

# Feliks Maria Nowowiejski

---

## Geneza "Legendy Bałtyku"

---

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3, 426-438

---

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

---

*Feliks Maria Nowowiejski*

## **Geneza „Legendy Bałtyku”**

Niniejszy artykuł ma przyczynić się do lepszego poznania opery *Legenda Bałtyku* mego ojca, Feliksa Nowowiejskiego. W szczególności zajmę się jej genezą. Do takiego właśnie ujęcia zachęcił mnie muzykolog, mgr Jan Boehm. Sprawa wymaga tym bardziej wyjaśnienia, że jeszcze tu i ówdzie pokutuje pogląd wyprowadzający rzekomo niemiecki rodowód *Legendy Bałtyku*. Otóż Boehm powziął podejrzenie, chyba słuszne, że pogląd ów jest mylny. Wskażę zebrane teksty — oświetlające bądź też zaciemniające problematykę. Podzielę się swoimi refleksjami biograficznymi oraz związanymi z genezą *Legendy*. Rzadko, ale będę się posiłkował także wspomnieniami. Może jednak i ono przyda się, jako materiał, przysłemu biografowi Nowowiejskiego. Najprzód nakreślę ramy chronologiczne.

Operę swoją pisał kompozytor nie jednym ciągiem, powracał do niej w różnych czasach. W pierwszej dziesiątce lat XX wieku istniała „Pralegenda Bałtyku”, jako *Busola*, neoromantyczna w środkach muzycznych, młodopolska. Fragment jej pokazał Nowowiejski na pierwszym swoim koncercie kompozytorskim w Filharmonii Warszawskiej w 1906 r.<sup>1</sup> Pomysły skryształizowały się raz jeszcze na krótko przez 1924 r. Jest to data prapremiery *Legendy Bałtyku (Winety)* w Poznaniu (28 XI). Nastąpiły modyfikacje przed premierami lwowską i katowicką oraz przed warszawską. Poza tym duże zmiany wprowadzono po premierze warszawskiej, a przed wznowieniem zaplanowanym przez dyrektora Opery Poznańskiej, Zygmunta Latoszewskiego na jesień 1939 r., które nie odbyło się z powodu wybuchu wojny. Jednakże *Legenda* znajdowała się już w próbach. Była to wersja z 1938 r. Pracę nad *Legendą* kontynuował Nowowiejski podczas wojny w Krakowie, w 1941 — ostatnim roku twórczości kompozytora (choć zmarł on już po wojnie). O początkowych etapach, zwłaszcza o poprzedzającym prapremierę, pisano sporo i to nawet polemicznie. Późna *Legenda*, tzn. z datą 1938 r. i uzupełniona w 1941 r., stanowi dający się łatwo wyśledzić stylometrycznie, właściwie jeden etap (impresjonistyczny). A znowu domieszka archaizacji pochodzi na krótko sprzed 1924 r.

Jest najbardziej prawdopodobne, że pierwszym morzem, które Nowowiejski zobaczył, był Bałtyk. Warmiak za młodu pracował w olsztyńskiej orkiestrze wojskowej, z którą niejednokrotnie jeździł na manewry. Dalszym impulsem do marynistyki są dla laureata tzw. rzymskiej nagrody wrażeń z okolic Neapolu

---

<sup>1</sup> O koncercie tym pisze A. Poliński w „Kurierze Warszawskim”, 1906 z 21 IV.

i wyprawa statkiem z Afryki Północnej do Marsylii<sup>2</sup>. U początku twórczości operowej znajdują się programowe obrazy symfoniczne morza i sceny ze wspomnianej *Busoli* (vel *Castelletto* — bo i tak się nazywała). Została ona później potraktowana „jako studenckie ćwiczenie techniczne i zaniechana”<sup>3</sup>. Niemniej posiada niezaprzeczalny związek genetyczny z późniejszą „Legendą 1924”.

Akcja *Busoli* rozgrywała się w Amalfi nad Morzem Tyrreńskim. Bohaterem był Flavio Gioja, legendarny wynalazca busoli. Opera ta w pierwotnym planie Nowowiejskiego miała zwiększyć serię jego utworów na tematy włoskie<sup>4</sup>. Należą tu w ogólnym plonie podróży laureata do Italii: sceny dramatyczne *Quo vadis* z obrazami płonącego Rzymu, Forum Romanum, Katakumb, Via Appia, dalej poematy symfoniczne: *Nina* i *Pregolesi* oraz *Beatrycze*. Akcja *Busoli* nie miała nic wspólnego z Niemcami. Tematy włoskie występują także u Różyckiego (z tego samego pokolenia): opery *Meduza*, *Beatrix Cenci*, częściowo *Casanova*, preludium symfoniczne *Mona Liza Gioconda*. Z Młodej Polski nadto Szymanowski skomponował *Króla Rogera* (sycylijskiego). Wielu polskich malarzy i pisarzy (m.in. w latach Nowowiejskiego Konopnicka i Tetmajer) udawało się do Włoch i czerpało stamtąd tematy.

W 1903 r. *Busola* znajdowała się jeszcze w sferze zamiarów. Wspomniałem już o fragmencie wykonanym koncertowo w Warszawie 1906 r. Muzyka powstawała nie wcześniej, jak między tymi dwiema datami (w latach nauki u Maxa Brucha, która skończyła się właśnie w 1906 r.). Zachował się bowiem list Nowowiejskiego z 9 listopada 1903 r., pisany w Paryżu do rodziny<sup>5</sup>. Kompozytor przestrzega przed niepotrzebnym rozgłaszaniem wieści o planowanej operze „La boussole”. Nawet jeszcze nie posiada do niej gotowego libretta. Donosi o swoich staraniach w Warszawie, czynionych celem uzyskania libretta do opery na polski temat. Zapamiętajmy, że z zamiarem jej utworzenia nosił się Nowowiejski zanim jeszcze otrzymał libretto do *Busoli*. Sprawa o tyle ważna, że jak za chwilę przytoczę, ktoś zasugeruje fałszywie: najprzód była włoska *Busola*, a dopiero przy zmienionej koniunkturze politycznej, tzn. po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w 1918 r., skierował Nowowiejski swoje zainteresowanie na operową tematykę polską. Przeczy temu korespondencja z 1903 r.

Sięgnijmy teraz do recenzji, jaką po prapremierze *Legendy* w 1924 r. zamieścił w trzech odcinkach „Kuriera Poznańskiego” Łucjan Kamiński<sup>6</sup>. Scharakteryzowawszy Nowowiejskiego jako „prozelitę myśli narodowej”, krytyk informuje, że kompozytor „napisał operę morską w 2 aktach na tle włoskim pt. *Der Kompass*, która później w przekładzie polskim miała być reprezentowana publiczności polskiej jako *Busola*. Tymczasem zmiany, jakie zaszły w warunkach politycznych jak i w poglądach kompozytora, spowodowały go do nadania

2 Przed I wojną światową Nowowiejski poznał także wschodnią część Morza Śródziemnego, wybrzeże Grecji, wyspę Wight w Anglii i Atlantyck.

3 Kompozytor tłumaczy to w sprostowaniu pt. *W sprawie Legendy Bałtyku* nadesłanym do redakcji „Prosto z Mostu” (1937, nr 55 z 5 XII).

4 Podaję za powyższym sprostowaniem, ale także za wielokrotnymi rozmowami z kompozytorem. Nastroje twórcze w związku z operą dobrze oświetla list rzymski z 12 lipca 1903 r. do siostry (archiwum Feliksa Nowowiejskiego w Poznaniu). Tło włoskie *Busoli* potwierdza Ł. Kamiński, antagonistą *Legendy* (o czym szeroko poniżej).

5 Obecnie w archiwum F. Nowowiejskiego.

6 Ł. Kamiński, „Kurier Poznański”, 1924, nr 292, ss. 2—3; nr 293, ss. 2—3; nr 294, ss. 2—3.

działu swemu, z założenia internacjonalnemu, tendencji narodowej, przez położenie nowej zupełnie akcji, przenoszącej rzecz znad Adriatyku nad Bałtyk, i przez wplatanie w muzykę nowych polskich motywów ludowych. I tak oto, przy pomocy nowej współpracowniczkii literackiej, W. Szalay-Groele, dawna *Busola* zamieniła się (rozumie się, że nie bez poważnych retuszy muzycznych) na 1 i 3 akt *Legendy Bałtyku*<sup>7</sup>. Zakwestionuję w tym cytacie najprzód owego „prozelitę”. Nowowiejski nie był Niemcem spolonizowanym. Pochodził z rodziny polskiej, niezgermanizowanej. Ojciec kompozytora, Franciszek, okazuje się, był nawet działaczem polskim w drugiej połowie XIX wieku na Warmii<sup>8</sup>. Dalej, podług recenzenta dopiero zmiany „w warunkach politycznych jak i w poglądach kompozytora” spowodowały jego nową „tendencję narodową”. Jednakże my już wiemy, że znacznie wcześniej marzyła mu się opera na temat polski. Nieścisty jest, dalej, „Adriatyk” jako miejsce akcji *Busoli*. Łatwo sprawdzić na mapie, że Amalfi, miasto Gioji, znajduje się po drugiej stronie włoskiego buta.

Podkreślając przeróbkową zależność aktów skrajnych, tzn. 1 i 3, *Legendy* od *Busoli*, Kamiński stwierdza, że akt środkowy (2) dopisał kompozytor na życzenie inscenizatorów poznańskich<sup>9</sup>. I takie oto zajmuje stanowisko: „Znajomość genezy tej, sądzę, jest nieodzowna do zrozumienia i sprawiedliwego osądzenia całej opery”<sup>10</sup>. Geneza ta stanowi, zdaniem krytyka, błąd podstawowy, z którego wynikają minusy *Legendy Bałtyku*. Ich wyliczaniem zajmuje się szczególnie Kamiński w swoich długich recenzjach z tej opery. Zauważę, że pomieszał dwie rzeczy: geneza danego dzieła zainteresuje na pewno jego historyka, ale czy można ją traktować jako miernik nieodzowny dla krytyka muzycznego? Czy należy uzależniać ocenę od naszej wiedzy o zabiegach warsztatowych kompozytora, czy też wychodzić w ocenie od wrażenia, jakie wywołuje ich rezultat?

Muzyka jest zasadniczo zjawiskiem asemantycznym. Nagina się łatwo do różnych sytuacji scenicznych, jeżeli tylko muzyka i sytuacje owe mają wspólny mianownik uczuciowy, wspólną ekspresję. A znowuż obrazy dźwiękowe, czasami przecie występujące w muzyce, są na ogół niejasne. Ilustrację dźwiękową na przykład burzy można stosować do akcji odbywającej się pod jakąkolwiek szerokością geograficzną. Z tych względów autor *Legendy Bałtyku* mógł wyzyskać materiał motywów morskich i sceny zwłaszcza wątku miłosnego ze swojej pierwszej opery morskiej i jak zazwyczaj wszelkie opery — miłosnej. Korzystanie z własnych, wcześniejszych i nie opublikowanych prac w późniejszych opusach jest zresztą rozpowszechnioną praktyką kompozytorów (podobnie pisarzy). „Puccini posłużył się swoim młodzieńczym *Capriccio sinfonico* w późniejszej *Cyganerii*. Do *Borysa Godunowa* czerpał Musorgski z wcześniejszego *Króla Edypa*. Z przedziwnych montaży powstało takie arcydzieło sztuki operowej jak *Cyrulik sewilski* Rossiniego i *Kniaź Igor* Borodina, gdzie kompozytor zużytkował fragmenty *Młady*. A jakie przeróbki bywały kaprysem

7 Ibidem, nr 292. W[aleria] Szalay (ur. ok. 1876 r., zm. w 1953) była lwowską poetką w latach Młodej Polski. Następnie osiedliła się w Poznaniu.

8 Zob. A. Wakar, *Legenda o Nowowiejskim*, „Głos Olsztyński — Archipelag”, 1963, nr 283 (3740), 49 (289), ss. 1 i 10.

9 Ł. Kamiński, op. cit., nr 293.

10 Ibidem, nr 292.

Bacha lub Haendla! Według ostatnich badań uczonych niemieckich *Msza h-moll* oraz niektóre oratoria Jana Sebastiana są nowymi redakcjami utworów dawniej przez niego stworzonych<sup>11</sup>. Bach podsuwał pod swoją muzykę zupełnie nową treść literacką. Na przykład z utworów świeckich powstawały tą metodą religijne i na odwrót. Właśnie ze względu na wskazaną już semantyczną giętkość muzyki<sup>12</sup>.

Gdyby przyjąć punkt widzenia krytyki z „Kuriera Poznańskiego” z 1924 r. musielibyśmy konsekwentnie potępić nie tylko *Legendę Bałtyku*, ale i wymienione przykłady ze światowej literatury operowej. Są bowiem wynikiem praktyki, należącej, zacytuje Kamińskiego, do „przedpotopowych pojęć o twórczości muzyczno-dramatycznej”<sup>13</sup>, do „okresu niemowlęcego”<sup>14</sup> i wreszcie do grzebania się w „rupieciarni”<sup>15</sup>. Oczywiście, Nowowiejski zaniechał *Busoli* z chwilą, gdy znalazł temat atrakcyjniejszy, który bardziej go przekonywał artystycznie. Stało się tak po skontaktowaniu z nową librecistką, panią Szalay. Odżyły w kompozytorze wspomnienia miesięcy spędzanych różnymi laty, prawie od początku XX wieku, w Świnoujściu, czy nad Bałtykiem w okolicach Królewca. I w rezultacie oparł się o może najefektowniejszy mit z ziem polskich, w każdym razie o najbardziej znany poza granicami kraju. Na temat legendy o Winecie powstało niegdyś aż 5 niemieckich oper<sup>16</sup>, (jednakże dzisiaj o nich cicho). W te szranki wstępował polski autor prapremierą w 1924 r.

Jest rzeczą również oczywistą, że między 1903 r., w którym Nowowiejski snuł zamysł polskiej opery, a 1924 — były jeszcze inne daty: rok 1919 — przyznanie Pomorza Gdańskiego Polsce w traktacie wersalskim oraz rok 1920 — plebiscyt na Warmii. Lata te niewątpliwie miały duży wpływ na patriotę, syna Północy, pobudzając jego entuzjazm dla spraw ojczystych. Jednocześnie nastąpiło ochłodzenie stosunków między kompozytorem a librecistą *Busoli*. Był nim dr P. Fleischer, występujący pod pseudonimem Herolaski, librecista także w oratorium Nowowiejskiego *Znalezienie św. Krzyża*. Niemiec ulegał nacjonalizmowi w miarę odpadania ziem polskich od Rzeszy. Polak przerwie współpracę przy *Busoli* i już nie zinstrumentuje innej opery, *Obieżycaśów* (z życia naszych robotników — emigrantów). Librecistą był tutaj również Herolaska. Do motywów artystycznych przy tworzeniu *Legendy* z 1924 r. przyłączyły się niewątpliwie i polityczne.

Nie bez znaczenia jest fakt osobistego udziału Nowowiejskiego w plebiscycie na Warmii i Powiślu. Kompozytor, który osiągnął wtedy już bądź co bądź światowy rozgłos (głównie dzięki muzyce *Quo vadis*), wziął udział w agitacji. Stanął oko w oko z bojówkami niemieckimi, rozbijającymi polskie zebrania

---

11 Z oddanej do druku książki biograficznej Kazimierza oraz Feliksa Marii Nowowiejskich, *Dookoła kompozytora (wspomnienia o ojcu)*.

12 Nie tak dawno, bo w 1953 r., znany publicysta J. Waldorff zachęcał do napisania nowego libretta opery *Hrabina* pod istniejącą już muzyką Moniuszki (*List otwarty do Juliana Tuwima*, „Świat”, nr 34, 23 sierpnia). Waldorff motywował to faktem słabego w danym wypadku, libretta Wolskiego.

13 L. Kamiński, *Legenda Bałtyku, opera narodowa Feliksa Nowowiejskiego*, „Muzyka”, grudzień 1924, nr 21, s. 68.

14 Ibidem, s. 66.

15 Ibidem, s. 68.

16 Zob. R. Kiernowski, *Legenda Winety*, Kraków 1950, ss. 111—158. Opery H. Frankenburgera, R. Würsta, S. N. Skraupa, A. Kõnnemanna i O. Wermanna.

i koncerty. Przeżycia takie musiały mobilizować wewnętrznie. Nowa opera potwierdzała nasze aspiracje morskie, występowała przeciw tym, którzy w odzyskanym przez nas, przybałtyckim skrawku widzieli jeno „korytarz” między Rzeszą, a utraconą w plebiscycie Warmią. Tylko w ten sposób rzecz rozumiejąc, można się zgodzić na sugestię Kamińskiego, tzn. na owe „zmiany w warunkach politycznych”, które spowodowały unarodowienie libretta *Legendy*. „Prozelita” nie nawrócił się po 1918 r. Był bowiem Polakiem chociażby w swojej *Rocie* z 1910 r. i w innych, wcześniejszych hymnach z lat jeszcze studenckich, berlińskich (*O polski kraju święty* do słów W. Belzy, *Biały Orzeł*, *Apoteoza* itp.).

*Legenda* użytkująca w scenach obrzędowych koloryt muzyczny ludowo-słowiański znalazła się na tej samej linii twórczości, jaką zajął Nowowiejski już przed I wojną światową, będąc autorem pieśni quasi-folklorystycznych, a także bardzo wczesnej uwertury *Swaty polskie* (w 1903 r. nagroda im. Beethovena). Utwór ten chyba nawiązuje do pierwszego w regionie olsztyńskim wodewilu polskiego *Swaty warmińskie* Jana Liszewskiego z Klebarka. A znowu nutę swojską i tendencję patriotyczną łączył opublikowany w Berlinie w 1912 r. *Kujawiak* na chór z orkiestrą symfoniczną, do słów Konopnickiej. W punkcie kulminacyjnym wybucha tu motyw hymnu zakazywanego w Niemczech *Jeszcze Polska nie zginęła*. Przemycony w ten sposób przed uchem policji, cieszył rodaków jeszcze w latach zaboru.

Narodowy sens opery Nowowiejskiego wyczuł jako jeden z pierwszych i wyraził bardzo wymownie krytyk obcy, Francuz Algazy, w dzienniku „Le Temps” w Paryżu, po prapremierze poznańskiej. Zaznaczywszy „wielki talent” kompozytora i urok bałtyckiej legendy, pisze: „Gdyby dzieło Nowowiejskiego posiadało tylko tę jedną zasługę szukania natchnienia w tym wiecznie świeżym źródle pełnym poezji i muzyki, jakim jest stara przeszłość słowiańska narodu polskiego, to autor zasługiwałby na pochwałę i wdzięczność ze strony swych rodaków”. Literatura muzyczna polska nie posiada bowiem tylu dzieł „szukających natchnienia w starożytności słowiańskiej lub raczej północnobałtyckiej, jak muzyka rosyjska, a przede wszystkim niemiecka” (wyzyskujące rodzimą mitologię). Algazy wskazuje na twórczość Żeleńskiego: „Lecz nie wywodzi się ona tak ściśle z ogólnej idei historycznej o charakterze narodowym, jak opera Nowowiejskiego. Idea, na której opiera się *Legenda Bałtyku* to długa i twarda walka, jaka toczyła się między Niemcami a Słowianami o posiadanie Bałtyku. Walka ta jest jedynie częścią w całokształcie odwiecznych wojen niemiecko-słowiańskich, wywoływanych przez dążenie, które już w XIII wieku nazwał król czeski nienasyconym apetytem Niemców”.

Francuski muzyk przypomina dalej, że jeszcze w obrębie panowania niemieckiego pozostali Słowianie na Łużycach, a w Polsce żyją Kaszubi, „czyści Polacy”, pochodzący bezpośrednio od starych Słowian. „I właśnie wśród tych starych Kaszubów, dodaje, toczy się akcja *Legendy Bałtyku*. Można sobie wyobrazić, jak z wielkim wzruszeniem powitano nie tylko w Polsce, lecz prawie we wszystkich krajach słowiańskich wiadomość, że nową operę poświęcił Nowowiejski tej świętej przeszłości rasy, i że akcja jej dzieje się w kraju czczonym wprost religijnie przez wszystkich Słowian. Powstała opera mająca wskrzesić

przynajmniej dalekie echo epicznych walk i potwierdzić wieczne prawa historyczne Polski, a wraz z nią i rasy słowiańskiej, do Morza Bałtyckiego”<sup>17</sup>.

Umyślnie przytoczyłem, obszerniej Algazego. Nie tylko dobrze wykląda on intencje kompozytora. Także świadczy, jak rysują się one we wrażliwości odbiorcy. Geneza motywów i scen nie gra tutaj roli. Jak już powiedziałem, ważniejszy w muzyce jest podmiot, uczucie, aniżeli przedmiot. Słowiański liryzm aryj „Pralegandy — *Busoli*” może więcej znaczyć aniżeli jej włoskie libretto. Jak wiadomo, muzyka bywa polska nawet przy fabule operowej hinduskiej, holenderskiej czy szwajcarskiej (Moniuszko). A znowu W. Poźniak niedawno wykrył krakowiaka nawet w tańcu kapłanek Afrodyty z oratorium *Znalezienie św. Krzyża* (Nowowiejskiego)<sup>18</sup>. Dalej: wydaje mi się rzeczą dla recepcji (nie dla historii!) *Legendy Bałtyku* obojętną, czy kompozytor pisał ten lub inny fragment w Świnoujściu, dokąd lubił jeździć (z Berlina) w okresach letnich i gdzie pracował jako pianista pod pseudonimem Warmiński. Ale czy motywy morskie wiązały się u niego z reminiscencją pobytu nad brzegami Warmii, Włoch, Francji, pytanie wygląda mi na niesprawdzalne w odpowiedzi i wręcz jałowe. *Błądny Holender* Wagnera jest operą w naszym odczuciu dostatecznie germańską. Niezależnie, czy pomysły do niej zjawily się kompozytorowi podróżującemu na wodach kaszubskich czy na morzu niemieckim (płynął okrętem z Piławy do Boulogne).

Podobne wrażenie jak Algazy odnieśli po prapremierze recenzenci poznańscy z jednym wyjątkiem Kamińskiego, następnie wszyscy piszący o *Legendzie* we Lwowie 1927 (m.in. Łobaczewska, Sołtys, Witold Friemann) i większość krytyki warszawskiej z 1937 roku (Szopski, Drzewiecki, Rutkowski, Rytel, Stromenger). Ale nawet ci, którzy w Warszawie ustosunkowali się negatywnie (Mycielski<sup>19</sup>, Régamey<sup>20</sup>), nie brali pod uwagę informacji o warsztacie. Były bezużyteczne przy ocenie<sup>21</sup>.

Lojalnie jednak zaznaczę, że artykuły „Kuriera Poznańskiego” z 1924 r. poza informacją historyczną (którą przyjmuję z zastrzeżeniami), przynosiły pewną wartość krytyczną. Niezależnie bowiem od takiej, czy innej genezy *Legendy Bałtyku* ujawniły się na prapremierze minusy, które Kamiński wychwytywał zapewne słusznie. Burzliwe, a w różnoraki sposób angażujące Nowowiejskiego pod względem obywatelskim i muzycznym, lata bezpośrednio powojenne nie sprzyjały koncentracji twórczej. Kształt „Legendy 1924” dokonany został w pewnym pośpiechu. Materiał motywiczny mało rozpracowany, forma złożona na ogół z luźnych numerów, zbyt często występujące elementy heterogeniczne, domagały się jeszcze kontroli ze strony kompozytora. Krytyka mogła zatem orientować go w przeprowadzeniu zmian. Mówiąc trochę paradoksem: zarzuty nieważne w stosunku do genezy ubiegłej były praktycznie ważne dla nowej genezy. Opera Nowowiejskiego będzie rozwijać się od prapremiery do każdorazowej premiery.

17 Cytuję za tłumaczeniem „Kuriera Poznańskiego” z 14 XII 1924 r., nr 289, s. 6 (*Tempo Legendzie Bałtyku*).

18 W. Poźniak, *Oratorium i kantata, Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2. *Od Oświecenia do Młodej Polski. Główne gatunki i formy muzyki polskiej XIX wieku*, Kraków 1966, s. 333, przyp. 5.

19 Z. Mycielski, *Ucieczki z pięciolinii*, Warszawa 1957. Na ss. 86–89 przedruk recenzji z „Kuriera Porannego”, 1937.

20 K. Régamey, *Legenda Bałtyku*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 50 z 31 X, s. 7.

21 Nie liczę raczej kompilacyjnej notatki W. Narusza (zob. jeszcze o nim poniżej).

Najwcześniej znikła z partytury włoska barkarola, ostatni widomy ślad *Busoli*. Ale także skreślone zostają: kaszubska (ale czy regionalnie charakterystyczna?) pieśń *Hej żeglarze* i masowy *Hymn do Bałtyku*. Zyskują na znaczeniu te fragmenty prapremiery, w których Nowowiejski pracuje nad wpólludowym „motywem Perkuna” w kwintach równoległych. Zwłaszcza jednak duże zmiany, dokonane już po premierze warszawskiej, poszły po linii dezyderatów Kamińskiego z 1924 r. (choć były one zgłaszane, powtórzę, przy akompaniamencie fałszywego przeceniania znaczenia tej czy innej metody warsztatowej, użytej przez kompozytora). W wyniku nowej redakcji Nowowiejski zyskuje zapewne większą niż na prapremierze zawartość formalną. Ale, jest przecie pewne „ale” — tworzył *Legendę Bałtyku* w różnym czasie. W pewnym jego momencie zmienił styl. Dzieło rozpoczęte w neoromantyzmie, pisane jest później impresjonistycznie. Myślę tu o „Legendzie 1938”. Po prostu kompozytor już wtedy nie umiał pisać inaczej i dlatego popełnił nową heterogenię. Niechże go rozgrzeszy scena, lubiąca nawet i tego rodzaju kontrasty!

Zatrzymam się przy problemie aktu 2, podwodnego. Pamiętamy z recenzji Kamińskiego, że kompozytor dopisał tenże akt przed prapremierą<sup>22</sup>. Inspiratorami byli: reżyser Stanisław Tarnawski i scenograf Stanisław Jarocki w teatrze poznańskim. Bohater opery, Doman, otrzymywał w powyższym jej fragmencie władztwo, koronę morza<sup>23</sup>. Kamiński pisze: „Zasługa w tym Tarnawskiego i Jarockiego, jeżeli ostatecznie w całowrażeniu motyw »korony«, więc motyw wielki, narodowy, wziął jednakże przewagę nad prywatnym motywem Domanowo-Bognowym” — występującym w aktach skrajnych), ale niestety, ujęcie było „nie tyle baśniowo-monumentalne, ile raczej bajkowo-rodzajowe, rozwadniające potęgę chwili przez milutkie divertimenti baletowe”<sup>24</sup>. Czytamy dalej: „W ostatecznym wyniku nie można powiedzieć, żeby główna treść opery, zdobycie korony Bałtyku, została przez muzykę wyniesiona na ten piedestał i otoczona tym blaskiem, który jej się należy”<sup>25</sup>. Nie inaczej będzie krytykował 2 akt życzliwy kompozytorowi Witold Maliszewski podczas ich rozmowy w czasie premiery warszawskiej — dorzucę już ze wspomnień własnych.

Obie powyższe krytyki są dzisiaj zdeaktualizowane. Konwencjonalny balet 2 aktu zastąpiony bowiem został w dużej mierze muzyką dawniejszej uwertury. Ongi była antraktem i wróciła teraz na swoje miejsce. Okazało się dosyć nieoczekiwanie, że młodzieńcze malowanie kaprysów morza łagodnego to znowu wzburzonego lepiej odpowiada przebiegowi akcji *Legendy Bałtyku* niż niejeden motyw ad hoc komponowanego około 1924 r. „milutkiego divertimenti”. Ale „wyniesienie na piedestał i otoczenie blaskiem”, czego domagano się w stosunku do głównej treści, spostrzeczemy także w wielkim nowym finale aktu 3, z 1941 r. (Kraków). Trzeba było po latach 1918, 1920 jeszcze drugiego

22 Nowowiejski będzie się później powoływał, że „podobnie uczynił np. Moniuszko, który *Halkę* początkowo dwuaktową, już nawet po wykonaniu wileńskim rozbudował aż na 4 akty z dodaniem wkładek baletowych, a Wagner specjalnie dla Paryża dodał swej operze *Tannhäuser* scenę baletową, która stała się integralną częścią dzieła” (*W sprawie Legendy Bałtyku*).

23 Symbol zastąpiony po II wojnie światowej pierścieniem.

24 L. Kamiński, *Kurier Poznański*, 1924, nr 293.

25 *Ibidem*, nr 294.



wstrząsu psychicznego, jaki spowodowała ostatnia wojna między Słowianami a Niemcami, aby zajaśniała korona opery Nowowiejskiego.

Po rozważaniach powyższych notuję już więcej dla historii *Legendy* po prapremierze, aniżeli przed nią, jeszcze inną krytykę Kamińskiego. Napisał ją mianowicie dla „Muzyki” (warszawskiej)<sup>26</sup>. Zasadniczo powtarza tu swoje wywody z „Kuriera”, chociaż są różnice. W poznańskiej recenzji znajdował jeszcze plusy<sup>27</sup> i pocieszał autora, debiutanta operowego, błędami *Leonory* samego Beethovena. Wprawdzie podkreślał cechy niemieckie, „które uwydatniają się także w jego (Nowowiejskiego — uwaga F.M.N.) hymnach patriotycznych”, ale neutralizował to stwierdzeniem, że autor *Legendy* „tak samo jak większa część współczesnych kompozytorów polskich, wyszedł ze szkoły niemieckiej, więcej, że chował się wśród Niemców”<sup>28</sup> (krytyk miał tu na myśli, zdaje się, Warmiaków). W „Muzyce” ton jest obojętny. Plusy mocno stuszowane, minusy pozostały<sup>29</sup>. Niemile uderzają przytyki ad hominem: zwalczana jest „umysłowość Nowowiejskiego”<sup>30</sup>, zrzęcznie sugeruje się jemu „brak kultury”<sup>31</sup>. Już nie liczę szpileczek ściśle muzycznych w rodzaju „niechaj zwłaszcza nie zapomina o wybitnym talencie swoim do marszów”<sup>32</sup>. Podobnie jak w „Kurierze”, *Legenda* była dla Kamińskiego „operą niemiecką w 2 aktach na tle włoskim”. Kompozytor nadał jej „charakter patriotyczny” — „wobec zmienionej koniunktury politycznej”<sup>33</sup> (ale zapytam: jakaż to koniunktura przyświecała patriotycznej działalności Warmiaka przed I wojną światową!). Dalej Kamiński wyszydza, zaczepione już w „Kurierze”, określenie „opera narodowa”, jakie kompozytor dał *Legendzie Bałtyku*. Dowodem to pretensjonalności? Jednakże słowo „narodowa”, niekoniecznie znaczy „reprezentacyjna dla narodu”, chodzić może także o utwór „na temat narodowy, ojczysty”. W tym drugim sensie operami narodowymi są i *Stara baśń* i *Straszny dwór* i *Maria* Statkowskiego, i niewątpliwie także *Legenda Bałtyku*. W okresie pracy nad nią zorganizował Nowowiejski Chór Narodowy w Poznaniu, jeszcze nie chcąc przez to powiedzieć: „reprezentacyjny dla kraju”, ale: „pielęgnowający pieśń polską”. W podtytule opery na pewno powodowany był ambicją Polaka z ziemi północnej, wnoszącego jej piękną mitologię do skarbca rodzimej literatury operowej. W każdym razie podkreślał, że to, co północne, przymorskie, jest nasze.

Odrzucając *Legendę Bałtyku*, Kamiński na łamach „Muzyki” inną przewidywał drogę dla twórczości operowej w Polsce. „Sądzę, że trzeba nam będzie rozpocząć dziś nowy rozwój, choćby nawet cofając się *mutatis mutandis*, bo z arcyzmem nowoczesnym, do pierwotnej operety ludowej, a następnie dążyć

26 Ł. Kamiński, „Muzyka”, 1924, grudzień, ss. 64–69.

27 M.in. „wymienitą instrumentację”, „poezję romantyczną”, „nerw dramatyczny”, „udatne rysy komiczne”, w balecie sobótkowym nawet „bukiet melodji ludowych w całej krasie i woni” (nr 293, ss. 2–3).

28 Ibidem, nr 294, s. 1.

29 Krytyk pofolgował sobie przed czytelnikami pozapoznańskimi, nie znającymi opery Nowowiejskiego. W Poznaniu zapewne musiał liczyć się z opinią ogółu, po świetnej prapremierze. Zob. choćby opis jej nastrojów u [Zygmunta] Łatoszewskiego] także w „Kurierze Poznańskim” 1924, nr 278 z 30 XI, s. 6 (*Wczorajsza premiera w Teatrze Wielkim*).

30 „Znając jednak choć trochę styl i umysłowość Nowowiejskiego, można było z góry przewidzieć płonność jego szumnych pretensji nacjonalnych” (s. 66).

31 Ł. Kamiński, „Muzyka”, s. 68.

32 Ibidem.

33 Ibidem, s. 67.

dalej”<sup>34</sup>, pieścił się taką myślą może już nie krytyk *Legendy*, ale autor „operety z artyzmem nowoczesnym”, zatytułowanej *Damy i huzary*. Pisana z literacką swadą, recenzja w „Muzyce” chwilowo przyhamowała ekspansję dzieła Nowowiejskiego, poza poznańską, a być może także jego twórczość operową. Stał się odtąd hiperkrytyczny, wahający. W każdym razie Kamiński jest ważną postacią w biografii autora *Legendy*. Gra tutaj rolę zatruwającego mu życie, Salieriego<sup>35</sup>.

Informacje i sugestie z „Muzyki” streścił (pobieżnie) Zdzisław Jachimecki w znanym wydawnictwie *Polska, jej dzieje i kultura*<sup>36</sup>. Legenda jest znowu „dziełem pierwotnie niemieckim pt. *Der Kompass* i opiewającym Adriatyk” (może austriacki!). Gdy jednakże kwalifikować opery narodowościowo ze względu na język libretta, to, zauważę, niemiecki jest również *Manru* Paderewskiego (do słów Alfreda Nossiga) i *Hagith* Szymanowskiego (do słów Doermanna). Zapewne także cykl *Bunte Reihe* tegoż kompozytora wchodzi w skład pieśniarstwa niemieckiego. Ale sam informator Jachimeckiego, i to własnego (wydany w Królewcu 1912), podobnie swoje 60 *Arbeitslieder* (Berlin 1906). Sugestie Kamińskiego o „zmienionej koniunkturze politycznej” odczytał Jachimecki — nie można mu się dziwić — jako „oportunizm patriotyczny”. Passus o *Legendzie* wiąże się nadto z dawniejszymi atakami Jachimeckiego na Nowowiejskiego<sup>37</sup>.

Jednakże Jachimecki zdezawuował swoje poglądy listem do Kazimierza Nowowiejskiego, swego ucznia, a syna kompozytora. Pod datą 8 października 1949 r. pisze: „Jestem Drogiemu Panu również bardzo obowiązany za zwrócenie mojej uwagi na społeczne znaczenie działalności śp. Ojca Pańskiego oraz poinformowanie mnie na temat *Legendy Bałtyku* i jej stosunku do *Busoli*. Naturalnie, że przy piewszej sposobności sprostuję błędną moją opinię w tym kierunku i oddam sprawiedliwość dziełu, które słyszałem jedynie przez radio (...). Będę się najusilniej starał wypełniać wszystkie te wielkie luki, które odsłaniają się przede mną w zakresie twórczości śp. Ojca Pańskiego. Panowie (tu Jachimecki ma na myśli także mnie — F.M.N.) może zechcą przyjąć mi z pomocą w tym względzie, bo nie wiem czy mi się uda wybrać do Poznania w celu dokładnego studiowania partytur, które, mam nadzieję, że ocalały. W toku pracy pozwolę sobie przedłożyć Drogiemu Panu moje dezyderaty. Mogę Drogiego Pana zapewnić, że dołożę starań, żeby wszystko wypadło, jak to w tak wielkiej mierze zasłużył artysta o tak szerokiej skali twórczości jak Wasz Ojciec”<sup>38</sup>. Przedwczesna śmierć (1953) nie pozwoliła Jachimeckiemu na zrealizowanie obietnicy.

Może niezupełnie będzie dygresją, gdy wtrącę następujące uwagi literackie. Materiałem przy genezie libretta pani Szalay był mit, właściwie zbitka dwu mitów — północnych. Z jednej strony pomorskie, słowiańskie miasto Wineta.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>35</sup> Ongi studiował razem z Nowowiejskim u Brucha i na uniwersytecie berlińskim. Już wtedy wydarzył się pierwszy konflikt. Nie ostatni. Dwaj uczniowie żyli zwaśnieni, to znowu pogodzeni. Kamiński, z urodzenia Wielkopolek, był recenzentem muzycznym „Koenigsberger Allgemeine Zeitung” w Królewcu, a następnie korespondentem tegoż dziennika w Berlinie do 1919 roku. Wtedy przeniósł się do Poznania, gdzie uzyskał posadę profesora muzykologii.

<sup>36</sup> Z. Jachimecki, *Muzyka polska 1790–1930, Polska, jej dzieje i kultura*, t. 3, Warszawa 1932, s. 928.

<sup>37</sup> Zajmuje się tą sprawą J. Boehm, *Feliks Nowowiejski w Krakowie 1909–1914*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 1965, nr 1, ss. 34, 42–43.

<sup>38</sup> W archiwum F. Nowowiejskiego.

Z drugiej — żmudzka a może i staropruska, w każdym razie bałtycka nimfa, królująca w morzu — Jurata. Miał rację już cytowany Francuz, pisząc o poszukiwaniu natchnienia „w starożytności słowiańskiej lub raczej północno-bałtyckiej”. Przecie bowiem jura oznacza po litewsku żywioł morski. Rówieśnik Młodej Polski, malarz i kompozytor litewski, Mikołaj Konstanty Czurlonis, podobnie jak Nowowiejski, autor symfonicznej marynistyki, planował operę o Juracie. Ale tylko ją malował. „Gdy oglądamy szkic scenograficzny Czurlonisa *Jurata*, ów pałac podwodny ze straszącą głową i wkoło pływające ryby, albo kurtynę wyobrażającą obrzęd ofiarny u dawnych Bałtów, Litwinów czy Prusów, wydaje się nam, że są to koncepcje do *Legendy Bałtyku* warmińskiego piewcy Perkuna” — pisałem w 1959 r. w *Życiorysie Czurlonisa*<sup>39</sup>.

Oprócz artystycznie spojonych mitów oddziałać musiało jako wzór libretto pierwszej opery morskiej Nowowiejskiego. Czy to tragedia? Jak mi się wydaje, udowodniłem w szkicu zamieszczonym na łamach „Życia Literackiego”<sup>40</sup>, że libretto Wolskiego do naszej narodowej *Halki* jest w dużym stopniu przeróbką tekstu Scribe’a i Delavigne do *Niemiej z Portici* Aubera. Zasadnicza bowiem akcja i nawet niektóre sceny są skopiowane. Z tą jednakże różnicą, że przeniesione z Włoch do Polski.

Ale ważniejsze niż podobieństwa do nie istniejących oper (Czurlonisa i zaniechanej *Busoli*) wydają mi się pewne zbieżności librettowe z *Parsifalem* wagnerowskim. Dostrzegli je w związku z warszawską premierą *Legendy* w 1937 r.: wspomniany Mycielski, w swojej recenzji, a zwłaszcza Tadeusz Zieliński, hellenista, który napisał dłuższy artykuł-rozprawkę pod impulsem opery Nowowiejskiego<sup>41</sup>. Analogia, dopomogę im, polega na takich motywach, jak wyprawa Parsifala po włóczęgię, a po kronikę morza w *Legendzie*. W krainie czarów widzimy tu i tam walkę z rycerzami i dziewczęta-kwiaty (w *Legendzie Bałtyku* podwodne). Z biegiem czasu upodobniła się konstrukcja opery: obrzęd — kraina czarów — obrzęd. Skomponowanie w 1938 r. sceny ceremonii rozpoczynających się bezpośrednio przed krainą czarów, a w 1941 r. dodanie finału, stanowiącego wielki obrzęd, wzmocniły już w pewnym stopniu istniejącą analogię.

Ale też podług Zielińskiego, vide jego pobudzający myślowo, śmiały w konstrukcji, oparty na niepospolitej erudycji i do tego barwny literacko artykuł po *Legendzie*, opera Nowowiejskiego i *Parsifal* i jeszcze *Kitież* Rimskiego-Korsakowa, to powtarzający się w różnych postaciach, a właściwie identyczny mit. O mieście, które jest niewidzialne. *Legenda Bałtyku* i jej odmiana celtycka u Wagnera i wschodniosłowiańska narodzić się mogły z greckiego pramitu — wywodzi Zieliński. Chodzi tu mianowicie o pochłoniętą przez powietrze, skrzydlatą świątynię Apollina, zbudowaną przez pszczoły. W naszej wersji morze pochłonęło Winetę. Bywa, że funkcja ta przypada ziemi. Zieliński łączy nazwę Winety z „Windami” jugosłowiańskimi i z podobną w brzmieniu

39 F. M. Nowowiejski, *Życiorys Czurlonisa*, „Życie Literackie”, 1959, nr 1, z 3 I, s. 7. Głównie przekazywałem tu informacje z litewskiej monografii zbiorowej *M. K. Czurlonis*, Kowno 1938. Malarz ten, (z lat 1875–1911) zaczyna obecnie uchodzić za prekursora surrealizmu.

40 F. M. Nowowiejski, *Fenella i Halka*, „Życie Literackie”, 1958, nr 36 z 7 IX, ss. 1, 9–10.

41 T. Zieliński, *Wineta*, „Gazeta Polska”, 1937, nr 337 z 5 XII (w innych wydaniach 6 grudnia, nr 338).

Wenecją<sup>42</sup>. Adriatyk w „Pralegendzie — *Busoli*” (zamiast Morza Tyrreńskiego) był pomyłką Kamińskiego, który nie wiedział w jakim kościele dzwonią. Jednakże *Legenda Bałtyku* pochodzi, jeśli zawierzyć Zielińskiemu, przecież znad Adriatyku!

Ale genezę opery Nowowiejskiego zajmowali się nie tylko uczeni. Także pewien poeta o zdolnościach bajkopisa. Artur Maria Swinarski, redagujący kolumnę literacką w „Kurierze Bałtyckim” w Gdyni, zamieścił w niej swój artykuł<sup>43</sup>, także po premierze warszawskiej. Przedrukowany niebawem w piśmie „Prosto z Mostu”<sup>44</sup>, które zdaje się chciało w danym wypadku przypiąć łatkę Operze Warszawskiej, jako instytucji oficjalnej. Od Swinarskiego dowiedzieli się mianowicie, że Nowowiejski „napisał niemiecką operę narodową pt. *Der Kompass*” oraz że następnie „przerobił swą niemiecką operę narodową na polską!”

Przypomnę z recenzji Kamińskiego w „Kurierze Poznańskim”, że Nowowiejski napisał „operę morską w 2 aktach na tle włoskim”, dzieło „z założenia internacjonalne” — obecnie zmieniło się w nacjonalne niemieckie dzięki bujnej wyobraźni Swinarskiego. Łącznie z innymi wczesnymi utworami Nowowiejskiego *Busola*, przypomnę dalej, była czymś w rodzaju biletu wizytowego w Polsce, na pierwszym koncercie kompozytorskim w Filharmonii Warszawskiej. Autor zyskał entuzjastyczną recenzję Polińskiego w „Kurierze Warszawskim”, potwierdzoną w pierwszych u nas *Dziejach muzyki polskiej w zarysie*. Poliński charakteryzuje i ocenia styl *Busoli*<sup>45</sup>. Jednocześnie wygłasza hymn na cześć polskości Warmiaka. Przecie tak by nie pisał, gdyby miał do czynienia z jakąś „operą niemiecką” czy „niemiecką operą narodową”. Zresztą Swinarski przyciśnięty w polemice, którą wywołał, zasłania się recenzją Kamińskiego z „Muzyki” i wycofuje przynajmniej ową najbardziej urągającą *Legendzie Bałtyku*, swoją dezinformację. Cytuję Swinarskiego: „Niestety, nie miałem pod ręką odnośnego numeru »Muzyki« i wskutek tego, przyznaję, popełniłem błąd: twierdziłem mianowicie, że *Der Kompass* był niemiecką operą narodową (podkreślenie Swinarskiego), co istotnie nie jest prawdą”<sup>46</sup>.

Poza powyższym przyznaniem się Swinarski nie oszczędzał kompozytora. Podawał m.in., że Nowowiejski mieszkał przed I wojną światową „stałe w Niemczech”<sup>47</sup>. Tymczasem prawdą jest, że przyszedł autor *Legendy Bałtyku* pracował przez szereg lat jako muzyk w Olsztynie. Polski wtedy na mapach nie było. Równie więc absurdalnie można by udowadniać, że Noskowski mieszkał w Rosji, gdyż przebywał w Warszawie. Albo Żeleński w Austrii, bo w Krakowie. Po latach olsztyńskich Nowowiejski studiował w Berlinie, ale wtedy zdobywali wiedzę muzyczną w tymże mieście także Karłowicz i Różycki, a wcześniej Moniuszko — i nikt nie robi kwestii. W roku zakończenia studiów (1906) wystąpił nasz Warmiak z koncertem w Warszawie, wkrótce we Lwowie (1907).

42 Poglądy T. Zielińskiego zreferowałem: *Legenda Winety*, „Z Otchłani Wieków”, 1952, z. 5, ss. 158—163. Replikował R. Kiersnowski, *W sprawie legendy Winety*, „Z Otchłani Wieków”, 1953, z. 2, ss. 70—73.

43 A. M. Swinarski, *Na marginesie*, „Kurier Bałtycki”, 1937, nr 208, s. 6.

44 A. M. Swinarski, *Der Kompass czyli Legenda Bałtyku*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 53, z 21 XI, s. 3.

45 *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Lwów 1907, s. 249.

46 A. M. Swinarski, *Legendy i fakty*, „Kurier Bałtycki”, 1937, nr 232 z 5 XII, s. 7.

47 A. M. Swinarski, *Na marginesie*, s. 6. Przedruk w cytowanym numerze „Prosto z Mostu”.

Uzyskał posadę w Krakowie na okres 1909—1914, a więc przed pierwszą wojną światową. Daty te przeczą Swinarskiemu. Dalej, wygrywa on contra Nowowiejskiemu także pisownię nazwiska<sup>48</sup> metrykalną na Warmii 1877! „Nowowiejski”<sup>49</sup>. Żaden to argument na rzecz niemieckości autora *Legendy Bałtyku*.

Ale poznańskiemu poecie z kabaretu „Różowa Kukułka” wydaje się, że pognebi Nowowiejskiego, kiedy rymami<sup>50</sup>, a także prozą polemiczną wytoczy marsze niemieckie. Rzekomo pisał je kompozytor w młodości. Otóż, takich nie pisał. Marsz jest formą, że tak powiem: abstrakcyjną, treści nabiera dopiero w związku z jakimś tekstem literackim. Nowowiejski komponował „mając 10 lat, jako chłopak” (wyjaśnił w polemice<sup>51</sup>) owe marsze, jak się wyraziłem, abstrakcyjne. Niemieckie tytuły nadała im pomysłowość reklamowa wydawców. Późniejszych!<sup>52</sup> Młody autor zrazu nie protestował. Zważmy, że poddany był 6-letniej tresurze germanizacyjnej w szkole świętoliipskiej. Wychowywał się wtedy z dala od rodziny. Gdy wrócił, ojca już wyzuto z domu w Barczewie. Nowowiejscy przeprowadzili się do Olsztyna, gdzie Feliks zarabkował przez 4 lata w orkiestrze wojskowej. W sumie wystawiony był przez 10 lat na działanie germanizacji. Ale jej nalot okazał się powierzchowny. Stał go Nowowiejski już w czasie studiów berlińskich, gdy Polacy-emigranci uświadamiali Warmiaka, w ten sposób uzupełniając jego polskie wychowanie w domu. Kompozytor wycofał te marsze, które nosiły tytuł niemiecki. Wydane były, o ile mi wiadomo, w Królewcu. Aliści druki dostały się w ręce Kamińskiego, który pokazywał je, gdzie tylko mógł dyskredytować autora *Roty*<sup>53</sup>.

Nie wydaje się jednak dziełem przypadku, że słowa Konopnickiej znalazły tak żywy oddźwięk w psychice właśnie Warmiaka, za młodu germanizowanego. Zapłonęła ona tym jaskrawszym protestem. I jeszcze jedno trzeba podkreślić. Oto Nowowiejski nigdy, tzn. ani w okresie swej dojrzałości, ani przedtem, nie posługiwał się niemieckimi tekstami narodowymi. Gdyby okazało się, że jest inaczej, moglibyśmy przypomnieć historię Szawła i Pawła, wołając: oto podniósł się z najgłębszej germanizacji i stanął w szeregu walczących. Ale prawda jest inna, bardziej prosta: Nowowiejski pisał do tekstów patriotycznych, i to tylko do polskich.

Jednakże to, co drukowały „Prosto z Mostu” i organ poety w Gdyni, było przelaniem kielicha goryczy, jakim częstowano Warmiaka w kraju. Dlatego

48 A. M. Swinarski, *Jeszcze w sprawie Legendy Bałtyku*, „Prosto z Mostu”, 1937, nr 56, z 12 XII, s. 8.

49 Taka figuruje na drukowanych łatwych utworach z lat jeszcze przedstudenckich, ale także na zachowanej (w archiwum F. Nowowiejskiego) metryce z Barczewa – Warteborka. Przypuszczalnie germanizowano podobnie jak nazwisko urzędnika podpisującego metrykę — „Schaffrinski”. W gwarze warmińskiej mówi się jednakże na Nowowiejskiego „Nowozieski”.

50 W swoich kabaretach już od 1929 r. Zob. Knock-out (pseudonim Swinarskiego), *Karykatury poznańskie*, ss. 33–35. Kamiński współpracował w kabaretach Swinarskiego. Jest w nich przedstawiany jako pogromca Nowowiejskiego. Do tekstu dyrektora Swinarskiego napisał wykonywane na powyższych jego imprezach przez Lindę Harder-Kamińską — *Tango Chloy* (Poznań 1934).

51 F. Nowowiejski, *W sprawie Legendy Bałtyku*.

52 Dlatego nie wytrzymuje krytyki kontrargumentacja Swinarskiego (w „Prosto z Mostu”, 12 grudnia, s. 8). Twierdzi on, że Nowowiejski nie mógł pisać marsza na temat *Zeppelina*, mając 10 lat, gdyż jeszcze wtedy nie wynaleziono tego środka awiacji. Tymczasem Nowowiejski właśnie pisał marsza „abstrakcyjnego”, mając 10 lat, a tytuł umyślił niemiecki wydawca, gdy później przyjmował utwór do druku. Wtedy zeppelin był już wynaleziony i modny.

53 Relacja ustna T. Z. Kasserna (zob. o nim poniżej).

replikował (w różnych zresztą wariantach) powyższym pismom i gdzie indziej<sup>54</sup>. Przedstawiając genezę, korzystam z tego materiału, chociaż ostrożnie. W redagowaniu replik, pamiętam, pomagał prawnik, T. Z. Kassern, zarazem krytyk muzyczny (i sam wybitny kompozytor). Naszym informatorem nie zawsze był Nowowiejski, ostro atakowany, zatem rad z sukcesu. Związek *Legendy Bałtyku* z *Busolą* oczywiście jest zaznaczony, chociaż sprowadzony do minimum. Zapewne, gdy sporządzić listę motywów z „Legendy 1924”, okaże się, że kompozytor wypełnił operę taką masą inwencji nowej (często niewyzyskanej), iż ułamek z „Pralegandy” może się wydać drobny. Zapewne, jako całość obie są odrębne, ale czy „zupełnie”?<sup>55</sup> Zwraçałem już uwagę na zmiany dokonane po 1937 r. (data polemiki). W obecnym krwiobiegu muzyki krąży, chociaż niewidocznie, sporo inwencji najwcześniejszej kompozytora.

W uzupełnieniu relacji z polemiki dodam, że Nowowiejski jeszcze raz wysłał odpowiedź na Wybrzeże, ale o ile wiem, nie wydrukowano jej<sup>56</sup>. Nadto, z prasy popremierowej warszawskiej pojęła w duchu Kamińskiego operę naiwna „Myśl Narodowa” w artykuliku W. Narusza<sup>57</sup>. Tylko rejestruje — szerzej nie omawiając ze względu na brak nowych elementów dla sprawy<sup>58</sup>.

*Druk: 1968, nr 1, ss. 105—118.*

54 W „Dzienniku Poznańskim”, nr 278 z 28 XI, s. 4. Zapewne jeszcze w innym (na Wybrzeżu) – sądząc ze wzmianki Swinarskiego (w już przytaczanych *Legendach i faktach* z „Kuriera Bałtyckiego”). Podaje mianowicie, że jedno z pism opatrzyło polemikę komentarzem, zmuszającym go do wytoczenia procesu o oszczerstwo. Chociaż nic mi nie wiadomo o takim procesie.

55 Przysłówek ten położyłbym na karb pospiesznej stylizacji tekstu polemicznego. Zauważalna zwłaszcza w wariacie dla „Prosto z Mostu”.

56 A znowu w tekście pierwszego (i jedynego) sprostowania nadesanego przez kompozytora do „Prosto z Mostu” redakcja, o ile pamiętam, skreśliła przymiotnik „pornograficzne”, zastosowany do „wierszowanych utworów pt. *Harakiri* Swinarskiego”. Mowa o jego tomiku wydanym we Lwowie 1924 r. Redakcja oszczędzała ideologicznie bliskiego autora *Eja! eja! alala!* (Warszawa – Poznań 1926). Za to w „Dzienniku Poznańskim”, gdzie recenzentem był Kassern, zaznaczono wyraziście: „wierszowane utwory pornograficzne pt. *Harakiri*”.

57 W. Narusz, *Legenda Bałtyku, opera w 3 aktach Feliksa Nowowiejskiego*, „Myśl Narodowa”, 1937, nr 48, ss. 745—746.

58 Celem poznania poziomu informacji kulturalnej czasopisma odsyłam do s. 730 tegoż rocznika, gdzie znalazłem zdumiewającą klepsydę na temat Leśmiana (14 listopada, nr 47).