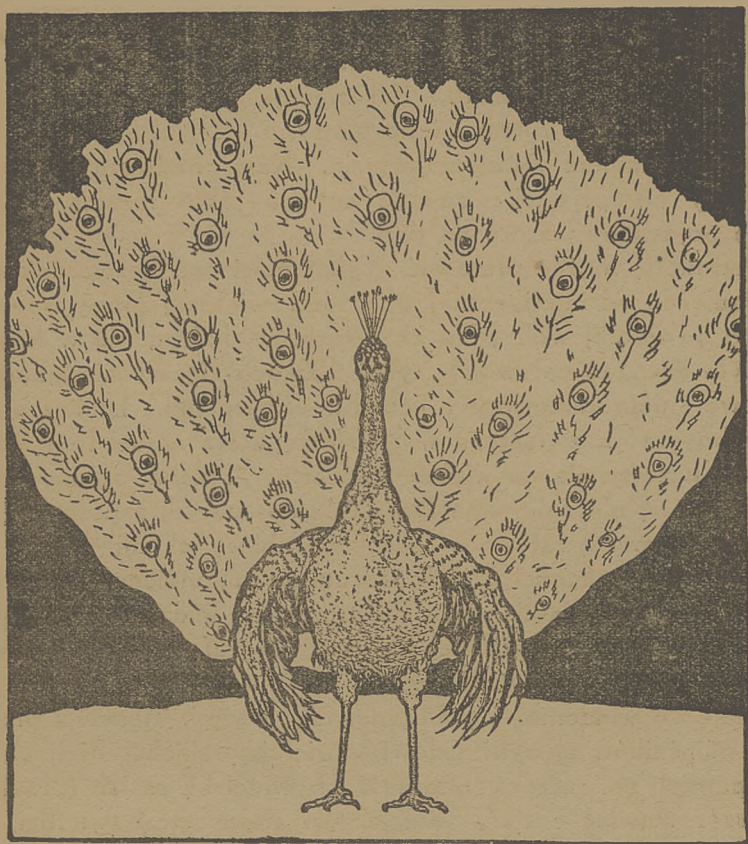


# BIAŁY PAW

BIULETYN TEATRALNO-MUZYCZNY



Cena M k p. 30 tysięcy.

SKŁAD GŁÓWNY  
I EKSPEDYCJA

BIAŁEGO PAWIA

W KSIĘGARNI  
SPÓŁKI AKCYJNEJ

„POLSKA SKŁADNICA POMOCY SZKOLNYCH“.

WARSZAWA, MARSZAŁKOWSKA 143.

# Filharmonja.

Głos pawia najwięcej się nadaje do krzyku na trwogę z powodu upadku Filharmonji.

Więc i „Biały Paw” swemi monosylabami stylu powojenne zwieżłości woła na alarm.

Jeśli ptaki miewają halucynacje i koszmary, to i nasz ptak miałby prawo powiedzieć: nie, to nie rzeczywistość, to zły sen. Filharmonja istnieć nie przestała.

Ale to najbrutalniejsza jawa. To początek jednego z nadmiernie licznych, niepotrzebnych pochodów na ulicach Warszawy. Pochód to ku barbarzyństwu, Filharmonja go otwiera — za nią pójdzie Teatr Wielki, potem i inne teatry.

Ale z krakaniem wstrzymujmy się. Nam, nadwornym głupcom kultury europejskiej — zawsze sprzyja jakoś fortuna. Więc może nie pójdziemy jeszcze na dno.

Filharmonję można uratować. Tylko musi ona bezwarunkowo stać się zależną od inteligentnej oł. rości większej grupy obywateli, a nie od dobrej woli kilku akcjonariuszy, którym się w końcu sprzykrzyło dźwigać na swoich tylko barkach ciężary niedoborów i finansowej nieprodukcyjności gmachu Filharmonji. Istnieją setki i tysiące bogaczy, zwłaszcza w tej sferze, która najbardziej entuzjastycznie uczęszczała na wielkie koncerty. Trzeba ogłosić apel do nich. Nie są nieczuli — są tylko, jak całe miasto, zapatyzowani.

Jak Filharmonję ratować? Niech się zbiorą chętni — muzycy, artyści, literaci, inteligenci. Niech zrozumieją tajemnicę układu, który zaszedł między właścicielami Filharmonji — a dzierżawcą obecnym wielkiej sali, przeznaczonej na kinematograf. Co tu jest do zrobienia? Naprawienia? Ocalenia?

Podaję do wiadomości publicznej fakt ważny. Jeden z prawdziwych miłośników muzyki, człowiek wielkiej szlachetności, który zbliża patrzył na szeroką ofiarność obywatelską rosjan (przykro to za wzór stawiać rosjan, lecz *amicus* Plato etc.) twierdzi, iż tam, w czasach normalnego jeszcze życia państwowego — można było przez telefon zgromadzić w ciągu kilku godzin te miliony rubli, których wymagał wielki cel artystyczny. I sam deklaruje *sto milionów marek miesięcznie*, twierdząc, że gdy się jeszcze takich dziesiętnastu znajdzie, można będzie Filharmonję od zagłady uchronić.

Wszystkim, których nie ogarnęła jeszcze drętwnica i śpiączka wobec zapadania się kultury w trzęsawisko, którzy gotowi byliby stawić czoło klęsce muzyki polskiej, tego jedyne go rozumnego ambasadora polskiego na szerokim świecie—redakcja *Białego Pawia* udzieli wszelkich objaśnień, dotyczących owej pierwszej szlachetnej, dobrowolnej, niewymuszonej daniny, za którą iść mogą i powinny dalsze.

## Dramat i komedja.

NOWA ORGANIZACJA TEATRU ROZMAITOŚCI i nowa jego siedziba do tej pory zaznaczyły się tylko świetnością zewnętrzną. Do dźwignięcia sceny, stale i niezmordowanie kompletowanej, jako pierwsza scena polska, powołano, prócz, dawnych, siły wybitne: Juliusza Osterwę i Stanisława Miłaszewskiego. Podobno, że dyrektorów, kierowników i doradców scena ta posiada teraz za dużo. Są to niejako soliści, którzy nie zastąpią nigdy cementu i zestroju wewnętrznego. Więc „Rozmaitości“ jeszcze nie znalazły nowego, mocnego, spójnego tonu i stylu. Solistom w dyrekcji odpowiada w reżyserowaniu sztuk paradowanie wyłącznie najprzedniejszymi nazwiskami aktorskimi. Wybrana na wieczór inauguracyjny „Zemsta za mur graniczny“ musiała sprawić długiej ławie dyrektorów zawód taki sam, jaki sprawiła wybredniejszej publiczności. Nieśmiało proszę ich, żeby przeczytali, jak nie powiódł się taki sam ambitny ale płochy eksperyment w Teatrze Wielkim.

Kto jak kto, ale p. Osterwa, mistrz tworzenia wzorowych całości z czynników skromnych i bezimiennych — powinien być zrozumieć, że nie na pysze afiszowej zasada się wartość interpretacji i całego przedstawienia.

Jedno jest pewne i świetnej przeszłości godne: repertuar. „Rozmaitości“ w byłym teatrze im. Bogusławskiego, zaczęły „po Bożemu“, albowiem do tej chwili nie zstąpiły z wyżyn. Fredro, Szekspir („Poskromienie złośnicy“) Molier — to jest i poziom i powaga. (Czekamy na Wyspiańskiego).

W tych smutnych czasach żyjmy choćby mirażem wielkości...

AMFITRJON. Przed frontonem pałacu łazienkowskiego rozegrała się, subtelniejsza od całego Moliera, sztuka molierowska:

Amfitrjon. Rubaszny i bezlitosny twórca nowożytniej komedji, który dzięki Boy'owi rozgościł się szeroko na scenach polskich, z niezrównanym dowcipem i dworską cienkością dowiódł, że Jowisz ma prawo cudzołożyć, bo tem przynosi rogalowi tylko zaszczyt. W tym wypadku władca Olimpu, który posiadał takie mnóstwo masek, przebrań i przeobrażeń, gdy chodziło o zdobycie pięknej ziemianki, uczynił się podobnym do zwycięskiego Amfitrjona. Zdemaskowanie nastąpiło *post factum*. Żona Amfitrjona zapewne się na tę mistyfikację nie skarżyła, zwłaszcza, że mogła się obawiać niewypełnienia zobowiązań zarówno ze strony prawdziwego jak i fałszywego Amfitrjona. Obadwaj bowiem, pp. Śliwicki i Owerłło czynili wrażenie mężów po srebrnym weselu. Nie przystoi mówić tego samego o Alkmenie — Zahorskiej, gdyż ta jaśniała krasą i rasą.

Z ról dalszych: Merkury, oczywiście zawsze nieco kupler, grany był przez p. Rolanda, a jego ofiara, Sozja, sługa prawdziwego Amfitrjona, przez p. Solskiego, który go uczynił po mistrzowsku zabawnym tchórzem i rezonerem. Żoną jego, znacznie mniej nasyconą miodem miłości, niż Alkmena, była p. Mirska.

Bohaterowie mieli hełmy, pod których grzywami zielonemi i wielkimi uginali się dość widocznie, a na nogach pantofle lakierowane.

Podobno tak tę przedowcipną komedję wystawiano wobec Króla Ludwika XIV a potem przed Stanisławem Augustem — tak, to nie znaczy, że tak samo ciężko i monotonnie.

ZWYCIĘZCA. Kleszczyński jest poetą i umysłem wytwornym, więc też wytworną była myśl jego — pokazania, jak wielki artysta w chwili swego największego scenicznego tryumfu został zdystansowany przez footballistę, który mu porwał żonę. Ale krwa-wa ironja tego położenia nie uwydłała się dostatecznie. Czasami zwycięzki student — sportowiec zyskiwał sympatję widza. Rozkład magnesów przyciągających i odpychających w stosunku widowni do sceny został niewyraźny. Chociaż więc w sztuce Kleszczyńskiego nie brakuje epizodów, teatralnie wybornych, całość nie tłumaczy się. Czyni też ona wrażenie, jak gdyby napisana była na-předce, ażeby skorzystać z wielkiego wakującego miejsca w repertuarze teatrów Szyfmanowskich. Więc autor nie usiłował tak bardzo być oryginalnym i nawet w samym pomysle zasadniczym nie uniknął pewnego podobieństwa do rzeczy znanej: „Mistrza“ Bah-ra. Tam Mistrz, tu Zwycięzca. Jeden i drugi gotów żonie przeba-



czyć wszystko i gotów do wszelkich upakarzających kompromisów, byleby nie zostać porzuconym i osamotnionym.

Grali świetnie pp. Pancewiczowa, artystka o niezwykłych miękkościach modulacji głosowych, Brydziński, Węgierska i Len-czewski.

SEN NOCY LETNIEJ. Jeśli bezstronnie przyjrzeć się wszelkim wznowieniom komedji lub lżejszych fantazji Szekspira, to się okaże napewno, że więcej one obiecują — niż dają. Prawie zawsze ocala je groteska i prawie zawsze poza nią razi konwencjonalna klasyczność. Gdyby można było zostawiać tylko żywioł humorystyczny — komedje Szekspira byłyby i dziś jeszcze arcydziełami. Są one tak zawisłe od swoich epizodów parodystycznych, że np. u nas gdyby nie było Zelwerowicza, nie możnaby grać nie tylko *Snu nocy letniej*, ale i wielu innych baśni szekspirowskich — byłyby nieciekawe, przebrzmiałe.

Wznowienie „*Snu*“ w teatrze Polskim potwierdziło w zupełności tę prawdę. Publiczność bawiła się istotnie tylko wtedy, gdy ucieszna trupa Spodka odbywała swoje próby lub dawała ostateczny spektakl, wszystkie inne sceny i postacie: Hipolita i Tezeusz, Oberon i Tytania i t. d. wypadły blado. Bodaj czy reżyserja nie poszła nawet zadaleko w swem naturalnem zresztą umiłowaniu tego, co w tej sztuce jest wesołe, i nie przeoczyła ogólnej poetycznej idei dzieła. Cóż się bowiem stało z nocą letnią? Gdzie ten las i ta przyroda, które upajają? Gdzie ten wieczny sprawca i reżyser złud i psot, którym jest natura rozmarzona i oszalała słońcem maja lub czerwca i pełna potem majaczeń i halucynacji? Tego wszystkiego nie było, a chybki Puk, nawet inkarnowany przez tak utalentowaną i oryginalną artystkę, jak p. Umińska, tłukł się pomiędzy srebrnymi kolumnami, jak uwięziona w szklanym kloszu mucha, zamiast być tego lasu i natury zwiewnym duchem. Nie było więc natury. Kolumny wpróżdzenie ułatwiły zmianę obrazów, tworząc stałą strukturę, tak iż po prostu stało się tylko zmieniać płótna między niemi, ale to żadną miarą zastąpić nie mogło nocnego labiryntu drzew i cieni, który rzuca na młode dusze oczarowanie. Słowem — *Sen nocy letniej* obył się bez czarui bez istotnej feerii. Nie zastąpiło jej świetne bogactwo kostjumów i dobór materij mieniących się czarodziejsko.

Odpowiednio do tego — w tem była przynajmniej konsekwencja, o jakże melancholijna — zbagatelizowano i muzykę Mendelsoh-

na. Ze wszystkich kompozycji lipskiego mistrza, „Sen nocy letniej“ ma może największy tytuł do nieśmiertelności i zrosł się organicznie z charakterem samej komedii angielskiego poety. Grywany na koncertach, daje zawsze pełnię satysfakcji nastroju i harmonji. Teatr Polski usunął na plan drugi muzykę i orkiestrę, może, ażeby Mendelsohn nie usuwał na plan drugi Szekspira. Ale całość na tem napewno nie zyskała. Zbogacać jednego, a zubażać drugiego — koloryzować jednego a poszarzać drugiego, jest pomysłem czy poglądem chybionym. Należało tę sławną, artystyczną symbiozę uszanować.

Miałem wrażenie, że i tutaj wszystko się dzieje pod znakiem... upadku Filharmonji.

Wreszcie godzi się dodać, że z licznej obsady „Snu“ — połowa artystów tak zamazywała na premierze słowa, jak skromna grupka muzyków zacierała kontury melodji i harmonji. Robiło się jaśniej, kiedy zaczynał mówić p. Biegański, albo p. Sulima, Chałacińska albo Samborski. Szczególnie w pierwszych obrazach raziła jawna sieczkowatość wymowy. To już napewno nie odpowiada świetnej tradycji teatrów dyr. Szyfmana.

NOWY DON KISZOT. Wielkie święto dla zaproszonych i pewna konfuzja dla Opery. Gdzie to było? W Reducie, na generalno-próbnem przedstawieniu Nowego Donkiszota Fredry z ilustracją muzyczną Moniuszki.

W jaki to sposób Opera mogła doznać zawstydenia w Reducie?

W bardzo prosty, śpiewano, acz tylko głosami właściwemi chórzystom raczej niż solistom, tak muzykalnie i inteligentnie, jak gdyby każdy z tych Kochanowiczów, Porębów i innych bezimiennych, nie figurujących na afiszu z nazwiska — brał miesięcznie 50 milionów gaży. Tria, kanony, polifonie i kontrapunkty Reduta śpiewała bez pomocy dyrygenta, nie spędzana do kupy na przód sceny, jak owce z Carmen lub Eugeniusza Oniegina, lecz w takich pozycjach i miejscach, jakie wpływały z ugrupowania akcji.

Tym razem w stopniu jeszcze wyższym pp. Osterwa i Schiller wykazali, że dobra wola w młodym aktorze może się napinać do nieskończoności, a jej rezultaty mogą przerastać wszystko, czego się oczekiwało.

Tak tedy — „Nowy Don Kiszot czyli sto szaleństw“ okazał się najlepiej do charakteru Reduty dopasowaną sztuką: dał moż-

ność zrealizowania na gruncie wodewilu rozmyślnie młodzieńczego wszelkich dążeń do syntezy scenicznej: gry, śpiewu, ruchu. Przygotowanie wokalne i reżyserskie złożyło się na rzecz świeżą i młodą, a ciekawą, jak nie - opera warszawska, wystudjowaną, rozmyślnie nie wirtuozowską, poważną w intencjach, jak sama praca, wytrwałość i zapal.

Dyrektor Emil Młynarski, siedząc z asystą swą w pierwszym rzędzie, chciał się cieszyć, że te głosy są takie naiwne, czasem nawet wskutek tremy skłonne do obniżania tonu, takie nie operowe. Ale nie mógł. Zadziwiająca sprawność solistów i chórzystów budziła zamiast radości — zazdrość. Powie on może, że nie? Nie uwierzę.

## Tło komedji Fredry.

W zeszytacie majowym „Przeglądu Warszawskiego“, który jak wszystkie ostatnie książki tego miesięcznika, wychodzącego pod redakcją Stefana Kołaczkowskiego, tchną powagą i odznaczają się bogactwem treści — znajdujemy ciekawą pracę prof. Aleksandra Brücknera „O Fredrze“. Jej myśl przewodnia — wykazanie, że autor „Zemsty“ i „Geldhaba“ tak wiele czerpał z samego otoczenia, tła i środowiska, i tak wiele mu zawdzięczał, iż absurdem się staje ze strony „fredrzystów“ ciągle poszukiwanie źródeł jego pomysłów u innych autorów. Szczególnie dźwięcznie dla ucha brzmią takie prawdy, gdy je wygłasza uczony o bezprzykładnej erudycji literacko-porównawczej, jak prof. Brückner. Można się było obawiać czegoś wprost przeciwnego — właśnie zastosowania systemu śledzenia pożyczek, naśladownictw i wpływów.

Praca, o której mowa, ma jedne wielką zaletę: pełna jest hojną garścią sypanych ciekawych przytoczeń i zestawień, z których widać odczytanie bajeczne autora. Ale ma też i stronę nieprzyjemną. Prof. Brückner, chcąc wtłoczyć masę faktów i twierdzeń w ramy zdań, rozpycha je zbyt często „co“ (zamiast który), a powtóre, pracując zdawna na obcym gruncie (uniwersytet berliński) zatracił nieco zmysł świeżości języka i jednolitości stylu.

Np: „Środowisku Taine nader walne przypisał znaczenie; to się godzi, jeśli dla kogo, to chyba dla Fredry właśnie, co z tego błota wybrnąć nie mógł; to krępuje jego loty, tak że tylko chwilowo, w *Zemście* czy *Ślubach*, swobodnie się wynosił“ i t. p.

To nie jest ani język, ani styl.

## Apoteoza Fausta.

Na cześć zasłużonego kapelmistrza Opery, p. Śledzińskiego, ażeby trzydziestolecie jego pracy gorliwej, uczciwej i owocnej, nie było zwyczajnem świętem jubileuszowem, lecz prawdziwym hołdem uznania i podzięki, teatr Wielki wystawił operę p. t. „Apoteoza Fausta“ Gounoda. Jest to transkrypcja znanej opery „Faust“, w której tu i owdzie zmieniono przedewszystkiem tonację niektórych arji ku wygodzie śpiewaków, a następnie obsadzono partje większą liczbą solistów, w ten np. sposób, że Fausta śpiewało dwóch tenorów, oczywiście niejednocześnie, lecz jeden po drugim. Starego Fausta wziął na swe mocne barki Dygas, młodego na swe szersze jeszcze Gruszczyński. A przytem Siebla śpiewał prawdziwy mężczyzna, nie zaś kobieta za mężczyznę przebrana, mianowicie Dobosz.

Pogłoski, szerzone po mieście złośliwie, że Małgorzatę będzie też śpiewał solista płci brzydkiej, okazały się na szczęście, kłamliwemi. Bohaterką była najlepsza z sopranistek warszawskich, pani Polińska-Lewicka.

W ogólności obsada była „specjalna“. Same gwiazdy i gwiazdy. Tylko Koryfeusze występowali: od Didura do Michałowskiego. Martą była, ni mniej ni więcej, tylko Gołkowska, a ponieważ Lewicka włożyła czepeczek babuni z „Czerwonego Kapturka“ i głęboko podkreśliła bruzdy dwóch zmarszczek między nosem a policzkami, przeto cały czas Faust zezował w stronę Marty, a nie Małgorzaty, i najwidoczniej zazdrościł Mefistofelesowi jego Janiny, którą całkiem naturalnie przekładał nad swoją (na szczęście że tylko w operze) Matyldę. Wogóle Faust, którego chciano wziąć do nieba, pomiędzy same gwiazdy pierwszej wielkości, nie miał miny, jakgdyby szczęśliw był z tego niebowzięcia. Już w akcie pierwszym, kiedy djabeł miał mu ukazać wizję młodej, cudnej prąszniczki, ażeby wyszantażować od niego cyrograf — w głębi czarownego ogródka ukazała się znana nam już, na babunię ucharakteryzowana p. Lewicka. Faust — Gruszczyński zaklął z cicha, tak żeby publiczność nie słyszała, i powiedział sobie: Raz kozie śmierć! Przecież dopiero za trzydzieści lat będzie drugi jubileusz Śledzińskiego, mogę więc udać, że palę się do tej sędziwej niewiasty.

Właściwie mówiąc, operze naszej znacznie lepiej udaje się sztuka postarzania niż tajemnica odmładzania. Kiedy bowiem Dy-



gas wypił puchar czarodziejskiego napoju, ażeby odzyskać młodość i zdolność kochania — Gruszczyński, który z tej poczwarki wyfrunął, nie miał w sobie nic z motyla, lecz owszem był cięższy jeszcze od Dygasa. Obadwaj jednakowo znakomicie śpiewali i obadwaj jednakowo wypinali brzuchy. Młody Faust był dokładnie rówieśnikiem starego Fausta, tylko że nie miał siwej brody do kolan i białych włosów na głowie.

Jedynym istotnie, który potrafił odmłodzić się znakomicie, to p. Freszel. Nie występował on wprawdzie w samej operze, ale najczynniejszy brał udział w uroczystości powinszowań i wieńczenia wawrzynem. Powiedziawszy kilka natchnionych słów o mistrzostwie dyr. Śledzińskiego, przykucnął nagle, zrobił się maleńkim chłoptasiem i pocałował w rękę Śledzińskiego; potem uczyniła to samo, zamieniwszy się w podlotka — pani Zboińska-Ruszkowska i p. Kulesza. Na tym przepięknie ukwieconym Kinderbalu — sam zacny jubilat, człowiek skromny, istotnie wielkiej pracy i fachowości — czuł się nieco zażenowanym, ale cóż było robić?

Do tych, co się uczynili starszymi, należał także p. Orda. W ciągu pół roku przybyło mu co najmniej dziesięć rys głosowych, co zwykle bywa rezultatem dziesięciu lat przebytych na drodze tracenia wokalnego kapitału. Świetny ten, inteligentny artysta zadziwił wszystkich znakomitem dostrojeniem się do ogólnego bezgłosia, które panowało na „Apoteozie Fausta”. Nie można bowiem powiedzieć, ażeby i p. Lewicka była dobrze usposobiona. Ona, co w ostatnich czasach kilka razy budziła zachwyt, teraz była też gwiazdą przybladłą. Didur, wielki mistrz techniki i najszlachetniejszych, najbardziej finezyjnych cieniowań w śpiewie, czynił nieraz wrażenie raczej smutnego archanioła, niż złośliwego szatana. Gruszczyński, nawykły do hełmów i pióropuszy, tak się czuł nie swoim w berecie lipskiego akademika — doktora, że to mu też odbierało trzecią część głosu. Ale czego się nie robi dla ukochanego i szanownego dyrygenta?

Jedyny Dygas olśniewał. Czy wiedział on, że koledzy będą źle usposobieni i chciał powetować ich braki, czy też chciał sobie samemu nagrodzić to, że śpiewać ma krótko, albowiem tylko do chwili przeobrażenia się w młodego Fausta, dość że dawał masę głosu, aż drżał globus cały w pracowni mędrca — alchemika.

Na ogół jednak było to przedstawienie całkiem zachodnie, większość gwiazd bowiem sprawiała się jak światła zachodzące.

Ogromnie podobał się ogródek Babci — Małgosi i pani Mar-

ty Sperlein, drugi jubilat pięćdziesięcioletni. Panie i panowie z pierwszych rzędów krzeseł uważali, że można by z niego zrobić doskonałą kawiarnię, coś w rodzaju drugiej Bagateli, i podobno poszli nawet do dyrekcji opery z taką propozycją. Inne zacne osoby z tych samych rzędów, na widok takiego bezliku gwiazd, mówiły do siebie:

— Wie kochana pani co? Może i ja spróbuję wypiekać babę z samych rodzenków, to może i w moim sklepie będzie tak pełno, jak w tym teatrze?

— E, jabym pani nie radziła. Same rodzenki to rzecz mdła, zwłaszcza gdy są już za bardzo wysuszone.

Zarząd Opery, zadowolony ze znakomitego rezultatu benefitu i apoteozy (p. Śledziński będzie już mógł sprawić sobie parę kaloszy na zimę, o ile do tego czasu lichwokracja nie wymyśli nowych sposobów uszczęśliwiania obywateli wolnej Polski), postanowił całe widowisko powtórzyć. Szkoda mu tylko miejsc dla krytyków. Na pierwszej apoteozie dał im honorowe prawo podpierania ścian po kątach, a na drugiej zamierza przeznaczyć dla nich dwa ostatnie kółka z miliona złotych polskich.

WZNOWIENIE TANNHAUSERA. Jesteśmy za nie wdzięczni dyrekcji Opery. Choć dzieło to jeszcze należy do pół-włoskiego przedwiośnia Ryszarda Wagnera, jest tworem wielkiej muzycznej potęgi. Naturalnie, razi niepotrzebnem dopowiadaniem każdego ogniwa tekstu i akcji, każdego pośredniego epizodu i momentu. Nie posiada, jak cały Wagner, sztuki wielkich scenicznych skrótów i niedomówień. Ale to muzyka!

Pod wodzą p. Rodzińskiego orkiestra brzmiała wybornie, szczególnie gdy wykonywała uwerturę. W trzecim akcie Pieśń do gwiazdy wypadła i w śpiewie i we wtórze orkiestrowym sennie. W akcie drugim do cudownej rytmiki uroczystego marsza na zamku Wartburskim nie dostrojono bynajmniej rytmu pochodu gości, którego ten marsz bezwarunkowo wymaga. W teatrach niemieckich zbieranie się dostojnych słuchaczy ściśle harmonizuje z muzyką, a nigdy nie przypomina pospolitego bezmuzycznego włożenia gości na raut lub bal.

Królowała p. Zbońska-Ruszkowska jako Elżbieta; ona nigdy berła z rąk nie wypuszcza. Nie współkrólował z nią p. Dygas — Tannhäuser, gdyż był głosowo niedysponowany. Śród trubadurów wyróżniali się pp. Dobosz i Michałowski.

Wystawa dość świetna, ale rozmieszczenie gości, jak w kojach, po dawnemu niefortunne. Spędzeni są w jeden tłok. W ten sposób ugrupowanie figur na sali jest znowu pozbawione rytmu i równowagi.

Są to braki do usunięcia. I do „coupure“ z całem bluźnierstwem namawiam. Jeśli wolno było trzebić całe sceny w „Trystanie i Izoldzie“, to już tembardziej wolno pohamować opulencję słów i scen mniej istotnych w Tannhäuserze. Szkoda, żeby ta prawdziwie romantyczna opera zamiast porywać, do czego jest powołana — męczyła, do czego ją kierownictwo teatru nakłania.

MADAME POMPADOUR. Kto nie miał zbyt wielkich złudzeń co do smaku publiczności warszawskiej i znał jej nieuleczony wstręt do wszelkiego rodzaju domieszek i wtrętów literackich na scenie, mógł się obawiać, że nie po jej myśli będzie temat tak książkowy, jak poeta, frondeur, paszkwilista, podrywający sobie z króla Ludwika XV i jego wszechwładnej faworyty, albo też i sama karykatura tego Burbona, zrobiona kłamnie i dość bezlitośnie przez Niemca, aby dokuczyć Francuzom. Gdzież tu choćby ślad „Rozwódki“? A choćby i „Róży Stambułu“ pomimo że i tam prześwieca coś w rodzaju poety?

Ale strach był płonny. Operetka, prowadzona przez Władysława Szczawińskiego, zrozumiała, że stoi wobec sztuki, wybornie pomyślanej przez librecistów, Schantzera i Wellischa, świetnie zillustrowanej przez kompozytora i wogóle pod każdym względem różnej od wszelkich tanich i tandetnych fabrykatów powojennych. „Madame Pompadour“ ma słuszne prawo żądać, żeby ją traktowano serio-artystycznie i Wodewil żądanie temu całkowicie sprostał. Uczynił przytem i ponadto jedną rzecz bardzo mądrą: powierzył tłumaczenie literatowi — wodewiliście i komedjopisarzowi Wroczyńskiemu, dzięki czemu historyczno-satyryczny koloryt operetki nie stał się brudną tapetą zwykłych przekładów, dowcipy pozostały dowcipami, śmieszność nie zamieniła się w płaskość a przecież bardzo bawiła.

Leon Fall pierwszy zrobił mądrą rzecz. Chociaż drwi z ramola na tronie francuskim — jednak pisze więcej w smaku muzyki francuskiej niż niemieckiej. Nie ma u niego żadnych rozdzierających tęsknot jak np. u Kallmana, nie sentymentalizuje wcale. Dowodem tego pyszny dwuspiew „O Józiu, o Józiu!“ A te odzewki kogucie w orkiestrze, symbolizujące *à rebours* impotencję poety Calico, a te drobne mruczki motywu przewodniego — jakie to zgrabne i „first class“!

Również walc, na którego kanwie rozsnął się pierwszy akt, albo motyw faworyta faworyty, opiewający jej piękno a jego bezgraniczną miłość — ma swój charakter. W ogólności cała strona muzyczna utrzymana jest w linjach kilku zasadniczych tematów z ich przeróbkami, i jak i operetka cała, wyróżnia się logiczną i zwartą strukturą. „Madame Pompadour“ jest jedną w ogóle z najdowcipniejszych, najlogiczniejszych operetek. Od swego początku, tak nie banalnego, aż do finału samego, dyszy prawdą satyryczną i komedjową i atmosferą czegoś pod każdym względem lepszego.

Gdyby nie całkiem na nieporozumieniu opierający się debiut mieszczańsko-salonowy artystki, grającej rolę naturalnej siostry Madame Pompadour — wykonanie byłoby wprost doskonałem. Ta siostra to coś bardzo obcego w środowisku: Kazi-

miery Niewiarowskiej, Redy, Szczawińskiego, Morozowicza, Horskiego, Sokołowskiej. Od takiej żony mąż nie tylko ucieka, ale i nigdy do niej nie wraca. Jest ładniutka — ale na żonę za nudna. Primadonna Niewiarowska jaśniała urodą, elektryzowała werwą, olśniewała bajecznymi kostjumami, sprawiała sâtysfakcję przez inteligentne rozumienie interpretacyjnego, sensowego charakteru wokalnych fraz Falla. Calico był pełen umiaru w najlepszym guście. Morozowicz — jak zawsze w rolach wyprztykanych mężów — wielkim artystą.

Józefa Redę zluźował w dalszych przedstawieniach młody śpiewak — tenor p. Wawrzkowicz. I świeżość głosu, zresztą jeszcze nie wyrobionego i nie rozszerzonego co do brzmienia, i młodzieńczość postaci więcej odpowiadały typowi młodego ogiera, do którego zapłonęła afektem przyjaciółka królewska, ale gdy młody ogier ma być bohaterem — powinien więcej wypracować swoją partję aktorską, — chociażby pod kierunkiem Redy. P. Kochanowski jest rutynowanym, wybornym dyrygentem.

KATIA TANCERKA. Można by powiedzieć, że to prawdziwy renesans operetki. Tam, w Wodewilu — „Madame Pompadour“, której z przyjemnością słuchać można kilka razy. Tutaj, w „Nowościach“ — sztuka Jeana Gilberta, jednego z najlepiej notowanych operetkarzy. Co do treści — farsa typowa, farsa francuska, oparta na *qui pro quo*. Jej rdzeń: jakiś spisek nowych Montechich na nowego Capuletiego. Księżca Saszę (jakżeby inaczej? jakżeby księciem mógł być nie rosyjanin?), jakaś scena wyskakiwania przez okno wprost z objąć kochanki, zupełnie jakby to był Raul i Walentyna z „Hugonotów“ i t. p. Dużo zabawy, wiele wodewilowych kawałów, mało sensu, muzyka średniej wartości, acz znamionująca rękę wprawną, ładna aria w końcu drugiego aktu, — dowcipna, acz nie nowa satyra na policję, sporo życia, pragnącego związać się w jakiś węzeł — a wśród tego kiermaszu wspaniała hrabina, występująca w roli tancerki. Opiera się i buntuje, jak Bajadera, i w końcu za swego wroga wychodzi. Oczywiście może nią być tylko Lucyna Messal. Szemrać, grozić, nienawidzić, ale ulegać — to jej szczytne powołanie jako kobiety na scenie. Jeżeli w jakiej operetce uchwyconą została szczęśliwie błogosławiona nuta: „das ewig Weibliche“ — to Messal zagra ją i zaśpiewa, jak nikt inny.

„Nowości“ przestały być brzydką ujeżdżalnią, a nabrały podobieństwa do całkiem przystojnego wielkomiejskiego teatru. Okolenie widowni łozami jest pomysłem nad wyraz szczęśliwym i profil ich rysuje się prosto lecz efektownie. Panie siedzą i pozują się dobrze i wystawnie. Akustyka — mniej ucieka na pola i lasy. Ogólny widok przyjemny, wytworniejszy. P. Heller, dla którego los ma zawsze w jednej garści „pech“, a w drugiej „szczęście“ — może tym razem wyciągnie „szczęście“. Zresztą Lucy Messal jest zawsze Mascotą.

W tak zreformowanej sali znacznie lepiej słyhać p. Mierzejewskiego (który idealnie zawsze nosi mundur i jest najzgrabniejszym z tenorów). W swej dużej roli p. Zaremba mógłby zdobyć się na więcej konceptu, ale nie chce. Chce za to dawać z siebie dużo i — to mu się udaje — p. Sendeki. Wiele dobrego rzecz można o jego partnerce p. Żelskiej. W tańcach trzeciego aktu pp. Pawliszczewa i Parmell libyby jeszcze lepsi, gdyby tańczyli sami. Tło dziecinnie groteskowego zespołu, który wykonywali, nic nie dodało, a wiele ujęło. Dyrygował p. Nawrot.



## Tętna Krakowskie.

Oddawna już „Biały Paw” chciał pokłonić się „Zwrotnicy”. Nie rozumie jej poezji graficznych, nie potrafi ująć większej części rzeźb Augusta Zamojskiego, czyniących nieraz wrażenie splątanych klusek, nie solidaryzuje się z grupami M. Szczuki, nie umie zdobyć się na nieszczerłość i uznać talent w malowidłach wielopłaszczyznowych Tytusa Czyżewskiego, w których zawsze tkwi kędyś oko wzięte z woskowego preparatu optycznego; nawet nie może zachwycić się „tubizmem” Legera, tą odmianą kubizmu, operującą cylindrami i śrubami — ale mimo to wszystko składa pokłon pismu artystycznemu, które stoi zapałem i poświęceniem grupy artystów i krytyków.

„Zwrotnica” zapędza się aż do dadaizmu i drukuje credo jego twórcy, Tristana Tzara, nie obawia się najsakrajniejszego doktrynerstwa formizmu, nie odmawia gościnności żadnym des Esseintes’om Huysmansa, żadnym kwiatom grzechu Baudelaire’a, żadnym pijacko-bolszewickim plwocinom, niechlujstwom i lwim pazurom Jessienina. Jest to pismo odważne, konsekwentne, obfituje w znakomite określenia i formuły różnych jutrzni lub majaceń przedswitowych w muzyce i plastyce. Uderza uczciwość tych wysłowień i tej propagandy. „Zwrotnica” przy całej swej szalonej młodości i łatwowierności budzi szacunek i nakazuje zainteresowanie. To jakgdyby z dawnego prześwietnego Krakowa „Sztuki” i Wyspiańskiego — ocalało jakieś pszeniczne ziarno ukochania czystego artystyzmu, — miłości, która jeszcze nie znalazła swego bożyszcza, ale go szuka namiętnie i bez kłamstwa. To jakgdyby wystawienie „Odprawy posłów greckich” Jana z Czarnolasu na Wawelu nie było -li zwyczajną ambitną zachcianką dyrekcji teatru miejskiego lub jakgdyby znakomite dzieła Zbigniewa i Andrzeja Pronaszków, Madonna Czyżewskiego i arcydzieło pierwszego z nich — rzeźbiony portret Tytusa Czyżewskiego — nie były li zjawiskiem sporadycznym w nowym, wielkim, Krakowie, na pozór zalanym potopem paskarstwa i nowobogackich. Zaprawdę — jeszcze Kraków nie zginął!

O tej „Zwrotnicy”, o tych chyba nie ostatnich mohikanach wielkiej generacji plastyków podwawelskich rozwiedziemy się niebawem szerzej.

I wtedy też poświęcimy słówko scenom krakowskim. Albowiem myśl, strwożona i zgębiona tem, co się dzieje w Warszawie — szuka w Krakowie pocieszenia i ukojenia.

# Dokoła sztuki.

W jednym z ostatnich zeszytów „Skamandra“, znajdujemy jasne i śmiało wynurzenia Karola Szymanowskiego o Chopinie. Znakomity autor Hagith'y doskonale, jak na muzyka, i stylistycznie bez zarzutu, formułuje swoje przekonanie, że Chopina należy ujmować nie jako romantyka i uczuciowca, lecz jako formistę, który nowatorstwem swej czysto artystycznej idei zaciężył na nowoczesnej muzyce.

Szymanowski przekonał wielu. Nas nie przekonał, albowiem zabardzo starł granicę między formistą Mozartem a lirycznym poetą w muzyce — Chopinem. Przeoczył jeden stały, niezmiennie powtarzający się fakt: wielkie wzloty uczuciowe są zazwyczaj temi skrzydłami, na których artysta jakiejś nowej epoki wznosi się do stworzenia nowej formy. Egzaltacje psychiczne są trampoliną, z której skacze się przez rubież, dzielącą rodzaj gasnący od świtającego. Romantyzm sam przez się, czy jako wybujałość treści, która buzowała przed pół wiekiem, czy — biorąc rzecz ogólniej — jako nadmiar czynnika ducha i jego przewaga nad formą, pozwolił na narodziny nowego wiersza u Słowackiego, a zaraz potem u Norwida. Zarówno druidyczny giest czarowniczy w stylu pierwszego jest wykwittem niepohamowanej *żądzy cudu*, jak klasycyzm parnasowski drugiego, skąpany w ledwo wyczuwalnym piołunie — jest rezultatem arystokratycznego w najwyższym stopniu, *gorzkiego od-sunięcia się od targowiska, mocnych łokci i żarłocznych kłów* przechwalonej cywilizacji.

Treść uczuciowa i myślowa przebrzmiewa lub zamienia się w popiół pod wpływem studzącym czasu i rosnącej mózgowości układu świata, ale jej zasługa jako podniety i natchnienia, *wewnętrzne zarzewia*, jest pewną i olbrzymią. I czysta forma kształt swój w tym ogniu wypala.

Pogląd Karola Szymanowskiego, choć na nieporozumieniu i niepojmowaniu praw ewolucji sztuki polega, stanowi jednak wyborny krańcowy wyraz indywidualności jego. Nacechowany jest odwagą i stanowczością. Świetnie wyrysowywa się w nim profil jednego z najlepszych muzyków-artystów epoki, która zamiast improwizować, w muzyce czy w malarstwie — konstruuje.



# HAZ-ELITE

## WYBOROWY KREM

Udelikatniający i bielący cerę.

ŻAДАĆ WSZĘDZIE.

## GV/TAW ZMIGRYDER



SVKNIE WIECZOROWE; WIZYTOWE  
KOSTJUMY, PALTA  
BIEŁIZNA

# CUKIERNIA ZIEMIAŃSKA

RENDEZ-VOUS

WYTWORNEJ INTELIGENCJI i ŚWIATA  
ARTYSTYCZNO - LITERACKIEGO

MAZOWIECKA 12.

OPERETKA

## „WODEWIL”

Nowy Świat 43, telef. 253-00.

(dawne Kino „Wodewil“)

Operetka w 3-ch aktach FALLA

## „Madame Pompadour”

W ROLI GŁÓWNEJ

K. NIEWIAROWSKA

W PRÓBACH

„DORYNA” JEAN'A GILBERTA.

Początek 8.30 w.

Kasa czynna przez cały dzień.