

WŁADYSŁAW MIERZWIŃSKI

— król zapomniany

Był pierwszym polskim śpiewakiem, który rzucił świat na kolana. Jego kariera stała się legendą, lecz legenda ta szybko utonęła w niepamięci rodaków. „Ongiś tak sławny jak Paderewski, głośniejszy niż dziś Kiepusza — pisał 35 lat po jego śmierci doktor Jerzy Pogonowski — przeminął wcześniej, cudny swój głos bowiem postradał jako 42-letni mężczyzna. Głos w dodatku nie tylko przepięknego brzmienia i niezrównanej siły, lecz także wzorowo wyszkolony”.

Błyszczał krótko, ale za to najwspanialej, jak to tylko było możliwe pod koniec XIX wieku. I zgasł. W upokorzeniu, nędzy, zapomnieniu.

Władysław Mierzwiński z trudem i dość długo piął się do szczytu kariery, na którym Europa obwołała go „królem tenorów” i „fenomenem artystycznym”. Kiedy urodził się, „punktualnie” w połowie XIX stulecia, zastał operę europejską w początkach największego rozkwitu.

Od 21 października 1850 roku — z pieluch w domu rodzinnym warszawskiego mistrza murarskiego, Józefa Mierzwińskiego — mógł słyszeć coraz bardziej rosnącą wrzawę wokół nowo kreowanych gwiazd opery. A w tym czasie były to gwiazdy największe, bezkonkurencyjne, żadna z pozostałych dyscyplin sztuki łącznie z teatrem dramatycznym nie mogła ich przyćmić. Nieświadom tego ojciec Józef, powstaniec z roku 1830, przygotowywał syna do zawodu murarskiego.

Na szczęście trwało to krótko. Przerzucanie cegły i kielni zamienił Władysław na skrzypce, od których rozpoczął swoją edukację muzyczną jako kilkunastoletni chłopiec (gra na tym instrumencie wykluczała bowiem rogowacizny na dłoni, tworzące się podczas murarskiej pracy). Podobno z upodobaniem wygrywał wówczas na skrzypkach fragmenty melodyczne z partytury *Wilhelma Tella* Rossiniego. I chłopięca miłość do Tella przetrwała w nim także w życiu dorosłym, gdyż w repertuarze śpiewaka opera ta należała do ulubionych. Zaś przy skłonnościach do perfekcjonizmu i chęci błyszczenia nieskazitelną, zaskakującą, wręcz ekwilibrystyczną techniką — trudno się dziwić, że przeprowadził następujący rachunek: „W operze tej tenor musi 456 razy wydobyć wysokie *g*, 92 razy — *a*, 93 razy — *as*, 54 razy — *b*, 15 razy — *h*, 19 razy — *c* oraz 2 razy — *cis*. *Wilhelm Tell* zrobił ze mnie artystę... na moje nieszczęście”. Nieszczęście? Przecież właśnie owo wysokie *cis* w wykonaniu Mierzwińskiego zadziwiało świat, a innych tenorów przyprawiało o palpitację serca... Właśnie z nieszczęścia, że sami tego nie potrafiały.

Głos zaczął kształcić nieco później w Instytucie Muzycznym w Warszawie. Pierwszym jego profesorem śpiewu był Francesco Ciaffe, a potem Gabriel Różnicki. Obaj warszawscy pedagodzy nie rozpoznali dobrze możliwości głosowych Mierzwińskiego, szkoląc go jako barytona i zabraniając mu sięgania do wyższych rejestrów. Jak sam artysta wspominał później, jedyną zasługą Różnickiego było to, że namówił ojca Mierzwińskiego, by wysłał Władysława na dalsze studia do Włoch.

Po krótkich studiach wokalnych w Neapolu śpiewak przeniósł się do Mediolanu, gdzie w



Władysław Mierzwiński

tamtejszym konserwatorium pracował słynny pedagog, Francesco Lamperii (tak zwany „starszy”, bo jego syn, Giovanni Battista, już wówczas też był znanym nauczycielem śpiewu, czyli „Lampertim młodszym”). Pod koniec kariery pedagogicznej Francesco Lampertiego uczyła się u niego również inna późniejsza sława polskiej i światowej wokalistyki, Marcelina Sembrich-Kochańska. Niestety, doświadczony Lamperii, podobnie jak i jego warszawscy koledzy, nie poznał się na głosie Władysława Mierzwińskiego. Po kilkunastu lekcjach, na których nadal kształcił go jako barytona, doszedł do wniosku, że z tego polskiego ucznia pożytku nie będzie. Doszło wówczas do historycznej już dziś rozmowy - anegdoly.

Profesor oświadczył młodzieńcowi, by mu więcej nie zawracał głowy. I dodał: — Prędziej mi włosy na dłoni wyrosną, prędziej zatańczę w La Scali jako baletnica, niż ty zadebiutujesz w czwartorzędnym teatrze.

Dziesięć lat później w tejże Scali Mierzwiński odniósł wielki sukces, a emerytowany profesor był tego świadkiem. Po spektaklu rozmowa z konserwatorium miała nieoczekiwany ciąg dalszy. Skruszony Lamperii stanął przed Mierzwińskim i powiedział: — Fa mi ballare, każ mi tańczyć.

— Nie trzeba — odparł żartem Polak — bo nie chcę, by mi maestro wystraszył z opery tak licznie zebraną publiczność.

Po siedmiu latach pracy nad techniką głosową we Włoszech, prowadzonej głównie metodą samokształcenia, na początku lat siedemdziesiątych Mierzwiński znalazł się w Paryżu. Tu dopiero Halanzier, dyrektor Grand Opera, docenił jego możliwości jako tenora i zaproponował debiut w swoim teatrze. Nie był to jednak start udany, mimo że głos oceniono wysoko. Władysław Mierzwiński miał wówczas 24 lata.

Myślę, że warto w tym miejscu przytoczyć w całości pierwszą wzmiankę, jaka ukazała się w polskiej prasie o śpiewaku Mierzwińskim. Pamiętajmy przy tym, że wyjechał on z kraju jako nikomu nie znany i — zdaniem profesorów — nie rokujący nadziei student. Od tej pory cały czas zamieszkiwał za granicą. I oto 23 listopada 1874 roku „Tygodnik Ilustrowany” w swojej „Kronice paryskiej” pisze:

„«Nowa Opera». Mamy nadzieję, że w tej nowej sali zajaśnieje także talent rodaka naszego, pana Władysława Mierzwińskiego, który w tych dniach wystąpił na teatrze Venladour, w roli Raula w *Hugonotach*. Do wszystkich przymiotów, jakie przyznają dotąd młodemu artyście, łączy i on rzadką śmiałość, kiedy odważył się wystąpić pod własnym nazwiskiem, nie dbając o to, że zbieg spółgłosek słowiańskich w tym nazwisku będzie przedmiotem dowcipnych żartów lekkomyślnej krytyki tutejszej. Za to też głównie mścili się na nim z początku panowie dziennikarze, którzy z niezwykłą niechęcią wytykali nieuniknione usterki w grze debiutanta, zaledwie wspominając o dziwnej sile jego głosu i wielkiej rzeczywiście umiejętności śpiewania. Ale po trzecim już przedstawieniu niechęć ta znikła, a publiczność poczyną przyklaskiwać młodemu tenorowi i nawet przywoływać go po zapadnięciu zasłony: «Zwęski! Zwinski!». Kaleczą go wprawdzie jeszcze, ale dobrze być i pokaleczonym w taki sposób. Przyszłość bez wątpienia świetna czeka pana Władysława Mierzwińskiego, jeżeli dalej usilnie pracować będzie”.

Fakt, że artysta od samego początku występował na zagranicznych scenach pod swoim, trudnym dla obcych do wymówienia nazwiskiem — będzie później prawie zawsze komentowany w naszej prasie przy okazji omawiania jego występów.

Po pierwszych występach paryskich musiał szukać swojego miejsca na prowincji. Udał

się do Marsylii, a potem Lyonu, gdzie zdobywał obycie sceniczne i doskonalił swoją znajomość języka francuskiego. Tam też zaczęło się rodzić wielkie uznanie dla wokalistyki Mierzwińskiego. Po jego październikowych występach w 1876 roku w Marsylii, gdzie na scenie Theatre des Arts śpiewał Eleazara w Żydówce Halevy'ego, krytyk muzyczny „Journal de Marseille” (27 X 1876) napisał:

„Rzadko dało się nam słyszeć śpiewaka tak doskonałego jak pan Mierzwiński. Pierwsze nasze sceny, na których występowali najlepsi tenorzy, nie słyszały głosu równie świeżego, równie czystego i metalicznego. Pan Mierzwiński śpiewa z taką umiejętnością i takim smakiem, iż zachwyca nie tylko profesjonalnych muzyków, ale i całą publiczność. Należy zauważyć, że jemu — jako cudzoziemcowi — niełatwo było w ciągu roku wejść w repertuar francuski i zwalczyć trudności w wymowie naszego języka, ale udało mu się to w zupełności. Przyznać mu też musimy niezwykle talent artystyczny i wyrobienie, które jest rękojmią świetnej dla niego przyszłości”.

Datowany niecały miesiąc później od cytowanej recenzji z Marsylii ukazał się chronologicznie drugi, jaki znalazłem w naszej prasie, artykuł poświęcony Mierzwińskiemu. „Ruch Literacki” pisał o nim: „Pomiędzy śpiewakami polskimi zasłynął w ostatnich czasach warszawianin Mierzwiński, tenor na scenach francuskich. Pierwsze wystąpienia jego na scenie Wielkiej Opery paryskiej zjednały mu od razu wielki rozgłos i uznanie. Dzienniki paryskie nie dość skore w przyznawaniu talentu cudzoziemcom były jednak zmuszone przyznać naszemu rodakowi głos niezwyklej siły, czystości i dźwięku, a nawet nazwały go głosem fenomenalnym, zarzucając tylko usterki jego wymowie francuskiej. Zaangażowany do Opery paryskiej pan Mierzwiński podpisał kontrakt z warunkiem, iż dla nabycia wprawy w grze i zarazem udoskonalenia się w wymowie francuskiej czas jakiś wprzód występować będzie na scenach teatrów w południowej Francji.

W Lyonie występy jego przyjmowane były z uniesieniem, dzienniki miejscowe nie znajdowały pochwał dla jego głosu. Zaproszony na koncert z Lyonu do Genewy, był i tam podobnie ocenionym. Z Lyonu udał się p. Mierzwiński do Marsylii. (...) Dzienniki marsylskie: „Le Semaphore”, „L'Efalite” i „Le peuple” również pochlebne zdania wyrażają o śpiewie p. Mierzwińskiego. (...) Listy, jakie odebraliśmy, piszą, iż skala głosu p. Mierzwińskiego jest bardzo rozległa, a potęga tak wielka, że wypełniając olbrzymią salę nowej Opery paryskiej, nie traci nic z przyjemnego dźwięku i uczucia, co rzeczywiście jest rzadkością”.

Mimo że dzięki występom w paryskiej Grand Opera pod koniec lat siedemdziesiątych zyskał już spory rozgłos w stolicy świata, jak wówczas Paryż nazywano, to jednak w biografii Mierzwińskiego prawdziwie światowa kariera rozpoczęła się w sezonie 1880/81. Wtedy po raz pierwszy pojawił się w Londynie, występując z zespołem „The Royal Italian Opera”, potem śpiewał z olbrzymim powodzeniem we Włoszech, aż wreszcie latem 1881 roku zawitał do Warszawy, już w glorii „króla tenorów”. A ten przełomowy rok 1881, w którym po raz pierwszy pojawił się jako śpiewak w Polsce, koronuje 26 grudnia debiutem w La Scali jako Arnold w operze *Wilhelm Tell*. Dwa miesiące później (23 lutego 1882 roku) bierze udział w następnej premierze w La Scali jako Jan Chrzciciel w *Herodiadzie* Masseneta, a już po miesiącu, 21 marca, uczestniczy w kolejnej premierze *Simon Boceanegra* Verdiego w roli Adorna.

Od Londynu poczynając, zaczął występować w towarzystwie najlepszych śpiewaków świata. Zafisza, który znajdował się w warszawskim Muzeum Teatralnym, wynikało, że na przykład 4 czerwca 1881 roku w londyńskim Floral Hall Concert Władysław Mierzwiński arią z *Żydówki*

rozpoczął koncert wokalny z udziałem takich sław, jak: Adelina Patti, Marcelina Sembrich-Kochańska i Edward Reszke. (Reszke był młodszy od Mierzwińskiego, dlatego będziemy o nim mówić nieco dalej, ale jako bas operowy zasłynął wcześniej niż bohater tej opowieści. Podobnie rzecz się miała z Kochańską.) Ten występ koncertowy z dwójką polskich śpiewaków, uznanych już przez publiczność londyńską za europejskie sławy, poprzedził Mierzwiński wspólnymi z nimi występami na scenie operowej na początku 1881 roku. Dwutygodnik „Echo Muzyczne” donosił z Londynu:

„Panna Józefa Reszke podobno wskutek niedyspozycji opuszcza operę i rozwiązuje kontrakt. Bracia jej pozostają nadal. Z powodu tej niedyspozycji rolę Walentyny w *Hugonach* powierzono pani Fursch-Madier. Raula śpiewał Mierzwiński wybornie, z uczuciem i głosem. W ogóle zarzucają mu, że niekiedy śpiewa za wysoko; wypadek to zresztą rzadki i ogólne wrażenie śpiewak sprawia wyborne. Kochańską była znakomita w roli królowej, jak równie i (Edward) Reszke w roli St. Bris”. Dodajmy, że w tym czasie występowała w Londynie „silna grupa” polskich artystów, gdyż obok trojga rodzeństwa Reszków, Sembrich-Kochańskiej i Mierzwińskiego oklaskiwano tam też Helenę Modrzejewską, występującą na Zachodzie jako Modjewska.

Wreszcie latem 1881 roku Władysław Mierzwiński zawitał do Warszawy. W stolicy nie istniejącego państwa — przygaszonej i dobijanej jeszcze niepokojącymi wieściami nadchodzącymi z ziem polskich pod zaborem pruskim, germanizowanych coraz intensywniej przez Bismarcka — podniosła się nagle prasowa wrzawa. Odzwierciedlała, jak można się domyśleć, nastroje mieszkańców miasta. Oto przyjechał poprzedzony sławą „króla tenorów” warszawiak, Polak i artysta, wokół którego zaczęto rozprawiać i o śpiewie, i o rodzinnych bolączkach. Był to pierwszy po wielu latach pobytu za granicą, bardzo oczekiwany przyjazd Mierzwińskiego, pierwszy w roli śpiewaka. Od tej pory każde pojawienie się tego artysty w Warszawie w ciągu najbliższych kilkunastu lat wywoływało podobne emocje muzyczne i wokółmuzyczne.

„Mierzwińskiego przyjęto wieńcami i bukietami zaraz przy pierwszym ukazaniu się na scenie — pisał „Tygodnik Ilustrowany”. — Sława poprzedziła go, a publiczność dała poznać artyście, iż zna go z rozgłosu i koleje jego kariery nie były dla niej obojętne. Mierzwiński jest dziecięciem Warszawy; tu się urodził i wychował, tu kształcił początkowo w śpiewie, tu był uczniem Konserwatorium i Dobrskiego (? — W. P.). W Operze Wielkiej w stolicy świata odniósł najświetniejsze zwycięstwo. Ubiegłej zimy Londyn potwierdził sławę zdobytą w Paryżu. Dziś żaden z tenorów z Mierzwińskim o lepszą iść nie może. (...) Warszawa dotąd takiego śpiewaka z pewnością nie słyszała”.

„Warszawa (...) pragnie mu okazać uznanie za poczytną pracę między obcymi, za chlubne podniesienie imienia polskiego, gdy tylu innych, niestety kazać je usiłuje — pisała „Biesiada Literacka” już po pierwszym występie artysty w Polsce. — W Paryżu nasz dzielny tenor, i wszędzie gdzie go losy prowadzą, występuje pod nazwiskiem polskim, którego dla wygody obcych zmienić nie chciał. Francuzi nauczyli się je wymieniać po swojemu, ale je wymawiają, i to głośno przy grzmocie oklasków. Małeńka nauczka dla tych, którzy uprzejmość swą posuwają do tego stopnia, iż w brzmieniach takich, jak Sembrich, Fryderici itp. upatrują źródeł powodzenia. Mierzwiński występuje na scenie tutejszej na warunkach takich, o jakich by Włosi słuchać nie chcieli. Ale możemy zaręczyć, że Włochom warunki takie ujęłyby wiele wartości, jemu zaś jej w oczach naszych dodają. Śpiewał dla swoich i swoi płacą mu sercem”.

Jak widać, emocjonowano się przede wszystkim postawą Mierzwińskiego. Z wielkiego

świata do prowincjonalnej wówczas Warszawy przyjechał Ktoś, a więc należało go przenicować na wszystkie możliwe strony, nie zapominając o prztyczkach pod adresem innych sław rodem ze wspólnego gniazda. (I pomyśleć, że upłynęło sto lat od opisywanych wydarzeń i dziś nasi aktorzy występują w Paryżu, zaś w Warszawie, już niby nie tak prowincjonalnej, kto może, ten szczypie ich w trakcie nieobecności. A jak sława przyjdzie — to kadzidła idą w ruch.)

Mierzwiński stał się idolem Warszawy, papierkiem lakmusowym jej obyczajów, sygnałem wywoławczym dyskusji, a nawet — poczynając już od pierwszego pobytu — przez najbliższe lata wzorcem męskiej mody fryzjerskiej. Bo oto nie tylko w Warszawie, ale i całej zresztą „kulturalnej Europie” zaczęły się masowo pojawiać „brody a la Mierzwiński”, zwane też swojsko mierzwińkami. Zamroczenie nowym idolem było przez jednych w prasie podsycane i rozdmuchiwane, przez innych wyśmiewane.

„W orszaku gościa — pisał jeden z krytyków — byli fanatycy, co z zawiścią patrzyli na dorożkarskie konie wiozące artystę, zazdroszcząc im stajennej roli; byli tacy, co spokojnie mówiących o talencie rodaka uważali za wariatów, za nieprzyjaciół ojczyzny! A nawet w druku, w poważnym druku podpisanym imieniem i nazwiskiem autora, czytaliśmy takie wykrzykniki na cześć Mierzwińskiego: patrzcie! to nie tylko wielki śpiewak, ale i wielki syn — przyjechał on do Warszawy, aby uściskać ręce swego ojca! No, większego dzieciństwa napisać nie można. Poczytywać komuś za zasługę, że synowskie uczucie nie wygasło mu w piersi, to trzeba chyba nie mieć ojca, albo się z ojcem swoim całe życie procesować.

Także przykre na nas wrażenie robiło to ciągłe przypominanie, to ciągłe wielbienie śpiewaka za to, że uparł się i pomimo wymagań impresariów nie zczudził swego nazwiska, że Mierzwińskim się urodziwszy, Mierzwińskim, a nie Sembrichem lub Modjewskim pozostał dla obcych. Więc już tak mało znaczymy w gronie ucywilizowanych narodów, że aż za odwagę poczytywać musimy przyznanie się do swej narodowości? więc nasze nazwiska czysto polskie są tak kompromitujące, że bez bohaterstwa niepodobna się nimi rekomendować? (...) Takim entuzjazmem obywatelowi ubliżyliście”.

Poza sceną operową Władysław Mierzwiński występował również w koncertach dobroczynnych. „Ani jeden artysta występujący w Warszawie nie dorównał w szczodrobliwości naszemu gościowi. Sypał on na prawo i na lewo garście złota, a sypał z sercem gorącym, ze skromnością, ze łzami w oczach. Czuliśmy, że pod przebraniem aktora biło serce nasze, że gotów on w każdej chwili zrzucić strój włoskich bohaterów, aby przywdziać strój odpowiedniejszy dla jego gorącej, we wspomnieniach ojczystych rozmiłowanej duszy. (...) Gdyby księżę Radziwiłł (nota bene nie ten, co w Poznańskim sprzedał polską ziemię Niemcowi) umiał śpiewać, z pewnością nie byłby hojniejszym...”.

Pora wreszcie na muzyczną ocenę pierwszych w Polsce występów Władysława Mierzwińskiego. W powodzi cukierkowatych laurek, które sam śpiew kwitowały kilkoma „ochami” i banalnymi epitetami, uwagę zwracało obszernie omówienie na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Autorem był pianista i kompozytor, Jan Kleczyński, który zajmował się publicystyką muzyczną i był uważany przez współczesnych za jednego z najwybitniejszych polskich krytyków muzycznych XIX wieku.

„Przystąpmyż nareszcie do oceny bohatera chwili, Władysława Mierzwińskiego. Nieporównany tenor rozpoczął swoje występy w dniu 8 sierpnia partią Raula w *Hugonotach* i wstępny bojem oczarował, olśnił tak krytyków, jak i publiczność. Głos to fenomenalny, jakiemu



Władysław Mierzwiński

podobne tylko w chwilach szczególnie dobrego humoru wytwarza natura. Dość powiedzieć, że materiał — to, o ile sobie przypomnieć zdołamy, bogatszy od głosu Tamberlicka, który z nowszych tenorów największą odznaczał się siłą. Ze względu jednak, że w ogóle głosy tenorów *di forza* są wytworem specjalnie nowszych czasów (nie wiem, czemu to przypisać), to kto wie, czy to nie jest najpiękniejszy ze wszystkich głosów w Europie. O tem wyrokować mogą ci tylko, co ostatniemi czasy mogli słyszeć Wachtta lub Niemanna. Są tenory bardzo silne, jak Masini np., ale takiej metaliczności nie ma żaden — takiej naturalnej, brzmiącej bez szczególniejszego naprężenia, a jednak potężnie. Jego wysokie *c*, *cis*, *d*, to nuty piersiowe dziwnej okrągłości, a wydobywa je artysta tak łatwo, jakby go nic nie kosztowały. Szkoła również wyborna, akcja bardzo ładna, oto przymioty, które naszemu rodakowi zapewniają pierwszorzędną dziś stanowisko. (...) Walczył musiał niejednokrotnie z uprzedzeniami maistrów, którzy w nim nie chcieli widzieć obiecującego materiału. Wielką więc część zasługi ma sam artysta, że nie zwątpił o sobie i wiedziony silną wolą i poczuciem wyrobił się tak znakomicie. Co bardziej jeszcze godne uznania, to że tym studiom nieraz stawała na przeszkodzie pewna niemuzykalność, wskutek której i dziś jeszcze poczucie rytmu u pana Mierzwińskiego jest dość chwiejne. Oto artysta z taktem nie zawsze jest w zgodzie, co mu odbiera śmiałość w ustępach zbiorowych i cokolwiek zeszywnia nawet niektóre solowe ustępy roli (nie wszystkie wszakże, bo wielokroć Mierzwiński porywa nawet swym zapałem)”.

A w innym miejscu Kleczyński pisał: „Głos potężny, miły, umiający się ograniczać do piana, frazowanie szlachetne, postawa piękna, gra dobra — oto warunki, których połączenie jest tak rzadkie, i nie dziw, że zdołały one podbić serca słuchaczy. Zapał przy powtórzeniu Hugonotów oraz przy Robercie wzrastał z każdą chwilą. Bukiety, wieńce, a nawet inne cenniejsze (lubo tylko materialnie) przedmioty, z rączek pięknych sypały się na scenę. Artysta z uprzejmością powtarzał ustępy najpiękniejsze, tak że prawie się lękać można, czy nie zanadto ten krezus szafuje swoim skarbem...”

Te ostatnie uwagi Kleczyńskiego o obsypywaniu artysty złotem i szafowaniu przez niego głosem można odnieść do całej dalszej kariery Władysława Mierzwińskiego. Podczas swojego pierwszego pobytu w Warszawie występował w pełnych spektaklach operowych dwóch utworów Meyerbeera *Hugonoci* i *Robert Diabeł* oraz w jednym akcie Meyerbeerowskiej *Afrykanki* i w fragmentach z *Wilhelma Tella* Rossiniego. Prócz tego brał udział w koncertach filantropijnych. Na początku września Mierzwiński zakończył swoje występy w Warszawie, „a zakończył je świetnie, trzykrotnie bowiem z rzędu brał udział w koncertach na cele dobroczynne. Wdzięczność mu za to! W ogólności powiedzieć można, że pobyt Mierzwińskiego w mieście jego rodzinnem był pasmem nieustających tryumfów, które doszły do swego zenitu na zesłoczwartkowym benefisie znakomitego artysty. Wśród burzy oklasków ofiarowano mu dwa wieńce: jeden srebrny od publiczności, drugi wawrzynowy od kolegów. Przy doręczaniu drugiego wieńca orkiestra uderzyła tusz i — jak donosi „Kurier Poranny” — w sali wszyscy powstali z miejsc.

(...) Zrobić tu musimy zastrzeżenie, że owację tego rodzaju uważamy za właściwą tylko wobec wielkiej, powszechnie uznanej zasługi narodowej, nie zaś wobec talentu, który jest darem Bożym i może być podziwianym ale do czci ogólnej nie jedna jeszcze prawa. (...) W objawach nawet entuzjazmu społeczeństwo szanujące samo siebie i swych ulubieńców zachować powinno pewne umiarkowanie”.

I pomyśleć, że już podczas pierwszego pobytu w Warszawie — śpiewak Władysław Mierzwiński powyciągał tyle szydeł z worka naszych obyczajów i kompleksów. Czytajac

cytowane artykuły i wiele podobnych, zastanawiałem się, co było ważniejsze owego lata 1881 roku w Warszawie: czy podziwianie jego głosowej ekwilibrystyki, którą w świecie zasłynął czy też lusterko, jakie przystawił naszym pradziadkom?

Po wielu latach wyrzeczeń i samokształcenia, po kilku latach mozolnego wspinania się po scenach francuskich, po podboju paryskiej Opery Wielkiej i przełomowym roku 1881 (kiedy to błyskawicznie zdobył uznanie w całej Europie: od startu londyńskiego poczynając, a na grudniowym debiucie w mediolańskiej La Scali kończąc) Władysław Mierzwiński został uznany za rzeczywistego „króla tenorów”. Zaczęły sypać się zaszczyty i złoto, najwyższe honoraria i występy na najbardziej renomowanych scenach. Mierzwiński stawał się jednym z bohaterów kulturalnej Europy, olśniewał, zachwycał, zwłaszcza tych słuchaczy, którym w śpiewie imponowała wręcz „cyrkowa technika”, głosowa ekwilibrystyka, wspinaczka na najwyższe tony możliwe do osiągnięcia przez tenora lub — jeszcze bardziej — na te wysokości, które dotąd wydawały się nie do osiągnięcia czystym pełnym brzmieniem. Śmiało można powiedzieć, że artysta absolutnie, perfekcyjnie opanował instrument zwany głosem, który zresztą został użyty do swoistych wyścigów w technice brzmieniowej.

Zastanawiając się nad fenomenem popularności tego artysty, Witold Filler kiedyś zauważył: „Charakterystyczne jest to, iż prawie wszystkie recenzje oddając hołd mistrzostwu Mierzwińskiego, prześlizgują się dziwnie nad tematem jego interpretacyjnych walorów. Śpiewał pięknie — to prawda. Śpiewał fenomenalnie. Ale w pierwszym rzędzie frapowało go pytanie, ile to kompozytor w jego arię władował «asów» czy «cisów», a dopiero potem, jakie uczucie ową arię wyraża. (...) Wy tłumaczenie tej manieri znaleźć można w różnych zjawiskach ogólniejszych: opera europejska dysponowała w owym okresie takim natłokiem sław, że względy walki konkurencyjnej wymagały od śpiewaka daru szokowania publiczności coraz to bardziej karkołomnymi trickami głosowymi. Podobnie działo się wówczas w dramacie: Rossi, Salvini czy nasz Królikowski mniej się pocili nad zróżnicowaniem swoich Hamletów czy Franzów Moorów pod względem interpretacji myślowej, bardziej nad wyszukiwaniem efekciarskich nadbudówek gestowo - mimicznych”.

Trudno się w pełni zgodzić z Fillerem chociażby dlatego, że w większości recenzji, jakie przeczytałem, a nawet tylko wśród cytowanych w tym szkicu, na ogół oceniano również różne strony interpretacji muzycznej i scenicznej, nie pomijając tego milczeniem. Ale niewątpliwie słuszna jest jego uwaga o konkurencyjności rynku operowego czy teatralno-dramatycznego, przez którą wielu artystów starało się przebić za pośrednictwem często cyrkowych wręcz popisów i efekciarskich chwytów. No cóż: widocznie tego chciała wówczas publiczność, która płaciła za występy, a gdy „wyścigi” były udane, to i nieco złota podrzucała na scenę razem z bukietami czy wieńcami. Oczywiście bałwochwalcemu entuzjazmowi towarzyszyło też trzeźwe krytyczne spojrzenie niektórych recenzentów, wskazujących na słabe strony artysty. „Achillesową piętę talentu Mierzwińskiego stanowi cantilena i w ogóle kompozycje rzewnym nacechowane liryzmem. Dlatego też słynny artysta rad wszystkie uczucia scenicznego bohatera do heroicznego kamertonu zawsze dociąga. Choćby z krzywdą prawdy dramatycznej czy nawet pogwałceniem woli kompozytora. W sytuacjach za to gwałtownych, dramatycznych jest niezrównanym...”

Mierzwiński był dzieckiem swojej epoki i po trosze więźniem własnej, dosłownie w pocie czoła wypracowanej wirtuozerii. Dzięki temu mógł też konkurować w popularności nie tylko ze sławami operowymi, ale i dramatycznymi. W 1883 roku znów się pojawił w Warszawie i wystąpił

na koncercie dobroczynnym na rzecz ubogiej młodzieży uniwersyteckiej razem ze sławną aktorką dramatyczną, Heleną Modrzejewską. Koncert ten odbywał się w salach reutowych Teatru Wielkiego.

„Ceny biletów osiągnęły zawrotną wysokość — pisał potem profesor Reiss w szkicu *Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki*. Obszerne sale zatłoczone publicznością (...) Mierzwińskiego przyjmowano wtedy z takim entuzjazmem, że obok niego zbladła cokolwiek gwiazda Modrzejewskiej. Ponieważ udawał się najbliższym pociągiem na występy do Petersburga, musiał formalnie uciec bocznym wejściem z sal reutowych, żeby zdążyć na czas do pociągu”.

Jednakże w stolicy cara Wszechrosji — miłościwie i nam wówczas panującego na dodatkowym etacie króla Polski, który od dwóch lat siedział na tronie jako Aleksander III — Władysław Mierzwiński został dość ostro potraktowany przez petersburską krytykę. (O stosunku prasy naszych trzech zaborców do tego artysty za chwilę powiemy więcej, bo jest to temat mocno związany również i ze stosunkiem części polskiego społeczeństwa do postawy patriotycznej Mierzwińskiego. Arzecz była w sumie niezwykle skomplikowana, pokręcona i wcale dla śpiewaka niewesoła).

Po występie w partii Arnolda w *Wilhelmie Tellu*, który był debiutem naszego artysty przed publicznością Petersburga, krytyk „Nowosti”, N. Haller, napisał: „Wystąpienie pana Mierzwińskiego poprzedzał rozgłos, oparty na działalności za granicą tego artysty (...) Jego skala głosu nader jest rozciągła, mianowicie świetne są nuty górne (*la, si*), ale nie posiadają tej objętości dźwięku jak u Tamberlicka, ani tej miękkości jak u Massiniego. Ponadto p. Mierzwiński częściej używa dźwięku mieszanego (*mixte*) niż piersiowego; średni rejestr jest słabszy niż górny (...) W duecie z Matyldą (akt II) p. Mierzwiński mniej nas zdołał zadowolić; mimo starań brak *mezza voce* (niemal ciągły u p. M.) był bardzo odczuwalny. Widocznie p. Mierzwiński jest śpiewakiem wybornej szkoły i doświadczonym, lecz daje się zauważyć wada urywania tonu (np. w *al'armi*), niewytrzymywania jak należy wskutek wysiłku i napięcia, z jakim bierze każdą nutę. Czyni to wrażenie pewnej krzykliwości, bez czego łatwo by się było obejść artyście z takimi środkami głosowymi”.

Sądy innych krytyków petersburskich były jeszcze bardziej surowe, co wcale nie przeszkadzało publiczności popadać w stan zachwyty, a nawet oszołomienia występami polskiego śpiewaka.

Rok później to samo działo się w Moskwie, gdzie Mierzwiński występował razem z osławioną primadonną scen europejskich, Paulina Lucca, której ofiarował skomponowany przez siebie romans *Tu che mami*.

Poza Moskwą w 1884 roku występował też między innymi w Wiedniu, gdzie słyszał go najsurowszy bodaj krytyk muzyczny Europy, eseista, filozof i muzykolog, twórca fundamentalnej pracy z zakresu estetyki *O muzycznym pięknie*, Eduard Hanslick. On to w swojej *Geschichte des Konzertwesens* okrzyknął Władysława Mierzwińskiego fenomenem. Ale, oprócz rosyjskiej, prasa austriackiego zaborcy też płatała dziwne figle naszemu artyście. Donosił o tym m.in. w korespondencji z Wiednia „Tygodnik Ilustrowany”: „Pisma miejscowe nie znajdują słów na oddanie sprawiedliwości jego przepysznemu głosowi i wybornej metodzie. Nie obchodzi się jednak i tym razem bez tendencyjnych (boć przypadkowemi chyba nazwać ich nie można) przeistoczeń. I tak na przykład «Morgen Post», przyznając naszemu artyście niezrównaną potęgę w śpiewie, nazywa go: ein preussischer Tenorist (tenor pruski). Inne znów pismo, «Deutsche

Zeitung», robi go ni stąd, ni zowąd męczennikiem politycznym. Skąd tak zabawne qui pro quo brać się mogą, trudno zgadnąć rzeczywiście”.

Ładnie nazwane: zabawne qui pro quo. Zwłaszcza, że w niecały rok później w marcu 1885 roku „Kłosa” donosiły: „Półurzędowy organ berliński «Post» w germańskiej zawiści swej poszedł tak daleko, iż na serio wskazywał niebezpieczeństwo, jakie z triumfów polskiego śpiewaka na niemieckiej scenie dla niemieckiego cesarstwa wyniknąć mogą. Artykuł ten, świadczący już chyba o idiotyzmie politycznym takiej «Post»... powtarzano jako curiosum; ale to bynajmniej nie przeszkadzało pismakom gadzinowym takiegoż zakroju, a mię-dzy innymi «Magdeburger Zeitung» gniewać się o to, że Polacy w dziedzinie sztuk pięknych skutecznie współzawodniczą z tymi, którzy pod osłoną pikelhauby i iglicówki nie samą wolność, ale także sztukę i naukę w wyłączną wzięli dzierżawę. Matejko, Siemiradzki, Modrzejewska, Sienkiewicz, Mierzwiński i tylu innych, to wszystko «polski spisak», «jezuicka propaganda». Nic dziwnego, że «Magdeburger Ztg» idzie nawet dalej i wyraża życzenie, aby rząd niemiecki nie był w tym kierunku zbyt wspianiałomyślny i aby na serio pomyślał o przykróceniu cugli Polakom!”

I pomyślał. Zwłaszcza intensywnie myślał Polakożerczy kanclerz Bismarck. Efekty akcji germanizacyjnych w zaborze pruskim odbiły się także rykoszetem na skórze Mierzwińskiego. Ale póki co pamiętajmy, iż mimo ataków prasowych na śpiewaka w Rosji, Austrii i Prusach był on ulubieńcem tamtejszej publiczności. A — jak pisał Jerzy Pogonowski — „prezydent Francji Carnot, trzej monarchowie zaborcy, sułtan Abdul Hamid — obsypywali go skarbami i dawali tytuły śpiewaka nadwornego, a wielki Verdi uznał go najznakomitszym Trubadurem, czemu dał wyraz w dedykacji na partycji...”

A uznanie w kraju rodzinnym? A jakże, kwitło coraz bardziej, z czego niezły zysk miały... „koniki”. Oto w czerwcu 1885 roku czytamy w jednym z tygodników warszawskich: „Wobec wielu oszczędności, dziwnie się wydaje zbytek, z jakim niektórzy lubownicy śpiewu setkami rubli opłacają łoże na występy Mierzwińskiego. Odbywa się tu formalna licytacja na bilety, z wielką uciechą posłańców publicznych, którzy mają je wtedy nawet, gdy już kasa teatru zamknięta. Nadużycia tego nikt poskromić nie usiłuje i kwitnie ono coraz bardziej ze szkodą publiczności i teatru. Pierwsze lepsze ponętniejsze widowisko porusza roje pokątnych spekulantów, którzy potem bez najmniejszej obawy prowadzą handelek pod filarami, ufni, że im nikt nie przeszkodzi. Mierzwiński dał się słyszeć po dwakroć, za każdym razem na cel dobroczynny”.

Śmiać się, czy rozdzierać szaty? A swoją drogą, warto by przebadać działalność historyczną „koników” teatralnych (a potem filmowych); pogłębiłoby to rzetelną wiedzę o popularności poszczególnych artystów w danym środowisku, mieście czy kraju. Przy Mierzwińskim po raz pierwszy — w historii występów naszych śpiewaków — spotkałem się z informacją o „konikach”. Być może był to też pierwszy w dziejach naszej wokalistyki idol z prawdziwego zdarzenia... Choć przy okazji jednego z występów Mierzwińskiego w Warszawie felietonista „Przeglądu Tygodniowego” tak oto uzasadnił popularność tego artysty w rodzinnym mieście: „Nasza prozaiczna prowincja nie umie inaczej, jak tylko bałwochwalczo składać hołdy artystyczne wielkościom, ale to wtenczas tylko, jeśli zagranica patentem artyzmu owe wielkości obdarzyła”. No i co?, upłynęło od tego czasu ponad sto lat, a słowa nadal aktualne...

Teraz o drugiej stronie medalu. Widząc niezwykłą popularność artysty i magnetyzm jego nazwiska na afiszu, nasi rodacy, zarówno na ziemiach polskich jak i na emigracji, rzucili się na Mierzwińskiego lotem sępa, chcąc zeń wydusić jak najwięcej pieniędzy na cele społeczne (i nie



Władysław Mierzwiński

tylko). Prośby o koncerty dobroczynne stały się istną zmorą.

Czytając doniesienia prasowe na ten temat, częstokroć łapałem się za głowę: do jakiego stopnia może się posunąć „dobroczynny egoizm”? Oczywiście, potrzeb społecznych było aż nadto. Bieda piszczała, a sław światowych mieliśmy wówczas jak na lekarstwo. Zaś Mierzwiński cieszył się swoją popularnością niczym dziecko i na ogół nie odmawiał różnym prośbom o koncerty dobroczynne, a przy tym złota też nie skąpił, jak i jemu nie skąpiła bogata publiczność. Ale... daj palec...

Adam Münchheimer, skądinąd znany kompozytor i zasłużony dla naszej kultury muzycznej działacz, dyrygent i dyrektor Opery Warszawskiej, był jednym z tych, którego prośbom Mierzwiński nigdy nie odmawiał. Münchheimer pisał list — Mierzwiński przyjeżdżał. Pan dyrektor podsuwał cele społeczne — artysta śpiewał. Ale na przykład w lipcu 1885 roku „Tygodnik Powszechny” doniósł, że jubileuszowy koncert kompozytorski Münchheimera też miał swoją „lokomotywę” w osobie Mierzwińskiego. Skutek? „Tłumy słuchaczyw szczerlnie zapełniły sale ređutowe, a ruble kasę zacnego jubilata” — komentował „TP”.

Rok wcześniej Mierzwiński miał śpiewać w Wiedniu. „W pierwszym zaraz dniu przybycia prezesa trzech polskich tamtejszych stowarzyszeń: «Ogniska», «Zgody» i «Przytuliska» (jakie symboliczne i wymowne nazwy — przyp. W.P.) powitali śpiewaka, podnosząc zasługi jego koło rozśławienia polskiego imienia zagranicą. Sympatyczny nasz tenor przyrzekł tym panom swój udział w koncercie na rzecz pomienionych stowarzyszeń” — donosił „Przełłąd Tygodniowy” w jednym z marcowych numerów 1884 roku.

Tam, gdzie Mierzwiński — tam i przyssawki. Okazało się jednak, iż niektórym nie wystarczyło, że śpiewak podczas jednego pobytu w danym mieście raz czy dwa wystąpił dobroczynnie. Potrzeby rosły z każdą chwilą, a w bezczelności „przyssawek” prym wiedli Galicjanie lwowski - krakowscy. Bo jeśli tylko zdarzyło się artyście, że odmówił — wylewano od razu wiadro pomyj. Przykładem niechaj będą fragmenty (nie podpisanej przez autora) korespondencji ze Lwowa w październiku 1885 roku.

„Występy Mierzwińskiego we Lwowie dały nowy dowód, że epoka niedorzecznych owacji jeszcze nie minęła (...) Zapewne talent wielki, który uznać należy, głos piękny, za który warto zapłacić parę guldenów wstępu do teatru. Ale cóż więcej? Jest li obywatelem, który gotów przyjść przynajmniej społeczeństwu swemu z pomocą bezinteresowną? Czy nie odmówił wszystkim prośbom w tym względzie, czyż nie zaśpiewał na raucie na cześć jego, a na korzyść wygnańców z Prus, prawie pod presją, ledwie kilku piosenek? Czy nie dla tego unika teraz Krakowa, że porobił tam za ostatnim pobytym przyrzeczenia (swoim zwyczajem jak obecnie we Lwowie) śpiewania na dobroczynne cele; a nie pojechał do Czerniowiec, gdzie miał wesprzeć upadające tam jedyne pismo polskie, «Gazetę Polską»!”

Oto nasze galicyjskie myślenie. Wszyscy winni — tylko nie my sami. Czytelnicy „Gazety Polskiej” żalują grosza na swoją gazetę, a czekają aż śpiewak za nich zapłaci swoim głosem i zdrowiem. Bez opamiętania obrzucają go „nakazami dobroczynności” w Krakowie, on łamie się pod zmasowanym atakiem, z grzeczności przytakuje i nagle centusioswate krakusy budzą się z pustą skarbonką z napisem „Mierzwiński”. Tylko żaden nie pomyślał przedtem, że każda pazerność na cudze dobrodziejstwa też ma jakieś granice... powiedzmy: przyzwoitości. Odpowiedzią na temat przypochlebnych metod postępowania i rozumienia przyzwoitości w tak rozkochanej w sztuce polskiej Galicji, niechaj będzie końcówka cytowanej przed chwilą korespondencji.

„Wolno nam żądać, aby nie stawiano go na piedestale narodowych bohaterów, nie łączono z nim imienia świętych spraw, aby mu nie składali niedorzecznych hołdów pierwsi krajowi dygnitarze. A jednak to wszystko miało miejsce we Lwowie.

Kwintesencją przyjęcia była uczta w Kasynie Końskim, gdzie Skrzyński witał w pojawieniu się Mierzwińskiego nadzieję lepszej przyszłości kraju, gdzie Starzeński i Wolański wygłosili (prawda liche, nieudane) rymy, w których losy kraju połączyli z gardłem śpiewaka i podobno dobrego ich towarzysza przy zielonych stolikach. Tu już idiotyzm nawet tych klas przekroczył granice. A usłudni reporterzy na wyścigi notują każde słowo półbożka śpiewu (...) Chwalą go za to, że jest Polakiem. Ba! To już chyba zasługa, na której tylko w Galicji poznać się umieją (...) Gdy na bankiecie Koła jeden z «poetów» podnosił trudności dobrania rymu do Mierzwiński, ten zaś rzekł: «wielka sztuka, Mierzwiński — nie jest tenor świński». A my byśmy tak koniecznie zaprzeczenia nie kładli.”

Nie tylko zaprzeczenia, ale i komentarza tu nie trzeba.

Łączenie muzyki z polityką rzadko kiedy pomagało polityce, a prawie zawsze szkodziło muzyce. W 1886 roku również Władysław Mierzwińskiego wprzęgnięto w ten nieudany mezalians, choć przyznam szczerze, że sam też nie wiem, kto w tym wszystkim miał rację. A było to tak:

Od kiedy w Prusach nastąpiły rządy kanclerza Bismarcka, czyli od początku lat siedemdziesiątych XIX w., przez cały 20-letni okres jego kadencji narastała akcja germanizacyjna ziem polskich pod tym zaborcą. Już w 1871 roku historycy notują początki tak zwanego kulturkampfu, a rok później początki ostrej akcji germanizowania średniego i ludowego szkolnictwa polskiego na terenach Wielkiego Księstwa Poznańskiego, którym rządzą Prusacy. Akcja kulturkampfu osiągnęła swój zenit w 1873 roku.

Dziesięć lat później — a jest to już rok 1884, kiedy Mierzwiński odwiedza co pewien czas Polskę — w Skierniewicach spotykają się wszyscy trzej panowie „miłościwie nam panujący” w trzech zaborczych stolicach: pruski Wilhelm I, austriacki Franciszek Józef i rosyjski Aleksander III. Spotykają się w centrum rozdrapanej Polski, by prolongować na następne trzy lata tajny układ o wzajemnej neutralności. Jednym z efektów tego jest w następnym roku tragedia kilkudziesięciu tysięcy Polaków. Otóż Bismarck zarządza w 1885 roku tzw. rugi pruskie, czyli wysiedlenie z terenów Księstwa Poznańskiego i Prus Zachodnich Polaków, którzy pochodzili z zaboru rosyjskiego i austriackiego (czyli z Kongresówki oraz Galicji). A już rok później utworzono w Poznaniu Komisję Kolonizacyjną, wyposażoną w 100 milionów marek na wykupowanie własności ziemskich z rąk Polaków.

W takiej to sytuacji Mierzwiński decyduje się na występy w Prusach i na dworze cesarskim. Gest ten spotkał się z powszechnym potępieniem prasy polskiej w 1886 roku. Przeczytajmy, co napisano w „Ateneum”: „Mierzwiński (...) spieszy obecnością swoją w Berlinie uświetnić uroczystość dworską i w ten sposób zrywa wszelką solidarność, wspólność z nami w chwili tak pełnej grozy jak obecna i jużci chyba obraża nasze uczucia...”

Jeszcze dosadniej pisze „Biesiada Literacka”: „Pan Mierzwiński nie mógł do nas przyjechać, bo się wprosił pod dach berliński i został przyjętym, tak napisała gazeta francuska, utrzymująca, że nasz artysta namiętnie lubi Niemców i nienawidzi Francuzów. Ile w tym prawdy, dowiedzieć się powinni jego czciciele lwowscy, których po raz wtóry wstydić nie chcę. Niech oni bronią swego bóstwa, od którego zalatuje jakoś kaducznie (...) Czego my chcemy od p. Mierzwińskiego?”

czy mu nie wolno rozporządzać swoim talentem i sercem? jak można wymagać od niego łez i westchnień, kiedy on chce śpiewać? Narzekamy na przymus kanclerski, a sami go naśladujemy. Nic nam do tego, czy p. Mierzwiński będzie z «von» czy «de», ale szkoda, że artysta swoje złote ofiary oprawia w takie tombakowe ramki”. Ale na koniec jednak gazeta rąbnęła z najgrubszej armaty: „Od artysty żądamy, aby nie lizał się tym, którzy nam łzy wyciskają. «Lizusem» nazwał śpiewaka jego kolega z ławy szkolnej, kronikarz «Kłósów». Kto kolegę tak uszlachci, ten ma do tego ważne powody”.

Święte oburzenie. Upływa rok i oto spójrzmy, co się dzieje pod Operą Warszawską we wrześniu 1887. Relacjonuje „Tygodnik Mód i Powieści”: „Gdy zapowiedziano występ Mierzwińskiego w *Hugonotach*, w przedsionku teatralnym przy kasie zamówień działy się awantury, o jakich najbujniejsza wyobraźnia policyjna nie miała pojęcia. O godzinie siódmej rano, a więc na godzin trzy przed otwarciem kasy, poczęto zbierać się przy jej okienku. Przed dziesiątą już tłum zbity w masę przedstawiał jedną żyjącą kupę piszczącą i narzekającą na ścisk, tłok i gorąco. A gdy z wybiciem dziesiątej okienko kasy otworzyło się, tłum ryknął jak dzikie zwierzę na widok łupu oczekiwanego i rzucił się z taką gwałtownością, że gdyby mury mniej były grube, z pewnością zburzyłyby je i kasjera rozerwał w kawałki.

Jednocześnie stojący w dalszych szeregach, przy pomocy pięści i kułaków, zaczęli się siłą przepychać ku przodowi, szarpać i rwać odzienie, zdierać kapelusze, łamać parasole, przewracać, tratować, krzyczeć rozpaczliwie, płakać, narzekać, wreszcie osuwać omdlałych, wydobywać przewróconych i ratować pochrobotanych.

Patrząc na tę namiętą natarczywość zdobycia miejsca na występ Mierzwińskiego, z narażeniem zdrowia, a nawet życia, przypuścić by należało wielką muzykalność dobijających się (...) Tak jednak nie jest. Kiedy urządzano w resursie kupieckiej koncerta muzyki klasycznej, z której jedna część z kwintetu lub kwartetu więcej warte jak milion choćby cisów Mierzwińskiego, słuchaczy tak mała zbierała się liczba, że unikając strat musiano je zaprzestać (...) Można podziwiać szerokość skali głosowej śpiewaka, ale zachwycać się cisem i dla słuchania go pędzić na złamanie karku, nogi lub zebra, przyznam się, że za zbyt wielką ofiarą. Zrobiono to jednak, a dlaczego, pojąć nie podobna”.

Hugonoci Meyerbeera, w której to operze często śpiewał Władysław Mierzwiński, okazała się nie tylko papierkiem lakmusowym obyczajów wokółmuzycznych, ale przy okazji występów tego artysty wpisywała do naszych kronik relacje z rzeczywistości scenicznej. Na przykład w jednej z recenzji znalazłem opis operowej sztampy reżyserskiej panoszącej się w Warszawie w latach osiemdziesiątych zeszłego stulecia.

„Wszystko pozostało przy szablonie; zawsze jednakowo parami wychodzą chóry, ordynkiem ustawiają się w półkole, jak na komendę wszyscy podnoszą prawą, rzadziej już lewą rękę w chwilach dramatyczniejszych. Kobiety starają się wyglądać jak najmłodsze, a mężczyźni nie przypuszczają nawet, że można by charakterystycę swą urozmaicić czymś więcej, jak przyprawianą na drutach brodą lub nalepianiem kneblika przy naturalnych wąsach. Zawsze jednako jedną kulissą albo jednymi drzwiami rozchodzą się dworzanie, lud i rycerze, zawsze od wielu lat ta sama kapela na scenie zjawia się zarówno w *Hugonotach*, jak i w *Aidzie* z nieodzownymi nutami przy trąbach, aby nie pomylić się w kilku taktach marsza, śpiewanego już przez wszystkie wróble na dachu teatralnym *sempere lo stesso, e sempere bene*”.

Najlepszy tenor bohaterski swojej epoki, dysponujący skalą głosu sięgającego do *d*

dwukreślnego, występujący na wszystkich ważniejszych scenach operowych Europy, a także w Nowym Jorku (w 1883 roku na scenie Academy of Music, która była poprzedniczką Metropolitan Opera House akurat wtedy budowanej) stosunkowo szybko zszedł ze sceny. Mając 42 lata poddał się operacji gardła (stwardnienie strun głosowych) i przez kilka lat nie występował. W styczniu 1896 roku znów pojawił się w Warszawie i świadkowie jego koncertu uznali, że śpiewa tak pięknie jak dawniej. Władysław Bogusławski napisał w „Gazecie Polskiej”: „Losy pomnika Moniuszki zdawały się być niepewne. Władysław Mierzwiński, który przez kilka lat nie śpiewał nigdzie, zaśpiewał po raz pierwszy w Warszawie i szlachetnie dokończył tego, co było już za jego rozpoczęte inicjatywą (...) Z dwóch koncertów, które ofiarował na ten cel artysta, wpłynęło dotąd czystego dochodu rubli 4223, kopiejek 60. Jeżeli Dyrekcja teatralna zwróci swój haracz, suma ta wzrośnie do rubli 5594. Kto dał więcej z czcicieli Moniuszki, niech się zgłosi, aby mu się Mierzwiński... przypatrzył!”

A „Biesiada Literacka” uzupełniała: „...śpiewał z zapałem młodzieńczym, okazał się hojnym, obdarzając słuchaczy licznymi pieśniami nadprogramowymi. Wypoczynek i studia sumienne dobrze wpłynęły na głos śpiewaka: zachwycano się szczególnie czarującym *mezza voce* i możliwością sięgania głosem do najwyższych tonów lub zmniejszania go prawie do szeptu”.

Ale niestety, były to już ostatnie ślady recenzji na temat występów Mierzwińskiego. Po operacji — jak podawano — guzów na więzadłach głosowych, którą przeprowadzał słynny doktor Heryng, artysta już nie wrócił do formy i koncerty na fundację pomnika Moniuszki w Operze Warszawskiej w zasadzie kończyły jego karierę sceniczną.

Dwa lata później, jesienią 1898 roku, „Tygodnik Ilustrowany” opublikował taką informację: „Jedna z gazet niemieckich zamieściła wiadomość, że p. Władysław Mierzwiński, znany tenor, straciwszy głos i zgrawszy się w ruletkę, został oddźwiernym w jednym z pierwszorzędných hotelów zagranicznych. Wiadomość okazała się fałszywą. Zaprzeczyli jej ci, co niedawno widzieli w Paryżu pana Mierzwińskiego zdrowego, zamożnego i podobno znów pięknie śpiewającego”. Niestety, „znów pięknie” już nie śpiewał do końca życia. A zmarł na atak serca w Paryżu 14 lipca 1909 roku w niedostatku i zapomnieniu. Tygodnik „Świat” donosił z Paryża: „Zgon «króla tenorów» przeszedł tu bez wrażenia, ledwie gdzieś oszła notatka dziennikarska, ledwie garść ludzi za trumną”.

Czy rzeczywiście w ostatnich latach życia był hotelowym portierem? W gazetach polskich i zagranicznych znajdowałem różne, często wykluczające się informacje. Jedni donosili, że był portierem w hotelu angielskim w Cannes, inni że w paryskim Grand Hotelu, jeszcze inni przytaczali nędzne hoteliki bez nazw, a także były artykuły pełne oburzenia, dementujące hotelowe plotki. Faktem natomiast jest to, że noszony na rękach idol, obsypywany złotem i godnościami człowiek, który hojnie wspomagał wszystkie możliwe akcje filantropijne — pod koniec życia został opuszczony przez rodaków, mimo różnych alarmujących apeli prasowych. Był gwiazdą, o której szybko starano się zapomnieć! Dlaczego?



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl