

015564



P 210-A

Treść tomu II (zeszyty 4—15) „Skamandra“ miesięcznika poetyckiego (styczeń 1921 — grudzień 1921)

Cyfry rzymskie oznaczają zeszyty, arabskie strony

Artykuły literackie, krytyka artystyczna, szkice estetyczne

- Kazimierz Błeszyński.** Nowość czy ciąg dalszy? (V — VI, 176 — 179).
- Emil Breiter.** Walka o teatr (IV, 58 — 65; V — VI, 134 — 142). „Śpiew w ciemnościach“ (X — XIII, 384 — 386).
- Wilam Horzycza.** „Ponad śnieg bielszy się stanę“ (Z powodu dramatu Żeromskiego) (V — VI, 184 — 185).
- Karol Irzykowski.** Z powodu „Południcy“ — o Staffie i o jego krytykach (IV, 74 — 79). Po gościnie u „Skamandra“ (IV, 91 — 93).
- Jan Lechoń.** „Charitas“ (IV, 52 — 53).
- Adolf Nowaczyński.** „Skamander połyska, wiślaną świetlacy się falą“... (VII — IX, 296 — 317).
- Al. K. Patkowski.** Po linii kontrastu (G. K. Chesterton i G. B. Shaw) (V — VI, 172 — 174).
- Leonard Podhorski-Okołów.** O książce profesora Łosia (X — XIII, 399 — 400).
- Anatol Stern.** Manekiny naturalizmu (Uwagi o polskim teatrze, dramaturgu, aktorze, reżyserze i krytyku teatralnym na tle nowej sztuki) (XIV — XV, 444 — 456).
- Stanisław Szpotański.** Wstęp do „Darczanki“ Adama Mickiewicza (VII — IX, 197 — 201).
- Aleksander Wielhorski.** O ewolucji w twórczości muzycznej (IV, 69 — 71).
- Stanisław Ignacy Witkiewicz.** Bliższe wyjaśnienia w kwestji czystej formy na scenie. I. Teorja czystej formy w poezji (VII — IX, 240 — 253). II. Bliższe określenie sztuki teatralnej w czystej formie (X — XIII, 352 — 359). III. Parę słów o roli aktora w sztuce teatralnej w czystej formie (XIV — XV, 426 — 430).

Poezja

- Stanisław Baliński.** Romans (VII, 236). Ballada o zagubionem lustrze (VII, 237).
W cudownym hotelu (VII, 238). Zabawa w Don Kichota (VII, 239).

- Jarosław Iwaszkiewicz.** Confiteor (IV, 54 — 57). Oktostychy: Dnie, Ciepła zima (V — VI, 132), Triangulacje, Conrad (V — VI, 133). Trzy wiersze pisane w nocy (XIV — XV, 431 — 433).
- Zygmunt Karski.** My złoci kaznodzieje (V — VI, 114 — 115). On (V — VI, 116). Ludwik Spitznagel (V — VI, 117). Wiersze (V — VI, 118). Lina (V — VI, 119). Letni rapsod żałobny (X — XIII, 387 — 388). Żywopłot grzechu (X — XIII, 389 — 390). Hors delà... (X — XIII, 391), Noc marzenia (XIV — XV, 457).
- Zdzisław Kleszczyński.** Z cyklu „Żywot Colombiny”: Koszary (XIV — XV, 438), Strajk (XIV — XV, 439), Ślepy grajek (XIV — XV, 440), Narcyzy (XIV — XV, 441), Macierzyństwo (XIV — XV, 442), Maskarada (XIV — XV, 443).
- Czesław Kozłowski.** Echolalje (V — VI, 192).
- Felicja Kruszevska.** Moim chłopcom (V — VI, 189 — 191). Szaruga (X, 392). Pare słów (X, 393).
- Jan Lechoń.** Jan Potocki (V — VI, 101 — 102). Spotkanie (V — VI, 103). Pan; Słowacka (VII — IX, 254 — 255). Śmierć (X — XIII, 360). Modlitwa (X — XIII, 361).
- Eugenjusz Małaczewski.** Komary i gwiazdy (X — XIII, 382 — 383).
- Stanisław Maykowski.** Wóz (X — XIII, 345 — 351).
- Leonard Podhorski-Okolów.** Przecucie (VII — IX, 292).
- Feliks Przysiecki.** Pieśń przedwiosenna (IV, 4 — 5). Ballada (IV, 29 — 30). Cień (V — VI, 186 — 187). Erotyk (V — VI, 188).
- Wanda Melcer-Rutkowska.** Gospodarka ziemią (V — VI, 168 — 169). Piosenka miłosna (V — VI, 170). Kinematograf (V — VI, 171).
- Antoni Słonimski.** Weronika (IV, 28 — 29). Porachunek (IV, 36 — 37). Gorączka (V — VI, 143 — 145). Muza (V — VI, 146 — 147). Koło (V — VI, 148 — 149). Odkrycia naukowe (VII — IX, 221, — 223). Negatyw (VII — IX, 224 — 227). Do Wiktorji Colonney (X — XIII, 323). Wieża Babel (X — XIII, 324 — 329). Do przyjaciół Moskali (XIV — XV, 406 — 409).
- Juljan Tuwim.** Ballada o śmierci Izaaka Kona (IV, 31 — 33). Słopiewnie: Zielone słowa, Kalinowe dwory (IV, 67), Słowisień, Wanda (IV, 68). Motyle (V — VI, 180 — 181). Mąż i ja (VIII — IX, 266 — 267). Drzewo (VII — IX, 268). Krzyżę: (X — XIII, 362). My - Ludzie (X — XIII, 363). Epos (XIV — XV, 425).
- Kazimierz Wierzyński.** Heroica (IV, 12 — 15). Czarny hrabia (IV, 30 — 31). Legenda (V — VI, 175). Venus (X — XII, 341). Zamknięta w księżycu (XIV — XV, 458). Lustra (XIV — XV, 459).
- Józef Wittlin.** Ból drzewa (z „Hymnów“), (IV, 46 — 51).

Nowele, impresje, proza poetycka

- Stanisław Baliński.** Miasto księżyców (XIV — XV, 410 — 424).
- Juljusz Kaden-Bandrowski.** Wiecznie dla życia jesteście postanowieni... (IV, 34 — 35).
- Jarosław Iwaszkiewicz.** Legenda o świętym Merkury Smoleńskim (V, 6 — 11). Siedem bogatych miast Nieśmiertelnego Kościeja (X — XIII, 330 — 340).

- Jarosław Iwaszkiewicz i Jerzy Mieczysław Rytard.** Jack, Isy i Sasza (powieść) (VII—IX, 228 — 235; X—XIII, 364 — 381).
- Jerzy Bohdan Rychliński.** Sen Baroku (Ze studjów czarnoksiężkich) (X — XIII, 342 — 344).
- Jerzy Mieczysław Rytard.** Conte Cagliostro (V — VI, 104 — 113). Szalona ballada (XIV — XV, 434 — 437).

Dramat

- Stanisław Wyspiański.** Z „Wyzwolenia“ (warjant z aktu III) (V — VI, 99).
- Władysław Zawistowski.** Amor Felix (dramat wizyjny w trzech aktach) (IV, 16 — 27; V — VI, 120 — 131; VII — IX, 256 — 263).
- Stefan Żeromski.** Biała rękawiczka (fragment sztuki w trzech aktach z prologiem i epilogiem) (VII — IX, 212 — 220).

Przekłady

- Klabund — Stefan Napierski.** Moreau (Dzieje żołnierza), (IV, 38 — 45; V — VI, 150 — 167; VII — IX, 269 — 291).
- Włodzimierz Majakowski — Juljan Tuwim.** Obłok w spodniach (część II) (XIV — XV, 460 — 465).
- Owidjusz — Juljan Ejsmond.** Narcyz (fragment) (VII — IX, 293 — 295).
- Jan Artur Rimbaud — Czesław Kozłowski.** Bal wisielców (IV, 72 — 73).
- Fedor Sołogub — Juljan Tuwim.** Czarcia huśtawa (X — XIII, 394 — 395). Ledwo brzask białawy... (X — XIII, 396). Aniołowe lica (X — XIII, 397). Wyjdz przed dom... (X — XIII, 398).
- Wolter — Adam Mickiewicz.** Darczanka (przekład piątej pieśni poematu „Pucelle d'Orléans“) (VII — IX, 202 — 211).

Książka (recenzje)

- Emil Breiter.** „Wiosna 1920“ Juljusza Kadena-Bandrowskiego, „Koń na wzgórzu“ Eugenjusza Małaczewskiego, „Legends i Demeter“ Jarosława Iwaszkiewicza i „Teatr w więzieniu“ Antoniego Słonimskiego (XIV — XV, 466 — 474).
- Jarosław Iwaszkiewicz.** „Parada“ Antoniego Słonimskiego (IV, 88 — 90).

Teatr (recenzje)

- Wilam Horzycy.** „Chory z urojenia“ Moljera, „Dzieje salonu“ Kazimierza Wroczyńskiego i „Lenin“ Wacława Grubińskiego (XIV — XV, 475 — 480).

Muzyka (recenzje)

Jarosław Iwaszkiewicz. „Krytyka muzyczna w Warszawie“ — Książka Zdzisława Jachimeckiego o Stanisławie Moniuszce (XIV — XV, 481 — 484).

V a r i a

„Związek atletów“ Duhamela (j. i.) (IV, 94). „Zdrój“ a Miciński (IV, 94 — 95). „Powrót wiosny“ w Teatrze Rozmaitości (IV, 95). Wyzysk autorów (IV, 95 — 96). Ataki „Gazety Warszawskiej“, Nowa sztuka p. Krzywoszewskiego, Horacy a p. Wł. L. Ewert (V — VI, 192a). Sprawa p. Jerzego Hulewicza (VII — IX, 318 — 320). Pośmiertne wydanie poezyj i przekładów Zdzisława Dytła (— eb —), „Polowanie bogów“ Zofji Stryjeńskiej (— as —) (XIV — XV, 485). Andrzej Niemojewski (— mjpg —), List p. Kazimierza Błeszyńskiego (— mjpg —) (XIV — XV, 486). Polemika z powodu artykułu Nowaczyńskiego, „Robotnik“ a powieść Antoniego Słonimskiego (— mjpg —), Pierwszy numer „Nowej Sztuki“, Wydawnictwo p. n. „Cyrk“ (XIV — XV, 487). Nowa obsada „Przechodnia“ Katerwy (— jl —), Elsynor, Sprawy p. Jerzego Hulewicza, P. Tytus Czyżewski a „Dziwna ulica“, Artykuły Stanisława Ignacego Witkiewicza i Anatola Sterna, Przeglądy zjawisk życia artystycznego w „Skamandrze“, Muzyka do „Słopiewni“ Juljana Tuwima (XIV — XV, 488). Co przyniosą najbliższe zeszyty „Skamandra“, Polemika poetycka z Włodzimierzem Majakowskim (XIV — XV, 488a).

Od redakcji, słowa wstępne

IV, 3. Krytykom i recenzentom (IV, 80 — 87). IV, 93. XIV — XV, 488a.

Odpowiedzi od redakcji

IV, 96a — 96b; V — IV, 192b; VII — IX, 320b; X — XIII, 400b.

Książki nadesłane do redakcji

IV, 96a; V — VI, 192a — 192b; IX, 320a; X — XIII, 400a.

O k ł a d k i

Wacław Borowski. X — XIII.

Tadeusz Gronowski. IV, V — VI, VII — IX, XIV — XV.



995
2.

293/119

SKAMANDER



2
192

MIESIĘCZNIK POETYCKI

ZESZYT CZWARTY

STYCZEŃ 1921

TREŚĆ ZESZYTU CZWARTEGO:

Słowo wstępne	3
Pieśń przedwiosenna — FELIKS PRZYSIECKI	4—5
Legenda o świętym Merkury Smoleńskim — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ	6—11
Heroica — KAZIMIERZ WIERZYŃSKI	12—15
Amor Felix (dramatu wizyjnego w trzech aktach akt pierwszy) — WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI	16—27
Cztery ballady: Weronika — ANTONI SŁONIMSKI	28—29
Ballada — FELIKS PRZYSIECKI	29—30
Czarny hrabia — KAZIMIERZ WIERZYŃSKI	30—31
Ballada o śmierci Izaka Kona — JULJAN TUWIM	31—33
Wiecznie dla życia jesteśmy postanowieni... — JULJUSZ KADEN-BANDROWSKI	34—35
Porachunek — ANTONI SŁONIMSKI	36—37
Moreau. Dzieje żołnierza — KLABUND, przełożył STEFAN NAPIERSKI	38—45
Ból drzewa (z „Hymnów“) — JÓZEF WITTLIN	46—51
„Charitas“ — JAN LECHOŃ	52—53
Confiteor — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ	54—57
Walka o teatr (cz. I) — EMIL BREITER	58—66
Słowiec: Zielone słowa. Kalinowe dwory. Słowisień. Wanda — JULJAN TUWIM	67—68
O ewolucji w twórczości muzycznej — ALEKSANDER WIELHORSKI	69—71
Bal wisielców — JAN ARTUR RIMBAUD, przełożył CZESŁAW KOZŁOWSKI	72—73
Z powodu „Południcy“ o Staffie i o jego krytykach — KAROL IRZYKOWSKI	74—79
Krytykom i recenzentom — REDAKCJA	80—87
Książka: „Parada“ Antoniego Słonimskiego — JAROSŁAW IWASZKIEWICZ	88—90
Po gościnie u „Skamandra“ — KAROL IRZYKOWSKI	91—93
Varia	94—96
Książki nadesłane do redakcji	96a
Odpowiedzi redakcji	96a—96b

Okładka TADEUSZA GRONOWSKIEGO

KOMITET REDAKCYJNY: Juljusz Kaden-Bandrowski, Emil Breiter, Mieczysław Jerzy Grydzewski, Wilam Horzyca, Jarosław Iwaszkiewicz, Wincenty Rzymowski, Leszek Serafinowicz, Antoni Słonimski, Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Władysław Zawistowski.

REDAKCJA: Warszawa, Złota 8 m. 5, tel. 132—82, codziennie od 3—4 popołudniu.
 ADMINISTRACJA: Księgarnia E. Wendego i Ski, Warszawa, Krak. Przedmieście 9, tel. 14—15.
 Pocztowy rachunek czekowy Nr. 789.

Prenumeratę przyjmują wszystkie księgarnie na obszarze Rzeczypospolitej Polskiej. — Redakcja nie zwraca drobnych rękopisów, odpowiedzi udziela tylko w specjalnej rubryce pisma.

SKAMANDER

MIEŚCZNIK POETYCKI

TOM DRUGI ZESZYT CZWARTY
ROK DRUGI WARSZAWA . STYCZEŃ 1921



Czas niewoli i wojny przeminął. Polska pokonywać musi jeszcze wewnętrzny opór tradycyjnej anarchji, bezwładu i reakcji. Rodzime wstecznictwo stara się, nadaremny wysiłkiem, pozbawić Polskę współczesnej organizacji politycznej, społecznej i kulturalnej, nie rozumiejąc, że tylko to, co umiera, czepia się dogmatu i pewnika.

Doprowadzić to musi nieuchronnie do gwałtownego zachwiania sztucznie utrzymywanej równowagi wewnętrznej. Wszystko, co w Polsce żyje wielką tradycją, co piastuje oddziedziczone, najpiękniejsze hasła polskiego ducha, przeciwstawia się twardo fałszerstwu i deprawacji, przystrojonych w kłamliwy frazes potrojotyczny.

„Stare społeczeństwo widzi się zagrożone ze wszystkich stron. Nie brak mu z pewnością prokuratorów, ani żandarmów. Czego mu jednak brak, to podstawy moralnej, przekonania, idei.“

Idea pracy jest tem hasłem, z którym i naród polski i polska sztuka wejdą na szeroki gościniec, zajęty przez wielkie narody świata, na drogę, z której ciągle spycha nas walczący rozpaczliwie o swój przywilej świat obskurantyzmu.

Nie możemy znaleźć się poza obrębem ścierających się światopoglądów i obozów. Chociaż nie bierzemy bezpośredniego udziału w życiu i w walkach politycznych, stajemy w szeregach rewolucyjnej Polski, walczącej o wyzwolenie pracy i powszechną w Ojczyźnie wolność.

Młoda poezja i polska myśl twórcza przesyłają braterskie pozdrowienie wszystkim polskim robotnikom, którzy walczą o te same, co i my — wielkie, niezmiennicze prawa człowieka.

Pieśń przedwiosenna

Smutek lubi się gnieździć w wytartym surducie,
O twem osamotnieniu świadczy brak guzika,
A w dziurze, co się jątrzy w wykrzywionym bucie,
Opuszczenia dziwaczna powieść się zamyka.

Już przez ubiór twój życie daje dziwne znaki
O zwycięstwie nad sercem, co się łatwo łudzi,
Więc gdy błędzisz ulicą, jak życzliwe ptaki,
Lecą za tobą oczy podupadłych ludzi.

Bo twego kapelusza kryza połamana,
Zawadjacka brawura zdartego krawata,
Wskazują pobitego w życiu weterana,
Co błędzi, jak banita wśród obcego świata.

Lecz, by wymazać z życia twój majestat smutny,
Co niby czarna perła zagadkowo błyska,
Instykt przyziemnych ludzi, jak zwykle okrutny,
Rzuca na cię złośliwie szydersze przewiska.

Wówczas to дума twoja młodzieńcza i harda
Potrafi tchnąć w twój ubiór królewskie uroki,
Godne na zapomnienie skazanego barda
Przez jakieś niezbadane, nadludzkie wyroki.

Wtedy po dachach, szybach, na powierzchniach kałuż
Blask królewskich festynów księżyc ci rozpala.
O tak! Kapelusz z dumą na tył głowy nałoż!
Korowód z pochodniami już cię wita zdala.

A mocny wiatr kwietniowych, przedwiosennych nocy,
Ożywczy, niby strumień zimnej, czystej wody,
Na cześć twoich nadziei i młodzieńczych mocy
Natchnionym hymnem miejskie napełnia ogrody.

I znów się zmarnowane myśli twe zleciały,
A z nimi wraca cudny dawnych wiosen zapach,
Ziółkłe skrypty, na strychach przepadłe szpargały,
Co zapomnienie z przygód uniosło w swych łapach.

I znów powracasz w dawne, zapadłe poddasza,
Gdzie dotąd jeszcze księżyc przez dziury firanek
Barwny teatr wspomnienia nocą dla cię sprasza,
Gdzie dyszy szept namiętny twych dawnych kochanek.

Feliks Przysiecki

Legenda o świętym Merkury Smoleńskim

Siedem trąb złotych zagrało, siedem srebrnych łabędzi się wzbiło,
siedem lazurów proporców furkoce, siedem czarnych bachmatów podkową
iskry krzesze

przed domem, gdzie

junak święty Merkury do Bogarodzicy się modli, i do świętego Michała
Archistratega i Archanioła, i do Trójcy Najświętszej, i do Chrystusa na
krzyżu rozpiętego.

Żli Tatarowie chmurą czarną miasto otoczyli, ciskają strzały, ciskają obelgi,
ludzi raniąc na duszy i na ciele, zabijając śmiercią okrutną mężów, niewiasty
na zatracenie wieczne w rozpustę biorąc, dzieci szaleństwem krwawiąc.
Jęczy ziemia pod kopytami pohańskimi, jęczą wieże i kopuły dzwonami
modlitewnymi, jęczy święty Męrkury, przed świętą ikoną na kolana padłszy.
„A iże nie miałem innej modlitwy nad dziękczynną, bo ileż to razy dzię-
kowałem Ci, Pani święta, za gałązki tarniny pod klasztorным murem, za
dźwięki dzwonu w letni zmrok i za korale jarzębin w jesienne zadumy,

bo

ileż to razy padałem na kolana przed tobą, dziękując za woń żywiczną
smoleńskiego lasu, za blask białej klasztornej ściany, za wzór korali jarzębin
w jesienne zadumy,

bo

ileż to razy całowałem stopy twoje, dziękując za blask bławatków w oczach
gdzieś spotkanych, za perły, o których wiem, że na dnie morza spoczy-
wają, i za korale jarzębin, co i po moim zgonie zabłysną w jesienne zadumy.
Iże życie moje było słońcem radosne, i ziemią upojne, i całujące kwiaty,
i uśmiechające się ku sobie i ku ludziom, iżem ukochał i grzech i niewin-
ność, ku nim ręce me niepokalane wyciągając, a iżem ukochał zło i dobro,
błogosławiąc je słonecznie, zem prochem się stał przed oblicznością Twoją,
Pani, w dziękczynieniu rozplynięty wiecznym,
Pomnisz, Ty, co turkusy masz na aureoli.

I że nie kocham nic ponad Boga, a że dał mi życie, więc kocham życie święte i kochające,

Ty wiesz.

I dzisiaj upadam przed Tobą, jasna Bogini, po raz pierwszy prośbę Ci składając; choć wiem, że ostatnia to moja prośba, Pani; kocham kochanie moje więcej niż życie i o śmierć cię prosić będę. Weźmij życie moje w ręce przezyste, a daj mi kołczan szatana i strzały śmierci. Daj mi, Pani, nienawiść większą od miłości, serce czarniejsze od oczu Lucypera — abym ocalił kochanie moje, a wroga mego zgubił, i zmiażdżył, i zgonił go z oblicza ziemi, na której rość mają lilje polne i pachnieć sosny;

otoć oddaję życie moje za prośbę moją — Ty, Bogarodzico, widzisz, boć jest ono, jak śnieg srebrzysty, a Ty, Archianie i Archistrategu, widzisz, iż nie jest ono posypane puchem, jako owoc pożądliwości, a Ty, Chryste, widzisz, że jest ono modlitwą, skłonioną jak złoty kłos zboża przed majestatem Twoim, jak przed majestatem słońca“.

A kiedy skończył mówić i nakrył twarz — świętą a cudną ręką z kości słoniowej — rozkwitły z pomiędzy płyt szarego kamienia liljowe irysy, i cztery wąskie strumienie rubinów muzykalnie zaczęły spływać z sufitu — a Bogarodzica pochyliła się nad nim i dłonie swe na czarnych włosach jego oparła:

„Merkurze, wybrane dziecię moje. Wyhodowałam cię w ogrodzie rajskim, jak lilję różową a wonną, i jak koral płonący miłością Bożą, upuściłam cię na ziemię czarną.

Słodki Merkurze, dziecię moje, oto nadszedł dzień, w którym szaty twoje wieczne białe staną się purpurowe, purpurą wezwania i pomazania boskiego, usta twe się otworzą, a wyleci z nich ptak chwałę najświętszą śpiewający; oczy twe błękitne zakwitną raz ostatni na padole ziemskim. Prośbę twą biorę i jak kroplę rosy na srebrnej tarczy ku Synowi memu Najmilszemu niosę, a dusza twoja śpiewający wzleci ku niebiosom w różanej zorzy stojącym — i sfery szklane otworzą się nad tobą w nabożnym hymnie, abys spoczął na piersi Syna mego, jak ów uczeń jego najmilszy. Amen“.

A Michał Archanioł postawił krzyż na czole jego — i upadł Merkury, junak święty, na twarz i leżał przez noc całą, a irysy pochyliły się i przykryły go liljowym jedwabiem swych płatków.

A miasto, białym murem otoczone, stało w tajni nocnej, mgłą dymów

otoczone, które z wiosek gorejących szły — a Tatarowie na horyzontach czarta objaty sprawując, domostwa z ludźmi, a cerkwie, a dzwonnice, w których dzwony głucho przed pęknięciem grały, — palili.

Czternaście trąb złotych zagrało, czternaście srebrnych łabędzi się wzbiło, czternaście lazurów furkoce, czternaście bachmatów karych podkową iskry krzesze — a piętnasty biały bez jeźdźca, na przedzie.

Wychodzi Merkury, sładzy dźwierze rozwarli, czerwone zasłony rozchylili, w niskim pokłonie symetrię zrobili — aby on biały w białym hełmie z łabędziami skrzydły, na tle ciemnym piękny był. Skinął mieczem, co jak grom pański ku słońcu łysnął — a twarz ma chmurną i wzrok w dal patrzący; a nie siny wyda się towarzyszom, jak w dzień zwyczajny, a czarny, a brwi sobole znizone nad niemi, jak dwa chciwe zwierza, a na ustach purpura miast białości osiadła.

Przechodzą mimo niego bachmaty kare z zielonemi nakrywami i przechodzą mimo niego bachmaty kare z liljowemi nakrywami,
a on

patrzy na lazur nieba, kędy się obłok jak grudka szronu w słońcu rozplywa, — sam biały, jak ów obłok, z dziobem srebrnym hełma na równym a mądrym nosie — bachmat biały sam pod ganek przychodzi — nie sładzy osłupiali, lecz dwaj biali anieli pod rękę go sadzają — drużyna się żegnają — krzyż czynią szeroki a święty, cud widząc niepojęty.

Bachmat biały na przedzie, na nim rycerz święty, junak okazały, Merkury doskonały — biały, a strzały czerwone i kołczan czarny nienawiści ma za biodrem swoim ku miotaniu — a łuk srebrny jak łuk tęczy maluje się za plecami jego, i czyha wróg, — ale i on czuwa.

Na miejskiej bramie czerwone zasłony, obrusy i hafty, złote, ciężkie brokatele zwisają, cegły kryjąc twarde i kamienie zasłoną kwiatów przykrywając, a na ganku stoi sama Eupraksja, księżna dobrej rady, po krążganku dziewice mając naokół siebie, a wszystkie na Merkurego patrzą.

Na miejskiej bramie ręce białe, piersi krągłe, usta soczyste, zasłony białe i suknie — po krążganku — a wszystkie na Merkurego patrzą.

Na miejskiej bramie ocz bławatkowych par dwieście, usta różane niewieście, dla których uśmiech miał zawsze — a wszystkie na Merkurego patrzą.

A on czynem ponury patrzy prosto przed siebie, gdzie w bramie ozwartej step się szary rozłożył daleko,
a na tle jego

jak czarne mrowniki sterczą czarne namioty, wieże, jurty, schroniska, dymem kurzą ogniska, i jak czarne szatany — miecą strzały — Tatarzy.

Brwi sobole położył na lazury ściemniałe ocz i niemasz uśmiechu — i napróżno mu Eupraksja, księżna dobrej rady, białą chustką powiała — nic nie widzi, nie czuje, nie słyszy.

Po stepie zielonym szeroko, szeroko rozpostartym, w półkole wszystkie pułki tatarskie stają, szykują broń, łuki i oszczepy, a kto buławy, lub szable, lub miecze — kibitki zataczają, konie stoją gotowe, skaczą w pęd, krzyczą przekleństwa i groźby.

A z zamkowej bramicy jedzie tylko czternastu, a piętnasty na przedzie ktoś w bieli.

Skinęła, raz pierwszy Zła Dola: pędem ruszą Tatarzy, mali, czarni na stepie zielonym.

A święty Merkury ręką do kołczana sięgnął, pierwszą strzałę krwawą wypuścił i do Boga westchnął,

Raz drugi skinęła Zła Dola: bliżej Tatarowie — prędzej z galopa sadząc, więksi się na stepie zielonym wydali, wówczas święty Merkury drugą strzałę wypuszcza.

Raz trzeci skinęła Zła Dola: zbliżyła się tłuszcza i już mieli do rycerzy doskoczyć, kiedy Merkury, spojrzawszy z nienawiścią, trzecią strzałę wypuszcza. — Zatętniała strzała, a łuk pękł z jękiem. I krzyk i kłamor i wołanie rozległo się między Tatarami, zawrócili pędem konie i pognali w step daleki, a za nimi Merkury z łabędzim mieczem w dłoni i reszta — aż zginęli prawie z oczu tych, co na bramie grodzkiej stali, w tłumie mrowiska kibitek i Tatarów.

A wówczas z pośród uciekających wyjechał koń rydzy, a na nim Jeździec Piękny, i ku Merkuremu, który był w tyle nieco został, podążył. A był piękny jak piekło, czarny i cudny i upalny, i miał oczy czarne na tle opalonej twarzy, i patrzył niemi prosto Merkuremu w oczy. I szły ich konie przeciw sobie prosto — biały Merkurego i rydzy Jeźdźca Pięknego. I zrównały się, zasły sobie w boki, aż się biały safjan obuwia Merkurego otarł o czarną skórę tamtego, jak ciało białej róży o czarny labrador, a twarze ich nalazły się przeciw sobie.

Wówczas

Jeździec Piękny objął ramionami Merkurego i położył głowę jego sobie na

piersi, i napełniły się uszy Świętego słodyczą muzyki. I ujął Jeździec Piękny miecz, i uciął głowę Merkuremu.

A ów wziął ją w jedną rękę i unióśł wysoko, aby ludowi ukazać, a drugą w górę miecz srebrny podniósł, na którym kwiat jeden różowej lilji rozkwitł; i tak święty tułow z głową cudną a krwią ociekającą w jednej dłoni, a z mieczem z lilją różaną w drugiej, jechał ku bramie grodzkiej — gdzie płacz księżna z damami uczyniła wielki — a na ustach białej głowy owej rozkwitł uśmiech jak lilja różowa.

Trzydzieści trąb zagrało

I zazieleniły mury miasta trawą świeżo wzeszłą, i rozkwitły białe tarniny, gdziekolwiek biały koń przeszedł — a on krzyżem wielkim miasto znacząc, poszedł na północ i na wschód i na zachód i na północ i na południe — aż zatrzymał się przed soborem, co złotem kopuł nad miasto się wychylał — a lud padł na twarz w strachu wielkim. Drzwi bowiem świątyni złote ozwały się łoskotem, i widać wewnątrz było, jak się światłami jarzyło tysiąca woskowic; i całe niebo anielskie w niem śpiewało — i w obłoku białych błyskawic wyszła Dziewica w gronie aniołów — i wyszedł Archanioł i Archistratega Michał z mieczem w dłoni.

I wzięli anieli trup Merkurego, zasadzili z konia, i wzięła go Dziewica Bogo-matka pod rękę z głową, a święty Archanioł pod rękę z mieczem, i powiedli go przed drzwi cerkwiane, kędy rosły dwa krzaki tarniny w bieli kwitnącej, i zielen trawy była jaskrawsza, niż gdziekolwiek i kiedykolwiek.

I anioły złotemi łopatomy zaczęły ziemię kopać, a co zanurzą łopatę w ziemię, to wyrzucają garść pereł lub lazurowych akwamaryn, lub malinowych almandyn.

A to były wszystko uśmiechy Merkurego, i spojrzenia jego, i słowa jego. —

I wykonali dół długi, i sama matka Boża ułożyła weń młodziana świętego, i głowę mu przyłożyła, i miecz mu na piersiach złożyła, i lilję, co się w jeden różany uśmiech z ustami cudnymi złała. A sama klękała na brzegu i zasypując dół powoli owemi drogiemi kamieniami, cudną mu kołysankę swym boskim głosem na wieczne odpoczywanie śpiewała. — A co zaśpiewa, a to garść pereł, a to almandyn przyrzuci — aż powoli znikająca postać święta w powodzi blasków, i twarz mu się zakryła tłumem róż rajskich, co woniejąc na grobie rozkwitły.

„Tak rab boży Merkury w kwieciu położon jest“.

... trzydzieści srebrnych łabędzi się wzbiło, trzydzieści lazurów porców zafurczało, trzydzieści bachmatów czarnych podkowami z kamieni iskry krzesze — jeden biały bez jeźdźca, na przedzie.

A naokół po stepie koń rydzy krąży, a na nim Jeździec Piękny uśmiech
tai czarowny. —

Jarosław Iwaszkiewicz

Heroica

Poezjo, na ulicę!
Między ludzi, w tłum!
Niech twą tajemnicę,
Twój nad głowami szum
I blask pod ciemnością powiek
Poznają wszyscy,
Dalecy tobie i bliscy,
Obywatele, mieszkańcy świata,
Każdy człowiek!

W byle murzyńskim, nic nieznaczącym błazeństwie,
Odkrytem przez Anglików w zuluskiej oazie,
Ukrywasz się, nieznana, w całym dostojństwie,
Boska — w bohomazie.

Komuż się cisza szczytów twych nie śniła śnieżna?!
Cieśle strugali cię na Pańskim krzyżu,
Ty męko słodka, dzika i drapieżna
Z Quartier Latin w Paryżu!

Nosiłaś się, jak krwawa łuna,
Nad stolicami i wiekami,
Gdzieś od bieguna do bieguna,
I tylko chyłkiem, na uboczu,
Na skrzyżowaniu twoich dróg
I na granicach twych stuleci
Czekali wiernie na twój cień,
Na jeden błysk twych gniewnych oczu,
My — poeci,
Których twój czarny opętał Bóg!

Teraz się kątem gnieździsz chyba
W podmiejskim cyrku — nie bez racji! —
Tam, tylko tobie wierzą jeszcze,
Kurtyzano sensacji!
Tam, gdy pod dachem żaglowego płótna
Z trapezu strzeli okrzyk woltyżera,
Ty się objawiasz, stracona i smutna,
W strachu, co oddech nam w piersi zapiera.

I w czarnym płaszczu uciekasz z teatru,
W czarny ziąb ulic, pod hańbą oklasków;
Wśród latarń błędzą, jak ćmy, twoje cuda,
I, jak nietoperz, krąży twój czar,
A wracającym do domu w świcie wiatru
Wygasa na twarzy ostatnia złuda:
Rozpalony żar.

Nastaje nuda.

Wtedy się włóczysz po pustych jesieniach,
Owiana tęsknotą gęstego woalu,
Na tren twój kładzie się w szumach, westchnieniach,
Jak czarny welon, listopad żalu,
A z renesansu twojej pamięci,
Błądząc po średniowiecznych, klasztornych ruinach,
Sny papieżów i dożów spisują studenci
W nocnych, skrzydlatych godzinach.

Może twą senną, jesienną żałobę
Śmieszna ich miłość utuli,
W warszawskich Łazienkach spadają także
Liście z nad grobu Romea i Julji.

Ach, wyleć, szalona, spieniona na miasto,
Już dudni tętent twych amazonek,
W ulice wlewa się lawą i w place,
Zwija, rozwija się w pędzie,
Jak zmija,



I purpurowy krzyk,
Jak racę,
Przez pełne, natchnione płuca
Wyrzuca, przebija!

Już czarny tłum do twoich gwiazd
Po szum lecących nad odmętem
Meteorów
Pochodem idzie z wszystkich miast,
Z lampami reflektorów
Pod nieba transparentem!

O sztuko
Codziennych dni w ulicznym kurzu,
Z tresurą papug, małp,
Jak chiński młynek,
Bełkotająca na podwórzu
I przed bramą
Twe wienerwalze katarynek! —

Przejezdna panoramo,
Która olbrzymi świat piramid
W powiększającym szkiełku rzucasz
Do woskowego stóp Napoleona! —

Jak dynamit,
Rozsadzi cię, rozniesie
Ta furja utajona
W zezie oszukiwanych, chamskich oczu
I w złości tupających nóg
Hołoty,
Na którą wielki spadnie Bóg
I finał swej tęsknoty
Po wszystkich scenach
Twojego śmiesznego dramatu
Przyleci grać aż w suterynach
Jej barbarzyńskiemu światu!

To będzie dzień twej wielkiej klęski
I twego szła triumfu!
Docna przeżarta przez płomienie,
W eksplodującym strasznym huku
Usłyszysz:
Jękły głuche kamienie!
Dosięgasz bruku!!!

Z dymu, co będzie drżał nad tobą
I rozpowijał się wkrąg,
Powoli wzniesie się, wynurzy
Niebo z czerwonej jednej róży,
Ku niemu wzniosą się tysiące rąk,
Potrząsniesz na nie rosą,
Błogostawieństwem burzy.

Rozlejesz się wtedy, jak widok z wiaduktu,
Na prawo i lewo, od Alp do Timbaktu,
Po stopniach teatrów słonecznej Grecji,
Plantacjach Cejlonu i mostach Wenecji,
I w każdym wołaniu i w każdym westchnieniu,
Wysłanem ze świata srebrzystą depezą,
Jak radio, popłyniesz po nieba sklepieniu,
Komety twój zygzak na chmurach zawieszą,
Aż lecąc w nieznanie przez mgły i księżycy,
Dopłyniesz w ostatni twój szczyt, — w tajemnicę.

Kazimierz Wierzyński

Amor Felix

dramat wizyjny w trzech aktach

P. J. Gr. poświęcone

Gdy się słyszy tylko, a nie widzi, — oczy
tęsknią do powiek wilgotnych

AKT I

Jednolita tafla nieprzeniknionego mroku. Gdzieś, daleko, za piątą ścianą i drzwi wielu zawarciem, drgają namiętne, czasem swawolne a gorące, melodie walca — ale przyciszone, ledwie dobiegające i mętne. Przelewają się, kłonią ku ziemi, przeginają rozgrzane ciała — przedłużając zdławionem szeptaniem krótkie chwile ciemności i ciszy. Wtem z prawej strony, poza sceną, b'uznęła fala światła. O jedną oktawę wzmogły się tony muzyki, mieszając z odgłosem otwartych czyjąś ręką drzwi niewidocznych. Oblaną jasnym światłem ścianę dalszego pokoju, prawie pustą, błyszczącą od elektrycznej poświaty, widać przez drzwi na wprost. Na scenie pył świetlny poczyna wic się smugami wskroś fałdy mroku, odchylając zlekka płatki czarnej róży.

Ledwie coś niecoś dojrzeć można wśród cienia, tylko tam, gdzie kontury padają na błyszczący prostokąt drzwi, ujmujących ścianę z oddali, wszystko rysuje się wyraziście i ponuro, jak sierść nastroszonego zwierzęcia.

Siedział wprost drzwi. Głowę, pochyloną ku światłu, wcisnął w oparte na poręczu ramię, bezpieczny w samotności, która o ścianę jest od tłumy. Teraz, gdy zaszemrały czyjeś kroki za sceną, subtelne linje jego sylwetki zamajaczyły w sąsiednim pokoju. Poruszył się, podnosząc cokolwiek głowę, sam nieruchomy.

Stanęła w drzwiach. Mocną linią zaznaczona na tle ściany wysoka, smukła postać, świetlane krawędzie jasnej balowej sukni i upięte po grecku włosy z ciemnej kory dębowej. Przez chwilę zawahała się, ale wraz pewna, że nikogo tu nie spotka, podchodzi i siada tuż przy nim. Widać zmęczona. Jeszcze się wloką za nią tony walca i strząsają z sukni leciuchny zapach konwalji.

Gdy on pierwsze wypowie słowa, nie przestraszy się, jeno, zdziwiona, odchyli lekko głowę, jakby pytając.

ON Pani nie sama...

ONA Prawda...

ON Ale ja umiem rozwiewać się w nicość, umiem zastygać w bezruchu, tylko proszę — bardzo proszę...

ONA O co?

- ON Nie wypędzać mnie stąd.
- ONA Nie chciałabym nikogo wypędzać.
- ON Dokąd pójde? tam tak widno... oczy bołą od blasku, a przysłonić ich przecież nie można —
- ONA I mnie bołą od światła — ale ja stamtąd idę — a pan?...
- ON Byłem chwilę — nie — długą, długą chwilę — widziałem wszystko. Może więcej, niż widzieć można — i dlatego tu przyszedłem.
- ONA Widziałam pana.
- ON I ja panią widziałem.
- ONA Zdawało mi się, że to wzniesione wieko hebanowe z nad białej klawiatury.
- ON Nie wiem. Tam tyle mgły. Ktoś poustawiał w długie, kwadratowe szeregach kryształowe nóżki kieliszków. Od szyb zmarzniętych szedł widać powiew lekki, bo zaperliły się, musujące, i rozwiewały szampańską pianę, jak dym biały.
- ONA Mgłę złocistą. Słonecznie uśmiechniętą, złotą mgłę.
- ON Widziałem jeno srebrną. Pryskała na twarze tańczących drobnutkie kuleczki rtęci, drgała w szalonych falach welonów z iluzji, jaskrawiąc czarne półksiężyce pod oczami i pastelowy cień warg czerwonych.
- ONA Dlatego tam pięknie. Na krwi szkarłatnej siadają krople białego wina — i szumią, jak wody wiosenne.
- ON Nie wiem. Ale to wiem, że w skroniach cykały polne koniki, a przed oczami wił się wściekle wąż śniady, wąż wokół lamp jaśniejących. Aż nagle z tej mgły sączyć się zaczęły fiołki. Zrazu padały powoli, sterując ciemnymi główkami ku posadzce. Zrazu pojedyncze i małe. A potem coraz szybciej, po kilka złączonych w pęczki i bukieciki, potem ulewą gromadną, pękami wielkimi — i wszystkie, wszystkie do nóg — — — nie mogłem, nie mogłem przywołać ich do rąk moich — chociaż znów padały zwolna — ostatnie — wtedy uciekłem...
- ONA To dawno już?
- ON O — dawno...
- ONA I gdzie tu się rodzi trwoga? Czy boi się kto w ciemnej ulicy, zabłąkany w jesienną noc mglistą? Czy można zgubić, zanim się znajdzie? Nie spadnie wszak dłoń niczyja na fiołkowe ramię, gdy je ukryje mgła — mgła miasta wśród nocy.
- ON Nie sączyły się z sufitu, by paść na szafran posadzki. Wylizgiwały

się tajemnie ze źrenic, okutych w czarne półksiężycy, a płatki miały ze spojrzeń aksamitnych i czerwcowych wieczorów na nowiu:

ONA Nie widziałam.

ON A przecież ich szukać nie trzeba, żeby znaleźć. Cisną szmerem tajemnym, przesycają oddech wonią czarowną... i duszą, duszą w bolesnej rozkoszy wędnięcia.

ONA Nie czułam.

ON Jako się ukryć można? Proszę powiedzieć! Będę pił białe wino z kryształowych kieliszków, śmiał się dźwiękiem tłuczonego szkła — byle się ukryć...

ONA Trzeba nie widzieć. Tak, jak ja nie widziałam.

ON Nie — nie — o tem myśleć nie chcę. Wszak pani tu przyszła — tu — w mrok cichego salonu...

ONA I tu przez chwilę jest cudnie. Słyszysz pan, jak pieśczośliwie snują się tony tanecznej muzyki? Gdy się słyszy tylko, a nie widzi, — oczy tęsknią do powiek wilgotnych. Tęsknią tam — gdzie patrzeć nie boli.

ON I dlatego pani tu przyszła?

ONA Więc czemu pan jest tu — w mroku?

ON Bo ta muzyka poza ciszą do mnie należy. Bo marzenie moje stąpa na pajęczych nogach wśród pobojowiska fiołków i bierze je w słodką opiekę dotknięć cichutkich.

ONA Marzenie, które tam jest wysłane? Nie miesza przecież mgły, nie kaleczy rąk o pragnienia tancerzy i nie płacze się w uświęconym takcie?

ON O — nie. Przecież oddycha tak cicho...

ONA Oddycha oparem ich ust. Karmi resztkami ich spojrzeń i poi bryzgami win, które odurzają serca. Tu się cieniem rodzi, a tam po życie idzie, w ciało się przedziera, krwią się rumieni, tonami się nasycza i jeśli nie ginie, to snąć wiruje z wszystkimi po błędnych gościńcach tańczącego salonu.

ON Tak...

ONA Dlaczegoż nie ucieka do pana? Dlaczegoż nie rozełka się elegijną skargą i nie cofnie przed widmem — jak pan?

ON Posyłam je tam na mękę — a lżej mu jest, gdy dom swój czuje poza światłem i blaskiem.

ONA I poco?

ON Taki już los — taki los, który pędzi...

ONA Samemu trzeba iść! Zostawić hebanowy płat swojej duszy tu — wśród miękkich krzeseł spoczynku — a tam się rozwiewać w marzenie — nie w cień marzenia.

ON Boję się...

ONA Czego?

ON Tego, co wiem o przyszłości. Boję się białego mazura. Niech pani go przywoła przed oczy — rozciągnął się wzdłuż i wszczepił posadzki, wysadzone na wierzch oczy błyszczą złotem w świetle kinkietów — a on głucho rzezi. Boję się go...

ONA Wtedy już pana nie będzie. Wtedy — skończone.

ON Wszystko?

ONA O — nie. Tylko noc zblednie.

ON Przed świtem ucieka jeno cień. A na twarzy człowieczej kładzie się blade trupia — i tak strasznie, strasznie w oczy zagłada.

ONA Czy zawsze?

ON Nie wiem — może nie zawsze.

ONA A jeśli się zapamięta melodią i tańczy — tańczy poprzez pola i miedze, niby w zaczarowanych bucikach — aż po koniec żywota?

ON Trzeba mieć zaczarowane buciki.

ONA Trzeba je znaleźć.

ON Gdzie?

ONA Tam — kędy tańczą ciągle i bez wytchnienia, migotliwe wzorzystem wysyciem, opylone dźwiękami fletu, śmigłe, jako gałązka wierzbowy. Trzeba iść — i szukać.

ON Moje marzenie...

ONA ... ma słodkie, czarne oczy. Zagłada w źrenice tańczących przenikliwym wzrokiem, nie wiedząc — że uroczone jest — i piękne. Dlatego nie walczy z tonami o pierwszeństwo, dlatego rozwiewa się i goni napróżno, nie wiedząc, że samo grać może. Jeśli nie wie — czemu zagłada w oczy tym, co tańczy?

ON Musi...

ONA Wśród wszystkich, snujących się za jedną, upartą melodią, krąży samotne, wsłuchane w inną jakąś muzykę. Oblicze ma opłonięte, i oczy gorejące ogniem, wspinającym się ku górze. Usta ma purpurowe, nabrzmięte krwią rozmodleń i tęsknotą pożądań-kwiecia...

ON Marzenie moje... pani je widziała...

ONA Widziałam dzisiaj i wczoraj. Widziałam w pierwszym zawrocie

tańca — dawno — dawno, odkąd tylko czuję i widzę. Rwie się tam — do nich —

ON Nie!

ONA Ja czułam, że do mnie — może i oni czują...

ON Nie — nie —

ONA Może zdradza tego, który dał mu pierwszy pocałunek życia — który je wysyłał cieniem!

ON Wraca co chwila do mnie. Przegina się przez poręcz krzesła i mówi ze mną. Klęka na dywanie i składa głowę płonąca na moich kolanach. Dochodzi tu tylko odbłask dalekich światła. Dochodzi szemranie spadającej z klawiszy melodji — i koi jego czoło czarem wspomnienia, zapachem nadziei, która nie wyrosła nigdzie. Wie, co się tam dzieje za długim rzędem pokoi — i władnie tonami, które są poza ciszą.

ONA A potem się zrywa — i idzie — idzie szukać. Czemu odchodzi?

ON Taki już los...

ONA Ucieka przed całunem śmierci. A choć czarne ma skrzydła, chce być motylem, co z kwiatu na kwiat leci.

ON Dziwny, ślepy los. Odsunąć cały świat wzgardliwie, zaszyć się w mrok i pustkę — a w samotności klękać na ziemi, wyciągać ramiona — i żebrać, żebrać o jeden promień słońca.

ONA I czemu? Przecież dla każdego napełniono choć jeden kielich — tam, w tej mgłę złotej.

ON Więc iść — szukać — odnaleźć ten jeden, jedyny?

ONA Tak.

ON Kędyż więc rodzą się motyle, kędyż tęsknota za tęcząszym szlakiem róż i storczyków?

ONA Mówią o nich tak często — ale jedno oburącz porwanie — i mocne zapatrzenie w jeden punkt świetlny — — to jest piękne — piękniejsze.

ON Marzenie moje powraca tu, trzymając oburącz... Jak nimfa, klęcząca nocą nad leśnym strumieniem, pochyla się, patrząc w głąb płatków. I czy nad głową unoszą się świętojańskie robaczki, czy kwiat paproci zakwita w drobniutkie brylanty — nie wiem — ale na ciemnej toni błędzą czarne, kryształowe świetliki, przesuwiają zmarszczki nad sobą — i lecą kędyś w głąb bez dna — jak gwiazdy z niebios w otchłań przestworzy. W strumień leśny patrzę, czuję chłód, idący od topieli rosą wilgotną — a ująć go nie mogę. Zbliżam twarz do

tajemnicy, do tafli przyprószonej iskrami — i widzę — widzę, jak znika, odbiega, uchyla się — i ginie.

ONA Rozwiewa się — nicłość.

ON Rozwiewa się — marzenie. I wtedy idę na pokoje królewskie, w oszklone wirydarze po nowe złudzenia.

ONA Wyrwane kwiaty z doniczek osypują płatkami dywany salonów.

ON Chcę patrzeć twarzą w twarz Wielkiej Tajemnicy. Łaknę kościołów, zamkniętych w mistyczne noce rzeźbami łuków strzelistych. Oto rozeszli się zmęczeni nabożeństwem do domu — a ja wpadam z promieniem księżycy przez purpurową szybę witraży — i wchodzę w mój dom — w jedyny dom tułaczów bez kresu, za życia — i poza mogiłą.

ONA A przecież to ich jest świątynia. Zwartą masą wypełniają nawy, chybocą tysiącami złocistych trybularzy, wznoszą wspólnym wysiłkiem rąk wszystkich w aureolę płomyków ujętą monstrancję, wdechają perłowy dym kadzideł — i korzą się przed wydzwigniętem bóstwem lilijnej świętości.

ON Kto z wśród nich widzi rubinową krwi kroplę, jak z hostji wypływa i ścieka po palcach kapłana? Kto dojrzy, jak wysnuwa się cud Przemienienia i Męki życia za nich wszystkich?

ONA Niema cudu...

ON Dlaczego wbijają oczy w kwadraty posadzek kamiennych? Czy wierzą ...

ONA Nie wierzą...

ON W swojej świątyni?

ONA Trzeba się modlić — choćby ustami tylko. Trzeba przysłańać oczy dyment kadzideł, aby móc nie wierzyć, a jednak żyć.

ON Dojrzyć trzeba. Nie oczu wszystkich wspólną modlitwą, ale szepta- niem nabrzmiałych ust od bólu i męki.

ONA Za... za.

ON Za... za.

ONA Trwoga szaleńczych rozterek i zmagañ.

ON Przelarcie się przez zasłony niewiedzy.

ONA Rozpacz — rozpacz kosmicznego pyłu.

ON Zwycięstwo prawdy.

ONA Krew.

ON Na białym opłatku w posępnych tonach mroku.

ONA I tu — tu — pod sercem —

ON Skurcz — rzeźwiący żywą ranę skurcz — i dech zaparty.

ONA Ku górze...

ON Nie niknie — trwa — jest — jest — jest —

ONA Ach!...

Ciągłością natrętnie tony walca milkną. Cisza w oddali dziwnie przykro opiera się o ciszę, która chce pożreć rozproszone falowanie ledwie przebrzmiałych słów. I zwolna — zwolna wraca zwykła rozmowa, jakby zalegniona tylko wspomnieniem tego, co błysnęło na chwilę — i zgasło. A słowa takie niechętnie — i leniwe.

ON Poco ja mówię to...

ONA Mnie?...

ON Poco ja mówię to wszystko? Czy mogę wypowiedzieć? Czy mogę być wysłuchany? Poco nieszczęście, z którym walczyć jest trudno ściągać na głowę...

ONA Moją?...

ON Pani wszak powiedziała — zaguba...

ONA Zaguba jest silna. Ma w sobie moc przekleństwa, które rozbłyska gromem ze stali.

ON Z przejasnych światów przyszło inne — przejasne marzenie. Zabłąkało się w leśnej kniei — i, jak moje, zagląda w oczy innej tajemnicy. Zali powracać ma z bólem i zawodem do swojej ojczyzny? Ja wiem, jak bolą oczy zabłąkane...

ONA Więc powróci — zranione?

ON Czy powróci...

ONA Powróci...

ON Niebezpiecznie jest zaglądać w głąb wszelką. Czyhają zewsząd przemocne okowy i wabią oczami węża. Pełzną po miękkim dywanie posadzki zdradliwe ramiona i chwytają za stopy. Ogarniają wiankiem wysmukłe nogi saren i tulą do rdzawych piersi w wiecznym pragnieniu i wiecznym pożądaniu. Jakże niebezpieczne są moczary i ciemne w borze jeziora.

ONA Czem mogą grozić?

ON Urzeczeniem.

ONA Jak błyszczeć muszą oczy, które urzekają.

ON Bo nie śpią w samotności żadne spętane siły przeklęte. Nie budzą się na widok niezwykły, na szelest uschłych liści, deptanych przez stopę ludzką. Dyszą przyczajoną żądzą władania w cichości. Płoną

się krwią czarną, zmieszaną z gruzłami prochu i skrzepem ran zastygłych. Jakże pragną — jak pragną —

ONA Czego?

ON Ramion zwidlonych skurczu. Upalnej gorączki skwarne oddechu, oblewającego twarz białą ofiary mdlejącem tchnieniem pustyni...

ONA Wtedy krew w żyłach rozbiega się w wielkie, rozłączone ameby, jakby z wulkanów co raz to wypadał kłęb żaru...

ON Zali noc nie pragnie poranka? Perłami ros osypanych kwiatów polnych — i różowej, błdziuchnej emalji na niebie? A przecież nie poto, aby się rozwiać. Nie poto, aby wyzionąć ducha u stóp nowego świata, by widzieć własne konanie, i przez rozdartą rozpuszczonych włosów zasłonę, ciekawe i zimne oczy przedświt.

ONA Czy nie czuł pan nigdy dotknięcia miękkiej ręki? Czy nie widział zorzy porannej, która nieśmiało, z oddechem zapartym, spogląda w dół na sine jeszcze jary i wąwozy? Dlaczego dostrzegać nieszczęście, jakby ono jedno miało prawo do życia, hałaśliwe, jak śpiewy żalobnych egzekwii? Że to, co upragnione, w ciszy się rodzi? Zali zaprzeczać mu?

ON Niech pani mówi..

ONA Ja nie mówię — ja milczę.

ON Słyszę — słyszę — —

ONA Teraz?

ON Zanim zrozumiał jeszcze.

ONA Poco rozumieć?

ON Poco rozumieć? Poco wpatrywać się w tajemniczą walkę o świat? Co może obchodzić mnie — co panią obchodzić może, że przecież nigdy, nigdy nie można wyrzec się siebie, oddając wszystko...

ONA Niczego nie oddawać.

ON Że przecież nie można słońcem nazywać bryły wystygłej, ani księżycem palącego się na kominie ogniska? Że wszystko, wszystko, co jest celem, odbiegło w dal — ponad siły?

ONA I rozumieć — i myśleć nie można —

ON Niech pani mówi tak, jak przedtem. Niech pani powtarza tysiące razy te słów kilka, choćby przez noc całą.

ONA Ja mówię jeno z pana wiary. A cud? Niech strąca deszcz błogosławiony...

ON Małe dzieci lubią bajki, opowiadane o szarej godzinie. Ale czasem, gdy zabraknie dobrotliwych ust piastunki, wpatrują się w mrok, jak

ON Skurcz — rzeźwiący żywą ranę skurcz — i dech zaparty.

ONA Ku górze...

ON Nie niknie — trwa — jest — jest — jest —

ONA Ach!...

Ciągłością natrętne tony walca milkną. Cisza w oddali dziwnie przykro opiera się o ciszę, która chce pożreć rozproszone falowanie ledwie przebrzmiałych słów. I zwolna — zwolna wraca zwykła rozmowa, jakby zalegniona tylko wspomnieniem tego, co błysnęło na chwilę — i zgasło. A słowa takie niechętnie — i leniwe.

ON Poco ja mówię to...

ONA Mnie?...

ON Poco ja mówię to wszystko? Czy mogę wypowiedzieć? Czy mogę być wysłuchany? Poco nieszczęście, z którym walczyć jest trudno ściągać na głowę...

ONA Moją?...

ON Pani wszak powiedziała — zaguba...

ONA Zaguba jest silna. Ma w sobie moc przekleństwa, które rozbłyska gromem ze stali.

ON Z przejasných światów przyszło inne — przejasne marzenie. Zabłąkało się w leśnej kniei — i, jak moje, zagląda w oczy innej tajemnicy. Zali powracać ma z bólem i zawodem do swojej ojczyzny? Ja wiem, jak bolą oczy zabłąkane...

ONA Więc powróci — zranione?

ON Czy powróci...

ONA Powróci...

ON Niebezpiecznie jest zaglądać w głąb wszelką. Czyhają zewsząd przemocne okowy i wabią oczami węża. Pełzną po miękkim dywanie posadzki zdradliwe ramiona i chwytają za stopy. Ogarniają wiankiem wysmukłe nogi saren i tulą do rdzawych piersi w wiecznym pragnieniu i wiecznym pożądaniu. Jakże niebezpieczne są moczary i ciemne w borze jeziora.

ONA Czem mogą grozić?

ON Urzeczeniem.

ONA Jak błyszczeć muszą oczy, które urzekają.

ON Bo nie śpią w samotności żadne spętane siły przeklęte. Nie budzą się na widok niezwykły, na szelest uschłych liści, deptanych przez stopę ludzką. Dyszą przyczajoną żądzą władania w cichości. Płoną

się krwią czarną, zmieszaną z gruzłami prochu i skrzepem ran zastygłych. Jakże pragną — jak pragną —

ONA Czego?

ON Ramion zwidlonych skurczu. Upalnej gorączki skwarnego oddechu, oblewającego twarz białą ofiary mdlejącem tchnieniem pustyni...

ONA Wtedy krew w żyłach rozbiega się w wielkie, rozłączone ameby, jakby z wulkanów co raz to wypadał kłęb żaru...

ON Zali noc nie pragnie poranka? Perłami ros osypanych kwiatów polnych — i różowej, biedziuchnej emalji na niebie? A przecież nie poto, aby się rozwiać. Nie poto, aby wyzionąć ducha u stóp nowego świata, by widzieć własne konanie, i przez rozdartą rozpuszczonych włosów zasłonę, ciekawe i zimne oczy przedświt.

ONA Czy nie czuł pan nigdy dotknięcia miękkiej ręki? Czy nie widział zorzy porannej, która nieśmiało, z oddechem zapartym, spogląda w dół na sine jeszcze jary i wąwozy? Dlaczego dostrzegać nieszczęście, jakby ono jedno miało prawo do życia, hałaśliwe, jak śpiewy żalobnych egzekwii? Że to, co upragnione, w ciszy się rodzi? Zali zaprzeczać mu?

ON Niech pani mówi..

ONA Ja nie mówię — ja milczę.

ON Słyszę — słyszę — —

ONA Teraz?

ON Zanim zrozumiał jeszcze.

ONA Poco rozumieć?

ON Poco rozumieć? Poco wpatrywać się w tajemniczą walkę o światło? Co może obchodzić mnie — co panią obchodzić może, że przecież nigdy, nigdy nie można wyrzec się siebie, oddając wszystko...

ONA Niczego nie oddawać.

ON Że przecież nie można słońcem nazywać bryły wystygłej, ani księżycem palącego się na kominie ogniska? Że wszystko, wszystko, co jest celem, odbiegło w dal — ponad siły?

ONA I rozumieć — i myśleć nie można —

ON Niech pani mówi tak, jak przedtem. Niech pani powtarza tysiące razy te słów kilka, choćby przez noc całą.

ONA Ja mówię jeno z pana wiary. A cud? Niech strąca deszcz błogosławiony...

ON Małe dzieci lubią bajki, opowiadane o szarej godzinie. Ale czasem, gdy zabraknie dobrotliwych ust piastunki, wpatrują się w mrok, jak

waży się, niby płatki szarego śniegu za oknami. Wtedy powstają ciche opowieści bez sensu i znaczenia. Jak te oczy spokojne małych dziecinek.

ONA A później, później przychodzą i przypominają się ludziom. Przynoszą z sobą pełne garście wspomnień i dziwią się, jak pastuszkowie polni, wplątani w prostolinijność pańskich pałaców i wielkich komnat w złotogłowie.

ON Jak pastuszkowie. Przecież stali przedtem za oknami, i zachwyty przysuwał ich usta do tajemniczo przejrzystych szyb wielkich. Przypominała się wtedy codzienna legenda o zaczarowanej królewnie, która pewnie tam śpi na pokojach — i serca im rosły w odwagę — i dusze śpiewały łkającą pieśń szczęścia, że blisko są — że wszystko możliwe jest — że rozrośnie się ramię, co pchnie okute drzwi dworca — i pójdzie — tam, w głąb zamku.

ONA Może pozostać było trzeba? Może nie tykać świata z poza szyb oliwkowych?

ON Nie! trzeba było wejść krokiem samobójcy. Nie można umierać przed narodzin godziną. Nie można niczego się uczyć, przed niczem się bronić — ale iść posłuszny za wolą własną, dotrzeć tam, dokąd dojść można — przecierpieć i przecieszyć wszystkim, co jest na drodze — wiary trzeba.

ONA Pan ma wiarę.

ON Mam — podminowaną przez wszystkie zwątpienia i podejrzliwość wszelaką. A jednak ją mam.

ONA Ja wierzę we wszystko, co jest przy mnie. Nawet w legendę wtedy, gdy ją słyszę. Nawet w chłopięcy krok skradającego się ku śpiącej królewnie, gdy ujrzę jego płowe włosy i ramię wiotkie, niby smyczek oparty o struny skrzypiec. Trzeba mi wszystko pokazać, wszędzie oprowadzić, wszystkiego się dotknąć.

ON Czy widzą oczy?

ONA Oczy? — — Widzą. Takie są, jako wszystkich. Ani je znaczyła ręka innych aniołów, ani przemodlało spojrzenie uroczne, może tylko bardziej wrażliwe, bardziej mrugnięć zwyczajne, i dlatego wszystko dojrzeć mogą, jeśli im wskazać.

ON Wierzę — wierzę —

ONA Nie można, nie można tak lecieć w przepaść — proszę...

ON Oto przeżywa się godzina, która zawraca. Oto marzenie moje wchodzi do domu swego, jak łowiec, niosący zdobycz upragnioną. Trzeba

się zdobyć na okrucieństwo. Trzeba choć raz w życiu walczyć, jak człowiek. Jak człowiek, który chce siebie ocalić — i umie iść po trupach innych.

ONA Jak mężczyzna.

ON Musi. Pragnienie jest silniejsze od wszystkiego — musi.

ONA I wtedy — choćby okrutne, jest piękne.

ON Pytała się pani, odkąd tu siedzę — mówiłem, że dawno już... Mówiłem, że wyciągam ramiona ku tym ciemnym ścianom, za którymi wre życie. Natężam całą moc moją, zbieram okruchy, które pogubiły się nieopatrznie, wprzęgam myśl, rodzącą przyszłość, w zaprzęg nieszczęścia — i wołam, wołam łkaniem pełnej piersi, błagam, proszę, korzę się i upokarzam, a potem rozkazuję, żądam i zmuszam.

ONA W złocistej mgie salonu wiruję w tłumie. Upaja mnie dźwięk walca i linii rozlewność marząca. Przechodzę z rąk do rąk nieuchwytna, uciekająca przed jedną tancerką, która mnie goni. Uciekam przed sobą. Z szybkością rozpraszającego się światła przebiegam z jednego końca na drugi, lekka, swawolnie uśmiechnięta i drwiąca. Aż oto spostrzegam, jak ze mną tańczy jakiś tancerz nieznany. Zaciska stawa obęczę ramienia postać moją, wydziera mi prawo wyslizgnięć i przelotów, wysuwa mnie łuków zaplotem z koła zabawy i każe gdzieś iść.

ON Nie chcę, nie chcę — a muszę. Czuję fatalizm własnej woli. Czuję konieczność własnych pragnień. Niechaj rośnie przekleństwo zaguby — choćby to śmierć miała być sama — muszę — muszę — muszę...

ONA Chcę w kole pozostać. Chcę głowę zanurzyć w wirujący obłok motyli i trzymać się oburącz kotyljonowego sznura — a muszę iść...

ON Na drzwi rozwarte pada bezmiar jasności. Smuga rozjarzonych iskier przeciska się szerokością odrzwi w głąb mroku. Oderwać ten tuman od gór, z których leci. Ująć go jednym oczów zawrotnem ogarnięciem i wciągnąć w topiel nieodgadnioną.

ONA Jak gdyby lawina nad przepaścią. Wskroś śniegu przebiegają jarzące iskry promieni. Rozpylają drobnouchne cząsteczki i wznoszą złocistą kurzawę. Tam mrok, tam bez dna lecąca zawrotność — i trzeba lecieć, lecieć bez kresu. Nie widać oczu, które ciągną. Czarne źrenice zlewają się z nocą i nie błyszczą nawet. A jednak są — czuję, że są...

ON Dzwony bezgłośnie biją na dnie posępną pieśń pragnienia. Perły za-

czerwienione pływają na grzbietach muszel pofałdowanych. Tysiące tajemniczych istot zlepiają się w niesamowite kształty i rozplývają w czarniawą posokę...

ONA Zapada się zrąb pod nogami i chłonie w siebie...

ON W małmazję wschodnich win słodkich. Słodycz gęstym krwawych granatów roztopieniem rozjaśnia się w szerokie koła magnetycznych przyciągań.

ONA Słodycz zagubienia się pod powierzchnią fal...

ON Wchłonąć lawinę w głębię — bez dna...

ONA W torturę upojeń...

ON I olśnić. Olśnić nieznanym widokiem nowych światów, które w głąb biegną. Zburzyć i zagubić — a potem odbudować i odnaleźć.

ONA Co?

ON Istotę twarzy, która goniła. Nie wybierać, ale narzucić. Nie przeciągać, ale zdobyć — siebie.

ONA Nie można niczego się uczyć, przed niczem bronić. Choćby to było okrutne. Choćby za cenę oddania wszystkiego nie miało się nic otrzymać.

ON Choćby się miało przegrać wszystko, choćby przez zbrodnię zaguby tego, co można było uratować.

ONA ... na jedną kartę stawiając...

ON A jeśli marzenie moje powróci z pustymi rękami i rozpaczą na rozwichrzonym czole? Jeśli rozedrze pierś o framugę, nie mogąc chcieć tego, co musi?

ONA Jeśli musi — zdobędzie. Jeśli zdobędzie — powróci — a wtedy —

ON Wtedy pochwycę za rękę i powiem — tak —

Jakby przypadkowym, nieoczekiwanym ruchem dłoń jej porywa. Wstaje z krzesła. Ona podnosi się, jak zahypnotyzowana — świadoma, a jednak zaskoczona, wiedząca, a jednak nieprzytomna.

ONA Tak...

Przez długą chwilę stoją bez ruchu. Rozwarła się przed nimi otchłań wszystkich słów, które były wypowiedziane — i wszystkich przemyślanych myśli. Nagle — w oddali wybucha jaskrawy akord muzyki. Za nim drugi, trzeci — dziesiąty. Bije w zapamiętaniu obcasami o podłogę mazur biały, krcw rozgrzana, ostatnie sypiące się światła z żyrandoli. Zwolna wysuwa rękę z jego dłoni. Odgarnia muśnięciem ramienia czar z oczu. Budzi się po długim uśpieniu i czuje, jak woń konwalji na sukni odzyskuje moc przyćmioną. Czyni jeden krok ku drzewom.

ONA Idę...
ON Dokąd?...
ONA Tam — do nich...

Zaszemrały kroki na dywanie. Znikła. Jest, jak było. Tylko na ścianie oddalonej niezmiennie błyszczy elektryczna poświata. A on, bez jęku, opada na krzesło, kryjąc twarz w przegubie litośnie złożonej na poręczy ręki.

(d. c. n.)

Władysław Zawistowski

Cztery ballady

WERONIKA

W małym, zielonym, weneckim hotelu,
Pod beczką, na której siedział amor z żółtej blachy,
Zaproszony przygodnie, na obcym weselu
Piłem zdrowie i krzykiem zagłuszałem strach.

W sali już podawano na srebrnych talerzach
Kościste morskie ryby, smażone w oliwie,
Gdy zaczęła się owa gonitwa po wieżach,
Po balkonach, piwnicach, nierozumna straszliwie.

Tuż za oknami, na mokrych lagunach
Ujrzałem niebo gwiazdami przekręcone naopak;
Panna młoda w welonach biegła, jak w całunach,
Gdy na schodach gaz zgasił kędzierzawy chłopak.

Cicho i natrętnie w białych szatach dama
Do drzwi moich zapukała i kazała mi iść.
Bez szelestu otwarła się okienna rama,
I pnącego się wina zadygotał liść.

Napróżno się w pokoju złęczniony ukryłem —
Weroniko! twych woalów biała, zimna chusta
Goniła mnie zbyt długo, aż ją poplamiłem,
Przykładając nagle me skrawione usta.

Twarz moja kwią odbita, na białych ręcznikach
Majaczyła w półmroku jak stugłowy pas.
Jeden ślad został tylko na bieli stanika,
Jako serce wyrwane, jak czerwony as.

O przygodo płomienna! o nocy szalona!
Zielone beczki wina rozbiły się w puch!
A potem schła na słońcu moja krew czerwona;
Na balkonach i oknach, wśród brzęczenia much.

Na chustach Weroniki karminowa twarz
Zdawała śmiać się ze mnie białemi zębami,
Kiedy stromą uliczką, chwiejnemi krokami
Szedłem, bity przez gawieź, popychany przez straż.

Antoni Słonimski

BALLADA

W ciemnościach tak serce uderza,
Z za szafy trwoga się skrada.
Cóż znaczy i dokądże zmierza
Ta dziwna, zawiła ballada?

W czarnych woalach i dżetach
Zjawiasz się dumna i blada:
Jak o zatrutych sztyletach,
O zbrodniach królewskich ballada.

Nic z rąk twych krwi ciepłej nie zatrze,
Z niej krwawy snuje się watek...
W starym i pustym teatrze
Był dziwnej ballady początek.

Toczą się krwawe rubiny
Z podmuchem suchego wiatru.
Ciężkie draperje kurtyny
Rozwarły się w pustce teatru.

Mów ciszej!... Spełnione. Krew wszędzie...
O Lady! Niech krew na sztylcie
Utonie głęboko w legendzie,
Jak pamięć o księciu Makbecie.

W pustym teatrze świt blady
W skupieniu się modli nad zbrodnią...
Jak we śnie — przy końcu ballady
Idziesz z gasnącą pochodnią.

A teraz świecisz z głębiny
Swą bladą jak opal twarzą;
W twej czarnej koronie rubiny,
Jak węgle czerwone się jarzą.

W me serce, co w mrokach uderza...
Twa ręka z sztyletem się skrada...
Ach, uderz! Do tego wszak zmierza
Ta ciemna zawiła ballada — — —

Feliks Przysięcki

CZARNY HRABIA

On... To był hrabia w czarnym fraku
I aster nosił w butonierce,
Dla niego tylko ja tańczyłam,
Na palcach biegło moje serce.

Poznaliśmy się raz przed cyrkiem.
Wysoki, blady, jakby niemy,
Uśmiechnął tylko się bez słowa
I dał mi białe chryzantemy.

Raz mnie otruli w pantominie,
Konałam, patrząc w jego lożę...
On był naprawdę taki śliczny,
Jak tylko hrabia bywać może.

Potem napadli mnie, księżniczkę,
Okrutni zbroje w czarnych maskach,
Grał cały balet. Ja się w jego
Stronę kłaniałam przy oklaskach.

Aż mi darował bransoletę,
Przez ty powiedział wtedy: tobie.
Dałam całować się... Do późna
Pieścił mię w mojej garderobie.

Trzy razy tylko byłam jego
W różowej willi. Teraz ciemno
Jest u mnie w nocy, i karetą
Do domu nikt nie wraca ze mną.

Koniec nasz taki niespodziany,
Wtedy mię zabił paż w mym dworze.
On był z ubraną lila damą,
Konałam, patrząc w jego łóżę...

I ona miała chryzantemy,
On był bez astra w butonierce...
...Czemuś mi, paziu, jak mój hrabia,
Sztyletu nie wbił w samo serce?!...

Kazimierz Wierzyński

BALLADA O ŚMIERCI IZAKA KONA

1

Był sobie niegdyś Izak Kon,
Pracował w banku sumiennie,
Był krewny firmy „Frenkel et Sohn“,
Do biura chodził codziennie.

Miał dobrą pensję Izak Kon,
Miał zostać już prokurentem.
Orzekła firma „Frenkel et Sohn“,
Że Izak — to chłopak z talentem.

I był szczęśliwy Izak Kon,
Wspierał pieniędzmi rodzinę,
I marzył sobie Izak Kon
W cichą sobotnią godzinę:

„Jak będę miał równiutkie sto,
Pójdę do państwa Naftali,
Poproszę ich o Rózię mą:
Żeby ją za mnie wydali.

Obliczę wszystko: ile ma
Kosztować lokal, jedzenie,
Stół, kredens, krzesła, łóżka dwa
I całe urządzenie.

I będę sobie z Rózię żyć,
Będziemy bywać, przyjmować“...
— Tak lubił Izak słodko śnić
I we śnie swą Rózię całować.

2

Kształcił się także Izak Kon:
Czytał „historję kultury“
I opowiadał Rózi on
O różnych dziwach natury.

Badali dzieła z różnych stron,
Często też debatowali,
I wszystko umiał Izak Kon
Objaśnić Rózi Naftali.

I gdy siedzieli sam na sam,
A Izak zdał się być smętny,
Mówiła Rózia: „Jak dobrze nam!
Jakiś ty inteligentny!“

3

Czasem na kawę sobie szli,
I mówił Izak: „Rózieczko,
Zrób, moja droga, przyjemność mi:
Zjedz jeszcze jedno ciasteczko“.

A Różia na to: „Kotku mój,
Nie dałabym się wszak prosić,
Ale nie mogę, Izaczku mój,
Doprawdy, że mam już dosyć“.

4

A kiedyś — umarł Izak Kon,
Umarł. Zwyczajnie. Przy stole.
I tylko krzyknął, gdy przyszedł zgon,
I pot mu wystąpił na czole.

Co było potem — nie wiem sam.
Moja opowieść — skończona.
Ja chciałem tylko powiedzieć wam
O śmierci Izaka Kona.

Juljan Tuwim

Wiecznie dla życia jesteśmy postanowieni...

A gdy nas ze wszystkich stron przeciwności obskoczą, zaś zdaleka opar następuje mglisty... Gdy się łamią w oczach naszych ostatnie nadzieje, i nie jest wiadomy kres, i nic prócz złości koniec ze sobą nie przynosi... Gdy droga nasza, pełna okrzyków i wszelakiej otuchy, biegła równo pośród zielonego świata, coraz lepszych czasów... A teraz odchylają się od nas lepsze czasy, i pomartwiła się cała zieloność, i nic nie widać prócz mitęgi...

W takim zastanowieniu kamiennem, gdy to, co było polotem, staje się ciężarem na szyi uwieszonym, — każdy patrzy, gdzieby miał, — w zapomnianych rozpadlinach, w nienawiedzanym już dawno jarze, czy też na błoniu swej duszy otwartem, coś, coby zatrzymało, wzmocniło...

Coby się stało nowem popchnięciem ustałego koła do nowego obrotu i do świeżych, radosnych połysków pośpiechu...

Jest nas takich ludzi, których przeciwności obskoczyły i zewsząd trzymają, wielkie mnóstwo. Lecz w tym razie naszym, w tym przypadku ciężkim, nie pora ze smutkiem na martwy koniec drogi spoglądać... Bo ktokolwiek myśli, iż coś kończy, niczego nie wyczerpuje... Wszyscy bowiem, ponad wszelkie nasze rozumienie, wiecznie dla życia jesteśmy postanowieni.

Tak samo, — kto w tym razie wszelkich rąk opuszczenia i gorzkiej pustyni w piersiach rozścielonej, — kto się ugina, albo gotów swoją rzecz sto razy pod górę wytaczać o krzywdę własną, — ten nie jest w zgodzie z temi krokami rzeczy, czasów i prawd, które one chadzają ku nieznanemu nam nigdy naprawdę zamknięciu...

Nie należy więc i wcale nie trzeba swej krzywdy sto razy pod górę toczyć, lecz trzeba poszukiwać tych przedziwnych zbiegów życia z człowiekiem, gdzie się wypowiada moc w zwalczaniu przeciwności, wielki urok małego ciała ludzkiego, które się na potęgi, na wodę i słupy ognia, które się swem czuwaniem na przestwór płynący porwało i dotrzymało...

Każdy z nas widział gdzieś takiego człowieka i takie jego spotkanie

z losem. Spotkanie, od którego niemiej wszystko w piersi, lasy rzędną, blednie trawa, wiatr oddech swój zatrzymuje, woda się płynąca w miejscu ostanawia, i jest tylko twarda wola po jednej stronie, — a po drugiej nowy świat, cały do stworzenia dopiero...

Każdy, kto rośnie, a nie zasycha i nie znika, spotkanie takie trzyma w swej piersi, jakby gdzieś, na mroźnym odludziu trzymał ostatnie, jedyne iskry ognia, od którego wszystko jest zależne... Każdy te iskry hoduje i rozdmuchiwa tchnieniem własnym, w które wtopione są najdroższe, najpiękniejsze zapachy całego jego życia...

Wielkiego czasu wojny, gdy ludzie chadzali z losem swym za pan brat, a ze śmiercią nieprzeliczoną pod ręką, wiele się ujawniło miejsc, i nieprzebrane trysnęło mnóstwo dróg, na których pierś o pierś potykał się z człowiekiem czas...

Było z tego wiele światła, które na wieki zgasło, śmiercią pochłonięte, ale wiele jest iskier, które płoną w piersiach żywych ludzi... Oddać je innym, sprawić, żeby się ten ogień krzewił dalej i jeszcze dalej, — to niezawodne szczęście pisarza.

A jeśli się od tego schnie i z liści, z krasy opada, i jeśli się od tego w konarach głównych pustoszeje, nader przewiewnym się stając, to nie w tem rzecz... Bo nie o to, by stare drzewo trwało, toczy się dzień i noc na zmiany, lecz płyną, przeplecione cudownie, by wiatr kruszył starą drzewinę, gdy jej nowe ziarno w ziemiach spoczęło...

Juljusz Kaden-Bandrowski

Porachunek

Niczem są dla mnie klony i plony, wiązki, gałązki akacji,
I chłodne złoto płodnej jesieni.
Wierzajcie! niebo nie miewa racji,
Czy blednie, czy się rumieni!

Znam inne rumieńce i inne bladeści,
Nie gnane wiecznych obrotów pośpiechem:
Czemże są fali spienionej miarowe wściekłości
Wobec piersi wznoszonej nierównym oddechem?

O nierozumna otchłani, gwałcona przez śruby drednotów!
Plułem w Śródziemne morze z żaglowca Dolce Farniente,
A wiatr bezmyślny dmuchał w płótna mych żagli napięte,
Zależne od wpółnonszalanckich, drobnych mej ręki obrotów.

Ścichnij wietrze burzliwy, uspokój się morze,
Przez gąszcz parujące od gorąca słońca
Idzie w szatach z ołowiu groza drętwiejąca
I w piach suchy wybrzeża białe wbija noże.
Nocą letnią, gorącą, kiedy w każdym domu
Okna były otwarte na pokoje śpiące,
Przez zmęczone ulice niosłem pokryjomu
Moje serce spalone na spieczonej łące.
W kryształowej algebrze zamrożonych snów
Odnalazłem je teraz w chłodnym majestacie,
Czerwone i wilgotne w papierowej szacie:
I bije i pulsuje i krwawi się znów.

Trocheje i daktyle są słodsze nad owoc daktyla,
W fibrach chorej mej krwi amfibrach króluje i chorej;

Nad lilje przekładam sny Leconte de Lislé'a,
Nad zdroje mi droższe potoki są mowy mej skorej.
Zali mam wielbić ziemię, głupie podłoże istnienia,
Nie widząc kwiatów i liści, brud drzewa opiewać i kory?
Henryku Heine! jak kwiaty pachnące westchnienia
Są tematem godniejszym, niż ich pierwowzory.

Strofy moje są dla was jako uścisk bratni,
Bracia z Grecji, z Wenecji, z ruin waz etruskich. —
Będę taniec na ziemi prowadził ostatni,
Jak z kwiatów, uwiję wieńce z parnasistów francuskich.

Jeżeli gdzie jesteście, towarzysze nieznani,
Patrzcie, jak dumnie krocę po tym splugawionym świecie:
Od ziemi, nikczemnej matki, nic nie biorę w dani,
Depczę ją dumnym krokiem, a choć mnie przygniecie,
Serce me, jak Brutusa sztylet — w pierś ją zrani.

Antoni Słonimski

Moreau (Dzieje żołnierza)

Przecież nikt nigdy nie może ściśle oznaczyć, czego mu potrzeba, ani czego żąda, ani co mu dolega. Albowiem słowo ludzkie jest jak kocioł pęknięty, na którym wybija się muzykę dla tańczących niedźwiedzi, gdy chciałoby się poruszyć gwiazdy.

Flaubert („Madame Bovary“)

Moreau uderzył ręką w powietrze.
Bretanja oslepiła.
Dobroć matczyna musnęła mu czoło.
Rzęsy jego zadrgały. Chciał płakać.
Ale zasnął tylko.

Hallo! Co za zgiełk! Współdźwięki blaszanych trąb i drewnianych mieczy. Krzyki małych lalek o oczach z muszli i sukniach zielonych, niby trawa. Moreau wkracza w grono rodzeństwa w papierowym hełmie zbrojny w gałąź leszczyny, jak w szpadę.

Ojciec błyska oczami z nad szarych aktów, z poza rogowych okularów.

Czem chcesz zostać, Wiktorze?

Moreau salutuje: Generałem.

Śmieją się. O ile można się jeszcze śmiać z zapyłonym sercem. Nawet akta się śmieją.

Patrzcie go, generałem! Naturalnie, generałem! Madame, tylko proszę posłuchać, on chce zostać generałem! Tam do licha.

Wieczorem podano ser na wieczerzę.

Moreau nie jada sera.

Ojciec zdejmuje rogowe okulary. Oczy, jak meduzy, zwisają mu z twarzy. Brr... co za obrzydliwe oczy, myśli Moreau.

Masz zjeść ten ser.

Moreau wraził z uporem oczy w czoło starego:

Nie.

Stary pan ujął pręt olchowy, który dzisiaj rano służył Moreau za szpadę. Moreau skoczył na równe nogi. Niczem puma. Z ręki wyrwał staremu kij.

To mój miecz, krzychał, mój miecz. Potem rzucił się na ziemię, wpił zęby w posadzkę i tak leżąc, przepędził całą noc.

Jeannetta jest córką majstra piekarskiego Renoira w Morlaix.

Jest rówieśniczką Moreau, ma czternaście lat.

Proszę o białą bułeczkę, mówi Moreau.

Zaoszczędza sous, by kupować sobie bułeczki.

Ma taki nadmiar bułek w szufladzie, że zakarmia niemi na śmierć

Rirę, swego psa.

Gdzie jest pański piesek? pyta Jeannetta, już go wcale teraz nie widuję.

Nie żyje. Zjadł za dużo białych bułek.

Jeannetta śmieje się.

Oh la la...

Ale pan żyje jeszcze, Wiktorze, i zjada pan przecież tyle bułek?

Psa trzeba było pogrzebać. Jeannetta zasadziła różę na grobie.

Dłonie ich spotykają się.

Moreau chwyta ją za przegub ręki.

Szczęście jednej sekundy. Szczęście całej wieczności.

Gwiazdy dzwonią ze wszystkich wież.

Huczy mała katedra z Morlaix.

Lasy są pełne ech.

Niebo uderza, szumiąc, jak morze, o wybrzeże piersi jego.

Wiktor! Wiktorja! Zwycięstwo!

Furtka ogrodowa zaskrzypiała.

Jeannetty już niema.

Moreau opada na jakieś drzewo.

Chropowata kora wcina mu się w czoło.

O nieba, jednego znaku! Choć jeden znak.

Wichry zaciemniają blask.

Grzmiąc, pęka chmura.

Szaleje ulewa.

Moreau biegnie przez ogród.

Od goździków do róż. Od róż do drzew morelowych. Do grządki z sałatą. Do bruzd kartoflanych, tam, gdzie brunatna rzeka przelewa się przez pola.

Z czarnymi i mokremi kosmykami włosów opadających na czoło, zetlony na popiół i z ciężkiem sercem pojawia się w domu. Niebieska bluza płaszcz o jego ciało. Na sandałach lepi się glina i murawa.

Oczy jego są zroszone deszczem, jak dwa fioletowe pąkowie.
Madame jest przerażona.
Ależ, Wiktorze, przecież czoło twoje krwawi!
I śpieszy po mokrą chustę.
Rzuca okiem na lustro: wąski czerwony krzyż wryty na czole. Krzyż,
jaki noszą wysmukłe chłopki na srebrnym łańcuszku, idąc w niedzielę do
kościółka.

Dziewo! Jeannetta! Znak!
Nie tamować rany, matko! Nie tamować! Daj płynąć tej krwi!
Oczy jego toczą się, wielkie i dzikie.
Madame lęka się. Z dumy.
Jej chłopiec staje się duży. Podrasta.
Wieczorem opowiada o tem małżonkowi.
Wiktor powinienby zostać rycerzem.
Czemu? Już niema rycerzy.
Szperała w wytwornej antologii wierszy francuskich.
Jest mężny i pobożny.
Pobożny?
Każdego wieczora modli się do Boga.
Do jakiego Boga? Voltaire skasował bogów.
Voltaire jest poetą i nie potrzebuje Boga. Jego styl jest jego Bogiem.
Może mu to wystarczyć. Ale ty jesteś adwokatem. Jeśli nie masz Boga,
cóż masz tedy?

Przesunął na czoło rogowe okulary.
Ja mam ciebie, moja droga.
Z czułością podniósł jej rękę do warg.
Uśmiechnęła się.
Chętnie pozwalam oświecać się komplementami, ale, proszę cię, nie
próbuj wskórać u mnie czegokolwiek przez Diderota. I nie żałuj Wiktorowi
jego Boga. On i tak nieraz jeszcze ugnie się pod Jego ciężarem, jak matka
brzemienna pod ciężarem dziecięcia.

Adwokat już nie słuchał.
Znużony jestem, Madame. Światło, proszę.
Dziwnie zaprawdę, myślała: jest on obrazem całego pokolenia, które
się znużyło i daje się wieść ze świecą do snu. I spać potrafili tylko przy
lampce olejnej.

Wiktor, zdaje mi się, czuje się lepiej w ciemności.

Mając siedemnaście lat, Wiktor wstępuje na służbę do pułku piechoty. Śpi z pięćdziesięcioma w jednej sali.

Zapach tak wielu mężczyzn odurza go.

Jak go niegdyś odurzył zapach ziemi, gdy legł z Jeannettą w trawie.

Jak właściwie pachniała Jeannetta? Już nie wiedział tego.

Czy też wiedział? Woń jej była, jak lekki południowy wicherek.

Mężczyźni wzięli go między siebie.

Teraz on sam był już mężczyzną.

To uczyniło go silnym.

Każdego rana o piątej brzmiała pobudka. —

Skoczył do drzwi, by spojrzeć, jaka pogoda.

Wstawał szaro-różowy świt. Horyzont rozciągał się pusty i niewypełniony, jak obwisły flak.

Krok szyldwacha tykał regularnie na dziedzińcu, jak zegarek.

Jakiś stary kapral stał przy studni i mył się.

Stał całkowicie nagi, z białą ociekającą brodą, jak Posejdon.

A, mój mały Moreau, patrzcie go no. Dobrze się spało?

Moreau spał źle.

Moreau śnił.

Blizna na mem czole nie daje mi spokoju.

Muszę, jak Jezus Chrystus, nosić swój krzyż.

Kapralu, proszę, przyjrzyjcie się memu czole. Czy nie krwawi?

Kapral, parskając, zbliżył się do niego.

Ty śnisz, mój chłopcze.

Moreau przystąpił do studni, napompował sobie kubek wody.

Gdy go podnosił, wschodziło słońce, i zdawało mu się, że słońce wylewa sobie na kark, tak parzyła go lodowata woda.

Moreau był żołnierzem króla.

Pewnego dnia ujrzał zdaleka człowieka matowego, z oczyma niedbałymi i wykwintnemi, w błyszczącym trójganiastym kapeluszu.

Lewa jego ręka zwisała złowieszczo, jak zmija, z drzwiczek powozu.

Przy jego boku siedziała otyła lalka, pomalowana na blond i na różowo.

Cienki uśmiech zarysowany był małym pędzelkiem wokoło kącików jego ust.

Moreau zasalutował.

Metresa jego, rzekł kolega Moreau, doświadczony Hiszpan kreolskiej krwi, i splunął. Ma ich sto. Albo i tysiąc. Jeśli chce. A on chce.

Czy wszystkie są takie tęgie? pytał Moreau, zmieszany i już przyjęty wstrętem do majestatu, który niegdyś zdawał mu się unosić nad ludźmi, jak gwiazda.

One wszystkie są takie grube, dyszał Hiszpan. Przeważnie jeszcze grubsze.

Mdły, słodkawy aromat płynął przez aleje.

Czy to są lipy? spytał Moreau.

Chłopcze, lipy jeszcze nie kwitną. To pachnie metresa króla.

Moreau usunął się za szpaler i zwymiotował.

Hiszpan rozbawiony kołysał się w biodrach.

Moreau myślał, jaki tęgi, rzetelny zapach ma pięćdziesięciu mężczyzn w jego sali sypialnej.

Ci pachną, jak mężczyźni pachnąć powinni. Jak im naturą przykazała.

Cóż miał on począć z kobietami: on, żołnierz, który lubił zapach ziemi, mężczyzn, wina, krwi i koni?

Nigdy już nie dotknie się kobiety.

Przypomniawszy sobie Jeannette.

Ale Jeannetta była sucha, jak chłopiec. I pachniała lekkością i dala, jak lekki południowy wietrzyk.

W kilka dni potem Hiszpan, mający zawsze rozmaite nowiny, przyniósł do koszar wiadomość, która mogła być szerzona ostrożnie i szeptem.

Moreau usłyszał ją popołudniu w pewnej tawernie, gdzie przy kościach i czerwonym winie zabijał czas w towarzystwie starego kaprala i pewnego młodego podchorążego, imieniem Rapatel.

Un... deux... trois...

Moreau trzasnął kubkiem o stół.

Dix-huit.

Osiemnaście! Hola! To jest moja liczba, osiemnaście oczek w grze!
I osiemnaście mam lat!

I osiemnaście dziewcząt kochasz, zażartował młody chorąży.

Moreau zasępił się.

Chorąży zaczerwienił się bezradnie. Wówczas przystąpił Hiszpan, chwycił za kubek, wywrócił: szesnaście.

Ludwik XVI.

Ściągnął twarz w fałdy i mruknął:

Jest to ostatni Ludwik, możecie mi wierzyć.

Moreau podniósł się:

Jestem żołnierzem króla.

Hiszpana nie wzruszyło to szczególnie, zaśmiał się z głębi piersi:

To jesteś czemś osobliwym. Posłuchaj tylko.

Jego twarz znów ściągnęła się w fałdy. Głos zmienił się w szept, jakby w głos świerszcza.

Król zasztyletował wczoraj swego kamerdynera, Maurice. Obwiniął go o intymne stosunki z hrabiną Salten.

Moreau zatoczył się pod ścianę.

Hrabina Salten — czy to ta tęga dama w powozie, przedwczoraj?

Hiszpan szczyrzył zęby.

Ta sama, która przypawiła cię o dolegliwość żołądka. Niemka. Już to, że jest Niemka, może człowieka przypawić o niedyspozycję żołądka. Dureń, ten Maurice, rozkochuje w sobie garniowaną głowę wieprza.

Moreau opierał się bezradnie o mur kamienny.

Wrastał w głaz, który go wspierał.

Zakłuty. powiadasz? Moreau płakał, jak dziecko. Król zakłutł swego lokaja?

Zakłuty; szeptał Hiszpan pod swym kapeluszem. Złe są czasy.

Moreau wyciągnął szpadę i z trzaskiem cisnął ją na stół, aż faszka rozprysła się, a wino pociekło po klindze, jak krew.

Nie jestem już żołnierzem króla. Król zbezczescił moją szpadę. Zbezczescił oręż czystej walki. Jestem żołnierzem. Ale nie mordercą. I nie służę mordercom. Bracia, bywajcie!

Runął przez drzwi w noc, która go pochłoneła.

Piskłe moralne, odrzekł Hiszpan, ale Francja jest pełna takich. Cały kurnik. Niezadługo więcej takich kurów piąć będzie o wschodzie słońca.

Młody podchorąży pobladł.

Za dużo mówi takich rzeczy. Tak się myśli — ale tak się nie mówi.

Stary kapral targał białą brodę.

Moreau zwolnił się z wojska i wrócił do studjowania prawa.

Musi być sprawiedliwość na ziemi, choćby nawet królowie mordowali swoich lokai.

Studjował w Rennes.

Był najpilniejszym studentem, jakiego od lat widziano.

Nakreślił kodeks ludzkości.

A na okładce napisał: męstwem i świętością.

I nie wiedział, że było to słowo, które niedługo matka rzekła o nim.

Dzieci często przemawiają mową matki, nie wiedząc o tem.

Przez długie noce rozmyślał nad projektem prawa wojennego i prawa stanu obłączenia.

Wojna istnieje dla ludzi, ale nie ludzie dla wojny. Żołnierz jest dla ludu, a nie lud dla żołnierza.

Gdy Moreau po raz pierwszy doznał barwnego wyobrażenia ludu — stał na balkonie pokoju swego w Rennes i widział procesję, kroczącą w dole poprzez wiosnę. Falująca czerwień, stąpający błękit, dźwięczące złoto. Mężczyźni, kobiety, dzieci.

Narodzie, wołało w nim, chcę stać się twoim żołnierzem!

Król — lud. Żołnierz ludowy. Żołnierz Boga.

Moreau naszkicował plan gwardji narodowej. Żołnierz i obywatel — miało znaczyć to samo.

Należy żądać odtąd bojaźni dla oręża francuskiego, ale szacunku dla charakteru jego.

La Printanière.

Moreau ma dwadzieścia lat. Był żołnierzem. Studjował pandekta. Ale odczuwa wiosnę.

Kwiaty rozkwitają nagle z pod wszystkich kroków. Motyle podrygują, jak marjonetki.

Wszystkie szmery powietrza mienia się w pieśni.

Świegotanie ptaków roi się wokół dachów.

Miasto śpiewa. Drzewa wędrują.

Dziewczęta trzepocą się podniecone, jak nietoperze w ciemności. Wieczór szumi.

Starzy panowie z srebrnymi brodami drepcą, osłonecznieni przez jasny poranek.

Studenci przygotowują święto wiosny.

La Printanière.

Na polanie lasu rozstawiono stoły i ławki.

Łaskawie i przychylnie przechadzają się mieszczanie i mieszczeni.

Profesorowie śmieją się chrapliwie, jak papugi.

Młode dziewczęta w bieli przechadzają się parami. Niczem boginki odległego czasu.

Łagodne i śliczne, jak driady i nimfy. Wszystkie dziewczęta są urocze. Smukłe i słodkie.

Czy mogą być wogóle brzydkie kobiety? myśli ze zdziwieniem.

Studenci śpiewają:

Gdy się ma dwadzieścia lat,
pachnie wino, nęci wino.
Gdy się ma dwadzieścia lat,
szumi miłość, tańczy miłość...

Pobłaźliwie przyklaskują mieszczenie i mieszczeni. Profesorowie śmieją się chrapliwie, jak gdyby podchwycili jakąś sprośną anegdotę, lub podpatrzyli Zuzannę w kąpieli.

Młoc dziewczęta stoją, milcząc, w półkolu: smukłe i łagodne.

(d. n.)

Klabund
przełożył
Stefan Napierski

Ból drzewa

Z „HYMNÓW“

Jam jest drzewo,
na którym onego czasu
zawisnął On na Golgocie. —
Wyrosłem w głębi olbrzymiego lasu,
listowiem co dnia kapałem się w złocie —
wiatr mnie ugiął! Ach, wiatr mnie kołysał!
A z barek moich drogocenny zwiślał
płaszcz żywych liści.

Ja miałem ręce, ja miałem ramiona. —
Rano, gdym wstawał z mgieł nocnej zadumy,
szły z mego łona rozmarzone szumy —
I wszystkie ze mną budziły się drzewa,
a każde bije do ziemi pokłony
wypoczętymi gałęźmi-ramiony,
i wnet się wszystkie drzewa rozgadały,
a utęskliwe te nasze hejnały
szły — szły — szły — — —
i rozpraszały zwierzętom sny. —
Wiatr mnie ugiął! Ach, wiatr mnie kołysał!

I miałem żyły, mocne, kręte żyły. —
Jam się korzeniami w słodycz ziemi wsysał,
by pić jej soki aż po setne lata —
aż przyszedł kres. —

I rosłem, rosłem w macierzystym lesie,
skąd nocą echo głos puszczyków niesie.
I dzieci trwoży. —

A na wiosnę miałem bujne liście,
a jesienią — żółkłem ze zgryzoty,
że w zimie słońcem już nie będę złoty...

To było kiedyś:

przez ciało moje przechodził duch Boży
i ciszył moje szlochy doskonale,
a szrony ciało me tuliły w szale,
srebrniutkie, miękkie jak puch.

I tak zasypiał we mnie wszelki ruch,
i już opadły z ramion kruche liście
znużone.

A kiedy pierwszy spadł na ziemię śnieg,
i biczem palce me skostniałe siekł,
i z świstem mnie po nagiem ciele prał: —
jam już spał, — jam już snem zimowym spał —
tam w macierzystym lesie. —

Słuchajcie bólu mojego!

Wiem, co są burze, orkany!

Wiem, co to z wściekłym mocować się wichrem,
gdy skacząc nadchodzi pijany,

i tęgie ugina konary,
i chude gałązki łamie. —

Ja wiem, ja wiem, bom jest stary:
znam burzę, a burza zna mnie!

Nie to! Nie to! —

Tam w macierzystym lesie,
kiedy wąsate wiją się porosty, —
na podścielisku miękkuchnych mchów
słuchałem nocnej gędźby sów
przez długie i błogie lata —

A byłem prosty, byłem — jak mąż — prosty!!!

Aż przyszło do mnie trzech drwali

I coś ze sobą gadali:

jakom jest mocny a prosty.

I przyszło do mnie trzech drwali
i ci mnie zamordowali:
— ostrzone mieli topory; —
i skórę ze mnie złupili.
I bili i bili i bili,
aż łzy wytrysły z mej kory.

Zawył przeciągle mój korzeń,
pień głucho zastękał pod ciosem,
i runął mym całym kolosem
naziem.

O wiem, och wiem:
— on nie mógł znieść upokorzeń!
I drgało we mnie, jęczało —
każde me włókno
wydane siekierom na łup;
a oni drą ze mnie skórę —
i stałem się biały jak trup.

I przyszło do mnie trzech cieśli
i ci mnie z trudem podnieśli:
dwóch z przodu, a jeden z tyłu —
jak trupa — tak mnie gdzieś nieśli.

A potem czułem, jak cieśle —
ręce mi precz odciosali,
i czułem, że Bóg na mnie ześle —
sromotę gorszą niż śmierć.

A cieśle (— chcieli zarobić —)
napoprzek mojego trupa
kładli zrąbaną mą rękę i przygwoździli ćwiekami.

— Znam! Znam tę człowieczą mękę!...
Przybili mnie wpoprzek ćwiekami,
podnieśli mnie prosto wzwyż —
Wiem, ludzka krew mnie popłami!!!

To cieśli syn będzie, cieśli!!!
Cieśle mnie w górę podnieśli,
abym był KRZYŻ!!!...

Niosą mnie, niosą i niosą,
i wiózę z głów ludzkich las!
Jeno że las ten szalony
stubarwny jest, nie — zielony,
i krzyczy i szumi: — Już czas!!! —

I niosą mnie, niosą i niosą — — —
Poznaję: — On stoi tam boso
i czeka... — — —

A twarz i oczy i ręce,
wzniesione w niemej podzięce,
były jak u człowieka.
I stoi cichy, pokorny,
i pacierz zmawia wieczorny
— i czeka... — — —

A ciężki byłem, choć trup,
i trzech mnie niosło z mozołem —
A jednak ów z bladym czołem,
co później na mnie zastygął,
sam mnie podźwignął.

I niósł mnie na górę wysoką,
i trzykroć upadał pode mną,
i łzami zaszło mu oko,
kiedy nikt nie chciał mu pomóc.

A potem stało się ciemno!

Słuchajcie bólu mojego!
Na szczycie wbili mnie oni do ziemi;
z ramiony rozpostartemi,
jednym na prawo, a drugim na lewo —
stałem ja, wielki trup-drzewo,
stałem jak ognisty słup;
a na mym trupie rozpięty był trup!!!

Chciałem zakrzyczeć ze wstydu:
— „To memu sercu ubliża!
To memu ciału ubliża!
„Zdjąć go z krzyża!“ — — —
Alem był trup.

Lecz w lesie mym macierzystym
ozwały się zaraz chórem wszystkie drzewa:
a w lesie wielki wicher, wielka ulewa — —
Jęczały siostry lipy, — wyli bracia buki,
klony, graby, jesiony — na gałęziach kruki.
Zapłakały wierzby, zaszłochały jodły,
a sosenki maluteńkie kwileniem zawiodły.

Aż na całej ziemi wszystkie bory, lasy
zatrzęsły się szumem płaczów, co po wszystkie
czasy głosił mą hańbę:

To naszym ciałom ubliża!
To naszym sercom ubliża!
Zdjąć go z krzyża! Zdjąć go z krzyża!
To naszym rękóm ubliża!
On nie ma być krzyżowany!
Zdjąć go z krzyża! Zdjąć go z krzyża!

Zasię on wszystkie już wytrzymał rany —
a oni dobrze weń wbijali ćwieki:
w niego i we mnie.

I gromy biły, a huk był daleki,
a dzień ów pomny jest po wszystkie wieki.

I tak zastygał na mem martwym łonie,
a Jego matka — w krwi maczała dłonie,
co strugą po mnie ściekała. —

O Matko, my oboje wiemy,
co znaczy nosić go. Tyś go nosiła

w żywocie swoim, zanim się urodził,
a jam go nosił — na śmierć. —

Potem go zdjęto ze mnie — a był blady
i zimny bardzo. Boleściwa matka
była tuż przy nim, była do ostatka,
i w białe tkliwie złożyła go chusty,
i długo bełkotała coś niememi usty!
Ja stałem pusty!

Słuchajcie bólu mojego!
— Nazajutrz, nazajutrz rano
precz mnie z tej góry zabrano
i gdzieś za miastem ciśnięto:
— Ja drzewo, drzewo skrwawione,
gniję od lat w głębi ziemi —
a ziemia ta zwie się Świętą!

I znikłem.

A On zmartwychwstał:
mówi wieść.

Józef Wittlin

„Charitas“

„Charitas“ Żeromskiego jest jego mądrym, dobrze zasłużonym popołudniem, kiedy słońce już nie piecze, ale mocno i dobrze grzeje, kiedy się dzień powoli ucisza, przychodzi zamyślenie nad wszystkim, co się stało, i dlaczego.

Bierze się tę książkę do ręki z tą tkliwą ufnością, której nikomu innemu, prócz Żeromskiego, nie dajemy z zamkniętymi oczami, otwieramy karty „Charitas“, jak furtkę ogrodu, w którym odurzy nas zapach ten sam zawsze, ale zawsze nowy.

Biją w tych kwiatach nasze rodzone źródła, nasza krew i nasze łzy, które przez poetę zakwitły, przychodzimy do nich, jak do siebie, patrzymy, zdławieni wzruszeniem, jakieśmy się w nie przystroili cudnie, stajemy się bezsilni od wspomnień, zaczarowani od tęsknot, chorzy od zakochania.

Jest polska literatura bogata, bujna i kolorowa, ma swoje kopytysie i srebrem lamowane delije — w nich jak w łunie chodzi Sienkiewiczem — ma zbroję od stóp do głowy, ma ciężki miecz, miecz-piorun — tym się przez nią przerąbał Wyspiański, — ale kiedy kocha, kiedy płacze, kiedy się spowiada, wtedy jeden ma tylko głos, wtedy jedna tylko jej struna skarży się, jak się skarży swoją falą Wisła, — to jest Żeromski.

Żeromski tak stoi poza kierunkami, tak się wymyka rachunkom, tak się nie daje do niczego przypisać — jak się w ludziach niesforni i buntuje serce; jeżeli przyjdzie kiedy niewiara, mogą przestać bić dzwony — ogłuchniemy wtenczas dla Wyspiańskiego — ale nigdy, przenigdy nie przestaną bić serca, i dlatego nigdy nie zajdzie dzień Żeromskiego, nie skończy się nigdy jego królestwo, dlatego właśnie, że jest z tego świata.

Żyjemy w nim ciągle kwietnym ogródkiem Maryli, wiejemy srebrnym wiatrem z jabłoni, Kochamy się pierwszą polską szczerością, z której buchnęła kiedyś krew Gustawa i zapalił się wielki zamęt Konrada.

Cały Żeromski to jedno bezustanne bicie się w Polaku dwu tych ludzi — to jeszcze raz rozstrzygnięcie się polskości w człowieczeństwie i człowieczeństwa w Polsce, to chodzenie po macaku w oparce krwi

i kwiatów, to natchniona poetycka fantazja, ale przecież ciągle na temat przepolski: „Niepodległość Polski — to twoja rywalka“.

Ta to właśnie piosenka kwili w wiolonczelach, kiedy się Rafał Olbromski przegina w menuecie, a czuje, jak go pali dalekie gorąco księżniczki Elżbiety, ta to właśnie zła prawda patrzy z pod czarnych rzęs Tatjany, ta podła polska dola skarży się w albumie Biruty:

„O kiedyż wykujem studzeni oracze
Lemiesze z pałaszy skrawionych“.

I to jest zarazem krwawy trud życia Ryszarda Nienaskiego, żeby się z tem rozprawić, żeby to jakoś w sobie przepalić na jedno wielkie umiłowanie, żeby się przy tym ogniu i samemu ogrzać, jemu — doktorowi Judy-mowi, który nie chce drugi raz umierać za cudze nieszczęście.

Więc się będzie jak arjańską wieżę pod samo niebo stawiało dom ludziom bezdomnym: Rafałowi Olbromskiemu i Ewie Pobratymskiej, Piotrowi Rozłuckiemu i białej pannie Salusi. Daje się w nim pokój wszystkim wątpieniom i smutom, odprawę złu i nieszczęściu — Xenia Nienaska całuje mądre oczy Ryszarda i mówi mu w sekrecie, że księżniczka Elżbieta pokochała Rafała, że Ewa odnalazła Łukasza.

Na szarość, na beznadziejność ciągłego barowania się z losem pada jak srebrna smuga cień Xeni Nienaskiej, wykochany przez poetę z cmen-za, święty, córce cień, bolesne spojrzenie umarłego dobra.

Przychodzi, jak mądre znużenie po dniu skwarnym i znojnym, po biciu się w sobie z szatanem, po opornem przebijaniu się przez zło i krzywdę, wznosi się jak uciszenie, jak monstrancja, nad wątpieniem i nieszczęściem, mówi cicho, kładąc palec na ustach — pierwszą u Żeromskiego z tamtego świata wiadomość: „Charitas“.

„Charitas“ woła poeta nie tylko oszalałemu zbydlęcieniu tej wojny, nie tylko tępej chamskiej podłocie Śnicy, nie tylko cudownemu odkupieniu Granowskiego — woła ruinom i gwałtowi Saragossy, krwawemu przeznaczaniu narodów, wiecznej nie do ukojenia ludzkiej krzywdzie: „Pokój ludziom, pokój ludziom złej i dobrej woli“.

A w tem się nie poprawia, w tem się nie zaprzecza, ale w tem się określa i streszcza, wypłomienia ze wszystkiego, co uczynił, opiera się, jak o mur nie do zwalania, o granitowy złom krwawo wygranej wiary.

„Per rosam ad crucem gemmatus resurgo“.

Jan Lechoń

Confiteor

„Tak niegdyś Szuman swojej wdzięcznej Klarze,
Czując szmer deszczu i wody szum,
Cichutko nucąc swoje „Warum?“,
Pieśni i kwiaty czerwone słał w darze...”

Ach, pocóż?... Pocóż znowu ten kryg?!
Tchu braknie! — — — Krzyk!
Ach, niemasz, niema, niema słów!
Myśli bez rąk! myśli bez głów!

Nie takie chciałem struny tłuc!
Nie w takie chciałem krzyczeń wrzaski —
Chciałem czem innym ciebie zmóc
I w spalające porwać blaski.

Co kiedykolwiek myśl moja wytańczy,
Pijaństwo, gubiące statek obłąkańczy,
Tobie stworzone cisze i ogrody,
Gdzie rajskie chwosty rozpięły Rimbaudy.

Kaskady wieżyc i mostów arkady,
Lasy kominów czerniejące smukle,
Przez które księżyc rozgląda się blady,
Obłoków gniotać opadnięte pukle.

Wszystkie trzewa cuchnące aktorską posoką,
I wszystkie swego smutku nużące pustynie,
Okropność mą samotną, szaloność głęboką,
Rozpiąłem: — płytkość, kędy pospały się świnie.

Błoto mojej chwiejności, cuchnące z rozpaczy,
I złoto mej dobroci, rzadkie jak pogoda,
Słoneczność opętana, która krwią mię znaczy,
I wszystko, czem się preży moja smukłość młoda.

Gędźba brzękliwa, złote instrumenty,
Zielone słońca, wodotrysków tańce,
Komet wybuchy, krwi protuberance,
Gejzery spermy, żył gorących skręty, —

Wszystko, co kiedykolwiek usta moje żarły,
Wydarte jednym kawałem z wnętrzości,
Jako przepaści kałów się rozwarły
Pod rozpalonem okiem odwieczności.

Wniebowstąpienia, gloryje kościelne,

Konania z żądy, rozkosze śmiertelne,
Bóle drapiące, jak chutne kocice.

Okropne zorze wstające co rana,
I opętalna powtarzalność godzin,
I cała stara ziemia opętana
W czasie tysięcznych codziennych porodzin.

O Ahaswery, Tristany, koboldy,
Rapsody skoków i pstre sarabandy,
Zmęczone piersi zgwałconej Izoldy — — —

Jakoż dla ciebie to wszystko rodziłem,
Jakoż w męczarni
Zyłem!

Stworzywszy nam potężne uciechy i męki,
Pragnałem swego słońca szklaną strzaskać czaszę
I jednym wyciągnięciem perwersyjnej ręki
Zerwać, co nasze!

Ponad ulicy zimny rów
Urosły dłoni moich śmigi,
Zabrakło rękom sinym słów,
Gdy trysły ponad wodorzygi.

I gwiazd sypnęły wodospadem,
Kiedy zerwany łańcuch trzasł — —
Nad potarganych ogniw gradem
Jeden śmiertelny akord wrzasł.

Potworne, o potworne żyłowanie życia!
Ostatków wyciąganie: o klęsko zadana!
Tak musiał Chrystus czuć w momencie gnicia,
Kiedy zarzywał świętość bożka Pana.

Łańcuch zgwałcony żywota i ducha,
Ogniwa planet lecą — zerwane bolidy.
Zapłakał Pan Bóg i już mnie nie słucha,
Zakrywszy dłonią oczy — Światowidy.

Obłoki opętane z chichotem uciekły,
I wznosi się dąb nagi, ruszając mackami,
Nad wszystkoście, nad światy, nad nieba, nad piekły!
O Chryste, Chryste, Chryste, zmiłuj się nad nami.

Nie, nie! to kłam, to zdrada: słyszę!
Nie! nie zerwana ogniw moc — —
Wnet ukołyszę się na wieczną ciszę,
Nic się nie stało, tylko przyszła noc.

Worek mnie czarny ogarnie i zdusi,
Przytłoczy piersi ciężar ziemnych grud — — —
Lecz wiem, komeci przyjdą niemogłusi
I znowu zbudzą dla mnie ziemski gród.

Ocknę. I ujrzę: czarna niebios gleba,
Urwane słońca i zaskrzepły blask,
I ty krający stopą połąć nieba,
Na twych wężowych włosach mój cierniowy kask.

Jak Adam, jak go widział wściekły Buonaroty,
Jak Mojżesz oszalały ze śniadym fallosem,
Na tle czerwonych deszczów swe niebiańskie rotę
Powiedziesz, płomieniejąc pramorskim patosem.

Rozłożysz na ramionach krzyża mocne dłonie,
Z których niegdyś woń kobiet moje usta stały:
Jak dawniej, twoje włosy uczuję na łonie,
I razem osądzimy żywe i umarłe.

Jarosław Iwaszkiewicz

Walka o teatr

I

W ewolucji wieków stawał się teatr narzędziem, zapomocą którego warstwa rządząca narzucała całej zbiorowości swój światopogląd i swoje prawa. We wszystkich epokach rozgrywała się walka między teatrem ideowym a teatrem praktycznym. Teatr ideowy stawał się praktyczny wtedy, gdy teoria jego wchodziła w praktykę społeczną, a przeciwstawiać się jej zaczynała inna ideologia, jako narzędzie nowej klasy. Te walki i te ząbienia rozmaitych ideologii i światopoglądów stanowią historję społecznej funkcjonalności teatru.

Moment, w którym ideologia wkracza na deski sceniczne, jest momentem przełomowym. Od tej chwili możemy mówić o teatrze we współczesnym tego słowa znaczeniu, a wszystko, co w nim się zmienia, co ulega ewolucjom i przekształceniom, — to albo treści ideowe, będące materiałem, albo strona techniczna teatru, będąca środkiem do urabiania tego materiału.

Z teoretycznego i społecznego punktu widzenia, ta przewaga pierwiastku ideowego w teatrze jest koniecznością, gdyż służy określonym celom i zainteresowaniom. Z estetycznego punktu patrzenia, staje się często malum necessarium, bo czyni z teatru kazalnicy dla wygłaszania i propagowania pewnych światopoglądów. Dopóki ideowość teatru będzie tylko obroną pewnych fikcyj, bez względu na to, czy mają one charakter religijny, społeczny, etyczny, indywidualno-psychologiczny i t. d., — dopóty będzie istniał stały rozdziewiek między instynktami teatralnymi szerokich mas społecznych a teatrem narzucającym gotowe treści. Dopiero w chwili, w której masy ludowe zbudują swoją własną ideologję, mającą prawo uchodzić za powszechną i obiektywną, kiedy estetyczna treść tej ideologji pozbędzie się cech utylitarnych i społeczno wychowawczych, wtedy — jak sądzę — będziemy mogli mówić o teatrze ludowym, klasycznym, w pełnym tego słowa znaczeniu. Kiedy pierwiastki biologiczne, domagające się zaspokojenia w formie wzruszeń teatralnych, nie będą już więcej gwałcone i zniekształcane przez określone treści ideowe, a zapanuje między nimi równowaga, — wtedy teatr stanie się prawdziwą świątynią i idealnym miejscem zbiorowym dla kontemplacji wiecznego piękna.

Jesteśmy od tego etapu bardzo daleko, i kto wie, czy kiedykolwiek ideały nasze się ziszczą. Wszystkie przeszłe i obecne próby reformowania teatru w myśl gotowej recepty estetycznej, formalnej lub ideowej, są zgóry skazane na bezowocność. Społeczność niczego wyłonić z siebie nie potrafi,

czego uczciwie codziennym wysiłkiem nie wypracuje. Pomysły idealnego teatru mogą być piękne i zajmujące tylko jako wyraz tęsknoty poszczególnych indywidualności. Zawsze pozostanie jakaś reszta, która, wychodząc poza współczesność, przynosić będzie ze sobą destrukcję dotychczasowych form i świadomość nieosiągniętych celów.

Kapłani i rycerze, dwie kasty, względnie klasy społeczne, które najwcześniej wyodrębniały się w pierwotnej społeczności, narzucając jej swój ideał i światopogląd, — pierwsze stworzyły konkretny, ideologiczny teatr. Zależnie od przewagi jednej klasy nad drugą, formy ujawniania się teatralnego ulegają zmianie. Stary teatr japoński ma charakter wybitnie rycerski i wojenny, ideologia Samurajów i ich poprzedników, nadając piętno życiu, narzuciła je i sztuce teatralnej. Teatr staro-egipski, jeżeli o nim w sensie ścisłym mówić możemy, miał charakter liturgiczny, występujący w szeregu reprezentacyj religijnych.

Teatr grecki, rozpatrywany z punktu widzenia społecznego, posiadał cechy i pozory kultu narodowego. Dla właściwego jednak zrozumienia tego teatru należy zdać sobie sprawę z pojęcia Greków, jako narodu. Przeważnie nie dostrzegamy tego, że organizacja społeczna Greków była typowo arystokratyczna, jeżeli nie oligarchiczna; bardzo cienka warstwa wolnych obywateli opierała swe panowanie i istnienie na przewadze nad wielokrotnie liczniejszą klasą niewolników. Dla założycieli i myślicieli świata antycznego organizacja społeczna bez niewolników była nie do pomyslenia. Ten światopogląd panów, któremu Nietzsche oddaje cześć i pokłony, zaciążył nad całą etyką grecką i nad jej twórczością artystyczną.

Z natury rzeczy znalazł on swój najwyraźniejszy objaw w teatrze helleńskim, którego klasycyzm polega przeważnie na przesądach filologiczno-humanistycznych. Attycki teatr, odgrywający dwa razy do roku swoje przedstawienia, był typowym teatrem elity. Oczywiście, że na jego formułowanie się wpłynęła w wysokim stopniu ideologia religijna, o czym świadczy już sama budowa areny z ołtarzem, umieszczonym w środku. Wiemy, o tem, że jedni, jak Nietzsche, wywodzą powstanie teatru greckiego z ducha muzyki, ze sztuki dionizyjskiej, która w okresie apollinijskim dochodzi do wyżyn klasycyzmu; inni wywodzą jego genezę z misterjów i obrazów religijnych, w których brała udział cała gromada społeczna i wtajemniczeni, jako protagoniści.

Ale to pewna, że epokę powstania tego teatru greckiego, który nazywamy klasycznym, poprzedzała ewolucja społeczna, doprowadzająca klasę wolnych obywateli *do bezwzględnej przewagi*, a rycerskie jej tradycje, moralność bohaterów i światopogląd wybitnie ekskluzywny *nadawały ton* i charakter kastowy całej organizacji społecznej. *Tej klasie panującej odpowiadał światopogląd klasycznego dramatu greckiego*. Był on przede wszystkim bohaterski. Etyka, dostarczana ze sceny drogą asocjacji ideologicznej, podkreślała wartość wybujałego indywidualizmu, stwarzała to, co nazwano filozofją panów, i wymierzona była wyraźnie przeciw organizującym się zwolna tendencjom demokratycznym i utylitarystycznej moralności. Nie jest

słuszne twierdzenie, że grecka tragedia pokazuje nam człowieka, jako jednostkę pozbawioną woli i we wszystkim zależną od wszechpotężnego losu. Ajschylos po „Spętanym Prometeuszu“ napisał „Prometeusza wyzwolonego“ z którego doszły nas tylko fragmenty, a potem „Dawcę ognia“, który w całości zaginął. Tytan-człowiek, walczący z bogami, podnosi się na szczyty boskości.

Epoka heroiczna historycznej Grecji (nie homerycka) trwała nie długo. I heroiczny dramat Ajschylosa i Sofoklesa, który zwykliśmy uważać za antyczny, trwał około 50 lat. Tak długo, dopóki wolny obywatel grecki szukał i znajdował w nim potwierdzenie własnej etyki.

Gwałtowny upadek społeczności greckiej, jej niewolniczość i służalczość wobec zwycięzców, oraz brak tej warstwy ludowej, w ścisłym tego słowa znaczeniu — gdyż niewolnicy praw ludzkich byli pozbawieni, — która organizuje spontanicznie swój teatr, jako wysiłek biologiczny i reakcję przeciw panującej ideologii, sprawiły, że teatr grecki raptownie spadł z wyżyn heroizmu i przystosował się do nowych sił, rozkładających zwartą i zwycięską dotąd oligarchję świata greckiego.

Pojęcie państwa i ludu uległo w wojnie peloponeskiej przemianie, a wzmagająca się demokracja, która w sofistach znalazła pierwsze filozoficzne uzasadnienie swego istnienia, zaczęła wywierać wpływ na określanie wartości sztuki i jej celów. Państwo straciło charakter ideału narodowego, narzuconego zbiorowości przez nielicznych, i stało się przedmiotem walk partyjnych. A gdy żadna ideologia nie mogła dojść do wpływów decydujących, *teatr staje się sprawą koterji*, dostosowywany do potrzeb i smaku *stronnictw, będących przy władzy*.

W epoce t. zw. klasycznej niewyrobinie intelektualne i różnice interesów wśród większości obywateli greckich były tak małe, że ci, którzy władzę dzierżyli, nie mieli żadnych trudności w narzuceniu heroicznego światopoglądu, jako prawdy życiowej i *objektywnej*. W miarę różniczkowania społecznego, znika ta jednolitość, elita zaczyna tracić wpływy, a demokracja, rozdzierana prywatą i interesem chwili, rozbija panujące fikcje, nie mając jeszcze sił, aby nowe stworzyć. Polityczny upadek Grecji uniemożliwił jej doprowadzenie dzieła do końca.

To, co się wówczas rozgrywało, jest jakby kapitalnym skrótem wszystkich walk i konfliktów, których widownią była Europa w drugiej połowie ubiegłego wieku. *Teatr z epoki upadającej Grecji podporządkowuje się wypadkom chwili, modzie dnia, upodobaniom arriwistów*. W ciągu krótkiego czasu rola jego zmienia się zasadniczo: sztuka teatralna, będąca dawniej kultem narodowym, służy wyłącznie celom politycznym. Grano komedje, aby chwiejny tłum obywateli nakłonić do przyjęcia jakiegoś projektu rządowego. Sławny obol staje się symbolem i korelatem ówczesnej sztuki teatralnej. Światopogląd Eurypidesa wskazuje nam tę drogę, którą iść zaczęto. Racjonalistyczne usposobienie nowych grup społecznych bierze zwolna górę nad idealistycznymi koncepcjami elity. Eurypides jest właściwie protagonistą współczesnego dramatu; on pierwszy wprowadził pogłębienie, psychiczne ujęcie jednostki, nie godzące się z gatunkowym spizem boha-

tera. Głośnym protestem pokonywanej i przewyciężonej oligarchji był Arystofanes. Głosił on nawrót do bohaterskiej epoki, do wielkiej tradycji iskła-
dał wyznanie wiary w idealny porządek świata i w dostojenstwo powo-
łania sztuki. Ale usiłowania jego pozostały bez skutku. Podłoże społeczne
uległo radykalnym przekształceniom, do głosu przyszły inne grupy, inne
interesy. Dlatego też dziwić się nie można, że wielki arystokrata, Platon,
nie cofa się w swoim „Państwie“ przed drakońskimi ustawami, wymie-
rzonemi przeciw demokracji. W myśl jego projektu, dopiero po ukończeniu
50 lat życia wolno zajmować się sztuką poetycką i dramatyczną. Policja —
już wtedy policja! — powinna konfiskować pisma i pieśni niebezpieczne
dla państwa, a nakazywać wykonywanie lojalnych.

W ten sposób *bronili* *elita społeczna* swojego stanu posiadania, *swej*
władzy i swego teatru. Historia uczy nas, że wszystkie tego rodzaju wy-
siłki są bezowocne, że opóźniając naturalny rozwój, doprowadzają do gwał-
townych wybuchów.

Teatr rzymski nie zdobył nigdy samodzielnego znaczenia. Był naśl-
dowaniem sztuki helleńkiej z epoki politycznego upadku Grecji. Popularne
przedstawienia, pantominy, walki gladiatorów i zwierząt, naumachje i igrzyska
wszelkiego rodzaju, były tylko narzędziem władzy w ręku oligarchów lub
cezarów. Zdeprawowano żywe poczucie i potrzebę teatralności mas ludo-
wych z epoki cesarstwa rzymskiego przez recepcję teatru helleńskiego, po-
słusznego celom partyjnym, i przez imperjalistyczną rację stanu, która na
teatr patrzyła ze stanowiska „panem et circenses“. Usiłowania intelektualistów
rzymskich, skierowane ku stworzeniu samorodnego teatru, spełzły na niczem.
Pierwotna teatralna obrzędowość kultu, nie znalazłszy oparcia ani w ideal-
istycznych, ani w społecznych interesach szerokich mas, została wkońcu
ujęta w karby przez cezaryczne metody. Schroniła się do świątyni i zeszy-
wniała w formalizmie. To przyczyniło się w niemałym stopniu do nie-
zwykłego i niezrozumiałego dla nas indyferentyzmu mas w stosunku do
oficjalnej religji. Religją stał się Cezar.

Ludy pogańskie i barbarzyńskie, rozbijając organizację świata rzym-
skiego, przyniosły ze sobą odrębną tradycję i odrębny charakter społeczności.
Chrześcijaństwo, rozszerzając swoje wpływy i asvmilując te odrębne spo-
łeczeństwa do wspólnego typu o charakterze teokratycznym, odrzucało przez
usta swoich Ojców Kościoła, zrazu bezwzględnie, wszystkie teatralne obrzędy,
jako przeżytek czasów pogańskich. Wkońcu jednak *kościół katolicki* *zrozu-*
miął wybitny swój interes w popieraniu tkwiących w masach instynktów
teatralnych i w zużyciu ich dla celów własnej hierarchji.

Z tych początków rozwijała się chrześcijańska sztuka teatralna. We
Włoszech, Galji i Hiszpanji, gdzie ludność miała żywszy temperament, nie
wystarczała forma liturgiczna. Zawsze jeszcze duchowni i niżsi klerycy byli
aktorami, a dopiero intermezza świeckie wprowadziły do reprezentacji ludzi
z gminu. Miejsce przed ołtarzem nie było już wystarczające. Teatr, zatrzy-
mawszy się na krótko przed chórem kościelnym, wychodzi z kościoła na
rusztowanie i scenę.

Teatr świecki istniał w masie ludowej pod różnemi postaciami; pozbawiony zgoła cech ideologicznych, służył jedynie do wyzwalania absolutnych stanów wzruszeniowych w gromadzie ludzkiej: radości, smutku i t. p. Przeważnie miał charakter komiczny. Komedjanci, włóczędzy i czarnoksiężnicy organizowali się powoli w towarzystwa komiczne, którym kościół zrazu wypowiedział ostrą walkę, widząc w nich, nie bez słuszności, groźnego przeciwnika. Dlatego też świecka sztuka teatralna przez cały czas średniowiecza tylko z trudem i jakby potajemnie dochodziła do własnego wyrazu. Ale była ona groźna dla kościoła, gdyż źródła jej tkwiły w biologicznych instynktach masy. Chrześcijaństwo, jako idea społeczna, nie miało tej siły, którą wykazała idea heroicznego świata greckiego, aby stworzyć *swój jednolity k'asyczny teatr*. Jako koncepcja ideologiczna, niewątpliwie olbrzymia i majestatyczna, nie znajdowała jednak w masach rozmaitych społeczności takiego oparcia, jak teatr grecki w grupie wolnych obywateli greckich. Dlatego kościół musiał wejść w kompromis z ludowemi instynktami teatralnemi.

Przez cały ciąg wieków średnich jesteśmy świadkami gwałtownych walk pomiędzy różnemi koncepcjami teatralnemi, z których każda wyływała z określonych interesów grup społecznych, domagających się nadania swego piętna całej zbiorowości. Światopogląd kościelny walczy ze świeckim, w łonie organizacji świeckiej rycerstwo walczy z mieszczaństwem, obydwa stany z kastą dworzan i ich ideologią; patrycjaty, ba, nawet poszczególne rody lub rodziny, jak np. we Włoszech, ubiegają się o urzeczywistnienie swych ambicji, aby przez teatr nadać piętno i kierunek uczuciowym zainteresowaniom mas. Równolegle i w opozycji do tych aspiracji ideologicznych rozwija się teatr ludowy, jarmarczny, czerpiący swe uzasadnienie w najogólniejszych interesach masy, nie zróżniczkowanej, nie rozbitej jeszcze na ośrodki partyjne i społeczne. Prądy te w wysokim stopniu wpływają na panujący w każdej epoce teatr, kształtują go z dołu, rozszerzają własną dziedzinę wpływów i oddziaływań, przygotowując się zwolna i konsekwentnie do przejęcia funkcji kierowniczej. Od czasów rewolucji francuskiej (Beaumarchais) następuje moment zwrotny; teatr przestaje być narzędziem elity i staje się instrumentem zwycięskiego stanu trzeciego. Burżuazja i mieszczaństwo ze skomplikowanych przyczyn społecznych, pozostających w związku ze strukturą ekonomiczną i ludnościową Europy, przestaje jednak w ciągu XIX w. reprezentować pierwiastek masowy społeczeństwa. Dochodzi do głosu potężniejący stan czwarty, który z kolei przeprowadzić musi i w dziedzinie teatralnej taką samą dyssocjację ideologiczną, jakiej dokonała burżuazja w ciągu XIX w.

Współcześnie żyjemy jeszcze pod znakiem kompromisu, chociaż o ile pozory nie mylą, wyłaniająca się z oparów wojennych organizacja nowych społeczeństw i na tej linii szukać będzie własnego samoistnego wyrazu. Kompromis ten zmierzał do ujęcia na jednej płaszczyźnie dwóch elementów: wyładowania potrzeby sensacji uczuciowej, tkwiącej w masach, i wykształcenia chrześcijańsko-literackiego. Walki, mieszanie się i rozdzielanie tych dwóch pierwiastków, stanowią historję formy nowoczesnego teatru.

Na tem tle powstaje dualizm: teatr ludowy, w którym biologiczne pierwiastki utrzymują się w równowadze obok wartości ideowych, i teatr, który, dostarczając określonych treści ideologicznych, staje się narzędziem władzy, środkiem rządzenia.

W średniowieczu podstawą teatru był system cechowy, miejski, z jego obrzędami i uroczystościami. Pioletarjat miejski, w którym, według starych źródeł, cytowanych przez Creizenacha, gromadziły się szeregi ludzi nieuczciwych (tancerze, gracze, komedjanci, trębacze), przychodził z czynną pomocą. W pierwszych teatrach świeckich, w których odważono się zerwać z tradycją kościelną, występują zamiast osób świętych alegorje, jak Duma, Sprawiedliwość, Skąpstwo, następnie — ucłowieczone już przyzwyczajenia ludzkie i przywary (Je bois à vous, Bonne Compagnie, Gourmandise, la Maladie). Jedną z pierwszych organizacji teatralnych zajmowała się przede wszystkim procesami publicznymi i prywatnymi skandalami, tak że policja i parlamenty musiały ciągle interwenjować. W tym okresie mamy też pierwsze, bardzo słabe, ale niezawodne początki komedji mieszczańskiej. Avocat Patelin z tej pochodzi epoki. Tak świetnie zapowiadający się teatr ludowy, który przez wprowadzenie moralitetów, alegorycznych postaci o charakterze moralnym, szczęśliwie zda się ominął niebezpieczeństwo, zagrażające mu ze strony kościoła, stanął nagle w obliczu nieprzyjaciela, nierównie potężniejszego, który miał wszelki interes, aby nikt poza nim nie rozporządzał żadną ideologią, wpływającą na organizowanie się społeczeństwa.

Czynnikami tym byli królowie, księżęta i patrycjaty. Zależnie od form władzy lub rządzenia, szukano z teatrem ludowym kompromisu, używano go do własnych celów, jak się to działo za czasów rzymskich cesarów, albo tępieno go, skazywano na zagładę, opierając swoje panowanie na bezwzględnej i absolutnej przemocy, która dla swych celów ideologii nie potrzebowała.

Pierwszą drogą poszli królowie Francji, Ludwik XIV i jego następcy, drugą — księżęta i możnowładcy włoscy. Na tych dwóch liniach zagubił się teatr ludowy, ustępując miejsca wybitnej ekskluzywności elity.

Kultura renesansu włoskiego była kulturą dworaków i patrycjatu. Ludowy kierunek wczesnego renesansu, ujawniający się w podniesieniu języka ludowego na wyżyny literatury, trwał bardzo krótko. Coraz silniej brały górę prądy antyczne i humanistyczne, ograniczające się z natury rzeczy do wybranych. I stało się to, co zadziwia i w tym tylko związku może być zrozumiane, że *wielką epoką włoskiego odrodzenia nie stworzyła włoskiego teatru narodowego*. Religijny teatr ludowy, zapowiadający się bardzo poważnie (representations Franciszkanów) został stłumiony przez humanizm i fanatycznych Dominikanów. Przepych teatralny uroczystości dworskich i patrycjuszowskich zniekształcił rozwijającą się sztukę ludową. Miejsce alegorji chrześcijańskiej zajmuje alegorja antyczna, niezrozumiała dla szerokich warstw.

Wysiłki stworzenia teatru ludowego, dokonywane przez Macchiavella, Aretina, Salvianiego, były bez skutku. *Znakomita przewaga arystokracji*

zaciężyła nad teatrem. Masy, przyzwyczajone do fantastycznych uroczystości, przestały zajmować się komedią jarmarczną, a wzmagająca się potęga kontrreformacji uniemożliwiała rozwój teatru, rozprawiającego w jakiegokolwiek formie o moralnych problematach współczesności.

W epoce renesansu elita intelektualna, szukając swoich uzasadnień duchowych w kulturze antycznej, stwarzała dla siebie odrębny teatr. *Hasło „panem et circenses“ było nie tylko metodą rządzenia w imperjum rzymskim, ale i we wszystkich środowiskach, gdzie władza spoczywała w ręku arystokracji lub oligarchji. Niszczono samorodny instynkt mas, dostarczając im wzruszeń czysto wzróżkowych, działających na najniższe namiętności.*

Innymi drogami, lecz do tych samych celów, *zmierzali królowie francuscy*, organizując na włoskich wzorach dworskie teatry. Teatr świecki, okupiwszy walkę z kościołem znacznymi kompromisami, po krótkotrwałej opiece ze strony króla i dworu, pada ofiarą włoskiego teatru renesansowego, przeszczepionego na grunt francuski. Komedia erudita staje się panująca i nadaje ton ówczesnym reprezentacjom teatralnym. Coraz silniej i centralistyczniej organizująca się państwowość Francji szuka i znajduje podstawy własnego, t. zw. klasycznego, teatru w elementach, odpowiadających znakomicie i dokładnie światopoglądowi elity dworskiej. *Powtarza się zjawisko zaobserwowane w starożytnej Helladzie.* Z tą zasadniczą różnicą, że równolegle do teatru bohaterów, królów i rycerzy, rozwija się samorodny teatr ludowy, omal że już narodowy, znajdujący w Moljerze swój najwyższy wyraz. *Teatr klasyczny Rasyne i Kornela* jest może najwybitniejszym w historii *teatrem kasty, grupy, panującej* w społeczeństwie, sztuką, dostosowaną do żywej treści tej warstwy. Przez swą przewagę gospodarczą i zainteresowania intelektualne przygniatała ona każdy wysiłek idący z ludu. Konsumować się on musiał w opozycji, objawiając się najchętniej w parodystycznym ujęciu życia, jak gdyby w ten sposób szukano dróg wyzwolenia od ciężaru obcych i wrogich treści ideowych. Podczas gdy teatr elity zawsze posługiwał się upiękuszonym kłamstwem, formułowaniem szeregu fikcyj, *teatr ludowy zawsze przeciw tym metodom występował.* Organizacja społeczna, nie biorąca udziału w rządach, nie miała wprawdzie jeszcze swej własnej ideologii. Ale już zaczęła podnosić protest, *występować negatywnie.* Ten rozdzźwięk stał się widocznym w czasie wystąpienia Moljera. Chwilowe powodzenie tego genjusza komedji u dworu, a ściśle biorąc, u króla francuskiego, nie może nikogo w błąd wprowadzić. Gdyż ten sam monarcha, który wiedząc doskonale o nienawiści kleru i szlachty do Moljera, ugaszczwał go osobiście i ostentacyjnie przy swoim stole, — ten sam król nie uczynił nic, aby zwłoki Moljera uratować przed zemstą rozwścieczonego kleru. Nocą, przy świetle pochodni, pochowano jednego z najgłębszych ludzi świata, w niepoświęconej ziemi. A Armada, opiekunka, kochanka i anioł-stróż poety rozdała ludowi paryskiemu tysiąc srebrnych franków, aby okupić bezpieczeństwo pogrzebu. W tak silnym stopniu udało się oficjalnym czynnikom podniecić

tłum paryski i wygrywać jego namiętności wbrew najgłębszym interesom mas. Zjawisko to powtarza się zresztą w historii bardzo często.

Najbliżej teatru *klasycznego*, t. zn. takiego, w którym elementarnych pierwiastków teatralnych nie stłumiono panującą ideologią — *stanął teatr Szekspira*. Omówienie warunków i elementów, składających się na jego powstanie, wymagałoby obszernej i osobnej pracy. Tu zaznaczyć tylko należy i podkreślić różnicę zachodzącą między strukturą społeczną Anglii a warunkami, panującymi na kontynencie. Z tych różnic wypływa odrębne znaczenie i stanowisko teatru angielskiego. Ulegał on zrazu tym samym wpływom i wahaniom, którym podlegały wszystkie teatry średniowieczne. Stały na przeciw siebie dwa wrogie systematy — kościelny i ludowy, — szukające swego uzasadnienia i znaku widomej przewagi w teatrze. Współzawodnictwo to zakończyło się gwałtownie za czasów Henryka VIII, który przez upaństwowienie kościoła, w pierwszej połowie XVI wieku, dopomógł elementom ludowym do zdobycia czystego swego wyrazu. W ciągu lat 50, to jest aż do wystąpienia Szekspira, historia teatru angielskiego wykazuje zjawiska niezwykle, nie spotykane nigdzieindziej w historii. Ale nie tylko usunięcie ideologii kościelnej ze sfery teatru może nam, społecznie rzecz biorąc, wyjaśnić nadzwyczajny rozwój sztuki teatralnej. W wysokim stopniu wpływały i inne momenty, a przede wszystkim ten, że *społeczność angielska nie wytworzyła jeszcze wówczas stanu, klasy czy kasty, która byłaby zdolna narzucić swą bezwzględną przewagę wszystkim innym. Siły społeczne były w równowadze*, a objawiały się w niesłychanej, jak na owe czasy, ekspansywności politycznej, handlowej i rewolucjach; polityczna i społeczna komedia i tragedia owych czasów wisiąca w powietrzu, była codziennym materiałem, którym oddychano. Teatr czerpać mógł z przepysznego bogactwa dnia. Oczywiście, zarówno w stolicy Anglii, jak i po innych miastach, istniejące nagromadzenia ludzkie wyrażały rozmaite interesy, różny stan intelektualny, rozmaite skłonności etyczne i t. p. Ale różnice te były jeszcze raczej potencjalne. A zasadniczy charakter nadawał wszystkiemu ten prąd zdobywczy, który łączył dwór, armję, handel, kupiectwo, rękodziela i żeglugę w jeden wielki, solidarny nieomal, organizm społeczny. *Był to czas, kiedy Old England wyrażała typ idealnej organizacji społecznej*. Tylko na tem tle pojmiemy tak wyjątkowe, jedyne, niezwykle zjawisko teatralne, jakim jest Szekspir. Nowe treści, ujęte w znaną, prawie że ludową formę. W każdym jego dramacie, a szczególnie w tych największych, czujemy bezwzględny związek z teatrem świeckim, ludowym i jarmarcznym, kiedy to widzowie otaczali aktorów i odgrywali razem z nimi straszne, krwawe historie. Dochodzą nas odgłosy, problematy i ukochania wszystkich klas ówczesnej Anglii; *Szekspir nie był ani reprezentantem, ani apologetą jednej warstwy*. Wszystkim chciał służyć za zwierciadło, a zbrodni i cnotcie ukazywał własne jej odbicie. Instynkty i walki partyjne tłumu i polityków znajdowały swoje aktualne ujęcie w „Korjolanie“ i „Juljuszu Cezarze“, zabawy mieszczańskie w komedjach, tradycje dworów i królów angielskich w poważnych i patosu pełnych dramatach królewskich.

Dlatego teatr Szekspira jest, zdaniem naszym, pierwszym typem kla-

sycznego teatru. *Istota jego nie wyczerpywała się w jakiejś określonej ideologii, nie była wynikiem szeregu fikcyj, narzucanych społeczeństwu z zewnątrz przez przypadkowe mniejszości. Płynęła ona z dołu, szła z najgłębszych instynktów teatralnych ludu, a ideową treść czerpała z życia społecznego, nie dla urzeczywistnienia takich czy innych interesów, ale tylko dlatego, aby dać możność wyzwolenia najszerszej skali uczucia. Szekspir wszystkim ideologom dawał wyraz w swoim teatrze, gdyż wszystkim wzruszeniom ówczesnej Anglii dostarczał wyrazu i podniety. Treść ideologiczna przestaje być wyłącznym celem, pedagogią, namową lub kazalnica, staje się środkiem i drogą do wydobycia ogólnoludzkiego wzruszenia. Teatr Szekspira jest naprawdę wielką świątynią, w której kłębią się namiętności, rozpacz, troski i radości człowieka, ale tylko dlatego, aby z tych starć duchowych wyszedł oczyszczony, spokojny, wewnętrznie umocniony i bardziej przystosowany do opanowania codziennego wysiłku.*

(d. n.)

Emil Breiter

Słopiewnie

ZIELONE SŁOWA

A gdzie pod lasem podlasina,
Tam gęsta wiklina - szeleścina.

Na prawo bór, na lewo trawy,
Oj da i te szerokie, śpiewane morawy.

Łści woda, uści woda na murawie,
Szumni-strumni dunajewo po niekławie.

Na prawo bór czarnolas dąbrowiany,
Na lewo ziel jasnoziel łści wodziany.

A po szepcinie wija, a na murawie dzwionie,
A i tam rzą wesoło te morawiańskie konie.

KALINOWE DWORY

Kalinowe dwory,
Jarzeń na jawory,
Jarzębiec surowy,
Czerwoń do zawory!

Czerwoń jagodulu,
Ładzie do dziewanny,
Borem nie da rady,
Jaworowe panny!

Dziwierz tędy łązi,
Łyśnie na spiekory,
Ej, kraśnie zagorzewią
Kalinowe dwory!

SŁOWISIEN

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno,
Miodzie złoci białopałem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowiśnie.

A gdy sierpiec na niebłoczcu łyście,
W cieniu ciemne jeno niezaśpiwy:
W białodrzewiu ćwirnie i sreblście
Słodzik słowi słowisienkie ciewy.

WANDA

Woda wanda wiślana
Głaż głębica srebliwa
Po ciemnurzu pazurem
Wodzi jaskro księżawiec.

Sino płynie dno śpiewa
Woda wanda ruślana
Czesze włosy świetłodzie
Topiel dziewny - kniaziewny.

Juljan Tuwim

O ewolucji w twórczości muzycznej

Niedawno miałem dyskusję z kilku znanymi muzykami, których poglądy różniły się kontrastowo od moich i grona młodych muzyków, zapatrzących się podobnie jak ja na historjozoję muzyki. Mówiliśmy o kierunku ewolucji w muzyce i wogóle o istnieniu jej, jako takiej.

Stawialiśmy pytanie: czy istnieje ewolucja w twórczości muzycznej? Moi oponenci twierdzą, że wielkie arcydzieła sztuki są doskonałością, gdyż zawarta w nich idea muzyczna ujawnia się w sposób doskonały; że droga historii muzyki nie przedstawia linii, stale wznoszącej się pomimo pewnych wahań, lecz że tworzy obraz, w którym nie należy doszukiwać się porządku, w którym chwile genialnych porywów (w osobach wielkich kompozytorów) przeplatają okresy upadku i cofania się.

Według nas, historia muzyki — to jakby szereg oddzielnych szczytów lub dociekań, wśród których znajdujemy i mniej udatne. Porównywać jednak jakości tych szczytów — niepodobna, gdyż każdy z nich tworzy unikat „w swoim rodzaju“.

Polifoniczny styl w utworach Bacha znalazł najwyższy swój wyraz; kompozycje te w *swoim rodzaju* są szczytem doskonałości. To samo da się powiedzieć o Beethovenie, Wagnerze, i o innych genialnych przedstawicielach sztuki muzycznej.

Twierdzić, że z dwóch takich szczytów Bacha i Beethowena — jeden jest „lepszy“ od drugiego — jest nonsensem.

Osoby, wyznające taką antyewolucyjną teorię, nie zdają sobie sprawy z tego, że mimowoli wprowadzają do swej oceny pojęcie *stylu* muzycznego, a nawet często ograniczają się tą jedną stroną utworów muzycznych.

Styl — jest to najbardziej zewnętrzny objaw zawartej w dźwiękach idei. Bezsprzecznie, styl określa indywidualność autora i odwrotnie, ale należy rozstrzygnąć pytanie — czy zawsze ten styl, jako taki, — może być zewnętrznie doskonały, czy zawsze z całą dokładnością odzwierciedla ideę, którą autor położył w osnowę kompozycji.

Tu zbliżamy się do bardzo ważnego zagadnienia o istnieniu samej idei, dającej początek twórczości muzycznej.

Jest kategoria osób (na szczęście niezbyt liczna), nie uznająca istnienia natchnienia ideowego w dziedzinie muzyki. Dla nich muzyka stanowi tylko rodzaj dźwiękowych arabesek, to też z tą kategorią ludzi nie znaleźlibyśmy punktu styczności.

Muzycy, o których tu mowa — uznają istnienie ideowej osnowy twór-

czości muzycznej, ale przyjmują przytem aksjomat, że ewolucja muzyczna *jakości* tej idei nie podnosi, nie pogłębia i nie rozszerza; że styl, w którym owe idee znalazły swój wyraz fizyczny — jest (co do swej jakości) równoważny samej idei.

Pogląd taki jest z gruntu niesłuszny; osnową bowiem muzyki jest bezpośredni język emocji, impulsów woli.

Kompozytorom nie odrazu udało się opanować cały materiał muzyczny, nie odrazu znaleźli oni w wyrazie dźwiękowym ekwiwalent własnej emocji. Stało się to z powodu niedoskonałości muzycznego aparatu *technicznego* u tych prymitywnych kompozytorów; jak nie opanowali oni jeszcze całością materiału, z którego mieli stworzyć swe obrazy muzyczne, tak samo nie może opanować nim odrazu początkujący uczeń — kompozytor, powtarzający na sobie historję całej nauki muzycznej.

Impulsy woli, idee emocjonalne — istniały bezspornie już w epoce św. Ambrożego (w IV w.), lecz nie można powiedzieć, aby w tych prymitywnych próbach — idea muzyczna miała jakkolwiek ekwiwalent wyrazu.

To też nawet przeciwnicy ewolucji powinni przyznać istnienie jednej epoki, kiedy materiał muzyczny był jeszcze całkiem surowy, i istnienie drugiej, w której materiał ten został do pewnego stopnia opracowany. Pomiędzy zaś temi dwoma epokami ewolucja muzyczna musiała przecież się odbywać. Na jakiej zasadzie ewolucja ta miałaby stanąć na miejscu, a z nią i dalsze opanowanie materiału muzycznego? Oczywiście tak nie jest. Przekonać się można łatwo, porównując choćby skomplikowaną harmonję Wagnera i Bacha, mimo że u tego struktura jest nieraz bardzo skomplikowana.

Materiał rozszerza się stale, obszar myśli muzycznej wyolbrzymia.

Zjawisko cofania się może się zjawić u oddzielnych przedstawicieli sztuki muzycznej, lub w poszczególnych dziedzinach, ale ogólny kierunek zmierza stale do zupełnego opanowania materiału muzycznego, celem osiągnięcia podatniejszych środków wyrazu dla coraz to głębszych i subtelniejszych emocyj.

Skonstatowaliśmy, że Bach osiągnął szczyt doskonałości w polifonji muzycznej. Przypuśćmy, że po Bachu nikt już nie osiągnął takiej wyżyny polifonji, zato w innych dziedzinach, jak w dziedzinie wyrazu i formy — wypowiedziane były nowe słowa, a polifonja Bacha, znajdując się na pewnej wyżynie, czeka na tego, kto przekroczy i tę wyżynę.

Dotąd poruszałem tylko jedną zewnętrzną stronę opanowania materiału muzycznego, jednak jeszcze więcej sprzeczności rodzi drugie zagadnienie — ewolucji samej natury emocji, rodzącej objawy muzyczne.

Genjusz — to ten, kto potrafił opanować swym materiałem muzycznym do tego stopnia, że idee jego znajdują już dla siebie adekwatny sposób objawu twórczego. W wielu kompozycjach autorowie chcieli włożyć znacznie więcej materiału, niż to zrobić zdążyli, i obecnie, (gdy znalaziono doskonalszy sposób wypowiedzenia tych samych idei) — kompozycje te przestają być doskonałością, czyli że nie wyrażają już w zupełności tego, czego chciał autor.

Kompozytorowie epoki Bacha i jego poprzednicy chcieli wyrazić

w swych utworach emocję tragizmu, liryzmu, namiętności, ale obecnie — czy wszystkie owe emocje są dla nas nawskroś jasne?

W większości wypadków widzimy tam poprostu tylko *muzykę* o określonym *stylu*, który to styl możemy lubić i cenić, lecz który określonych uczuć nam nie dyktuje, a tembardziej tych samych, jakie miał ówczesny kompozytor na myśli. Temu należy przypisać, że miłosne arje Händla wydają się nam dziś kościelne, że w kantatach Bacha muzyka nieraz nie wiąże się z treścią, że „płacz Eurydyki“ Glücka robi wrażenie wesołe.

Pojęcie ewolucji będzie pełne wtedy dopiero, gdy uznamy nie tylko ewolucję materiału, ale i planu ideowego, jaki ujawnia się w tym materiale.

Tu jedno popycha drugie; z jednej strony idea ewolucyjna rozszerza ramki materiału, z drugiej strony — sam materiał daje możliwość rozwinięcia idei.

Nie ulega wątpliwości, że idee, z których powstał „Tristan i Izolda“ — były obce Beethovenowi, dążącemu ku sferom niebiańskim przez tragizm, podkreślający właśnie jego „ziemskie“ pochodzenie.

Ale czy idee Wagnerowskie są wznioślejsze?

Odpowiedź może być tylko pozytywna, bo idee te są również głębokie i szerokie co do rozmachu, a przytem bardziej subtelne, gdyż przebywa w nich uczucie mistycznego Erosa, zdobywanie wielkiego szczęścia w cierpieniu — ekstaza rozkoszy miłości i śmierci. Ale idee wagnerowskie były szersze od jego materiału muzycznego, pomimo tego, że tak znacznie powiększył on jego granice.

Po Wagnerze wszystkie próby, skierowane przez jego poprzedników w tym samym kierunku — robią wrażenie naiwnych i niefortunnych.

Trudność wpajania pojęć o ewolucji ideowej polega na tem, że aby odczuć rozwój treści ideowej, należy ten rozwój przeżyć samemu.

Dopóki na słuchacza oddziaływa tylko zewnętrzna szata skomplikowanego materiału muzycznego (mogącego wydać się dzikim, niepotrzebnym i nawet szkodliwym), dopóty nie będzie uświadomiona idea, która ten materiał zrodziła. Kiedy idea ta staje się jasna dla naszej świadomości, wnet otwiera się nowa perspektywa, i zaczynamy uświadamiać sobie organiczne ustosunkowanie idei do formy objawu.

Droga muzycznego „poznania“ ma w sobie jasno zarysowane elementy ezoteryzmu, i niewtajemniczonemu można tylko wskazać tę drogę, ale objaśnić celu ostatecznego — niepodobna.

Należy samemu przeżyć narastające stopniowo warstwy nowych idei, i dopóki nie przejdzie się drogi poznania muzycznego, póty istota nowych objawów muzycznych będzie przykryta zasłoną niepojętych i skomplikowanych słów — form muzycznych (jako te wielkie prawdy budowy wszechświata pod symbolicznem przykryciem formuł mistycznych), robiących narazie wrażenie niezrozumiałych, śmiesznych i prymitywnych.

Aleksander Wielhorski

Bal wisielców

Na szubienicy płąsa zwarta,
swawolna rzesza paladynów —
hej! chudych paladynów czarta,
hej! kościotrupich Seladynów!

Imć pan Bełzebub, szarpiąc za koniec rzemyka,
by wprawić w ruch pajace swe, figlarnie zerka —
lub uderzając po łbie podeszwą trzewika,
każe im tańczyć, tańczyć starego oberka.

I ramiona pajaców łączą się w sznur cienki;
ni to czarne organy, ich piersiowe kości,
które ongi ściszały szlachetne panienki,
zderzają się, jednocząc w haniebnej miłości.

Hurrah hop, tanecznicy! W kąć niech idą dąsy,
przecie stryczek jest długi i hasać pozwoli!
Niech nie będzie wiadomo: walka to, czy płąsy.
Bełzebub oszalały na skrzypcach rzępoli.

Gdy się ma pięty z kości, zbędne są sandale!
Prawie wszyscy już zdjęli strój z mięsa i skóry:
reszta jest dosyć lekka i nie sprośna wcale.
Na czaszki śnieg nakłada bielone kaptury.

Kruk siadł na każdej z czaszek nakształt pióropusza,
ze szczek ochłapem zwisa dźiąsło nawpół świeże.
Rzekłbyś: hufiec rycerzy do boju wyrusza
i w kartonowe grzmoci z rozpędu puklerze.

Hurrah! mroz dla zachęty wbija ostre szpilki!
Tłum kościotrupów hasa pod wściekłą wichurą,
a z fioletowych lasów wtórują mu wilki —
cały nieboskłon gore piekielną purpurą.

Hola! dać-no szturchańca tym świętoszkom nudnym,
którzy na kręgosłupie swym, jak na różańcu,
przesuwają paluchy w pacierzu obłudnym:
nie modlić się tu, chłopcy, jeno bujać w tańcu!

Ho! z tańczących truposzów zgrai rozbawionej,
niby koń rozhukany, dał susa pod chmury
jakiś szkielet ogromny, chudy i szalony;
a czując, że mu grdykę dławia jeszcze sznury —

stara się je rozluźnić kośćmi małych palców,
które trzeszczą ze szmerem bliskim do chichotu;
i — jak tancerz cyrkowy, syt zawrotnych walców —
wraca między zebranych, wśród oklasków grzmotu.

Na szubienicy płąsa zwarta
swawolna rzesza paladynów —
hej! chudych paladynów czarta,
hej! kościotrupich Seladynów!

Jan Artur Rimbaud
przełożył
Czesław Kozłowski

Z powodu „Południcy“ — o Staffie i o jego krytykach

Pierwotną wizją Staffa, która go skusiła do napisania „Południcy“, była, jak mi się zdaje, scena końcowa: gdy Hanka-Południca szerokim gestem zarzuca krasną chustkę na trupa ukochanego, wszyscy cofają się przerażeni, a i ona sama jest grozą przejęta, uświadamiając sobie nagle to, że na jeden moment wcieliła się w nią istota z wyższego porządku rzeczy. Z tą sceną wiąże się scena w pierwszym akcie, w której Jasiiek opisuje, jak to Południca sobie poczyna, gdy karze zbrodniarza. Jest to scena arjowa: przypomina się opowiadanie o królowej Mab w „Romeu i Julji“, pieśń Senty w „Latającym Holendrze“, — lecz taka reminiscencja nic nie szkodzi, pomaga nawet wrażeniu, powiększając jego echo. Do kompleksu Południcy należy także opowiadanie Jaśka, jak to on poprzesuwał słupy miłowe, aby ją zmylić i nie wpuścić do wsi. Wszystko to są pomysły niezmiernie piękne i wcale nie chybają wrażenia w teatrze. Ostatnia scena wystrzela nawet jak niespodziewany szczyt na płaszczyźnie. Oczywiście krytyk, który siedzi na przedstawieniu, pisząc w głowie recenzję, i ma już ku końcowi zdanie wyrobione, oczekuje tego końca jako jakiegoś „i tak dalej“, i nie raczy się nawet poddać jeszcze jednemu nowemu wrażeniu, zwłaszcza, że śpieszy mu się do garderoby. Cóżby się mogło na końcu naprawić, skoro przez cały czas było inaczej, skoro on już wszystkie plusy i minusy porachował i bilans zestawił!

Panowie i Panie — czemuż jest t. zw. całość? Niema dramatu, któryby przy analizie nie okazał się źle zbudowany, naciągany lub niedociągany, nieprawdopodobny. Dobrze zbudowane są tylko panie uczęszczające na premjery oraz sztuki Bernsteina i innych Francuzów. Co może dać poeta? Błyskawice.

Zamiarem Staffa było: powiązaniu winy z karą zostawić bieg naturalny, realistyczny, lecz w rozstrzygającym momencie nadać mu jeszcze z zewnątrz sankcję cudowności; ten cud ma być jednak tylko metaforą, podkreśleniem boskiego pierwiastka, tkwiącego także i w owym naturalnym rozwoju wypadków. Klasyczną formułę tego sposobu stosowania cudowności w dramacie podał Hebbel w motcie do swego „Gigesa“: rozpiąłem nad obrazem tęczę, która ma jednak tylko świecić, ale nie być pomostem dla losu, bo los rodzi się tylko w duszy ludzkiej.

Byłoby pięknie, gdyby był Staff, stosownie do obranego przez siebie stylu, owe dwie linje: nadnaturalną i naturalną, nie tylko skrzyżował w je-

dnym punkcie, lecz zetknął je także w innych, zwłaszcza z początku, np. w sposób zapowiadający szczególne, niemal erotyczne uwzięcie się Południcy na Antka. Znać pewien wysiłek poety, żeby w Hance ukazać stopniowe rozpętywanie się żywiołu demonicznego, który ją ponosi ponad jej zwykłą miarę, a chodzi tu o demonizm inny niż u Balladyny lub Carmeny.

Gdy się dokładnie śledzi przebieg naturalnych zdarzeń w „Południcy“, uderza „obfitość“, względnie „przeładowanie“ motywów. Wystarczyłby właściwie konflikt: chciwość ziemi — namiętność zmysłowa do Hanki, aby doprowadzić do tego samego końca. Nie trzeba było mimowolnego zabójstwa ojca, skarb był już i tak obciążony krzywoprzysięstwem. Lecz zabójstwo komplikuje sprawę dramatyczną w sposób upodabniający ją do powierzchni życia. Zarazem to samo zabójstwo wprowadza w ruch i inny dramat: dramat charakterowy Antka. Antek w sposób nie chłopski, lecz inteligencki, za dużo sobie robi z nieumyślnego zabójstwa, zamiast brutalnie „przejsć nad niem do porządku dziennego“, jak mu to doradza Hanka. Jest to, jak to się mówi, słaby charakter. Słabość ta jest już zaznaczona w tem, że natychmiast po dokonaniu zabójstwa Antek potrzebuje zwierzenia. Sytuacja przypomina tu trochę „Ponad śnieg“ Żeromskiego — nie jest to zresztą jedyna reminiscencja, którą nasuwa „Południca“. Potem wydaje się, że Antek chciałby trzymać dwie sroki za ogon: Jagnę i Hanke, pierwszą jako żonę, drugą jako utrzymankę. Powiadam „wydaje się“, ponieważ w tym punkcie rzecz staje się niejasna, i to nie ową niejasnością, dwulicowością, jaką niesie życie, lecz niejasną dla autora samego. Oto bowiem autor, zmierzając ku scenie „kajania się“, chce, żeby w duszy Antka naprawdę już zaczynało się oczyszczenie, dlatego każe mu nabierać wstrętu do namiętnych, lecz grzesznych uścisków Hanki, a tęsknić do innego typu uścisków Agnieszki. Oczywiście można Antka mieć w podejrzeniu, że tylko wmówił w siebie tę nową miłość albo wprawił się w nią, bo ona jest mu teraz wygodna, zgodna z jego interesem (materiaлизм dziejowy w obrębie jednej duszy albo „garderoba duszy“, albo poprostu t. zw. świństwo) Hanka sama, czyniąc mu wygovor, analizuje w ten sposób jego postępowanie. Autor miał tu dwie metody do wyboru: prostolinijną — wierzyć w dobrą wolę Antka, albo psychologiczną, uwydatniającą dwoistość i troistość duszy. Każda jest innym poglądem na człowieka. Lecz autor wolał mieć zyski z obydwu metod. Moment ten jest stosunkowo krótki. Dramat charakterowy Antka, zmieniony po drodze w dramat sumienia, kulminuje w scenie „kajania się“. Ta scena czyni poniekąd zbytęzną interwencję Południcy i strzał z za płota. Lub autor myślał, że przez to publiczne wyznanie winy Antek dopiero dojrzał do tej interwencji? Można i tak.

Można i tak i tak. Przebieg wypadków w „Południcy“ równie łatwo da się przedstawić w pragmatycznym, żelaznym powiązaniu przyczyn i skutków, jak jako bezład logiczny i psychologiczny. Nie idzie mi tu jednak o kazuistykę faktów, ani o prawdopodobieństwo. Z tym materiałem faktów, jaki autor zgromadził, mógł napisać dramat interesujący. Napisał też dramat, lecz nie interesujący. Bo nie mogę się zgodzić na

to, co przeważna część krytyków twierdziła, że względne niepowodzenie „Południcy” wynika stąd, że Staff nie panuje nad formą dramatyczną. Odsądzając Staffa od zdolności dramaturgicznych, popadają krytycy równocześnie w nietakt, zwany pospolicie „osładzaniem pigułki”: wynoszą pod niebiosy jego talent liryczny, intelekt, robią z niego nawet „olbrzymiego” myśliciela. Uważa się — wygodnie — dramat za coś tak chemicznie odrębnego, że nikt nie zadał sobie trudu pomyśleć nad tem, w jaki sposób ubóstwo w jednej dziedzinie twórczości można pogodzić z bogactwem w drugiej. Mnie się zdaje, że Staff tak samo dobrze umie napisać dramat, jak ci, co ordynują mu zupełną abstynencję od tej dziedziny. Nie święci lepia te garnki. Na scenie ludowej miałyby „Południca” powodzenie bezsporne. Pod względem teatralnym jest wystarczająca, a właśnie tylko strona poetycka nie dopisuje. Wydaje mi się trywjalna. Te same braki, które są we wszystkich wierszach Staffa, lecz ukryte, w dramacie nie dadzą się ukryć i występują jako trywjalność czy melodramatyczność. Krytycy czuli, że coś tu nie domaga, lecz źle nazwali.

Staff jako liryk jest raczej ornamentykiem myśli, niż myślicielem. On myśli kontempluje, lecz nie wymyśla. Kontempluje w ten sposób, że wytwarza coraz nowe warjanty pewnych stanów duchowych, rzeczywistych, albo z jeszcze większem zamiłowaniem hipotetycznych. W tych warjantach jest niesłychanie pomysłowy, — pełen pięknych przenośni, dowcipów, tych, co to nie rozśmieszają, lecz sprawiają ciche zadowolenie, powiedzeń i gestów paradoksalnych, spiętrzeń zawrotnych. Zwykle uważa się to za formę — ja widzę w tem raczej pewien gatunek treści. Staff buduje swój świat liryczny między niebem a ziemią z obłoków — jakby pewna sztuczność i pochodność była niezbędną atmosferą jego twórczości. Lubuję się w tych wierszach i jestem ich wdzięcznym czytelnikiem, lecz w niedużych dawkach. Za szczyt tej poezji warjantowej uważam cykl „Radość i smutek szczęścia i chwili”. Staff jest piewcą właśnie takich chwil dwoistych, kiedy „popołudnie mija się z wieczorem”.

Lecz podstawa jego poezji jest jakas niepewna, niewłasna, niegwarantowana przez poetę samego, lecz przez różne zmienne mody współczesne. Ta poezja jest jakby rzeźbą szlachetną, wykonaną nieraz w kruszcu nieszlachetnym. W pierwszych utworach Staffa ta „ideowa”, gorsza strona autora bardziej się narzucała, dlatego nie doceniałem jeszcze wówczas jego znaczenia jako poety, dopiero w dalszych zarysowała się jego indywidualność w sposób wyraźny, lecz inny, niż ją pojmują ci krytycy, co to zwykli w recenzjach swoich zestawiać naiwnie treściową mozaikę z niektórych utworów tego lub owego zbioru i brać ją na serjo. Swego czasu np. literaci socjalistyczni powitali wiersz „Krysta pod płótem” jako zwrot poety ku kwestjom socjalnym. Ja w tym wierszu widzę tylko zainteresowanie się autora szczególnie sytuacją i opisywanie jej z różnych stron; pogłębianie myślowe sytuacji jest tu, jak często u Staffa, równocześnie jakby specjalnym sposobem plastycznego jej wyrzeźbiania. Ale kwestji socjalnej tam niema, ani wprost, ani symbolicznie. — Weźmy Staffa „Sonatę księżycową” (w „Oczach otchłani”). Znajdujemy tam kilkanaście pięknych przenośni

o księżycu — w pierwszej ich połowie księżyc jest istotą nam przyjazną, w drugiej wroga, lecz na tem się kończy, bo warjanty liryczne u Staffa mają to do siebie, że się nie potęgują, są bezwynikowe, kończą się zwykle raczej formalistycznie, jakimś zakrętasem sztucznym, niż, jak to bywa w najlepszych wierszach: urwaniem drogi nad przepaścią, pierwszą zdradziecką kroplą krwi. — W „Winie miłości“ (zresztą i w innych utworach) wprawia się Staff w stan whitmanowskiej wszechmiłości, błogosławi na prawo i na lewo, mówi tonem św. Franciszka z Asyżu. W „Ścieżkach polnych“ pędzłem człowieka miejskiego maluje dekoracyjne krajobrazy wsi spokojnej, wsi wesołej, i jeszcze raz przerzuca się w swoją dawną ulubioną pozę piastowską: wielbi strzechy, pszczoły, miody, bociany, koguty, pługi, woły, błogosławi nawet dobroczynnemu łajnu. W wierszu „Pokłośnice“ ma tylko dekoracyjne reminiscencje biblijne, nie widzi hańby tych bab wiejskich, zbierających ochłapy ze stołu naszych „kułaków“. O ile miły jest mi ten zbiorek w szczegółach, o tyle nieznośny jako całość. Wyczuwam w nim jakiś dźwięk jakby publicystyczny, spóźnione chłopomanstwo.

W „Południcy“ kontynuuje Staff tę swoją pozę piastowską, zstępuje dosłownie na ziemię, pisze dramat agrarny i zdobywa aplauz sprawozdawcy „Robotnika“. Tu już zaczyna się to, co nazwałem brakiem własnej gwarancji autora. Dalej: autor traktuje chłopską chciwość ziemi jako coś, co się samo przez się rozumie, co jest już znane, udowodnione, czyli — taki jest na to termin — postuluje ją. Ale właśnie w tym dramacie, gdzie chciwość ziemi jest motywem rozstrzygającym, chciałoby się czegoś więcej o niej dowiedzieć, widzieć ją jako namiętność, jako pasję, jako nałóg lub grzech! Arja umierającego Brzosta, wyśpiewana na cześć ziemi, jest na to za pocziwa. Wogóle autor starał się o t. zw. prostotę w motywach. Chciwość ziemi i miłość — i oto już konflikt gotowy! Pamiętam, jak niedawno recenzenci (jak Boy) zachwycali się prostotą motywów w „Ninie“ Kampa. To nie Ibsen, to nie żadne psychologiczne łamigłówki — wołano — to motywy jędrne, proste, zrozumiałe, wszechludzkie, odwieczne. Tak samo jest z tem kajaniem się — ach, jakże słowiańskim! A wreszcie ten — jak pisze jeden z recenzentów — „odwieczny problemat winy i kary, nabrzmiały grozą mocy nadziemskich, które...“ I wszyscy oni w ten sam ton dzwonią: będą mówili o tragedji antycznej, Szekspirze, Przybyszewskim („niema winy, jest tylko kara“), Wyspiańskim... Pozwolę sobie odpowiedzieć na to po piastowsku; Tfu, co za brednie filologiczne! Co za turystyka po greckich pagórkach! W XX wieku wina i kara! Filologia przychodzi z pomocą Kościołowi!

Gdy się bada fundamenty dramatu Staffa, wszystko przypomina ławę szkolną. Ale recenzentom powinno się to było podobać, bo i oni dzielą z nim jego wszystkie wiary. I zapewne Staff się trochę zdziwił, że tym razem recenzenci go nie skwitowali. Wykroczyli oni zaiste ponad swój stan intelektualny!

Właściwie powinienbym teraz udowodnić, dlaczego owe fundamentalne motywy mnie nie zadowalają: czy razi mnie nieszczerłość ich użycia, czy przestarzałość, czy niesłuszność, czy co innego. Ale na to dam po-

średnio odpowiedź w innym związku, gdy będę tu pisał o formizmie i teorii Witkiewicza. Stwierdzam tylko z zadowoleniem, że pewnego rodzaju motywy, które dawniej obowiązkowo zachwycały, dziś już nie popłacają. Krytycy mówią wprawdzie, że Staff je tylko skompromitował niezręcznym użyciem, a ja mniemam, że on właśnie zręcznym ich użyciem odsonił ich wewnętrzną nicość.

Nasi krytycy podobni są do kobiet, które idą na bal nie nato, żeby się bawić, lecz żeby pokazać swoje suknie. Oni nie krytykują, lecz wystawiają na pokaz swoje kryteria wyczytane. I tak jeden z nich zmuszony jest z wielką przykrością wyrwać Staffowi ząb: „Nie dość jest przeczytać Freytaga, Volkelta i Luckę — trzeba być samemu psychiką tragiczną i umieć stworzyć tragicznych bohaterów. Tego właśnie Staffowi brakuje, i na to mu nikt i nic nie pomoże“. Dixit, salvavit animam suam i z łezką w oku oddalił się! Z pewnością Staff każe to sobie oprawić w ramki i wdmuchać w płytę gramofonu, któraby go ostrzegała, ile razy przyszlaby mu ochota pisać tragedję!

Moi Panowie, czytałem wszystkie książki plus jedna, z których czerpiecie swoje mądrości o tragizmie. Niemcy dość już napaskudzili w tym przedmiocie. Narzucili Wam cały zgiełk pytań i pojęć, które Wy bierzecie łatwowiernie bez szczypty soli, dlatego że brzmią tak imponująco. Mają one tylko heurystyczną wartość. A zacytowany powyżej zarzut jest poprostu nieprzyzwoity. On nawet w ustach Brzozowskiego (w jego recenzji o „Skarbie“) brzmiał już nieprzyzwoicie, cóż dopiero w ustach kogoś, co się nie może jeszcze powołać na własny dość uznany dorobek literacki. Można się zajmować dziełem lub dziełami poety, ale nie wolno włączyć mu z kopytami do duszy, a petryfikowanie tych lub owych właściwości przed śmiercią powinno się odbywać z wielką ostrożnością. Jakby się temu panu zrobiło, gdybym tak sobie powiedział, że brak mu absolutnie zdolności krytycznych, i że „na to mu nic i nikt nie pomoże?“

Z pisania o teatrze zrobiło się u nas istne misterjum. Każdy recenzent teatralny stroi takie miny, jakby posiadał jakąś wiedzę hermetyczną, tajny system rozbicia banku w Monte Carlo. Wymyślono np. jakieś talenty specjalnie dramatyczne (w odróżnieniu od lirycznych i epickich). Ci panowie przeżuwają wszystko, co już Niemcy wypluli. Nie krytykują, lecz balotują, rozdają patenty. Staff przystępował tyle razy do egzaminu przed nimi, lecz spalili go; jeden powiedział: nie jesteś tragikiem! drugi: nie jesteś dramaturgiem! trzeci: nie jesteś nawet teatralikiem! — każdy według swojej specjalności. (Myszę przytem, że Staff w swoich pierwszych sztukach był bliższy swojemu dramatu, niż w dalszych).

Jeden z nich wyczytał coś gdzieś o konieczności i stosuje do dramatu zasadę największej ekonomji, uskarża się na sceny i postacie niepotrzebne. Skąpiec na rachunek autora! Twierdzi, że postacie muszą wywoływać „wrażenie nieuniknioności i wewnętrznej potrzeby“. Jest to figiel abstrakcyjny, widz, nie będący snobem, nigdy takich sensacyi nie miewa i mieć nie może.

Paru wyciągnęło tare kryterjum; Staff opowiada, nie przedstawia.

I o tem dużo już Niemcy pisali: *erzaehlen* — *darstellen* — *gestalten*, były nawet na ten temat sławne polemiki. Zresztą będą może o tej sprawie pisał w rzeczy p. t. „O przesądach w dramacie“. Tu zauważę tylko, że właśnie do „Południcy“ ten zarzut tylko opowiadania nie przystaje, ponieważ dialog tej sztuki napisany jest po większej części rozmówkami bardzo zwyczajnymi. Staff myślał, że „przedstawia“ się wtedy, gdy autor zupełnie ukrywa się poza swoje osoby, i pod tym względem jego abnegacja poszła może nawet za daleko.

A wszyscy recenzenci uchwalili, że akt pierwszy jest najlepszy, inne do niczego. Dlaczego? Bo tam jest akcja: tam ktoś kogoś dusi. „Tragedja właściwie skończona“. I to jest stara sztuczka recenzencka, zastosowana tu ot tak, aby ją znowu zaprodukować, albo może jako „plaster“? Ja, i nie tylko ja, tego wrażenia nie mieliśmy — wszystkie akty tak samo są dobre lub złe.

Do widzenia Panom!

Karol Irzykowski

Krytykom i recenzentom

*Bez ksiąg i bez nauk, lecz w zadumie niemej,
My jedyni jeszcze coś — niecoś tu wiemy*

Głosy, jakie pojawiły się o pierwszych zeszytach „Skamandra“, te w szczególności, które zajmowały się wstępem otwierającym nasze pismo, odsłoniły nam w całej nagości pewną smutną, a niezaprzeczną prawdę: zupełny upadek naszej kultury krytycznej. Niema w Polsce nikogo (wyjątki, jak zawsze, stwierdzają tylko regułę), ktoby potrafił nie tylko czytać mechanicznie, kartkę po kartce, ale czytać przemyśleć i z myśli swych zwierzyć się czytelnikowi, niema — krytyków. Nie mówimy o mierze talentów, ani o poziomie prac krytycznych, który obniżył się straszliwie; chodzi już tylko o pewną prymitywną, uczniowską uczciwość krytyków współczesnych w stosunku do przedmiotu ich „badań“. Nasi krytycy nie tylko nie umieją czytać, do czego się między wierszami przyznają, ale chełpią się wprost tem, że czytać nie chcą, myśleć nie chcą, zajmować nowych frontów nie potrzebują. Wystarcza im do ich „prac“ jakiś jeden, uboczny szczegółik, aby rozwałkować go na łokciowy artykuł i podać sosem połapanych z powietrza tytułów i nabytej w kawiarni wiedzy. Tacy panowie stają się niebywale wytworni, na wszystko patrzą przez pince-nez swojego nieuctwa, a stosunek ich do myśli i sztuki przypomina rozkapryszoną panienkę, której to się nie podoba, tamto nie przypada do gustu. Wszystko tu zatrzymuje się na powierzchni egotyzmu „krytyka“, któremu raz nie w smak „eklektyzm“, jak np. p. St. Krz. z „Kurjera Polskiego“, to znów „kobiecość“, której skwapliwie doszukuje się w „Skamadrze“ p. Choromański. Cóż poradzić, gdy p. Choromańskiemu podoba się to a nie inne uważać za kobiecość i to słówko przyczepiać do wszystkiego po kolei? Cóż poradzić, gdy p. Choromańskiemu podoba się tę właśnie, że tak powiemy, najzupełniej osobistą kobiecość uważać za sprawdzian naszej twórczości? Co najwyżej zapytać możemy, dlaczego „kobiecość“, a nie kolor oczu? — pozatem, musimy pozostawić p. Choromańskiego sam na sam z jego dowolnością. Dlatego mówić o „kobiecości“, jako o poważnym zarzucie, naprawdę nie możemy:

p. Choromański gotów teraz obrać nowy sprawdzian i badać tym razem dla odmiany naszą męskość. Ale jakkolwiek byłby wynik tego, sensacyjnego w pewnej mierze badania, co może on mieć wspólnego z naszym credo i naszą poezją?

Lecz ów „eklektyzm“ jest zarzutem, ukazującym w całej pełni... nicość grasujących u nas krytyciat, w szczególności tych, które bezkarnie hulają po „Zdroju“. Bo ci panowie ze „Zdroju“ wszystko chcą sprowadzić do głębi, do samego dna, do praprzyczyny, powiedzielibyśmy — do tej jedni, gdzie giną już granice i wszystko zmienia się w płynny i jednorodny absolut. Taki jest zasadniczy kanon teoretyczny naszych „zdrojowców“, i dlatego im bardziej wszystko im się zlewa i zalewa, tem pewniejsi są swej mądrości, głębokości, tem lepiej czują w dołku gnienie absolutu. Ale wszystko to obowiązuje tylko w teorii, bo jakże inaczej wygląda to w praktyce! W praktyce wycina p. Olwid kilkanaście zdań z wstępnego creda „Skamandra“, zestawia je obok siebie i pewny jest, że należycie już „oświecił“ nasze wyznanie wiary, gdyż ani przez myśl mu nie przejdzie, że możnaby każde słowo uważać za objaw jednego zasadniczego dążenia, jakiejś naprawdę jedni. Ale o to tych wyznawców głębi posądzać nie należy: oni „głębie“ mają tylko od parady, od teorii, ale naprawdę pozostają na powierzchni i jak p. St. Krz. wyobrażają sobie, że wyznanie wiary powstaje drogą „eklektyczną“, drogą zestawienia najróżnorodniejszych, a nieraz wyświechtanych, słów w nowej kombinacji, na osobisty użytek kompilatorów. Ci głębościowcy błąkają się bezradnie po powierzchni i czują się jak kot w bibliotece, gdyż usta mają zawsze pełne jakichś „praiłów“, nie są w stanie wyczuć żadnej istotnej prawdy, kryjącej się poza symbolem słów, nie potrafią określić znaczenia niczego, co dojrzały ich oczy, ani określić logiki wewnętrznej szeregu zjawisk czy wynurzeń. Są oni beznadziejnymi wygnańcami na powierzchnię świata, niezdolni zejść ani piętro niżej, ich metoda jest banalnie powierzchowna, a myśl bezradnie krąży po zewnętrznej stronie wszech rzeczy. Naprawdę, nie o nich to można powiedzieć, że największe głębie kryją na powierzchni: nic się tu nie kryje, tu co najwyżej udaje się skrywanie zagadkowej głębi, co ze względu na szpetną nagość ich rzeczywistości byłoby bardzo pożądane i chwalebne, gdyby nie to, że nie mają dość pokory i dlatego nazbyt łatwo biorą swą kłamliwą pozę za obcowanie z duchem przez wielkie D, z Absolutem, Prabytem i jak się tam jeszcze zwą te cokolwiek wyszargane rekwizyty młodo-polskiego teatru uczuć!

Ale gdybyż przynajmniej dobrze potrafili przeczytać to, co chcą przyłożyć do podejrzanej miary swego „absolutu“! Lecz i na to zdobyć się nie potrafia! I tak p. Olwid powiada w artykule ogłoszonym w lwowskiej „Gazecie Wieczornej“: „Oni (grupa „Skamandra“) dziś jeszcze krainę sztuki nazywają krajem pięknej ułudy“, gdy wyznanie nasze brzmi: „Nazbyt silnie związaniśmy z jej (ziemi) okrwawionym globem, aby móc ulecieć w kraj pięknej ułudy, i nazbyt silnie wierzymy, iż królestwo ducha jest królestwem z tego świata, że niem będzie, być musi“. Dalecy jesteśmy od tego, by posądzać p. Olwida o jakiegokolwiek świadome przekręcenie sensu; ale czem to wówczas jest?

Jednego zarzutu oszczędzili nam nasi krytycy, ale zato, na wszelki wypadek, musimy go podnieść my: mianowicie żaden z nich nie zarzucił naszemu wstępowi — niezrozumiałości. Jak na dzisiejsze czasy, rzecz to rzadka. A jednak wszystkie komentarze są jednym wielkim niezrozumieniem jego treści, stwierdzającym raz jeszcze, że rzeczy najbardziej zrozumiałe są najzdradliwsze, że najłatwiej ześlizgnąć się tu po powierzchni. Jeden, bodaj jedyny, krytyk naszego wstępu dojrzał w słowach naszych coś więcej, niż barwną mozaikę, odgadł ich nurt podziemny: jest nim p. A. Boleski. I nie jest to bynajmniej przypadkiem. P. Boleski jest wytrawnym znawcą Towiańskiego i romantyzmu polskiego po przełomie religijnym lat czterdziestych, dlatego słowa wstępu nie były mu ani niespodzianką, ani „eklektyczną“ prawdą, ani wogóle żadną dowolną kombinacją myślowych strzępów. P. Boleski nie pytał naiwnie, jak to czyni „Zdrój“, o jakie ucieleśnianie nam chodzi, bo zna on treść tych słów z nieczytanych przez nikogo pism Towiańskiego. P. Boleskiego nie dziwi nasza miłość dla dnia dzisiejszego, bo on mógłby opowiedzieć dzieje tej myśli, bardziej bohaterskie, niżby to wydawało się „rewolucyjnej“ bohaterszczyźnie poznańskiego „Zdroju“. P. Boleski wie, że to, cośmy we wstępie powiedzieli, to nic innego „jak odgłos wielkiej w nas przemiany“, i — śmiało to podkreślamy — to niepodległej Polski nowe słowo. Widzi on odchylenia od zasadniczych dążeń, ale zna podziemną prawdę naszych wysiłków. Oczywiście, najłatwiej każdemu zatrzymać się na powierzchni i powiedzieć zgodnym chórem naszych pp. recenzentów: „Cóż, parę piosenek, trochę nowych rymów i nic więcej“, natomiast trudno jest dojrzeć te głębokie przemiany, jakie odbyły się za plecami tych rymów i tych małych piosenek, przemiany, które te właśnie, a nie inne, wydały kształty i barwy.

Gdyby więc „Zdrój“ nie dopytywał się tak skwapliwie p. Drobniaka,

czy aby zna on T. M. Wollfa „Expressionismus und Anarchismus“ i Ch. Dufresne'a „L'art et le peuple“, a natomiast zdołał nakłonić grupujących się dookoła niego literatów do przeczytania „Wykładów literatury“ Mickiewicza, pism Towiańskiego, Norwida, a niemniej Wyspiańskiego, nade wszystko zaś do rzetelnego przemyślenia tych dzieł — tak jest, Panowie, przemyślenia — wówczas niejedno przestałoby dziwić wykarmionych na „szturmowem“ mleku polskich ekspresjonistów. Ale nie śmiemy żądać tak wiele, ani nie czujemy się do tego uprawnieni.

Czytelnicy nasi łatwo teraz rozumieją, że poprostu czarna rozpacz i uczucie bolesnej bezradności opanować nas mogły, gdy poczęły dochodzić słuchy, jak subtelnie rozumiano nasz wstęp, o artystycznej twórczości już nie mówiąc! Bo naprawdę ręce opadają, gdy p. Z. K. w „Robotniku“ obwieszcza, że poeci „Skamandra“, czując się poetami, odpowiedzialnymi za „organizowanie wyobraźni narodowej“, jak mówi Norwid, — „chcą wytrwać tylko przy sztuce“. P. Z. K. wolałby, aby wytrwali przy krawiectwie, bo gdzieś, pod skórą szanownego recenzenta żyje i pasożytuje przeświadczenie, że sztuka nasza to takie sobie „piosenki“, a naprawdę, na serjo, brać można tylko coś solidniejszego, choćby krawiectwo. Sztuka tylko wówczas zapewne ma w oczach p. Z. K. prawo istnienia, jeżeli przy niewielkim nakładzie pracy każdy utwór da się zmienić w strzelistą odezwę „do ludu“. Kto tak patrzy na sztukę, tego oczywiście w „Zdroju“ — „zastanawia pęd na daleką metę“, ten o „Skamandrze“ potrafi powiedzieć, że „oprócz paru wierszy i kilku kartek prozy“ zeszyt niczego „znamiennego“ nie przynosi. Bagatela! Tylko parę wierszy! To znaczy mieć zrozumienie dla istotnej wartości sztuki i artyzmu.

Na całkiem ciekawych podstawach oparł swój stosunek do nas p. Adam Zagórski, jedyny, obok p. Boleskiego, krytyk polski, starający się oddać nam co naszego, a przynajmniej wykazujący w tem dużo dobrej woli. P. Zagórski posądza nas wszystkich o bliższe stosunki z piękną Heleną, choć zdawało się nam, że jest to przywilejem jednego tylko pisarza w Polsce. Nie zaprzemy się tego, lecz gotowiśmy zgodzić się z p. Zagórskim, że nie można z tego robić zarzutu, chociaż zastrzeżenie to pojmujemy w całkiem odmienny sposób. Bo gdy przyjmujemy dyskusję tego stosunku na tym poziomie, na jakim go ostatnio poruszył Wyspiański, a ten jedynie poziom obowiązuje, to musimy powiedzieć, że czar Heleny nie mniej jest straszliwy, niż grotty i dzidy Trojańczyków. Pamiętamy te chwile, gdy w pożarze zdobytego Ijonu ukazuje się przerażająca nagość parysowej

kochanki, gdy wiatr grozy powiał przez noc, i padł na twarz tłum greckich „sprawców historii“, i padł sam zwycięski Menelaj. Ona to, Wenus w płaszczu z gwiazd, Helena, jest matką „duchów narodu“, z jej łona wstają, na jej piersi gorącej konają pokolenia i pokolenia. Ona, Anadjomena, straszliwsza jest niż Hektor, niż Achilles, pani niezniszczalna, mocna odbudować Troję po tysiąc razy. Ona, rodzicielka wielopiersna. Nasz krytyk wie o tem, sądzymy, ale jakoś wolałby trzymać się utartych szlaków i pragnąłby dojrzeć w nas przedstawicieli duszy narodowej w dawnym, romantycznym stylu. A to jest niemożliwe, bo zmienił się sam skład chemiczny narodowej duszy, zmienił się pod wpływem zewnętrznych wypadków sam wewnętrzny stosunek sił, gdyż, jak słusznie powiada p. Zagórski, mamy dziś niepodległy chleb, niepodległy materac i t. p. Odbyła się wielka inwazja konkretności i codzienności w życie polskie, i niepodobna, aby coś równie doniosłego, jak powrót do normalnych warunków narodowego bytowania, pozostało bez wpływu na treść jakiegokolwiek twórczej psychiki. Są to sprawy, które powinny być w Polsce tak znane, jak alfabet, a ciekawych i nieuświadomionych powinno się odsyłać do Brzozowskiego, Wyspiańskiego, Norwida, Towiańskiego — poco wyliczać więcej?

Dlatego nie sądzymy, aby romantyczny kontur „ducha narodu“ był jedynie obowiązujący, jesteśmy natomiast przeświadczeni, że wypowiadamy ducha tego w nowej jego, niepodległej postaci. I to zrozumiał p. Boleski. Ale dlatego właśnie, że wypowiadamy *ducha* narodu, dlatego nie jesteśmy fotografami rzeczywistości i wąpimy bardzo, aby wiersz „Przy kominku“ był tych dążeń naszych jedynym wyrazem. Jeśli ducha tego wypowiadamy, to czyniąc to, sięgamy jak najgłębiej, w sam miąższ twórczości, w sam skład chemiczny duszy, i ukazujemy go w barwie, w dźwięku, w kształcie, tak jak to czyni lud, słowem w tem, co nasi dobroduszni „zdrójowcy“ uważają za... zewnętrzne. Bo przecież i p. Zagórskiemu nie chodzi o „wielką chwilę, którą przeżywamy“, ale o jej psychiczne odpowiedniki, — kiedyś mówił o tem nawet prof. Kleiner — przyzna więc nasz krytyk, że w jednej małej piosence zamknąć można najgłębszą i najistotniejszą treść całego wielkiego przewrotu. I tylko wówczas sztuka jest prawdziwie wielką sztuką, gdy tego właśnie dokonać potrafi. Dlatego żal mamy do p. Zagórskiego, że dojrawszy w utworach naszych nieklamane błyski piękna, poprzestał na ogólnikach o „wyspie kultu sztuki“, o „egzotycznych świątyniach“, a nie próbował odnaleźć piękna tego głębszych równoważników, nie próbował określić jego zasadniczej formuły, gruntu, który je wydaje, ziemi, z którą

jest związane. Otwarcie mówimy, że nie sądzimy, aby w tym wypadku był nasz krytyk w zgodzie ze swem sumieniem krytyka. Bo nie chcemy brać na serio tego, co mówi nam p. Zagórski o walce kapitału z pracą, o bohaterstwie intelektu, o „tyrteuszowym peanie zwycięstwa“ i o „gniewnym“ — (dlaczego? przecież to najłatwiejsze) — „krzyku pokolenia“. Ależ programu tego znamy już odstrasający przykład, gdyż wszystko to zawarte jest w sentymentalnem teoretyzowaniu rosyjskiego „proletkultu“, całe to rewolucyjno-agitatorskie fotografiarstwo, — lecz wydaje się nam, że na tej płaszczyźnie rozstrzyga się bardzo mało spraw, mających związek ze szczerą i rzetelną sztuką. Wobec takiej perspektywy, naprawdę, lepszy jest dawny, romantyczny „duch narodu“, którego zresztą — sądzimy, iż daliśmy tego dowody — nie zaparliśmy się tak bezwzględnie.

Lecz mamy wrażenie, że p. Zagórskiemu wcale nie chodzi o argumenty, — prawdopodobnie zna je wszystkie na pamięć. Ale brak mu *wiary*, że tu się naprawdę coś dzieje, że żyją tu rzetelne pragnienia i wysiłki. P. Zagórski nie dowierza nam, choć zapewne chciałby uwierzyć, i refleks tej wewnętrznej walki padł na „Skamandra“. Lecz nie mielibyśmy tego naszemu krytykowi za złe, gdyż byłoby to w swoim rodzaju jedyne w Polsce, prawie tragiczne ustosunkowanie się, gdyby nie próbował sprowadzać swej niewiary do jakichś niepotrzebnych w tym wypadku objektywności, czem i sobie nie pomógł, nam zaś, a może i całej sprawie, mógł tylko zaszkodzić.

Ale znów p. Z. Aleksandrowicz, autor recenzji „Skamandra“, wykazującej pewne obycie z zagadnieniami związanymi z naszym wstępem — nie odróżnia futuryzmu od ekspresjonizmu, miesza nas ze „Zdrojem“ i uważa nasze wyznanie wiary za confiteor „naszych ekspresjonistów“. Gdzie Rzym, gdzie Krym... Każdemu zresztą wolno nie wiedzieć, czem jest futuryzm, czem ekspresjonizm, i co to jest „Skamander“; ale kto uważa siebie za upoważnionego do wołania z emfazą, że „ja dbam o mój naród i boję się o jego myśl“, do stawania gdzieś na wyżynach i sądzenia wszystkiego wielkim gestem, a przynajmniej do drukowania w „Gazecie Lwowskiej“ tasiemcowych artykułów z osobistymi wynurzeniami na temat „Skamandra fal i brzegów“, ten musi wiedzieć, że ekspresjonizm nie równa się futuryzmowi, a już najmniej przystaje do „Skamandra“.

Już to przyznać trzeba, że brak nowego „izmu“, z jakim moglibyśmy z łatwością wystąpić, poważnie zaniepokoił i przyjaciela naszego, p. Irzykowskiego, a dalekowzroczny „Zdrój“ chciałby zrobić z nas formistów ze

znakiem zapytania, lub zgoła neorealistów; a już p. Aleksandrowicz jest w prawdziwym kłopotcie, co prawda, nie z naszej winy, jaki nam „izm“ przyczepić! Wycierpieliśmy z tego powodu niemało, a wiedząc już teraz, czem to w Polsce pachnie — brak takiej drobnostki, jak „izm“, — pomnisz, czytelniku, cień Schlemihla! — postanowiliśmy uspokoić rozgorączkowany tłum krytyków: od dziś nazywamy się populistami (od „populus“ — lud), a kierunek, który reprezentujemy, chrzczimy mianem populizmu. Kto ma oczy do patrzenia a uszy do słuchania, ten nie będzie tem zaskoczony. Jeno tych oczu i uszu jest w Polsce tak mało! A dla reszty, dla tych pp. recenzentów, którzy dopatrują się w nas epigonów Młodej Polski, albo eklektyków lub zgoła parnastów, słowo to będzie tylko kością nieporozumienia i... niezrozumienia, i naprzód już cieszymy się widokiem zdumienia na ich szanownych obliczach, ich, którzy o wszystko posądzić nas byli gotowi, tylko nie o... populizm. Chlubny wyjątek stanowi p. Stanisław Pieńkowski, który zawsze wietrzył w nas „bolszewików“. No, byłeś pan bliższy prawdy, niż przypuszczasz, panie Pieńkowski! Dosłyszałeś, że gdzieś dzwonią, ale stare uszy zawiodły, i nie wiesz, w którym kościele, i czy w kościele wogóle.

Ale niechże tylko — broń Boże! — nie bierze „Zdrój“ tych wyrzuceń za coś w rodzaju Canossy; uprzedzamy, gdyż wiemy, ile w gruncie rzeczy jest prawie że niemieckiej poczciwości w naszych ekspresjonistach, mających niezaprzeczenie duże zdolności kaznodziejskie i dusze pastorów. „Zdrój“ zrobił z krucjaty przeciwko „Skamandrowi“ jeden — bodaj czy nie najważniejszy — punkt swego programu, chciałby więc widzieć nas „nawróconych“, nadzianych poznańskim „duchem“ (zawsze przez wielkie D), jak kaczki na półmisku, ciężkich od piwnych waporów, jakiemi zawiewa od Berlina. Mylicie się, panowie! Dziś śmielej, niż kiedykolwiek, bronilibyśmy naszego wyznania wiary, dziś uparciej jeszcze podsunęlibyśmy wam przed oczy czerwoną płachtę naszego zawołania poetów, „co na migotliwej powierzchni życia znajdują największe głębie“. Posądzacie nas, że się bawimy? Niech będzie, my was o to nie posądzamy. Wiemy, żeście poważni, ciężcy i że źle trawicie. Tylko nie myślcie, że mamy złe serca! Gotowiśmy nauczyć was tej boskiej gry śmiechu, tego skakania przez obręcz tęczy, tej jazdy na obłokach, tych smutków najdroższych, od których świat spływa perłami, — wzamian za jedno. Pokażcie nam Jana Stura tańczącego. „Stur dansant“, oto śmieszność waszych fałszywych bogów, die brüten, — bogów z nosem na kwintę; dlatego macie dusze wyprane z tragizmu, którym wojujecie, i nie będzie go w was nigdy. Wy nie możecie znikąd spaść: tak głęboko, tak nisko, tak solidnie usadowiliście się.

Zresztą, — zobaczymy. Dzieją się cuda, zapewne, ale istnieją też niemożliwości. O jednej z nich mówił kiedyś Nowaczyński: „Jak to wytłumaczyć p. prof. dr. Józefowi Flachowi, że krytykować, to znaczy definjować, marząc, i marzyć, definjując?“ — Jak to wytłumaczyć „Zdrojowi“, że w najbliższem jest najdalsze, a w najdalszem jest najbliższe? Non possumus.

I to jest nasz pesymizm.

Redakcja

„P A R A D A” ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO. WARSZAWA, REDAKCJA „SKAMANDRA”, 1920.

Napróżno będziemy się starali określić, na czym polega czar poezji Słonimskiego. To pewne, że mają one wszystkie swój specyficzny zapach, przenikliwy i delikatny, który odróżnia je od wszystkich innych i raz na zawsze wrzyna się w pamięć. Zapewne czar owego zapachu polega na koordynowaniu w pewien specyficzny, Słonimskiemu jedynie właściwy, sposób materiału poetyckiego, t. j. pojęć i wyobrażeń, z muzyką, czyli rytmem i dźwiękiem słów.

Specjalnie zonglowanie i poprostu muzyczne operowanie słowami odgrywa u Słonimskiego wprost hipnotyzującą rolę: czarem swojej muzyki spowija swe słowa, niby lekką mżgłą, zacierając kontury i koloryt, usuwając w cień wypukłość pojęć i zarysy ogólnej linii konstrukcyjnej.

Człowiek, kochający Słonimskiego jako poetę, powinien się poddać czarowi owej mgiełki, podobnej do uśmiechu i do zasłony: skojarzona z patosem nieco oficjalnej natury (zwłaszcza oficjalna dekoracja: struny, sarkofagi i ta, którą poeta zowie Lubą — przedziwnie w tej poświacie dźwięcznej wyglądają) — sprawia ona wrażenie dalekiego, niedostępnego dla nas już piękna, które jedynie poeta, z biblijnej jakiejś ogląda góry Nebo i nam opiewa maluczkiem. To też nieraz przygniata nas ów rozmach przyćmionego patosu lub sentymentu, który

Jak płaszcz czarny, falisty,
Kryje ust (mych) drzenie niezdrowe —

i ruch owego czarno-srebrnego płaszcza narzuca nam sen jakiś kateleptyczny, w którym wszystko zdaje się nam niedostępne, dalekie i smutne, pełne różanej goryczy i woni jesiennych kwiatów.

Koloryt ów — znamy go dobrze z obrazków Słonimskiego, które czasami tu i ówdzie zjawiały się na naszych wystawach malarskich — nawskroś charakterystyczny, miękki i wyblakły, od czasu do czasu splamiony jakąś umyślnie jaskrawą plamą — naogół zaś szaro-srebrny, o czarnych konturach, stanowi może najcharakterystyczniejszy moment wizji poetyckiej autora „Czarnej wiosny”.

Ciekawe, że szarość owa nigdzie nie nazwana, nie ukazana — czyta się między wierszami, i raz w raz wpada w nią kolor nazwany po imieniu, jak coś, co rozdziera ten popielaty tuman:

Rankiem szli z tobołami, parami,
Prawie wszyscy już mieli mundury,
Sukno na nich leżało, jak skóry,
Surowemi, twardemi fałdami.

Na *niebieskim* papierze depesze
Posyłali za rzeki i góry.

Karmazynowe moje dni!
Oto pokojów mroczne drzwi
Otwieram przed wami radośnie.

Tumanik ów przykrywa równie czarownie i pojęcia, które są niewymownie nieściśle i nieuchwytnie. Stąd to absolutnie nie można nazwać Słonimskiego ani klasykiem, ani filozofem, mimo iż nazwy te niejednokrotnie do autora „Parady” stosowano. Nie mówimy tu już o plastyce obrazu, który częstokroć ma u Słonimskiego pozory uchwytności, nigdy zaś niema jej in concreto, chodzi nam o operowanie słowami, dla których powinny znajdować się w mózgu poety pewne stałe odpowiedniki pojęciowe. Tych stałych pojęć Słonimski nie ma — przeto najmniejszej nie może mieć pretensji do nazwy filozofa i myśliciela, chociażby nawet anarchistycznego, jak tego chcą niektórzy. Myślą jego jedynie rządzi kaprys, i w napróżneby popadł

manowce, toby chciał system filozoficzny Słonimskiego skonstruować na podstawie jego wierszy. Serce się jego byle czem przeczuła i w słowach swoich pasję ma oczywistą.

Jeżeli zaś niektóre jego dzieła, jak „Życie i Śmierć” lub „Czarna wiosna”, mają pewne pozory budowy filozoficznej — mam głębokie przekonanie, że myśl staje się tu takim samym środkiem poetyckim, jak nim jest budowa utworu, koordynacja wierszy, wzajemny stosunek samogłosek do spółgłosek — słowem, jest materiałem dzieła sztuki. Zjawisko częste. Tem samem jest „filozofja” Wilde’a czy Patera, a powiem nawet — boć chyba nikt z klasycznych profesorów „Skamandra” nie czytuje i w tem nie obrazi się miejsu — tem samem jest cała filozofja Platona. pełna niekonsekwencji i niejasności, zato będąca najpełniejszym wyrazem poetyckiej twórczości Sokratesowego ucznia. Całe zakończenie poematu „Życie i śmierć” — mimo licznych pozorów — naprawdę nie przynosi zaszczytu filozofowi-Słonimskiemu: zarzuciłbym poprostu błędy logiczne niektórym zdaniom, nie mówiąc już o mydleniu oczu rzeczami napozór głębokimi, w rzeczywistości zaś pozbawionemi wszelkiego znaczenia.

Zato, gdy przystąpimy do tego poematu, a zwłaszcza jego finału, jako do poezji — zresztą jedyny sposób w jaki mamy prawo podejść — staniemy zdumieni, przerażeni. Zdania, które nie wyrażają nic, pomiędzy linjami wydłużają się w przepaście, korytarze, nieskończone górskie wąwazy, gdzie palą się dogasające jakieś żoze. Gdy po tumulcie rytmicznym całego utworu przychodzi muzykalne uspokojenie (takt na 3 półnuty) z pauzą przed ostatnim wierszem, zawierającym perspektywę na nieskończoność — włosy się podnoszą na głowie.

Jestem jak Napoleon w Notre-Dame:
Ma własna dłoń czoło namaści.

Jestem gwiazda,
Która ma klucz od przepaści.

Raz jeszcze zwracam uwagę na pauzę po słowie „gwiazda” (półnuta), należąca do tych efektów, które tylko Słonimski z pośród naszych poetów najmłodszych potrafi wydobyc. A nie jest to tylko czczy efekt — jest to sprawa pogłębiająca niezmiernie całą wartość zakończenia — ona to może właśnie odkrywa tę olbrzymią perspektywę śmierci, która w ostatnim akordzie poematu się zamyka.

Tak Słonimski jest przedewszystkiem i tylko poetą. Jest natchnionym wieszczkiem, nieświadomym odkrywcą perspektyw — gdzie zaś stara się świadomie zrobić jakie odkrycie — zawodzi go to gwałtownie. Gdzie daje się unosić fali patosu — staje się głęboki. Gdzie stara się coś konstruować — opada. Stąd płyną owe typowe zarysowania się, pęknięcia wielu jego wierszy, powiedziałbym nawet: całej książki. To bowiem, co, jak twierdzi Słonimski, jest drugą istotną sprawą jego twórczości, mianowicie pamflet; bezwzględnie jest tylko maską. Jest to maska, którą nakłada poeta, aby swych bliźnich drażnić, dokuczyć im, zemścić się na nich, wydrwić ich — ale bądź co bądź — zainteresować.

Patos jest istotą twórczości Słonimskiego. Pamflet jest maską, którą wkłada, aby zainteresować.

I te interesujące wstępy lub wstawki, dodawane do liryki przejrzystej jak wino, nie tylko psują całą linię konstrukcyjną wierszy, nadając im pewien chorobliwy odcień — („Pamflet”, „Rozmowa”, „Bunt” — drukowany w tym numerze typowy pod tym względem „Porachunek”) — ale częstokroć wywołują niesmak i żal. Choć i to jest ową goryczką, przyprawą, wonią chininy — która być może potęguje jeno egzotyczny czar „Parady”, któremu oprzeć się niepodobna.

To samo da się powiedzieć o całym ustępie książki, zatytułowanym „Och i ach” — wstawionym w najnieodpowiedniejszym miejsu, prawdopodobnie z myślą, aby znudzony czytelnik w tem miejsu książki nie odłożył na bok.

Brak umiętności i wierności sobie w konstrukcji wybitnie da się wysledzić na poemacie „Czarna wiosna”. Sam poeta nazwał ten utwór „szczętkami poematu” — aczkolwiek ze względów cenzuralnych zniknęło tu zaledwie parę linijek, bynajmniej nie stanowiących cementu, który owe szczętki spajał. Czytając „Czarną wiosnę” naprawdę ma się wrażenia szczątków wspaniałej, monumentalnej rzeźby, przez której torsy i głowy da się zaledwie wysledzić ogólny zarys potężnego kolosu. Jest to zbiór luźno zestawionych wierszy, nie zawsze nawet oddzielonych numeracją, przepotężnych odłamków, szarych, dzikich i lśniących, związanych zakończeniem, niby bukietem niebwytałych lilij.

Niechętnie natomiast nadalibyśmy nazwę poematu owej myśli, ześlizgującej się z kwestji militarizmu na kwestję przyjscia Antychrysta, co ostatecznie niekoniecznie da się powiązać logicznie.

Napróżno Słonimski ukazuje nam maskę myśliciela, anarchisty czy satyryka. Nie zwiedzie tych, którzy poczuli tętno jego zdumionego serca. „Na kamiennych arkadach opuszczonych miast“ przebywa duch jego zadumany i smutny wieszczek, nieświadomy tajemnicy, którą posiada i którą przykrywa fałdami srebrnego, mglistego płaszcza muzykalnej swej mowy.

Pozdrowienie Ci, wybrańcze spadających gwiazd!

Jarosław Iwaszkiewicz

Po gościnie u „Skamandra“

Szanowna Redakcjo!

Na mój artykuł p. t. „Programofobia“ uznała Szanowna Redakcja za stosowne zamieścić w Nr. 3 „Odpowiedź“, w której brak ciekotyści wynagrodzić mają bagatelizowanie sprawy i autora, oraz tanie d. winy i osobiste przytyki. Pod względem merytorycznym sprawa będzie jasna dla każdego, kto sobie zada trudu porównać tekst mego artykułu z „Odpowiedzią“ „Skamandra“. Ale aby w oczach czytającej publiczności, która sama nie ma czasu wnikać w szczegóły, nie wyglądać jak skarcony Filip z Konopi, muszę, acz z wielką niechęcią, wyjaśnić także zakulisową stronę tej polemiki, gdyż to od razu rzuci światło na lojalność redakcji względem autora „Programofobji“. Czynie to tem bardziej bez wahania, że już sam autor „Odpowiedzi“ w słowach: „nie mogę być z wami“ rozdarł zasłonę.

Z końcem z. r. panowie z grupy dawniej Pikadora, dziś Skamandra, zaprosili mnie do współpracownictwa w „Skamandrze“. Wymówiłem się od tego zaszczytu, motywując odmowę tem, że nie tylko wiekiem należę do innego pokolenia, lecz że także cała moja ideologia nie przystaje do tego sposobu myślenia, jaki u panów z tej grupy poznałem. P. Grydzewskiemu, który w imieniu grupy ze mną pertraktował, zwróciłem uwagę na to, że i tak zbyt często powstają w Polsce pisma literackie bezideowe, które spraszają sobie ludzi najróżniejszego autoramentu, przez co robi się nie prawdziwe pismo, lecz piknik, kiszka napełniona różnakośćmi. Swego czasu po zgonie „Museionu“ napisałem o tem obszerny artykuł, który też dałem p. Grydzewskiemu do przeczytania. P. Grydzewski odparł jednak, że nie widzi w moich skrupułach zasadniczej przeszkody do współdziałania i nalegał na moje przystąpienie, twierdząc że moje nazwisko, jako jego zdaniem firmowe, dobrze zrobi reputacji „Skamandra“. Wobec tego argumentu p. stanowiłem nie uchylać się od współpracownictwa, chociaż cała ta kombinacja, jak mi się zdawało narażała mnie na zarzut sztucznego odmładzania się i była mi nawet przykra, gdyż po, ażywała mi, jak bardzo ci młodzi panowie mnie nie znają.

o, co nastąpiło, przewidywałem jednak niemile moje przeczcucia. Pierwszy numer „Skamandra“ przyniósł znane „Słowo wstępne“, które z wyszczynonych już p. Grydzewskiemu powodów było mi contre coeur, równocześnie zaś na liście członków redakcji na okładce pisma pomieszczone było moje nazwisko, do czego nigdy upoważnienia nie dałem, przyrzekając tylko współpracownictwo. Natychmiast telefonicznie zaprotestowałem w redakcji „Skamandra“ przeciw takiemu — zresztą nierozumyślnemu — nadużyciu mego nazwiska i oświadczyłem, że chociaż w Polsce nikt dziś słów i czynów literackich nie bierze na serjo, jednak ja starym zwyczajem nie mogę pozwolić na to, by ktokolwiek mógł posądzić mnie o współautorstwo w „Słowie wstępnem“, że przeto będę musiał natychmiast w dziennikach ogłosić, iż do grona redakcji „Skamandra“ wcale nie należę i odpowiedzialności intelektualnej za jej wyznaczenie wiary ponosić nie myślę; dodałem też, że skoro mnie już do redakcji zaliczano, to należało mi to „Słowo wstępne“ pokazać, abym przynajmniej przy tej części numeru skorzystał z prawa głosu. P. Grydzewski był takim postawieniem sprawy przeze mnie wielce zdziwiony i powiedział, że takie moje oświadczenie w dziennikach mogłoby „Skamandrowi“ zaszkodzić. Zażądałem wtedy, żeby przynajmniej w następnym numerze „Skamandra“ ogłoszono, że Lrzykowski wystąpił z grona redakcyjnego, ponieważ nie godzi się na „Słowo wstępne“. Gdy i to załatwienie wydawało się p. Grydzewskiemu niepożądane, zaproponowałem, że, aby zadość uczynić własnemu sumieniu, napiszę im obiektywny, zasadniczy artykuł o programowości wogóle i zadowolę się tem, że w przyszłym numerze nazwisko moje nie będzie już na liście redakcyjnej wymienione. Na tem stanęło. Taki artykuł p. t. „Programofobia“ napisałem, dając w nim z siebie to, co miałem najlepszego w tej kwestji do powiedzenia, starałem się pisać oględnie i lojalnie, jak pisać wypada, gdy się jest u kogoś w gościnie, i jeszcze w korekcie wykreśliłem zdanie, które mi się zdawało zawierać osobisty przytyk (potwierdzi to p. Grydzewski, który się temu nawet dziwił). Aby salwować ambicję „Skamandra“, usprawiedliwiłem jej specjalny wypadek (w ustępie: „Rozumiem, że można już czy jeszcze nie mieć nowego programu literackiego — to żaden

grzech" itd.), polemika moja zwracała się tylko przeciw potępieniu programów wogóle. Zdawałem sobie sprawę z tego, że wprowadzie panom ze „Skamandra” narazie artykuł ten będzie nie w smak, lecz na dłuższą metę okaże się pożyteczny. Zdawało mi się, że dobra sława grona jest już tak ustalona, że wytrzyma tę małą próbę obciążenia, a polemika wewnątrz pisma może nawet wpłynąć na jego poczytność. Aby tej polemice jeszcze bardziej nadać pozór czegoś przez redakcję przewidzianego, a nawet przez nią parlamentarnie zezwolonego, napisałem wstęp żartobliwy, w którym, nawiązując do tradycji „Naszego Kraju”, powiedziałem o sobie, że spojrzę „hipodra” — co potem autor „Odpowiedzi” przedrzeźnił.

Zaznaczam jeszcze, że cały artykuł został głównym członkiem redakcji odczytany, że nikt z nich na mnie się nie oburzył, ani nie ostrzegł mnie, że gdy to będzie zamieszczone, to nastąpi takiego to a takiego gatunku replika.

Snać jednak redakcja uznała potem, że nie ja jej, lecz ona mnie ustępstwo i łaskę zrobiła, zamieszczając moje „voium separatum”. Ten już nie poufały, lecz górny ton „Odpowiedzi” (która tylko z protekcji nie nazywa się odprawą), ta pewność siebie i to lakoniczne załatwienie się z mną, te wszystkie przymioty, które nazywałyby się tupetem i arogancją, gdyby nie były oznaką uzasadnionej zapewne dumy, — obudziły we mnie pytanie: Czy rzeczywiście napisałem takie głupstwa? Czy rzeczywiście ci młodzieńcy stoją tak wysoko nade mną, że mają moją mądrość w jednym swoim palcu, że cała moja gadanina o programach może ich nic nie obchodzić, jak genialny student mimo uszu puszcza wykład zrędnego profesora?

Ale, jak już powiedziałem, nie wnika w „Odpowiedź” merytorycznie — nacóż mam prostować genialne przesłyszenia się autora? — bo sama jej forma dostatecznie charakteryzuje jej poziom.

Jest przedewszystkiem nielojalnością zarzucać mi formalizm, gdy ja sam w umowie z p. Grydzewskim zgóry zapowiedziałem, że o g r a n i c z a m się do akademickiego, formalistycznego traktowania kwestji programu wogóle. Gdybym poza to wykroczył, musiałbym być rozpatrywany owe „nowe treści” panów ze „Skamandra”, a to mogłoby mnie doprowadzić np. do rezultatów, których w samym „Skamandrze” drukować nie mogę.

Nie przystoi Panom wytykać mi — niepotrzebnie — ścisłości i spotezowania definicji, ponieważ Panowie, jako ludzie subtelni, powinniście wiedzieć, że wobec pisarza na tej ekspozowanej placówce myślowej w Polsce, którą ja zajmuję, zarzut z tej beczki ma znamiona demagogicznej złośliwości, mruka oczyma do publiczki: przecież go znacie... Zresztą pisałem wyraźnie (Nr. 2, str. 125): „Programy literackie... ich treścią była nie dokładna reglamentacja twórczości, lecz błyskawicowa wizja pewnej jakości... może to być nawet jakiś tylko aforyzm, albo zagadka słowno-kulturalna...”

Idźmy jednak dalej. Co to ma znaczyć:

„Irzykowski ma „ambicję” ustawiania na nowo...”

„...Nowa treść? — Ale jaka? — Krzyk pokolenia? — Ale czy ja go posłyszę?” To właśnie kwestja. Nie tyle programu, ile słuchu”.

Co mają znaczyć zdania? —

„izmy” mają dla Irzykowskiego głęboką wagę perspektywiczną”.

„Irzykowski ma wielki szacunek nie tyle dla „pojęcia, ile dla słowa, które to pojęcie reprezentuje...”

„Irzykowski nie zdaje sobie jasno sprawy...”

„Tu docieramy do pałubicznych motywów programofilji Irzykowskiego... Irzykowskiego stanowisko jest trochę... psotne, obliczone raczej na epatowanie siebie i drugich...”

Skąd Panowie mnie tak dobrze znają? Skąd Panowie wiedzą, że ja mam słuch tak tępy, że już nie dosłyszę Waszej rosnącej trawy? Skąd Panowie wiedzą, z czego ja sobie zdaję jasno sprawę, a z czego nie, co ma dla mnie wagę i dla czego mam szacunek? Czy przedmiotem polemiki była moja umysłowość, czy kwestja programu? I skąd Panowie czerpicie prawo do „pałubicznego” rentgenizowania mnie? Do traktowania mnie jak enfant terrible, któremu się pozwolono wygadać, aby je potem z uśmiechem wyższości pouczyć?

Na miłość boską, Panowie ze „Skamandra”, trzeba było zataić przed czytelnikami te moje straszne wady i słabe strony, jeżeli nie dlatego, że jestem tak bardzo starszy od Was i widziałem już niejedno młode pokolenie literackie, to choćby dlatego, żeście mnie przecież sami zaprosili, więc mam co najmniej prawa gościa. Inaczej wydawałoby mi się mogło, że całe to zaproszenie do współpracownictwa było tylko konsekwentnem wciągnięciem mnie w zasadzkę, w której paru chłopczyków zaczął się na mnie, aby mi poplamieć ubranie.

Tyle o przyzwoitości w polemice „Skamandra“, a teraz o czymś gorszym jeszcze. Streszczając opinię przeciwnika, można ją skraćć nawet złośliwie, szykanując, jeżeli się przez to uzyskuje jakiś dowcip istotnie rewelacyjny i jeżeli jest to ktoś z zewnątrz obozu, ktoś nie-gość, ktoś, względem kogo, mimo przekręcenia, czuje się, że się ma słusność w ostatniej instancji. Ale nawet takie streszczenie cytuje się według powszechnie przyjętych zwyczajów literackich po dwukropku, nie zaś zamknięte w cudzysłów, gdyż cytaty zamknięte w cudzysłów musi czytelnik uważać za autentyczne, zwłaszcza gdy cytujący dla tem łatwiejszego złudzenia czytelnika wśród cytata umieści jeszcze od siebie zdziwiony pytajnik. Oto jakie dzikie głupstwa wkłada mi w usta autor „Odpowiedzi“:

„Irzykowski ... rozdzierając szaty, zawołał: „Patrzajcie, nie mogę być z wami, bo nie macie programu, bo jesteście małoduszni, bo bezprogramowością nie ruszycie z miejsca, bo ... Hebbel już pisał pamiętniki, w których jest kopalnia form (?) artystycznych, bo Bergson jest tylko intuicjonistą, bo Paderewski mi się nie podoba, bo krzyk tego pokolenia nie jest jeszcze programem“.

Wygląda to tak, jakbym ja, wplatając do polemiki Hebbła, Bergsona, Paderewskiego, czynił to ni w pięć ni w dziewięć. Ale niechże sobie autor „Odpowiedzi“ sam ponosi odpowiedzialność za głupstwa, które na mój rachunek popełnia. Zwłaszcza za zdanie o Hebbłu, gdyż ja pisałem wyraźnie (Nr. 2, str. 125):

„Zwracam uwagę na cały tom t e m a t ó w (a więc nie f o r m) Hebbła — kopalnia dla plagiatorów“ itd.

Jakże nazwać taką metodę cytowania, jak nie świadomym wprowadzaniem w błąd? Kto ma wisieć na owym pytniku? Ale dla kogo program nie jest programem, dla tego i cudzy-słów nie będzie cudzysłowem.

Taką samą intencją ma cały dowcipny wywód autora, w którym usiłuje zdemaskować mnie, jako bym ja tylko poto chciał programu, aby mieć potem psotną przyjemność niespodzianek. Stwierdzam, że jeżeli mówię o niespodziankach, to tylko dlatego, żeby się trzymać toku myśli autora „Słowa wstępnego“, który sam mówi o nadprogramowości, nowinie, przygodzie i bajce, i wyraźnie zastrzegłem się (Nr. 2, str. 125): „Ale nie można jechać na samych tylko niespodziankach, traktować siebie jako wieczną nowinę, zaskakiwać siebie sobą“. Gdyby był autor „Odpowiedzi“ porozumiał się z autorem „Słowa wstępnego“, albo przeczytał choć o jedno zdanie dalej, byłby sobie oszczędził nieprzyzwoitych domysłów.

Ale może autor „zapewni solennie“, że nie miał zamiaru łudzić czytelnika? Takie bowiem zapewnienia stanowią najoryginalniejszy sposób jego polemiki. Powiada:

„Zapewniamy solennie Irzykowskiego, że ani nas Bergson nie przeraził, ani nie zaraził, że „Słowo wstępne“ nie tylko świadomie, ale nawet intuicyjnie... nie opierało się o system filozofji bergsonowskiej, a tem mniej chciało być wyrazem witalizmu“.

Jakże jednak to ostatnie zapewnienie pogodzić z takim wynurzeniem autora „Odpowiedzi“:

„Jedynym „izmem“, który nam otwiera perspektywy, jest życie w swej nowej formie i treści“ itd.

Niechże autor przyjmie do wiadomości, że to jest właśnie witalizm. Witalizm jest załatwianiem wszystkiego ogólnikową formułką: życie. Ani solenne zapewnienie, ani nawet słowo honoru, czy przysięga na krucyfiks, nie pomogą, skoro tak jest faktycznie.

Tyle! Ale trochę beznadziejnie robi się na sercu, gdy się czyta taką „Odpowiedź“.

Warszawa, 5 lipca 1920.

Karol Irzykowski

Zamieszczając list Irzykowskiego, daliśmy chyba dowód najdalej posuniętego obiektywizmu i bezstronności. Nie możemy absolutnie zgodzić się z uwagami, argumentami i komentarzami Szanownego Krytyka, wobec tego jednak, że cała sprawa w znacznej mierze opiera się na nieporozumieniu, że polemika przenosi się coraz bardziej na płaszczyznę „amejtyoryczną“, że w tych warunkach dyskusja staje się nieistotna i nierzeczowa — uznajemy za stosowne przerwać ją na dzisiaj. Na tem też kończymy.

Redakcja

NIE DLATEGO WYSZEDŁEM Z TEATRU po przedstawieniu Duhamela, pełen trwogi i lęku, że sam jestem poetą i mógłbym w bohaterze komedji poznać siebie lub bardzo mi bliskich ludzi, a e że naprawdę bałem się o człowieka, który musiał uciekać aż do Patagonji, aby nie czuć zapachu „frytury“ cywilizacji.

Ja bym ostatecznie pojechał do Bałachowicza: zmyłbym wszystko, co jest we mnie z fałszu i obłudy, widząc człowieka jakim jest: mocnym, potężnym zwierzem.

Pełen trwogi i lęku byłem, patrząc, jak bardzo smutny był Duhamel w roku 1914. I trwożyłem się o jedno prawdziwie: abym się nie łudził, że trwoga i wstydlivość pana Duhamela należą już do przeszłości. Chciałem naprawdę uwierzyć, że to, cośmy przeżyli przez lat sześć, postawiło obok króla Europy, pana Remy Beloeufa, gryziopórka i kabotyna (mógł się nazywać France lub d'Annunzio) — inne wartości. To jest poprostu, że obecnie państwo aptekarzostwo Auboyer nie przyjęliby tak bardzo serdecznie swego rodzinnego kabotyna, gdyż prawdopodobnie przez ich szacowną aptekę w ostatnich latach przewinął się szereg żołnierzy.

Chodzi mi tu o źródło smutku Duhamela, który naprawdę jest bardzo poważnie chory. I jeszcze mi o to chodzi, że ostatecznie Duhamel nie bierze Beloeufa tak bardzo na żarty. O nie, on go bierze prawie zupełnie na serjo: i dlatego to stary prowizor i młody junak modlą się tak bardzo szczerze o wolność patagońską. Chodzi tu o ów tupik, do którego doszła cywilizacja i kultura w przeddzień wielkiej wojny, z całym swoim wyrafinowaniem i akcentem na quasi duchowym życiu człowieka, które było wierutną błądą. Chodziło o to, że postawiono na ołtarzu wartości, najmniejszych przyczyn nie mające do odbierania hołdu, o czym wiedzieli ci, którzy byli wybrani z pomiędzy tłumu, któremu jeszcze France lub d'Annunzio imponował.

Było to owo przekleństwo estetyzowania życia, stawiania poetów (— wybrańców losu), czy artystów, na piedestałach i kadzenia wszelakiej pustce i bezsile.

Kto marzył, kto mógł marzyć o wykrzesaniu iskier szczerości i siły — ten musiał jechać... do Patagonji.

O, jakiż tętent przeleciał od tej chwili z końca w koniec Europy! Na ileż trzeba się było zdobyć! I ileśmy zrozumieli!

Na ile trzeba się będzie jeszcze zdobyć, aby odczuć w każdym dniu, w każdym kroku, ów cud rzeczywistości, wobec której Europejczyk powinien stanąć wobec Patagonji w poczuciu własnej szczerości i siły, aby kuć nowy Żywoć.

A tu zewsząd znowu wyglądają widma dawnych kabotynów, aktorów-poetów, aktorów-polityków. Znowu brak głębi i siły zastępujemy frazesem, znowu po cudnych wysiłkach, po cudnych ciosach i odrodzeniach, ktoś chce wytworzyć Związek Atletów Duchowych, przytulisko trwożliwych gadułów.

Musimy być inni. Ja nie chcę uciekać do Patagonji — powtarzałem, wracając z premjery, i byłem dlatego pełen trwogi i lęku.

Bo co, gdy naprawdę trzeba będzie uciec?

j. i.

„ZDRÓJ“ POZNAŃSKI, w którym rozsiadła się na dobre dumna grafomanja, bardzo zabawna, jeśli chodzi o wiersze, bardzo ponura w najordynarniejszą gwarą dziennikarską pisanych wycieczkach publicystycznych — pismo, które przez trzy lata oscylowało pomiędzy Franciszkiem Rawitą-Gawrońskim a Guillaume Appolinairem, aby wreszcie kompromisowo wybrać Jana Stura — weszło jednocześnie zdecydowanie na drogę wróżb, prorocत्व, wieszczona i niezdamnych kpin ze społeczeństwa, po których, jak się zdawało, wywietrzył już śwęd nie z literatury nawet polskiej, ale z krakowskich kawiarni.

Pół biedy zresztą, gdy p. Stur wzywa naród do oddania się życiu klasztornemu i do żywienia się korzonkami, nie wszyscy też biorą na serjo żółte niebezpieczeństwo, jakim symptomatyczny entuzjasta ekspresjonizmu straszy tych, którzy nie wierzą w Boga i nie odnowili pre-

numeraty „Zdroju” — dobry żart tyńfa wart, a kąć humorystyczny „Zdroju”, choć stanowczo zbyt wiele zabiera w piśmie miejsca, odznacza się dowcipem rasowym i doskonale wytrzymałym.

Piękna też była rzecz, że najlepiej odżywiani literaci polscy (tak ich przedstawił p. Stur w korespondencji do „Gazety Wieczornej”) — zatroszczyli się o los Tadeusza Micińskiego, po którym ślad w bolszewickiej Rosji zaginął — mamy już konkretny rezultat tego wystąpienia i wiemy, że Miciński żyje, że jest w obozie dla jeńców, i że trzeba go na kogoś stąd wymienić.

Ze jednak „Zdrój” nie oszczędził sobie przyjemności dania przy okazji nauki narodowi, że w krótkiej notatce nie poskąpił nam niczego ze swego ideowego żargonu — nieomal że od „Ducha” aż do „mydlarzy” — myślimy — warto byłoby poprzeć naukę dobrym przykładem, aby „słowo ciałem się stało”.

Ządamy od Rządu Rzeczypospolitej Polskiej, aby wymienił uwięzionego w obozie dla jeńców w Rosji Tadeusza Micińskiego na redaktora „Zdroju”, Jerzego Hulewicza z Poznania.

TEATR ROZMAITOŚCI jest instytucją, z którą właściwie skończyliśmy wszelkie rachunki. Dyr. Lorentowicz ustalił już zupełnie wytyczne dla tej sceny, i niema żadnego powodu, dla któregoby należało traktować ją inaczej, niż cały szereg teatrów prowincjonalnych, to znaczy — wstydliwie przymknąć powieki. To też nie wartoby ani jednego słowa poświęcić nawet tak wyjątkowo nędznej sztuce, jak „Powrót wiosny” Tadeusza Konczyńskiego, gdyby nie to, że wykracza ona przeciwko minimalnym wymaganiom, jakie się stawia nawet budomwędrownym kupiecóm.

„Powrót wiosny” napisany jest niechlujną polszczyzną, w której trywjalne porównania i niesmaczne dwuznaczniki są drobnymi usterkami wobec horrendalnych błędów stylistycznych i gramatycznych, spotykanych co drugie słowo. Jeżeli „talent” p. Konczyńskiego znajduje uznanie w dyrekcji Rozmaitości, to zwykła przyzwoitość nakazywała zasadzić do rękopisu pierwszego lepszego sztubaka gimnazjalnego, aby tekst sztuki przynajmniej zgrubsza ogładził i także błędy ortograficzne, o co po „Powrocie wiosny” wolno p. Konczyńskiego posądzać, usunąć.

Fakt, że stołeczny teatr każe swym aktorom przemawiać jakimś niezrozumiałym żargonem, nie tylko jest oburzający, ale i bolesny. Gdyby prasa codzienna rozumiała należycie swe obowiązki, podniosłaby niewątpliwie protest przeciwko kompromitowaniu polskiego języka w miejscach publicznych i poniekąd oficjalnych. A dyrektor, który dopuścił do takiego skandalu, tego samego dnia jeszcze przeniesionyby był do rezerwy.

SYSTEMATYCZNE I DRAPIEŻNE ograbianie autorów przez wydawców oraz księgarzy, zapomocą zwyczajnego złodziejstwa, kwalifikującego się do spraw kryminalnych, a polegającego na nadbijaniu egzemplarzy (zamiast umówionych 2.000, drukuje się np. 4 000, 3.000 i t. p.), wieczne przeciąganie regulowania rachunków, wyzyskiwanie sytuacji materialnej pisarza, horrendalne podwyższanie cen bez jakiegokolwiek dopłaty — to rzeczy zbyt powszechnie znane, aby warto było dłużej się nad niemi rozwodzić. W ostatnich czasach jednak, głównie dzięki wzmózonemu popytowi na książki i zwiększonej konkurencji, ustala się coraz bardziej zwyczaj ryczałtowego wypłacania autorowi pewnego procentu (około 20) od sumarycznej wartości nakładu. Że wydawca robi na tem dobry interes, szczególnie jeżeli, jak to bywa w większości wypadków, posiada własną księgarnię, gdzie sprzedaje wydawnictwa z 20-procentowym t. zw. „datkiem drożyznianym” — jasne jest dla każdego. Ale bądź — bądź także i autor nie bywa tak bezwzględnie krzywdzony, jak dawniej, w razie dalszej dewaluacji pieniądza i podwyższenia ceny książki — posiada prawo do odpowiedniej nadpłaty itd.

I choć dzisiaj jeszcze zdarzają się wydawcy, którzy od tomu, sprzedawanego po 90 mk. mają czelność ofiarować autorowi 1 mk. (jedną markę), choć kultura księgarska upadła tak nisko, że niekórzy księgarze oświadczają, że nie mają potrzeby rozsyłania egzemplarzy recenzyjnych, „bo i bez recenzji książki idą” (autentyczne) — ma się wrażenie, że sterujemy ku lepszemu. Że idąc śladem robotników i innych zawodów wyzwoionych, także pisarze coraz nieugiętej walczyć będą z swymi troskliwymi „opiekunami”, serdecznymi „przyjaciółmi”, do brotliwymi dusicielami.

Trzeba przytem powiedzieć, biorąc rzeczy obiektywnie, że zawodowy wydawca jest, mimo wszystko, znośniejszy w stosunkach od rozmaitych „ideowców”, którzy z nudów biorą się także do księgarstwa, początkowo snują rozległe plany prowadzenia „interesu” na uczciwych

zasadach, dokonania przewrotu w dziedzinie edytorskiej — a po kilku próbach przerzucają się do pospolitych szwindlów.

Właśnie mamy do zanotowania oburzający fakt, który zasługuje na tem silniejsze napiętnowanie, że w grę wchodzą ludzie, głośno i szeroko rozprawiający o „głębi duchowej”, o wyzwoleniu sztuki z więzów codzienności, niby to walczą z marą materializmu, aż bluzgają swem posłannictwem ideowem — w rzeczywistości okazują się zwykłymi wyzyskiwaczami.

Pozwolimy sobie przytoczyć rzeczowe dane i suche cyfry. Kolega nasz, Jarosław Iwaszkiewicz, nie zawierając, niestety, rejentalnej umowy i nie biorąc ani grosza zadatku, wydrukował w poznańskim „Zdroju” (własność Jerzego i Witolda Hulewiczów) przekład „Zakładnika” Claudela, wydane następnie w odbitce książkowej, rozpoczął druk drugiego utworu Claudela p. t. „Zwiastowanie” (również ukaże się w odbitce), wreszcie wydano mu w 4 (czterech tysięcy) egzemplarzy głośną powieść „Zenobja Palmura”. Nie licząc zupełnie honorarjów za przekłady i odbitki, sam nakład „Zenobji”, uwzględnivszy tylko minimalną cenę 50 mk. za egzemplarz (dokładnie nie jest jeszcze oznaczona), przedstawia wartość 200.000 mk., z czego autorowi powinno przypaść przynajmniej 40 000 mk. Tymczasem panowie wydawcy przestali Iwaszkiewiczowi 500 mk. (pięset marek) à conto wszystkich wogóle zamieszczonych w piśmie i wydanych utworów, a w późniejszej ustnej rozmowie oświadczyli, że mogą narazie ofiarować około 2.000 mk. od książki, po 1-ym zaś kwietnia przyszłego roku — 20 procent czystego zysku.

Nie wchodząc w kombinacje finansowe pp. Hulewiczów, nie rozpatrując chwilowo całości ich działalności (liczne skargi na systematyczne niewypłacanie przez „Zdój” honorarjów dochodzą nas stale), stwierdzamy niesłychany, skandaliczny, niewidziany dotąd w naszych nawet stosunkach wyzysk pisarza, — i domagamy się od Związku Literatów natychmiastowego rozpatrzenia sprawy.

KSIĄŻKI NADEŚLANE DO REDAKCJI:

Michał Asanża-Japołł. Gdzież nasze słońce... (poezje). Kraków, Księgarnia J. Czerneckiego; str. 80.

Wojna z polowaniem na mamuta. Z Jacka Londona przekład swawolny *auto'a* „Kaprala Szczapy”. Warszawa, Tow. Wydawnicze „Ignis”, 1921; str. 31.

Brzask epoki. W walce o nową sztukę. Tom 1. 1917—1919. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 259.

Paul Claudel. Zakładnik (L'otage). Dramat w trzech aktach. Spolszczył *Jarosław Iwaszkiewicz*. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 107.

Tytus Czyżewski. Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje. Kraków, G. Gebethner i Spółka; str. 70.

Zygmunt d'Erceville. Uśmiechy grzechu. Poznań, 1920; str. 147.

Kain. Dramat *Jerzego Hulewicza*. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 98.

Stanisława Iwańska. Pocałunki i śnieg. Poznań, 1920; str. 80.

Zenobia Palmura. Powieść poetycka. *Jarosław Iwaszkiewicz*. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 60.

Janusz Korczak. Jak kochać dzieci. Dom sierot. Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie, 1920; str. 68. — Jak kochać dzieci. Dziecko w rodzinie. Warszawa, Tow. Wydawnicze w Warszawie, 1920; str. 119. — Jak kochać dzieci. Internat - Kolonje letnie. Warszawa, Tow. Wydawnicze w Warszawie, 1920; str. 114.

Pieśń o Józefie Piłsudskim. Antologia. Wydanie lil znacznie rozszerzone. Opracował i wstępem poprzedził *Apolinary Kruppiński*. Zamość, Zygmunt Pomarański i Ska, 1920; str. XXXII + 219.

Juljan Krzewiński. W niewoli ziemi. Powieść. Warszawa, 1920; str. 469.

Jan Lemański. Księga rodzaju. Warszawa, Tow. Wydawnicze „Ignis”, 1921. — Tao. Warszawa, Tow. Wydawnicze „Ignis”, 1921; str. 96.

Bolesław Leśmian Łąka. Wydawnictwo J. Mortkowicza. Warszawa, T-wo Wydawnicze w Warszawie, 1920; str. 192.

Nowy przegląd literatury i sztuki. Tom I, nr. 1. Czerwiec 1920. Redakcja: *Wacław Berent, Władysław Kościelski, Leopold Staff, Stefan Żeromski*. Warszawa, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”; str. 46.

Fohaterski Miś czyli Przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie Dla dzieci od lat 10 do 100 spisał *Bronisława Ostrowska*, zilustrował *Kamil Mackiewicz*. Warszawa, E. Wende i Ska; str. 156.

Ardengo Soffici. Ironja i życie. Przełożył z włoskiego *Wincenty Rzymowski*. Warszawa, Tow. Wydawnicze „Ignis”, 1921; str. 71.

Andrzej Strug. Odznaka za wierną służbę. Warszawa, Tow. Wydawnicze „Ignis”, 1921; str. 118.

Jan Stur. Anima nostra. Przełomu część I. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 139. — Triumfy. Przełomu część IV. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 159.

Stanisław Wasylewski. Romans prababki. Lwów, Wydawnictwo Polskie, 1920; str. 176.

Kazimierz Wierzyński. W róle na dachu. Warszawa, T-wo Wydawnicze „Ignis”, 1921; str. 86.

Hymny. *Józef Wittlin*. Poznań, „Zdrój”, 1920; str. 97.

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI:

H. Demb. „Śmierć nędzarza” rozwlekła, wielosłowna. Zaletą wiersza jest rytm: urywany, niepokojący, przedśmiertny. „Majowa piosenka” — błaża.

Jur. „Rewolucja” nieczytelna. Prosimy o odpis na maszynie.

Mik. Wiersz „Z codziennych symfonij” w kiepskim stylu banalny i siłący się na prostotę, o którą nie tak znów łatwo, jakby się to zdawać mogło.

Br. P. „Męka” polega na ciągłych: O! — Ha! — Ach! — Och! Wykrzykniki nie krzyczą w wierszu Pańskim, gromy nie grzmiały. Wiersz słaby.

Studentce Ninie. „Rubin płonie na jej łonie, i w takt pereł sznur podzwania, z mgły klejnotów, z gazy splotów cud-dziewczyna się wylania” — trata tata, trata tata, et caetera, et caetera. Tyle o „Tanecznicy”. „Wrażenia z wieczoru” można śmiało odczytać na najbliższych urodzinach. „Na wiosnę” — kiepskie naśladownictwo. Wiersz o jesieni — typowy: jeden z tysięcy identycznych nastroików.

W. J. „Jak wiersz powstaje” — ma momenty ujmujące, lecz całość b. nieudolna. Tak samo w wierszu „Zmęczona jestem” błakają się ledwo dostłyszalne nutki szcze-

ruści, lecz wszystko razem wzięte — ciężkie, szorstkie.

Lelum. Poetyczności.

M. H. Tetmajer.

Al. Bar. Wyjątki z wiersza p. t. „Luba“:

„Na chwilkębym cię chciał,
Sekundkębym cię sobie miał,
O, idź! Cóż dla mnie ty, kokota,
Niecnota ty, niecnota.”

Następnie groźba:

„Bym ciebie ścisnął, schudłabyś,
Cieniutkabyś się stała.”

W innym wierszu pragnie Pan gryźć pieniądze: „Kościszki(?) - ruble, marki, franki” Potem pisze Pan o tem, co „szepotały mu szare szepotały, suche, czarne śliwki w kom-pocie,” i t. d. i t. d. — cztery wielkie arku-sze bzdur. Prosimy o nieprzysyłanie nam swych utworów.

Cz. Buj. „Tęsknota”, zwłaszcza w części II, wyrażona subtelnie i rzeczywiście kobieco. Wierszyk miły i to wszystko.

St. B. Nie wydrukujemy.

Autorowi wierszy „Okruchy”, „Dwugłos”, „Wymuszone rymy” i in. — b. słabe

„Aparat mój czuje (nie ja!) wieków pleśnią,
że ścianka tkanką — skrzeczają to zderzak”.

Inne wiersze także zderzakowate.

K. A. Jow. Forma, melódje, motywy —

wszystko bardzo już ograne.

Wł. Pak. W „Balladzie” Pańskiej księż-niczka gra dla rycerza Szopena; rzecz dzieje się w wieżycy. U Siewierianina królowa gra dla pafia Szopena, rzecz zaś się dzieje w zamku. „A potem oddawałaś, oddawałaś grozowo” — pisze Siewierianin. Pan zaś pisze: „A po-tem z rycerzem w szaleństwie oddania, w od-dania szale prześniła noc.” Więc?

Wł. Sz., W. Krzyż., X. Ćw.-Gor., J. T., aut. „Lalki”, *S. San., Al Dz.* — nie wy-drukujemy.

W. Budz. Prosimy o dalsze utwory. Na-desłane świadczą o talencie

K. Ner. Mieliliśmy zamiar zaproponować to St. Pieńkowskiemu, lecz nie zgodziłby się napewno. Przecież to nie przyjemnego.

A. Wys. „Madonna” — ciekawa w po-myśle. „Robactwo ludzkie” i „Wiosna” — błahe, blade.

Elli B. „Taniec” ma 20 strof. Mogłby mieć tak samo 2 i 200.

Aul. utworu „W godzinę uświadomienia” Przesada. Słowa sztucznie spiętrzone i na-brzmiałe. Chwilami — istotna pasja. Nie wy-drukujemy.

L. St. Silne, b silne wpływy. Pozatem — wierszyki miłe, czasem nieudolne, szczerze (z wyjątkiem „Bajki o zważowanym trum-waju”). Prosimy o dalsze.

Redakcja uprzejmie uprasza szanownych panów autorów o wyraźne pismo, względnie o przepisywanie na maszynie nadsyłanych utworów.

NOWOŚCI WYDAWNICZE

Autor „Kaprała Szczapy”. Wojna z polowaniem na mamuta	24'—	Lemański J. Księga rodzaju	21'—
Balmont K. i Briusow W. Liryki. Wybrał i przełożył J. Tuwim	55'—	Tao	56'—
Grubiński W. Baj-baju-baj	30'—	Orsza H. Dzieje społeczne Polski	—
„ Kochankowie (opraw.)	40'—	Pro-rok Wycieczki osobiste	—
Iwazkiewicz J. Dionizje	—	Rimbaud J. A. Dzieła wszystkie. Pod redakcją J. Iwaszkiewicza i J. Tuwima. Tom I.	—
„ Legendy i Demeter	—	Soffici A. Ironja i życie. Przełożył W. Rzymowski	55'—
Kaden-Bandrowski J. Rubikon	—	Strug A. Odznaka za wierną służbę	72'—
Kleszczyński Z. Podróż poślubna. Poemat. (wydanie luksusowe)	50'—	Pieniądz	—
Kochanowski J. K. Polska w świetle psychiki własnej i obcej	300'—	Stonimski A. Parada	60'—
Kukiel M. Dzieje wojska polskiego w dobie napoleońskiej. T. II.	160'—	Tymieniecki K. Procesy twórcze formowania się społeczeństwa polskiego	300'—
Lechoń J. Rzeczpospolita Babińska. Śpiewy historyczne	76'—	Wierzyński K. Wróble na dachu	75'—