

R. Duncan i jego szkoła.

Czem porwał słuchaczy śpiewak murzyn

Jan Loncke.
Z zapartym oddechem wyczekiwała publiczność jego ukazania się na estradzie. I oto zjawili się wysoki, zreczny, swobodny w ruchach gentleman, o lśniącym jak brąz, lub wypolerowanym heban — skórze, o sympatycznym, inteligentnym wyrazie twarzy.

Zadźwięczała introdukcja fortepianowa i J. Loncke zaśpiewał najpierw arje z „Napoju Miłosnego”. Głos tenorowy liryczny, może z lekką zawołanym przez trzęsę, ale w miłym, czystym brzmieniu dobrze postawiony, odrzuca zdradza doskonałą włoską szkołę i muzykalność wrodzoną śpiewaka.

Publiczność darzy go hojnymi oklaskami i zachęcony tem przyjęciem artysta odśpiewał dwie znane przedudnie pieśni Schumann'a: „Ich habe im Traume gesehnet”, i „Hör ich das Liedchen singen” — po niemiecku z tak niezrównaną dykcją i odczuciem, że siedzący obok mnie nasz wielki mistrz słowa — Stefan Jaracz — jest — poprostu w niebowzięty i pragnie wyrazić mu w antrakcie swój podziw... Dalej idą różne arje i pieśni francuskie i włoskiego repertuaru, oraz przepiękna pieśń Rachmanińowa: „Chrystus zmarł wychwstał”. Frazowanie, emisja głosu, recitativo, — wszystko jest bez zarzutu, ale tak śpiewają legjonowi tenorów na świecie. Lecz po antrakcie znowu zjawia się przed nami inny człowiek... Kiedy zaczyna śpiewać pieśń murzyńską, swoje pieśni... Znika z estrady artysta we fraku... Znika estrada... Skądśś popowiały pałacy wiecher i zasumiał wśród gestów trzciny cukrowej, i przed oczyma naszymi staje zgięty w pół potomek niewolników, przez stulecia jęczący w najstraszliwszym jarzynie... Świszczą bice dozorców-katów i żłobią w ciele pręgi, z których na rozpaloną ziemię wraz z potem ścieka krew... Nieszczęście!... Wiją się z bólu, ale i wtedy nie wolno im wyprostować umęczonego ciała pod groźbą nowych uderzeń!... I nie ma jeszcze stu lat, jak niewola ta i męczeństwo zniesione zostały...

Murzyn!... Nie możesz pracować — głii! Alboż jesteś człowiekiem?... To też kiedy pobłynęła pierwsza, pełna bólu pieśń dręczącego nieczłowieka: „Czasami czuję się, jak dziecko bez matki, — daleko, daleko od domu”...to chociaż nie wszyscy słuchacze rozumieli tekst angielski, — sala doznała wstrząsającego wrażenia, tak ją zaśpiewał Jan Loncke, tyle w niej było pokory i cichej rezygnacji...

W drugiej z kolei pieśni, nędzny murzyn w agonji ma wizję cudowną: Bóg Wszelchogący po-

Znużony snąc jednostajnością i monotonią życia w Paryżu — jakżeż to życie nie wyda się monotonnem, gdy się na nie patrzy z pod brwi dziś jeszcze, ciągle i niezmiennie przysłoniętych grecką opaską? — p. Raymond Duncan wyruszył w świat na podóbę wschodnich kresów zachodu. Był w Rydze, wstąpił też do Warszawy. I dla natur ludzi tych stron — świeższych może, prostszych, a więc zdawałoby się, bliższych jego koncepcjom sztuki, Duncan okazał się za świeży i za prosty, krótko mówiąc, przestarzały. Przeszarżeni byli tematy jego sztuk (Edyp i Orfeusz) — choć podobno skądinąd wiecznie młode, ale przestarzałym okazał się także sposób ich ujęcia, co już się staje zagadnieniem lokalnem. Miejscowa krytyka spojrzała na teatr Duncana przemęczonym okiem eksperta. Dziwnie to może, ale prawdziwe. Bo też ten teatr uprawiał już Wyspiański, zarówno w temacie jak częściowo i w formie, a Reduta — w formie. To, co dla Paryża w teatrze Duncana miało posmak egzotyizmu i ekstrawagancji, dla Polski okazało się na polską modłę źle wypieczonym chlebem dnia powszedniego. Był to efekt tem smutniejszy, że robił wrażenie paryskie „dernier cri” podczas, gdy z Paryżem ma on tyle wspólnego, co polska lub turecka jadalnia na ruos Ecoles. Nie tylko Duncan pastwił się nad językiem francuskim, — co mu można wybaczyć tam, gdzie dobra francuszczyzna pomści zniwagę zaraz po opu-

ściła po niego wóz, i odjedzie nim tam, gdzie narazie wycpacnie... W trzeciej pieśni wzywa parjas społeczeństwa Świętego Piotra, ażeby rozkazał uderzyć w dzwony w niebiosach i zwiastował jego matce, że oto przybywa do niej na wieczną szczęśliwość — jej syn...

Oddać nastrój sali potem, kiedy utalentowany artysta oddał w pieśni nieludzki ból swoich praoców, — jest niepodobniestwem. Kilkakrotnie bisowane, echa tej krzywdy pozostaną na długo w sercach naszych... I to był największy tryumf Jana Loncke owego wieczora.

Teodora Drzewiecka.

szczeniu jego teatru odezwaniem się byle przechodnią, ale nie tu gdzie właśnie ze sceny chciałoby się posłyszec coś bardziej reconfortant dla padających na duchu w stosunku do tego, co się słyszy w salonach i na ulicy; Duncan na scenie jęczał, wył, nużył głęził i nudził, co też jest mało francuskie we Francji, gdzie tout genre est bon excepte l'ennuyeux.

Ale Duncan ma swoją koncepcję sztuki i choć ona nie ma nic wspólnego z pozycjami francuskimi, w dziedzinie najnowszego teatru — jest ona czemś nowem. I to pomimo całej swej przestarzałości. Nowość ta polega na harmonijnem połączeniu strony wokalnej wdowiska z plastyczną. Jest to jego inwencja, ściśle, jego rekonstrukcja starożytności, lansowaną oddawna (Izadora jest jego uczenicą) przez siebie i adeptów. Próbowana też między innymi, u nas, takiego połączenia Reduta Osterwy w „Ulicy Dziwnej”. Zaciekawiało nas przeto, jak to zastosowanie przeprowadzi sam jego twórca. Niestety, wynik okazał się równie ujemny u mistrza, jak u uczniów. Sceny czysto plastyczne, bez udziału głosu, naprzykład tańce z mieczami synów Edypa bez muzyki były stokrój wymowniejsze od wszystkiego, co mówiono w tym teatrze. Więcej, jedynie właśnie sceny plastyczne zasługiwały na ścisłą uwagę, były naprawdę dobre. Dopemniały słowo — w zrozumieniu Duncana — a właściwie były nową sztuką samodzielnie i miały odwagę nazywać się plastyką (ktos się obraził, że z „Ulicy Dziwnej” i „Balwierza Zakochanego” proponowałem stworzyć balet). Rytmiczny ruch przerastał w nich słowo. Unicestwiał je. I to z przyczyny rozumiałej, słowo bowiem użyto w jego znaczeniu dźwiękowym, a nie ideowym. To znaczy, że słowo nie intrygowało, nie ludziło myśli, nie wywoływało asocjacji, a na podobieństwo bałamuta liczyło na to, że się ktoś zakocha w jego skandowanych dźwiękach i jako takie było nudne i ubogie. Sprowadzone zostało do swych zwierzęcych pierwocin, jakiegoś miauczenia, szczekania, ujadania, wycia,

niesamowitych jęków! Tak u Duncana, jak w „Ulicy Dziwnej”. Rozumiem, gdy na tle kultury angielskiej lub francuskiej ktoś aż do tych pierwocin chce sięgać, aby wykrzesać nową myśl, podobną właśnie jakoby w początkach istnienia mowy ludzkiej z dźwięków artykułowanych wylonioną — ale w Polsce, która żadnego ze starych sposobów krzesania myśli nie doprowadziła do doskonałości, kuszenie się o nowość będzie zawsze tylko stosowaniem niezawodnej recepty Słowackiego o pawiu i papudze.

Dlatego to na Duncana patrzyliśmy zmęczonym okiem znawców przywykłych do tego rodzaju jałowych ekstrawagancji i dlatego jako że w Polsce mamy wszelkie nowinki, wszelkie odbicia najnowszych prób, ale zato ani jednej dobrze skonstruowanej sztuki teatralnej, ani jednej dobrze napisanej powieści, mogliśmy o Duncanie mówić ze znawstwem i przekąsem. I dlatego wreszcie gdyby przyszło zagrać Wyspiańskiego w Paryżu, to czy można byłoby to zrobić z powodzeniem — gdzieindziej niż u Duncana?

Janusz Herlaine.

Teatr Œwiklińskiej i Fertnera. „Statystki” A. Birabeau.

Logika i prawdopodobieństwo sytuacji nie stanowią warunków niezbędnych w dziele sztuki, musi on jednak posiadać pewną dozę prawdy artystycznej (niezawsze dającej się utożsamiać z życiem samem), aby wzbudzić w nas wiarę w możliwość istnienia bohaterów danego utworu i ich, choćby najbardziej nieprawdopodobnych, przeżyte i losów. Tego zaś brakuje zupełnie trzyaktowej komedji Andrzeja Birabeau p. t. „Statystki”, wystawionej w Teatrze Œwiklińskiej i Fertnera.

Oczywista, od komedji tej nie należy zbyt wiele wymagać; określenie: „dzieło sztuki” byłoby tu zupełnie nie na miejscu. Birabeau jest jednak bądź co bądź literatem, jednym z najzdolniejszych wśród młodej generacji komedjopisarzy i posiada w dorobku swym utwory weale dobre. Tembardziej więc zadziwia i wprost irytuje dezygnoltura, z jaką potraktował ostatni swój utwór, dla którego nie może być usprawiedliwieniem fakt, że należy on do literatury bulwarowej, a więc takiej, która rozrywkę jedynie ma na celu. I tu przecież obowiązują pewna logika i prawda, z którymi trudno pogodzić te wszystkie perypetje romantyczno-życiowe, w które z woli autora zostają uwikłani bohaterzy jego komedji. Łatwość techniki i zręczność w układaniu sytuacji — i a tych zalet nie można „Statystom” odmówić — nie ratują sprawy, przegranej w samym założeniu, które jest równie sztuczne, jak i wszystkie w tej komedji sytuacje.

Przyswojenie jej polskiemu językowi i wystawienie u nas byłoby usprawiedliwione do pewnego stopnia, gdyby dawała ona odpowiednie pole do popisu dla grającej główną rolę aktorki. Ale i pod tym względem sztuka zawodzi, p. Œwiklińska bowiem, która, jak zawsze, tak i tym razem, czarowała swym wielkim talentem komedjowym, nie ma możności rozwinięcia tego, co największym jego jest atutem: kunsztu prowadzenia dialogu, djalog bowiem nie stanowił, zdaje się specjalnej troski autora i jest w „Statystach” na ostatnim mo-że planie.

Obok świetnej artystki postawić trzeba jej partnera Grabowskiego, który w roli zdeklasowanego człowieka (jakżeż wdzięczny i wiecznie młody temat! tutaj jest on tylko marjonetką), trudne miał zadanie, a wyszedł z niego zwycięsko, ratując wszystko, co z winy autora jest w tej figurze fałszem i papierową literaturą.

W rolach drugoplanowych wyróżnili się pp.: H. Pawłowska, Kościeszanka, Herbertówna, Pawłowska, Justian, Roland i Kawczyński.

Reżyserja Janusza poprawna. Niewiadomo tylko, czy na jej karb, czy na karb tekstu autora zapisać trzeba drobny szczegół tualotowy: p. Fleury — Valie zjawia się u swej przyszłej kochanki w południe we fraku, jakby dla dotrzymania towarzystwa Piotrowi Hagnet (Grabowski), którego taki sam strój logicznie da się usprawiedliwić.

Hilary Majkowski.

M. R.

Sztuka
plastyczna
W
Poznaniu.



Zygmunt Szpingier — Typ z „Montmartre'u



Zygmunt Szpingier — „Modelka”.

Zygmunt Szpingier.

Twórczość Zygmunta Szpingiera w ostatnich latach wykazała wielki plus, co z uznaniem stwierdziliśmy na ostatniej wystawie zbiorowej w Salonie Stow. Przyj. Sztuk Pięknych. Przyczynił się do tego w głównej mierze dwuletni pobyt w Paryżu i wrodzona ambicja pogłębiania swego talentu drogą usilnej i niezmordowanej pracy. I jeśli Edward Woroniecki zaznaczył (katalog wystawy zbiorowej w Paryżu „Galerie Bernheim - Jeune grudeń 1926 r.), że — „le debut de ce jeune artiste polonais est brillant” — to my w zupełności potwierdzamy powyższe, mając możność zaakcentowania naszego zadowolenia z wystawy artysty w Poznaniu. Jakkolwiek twórczość Szpingiera wykazuje dużo podobieństw z pracami Toulouse — Lautrec, to jednak jest ona głębsza i więcej samodzielna, daleka od ilustracji i efektu. Ten umiar wykazał, że od Szpingiera spodziewać się możemy i nadal prac oryginalnych i pełnych szczytnego artystu.



Władysław Roguski — „Madonna”.

Władysław Roguski.

Z innego pnia wyrósł talent prof. Władysława Roguskiego. Artysta i żołnierz legjonów w jednej osobie zrozumiał, iż krzyżujące się pociśki wrogich sobie okopów rozrywają nie tylko cząstki ludzkie, ale przedewszystkiem podważają fundamenty tej kultury, która pełnęła narody przeciw sobie — pisze Witold Bunikiewicz (Wystawa zbiorowa w Salonie Cz. Garlińskiego — Warszawa 1923 r.) I w ślad zatem rozważaniem zjawily się dziwne dobroliwe Madonny, o oczach dziecięcych i dziecinnym uśmiechu, Chrystusiki biedne bolejące, patronowie niosący spokój i ukojenie душom.

Roguski stworzył nową szkołę, która dorównuje w dziedzinie czasów największym jej mistrzów, ma przytem artysta jakąś niesłychaną siłę, siłę co w skojarzeniu z prostotą daje to, co właśnie sztuka religijna dać powinna, to, do czego dążyli niejednokrotnie flamandcy malarze, potęgi bardzo wielkiej, potęgi żywej i władnej — tak bezgranicznie dobrej („Les Artistes d'aujourd'hui” — 1.11 1926 r.).

To ukończenie prymitywu polskiej sztuki ludowej stawia prof. Roguskiego w poczet czelowych naszych artystów.

