektronów. Ilustr. Brosz. 4,80, karton . . . . .	6,40
14. <b>Z. Urbanowska.</b> Róża bez kolców. Część I. Ilustr. Brosz. 6,40, karton . . . . .	7,80	30. <b>B. Bobrowska.</b> Janek w legionach. Brosz. 3,90, karton . . . . .	5,40
15. <b>Z. Urbanowska.</b> Róża bez kolców. Część II. Ilustr. Brosz. 6,40, karton . . . . .	7,80	31. <b>M. Smolarski.</b> Przygody polskich podróżników. Brosz. 4,80, karton . . . . .	6,40
16. <b>H. Allorge.</b> Walka światów. Ilustr. Brosz. 4,60, karton . . . . .	6,—		

### BIBLIOTEKA ISKIEREK

1. <b>Z. Rogoszówna.</b> Dziecinny dwór. Ilustr. Brosz. 4,80, karton . . . . .	6,40	3. <b>F. A. Ossendowski.</b> Życie i przygody małpki. Ilustr. Brosz. 6,20, karton. . . . .	7,80
2. <b>J. W. Haberkantówna.</b> Śmietnik. Ilustr. Brosz. 2,—, karton . . . . .	2,80	4. <b>L. Bertelli,</b> pseud. <b>Vamba.</b> Cesarz mrowek. Ilustr. Brosz. 5,60, karton . . . . .	7,20

Uwaga! Zawiadamiamy jednocześnie, że rozpisaaliśmy konkurs na rysunek do jednego z dowolnych tomów Biblijoteki Iskier lub Biblijoteki Iskierki, przyczem zwycięzcom przyznamy

dwie pierwsze nagrody po zł. 100.—,  
sześć drugich nagród po zł. 50.—,  
szesnaście trzecich nagród po zł. 25.—,  
pięćdziesiąt nagród po 1 książce.

Warunki konkursu na życzenie przesyłamy bezpłatnie.

BOGATY KATALOG KSIĄŻEK DLA MŁODZIEŻY PRZESYŁAMY  
NA ŻĄDANIE.

Odciąć i przesłać w zamkniętej kopercie.

P. T.

## KSIĄŻNICA-ATLAS S. A.

Warszawa

ul. Nowy Świat 59

CENA 60 GROSZY

Zakłady Graf. Pracowniki Drukerskich, Warszawa, Nowy Świat 53. Tel. 615-56