

patrzący chciał sobie wyręć w pamięci najdrobniejszy szczegół całej jej postaci. Po chwili byli już z powrotem w piekarni, maurowie zasiedli przy środkowym stoliku i podniesionym tonem rozpoczęli ożywioną rozmowę. Skorzystał z tego piekarz i zbliżywszy się do Elizy szepnął jej:

— Oni go znaleźć, oni go dziś w nocy odebrać.

— Gdzież on jest?

Zamiast odpowiedzi, mężczyzna wzruszył ramionami.

— Ja chcę stąd odejść, chcę poszukać pomocy.

Ponowne poruszenie ramionami, któremu tym razem towarzyszył ruch ręką w stronę maurów, ci jednak zrobili przeczące poruszenie głową a piekarz łagodnie pociągnął Elizę, zmuszając ją aby usiadła na krześle.

— Czekaj! — rzucił krótko i przesuwał się między stolami i stołkami przyniósł i podał jej ciastko świeżo usmażone, pragnąc w ten sposób odwrócić jej uwagę.

Ciastko nie miało zbyt ponętnego wyglądu, jednak Eliza zaczęła jeść je, gdyż w tej chwili dopiero poczuła jak bardzo była głodna. Jedząc obserwowała maurów. Instynktownie odgadła, iż rozmawiają o niej, to też skupiła całą siłę woli, całą bystrość umysłu, chcąc z ich gestów i wyrazu twarzy domyśleć się treści ich rozmowy.

Tymczasem do sklepu wszedł nowy gość. Eliza od pierwszego rzutu oka poznała człowieka, który niedawno kryjąc się pod murem, obrzucił ją badawczym spojrzeniem. Rysy twarzy przybysza zdradzały żyda, a wydawał się zupełnie pijany. Wszedł zataczając się i w końcu upadł na ławkę, rzucił piekarzowi sztukę złota i zaczął sobie podać ciastko. Maurowie widocznie go nie znali, gdyż spojrzeli tylko ironicznie w jego stronę i przyciszonym głosem prowadzili dalej rozpoczętą rozmowę. Żyd zaś łakomie przełknął kilka kęsów, lecz niebawem głowa jego opadła na skrzyżowane na stole ręce i zasnął.

(D. c. n.).

„Księga ubogich“.

Dokończenie.

III.

Nie ulega wątpliwości, że głównym, a w każdym razie największym czarem tych lirycznych spowiedzi Kasprowicza, jest ich podkład filozoficzny, ich tchnienie nieskończoności. Każdą zwrotkę — umyślnie nie mówię: strofę, ażeby nie zeszpeścić choćby i cieniem pretensjonalności i sztuczności tej najprostszej z ksiąg poetyckich, — owiewa wielka atmosfera bożej przyrody. Pomimo, że nie są to pejzaże specjalnie malujące ogrom i bezkresność, przenika je jednak duch, bezgraniczna świętość majestatu tak prosta, jak świętość prymitywna malarstwa i rzeźby zakopiańskiej lub wogóle ludowej.

Jeżeli gdzie, to tutaj dałby się zastosować tytuł wiele oblecujący, użyty przez faworyta młodszych czytelników: Juliana Tuwima: „Czyhanie na Boga“. U młodego tego poety, stworzonego do wybuchów zuchwalstwa erotycznego, często ujmujących swą świeżością i piękną nagością, ciągle czyhamy na Boga i ani na chwilę znaleźć Go nie możemy. Kasprowicz zaś w „Księdze ubogich“ niczego nam nie przyrzeka, żadnymi metafizycznymi mirażami nie kusí, a jednak to miejsce bezbrzeżne, po którym nas prowadzi, jest ciągłą świątynią. Powiada on:

Na rzece mej, w wieczność płynącej
Wspaniałe nie stoją mosty,
Kładka li z chwiejną poręczą,
Stawał ją człowiek prosty.

Inni obiecują cuda, a dają rzeczy pospolite, i sam Kasprowicz kiedyś nieszczerze celebrował do czarnej mszy szatańskiej — teraz zaś „Księga ubogich“ poprostu niechcianymi, niezamierzonymi cudami nas ochłania. Jej wprost zależy na tem, żebyśmy nie myśleli, że jesteśmy na spektaklu mistycznym. Jest on za wielki, za bardzo boski, ażeby mogło stosować się do niego zwietrzałe, spopolitowane słowo: mistyczny.

Tam, gdzie jest Bóg, a jest on wszędzie, nie może być mowy o „cudotwórstwie“ o jakiegokolwiek robocie magicznej, czarnoksięskiej.

Nie ma tu nic szczególnego...

Bo jakież cud tu być może,

Gdzie w wieczór na górskich szczytach

Żagwią się ognie boże?

A po kilku zwrotkach znów to samo nie-literackie, ale szczere, ludzkie tchnienie boskości:

Nie ma tu nic szczególnego,
Żadnych tu dziwów świata:
Fundament z skalnych odłamów,
Z płazów świerkowych chałta.

I po kilkakroć powtarza się ten znamienity refren: „Nie ma tu nic szczególnego“. I zawsze głęboko rozrzewnia wielkością. Poeta chce być małuczkim, a poi i syci nas prawdziwym ogromem. Myśli, że napój, którego czarę nam do rąk daje, to jeno czysta, zimna, kryniczna woda, a to tymczasem stare, wieczne, wspaniałe wino, w którym odczuwamy tęgość i aromaty wszystkich winnic ziemi.

Rozwodzę się nad „Księgą ubogich“ nie tylko dla jej piękna samego przez się, lecz i dla jej symptomatycznego znaczenia. W niej bowiem odbija się pewna chwila doniosła naszej literatury — chwila zerwania z sztucznością i pozującym kapłaństwem całej tej grupy, do której Kasprowicz środkiem swej życiowej drogi — żeby użyć wyrażenia Dantego — należał. Pod tym względem wyprzedza on te nowsze i świeższe jeszcze bujne chwasty naszej poezji, które się futurystycznie rozrastają na miejscu wszelkiego romantyzmu — nie stawiając się jeszcze nie tylko lotosami, ale nawet i polnemi różami. Chwastami są one jeszcze i zielskiem kolorowaniem, a jeszcze więcej pstrem i w swej jawności burzanym — dorodnymi i nie wiadomo, czy staną się z czasem łanem lub ogrodem. Dotąd pomyślnie zagłuszają i przekrzykują inne rośliny, te mianowicie, które na pokarm nowoczesnemu człowiekowi przydać się nie mogą.

Taką fazą ugorową, przygotowującą ziemię pod przyszły zasiew, jest i „Księga ubogich“. Tylko ta zachodzi różnica między nią a poetami najmłodszej Polski, dziś już monumentalnie nazywanymi „Skamandrytami“ (czy to nie zły znak, że tak prędko stawiamy im monumenty...), że Kasprowiczowskie zielska rosną nie tylko sobie, ale i nam, wystarczają nie tylko sobie, ale i nam. Owi najmłodszy bowiem mają odwagę wystarczania sobie, ale nie mają dość mocy, żeby wystarczać i nam. Bogactwo Kasprowicza jest takie, że nie potrzebuje on stroić się w rozmyślną brzydotę, ażeby się wydawać swobodnym i prostym. Naturalna jego krewkość uwalnia go od potrzeby pisania specjalnego sonetu do „Gnoju“, wzorem zabłąkanego w owe chaszczce futurystyczne Leopolda Staffa.

Ciągła supełki, czytelnicy, która z dwóch naturalności jest naprawdę naturalną, która z dwóch swobód naprawdę wolną: czy ta, którą wygrywa Kasprowicz, czy ta, którą śpiewa Julian Tuwim.

Pierwszy mówi tak:

A zaś stanąwszy przed Gazdą,
Ujrawszy swojego sędzie,
Przybywam — rzeknę — z nadzieją
I niechże będzie, co będzie.

Juhas-ci jestem pośledni,
Twój pastuch, Panie, lec owiec
Może-m Ci żadnych nie wypaś.
Cóż ze mną uczynisz? Powieź!

Drugi zaś (w wierszu „Mąż i ja“) mówi tak:

A ja, czarny, na ulicy
Kombinuję, kombinuję:
„Jeśli w czwartek list wysłatem,
To już mogła być odpowiedź“...

— — — — —
Słuchaj — uderz męża w mordę
I wybiegnij w noc pod gwiazdy,
Pomyśl o mnie, przedstaw sobie
Mnie, straszego chłopca z Łodzi!

Po co Tuwim chce koniecznie uchodzić za „łodzermenscha“? I czyż łódzkie bary i pięście mają być arsenałem kochanki prawdziwego poety?

Cez. Jellenta.

O TEATRZE.

Teatr w Polsce.

Niezbyt gorliwie zajmowała się Polska teatrem, jak to czyniły czy w wiekach średnich czy odrodzenia inne narody. Windakiewicz, znakomity znawca dziejów teatru polskiego, przenosi jego początek na wiek szesnasty i dzieli teatr na: ludowy, jezuicki i dworski. Szyjkowski w dziejach komedji polskiej wspomina, iż

w aktach kościelnych od trzynastego wieku począwszy, znajdują się wzmianki o błaznach czyli frantach. Ta warstwa polskich „naśmiewców“, nabiera z czasem takiego znaczenia, iż w połowie XVI wieku wiąże się w osobny cech frantów i ogłasza swój własny statut. Ci to zawodowi „dudkowie“ zarówno ludowi jak nadworni, reprezentują żywioł komiczny w poważnych widowiskach religijnych, których skromną liczbę wytworzyło polskie średniowiecze.

Teatr ludowy powołał do życia dwie kompanie aktorów narodowych, rozpoczynając swe przedstawienia od „Sadu Parysa“, granego przez kompanję studentów krakowskich.

Teatr jezuicki grywał po kolegach jezuickich, a pierwszy zorganizował się w Pułtusku.

Teatr dworski powołał do życia w Polsce kanclerz Zamojski wystawiając w 1578 roku „odprawę posłów Greckich“, napisaną przez Jana Kochanowskiego — podczas uroczystości weselnych Jana Zamojskiego z Krystyną Radziwiłłówną w Jazdowie pod Warszawą.

Teatr dworski rozwijać się zaczyna za czasów Zygmunta III-go i Władysława IV. Polska jednak nie wydała w tym czasie narodowych twórców teatru, lecz zadawała się przedstawieniami zespołów aktorskich zagranicznych, włoskich i angielskich. Podczas uroczystości weselnych Zygmunta III z Anną Austriacką.

Włoska trupa aktorów daje dwa przedstawienia, urozmaicone występami aktorów komicznych, uprawiających improwizowaną farsę. W roku 1616 sprowadza Zygmunt III z Gdańska na swój dwór zespół aktorów angielskich Jana Grena. Towarzystwo to składało się z 18 osób, bawiło w Polsce przez całą zimę, a grali oni Szekspira i jego poprzedników. W kilka lat potem przyjął król Zygmunt na swój dwór inne angielskie towarzystwo aktorów, pod dyktando Arenda Aerschena.

Niezmierną troskliwością otaczał swój teatr dworski Władysław IV; z jego rozkazu wybudował pierwszą salę teatralną w Polsce na zamku królewskim w Warszawie, architekt Augustyn Locci, ten sam, co stawiał kolumny Zygmunta. Był to pierwszy teatr stały na ziemiach Polski. Mieścił się na pierwszym piętrze zamku królewskiego, zawierał łoża dla pań, obszerny parter dla panów i miejsca honorowe dla króla i członków jego rodziny oraz łoża dla posłów zagranicznych. W razie potrzeby przystawiano do sceny schodki po których schodziły na salę widzów tancerki dla wykonywania baletów. Szczególną właściwością sceny teatru Władysława IV było, że posiadał on dwie sceny, jedna nad drugą umieszczone i zasłaniane osobnymi zasłonami, białą i pomarańczową. Dolna scena o wiele większa, była na właściwe przedstawienia przeznaczona, górna mniejsza pomarańczową kurtyną zasłonięta, służyła do przedstawień intermedjów, dawanych dla zamaskowania długich przestanków, koniecznych dla zmian dekoracji, po każdym akcie opery. Podczas mniejszych uroczystości dworskich, przedstawienia dawane były przez zespoły komiczne. Były to przedstawienia w rodzaju comedia dell'arte, bardzo po prostu improwizowane farsy, zasadzające się na przebraniach, pomyłkach, qui pro quo, etc. Trzecim rodzajem przedstawień były rozrywki baletowe, kombinowane z ogólnymi tańcami dworskimi.

Smutne czasy Jana Kazimierza spowodowały upadek teatru — poczynają on się rozwijać za Jana III, a rozkwita za Sasów. — Pełno wówczas w Polsce najrozmaitszych zespołów aktorów, głównie włoskich. Zawsze są oni mile widziani przez króla i panów.

Najważniejszym czynem Augusta II, w zakresie teatru było zbudowanie w Warszawie w 1724 roku „Operhauzu“, przy ulicy Królewskiej.

Była to jednak budowla nietrwała i musiała być po pewnym czasie przebudowana. Dokonał tego za Augusta III w 1748 roku, architekt królewski Giuseppe.

Teatr stał w tem miejscu, gdzie się dziś gmach Giełdy, przy ogrodzie Saskim, znajduje. Posiadamy w archiwum drezdeńskim przekrój poprzeczny i plan tego budynku. Sala widzów zbudowana była w kształcie podkowy i zawierała na dole dwa rodzaje miejsc „dla szlachty i mieszczan“. W dziejach sceny polskiej — pisze Rulikowski — pozostanie pamiętny gmach tego teatru tem przedewszystkiem, że w tych to właśnie murach już za panowania Stanisława Augusta, w dniu 19 listopada 1765 roku, rozpoczęto publiczne widowiska polskie i od tej to właśnie daty rozpoczyna się właściwa historia teatru w Polsce w dzisiejszym pojęciu.

F. Siedlecki.