

Z jakąż ulgą zadzwoniłem do swego mieszkania!

Otworzyła mi żona. Zapuściła w sieni przeżone oczy, które nagle się przymknęły. Westchnęła z ulgą.

— Jezus, Marja! co ja przeżyłam. Tak długo ciebie nie było widać. Kule świszczą w ulicy, że nikt się nie ośmiela wychylić z bramy.

— Nic wielkiego — odrzekłem, daremnie usiłując zwilżyć wargi suchym językiem.

Zauważyłem nagle w lustrze, że byłem bardzo blady, więc idąc korytarzem za żoną, tarłem mocno policzki, aby się zaczerwieniły i nie zdradziły strachu, jaki przeżyłem.

A przecież dokonałem, do pewnego stopnia, czynu odwagi.

I nagle zrozumiałem, że ambicja, której źródłem była nowa moja godność i wstyd przed babiną, były tego powodem i przyczyną.

Zatem ambicja to odwaga?

Rzecz naturalna, nie uogólniam bynajmniej zjawiska, a biorę rzeczy całkiem subiektywnie.

PRZY GROBIE.

*W zapadłej wiosce kościółek—lepianka,
Ukryty pośród wzgórz piaszczystych wianka,
W tęsknem, głębokim zadumanu drzemie...
Cisza objęła i ludzi i ziemię.*

*W kościółku z drzewa, wieśniaczym, pod strzechą,
Zmilkło organków niestrojonych echo,
Ustały dzwony i nie płyną hymny,
Przygast trybularz i wonny i dymny.*

*Pan Jezus umarł, Pan Jezus prostaczy
Nieprawe czyny świata zgonem znaczy;
W Wielkopiątkowych świętych cudów dobie,
Za winy ludzkie legł w ubogim grobie.*

*Płoną światelka wśród skalnej opoki:
Targnął prostactwem ból szczerzy, głęboki...
Sną poważnie świętych przeżyć chwile:
Ludzkość w żałobie: jej Bóg legł w mogile.*

*Jest we wsi starzec późny już, lecz krzepki;
Znosił przeróżne, od losów zaczepki,
W przeróżnych zdarzeń obracał się wirze:
Gnił w cytadeli i marzył na Sybirze.*

*Wiec, gdy na twarzy krwawe nosi blizny,
To dla honoru kochanej ojczyzny,
A jeśli w życiu krwią obficie płaci,
Polska odżyła,—w prochu ległi kaci!*

*Wrócił do kraju żwawy, choć skrwawiony:
Dali mu chleba kęs rodzinne strony,
Jest policjantem i przez wiejskie stany
Dla cnót i zasług, bardzo jest kochany.*

*Stary policjant znalazł się w świątyni:
Dobyl szablity, straż przy grobie czyni,
Poważny, krzepki, zdu się mówi gestem:
— Jezu spokojnie spój, dyk ja tu jestem!*

*I tak stać będę, aż się cud ten stanie,
Iż przyjdzie, Panie, Twoje zmartwychwstanie
I błogosławie będą Chrysta dłonie.
Zmartwychpowstałej Polski lud i błonie...*

F. R.

O TEATRZE.

—o—

Początki dramatu kościelnego w średnich wiekach.

Kościół w średnich wiekach stara się nie-umiejących czytać pouczać nie tylko przez wykłady i nauki ustne, lecz ważniejsze zdarzenia z życia Chrystusa inscenizuje w dialogi i przedstawia je na sposób teatralny w kościele, co daje początek rzeczywistemu dramatowi liturgicznemu chrześcijańskiemu. Boże Narodzenie i Wielkanoc—to najważniejsze święta, w czasie których odbywały się widowiska. Pewne symboliczne zwyczaje i czynności kościelne w wielki tydzień, jak gaszenie kolejne świec i rozdieranie zasłony na znak smutku natury po zagaśnięciu światła Żywota, stanowiły najstar-

sze początki dramatu kościelnego. Nieuchwytnie jest przejście od nich do scen przedstawianych przez mnichów w kościołach w wieku dziesiątym i jedenastym.

W nocy z soboty wielkiej na niedzielę Wielkanocną usuwano z ołtarza krzyż, zasłonięty na znak śmierci Chrystusa, a mnich w albie białej zasiadał z palmą w rękę nad rozłożonym u stóp ołtarza na ziemi białym prześcieradłem. Po chwili wchodziło trzech mnichów w szatach mszalnych, przedstawiających trzy Marje, zbliżali się z wolna do anioła i rozpoczęli następujący dialog:

Anioł: Kogo szukacie w tym grobie?

Marje: Jezusa z Nazaretu.

Anioł: Zmartwychwstał, jak to przepowiedział, idźcie i mówcie, że zmartwychwstał.

Do tej sceny dodawano później dialog Chrystusa z Marją Magdaleną, zakup wonnych olejków przez Marję, przyście apostołów do grobu, drogę do Emaus. Sceny te stanowiły cykl wielkanocny i z nich to z czasem po wyjściu z kościoła na plac przed katedrą rozwinęły się sławne misterja średniowieczne, dochodzące do największego rozkwitu w piętnastym wieku.

Najodpowiedniejszym do tych przedstawień było miejsce przy wielkim ołtarzu, tłum zaś patrzący gromadził się w głównej nawie.

Jeśli koło wielkiego ołtarza znajdowała się krypta, to ją otwierano, a na schodach, prowadzących w dół, usiadali aniołowie do połowy schowani. Unikano dekoracji, zadawalniano się symboliczną dekoracją, oznaczającą zmianę działania. Używano rozwieszonych zasłon dla zasłonięcia ustępujących ze sceny. Grającymi byli duchowni, mnisi, diakoni, subdiakon i chór dzieci. Kobiety nie brały w pierwszych początkach udziału w przedstawieniach, rolę kobiecą powierzano bractwom klasztornym, ubranym w bogate dalmatyki, w kapturach na głowie i z zawiniętymi twarzami na sposób średniowieczny. Najweselszym elementem w tych przedstawieniach byli studenci, którym przypadały role świeckie. Giest, ruchy, poza i śpiew grających były bardzo poważne i zbliżone do giestu i intonacji kapłanów, odtwarzających obrzędy.

Posiadamy zachowane w starych klasztorach szwajcarskich teksty dramatów liturgicznych z przepisami reżyserskimi. Podajemy wskazówki reżyserskie jednej ze scen misterjum wielkanocnego w swobodnym tłumaczeniu Cohena.

„Scena dzieje się przy grobie Chrystusa po Zmartwychwstaniu. Marja Magdalena zbliża się do grobu, poza nią pozostały towarzyszeki, a aniołowie, wyszedłszy z grobu, stoją na uboczu, tak że ich Marja nie widzi. Zbliża się Marja niepewna po raz drugi do grobu, spoziera w dół i widzi grób pusty, ustępuje więc na bok i zaczyna płakać. Aniołowie wtedy wchodzi do grobu i zajmują swe poprzednie pozy. Marja Magdalena, już silnie łkając, zbliża się znów do grobu i staje nad nim w zadumie i bólu i szlocha, poczem znów spoziera do grobu, gdzie spostrzega aniołów. Ci jej się pytają, czego płacze. Teraz ukazuje się Chrystus jako ogrodnik i pyta jej ze swej strony, czemu płacze, poczem na chwilę znika i wraca w albie białej z krzyżem w rękę na znak zmartwychwstania. Marja Magdalena poznaje go i chce mu stopy ucałować, lecz Chrystus cofa się, mówiąc owe tajemnicze słowa: Nie tykaj Mnie, bom jeszcze nie wstąpił do Ojca. (Jan 20. 17).“

Sceny te były półmówione, półśpiewane na wzór psalmodji. Możemy nabrać dzisiaj jeszcze o tem trochę wyobrażenia, przysłuchując się śpiewanym w wielkim tygodniu lamentacjom w naszych kościołach. Na dobór głosów u grających zwracano baczną uwagę, każda rola wymagała innego głosu. Przedstawiający Chrystusa musiał mówić miękko, lecz jasnym głosem, Judasza zaś ostro i nieprzyjemnie. Aniołowie mówili słodko i śpiewnie. Śpiewano i mówiono po łacinie, nie wymagano jednak od grających znajomości języka łacińskiego, podobnie jak dzisiaj nie żąda się od śpiewaków w kościele znajomości łaciny.

Cała ludność z miasta i okolicy przybywała na te przedstawienia. Przynosiły one duchowe korzyści dla patrzących; wierzono w to, co widziano i przeżywano, bardzo silnie. W scenach bólu, żalu i lamentacji cały lud w kościele płakał, śmiech zaś serdeczny rozlegał się przy scenach wesółych, kiedy np. trzy Marje targowały się z kupcem, u którego wonne olejki dla namaszczenia kupowały.

Ówczesna ludność była dziecinnego serca i prostej duszy, niezdolna do zawiłych rozumo-

wań i cierpień, podobna do ówczesnych rycerzy, co zakuci w stal, walczyli jak lwy i mdleli ze wzruszeń, jak kobiety.

S. Frank.

Przyszłość Wyspiańskiego.

Jego futuryzm.

Możnaby bardzo łatwo wyjaśnić, że każde inne wymienione tutaj dzieło Wyspiańskiego, kryje w sobie niemniej ciekawe i doniosłe intencje artystyczne.

„Bolesław Śmiały“ jest rozmyślnie spiżowy, mocarny w słowie a krwawy w efekcie kolorystycznym. Gdy król mówi:

Perz i badylska jako drwa wypalę,

A potem psy wyżenę liżać krwi korale.

to jest to zwykły ton zarówno jego mowy, jak mowy jego potężnego partnera, biskupa Stanisława. Zdawałoby się, że poeta chce w całej tej tragedji nie tylko uszy nasze ogłuszać gromem grózb i złorzeczeń, ale i oko nasze kapać w szkarłacie posoki. Jest tu całkiem widoczne działanie na nasz zmysł wzroku, igranie szerokiemi, malarskimi plamami i olbrzymiemi muzycznymi akordami. Takie działania możliwe jest tylko w autorze, w którym tak złąły się w jedno: słowo literackie i kolorystyka obrazowa. Wyspiański pisząc — dzierżył w ręce pędzel malarza impresjonisty: pisał pędzlem i łopatką.

Toż samo powiedzieć można i o „Legionie“. Jest to nieco odmienna koncepcja malarska, ale jest. Sceny tego dramatu, to malowidła ściennie, ilustrujące życie Mickiewicza i jego apostołów. Wielki wieszcz, pojęty tutaj i przedstawiony, jako niosący swoją ewangelię, ukazuje się w takich wielkich chwilach, jak, dajmy na to Ś-ty Franciszek z Assyżu na słynnych freskach Giotta. „Legion“ — to w ten sposób coś w rodzaju „fresków dramatycznych“ — cykl obrazów poetycko-regijno-dekoratywnych.

A ileż podobnego rodzaju zamierzeń wysłuchiwać można w „Wyzwoleniu“! Ono w całości jest jako olbrzymie misterjum i, mojem przekonaniem, powinno być inscenizowane, jak ogromne misterjum i jako rodzaj widowiska pasyjnego w teatrach pod gołym niebem. Jest przecież umyślnie takie tłumne i zawiera w sobie całą Polskę, wszystkie stronnictwa i grupy. „Akropolis“ znowu to wielkie oratorium, już całkiem wyraźnie obliczone na pomoc muzyki, wydane przez poetę z obfitym dodatkiem nut (komponował je p. Bolesław Raczynski).

Słowem, wszędzie Wyspiański łamie ramy poezji, lub je przekracza. Zawsze narzuca jej elementy obce, ale pokrewne. Wszędzie kruszy dawne tablice konstrukcji czysto poetyckiej. Możnaby powiedzieć, że krzyżuje z sobą różne gatunki twórczości, podobnie jak hodo-wca krzyżuje gatunki zwierząt, żeby otrzymać nowe odmiany, lub jak ogrodnicy w Kalifornji, — jak nam opowiadają — wyprowadzają ze skrzyżowania nowe gatunki owoców. Jest to zuchwały eksperymentator, dla którego nie-ma nic świętego w formie. Uznaje on tylko świętość w idei i pod tym względem żaden z nowych niema takiej natury przepelnionej pietyzmami, — ale formę gwałci i zapuszcza jej nowe soki pod skórę.

I tak samo postępuje z językiem, który czyni całkiem odrębnym, nowym, chemicznym spławem, może nie zawsze harmonijnym, ale napewno zawsze i wszędzie odrębnym. I tak samo łączy na jednej scenie różne żywioły: miesza Polaków z Grekami, żywych z nieboszczykami, wodzów rewolucji listopadowej z bogami Olimpu; kogoś, podobnego do Homera, stawia żywcem obok Mickiewicza i każe im być z sobą na „ty“. W tem samem „Akropolis“ Grecy śpiewają krakowiaka, a śpiewy dawidowe łączą się z śpiewami apollinowymi. Po-między sceny polskie i trojańskie, wcisnęły się sceny hebrajskie, ze starego testamentu, z Jakó-bem, Ezawem, sprzedaniem pierworodztwa i t. p.

Zaś rzeka trojańska Skamander „Wiślana“ polyskuje falą.

Jest to zatem zupełne zerwanie z przeszłością, ostry, całkowity futuryzm, jeno w wielkiem, twórczym znaczeniu tego słowa. I było pięknym gościem ze strony warszawskiej grupy poetów-akademików, którzy się skupiali w piśmie „Pro arte“, że nowe swe pismo nazwali właśnie „Skamandrem“, biorąc ten wyraz od Wyspiańskiego. Być bowiem może, iż w ten sposób chcieli uczcić w Wyspiańskim prawdziwego i wielkiego futurystę przed futuryzmem i zarazem, wzorem jego, zaznaczyć jedność klasyczności greckiej z polską — czyli jedność, w ogóle, wszelkiej, wielkiej sztuki. Cez. Jellenta.