

# Carreras Jose - Śpiewać całą duszą

PWZN Print 6

Lublin 1995

Adaptacja na podstawie

3 3 75 0 2 108 1 5a 1 74 1

książki pod tym samym

tytułem wydanej przez

Graphmedia Inter ag

Switzerland

## Dobrze jest

przekraczać wodę..."

Dwudziesty pierwszy lipca 1988 - to najwspanialszy dzień. Mój dzień. Znowu będę śpiewał. Wieczorem, w mojej ukochanej Barcelonie. Za mną pozostał koszmar. Nagła choroba i trwające parę miesięcy leczenie. Przetrzymałem to i żyję. Od tygodni czuję się wreszcie rozluźniony, szczęśliwy i całkowicie beztroski. A przy tym spokojny i pełen optymizmu.

Już w tej chwili wydaje mi się, że minęła wieczność. I coś jeszcze po stokroć piękniejszego - znowu wolno mi śpiewać, tak jak dawniej.

Mój dzień.

Dzień, nadejścia którego oczekiwałem jak żadnego innego dotąd. Dzień, w którym pragnę zaśpiewać piękniej niż kiedykolwiek; w którym powiem całemu światu:

- **Popatrzcie, wróciłem. Znow jestem pośród żyjących.**

Nie zdołałem wypowiedzieć tego, co naprawdę czuję, gdyż mojej nowej radości życia nie można wyrazić słowami. Najchętniej biegałbym cały dzień jak szalenciec i krzyczał ze szczęścia; dziękował wszystkim. Tak, ciągle dziękował. Nauce, lekarzom, mojej rodzinie i Bogu. Przeszedłem długą drogę. Miałem nieskończenie wiele czasu na rozmyślanie. To właśnie sprawiło, że odnalazłem w sobie pełniejszy wizerunek Boga, a moja wiara stała się głębsza i silniejsza. Wiara nie wynikająca z własnego, absolutnego przeświadczenia, jest niewiele warta. Nie można przecież przypominać sobie o istnieniu świętej Barbary dopiero podczas burzy...

Jednak dziś chciałbym podziękować wszystkim, którzy mi pomogli, chciałbym wyśpiewać moje uczucia. Naturalnie, dużą rolę odgrywa fakt, iż moim koncertem mogę wesprzeć w szczególności klinikę, w której tak długo przebywałem. Cieszę się także, że ten koncert znalazł się w programie uroczystości związanych z jubileuszem stulecia Wystawy Światowej w Barcelonie. Ale tak naprawdę, najistotniejsza jest dla mnie możliwość powiedzenia ludziom:

- **Dziękuję wam wszystkim za słowa otuchy, za dowody pamięci i okazywaną mi przez ostatnie miesiące sympatię. Wyrażę swoją wdzięczność śpiewając dla Was; dla każdego z osobna.**

Zastanawiam się, jak to będzie wkroczyć dziś wieczorem na scenę przed Łukiem Triumfalnym. Jeden z przyjaciół poradził mi przed kilkoma dniami żartem, abym zażył silny środek uspokajający.

- **Nie ma sprawy - odpowiedziałem - ale musisz mi oddać przysługę. Obudź mnie w mojej garderobie, gdy widzowie już sobie pójdą.**

Tak, dać się pokonać przez emocje - to byłoby najgorsze w moim wielkim dniu. Nie dlatego że wstydem jest okazywać wzruszenie, ale dla tego że to uniemożliwiłoby mi śpiewanie. W końcu nie mogę tylko przedstawić się ludziom i powiedzieć:

- **Stokrotne dzięki, że przyszlście. Wzruszacie mnie doprawdy do łez.**

Jest mi szalenie przykro, ale jestem tak poruszony, że nie potrafię zaśpiewać ani jednej nuty. Toteż muszę już iść.

Nie. Tak być nie może. Carreras-artysta musi wziąć górę nad Carrerasem-człowiekiem. W przeciwnym wypadku nastąpi fiasko. W tym momencie nie podejrzewam jeszcze, z jaką ogromną trudnością przyjdzie mi za parę godzin zachować profesjonalny spokój.

Jest to dla mnie problem, który teoretycznie już rozwiązałem. Jeden z wielu punktów, nad którymi musiałem się w ciągu dzisiejszego dnia zastanowić. Mój Boże, jak drżałem na samą myśl o chwili powrotu na scenę.

Muszę uczciwie przyznać, że najpierw miałem tylko jeden cel: przeżyć.

Wkrótce okazało się, że to mi nie wystarczy - taka już jest ludzka natura. W końcu maja 1988»r., gdy skończyły się transfuzje krwi i przestałem przyjmować leki usłyszałem:

- **Teraz możesz robić to, na co masz ochotę. Jesteś zdrowy.**

Byłem naturalnie ogromnie szczęśliwy, ale jednocześnie wiedziałem bardzo dobrze: - **Jestem tylko podleczoney. Teraz muszę sobie odpowiedzieć, czy potrafię zaśpiewać.**

Jedno było jasne - prowadzić normalne, zdrowe życie, ale nie móc śpiewać, oznaczałoby dla mnie niepełną egzystencję. Jeszcze gorzej: oznaczałoby to dla mnie przeogromną stratę.

Z drugiej strony byłem absolutnie przekonany, że nawet w tym wypadku, mimo całego tragizmu sytuacji, nie poddałbym się zwątpieniu. Wierzę mianowicie, że w każdym z nas drzemią ukryte możliwości, które musimy tylko obudzić. Byłem pewien: jakieś wyjście bym znalazł. Coś, co wypełniłoby moją duszę. Nie tak jak

śpiewanie, ale zawsze byłoby to coś, co dałoby mi satysfakcję i w czym mógłbym się spełnić.

Męczyło mnie pytanie, czy mam jeszcze głos, czy go straciłem. Już na początku marca 1988, czyli na długo przedtem, zanim lekarze wyrazili zgodę na moje próby, przeprowadzałem je w miejscu, w którym chyba każdy człowiek śpiewa - w wannie. Zamykałem się w łazience, zaczynałem od ćwiczenia głosu, a potem śpiewałem fragmenty z „Manon Lescaut”.

Wcześniej otrzymałem od firmy płytowej kasetowe nagranie opery Pucciniego z roku 1987, z Kiri Te Kanawa, pod dyrekcją Riccarda Chailly. Ćwiczyłem więc jak za studenckich czasów: śpiewałem z gramofonem. Kiedyś służyły mi do tego celu płyty moich idoli, dziś są to moje własne nagrania. W ten sposób sam mogę testować swoje możliwości.

Test „łazienkowy” przebiegał dość pomyślnie, co nastrajało mnie dość optymistycznie. Natomiast osobą, której to się absolutnie nie podobało, był profesor Cyril Rozman, szef oddziału hematologicznego w Hospital Clinico. Gdy dowiedział się o moich ćwiczeniach, dał wyraz swemu niezadowoleniu: polecił na jakiś czas zaniechać śpiewania i uzbroić się w cierpliwość. W odpowiednim czasie miałem się dowiedzieć, iż mogę je ponowić.

Tak, a kiedy mi już zezwolono, obwarowano to wieloma ograniczeniami. Powinienem zaczynać nad wyraz ostrożnie, a przede wszystkim powoli. Słowem: nie przesadzać.

Z wielkim napięciem oczekiwałem na pierwszą wizytę u doktora Heinza Kurstena w Wiedniu. Kursten jest szanowanym międzynarodowym autorytetem w dziedzinie laryngologii. U jego drzwi stoją w kolejce niemal wszyscy śpiewacy operowi z całego świata. Osobiście znam go od wielu lat i mam ogromne zaufanie do jego wiedzy i sztuki lekarskiej. Zresztą dzwonił do mnie wiele razy do Seattle. Obawialiśmy się wszyscy, że struny głosowe mogły ucierzeć wskutek chemoterapii i naświetlań, ale wszystko okazało się w jak najlepszym porządku. Mój stan wręcz zdziwił doktora Kurstena. Mimo to radził, abym raczej zachował ostrożność i zaczynał od niewielkich ćwiczeń głosowych: rano i wieczorem po pół godziny. Sam akompaniowałem sobie na fortepianie i dzięki temu mogłem rozpocząć pracę nad repertuarem, który byłby stosowny dla moich pierwszych występów.

Kilka dni wcześniej przybył do Barcelony mój pianista, Vincenzo Scalera. Codziennie pracowaliśmy nad nowym programem - nie za dużo, ale i nie za mało. Jestem bardzo zadowolony i czuję się jak niegdyś przed koncertem czy wieczorem operowym: jestem podniecony.

My, śpiewacy, jesteśmy uzależnieni nie tylko od naszego talentu, muzykalności mistrzostwa, ale również od kaprysów natury. Niezmiennie powraca dręczące pytanie: czy więzadła głosowe, tych parę cieniutkich centymetrów, które o wszystkim decydują, są dziś w porządku? Te nadzwyczaj wrażliwe więzadła, tak łatwe do uszkodzenia w wyniku infekcji, nadwężenia i ingerencji wszelkich obcych ciał. Niepokój prześladowuje nas ciągle i każdy z nas rozwinął własną, niezawodną metodę sprawdzania swego głosu natychmiast po przebudzeniu. Dzisiaj moja kolej. Wychodzę na taras naszego domu w I'Amettla del Valle's. W ogrodzie moje dzieci, Alberto i Julia, dokazują z naszym psem Vasco - owczarkiem niemieckim, i z seterem Higginsem. To drugie imię wybrały zresztą same dzieci - Higgins jest postacią z serialu telewizyjnego „Magnum”. (O dalszym psim przychówku opowiem później).

Dzieci. Ktoś, kto nie ma pojęcia, jak wygląda życie narażonego na ciągłe stresy śpiewaka operowego, prawdopodobnie nie zrozumie gdy powiem, że dopiero teraz odkryłem, co to znaczy być ojcem. Teraz dopiero poznałem własne dzieci.

**Stale miałem poczucie winy, gdy myślałem o nich. Widywałem je zwykle poza ich naturalnym, codziennym środowiskiem. W garderobach różnych oper, kiedy przychodziły na przedstawienia; w restauracjach i na lotniskach. Ale nadzwyczaj rzadko w domu. Teraz zaczynam to nadrabiać**

Jasne, że już od dawna uważałem Alberta i Julię za wspaniałe dzieci, ale jednocześnie prawie ich nie znałem i nie widziałem nic o ich powszednich radościach i troskach.

Alberto ma już piętnaście lat, a ja do tej pory nie zauważyłem, że nie jest już dzieckiem, lecz młodzieńcem, który myśli i działa jak dorosły. Można z nim

rozmawiać niemal o wszystkim. Jego wyborny dowcip wprawia mnie zawsze w dobry nastrój. Cenię nadzwyczaj ludzi z poczuciem humoru i chętnie przebywam w ich towarzystwie. Dlatego podwójnie cieszy mnie fakt, iż mój syn jest jednym z nich. W Julii byłem zawsze beznadziejnie zakochany, a po tych paru wspólnych miesiącach wiem już ostatecznie, że jest to najśłodsze i najczulsze stworzenie na świecie. Przyznaję, że nie potrafiłbym jej niczego odmówić. Dzieci cierpiały bardzo podczas mojej choroby, mimo że nie informowano ich o wszystkim. Moja żona, Mercedes, wprawdzie zapoznała je z powagą sytuacji, jednakowoż nie dramatyzowała i nie dopuściła do nadmiernego roztkliwiania. A przecież nawet jeśli dzieci wierzyły, że mój powrót do zdrowia jest tylko kwestią czasu, było im z pewnością przykro, gdy w szkole pytano je ciągle jak powodzi się ojcu, gdzie obecnie przebywa, kiedy wróci... Od kiedy jestem w domu czuję, że moje przywiązanie do dzieci z każdym dniem staje się coraz głębsze. Szczególnego rodzaju podarunkiem stał się dla Alberta nasz, pierwszy po tak długim czasie, wspólny mecz tenisowy. Wyczuwam, że mój syn mnie podziwia i pragnie być taki jak ja. Jestem szczęśliwy i dumny. A któryż ojciec nie byłby z tego dumny? Jednocześnie zaczynam powoli pojmować jak wiele utraciliśmy przez te lata; dzieci i ja.

Wczoraj, dwudziestego lipca, obchodziliśmy dziesiąte urodziny Julii. Dostała w prezencie aparat fotograficzny i najbardziej pożądanym obiektem zdjęciowym stałem się ja. Podczas próby do dzisiejszego koncertu obfotografowała mnie ze wszystkich stron. Żałuję, że nie mogło - ze względów organizacyjnych - spełnić się moje marzenie, aby koncert odbył się w dniu jej urodzin. Dlatego będzie to spóźniony prezent.

Idę przez ogród i jak zwykle w ostatnich dniach i tygodniach, cieszą mnie najbanalniejsze rzeczy, i pozornie błaha codzienność. Obserwuję ptaki, podziwiam kolorowe motyle, bujną vegetację roślin i cudowne kaktusy ogradzające jedną z części domu. Chłonę każdy szmer. Chłonę wszystko z nie znaną mi dotąd intensywnością. Urzeka mnie każdy szczegół. Kiedyś odpędziłbym jednym ruchem dłoni chrząszcza wdrapującego się z wysiłkiem po mojej nodze. Dziś obserwuję go przez długie minuty; jak bada swoją drogę, pozostaje bez ruchu, wyraźnie się zastanawia, zmienia kierunek i naraz odlatuje.

Mówi się, że im człowiek starszy, tym bardziej otwiera się na piękno, cuda i tajemnicę przyrody. Jeśli to prawda, to jestem już sędziwym starcem...

Przed paroma dniami miałem przyjemny sen. Opierałem się o reling na ogromnym statku, znajdującym się na pełnym morzu i obserwowałem wschód słońca, zmieniające się szybko nasycenie barw. Obok stał mój syn Alberto i opowiadał jakąś historię, której - jak to zwykle bywa ze snami - nie potrafię już odtworzyć. W każdym bądź razie musiała być bardzo wesoła, gdyż śmiałem się do łez - i obudziłem się. Opowiedziałem ten sen przy okazji jakiejś kolacji, właściwie tylko dlatego, że obudził mnie wówczas mój własny śmiech.

- Sny o statkach są już same w sobie pozytywne - stwierdził pewien mój znajomy, fanatyczny objaśniacz snów - szczególnie kiedy płynie się w kierunku nowego wybrzeża. W chińskiej księdze mądrości „I-Cing” („Księga przemian”, jedna z części „Pięcioksięgu” konfucjańskiego) określono to nie na darmo jako: „dobrze jest przekraczać wodę”. Do tego jeszcze o wschodzie słońca - przy tym można jedynie oczekiwać owocnego dnia.

Nie mam pojęcia, jak się to ma do rzeczywistości, ale taka interpretacja spodobała mi się. Potraktowałem ten sen jako symbol mojego, rozpoczynającego się właśnie, drugiego życia.

Dzisiejszy wieczorny koncert będzie moim drugim debiutem - to jasne. Ale czuję, że będzie o wiele bardziej emocjonujący od tego pierwszego; bardziej znaczący. Wsiadam do samochodu i jadę sam do Barcelony, oddalonej od domu o czterdzieści kilometrów. Prowadzenie samochodu jest zresztą moją wielką namiętnością - przyznaję, że zawsze ulegałem swoim, najbardziej nawet zwariowanym, kaprysom, ale ostatnio moje samochody przeważnie stały w garażu, bo nie mogłem przecież brać ich ze sobą w świat...

Jak zwykle jestem na miejscu na długo przed występem. Tym razem trafiam w sam środek wścieklej wrzawy. Od paru godzin na mój koncert ciągną tłumy; policja zablokowała sąsiednie ulice dla ruchu kołowego i z trudem udaje się pilotować

mój samochód ciasno otoczony przez ludzi. Zauważam transparent, na którym czytam kataloński napis: „Josep, jesteście szczęśliwi, że znowu tu jesteś”. Jeden z techników donosi mi, że paruset widzów czeka we wzrastającym upale na koncert, że najlepsze miejsca stojące są już zajęte. Ludzie kryją się pod parasolami słonecznymi; przybyli z własnymi napojami o prowiantem. Już poprzedniego wieczoru, podczas próby aparatury nagłaśniającej, gdy musiałem zaśpiewać parę taktów, przyjęto mnie z aplauzem. Pojawiło się kilka tuzinów moich fanów. Nie wiem jak oni to robią, ale zwykle mają dokładne informacje. Rozniosło się nawet, że wyznaczono próbę generalną.

Organizatorzy (Komitet Obchodów Stulecia Wystawy Światowej) naprawdę się postarali. Za Łukiem Triumfalnym otoczono plac drewnianym parkanem; pod potężnym łukiem, służącym w 1888»r. jako wejście na teren wystawowy, umieszczono na wysokości dwóch metrów wielką scenę, dobrze widoczną nawet z dużej odległości. Stojące w centrum pianino wyglądało jak szpilka. Po prawej i lewej stronie, a także na Paseo Lluís Companys ustawiono wieże nagłaśniające. Poza tym w parku, na wolnym powietrzu, zamontowano cztery ogromne ekrany. W ten sposób widzowie, oddaleni nawet o trzysta metrów od Łuku Triumfalnego, mogli dokładnie obserwować wydarzenia na jasno oświetlonej estradzie. Przed sceną ustawiono kilka tysięcy foteli. Były to miejsca płatne, przeznaczone dla sponsorów i tych widzów, którzy zechcieli wspomóc założoną przeze mnie fundację na rzecz leukemii (o której później opowiem). Był także rząd „zero” - pierwszy. Każdy z siedzących tam ofiarował dwieście pięćdziesiąt tysięcy pesetów.

Za ostatnim rzędem foteli umocowano barierkę dla oddzielenia darmowych miejsc stojących. Liczyliśmy maksymalnie na trzydzieści tysięcy widzów. Jednak już teraz - dwie godziny przed koncertem - policja donosi, że przybędzie o wiele więcej gości, niż mogliśmy się spodziewać. Paseo Lluís Companys jest już wypełniony po brzegi, a tu ze wszystkich stron miasta napływają wciąż masy ludzi.

Napięcie wzrasta. Przed prowizoryczną garderobą spotykam wielu przyjaciół i znajomych, życzących mi powodzenia. Niespodziewanie pojawia się mój kolega sceniczny i przyjaciel, Jaime Aragall, przyszła również Agnes Baltsa, no i oczywiście Montserrat Caballe. Montserrat dużo wcześniej przyjęła pewne zobowiązanie w Madrycie - właśnie na dzień dzisiejszy. Poprosiła jednak organizatorów o zrozumienie - chciała być koniecznie przy mnie, kiedy będę świętował powrót na scenę...

## Przed chorobą

Długo zastanawiałem się, czy pisać o mojej chorobie. Naturalnie, zdaję sobie naturalnie sprawę, że osoba publiczna - także śpiewak operowy - traci prawo do prywatności w wielu sferach swojego życia. Traci, to może trochę za mocno powiedziane, ale musi się liczyć z tym, że wścibscy dziennikarze czyhają na sensacyjne szczegóły. Choroba jest z pewnością przypadkiem specjalnym: gdy znika się na dłuższy czas ze sceny, publiczność domaga się wyjaśnień.

Często pytano mnie, dlaczego moi lekarze i rodzina tak długo zachowywali absolutne milczenie na temat mojej leukemii, mówiono jedynie o „nagłej zmianie składu krwi”.

Było to moje wyraźne życzenie - po prostu nie chciałem współczucia. Oficjalna diagnoza miała wywołać wrażenie, że tenor Jose Carreras zachorował, ale wkrótce

wyzdrowieje i zacznie ponownie śpiewać. Jest to wprawdzie przykre, ale należy przejść nad tym do porządku dziennego. Koniec, kropka.

Było to, niestety, w najwyższym stopniu naiwne wyobrażenie. Dziennikarze, zwłaszcza ci piszący dla brukowców, nie dali się zbyć takimi wyjaśnieniami. Zaczęli węszyć, a gdy to nic nie dało, spekulować. Rozsiewano najbardziej nawet nieprawdopodobne - obraźliwe i krępujące - pogłoski. Jedna z agencji podała wręcz do publicznej wiadomości, jakie leki zaaplikowano mi w Barcelonie. Mając takie dane, dziennikarze skonsultowali się z pewnym hematologiem w Madrycie, który na tej podstawie postawił na odległość diagnozę. Tę oczywiście opublikowano...

Wiedziałem, że w Hospital Clinico przebywali także chorzy na leukemię, którzy - w przeciwieństwie do mnie - nie podejrzewali nawet na co są chorzy. Ci właśnie ludzie dowiedzieli się z telewizji o sposobie leczenia chorego na leukemię gwiazdora operowego, Carrerasa. Wystarczyło porównać z własną terapią. Tym sposobem elektroniczne medium zaaplikowało ludziom szok.

Najbardziej nachalni byli fotoreporterzy. Nie przepuścili żadnej okazji, aby zrobić zdjęcie w szpitalu. Byli tacy, którzy wspinali się na drzewa, rosnące na dziedzińcu kliniki, w nadziei ujrzenia mnie w którymś z okien. Trzech przyłapano w białych kitlach, jak udając lekarzy usiłowali się dostać do sali, w której leżałem. Jeden z nich przyznał, że jakaś gazeta zaproponowała mu dwa miliony pesetów za zdjęcie: „Carreras w łóżku”. Kilku reporterów zwietrzyło nawet moje dwudniowe przeniesienie do innej kliniki, gdzie miałem zostać poddany zabiegowi stomatologicznemu. Czатовali przy wejściu i uchwycili mnie na zdjęciu z osłoniętą twarzą. Zdjęcie to obiegło wszystkie gazety, czasopisma ilustrowane i magazyny - często z głupimi komentarzami. W rzeczywistości osłonę miałem z powodu mocno puchniętego policzka...

Dłużące się miesiące spędzone w klinikach przyniosły ze sobą także coś pięknego. Ludzie nie związani w ogóle z operą, którzy usłyszeli gdzieś o mojej chorobie, przysyłali tysiące listów ze słowami otuchy, z własnymi wierszami, a nawet drobne podarunki, często własnoręcznie wykonane. Niesamowite. Ci ludzie, ich wyraźna sympatia, ich troska, poruszyły mnie do głębi.

Naraz spostrzegłem, iż nie chodzi tu o hołd składany znanemu śpiewakowi. Nie. Czułem, że była to bardziej miłość bliźniego, niż podziw dla gwiazdy. Dawało mi to niesamowitą siłę, zwłaszcza w najtrudniejszych momentach walki z chorobą.

Później doszedłem do wniosku, że skoro była to dla mnie tak wielka pomoc, to być może ja mogę dać coś innym, opisując własne przeżycia. Od pierwszego dnia. I jeżeli choćby jeden człowiek znajdzie w sobie moc i wiarę czytając te słowa, uznam, że się opłaciło.

Pierwsze problemy zaczęły się wczesnym latem 1987»r. Czułem się rozbity i ospały, ale ten stan kładłem na karb długiego stresu. Mimo przymusowej przerwy w występach (kontuzja nogi), pracowałem w maju wiele i intensywnie.

Wykorzystywałem ten czas na nagrania płytowe. W czerwcu było trochę mniej pracy. Spędziłem wiele dni w Wiedniu, pracując nad tą książką. Podobało mi się, że choć raz zajmuję się czymś odmiennym. W lipcu i sierpniu chciałem, w miarę możliwości, odpocząć. Na ten czas, aż do września, przewidziano prace nad nową ekranizacją „Cyganerii” - reżyserował Włoch Luigi Comencini. Obok tego zaplanowałem zaledwie kilka występów - między innymi w „Carmen” z Agnes Baltsą w Rawennie. Kręcenie filmu wprawdzie również męczący, ale inaczej. Odpoczynkiem były długie przerwy, kiedy siedziałem i czekałem na następne ujęcie. Sądziłem, że znajdę również czas na pisanie.

Piątego lipca odbył się w San Sebastian koncert, który - czego jeszcze nie przeczuwałem - miał być ostatnim przed ponad roczną przerwą. W nocy wycarterowałem jeszcze prywatny lot do Paryża - nie miałem innej możliwości, ażeby zdażyć na plan zdjęciowy.

Przez pierwsze dni wszystko szło dość dobrze, ale potem zaczął mnie boleć ząb wszczepiony przed paru tygodniami. Lekarz, do którego poszedłem, przepisał mi antybiotyki - wszystko wskazywało na zapalenie dziąsła. Brałem więc lekarstwa, jednak nie było żadnej poprawy, wręcz przeciwnie - czułem się coraz gorzej. W poniedziałek, trzynastego lipca, przeprosiłem reżysera - mój stan uniemożliwiał udział w zdjęciach. Korzystając z pośrednictwa znajomego, udałem

się do amerykańskiego szpitala w Paryżu, aby mieć wreszcie pewność, co do mojego stanu zdrowia.

Po EKG, pobraniu krwi i innych podstawowych badaniach, opuściłem szpital na parę godzin - późnym popołudniem miałem odebrać wyniki. Kiedy wróciłem, lekarz badający mnie rano stwierdził, że będę musiał zostać w szpitalu. Należało przeprowadzić dokładniejsze badania, ponieważ obniżyła się znacznie liczba płytek krwi - co mogło, ale nie musiało, być związane z zaaplikowanymi lekami. Więcej na ten temat lekarz nie chciał powiedzieć. Dopiero później dowiedziałem się, że tego dnia poziom płytek był prawie o dziewięćdziesiąt procent niższy niż u normalnego, zdrowego człowieka.

Następnego dnia - Paryż i cała Francja obchodziły, jak zwykle wesoło, święto narodowe. I tegoż dnia odwiedził mnie profesor Jean Bernard - jeden z najbardziej znanych hematologów świata. Wówczas pomyślałem sobie: „Jeżeli w dzień wolny od pracy, o godzinie dziesiątej rano przychodzi taki autorytet, to znaczy, że ma ku temu szczególny powód”. Uświadomiłem sobie po raz pierwszy, że chodzi o poważniejszą chorobę.

Profesor wyjaśnił, że niezbędne jest pobranie próbki szpiku kostnego w celu dokładnego zbadania.

Wiadomość zaszokowała mnie. Przypomniałem sobie wydarzenia sprzed ponad dwudziestu lat. Podobny test szpiku kostnego u mojej matki wykazał raka w ostatnim stadium.

To wszystko, co już wiedziałem, nasunęło mi podejrzenie, że zachorowałem na leukemię. Jednego z hematologów w klinice spytałem wprost, czy to prawda. Nie wykluczył takiej możliwości. Uznałem, że jest to potwierdzenie moich domysłów, gdyż w przeciwnym wypadku z pewnością nie odpowiedziałaby w ten sposób, aby mnie niepotrzebnie nie niepokoić.

Mój brat Alberto przyjechał do Paryża natychmiast po umieszczeniu mnie w szpitalu. Był ze mną w chwili, kiedy profesor Bernard, szesnastego lipca, wszedł do pokoju, aby zakomunikować oficjalnie:

**- Są już wyniki badań. Z przykrością muszę powiedzieć, że ma pan leukemię.**

Dziwne. Mimo iż byłem pewien tego, co miał mi wyjawić, wiadomość odebrałem jak uderzenie pałką. W końcu człowiek zawsze ma nadzieję, do ostatniej chwili. A jednocześnie - i to jest fascynujące - pojawia się inna, nowa nadzieja: może to przetrzymam.

W tym momencie profesor dodał:

**- Proszę się przesadnie nie martwić. Wyleczymy pana. W dzisiejszych czasach leukemia nie jest już tak niebezpieczna. Istnieje cała masa możliwości. Proszę walczyć, a wyjdzie pan z tego.**

Brat milczał, ale ja wiedziałem: gdyby to było możliwe, zamieniłby się ze mną. Położyłby się zamiast mnie do łóżka i znosił cierpliwie to wszystko, co mnie czekało. Wspominam o tym, ponieważ było to charakterystyczne dla naszej rodziny. Rodzice wychowali nas w tym duchu. Każdy może liczyć na każdego. Życie siostry lub brata jest moim własnym życiem. Moja żona, szwagierka i szwagier natychmiast przyjęli taką samą postawę. W następnych miesiącach to poczucie łączności miało widaczniać się niezwykle intensywnie.

Starszego o dziewięć lat Alberta i mnie łączyła już od niepamiętnych czasów wyjątkowo silna więź. Całą tę noc szesnastego lipca - najgorszą w naszym życiu - czuwaliśmy. Były to godziny prawdy. W wielu sprawach rozmawialiśmy po raz pierwszy. Mówiliśmy oczywiście także o najbliższej przyszłości. Alberto przyrzekł informować mnie o wszystkich poczynaniach i opiniach lekarzy. Nie chciałem być okłamany, nawet w najlepszej intencji. To byłoby najgorsze. Jestem przekonany, że tylko świadomość zagrożenia pozwala je skutecznie zwalczać.

I już od pierwszej godziny byłem pewien, że znajdę w sobie wystarczająco dużo siły, żeby wszystko znieść. Powiedziałem mu jeszcze, że gotów jestem przejść przez piekło każdego leczenia, jeśli okaże się to konieczne. Ale nie chcę i nie życzę sobie, aby na mnie eksperymentowano. Albo żeby lekarze próbowali utrzymywać mnie przy życiu przy pomocy jakichś urządzeń. Myśl o podłączeniu do

aparatu i egzystowaniu w pół śnie napełniała mnie strachem i obrzydzeniem. Alberto obiecał respektować moje życzenia. Mówiłem o tym tylko na wszelki wypadek, ponieważ w głębi duszy, od samego początku miałem pełne zaufanie do wiedzy i sztuki lekarskiej. Zdecydowałem nie tylko rozpocząć tę walkę, ale zwyciężyć chorobę tak szybko, jak to możliwe. Od pierwszej chwili byłem pewien optymizmu i powiedziałem sobie:  
- Jeżeli ze stu chorych na leukemię jednemu uda się przeżyć, to właśnie ja nim będę.

Nie wmawiałem sobie tego; ja w to święcie wierzyłem. Rodzina była oczywiście bardzo zmartwiona i uczulona na punkcie leukemii - kuzynka mojej szwagierki Marisy, zmarła trzy lata wcześniej. Pracowała jako lekarz w Hospital Clinico. Byliśmy rówieśnikami, nawet przez jakiś czas chodziliśmy razem do szkoły. Lekarze postawili jednoznaczną diagnozę: postępująca leukemia. Za późno na jakąkolwiek próbę ratunku.

## Leczenie w Barcelonie

Osiemnastego lipca 1987»r. - była to sobota - przewieziono mnie austriackim, sprowadzonym z Innsbrucku, sanitarnym jumbo-jetem do domu. Towarzyszył mi Alberto; nie odstępował mnie na krok. Rozważyliśmy możliwość leczenia w Paryżu, ale zdecydowaliśmy się na Barcelonę.

BYły dwie przyczyny takiej decyzji; po pierwsze: profesor Rozman z Hospital Clinico, zaliczany jest do wiodących hematologów świata, a po drugie: bliski kontakt z rodziną - jeśli pozostanę w kraju - będzie miał niebagatelne znaczenie.

W poniedziałek zaczęto chemioterapię.

**Mój stan był gorszy niż przypuszczałem. Choroba poczyniła takie spustoszenia, iż system obronny praktycznie rzecz biorąc przestał funkcjonować. I stało się to, czego obawiali się lekarze - dostałem zapalenia płuc z wysoką gorączką, słowem stan był krytyczny. Pomogły dopiero bardzo silne leki**

Od dawna leżałem w sterylnym pokoju, odizolowany od świata zewnętrznego, nie mogąc przyjmować żadnych gości. Najdrobniejsza dodatkowa infekcja mogłaby się okazać śmiertelna. Ostra białaczka limfoblastyczna jest chorobą, która - nie leczona - prowadzi w ciągu miesięcy, a w wyjątkowych przypadkach nawet w ciągu paru dni, do śmierci. Choroba bierze swój początek w szpiku kostnym, gdzie produkowane są komórki krwi człowieka. Najbardziej podstępne jest w leukemii to, że komórki nowotworowe poruszają się w środowisku płynnym - właśnie we krwi. Stąd ani radiolodzy, ani chirurdzy nie mogą ich tam „aresztować”. Jednak poprzez zaaplikowanie tak zwanych preparatów cytostatycznych można uzyskać długotrwałą poprawę, tak zwaną remisję. Idealnym, nadzwyczaj rzadko występującym przypadkiem, jest całkowite ustąpienie choroby. Ale przeważnie szansą na wyleczenie bywa jedynie transplantacja szpiku kostnego. To może się wydać dziwne, lecz ani przez chwilę nie obawiałem się śmierci. Wprawdzie pogodziłem się z losem, ale to jeszcze nie był powód, aby się poddać. Rzecz jasna, ulegałem huśtawce nastrojów - jednego dnia czułem się podle, następnego dużo lepiej, a kiedy indziej znowu wybornie. Decydujące było to, że niekiedy myślałem sobie: już nie mogę, ale nigdy: już nie chcę.



„Trzeba tak uspokoić fantazję chorego, aby jego cierpienia nie były w większym stopniu spowodowane jego własnymi myślami, niż chorobą” - ta przestroga bardzo przeze mnie cenionego niemieckiego filozofa, Fryderyka Nietzschego, towarzyszyła mi w następnych miesiącach.

Uspokoić fantazję. To było to. Ograniczyć ją, uspić, uporządkować, jeżeli to w ogóle możliwe. Tylko nie dać się opanować współczucia dla samego siebie, tylko nie użalać się nad sobą i nie płakać nad okropnym losem.

Ten, kto tak uczyni, przepadł.

Pierwszym pytaniem jest zwykle: dlaczego właśnie ja? Rozmyśla się i znajduje odpowiedź - to loteria. Ryzyko jest jednakowe dla każdego. Płacę teraz za całe dobro jakie otrzymałem od życia. Albo za sytuacje, w których mogłem, a nie uczyniłem nic dobrego. Ale czy to prawda? Czy rzeczywiście dopuściłem się jakiegoś przestępstwa, za które muszę teraz pokutować?

A później dostrzega się innych pacjentów - trzyletnie dzieci, a nawet niemowlęta. Za co one muszą płacić? Nie mogły przecież jeszcze nic zrobić, są absolutnie niewinnymi, maleńkimi istotkami. O ileż szczęśliwsza była moja sytuacja - zdążyłem już przeżyć połowę ludzkiego życia...

Myślałem o tym, jak wiele mam do stracenia. To daje siłę i umacnia wolę przeżycia. Dzieci, rodzina; ludzie, których się kocha; zawód, muzyka - o to wszystko chciałem walczyć. Codziennie wbijałem sobie do głowy, że właśnie dla tego wszystkiego warto żyć.

W pierwszych dniach w Hospital Clinico nie byłem nawet w stanie skoncentrować się nad książką, odwrócić swojej uwagi od dręczących myśli. W pokoju stał telewizor z odtwarzaczem, miałem też kasety, ale nie miałem na nic ochoty. Może poza telefonowaniem. Telefon stał przy łóżku i mogłem rozmawiać z ludźmi na całym świecie, a jednocześnie nikt, dzięki Bogu, nie mógł dodzwonić się do mnie. Jako że zawsze chętnie telefonowałem do innych, tak i teraz poddałem się wewnętrznym podszeptom.

Wzruszało mnie bardzo żywe zainteresowanie moim losem. Nie mam tu na myśli wężących wszędzie dziennikarzy i fotoreporterów, z powodu których Alberto był zmuszony najać dwóch wartowników broniących dostępu do mego pokoju. Nie. Myślę tu o nieprawdopodobnej ilości listów i telegramów z różnych zakątków świata. Rodzina królewska, czołowi politycy z różnych krajów, przyjaciele, koledzy artyści, dyrektorzy teatrów i tysiące miłośników opery - wszyscy oni pocieszając, dodawali otuchy. Na przykład Marilyn Horne, mająca wówczas w Barcelonie swój wieczór, przysłała do kliniki tak gigantyczny bukiet kwiatów, że mogłem obdarowywać wszystkie siostry przez tydzień. Albo Grace Bumbry, która na koncercie w Wiedniu zadedykowała mi jedną pieśń. Niezliczone tego rodzaju gesty, nawet jeśli były bardzo drobne, znaczyły dla mnie bardzo, bardzo dużo.

Mój pobyt w Hospital Clinico to również bardzo trudny czas dla rodziny. W ciągu tych wszystkich tygodni i miesięcy zawsze ktoś był w pobliżu. Dzień i noc. Nawet wtedy, gdy z obawy przed infekcją odizolowano mnie. W tym czasie mogliśmy widywać się tylko przez szklane drzwi i rozmawiać przez telefon. Wprawdzie wielokrotnie zapewniałem, że można mnie spokojnie zostawić samego, że dam sobie radę, ale byłem naprawdę bardzo szczęśliwy mając przy sobie kogoś bliskiego, z kim mogłem zawsze porozmawiać.

Dla krewnych stałe towarzyszenie choremu jest często nieskończenie skomplikowane.

Pierwsza chemioterapia trwała od dwudziestego lipca do dziesiątego sierpnia. Człowiek czuje się dość nieciekawie, kiedy jego ciało nasacza się poniekąd trucizną. Stany osłabienia, właściwie ciągłe mdłości; wymioty i biegunka. W międzyczasie pobiera się wciąż na nowo próbki szpiku. O szansie wyleczenia decyduje to, czy komórki rakowe tworzą się w dalszym ciągu. Jeżeli po pierwszej chemioterapii powracają, nie rokuje to nic dobrego. W moim przypadku, na szczęście, nie odkryto nowych komórek rakowych. Dwunastego sierpnia przedstawiono odpowiednie orzeczenie. Tę datę także zawsze będę pamiętał. Po około dziesięciu dniach odpocząłem po pierwszej fazie chemioterapii na tyle, że mogłem (przejściowo) przenieść się do Clinico Quiron, gdzie czekał mnie zabieg stomatologiczny. Chodziło o ten zab, od którego wszystko się zaczęło. Sprawa była na tyle skomplikowana, że pozostałem w klinice dwa dni. Poza tym

każda operacja w moim stanie była nadzwyczaj niebezpieczna. Na szczęście wszystko przebiegało gładko i mogłem spędzić kilka dni w domu. Bezustannie nagabywałem lekarzy. Chciałem dokładnie wiedzieć, co będzie dalej; z czym powinienem się liczyć.

Przyznaję uczciwie, że bałem się tego, co mnie czekało. Ale zarazem próbowałem pokonać obawy, odsunąć je, wciąż sobie powtarzając:

- **Musisz przejść przez to piekło; nic innego ci nie pozostaje. Ono jest ceną, jaką musisz zapłacić, aby wkrótce wyzdrowieć. Te okropności miną - potem będzie wspaniale...**

Od „cudownych zdarzeń” byłem oddalony o lata świetlne. Cała prasa podjęła publiczną dyskusję na temat mojej choroby. Czasami miałem wrażenie, że gazety prześcigają się w podawaniu nieprawdziwych, coraz bardziej zniekształconych informacji. Szczególnie we Włoszech, a także w Austrii i w Niemczech pojawiły się reportaże, nie zasługujące w gruncie rzeczy na to miano.

W tym czasie hiszpańskie gazety i agencje spekulowały na temat zbliżającej się implantacji zdrowego szpiku kostnego i zwracały uwagę na fakt, iż możliwe to będzie jedynie w wypadku znalezienia odpowiedniego dawcy. Zagraniczne gazety przejęły te meldunki. To co potem nastąpiło, było niewiarygodne. Do kliniki i mojej rodziny zgłaszała się niezliczona liczba ludzi z całego świata, ofiarujący się jako dawcy i pragnących mi pomóc. Jedni natychmiast przyjechali do Barcelony, inni pisali serdeczne listy, gotowi stawić się na każde wezwanie. Jakaś radiostacja puściła w eter wywiady z potencjalnymi dawcami. Między nimi znalazła się także kobieta z Sewilli. Wprawdzie nie interesuję się muzyką poważną ani operą, ale chce ofiarować swój szpik, bo wie, „co by się działo, gdyby taki znany rodak, jak Carreras musiał umrzeć”.

Znalezienie odpowiedniego dawcy szpiku przypomina szukanie igły w stogu siana, ponieważ podstawowym warunkiem jest zgodność tkanek dawcy i biorcy.

Gwarantowane jest to jedynie u bliźniaków jednojajowych. U normalnego rodzeństwa zbieżność byłaby już więcej niż przypadkowa, a u rodziców spotyka się ją jeszcze rzadziej. Ale największy problem to czas. Transplantację powinno się przeprowadzić jak najszybciej, we wczesnym stadium choroby.

Wkrótce było już wiadomo, że w mojej rodzinie brak idealnego dawcy - w rachubę nie wchodził ani Alberto, ani Maria Antonia, mój brat przyrodni, ani wreszcie ojciec. Najwyższy stopień zgodności lekarze znaleźli u mojego syna, Alberta - dziewięćdziesiąt procent. Ale i to nie wystarczało: nie można było przewidzieć reakcji organizmu. Najkorzystniejsza jest transplantacja obcego, zdrowego szpiku, ale zawsze istnieje groźba odrzucenia.

W moim przypadku - to już stwierdzono - w grę wchodziła jedynie autotransplantacja. Następane tygodnie miały mnie do niej przygotować.

## **Przygotowanie do Seattle**

Dwudziestego czwartego sierpnia powróciłem do Hospital Clinico, aby poddać się po raz drugi chemioterapii. Dzień był deszczowy, ponury, odzwierciedlający stan mojej duszy. Nawet fakt, że osobiście mogłem prowadzić samochód, nie poprawił mi nastroju. Wiedziałem przecież po co tam jadę.

Lekarze byli - jak w lipcu - nad wyraz zadowoleni z przebiegu leczenia, we mnie natomiast pojawił się następny psychiczny problem do opanowania: zaczęły mi wychodzić włosy.

Gdy pewnego ranka w dłoni zostało gęste pasmo, przypomniały mi się natychmiast słowa lekarzy, że wypadanie włosów jest skutkiem ubocznym chemioterapii. Specjalnie się tym nie przejąłem. W końcu bardziej martwiłem się, aby nie stracić czegoś o wiele ważniejszego, a mianowicie głosu. Jednak w momencie, gdy sprawy zaszły już tak daleko, że wygląd pogarszał się z dnia na dzień, zaczęło mi to sprawiać coraz większą przykrość.

To nawet nie była próżność. Ogarnęło mnie uczucie obcości, naraz nie byłem sobą, nie potrafiłem zaakceptować własnego wyglądu. A kiedy nagle własne odbicie budzi niechęć – to boli i deprymuje.

Ale istnieje coś o wiele gorszego – momenty, kiedy w oczach innych ludzi dostrzega się ból, czułość, współczucie, ubolewanie, a czasami nawet przerażenie. Wtedy chciałoby się płakać i wyć, i krzyczeć:

**- Nie patrzcie tak na mnie! Czy to jak wyglądam ma jakieś znaczenie?**

Ale dziwnym trafem nowy stan powoduje jednocześnie coś fascynującego; pewien rodzaj solidarności z własnym ciałem, dzięki której nabiera się nowych sił do walki z chorobą. Chce się nie tylko wyzdrowieć, ale także wyglądać tak jak niegdyś. To niemal wyzwanie.

Po zakończeniu drugiego etapu chemioterapii podjęto ostatecznie decyzję co do miejsca przeprowadzenia transplantacji. Miało to nastąpić w USA. Z paru powodów. Fred-Hutchinson-Institut w Seattle jest bodajże najlepszą tego rodzaju kliniką na świecie. Tam w roku 1975 zaryzykowano pierwszą transplantację tego typu i do tej chwili wykonano ich 2400. Gdyby wybór padł na Barcelonę, potrzebne naświetlenia musiałyby być przeprowadzone w innej klinice, niż leczenie samego szpiku kostnego. Poza tym profesor Rozman uznał, że w Ameryce nie będę tak niepokojony przez prasę, jak w Hiszpanii.

W drodze do Stanów miał mi towarzyszyć doktor Albert Granena z Barcelony. Studiował on przez pewien czas technikę transplantacji szpiku kostnego w Seattle, co w późniejszym czasie wykorzystał w Hiszpanii. Fakt, że oprócz mojego rodzeństwa był także doktor Granena, działał na mnie uspokajająco.

Dwudziestego drugiego października rozpoczęto w Hospital Clinico ostatnie działania przygotowawcze – ponowną chemioterapię. Trzydziestego pierwszego października odjechałem do USA. Z jednej strony pełen ufności, z drugiej – z ciężkim sercem z powodu smutnego wydarzenia, jakie miało miejsce ostatniego dnia przed wyjazdem. Musieliśmy mianowicie usnąć naszego ukochanego owczarka Lido. Wprawdzie nie uważałem tego za zły omen, ale bardzo przeżyłem. Dzieci były nadzwyczaj przygnębione. Mnie tym bardziej martwiło, że zostawiam je w takim stanie. Zanosilo się na paromiesięczne rozstanie. Albert i Julia nie podejrzewali nawet, że ich pożegnanie z ojcem mogłoby stać się ostatnim – w najgorszym wypadku oczywiście.

## **W „Hutch”**

O Seattle, w stanie Washington, nie wiedziałem do tej pory nic ponadto, że buduje się tam boeingi oraz że miasto dysponuje godnym uwagi budynkiem opery: Seattle jest znane przede wszystkim z kultuwowania pamięci o Wagnerze i dlatego nazywa się je chętnie amerykańskim Bayreuth. Tak zwany Pacific-Northwest-Wagnerfestival jest, bądź co bądź, jedynym tego rodzaju festiwalem, na którym „Pierścień Nibelunga” śpiewano po niemiecku i po angielsku. Kierownictwo było

zawsze z tego faktu niezwykle dumne. Jeśli o mnie chodzi, wystąpiłem w Operze w Seattle tylko raz - na „Wieczorze Pieśni” w roku 1979.

O Fred Hutchinson Cancer Research Center, zwanym w niektórych kręgach krótko „HUTCH”, z pewnością już gdzieś słyszałem, ale praktycznie rzecz biorąc nic nie wiedziałem o tym imponującym centrum onkologii. Nawet tego, że jest najlepsza klinika zajmująca się leukemią.

Wkrótce miałem na własnej skórze przekonać się jak znakomita jest opieka lekarska, pielęgniarska i wszelka inna w „HUTCH”. A jednocześnie dziwiły mnie niektóre zwyczaje panujące w szpitalu, dość obce Europejczykom, czasami wręcz szokujące swoją odmiennością.

Mam tu na myśli daleko posuniętą bezpośredniość w kontaktach między lekarzem a pacjentem. W Europie przyzwyczajeni jesteśmy do częstych rozmów z lekarzem, do tego że możliwie szybko przekazuje nam pocieszające wiadomości i że stawia diagnozę dopiero wtedy, gdy jest jej absolutnie pewien.

Ale nie w Ameryce. Gdy lekarz odkryje coś na zdjęciu rentgenowskim, natychmiast opowiada o tym pacjentowi, dając mu pole do spekulacji i domysłów - jeszcze przed dokładnym przeanalizowaniem i postawieniem ostatecznej diagnozy. To irytuje chorego, rzecz jasna i niepotrzebnie napędza mu strachu. Mnie przytrafiło się to na szczęście tylko raz, ale wystarczyło: po nieprzespanej, pewnej niepewności nocy, powiadomiono mnie, że nie ma podstaw do obaw...

Groteskowych wręcz form nabierała ilość wymaganych podpisów, które musiałem składać. Każde lekarstwo, każdy zastrzyk - wszystko wymagało pisemnej akceptacji. Nie zdziwiłoby mnie nawet, gdyby zażądano potwierdzenia życzenia dobrej nocy. Pewnego dnia rzuciłem żartem do jednej z lekarek, że łatwiej byłoby zawrzeć kontrakt z Metropolitan w Nowym Jorku, niż dostać czopek w ich szpitalu. Wprawdzie rozumiem, że lekarze muszą się jakoś zabezpieczać i czynią to w dobrej wierze, ale czasem czułem się jak maleńki trybik wielkiej maszyny.

Organizacja pracy w „Hutch” jest pod każdym względem perfekcyjna. Umiejętne informowanie pacjenta o badaniach diagnostycznych i krokach terapeutycznych w znacznym stopniu obniża jego podatność na stresy. Zapobieganie wszelkim niedopatrzeniom jest wielkim plusem; pacjent nie jest zaskakiwany i ma czas na psychiczne przygotowanie się do oczekującej go sytuacji.

Kierownictwo pomaga nawet rodzinom pacjentów w wyszukiwaniu mieszkań położonych blisko szpitala. Krewni pozostający dzień i noc w klinice, jeśli są zamiejscowi, muszą udowodnić, że wynajmują mieszkanie. Wytworzenie klimatu rodzinnego - przynajmniej na początku - ma ogromne znaczenie, szczególnie w przypadku dzieci: pomaga w pokonywaniu problemów natury psychicznej. Pod wpływem ciągłego przebywania z wieloma chorymi dziećmi, powstał w mojej głowie pewien plan.

Powiedziałem sobie:

**- Jeśli wyjdiesz stąd żywy, musisz coś zrobić. Niedola wokół mnie stała się najsilniejszym bodźcem do późniejszego założenia fundacji na rzecz leczenia leukemii.**

Mój brat wynajął piękny apartament, w którym przez następne cztery miesiące miało toczyć się życie rodzinne Carrerasów. Sam bywałem tam rzadko, a na dłuższy czas zawitałem dopiero w lutym. Mój pokój w klinice miał mały przedsionek z możliwością wstawienia łóżka. W Seattle, tak jak i w Barcelonie, zawsze był przy mnie ktoś z rodziny; przeważnie siostra, Maria Antonia. Tak postanowiliśmy - ona miała pozostać ze mną w Stanach. Moje życie dawało się streścić w paru słowach: pobranie szpiku kostnego, chemioterapia, naświetlania, transplantacja.

Ot, szpitalna codzienność, ale w rzeczywistości istotna tortura związana z ciągłą niepewnością efektów terapii.

Ponieważ nie udało nam się znaleźć odpowiedniego dawcy szpiku, w grę wchodziła, jak już wspominałem, jedynie autogeniczna transplantacja. Oznaczało to pobranie najpierw potrzebnej ilości mojego szpiku. Szóstego listopada, pod czujnym okiem szefa kliniki, doktora Thomasa (w swoim czasie to on przeprowadzał pierwsze transplantacje szpiku kostnego), doktor Jean Sanders i mój rodak, doktor Granena przystąpili do zabiegu. W celu „zdobycia”około jednego litra szpiku, koniecznych było kilkaset wkłuć w kości miednicy. Czyniono to pod miejscowym znieczuleniem, więc chwilowo nic nie czułem, ale następstwa były okropne: tygodniami odczuwałem silne bóle. Czy leżałem, czy stałem, wszystko bolało.

Szpik - płyn zawierający krwinki i tłuszcze - musiał być jeszcze przed zamrożeniem oczyszczony z chorych komórek. Dziwna myśl nawiedziła mnie w momencie, gdy zabierano mój szpik:

- Wynoszą twoje życie. Bez tego szpiku jesteś zgubiony.

Następne dni były z pewnością najbardziej radykalną i najbrutalniejszą fazą: niszczone we mnie dosłownie wszystko, jeśli się tak mogę wyrazić.

Agresywne leki cytostatyczne zabijające komórki rakotwórcze hamują ich wzrost, zanim je ostatecznie zniszczą. Zaaplikowana porcja mogłaby być śmiertelnie niebezpieczna dla człowieka nie znajdującego się w klinice pod opieką lekarzy. Naświetlania stanowią uzupełnienie chemioterapii. Wprawdzie podczas zabiegu nic się nie czuje, ale okropnie bolesne objawy przychodzą później. Przez pięć kolejnych dni byłem trzy razy dziennie bombardowany promieniami gamma.

Przeżywałem najtrudniejsze chwile. Czułem się słabo, źle, prawie nie mogłem się poruszać, tak byłem obolały po licznych wkłuciach, a ciągle mdłości dokuczały wprost nieznosnie. W dodatku ledwo zdążyłem trochę dojść do siebie po jednym naświetlaniu, już posyłano po mnie, żeby mi zaaplikować nową podwójną porcję „czarnobyłską”. Naświetlań dokonuje się w różnych pozycjach, przez co wydaje się, że trwają wiecznie. Ponieważ w pokoju nie było zegara, na którym mógłbym śledzić pełzające minuty, pomagałem sobie operą. Nucąc cicho, a często wręcz tylko w myślach, powtarzałem arie od „Cyganerii” do „Aidy” i od „Turandot” do „Giocondy”. W końcu każdy tenor wie dokładnie ile minut trwają Che gelida manina, Celeste Aida, Nessun dorma, czy Cielo e mar. Odmierzałem więc czas wyśpiewywaniem fragmentów operowych i wiedziałem dosyć dokładnie, że naświetlanie skończy się na przykład po następnej arii. Czasami pielęgniarki przychodziły po mnie, jeszcze gdy byłem „w środku” śpiewania. Ponieważ nie chciały mi podarować choćby sekundy, więc jeszcze przez chwilę towarzyszył mi zakochany w szybkim tempie dyrygent...

Z podnieceniem myślałem o dniu „zero”. Dniem „zero” nazywają tu, w „Hutchu”, dzień, w którym pacjent dostaje nowy, ewentualnie dostaje swój, uwolniony od komórek rakowych, szpik kostny.

Wprawdzie dokładnie mi to wytłumaczono, ale nigdy nie zrozumieć mądrości natury: szpik jest po prostu absorbowany przez ciało i wędruje do pustych magazynów. Wszystko następuje automatycznie; sam odnajduje drogę.

Teraz nadszedł dla mnie - jak i dla każdego chorego znajdującego się na tym etapie - okres nadziei. Czy szpik zacznie pracować? Poprzednie zabiegi zniszczyły nie tylko pozostałe struktury krwiotwórcze, ale także system odporności. Pacjent został zatem pozbawiony nie tylko komórek wytwarzających krew, ale i mechanizmów obronnych. Wszystko kręci się wobec tego wokół pytania czy - jak to określają lekarze - świeży szpik przyjmie się, czy nie. Trwa to od trzech do sześciu tygodni zanim się dobrze zaklimatyzuje i zacznie go przybywać, zanim wyprodukuje pierwsze funkcjonujące należycie komórki krwi. Czekanie i wiara, wiara i czekanie.

Wielu pacjentów umiera podzastej krytycznej fazy, dlatego że poprzez wyeliminowanie systemu immunologicznego stają bezbronni wobec wszelkich infekcji wirusowych i zakażeń bakteryjnych. Aby uchronić mnie przed tego typu zarodnikami śmierci, umieszczono mnie w tak zwanym pokoju „LAF”. Są to absolutnie sterylne pomieszczenia, w których pacjent leży odgradzony od świata przezroczystą zasłoną z plastiku. Wchodzący tam są zobowiązani do nakładania na twarz masek ochronnych. To jasne: najdrobniejsza infekcja może mieć śmiertelne skutki. W zasłonę wbudowane są długie rękawice, którymi można podawać pacjentowi lekarstwa i inne rzeczy. Ma to ogromne znaczenie szczególnie dla dzieci - przynajmniej w ten sposób mogą mieć kontakt fizyczny z rodzicami. Trzeba pamiętać, że chorzy częstokroć zmuszeni są spędzać całe tygodnie odseparowani, w sterylnych warunkach. Sama obecność bliskiej osoby, jej dotyk, może w takiej sytuacji zdziałać cuda. Na cud zakrawa również ludzka wytrzymałość. Myślę, że mamy w sobie niespożyte siły, siły, które odkrywamy i mobilizujemy do działania dopiero w ekstremalnych warunkach.

Czekając na przyjęcie się mojego szpiku w organizmie, otrzymywałem regularnie płytki krwi. Nadają one krwi zdolność krzepnięcia, zapobiegając w ten sposób niebezpieczeństwu wykrwawienia. Ta i inne infuzje są transportowane tak zwana

„Hick-man-Line”; fantastyczny wynalazek używany już dziś na całym świecie i jak większość tego typu cudeniek, pochodzący z „Hutch”.

Doktor Robert Hickman stworzył coś w rodzaju centralnego cewnika żylnego, cienkiego wężyka wprowadzonego w okolice serca przez żyłę szyjną lub obojczykową. Cewnik mocuje się przed rozpoczęciem terapii (zakładał mi go osobiście doktor Hickman) i pozostawia na cały okres leczenia. Zdjęto mi go w maju 1988»r. Zaletą jest tu szybkie i bezproblemowe wnikanie lekarstw, narkozy i płynnych pożywek do krwiobiegu. Przez „Hickman-Line” można też pobierać próbki krwi. Było to dla mnie ogromne dobrodziejstwo, gdyż pobierano mi krew nawet sześć razy dziennie. Można sobie wyobrazić jak wyglądałyby moje żyły bez tego cewnika.

Inną ważną funkcją „Hickman-Line” jest możliwość odżywiania pacjenta bez jakichkolwiek komplikacji. Dla mnie było to szczególnie ważne, gdy przez ponad trzy miesiące nie mogłem nic jeść. Po chemioterapii i naświetlaniach, w ustach i gardle wywiązują się gwałtownie infekcje grzybicze i zakażenia. Pękające pęcherzyki wywołują piekielne bóle. Są to otwarte, krwawe rany i nie ma co marzyć o łykaniu. Trudno to było wyleczyć, poprawa następowała nadzwyczaj powoli. Dlatego też zajmowało mnie ciągle tylko jedno pytanie: jakie następstwa dla mojego aparatu głosowego będzie miała ta terapia? Wiedziałem, że odpowiedź uzyskam – jeżeli w ogóle – dopiero za kilka miesięcy...

Ale nawet po wyleczeniu objawów infekcji w ustach i gardle, nie mogłem nic jeść. Mój organizm nie chciał tą drogą nic przyjmować; nawet łyka wody. Ciągłe z nową nadzieją próbowałem choćby pić, ale nadaremnie. Każdy łyczek wywoływał okropne wymioty. I tak utrzymywano mnie przy życiu dzięki „Hick-man-Line”. Mocno skoncentrowane płynne pożywki zadziałały tak, że w niedługim czasie wyglądałem, jakby mnie tuczono. Dni dłużyły się w nieskończoność. Gdy tylko mogłem, telefonowałem do dzieci i cieszyłem się ich opowieściami. Próbowałem również skracać sobie czas przy pomocy płyt i video. Muzyka też może być wymienionym lekarstwem, a w każdym razie potrafi odciągnąć myśli od rzeczywistości.

Szczególnie upodobałem sobie wówczas, o dziwo, nie jakąś arię operową, ale koncert fortepianowy. Koncert nr 2»c-moll Sergiusza Rachmaninowa. Mimo najszczerzej chęci nie potrafię odpowiedzieć dlaczego właśnie ten. Ale wysłuchiwałem go po parę godzin dziennie – ciągle na nowo i na nowo. Rodzina nie komentowała tego głośno. Prawdopodobnie myśleli, że dostałem bzika...

Właśnie wtedy przypadły moje urodziny. Czterdzieste pierwsze. Wprawdzie nie było jeszcze większego powodu do świętowania, ale mimo to było pięknie. Otrzymałem istną lawinę życzeń. Tysiące listów i kartek, paczki z prezentami i małymi pamiątkami. Później, na Gwiazdkę, ten strumień nie tylko nie wysechł, ale wręcz przybrał na sile. Personelowi kliniki groziło coś w rodzaju zapaści pocztowej. Codziennie stawiano pod choinką dwie ogromne paki z przesyłkami, którymi zajmował się mój brat. Musieliśmy poprosić pocztę o wstępne sortowanie. I tak małe paczuszki zbierano razem, aby z jednej strony zaoszczędzić miejsca, z drugiej zaś zapobiec zaginięciu czegokolwiek. Nadeszło około 150000»przesyłek. Najbardziej kuriozalna od hiszpańskiego fana z Wirginii: na kopercie były zaledwie dwa słowa: „Tenor. Seattle”. Docierały do mnie listy z całego świata: z Ameryki, Meksyku, Tajwanu, Nowej Zelandii, Chile, Argentyny, Japonii, Niemiec, Austrii, Włoch, nawet ZSRR i oczywiście z Hiszpanii. Pisały do mnie Fan Cluby, pielęgniarki z Hospital Clinico w Barcelonie, obcy ludzie, całe klasy i naturalnie wielu kolegów ze sceny.

Świat operowy zareagował wprost fantastycznie. Przyznaję, że wśród listów od śpiewaków znalazło się parę takich, które doprowadziły mnie do łez. Listy pochodziły nie tylko od kolegów z pierwszego rzędu, ale także od tych stojących zwykle w tyle. Oferowano mi wspaniałomyślnie wszechstronną pomoc. Muszę tu podkreślić, że i tenorzy pokazali na co ich stać. Nawet moi najgroźniejsi rywale – Luciano Pavarotti i Placido Domingo. Luciano przesłał mi wyborny telegram: „Giuseppe, masz wyzdrowieć, bo inaczej zostanę bez konkurencji”. Później wydzwaniał do mnie wiele razy i wykrzykiwał beztrudno do słuchawki: „Forza Campione! (Walcz mistrzu!) Jeśli chodzi o Placido, to znowu odnaleźliśmy się wzajemnie. Po naszej legendarnej scysji przed koncertem galowym w Wiedniu – chodziło wtedy o pierwszeństwo występu – byliśmy już wprawdzie od jakiegoś czasu pogodzeni, ale dopiero teraz zacieśniły się nasze wzajemne stosunki. Napisał do

mnie kilka miłych listów, dzwonił, a raz nawet przyleciał do Seattle, aby mnie odwiedzić. Dowiódł tym, że jest nie tylko wybitnym artystą, ale również wyjątkowym człowiekiem.

W ogólnym bilansie życia liczy się przecież przede wszystkim to, co stworzyliśmy jako ludzie - o wiele bardziej niż nasze dokonania artystyczne, obojętnie jakimi by one nie były.

Pierwsze tygodnie po transplantacji przebiegły spokojnie. Najważniejszą dla mnie osobą z całego zespołu lekarskiego w Seattle był doktor Dean Buckner, liczący się w świecie medycznym badacz chorób nowotworowych. Doglądał każdego etapu mojego leczenia, wyjaśniał wszelkie ewentualne niebezpieczeństwa i nastrojał optymistycznie. Dwudziestego trzeciego grudnia Buckner zezwolił mi na kilkudniowe opuszczenie szpitala i spędzenie Bożego Narodzenia w wynajętym apartamencie, w otoczeniu mojej rodziny i przyjaciół. Oczywiście musiałem przychodzić na codzienne kontrole, ale ważne było, że mogłem chociaż parę nocy przespać gdzie indziej.

Z Hiszpanii przyjechali znowu dziennikarze; chciano mnie koniecznie fotografować i przeprowadzać wywiady. Nie przystałem na to. Co mógłbym powiedzieć? Tak jak i przedtem, nie miałem zamiaru mówić o swojej chorobie. Poza tym nie czułem się najlepiej i nie miałem ochoty przyjmować dodatkowych gości. Długotrwałe leczenie doprowadziło do tego, że szybko się męczyłem. A tak spędziliśmy prawdziwie spokojne święta. Troszkę telewizji, troszkę słuchania płyt, troszkę innych rozrywek.

Myśląc o mojej przyszłości byliśmy wszyscy spokojni i pełni dobrych myśli. Na szczęście nikt nie podejrzewał następnego kryzysu. Znacznie poważniejszego od zapalenia płuc w Barcelonie.

## **W obliczu śmierci**

Te trudne, ale przepełnione nadzieją miesiące, jakie przyszło mi spędzić w klinice w Barcelonie i Seattle, mogę porównać do podróży przez tunel. Czasami było w nim więcej światła, czasami mniej, czasem robiło się naraz całkiem jasno, a czasem ciemniało. Ale zawsze potrafiłem dostrzec jakiś promyk - nawet w najstraszniejszych chwilach.

Po Bożym Narodzeniu w 1987»roku wszystko wskazywało, że po raz pierwszy opuściłem ten nie kończący się tunel. Kiedy minęło czterdzieści krytycznych dni po transplantacji, doktor Buckner powiadomił nas ku ogólnej olbrzymiej radości:

**- Wszystko jest w jak najlepszym porządku. Nie ma żadnych oznak pojawienia się chorych komórek.**

Pomyślałem z ulgą, że nareszcie leczenie zakończone i zacznę odzyskiwać siły.

I nagle szok. Moment, w którym światło w tunelu prawie zupełnie zgasło.

„Nowy” szpik przestał się mnożyć, nie produkował nowych krwinek, słowem przestał pracować. Z tym związana była oczywiście ponowna redukcja odporności organizmu. Wiedziałem, co to oznacza: znalazłem się w wielkim niebezpieczeństwie, a szanse przeżycia zmalały do minimum.

Nikt nie znał powodu tak gwałtownego pogorszenia. Mogło nim być lekkie przeziębienie, jakie przechodziłem na początku stycznia, a może jakieś lekarstwa przeszkodziły tworzeniu się szpiku. Ale pytanie „dlaczego” nie było już w tym

momencie najważniejsze. Teraz musiałem, wierząc w sztukę lekarską, poradzić sobie psychicznie z tą sytuacją.

Ciągle tłukło mi się po głowie, że to nie możliwe. Tyle pracowałem, wytrzymywałem wszystko czego ode mnie wymagano, przeszedłem przez piekło terapii i nic nie złamało mojego oporu i samozaparcia, więc i ten kryzys muszę przetrzymać.

Ale jednocześnie towarzyszyła mi ponura myśl, że sam nic tu nie zdziałam, największa nawet wola walki nie pomoże, jeżeli nie przyjdzie ratunek z zewnątrz. Nie. Nie znałem odpowiedzi na pytanie, jak to się zakończy, ale wiedziałem jedno: nie poddam się. I znowu pomogła mi myśl o ludziach, których kocham i których za nic w świecie nie chciałbym opuścić.

Z medycznego punktu widzenia jedyną nadzieją na pokonanie tego niebezpieczeństwa było GMCSF.

Za tymi pięcioma literami kryje się lek wynaleziony w Seattle zaledwie rok wcześniej. Mówiąc słowami laika, GMCSF jest środkiem aktywizującym szpik kostny, czyli czymś co daje szpikowi „kopniaka”, aby ten znowu pracował i produkował zdrowe krwinki. Moi lekarze w Barcelonie słyszeli już, rzecz jasna, o tym nowym medykamencie i to był też jeden z powodów wysłania mnie właśnie do Hutchions-Institut.

Wiem, że w medycynie nie ma miejsca na cuda, ale GMCSF jest nim. To dar niebios i...medycyny. Pomogło! Mój szpik kostny uaktywniał się...

W tych dniach niepewności jeszcze raz zdałem sobie sprawę, jak wielkie znaczenie ma obecność kogoś bliskiego. Lekarze starali się, jak mogli. Doktor Rozman aplikował mi zastrzyki optymizmu - dzwonił z Barcelony i dodawał odwagi. Było to zbawienne dla mojej duszy, podobnie jak i obecność rodaka, doktora Graneny, przybyłego ponownie w połowie stycznia, by służyć pomocą medyczną i wsparciem duchowym.

Wiadomo, że nieszczęścia chodzą parami. Do mojego głównego problemu dołączył więc jeszcze jeden. Wprawdzie nie tak niebezpieczny, ale bardzo nieprzyjemny. W przełyku umiejscowiły się trzy małe guzy czyniące z jedzenia istną torturę. Przełykanie! Zdrowy człowiek nie zastanawia się nad tym najzwyklejszym odruchem, a już na pewno nie potrafi wyobrazić sobie, co to znaczy nie móc przez długi czas przyjmować pokarmów w żadnej postaci. Do tego dochodzą nieustające mdłości, a żołądek i jelita nie współpracują z sobą - wszystko to skutki chemioterapii. Poznałem w związku z tym jeden z najbardziej niewytłumaczalnych fenomenów medycyny. Z jednej strony perfekcyjnie funkcjonująca maszyna, z jej fascynującymi osiągnięciami naukowymi i wiążącymi się z tym niepojętymi możliwościami terapeutycznymi. Z drugiej natomiast niemożność rozwiązania pozornie najprostszymi problemami. W tym wypadku były to próby przywrócenia możliwości normalnego jedzenia.

Właściwie absurdalnie może zabrzmieć, jeśli powiem, jak to rozwiązano. Doktor Granena przywiózł mianowicie ze sobą kilka lekarstw z Hiszpanii, takich jak librax i belladenal, które od lat można kupić w pierwszej lepszej aptece. I pomogły! Natychmiast. Co nie znaczy oczywiście, że pomogą każdemu.

I w ten oto sposób, po ponad trzech miesiącach sztucznego dokarmiania, mogłem nareszcie jeść samodzielnie. Pamiętam nawet tę datę: było to czwartego lutego 1988»r. - dwa dni po przejściu na leczenia ambulatoryjne. I miałem ogromną ochotę na pastine in prodo - pewien rodzaj zupy z makaronem. Następnego ranka podpatrywałem w naszym apartamencie mego sekretarza Fritza Krammera, będącego jednocześnie wyśmienitym kucharzem, przygotowującego mozarellę z pomidorami i bazylią. Najpierw wmawiałem sobie, że nie mam apetytu na coś takiego, ale w końcu wypucowałem talerz do czysta.

Teraz zaczął się pierwszy etap rekonwalescencji. Spacer, lekka gimnastyka, drobne wypadki samochodem lub motorówką. Poznawałem piękne okolice Seattle. Na tym niewielkim skrawku ziemi znaleźć można było las pierwotny i ślady lodowca, rozległe winnice i malownicze akweny obfitujące w ryby. Parę razy spróbowałem swych sił w łowieniu łososia (z takim skutkiem, że w końcu kupiłem „mojego” łososia na targu w Seattle). Nawet pogoda okazała łaskawość i zadała kłam ludowej przepowiedni.

Wprawdzie nieśmiało, ale jednak, rozpoczął się mój powrót do życia. Byłem osłabiony i szybko męczyłem się, ale każdy dzień przynosił poprawę. Oczywiście



codziennie musiałem się jeszcze pokazywać w „Hutch”, aby poddawać się niezbędnym testom i kontroli, ale w wynajętym apartamencie miałem doskonałych opiekunów - moją rodzinę. Donosili oni lekarzom o tym, co robię, jak długo śpię, co zjadłem i ile to miało kalorii, itd.

Wprawdzie tworzenie się szpiku kostnego przebiegało dość wolno, ale systematycznie - dzięki Bogu. Doktor Buckner był zadowolony i zapowiadał rychły powrót do domu. Ten dzień stawał się więc coraz bardziej realny.

Z setkami życzeń i pochlebnymi zapewnieniami, że byłem najlepszym pacjentem, opuściłem „Hutch” i Seattle wieczorem dwudziestego szóstego lutego. Z ogromną wdzięcznością w sercu. Po drodze na lotnisko mijałem krajobrazy jak z bajkowych ilustracji. Wkroczyłem w nowe życie.

Najpierw lecieliśmy non stop do Londynu, a potem prywatną maszyną do Barcelony. Po stu dziewiętnastu dniach poczułem wreszcie pod stopami hiszpańską ziemię.

## Znowu w domu

Rodacy przygotowali mi wspaniałe, wzruszające powitanie. Na mój widok rozwinięto transparenty z entuzjastycznymi hasłami, wznoszono radosne powitalne okrzyki. Mój powrót do domu zapowiedziano wcześniej w gazetach. Oblegli mnie niezliczeni dziennikarze i fotoreporterzy - niektórzy z nich przybyli specjalnie parę dni wcześniej do Seattle, aby lecieć ze mną do Hiszpanii. Teraz byłem już gotów zaspokoić ich ciekawość i opowiedzieć o chorobie. Poza tym mogłem choćby w niewyraźnych zarysach przedstawić plany na przyszłość. Najbardziej nadawała się do tego oczywiście konferencja prasowa. Pytanie o powrót na scenę powtarzało się jak refren.

Mimo że przybyciu na Barcelońskie lotnisko towarzyszył gorączkowy pośpiech (z powodu zamętu wokół mojej osoby), delectowałem się każdą chwilą. Mój stan można było określić jako: „wyczerpany ale szczęśliwy”. Poza tym czekało mnie jeszcze najpiękniejsze wydarzenie tego dnia: powitanie Alberta i Julii, moich najukochańszych dzieci. Tak, to było rzeczywiście najpiękniejsze.

Byłem już w domu i moje życie zaczynało się od nowa. Zaczynało się naprawdę jako nowe, bo wiedziałem, że odtąd będzie już inne, pełniejsze. Trzeba było aż tej straszliwej choroby, aby poznać wyroki losu leżące w naszych rękach. To było doświadczenie zbyt kosztowne. Ludzie nie znajdują czasu, aby się nad tym zastanowić, a szkoda. Nawet jeśli zdanie: „żyje się tylko raz” wydaje się oklepane, ma ono jednak głęboki sens. Pełna świadomość możliwości kształtowania własnego losu jest w stanie wydobyć z nas siły i ujawnić potencjał, którego istnienia często nawet nie podejrzewamy.

Byłem przygotowany na to, że trochę potrwa, zanim się całkowicie przystosuję, zanim odnajdę mój dawny spokój i pogodę ducha. Prawie osiem miesięcy w szpitalu robi swoje i zmienia człowieka, nie mówiąc już o ciągłym stresie i obawach. Starłem się być realistą, przyjmować rzeczywistość bez zbytej euforii i przesady. Ten realizm pozwolił mi zachować ostrożny optymizm. Wówczas nie potrzebowałem więcej.

Ale nad dniem powszednim (związanym zresztą jeszcze przez następne tygodnie z zabiegami ambulatoryjnymi) unosiła się paląca tęsknota za śpiewaniem. Na razie nie mogłem o tym nawet marzyć; już wcześniej wspomniałem, jak ostrożnie i powoli miałem podchodzić do tego punktu „programu”.

Wykorzystywałem czas na coś innego. Muszę przyznać, że z trudem hamowałem moja naturalną aktywność. I niewiele brakowało, a nie byłbym wierny memu postanowieniu prowadzenia chwilowo mniej gorączkowego życia. Tę groźba niosła ze sobą działalność w założonej przeze mnie fundacji na rzecz badania i leczenia leukemii (pomysł, z którym się tak długo nosiłem).

Wierzę, że są różne sposoby, aby pomóc wszystkim chorym na leukemię. Na przykład poprzez współpracę ze szpitalami, czy opiekę socjalną w pojedynczych przypadkach. Jednakże sprawą decydującą - tak uważam - jest wspomaganie nauki i badań.

Marzyłem o tym, że pewnego dnia ta fundacja będzie współpracowała z innymi tego typu na całym świecie. Najpierw należało najpierw zebrać odpowiednie fundusze niezbędne do badań i lepszego wyposażenia technicznego klinik. Jako pierwszy cel bezpośredni postawiliśmy sobie urządzenie kilku sterylnych sal w Hospital Clinico w Barcelonie. Na wzór Seattle.

Aby nadać odpowiedni rozgłos Międzynarodowej Fundacji Jose Carrerasa na rzecz zwalczania leukemii, musiałem odbyć kilka podróży, udzielić wielu wywiadów, w których usiłowałem przekonać dziennikarzy o wadze mojego pomysłu. Zwracałem się do nich z nadzieją, że przekażą swoje wrażenia czytelnikom. Uzyskałem wydatne poparcie premiera; odnalazłem w Madrycie Felipe Gonzaleza i zaproponowałem mu objęcie funkcji honorowego prezesa fundacji. Zapewnił mi wszelką możliwą pomoc. Postanowiłem kilka występów rocznie łączyć z akcją na rzecz fundacji.

Zastrzegłem sobie prawo decydowania, na co zostanie przekazany dochód z imprezy. Chciałem, między innymi, doprowadzić do tego, aby w miastach, w których będę koncertował, szpitale zostały wyposażone środkami fundacji w nowoczesne wyposażenia i sprzęt medyczny.

Takie miałem plany, jeszcze przed moim come backiem. Moją ambicję pobudziło porywające wydarzenie, które miało miejsce zaledwie parę dni po moim powrocie z Seattle.

W Liceo odbywała się premiera „Fedory” Giordana - śpiewali Renata Scotto i Placido Domingo. Chciałem iść na drugie przedstawienie, aby po rocznej przerwie znaleźć się przynajmniej na widowni i stamtąd odetchnąć scenicznym powietrzem. Nieodparcie ciągnęło mnie do teatru i nie przypuszczałem nawet, jaki niezwykle wieczór mnie czeka.

Mój stary przyjaciel, dyrektor Liceo - Lluís Andreu, zarezerwował mi łóżko o przed rozpoczęciem drugiego aktu zająłem w ciemności - nie zauważony - swoje miejsce. Przedstawienie było wspaniałe; rozkoszowałem się na nowo atmosferą teatru. Wszystko, co tak oczywiste: pełna napięcia cisza na widowni, powitalny aplauz dla dyrygenta, podniesienie kurtyny; to wszystko wprawiało mnie w podniosły nastrój.

W tym czasie za sceną szeptało już, że pojawiłem się w teatrze, w „moim” Liceo. Po zakończeniu aktu doszło do wyborczego nieporozumienia: Placido miał zamiar pozdrowić mnie ze sceny i zaprezentować publiczności. Ja, nic o tym nie wiedząc, zdażyłem już opuścić łóżko, aby pogratulować kolegom za kulisami. I podczas gdy Placido próbował mnie dojrzeć na widowni, ja stałem parę kroków za nim. Zobaczył mnie dopiero, gdy wrócił za kurtynę - otoczonego przez Renatę, mego rodaka Vincenta Sardinera i innych artystów. Placido uścisnął mnie, wyszedł ponownie przed kurtynę i dał znać publiczności, że chce coś powiedzieć. Natychmiast nastąpiła cisza i usłyszałem, jak mówi:

**- Pozwolę sobie zaprezentować mego wielkiego przyjaciela i wielkiego syna Hiszpanii, który powrócił do swego teatru i swojej publiczności.**

Zanim się obejrzałem, koledzy wprowadzili mnie w światła rampy i zniknęli jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zostałem sam. Co za chwila! Ludzie w teatrze podnieśli się ze swoich miejsc i rozpoczęła się owacja. Czułem, że te wiaty nie dotyczyły Carrerasa-śpiewaka, ale Carrerasa-człowieka. Chwila trwała i trwała. Na scenę spadły kwiaty. A w środku stałem ja. Niezdolny do uczynienia jakiegokolwiek ruchu, niezdolny do powiedzenia czegokolwiek. Chyba przez dziesięć minut.

**- Także za to podziękujesz im pewnego dnia. Twoim głosem. Musisz. - Tak sobie wtedy pomyślałem.**

Minęły ponad cztery miesiące od tego czasu. Dziś jest dwudziesty pierwszy lipca. Powoli ściemniło się. Jestem już przebrany i skoncentrowany. Jeszcze ostatnie słowa wymienione z Vincenzo - i można zaczynać. Czekając i spoglądając coraz częściej na zegar, słyszymy narastający aplauz i wiaty - nadchodzi królowa Zofia z towarzyszącymi jej czołowymi politykami. Burza oklasków zdradza, że musiała przybyć rzeczywiście masa ludzi. A ja chcę tam być - dla każdego z osobna. Cudowny dzień. Mój dzień.

## Koncert powrotu

Parę minut po dwudziestej drugiej ruszam a stronę fortepianu. Carlos Caballe uściskał mnie po raz ostatni. Wkraczając na kilkumetrowy podest prowadzący na scenę, czuję nagle, że ktoś przyciska moją prawą dłoń do ust. To kochany Diego Monjo, inspicjent w Liceo, moim rodzinnym teatrze. Ten gest głębokiego przywiązania wprawia mnie w zakłopotanie. Wchodzę w zasięg oślepiająco jasnych reflektorów. Idę do fortepianu. Przejście trwa około dwudziestu pięciu sekund. Nie do wiary, ile myśli może przelecieć przez głowę w tak krótkim czasie. W tej chwili nie potrafię się obronić przed ich natłokiem: przed strzępami obrazów mojej dotychczasowej kariery, przed scenami sukcesów i wrażeniami z najwcześniejszych, ciężkich lat. Straszna wiadomość o chorobie i koszmarna noc, jaka po niej nastąpiła, świadomość grożącego niebezpieczeństwa, nadzieja, ponure dni leczenia, transplantacja, drżenie, oczekiwanie, bóle i cierpienia, walka ze śmiercią, nadzieja i ciągle nadzieja. Wręcz nieprawdopodobne wydaje mi się teraz, że wszystko to zdarzyło się w ostatnim roku, a nie przed wiekami. Czuję, że nogi niosą mnie jeszcze ciągle w kierunku fortepianu. Wybucha aplauz. Ludzie, ludzie, ludzie - gdzie sięgnąć wzrokiem, wszędzie ludzie. Park przed Łukiem Triumfalnym jest przepełniony, ludzie wypełniają sąsiednie uliczki, tłoczą się nawet w tych najwęższych. Później dowiaduję się od policji, że jest ich ponad sto dwadzieścia pięć tysięcy. To niesamowite. Niektórzy mogą tylko słuchać - nie widzą nawet ekranów. Idę dalej jak w transie i w końcu dochodzę do fortepianu. Wiem, że nadszedł ten trudny moment, do którego wcześniej próbowałem duchowo się przygotować.

- Nie bądź idiotą - mówię sobie. - Czego tu właściwie szukasz? Będziesz płakał czy śpiewał?

Ale to naprawdę bardzo trudne - fala wzruszenia ściska mi gardło. Na szczęście długi aplauz pozwala się opanować i powoli zaczynam spostrzegać otoczenie. Widzę królową Zofię siedzącą w pierwszym rzędzie, obok niej mego przyjaciela, ministra obrony, Narcisa Serra; jest także nowy minister oświaty i wychowania - Javier Solana i Jordi Pujol - prezydent Katalonii. Dostrzegam również burmistrza Barcelony - Pasquala Maragalla i całą moją rodzinę; a przede wszystkim rozpromienione twarze dzieci. Powoli uspokajam się. Zastanawiam się, czy coś powiedzieć, ale ostatecznie zostawiam to na później. Daję znak Vincenzo i koncert rozpoczyna się. Testimo, katalońska przeróbka Kocham cię Edwarda Griega jest pierwszą pieśnią i pragnę, aby każdy ze słuchających odebrał ją tak, jakbym śpiewał tylko dla niego. Moje

podziękowanie ludziom, którzy wierzyli we mnie, drżeli razem ze mną i pomagali, nie może być bardziej osobiste. W ciągu tych paru minut daję im całego siebie. Rozlegają się wiwaty. Upajam się cudownym nastrojem. Aplauz jest eliksirem życia artystów; potrzebujemy go jak powietrza do oddychania. Dziś odbieram go w inny, niż dotychczas sposób: dociera do mnie poprzez masy widzów w wielkim przestrzennym wymiarze, rozkłada się falą wokół Łuku Triumfalnego, rozdziela i kończy pojedynczymi oklaskami w jakichś bocznych uliczkach. Teraz czuję się potężny i jestem nawet w stanie coś powiedzieć. Dziękuję rodakom w ojczystym języku katalońskim za przybycie, potem pozdrawiam po hiszpańsku królową. Dona Zofia i król Juan Carlos mieli także swój wzruszający udział w mojej rekonwalescencji. Otrzymałem mianowicie kilka telegramów od pary królewskiej, utrzymanych w uprzejmie powściągliwym, ale mimo to bardzo serdecznym tonie. To, że królowa przyjechała z Madrytu - aby ujrzeć mój powrót na scenę - było dla mnie nie lada zaszczytem.

Na scenie jestem w swoim żywiole. Znowu. Zdenerwowanie prawie zniknęło, a ja koncentruję się wyłącznie na śpiewaniu. Po każdej pieśni wzrasta moja radość; czuję się coraz pewniej. Rozkoszuję się każdym tonem, każdą frazą i mogę mieć tylko nadzieję, że goście odbierają to w podobny sposób. Nastrój jest fantastyczny, po każdej katalońskiej pieśni słyszę brawa, ludzie wołają do mnie prawie jak na boisku swoimi „brawo!” i wywoływaniem mojego imienia. Podczas jednej z krótkich przerw między blokami pieśni, Carlos pyta mnie, co powiem na taką masę ludzi. Jestem tym do głębi wzruszony, ale sądzę, że potrafię wytłumaczyć to zjawisko. Przyszli tu nie tylko miłośnicy opery, którzy być może obawiali się, że już nigdy nie usłyszą mojego głosu, przyszli tu również ludzie podziwiający to, że ktoś po tak strasznej chorobie jeszcze może i ma ochotę śpiewać. Myślą sobie: „Ten człowiek uciekł śmierci, walczył o swój powrót, a teraz śpiewa dla nas”.

Są też Katalończycy, jakimi ich znam: szczęśliwi i wdzięczni, że pierwszy koncert daję właśnie w Barcelonie. Obdarowuję ich w ten sposób - daję okazję posłuchać, zanim zaśpiewam gdzie indziej. Teraz przekonują się, że Carreras dotrzymuje danego kiedyś słowa. W paru wywiadach obiecałem mianowicie, że jeśli kiedykolwiek jeszcze będę śpiewał, pierwszy występ dam w domu, w Barcelonie. Jestem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. Podobnie jak świadomie wybrałem pierwszy utwór koncertu, tak i nad ostatnią pieśnią długo się zastanawiałem. W literaturze operowej można znaleźć komentarze do prawie wszystkich sytuacji życiowych. A do mojej koncepcji najlepiej nadawała się aria Nessun dorme z opery Pucciniego „Turandot” - ze względu na zakończenie. Książę Kalaf śpiewa w niej:

- **Vincero, będę śpiewać.**

Wypowiada te słowa w chwili, gdy nie ma już wpływu na dalszy bieg wypadków, gdy jego życie jest w rękach księżniczki Turnadot. Ale wierzy głęboko, więcej nawet, jest przekonany, że wszystko obróci się na dobre. Ja też chcę tymi słowami wyrazić własne myśli: dotąd nie dałem się pokonać i uczynię wszystko, aby wytrwać.

Dzisiejszego wieczoru debiutuje po raz drugi jako śpiewak i podobnie jak za pierwszym razem jest u mego boku Montserrat Caballe. Witana ogromną owacją, wkracza nagle na scenę, obejmuje mnie i całuje. Przyniosła ze sobą serce zrobione z powiązanych ze sobą setek róż i wręcza mi je. Vincenzo nie pozostawia mi czasu na wzruszenia - uderza w klawisze i śpiewamy toast Więc pijmy z „Trawiaty”. Gestem zachęcam publiczność, aby śpiewała razem z nami i rzeczywiście - wyraźnie sprawia jej to radość, a już na pewno królowej Zofii... Cudowny dzień. Mój dzień. Koncert kończy się i dopiero wtedy zaczyna się ruch. Mimo że policja utworzyła kordon i przeprowadza nadzwyczaj surowe kontrole, wokół gromadzi się, nie wiadomo skąd, okazały tłumek. Każdy chce gratulować, obcy ludzie rzucają mi się na szyję, klepią po plecach, ściskają dłonie. Reporterzy podsuwają mikrofony, błyskają flesze, wszyscy się przekrzykują. Kompletny chaos, ale jestem zachwycony. Z rodziny pierwszy dopada mnie Alberto, mój brat. W takiej sekundzie nie potrzebne są słowa. Także i Maria Antonia nie mówi nic, po prostu trzyma mnie w swych ramionach. Są tu wszyscy: moja żona Mercedes, Alberto i Julia, ojciec, brat przyrodni Jordi, szwagierka Marisa i szwagier Ramiro. Julia promienieje dumą - sama królowa ucałowała ją w policzek,

gdy dostała od małej kwiaty. A Alberto śmiejąc się stwierdza, że najnowszy pies zostanie nazwany Vincero - na cześć dzisiejszego wieczoru i ostatniej pieśni - wujek Nino właśnie dzisiejszego ranka dostarczył do domu malusieńki kłębusek mający udawać psa. Ale z drugiej strony jest to odruch dla nas zupełnie typowy. Decyduję w każdym razie, że psa należy nazwać Peti - z powodu jego rozmiarów. W tym momencie nie podejrzewam nawet, że pies zacznie rosnać jak na drożdżach i wkrótce przerośnie wilczura.

Prawie półtorej godziny trwa cała „akcja” za sceną, ale nie jestem na tyle zmęczony, abym nie cieszył się każdą chwilą. Raduję się na myśl o przyjęciu mającym zakończyć tę niezapomnianą noc. Przychyłono się do mojego życzenia, aby zorganizować je w małym kręgu najbliższych, w domu, z typowo katalońskimi potrawami. Będzie szynka z pan tomacat (tak nazywa się grzanki z białego pieczywa z utartymi pomidorami, paroma kroplami oliwy z oliwek i solą), a najlepsze jest to, że mój sekretarz Fritz musi zapłacić za olbrzymią szynkę - przegrał zakład, bo nie wierzył, że zdołam wystąpić przed jesienią. Ale jeszcze nie jestem w domu; nie mogę się ruszyć w ścisku. Wreszcie ktoś wpycha mnie do auta i gdy już myślę, że wszystko minęło, spotyka mnie ostatnia wielka niespodzianka wieczoru: poza kordonem policyjnym czekają tysiące ludzi tworzących szpaler dla mojego samochodu. Powoli i ostrożnie kieruję samochodem przez ciżbę i słyszę: „Josep, Josep!” Kiedy przyśpieszam, kilkudziesięciu ludzi nie chcąc pozostać w tyle i puścić mnie, biegnie obok auta wołając i machając do mnie.

Jestem do głębi poruszony ponownym odkryciem istoty i cudowności mojego zawodu: nie tylko odczuwam radość śpiewania, lecz śpiewem sprawiać radość innym - nie potrafię wyobrazić sobie nic piękniejszego. Zapewne i dlatego zostałem śpiewakiem.

Oczywiście nie ma recepty na to, jak zostać śpiewakiem. I nie podam jej inaczej, jak tylko opowiadając w jaki sposób ja nim zostałem...

## **Dzieciństwo - debiut**

jedenastolatka

Moje dzieciństwo upływało w niezmaconym poczuciu szczęścia. Dobrze pamiętam wiele faktów, inne znam z opowiadań.

Nie miałem jeszcze pięciu lat, gdy rodzice zdecydowali się opuścić Hiszpanię i wywędrować do Argentyny. Miał to być wymarsz w nową, lepszą przyszłość - warunki życia w Hiszpanii przedstawiały się wówczas katastrofalnie.

Prawie dwanaście lat minęło od zakończenia straszliwej wojny domowej, a kraj nie potrafił otrząsnąć się z jej następstw. Trzeba to sobie wyobrazić. Przeciętny dochód hiszpańskiej rodziny był niższy w latach czterdziestych niż pół wieku wcześniej! I stanowił zaledwie połowę dochodu z roku 1936 - sprzed wybuchu wojny. O poprawie sytuacji nie było nawet co marzyć i z tego powodu wielu Hiszpanów emigrowało.

Emigracja naszej rodziny z „małej ojczyzny”, jaką była Katalonia, miała także przyczyny polityczne. Mój ojciec, Jose Carreras-Soler był, jak i większość Katalończyków, zagorzałym republikaninem. Właśnie w szeregach republikanów walczył podczas wojny domowej. Wprawdzie przeżył ją bez uszczerbku na zdrowiu, ale w 1939»r. utracił prawo wykonywania zawodu. Był nauczycielem języka

francuskiego i jako nauczyciel stał się niebezpieczny dla reżimu generała Franco. Oficjalnie nie to było uzasadnieniem. Nie powiedziano mu:

**- Nie wolno ci już być nauczycielem.**

O nie, chwilowo „nie było zapotrzebowania”. To była obiegowa formuła. I tak ojciec próbował otrzymać stanowisko w administracji miejskiej. Ale t tam „nie było zapotrzebowania”. Zamiast tego proponowano mu miejsce w policji drogowej. Nie muszę tu chyba tłumaczyć, co to oznacza dla człowieka, który całym swoim sercem jest nauczycielem i który miast uczyć dzieci musi stanąć na skrzyżowaniu i kierować ruchem...

Jednak nie istniała możliwość zarobienia pieniędzy. W końcu miał już rodzinę. Moi rodzice pobrali się podczas wojny, a mój brat Alberto przyszedł na świat jako pierwszy, w roku 1937. Z opowiadań wiem, jak ciężko było w pierwszych latach i to z pewnością zadecydowało, że następne dzieci pojawiły się tak późno: siostra Maria Antonia urodziła się w lipcu 1942, a ja 5»grudnia 1946»roku. Moja matka, Antonia, z domu Coll-Saigi, stała się w następnych latach siłą motoryczną rodziny. Fantastyczna kobieta - pełna energii i witalności, przepełniona pomysłami, bardzo niezależna i nadzwyczaj oszczędna. Prowadziła mały zakład fryzjerski i w ten sposób zasilala rodzinny budżet.

Jasne, że niektórzy byli biedniejsi od nas. Ale rodzice nie chcieli pogodzić się z taką sytuacją. Brat matki ciągle namawiał ich do opuszczenia Hiszpanii. Dwa lata wcześniej wyjechał do Argentyny i w listach kusił perspektywą lepszej przyszłości.

Po długich dyskusjach podjęto decyzję; jesienią 1951»r. powiedzieliśmy naszej ojczystej Katalonii: adieu. Dziadkowie ze strony mamy dołączyli dla nas. Rodzice ojca pozostało w swym rodzinnym mieście, Geronie.

W Argentynie rodzice prędko przekonali się, że sen o lepszym życia nie ma szans spełnienia. Najpierw mieszkaliśmy, jako sublokatorzy, u brata mamy w Villballester. Po krótkim czasie, spędzonym w tym o wiele dla nas za małym mieszkanku, znaleźliśmy własne lokum w Jose Leon Suarez - małym miasteczku w pobliżu Buenos Aires. Następne miesiące pokazały, jak trudno jest zapaść korzenie w Argentynie.

Matka pracowała znowu jako fryzjerka, a dla ojca ciągle nie było pracy. Nie było wolnych posad nauczycielskich i z tego powodu musiał podejmować takie zajęcia, jakie mu proponowano. Nie zanosilo się na poprawę warunków życia. W związku z tym, bardziej z lekkim, niż ciężkim sercem, rada rodzinna postanowiła: wracamy do dom; do Katalonii.

Tylko jedenaście miesięcy trwała wycieczka do nowej ojczyzny i jedyne, co zachowało się w mojej pamięci, to podróż statkiem. Miałem mnóstwo dziwnych pomysłów i produkowałem się przed pasażerami ile sił. Śpiewałem piosenki, naśladowałem dorosłych tańczących tango itp. Wkrótce stałem się czymś w rodzaju maskotki - byłem lubiany i rozpieszczany. Podtykano mi słodczyce i drobne pieniądze.

Wiele lat później, gdy jesienią 1986»r. wraz z Agnes Baltsą dawałem koncert w Teatro Colon w Buenos Aires, kazałem sobie pokazać miejsca mojego dzieciństwa. Daleki kuzyn był tak miły, że obwoził mnie wszędzie. W ten sposób zyskałem chociaż powierzchowne wejście w kraj i ludzi mojej krótkotrwałej ojczyzny. Z tych jedenastu miesięcy spędzonych w Argentynie wyniosłem jedną niezaprzeczną korzyść: nauczyłem się hiszpańskiego. Dla obcokrajowca może to brzmieć dość dziwnie, ale nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Katalonia nie jest tylko zwykłą prowincją hiszpańską. My, Katalończycy, mamy własną kulturę i własny język. Wielu ludzi sądzi, że jest on zaledwie jednym z hiszpańskich dialektów, ale to nieprawda.

Dziś, dzięki Bogu, Katalonia jest regionem autonomicznym. A w 1976»roku, gdy Hiszpania znowu stała się monarchią, język kataloński uznano za drugi język urzędowy. Oznacza to, że mam prawo wpisać do paszportu moje imię Josep; moje pełne imię i nazwisko brzmi: Josep Maria Carreras-Coll. Zwyczajowo nazwisko tworzy się z pierwszego nazwiska ojca i pierwszego nazwiska matki.

Kiedy byłem dzieckiem, w całym kraju obowiązywał język kataloński, czyli hiszpański, mimo że kataloński był ojczystym językiem prawie jednej czwartej ludności Hiszpanii (tak jest do dziś). Ponieważ w domu mówiło się oczywiście po

katalońsku, pierwszy kontakt z hiszpańskim miał miejsce dopiero w szkole. Szczęściem dla mnie, zaczynałem szkołę znając już hiszpański, co dawało mi przewagę nad większością moich kolegów. Tak jak o Prusach mówi się powszechnie, że są szczególnie dokładni, tak o Hiszpanach - że są bardzo dumni.. Dumny jak Hiszpan - to obiegowe powiedzenie. Ale Katalończykowi trudno pod tym względem dorównać. I dlatego jestem szczególnie zadowolony z katalońskiej autonomii tak długo jak hiszpańskie państwo nie pozwalało mi być Katalończykiem także formalnie, nie byłem z całego serca Hiszpanem. Teraz wolno mi być Katalończykiem, więc z przyjemnością jestem i Hiszpanem. To proste. Również i moi rodzice marzyli o takim rozwiązaniu, ale na początku lat pięćdziesiątych nic nie wskazywało na to, abyśmy kiedykolwiek zostali uznani oficjalnie za odrębny naród.

Kiedy latem 1952»r. powróciliśmy do Barcelony, sytuacja gospodarcza kraju wcale nie zmieniła się na lepsze. Zresztą polityczna także nie. W dalszym ciągu „nie było zapotrzebowania” na nauczyciela Jose Carrerasa-Solera. Ojcu nie pozostało nic innego, jak tylko podjąć pracę w policji drogowej. Ponieważ przed wyjazdem do Argentyny nie zwolnił się, tylko wziął urlop, mógł powrócić na dawne miejsce. Sądzę, że wtedy porzucił nadzieję, że kiedykolwiek będzie pracować w swoim zawodzie.

Nauczycielem pozostał tylko dla nas - dzieci. Wiedział przecież, że ideologia reżimu nie zatrzymuje się przed drzwiami szkoły. Wręcz przeciwnie. Dlatego udzielał nam dodatkowo lekcji liberalizmu i tolerancji. Maksyma, którą kierował się w naszym wychowaniu było: „Myśleć i działać krytycznie, ale bez zbędnych uprzedzeń”. Jestem mu za to bardzo wdzięczny. Po powrocie do Barcelony rodzice szukali nowego mieszkania i znaleźli je w Sants, dzielnicy robotniczej - w pobliżu domu, w którym mieszkaliśmy przed wyjazdem. Było względnie duże i bardzo drogie jak na ówczesne warunki. Wynajeliśmy je, mimo wysokiej ceny, dzięki dalekowzroczności matki - zaplanowała bowiem otwarcie salonu fryzjerskiego. Inwestycja przyniosła wkrótce owoce (na początku, oczywiście dość skromne). Dla mnie zaś, to mieszkanie stało się pierwszą sceną.

Spotykając się z ludźmi, najczęściej słyszę pytanie: „Jak się zostaje śpiewakiem operowym?” Nie ma konkretnej odpowiedzi, bo też i nie ma na to recepty. Nie jest to zawód, który się wybiera. Nie; a droga prowadząca na scenę jest w każdym przypadku inna.

W niezliczonych wywiadach, udzielanych w ostatnich latach, opowiadałem historię mego spotkania z operą, kiedy to obejrzałem film „Wielki Caruso” z Mariem Lanza w roli głównej. Napotykam tę opowieść we wszystkich publikacjach dotyczących mojej kariery, choć zwykle jest ona błędnie interpretowana.

Absolutnie fałszywe jest na przykład stwierdzenie, jakoby po obejrzeniu filmu natychmiast zapragnął zostać znanym śpiewakiem operowym. Albo wręcz nowym Caruso. W końcu nie miałem nawet sześciu lat, a moje plany życiowe ograniczały się wyłącznie do bieżącego, no - ewentualnie następnego - dnia. Moją głowę zajmowało bardziej to, czy znajdę czas, aby pograć z kolegami w piłkę i ile bramek strzele.

Nie, film wyzwolił we mnie jedynie ogromną chęć śpiewania. A więc, jak to właściwie było. Kino odgrywało wtedy w Hiszpanii nadzwyczaj ważną rolę. Była to jedna z niewielu przyjemności, na jakie każdy mógł sobie pozwolić. Seanse filmowe planowano zawsze na sobotę i niedzielę. Nikt nie wybierał sobie filmu - oglądało się to, co akurat pokazywano.

W naszym ulubionym kinie w Barcelonie wprowadzono zasadę tak zwanych podwójnych seansów: wyświetlano dwa filmy bezpośrednio po sobie. Takie popołudnie w kinie było nie lada rozrywką. Ponieważ trwało to wiele godzin, więc aby nie zgłodnieć przynosiło się prowiant i napoje z domu. Ludzie głośno rozmawiali i nierzadko zdarzało się usłyszeć w czasie sceny miłosnej słowa dobiegające z jakiegoś kąta:

- Czy mogę prosić jeszcze trochę sera?

A gdzie indziej dziecko proszące:

- Chcę jeszcze jedną lemoniadę!

Było to ogólnie przyjęte i nikomu nie przeszkadzało. Dopiero przy szczególnie porywających scenach na sali panowała niczym nie zmacona cisza.

Pewnego dnia wyświetlono właśnie film „Wielki Caruso” - prawdopodobnie dodatek do jakiegoś westernu z Johnem Waynem. Tego już niestety nie pamiętam. Rodzice zabrali mnie ze sobą do kina i wytłumaczyli przedtem pokrótce, że w filmie pokazano historię życia największego tenora wszechczasów. A tenor, to taki śpiewak, grający w operach przeważnie bohaterów.

W filmie mniej zainteresowała mnie sama historia (to znaczy, dotarł do mnie cud tej kariery, spodobały mi się podróże, sława, bogactwo) a bardziej muzyka, która mnie wręcz zachwyciła. Te arie śpiewane w filmie przez Maria Lanżę.

Następnego dnia rodzice przeżyli szok. Nie tylko odśpiewałem doskonale wszystkie arie z filmu, mimo że dotąd nigdy ich nie słyszałem, ale również zrobiłem to nie jak dziecko, lecz imitując sposób śpiewania tenorów.

Nastaly ciężkie czasy dla rodziny. Śpiewałem, śpiewałem, ciągle śpiewałem. Kiedy po pewnym czasie dano mi dyskretnie odczuć, że wprawdzie śpiewam pięknie, ale zaczynam już wszystkim grać na nerwach, udałem się na poszukiwanie miejsc bardziej odpowiednich na moje muzyczne występy. Ponieważ nie byłem zainteresowany zdobywaniem słuchaczy, zamykałem się na całe godziny w łazience i spędzałem pod prysznicem więcej czasu, niż w całym dotychczasowym życiu.

Wydzierałem się wszędzie, gdzie tylko znalazłem spokojny kąt. Moim absolutnym faworytem była aria Księcia z „Rigoletta”. Obawiam się, że jeszcze nikt nigdy nie był zmuszony wysłuchać La donna e mobile tyle razy, co moi rodzice i rodzeństwo. Stało się to swego czasu obsesją.

Gdy zostawałem w domu sam, posuwałem się znacznie dalej - przebierałem się.

Sądziłem, że w masce i „kostiumie” śpiewam znacznie lepiej. Kiedyś znalazłem w jakimś ilustrowanym czasopiśmie zdjęcie Maria del Monaco jako Otella - miałem już pomysł na następną rolę. Musiałem tylko zmienić kolor skóry na czarny. Tak długo się mazałem i chlapałem farbkami wodnymi, że wyglądałem jak Otello. W każdym razie mnie tak się wydawało. Rodzice, po powrocie do domu, nie okazali szczególnej radości, chociaż ukradkiem tłumili śmiech. Rodzeństwo uznało mnie za kompletnego wariata.

Rodzice nie należeli do wielkich miłośników opery - zresztą regularne bywanie na przedstawieniach operowych nie wchodziło w rachubę ze względów finansowych. Ale byli wystarczająco muzykalni, aby zauważyć, że mój śpiew nie był przeciętny.

Niewykluczone, że talent odziedziczyłem po ojcu mamy. Salvador Coll - mój dziadek - posiadał piękny baryton i nawet chciał zostać śpiewakiem. Był także jedynym, który od samego początku zachwycał się moim zapałem do śpiewania. I to on nie pozwolił ostudzić mojej właśnie rozbudzonej miłości do muzyki. Przeciwnie - podsycił ogień.

Dziadek opowiadał wiele o muzyce i kompozytorach oraz o przedstawieniach, na których bywał w Teatro Liceo i Teatro Tivoli w Barcelonie. Miał fantastyczny dar opowiadania i potrafiłem go słuchać godzinami, z czego był ogromnie zadowolony.

W Hiszpanii popularny był wówczas Luis Mariano. Mariano nie śpiewał arii operowych, wolał lżejszy repertuar: operetki, piosenki kabaretowe i inne pieśni. Filmy z nim były zazwyczaj nieskomplikowanymi komedijkami, pretekstem do zaprezentowania pieśniarza. Jego głos i repertuar wywierały na mnie co najmniej takie samo wrażenie, jak arie operowe Maria Lanży.

Oczywiście naśladowałem śpiew nie tylko moich dwóch idoli filmowych, ale również chód, gesty i mimikę. To już stawało się zbyt dziwaczne. Rodzice zaczęli zastanawiać się poważnie, czy popisy ich najmłodszego syna powinny ich cieszyć, czy też należałoby bardziej zainteresować się jego, co najmniej dziwnym, rozwojem. W szkole, gdzie nie pomijałem żadnej okazji do pośpiewania, nadano mi pseudonim: Rigoletto. Chyba zbyt techniczne byłoby tłumaczenie, dlaczego właśnie Rigoletto...

Pewnego dnia zdarzyło się coś niebywałego. W naszym domu pojawił się gramofon.

Oczywiście nie podejrzewałem nawet, że pierwsza zakupiona płyta miała w przyszłości niejako odcisnąć piętno na moim zawodowym życiu: była to płyta z ośmioma neapolitańskimi pieśniami ludowymi w wykonaniu Giuseppe di Stefano.

Drugą płytę „zorganizowano” wyłącznie ze względu na mnie - była to ścieżka dźwiękowa z filmu „Wielki Caruso”...



Dopiero teraz otworzyła się przede mną możliwość rozszerzenia repertuaru, co naturalnie wykorzystałem. Od tej chwili w domu Carrerasów zawsze ktoś śpiewał: albo di Stefano, albo Mario Lanza. Jednak nigdy nie śpiewali solo. Ciągłe „towarzyszyłem” tenorom, w czym po pewnym czasie osiągnąłem prawie perfekcję. Moje nowe, tenorowe życie niosło ze sobą praktyczne korzyści, z czego byłem nadzwyczaj zadowolony. Mianowicie jako domowy solista, wyśpiewywałem sobie dodatkowe kieszonkowe. Ponieważ, jak już wspomniałem, mieszkanie stanowiło jednocześnie miejsce pracy mamy, klientki siłą rzeczy słyszały moje popisy. Nie dało się nie słyszeć. Najwyraźniej damy znajdowały dużą przyjemność w śpiewie syna fryzjerki, ponieważ bywało, że wręcz proszono mnie o występ. Napiwki wręczane później wystarczały na coca-colę, lody i inne drobiazgi. Śpiewanie nie wypełniało mi bynajmniej całego dnia - spędzałem czas jak zupełnie przeciętne dziecko w moim wieku. Było to wspaniałe życie. Naprzeciwko domu znajdowała się nie tylko szkoła, ale co ważniejsze - boisko. Przebywałem tam wiele godzin z kolegami, grając w piłkę nożną i ręczną, a przede wszystkim w „kosza”. To było najpopularniejsze, ponieważ nasza szkolna drużyna koszykówki grała w lidze. Każdy chciał zostać gwiazdą. Mimo że jako dziecko nie sprawiałem wrażenia potomka olbrzymów, po paru latach udało mi się wejść do reprezentacji szkoły. Dwaj koledzy z ówczesnej drużyny są do dziś moimi najlepszymi przyjaciółmi - Miquel Sanroma i Josep Riba. Matka Josepa, Magda Prunera, była zresztą pierwszą moją nauczycielką gry na fortepianie. A jak do tego doszło? Matka moja rozpoznała, że chęć śpiewania nie była tylko przejściowym kaprysem, ale jednocześnie obca jej była ambicja zrobienia ze mnie „kogoś” na siłę. A już najmniej zależało jej na cudownym dziecku. Magda Prunera nauczyla w Orfeon de Sants. Kiedy mama poprosiła o przesłuchanie mnie, ponieważ sądzi, że mam nieprzeciętny głos, pani profesor była święcie przekonana, że oto ma doczynienia ze ślepym macierzyńskim uwielbieniem. Jednak kiedy mnie wysłuchiwała - zachwycona - natychmiast wzięła pod swoje skrzydła.

Po roku przeszedłem do miejskiego konserwatorium. Przez następne trzy lata miałem muzyki pod dostatkiem. Na ten okres przypada też moja pierwsza wizyta w operze. Miałem wtedy osiem lat. Towarzyszył mi ojciec, wystrojony w mundur. Do Teatro Lice ubrany zostałem w garnitur od pierwszej komunii: szarą marynarkę, białą koszulę z krawatem, krótkie szare spodnie, białe skarpety i czarne buty. Siedzieliśmy na górze, w piątej galerii, a grano „Aidę” z Renatą Tebaldi, czczoną wówczas w Barcelonie jak żadna inna śpiewaczka. Radamesa śpiewał Umberto Borso.

W życiu każdego człowieka bywają wydarzenia, o których pamięta aż do śmierci. Dla mnie ten wieczór pozostał niezapomnianym przeżyciem. Po raz pierwszy ujrzałem artystów na scenie, grającą orkiestrę, kolorową scenografię i przeżyłem czarowny urok wieczoru w teatrze. Powolne wygaszanie światła, pełna oczekiwania cisza przed pojawieniem się dyrygenta, podniesienie kurtyny - wszystko to były zjawiska magiczne i fascynujące. Kiedy po przedstawieniu okrzykami wywoływano na scenę Renatę Tebaldi, podniecony wołałem razem z innymi.

Co do samej opery to, o dziwo, scena triumfalna wywarła na mnie nowe wrażenie, niżby się tego można było spodziewać po dziecku. Bardziej zadziałała na mnie scena nad Nilem. Aria Aidy, duet z Amonasrem i oczywiście scena z Aidą i Radamesem - a w tle wody Nilu połyskujące w poświacie księżycyca...

Byłem ogromnie przejęty, a jednocześnie wydarzyło się coś przedziwnego: będąc pierwszy raz w życiu w teatrze czułem się tak zadomowiony, jakbym znał w nim wszystko od podszewki.

Wtedy nie próbowałem nawet tego sobie wytłumaczyć. Dziś myślę, że od pierwszej minuty stało się jasne, że to jest mój świat, do niego należę.

Za każdym razem, kiedy przejeżdżaliśmy tramwajem obok Liceo, tłumaczyłem rodzicom:

**-Kiedyś będę śpiewał w tym teatrze. Zobaczycie.**

Byli trochę zaskoczeni moją pewnością siebie, jednak czuli, że w tej zapowiedzi tkwiło coś więcej, niż rojenia ośmiolatka. Zwłaszcza że logicznym życzeniem powinno by być: „Pewnego dnia zostanę środkowym napastnikiem w FC Barcelona”.

Nawet gdyby wydarzył się cud i ktoś wyjawiliby moim rodzicom, że ich syn stanie za trzy lata - czyli jako jedenastolatek - na scenie Liceo, prawdopodobnie włożyliby tę wiadomość między bajki.

Zanim do tego doszło miał miejsce mój pierwszy oficjalny występ.

Radio National d'España prowadziło wówczas benefisową audycję mającą na celu zachęcenie słuchaczy do przedwigilijnych datków pieniężnych na ubogie dzieci.

Występowali w niej najróżniejsi artyści: piosenkarze, aktorzy, muzycy.

Zdaje się, że to Magda Prunera podsunęła rodzicom myśl o moim udziale w programie. Uważała, że byłby to miły akcent - dziecko śpiewające dla innych dzieci. Ludzie z radia podchwycili ten pomysł - zaproszono i mnie.

Zaśpiewałem katalońską kolendę i - jakżeby inaczej - La donna e mobile.

Audycję prowadzili dwaj konferansjerzy - jeden wesoły, a drugi poważny. Jeden zwykle zapowiadał artystę, a drugi wplątał żartobliwe komentarze. W tych dniach w Liceo występował gościnnie jako Otello, Mario del Monaco i dlatego radiowiec zapowiadając mnie, rzekł:

- W razie choroby Monaco albo odwołania jego występu z innych nieprzewidzianych przyczyn, mamy tutaj idealne zastępstwo.

Bardzo mi się to spodobało i przy Verdim szczególnie się postarałem (taśmę z tym nagraniem przechowuje się w mojej rodzinie jak największy skarb). Aria z „Rigoletta” jest w normalnych warunkach niemożliwa do zaśpiewania przez dziecko. Gdybym zaśpiewał ją w pozycji tenorowej, brzmiałaby zbyt nisko. W pozycji sopranowej, czyli o jedną oktawę wyżej, też się nie dało, ponieważ byłem altem. Musiałem więc kombinować.

To z resztą dość ciekawe, że z niższego altowego głosu chłopięcego rozwija się w późniejszym czasie tenor, a wyższy chłopięcy sopran jest bazą dla barytonu.

Rodzina pęczniała z dumy po moim występie. Propozycja pozdrowienia kogoś z anteny radiowej, potraktowałem z zadowoleniem i bardzo poważnie: życzyłem miłego dnia moim dziadkom w Genewie...

Możliwe, że ta audycja stała się okazją do następnego zaproszenia. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, jak to właściwie było, w każdym bądź razie parę miesięcy później, zadzwonił telefon. Członek dyrekcji Teatro Liceo zapytał rodziców, czy zezwola mi na występ. Zaproszono mnie do zagrania roli chłopięcej w operze naszego wielkiego kompozytora, Manuela de Falli.

Dla rodziców było to jak sen. Niewiarygodne. No i szok. Przecież Liceo to centrum operowe regionu. Do tego dochodził fakt, że dyrygowć miał światowej sławy hiszpański pianista i dyrygent, Jose Iturbi. Zebrana z tej okazji rada rodzinna wyraziła zgodę.

Wystawiano trzy dzieła de Falli: „Krótkie życie”, „Trójgraniasty kapelusznik” i „Kukielki mistrza Piotra”. W tym ostatnim potrzebny jest chłopiec, który w teatrze marionetek donośnym głosem opowiada treść tego, co się dzieje na scenie. To miała być moja rola - napisana dla sopranu i niezwykle trudna do zaśpiewania.

W nauce pomogła mi Magda Prunera; ponad trzy miesiące pracowaliśmy nad tą partią, zanim po raz pierwszy stanąłem przed mistrzem Iturbi. Iturbi wysłuchał mnie w milczeniu. Wzruszył się do łez. Ten znany artysta traktował mnie odtąd wyjątkowo przyjaźnie, a jego pochwały dały mi wiele wiary we własne możliwości. Parę tygodni po moich jedenastych urodzinach, dokładnie trzeciego stycznia 1958»r., odbyła się premiera, transmitowana przez radio. Przyniosła mi olbrzymi sukces. Mniejszą treść miałem stojąc na scenie i śpiewając, niż w momencie kiedy baryton Manuel Ausensi wziął mnie za rękę i poprowadził przed kurtynę.

Otrzymałem pierwszą oficjalną gażę - pięćset pesetów.

Było to tyle co nic, ale wystarczyło na jakąś zabawkę. I stało się jeszcze coś ważnego: udzieliłem pierwszego w życiu wywiadu. Zachowując poważną minę, tłumaczyłem reporterowi, że wolę dziesięć razy zaśpiewać w Teatro Liceo, niż raz pisać klasówkę w szkole. I w ogóle przedkładałem Verdiego nad Pitagorasa, a Pucciniego nad Galileusza...

Rodzice po moim pierwszym występie w sławnej operze postanowili zasięgnąć rad i opinii w kwestii mojej wokalne edukacji. Przede wszystkim zapytali samego mistrza Iturbi, czy według niego kształcenie mnie na śpiewaka ma jakikolwiek sens.

Według Iturbiego wszystko zależało od tego, co się stanie z głosem po mutacji. Stwierdził jednak, że mój niespotykany talent muzyczny trzeba koniecznie rozwijać. Uważał, że jestem stworzony do śpiewania...

Dzień po premierze „Kukielek...” de Falli, otrzymałem z Liceo następną propozycję: rolę chłopca w operze „Amunt” hiszpańskiego kompozytora Manuela Altisenta.

Bardzo dobrze wywiązałem się z tego zadania i już wkrótce zaśpiewałem w „Cyganerii”. Tej roli nie musiałem specjalnie studiować, bo składała się zaledwie z jednego zdania: „Vo la tromba, il cavallin!” Znamcy „Cyganerii” wiedzą naturalnie, gdzie rozgrywa się ta scena. W drugim akcie pojawia się malec odciągany za ucho od wózka sprzedawcy zabawek, Parpignola. Płacząc domaga się od matki kupienia trąbki i drewnianego konia. Wiele lat później, śpiewając Rudolfa, zwracałem zwykle uwagę na dziecko śpiewające tę kwestię. Kto wie, być może słuchałem właśnie przyszłego tenora.

Najbardziej emocjonujące w moim pierwszym występie w „Cyganerii” było to, że stałem na scenie obok gwiazd wieczoru: Renaty Tabaldi, którą kilka lat wcześniej podziwiałem z daleka w roli Aidy, i Ganniego Raimondiego, grającego Rudolfa. Raz nawet odezwał się do mnie, co dla niego było najprawdopodobniej grzecznościowym drobiazgiem bez znaczenia, a mnie napełniło dumą. Po powrocie do domu nabujałem nawet, że wielki tenor Raimondi zdradził, iż widzi we mnie świetny zadatek na tenora.

Przedtem jednak czekała mnie długa droga. Po pierwsze - nagle zakończyła się moja kariera sceniczna. Mutacja. Byłem zmuszony odrzucić propozycję dyrekcji Liceo wzięcia udziału w „Jasiu i Małgosi” Engelberta Humperdicka. Planowano to na sezon 1959/60. Mój głos wyczyniał, co chciał. Raz brzmiał niemal jak u Gruberowej, raz jak u Giaurowa. Oczywiście nie tak pięknie, ale prawie tak wysoko, albo prawie tak nisko. Wprawdzie nie zniechęciłem się do śpiewania, ale odtąd czyniłem to poza sceną. Dobrze, że w ogóle nie zaprzestałem, bo przerwa w tym okresie może nieść ze sobą fatalne skutki. A tak mój śpiew nie był co prawda najlepszej jakości, ale głos rozwijał się dalej w naturalny sposób.

W tym czasie - między czternastym a siedemnastym rokiem życia - nie przepuściłem żadnej okazji pójścia na przedstawienie do Liceo. Matka podarowała mi abonament na przedstawienia sobotnie, często korzystałem też z miejsc stojących.

Poznawałem bieżący repertuar - od Mozarta do Wagnera. Opery Wagnera grano wtedy w dwóch językach: soliści śpiewali po niemiecku, zaś chór po włosku. Dzieła tego niemieckiego kompozytora trafiały do mnie z trudnością. Jedynie „Latający Holender” potrafił mnie zachwycić.

Ukochaną operą pozostał „Rigoletto”, którego oglądałem przy każdej sposobności. Moim ulubionym Księciem był tenor Gianni Poggi. Wkraczał z gestem na scenę, w eleganckim stroju i białych rękawiczkach, które ściągał powoli, śpiewając balladę Questa o quella. Już jako dziecku szalenie mi to zaimponowało. Ciągle też miałem to dziwne wrażenie, że wszystko doskonale znam i od wieków czuję się w operze jak w domu...

W roku 1964 rozpoczęła się wreszcie prawdziwa edukacja. Na scenie operowej Barcelony panowała istna gorączka Aragalla. Mój rodak Jaime Aragall, posiadający według mnie najpiękniejszy głos tenorowy wśród wykonawców mojego pokolenia, odnosił pierwsze sukcesy we Włoszech.

Wszędzie się o nim mówiło. Cóż mogło się więc trafić lepszego, niż studia pod okiem profesora, który i jego wykształcił? Czyli u Francisca Puiga. Zorganizowano przesłuchanie i Puig przyjął mnie do siebie na naukę.

## Matka

Przygotowania do ewentualnej kariery śpiewaka przebiegały systematycznie i bez przeszkód. A jednak rok po rozpoczęciu studiów u mistrza Puiga, dotknął nas wszystkich tragiczny cios - śmierć matki.

Nikt - nawet ona sama - nie podejrzewał, że miała raka. Wszystko rozegrało się tak straszliwie szybko. Kiedy lekarze, jesienią 1956»r. stwierdzili tę śmiertelną chorobę, były już przerzuty, a matce pozostało dziesięć dni życia. Miała pięćdziesiąt lat.

Jedyną pociechą był dla nas fakt, że nie musiała długo cierpieć. Na cztery dni przed śmiercią miała jeszcze tyle sił, że mogła po raz ostatni rozmawiać. Tej chwili nie da się opisać ani zapomnieć. Pamiętam każde słowo, jakie wówczas wypowiedziała. Sprawiała wrażenie, jakby nie interesowało jej nic, poza moją przyszłością. Fascynujące było, że z absolutnym przekonaniem mówiła o mojej karierze operowej. Z matczyną troską wymogła na mnie przyrzeczenie dbania o struny głosowe, nie forsowania się śpiewaniem i nie ryzykowania.

Po ostatnich wydarzeniach, od lata 1987»r. często wracam myślami do tych chwil. Oczywiście nie wierzę w zjawiska nadprzyrodzone i nie jestem specjalnie przesądny. Ale być może matka przeczuwała instynktownie przyszłe problemy zdrowotne swego najmłodszego syna. W końcu nawet na starszym rodzeństwie wymogła obietnicę, że będą na mnie uważać.

**- Wiem, że kiedyś będziesz kimś ważnym - to były jej ostatnie słowa.**

Chyba dla każdego człowieka miałyby one ogromne znaczenie. Może się to wydać sentymentalne, ale ta rozmowa dała mi niesamowicie dużo siły i przez następne lata poczucie pewności, wiary w siebie.

Bardzo, bardzo wiele zawdzięczam matce. Na przykład to, że zostałem śpiewakiem. Pewnie, że decyzje wymagały zgody ojca, ale wszystkie inicjatywy pochodziły od niej. Gdy miałem dwa lata uratowała mi życie. Znam to wydarzenie tylko z opowiadań.

W latach czterdziestych rodzina spędzała zwykle trzy letnie miesiące w Puigcerda, malowniczym miasteczku na pograniczu hiszpańsko-francuskim.

Przyjeżdżało tam na wakacje wielu Francuzów. Ze względu na znajomość języka francuskiego, ojca odkomenderowano na ten czas z barcelońskiej drogówki do Puigcerda. Matka wykorzystywała te wyjazdy dla zarobienia pieniędzy jako fryzjerka. My, dzieci, jechaliśmy oczywiście z nimi.

Pewnego dnia znalazłem gdzieś aluminiową tulejkę, taką jakich używało się do mydła do golenia. Puściłem ją na wodę, żeby zobaczyć jak pływa. No i wyciągając potem mój „statek” wpadłem głową do stawu. Na szczęście byłem przy tej zabawie obserwowany. Zanim jednak wyciągnięto mnie z wody, straciłem przytomność. W tym czasie, zaalarmowana przez kogoś, znalazła się na miejscu zdarzenia moja matka. Natychmiast spostrzegła na co się zanosí - moja twarz już zdążyła zrobić się sina. Dzięki sztuczemu oddychaniu usta-usta, udało się jej przywrócić mnie do życia. I kiedy w chwilę po tym uderzyłem w rozdzierający płacz, wszyscy byli szczęśliwi, że cała przygoda skończyła się dobrze. Matka zaś, już po fakcie, przeżyła silny szok.

Dopiero gdy dorosłem, wiele lat po jej śmierci, mogłem docenić cudowne przymioty tej kobiety. Obok wrażliwości, cechował ją trudny do zdefiniowania instynkt, dzięki któremu zawsze wiedziała, co jest najlepsze dla każdego z jej dzieci. Intuicyjnie czyniła zwykle to, co powinna. Naprawdę fantastyczna kobieta: o silnym charakterze, a jednak krucha; bardzo impulsywna i konsekwentna z jednej strony, z drugiej zaś - czuła i przyjazna; i surowa i ustępliwa. Wszystko w swoim czasie. Mając osiemnaście lat nie potrafiłem jeszcze pojąć i ocenić tego należyście. Moje starsze rodzeństwo miało więcej szczęścia ode mnie: dane im było przeżyć więcej wspólnych chwil z matką. Z rozrzewnieniem wspominam sceny z przeszłości, jak tę, kiedy mój prawie dorosły brat wrócił późno do domu. Mama udając bezlitosną, wołała do niego z okna, że może sobie poszukać jakiegoś noclegu, bo ona go nie wpuści. Alberto przez długi czas rzucał drobnymi kamykami w okno, ale mama pozostawała niewzruszona. W końcu Maria Antonia i ja prześlągaliśmy ją (powtarzało się to za każdym razem) i Alberto został łaskawie

wpuszczony. Już będąc dorosłymi ludźmi śmialiśmy się często z tych ich „przez-okiennych” rozmów.

Mam pełną świadomość, że niektórych kroków i błędów w moim życiu mógłbym uniknąć, gdyby żyła matka. Być może, gdy umierała, byłem w wieku, w którym potrzebuje się matki bardziej niż wtedy, kiedy ma się lat dwadzieścia i więcej. Nagle zabrakło jej opiekuńczych ramion. Mimo że ojciec i rodzeństwo troszczyli się o mnie jeszcze bardziej, mimo że staliśmy się sobie jeszcze bliżsi, wszystko się zmieniło. To nie tak, że zabrakło matki i nie wiedziałem, co ze sobą począć. Nie, nie byłem sam i nie poddałem się zwątpieniu. Ale byłem nieszczęśliwy – to ona była ostoją, ona dawała największe poczucie pewności i bezpieczeństwa. I to wszystko odeszło w przeszłość.

W owym czasie głęboko pragnąłem kariery śpiewaka operowego, a jednak wstąpiłem na uniwersytet w Barcelonie. Jako przedmiot studiów obrałem chemię, gdyż brat oraz szwagier zamierzali zająć się produkcją kosmetyków. Wszyscy w rodzinie święcie wierzyli w mój talent oraz możliwości artystyczne, jednak wolałem wyuczyć się konkretnego zawodu, ewentualnie poczynić ku temu pierwsze kroki. Studiując pracowałem jednocześnie w rodzinnej firmie. Rozwoziłem samochodem towary. Nikt tego ode mnie nie wymagał, ale uważałem, że to jestem im winien. W końcu brat i szwagier finansowali nie tylko moje studia chemiczne, ale także lekcje śpiewu, które podjąłem na nowo.

## Kształcenie

Prawie trzy lata studiowałem u mistrza Puiga. Był bardzo serdecznym człowiekiem, miał wybitny smak muzyczny i poczucie przemijania w muzyce. Ale podskórnie czyłem, że potrzebuję czegoś, czego on mi dać nie potrafi. W tym mniej więcej czasie spotkałem Juana Ruaxa.

Ten człowiek, przykuty po chorobie Heinego-Medina do wózka inwalidzkiego, posiadał niesamowity głos tenorowy. Nigdy nie miał zamiaru zostać śpiewakiem ani nie był wykładowcą śpiewu. Juan Ruax był z zawodu technikiem dentystycznym. Ogólnie przyjęte było wtedy muzykowanie na przyjęciach czy innych spotkaniach towarzyskich. Bywał na nich również Juan Ruax i miał okazję usłyszeć mnie kilka razy. Pewnego razu powiedział, że jeśli rzeczywiście pragnę zostać śpiewakiem operowym, chętnie mi w tym pomoże. Ten człowiek z miejsca wiedział, czego potrzeba mojemu głosowi, a co jest dla niego niekorzystne. Jeszcze przed tą przyjazną propozycją postanowiłem wyjechać do Włoch i tam szukać odpowiedniego nauczyciela. W końcu Włochy chyba od zawsze stanowiły Mekkę dla młodych śpiewaków operowych. Ale mistrz Ruax wybił mi z głowy ten plan. Na szczęście, w przeciwnym razie nie poznałbym bliżej tego wspaniałego człowieka.

Pozostałem więc w Barcelonie i rozpocząłem pracę pod okiem Ruaxa. Był wspaniały. Oddawał się temu z ogromnym zaangażowaniem. Później dowiedziałem się, że aby mieć dla mnie parę godzin po południu, zaczynał pracę technika dentystycznego o piątej rano.

Fascynowało mnie w naszych zajęciach to, że ćwiczyłem mało, natomiast wiele rozmawialiśmy o śpiewie. Poza tym próbował mnie nauczyć nie tyle – jak trzeba śpiewać, ile – czego należy się wystrzegać. Starał się rozwijać mój naturalny instynkt śpiewania i talent. Oczywiście poprawiał mnie, kiedy robiłem coś źle. Ale główna zasada brzmiała: w śpiewaniu nie ma żelaznych reguł. Nie ma stuprocentowej metody. Gdyby taka istniała, mielibyśmy o wiele więcej

wyśmienitych śpiewaków. Nie, nie da się wychodować śpiewaka. Każde gardło jest inne, tak jak i talent; udział intelektu też bywa różny. Mistrz Ruax wyczuwał mnie nieomylnie. Po prostu wiedział, gdzie potrzebna jest jego pomoc, aby jednocześnie nie zaprzepaścić tego, co pochodziło ode mnie. Podstawowa reguła brzmiała: słuchaj uważnie głosu intuicji i nie podporządkowuj technice twojej ekspresji, akcentu, czy choćby jednej nuty.

Był klasycznym zaprzeczeniem pedantycznych nauczycieli śpiewu, stosujących wobec podopiecznych jedną niezmienną metodę. Wolę nie wiedzieć, ilu młodych śpiewaków i śpiewaczek zniszczono w ten sposób. Oto jak wyglądała lekcja śpiewu u Ruaxa: półtoragodzinna rozmowa, a dopiero potem zajęcia praktyczne. Śpiewałem każdorazowo nie więcej niż dwadzieścia minut. To nie to, co ciągnące się w nieskończoność wokalizowanie, które w gruncie rzeczy nic nie daje. Ale dziewięćdziesiąt procent nauczycieli męczy ze swymi uczniami gamy. W górę i w dół, w górę i w dół.

Z Ruaxem bardzo często słuchaliśmy całymi godzinami płyt. Wszystkich dawnych i współczesnych tenorów. To bardzo ważne wiedzieć, co i jak śpiewał każdy z nich. Jak interpretował konkretny fragment, czy całą arię. Dopiero kiedy pozna się wiele różnych osobowości muzycznych, można zacząć kreować swoją własną.

Dla mnie intuicja w muzyce nie stanowiła nigdy problemu. Nie miałem kłopotów ze znalezieniem odpowiedniego stylu. A i z samą nauką radziłem sobie dobrze.

Natomiast trochę gorzej przychodziło mi i przychodzi nadal mieć głos „na zawołanie”. Dlatego zazdroszczę tym z kolegów, którzy po przebudzeniu, o godzinie szóstej rano, potrafią z miejsca zaśpiewać górne C. Są i tacy... Zanim rozpocząłem naukę u Ruaxa, myślałem, że libretta oper są płytkie, a jedyne co się liczy, to sama muzyka. To jednak nie prawda. Śpiewak musi wczuć się w swoją rolę, wcielić się w postać, by widz żywo reagował na to, co się dzieje na scenie. Muzyka, melodia mają wydobyć nastrój, moment emocjonalny uwarunkowany przez tekst. I aby go dobrze zrozumieć, trzeba równie intensywnie przeżywać każdą chwilę, każdą sytuację, która niesie ze sobą życie, żeby potem umieć wykorzystać to w teatrze. W ten sposób można uzyskać właściwy sens i wartość każdej frazy, każdej modulacji.

Mój nauczyciel doskonale to wiedział. Jego intuicja i inteligencja podpowiadały mu, że wnikliwa interpretacja wzmocni moją siłę wyrazu, że nie jestem typem śpiewaka, który zadowolony jest samą techniką. I tak zostało do dziś.

Słuchając samotnie płyt w domu., kończyłem zwykle na Giuseppe di Stefano. Często przysłuchiwałem się wszystkim możliwym nagraniom tak imponujących tenorów jak Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Jussi Bjorling, Richard Tuckner, czy Franco Corelli. To też były niejako zajęcia ze śpiewu. Ale na sam koniec, żeby sprawić sobie radość, brałem z reguły płytę Pippo. To on - ten, którego w 1962»r. podziwiałem jako Ryszarda z „Balu maskowego” w Liceo - uświadomił mi bardziej niż inni, że śpiewanie jest przyjemnością. Było wielu tenorów, których podziwiałem albo którzy mi imponowali, ale tylko ten jeden pozostał na zawsze w moim sercu. W końcu to on zmienił wszystko w operze włoskiej. Wcześniej liczyło się wyłącznie piękno śpiewu. Od czasu di Stefano publiczność, szczególnie włoska, chce także rozumieć każde słowo.

Nigdy - nawet kiedy występowałem już na wszystkich ważnych scenach operowych świata - nie zaprzestałem kontaktów z mistrzem Ruaxem. Jeszcze latem 1987»dzwoniłem do niego parę razy z Hospital Clinico. Jesienią przywieziona osiemdziesięcioletniego pana do tego samego szpitala. Niestety, nie mogłem go odwiedzić - leżałem w sterylnym pomieszczeniu oddziału chemoterapii. W październiku Juan Ruax zmarł. Oddalony ode mnie zaledwie o dwa piętra. Chciałem przynajmniej wziąć udział w jego pogrzebie, ale lekarze nie wyrazili zgody. Ruax był zawsze bardzo ze mnie dumny i traktował poniekąd jak swe artystyczne dziecko. Kiedy miałem trochę czasu i odwiedzałem go w jego domu w Barcelonie, częściej mnie krytykował niż chwalił. Przy tym posiadał specyficzne poczucie humoru. Czasami dzwoniłem do niego z jakiegoś niewiadomego zakątka świata narzekając żartem:

- Mistrzu, nie mam pojęcia co się dzieje! Coś nie gra z moim wysokim C!

- Denerwujesz się? Przecież i tak nigdy go nie miałeś... - odpowiadał spokojnie.

## Na scenie Liceo

Po roku akademickim 1967/68 nadszedł moment, w którym musiałem zdecydować się, czy kontynuować studia chemiczne, czy też poświęcić się wyłącznie karierze śpiewaka. Zebrała się rada rodzinna. Po długiej dyskusji i rozważeniu wszystkich możliwości, podjęliśmy decyzję. Świat opery. Chemia, uczciwie mówiąc, nie była mi pisana.

Kierunek został więc nadany.

Jesienią 1968»r., zupełnie przypadkiem, doszło do mojego pierwszego występu telewizyjnego. Jeden z przyjaciół pracował w hotelu Manila w Barcelonie. Pewnego dnia powiedział mi, że zatrzymał się tam Antonin Fernandez Cid. To znany hiszpański krytyk muzyczny, prowadzący własną audycję telewizyjną, w której prezentuje, między innymi, młodych artystów. Przyjaciel namówił mnie, abym poszedł do hotelu i zaśpiewał senorowi Cidowi. Ekspert słuchał i sprawiał wrażenie zadowolonego. Szczególnie spodobało mu się wykonanie Amor ti vieta z „Fedory”. Skończyło się tak, że zaprosił mnie do swego programu. Miałem zaśpiewać właśnie tę arię. Byłem nadzwyczaj dumny z tego wydarzenia. Poza tym Antonin Fernandez Cid podniósł mnie jeszcze bardziej na duchu, prorokując wielką przyszłość.

Parę miesięcy później, a było to na Wielkanoc 1969»r., Juan Ruax nakłonił mnie, bym udał się na wstępne przesłuchanie do Teatro Liceo. Zebrałem się na odwagę i poszedłem. Zaśpiewałem dwie arie: z „Traviaty” i z „Carmen”. Ówczesny dyrektor, Juan Antonio Parnias i jego asystent, rozmawiali ze sobą po cichu, po czym Parnias zakomunikował, że Liceo planuje w tym sezonie nowe wystawienie „Normy” Belliniego, z wielką Montserrat Caballe w roli tytułowej. Jej partnerami mieli być: Fiorenza Cossotto i Mario del Monaco.

A potem... zaproponował mi rolę Flavia.

**- Proszę przejrzeć partyturę i w ciągu tygodnia dać nam odpowiedź, czy pan sobie z tym poradzi.**

Chętnie zrezygnowałbym z tej zwłoki, gdyż w tej samej sekundzie podjąłem decyzję. Wprawdzie Flavio jest rolą małą, ale możliwość stania na scenie obok gwiazd już była frajdą, a poza tym rodziła się szansa zwrócenia na siebie uwagi. Dyrektor zdradził też, że poszukuje tenora do „Nabuchodonozora” Verdiego. Zaakceptowałem więc propozycję i podpisałem pierwszy kontrakt. Otrzymałem zabójczą gażę, która wystarczyła akurat na kilka przejazdów metrem między domem a teatrem.

Premiera, która odbyła się w styczniu 1970»r., stała się fantastycznym sukcesem gwiazd występujących w przedstawieniu (del Monaco zrezygnował w ostatnim momencie i zastąpił go Bruno Prevedi). A i o mnie krytycy nie zapomnieli w swych recenzjach - chwalili głos i zapowiadali przyszłe sukcesy.

Pierwszy krok został zrobiony. Ta premiera stała się również początkiem jednej z najgłębszych przyjaźni w moim życiu - z Montserrat Caballe. Już wcześniej poznałem Carlosa, jej brata, a zarazem menadżera. Spotkaliśmy się w czasie moich studiów u mistrza Puiga. Carlos przyszedł, żeby porozmawiać z jakąś sopranistką. Przy okazji usłyszał mnie i powiedział, że mogę po skończeniu studiów zgłosić się do niego, kiedy tylko zechcę, a we dwojkę z pewnością coś zdziałamy. Zaczęło się. Widziała mnie w „Normie” publiczność, widziała i Montserrat Caballe. Mój głos i sposób śpiewania chyba wywarł na niej duże wrażenie, skoro

zapropowała, abym został jej partnerem w następnej premierze. A więc główna rola!

Zrozumiałem, że to może być przełom. Wprawdzie znaleźli się i zazdrośnicy twierdzący, że dla protegowanego takiej Montserrat Caballe nie jest sztuką zaśpiewać premierę w Liceo. Nie przejmowałem się tym, bo wiedziałem, że najlepsze nawet znajomości nie wystarczą, jeśli komuś brakuje talentu. Miałem świadomość, że jeśli nie sprostam zadaniu, nastąpi katastrofa.

Nigdy nie zapomnę Montserrat - jej wiary w mój talent. Oczywiście fakt, że taka gwiazda jak Caballe wyraziła jasno życzenie zaangażowania nowicjusza, wzbudził finansowe zainteresowanie. Pewnie, że z kontraktem wiązały się korzyści, ale o wiele bardziej liczyło się coś zupełnie innego. Proszę sobie wyobrazić, co znaczy dla początkującego artysty zaufanie sopranistki tej klasy. To dodało mi odwagi.

Tak więc po „Normie”, jeszcze w tym samym roku zagrałem moją pierwszą główną rolę - Gennaro w „Lukrecji Borgii” Donizettiego. Jak wiadomo, w tej dość zagmatwanej operze, Gennaro zakochuje się w Lukrecji, nie wiedząc, że jest ona jego matką.

A propos, często pytano mnie, co się czuje, kiedy sceniczni kochankowie znacznie różnią się wiekiem. W naszym przypadku ja byłem bardzo młody, podczas gdy ona wyglądała raczej jak matka. Z Montserrat wystąpiłem ponad dwieście razy. To kobieta, której ulegam na scenie. Kiedy z nią śpiewam, przepadam z miejsca i zakochuję się w niej. Bardziej niż jakakolwiek inna primadonna, jest w stanie wcielić się w graną postać. To po prostu wspaniałe. Jednym z najpiękniejszych przykładów było wystawienie „Adriany Lecouvreur” Francesco Cilei we wrześniu 1976»r. w Tokio. Żaden sopran nie zaśpiewał ze mną tak przepięknie, jak wtedy Montserrat.

Premierę „Lukrecji Borgii” w grudniu 1979»r. w Barcelonie, traktowałem jak mój najprawdziwszy debiut. Role dziecięce i Flavio, były, że tak powiem, treningiem...

I stało się tak, jak zapowiadał dyrektor Parnas. Dostałem rolę w nowym „Nabuchodonozorze”. Reżyser Giuseppe de Tomasi był siłą napędową, moich następnych poczynań. Tomasi wielki smakosz głosu, polecił mi dobitnie, ażebym wziął udział w festiwalu Verdiego w Parmie.

- Wierz mi - powiedział - masz duże szanse. Jeśli się nie uda, uznasz to za jedno doświadczenie więcej. W każdym bądź razie przystąpienie do walki w Parmie będzie pierwszym kontaktem z Włochami.

Nie byłem dobrej myśli. Nawet nie dlatego, że podczas mojego pierwszego i jak dotąd jedyne występu w tego rodzaju imprezie (1968»r. w Barcelonie), już po odśpiewaniu pierwszej arii grzecznie, ale stanowczo mi podziękowano. Nie, raczej dlatego, że Parma jest miastem napełniającym obawą. Każdy pamiętał jeszcze doskonale skandal z amerykańskim barytonem Cornellem Mac Neillem. Śpiewał Renata w „Balu maskowym” i nie mógł się pogodzić z tym, że pojedynczy widzowie wyrażali swoje niezadowolenie - podczas pierwszego i drugiego aktu dały się słyszeć niepochlebne okrzyki. W trzecim akcie Mac Neill ostatecznie stracił nerwy, przerwał w środku arii i ryknął: „Basta cretini!"; rzucił w widownię paroma rekwizytami i opuścił scenę. Można wyobrazić sobie, co się potem działo. Dyrektor przeproszał publiczność za śpiewaka i nie zezwolił mu na występ w żadnym z następnych przedstawień.

Przed taką bezlitosną publicznością miałem stanąć do konkursu? Jednak Tomasi i Carlos Caballe przekonali mnie. W końcu festiwal w Parmie należy do najważniejszych. Karierze wielu kolegów nadał określony kierunek. Z nagrodą pieniężną związany był angaż w tamtejszej operze.

Eliminacje rozpoczęły się w lipcu 1971»r. Zaśpiewałem romancę Rudolfa z „Luizy Miller” Verdiego i arie „Z kwiatkiem” z „Carmen” (mimo że festiwal poświęcony był Veriemu, można było śpiewać także arie innych kompozytorów). Mój strach przed publicznością był nieuzasadniony i bardzo szybko spostrzegłem, że fanatycy operowi z Parmy w gruncie rzeczy są przyjaźnie nastawieni do młodych wykonawców. Ale kiedy coś jest nie tak, wyraźniej niż gdziekolwiek indziej okazują swoje



niezadowolenie. Głośnej reakcji nie powoduje niedokładnie czy wręcz źle zaśpiewany dźwięk, ale zła interpretacja, zły styl, niedostateczna muzykalność. Zakwalifikowałem się do finału który miał się odbyć w październiku. Romanca Ryszarda z „Balu maskowego” (ostatni akt) przyniosła mi zwycięstwo w tym sławnym konkursie.

Z Parmą wiąże się w moich wspomnieniach spotkanie, o którym marzyłem od lat: z wielkim Giuseppe di Stefano. Później dowiedziałem się, że ktoś namówił go do przyjazdu na festiwal, aby obejrzał i posłuchał młodego Hiszpana, który śpiewa zupełnie jak on w młodości...

Pamiętam dokładnie, jak z głęboką czcią mu, młodzi śpiewacy, obserwowaliśmy przybycie wielkiego tenora. Podjechał rolls-roycem, pozdrowił nas i z każdym zamienił kilka przyjaznych słów. Podobnie jak i pozostali, byłem bardzo zdenerwowany i kiedy wielki Pippo stanął przede mną, trząsałem się jak galareta. Na pointę nadszedł czas później. Di Stefano śledził finał ze swojej łoży w pobliżu sceny - kątem oka obserwowałem wyraz jego twarzy. Kiedy po odśpiewaniu arii Ryszarda wiadome się stało, że jestem zwycięzcą, podszedł do mnie z gratulacjami. Wyraził się pochlebnie na temat mojej rozpoczynającej się kariery i zapytał mimochodem, czy przypadkiem nie słuchałem kiedyś jakiejś jego płyty... Ledwo opanowałem atak śmiechu...

Prawdziwa próba ogniowa w obliczy wymagającej publiczności Parmy dopiero mnie czekała. Tak jak obiecano, jako zwycięzca miałem prawo zaśpiewać Rudolfa w dwóch przedstawieniach „Cyganerii” Pucciniego. Moja partnerka w roli Mimi była Katia Ricciarelli, zwyciężczyni ubiegłorocznego konkursu. Poszło dobrze. Tak dobrze, że zaproponowano mi zaśpiewanie w „Balu maskowym” otwierającym przyszłoroczny festiwal. Pamiętam to doskonale, bo przed spektaklem wiele mówiono, że angażuje się stanowczo za dużo obcokrajowców. Jedynym Włochem był Piero Cappuccilli; moja Amelią miała być jakaś nie znana Gena Dimitrowa. Najwięcej trudności czynił związek zawodowy, ale i wśród publiczności pojawiły się głosy, że we Włoszech jest co najmniej dziesięciu tenorów zdolnych zaśpiewać w Parmie Ryszarda i nie trzeba uzależniać się od Hiszpana. Przedstawienie zaczęło się z dużym opóźnieniem, ale ważne, że w ogóle mogło się odbyć. Po mojej pierwszej arii rozległy się brawa i okrzyki - festiwal został otwarty.

## **Nowy Jork - Wiedeń**

- Mediolan

Nie mam tu zamiaru wyliczać każdego przystanku w mojej karierze, każdej miejscowości, a tym bardziej opisywać każdego występu. Wolałbym raczej skoncentrować się na wydarzeniach, które z jakichś ogólnych lub osobistych przyczyn uważam za ważne.

Po debiucie barcelońskim, dalszy ciąg wyglądał zupełnie normalnie. Występowałem na różnych także mniejszych scenach. W 1971»r. śpiewałem przede wszystkim w Barcelonie, potem na Minorce i Teneryfie, a w końcu i naszej stolicy - Madrycie. Z tego okresu jedna rola nie mieściła się w dotychczasowych ramach: w „Traviacie” Verdiego. Był to mój pierwszy występ za żelazną kurtyną - mojego pierwszego Alfreda śpiewałem w 1971»r. w Pradze.

Do końca roku 1973 wprowadziłem do swego repertuaru dość pokaźną liczbę oper. Niektóre z nich miały tylko wystawienia koncertowe: „Maria Stuart”,

„Lombardczycy”, „Łucja z Lammermoor”, „Rigoletto”, „Cyganeria”, „Luiza Miller”, „Don Carlos”, „Madame Butterfly”, „Mefistofeles”, „Adriana Lecouvreur”, „Napój miłosny”, czy „Tosca”. Najbardziej fascynujące było chyba koncertowe przedstawienie „Catariny Cornaro” Donizettiego w londyńskim Royal Festival Hall: partię tenorową miał właściwie zaśpiewać Jaime Aragall, jednak z powodu choroby musiał odwołać swój występ. Zatelefono do mnie i zapytano, czy potrafiłbym wejść w tę rolę. Oczywiście chciałem, tylko było jedno „ale”. Nie znałem opery, nie wspominając już o partii tenorowej. Jednak podjąłem wyzwanie, zagrzebałem się w partyturze, a trzydzieści sześć godzin później stałem już na scenie obok Montserrat Caballe, grającej Catarina i śpiewałem rolę Gerarda. Mimo sporych nerwów, wszystko wypadło wyśmienicie.

Moim najważniejszym jak dotąd kontraktem zagranicznym był angaż di City Opera w Nowym Jorku. Wprawdzie zdążyłem już zebrać trochę doświadczenia, ale praca w Nowym Jorku przyczyniła się bez wątpienia do poszerzenia moich teatralnych i muzycznych horyzontów. W pewnym sensie w dalszym ciągu byłem jeszcze nowicjuszem, dlatego zarówno koledzy jak i menedżer bardzo mi pomogli. Trzeba wiedzieć, że dla młodego śpiewaka to ogromna różnica, czy zdobywa ostrogi gdzieś w małym, prowincjonalnym teatrze, czy na renomowanej scenie. Miałem więc możliwość pracy z dobrą orkiestrą, w dobrych inscenizacjach, nauczyłem się pojmować życzenia kompozytorów, mój smak rozwijał się w określonym kierunku, słowem miałem szansę budowania własnego stylu.

Nowy Jork jest sam w sobie ogromnie ważnym miejscem. To okno Ameryki na resztę świata. Kto odniósł sukces w Nowym Jorku, temu później jest łatwiej. Jeśli o mnie chodzi, nie przejmowałem się, że nie wystąpiłem jeszcze w legendarnej Metropolitan Opera. Mniejsza i nie tak znana City Opera wystarcza jako punkt wyjściowy do kariery. Wiele ról zaśpiewałem pierwszy raz w życiu właśnie tu - na przykład Pinkertona i Cavaradossiego. Podczas tournée miałem nawet zaszczyt wystąpić z wielką Birgit Nilsson w „Tosce”. Nazywała mnie swoim małym Cavaradossim... Młodzi artyści marzą o krótkiej wzmiance w „New York Timesie”, a pozytywna recenzja to już szczęście. Moje marzenie spełniło się.

Prawie z godziny na godzinę znalazłem się w nowej, nie znanej mi dotąd sytuacji: mogłem wybierać z wielu propozycji te, które wydawały mi się najatrakcyjniejsze. I tak, kilka tygodni po moich dwudziestych siódmych urodzinach śpiewałem na najważniejszych scenach operowych świata.

Zacząłem się od niezwykłego występu w Operze Wiedeńskiej w roku 1974. Akurat w mojej ukochanej (już od dziecka) partii Księcia z „Rigoletta” miałem nad Dunajem pecha. W najbardziej decydującym momencie, na końcu tysiące razy śpiewanej arii La donna e mobile głos odmówił mi posłuszeństwa - i to w sposób, jaki zdarza się raz na dziesięć lat. Właśnie w Wiedniu, mieście muzyki. Ku memu zaskoczeniu, publiczność z miejsc stojących zachowała całkowity spokój; nie było żadnych okrzyków niezadowolenia, a nawet na koniec rozległy się przyjazne oklaski. Tego wieczoru, kiedy właściwie nic się nie udało, doszło do porozumienia między mną a moim menadżerem Carlosem Caballe. Później, gdy zdarzało się, że musiałem odrzucić interesującą propozycję z powodu obowiązków na innej scenie, Carlos mawiał:

**- Po prostu zaśpiewaj Księcia, a natychmiast uwolnisz się od kontraktu!**

Wiedeń, który z wielu powodów miał się stać w przyszłości moim drugim domem, omijałem z daleka przez kilka lat. W marcu 1974»r. wystąpiłem po raz pierwszy na dwóch scenach. W londyńskiej Covent Garden zaśpiewałem Alfreda w „Traviacie”, a w Monachijskim Teatrze Narodowym zastępowałem Franca Corelliego w roli Cavaradossiego. Po paru miesiącach wylądowałem w Nowym Jorku - tym razem aby zaśpiewać partię Cavaradossiego w Metropolitan Opera. Partnerowali mi Rachel Mathes i porywający Robert Merrill.

Serię Wiedeń-Londyn-Monachium-Nowy Jork ukoronował w 1975»r. Mediolan. Nie muszę chyba przypominać, że La Scala jest przedmiotem marzeń wszystkich śpiewaków operowych. Łatwo więc zrozumieć, że mój pierwszy występ na najsławniejszej scenie świata był kamieniem milowym w mojej karierze. Przede wszystkim dlatego, że zaproponowano mi jedną z ulubionych ról - Ryszarda w „Balu maskowym” Verdiego. Dyrygować miał mistrz Francesco Molinari-Pradelli, Amelią była Montserrat Caballe, a Renatem - Renato Bruson.

Zaraz po przybyciu do Mediolanu, spotkałem Giuseppe di Stefano. Pippo zaprosił mnie do swojego wspaniałego mieszkania położonego w pobliżu Scali. Dokonałem wtedy odkrycia, że jest nie tylko wyjątkowym śpiewakiem, ale także wspaniałym człowiekiem - niezwykle uprzejmym i dowcipnym, gotowym w każdej chwili wysłuchać zwierzeń młodszego kolegi. Poza tym, w przeciwieństwie do większości tenorów, których interesuje wyłącznie ich głos i kariera, chętnie rozmawiał i rozmawia o sprawach nie tylko dotyczących opery i śpiewania. Pippo ma w głowie setki ciekawych, pouczających i wesołych historyjek. W opowiadanych anegdotach nie lubił przedstawiać siebie jako idola publiczności. Nic nie bawiło go tak, jak własne błędy czy drobne porażki. Moje spotkanie z wielkim tenorem miało szczególnie skutki także dla mediolańskiego „Balu...”. Podczas próby kostiumowej pojawił się w teatrze, nie wiadomo skąd - di Stefano. Po pierwszym akcie przyszedł do mojej garderoby i powiedział:

- A teraz mnie posłuchaj. W takim kostiumie nie możesz pokazać się w La Scali. Źle na tobie leży, a poza tym jest okropny. Tak być nie może!

Rzeczywiście. Kostium Ryszarda zrobiono najwyraźniej dla większego i tęższego mężczyzny. Pomimo, że Scala zatrudniała pierwszorzędnym krawców, przerobienie kostiumu na moją figurę okazało się sprawą niełatwą.

Po próbie di Stefano wyciągnął mnie z teatru i zaprowadził do siebie. Tam otworzył szafy. To było nieprawdopodobne. Oczom moim ukazały się setki kostiumów. Długo szperał między strojami, aż w końcu wyciągnął jeden z triumfalną miną:

- W tym kostiumie zaśpiewałem mojego pierwszego Ryszarda w La Scali i ty uczynisz to samo.

To, o czym mówił, było legendarną już inscenizacją z Marią Callas, Giulietta Simionato i Ettore Bastianinim.

I stało się, jak sobie życzył. Byłem ogromnie dumny z tego prezentu, który do dzisiaj przechowuję w domu, jako coś nadzwyczaj cennego. To on napełnił mnie wiarą, moralną siłą i odwagą. W teatrze nic nie da się utrzymać w tajemnicy i tak już wkrótce rozeszło się, że „Wielki Pippo” podarował młodemu Carrerasowi swój kostium z „Balu...”. Z tym większym napięciem mediolańczycy oczekiwali tego wydarzenia...

Występ z La Scali, trzynastego lutego 1975»r., stał się moim osobistym sukcesem i triumfem. Mediolańska publiczność, tak krytyczna, jak i bezlitosna, jeśli chodzi o partie będące od dawna domeną włoskich tenorów, przyjęła mnie, Hiszpana, bardzo serdecznie. Już po pierwszej arii wiedziałem, że ten wieczór należy do mnie. W takich sytuacjach nachodzi człowieka niebiańskie uczucie - wręcz upojenie muzyką, poczucie niebywałej siły, gdy partnerzy dają z siebie dokładnie to, czego się od nich oczekuje. Po mojej cabaletcie (Cabaletta - końcowe stretto w arii lub duecie; stretto: szybkie a efektowne zakończenie we włoskich ariach operowych), przed ostatnią sceną, podniósł się spontaniczny krzyk na widowni, który na parę sekund zagłuszył muzykę. To był jeden z takich momentów, kiedy nawet rozpieszczani przez publiczność artyści dostają z wrażenia gęsiej skórki. Po prostu fantastycznie.

Otrzymałem świetne recenzje, a wydarzenie pod nazwą „Bal maskowy” zaprowadziło mnie drogą okrężną do największego z wielkich. Do Herberta von Karajana.

`tc

„Dobrze jest  
przekraczać wodę...”

Dwudziesty pierwszy lipca 1988 - to najwspanialszy dzień. Mój dzień. Znowu będę śpiewał. Wieczorem, w mojej ukochanej Barcelonie. Za mną pozostał koszmar. Nagła choroba i trwające parę miesięcy leczenie. Przetrzymałem to i żyję. Od tygodni

czuję się wreszcie rozluźniony, szczęśliwy i całkowicie beztroski. A przy tym spokojny i pełen optymizmu.

Już w tej chwili wydaje mi się, że minęła wieczność. I coś jeszcze po stokroć piękniejszego - znowu wolno mi śpiewać, tak jak dawniej.

Mój dzień.

Dzień, nadejścia którego oczekiwałem jak żadnego innego dotąd. Dzień, w którym pragnę zaśpiewać piękniej niż kiedykolwiek; w którym powiem całemu światu:

**- Popatrzcie, wróciłem. Znow jestem pośród żyjących.**

Nie zdołałem wypowiedzieć tego, co naprawdę czuję, gdyż mojej nowej radości życia nie można wyrazić słowami. Najchętniej biegałbym cały dzień jak szalenciec i krzyczał ze szczęścia; dziękował wszystkim. Tak, ciągle dziękował. Nauce, lekarzom, mojej rodzinie i Bogu. Przeszedłem długą drogę. Miałem nieskończenie wiele czasu na rozmyślanie. To właśnie sprawiło, że odnalazłem w sobie pełniejszy wizerunek Boga, a moja wiara stała się głębsza i silniejsza. Wiara nie wynikająca z własnego, absolutnego przeświadczenia, jest niewiele warta. Nie można przecież przypominać sobie o istnieniu świętej Barbary dopiero podczas burzy...

Jednak dziś chciałbym podziękować wszystkim, którzy mi pomogli, chciałbym wyśpiewać moje uczucia. Naturalnie, dużą rolę odgrywa fakt, iż moim koncertem mogę wesprzeć w szczególności klinikę, w której tak długo przebywałem. Cieszę się także, że ten koncert znalazł się w programie uroczystości związanych z jubileuszem stulecia Wystawy Światowej w Barcelonie. Ale tak naprawdę, najistotniejsza jest dla mnie możliwość powiedzenia ludziom:

**- Dziękuję wam wszystkim za słowa otuchy, za dowody pamięci i okazywaną mi przez ostatnie miesiące sympatię. Wyrażę swoją wdzięczność śpiewając dla Was; dla każdego z osobna.**

Zastanawiam się, jak to będzie wkroczyć dziś wieczorem na scenę przed Łukiem Triumfalnym. Jeden z przyjaciół poradził mi przed kilkoma dniami żartem, abym zażył silny środek uspokajający.

**- Nie ma sprawy - odpowiedziałem - ale musisz mi oddać przysługę. Obudź mnie w mojej garderobie, gdy widzowie już sobie pójdą.**

Tak, dać się pokonać przez emocje - to byłoby najgorsze w moim wielkim dniu. Nie dlatego że wstydem jest okazywać wzruszenie, ale dla tego że to uniemożliwiłoby mi śpiewanie. W końcu nie mogę tylko przedstawić się ludziom i powiedzieć:

**- Stokrotne dzięki, że przyszliście. Wzruszacie mnie doprawdy do łez.**

Jest mi szalenie przykro, ale jestem tak poruszony, że nie potrafię zaśpiewać ani jednej nuty. Toteż muszę już iść.

Nie. Tak być nie może. Carreras-artysta musi wziąć górę nad Carrerasem-człowiekiem. W przeciwnym wypadku nastąpi fiasko. W tym momencie nie podejrzewam jeszcze, z jaką ogromną trudnością przyjdzie mi za parę godzin zachować profesjonalny spokój.

Jest to dla mnie problem, który teoretycznie już rozwiązałem. Jeden z wielu punktów, nad którymi musiałem się w ciągu dzisiejszego dnia zastanowić. Mój Boże, jak drżałem na samą myśl o chwili powrotu na scenę.

Muszę uczciwie przyznać, że najpierw miałem tylko jeden cel: przeżyć.

Wkrótce okazało się, że to mi nie wystarczy - taka już jest ludzka natura. W końcu maja 1988»r., gdy skończyły się transfuzje krwi i przestałem przyjmować leki usłyszałem:

**- Teraz możesz robić to, na co masz ochotę. Jesteś zdrowy.**

Byłem naturalnie ogromnie szczęśliwy, ale jednocześnie wiedziałem bardzo dobrze:

**- Jestem tylko podleczoney. Teraz muszę sobie odpowiedzieć, czy potrafię zaśpiewać.**

Jedno było jasne - prowadzić normalne, zdrowe życie, ale nie móc śpiewać, oznaczałoby dla mnie niepełną egzystencję. Jeszcze gorzej: oznaczałoby to dla mnie przeogromną stratę.

Z drugiej strony byłem absolutnie przekonany, że nawet w tym wypadku, mimo całego tragizmu sytuacji, nie poddałbym się zwątpieniu. Wierzę mianowicie, że w każdym z nas drzemia ukryte możliwości, które musimy tylko obudzić. Byłem pewien: jakieś wyjście bym znalazł. Coś, co wypełniłoby moją duszę. Nie tak jak śpiewanie, ale zawsze byłoby to coś, co dałoby mi satysfakcję i w czym mógłbym się spełnić.

Męczyło mnie pytanie, czy mam jeszcze głos, czy go straciłem. Już na początku marca 1988, czyli na długo przedtem, zanim lekarze wyrazili zgodę na moje próby, przeprowadzałem je w miejscu, w którym chyba każdy człowiek śpiewa - w wannie. Zamykałem się w łazience, zaczynałem od ćwiczenia głosu, a potem śpiewałem fragmenty z „Manon Lescaut”.

Wcześniej otrzymałem od firmy płytowej kasetowe nagranie opery Pucciniego z roku 1987, z Kiri Te Kanawa, pod dyktando Riccarda Chailly. Ćwiczyłem więc jak za studenckich czasów: śpiewałem z gramofonem. Kiedyś służyły mi do tego celu płyty moich idoli, dziś są to moje własne nagrania. W ten sposób sam mogę testować swoje możliwości.

Test „łazienkowy” przebiegał dość pomyślnie, co nastrajało mnie dość optymistycznie. Natomiast osobą, której to się absolutnie nie podobało, był profesor Cyril Rozman, szef oddziału hematologicznego w Hospital Clinico. Gdy dowiedział się o moich ćwiczeniach, dał wyraz swemu niezadowoleniu: polecił na jakiś czas zaniechać śpiewania i uzbroić się w cierpliwość. W odpowiednim czasie miałem się dowiedzieć, iż mogę je ponowić.

Tak, a kiedy mi już zezwolono, obwarowano to wieloma ograniczeniami. Powinienem zaczynać nad wyraz ostrożnie, a przede wszystkim powoli. Słowem: nie przesadzać.

Z wielkim napięciem oczekiwałem na pierwszą wizytę u doktora Heinza Kurstena w Wiedniu. Kursten jest szanowanym międzynarodowym autorytetem w dziedzinie laryngologii. U jego drzwi stoją w kolejce niemal wszyscy śpiewacy operowi z całego świata. Osobiście znam go od wielu lat i mam ogromne zaufanie do jego wiedzy i sztuki lekarskiej. Zresztą dzwonił do mnie wiele razy do Seattle. Obawialiśmy się wszyscy, że struny głosowe mogły uciec wskutek chemoterapii i naświetlań, ale wszystko okazało się w jak najlepszym porządku. Mój stan wręcz zdziwił doktora Kurstena. Mimo to radził, abym raczej zachował ostrożność i zaczynał od niewielkich ćwiczeń głosowych: rano i wieczorem po pół godziny. Sam akompaniowałem sobie na fortepianie i dzięki temu mogłem rozpocząć pracę nad repertuarem, który byłby stosowny dla moich pierwszych występów.

Kilka dni wcześniej przybył do Barcelony mój pianista, Vincenzo Scalera. Codziennie pracowaliśmy nad nowym programem - nie za dużo, ale i nie za mało. Jestem bardzo zadowolony i czuję się jak niegdyś przed koncertem czy wieczorem operowym: jestem podniecony.

My, śpiewacy, jesteśmy uzależnieni nie tylko od naszego talentu, muzykalności mistrzostwa, ale również od kaprysów natury. Niezmiennie powraca dręczące pytanie: czy więzadła głosowe, tych parę cieniutkich centymetrów, które o wszystkim decydują, są dziś w porządku? Te nadzwyczaj wrażliwe więzadła, tak łatwe do uszkodzenia w wyniku infekcji, nadwężenia i ingerencji wszelkich obcych ciał. Niepokój przesładuje nas ciągle i każdy z nas rozwinął własną, niezawodną metodę sprawdzania swego głosu natychmiast po przebudzeniu.

Dzisiaj moja kolej. Wychodzę na taras naszego domu w I'Amettla del Valle's. W ogrodzie moje dzieci, Alberto i Julia, dokazują z naszym psem Vasco - owczarkiem niemieckim, i z seterem Higginsem. To drugie imię wybrały zresztą same dzieci - Higgins jest postacią z serialu telewizyjnego „Magnum”. (O dalszym psim przychówku opowiem później).

Dzieci. Ktoś, kto nie ma pojęcia, jak wygląda życie narażonego na ciągłe stresy śpiewaka operowego, prawdopodobnie nie zrozumie gdy powiem, że dopiero teraz odkryłem, co to znaczy być ojcem. Teraz dopiero poznałem własne dzieci.

Stale miałem poczucie winy, gdy myślałem o nich. Widywałem je zwykle poza ich naturalnym, codziennym środowiskiem. W garderobach różnych oper, kiedy przychodziły na przedstawienia; w restauracjach i na lotniskach. Ale nadzwyczaj rzadko w domu. Teraz zaczynam to nadrabiać

Jasne, że już od dawna uważałem Alberta i Julię za wspaniałe dzieci, ale jednocześnie prawie ich nie znałem i nie widziałem nic o ich powszednich radościach i troskach.

Alberto ma już piętnaście lat, a ja do tej pory nie zauważyłem, że nie jest już dzieckiem, lecz młodzieńcem, który myśli i działa jak dorosły. Można z nim rozmawiać niemal o wszystkim. Jego wyborny dowcip wprawia mnie zawsze w dobry nastrój. Cenię nadzwyczaj ludzi z poczuciem humoru i chętnie przebywam w ich towarzystwie. Dlatego podwójnie cieszy mnie fakt, iż mój syn jest jednym z nich. W Julii byłem zawsze beznadziejnie zakochany, a po tych paru wspólnych miesiącach wiem już ostatecznie, że jest to najśłodsze i najczulsze stworzenie na świecie. Przyznaję, że nie potrafiłbym jej niczego odmówić.

Dzieci cierpiały bardzo podczas mojej choroby, mimo że nie informowano ich o wszystkim. Moja żona, Mercedes, wprawdzie zapoznała je z powagą sytuacji, jednakowoż nie dramatyzowała i nie dopuściła do nadmiernego roztkliwiania. A przecież nawet jeśli dzieci wierzyły, że mój powrót do zdrowia jest tylko kwestią czasu, było im z pewnością przykro, gdy w szkole pytano je ciągle jak powodzi się ojcu, gdzie obecnie przebywa, kiedy wróci... Od kiedy jestem w domu czuję, że moje przywiązanie do dzieci z każdym dniem staje się coraz głębsze. Szczególnego rodzaju podarunkiem stał się dla Alberta nasz, pierwszy po tak długim czasie, wspólny mecz tenisowy. Wyczuwam, że mój syn mnie podziwia i pragnie być taki jak ja. Jestem szczęśliwy i dumny. A któryż ojciec nie byłby z tego dumny? Jednocześnie zaczynam powoli pojmować jak wiele utraciliśmy przez te lata; dzieci i ja.

Wczoraj, dwudziestego lipca, obchodziliśmy dziesiąte urodziny Julii. Dostała w prezencie aparat fotograficzny i najbardziej pożądanym obiektem zdjęciowym stałem się ja. Podczas próby do dzisiejszego koncertu obfotografowała mnie ze wszystkich stron. Żałuję, że nie mogło - ze względów organizacyjnych - spełnić się moje marzenie, aby koncert odbył się w dniu jej urodzin. Dlatego będzie to spóźniony prezent.

Idę przez ogród i jak zwykle w ostatnich dniach i tygodniach, cieszą mnie najbanalniejsze rzeczy, i pozornie błaha codzienność. Obserwuję ptaki, podziwiam kolorowe motyle, bujną vegetację roślin i cudowne kaktusy ogradzające jedną z części domu. Chłonę każdy szmer. Chłonę wszystko z nie znaną mi dotąd intensywnością. Urzeka mnie każdy szczegół. Kiedyś odpędziłem jednym ruchem dłoni chrząszcza wdrapującego się z wysiłkiem po mojej nodze. Dziś obserwuję go przez długie minuty; jak bada swoją drogę, pozostaje bez ruchu, wyraźnie się zastanawia, zmienia kierunek i naraz odlatuje.

Mówi się, że im człowiek starszy, tym bardziej otwiera się na piękno, cuda i tajemnicę przyrody. Jeśli to prawda, to jestem już sędziwym starcem...

Przed paroma dniami miałem przyjemny sen. Opierałem się o reling na ogromnym statku, znajdującym się na pełnym morzu i obserwowałem wschód słońca, zmieniające się szybko nasycenie barw. Obok stał mój syn Alberto i opowiadał jakąś historię, której - jak to zwykle bywa ze snami - nie potrafię już odtworzyć. W każdym bądź razie musiała być bardzo wesoła, gdyż śmiałem się do łez - i obudziłem się. Opowiedziałem ten sen przy okazji jakiejś kolacji, właściwie tylko dlatego, że obudził mnie wówczas mój własny śmiech.

- **Sny o statkach są już same w sobie pozytywne - stwierdził pewien mój znajomy, fanatyczny objaśniacz snów - szczególnie kiedy płynie się w kierunku nowego wybrzeża. W chińskiej księdze mądrości „I-Cing” („Księga przemian”, jedna z części „Pięcioksięgu” konfucjańskiego) określono to nie na darmo jako: „dobrze jest przekraczać wodę”. Do tego jeszcze o wschodzie słońca - przy tym można jedynie oczekiwać owocnego dnia.**

Nie mam pojęcia, jak się to ma do rzeczywistości, ale taka interpretacja spodobała mi się. Potraktowałem ten sen jako symbol mojego, rozpoczynającego się właśnie, drugiego życia.

Dzisiejszy wieczorny koncert będzie moim drugim debiutem - to jasne. Ale czuję, że będzie o wiele bardziej emocjonujący od tego pierwszego; bardziej znaczący. Wsiadam do samochodu i jadę sam do Barcelony, oddalonej od domu o czterdzieści kilometrów. Prowadzenie samochodu jest zresztą moją wielką namiętnością - przyznaję, że zawsze ulegałem swoim, najbardziej nawet zwariowanym, kaprysom,

ale ostatnio moje samochody przeważnie stały w garażu, bo nie mogłem przecież brać ich ze sobą w świat...

Jak zwykle jestem na miejscu na długo przed występem. Tym razem trafiam w sam środek wściekłej wrzawy. Od paru godzin na mój koncert ciągną tłumy; policja zablokowała sąsiednie ulice dla ruchu kołowego i z trudem udaje się pilotować mój samochód ciasno otoczony przez ludzi. Zauważam transparent, na którym czytam kataloński napis: „Josep, jesteście szczęśliwi, że znowu tu jesteś”. Jeden z techników donosi mi, że paruset widzów czeka we wzrastającym upale na koncert, że najlepsze miejsca stojące są już zajęte. Ludzie kryją się pod parasolami słonecznymi; przybyli z własnymi napojami o prowiantem. Już poprzedniego wieczoru, podczas próby aparatury nagłaśniającej, gdy musiałem zaśpiewać parę taktów, przyjęto mnie z aplauzem. Pojawiło się kilka tuzinów moich fanów. Nie wiem jak oni to robią, ale zwykle mają dokładne informacje. Rozniosło się nawet, że wyznaczono próbę generalną.

Organizatorzy (Komitet Obchodów Stulecia Wystawy Światowej) naprawdę się postarali. Za Łukiem Triumfalnym otoczono plac drewnianym parkanem; pod potężnym łukiem, służącym w 1888»r. jako wejście na teren wystawowy, umieszczono na wysokości dwóch metrów wielką scenę, dobrze widoczną nawet z dużej odległości. Stojące w centrum pianino wyglądało jak szpilką. Po prawej i lewej stronie, a także na Paseo Lluís Companys ustawiono wieże nagłaśniające. Poza tym w parku, na wolnym powietrzu, zamontowano cztery ogromne ekrany. W ten sposób widzowie, oddaleni nawet o trzysta metrów od Łuku Triumfalnego, mogli dokładnie obserwować wydarzenia na jasno oświetlonej estradzie. Przed sceną ustawiono kilka tysięcy foteli. Były to miejsca płatne, przeznaczone dla sponsorów i tych widzów, którzy zechcieli wspomóc założoną przeze mnie fundację na rzecz leukemii (o której później opowiem). Był także rząd „zero” - pierwszy. Każdy z siedzących tam ofiarował dwieście pięćdziesiąt tysięcy pesetów.

Za ostatnim rzędem foteli umocowano barierkę dla oddzielenia darmowych miejsc stojących. Liczyliśmy maksymalnie na trzydzieści tysięcy widzów. Jednak już teraz - dwie godziny przed koncertem - policja donosi, że przybędzie o wiele więcej gości, niż mogliśmy się spodziewać. Paseo Lluís Companys jest już wypełniony po brzegi, a tu ze wszystkich stron miasta napływają wciąż masy ludzi.

Napięcie wzrasta. Przed prowizoryczną garderobą spotykam wielu przyjaciół i znajomych, życzących mi powodzenia. Niespodziewanie pojawia się mój kolega sceniczny i przyjaciel, Jaime Aragall, przyszła również Agnes Baltsa, no i oczywiście Montserrat Caballe. Montserrat dużo wcześniej przyjęła pewne zobowiązanie w Madrycie - właśnie na dzień dzisiejszy. Poprosiła jednak organizatorów o zrozumienie - chciała być koniecznie przy mnie, kiedy będę świętował powrót na scenę...

---

## Przed chorobą

Długo zastanawiałem się, czy pisać o mojej chorobie. Naturalnie, zdaję sobie naturalnie sprawę, że osoba publiczna - także śpiewak operowy - traci prawo do prywatności w wielu sferach swojego życia. Traci, to może trochę za mocno powiedziane, ale musi się liczyć z tym, że wścibscy dziennikarze czyhają na sensacyjne szczegóły. Choroba jest z pewnością przypadkiem specjalnym: gdy znika się na dłuższy czas ze sceny, publiczność domaga się wyjaśnień.

Często pytano mnie, dlaczego moi lekarze i rodzina tak długo zachowywali absolutne milczenie na temat mojej leukemii, mówiono jedynie o „nagłej zmianie składu krwi”.

Było to moje wyraźne życzenie - po prostu nie chciałem współczucia. Oficjalna diagnoza miała wywołać wrażenie, że tenor Jose Carreras zachorował, ale wkrótce wyzdrowieje i zacznie ponownie śpiewać. Jest to wprawdzie przykre, ale należy przejść nad tym do porządku dziennego. Koniec, kropka.

Było to, niestety, w najwyższym stopniu naiwne wyobrażenie. Dziennikarze, zwłaszcza ci piszący dla brukowców, nie dali się zbyć takimi wyjaśnieniami. Zaczęli węszyć, a gdy to nic nie dało, spekulować - pogłoski. Rozsiewano najbardziej nawet nieprawdopodobne - obraźliwe i krępujące - pogłoski. Jedna z agencji podała wręcz do publicznej wiadomości, jakie leki zaaplikowano mi w Barcelonie. Mając takie dane, dziennikarze skonsultowali się z pewnym hematologiem w Madrycie, który na tej podstawie postawił na odległość diagnozę. Tę oczywiście opublikowano...

Wiedziałem, że w Hospital Clinico przebywali także chorzy na leukemię, którzy - w przeciwieństwie do mnie - nie podejrzewali nawet na co są chorzy. Ci właśnie ludzie dowiedzieli się z telewizji o sposobie leczenia chorego na leukemię gwiazdora operowego, Carrerasa. Wystarczyło porównać z własną terapią. Tym sposobem elektroniczne medium zaaplikowało ludziom szok.

Najbardziej nachalni byli fotoreporterzy. Nie przepuścili żadnej okazji, aby zrobić zdjęcie w szpitalu. Byli tacy, którzy wspinali się na drzewa, rosnące na dziedzińcu kliniki, w nadziei ujrzenia mnie w którymś z okien. Trzech przyłapano w białych kitlach, jak udając lekarzy usiłowali się dostać do sali, w której leżałem. Jeden z nich przyznał, że jakaś gazeta zaproponowała mu dwa miliony pesetów za zdjęcie: „Carreras w łóżku”. Kilku reporterów zwietrzyło nawet moje dwudniowe przeniesienie do innej kliniki, gdzie miałem zostać poddany zabiegowi stomatologicznemu. Czatowali przy wejściu i uchwycili mnie na zdjęciu z osłoniętą twarzą. Zdjęcie to obiegło wszystkie gazety, czasopisma ilustrowane i magazyny - często z głupimi komentarzami. W rzeczywistości osłonę miałem z powodu mocno spuchniętego policzka...

Dłużące się miesiące spędzone w klinikach przyniosły ze sobą także coś pięknego. Ludzie nie związani w ogóle z operą, którzy usłyszeli gdzieś o mojej chorobie, przysyłałi tysiące listów ze słowami otuchy, z własnymi wierszami, a nawet drobne podarunki, często własnoręcznie wykonane. Niesamowite. Ci ludzie, ich wyraźna sympatia, ich troska, poruszyły mnie do głębi.

Naraz spostrzegłem, iż nie chodzi tu o hołd składany znanemu śpiewakowi. Nie. Czułem, że była to bardziej miłość bliźniego, niż podziw dla gwiazdy. Dawało mi to niesamowitą siłę, zwłaszcza w najtrudniejszych momentach walki z chorobą.

Później doszedłem do wniosku, że skoro była to dla mnie tak wielka pomoc, to być może ja mogę dać coś innym, opisując własne przeżycia. Od pierwszego dnia. I jeżeli choćby jeden człowiek znajdzie w sobie moc i wiarę czytając te słowa, uznaję, że się opłacało.

Pierwsze problemy zaczęły się wczesnym latem 1987»r. Czułem się rozbity i ospały, ale ten stan kładłem na karb długiego stresu. Mimo przymusowej przerwy w występach (kontuzja nogi), pracowałem w maju wiele i intensywnie.

Wykorzystywałem ten czas na nagrania płytowe. W czerwcu było trochę mniej pracy. Spędziłem wiele dni w Wiedniu, pracując nad tą książką. Podobało mi się, że choć raz zajmuję się czymś odmiennym. W lipcu i sierpniu chciałem, w miarę możliwości, odpocząć. Na ten czas, aż do września, przewidziano prace nad nową ekranizacją „Cyganki” - reżyserował Włoch Luigi Comencini. Obok tego zaplanowałem zaledwie kilka występów - między innymi w „Carmen” z Agnes Baltsą w Rawennie. Kręcenie filmu wprawdzie również męczący, ale inaczej. Odpoczynkiem były długie przerwy, kiedy siedziałem i czekałem na następne ujęcie. Sądziłem, że znajdę również czas na pisanie.

Piątego lipca odbył się w San Sebastian koncert, który - czego jeszcze nie przeczuwałem - miał być ostatnim przed ponad roczną przerwą. W nocy wycarterowałem jeszcze prywatny lot do Paryża - nie miałem innej możliwości, ażeby zdążyć na plan zdjęciowy.



Przez pierwsze dni wszystko szło dość dobrze, ale potem zaczął mnie boleć ząb wszczepiony przed paru tygodniami. Lekarz, do którego poszedłem, przepisał mi antybiotyki - wszystko wskazywało na zapalenie dziąsła. Brałem więc lekarstwa, jednak nie było żadnej poprawy, wręcz przeciwnie - czułem się coraz gorzej. W poniedziałek, trzynastego lipca, przeprosiłem reżysera - mój stan uniemożliwiał udział w zdjęciach. Korzystając z pośrednictwa znajomego, udałem się do amerykańskiego szpitala w Paryżu, aby mieć wreszcie pewność, co do mojego stanu zdrowia.

Po EKG, pobraniu krwi i innych podstawowych badaniach, opuściłem szpital na parę godzin - późnym popołudniem miałem odebrać wyniki. Kiedy wróciłem, lekarz badający mnie rano stwierdził, że będę musiał zostać w szpitalu. Należało przeprowadzić dokładniejsze badania, ponieważ obniżyła się znacznie liczba płytek krwi - co mogło, ale nie musiało, być związane z zaaplikowanymi lekami. Więcej na ten temat lekarz nie chciał powiedzieć. Dopiero później dowiedziałem się, że tego dnia poziom płytek był prawie o dziewięćdziesiąt procent niższy niż u normalnego, zdrowego człowieka.

Następnego dnia - Paryż i cała Francja obchodziły, jak zwykle wesoło, święto narodowe. I tegoż dnia odwiedził mnie profesor Jean Bernard - jeden z najbardziej znanych hematologów świata. Wówczas pomyślałem sobie: „Jeżeli w dzień wolny od pracy, o godzinie dziesiątej rano przychodzi taki autorytet, to znaczy, że ma ku temu szczególny powód”. Uświadomiłem sobie po raz pierwszy, że chodzi o poważniejszą chorobę.

Profesor wyjaśnił, że niezbędne jest pobranie próbki szpiku kostnego w celu dokładnego zbadania.

Wiadomość zaszokowała mnie. Przypomniałem sobie wydarzenia sprzed ponad dwudziestu lat. Podobny test szpiku kostnego u mojej matki wykazał raka w ostatni8m stadium.

To wszystko, co już wiedziałem, nasunęło mi podejrzenie, że zachorowałem na leukemię. Jednego z hematologów w klinice spytałem wprost, czy to prawda. Nie wykluczył takiej możliwości. Uznałem, że jest to potwierdzenie moich domysłów, gdyż w przeciwnym wypadku z pewnością nie odpowiedziałby w ten sposób, aby mnie niepotrzebnie nie niepokoić.

Mój brat Alberto przyjechał do Paryża natychmiast po umieszczeniu mnie w szpitalu. Był ze mną w chwili, kiedy profesor Bernard, szesnastego lipca, wszedł do pokoju, aby zakomunikować oficjalnie:

**- Są już wyniki badań. Z przykrością muszę powiedzieć, że ma pan leukemię.**

Dziwne. Mimo iż byłem pewien tego, co miał mi wyjawić, wiadomość odebrałem jak uderzenie pałką. W końcu człowiek zawsze ma nadzieję, do ostatniej chwili. A jednocześnie - i to jest fascynujące - pojawia się inna, nowa nadzieja: może to przetrzymam.

W tym momencie profesor dodał:

**- Proszę się przesadnie nie martwić. Wyleczymy pana. W dzisiejszych czasach leukemia nie jest już tak niebezpieczna. Istnieje cała masa możliwości. Proszę walczyć, a wyjdzie pan z tego.**

Brat milczał, ale ja wiedziałem: gdyby to było możliwe, zamieniłby się ze mną. Położyłby się zamiast mnie do łóżka i znosił cierpliwie to wszystko, co mnie czekało. Wspominam o tym, ponieważ było to charakterystyczne dla naszej rodziny. Rodzice wychowali nas w tym duchu. Każdy może liczyć na każdego. Życie siostry lub brata jest moim własnym życiem. Moja żona, szwagierka i szwagier natychmiast przyjęli taką samą postawę. W następnych miesiącach to poczucie łączności miało uwidaczniać się niezwykle intensywnie.

Starszego o dziewięć lat Alberta i mnie łączyła już od niepamiętnych czasów wyjątkowo silna więź. Całą tę noc szesnastego lipca - najgorszą w naszym życiu - czuwaliśmy. Były to godziny prawdy. W wielu sprawach rozmawialiśmy po raz pierwszy. Mówiliśmy oczywiście także o najbliższej przyszłości. Alberto przyrzekł informować mnie o wszystkich poczynaniach i opiniach lekarzy. Nie chciałem być okłamany, nawet w najlepszej intencji. To byłoby najgorsze. Jestem przekonany, że tylko świadomość zagrożenia pozwala je skutecznie zwalczać.

I już od pierwszej godziny byłem pewien, że znajdę w sobie wystarczająco dużo siły, żeby wszystko znieść. Powiedziałem mu jeszcze, że gotów jestem przejść przez piekło każdego leczenia, jeśli okaże się to konieczne. Ale nie chcę i nie życzę sobie, aby na mnie eksperymentowano. Albo żeby lekarze próbowali utrzymywać mnie przy życiu przy pomocy jakichś urządzeń. Myśl o podłączeniu do aparatu i egzystowaniu w pół śnie napełniała mnie strachem i obrzydzeniem. Alberto obiecał respektować moje życzenia.

Mówiłem o tym tylko na wszelki wypadek, ponieważ w głębi duszy, od samego początku miałem pełne zaufanie do wiedzy i sztuki lekarskiej. Zdecydowałem nie tylko rozpocząć tę walkę, ale zwyciężyć chorobę tak szybko, jak to możliwe. Od pierwszej chwili byłem pewien optymizmu i powiedziałem sobie:

**- Jeżeli ze stu chorych na leukemię jednemu uda się przeżyć, to właśnie ja nim będę.**

Nie wmawiałem sobie tego; ja w to święcie wierzyłem.

Rodzina była oczywiście bardzo zmartwiona i uczulona na punkcie leukemii - kuzynka mojej szwagierki Marisy, zmarła trzy lata wcześniej. Pracowała jako lekarz w Hospital Clinico. Byliśmy rówieśnikami, nawet przez jakiś czas chodziliśmy razem do szkoły. Lekarze postawili jednoznacznie diagnozę: postępująca leukemia. Za późno na jakąkolwiek próbę ratunku.

---

## Leczenie w Barcelonie

Osiemnastego lipca 1987»r. - była to sobota - przewieziono mnie austriackim, sprowadzonym z Innsbrucku, sanitarnym jumbo-jetem do domu. Towarzyszył mi Alberto; nie odstępował mnie na krok. Rozważyliśmy możliwość leczenia w Paryżu, ale zdecydowaliśmy się na Barcelonę.

BYły dwie przyczyny takiej decyzji; po pierwsze: profesor Rozman z Hospital Clinico, zaliczany jest do wiodących hematologów świata, a po drugie: bliski kontakt z rodziną - jeśli pozostanę w kraju - będzie miał niebagatelne znaczenie.

W poniedziałek zaczęto chemioterapię.

**Mój stan był gorszy niż przypuszczałem. Choroba poczyniła takie spustoszenia, iż system obronny praktycznie rzecz biorąc przestał funkcjonować. I stało się to, czego obawiali się lekarze - dostałem zapalenia płuc z wysoką gorączką, słowem stan był krytyczny. Pomogły dopiero bardzo silne leki**

Od dawna leżałem w sterylnym pokoju, odizolowany od świata zewnętrznego, nie mogąc przyjmować żadnych gości. Najdrobniejsza dodatkowa infekcja mogłaby się okazać śmiertelna. Ostra białaczka limfoblastyczna jest chorobą, która - nie leczona - prowadzi w ciągu miesięcy, a w wyjątkowych przypadkach nawet w ciągu paru dni, do śmierci. Choroba bierze swój początek w szpiku kostnym, gdzie produkowane są komórki krwi czerwonej. Najbardziej podstępne jest w leukemii to, że komórki nowotworowe poruszają się w środowisku płynnym - właśnie we krwi. Stąd ani radiolodzy, ani chirurdzy nie mogą ich tam „aresztować”. Jednak poprzez zaaplikowanie tak zwanych preparatów cytostatycznych można uzyskać długotrwałą poprawę, tak zwaną remisję. Idealnym, nadzwyczaj rzadko występującym przypadkiem, jest całkowite ustąpienie choroby. Ale przeważnie szansą na wyleczenie bywa jedynie transplantacja szpiku kostnego. To może się wydać dziwne, lecz ani przez chwilę nie obawiałem się śmierci. Wprawdzie pogodziłem

się z losem, ale to jeszcze nie był powód, aby się poddać. Rzecz jasna, ulegałem huśtawce nastrojów - jednego dnia czułem się podle, następnego dużo lepiej, a kiedy indziej znowu wybornie. Decydujące było to, że niekiedy myślałem sobie: już nie mogę, ale nigdy: już nie chcę.

„Trzeba tak uspokoić fantazję chorego, aby jego cierpienia nie były w większym stopniu spowodowane jego własnymi myślami, niż chorobą” - ta przestroga bardzo przeze mnie cenionego niemieckiego filozofa, Fryderyka Nietzschego, towarzyszyła mi w następnych miesiącach.

Uspokoić fantazję. To było to. Ograniczyć ją, uśpić, uporządkować, jeżeli to w ogóle możliwe. Tylko nie dać się opanować współczucia dla samego siebie, tylko nie użalać się nad sobą i nie płakać nad okropnym losem.

Ten, kto tak uczyni, przepadł.

Pierwszym pytaniem jest zwykle: dlaczego właśnie ja? Rozmyśla się i znajduje odpowiedź - to loteria. Ryzyko jest jednakowe dla każdego. Płacę teraz za całe dobro jakie otrzymałem od życia. Albo za sytuacje, w których mogłem, a nie uczyniłem nic dobrego. Ale czy to prawda? Czy rzeczywiście dopuściłem się jakiegoś przestępstwa, za które muszę teraz pokutować?

A później dostrzega się innych pacjentów - trzyletnie dzieci, a nawet niemowlęta. Za co one muszą płacić? Nie mogły przecież jeszcze nic zrobić, są absolutnie niewinnymi, maleńkimi istotkami. O ileż szczęśliwsza była moja sytuacja - zdażyłem już przeżyć połowę ludzkiego życia...

Myślałem o tym, jak wiele mam do stracenia. To daje siłę i umacnia wolę przeżycia. Dzieci, rodzina; ludzie, których się kocha; zawód, muzyka - o to wszystko chciałem walczyć. Codziennie wbijałem sobie do głowy, że właśnie dla tego wszystkiego warto żyć.

W pierwszych dniach w Hospital Clinico nie byłem nawet w stanie skoncentrować się nad książką, odwrócić swojej uwagi od dręczących myśli. W pokoju stał telewizor z odtwarzaczem, miałem też kasety, ale nie miałem na nic ochoty. Może poza telefonowaniem. Telefon stał przy łóżku i mogłem rozmawiać z ludźmi na całym świecie, a jednocześnie nikt, dzięki Bogu, nie mógł dodzwonić się do mnie. Jako że zawsze chętnie telefonowałem do innych, tak i teraz poddałem się wewnętrznym podszeptom.

Wzruszało mnie bardzo żywe zainteresowanie moim losem. Nie mam tu na myśli wężących wszędzie dziennikarzy i fotoreporterów, z powodu których Alberto był zmuszony najać dwóch wartowników broniących dostępu do mego pokoju. Nie. Myślę tu o nieprawdopodobnej ilości listów i telegramów z różnych zakątków świata. Rodzina królewska, czołowi politycy z różnych krajów, przyjaciele, koledzy artyści, dyrektorzy teatrów i tysiące miłośników opery - wszyscy oni pocieszając, dodawali otuchy. Na przykład Marilyn Horne, mająca wówczas w Barcelonie swój wieczór, przysłała do kliniki tak gigantyczny bukiet kwiatów, że mogłem obdarowywać wszystkie siostry przez tydzień. Albo Grace Bumbry, która na koncercie w Wiedniu zadedykowała mi jedną pieśń. Niezliczone tego rodzaju gesty, nawet jeśli były bardzo drobne, znaczyły dla mnie bardzo, bardzo dużo.

Mój pobyt w Hospital Clinico to również bardzo trudny czas dla rodziny. W ciągu tych wszystkich tygodni i miesięcy zawsze ktoś był w pobliżu. Dzień i noc. Nawet wtedy, gdy z obawy przed infekcją odizolowano mnie. W tym czasie mogliśmy widywać się tylko przez szklane drzwi i rozmawiać przez telefon. Wprawdzie wielokrotnie zapewniałem, że można mnie spokojnie zostawić samego, że dam sobie radę, ale byłem naprawdę bardzo szczęśliwy mając przy sobie kogoś bliskiego, z kim mogłem zawsze porozmawiać.

Dla krewnych stałe towarzyszenie choremu jest często nieskończenie skomplikowane.

Pierwsza chemioterapia trwała od dwudziestego lipca do dziesiątego sierpnia. Człowiek czuje się dość nieciekawie, kiedy jego ciało nasącza się poniekąd trucizną. Stany osłabienia, właściwie ciągłe mdłości; wymioty i biegunka. W międzyczasie pobiera się wciąż na nowo próbki szpiku. O szansie wyleczenia decyduje to, czy komórki rakowe tworzą się w dalszym ciągu. Jeżeli po pierwszej chemioterapii powracają, nie rokuje to nic dobrego. W moim przypadku, na szczęście, nie odkryto nowych komórek rakowych. Dwunastego sierpnia przedstawiono odpowiednie orzeczenie. Tę datę także zawsze będę pamiętał.

Po około dziesięciu dniach odpocząłem po pierwszej fazie chemioterapii na tyle, że mogłem (przejściowo) przenieść się do Clinico Quiron, gdzie czekał mnie zabieg stomatologiczny. Chodziło o ten ząb, od którego wszystko się zaczęło. Sprawa była na tyle skomplikowana, że pozostałem w klinice dwa dni. Poza tym każda operacja w moim stanie była nadzwyczaj niebezpieczna. Na szczęście wszystko przebiegało gładko i mogłem spędzić kilka dni w domu.

Bezustannie nagabywałem lekarzy. Chciałem dokładnie wiedzieć, co będzie dalej; z czym powinienem się liczyć.

Przyznaję uczciwie, że bałem się tego, co mnie czekało. Ale zarazem próbowałem pokonać obawy, odsunąć je, wciąż sobie powtarzając:

- Musisz przejść przez to piekło; nic innego ci nie pozostaje. Ono jest ceną, jaką musisz zapłacić, aby wkrótce wyzdrowieć. Te okropności miną - potem będzie wspaniale...

Od „cudownych zdarzeń” byłem oddalony o lata świetlne. Cała prasa podjęła publiczną dyskusję na temat mojej choroby. Czasami miałem wrażenie, że gazety prześcigają się w podawaniu nieprawdziwych, coraz bardziej zniekształconych informacji. Szczególnie we Włoszech, a także w Austrii i w Niemczech pojawiły się reportaże, nie zasługujące w gruncie rzeczy na to miano.

W tym czasie hiszpańskie gazety i agencje spekulowały na temat zbliżającej się implantacji zdrowego szpiku kostnego i zwracały uwagę na fakt, iż możliwe to będzie jedynie w wypadku znalezienia odpowiedniego dawcy. Zagraniczne gazety przejęły te meldunki. To co potem nastąpiło, było niewiarygodne. Do kliniki i mojej rodziny zgłaszała się niezliczona liczba ludzi z całego świata, ofiarujący się jako dawcy i pragnących mi pomóc. Jedni natychmiast przyjechali do Barcelony, inni pisali serdeczne listy, gotowi stawić się na każde wezwanie. Jakaś radiostacja puściła w eter wywiady z potencjalnymi dawcami. Między nimi znalazła się także kobieta z Sewilli. Wprawdzie nie interesuję się muzyką poważną ani operą, ale chce ofiarować swój szpik, bo wie, „co by się działo, gdyby taki znany rodak, jak Carreras musiał umrzeć”.

Znalezienie odpowiedniego dawcy szpiku przypomina szukanie igły w stogu siana, ponieważ podstawowym warunkiem jest zgodność tkanek dawcy i biorcy.

Gwarantowane jest to jedynie u bliźniaków jednojajowych. U normalnego rodzeństwa zbieżność byłaby już więcej niż przypadkowa, a u rodziców spotyka się ją jeszcze rzadziej. Ale największy problem to czas. Transplantację powinno się przeprowadzić jak najszybciej, we wczesnym stadium choroby.

Wkrótce było już wiadomo, że w mojej rodzinie brak idealnego dawcy - w rachubę nie wchodził ani Alberto, ani Maria Antonia, mój brat przyrodni, ani wreszcie ojciec. Najwyższy stopień zgodności lekarze znaleźli u mojego syna, Alberta - dziewięćdziesiąt procent. Ale i to nie wystarczało: nie można było przewidzieć reakcji organizmu. Najkorzystniejsza jest transplantacja obcego, zdrowego szpiku, ale zawsze istnieje groźba odrzucenia.

W moim przypadku - to już stwierdzono - w grę wchodziła jedynie autotransplantacja. Następane tygodnie miały mnie do niej przygotować.

---

## Przygotowanie do Seattle

Dwudziestego czwartego sierpnia powróciłem do Hospital Clinico, aby poddać się po raz drugi chemioterapii. Dzień był deszczowy, ponury, odzwierciedlający stan mojej duszy. Nawet fakt, że osobiście mogłem prowadzić samochód, nie poprawił mi nastroju. Wiedziałem przecież po co tam jadę.

Lekarze byli - jak w lipcu - nad wyraz zadowoleni z przebiegu leczenia, we mnie natomiast pojawił się następny psychiczny problem do opanowania: zaczęły mi wychodzić włosy.

Gdy pewnego ranka w dłoni zostało gęste pasmo, przypomniały mi się natychmiast słowa lekarzy, że wypadanie włosów jest skutkiem ubocznym chemioterapii. Specjalnie się tym nie przejąłem. W końcu bardziej martwiłem się, aby nie stracić czegoś o wiele ważniejszego, a mianowicie głosu. Jednak w momencie, gdy sprawy zaszły już tak daleko, że wygląd pogarszał się z dnia na dzień, zaczęło mi to sprawiać coraz większą przykrość.

To nawet nie była próżność. Ogarnęło mnie uczucie obcości, naraz nie byłem sobą, nie potrafiłem zaakceptować własnego wyglądu. A kiedy nagle własne odbicie budzi niechęć - to boli i deprymuje.

Ale istnieje coś o wiele gorszego - momenty, kiedy w oczach innych ludzi dostrzega się ból, czułość, współczucie, ubolewanie, a czasami nawet przerażenie. Wtedy chciałoby się płakać i wyć, i krzyczeć:

- Nie patrzcie tak na mnie! Czy to jak wyglądam ma jakieś znaczenie?

Ale dziwnym trafem nowy stan powoduje jednocześnie coś fascynującego; pewien rodzaj solidarności z własnym ciałem, dzięki której nabiera się nowych sił do walki z chorobą. Chce się nie tylko wyzdrowieć, ale także wyglądać tak jak niegdyś. To niemal wyzwanie.

Po zakończeniu drugiego etapu chemioterapii podjęto ostatecznie decyzję co do miejsca przeprowadzenia transplantacji. Miało to nastąpić w USA. Z paru powodów. Fred-Hutchinson-Institut w Seattle jest bodajże najlepszą tego rodzaju kliniką na świecie. Tam w roku 1975 zaryzykowano pierwszą transplantację tego typu i do tej chwili wykonano ich 2400. Gdyby wybór padł na Barcelonę, potrzebne naświetlenia musiałyby być przeprowadzone w innej klinice, niż leczenie samego szpiku kostnego. Poza tym profesor Rozman uznał, że w Ameryce nie będę tak niepokoiony przez prasę, jak w Hiszpanii.

W drodze do Stanów miał mi towarzyszyć doktor Albert Granena z Barcelony. Studiował on przez pewien czas technikę transplantacji szpiku kostnego w Seattle, co w późniejszym czasie wykorzystał w Hiszpanii. Fakt, że oprócz mojego rodzeństwa był także doktor Granena, działał na mnie uspokajająco.

Dwudziestego drugiego października rozpoczęto w Hospital Clinico ostatnie działania przygotowawcze - ponowną chemioterapię. Trzydziestego pierwszego października odjechałem do USA. Z jednej strony pełen ufności, z drugiej - z ciężkim sercem z powodu smutnego wydarzenia, jakie miało miejsce ostatniego dnia przed wyjazdem. Musieliśmy mianowicie uspić naszego ukochanego owczarka Lido. Wprawdzie nie uważałem tego za zły omen, ale bardzo przeżyłem. Dzieci były nadzwyczaj przygnębione. Mnie tym bardziej martwiło, że zostawiam je w takim stanie. Zanosilo się na paromiesięczne rozstanie. Albert i Julia nie podejrzewali nawet, że ich pożegnanie z ojcem mogłoby stać się ostatnim - w najgorszym wypadku oczywiście.

---

## W „Hutch”

O Seattle, w stanie Washington, nie wiedziałem do tej pory nic ponadto, że budoje się tam boeingi oraz że miasto dysponuje godnym uwagi budynkiem opery: Seattle jest znane przede wszystkim z kultuwowania pamięci o Wagnerze i dlatego nazywa się je chętnie amerykańskim Bayreuth. Tak zwany Pacific-Northwest-

Wagnerfestival jest, bądź co bądź, jedynym tego rodzaju festiwalem, na którym „Pierścień Nibelunga” śpiewano po niemiecku i po angielsku. Kierownictwo było zawsze z tego faktu niezwykle dumne. Jeśli o mnie chodzi, wystąpiłem w Operze w Seattle tylko raz - na „Wieczorze Pieśni” w roku 1979.

O Fred Hutchinson Cancer Research Center, zwanym w niektórych kręgach krótko „HUTCH”, z pewnością już gdzieś słyszałem, ale praktycznie rzecz biorąc nic nie wiedziałem o tym imponującym centrum onkologii. Nawet tego, że jest najlepszą kliniką zajmującą się leukemią.

Wkrótce miałem na własnej skórze przekonać się jak znakomita jest opieka lekarska, pielęgniarska i wszelka inna w „HUTCH”. A jednocześnie dziwiły mnie niektóre zwyczaje panujące w szpitalu, dość obce Europejczykom, czasami wręcz szokujące swoją odmiennością.

Mam tu na myśli daleko posuniętą bezpośredniość w kontaktach między lekarzem a pacjentem. W Europie przyzwyczajeni jesteśmy do częstych rozmów z lekarzem, do tego że możliwie szybko przekazuje nam pocieszające wiadomości i że stawia diagnozę dopiero wtedy, gdy jest jej absolutnie pewien.

Ale nie w Ameryce. Gdy lekarz odkryje coś na zdjęciu rentgenowskim, natychmiast opowiada o tym pacjentowi, dając mu pole do spekulacji i domysłów - jeszcze przed dokładnym przeanalizowaniem i postawieniem ostatecznej diagnozy. To irytuje chorego, rzecz jasna i niepotrzebnie napędza mu strachu. Mnie przytrafiło się to na szczęście tylko raz, ale wystarczyło: po nieprzespanej, pewnej niepewności nocy, powiadomiono mnie, że nie ma podstaw do obaw... Groteskowych wręcz form nabierała ilość wymaganych podpisów, które musiałem składać. Każde lekarstwo, każdy zastrzyk - wszystko wymagało pisemnej akceptacji. Nie zdziwiłoby mnie nawet, gdyby zażądano potwierdzenia życzenia dobrej nocy. Pewnego dnia rzuciłem żartem do jednej z lekarek, że łatwiej byłoby zawrzeć kontrakt z Metropolitan w Nowym Jorku, niż dostać czopek w ich szpitalu. Wprawdzie rozumiem, że lekarze muszą się jakoś zabezpieczać i czynią to w dobrej wierze, ale czasem czułem się jak małeńki trybik wielkiej maszyny.

Organizacja pracy w „Hutch” jest pod każdym względem perfekcyjna. Umiejętne informowanie pacjenta o badaniach diagnostycznych i krokach terapeutycznych w znacznym stopniu obniża jego podatność na stresy. Zapobieganie wszelkim niedopatrzonom jest wielkim plusem; pacjent nie jest zaskakiwany i ma czas na psychiczne przygotowanie się do oczekującej go sytuacji.

Kierownictwo pomaga nawet rodzinom pacjentów w wyszukiwaniu mieszkań położonych blisko szpitala. Krewni pozostający dzień i noc w klinice, jeśli są zamiejscowi, muszą udowodnić, że wynajmują mieszkanie. Wytworzenie klimatu rodzinnego - przynajmniej na początku - ma ogromne znaczenie, szczególnie w przypadku dzieci: pomaga w pokonywaniu problemów natury psychicznej. Pod wpływem ciągłego przebywania z wieloma chorymi dziećmi, powstał w mojej głowie pewien plan. Powiedziałem sobie:

**- Jeśli wyjdiesz stąd żywy, musisz coś zrobić. Niedola wokół mnie stała się najsilniejszym bodźcem do późniejszego założenia fundacji na rzecz leczenia leukemii.**

Mój brat wynajął piękny apartament, w którym przez następne cztery miesiące miało toczyć się życie rodzinne Carrerasów. Sam bywałem tam rzadko, a na dłuższy czas zawitałem dopiero w lutym. Mój pokój w klinice miał mały przedsionek z możliwością wstawienia łóżka. W Seattle, tak jak i w Barcelonie, zawsze był przy mnie ktoś z rodziny; przeważnie siostra, Maria Antonia. Tak postanowiliśmy - ona miała pozostać ze mną w Stanach. Moje życie dawało się streścić w paru słowach: pobranie szpiku kostnego, chemioterapia, naświetlania, transplantacja.

Ot, szpitalna codzienność, ale w rzeczywistości istotna tortura związana z ciągłą niepewnością efektów terapii.

Ponieważ nie udało nam się znaleźć odpowiedniego dawcy szpiku, w grę wchodziła, jak już wspomniałem, jedynie autogeniczna transplantacja. Oznaczało to pobranie najpierw potrzebnej ilości mojego szpiku. Szóstego listopada, pod czujnym okiem szefa kliniki, doktora Thomasa (w swoim czasie to on przeprowadzał pierwsze transplantacje szpiku kostnego), doktor Jean Sanders i mój rodak, doktor Granena przystąpili do zabiegu. W celu „zdobycia” około jednego litra szpiku, koniecznych było kilkaset wkłuć w kości miednicy. Czyniono to pod miejscowym znieczuleniem,

więc chwilowo nic nie czułem, ale następstwa były okropne: tygodniami odczuwałem silne bóle. Czy leżałem, czy stałem, wszystko bolało.

Szpik - płyn zawierający krwinki i tłuszcze - musiał być jeszcze przed zamrożeniem oczyszczony z chorych komórek. Dziwna myśl nawiedziła mnie w momencie, gdy zabierano mój szpik:

- Wynoszą twoje życie. Bez tego szpiku jesteś zgubiony.

Następne dni były z pewnością najbardziej radykalną i najbrutalniejszą fazą: niszczone we mnie dosłownie wszystko, jeśli się tak mogę wyrazić.

Agresywne leki cytostatyczne zabijające komórki rakotwórcze hamują ich wzrost, zanim je ostatecznie zniszczą. Zaaplikowana porcja mogłaby być śmiertelnie niebezpieczna dla człowieka nie znajdującego się w klinice pod opieką lekarzy. Naświetlania stanowią uzupełnienie chemioterapii. Wprawdzie podczas zabiegu nic się nie czuje, ale okropnie bolesne objawy przychodzą później. Przez pięć kolejnych dni byłem trzy razy dziennie bombardowany promieniami gamma.

Przeżywałem najtrudniejsze chwile. Czułem się słabo, źle, prawie nie mogłem się poruszać, tak byłem obolały po licznych wkłuciach, a ciągle mdłości dokuczały wprost nieznośnie. W dodatku ledwo zdążyłem trochę dojść do siebie po jednym naświetlaniu, już posyłano po mnie, żeby mi zaaplikować nową podwójną porcję „czarnobyłską”. Naświetlań dokonuje się w różnych pozycjach, przez co wydaje się, że trwają wiecznie. Ponieważ w pokoju nie było zegara, na którym mógłbym śledzić pełzające minuty, pomagałem sobie operą. Nucać cicho, a często wręcz tylko w myślach, powtarzałem arie od „Cyganerii” do „Aidy” i od „Turandot” do „Giocondy”. W końcu każdy tenor wie dokładnie ile minut trwają Che gelida manina, Celeste Aida, Nessun dorma, czy Cielo e mar. Odmierzałem więc czas wyśpiewywaniem fragmentów operowych i wiedziałem dosyć dokładnie, że naświetlanie skończy się na przykład po następnej arii. Czasami pielęgniarki przychodziły po mnie, jeszcze gdy byłem „w środku” śpiewania. Ponieważ nie chciały mi podarować choćby sekundy, więc jeszcze przez chwilę towarzyszył mi zakochany w szybkim tempie dyrygent...

Z podnieceniem myślałem o dniu „zero”. Dniem „zero” nazywają tu, w „Hutchu”, dzień, w którym pacjent dostaje nowy, ewentualnie dostaje swój, uwolniony od komórek rakowych, szpik kostny.

Wprawdzie dokładnie mi to wytłumaczono, ale nigdy nie zrozumieć mądrości natury: szpik jest po prostu absorbowany przez ciało i wędruje do pustych magazynów. Wszystko następuje automatycznie; sam odnajduje drogę.

Teraz nadszedł dla mnie - jak i dla każdego chorego znajdującego się na tym etapie - okres nadziei. Czy szpik zacznie pracować? Poprzednie zabiegi zniszczyły nie tylko pozostałe struktury krwiotwórcze, ale także system odporności. Pacjent został zatem pozbawiony nie tylko komórek wytwarzających krew, ale i mechanizmów obronnych. Wszystko kręci się wobec tego wokół pytania czy - jak to określają lekarze - świeży szpik przyjmie się, czy nie. Trwa to od trzech do sześciu tygodni zanim się dobrze zaklimatyzuje i zacznie go przybywać, zanim wyprodukuje pierwsze funkcjonujące należycie komórki krwi. Czekanie i wiara, wiara i czekanie.

Wielu pacjentów umiera podczas tej krytycznej fazy, dlatego że poprzez wyeliminowanie systemu immunologicznego stają bezbronni wobec wszelkich infekcji wirusowych i zakażeń bakteryjnych. Aby uchronić mnie przed tego typu zarodnikami śmierci, umieszczono mnie w tak zwanym pokoju „LAF”. Są to absolutnie sterylne pomieszczenia, w których pacjent leży odgradzony od świata przezroczystą zasłoną z plastiku. Wchodzący tam są zobowiązani do nakładania na twarz masek ochronnych. To jasne: najdrobniejsza infekcja może mieć śmiertelne skutki.

W zasłonę wbudowane są długie rękawice, którymi można podawać pacjentowi lekarstwa i inne rzeczy. Ma to ogromne znaczenie szczególnie dla dzieci - przynajmniej w ten sposób mogą mieć kontakt fizyczny z rodzicami. Trzeba pamiętać, że chorzy częstokroć zmuszeni są spędzać całe tygodnie odseparowani, w sterylnych warunkach. Sama obecność bliskiej osoby, jej dotyk, może w takiej sytuacji zdziałać cuda. Na cud zakrawa również ludzka wytrzymałość. Myślę, że mamy w sobie niespożyte siły, siły, które odkrywamy i mobilizujemy do działania dopiero w ekstremalnych warunkach.

Czekając na przyjęcie się mojego szpiku w organizmie, otrzymywałem regularnie płytki krwi. Nadają one krwi zdolność krzepnięcia, zapobiegając w ten sposób niebezpieczeństwu wykrwawienia. Ta i inne infuzje są transportowane tak zwana „Hick-man-Line”; fantastyczny wynalazek używany już dziś na całym świecie i jak większość tego typu cudeniek, pochodzący z „Hutch”.

Doktor Robert Hickman stworzył coś w rodzaju centralnego cewnika żylnego, cienkiego wężyka wprowadzonego w okolice serca przez żyłę szyjną lub obojczykową. Cewnik mocuje się przed rozpoczęciem terapii (zakładał mi go osobiście doktor Hickman) i pozostawia na cały okres leczenia. Zdjęto mi go w maju 1988»r. Zaletą jest tu szybkie i bezproblemowe wnikanie lekarstw, narkozy i płynnych pożywek do krwiobiegu. Przez „Hickman-Line” można też pobierać próbki krwi. Było to dla mnie ogromne dobrodziejstwo, gdyż pobierano mi krew nawet sześć razy dziennie. Można sobie wyobrazić jak wyglądałyby moje żyły bez tego cewnika.

Inną ważną funkcją „Hickman-Line” jest możliwość odżywiania pacjenta bez jakichkolwiek komplikacji. Dla mnie było to szczególnie ważne, gdy przez ponad trzy miesiące nie mogłem nic jeść. Po chemioterapii i naświetlaniach, w ustach i gardle wywiązują się gwałtownie infekcje grzybicze i zakażenia. Pękające pęcherzyki wywołują piekielne bóle. Są to otwarte, krwawe rany i nie ma co marzyć o łykaniu. Trudno to było wyleczyć, poprawa następowała nadzwyczaj powoli. Dlatego też zajmowało mnie ciągle tylko jedno pytanie: jakie następstwa dla mojego aparatu głosowego będzie miała ta terapia? Wiedziałem, że odpowiedź uzyskam - jeżeli w ogóle - dopiero za kilka miesięcy...

Ale nawet po wyleczeniu objawów infekcji w ustach i gardle, nie mogłem nic jeść. Mój organizm nie chciał tą drogą nic przyjmować; nawet łyka wody. Ciągłe z nową nadzieją próbowałem choćby pić, ale nadaremnie. Każdy łyżeczek wywoływał okropne wymioty. I tak utrzymywano mnie przy życiu dzięki „Hick-man-Line”. Mocno skoncentrowane płynne pożywki zadziały tak, że w niedługim czasie wyglądałem, jakby mnie tuczono. Dni dłużyły się w nieskończoność. Gdy tylko mogłem, telefonowałem do dzieci i cieszyłem się ich opowieściami. Próbowałem również skracać sobie czas przy pomocy płyt i video. Muzyka też może być wyśmienitym lekarstwem, a w każdym razie potrafi odciągnąć myśli od rzeczywistości. Szczególnie upodobałem sobie wówczas, o dziwo, nie jakąś arię operową, ale koncert fortepianowy. Koncert nr 2»c-moll Sergiusza Rachmaninowa. Mimo najszczerzych chęci nie potrafię odpowiedzieć dlaczego właśnie ten. Ale wysłuchiwałem go po parę godzin dziennie - ciągle na nowo i na nowo. Rodzina nie komentowała tego głośno. Prawdopodobnie myśleli, że dostałem bzika...

Właśnie wtedy przypadły moje urodziny. Czterdzieste pierwsze. Wprawdzie nie było jeszcze większego powodu do świętowania, ale mimo to było pięknie. Otrzymałem istną lawinę życzeń. Tysiące listów i kartek, paczki z prezentami i małymi pamiątkami. Później, na Gwiazdkę, ten strumień nie tylko nie wysechł, ale wręcz przybrał na sile. Personelowi kliniki groziło coś w rodzaju zapaści pocztowej. Codziennie stawiano pod choinką dwie ogromne paki z przesyłkami, którymi zajmował się mój brat. Musieliśmy poprosić pocztę o wstępne sortowanie. I tak małe paczuszki zbierano razem, aby z jednej strony zaoszczędzić miejsca, z drugiej zaś zapobiec zaginięciu czegośkolwiek. Nadeszło około 15000»przesyłek. Najbardziej kuriozalna od hiszpańskiego fana z Wirginii: na kopercie były zaledwie dwa słowa: „Tenor. Seattle”. Docierały do mnie listy z całego świata: z Ameryki, Meksyku, Tajwanu, Nowej Zelandii, Chile, Argentyny, Japonii, Niemiec, Austrii, Włoch, nawet ZSRR i oczywiście z Hiszpanii. Pisały do mnie Fan Cluby, pielęgniarki z Hospital Clinico w Barcelonie, obcy ludzie, całe klasy i naturalnie wielu kolegów ze sceny.

Świat operowy zareagował wprost fantastycznie. Przyznaję, że wśród listów od śpiewaków znalazło się parę takich, które doprowadziły mnie do łez. Listy pochodziły nie tylko od kolegów z pierwszego rzędu, ale także od tych stojących zwykle w tyle. Oferowano mi wspaniałomyślnie wszechstronną pomoc. Muszę tu podkreślić, że i tenorzy pokazali na co ich stać. Nawet moi najgroźniejsi rywale - Luciano Pavarotti i Placido Domingo. Luciano przesłał mi wyborny telegram: „Giuseppe, masz wyzdrowieć, bo inaczej zostanę bez konkurencji”. Później wydzwaniał do mnie wiele razy i wykrzykiwał beztrudno do słuchawki: „Forza Campione! (Walcz mistrzu!) Jeśli chodzi o Placido, to znowu odnaleźliśmy się



wzajemnie. Po naszej legendarnej scysji przed koncertem galowym w Wiedniu - chodziło wtedy o pierwszeństwo występu - byliśmy już wprawdzie od jakiegoś czasu pogodzeni, ale dopiero teraz zacieśniły się nasze wzajemne stosunki. Napisał do mnie kilka miłych listów, dzwonił, a raz nawet przyleciał do Seattle, aby mnie odwiedzić. Dowiódł tym, że jest nie tylko wybitnym artystą, ale również wyjątkowym człowiekiem.

W ogólnym bilansie życia liczy się przecież przede wszystkim to, co stworzyliśmy jako ludzie - o wiele bardziej niż nasze dokonania artystyczne, obojętnie jakimi by one nie były.

Pierwsze tygodnie po transplantacji przebiegły spokojnie. Najważniejszą dla mnie osobą z całego zespołu lekarskiego w Seattle był doktor Dean Buckner, liczący się w świecie medycznym badacz chorób nowotworowych. Doglądał każdego etapu mojego leczenia, wyjaśniał wszelkie ewentualne niebezpieczeństwa i nastrojał optymistycznie. Dwudziestego trzeciego grudnia Buckner zezwolił mi na kilkudniowe opuszczenie szpitala i spędzenie Bożego Narodzenia w wynajętym apartamencie, w otoczeniu mojej rodziny i przyjaciół. Oczywiście musiałem przychodzić na codzienne kontrole, ale ważne było, że mogłem chociaż parę nocy przespać gdzie indziej.

Z Hiszpanii przyjechali znowu dziennikarze; chciano mnie koniecznie fotografować i przeprowadzać wywiady. Nie przystałem na to. Co mógłbym powiedzieć? Tak jak i przedtem, nie miałem zamiaru mówić o swojej chorobie. Poza tym nie czułem się najlepiej i nie miałem ochoty przyjmować dodatkowych gości. Długotrwałe leczenie doprowadziło do tego, że szybko się męczyłem. A tak spędziliśmy prawdziwie spokojne święta. Troszkę telewizji, troszkę słuchania płyt, troszkę innych rozrywek.

Myśląc o mojej przyszłości byliśmy wszyscy spokojni i pełni dobrych myśli. Na szczęście nikt nie podejrzewał następnego kryzysu. Znacznie poważniejszego od zapalenia płuc w Barcelonie.

---

## W obliczu śmierci

Te trudne, ale przepojone nadzieją miesiące, jakie przyszło mi spędzić w klinice w Barcelonie i Seattle, mogę porównać do podróży przez tunel. Czasami było w nim więcej światła, czasami mniej, czasem robiło się naraz całkiem jasno, a czasem ciemniało. Ale zawsze potrafiłem dostrzec jakiś promyk - nawet w najstraszniejszych chwilach.

Po Bożym Narodzeniu w 1987»roku wszystko wskazywało, że po raz pierwszy opuściłem ten nie kończący się tunel. Kiedy minęło czterdzieści krytycznych dni po transplantacji, doktor Buckner powiadomił nas ku ogólnej olbrzymiej radości:

**- Wszystko jest w jak najlepszym porządku. Nie ma żadnych oznak pojawienia się chorych komórek.**

Pomyślałem z ulgą, że nareszcie leczenie zakończone i zacznę odzyskiwać siły. I nagle szok. Moment, w którym światełko w tunelu prawie zupełnie zgasło.

„Nowy” szpik przestał się mnożyć, nie produkował nowych krwinek, słowem przestał pracować. Z tym związana była oczywiście ponowna redukcja odporności organizmu. Wiedziałem, co to oznacza: znalazłem się w wielkim niebezpieczeństwie, a szanse przeżycia zmalały do minimum.

Nikt nie znał powodu tak gwałtownego pogorszenia. Mogło nim być lekkie przeziębienie, jakie przechodziłem na początku stycznia, a może jakieś lekarstwa

przeszkodziły tworzeniu się szpiku. Ale pytanie „dlaczego” nie było już w tym momencie najważniejsze. Teraz musiałem, wierząc w sztukę lekarską, poradzić sobie psychicznie z tą sytuacją.

Ciągle tłukło mi się po głowie, że to nie możliwe. Tyle pracowałem, wytrzymywałem wszystko czego ode mnie wymagano, przeszedłem przez piekło terapii i nic nie złamało mojego oporu i samozaparcia, więc i ten kryzys muszę przetrzymać.

Ale jednocześnie towarzyszyła mi ponura myśl, że sam nic tu nie zdziałam, największa nawet wola walki nie pomoże, jeżeli nie przyjdzie ratunek z zewnątrz. Nie. Nie znałem odpowiedzi na pytanie, jak to się zakończy, ale wiedziałem jedno: nie poddam się. I znowu pomogła mi myśl o ludziach, których kocham i których za nic w świecie nie chciałbym opuścić.

Z medycznego punktu widzenia jedyną nadzieją na pokonanie tego niebezpieczeństwa było GMCSF.

Za tymi pięcioma literami kryje się lek wynaleziony w Seattle zaledwie rok wcześniej. Mówiąc słowami laika, GMCSF jest środkiem aktywizującym szpik kostny, czyli czymś co daje szpikowi „kopniaka”, aby ten znowu pracował i produkował zdrowe krwinki. Moi lekarze w Barcelonie słyszeli już, rzecz jasna, o tym nowym medykamencie i to był też jeden z powodów wysłania mnie właśnie do Hutchions-Institut.

Wiem, że w medycynie nie ma miejsca na cuda, ale GMCSF jest nim. To dar niebios i...medycyny. Pomogło! Mój szpik kostny uaktywniał się...

W tych dniach niepewności jeszcze raz zdałem sobie sprawę, jak wielkie znaczenie ma obecność kogoś bliskiego. Lekarze starali się, jak mogli. Doktor Rozman aplikował mi zastrzyki optymizmu - dzwonił z Barcelony i dodawał odwagi. Było to zbawienne dla mojej duszy, podobnie jak i obecność rodaka, doktora Graneny, przybyłego ponownie w połowie stycznia, by służyć pomocą medyczną i wsparciem duchowym.

Wiadomo, że nieszczęścia chodzą parami. Do mojego głównego problemu dołączył więc jeszcze jeden. Wprawdzie nie tak niebezpieczny, ale bardzo nieprzyjemny. W przełyku umiejscowiły się trzy małe guzy czyniące z jedzenia istną torturę. Przełykanie! Zdrowy człowiek nie zastanawia się nad tym najzwyklejszym odruchem, a już na pewno nie potrafi wyobrazić sobie, co to znaczy nie móc przez długi czas przyjmować pokarmów w żadnej postaci. Do tego dochodzą nieustające mdłości, a żołądek i jelita nie współpracują z sobą - wszystko to skutki chemioterapii. Poznałem w związku z tym jeden z najbardziej niewytłumaczalnych fenomenów medycyny. Z jednej strony perfekcyjnie funkcjonująca maszyna, z jej fascynującymi osiągnięciami naukowymi i wiążącymi się z tym niepojętymi możliwościami terapeutycznymi. Z drugiej natomiast niemożność rozwiązania pozornie najprostszymi problemami. W tym wypadku były to próby przywrócenia możliwości normalnego jedzenia.

Właściwie absurdalnie może zabrzmieć, jeśli powiem, jak to rozwiązano. Doktor Granena przywiózł mianowicie ze sobą kilka lekarstw z Hiszpanii, takich jak librax i belladenal, które od lat można kupić w pierwszej lepszej aptece. I pomogły! Natychmiast. Co nie znaczy oczywiście, że pomogą każdemu.

I w ten oto sposób, po ponad trzech miesiącach sztucznego dokarmiania, mogłem nareszcie jeść samodzielnie. Pamiętam nawet tę datę: było to czwartego lutego 1988»r. - dwa dni po przejściu na leczenia ambulatoryjne. I miałem ogromną ochotę na pastine in prodo - pewien rodzaj zupy z makaronem. Następnego ranka podpatrywałem w naszym apartamencie mego sekretarza Fritza Krammera, będącego jednocześnie wyśmienitym kucharzem, przygotowującego mozarellę z pomidorami i bazylią. Najpierw wmawiałem sobie, że nie mam apetytu na coś takiego, ale w końcu wypucowałem talerz do czysta.

Teraz zaczął się pierwszy etap rekonwalescencji. Spacer, lekka gimnastyka, drobne wypadki samochodem lub motorówką. Poznawałem piękne okolice Seattle. Na tym niewielkim skrawku ziemi znaleźć można było las pierwotny i ślady lodowca, rozległe winnice i malownicze akweny obfitujące w ryby. Parę razy spróbowałem swych sił w łowieniu łososia (z takim skutkiem, że w końcu kupiłem „mojego” łososia na targu w Seattle). Nawet pogoda okazała łaskawość i zadała kłam ludowej przepowiedni.

Wprawdzie nieśmiało, ale jednak, rozpoczął się mój powrót do życia. Byłem osłabiony i szybko męczyłem się, ale każdy dzień przynosił poprawę. Oczywiście codziennie musiałem się jeszcze pokazywać w „Hutch”, aby poddawać się niezbędnym testom i kontroli, ale w wynajętym apartamencie miałem doskonałych opiekunów – moją rodzinę. Donosili oni lekarzom o tym, co robię, jak długo śpię, co zjadłem i ile to miało kalorii, itd.

Wprawdzie tworzenie się szpiku kostnego przebiegało dość wolno, ale systematycznie – dzięki Bogu. Doktor Buckner był zadowolony i zapowiadał rychły powrót do domu. Ten dzień stawał się więc coraz bardziej realny.

Z setkami życzeń i pochlebnymi zapewnieniami, że byłem najlepszym pacjentem, opuściłem „Hutch” i Seattle wieczorem dwudziestego szóstego lutego. Z ogromną wdzięcznością w sercu. Po drodze na lotnisko mijałem krajobrazy jak z bajkowych ilustracji. Wkroczyłem w nowe życie.

Najpierw lecieliśmy non stop do Londynu, a potem prywatną maszyną do Barcelony. Po stu dziewiętnastu dniach poczułem wreszcie pod stopami hiszpańską ziemię.

---

## Znowu w domu

Rodacy przygotowali mi wspaniałe, wzruszające powitanie. Na mój widok rozwinięto transparenty z entuzjastycznymi hasłami, wznoszono radosne powitalne okrzyki. Mój powrót do domu zapowiedziano wcześniej w gazetach. Oblegli mnie niezliczeni dziennikarze i fotoreporterzy – niektórzy z nich przybyli specjalnie parę dni wcześniej do Seattle, aby lecieć ze mną do Hiszpanii. Teraz byłem już gotów zaspokoić ich ciekawość i opowiedzieć o chorobie. Poza tym mogłem choćby w niewyraźnych zarysach przedstawić plany na przyszłość. Najbardziej nadawała się do tego oczywiście konferencja prasowa. Pytanie o powrót na scenę powtarzało się jak refren.

Mimo że przybyciu na Barcelońskie lotnisko towarzyszył gorączkowy pośpiech (z powodu zamętu wokół mojej osoby), delektowałem się każdą chwilą. Mój stan można było określić jako: „wyczerpany ale szczęśliwy”. Poza tym czekało mnie jeszcze najpiękniejsze wydarzenie tego dnia: powitanie Alberta i Julii, moich najukochańszych dzieci. Tak, to było rzeczywiście najpiękniejsze.

Byłem już w domu i moje życie zaczynało się od nowa. Zaczynało się naprawdę jako nowe, bo wiedziałem, że odtąd będzie już inne, pełniejsze. Trzeba było aż tej straszliwej choroby, aby poznać wyroki losu leżące w naszych rękach. To było doświadczenie zbyt kosztowne. Ludzie nie znajdują czasu, aby się nad tym zastanowić, a szkoda. Nawet jeśli zdanie: „żyje się tylko raz” wydaje się oklepane, ma ono jednak głęboki sens. Pełna świadomość możliwości kształtowania własnego losu jest w stanie wydobyć z nas siły i ujawnić potencjał, którego istnienia często nawet nie podejrzewamy.

Byłem przygotowany na to, że trochę potrwa, zanim się całkowicie przystosuję, zanim odnajdę mój dawny spokój i pogodę ducha. Prawie osiem miesięcy w szpitalu robi swoje i zmienia człowieka, nie mówiąc już o ciągłym stresie i obawach. Starłem się być realistą, przyjmować rzeczywistość bez zbytnej euforii i przesady. Ten realizm pozwolił mi zachować ostrożny optymizm. Wówczas nie potrzebowałem więcej.

Ale nad dniem powszednim (związanym zresztą jeszcze przez następne tygodnie z zabiegami ambulatoryjnymi) unosiła się paląca tęsknota za śpiewaniem. Na razie nie mogłem o tym nawet marzyć; już wcześniej wspomniałem, jak ostrożnie i powoli miałem podchodzić do tego punktu „programu”.

Wykorzystywałem czas na coś innego. Muszę przyznać, że z trudem hamowałem moja naturalną aktywność. I niewiele brakowało, a nie byłbym wierny memu postanowieniu prowadzenia chwilowo mniej gorączkowego życia. Tę groźba niosła ze sobą działalność w założonej przeze mnie fundacji na rzecz badania i leczenia leukemii (pomysł, z którym się tak długo nosiłem).

Wierzę, że są różne sposoby, aby pomóc wszystkim chorym na leukemię. Na przykład poprzez współpracę ze szpitalami, czy opiekę socjalną w pojedynczych przypadkach. Jednakże sprawą decydującą - tak uważam - jest wspomaganie nauki i badań.

Marzyłem o tym, że pewnego dnia ta fundacja będzie współpracowała z innymi tego typu na całym świecie. Najpierw należało najpierw zebrać odpowiednie fundusze niezbędne do badań i lepszego wyposażenia technicznego klinik. Jako pierwszy cel bezpośredni postawiliśmy sobie urządzenie kilku sterylnych sal w Hospital Clinico w Barcelonie. Na wzór Seattle.

Aby nadać odpowiedni rozgłos Międzynarodowej Fundacji Jose Carrerasa na rzecz zwalczania leukemii, musiałem odbyć kilka podróży, udzielić wielu wywiadów, w których usiłowałem przekonać dziennikarzy o wadze mojego pomysłu. Zwracałem się do nich z nadzieją, że przekażą swoje wrażenia czytelnikom. Uzyskałem wydatne poparcie premiera; odnalazłem w Madrycie Felipe Gonzaleza i zaproponowałem mu objęcie funkcji honorowego prezesa fundacji. Zapewnił mi wszelką możliwą pomoc. Postanowiłem kilka występów rocznie łączyć z akcją na rzecz fundacji.

Zastrzegłem sobie prawo decydowania, na co zostanie przekazany dochód z imprezy. Chciałem, między innymi, doprowadzić do tego, aby w miastach, w których będę koncertował, szpitale zostały wyposażone środkami fundacji w nowoczesne wyposażenia i sprzęt medyczny.

Takie miałem plany, jeszcze przed moim come backiem. Moją ambicję pobudziło porywające wydarzenie, które miało miejsce zaledwie parę dni po moim powrocie z Seattle.

W Liceo odbywała się premiera „Fedory” Giordana - śpiewali Renata Scotto i Placido Domingo. Chciałem iść na drugie przedstawienie, aby po rocznej przerwie znaleźć się przynajmniej na widowni i stamtąd odetchnąć scenicznym powietrzem. Nieodparcie ciągnęło mnie do teatru i nie przypuszczałem nawet, jaki niezwykle wieczór mnie czeka.

Mój stary przyjaciel, dyrektor Liceo - Lluís Andreu, zarezerwował mi łóżko o przed rozpoczęciem drugiego aktu zająłem w ciemności - nie zauważony - swoje miejsce. Przedstawienie było wspaniałe; rozkoszowałem się na nowo atmosferą teatru. Wszystko, co tak oczywiste: pełna napięcia cisza na widowni, powitalny aplauz dla dyrygenta, podniesienie kurtyny; to wszystko wprawiało mnie w podniosły nastrój.

W tym czasie za sceną szeptało już, że pojawiłem się w teatrze, w „moim” Liceo. Po zakończeniu aktu doszło do wyborczego nieporozumienia: Placido miał zamiar pozdrowić mnie ze sceny i zaprezentować publiczności. Ja, nic o tym nie wiedząc, zdażyłem już opuścić łóżko, aby pogratulować kolegom za kulisami. I podczas gdy Placido próbował mnie dojrzeć na widowni, ja stałem parę kroków za nim. Zobaczył mnie dopiero, gdy wrócił za kurtynę - otoczonego przez Renatę, mego rodaka Vincenta Sardinera i innych artystów. Placido uścisnął mnie, wyszedł ponownie przed kurtynę i dał znać publiczności, że chce coś powiedzieć. Natychmiast nastąpiła cisza i usłyszałem, jak mówi:

**- Pozwolę sobie zaprezentować mego wielkiego przyjaciela i wielkiego syna Hiszpanii, który powrócił do swego teatru i swojej publiczności.**

Zanim się obejrzałem, koledzy wprowadzili mnie w światła rampy i zniknęli jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Zostałem sam. Co za chwila! Ludzie w teatrze podnieśli się ze swoich miejsc i rozpoczęła się owacja. Czułem, że te wiaty nie dotyczyły Carrerasa-śpiewaka, ale Carrerasa-człowieka. Chwila trwała i trwała. Na scenę spadły kwiaty. A w środku stałem ja. Niezdolny do uczynienia jakiegokolwiek ruchu, niezdolny do powiedzenia czegokolwiek. Chyba przez dziesięć minut.

**- Także za to podziękujesz im pewnego dnia. Twoim głosem. Musisz. - Tak sobie wtedy pomyślałem.**

Minęły ponad cztery miesiące od tego czasu. Dziś jest dwudziesty pierwszy lipca. Powoli ściemniło się. Jestem już przebrany i skoncentrowany. Jeszcze ostatnie słowa wymienione z Vincenzo - i można zaczynać. Czekając i spoglądając coraz częściej na zegar, słyszymy narastający aplauz i wiaty - nadchodzi królowa Zofia z towarzyszącymi jej czołowymi politykami. Burza oklasków zdradza, że musiała przybyć rzeczywiście masa ludzi. A ja chcę tam być - dla każdego z osobna. Cudowny dzień. Mój dzień.

---

## Koncert powrotu

Parę minut po dwudziestej drugiej ruszam a stronę fortepianu. Carlos Caballe uściskał mnie po raz ostatni. Wkraczając na kilkumetrowy podest prowadzący na scenę, czuję nagle, że ktoś przyciska moją prawą dłoń do ust. To kochany Diego Monjo, inspicjent w Liceo, moim rodzinnym teatrze. Ten gest głębokiego przywiązania wprawia mnie w zakłopotanie. Wchodzę w zasięg oślepiająco jasnych reflektorów. Idę do fortepianu. Przejście trwa około dwudziestu pięciu sekund. Nie do wiary, ile myśli może przelecieć przez głowę w tak krótkim czasie. W tej chwili nie potrafię się obronić przed ich natłokiem: przed strzępami obrazów mojej dotychczasowej kariery, przed scenami sukcesów i wrażeniami z najwcześniejszych, ciężkich lat. Straszna wiadomość o chorobie i koszmarna noc, jaka po niej nastąpiła, świadomość grożącego niebezpieczeństwa, nadzieja, ponure dni leczenia, transplantacja, drżenie, oczekiwanie, bóle i cierpienia, walka ze śmiercią, nadzieja i ciągle nadzieja. Wręcz nieprawdopodobne wydaje mi się teraz, że wszystko to zdarzyło się w ostatnim roku, a nie przed wiekami. Czuję, że nogi niosą mnie jeszcze ciągle w kierunku fortepianu. Wybucha aplauz. Ludzie, ludzie, ludzie - gdzie sięgnąć wzrokiem, wszędzie ludzie. Park przed Łukiem Triumfalnym jest przepełniony, ludzie wypełniają sąsiednie uliczki, tłoczą się nawet w tych najwęższych. Później dowiaduję się od policji, że jest ich ponad sto dwadzieścia pięć tysięcy. To niesamowite. Niektórzy mogą tylko słuchać - nie widzą nawet ekranów. Idę dalej jak w transie i w końcu dochodzę do fortepianu. Wiem, że nadszedł ten trudny moment, do którego wcześniej próbowałem duchowo się przygotować.

- Nie bądź idiotą - mówię sobie. - Czego tu właściwie szukasz? Będziesz płakał czy śpiewał?

Ale to naprawdę bardzo trudne - fala wzruszenia ściska mi gardło. Na szczęście długi aplauz pozwala się opanować i powoli zaczynam spostrzegać otoczenie. Widzę królową Zofię siedzącą w pierwszym rzędzie, obok niej mego przyjaciela, ministra obrony, Narcisa Serrę; jest także nowy minister oświaty i wychowania - Javier Solana i Jordi Pujol - prezydent Katalonii. Dostrzegam również burmistrza Barcelony - Pasquala Maragalla i całą moją rodzinę; a przede wszystkim rozpromienione twarze dzieci. Powoli uspokajam się. Zastanawiam się, czy coś powiedzieć, ale ostatecznie zostawiam to na później. Daję znak Vincenzo i koncert rozpoczyna się. Testimo, katalońska przeróbka Kocham cię Edwarda Griega jest pierwszą pieśnią i pragnę, aby każdy ze słuchających odebrał ją tak, jakbym śpiewał tylko dla niego. Moje podziękowanie ludziom, którzy wierzyli we mnie, drżeli razem ze mną i pomagali, nie może być bardziej osobiste. W ciągu tych paru minut daję im całego siebie.

Rozlegają się wiwaty. Upajam się cudownym nastrojem. Aplauz jest eliksirem życia artystów; potrzebujemy go jak powietrza do oddychania. Dziś odbieram go w inny, niż dotychczas sposób: dociera do mnie poprzez masy widzów w wielkim przestrzennym wymiarze, rozkłada się falą wokół Łuku Triumfalnego, rozdziela i kończy pojedynczymi oklaskami w jakichś bocznych uliczkach. Teraz czuję się potężny i jestem nawet w stanie coś powiedzieć. Dziękuję rodakom w ojczystym języku katalońskim za przybycie, potem pozdrawiam po hiszpańsku królową. Dona Zofia i król Juan Carlos mieli także swój wzruszający udział w mojej rekonwalescencji. Otrzymałem mianowicie kilka telegramów od pary królewskiej, utrzymanych w uprzejmie powściągliwym, ale mimo to bardzo serdecznym tonie. To, że królowa przyjechała z Madrytu - aby ujrzeć mój powrót na scenę - było dla mnie nie lada zaszczytem.

Na scenie jestem w swoim żywiole. Znowu. Zdenerwowanie prawie zniknęło, a ja koncentruję się wyłącznie na śpiewaniu. Po każdej pieśni wzrasta moja radość; czuję się coraz pewniej. Rozkoszuję się każdym tonem, każdą frazą i mogę mieć tylko nadzieję, że goście odbierają to w podobny sposób. Nastrój jest fantastyczny, po każdej katalońskiej pieśni słyszę brawa, ludzie wołają do mnie prawie jak na boisku swoimi „brawo!” i wywoływaniem mojego imienia. Podczas jednej z krótkich przerw między blokami pieśni, Carlos pyta mnie, co powiem na taką masę ludzi. Jestem tym do głębi wzruszony, ale sądzę, że potrafię wytłumaczyć to zjawisko. Przyszli tu nie tylko miłośnicy opery, którzy być może obawiali się, że już nigdy nie usłyszą mojego głosu, przyszli tu również ludzie podziwiający to, że ktoś po tak strasznej chorobie jeszcze może i ma ochotę śpiewać. Myślą sobie: „Ten człowiek uciekł śmierci, walczył o swój powrót, a teraz śpiewa dla nas”.

Są też Katalończycy, jakimi ich znam: szczęśliwi i wdzięczni, że pierwszy koncert dają właśnie w Barcelonie. Obdarowuję ich w ten sposób - daję okazję posłuchać, zanim zaśpiewam gdzie indziej. Teraz przekonują się, że Carreras dotrzymuje danego kiedyś słowa. W paru wywiadach obiecałem mianowicie, że jeśli kiedykolwiek jeszcze będę śpiewał, pierwszy występ dam w domu, w Barcelonie. Jestem najszczęśliwszym człowiekiem na świecie. Podobnie jak świadomie wybrałem pierwszy utwór koncertu, tak i nad ostatnią pieśnią długo się zastanawiałem. W literaturze operowej można znaleźć komentarze do prawie wszystkich sytuacji życiowych. A do mojej koncepcji najlepiej nadawała się aria Nessun dorme z opery Pucciniego „Turandot” - ze względu na zakończenie. Książę Kalaf śpiewa w niej:  
**- Vincero, będę śpiewać.**

Wypowiada te słowa w chwili, gdy nie ma już wpływu na dalszy bieg wypadków, gdy jego życie jest w rękach księżniczki Turnadot. Ale wierzy głęboko, więcej nawet, jest przekonany, że wszystko obróci się na dobre. Ja też chcę tymi słowami wyrazić własne myśli: dotąd nie dałem się pokonać i uczynię wszystko, aby wytrwać.

Dzisiejszego wieczoru debiutuje po raz drugi jako śpiewak i podobnie jak za pierwszym razem jest u mego boku Montserrat Caballe. Witana ogromną owacją, wkracza nagle na scenę, obejmuje mnie i całuje. Przyniosła ze sobą serce zrobione z powiązanych ze sobą setek róż i wręcza mi je. Vincenzo nie pozostawia mi czasu na wzruszenia - uderza w klawisze i śpiewamy toast Włec pijmy z „Trawiaty”. Gestem zachęcam publiczność, aby śpiewała razem z nami i rzeczywiście - wyraźnie sprawia jej to radość, a już na pewno królowej Zofii... Cudowny dzień. Mój dzień. Koncert kończy się i dopiero wtedy zaczyna się ruch. Mimo że policja utworzyła kordon i przeprowadza nadzwyczaj surowe kontrole, wokół gromadzi się, nie wiadomo skąd, pokaźny tłumek. Każdy chce gratulować, obcy ludzie rzucają mi się na szyję, klepią po plecach, ściskają dłonie. Reporterzy podsuwają mikrofony, błyskają flesze, wszyscy się przekrzykują. Kompletny chaos, ale jestem zachwycony. Z rodziny pierwszy dopada mnie Alberto, mój brat. W takiej sekundzie nie potrzebne są słowa. Także i Maria Antonia nie mówi nic, po prostu trzyma mnie w swych ramionach. Są tu wszyscy: moja żona Mercedes, Alberto i Julia, ojciec, brat przyrodni Jordi, szwagierka Marisa i szwagier Ramiro. Julia promienieje dumą - sama królowa ucałowała ją w policzek, gdy dostała od małej kwiaty. A Alberto śmiejąc się stwierdza, że najnowszy pies zostanie nazwany Vincero - na cześć dzisiejszego wieczoru i ostatniej pieśni -

wujek Nino właśnie dzisiejszego ranka dostarczył do domu malusieńki kłębuszek mający udawać psa. Ale z drugiej strony jest to odruch dla nas zupełnie typowy. Decyduję w każdym razie, że psa należy nazwać Peti - z powodu jego rozmiarów. W tym momencie nie podejrzewam nawet, że pies zacznie rosnać jak na drożdżach i wkrótce przerośnie wilczura.

Prawie półtorej godziny trwa cała „akcja” za sceną, ale nie jestem na tyle zmęczony, abym nie cieszył się każdą chwilą. Raduję się na myśl o przyjęciu mającym zakończyć tę niezapomnianą noc. Przychylnono się do mojego życzenia, aby zorganizować je w małym kręgu najbliższych, w domu, z typowo katalońskimi potrawami. Będzie szynka z pan tomacat (tak nazywa się grzanki z białego pieczywa z utartymi pomidorami, paroma kroplami oliwy z oliwek i solą), a najlepsze jest to, że mój sekretarz Fritz musi zapłacić za olbrzymią szynkę - przegrał zakład, bo nie wierzył, że zdołam wystąpić przed jesienią.

Ale jeszcze nie jestem w domu; nie mogę się ruszyć w ścisku. Wreszcie ktoś wpycha mnie do auta i gdy już myślę, że wszystko minęło, spotyka mnie ostatnia wielka niespodzianka wieczoru: poza kordonem policyjnym czekają tysiące ludzi tworzących szpaler dla mojego samochodu. Powoli i ostrożnie kieruję samochodem przez ciżbę i słyszę: „Josep, Josep!” Kiedy przyśpieszam, kilkudziesięciu ludzi nie chcąc pozostać w tyle i puścić mnie, biegnie obok auta wołając i machając do mnie.

Jestem do głębi poruszony ponownym odkryciem istoty i cudowności mojego zawodu: nie tylko odczuwam radość śpiewania, lecz śpiewem sprawiać radość innym - nie potrafię wyobrazić sobie nic piękniejszego. Zapewne i dlatego zostałem śpiewakiem.

Oczywiście nie ma recepty na to, jak zostać śpiewakiem. I nie podam jej inaczej, jak tylko opowiadając w jaki sposób ja nim zostałem...

---

## Dzieciństwo - debiut

jedenastolatka

Moje dzieciństwo upływało w niezmaconym poczuciu szczęścia. Dobrze pamiętam wiele faktów, inne znam z opowiadań.

Nie miałem jeszcze pięciu lat, gdy rodzice zdecydowali się opuścić Hiszpanię i wywędrować do Argentyny. Miał to być wymarsz w nową, lepszą przyszłość - warunki życia w Hiszpanii przedstawiały się wówczas katastrofalnie.

Prawie dwanaście lat minęło od zakończenia straszliwej wojny domowej, a kraj nie potrafił otrząsnąć się z jej następstw. Trzeba to sobie wyobrazić. Przeciętny dochód hiszpańskiej rodziny był niższy w latach czterdziestych niż pół wieku wcześniej! I stanowił zaledwie połowę dochodu z roku 1936 - sprzed wybuchu wojny. O poprawie sytuacji nie było nawet co marzyć i z tego powodu wielu Hiszpanów emigrowało.

Emigracja naszej rodziny z „małej ojczyzny”, jaką była Katalonia, miała także przyczyny polityczne. Mój ojciec, Jose Carreras-Soler był, jak i większość Katalończyków, zagorzałym republikaninem. Właśnie w szeregach republikanów walczył podczas wojny domowej. Wprawdzie przeżył ją bez uszczerbku na zdrowiu, ale w 1939»r. utracił prawo wykonywania zawodu. Był nauczycielem języka francuskiego i jako nauczyciel stał się niebezpieczny dla reżimu generała Franco. Oficjalnie nie to było uzasadnieniem. Nie powiedziano mu:

- Nie wolno ci już być nauczycielem.

O nie, chwilowo „nie było zapotrzebowania”. To była obiegowa formuła. I tak ojciec próbował otrzymać stanowisko w administracji miejskiej. Ale t tam „nie było zapotrzebowania”. Zamiast tego proponowano mu miejsce w policji drogowej. Nie muszę tu chyba tłumaczyć, co to oznacza dla człowieka, który całym swoim sercem jest nauczycielem i który miast uczyć dzieci musi stanąć na skrzyżowaniu i kierować ruchem...

Jednak nie istniała możliwość zarobienia pieniędzy. W końcu miał już rodzinę. Moi rodzice pobrali się podczas wojny, a mój brat Alberto przyszedł na świat jako pierwszy, w roku 1937. Z opowiadań wiem, jak ciężko było w pierwszych latach i to z pewnością zadecydowało, że następne dzieci pojawiły się tak późno: siostra Maria Antonia urodziła się w lipcu 1942, a ja 5»grudnia 1946»roku. Moja matka, Antonia, z domu Coll-Saigi, stała się w następnych latach siłą motoryczną rodziny. Fantastyczna kobieta - pełna energii i witalności, przepełniona pomysłami, bardzo niezależna i nadzwyczaj oszczędna. Prowadziła mały zakład fryzjerski i w ten sposób zasilala rodzinny budżet. Jasne, że niektórzy byli biedniejsi od nas. Ale rodzice nie chcieli pogodzić się z taką sytuacją. Brat matki ciągle namawiał ich do opuszczenia Hiszpanii. Dwa lata wcześniej wyjechał do Argentyny i w listach kusił perspektywą lepszej przyszłości.

Po długich dyskusjach podjęto decyzję; jesienią 1951»r. powiedzieliśmy naszej ojczystej Katalonii: adieu. Dziadkowie ze strony mamy dołączyli dla nas. Rodzice ojca pozostało w swym rodzinnym mieście, Geronie.

W Argentynie rodzice prędko przekonali się, że sen o lepszym życia nie ma szans spełnienia. Najpierw mieszkaliśmy, jako sublokatorzy, u brata mamy w Villballester. Po krótkim czasie, spędzonym w tym owiele dla nas za małym mieszkanku, znaleźliśmy własne lokum w Jose Leon Suarez - małym miasteczku w pobliżu Buenos Aires. Następne miesiące pokazały, jak trudno jest zapuścić korzenie w Argentynie.

Matka pracowała znowu jako fryzjerka, a dla ojca ciągle nie było pracy. Nie było wolnych posad nauczycielskich i z tego powodu musiał podejmować takie zajęcia, jakie mu proponowano. Nie zanosilo się na poprawę warunków życia. W związku z tym, bardziej z lekkim, niż ciężkim sercem, rada rodzinna postanowiła: wracamy do dom; do Katalonii.

Tylko jedenaście miesięcy trwała wycieczka do nowej ojczyzny i jedyne, co zachowało się w mojej pamięci, to podróż statkiem. Miałem mnóstwo dziwnych pomysłów i produkowałem się przed pasażerami ile sił. Śpiewałem piosenki, naśladowałem dorosłych tańczących tango itp. Wkrótce stałem się czymś w rodzaju maskotki - byłem lubiany i rozpieszczany. Podtykano mi słodczyce i drobne pieniądze.

Wiele lat później, gdy jesienią 1986»r. wraz z Agnes Baltsą dawałem koncert w Teatro Colon w Buenos Aires, kazałem sobie pokazać miejsca mojego dzieciństwa. Daleki kuzyn był tak miły, że obwoził mnie wszędzie. W ten sposób zyskałem chociaż powierzchowne wejście w kraj i ludzi mojej krótkotrwałej ojczyzny. Z tych jedenastu miesięcy spędzonych w Argentynie wyniosłem jedną niezaprzeczną korzyść: nauczyłem się hiszpańskiego. Dla obcokrajowca może to brzmieć dość dziwnie, ale nie ma w tym nic nadzwyczajnego. Katalonia nie jest tylko zwykłą prowincją hiszpańską. My, Katalończycy, mamy własną kulturę i własny język. Wielu ludzi sądzi, że jest on zaledwie jednym z hiszpańskich dialektów, ale to nieprawda.

Dziś, dzięki Bogu, Katalonia jest regionem autonomicznym. A w 1976»roku, gdy Hiszpania znowu stała się monarchią, język kataloński uznano za drugi język urzędowy. Oznacza to, że mam prawo wpisać do paszportu moje imię Josep; moje pełne imię i nazwisko brzmi: Josep Maria Carreras-Coll. Zwyczajowo nazwisko tworzy się z pierwszego nazwiska ojca i pierwszego nazwiska matki.

Kiedy byłem dzieckiem, w całym kraju obowiązywał język kataloński, czyli hiszpański, mimo że kataloński był ojczystym językiem prawie jednej czwartej ludności Hiszpanii (tak jest do dziś). Ponieważ w domu mówiło się oczywiście po katalońsku, pierwszy kontakt z hiszpańskim miał miejsce dopiero w szkole. Szczęściem dla mnie, zaczynałem szkołę znając już hiszpański, co dawało mi przewagę nad większością moich kolegów. Tak jak o Prusach mówi się powszechnie, że są szczególnie dokładni, tak o Hiszpanach - że są bardzo dumni.. Dumny jak



Hiszpan - to obiegowe powiedzenie. Ale Katalończykowi trudno pod tym względem dorównać. I dlatego jestem szczególnie zadowolony z katalońskiej autonomii tak długo jak hiszpańskie państwo nie pozwalało mi być Katalończykiem także formalnie, nie byłem z całego serca Hiszpanem. Teraz wolno mi być Katalończykiem, więc z przyjemnością jestem i Hiszpanem. To proste. Również i moi rodzice marzyli o takim rozwiązaniu, ale na początku lat pięćdziesiątych nic nie wskazywało na to, abyśmy kiedykolwiek zostali uznani oficjalnie za odrębny naród.

Kiedy latem 1952»r. powróciliśmy do Barcelony, sytuacja gospodarcza kraju wcale nie zmieniła się na lepsze. Zresztą polityczna także nie. W dalszym ciągu „nie było zapotrzebowania” na nauczyciela Jose Carrerasa-Solera. Ojcu nie pozostało nic innego, jak tylko podjąć pracę w policji drogowej. Ponieważ przed wyjazdem do Argentyny nie zwolnił się, tylko wziął urlop, mógł powrócić na dawne miejsce. Sądzę, że wtedy porzucił nadzieję, że kiedykolwiek będzie pracować w swoim zawodzie.

Nauczycielem pozostał tylko dla nas - dzieci. Wiedział przecież, że ideologia reżimu nie zatrzymuje się przed drzwiami szkoły. Wręcz przeciwnie. Dlatego udzielał nam dodatkowo lekcji liberalizmu i tolerancji. Maksyma, którą kierował się w naszym wychowaniu było: „Myśleć i działać krytycznie, ale bez zbędnych uprzedzeń”. Jestem mu za to bardzo wdzięczny. Po powrocie do Barcelony rodzice szukali nowego mieszkania i znaleźli je w Sants, dzielnicy robotniczej - w pobliżu domu, w którym mieszkaliśmy przed wyjazdem. Było względnie duże i bardzo drogie jak na ówczesne warunki. Wynajeliśmy je, mimo wysokiej ceny, dzięki dalekowzroczności matki - zaplanowała bowiem otwarcie salonu fryzjerskiego. Inwestycja przyniosła wkrótce owoce (na początku, oczywiście dość skromne). Dla mnie zaś, to mieszkanie stało się pierwszą sceną.

Spotykając się z ludźmi, najczęściej słyszę pytanie: „Jak się zostaje śpiewakiem operowym?” Nie ma konkretnej odpowiedzi, bo też i nie ma na to recepty. Nie jest to zawód, który się wybiera. Nie; a droga prowadząca na scenę jest w każdym przypadku inna.

W niezliczonych wywiadach, udzielanych w ostatnich latach, opowiadałem historię mego spotkania z operą, kiedy to obejrzałem film „Wielki Caruso” z Mariem Lanza w roli głównej. Napotykam tę opowieść we wszystkich publikacjach dotyczących mojej kariery, choć zwykle jest ona błędnie interpretowana.

Absolutnie fałszywe jest na przykład stwierdzenie, jakoby po obejrzeniu filmu natychmiast zapragnął zostać znanym śpiewakiem operowym. Albo wręcz nowym Caruso. W końcu nie miałem nawet sześciu lat, a moje plany życiowe ograniczały się wyłącznie do bieżącego, no - ewentualnie następnego - dnia. Moją głowę zajmowało bardziej to, czy znajdę czas, aby pograć z kolegami w piłkę i ile bramek strzelić.

Nie, film wyzwolił we mnie jedynie ogromną chęć śpiewania. A więc, jak to właściwie było. Kino odgrywało wtedy w Hiszpanii nadzwyczaj ważną rolę. Była to jedna z niewielu przyjemności, na jakie każdy mógł sobie pozwolić. Seanse filmowe planowano zawsze na sobotę i niedzielę. Nikt nie wybierał sobie filmu - oglądało się to, co akurat pokazywano.

W naszym ulubionym kinie w Barcelonie wprowadzono zasadę tak zwanych podwójnych seansów: wyświetlano dwa filmy bezpośrednio po sobie. Takie popołudnie w kinie było nie lada rozrywką. Ponieważ trwało to wiele godzin, więc aby nie zgłodnieć przynosiło się prowiant i napoje z domu. Ludzie głośno rozmawiali i nierzadko zdarzało się usłyszeć w czasie sceny miłosnej słowa dobiegające z jakiegoś kąta:

- Czy mogę prosić jeszcze trochę sera?

A gdzie indziej dziecko proszące:

- Chcę jeszcze jedną lemoniadę!

Było to ogólnie przyjęte i nikomu nie przeszkadzało. Dopiero przy szczególnie porywających scenach na sali panowała niczym nie zmacona cisza.

Pewnego dnia wyświetlono właśnie film „Wielki Caruso” - prawdopodobnie dodatek do jakiegoś westernu z Johnem Wayne. Tego już niestety nie pamiętam. Rodzice zabrali mnie ze sobą do kina i wytłumaczyli przedtem pokrótce, że w filmie

pokazano historię życia największego tenora wszechczasów. A tenor, to taki śpiewak, grający w operach przeważnie bohaterów.

W filmie mniej zainteresowała mnie sama historia (to znaczy, dotarł do mnie cud tej kariery, spodobały mi się podróże, sława, bogactwo) a bardziej muzyka, która mnie wręcz zachwyciła. Te arie śpiewane w filmie przez Maria Lanżę.

Następnego dnia rodzice przeżyli szok. Nie tylko odśpiewałem doskonale wszystkie arie z filmu, mimo że dotąd nigdy ich nie słyszałem, ale również zrobiłem to nie jak dziecko, lecz imitując sposób śpiewania tenorów.

Nastaly ciężkie czasy dla rodziny. Śpiewałem, śpiewałem, ciągle śpiewałem. Kiedy po pewnym czasie dano mi dyskretnie odczuć, że wprawdzie śpiewam pięknie, ale zaczynam już wszystkim grać na nerwach, udałem się na poszukiwanie miejsc bardziej odpowiednich na moje muzyczne występy. Ponieważ nie byłem zainteresowany zdobywaniem słuchaczy, zamykałem się na całe godziny w łazience i spędzałem pod prysznicem więcej czasu, niż w całym dotychczasowym życiu.

Wydzierałem się wszędzie, gdzie tylko znalazłem spokojny kąt. Moim absolutnym faworytem była aria Księcia z „Rigoletta”. Obawiam się, że jeszcze nikt nigdy nie był zmuszony wysłuchać La donna e mobile tyle razy, co moi rodzice i rodzeństwo. Stało się to swego czasu obsesją.

Gdy zostawałem w domu sam, posuwałem się znacznie dalej - przebierałem się. Sądziłem, że w masce i „kostiumie” śpiewam znacznie lepiej. Kiedyś znalazłem w jakimś ilustrowanym czasopiśmie zdjęcie Maria del Monaco jako Otella - miałem już pomysł na następną rolę. Musiałem tylko zmienić kolor skóry na czarny. Tak długo się mazałem i chlapałem farbami wodnymi, że wyglądałem jak Otello. W każdym razie mnie tak się wydawało. Rodzice, po powrocie do domu, nie okazali szczególnej radości, chociaż ukradkiem tłumili śmiech. Rodzeństwo uznało mnie za kompletnego wariata.

Rodzice nie należeli do wielkich miłośników opery - zresztą regularne bywanie na przedstawieniach operowych nie wchodziło w rachubę ze względów finansowych. Ale byli wystarczająco muzykalni, aby zauważyć, że mój śpiew nie był przeciętny. Niewykluczone, że talent odziedziczyłem po ojcu mamy. Salvador Coll - mój dziadek - posiadał piękny baryton i nawet chciał zostać śpiewakiem. Był także jedynym, który od samego początku zachwycał się moim zapałem do śpiewania. I to on nie pozwolił ostudzić mojej właśnie rozbudzonej miłości do muzyki. Przeciwnie - podsycił ogień.

Dziadek opowiadał wiele o muzyce i kompozytorach oraz o przedstawieniach, na których bywał w Teatro Liceo i Teatro Tivoli w Barcelonie. Miał fantastyczny dar opowiadania i potrafiłem go słuchać godzinami, z czego był ogromnie zadowolony. W Hiszpanii popularny był wówczas Luis Mariano. Mariano nie śpiewał arii operowych, wolał lżejszy repertuar: operetki, piosenki kabaretowe i inne pieśni. Filmy z nim były zazwyczaj nieskomplikowanymi komedijkami, pretekstem do zaprezentowania pieśniarza. Jego głos i repertuar wywierały na mnie co najmniej takie samo wrażenie, jak arie operowe Maria Lanży.

Oczywiście naśladowałem śpiew nie tylko moich dwóch idoli filmowych, ale również chód, gesty i mimikę. To już stawało się zbyt dziwaczne. Rodzice zaczęli zastanawiać się poważnie, czy popisy ich najmłodszego syna powinny ich cieszyć, czy też należałoby bardziej zainteresować się jego, co najmniej dziwnym, rozwojem. W szkole, gdzie nie pomijałem żadnej okazji do pośpiewania, nadano mi pseudonim: Rigoletto. Chyba zbyteczne byłoby tłumaczenie, dlaczego właśnie Rigoletto...

Pewnego dnia zdarzyło się coś niebywałego. W naszym domu pojawił się gramofon. Oczywiście nie podejrzewałem nawet, że pierwsza zakupiona płyta miała w przyszłości niejako odcisnąć piętno na moim zawodowym życiu: była to płyta z ośmioma neapolitańskimi pieśniami ludowymi w wykonaniu Giuseppe di Stefano. Drugą płytę „zorganizowano” wyłącznie ze względu na mnie - była to ścieżka dźwiękowa z filmu „Wielki Caruso”...

Dopiero teraz otworzyła się przede mną możliwość rozszerzenia repertuaru, co naturalnie wykorzystałem. Od tej chwili w domu Carrerasów zawsze ktoś śpiewał: albo di Stefano, albo Mario Lanza. Jednak nigdy nie śpiewali solo. Ciągle „towarzyszyłem” tenorom, w czym po pewnym czasie osiągnąłem prawie perfekcję. Moje nowe, tenorowe życie niosło ze sobą praktyczne korzyści, z czego byłem nadzwyczaj zadowolony. Mianowicie jako domowy solista, wyśpiewywałem sobie

dodatkowe kieszonkowe. Ponieważ, jak już wspomniałem, mieszkanie stanowiło jednocześnie miejsce pracy mamy, klientki siłą rzeczy słyszały moje popisy. Nie dało się nie słyszeć. Najwyraźniej damy znajdowały dużą przyjemność w śpiewie syna fryzjerki, ponieważ bywało, że wręcz proszono mnie o występ. Napiwki wręczane później wystarczały na coca-colę, lody i inne drobiazgi. Śpiewanie nie wypełniało mi bynajmniej całego dnia - spędzałem czas jak zupełnie przeciętne dziecko w moim wieku. Było to wspaniałe życie. Naprzeciwko domu znajdowała się nie tylko szkoła, ale co ważniejsze - boisko. Przebywałem tam wiele godzin z kolegami, grając w piłkę nożną i ręczną, a przede wszystkim w „kosza”. To było najpopularniejsze, ponieważ nasza szkolna drużyna koszykówki grała w lidze. Każdy chciał zostać gwiazdą. Mimo że jako dziecko nie sprawiałem wrażenia potomka olbrzymów, po paru latach udało mi się wejść do reprezentacji szkoły. Dwaj koledzy z ówczesnej drużyny są do dziś moimi najlepszymi przyjaciółmi - Miquel Sanroma i Josep Riba. Matka Josepa, Magda Prunera, była zresztą pierwszą moją nauczycielką gry na fortepianie. A jak do tego doszło? Matka moja rozpoznała, że chęć śpiewania nie była tylko przejściowym kaprysem, ale jednocześnie obca jej była ambicja zrobienia ze mnie „kogoś” na siłę. A już najmniej zależało jej na cudownym dziecku. Magda Prunera nauczała w Orfeon de Sants. Kiedy mama poprosiła o przesłuchanie mnie, ponieważ sądzi, że mam nieprzeciętny głos, pani profesor była święcie przekonana, że oto ma doczynienia ze ślepym macierzyńskim uwielbieniem. Jednak kiedy mnie wysłuchiwała - zachwycona - natychmiast wzięła pod swoje skrzydła.

Po roku przeszedłem do miejskiego konserwatorium. Przez następne trzy lata miałem muzyki pod dostatkiem. Na ten okres przypada też moja pierwsza wizyta w operze. Miałem wtedy osiem lat. Towarzyszył mi ojciec, wystrojony w mundur. Do Teatro Lice ubrany zostałem w garnitur od pierwszej komunii: szarą marynarkę, białą koszulę z krawatem, krótkie szare spodnie, białe skarpety i czarne buty. Siedzieliśmy na górze, w piątej galerii, a grano „Aidę” z Renatą Tebaldi, czczoną wówczas w Barcelonie jak żadna inna śpiewaczka. Radamesa śpiewał Umberto Borso.

W życiu każdego człowieka bywają wydarzenia, o których pamięta aż do śmierci. Dla mnie ten wieczór pozostał niezapomnianym przeżyciem. Po raz pierwszy ujrzałem artystów na scenie, grającą orkiestrę, kolorową scenografię i przeżyłem czarowny urok wieczoru w teatrze. Powolne wygaszanie światła, pełna oczekiwania cisza przed pojawieniem się dyrygenta, podniesienie kurtyny - wszystko to były zjawiska magiczne i fascynujące. Kiedy po przedstawieniu okrzykami wywoływano na scenę Renatę Tebaldi, podniecony wołałem razem z innymi.

Co do samej opery to, o dziwo, scena triumfalna wywarła na mnie nowe wrażenie, niżby się tego można było spodziewać po dziecku. Bardziej zadziałała na mnie scena nad Nilem. Aria Aidy, duet z Amonasrem i oczywiście scena z Aidą i Radamesem - a w tle wody Nilu połyskujące w poświacie księżyca...

Byłem ogromnie przejęty, a jednocześnie wydarzyło się coś przedziwnego: będąc pierwszy raz w życiu w teatrze czułem się tak zadomowiony, jakbym znał w nim wszystko od podszewki.

Wtedy nie próbowałem nawet tego sobie wytłumaczyć. Dziś myślę, że od pierwszej minuty stało się jasne, że to jest mój świat, do niego należę.

Za każdym razem, kiedy przejeżdżaliśmy tramwajem obok Liceo, tłumaczyłem rodzicom:

**-Kiedyś będę śpiewał w tym teatrze. Zobaczycie.**

Byli trochę zaskoczeni moją pewnością siebie, jednak czuli, że w tej zapowiedzi tkwiło coś więcej, niż rojenia ośmiolatka. Zwłaszcza że logicznym życzeniem powinno by być: „Pewnego dnia zostanę środkowym napastnikiem w FC Barcelona”. Nawet gdyby wydarzył się cud i ktoś wyjawiliby moim rodzicom, że ich syn stanie za trzy lata - czyli jako jedenastolatek - na scenie Liceo, prawdopodobnie włożyliby tę wiadomość między bajki.

Zanim do tego doszło miał miejsce mój pierwszy oficjalny występ.

Radio Nacional d'España prowadziło wówczas benefisową audycję mającą na celu zachęcenie słuchaczy do przedwigilijnych datków pieniężnych na ubogie dzieci. Występowali w niej najróżniejsi artyści: piosenkarze, aktorzy, muzycy.

Zdaje się, że to Magda Prunera podsunęła rodzicom myśl o moim udziale w programie. Uważała, że byłby to miły akcent - dziecko śpiewające dla innych dzieci. Ludzie z radia podchwycili ten pomysł - zaproszono i mnie. Zaśpiewałem katalońską kolendę i - jakżeby inaczej - La donna e mobile. Audycję prowadzili dwaj konferansjerzy - jeden wesoły, a drugi poważny. Jeden zwykle zapowiadał artystę, a drugi wplątał żartobliwe komentarze. W tych dniach w Liceo występował gościnnie jako Otello, Mario del Monaco i dlatego radiowiec zapowiadając mnie, rzekł:

- W razie choroby Monaco albo odwołania jego występu z innych nieprzewidzianych przyczyn, mamy tutaj idealne zastępstwo.

Bardzo mi się to spodobało i przy Verdim szczególnie się postarałem (taśmę z tym nagraniem przechowuje się w mojej rodzinie jak największy skarb). Aria z „Rigoletta” jest w normalnych warunkach niemożliwa do zaśpiewania przez dziecko. Gdybym zaśpiewał ją w pozycji tenorowej, brzmiałaby zbyt nisko. W pozycji sopranowej, czyli o jedną oktawę wyżej, też się nie dało, ponieważ byłem altem. Musiałem więc kombinować.

To z resztą dość ciekawe, że z niższego altowego głosu chłopięcego rozwija się w późniejszym czasie tenor, a wyższy chłopięcy sopran jest bazą dla barytonu. Rodzina pęczniała z dumy po moim występie. Propozycja pozdrowienia kogoś z anteny radiowej, potraktowałem z zadowoleniem i bardzo poważnie: życzyłem miłego dnia moim dziadkom w Genewie...

Możliwe, że ta audycja stała się okazją do następnego zaproszenia. Nigdy nie dowiedzieliśmy się, jak to właściwie było, w każdym bądź razie parę miesięcy później, zadzwonił telefon. Członek dyrekcji Teatro Liceo zapytał rodziców, czy zezwolą mi na występ. Zaproszono mnie do zagrania roli chłopięcej w operze naszego wielkiego kompozytora, Manuela de Falli.

Dla rodziców było to jak sen. Niewiarygodne. No i szok. Przecież Liceo to centrum operowe regionu. Do tego dochodził fakt, że dyrygowć miał światowej sławy hiszpański pianista i dyrygent, Jose Iturbi. Zebrana z tej okazji rada rodzinna wyraziła zgodę.

Wystawiano trzy dzieła de Falli: „Krótkie życie”, „Trójgraniasty kapelusz” i „Kukielki mistrza Piotra”. W tym ostatnim potrzebny jest chłopiec, który w teatrze marionetek donośnym głosem opowiada treść tego, co się dzieje na scenie. To miała być moja rola - napisana dla sopranu i niezwykle trudna do zaśpiewania. W nauce pomogła mi Magda Prunera; ponad trzy miesiące pracowaliśmy nad tą partią, zanim po raz pierwszy stanąłem przed mistrzem Iturbi. Iturbi wysłuchał mnie w milczeniu. Wzruszył się do łez. Ten znany artysta traktował mnie odąd wyjątkowo przyjaźnie, a jego pochwały dały mi wiele wiary we własne możliwości. Parę tygodni po moich jedenastych urodzinach, dokładnie trzeciego stycznia 1958»r., odbyła się premiera, transmitowana przez radio. Przyniosła mi olbrzymi sukces. Mniejszą treść miałem stojąc na scenie i śpiewając, niż w momencie kiedy baryton Manuel Ausensi wziął mnie za rękę i poprowadził przed kurtynę. Otrzymałem pierwszą oficjalną gażę - pięćset pesetów.

Było to tyle co nic, ale wystarczyło na jakąś zabawkę. I stało się jeszcze coś ważnego: udzieliłem pierwszego w życiu wywiadu. Zachowując poważną minę, tłumaczyłem reporterowi, że wolę dziesięć razy zaśpiewać w Teatro Liceo, niż raz pisać klasówkę w szkole. I w ogóle przedkładam Verdiego nad Pitagorasa, a Pucciniego nad Galileusza...

Rodzice po moim pierwszym występie w sławnej operze postanowili zasięgnąć rad i opinii w kwestii mojej wokalne edukacji. Przede wszystkim zapytali samego mistrza Iturbi, czy według niego kształcenie mnie na śpiewaka ma jakikolwiek sens.

Według Iturbiego wszystko zależało od tego, co się stanie z głosem po mutacji. Stwierdził jednak, że mój niespotykany talent muzyczny trzeba koniecznie rozwijać. Uważał, że jestem stworzony do śpiewania...

Dzień po premierze „Kukielek...” de Falli, otrzymałem z Liceo następną propozycję: rolę chłopca w operze „Amunt” hiszpańskiego kompozytora Manuela Altisenta.

Bardzo dobrze wywiązałem się z tego zadania i już wkrótce zaśpiewałem w „Cyganerii”. Tej roli nie musiałem specjalnie studiować, bo składała się

zaledwie z jednego zdania: „Vo la tromba, il cavallin!” Znaczący „Cyganerii” wiedzą naturalnie, gdzie rozgrywa się ta scena. W drugim akcie pojawia się malec odciągany za ucho od wózka sprzedawcy zabawek, Parpignola. Płacząc domaga się od matki kupienia trąbki i drewnianego konia. Wiele lat później, śpiewając Rudolfa, zwracałem zwykle uwagę na dziecko śpiewające tę kwestię. Kto wie, być może słuchałem właśnie przyszłego tenora.

Najbardziej emocjonujące w moim pierwszym występie w „Cyganerii” było to, że stałem na scenie obok gwiazd wieczoru: Renaty Tabaldi, którą kilka lat wcześniej podziwiałem z daleka w roli Aidy, i Ganniego Raimondiego, grającego Rudolfa. Raz nawet odezwał się do mnie, co dla niego było najprawdopodobnie grzesznieściami drobiazgiem bez znaczenia, a mnie napełniło dumą. Po powrocie do domu nabijałem nawet, że wielki tenor Raimondi zdradził, iż widzi we mnie świetny zadatek na tenora.

Przedtem jednak czekała mnie długa droga. Po pierwsze - nagle zakończyła się moja kariera sceniczna. Mutacja. Byłem zmuszony odrzucić propozycję dyrekcji Liceo wzięcia udziału w „Jasiu i Małgosi” Engelberta Humperdicka. Planowano to na sezon 1959/60. Mój głos wyczyniał, co chciał. Raz brzmiał niemal jak u Gruberowej, raz jak u Giaurowa. Oczywiście nie tak pięknie, ale prawie tak wysoko, albo prawie tak nisko. Wprawdzie nie zniechęciłem się do śpiewania, ale odtąd czyniłem to poza sceną. Dobrze, że w ogóle nie zaprzestałem, bo przerwa w tym okresie może nieść ze sobą fatalne skutki. A tak mój śpiew nie był co prawda najlepszej jakości, ale głos rozwijał się dalej w naturalny sposób.

W tym czasie - między czternastym a siedemnastym rokiem życia - nie przepuściłem żadnej okazji pójścia na przedstawienie do Liceo. Matka podarowała mi abonament na przedstawienia sobotnie, często korzystałem też z miejsc stojących.

Poznawałem bieżący repertuar - od Mozarta do Wagnera. Opery Wagnera grano wtedy w dwóch językach: soliści śpiewali po niemiecku, zaś chór po włosku. Dzieła tego niemieckiego kompozytora trafiały do mnie z trudnością. Jedynie „Latający Holender” potrafił mnie zachwycić.

Ukochaną operą pozostał „Rigoletto”, którego oglądałem przy każdej sposobności. Moim ulubionym Księciem był tenor Gianni Poggi. Wkraczał z gestem na scenę, w eleganckim stroju i białych rękawiczkach, które ścigał powoli, śpiewając balladę Questa o quella. Już jako dziecku szalenie mi to zaimponowało. Ciągle też miałem to dziwne wrażenie, że wszystko doskonale znam i od wieków czuję się w operze jak w domu...

W roku 1964 rozpoczęła się wreszcie prawdziwa edukacja. Na scenie operowej Barcelony panowała istna gorączka Aragalla. Mój rodak Jaime Aragall, posiadający według mnie najpiękniejszy głos tenorowy wśród wykonawców mojego pokolenia, odnosił pierwsze sukcesy we Włoszech.

Wszędzie się o nim mówiło. Cóż mogło się więc trafić lepszemu, niż studia pod okiem profesora, który i jego wykształcił? Czyli u Francisca Puiga. Zorganizowano przesłuchanie i Puig przyjął mnie do siebie na naukę.

---

## Matka

Przygotowania do ewentualnej kariery śpiewaka przebiegały systematycznie i bez przeszkód. A jednak rok po rozpoczęciu studiów u mistrza Puiga, dotknął nas wszystkich tragiczny cios - śmierć matki.

Nikt - nawet ona sama - nie podejrzewała, że miała raka. Wszystko rozegrało się tak straszliwie szybko. Kiedy lekarze, jesienią 1956»r. stwierdzili tę

śmiertelną chorobę, były już przerzuty, a matce pozostało dziesięć dni życia. Miała pięćdziesiąt lat.

Jedyną pociechą był dla nas fakt, że nie musiała długo cierpieć. Na cztery dni przed śmiercią miała jeszcze tyle sił, że mogła po raz ostatni rozmawiać. Tej chwili nie da się opisać ani zapomnieć. Pamiętam każde słowo, jakie wówczas wypowiedziała. Sprawiała wrażenie, jakby nie interesowało jej nic, poza swoją przyszłością. Fascynujące było, że z absolutnym przekonaniem mówiła o mojej karierze operowej. Z matczyną troską wymogła na mnie przyrzeczenie dbania o struny głosowe, nie forsowania się śpiewaniem i nie ryzykowania. Po ostatnich wydarzeniach, od lata 1987»r. często wracam myślami do tych chwil. Oczywiście nie wierzę w zjawiska nadprzyrodzone i nie jestem specjalnie przesądny. Ale być może matka przeczuwała instynktownie przyszłe problemy zdrowotne swego najmłodszego syna. W końcu nawet na starszym rodzeństwie wymogła obietnicę, że będą na mnie uważać.

**- Wiem, że kiedyś będziesz kimś ważnym - to były jej ostatnie słowa.**

Chyba dla każdego człowieka miałyby one ogromne znaczenie. Może się to wydać sentymentalne, ale ta rozmowa dała mi niesamowicie dużo siły i przez następne lata poczucie pewności, wiary w siebie.

Bardzo, bardzo wiele zawdzięczam matce. Na przykład to, że zostałem śpiewakiem. Pewnie, że decyzje wymagały zgody ojca, ale wszystkie inicjatywy pochodziły od niej. Gdy miałem dwa latka uratowała mi życie. Znam to wydarzenie tylko z opowiadań.

W latach czterdziestych rodzina spędzała zwykle trzy letnie miesiące w Puigcerda, malowniczym miasteczku na pograniczu hiszpańsko-francuskim. Przyjeżdżało tam na wakacje wielu Francuzów. Ze względu na znajomość języka francuskiego, ojca odkomenderowano na ten czas z barcelońskiej drogówki do Puigcerda. Matka wykorzystywała te wyjazdy dla zarobienia pieniędzy jako fryzjerka. My, dzieci, jechaliśmy oczywiście z nimi.

Pewnego dnia znalazłem gdzieś aluminiową tulejkę, taką jakich używało się do mydła do golenia. Puściłem ją na wodę, żeby zobaczyć jak pływa. No i wyciągając potem mój „statek” wpadłem głową do stawu. Na szczęście byłem przy tej zabawie obserwowany. Zanim jednak wyciągnięto mnie z wody, straciłem przytomność. W tym czasie, zaalarmowana przez kogoś, znalazła się na miejscu zdarzenia moja matka. Natychmiast spostrzegła na co się zanosi - moja twarz już zdażyła zrobić się sina. Dzięki sztucznej oddechaniu usta-usta, udało się jej przywrócić mi do życia. I kiedy w chwilę po tym uderzyłem w rozdzierający płacz, wszyscy byli szczęśliwi, że cała przygoda skończyła się dobrze. Matka zaś, już po fakcie, przeżyła silny szok.

Dopiero gdy dorosłem, wiele lat po jej śmierci, mogłem docenić cudowne przymioty tej kobiety. Obok wrażliwości, cechował ją trudny do zdefiniowania instynkt, dzięki któremu zawsze wiedziała, co jest najlepsze dla każdego z jej dzieci. Intuicyjnie czyniła zwykle to, co powinna. Naprawdę fantastyczna kobieta: o silnym charakterze, a jednak krucha; bardzo impulsywna i konsekwentna z jednej strony, z drugiej zaś - czuła i przyjazna; i surowa i ustępliwa. Wszystko w swoim czasie. Mając osiemnaście lat nie potrafiłem jeszcze pojąć i ocenić tego należycie. Moje starsze rodzeństwo miało więcej szczęścia ode mnie: dane im było przeżyć więcej wspólnych chwil z matką. Z rozrzewnieniem wspominam sceny z przeszłości, jak tę, kiedy mój prawie dorosły brat wrócił późno do domu. Mama udając bezlitosną, wołała do niego z okna, że może sobie poszukać jakiegoś noclegu, bo ona go nie wpuści. Alberto przez długi czas rzucał drobnymi kamyczkami w okno, ale mama pozostawała niewzruszona. W końcu Maria Antonia i ja prześlagaaliśmy ją (powtarzało się to za każdym razem) i Alberto został łaskawie wpuszczony. Już będąc dorosłymi ludźmi śmialiśmy się często z tych ich „przezokiennych” rozmów.

Mam pełną świadomość, że niektórych kroków i błędów w moim życiu mógłbym uniknąć, gdyby żyła matka. Być może, gdy umierała, byłem w wieku, w którym potrzebuje się matki bardziej niż wtedy, kiedy ma się lat dwadzieścia i więcej. Nagle zabrakło jej opiekuńczych ramion. Mimo że ojciec i rodzeństwo troszczyli się o mnie jeszcze bardziej, mimo że staliśmy się sobie jeszcze bliżsi, wszystko się zmieniło. To nie tak, że zabrakło matki i nie wiedziałem, co ze sobą począć. Nie, nie byłem sam i nie poddałem się zwątpieniu. Ale byłem nieszczęśliwy - to

ona była ostoją, ona dawała największe poczucie pewności i bezpieczeństwa. I to wszystko odeszło w przeszłość.

W owym czasie głęboko pragnąłem kariery śpiewaka operowego, a jednak wstąpiłem na uniwersytet w Barcelonie. Jako przedmiot studiów obrałem chemię, gdyż brat oraz szwagier zamierzali zająć się produkcją kosmetyków. Wszyscy w rodzinie święcie wierzyli w mój talent oraz możliwości artystyczne, jednak wolałem wyuczyć się konkretnego zawodu, ewentualnie poczynić ku temu pierwsze kroki. Studiując pracowałem jednocześnie w rodzinnej firmie. Rozwoziłem samochodem towary. Nikt tego ode mnie nie wymagał, ale uważałem, że to jestem im winien. W końcu brat i szwagier finansowali nie tylko moje studia chemiczne, ale także lekcje śpiewu, które podjąłem na nowo.

---

## Kształcenie

Prawie trzy lata studiowałem u mistrza Puiga. Był bardzo serdecznym człowiekiem, miał wybitny smak muzyczny i poczucie przemijania w muzyce. Ale podskórnie czyłem, że potrzebuję czegoś, czego on mi dać nie potrafi. W tym mniej więcej czasie spotkałem Juana Ruaxa.

Ten człowiek, przykuty po chorobie Heinego-Medina do wózka inwalidzkiego, posiadał niesamowity głos tenorowy. Nigdy nie miał zamiaru zostać śpiewakiem ani nie był wykładowcą śpiewu. Juan Ruax był z zawodu technikiem dentystycznym. Ogólnie przyjęte było wtedy muzykowanie na przyjęciach czy innych spotkaniach towarzyskich. Bywał na nich również Juan Ruax i miał okazję usłyszeć mnie kilka razy. Pewnego razu powiedział, że jeśli rzeczywiście pragnę zostać śpiewakiem operowym, chętnie mi w tym pomoże. Ten człowiek z miejsca wiedział, czego potrzeba mojemu głosowi, a co jest dla niego niekorzystne. Jeszcze przed tą przyjazną propozycją postanowiłem wyjechać do Włoch i tam szukać odpowiedniego nauczyciela. W końcu Włochy chyba od zawsze stanowiły Mekkę dla młodych śpiewaków operowych. Ale mistrz Ruax wybił mi z głowy ten plan. Na szczęście, w przeciwnym razie nie poznałbym bliżej tego wspaniałego człowieka. Pozostałem więc w Barcelonie i rozpocząłem pracę pod okiem Ruaxa. Był wspaniały. Oddawał się temu z ogromnym zaangażowaniem. Później dowiedziałem się, że aby mieć dla mnie parę godzin po południu, zaczynał pracę technika dentystycznego o piątej rano.

Fascynowało mnie w naszych zajęciach to, że ćwiczyłem mało, natomiast wiele rozmawialiśmy o śpiewie. Poza tym próbował mnie nauczyć nie tyle - jak trzeba śpiewać, ile - czego należy się wystrzegać. Starał się rozwijać mój naturalny instynkt śpiewania i talent. Oczywiście poprawiał mnie, kiedy robiłem coś źle. Ale główna zasada brzmiała: w śpiewaniu nie ma żelaznych reguł. Nie ma stuprocentowej metody. Gdyby taka istniała, mielibyśmy o wiele więcej wyśmienitych śpiewaków. Nie, nie da się wychodować śpiewaka. Każde gardło jest inne, tak jak i talent; udział intelektu też bywa różny. Mistrz Ruax wyczuwał mnie nieomylnie. Po prostu wiedział, gdzie potrzebna jest jego pomoc, aby jednocześnie nie zaprzepaścić tego, co pochodziło ode mnie. Podstawowa reguła brzmiała: słuchaj uważnie głosu intuicji i nie podporządkowuj technice twojej ekspresji, akcentu, czy choćby jednej nuty.

Był klasycznym zaprzeczeniem pedantycznych nauczycieli śpiewu, stosujących wobec podopiecznych jedną niezmienną metodę. Wolę nie wiedzieć, ilu młodych śpiewaków i śpiewaczek zniszczono w ten sposób. Oto jak wyglądała lekcja śpiewu u Ruaxa: półtoragodzinna rozmowa, a dopiero potem zajęcia praktyczne. Śpiewałem

każdorazowo nie więcej niż dwadzieścia minut. To nie to, co ciągnące się w nieskończoność wokalizowanie, które w gruncie rzeczy nic nie daje. Ale dziewięćdziesiąt procent nauczycieli mężczy ze swymi uczniami gamy. W górę i w dół, w górę i w dół.

Z Rauxem bardzo często słuchaliśmy całymi godzinami płyt. Wszystkich dawnych i współczesnych tenorów. To bardzo ważne wiedzieć, co i jak śpiewał każdy z nich. Jak interpretował konkretny fragment, czy całą arię. Dopiero kiedy pozna się wiele różnych osobowości muzycznych, można zacząć kreować swoją własną. Dla mnie intuicja w muzyce nie stanowiła nigdy problemu. Nie miałem kłopotów ze znalezieniem odpowiedniego stylu. A i z samą nauką radziłem sobie dobrze. Natomiast trochę gorzej przychodziło mi i przychodzi nadal mieć głos „na zawołanie”. Dlatego zazdroszczę tym z kolegów, którzy po przebudzeniu, o godzinie szóstej rano, potrafią z miejsca zaśpiewać górne C. Są i tacy... Zanim rozpocząłem naukę u Ruaxa, myślałem, że libretta oper są płytkie, a jedyne co się liczy, to sama muzyka. To jednak nie prawda. Śpiewak musi wczuć się w swoją rolę, wcielić się w postać, by widz żywo reagował na to, co się dzieje na scenie. Muzyka, melodia mają wydobyć nastrój, moment emocjonalny uwarunkowany przez tekst. I aby go dobrze zrozumieć, trzeba równie intensywnie przeżywać każdą chwilę, każdą sytuację, która niesie ze sobą życie, żeby potem umieć wykorzystać to w teatrze. W ten sposób można uzyskać właściwy sens i wartość każdej frazy, każdej modulacji.

Mój nauczyciel doskonale to wiedział. Jego intuicja i inteligencja podpowiadały mu, że wnikliwa interpretacja wzmocni moją siłę wyrazu, że nie jestem typem śpiewaka, który zadowolony jest samą techniką. I tak zostało do dziś. Słuchając samotnie płyt w domu., kończyłem zwykle na Giuseppe di Stefano. Często przysłuchiwałem się wszystkim możliwym nagraniom tak imponujących tenorów jak Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Jussi Bjorling, Richard Tuckner, czy Franco Corelli. To też były niejako zajęcia ze śpiewu. Ale na sam koniec, żeby sprawić sobie radość, brałem z reguły płytę Pippo. To on - ten, którego w 1962»r. podziwiałem jako Ryszarda z „Balu maskowego” w Liceo - uświadomił mi bardziej niż inni. że śpiewanie jest przyjemnością. Było wielu tenorów, których podziwiałem albo którzy mi imponowali, ale tylko ten jeden pozostał na zawsze w moim sercu. W końcu to on zmienił wszystko w operze włoskiej. Wcześniej liczyło się wyłącznie piękno śpiewu. Od czasu di Stefano publiczność, szczególnie włoska, chce także rozumieć każde słowo.

Nigdy - nawet kiedy występowałem już na wszystkich ważnych scenach operowych świata - nie zaprzestałem kontaktów z mistrzem Ruaxem. Jeszcze latem 1987»dzwoniłem do niego parę razy z Hospital Clinico. Jesienią przywieziona osiemdziesięcioletniego pana do tego samego szpitala. Niestety, nie mogłem go odwiedzić - leżałem w sterylnym pomieszczeniu oddziału chemoterapii. W październiku Juan Ruax zmarł. Oddalony ode mnie zaledwie o dwa piętra. Chciałem przynajmniej wziąć udział w jego pogrzebie, ale lekarze nie wyrazili zgody. Ruax był zawsze bardzo ze mnie dumny i traktował poniekąd jak swe artystyczne dziecko. Kiedy miałem trochę czasu i odwiedzałem go w jego domu w Barcelonie, częściej mnie krytykował niż chwalił. Przy tym posiadał specyficzne poczucie humoru. Czasami dzwoniłem do niego z jakiegoś niewiadomego zakątka świata narzekając żartem:

- Mistrzu, nie mam pojęcia co się dzieje! Coś nie gra z moim wysokim C!

- Denerwujesz się? Przecież i tak nigdy go nie miałeś... - odpowiadał spokojnie.

---

## Na scenie Liceo



Po roku akademickim 1967/68 nadszedł moment, w którym musiałem zdecydować się, czy kontynuować studia chemiczne, czy też poświęcić się wyłącznie karierze śpiewaka. Zebrała się rada rodzinna. Po długiej dyskusji i rozważeniu wszystkich możliwości, podjęliśmy decyzję. Świat opery. Chemia, uczciwie mówiąc, nie była mi pisana.

Kierunek został więc nadany.

Jesienią 1968»r., zupełnie przypadkiem, doszło do mojego pierwszego występu telewizyjnego. Jeden z przyjaciół pracował w hotelu Manila w Barcelonie. Pewnego dnia powiedział mi, że zatrzymał się tam Antonin Fernandez Cid. To znany hiszpański krytyk muzyczny, prowadzący własną audycję telewizyjną, w której prezentuje, między innymi, młodych artystów. Przyjaciel namówił mnie, abym poszedł do hotelu i zaśpiewał senorowi Cidowi. Ekspert słuchał i sprawiał wrażenie zadowolonego. Szczególnie spodobało mu się wykonanie *Amor ti vieta* z „Fedory”. Skończyło się tak, że zaprosił mnie do swego programu. Miałem zaśpiewać właśnie tę arię. Byłem nadzwyczaj dumny z tego wydarzenia. Poza tym Antonin Fernandez Cid podniósł mnie jeszcze bardziej na duchu, prorokując wielką przyszłość.

Parę miesięcy później, a było to na Wielkanoc 1969»r., Juan Ruax nakłonił mnie, bym udał się na wstępne przesłuchanie do Teatro Liceo. Zebrałem się na odwagę i poszedłem. Zaśpiewałem dwie arie: z „Traviaty” i z „Carmen”. Ówczesny dyrektor, Juan Antonio Parnas i jego asystent, rozmawiali ze sobą po cichu, po czym Parnas zakomunikował, że Liceo planuje w tym sezonie nowe wystawienie „Normy” Belliniego, z wielką Montserrat Caballe w roli tytułowej. Jej partnerami mieli być: Fiorenza Cossotto i Mario del Monaco.

A potem... zaproponował mi rolę Flavia.

**- Proszę przejrzeć partyturę i w ciągu tygodnia dać nam odpowiedź, czy pan sobie z tym poradzi.**

Chętnie zrezygnowałbym z tej zwłoki, gdyż w tej samej sekundzie podjąłem decyzję. Wprawdzie Flavio jest rolą małą, ale możliwość stania na scenie obok gwiazd już była frajdą, a poza tym rodziła się szansa zwrócenia na siebie uwagi. Dyrektor zdradził też, że poszukuje tenora do „Nabuchodonozora” Verdiego. Zaakceptowałem więc propozycję i podpisałem pierwszy kontrakt. Otrzymałem zabójczą gażę, która wystarczyła akurat na kilka przejazdów metrem między domem a teatrem.

Premiera, która odbyła się w styczniu 1970»r., stała się fantastycznym sukcesem gwiazd występujących w przedstawieniu (del Monaco zrezygnował w ostatnim momencie i zastąpił go Bruno Prevedi). A i o mnie krytycy nie zapomnieli w swych recenzjach - chwalili głos i zapowiadali przyszłe sukcesy.

Pierwszy krok został zrobiony. Ta premiera stała się również początkiem jednej z najgłębszych przyjaźni w moim życiu - z Montserrat Caballe. Już wcześniej poznałem Carlosa, jej brata, a zarazem menadżera. Spotkaliśmy się w czasie moich studiów u mistrza Puiga. Carlos przyszedł, żeby porozmawiać z jakąś sopranistką. Przy okazji usłyszał mnie i powiedział, że mogę po skończeniu studiów zgłosić się do niego, kiedy tylko zechcę, a we dwójkę z pewnością coś zdziałamy. Zaczęło się. Widziała mnie w „Normie” publiczność, widziała i Montserrat Caballe. Mój głos i sposób śpiewania chyba wywarł na niej duże wrażenie, skoro zaproponowała, abym został jej partnerem w następnej premierze. A więc główna rola!

Zrozumiałem, że to może być przełom. Wprawdzie znaleźli się i zazdrośnicy twierdzący, że dla protegowanego takiej Montserrat Caballe nie jest sztuką zaśpiewać premierę w Liceo. Nie przejmowałem się tym, bo wiedziałem, że najlepsze nawet znajomości nie wystarczą, jeśli komuś brakuje talentu. Miałem świadomość, że jeśli nie sprostam zadaniu, nastąpi katastrofa.

Nigdy nie zapomnę Montserrat - jej wiary w mój talent. Oczywiście fakt, że taka gwiazda jak Caballe wyraziła jasno życzenie zaangażowania nowicjusza, wzbudził powszechne zainteresowanie. Pewnie, że z kontraktem wiązały się korzyści finansowe, ale o wiele bardziej liczyło się coś zupełnie innego. Proszę sobie

wyobrazić, co znaczy dla początkującego artysty zaufanie sopranistki tej klasy. To dodało mi odwagi.

Tak więc po „Normie”, jeszcze w tym samym roku zagrałem moją pierwszą główną rolę – Gennaro w „Lukrecji Borgii” Donizettiego. Jak wiadomo, w tej dość zagmatwanej operze, Gennaro zakochuje się w Lukrecji, nie wiedząc, że jest ona jego matką.

A propos, często pytano mnie, co się czuje, kiedy sceniczni kochankowie znacznie różnią się wiekiem. W naszym przypadku ja byłem bardzo młody, podczas gdy ona wyglądała raczej jak matka. Z Montserrat wystąpiłem ponad dwieście razy. To kobieta, której ulegam na scenie. Kiedy z nią śpiewam, przepadam z miejsca i zakochuję się w niej. Bardziej niż jakakolwiek inna primadonna, jest w stanie wcielić się w graną postać. To po prostu wspaniałe. Jednym z najpiękniejszych przykładów było wystawienie „Adriany Lecouvreur” Francesco Cilei we wrześniu 1976»r. w Tokio. Żaden sopran nie zaśpiewał ze mną tak przepięknie, jak wtedy Montserrat.

Premierę „Lukrecji Borgii” w grudniu 1979»r. w Barcelonie, traktowałem jak mój najprawdziwszy debiut. Role dziecięce i Flavio, były, że tak powiem, treningiem...

I stało się tak, jak zapowiadał dyrektor Parnias. Dostałem rolę w nowym „Nabuchodonozorze”. Reżyser Giuseppe de Tomasi był siłą napędową, moich następnych poczynań. Tomasi wielki smakosz głosu, polecił mi dobitnie, ażebym wziął udział w festiwalu Verdiego w Parmie.

**- Wierz mi - powiedział - masz duże szanse. Jeśli się nie uda, uznasz to za jedno doświadczenie więcej. W każdym bądź razie przystąpienie do walki w Parmie będzie pierwszym kontaktem z Włochami.**

Nie byłem dobrej myśli. Nawet nie dlatego, że podczas mojego pierwszego i jak dotąd jedyne występu w tego rodzaju imprezie (1968»r. w Barcelonie), już po odśpiewaniu pierwszej arii grzecznie, ale stanowczo mi podziękowano. Nie, raczej dlatego, że Parma jest miastem napełnianym obawą. Każdy pamiętał jeszcze doskonale skandal z amerykańskim barytonem Cornellem Mac Neillem. Śpiewał Renata w „Balu maskowym” i nie mógł się pogodzić z tym, że pojedynczy widzowie wyrażali swoje niezadowolenie – podczas pierwszego i drugiego aktu dały się słyszeć niepochlebne okrzyki. W trzecim akcie Mac Neill ostatecznie stracił nerwy, przerwał w środku arii i ryknął: „Basta cretini!”; rzucił w widownię paroma rekwizytami i opuścił scenę. Można wyobrazić sobie, co się potem działo. Dyrektor przeproszał publiczność za śpiewaka i nie zezwolił mu na występ w żadnym z następnych przedstawień.

Przed taką bezlitosną publicznością miałem stanąć do konkursu? Jednak Tomasi i Carlos Caballe przekonali mnie. W końcu festiwal w Parmie należy do najważniejszych. Karierze wielu kolegów nadał określony kierunek. Z nagrodą pieniężną związany był angaż w tamtejszej operze.

Eliminacje rozpoczęły się w lipcu 1971»r. Zaśpiewałem romancę Rudolfa z „Luizy Miller” Verdiego i arię „Z kwiatkiem” z „Carmen” (mimo że festiwal poświęcony był Veriemu, można było śpiewać także arie innych kompozytorów). Mój strach przed publicznością był nieuzasadniony i bardzo szybko spostrzegłem, że fanatycy operowi z Parmy w gruncie rzeczy są przyjaźnie nastawieni do młodych wykonawców. Ale kiedy coś jest nie tak, wyraźniej niż gdziekolwiek indziej okazują swoje niezadowolenie. Głośnej reakcji nie powoduje niedokładnie czy wręcz źle zaśpiewany dźwięk, ale zła interpretacja, zły styl, niedostateczna muzykalność. Zakwalifikowałem się do finału który miał się odbyć w październiku. Romanca Ryszarda z „Balu maskowego” (ostatni akt) przyniosła mi zwycięstwo w tym sławnym konkursie.

Z Parmą wiąże się w moich wspomnieniach spotkanie, o którym marzyłem od lat: z wielkim Giuseppe di Stefano. Później dowiedziałem się, że ktoś namówił go do przyjazdu na festiwal, aby obejrzał i posłuchał młodego Hiszpana, który śpiewa zupełnie jak on w młodości...

Pamiętam dokładnie, jak z głęboką czcią mu, młodzi śpiewacy, obserwowaliśmy przybycie wielkiego tenora. Podjechał rolls-roycem, pozdrowił nas i z każdym zamienił kilka przyjaznych słów. Podobnie jak i pozostali, byłem bardzo

zdenerwowany i kiedy wielki Pippo stanął przede mną, trząsałem się jak galareta. Na pointę nadszedł czas później. Di Stefano śledził finał ze swojej łoży w pobliżu sceny - kątem oka obserwowałem wyraz jego twarzy. Kiedy po odśpiewaniu arii Ryszarda wiadome się stało, że jestem zwycięzcą, podszedł do mnie z gratulacjami. Wyraził się pochlebnie na temat mojej rozpoczynającej się kariery i zapytał mimochodem, czy przypadkiem nie słuchałem kiedyś jakiejś jego płyty... Ledwo opanowałem atak śmiechu...

Prawdziwa próba ogniowa w obliczy wymagającej publiczności Parmy dopiero mnie czekała. Tak jak obiecano, jako zwycięzca miałem prawo zaśpiewać Rudolfa w dwóch przedstawieniach „Cyganerii” Pucciniego. Moją partnerką w roli Mimi była Katia Ricciarelli, zwyciężczyni ubiegłorocznego konkursu. Poszło dobrze. Tak dobrze, że zaproponowano mi zaśpiewanie w „Balu maskowym” otwierającym przyszłoroczny festiwal. Pamiętam to doskonale, bo przed spektaklem wiele mówiono, że angażuje się stanowczo za dużo obcokrajowców. Jedynym Włochem był Piero Cappuccilli; moja Amelią miała być jakaś nie znana Gena Dimitrowa. Najwięcej trudności czynił związek zawodowy, ale i wśród publiczności pojawiły się głosy, że we Włoszech jest co najmniej dziesięciu tenorów zdolnych zaśpiewać w Parmie Ryszarda i nie trzeba uzależniać się od Hiszpana. Przedstawienie zaczęło się z dużym opóźnieniem, ale ważne, że w ogóle mogło się odbyć. Po mojej pierwszej arii rozległy się brawa i okrzyki - festiwal został otwarty.

---

## Nowy Jork - Wiedeń

- Mediolan

Nie mam tu zamiaru wyliczać każdego przystanku w mojej karierze, każdej miejscowości, a tym bardziej opisywać każdego występu. Wolałbym raczej skoncentrować się na wydarzeniach, które z jakichś ogólnych lub osobistych przyczyn uważam za ważne.

Po debiucie barcelońskim, dalszy ciąg wyglądał zupełnie normalnie. Występowałem na różnych także mniejszych scenach. W 1971»r. śpiewałem przede wszystkim w Barcelonie, potem na Minorce i Teneryfie, a w końcu i naszej stolicy - Madrycie.

Z tego okresu jedna rola nie mieściła się w dotychczasowych ramach: w „Traviacie” Verdiego. Był to mój pierwszy występ za żelazną kurtyną - mojego pierwszego Alfreda śpiewałem w 1971»r. w Pradze.

Do końca roku 1973 wprowadziłem do swego repertuaru dość pokaźną liczbę oper.

Niektóre z nich miały tylko wystawienia koncertowe: „Maria Stuart”, „Lombardczycy”, „Łucja z Lammermoor”, „Rigoletto”, „Cyganeria”, „Luiza Miller”, „Don Carlos”, „Madame Butterfly”, „Mefistofeles”, „Adriana Lecouvreur”, „Napój miłosny”, czy „Tosca”. Najbardziej fascynujące było chyba koncertowe przedstawienie „Catariny Cornaro” Donizettiego w londyńskim Royal Festival Hall: partię tenorową miał właściwie zaśpiewać Jaime Aragall, jednak z powodu choroby musiał odwołać swój występ. Zatelefowano do mnie i zapytano, czy potrafiłbym wejść w tę rolę. Oczywiście chciałem, tylko było jedno „ale”. Nie znałem opery, nie wspominając już o partii tenorowej. Jednak podjąłem wyzwanie, zagrzebałem się w partyturze, a trzydzieści sześć godzin później stałem już na scenie obok Montserrat Caballe, grającej Catarinę i śpiewałem rolę Gerarda. Mimo sporych nerwów, wszystko wypadło wyśmienicie.

Moim najważniejszym jak dotąd kontraktem zagranicznym był angaż di City Opera w Nowym Jorku. Wprawdzie zdążyłem już zebrać trochę doświadczenia, ale praca w

Nowym Jorku przyczyniła się bez wątpienia do poszerzenia moich teatralnych i muzycznych horyzontów. W pewnym sensie w dalszym ciągu byłem jeszcze nowicjuszem, dlatego zarówno koledzy jak i menedżer bardzo mi pomogli. Trzeba wiedzieć, że dla młodego śpiewaka to ogromna różnica, czy zdobywa ostrogi gdzieś w małym, prowincjonalnym teatrze, czy na renomowanej scenie. Miałem więc możliwość pracy z dobrą orkiestrą, w dobrych inscenizacjach, nauczyłem się pojmować życzenia kompozytorów, mój smak rozwijał się w określonym kierunku, słowem miałem szansę budowania własnego stylu.

Nowy Jork jest sam w sobie ogromnie ważnym miejscem. To okno Ameryki na resztę świata. Kto odniósł sukces w Nowym Jorku, temu później jest łatwiej. Jeśli o mnie chodzi, nie przejmowałem się, że nie wystąpiłem jeszcze w legendarnej Metropolitan Opera. Mniejsza i nie tak znana City Opera wystarcza jako punkt wyjściowy do kariery. Wiele ról zaśpiewałem pierwszy raz w życiu właśnie tu - na przykład Pinkertona i Cavaradossiego. Podczas tournée miałem nawet zaszczyt wystąpić z wielką Birgit Nilsson w „Tosce”. Nazywała mnie swoim małym Cavaradossim... Młodzi artyści marzą o krótkiej wzmiance w „New York Timesie”, a pozytywna recenzja to już szczęście. Moje marzenie spełniło się.

Prawie z godziny na godzinę znalazłem się w nowej, nie znanej mi dotąd sytuacji: mogłem wybierać z wielu propozycji te, które wydawały mi się najatrakcyjniejsze. I tak, kilka tygodni po moich dwudziestych siódmych urodzinach śpiewałem na najważniejszych scenach operowych świata.

Zaczął się od niezwykle występu w Operze Wiedeńskiej w roku 1974. Akurat w mojej ukochanej (już od dziecka) partii Księcia z „Rigoletta” miałem nad Dunajem pecha. W najbardziej decydującym momencie, na końcu tysiące razy śpiewanej arii La donna e mobile głos odmówił mi posłuszeństwa - i to w sposób, jaki zdarza się raz na dziesięć lat. Właśnie w Wiedniu, mieście muzyki. Ku memu zaskoczeniu, publiczność z miejsc stojących zachowała całkowity spokój; nie było żadnych okrzyków niezadowolonia, a nawet na koniec rozległy się przyjazne oklaski. Tego wieczoru, kiedy właściwie nic się nie udało, doszło do porozumienia między mną a moim menadżerem Carlosem Caballe. Później, gdy zdarzało się, że musiałem odrzucić interesującą propozycję z powodu obowiązków na innej scenie, Carlos mawiał:

**- Po prostu zaśpiewaj Księcia, a natychmiast uwolnisz się od kontraktu!**

Wiedeń, który z wielu powodów miał się stać w przyszłości moim drugim domem, omijałem z daleka przez kilka lat. W marcu 1974»r. wystąpiłem po raz pierwszy na dwóch scenach. W londyńskiej Covent Garden zaśpiewałem Alfreda w „Traviacie”, a w Monachijskim Teatrze Narodowym zastępowałem Franca Corelliego w roli Cavaradossiego. Po paru miesiącach wylądowałem w Nowym Jorku - tym razem aby zaśpiewać partię Cavaradossiego w Metropolitan Opera. Partnerowali mi Rachel Mathes i porywający Robert Merrill.

Serię Wiedeń-Londyn-Monachium-Nowy Jork ukoronował w 1975»r. Mediolan. Nie muszę chyba przypominać, że La Scala jest przedmiotem marzeń wszystkich śpiewaków operowych. Łatwo więc zrozumieć, że mój pierwszy występ na najświetniejszej scenie świata był kamieniem milowym w mojej karierze. Przede wszystkim dlatego, że zaproponowano mi jedną z ulubionych ról - Ryszarda w „Balu maskowym” Verdiego. Dyrygować miał mistrz Francesco Molinari-Pradelli, Amelia była Montserrat Caballe, a Renatem - Renato Bruson.

Zaraz po przybyciu do Mediolanu, spotkałem Giuseppe di Stefano. Pippo zaprosił mnie do swojego wspaniałego mieszkania położonego w pobliżu Scali. Dokonałem wtedy odkrycia, że jest nie tylko wyjątkowym śpiewakiem, ale także wspaniałym człowiekiem - niezwykle uprzejmym i dowcipnym, gotowym w każdej chwili wysłuchać zwierzeń młodszego kolegi. Poza tym, w przeciwieństwie do większości tenorów, których interesuje wyłącznie ich głos i kariera, chętnie rozmawiał i rozmawia o sprawach nie tylko dotyczących opery i śpiewania. Pippo ma w głowie setki ciekawych, pouczających i wesołych historyjek. W opowiadanych anegdotach nie lubił przedstawiać siebie jako idola publiczności. Nic nie bawiło go tak, jak własne błędy czy drobne porażki. Moje spotkanie z wielkim tenorem miało szczególne skutki także dla mediolańskiego „Balu...”. Podczas próby kostiumowej pojawił się w teatrze, nie wiadomo skąd - di Stefano. Po pierwszym akcie przyszedł do mojej garderoby i powiedział:

- A teraz mnie posłuchaj. W takim kostiumie nie możesz pokazać się w La Scali. Żle na tobie leży, a poza tym jest okropny. Tak być nie może!

Rzeczywiście. Kostium Ryszarda zrobiono najwyraźniej dla większego i tęższego mężczyzny. Pomimo, że Scala zatrudniała pierwszorzędných krawców, przerobienie kostiumu na moją figurę okazało się sprawą niełatwą.

Po próbie di Stefano wyciągnął mnie z teatru i zaprowadził do siebie. Tam otworzył szafy. To było nieprawdopodobne. Oczom moim ukazały się setki kostiumów. Długo szperał między strojami, aż w końcu wyciągnął jeden z triumfalną miną:

- W tym kostiumie zaśpiewałem mojego pierwszego Ryszarda w La Scali i ty uczynisz to samo.

To, o czym mówił, było legendarną już inscenizacją z Marią Callas, Giulietta Simionato i Ettore Bastianinim.

I stało się, jak sobie życzył. Byłem ogromnie dumny z tego prezentu, który do dzisiaj przechowuję w domu, jako coś nadzwyczaj cennego. To on napełnił mnie wiarą, moralną siłą i odwagą. W teatrze nic nie da się utrzymać w tajemnicy i tak już wkrótce rozeszło się, że „Wielki Pippo” podarował młodemu Carrerasowi swój kostium z „Balu...”. Z tym większym napięciem mediolańczycy oczekiwali tego wydarzenia...

Występ z La Scali, trzynastego lutego 1975»r., stał się moim osobistym sukcesem i triumfem. Mediolańska publiczność, tak krytyczna, jak i bezlitosna, jeśli chodzi o partie będące od dawna domeną włoskich tenorów, przyjęła mnie, Hiszpana, bardzo serdecznie. Już po pierwszej arii wiedziałem, że ten wieczór należy do mnie. W takich sytuacjach nachodzi człowieka niebiańskie uczucie - wręcz upojenie muzyką, poczucie niebywalej siły, gdy partnerzy dają z siebie dokładnie to, czego się od nich oczekuje. Po mojej cabaletcie (Cabaletta - końcowe stretto w arii lub duecie; stretto: szybkie a efektowne zakończenie we włoskich ariach operowych), przed ostatnią sceną, podniósł się spontaniczny krzyk na widowni, który na parę sekund zagłuszył muzykę. To był jeden z takich momentów, kiedy nawet rozpieszczani przez publiczność artyści dostają z wrażenia gęsiej skórki. Po prostu fantastycznie.

Otrzymałem świetne recenzje, a wydarzenie pod nazwą „Bal maskowy” zaprowadziło mnie drogą okrężną do największego z wielkich. Do Herberta von Karajana.

## Współpraca z Karajanem

(Herbert von Karajan zmarł 16»Vii 1989»r. w Anfik k8Salzburga.)

Jak doszło do tego, że Herbert von Karajan zwrócił na mnie uwagę, dowiedziałem się dopiero w jakiś czas później: najbliższy zaufany Karajana (już nie żyjący) Andre von Mattoni oraz długoletni asystent Karajana Peter Busse, siedzieli na widowni podczas premiery „Balu maskowego”. Widocznie obydwaj donieśli mistrzowi o młodym tenorze, którego powinien przesłuchać.

Jak to zwykle bywa, najpierw nic się nie działo, ale po kilku miesiącach agent Karajana, Emil Jucker zwrócił się do Carlosa Caballe z pytaniem, czy będę dysponował czasem w kwietniu 1976»r. Herbert von Karajan miał zamiar zaangażować mnie na Festiwal Wielkanocny w Salzburgu; proponował partię tenorową w „Messa da Requiem” Verdiego.

Co za propozycja! Wprawdzie zdażyłem już poznać najważniejsze sceny świata, ale w Salzburgu jeszcze nie byłem. Taki angaż na Wielkanoc lub festiwal letni jest kolejnym, ważnym etapem kariery każdego śpiewaka. W Salzburgu grają najbardziej renomowane orkiestry świata, występują czołowi dyrygenci i soliści. Salzburskie spektakle, obojętnie, czy się komuś podobają, czy nie, są najwyższej jakości. Pieniądze zdają się nie odgrywać żadnej roli.

Ktoś kiedyś powiedział, że właściwie można spokojnie prześpiewać cały rok gdzieś na prowincji, pod warunkiem, że dostanie się angaż do Salzburga. A z drugiej strony można przez cały rok występować na wielkiej scenie, a mimo to pozostać śpiewakiem prowincjonalnym. Sprawia to właśnie Salzburg. Jeśli jeszcze dostąpi się zaszczytu współpracy z Karajanem, osiąga się pełnię szczęścia. No i rośnie prestiż.

Znałem większość płyt von Karajana, ale jak dotąd nie widziałem go dyrygującego; co najwyżej w telewizji. Raz gościł w Berlińskim Filharmonikami w Barcelonie, niestety nie byłem wówczas obecny w mieście.

Tak pozostało, aż do pierwszej próby. Dopiero wtedy miałem go ujrzeć. Powód: Karajan, w moim przypadku, zrezygnował z obowiązkowego zwykle przesłuchania. Z jednej strony napełniło mnie to dumą, z drugiej zaś - bardziej stremowało. Naszego pierwszego spotkania nigdy nie zapomnę. Najpierw zadzwonił do mnie do hotelu, żeby omówić parę szczegółów dotyczących partytury, wyraził kilka konkretnych życzeń, a na koniec dodał krótko:

**- Zobaczmy się jutro na jedenastej, na próbie.**

O jedenastej! Okropna godzina, nie pasująca w ogóle do mojego dobowego rytmu. Muszę to wyjaśnić dokładniej: czas pracy śpiewaka operowego przypada głównie na godziny wieczorne. Niektóre przedstawienia, zwłaszcza w krajach południowych, kończą się dopiero po północy. Zasnąć natychmiast po występie, to jest po prostu niewykonalne. Nawet jeżeli odczuwa się fizyczne zmęczenie, mózg pracuje na pełnych obrotach; jeszcze przez pewien czas rozpamiętuje się przedstawienie. Przeważnie więc kładę się bardzo późno. Przyzwyczaiałem się spać tak długo, aż się wyśpię. Ciało samo „melduje”, kiedy już ma dosyć. Niestety nie zawsze mam możliwość kierowania się moim rytmem, na przykład gdy muszę zdażyć na samolot, pojawiają się niespodziewane terminy, czy trzeba coś koniecznie omówić. Do tych terminów należą też próby. Ale próba próbie nierówna. Do tej z Herbertem von Karajanem przygotowywałem się, jakby chodziło co najmniej o premierę na jakiejś arcyważnej scenie. Wstałem kilka godzin wcześniej - o szóstej - i zacząłem ćwiczyć. Powtarzałem sobie, że głos musi być czysty. Inaczej Karajan może mnie wyrzucić z próby.

Kiedy później z innymi solistami: Montserrat Caballe, Fiorenzą Cossotto i Jose van Damem maszerowałem na scenę, czułem się, jakbym szedł na ścięcie.

Wtedy pojawił się Karajan - w świetnym humorze, zamienił z każdym parę słów. Ktoś przedstawił mnie mistrzowi, ten powitał mnie krótko, po czym natychmiast przystąpił do pracy.

Sądzę, że byłoby mi łatwiej, gdyby chodziło o próbę opery: dyrygent jest w bezpiecznej odległości, bo przecież między nim a śpiewakiem jest jeszcze orkiestra. A tak? Wykonując mszę stałem bezpośrednio przed nim. Tylko jeden metr między Mistrzem a mną - tego było za wiele, a dokładniej rzecz ujmując - stanowczo za mało. Co więcej, pierwszym solistą w „Requiem” Verdiego jest tenor. I stało się najgorsze. Zamiast mojego Kyrie eleison, wydobył się jedynie dziwny zgrzyt - nie mogłem wydobyć głosu. Później też nie. Nie pozostawało mi nic innego, jak podczas wspólnej próby markować. Pomyślałem, że to koniec, chociaż Karajan nie dał po sobie poznać, co myśli o swoim nowym tenorze. Byłem świadom tego, jak wiele zależy od tej próby, gdyż wcześniej powiadomiono mnie, iż ewentualnie mógłbym liczyć na partię Don Carlosa u Karajana (zamierzał wystawić to latem). W czasie próby „Requiem” ten projekt odsunął się w moich oczach w krainę utopii.

Nic nie pomogło podnieść mojego upadłego ducha; nawet to, że Mistrz po klęsce pocieszył mnie kilkoma słowami. Nie odważyłem się nawet spytać, co ze mną będzie.

Mija salzburska przyszłość objawiła się telefonicznie. Zatelefonowała jakaś nieznana mi dama z pracowni kostiumów, chcąc ustalić termin... pierwszej miary kostiumu Don Carlosa.

Spektaklem „requiem” Verdiego (dzięki Bogu udanym) rozpoczęła się, dziesiątego kwietnia 1976»r., cudowna współpraca z Karajanem. Nie mam wątpliwości co do tego, że stosunki z Karajanem należą do najważniejszych i najniezwyklejszych w całym moim życiu artystycznym. Z pewnością dużą rolę odgrywa tu fakt, że na początku naszej współpracy nie byłem jeszcze stuprocentowym artystą. Karajan to lubił. Pierwsza propozycja śpiewania z nim przyszła dość wcześnie. Byłem w pewnym sensie dziewiczny. To go nęciło - móc kształtować młodego śpiewaka. Mój głos miał być bazą, na której mógł budować.

Fantastyczne w Karajanie-dyrygencie jest to, że ciągle odnosiłem wrażenie, jakby dyrygował wyłącznie dola mnie. Kiedy stałem na scenie, myślałem, że cokolwiek zrobię, on podaży za mną z orkiestrą. A w rzeczywistości było dokładnie odwrotnie. To, że się tego nie zauważa, jest wielką tajemnicą jego sztuki dyrygenckiej. Człowiek czuje się w swoim śpiewaniu wolny i swobodny, podczas gdy to właśnie Karajan prowadzi go zza pulpitu. Mirella Freni celnie to kiedyś sformułowała:

„Śpiewać u Karajana, to jak spać w komfortowym łóżu”.

Wiem, że wielu widzów i większość krytyków przedkłada Karajana-dyrygenta nad reżysera. Słyszysz się i czyta, że jest nienowoczesny i konwencjonalny. Możliwe, ale ja to widzę trochę inaczej. Karajan jest człowiekiem teatru. Wie dokładnie, jak powinny współpracować ze sobą scena i muzyka. Jako muzyk zdaje sobie sprawę, czego może wymagać od śpiewaka. Jest to ważniejsze od najlepszej koncepcji reżyserskiej. Dla mnie zresztą muzyka zawsze ma pierwszeństwo. O Karajanie mówi się powszechnie, że to bardzo trudny człowiek. Nieprzystępny i nieśmiały w kontaktach oficjalnych, władczy i dyktatorski w pracy. Wiem naturalnie o kolegach, którzy mieli z nim nie tylko problemy, ale wręcz poważne nieporozumienia. Mogę tu mówić wyłącznie za siebie - nigdy nic nie zakłóciło naszych wzajemnych stosunków. Nie potrafię sobie przypomnieć ani jednej złośliwej uwagi na temat mojego błędu, żadnego złego słowa, ani jednego negatywnego komentarza. Nawet w sytuacjach, kiedy nie wszystko wychodziło po jego myśli. Okazywał zawsze ogromne zainteresowanie tym, co robiłem. Kiedy w maju 1987»r. musiałem wystąpić, w koncercie galowym transmitowanym przez telewizję austriacką, z gipsem na nodze (skutek kontuzji podczas gry w tenisa), zadzwonił do mnie następnego dnia z pytaniem, co się stało. A podczas długich pobyków w klinikach w Barcelonie i Seattle, mistrz ciągle był ze mną w kontakcie, dodając odwagi i kreśląc plany na przyszłość. Nie odnosiłem wrażenia, że jest nieprzystępny - wręcz przeciwnie. Często miałem przyjemność dyskutować z nim o sprawach nie mających nic wspólnego z muzyką. Poza tym potrafił być bardzo dowcipny, co oznaczało, że i on sam znał się na żartach. Pamiętam pewne zdarzenie: miał wobec mnie jakieś plany i wymienił konkretny termin.

Ja na to:

- Przykro mi, maestro, ale tego dnia daję koncert w Oviedo.

- Na Boga, co to takiego, to Oviedo? - zapytał z udaną zgrozą.

Wiedząc, że jednym z pierwszych miejsc na drodze kariery Karajana było małe niemieckie miasteczko Ulm, odparłem:

- To coś takiego jak Ulm.

Karajan zaśmiał się serdecznie, podczas gdy niektórzy ludzie z jego otoczenia, obecni przy rozmowie, uznali to za obrazę majestatu...

Po jednym z Salzburskich wykonań „Requiem” - chyba było to w 1978»r. - jeden ze znajomych powiedział, że ukłon wyglądał dość komicznie. Podobno Mirella Freni, Agnes Baltsa, Nikołaj Giaurov i ja, stojąc na scenie obok Karajana, sprawialiśmy wrażenie uczniaków obawiających się nauczyciela. I wyczuwało się między nami niewidzialny mur.

To wrażenie było fałszywe. To, co dla kogoś z zewnątrz mogło wydawać się murem, było w rzeczywistości szacunkiem i podziwem dla tego człowieka - jako dyrygent stanowił dla nas rodzaj istoty wyższego rzędu. Jak z odległej galaktyki. Karajan

kreuje muzykę jak nikt inny. Wszystko jest zbudowane logicznie; logicznie się rozwija. A następstwem tej logiki jest nieskończona głębia. Oprócz tego ogromne wrażenie wywarła na mnie jego żelazna dyscyplina. Przychodzi pierwszy, a wychodzi ostatni - w ciągu tych wszystkich lat nie zdarzyło mu się przyjść na próbę choć minutę po czasie. Zrozumiałe więc, że i od innych tego wymaga. Niedyscyplinowanie jest niewybaczalne. Dlatego zawsze starałem się w czasie prób dać z siebie wszystko. Inna sprawa, że Karajan nie zawsze oczekiwał aż takiego wkładu.

Ma specyficzny sposób okazywania artyście swego zaufania: po prostu oszczędza go. Zaczynałem na przykład śpiewać zbyt pełnym głosem, już dawał mi dyskretny znak, że nie trzeba. Tak, jakby chciał powiedzieć: „Nie męcz się, dam ci znać, kiedy cię będę potrzebował”. I tak, nierzadko zdarzało się, że podczas trzygodzinnej próby przyszło mi śpiewać zaledwie minutę. Jak ważne jest zdobycie zaufania Karajana mogą docenić tylko ci, którym dane było tego doświadczyć. Nie zaprzeczam, że łatwiej na nie zapracować u innych dyrygentów, ale muzykowanie z Karajanem otwiera nowe możliwości. No a wieloletnie, regularne angażowanie przez niego podnosi rangę artysty. Nawet ci miłośnicy opery, którzy za mną nie przepadali, musieli w końcu przyznać, że skoro taki Karajan tworzy tyle wspólnie z Carrerasem, to chyba coś w nim musi być szczególnego. W każdym razie muzykalność i rzetelny profesjonalizm.

Karajan powierzał mi wielkie zadania. Od 1976»r. następowały jedno po drugim. Najpierw „Messa da Requiem” na Festiwalach Wielkanocnych, latem tego samego roku seria wystawień „Don Carlosa”. Verdiego śpiewałem u niego także w latach 1977, 1978 i 1986 (Wielkanoc) w Salzburgu, a w 1979 i 1980»roku w Wiedniu. Następnym występem z Karajanem miał być punktem szczytowym mojej dotychczasowej kariery: „Cyganeria” w Operze Wiedeńskiej.

Jak wiadomo, Karajan i Franco Zeffirelli wpisali się w latach sześćdziesiątych na stałe do historii opery, dzięki wspólnej inscenizacji „Cyganerii” w mediolańskiej La Scali. Śledziłem to wydarzenie. Najpierw rozpętała się burza o Giuseppe di Stefano, któremu dyrektor Scali obiecał główną rolę. Karajan zdecydował inaczej i zaangażował młodego Gianniego Raimondiego. W czasie premiery fani obu tenorów urządzili pojedynek na wrzaski, ale na szczęście i tak okazał się to być jeden z największych sukcesów, jakie dotąd widziano w Scali. Potem przedstawienie przeniosło się do Wiednia, gdzie Karajan był dyrektorem Opery Państwowej. Znowu śpiewali Mirella Freni i Gianni Raimondi. Następnie sfilmowano spektakl; nie pamiętam już, ile razy widziałem ten film w kinie, jeszcze jako student.

Teraz, czternaście lat później, Karajan wybrał mnie do roli Rudolfa. Po trzynastoletniej nieobecności Mistrza w Operze Wiedeńskiej, na maj 1977»r., zaplanowano jego triumfalny powrót. Wtedy po raz pierwszy poznałem, czym dla wiedeńskiej publiczności jest opera. Chyba jeszcze tylko w Mediolanie można doznać takiego zachwyty.

Karajan wyczarował fantastyczny spektakl operowy; podarował miastu cudowne godziny. Dyrygował „Trubadura”, „Cyganerię” i „Wesele Figara”. Ludzie przez parę nocy stali w kolejce po bilety na miejsca siedzące i stojące. Operowy Wiedeń nie mówił o niczym innym; zapanowała gorączka Karajana.

Rozpoczął „Trubadurem”; partię Manrica śpiewał Pavarotti. Luciano poznałem dwa lata wcześniej w San Francisco - spędziliśmy tam wspólnie sporo czasu. Nie trzeba dodawać, że jest wyśmienitym śpiewakiem. Ale wtedy w Ameryce odkryłem, że jest coś, w czym jest jeszcze lepszy: poker. To niewiarygodne, jak zabawialiśmy się nocami. Dwie drużyny uzupełnione przez Jaime Aragalla, grały przeciw sobie: zespół „Luizy Miller” z Lucianem i Katią Ricciarelli oraz zespół „Butterfly” z Renatą Scotto i mną. Z Renatą zresztą zdarzyło mi się raz grać w pokera podczas lotu Tokio-Rzym. Już w czasie międzylądowania w Hongkongu mogła sobie kupić za wygraną pierścionek z perłą.

Przed wiedeńską premierą Luciano uznał, że powinienem przyjść na jego występ, aby mieć przedsmak reakcji publiczności. Łatwiej powiedzieć, niż zrobić - zdobycie biletu wstępu okazało się dla mnie niewykonalne. Wobec tego poratował mnie Luciano, dając jeden ze swojej puli. I tak, w głębi balkonu, otoczony włoskimi fanami Pavarottiego, przeżyłem pierwszy po długiej przerwie wiedeński występ Karajana.



Kiedy pokazał się Mistrz, przez salę przeszedł ryk, jakiego jeszcze nigdy nie słyszałem. Owacje trwały parę minut, nie było mowy o rozpoczęciu spektaklu. Prawie obcesowo obrócił się Karajan w stronę inspektora orkiestry (Inspektor orkiestry - jeden z członków zespołu, wypełniający dodatkowe obowiązki organizacyjne i techniczne.), dający mu znak, aby zabrał z pulpitu olbrzymi bukiet róż. Następnie, nie bacząc na zgiełk, podniósł do góry obie ręce. W okamgnieniu zapanowała absolutna cisza - przedstawienie zaczęło się. Pięć dni później, trzynastego maja 1977»r. przeżyłem ten rytuał ponownie. Tym razem nie siedziałem na balkonie, lecz stałem na scenie. Ostatnie minuty przed podniesieniem kurtyny były straszliwie nerwowe. Serce biło mi w piersi jak oszalałe, prawdopodobnie i Mirella, mimo większego, długoletniego doświadczenia we współpracy z Karajanem, nie była w lepszej kondycji. Pewien znany wiedeński krytyk muzyczny nie zdawał sobie chyba sprawy, jak idealnie uchwycił to w swojej recenzji, pisząc: „Ci dwoje na scenie i ich dyrygent przeżywali i powodowali u oglądających szybsze bicie serca. To także stanowi o doskonałym pięknie wieczoru z Puccinim”.

Wątpię, czy udało mi się kiedykolwiek i gdziekolwiek lepiej zaśpiewać Rudolfa. Wiem tylko, że atmosfera była niezwykła, nadzwyczajna, możliwa tylko w Wiedniu. Trzecie przedstawienie „Cyganerii” pod dyktando Karajana było jednocześnie ostatnim z jego gościnnych występów w Wiedniu. Po opuszczeniu kurtyny publiczność nie chciała w to uwierzyć. Dokładnie czterdzieści pięć minut trwały owacje - czyli dłużej niż pierwszy akt „Cyganerii”. Nawet austriacki prezydent czekał prawie do samego końca w swojej łóżce. Zachwycona publiczność nie zrezygnowała nawet wtedy, kiedy opadła żelazna kurtyna - po prostu oklaskami wymuszono ponowne jej uniesienie. Trzeba było wywołać śpiewaków z garderoby, aby się jeszcze raz ukłonili. To było fantastyczne. A gdy rok później przyjechaliśmy znów z „Cyganerią” przyjęcie jakie nam zgotowano, było podobne.

W tym czasie Karajan myślał już od dawna o nowym przedstawieniu: o „Aidzie” na festiwal w Salzburgu. Zaproponował mi rolę Radamesa. Ledwo się to rozniosło, a już wszyscy przekonywali mnie, że za szybko, że głos może ucierpieć. Przyznaję, że decyzja przyjęcia partii Radamesa nie przyszła z łatwością. Oczywiście było dla mnie, że jest to coś w rodzaju ryzykownej przygody. Ale z takim dyrygentem jak Karajan chciałem się na to poważnie. Przedyskutowałem ze mną dokładnie rolę i uzmysłowił, że nie chcę mieć w Radamesie głosowego siłacza, lecz tkliwego kochanka. Jednocześnie pomyślałem sobie: jeżeli potrafię zaśpiewać w duecie miłosnym z „Balu maskowego”, to dlaczego nie miałbym sobie poradzić ze sceną nad Nilem? Jasne, że aria Celeste Aida jest bardzo trudna i pojawia się na samym początku, ale przecież jest to aria liryczna. W ogóle w całej operze Radames ma do zaśpiewania wiele fragmentów lirycznych; taki jest cały ostatni akt. Z drugiej strony dosyć podstępna jest scena sądu - z powodu powagi sytuacji i „mocnej” orkiestry.

W każdym razie wyraziłem zgodę. Niecałe trzy miesiące przed premierą w Salzburgu nagraliśmy w wiedeńskim studiu płytę z „Aidą” (pierwsza próba zespołu odbyła się w domu Karajana w Mauerbach pod Wiedniem). Wszystko szło gładko, więc byłem dobrej myśli.

## **Ależ jaka różnica jest między studiem nagrań a sceną!**

Im bliżej dnia premiery, tym bardziej się denerwowałem. Na szczęście Karajan był zawsze w pobliżu; zdawał się być wszechobecny, nawet w moich czterech ścianach. W końcu mieszkałem wtedy w jego poprzednim domu, w Anif pod Salzburgiem, który wynająłem od nowego właściciela.

Ogromne zdolności empatyczne mistrza poznałem w dniu premiery. Około południa tego dnia, a było to dwudziestego szóstego lipca 1979»r., nie wytrzymałem dłużej w domu. Za kilka godzin miała się podnieść kurtyna w wielkiej sali koncertowej - miała rozpocząć się „Aida”, na którą każdy czekał. Tak, czekał. Publiczność, prasa międzynarodowa, radio...

Pobiegłem więc w stronę lasu, żeby się rozluźnić, побыć trochę z dala od wszystkich. Byłem w podłym nastroju. Kiedy szedłem jakąś wąską uliczką, nadszedły w moim kierunku dwa motocykle - patrol policyjny. Przebiegło mi przez głowę, że to by było rozwiązanie: dać się zamknąć. Z powodu morderstwa, czy

czegoś tam innego. Wtedy odwołanoby „Aidę”. Oczywiście wyobraźni widziałem już nagłówki w porannej prasie: „Radames Karajana znika w salzburskim więzieniu”. W duchu przemyślałem sobie ewentualne konsekwencje takiego czynu. Ale po kilku sekundach niezwykle marzenie ulotniło się razem z postaciami policjantów, którzy oczywiście nie mieli zamiaru mnie aresztować. Zamiast tego pomknęli dalej na swoich maszynach...

Moje samopoczucie niewiele się poprawiło, kiedy godzinę później wróciłem do domu. Ale właśnie wtedy zadzwonił Karajan mówiąc, że wyobraża sobie, jak się teraz czuję, że zna tego rodzaju stany i że mam na nim polegać. Rozmawialiśmy kilka minut; uspokajał mnie i dodawał otuchy. To było niewiarygodne - jego telefon spowodował moje duchowe odrodzenie. Prawie całkowicie zniknęła trema. Do dziś jestem mu niezmiernie wdzięczny.

Przez dwa letnie sezony „Aida” pozostawała w programie festiwalu salzburskich i na to właśnie przedstawienie rezerwowano najwięcej miejsc. Od lat nie odnotowano takiego zainteresowania. Niewykluczone, że przedstawienie sprzedałoby się i z sześć razy więcej...

W 1981»r. miałem przerwę u Karajana, a za to dałem w Salzburgu wieczór pieśni. W 1982»r. odbył się koncertowy spektakl „Toski” w Berlinie Zachodnim (wcześniej nagraliśmy ją na płytę), potem parę wykonań „Requiem” Verdiego w różnych miejscowościach, a w 1985»r. premiera „Carmen” z Agnes Baltsą. Ta inscenizacja została przejęta przez festiwale letnie i powróciła na afisz w 1986»r.

Nagranie płytowe „Carmen” miało miejsce już jesienią 1983»r. Kiedy skończyliśmy, Karajan wyznał:

- Musiałem przeżyć siedemdziesiąt cztery lata, żeby usłyszeć partię Don Jose’go taką, jaką sobie wymarzyłem.

Nie spotkało mnie dotąd większe wyróżnienie. Wiem przecież jak oszczędny w pochwałach zwykł być Karajan.

Latem 1988»r., parę miesięcy po osiemdziesiątych urodzinach Karajana, odwiedziłem Mistrza, przejeżdżając przez Salzburg. Było to najprawdopodobniej moje najbardziej wzruszające spotkanie po okropnych miesiącach choroby...

---

## Śpiewać całą duszą

Według niepisanych praw opery, istnieje doprawdy niewiele wybitnych i charyzmatycznych dyrygenckich - jak właśnie Herbert von Karajan - które liczą się dla publiczności bardziej niż my, śpiewacy. To z pewnością niesprawiedliwe, że kiedy dochodzi do spektaklu, większość dyrygentów pozostaje w naszym cieniu. Tak to już jest i nie da się tego zmienić. Ludzie na scenie są nośnikami dramatycznych wydarzeń i to oni przemawiają do widzów swoim śpiewem i gestem. W dzisiejszych czasach publiczność bardziej świadomie wyteża w teatrze nie tylko słuch, ale i wzrok. W wyniku gwałtownego rozwoju i upowszechnienia telewizji, wygląd stał się bardzo ważny, a tak z ręką na sercu, wielu naszych poprzedników przyjęło asekuracyjną dewizę, że tylko przy odpowiedniej tuszy głos może mieć dobre brzmienie. W ten sposób można było ze spokojnym sumieniem gonić za kulinarnymi przyjemnościami tego świata.

Ale wiadomą rzeczą jest również, że sam wygląd gwiazdy hollywoodzkiej nie wystarczy, jeśli nie towarzyszy mu głos. Jego indywidualne piętno stanowią: pojemność, barwa, zdolność modulacji, zakres. Na koniec dochodzi coś zupełnie osobistego; jeżeli słuchając radia w ciągu kilku pierwszych sekund nie odgadnę

nazwiska tenora, oznacza to, że nie jest to tenor interesujący. Dotyczy to rzecz jasna, również sopranów, barytonów i basów. Za czasów studenckich uwielbialiśmy jedną wariacką grę: ktoś puszczał z płyt najróżniejsze znane fragmenty, a reszta rozpoznawała wykonawcę. Kto zidentyfikował go pierwszy, otrzymywał punkty. Na koniec punkty podliczano i zwycięzca otrzymywał miano Człowieka z Najlepszym Uchem.

Długa droga czeka każdego, kto chce, aby jego głos stał się w pełni dojrzały i dopracowany. Istotą śpiewania jest z jednej strony wydobywanie dźwięku tak pięknego jak tylko jest to możliwe, a z drugiej strony używanie określonej techniki pomagającej interpretować dźwięk tak, jak go czuję. W każdym razie nie tylko technika. Nie uznaję jej jako jedyne go środka ekspresji. Nawet jeżeli coś jest trudne do zaakceptowania, wtedy lepiej już, żeby ton nie był tak doskonały, ale za to dobrze brzmiało słowo. To się naprawdę liczy, wszystko inne jest mniej ważne. Koncentrując się wyłącznie na technice, zatracą się poezję słowa. Są tacy śpiewacy, którzy przez całe swoje życie artystyczne sprawiają wrażenie, że właśnie przed chwilą skończyli z wyróżnieniem konserwatorium muzyczne. To niby dużo, ale jednocześnie za mało.

Moim zdaniem, ludzie przychodzą dziś do opery, aby coś przeżyć. Nie perfekcja jest tu magnesem. Oczywiście nie można wykluczyć, że dla jakiegoś widza największym oczarowaniem i przeżyciem będzie czysta technika. Czemu nie. Tylko że według mnie to nie wystarcza.

Jako widz, chcę mieć kontakt ze śpiewającym na scenie. Śpiewak musi dotrzeć do mnie i wzbudzić najprzeróżniejsze uczucia. O to właśnie chodzi. Tak więc jako tenor apróbuję jedyną logiczną drogę: serce-mózg-głos.

Inaczej mówiąc, serce dyktuje, co i jak mam wyrazić. To ono daje słuchaczom wszystko to, co jest we mnie. Motorem muszą być uczucia wywodzące się prosto z serca. Wtedy dopiero ma prawo wejść do akcji umysł i kontrolować sytuację: podpowiadać co mam robić, żebym nie czynił za mało ani za dużo. Mózg mówi mi: „zrób to w ten sposób, bo to dobre, to jest droga, której sam pragniesz”. Na koniec dochodzi głos, przekazujący przy pomocy techniki wszystkie płynące z serca wzruszenia i dyspozycje mózgu. Głos jest tylko środkiem wyrazu. Całe to zjawisko da się według mnie wyrazić najprostrzymi słowami: śpiewać całą duszą.

Nie wiem, ilu kolegów popiera moją teorię, ale śpiew może tylko tak funkcjonować. Staje się to problemem opery dzisiejszych czasów. Mamy wielu śpiewaków - dobrych śpiewaków - z których większość nie potrafi wzruszać. Wiem oczywiście, że w niektórych widzach sam dźwięk i barwa głosu wywołują wielkie emocjonalne przeżycia, ale o ileż mogą być pełniejsze, jeżeli artysta głęboko wczuje się w los postaci scenicznej.

Jestem śpiewakiem, więc trudno mi mówić o niektórych kolegach i oceniać ich. Nawet pomijając posądzenie o złośliwość wobec konkurencji, pozostałby pewien niesmak. Muszę więc zrezygnować z wymieniania nazwisk, chociaż wiem, że dopiero nazwiska dodałyby pikanterii...

Znam na przykład kilka śpiewających pań, o których wiem dokładnie, że z określoną częstotliwością psują lub w ogóle puszczaają niektóre dźwięki. Nie przeszkadza mi to jednak, ponieważ są jednocześnie świetnymi interpretatorkami, wywierają na mnie ogromne wrażenie i porywają jako partnera. Czy błąd ma jakieś znaczenie w takim momencie? Żadnego.

W ogóle uważam, że kariera pozbawiona potknięć jest nudna. A błędem może być na przykład zaśpiewanie nieodpowiedniej partii. No cóż - ryzyko istnieje zawsze. Jeśli o mnie chodzi, chętnie podejmuję ryzyko. Nie tylko na scenie. Nie do wytrzymania byłoby ciągle myślenie o tym, że moja kariera skończy się wskutek nieopatrzego kroku. Byłby to klasyczny przypadek kariery rutynowej, kiedy wybiera się repertuar najstosowniejszy do warunków głosowych i predyspozycji psychicznych, praktykując to przez całe rozśpiewane życie. W ten sposób można się ostać, podczas gdy inni już dawno poszli na emeryturę. Dziękuję, nie. Chętnie z tego zrezygnuję. Nudziłoby mnie to. Moją dewizą jest: lepiej dziesięć lat krócej, ale za to uczciwie.

Znam kolegów śpiewających każdą nutę dokładnie i z wyraźną lekkością.

Wszystko jest na swoim miejscu. Tylko co to ma wspólnego z muzykalnością?

Bardzo często nic i zauważa się to zwykle dopiero wtedy, gdy śpiewak zostanie

zbity z tropu przez jakieś nieprzewidziane wydarzenie. Wtedy gubi się i zaczyna śpiewać, jakby miał przed sobą tykający metronom.

Inni z kolei są tak muzykalni, że ma się wrażenie, iż sami skomponowali operę, w której właśnie grają. Nikt i nic nie może ich wyprowadzić z równowagi.

Zwolennicy „technicznego” śpiewania chcieliby sobie na nich ponarzekać, ale z reguły co najmniej jednej rzeczy nie mogą zarzucić tym śpiewakom: tego mianowicie, że fałszują.

Należę do tej grupy śpiewaków, którzy każdą nutę śpiewają tak, żeby brzmiała jak tego chcą. Śpiewając myślę intensywnie o fabule, o roli. Wrażenie lekkości i łatwości jest w gruncie rzeczy rezultatem ogromnego wysiłku. Tak być powinno - publiczności jest obojętne, jaki kosztem się to osiąga. Publiczność jest zainteresowana rezultatem.

Jak okoliczności mogą utrudniać właściwą interpretację, przekonałem się przed laty na gościnnym występie w teatrze Erkel w Budapeszcie. W „Łucji z Lammermoor” wszyscy koledzy (nawet Karola Agai - moja Łucja) oraz chór, śpiewali po węgiersku. Tylko ja nie. Nie przyzwyczajony do tego języka, irytowałem się trochę, poza tym zabrakło wsparcia, jakim są zwykle ostatnie słowa kwestii, w związku z czym musiałem wyśpiewać w myślach wszystkie pozostałe partie.

Szukałem też większego niż zazwyczaj kontaktu z dyrygentem, przez co jednak pomieszałem szyki reżyserowi „Lammermoori Lucia” (taki był tytuł węgierski). Jego polecenie dla chóru brzmiało: ustawicznie okrażać biednego Edgara. Ponieważ w ten sposób chór zasłaniał mi dyrygenta, uciekałem tak samo uporczywie, jak on mnie doganiał i ponownie zamykał w swym kole - tak ganialiśmy się po scenie w tę i z powrotem. Mimo to, a może właśnie dlatego, wieczór należało uznać za udany. Podjąłem to wyzwanie i pomimo trudności zinterpretowałem rolę tak, że nie musiałem się wstydzić.

Inny przypadek, który mógł wywołać śmiech, miał miejsce pewnego wieczoru na scenie w San Francisco. W 1977»r. śpiewałem tam w „Balu maskowym”, a moją partnerką była Katia Ricciarelli. W czasie duetu miłosnego zauważyłem naraz, że Katia oddała się ode mnie uparcie w stronę filara. Możliwie dyskretnie zacząłem podążać za moją Amelią, która w odpowiednim momencie szepnęła: - Gubię halkę! Podczas gdy obydwójce, maksymalnie skoncentrowani, śpiewaliśmy dalej, Katia, w cieniu zasłaniającego ją filara, próbowała, metodą strząsania, pozbyć się halki wiszącej już w okolicy kolan. Nie udało jej się. Tuż obok, nie zauważony przez publiczność, znalazł się mój sekretarz Fritz (cały czas śledził jej poczynania) i uczynił jedyną możliwą rzecz: przydepnął wlokącą się po ziemi halkę. Katia mogła spokojnie wrócić do mnie, a halka została za filarem. To pech, że coś takiego musiało nam się przytrafić właśnie w czasie lirycznej sceny. Na szczęście wszystko skończyło się dobrze, chociaż dopiero po przedstawieniu mogliśmy się z tego serdecznie uśmieć.

O wiele mnie wesoło, a dokładniej mówiąc - strasznie - zakończył się ten sam duet w mediolańskiej La Scali. Amelię śpiewała wówczas Montserrat Caballe. W ostatnim tonie głos odmówił jej posłuszeństwa. Mnie zresztą też; nie wydobyło się z nas nic poza powietrzem. Podejrzewam, że takie wypadki zdarzają się niezmiernie rzadko. Publiczność w każdym razie była tak zaskoczona, że potraktowała nas nader łaskawie...

Ale powracam do podstawowych pytań i problemów dotyczących zawodu śpiewaka. Coraz trudniej osiągnąć doskonałość. Istnieją wspaniałe płyty wyprodukowane w studiach nagraniowych, doskonałe filmy w kinie i telewizji - to wszystko jest na najwyższym poziomie. Ludzie przychodzący do opery mają możliwość dokonywania najróżniejszych porównań. Osoba oczekująca od „żywej” opery perfekcji, z pewnością rozczaruje się, ponieważ tej nie możemy zagwarantować. Jednakże, jeśli na widownię przedostaje się coś więcej, niż tylko pięknie wyprodukowane dźwięki, wówczas większość chętnie zrezygnuje z perfekcji, co oczywiście nie oznacza, że nie powinniśmy dążyć do doskonałości.

Pamiętam dokładnie czasy, kiedy sam byłem tylko widzem; dyskusje o poziomie śpiewaków i czasami dzikie kłótnie między nami - widzami „stojącymi”. To rzeczywiście interesujące zjawisko, jak jeden śpiewak może być czczony, wielbiony, podziwiany i niemal noszony na rękach przez jedną grupę, a przez drugą zwany wręcz za indywiduum nie warte wspomnienia.

Słuchając niektórych artystów, myślałem sobie: „Aha, on (ona) śpiewa wyłącznie dla mnie”. Coś robiło „klak” w mojej głowie i już stawałem się zawziętym fanem. Powrócę znowu do di Stefano. Kiedy usłyszałem jak śpiewa Che gelida manina, te trzy słowa w jego wykonaniu znaczyły dla mnie znacznie więcej, niż cokolwiek innego w czyimkolwiek wykonaniu. Jeżeli głos nie wzruszał mnie do głębi, nie mogłem go uwielbiać. W najlepszym przypadku mogłem podziwiać fantastycznie działającą wokalną maszynę. Ale do uwielbienia potrzebowałem jeszcze serca i duszy w głosie. Tak jest do tej pory. Ponieważ uczucia człowieka są zjawiskiem wysoce indywidualnym, nie da się - na szczęście - ustalić uniwersalnej skali wartości. Każdy słuchający będzie więc głosował na ulubiony przez siebie typ śpiewaka.

Wiem, że dla niektórych ludzi przychodzących do opery, jest ona czymś w rodzaju cyrku, gdzie tenor spełnia rolę trapezisty, a czasami jednocześnie i klauna. Ludzko podoba się, jeśli zamiast podwójnego salta, uda mu się wykonać potrójne. A jeśli to potrójne salto zostanie jeszcze czymś urozmaicone, tym lepiej dla skoczka. Taka sytuacja może jednak wystąpić tylko w operach dobrze znanych ogółowi; nikt nie będzie przecież czekał na górne C, jeżeli nie wie, czy ono w ogóle nastąpi.

Jednej rzeczy w karierze śpiewaka nie da się uniknąć: ciągłego porównywania z innymi. Osobiście nie przepadam za tym, bo nadaje to sztuce charakter zawodów sportowych. Niedopuszczalne, moim zdaniem, jest współzawodnictwo między ludźmi nie tylko nie występującymi obok siebie, ale wręcz w zupełnie innych czasach. To po prostu głupie. Rodzaj pojedynków na odległość. Nasze czasy nie mogą najwyraźniej obejść się bez porównań i wartościowania, często czynionych na siłę. Należałoby właściwie zrezygnować z określeń typu: największy, najpiękniejszy, najlepszy. Tylko że takie życzenie jest utopią.

Podzieliłem zwolenników opery na trzy kategorie: najpierw ci, którzy przychodzą do opery z powodu wysokich głosów, które lubią i poza którymi nic innego ich nie interesuje. Druga grupa, to miłośnicy głosów potężnych. Jest im wszystko jedno co i jak taki głos śpiewa. I w końcu ci, którzy szukają w śpiewie tego, co popularnie zwie się kulturą.

Oczywiście idealną kombinacją byłby kulturalnie śpiewający artysta z potężnym głosem, sięgającym niebotycznych wysokości. Wspaniałe byłoby być takim, ale to niemożliwe. W każdym razie ja takiego fenomenu nie znam. Ale jedną z tych cech trzeba się wykazać, jeżeli ma się zamiar robić karierę. W moim pojęciu nieciekawym byłby tenor, który kończy - na przykład stretto (szybkie a efektowne zakończenie we włoskich ariach operowych) w „Trubadurze” wymuszonym wysokim C, a wszelkie finezje z arii Ah si ben mio zaledwie prześpiewuje i ignoruje miejsca zaznaczone jako piano lub legato. Albo co gorsza, ryczy pełnym głosem w tercecie finałowym.

Pozostaną moment przy wymienionym wyżej stretcie, ponieważ stanowi ono dobry przykład schizofrenii w operze. Verdi tworząc Manrica, dał tenorom wspaniałą partię - A jest tu najwyższą nutą. Czyli ideał dla tenorów nie będących zdecydowanymi zwolennikami wysokiego C, a trzeba przyznać, że takich jest większość.

Tylko że nie wiadomo skąd i dlaczego, przyjęło się śpiewać na końcu stretta chyba najbardziej znane w całej literaturze operowej górne C. Publiczność czeka na ten dźwięk, co oczywiście wywołuje stres i zdenerwowanie każdego śpiewaka. W bardziej znanych partiach, w tak zwanych szlagierach, jak: La donna e mobile, Che gelida manina i innych, obciążenie psychiczne jest tak wielkie, że po prostu aria nie udaje się albo nie wychodzi ten jeden jedyny ton w stretcie. Najgorsze, że przez takie jedno spartaczone stretto można więcej stracić, niż zyskać podczas świetnego wieczoru. Kiedyś dyskutowaliśmy o tej sprawie w kręgu kolegów. Jeden z nich zażartował wtedy:

- Najlepiej by było, żeby opery na swoich afiszach anonsujących „Trubadura” umieszczały napis:  
„U nas stretto z wysokim C”. Każdy mógłby wybrać sobie to, co mu najbardziej odpowiada...

Mimo to mam nadzieję, głęboko wierzę, że przeważająca część widzów przychodzi do opery nie dlatego, żeby usłyszeć tę jedną arię, ale po to, żeby obserwować artystę podczas całego spektaklu. W końcu trzeba śpiewać całe nuty, a nie tylko

te, które komuś odpowiadają. Albo co gorsza takie, których w ogóle nie ma w partyturze.

---

## Mój królewski poker

Godzina (muzycznej) prawdy wybija raczej na sali koncertowej, niż na scenie operowej - to moje zdanie. Kocham dawać koncerty. Ale nie mam tu na myśli wieczorów z ariami, wypełnionych światowym programem, ze szlagierami operowymi, które podchwytuje i nuci każdy słuchający. Jasne, że i to ma swój urok; jako artysta, a szczególnie jako tenor, mogę prawdziwie zaszaleć, ponieważ część publiczności zwykle nie chce się włączyć we fragmenty czy arie mniej znane, Trzeba wtedy umieć ją sprowokować.

Recital - w porównaniu z wieczorem operowym - ofiarowuje zupełnie odmienną okazję zaprezentowania się publiczności. W operze stoję na scenie, obok siebie mam kolegów, a czasami muzyków i dyrygenta. Mam na sobie kostium, charakteryzację, a jeśli to mój pechowy dzień, to i perukę (nie cierpię peruk). Przeważnie też jestem w ruchu.

Wieczór pieśni to coś innego. Stoję sam na podium, obok mnie wyłącznie pianista i jego instrument. Mam na sobie frak, a mimo to czuję się obnażony. O publiczności myślę jak o sprzymierzeńcu. I dzieje się to, co najciekawsze: każda pieśń, jaką śpiewam, stanowi świat dla siebie samej. Każdy kompozytor, każdy kierunek są czymś, co ja wybieram. Przygotowując się do takiego wieczoru, mam wspaniałą okazję ukształtować program tak, aby nosił wyraźnie moje piętno. Program najbardziej odpowiadający moim możliwościom głosowym i interpretacyjnym. Moim zamiarem jest przecież zdobycie publiczności głosem i siłą wyrazu. Taki wieczór najbardziej się do tego nadaje. Z drugiej strony przynosi ze sobą spore niebezpieczeństwo. Najmniejszy błąd, którego nie dostrzega się w operze, w sali koncertowej natychmiast wpada w ucho.

Dlaczego w moich programach dominują pieśni romantyczne i melancholijne?

Odpowiedź prosta: prywatnie jestem raczej romantyczny i melancholijny. Dlatego przy tego rodzaju pieśniach łatwiej mi osiągnąć przekonującą interpretację, niż przy muzyce rozrywkowej. Ich jakość nie ma tu nic do rzeczy. Chodzi wyłącznie o możliwości interpretacyjne.

Skłaniam się ku muzyce romantycznej, bo takie figury są mi bliższe w operze. Jestem i pozostanę tenorem lirycznym, mimo że z powodzeniem zaśpiewałem i inne role: Don Carlosa, Cheniera, Don Jose'go, Alvara i innych. W głębi duszy tęsknię do partii romantycznych, jak Rudolf czy Nemorino. Przy studiowaniu nowej partytury, te moje skłonności odgrywają jednak podrzędną rolę. Nauka nie sprawia mi żadnych trudności. Najpierw przesłuchuję zwykle partyturę z pianistą, a potem decyduję, w jaki sposób najlepiej opracować rolę.

Oper Verdiego i Donizettiego można wyuczyć się w ciągu paru dni - oczywiście muzycznie i technicznie. To nie jest zwykle żaden problem. Co innego nadać roli odpowiednią dynamikę i wyraz. Wiadomo: nie wystarczy wyśpiewanie nut.

Ale nawet jeżeli odnajdzie się dobrą drogę, nie oznacza to wcale, że będzie się śpiewać zawsze tak samo. Dochodzą przecież ciągle nowe wymiary; scena jest świetnym nauczycielem. Można rolę dziesięć razy prześpiewać z pianistą, ale dopiero na scenie zauważa się, jak trudno zrobić wszystko właściwie. Różnica jest kolosalna, choćby dlatego, że gra orkiestra, obok są partnerzy, z którymi współtworzy się interpretację. Czasami trzeba dokładnie znać część innej roli, żeby zapobiec bałaganowi. Publiczność myśli często, że najtrudniejsze jest

zachowanie spokoju, kiedy partnerzy śpiewają coś zupełnie innego. Dla mnie to nigdy nie stanowi problemu. Wszyscy śpiewają w końcu harmonicznie, a jedynie z różnymi interwałami. Trzeba towarzyszyć partnerom muzycznie i wtedy dopiero okazuje się, czy ktoś jest dobrym śpiewakiem, czy nie. Zły kroczy uparcie swoją drogą, nie zwracając uwagi na innych; w ogóle się nie wsłuchuje. Muzyczny śpiewak nie potrzebuje w duchu odmierzać taktu. Dzięki temu, w każdej chwili może reagować na innych.

Dobry dyrygent tym bardziej potrafi sobie poradzić z zakłóceniami rytmu i muzycznym chaosem. To naprawdę sztuka. Widzowie nie będący ekspertami, przeważnie nie zauważają niezgodności między pulpitem dyrygenckim a sceną. Ale jeżeli ktoś, na scenie lub w orkiestrze, straci nerwy, może dojść do najbardziej zwariowanych sytuacji. Byłem świadkiem scen, gdy w przerwie lub po skończonym spektaklu koleżanki rzucały się na dyrygentów i przysięgały głośno, że już nigdy nie będą z nimi współpracować. Widziałem też dyrygentów szalejących z powodu niedyscyplinowanych śpiewaków. Znany mi jest nawet przypadek z La Scali, gdzie doszło do rękoczynów. To są jednak wyjątki; wielcy dyrygenci nie są na takie incydenty narażeni. Określa się ich wielkimi nie na darmo. Ich profesjonalizm sprawia, że artyści i publiczność nie rozmawiają o kapryśkach, porażkach, potyczkach, lecz o interpretacjach. Każdy z nich - czy to Karajan, czy Bernstein, Abbado, czy Muti, Kleiber, czy Maazel, Giulini, czy Levine - ma wyraźną charyzmę. Są to niesamowicie muzyczni, o silnej osobowości ludzie, którzy niepodzielnie panują nad swoją sztuką. Kiedy przy pulpicie stoi taki dyrygent, każda orkiestra zagra lepiej, ponieważ pojedynczy muzycy bardziej się skoncentrują. I na scenie daje się zauważyć to dziwne wzajemne oddziaływanie. Czujemy się dopingowani przez pięknie grającą orkiestrę, orkiestra gra lepiej, kiedy śpiewacy są dobrzy - koło się zamyka. A pierwotnym sprawcą wszystkiego jest dyrygent, o ile jest nieprzeciętny. Niestety, teraz ze świecą szukać takich ludzi - coraz mniej ich się rodzi.

Jak cudowna jest współpraca z nimi i jak różna, stwierdziłem przy „Messa da Requiem” Verdiego. To „Requiem” należy do najbardziej ulubionych przeze mnie z całej literatury muzycznej. Verdi wyraził się kiedyś, że istnieje tak wiele mszy żałobnych, że zbędne byłoby dodawanie jeszcze jednej. Możemy być zadowoleni, że później zmienił zdanie i napisał jedną z najwspanialszych mszy w muzyce włoskiej. Nie zgadzam się z ogólnie przyjętą opinią, jakoby była to opera żałobna, czyli dzieło jak najbardziej teatralne. W „Messa da Requiem” nie ma nic teatralnego, natomiast wszystko jest dramatyczne. To wielka różnica. Verdi był chyba pierwszym kompozytorem, któremu udało się przenieść elementy dramatyczne ze swej twórczości operowej do sfery religijnej.

Miałem szczęście brać udział w przedstawieniach „Messa da Requiem” z czterema dyrygentami największego formatu: Herbertem von Karajanem, Carlem Marią Giulinim, Claudiem Abbadem i Riccardem Mutim.

Karajan był pierwszy, u niego uczyłem się śpiewać partię tenorową „Requiem”. Najpierw z Montserrat Caballe, Fiorenzą Cossotto i Jose’em van Damem, a później z Mirellą Freni, Fiorenzą Cossotto i Nikołajem Giurowem, jako partnerami. Potem z Anną Tomową-Sintow, Agnes Baltsą i ponownie Jose’em van Damem. Następnie był Giulini (inni soliści, to Katia Ricciarelli, Brigitte Fassbaender, Ruggero Raimond), po nim Abbado (Margaret Price, Jessye Norman, Ruggero Raimondi) i Riccardo di Muti (Jessye Norman, Agnes Baltsa, Ruggero Raimondi). Z tym ostatnim dyrygentem zetknął mnie przypadek. Krótko przed spektaklem „Łucji...” w Operze Wiedeńskiej zadzwonił do mnie Mistrz z Monachium z prośbą, abym zastąpił chorego tenora Veriana Lucchettiego. Jeszcze tej samej nocy pojechałem do Monachium, rankiem odbyła się krótka próba z fortepianem, a wieczorem daliśmy pełne wyrazu przedstawienie. Później jeszcze raz zdarzyło nam się zrobić „Requiem” wspólnie - we Florencji, z Elisabeth Conell, Agnes Baltsą i Kurtem Rydlem.

Nie chcę tu występować w roli krytyka i oceniać, który z dyrygentów był moim zdaniem najlepszy, albo która orkiestra okazała się słabsza od innej. Ustalić taką kolejność, to sprawa smaku, ponieważ każda z tych czterech interpretacji była na swój sposób cudowna. Karajan poprzez dynamikę i wypracowanie barw uzyskał niesamowitą głębię i często myślę, że Verdi w dokładnie taki sposób to sobie wymarzył. Abbado preferuje raczej intelekt, Muti - ogień, a droga Giuliniego jest z pewnością najbardziej introwertyczna. A jednak każdemu z nich

udaje się na swój własny sposób przekazać słuchaczom irracjonalność i mistycyzm tej potężnej sztuki.

Karajan, Giulini, Abbado i Muti jako dyrygenci „Messa da Requiem” stali stali się dla mnie – jeśli mogę to sformułować w sposób mniej podniosły – „królewskim pokerem” mojej kariery.

---

## Można zacząć grę

Wykonywanie zawodu aktora i śpiewaka operowego jest swoistym ekshibicjonizmem – trzeba odczuwać potrzebę obnażania własnych uczuć, prezentowania się przed widzami. Ktoś, kto już na samą myśl o występie zaczyna się źle czuć, raczej niech z tego zrezygnuje. Są przecież ludzie, którzy odczuwają strach nawet przed wystąpieniem z mową w większym kręgu. Można to zauważyć już u małych dzieci recytujących wierszyki: jedne czynią to żarliwie i z zapałem, inne najchętniej zapadłyby się pod ziemię.

Siebie zaliczylibym do introwertyków. Śpiewanie jest tu jedynym wyjątkiem, bo śpiewając, staje się więcej niż ekstawertykiem. Wtedy otwieram się, wychodzę na zewnątrz z moimi uczuciami, daję z siebie wszystko.

Kiedy gram, to już tak nie wygląda, ponieważ ciągle obawiam się przedobrzyć. Granica między intensywną grą a kiczowatym pokazem jest prawie nieuchwytna. Co to za pociecha, nawet jeśli usłyszę, że niektórzy widzowie przepadają za pewnym rodzajem widowisk rozrywkowych. Uczestnicząc w nich nie byłbym sobą, a raczej nie byłbym uczciwy w stosunku do siebie samego. Moja podświadomość wyimagowała sobie drzwi, których nigdy nie otwieram. Nawet jeżeli rozum nakazuje uczynić coś przeciwnego, jakiś wewnętrzny mechanizm zapobiega podążeniu za tym poleceniem „z góry”. To byłoby w niezgodzie z moimi uczuciami, a poza tym jestem zbyt nieśmiały. Tym, co jest najważniejsze w operze pozostanie śpiew i muzyczna interpretacja. Jedno i drugie zależy w ogromnym stopniu od wzajemnego rozumienia się partnerów na scenie. To fantastyczne śpiewać z sopranem reagującym na poszczególne sceny muzyczne dokładnie tak, jak w danym momencie tego oczekuję. Dzięki temu i moja reakcja może być odpowiednio dobra. Tym bardziej frustrujący staje się odwrotny przypadek: ja daję z siebie wszystko, co najlepsze – ekspresję, słowa, muzykę – razem brzmi to perfekcyjnie, wszystko współgra, a partnerka nie reaguje, nie daje z siebie nic; jest daleka od uczuciowego zaangażowania, niedbale wykonuje rolę.

Przyznaję, że opisany wcześniej przypadek idealny, ta symbioza teatralna, zdarza się nadzwyczaj rzadko. Takie cudowne chwile przeżyłem w 1978»r. w mediolańskiej La Scali, kiedy po raz pierwszy grałem Alvara w „Mocy przeznaczenia”. Piero Cappuccilli jako mój partner był po prostu genialny. Wszystko wychodziło tak, jak sobie wyobrażałem, każda fraza nadchodziła do mnie tak, jak ją chciałem słyszeć, żeby móc dobrze odpowiedzieć. Ciągłe dawanie i branie ze znakomitym skutkiem. Naprawdę wspaniale jest instynktownie wiedzieć, co uczyni partner. Pozwala to na jasne i poprawne reakcje w następnej chwili, wszystko dzieje się wtedy naturalnie i swobodnie. Tego nie można się wyuczyć, nawet podczas długotrwałych prób, to wynika (lub nie) z klimatu całego wieczoru. A co najdziwniejsze, łatwiej jest uzyskać taką symbiozę dwóm rywalizującym, walczącym ze sobą postaciom scenicznym niż dwóm kochającym się.

Taką idealną partnerkę miałem także w Ilonie Tokody, z którą zagrałem w 1986»r. w „Pajacach” w Madrycie (po raz pierwszy śpiewałem wtedy Cania). Na moja



sceniczną porywczosć reagowała tak niepowtarzalnie, że jeszcze wzmagало to mój „gniew”. Ilona Tokody jest według mnie mistrzynią ról werystycznych. To, co tutaj opisałem, nie ma nic wspólnego z efekciarstwem. Każdy miłośnik opery zauważy, że prawdziwe efekty są wynikiem maestrii nut. Wystarczy zamknąć oczy i dokładnie wsłuchać się w muzykę. Niestety bywa i tak, że publiczność daje się zwieść efekciarstwu. Weźmy na przykład finał „Cyganerii”, kiedy Rudolf pojmuje, że Mimi nie żyje. Szlochający, jęczący i rozpaczający tenor wywrze wrażenie na większości przejętych słuchaczy. Tylko że tego nie ma w libretcie; Puccini nie przewidział tak spektakularnego wybuchu uczuć. Wszystko zawiera się już w muzyce, w tym, co śpiewa Rudolf. Żaden tenor nie musi nic od siebie dodawać – to absolutnie zbyteczne. Jeżeli nie potrafię oddać bólu Rudolfa moim głosem, to nie jestem dobrym tenorem. Jeszcze gorsze jest dodawanie tonów na własną rękę. Wcale nie dlatego, że przeważnie rażą i nie są zgodne z intencjami kompozytora. Kiedy jakiś tenor wmówił sobie, że na końcu duetu z Posą w „Don Carlosie” albo na zakończenie duetu miłosnego w scenie nad Nilem w „Aidzie” musi koniecznie zaśpiewać górne C, nie można mu już w niczym pomóc. To tak samo niestosowne, jak wtrącanie, gdzie się tylko da, przenikliwie śmiechy tenorów w kwintecie Escherzo od e follia z „Balu maskowego”. Częstość starych płyt słucha się prawie jak parodii. Naprawdę wystarczy to, co skomponował Verdi. Jego muzyka zawiera wszystko i nie trzeba jej już ulepszać.

---

## Gwiazdy i gwiazdorstwo

Tak jak zmieniała się z upływem lat publiczność, tak zmieniali się i śpiewacy. Oczywiście nie wynosimy się ponad wszystkich, nie stoimy na wymyślnym piedestale, z którego spoglądamy łaskawie na lud leżący u naszych stóp. Nie chcemy także wytwarzać wokół siebie aury nieosiągalności. Naprawdę do historii już należą czasy, kiedy tenorzy uważali za nieodzowne jeździć na spacer luksusową kareta albo w inny sposób – częstość najbanalniejszymi ekstrawagancjami – udowodniać swoje gwiazdorstwo poza teatrem. Chociaż to nie tylko ich wina; poniekąd byli zmuszani przez publiczność. Oczekiwano od gwiazdy egzaltacji, atmosfery skandalu, przygody.

Skoro już taki gwiazdor nie udawał wariata, to musiał mieć przynajmniej jakieś kaprysy.

Nic prostszego, niż wymyślić sobie jakikolwiek kaprys. Gdybym, na przykład, kilka razy powtórzył z odpowiednim naciskiem, że śpiewa mi się dobrze dopiero wtedy, gdy w budce suflera widzę kwitnący kaktus, to prawdopodobnie we wszystkich opracowaniach biograficznych, znalazłbym zdanie: „Tego tenora nie znoszą suflerzy, ponieważ podczas jego spektakli narażeni są nieustannie na kolce kaktusów”.

Nie, to mi doprawdy nie potrzebne do szczęścia. Bardziej przydaje się to kolegom, którzy muszą ciągle sprawdzać, czy jeszcze są gwiazdami. Jedno, czy parę dziwactw ma każdy, ale wolę je zachować dla siebie. A już w ogóle nie mam zamiaru robić z tego mojego znaku firmowego. Jedno z moich przyzwyczajęń, przechadzanie się po garderobach ze szklanką wody w dłoni, co zwykłem czynić przed spektaklem, nie jest chyba niczym szczególnym.

Jedyną okazją udowodnienia, że wypełnia się swoje „gwiazdorskie posłannictwo”, jest próba. Punktualność, solidne przygotowanie, dyscyplina i praca bez

grymaszenia - to są atrybuty prawdziwej gwiazdy. Oczywiście, wiem, jak to wyglądało kiedyś, gdy mentalność odpowiadała bardziej hasłu: „Ja jestem tu gwiazdą, reszta może poczekać”. Dzisiaj jest to bardziej profesjonalne i uprzejme. Zliczyć się nie da starych historii o pojedynkach między primadonnami i tenorami; o nienawiściach i nikczemnościach, zawiści i oszustwach. Nie oznacza to, że w dzisiejszych czasach wszyscy śpiewacy operowi są sobie braćmi. O nie, ale koleżeństwo nie jest niczym niezwykłym. Jestem niezmiernie szczęśliwy, że mamy możliwość prowadzić normalne życie. Po zakończeniu przedstawienia zdejmuję kostium i przeobrażam się w przeciętnego obywatela. (Przy okazji: koledzy opowiadający zawsze ile to godzin potrzebują na powrót do rzeczywistości są - za pozwoleniem - zazwyczaj bajarzami). Uwielbiam czuć się swobodnie, włożyć dżinsy i podkoszulek i wyglądać zwyczajnie. Na szczęście ludzie nie kręcą na to nosem - gdyby tak reagowali, czułbym się skrępowany. Podoba mi się, że mogę niezauważony i nierozpoznany iść do kina czy pograć w piłkę, a po zrobieniu zakupów osobiście zanieść plastikową torbę ze sprawunkami do hotelu. Wystarczy, że nie pozwalam sobie na ucieczkę w sytuacjach, kiedy jestem w centrum zainteresowania jako artysta (choć najchętniej bym to uczynił).

Nie chcę przez to powiedzieć, że popularność w ogóle mnie nie interesuje. To całkiem miłe być rozpoznanym na ulicy, w restauracji czy sklepie, ale nie staram się być zauważanym za wszelką cenę. Gdybym pozostawał anonimowy, też byłbym zadowolony. To okropne być niewolnikiem własnej pozycji. Jeśli już być niewolnikiem, to lepiej - pracy. Ogólnie rzecz biorąc, my - śpiewacy operowi - mniej jesteśmy narażeni na codzienne uciążliwości związane z popularnością, niż gwiazdy sportu, filmu czy muzyki rozrywkowej. Dzięki Bogu, bo nie wytrzymałbym takiego życia, jakie prowadzą super gwiazdy w rodzaju Diego Maradony, Borisa Beckera, Roberta Redforda albo Michaela Jacksona. Nie mogą zrobić kroku, żeby nie został niezarejestrowany, opublikowany i skomentowany. Życie prywatne może się toczyć tylko za szczelnie zaryglowanymi drzwiami.

Być znanym ze sceny operowej - to liczy się w dwójnasób, gdyż tutaj ogląda nas przecież znacznie mniejsza publiczność. Opuszczając po koncercie teatr, pośród czekających dostrzegam zwykle fanów, znane mi twarze. Rejestruję je dokładnie, mam bowiem doskonałą pamięć wzrokową. Czasami ze sceny rozpoznaję na widowni tę czy tamtą twarz. Są to mili ludzie, cieszący się zawsze, gdy zamienię z nimi parę słów. Czynię to zresztą z przyjemnością.

Nawet po najbardziej męczącym wieczorze nie przeszkadza mi obecność przyjaciół i znajomych przed moją garderobą. Przeciwnie. Gdybym kiedykolwiek po otwarciu drzwi garderoby miał nie zobaczyć za nimi nikogo, oznaczałoby to, że mogę spokojnie wracać do domu, ale jednocześnie byłby to znak, że coś nie jest w porządku. Ci ludzie są dla mnie posłańcami publiczności. Ich reakcja i zdanie na temat tego, co robię, są ważniejsze od oficjalnych opinii. Rzecz jasna wszędzie znaleźć można pochlebców, którzy nigdy nie powiedzą: „Dziś poszło ci niestety nie najlepiej”. Na szczęście są też i tacy, którzy to robią. A nawet jeśli przyjaciel, na którego zdaniu polegam, pewnego razu nic nie mówi, wiem jak to rozumieć. Milczenie potrafi być nadzwyczaj wymowne. Czego absolutnie nie potrzebuję do szczęścia, to adoracji ludzi, zapewniających mnie na każdym kroku, że byłem świetny. Możliwe, że wtedy pozwoliłbym sobie na jakąś nieprzyjemną uwagę. To podejrzane, kiedy ktoś jest ciągle miły, uprzejmy i kocha wszystkich. Nie można lubić każdego tak samo - to nienaturalne i absurdalne. Z tego względu jestem bardzo ostrożny wybierając towarzystwo, w którym przebywam. Po spektaklach chętnie rozmawiam o wszystkim, tylko nie o nutach i frazach, które śpiewałem. Taka sytuacja jest możliwa jedynie w małym kręgu zaufanych przyjaciół.

Przyjaźń to jedna z najpiękniejszych więzi łączących ludzi. Jestem świadom tego, że mógłbym zostać oszukany przez fałszywych przyjaciół, ludzi usiłujących podnieść swój prestiż poprzez afiszowanie się ze sławnym tenorem. Ale kto, jeśli nie artysta, musi wykazać się odpowiednią wrażliwością, która pozwoli mu właściwie wybrać? Wprawdzie czasami mogę się mylić, ale typowo katalońska rezerwa pozwala uniknąć takich błędów i wynikających z nich później rozczarowań: najpierw odczekać, potem wypróbować i dopiero wtedy, gdy jest się absolutnie pewnym, pozwolić się zbliżyć. Chociaż... od czasu do czasu pojawiają się -

podobnie jak miłości - przyjaźnie od pierwszego wejrzenia. Ale zdarzały mi się też i odwrotne sytuacje: poznawałem człowieka i intuicyjnie wiedziałem, że niczego dobrego nie mogę się po nim spodziewać. Szybko okazywało się, jak słuszne to były podejrzenia.

Co innego, jeśli chodzi o korespondencję. Po co miałby schlebiać mi człowiek, który mnie nigdy nie widział i którego najprawdopodobniej nigdy w życiu nie ujrzę? Z niezliczonych listów otrzymanych przez te wszystkie lata, 99,9% było przyjaznych, życzliwych, entuzjastycznych, zawierających dobre rady, wzruszających i poetycznych - można było znaleźć w nich wszystko. A najbardziej cieszyły mnie listy opowiadające o odczuciach:

„Kiedy słyszę Twój głos, czuję się lepiej”, albo:

„wtedy jestem szczęśliwy(a)”.

Wiem, że to brzmi trochę patetycznie, ale cóż może być piękniejszego niż zawód, który się kocha i dzięki któremu można przynieść ludziom radość i chwile szczęścia?

---

## Premierowe korowody

i teatr reżyserski

Wśród miłośników opery pojawia się dość regularnie pytanie: co decyduje o wystawieniu nowej opery? Czy spełnia się życzenia czołowych śpiewaków? Kto dyktuje warunki: reżyserzy czy dyrygenci? Czy dyrygenci wielkich i znanych oper nie zostali już dawno temu częściowo pozbawieni swojej władzy i czy nie przez to ich pomysły są realizowane tylko w stadium początkowym?

Są tacy koledzy, którzy stawiają wymagania co do konkretnej partii, wielcy reżyserzy i primadonny, mający nieograniczony pakt życzeń. Rezultat nie musi okazywać się tak dobry, jak oczekiwałaby tego osoba najbardziej zainteresowana. Jakże często wystawiano jakiś spektakl po raz kolejny, nie mając właściwej obsady. Papierowa forma jest bez znaczenia; nawet pierwszorzędnym śpiewaków zdarza się niefortunnie obsadzić.

Ogólnie rzecz biorąc, każdego dyrektora ocenia się na podstawie tego, czego dokona podczas swojego „panowania”; kogo weźmie: Zefirellego czy Strehlera. Czy uda mu się zebrać lepszą obsadę niż poprzednik lub konkurencja. Co więc robi taki dyrektor? Oczywiście stawia na nazwiska i angażuje najlepszych z najlepszych - pod warunkiem, że stać go na to. Wprawdzie na całym świecie jest zaledwie parę oper mających wystarczające fundusze na nadzwyczajne i przepyszne przedstawienia, ale nawet tam dyrektorom rzadko udaje się osiągnąć optimum. Dlatego nieliczne zaangażowane gwiazdy mogą wybierać role jak rodzynki z ciasta. Nawet gdyby było to możliwe zarówno technicznie, jak i czasowo, nie przyjmowałbym każdej propozycji nowej premiery, jak to czynią niektórzy koledzy. Nie chcę spędzać całego życia tylko na próbach. Zwłaszcza gdy trzeba współpracować z nudnymi i przeciętnymi reżyserami. Tacy tracą całe tygodnie, aby wyuczyć mnie, w której scenie powinienem wystawić prawą stopę do przodu, podczas gdy lewa noga ma się ugiąć w kolanie. W takich wypadkach wiem, że to co robię, jest bezsensowne. Chętniej śpiewam w zwykłym repertuarze.

Jasne, że premiery są konieczne - nie ze względów prestiżowych, ale artystycznych. Niektóre opery po prostu trzeba robić ciągle na nowo. Nie tylko po to, żeby dbać o poziom. Aby go utrzymać, musimy od czasu do czasu współpracować z najlepszymi reżyserami i dyrygentami. To absolutnie nie wszystko jedno, czy robi się „Cyganerię” z Karajanem, czy z jakimś solidnym wprawdzie,

ale nie specjalnie lotnym dyrygentem. Ktoś taki jak Karajan zmusza do ogromnego wysiłku. W ten sposób można się wiele nauczyć, a później wykorzystać to gdzie indziej.

Uwielbiam ten nerwowy dreszczyk przed premierą - to zupełnie inny nastrój, niż przed przedstawieniem którymś z rzędu. Ktoś, kto mówi, że parę lat doświadczeń wystarczy, by nie denerwować się przed premierą, oszukuje samego siebie albo nie pojął, o co chodzi. Przecież im bardziej jest się znanym, tym większe są oczekiwania publiczności i tym większa odpowiedzialność śpiewaka. Każde przedstawienie staje się coraz trudniejsze. Na początku kariery można wiele wygrać, można niemal codziennie piąć się w górę. Potem odwrotnie - można bardzo szybko, bardzo wiele przegrać.

Poza tym premiery są ważne, gdyż pozwalają uniknąć nieuchronnej rutyny. Po pierwsze: nawet najpiękniejszy obraz sceniczny kiedyś się znudzi, a po drugie: rola, którą śpiewało się już sto albo i więcej razy, potrzebuje też swego rodzaju odświeżenia. Ale nie spazmatycznego - mam tu na myśli tak zwany teatr reżyserski, którego ekstremalne wypaczenia z całym przekonaniem odrzucam, narażając się z tego powodu na epitety w stylu: staromodny i konserwatywny. Każdy kompozytor zaopatruje swoją operę w didaskalia. Bez teatralnej wizji dzieła nie napisałby muzyki, to jasne. Ale to nie upoważnia żadnego reżysera tego świata do degradowania, czy ignorowania muzyki. Kiedy całkowite dzieło pod nazwą opery zamienia się w wieczór teatralny z towarzyszeniem muzyki, kiedy potrzebuję wielostronicowego programu jako „przepisu życia” inscenizacji sztuki, znanej od stu lat, wtedy przestaje mnie ta zabawa interesować. Wtedy nie chcę jej widzieć, nie mówiąc już o współpracy.

Przed laty oglądałem w telewizji reportaż o nowej inscenizacji „Aidy” w operze we Frankfurcie. Radames musiał być chyba archeologiem, albo kimś w tym rodzaju, bo w swojej pracowni wygrzebał obok biurka czaszkę ludzką, którą trzymał później w dłoni z manierą Hamleta, śpiewając Celeste Aida. Gdy ujrzałem Aidę, przedstawioną w tej inscenizacji jako sprzątaczkę, miałem dość. To nie było według mnie ani wesołkowate, ani śmieszne - to była, w moim pojęciu, obraza Verdiego, ponieważ reżyser zredukował tu muzyczny wymiar genialnego dzieła do poziomu okoliczności towarzyszącej. Nie chciał przedstawić prawdziwego teatru, a tylko zdobyć nagłówki w prasie. Takie przynajmniej odniosłem wrażenie. Gościłem kiedyś w niemieckim mieście Essen na inscenizacji „Toski” w podobnym stylu. Scarpia był tu Mussolinim, Tosca - Clara Petacci - jego przyjaciółką i kochanką, a Cavaradossi stał w kostiumie sprzedawcy lodów. Moje zapotrzebowanie na taki rodzaj „sztuki” zostało zaspokojone.

Nie mam nic przeciwko intelektualnej grze, dopóki jest ona roztropna i nie pozbawia muzyki sensu. To co powstaje, służy samozadowoleniu paru snobów i co gorsza, niektórych administratorów pragnących zwrócić uwagę na swój teatr choćby za pomocą skandalu. I zwykle już dwa tygodnie po premierze nikt więcej nie mówi o spektaklu. A potem trzeba go grać przez następne lata ku niezadowoleniu publiczności - aby choć w części zwróciły się koszty. Kiedy Piero Cappuccilli porzucił pracę w „Rigoletcie” we Florencji (uczynił to z hukiem jeszcze przed premierą, dlatego że reżyser chciał go przebrać za klauna), wybuchł ogromny skandal, a w mass mediach rzucono na niego gromy. Później opowiedział mi więcej o koncepcji reżysera - w niektórych scenach zwracała się tak rażąco przeciwko muzyce, że Piero nie mógł się z tym pogodzić.

Pod określeniem „teatr nowoczesny” rozumiem coś innego, aniżeli zwykle postawienie wszystkiego na głowie albo przetransponowanie na czasy współczesne. Jean-Pierre Ponnelle (zmarły niestety latem 1988»r.) pokazał na przykład swoją zurychską wersją „Carmen”, jak ciekawy i podniecający może być tradycyjny, a jednocześnie nowoczesny teatr operowy. Byłem zafascynowany oryginalnością pomysłów tego mądrego i pełnego fantazji reżysera, który na dodatek okazał się świetnym psychologiem. Jeżeli napięcie panujące na scenie przenosi się na widownię tak, że stali bywalcy opery, znający „Carmen” na pamięć, siedzą na brzeżku fotela, wtedy można mówić, że reżyserowi udało się „zrobić teatr” w najlepszym znaczeniu tego słowa.

Ze szczególną radością i dumą przypominam sobie gościnne przedstawienie „Carmen” w najbardziej znanym teatrze Aten, Herodes Atticus. Oprócz koncepcji reżysera, dodatkowo wielkie wrażenie wywarła na mnie i mojej wspaniałej koleżance Agnes

Baltsie, nieporównywalna z niczym atmosfera tego miejsca. Przeżyliśmy wówczas jeden z ważniejszych momentów kariery.

Wzajemne oddziaływanie sceny i widowni jest nieodłącznym składnikiem dobrego wieczoru operowego. Trudniej nam pracować, jeżeli po drugiej stronie siedzą znużeni ludzie. Zmęczona psychicznie publiczność należy do poważnych problemów teatru.

Przypadkiem idealnym byłoby, gdyby ludzie przychodzili do opery wypoczęci, zaznajomieni z treścią przedstawienia i osłuchani z muzyką. To oczywiście niewykonalne. Kto cały dzień pracował, poddany ciągłemu stresowi, nie będzie mógł skoncentrować się wyłącznie na sztuce ani czytać książki, czy oglądać ambitnego filmu. Nie pozostaje mu nic innego poza rozmową o niczym; wieczór kończy się przed telewizorem.

Znamy ten obraz: po ciężkim dniu pracy pędzi się do domu, aby szybko się przebrać, walczy się w ruchu ulicznym i wpada w ostatniej sekundzie do opery. Z kartą parkowania w zębach oddaje się płaszcz, szuka w zdenerwowaniu biletów, kupuje prędko program, który i tak można będzie dokładnie przestudiować dopiero w domu i z ulgą siada się wreszcie w fotel. Można sobie wyobrazić, jak namęczy się taki widz, jeżeli w programie jest akurat jakaś długa opera Wagnera. W krajach południowych, dzięki późnym godzinom rozpoczęcia przedstawień, można choć chwilę wypocząć między pracą a rozrywką.

To od nas - artystów - zależy, czy uda się ożywić publiczność, porwać ją, pociągnąć w wir wydarzeń. Musimy dbać o to, by każda wizyta w teatrze była przyjemnością. Nie zawsze jest to łatwe, ale jednak na nas spoczywa ten obowiązek.

Wprawdzie rzadko, ale i śpiewak operowy znajduje niekiedy trochę czasu na odwiedzenie jakiegoś teatru. Jako widz patrzę innymi oczami i słucham innym uchem, chociaż mówiąc szczerze, nie potrafię odprężyć się i po prostu śledzić tego, co się dzieje na scenie: siedzieć, delektować się muzyką i wykonaniem. Sytuacja, kiedy rzeczywiście odprężam się i słucham bez emocji wskazuje wyraźnie, że przedstawienie jest złe. Gdy jest dobre, przeżywam je nie tylko wewnątrz. Kiedyś nawet przydarzyło mi się w mediolańskiej La Scali, że siedząca za mną dama postukała mnie palcem w ramię i poprosiła, abym się uspokoił, ponieważ ją rozprasza.

Każdą wizytę w operze w charakterze widza traktuję również jak naukę. Siedząc na widowni, próbuję myśleć i reagować jak przeciętny słuchacz. I kiedy moje oczekiwania nie zostają spełnione, wiem co należałoby uczynić. Słyszę i widzę błędy wykonania. Czasami zdarza się także, że pomyślę: aha, w tym miejscu można osiągnąć lepszy efekt używając zaledwie połowy mocy głosu. Oczywiście moje zainteresowanie dotyczy przede wszystkim tenorów - jakżeby inaczej - zwłaszcza jeśli jest to rola, która znajduje się również w moim repertuarze.

Przysłuchujący się śpiewak, może przyjąć tylko dwie postawy: torreadora lub byka - podobnie jak w corridzie. Można drzeć razem z kolegą i mieć nadzieję, że wykona on wszystko poprawnie i dobrze. Pracuje się z nim, oddycha, przeklina dyrygenta zmieniającego tempo tak, jakby śpiewacy mieli rezerwy powietrza podobnie jak stworzenia głębinowe; modli się za niego, gdy dochodzi do miejsca krytycznego itd.

Inna postawa, to siedzenie na widowni z wrogim nastawieniem, nadzieją, że kolega na scenie potknie się. Takiego słuchacza zadowoli wyłącznie świadomość, że jest lepszy i oklaskiwany zwykle dłużej i burzliwiej.

Sądzę, że żaden normalny człowiek nie może tak reagować. Mieć nadzieję, że inny śpiewak sfałszuje ton albo w inny sposób zawiedzie i przez to zostanie wygwizdany lub wyśmiany przez publiczność, jest w moim pojęciu prawie tak samo wstrętne jak życzenie komuś, żeby został przejechany przez samochód. Osobiście zawsze mam nadzieję, że jemu albo jej wszystko się uda, nawet jeśli chodzi o rywala. Już choćby z tego powodu, że wiem jak ciężko stać tam, na scenie. Nie wiedzą tego krzykacze, każde swe niezadowolenie okazujący głośnym rykiem. Uważam ich za godne pożałowania istoty; za ludzi, których stan psychiczny daleki jest od równowagi (to i tak delikatne sformułowanie). Często przychodzą do teatru z postanowieniem aktywnego uczestnictwa w spektaklu. To wichrzyciele, chcący swoim krzykiem obwieścić, że wiedzą lepiej od innych, bijących brawo.

Kiedyś w Wiedniu miałem okazję porozmawiać z takim krzykaczem. Był to dość młody człowiek - a jak się później okazało - chodzący przykład niewiedzy. Nie podobała mu się interpretacja. Nawet wymienił parę przykładów, którymi dowiódł tylko swojej niekompetencji. Takim ludziom nie można już pomóc. Wywracają wszystko do góry nogami, nadużywając przy tym przywileju do wolnego wyrażania myśli. Wprawdzie o gustach nie można dyskutować, ale nikomu nie wolno przywłaszczać sobie prawa do decydowania, że tylko jego pogląd jest słuszny i głośnego protestowania, gdy ktoś myśli inaczej. Niestety są tacy, którzy nie chcą tego uznać, poza tym mają dość wątpliwe powody do wrzaskliwej reakcji. Wyżywać się, bo nie udał się jakiś wysoki ton, albo powstał inny drobny błąd - to nie tylko nie fair. To wskazuje na ograniczenie umysłu i pogardę dla innego człowieka. Najgorsi są jednak ci „przyjaciele opery”, którzy w imię fałszywie pojętej sympatii wygwizdują bezpośrednich konkurentów ich osobistych faworytów. Uważam to za odrażające.

Tylko w jednym przypadku zgadzam się, że protest jest uzasadniony: wtedy mianowicie, gdy artysta jest słabo przygotowany lub wcale. Kiedy nie opanował partii, nie pracował wystarczająco, kiedy jego umiejętności zawodowe pozostawiają wiele do życzenia. Czegoś takiego nie wolno tolerować, ponieważ to jest zwyczajne oszukiwanie publiczności, która przecież zapłaciła za występ. Od nikogo nie można żądać, aby kupił niepełnowartościowy towar za pełną cenę.

---

## Krytyka i fałszywe sądy

Na początku każdej kariery łatwo zapamiętuje się dzień, w którym po raz pierwszy widzi się swoje nazwisko w prasie. Wystarczy jedna przyjazna, pochwalna uwaga, a może nawet fotografia - i już wyobrażamy sobie, że każdy przechodzień, którego mijamy, myśli sobie: „Aha, to ten artysta, który wczoraj tak pięknie śpiewał w operze”.

To oczywista bzdura, chociaż z drugiej strony, nie wolno nie doceniać potęgi krytyki. Kiedy po moim debiucie w City Opera, znany krytyk z „New York Timesa” - Harold Schonberg - napisał, że jestem „rzeczywiście ciekawym zjawiskiem”, prawdopodobnie przeczytali to ludzie związani z operą i dzięki temu zwrócili na mnie uwagę. Przesłuchali mnie i zaangażowali, lub polecili komuś innemu. Wszystko możliwe.

Z biegiem czasu nauczyłem się nie tylko żyć z krytyką, ale i ją rozróżniać. Są recenzenci zawsze wynoszący pod niebiosa, inni piszą przyjaźnie, a czasami mniej przyjaźnie. W drugim przypadku człowiek myśli sobie: „No tak, może on się myli, a może rzeczywiście byłem tym razem nienajlepszy”.

Są też tacy, którym wszystko jedno, co usłyszą danego wieczoru - mają przygotowaną w zanadrzu druzgocącą krytykę jeszcze zanim kurtyna pójdzie w górę. W takich recenzjach nie brakuje zwykle insynuacji i zjadliwych uwag na marginesie, nie mających zresztą żadnego związku ze sprawą. Każdy z nas ma paru takich „przyjaciół” w różnych redakcjach. Niektórzy z nich studiowali kiedyś śpiew i w ten sposób odrajują głęboki żal z powodu niespełnionych marzeń o karierze. Przyjmuję to ze spokojem - cóż, to też część gry.

Kto twierdzi, że w ogóle nie czyta recenzji, ten kłamie. Jeśli są niepochlebne, pozłóści się człowiek trochę, a po dwudziestu czterech godzinach zapomni. Nie ma nic bardziej przestarzałego i nieciekawego niż wczorajsza gazeta. A jeżeli przeczyta się ją dopiero po kilku dniach, złość jest o wiele mniejsza. Chociaż

nie twierdzą, że nie nauczyłem się niczego z niepochlebnej recenzji dobrego krytyka. Karajan powiedział mi kiedyś:

- Skoro wierzysz w pochlebne recenzje, musisz wierzyć i w niepochlebne. W Stanach Zjednoczonych prasa może być istną zmorą. Wszystko się tam rozdmuchuje i odnoszę wrażenie, że Amerykanie przeceniają jej opiniotwórczą rolę. Wprawdzie bardziej dotyczy to polityki, gdzie żurnaliści współdecydują, ale daje się też zauważyć w muzyce i teatrze - zwłaszcza w Nowym Jorku. Wystarczy pomyśleć o prawach Brodwayu: ktoś za miliony dolarów wyprodukuje musical, premiera zostanie równo zjechana w co ważniejszych gazetach - i już gwarantowana plajta. Publiczność nawet nie próbuje wyrobić sobie własnego sądu. Niektórzy krytycy czczeni są jak bogowie, a i sami mają się co najmniej za przewodników duchowych społeczeństwa. Wszystkiemu, co nie przystaje do ich widzenia sztuki, z miejsca przypiszą wszelkie wady.

Kiedy artysta osiągnie pewien pułap, ma wielu zwolenników i przyjaciół; kiedy wiem, że tylu ludzi przychodzi właśnie dla mnie, wtedy recenzje - dobre czy złe - stają się nieważne. Pewnie, że cieszę się, gdy ktoś dobrze o mnie pisze, ale to nie najważniejsze.

Bawia mnie hymny pochwalne wypisywane współcześnie na cześć niezrównanej Marii Callas, bo jednocześnie przypominam sobie, jak często krytycy nie zostawiali na niej suchej nitki (nie z powodu skandali). Komu powinniśmy wierzyć? Często wcale nie trzeba długo czekać, żeby przeczytać skrajnie odmienne opinie. Wystarczy rzut oka na dwie różne gazety z tego samego dnia, czy ci krytycy rzeczywiście byli na tym samym przedstawieniu. Na przykład po „Carmen” w Metropolitan Opera, cieszyłem się z niby druzgocącej recenzji. Jakiś krytyk pisał mi między innymi, że przyjąłem nie tylko dobre, ale i zły nawyki di Stefano! A jakiś inny rozplýwał się wprost, że tak dobrze jeszcze w Nowym Jorku nie zaśpiewałem. I komu tu wierzyć?

Gdybym brał poważnie każdą linijkę tekstu napisanego na mój temat, już dawno bym zwariował. A przecież tak naprawdę liczy się tylko publiczność. Nieważne, czy są to dwa tysiące ludzi w operze czy miliony przed telewizorami. Sami mnie oceniają - kochają mój głos albo go nie znoszą, uważają za sympatycznego albo nie.

Tak już jest i tego się nie zmieni. To publiczność decydowała i decyduje, kto zdobędzie popularność. Dziś możemy się tylko uśmiechać na widok znanych, klasycznych już ocen ekspertów; od znanego wiedeńskiego krytyka Eduarda Hanslicka, któremu Wagner wystawił pomnik figurą Beckmessaera w „Śpiewakach norymberskich”, aż do krytyków nam współczesnych. A i sami kompozytorzy pozostawili w swych pismach, książkach i listach niekiedy co najmniej dziwne wskazówki. Ryszard Strauss określił na przykład „Aidę” jako muzykę indiańską, a „Toskę” jako notoryczny kicz w złym guście. Georges Bizet uważał, że „Bal maskowy” jest obrzydliwy. Według Pucciniego „Elektra” składała się z samych logarytmów. Dla Giuseppe Verdiego „Lohengrin” był zwyczajnie nudny. Ryszard Wagner zaszeregował Franciszka Schuberta jako trzeciorzędnego artystę. Nie oszczędzono nawet Mozarta. Komponujący w tym samym czasie co on, Giuseppe Sarti, powiedział o nim: „Barbarzyńca bez słuchu pozwala sobie robić muzykę!”

---

## Akustyka

Kiedy po raz pierwszy występuję w jakimś teatrze, a więc budynku, którego się nie zna, powstają dwa pytania: Jak wysoko jest nastrojona orkiestra? Jaka jest akustyka sali?

Z biegiem wieków, śrubowany ciągle ton A, nie ułatwia nam, śpiewakom życia. W czasach Carusa, na przykład, albo Gigliego, górne B nie było tak wysokie, jak dziś. Laik prawie nie słyszy różnicy - cieszy się z czystego brzmienia nowoczesnej orkiestry i to wszystko. Ten efekt jest rezultatem wyżej nastrojonych instrumentów i to my musimy się bardziej trudzić. Dlatego niekiedy nieodzowne okazują się transpozycje. Moje doświadczenie wskazuje, że europejskie orkiestry są nastrojone wyżej niż angielskie i amerykańskie.

Historyczny rozwój tonu A jest dość ciekawy i niesie ze sobą pewne komiczne elementy. W 1885»r. odbyła się w Wiedniu międzynarodowa konferencja poświęcona tonom. Obecni na niej eksperci muzyczni ustalili dla dźwięku A częstotliwość drgań równą 435»Hz. Nie trwało długo, gdy różne orkiestry zaczęły ten ton podnosić, aby być lepiej słyszalnymi w wielkich salach koncertowych i teatrach. Większe natężenie dźwięku - czystsze brzmienie. Niektórzy śpiewacy (głównie gwiazdy) potrafili dostroić swoje głosy do odpowiedniej tonacji. Czasami z kolei obniżano „dozwolone” 435»Hz, żeby głosy zabrzmiały lepiej. W nadwornej operze wiedeńskiej dysponowano sześcioma kamertonami sięgającymi od 434 do 445»Hz - według chęci, humoru i umiejętności śpiewaka.

W latach trzydziestych naszego stulecia ustalono nową, obowiązującą do dziś, normę - tym razem było to 440»Hz (Częstotliwość drgań dźwięku A»= 440»Hz ustalona została w 1953»r. przez Międzynarodową Organizację Normalizacyjną ISO). A i tak niektóre orkiestry podnoszą ją do 450»drgań na sekundę. W kręgach muzycznych dyskusje ciągną się w nieskończoność. Latem 1988»r. temat ten wyszedł na szersze, pozamuzyczne forum. Dwaj włoscy senatorowie postulowali prawne ograniczenie tendencji zwiększającej dla częstotliwości A. Uznali oni 432»Hz jako idealne dla głosu ludzkiego. Proponował już to Giuseppe Verdi i tak zatwierdził to rząd włoski w 1984»r. Obojętnie jak by ci dwaj nowi bojownicy dowodzili swego, śpiewacy i tak będą zmuszeni do coraz wyższych tonów. A to wyeliminuje część kandydatów do tego lirycznego zawodu.

Wprawdzie nie widzę tego tak dramatycznie, ale nie miałbym nic przeciwko powrotowi do historycznego tonu. Oszczędziłoby to wielu zmartwień.

Jeśli chodzi o akustykę w teatrach, różnice między budynkami, które znam, są naprawdę znaczne.

Sprawą kluczową dla każdego śpiewaka jest to, żeby głos powracał - ale nie za mocno. Jeżeli mogę słyszeć siebie samego, akustyka jest dobra. Jeżeli nie wraca, wtedy ciężko jest śpiewać. Śpiewak staje się niepewny, bo nie wie, czy zaśpiewał z dostateczną mocą - rezonans nie jest właściwy. Doświadczenie nauczyło mnie, że stare budynki operowe mają daleko lepszą akustykę, aniżeli nowoczesne. Być może jakąś rolę odgrywają tu materiały budowlane, jakich używano. W każdym razie wielkość budynku nie odgrywa żadnej roli. Znam maleńkie teatry, w których akustykę można śmiało porównać z uzyskiwaną w mediolańskiej La Scali.

W Scali jest zresztą takie miejsce, z którego każdy głos brzmi głośniejsz i donośniej. Śpiewacy dobrze je znają, rzecz jasna, i niektórych kolegów wręcz nie da się z niego wygonić. Opowiada się, że kiedyś dochodziło z tego powodu do regularnych bitew między primadonnami, chociaż ja tego nie zaobserwowałem. To miejsce to istne kuriozum. Kiedy śpiewając przechodzi się przez scenę, w pewnym momencie odnosi się wrażenie, że ktoś podkręcił głośnik i zaraz go ściszył. W Operze Wiedeńskiej jest spora strefa, w której akustyka jest lepsza, niż na pozostałej części sceny, ale efekt ten absolutnie nie dorównuje mediolańskiemu. Błędne jest mniemanie, jakoby stojąc na przodzie sceny było się najlepiej słyszany. Może się tak przydarzyć, ale będzie to co najwyżej specyficzne rozwiązanie architektoniczne budynku.

Na akustykę wpływa też w dużym stopniu scenografia - i to zarówno w dobrym jak i złym znaczeniu. O wiele łatwiej śpiewać, gdy scena jest jakby zamknięta - wówczas wytwarza się coś w rodzaju efektu, jaki daje muszla. Scena otwarta i głęboka może się okazać bardzo nieprzyjemna. Nie można również nie doceniać materiałów, z jakich wykonano dekoracje. Tekstylia, przede wszystkim zaś dywany, stanowią prawdziwą plagę. One wprost połykają głos, mimo że scenografowie



zapewniają zwykle, że tak nie jest. A śpiewacy dostają hysterii. To samo dotyczy cienkich, niemal niewidocznych zasłon między sceną a orkiestrą, tylko że one - rzecz ciekawa - mniej szkodzą mocy głosu, a bardziej psują harmonię między nami i muzykami. W związku z tym zdarza się, że publiczność posądza nas o popełnienie jakiegoś błędu tam, gdzie nie było.

Jednak nawet mimo tych wszystkich niedogodności najważniejszą rolę odgrywa budynek i jego akustyka. Według moich ustaleń, najlepszymi pod tym względem są: La Scala w Mediolanie, Opera Wiedeńska, Teatro Liceo w Barcelonie, Teatro Colon w Buenos Aires, Teatr Narodowy w Monachium, Teatro San Carlo w Neapolu. Nie znam niestety wykoncypowanej przez samego Ryszarda Wagnera w sali koncertowej w Bayreuth, której akustyka jest podobno fenomenalna.

Przy okazji Bayreuth i Wagnera chciałbym dorzucić parę uwag. Teatr Wagnera w Bayreuth, jak i twórczość tego kompozytora, są dla nas - wykonawców południowych - prawie bez wyjątku niedostępne. W moim przypadku to się nieprędko zmieni. Nawet gdyby straszliwie mnie korciło, żeby wystąpić w jakimś dramacie muzycznym tego genialnego kompozytora, wszystko rozbija się o język. Zawsze twierdziłem i twierdzę, że trzeba znać płynnie język, w którym zostało napisane libretto. Dopiero wtedy można myśleć o śpiewaniu. Dokładne nauczenie się tekstu na pamięć nic nie pomoże, bo i tak nie będę wiedział, co akurat śpiewam. Właśnie ten niełatwy język Wagnera stawiałby przede mną problemy nie do pokonania, ponieważ każda niewłaściwa intonacja, każdy źle umieszczony akcent, zniszczyłby nawet najpiękniej zaśpiewane tony i frazy. A że w tym względzie stawiam sobie bardzo wysokie wymagania, obawiam się, że na mój wagnerowski debiut przyjdzie bardzo, bardzo długo czekać...

**Podczas legendarnej już, pierwszej salzburskiej serii wystawień „Don Carlosa” pod dyrekcją Herberta von Karajana, moi przyjaciele zaczęli marzyć o śmiałym projekcie. Cała obsada „Carlosa” miała - przynajmniej**

na płycie - zaśpiewać „Lohengrina” po włosku. Czyli Mirella Freni - Elżę, Fiorenza Cossotto - Ortrudę, Nikołaj Giaurow - Króla, Piero Cappuccilli - Telramunda, a ja, - Lohengrina. Genialny pomysł. Szkoda tylko, że czysta utopia - nie tylko dlatego, że Karajan nigdy nie zrezygnowałby z języka oryginału.

## Gaże

W oficjalnych dyskusjach wokół pytania „Co sprawia, że utrzymanie oper jest tak drogie?”, jako główny powód uznaje się gaże gwiazd. To dobrze brzmi, łatwo się sprzedaje, ale nie jest prawdą. Każdy, kto choć trochę zna operę od strony organizacyjnej, wie, że ogromne sumy pochłaniają duże zespoły orkiestrowe, chóry, technicy, no i administracja. Ponad trzy czwarte budżetu opery zostaje wykorzystane, zanim pierwszy śpiewak wkroczy na scenę. Te koszty rosną niepowstrzymanie z roku na rok i w związku z tym, finansowy obszar możliwości produkcji artystycznej kurczy się coraz bardziej. Od pewnego czasu daje się zauważyć dążność do ciągłego obniżania udziału etatowych solistów w teatrach. Niewykluczone, że gaże solistów są zbyt wysokie, choć jeśli chodzi o gwiazdy, panują zupełnie inne prawa. Obojętnie jak wysokiego honorarium zażąda wzięty solista, każdy teatr, który na to stać i tak zapłaci, a przy najbliższej okazji ponownie go zaangażuje. Bo przecież im bardziej atrakcyjna lista wykonawców, tym większe zainteresowanie publiczności, a co za tym idzie - większe wpływy. Na to stawiają zwykle wszystkie ważniejsze opery światowe. Uzgodnienie gaży jest sprawą

dość delikatną. Oczywiście nikt z nas nie potrzebuje się usprawiedliwiać, ale chciałbym podjąć tu próbę wyjaśnienia pewnych kwestii.

W niektórych zawodach odpowiedzialność za wykonywaną pracę jest ogromna. Weźmy, na przykład, chirurga: wiedza i zdolności decydują częstokroć o życiu lub śmierci pacjenta. Czym jest w porównaniu z nim tenor psujący górne C? Niczym, ponieważ następnego dnia śpiewa już gdzie indziej i każdy zapomina o tej porażce. Jeśli zaś chodzi o obciążenie psychiczne, to chyba mogę porównać operację na otwartym sercu do premiery w mediolańskiej Scali. A odpowiedzialność? Nie! Tysiąc razy większa jest odpowiedzialność lekarza. To oczywiste.

Nie chcę się sprzeczać, czy chirurgiem rzeczywiście trzeba się urodzić, bo przecież bardzo wielu ludzi zostaje pierwszorzędnymi chirurgami - a niewielu osiąga szczyty w karierze operowej. Żeby zostać lekarzem czy architektem, trzeba długich i mozolnych przygotowań. Za sukcesem kryje się ciągle doskonalenie umiejętności i ciężka praca. Podobnie w przypadku śpiewaka. Z „małą” tylko różnicą: natura musi obdarzyć śpiewaka głosem. Nieprzeciętnym oczywiście. Podobnie jak w tenisie - miliony ludzi na całym świecie uprawiają go, ale zaledwie małej cząstce jest dane wejść do absolutnej czołówki. Bez talentu nawet najpilniejsze ćwiczenia nie zrodzą Ivana Lendl'a czy Borisa Beckera.

Talent i szczególny głos - to są boskie dary czyniące nas ludźmi uprzywilejowanymi. Zostaliśmy wyróżnieni. A przy wystarczającej samodyscyplinie, opanowaniu, inteligencji i szczęściu, można stać się jednym z niewielu, będących ucieleśnieniem tęsknot i marzeń wielu. Należąc do tych niewielu, poznaje się z bliska prawo podaży i popytu. Ponieważ popyt znacznie przewyższa podaż, staje się jasne, dlaczego dyrektorzy oper skłonni są płacić wysokie gaże. Uczciwie przyznaję, że jestem z tego zadowolony. To śmieszne i fałszywe uważać, że byłoby się zdolnym powiedzieć dyrektorowi:

**- Nie, nie. Proszę mi tak dużo nie płacić. Nie lubię pieniędzy.**

Z drugiej strony wiem dobrze, że gdyby sytuacja w operowym świecie wyglądała inaczej, najchętniej przyjąłbym jakąś ciepłą posadkę śpiewaka ze stałą pensją. Ale zawodu niezmieniłbym.

Uważam, że jestem uprzywilejowany, bo robię coś, co nie tylko lubię, ale wręcz kocham. Coś, do czego się urodziłem i co w dodatku pozwala pędzić przyjemny, wygodny żywot. Wielu kolegów ciągle narzeka na - podobno - ciężkie, męczące, skomplikowane życie, a ja uważam, że jest wspaniałe, dopóki się wierzy w to, co się robi.

Mojego nastawienia nie zmienia nic - nawet przeżywany nieustannie stres. Obciążenie psychiczne śpiewaków operowych jest porównywalne z wysiłkiem sportowców. Według jakichś badań, puls śpiewaka wchodzącego na scenę bije szybciej o ponad pięćdziesiąt uderzeń na minutę. Bezpośrednio przed i podczas arii zanotowano górną wartość do dwustu uderzeń, czyli znacznie więcej, niż u innych artystów. Może dlatego, że na przykład przejęzyczenie aktora, pomyłka pianisty albo innego instrumentalisty wywołuje mniej ostre reakcje publiczności, aniżeli sfałszowany ton solisty-śpiewaka.

Nie wierzę tym, którzy twierdzą, że nie miewają tremy, nie odczuwają żadnego strachu. Każda premiera powoduje nerwową atmosferę, bo przecież każda jest ważna. Sądzę, że gdyby przed moim występem w „Turandot” w Wiedniu, pojawiła się przede mną wróżka i powiedziała, że jeżeli zjem na miejscu dziesięć kilogramów mydła, to da mi na ten wieczór głos Franca Corelliego, zrobiłbym to. (Spektakl pod dyrekcją Lorina Maazela z Evą Marton i Katią Ricciarelli jako moimi partnerkami, okazał się i tak niezapomnianym triumfem).

Stres przed przedstawieniem zaczyna się właściwie rankiem. Wymawiając pierwsze słowo rankiem wiem już, czy głos jest w porządku, czy nie. Jak już wspomniałem, nie tylko talent i zdolności warunkują wykonywanie naszego zawodu. One są zaledwie podstawą. Nic nie pomoże, kiedy natura się zbuntuje. Wystarczy, żeby zaczęło się małe kwękanie.

Jeżeli nie ma żadnych fizycznych dolegliwości, zaczyna się napięcie psychiczne. Nawet jeśli rolę wykonuje po raz setny. W głowie kołacze myśl, że publiczność oczekuje ode mnie wyśmienitej formy - przecież wie jak śpiewam zwykle tę czy inną rolę, określoną arię. Więc dzisiaj muszę być co najmniej tak samo dobry.

Mam zwyczaj przyjeżdżać do teatru na długo przed rozpoczęciem spektaklu. Pomaga mi to pozbywać się tremy. Bardzo lubię, kiedy wpadają do mojej garderoby koledzy i przyjaciele, żeby chwilę poplotkować - to mnie uspokaja.

Jedni przed występem histeryzują, inni zachowują stoicki spokój. Kiedyś byłem na jakimś przyjęciu z Alfredem Krausem, gdy ten oznajmił nagle:

-No, moi mili. Muszę już iść. O ósmej zaczyna się przedstawienie. Zbliża się siódma, a Alfredo śpiewał w „Córce pułku”. Zwykle tenor zamyka się na siedem spustów wiele dni przed takim przedstawieniem...

Pamiętam, jak wystawialiśmy „Aidę” w Salzburgu. Pewnego dnia, krótko przed rozpoczęciem, przyszedł do mojej garderoby Piero Cappuccili, by zapytać o moje samopoczucie. Powiedziałem, że jest świetne, ale byłoby znacznie lepiej, gdyby ta paskudnie trudna aria nie znajdowała się na samym początku. Piero stwierdził, że to żaden problem, przyjął pozycję i odśpiewał ostatnią część Celeste Aida - łącznie z tym strasznym górnym B na końcu.

- Jeżeli ja, baryton, mogę to zaśpiewać, to dlaczego ty nie miałbyś zrobić tego jeszcze lepiej - zabrzmiało uspokajająco w podtekście.

Jak mówiłem wcześniej, jestem przekonany, że nasz zawód, mimo swoich cieni, należy do najwspanialszych. Nawet jeżeli nie można go wykonywać przez całe życie. W normalnych warunkach wygląda to tak: najpierw dziesięć lat walki, aż do osiągnięcia szczytu. Przez następnych dziesięć lat, dobrych lat, zbiera się żniwo. A zaraz potem nagły koniec kariery. W ciągu dobrych lat, każdy próbuje zarobić możliwie jak najwięcej pieniędzy - to jasne. Mnie spotkało szczęście: już po trzech latach śpiewałem wszędzie i odpowiednio wysokie stały się moje dochody. Tylko że jednocześnie zmuszeni jesteśmy wydawać astronomiczne sumy, a tego nie wtajemniczeni najczęściej nie wiedzą. Życie na odpowiednim poziomie, podróże, hotele - to pochłania wielkie kwoty. Oczywiście, że finansowo stoję dobrze, a nawet bardzo dobrze. Mogę na przykład wejść do salonu samochodowego i powiedzieć, że podoba mi się tamten samochód pod ścianą, po czym zapłacić i odjechać. Ale od tego do rzeczywistego bogactwa prowadzi daleka droga, warta kilka milionów dolarów.

Może i należę do grupy najlepiej opłacanych tenorów świata, ale nie jestem milionerem, choć kiedyś stwierdziłem coś wręcz przeciwnego. To było w Paryżu, kiedy pewnego dnia chciałem pojechać taksówką z hotelu na miejsce jakiegoś ważnego spotkania. Najpierw musiałem przeraźliwie długo czekać, a potem, kiedy podałem taksówkarzowi adres, ten oświadczył najspokojniej w świecie, że szybciej będzie, jeśli pojedę metrem. Z tymi słowami otworzył drzwi auta i dał mi znak, abym wysiadł. Byłem wściekły, ponieważ wiedziałem, że do najbliższej stacji metra czeka mnie długi marsz. Odparłem więc taksówkarzowi z wielką godnością:

- Jestem milionerem, a milionerzy nie jeżdżą metrem.

Bez jakiegokolwiek dalszego sprzeciwu mężczyzna ruszył - najwyraźniej w nadziei otrzymania pokaźnego napiwku...

---

## Między występami

Proszę nie sądzić, że wzięty śpiewak ma za dużo wolnego czasu. Przygotowania, podróże, nagrania, przyjęcia i inne obowiązki tak absorbują, że na hobby zostaje go doprawdy niewiele. Jedną z lepszych stron naszego życia jest możliwość poznawania ciekawych ludzi. Mówiąc ciekawych, nie mam na myśli bogatych snobów z tzw. „towarzystwa”. Zresztą tego rodzaju spotkania przeważnie bywają nudne i nic nie znaczące. Zdarzyło mi się natomiast poznać mądrych i miłych ludzi nawet w kręgach żurnalistów, piszących dla brukowców.

Kiedy jednak mam okazję porozmawiać przez półtorej godziny z rektorem uniwersytetu w Yale – jak to miało miejsce na pewnym obiedzie w Nowym Jorku – zdaje mi się, że jestem w zupełnie innym świecie. Wprawdzie czuję się wtedy trochę jak karzeł, ale nawet słuchanie takiego człowieka wzbogaca, otwiera oczy na zupełnie nowe sprawy.

Interesuje mnie polityka, chociaż nie zamierza jej uprawiać. To znaczy: nie wypowiadam się oficjalnie na tematy polityczne, ponieważ uważam to za dość problematyczne. Jestem bardzo znany w pewnym określonym kręgu ludzi, wielu widzi we mnie autorytet. To, co powiem może być znaczące. Nie chcę więc nadużywać swojego statusu. Artyści świadomie wykorzystujący popularność dla celów politycznych są, moim zdaniem, podejrzani. Nie znają się na polityce, a ich opinie mają się liczyć wyłącznie dlatego, że są sławni. Uważam, że nie powinni dać się wykorzystywać przez polityków pragnących uzyskać większe poparcie. Imponują mi bardzo politycy walczący o wolność, przeciwko uciskowi i opowiadający się za sprawiedliwością, politycy dalekowzroczni, która to cecha wyróżnia ich spośród przeciętności.

Podziwiam więc takie umysły, ale jednocześnie chylę głowę przed małymi, anonimowymi bohaterami codzienności, przed naukowcami, a ostatnio szczególnie przed lekarzami, oczywiście.

W swoim życiu artystycznym spotkałem także nadzwyczaj interesujących ludzi związanych z operą. Nieprawdą jest to, co się o nas sądzi, a mianowicie, że kiedy się spotykamy, to rozmawiamy tylko o operze i muzyce. Mimo że ukochałem muzykę, nigdy nie potrafiłbym skoncentrować się wyłącznie na niej, lekceważąc inne dziedziny sztuki. One też są mi potrzebne do życia. Od dzieciństwa byłem zafascynowany malarstwem. Rodzice wpajali nam dumę i miłość do naszego rodzimego malarstwa i malarzy. Kiedy tylko miałem dostęp do książek o sztuce, czytałem je i podziwiałem wspaniałe reprodukcje. Chodziliśmy do muzeów i na wystawy. Niestety, bardzo późno było mi dane odwiedzić Prado.

Prado w Madrycie skupia najwybitniejsze dzieła malarskie w ilości, jaką może się pochwalić niewiele muzeów na świecie. Pierwsza wizyta w tym miejscu była dla mnie chwilą niezwykłą. Ta obfitość dzieł artystów takich jak El Greco, Tycjan, Velasquez, Rubens i Goya, możliwość ujrzenia obrazów w naturalnej wielkości i kolorystyce – to było coś wspaniałego. Wielcy malarze, rzeźbiarze, architekci – wszyscy oni bez wyjątku są godni podziwu. Oczywiście fascynuje mnie El Greco, nasi katalońscy mistrzowie: Salvadore Dali i Joan Miro, mogę się entuzjasmować sztuką budowlaną Palladia, ale i tak przedkładałam nad nich, pochodzącego z północnego kręgu kulturowego Rembrandta. Jego dziełami mógłbym się delektować bez końca. Dziś powinienem raczej powiedzieć: przedkładałam obrazy przypisywane Rembrandtowi – obojętnie czy zostały namalowane jego ręką, czy też nie.

Inną moją wielką namiętnością jest literatura. Czytanie. Książki, o ile dobrze pamiętam, towarzyszyły mi w życiu zawsze i wszędzie; czasami kocham je tak samo jak muzykę. To, co w danej chwili czytam, zależy w dużej mierze od mojego nastroju. Klasyka a twórczość Harolda Robbinsa to dwa odległe krańce literatury. Ale nie ma chyba takiego gatunku literackiego, który by mnie nie interesował. Trudno mi wymienić absolutnych faworytów, ale na pewno do najukochańszych autorów należą dwaj hiszpanie: Antonio Machado i Pedro Salinas, którego poezję poznałem bliżej w ostatnim czasie. Jestem pod takim wrażeniem jego cyklu wierszy „La voz a ti debida” (Głos przez ciebie wywołany) że mam zamiar nagrać je na płycie. Muzykę napisze do tego hiszpański kompozytor, Antoni Parera.

Jednak z miejsca mogę wymienić tytuł mojej ulubionej książki. Właściwie to książeczka, a przeczytałem ją niezliczoną ilość razy: „Ogrodnik” Rabindranatha Tagore. Autor dawno temu wyszedł z mody, ale swoją liryką miłosną, swoją filozofią życiową zawartą w poezji nieraz mi pomógł. Przez pewien czas w ogóle nie rozstawałem się z tą książeczką i kiedy czułem się nieszczęśliwy albo

ogólnie byłem w nie najlepszej kondycji, czerpałem z jego poezji nowe siły. Ten tomik wierszy stał się z czasem czymś w rodzaju biblii. Mimo że mam rodzinę, przyjaciół, do których mogę się zwrócić w potrzebie, ta książka w pierwszej kolejności była moim duchowym doradcą.

Czytanie oznacza dla mnie przede wszystkim rozrywkę. Niekiedy zdarza mi się, że czytam kilka książek jednocześnie i w zależności od nastroju sięgam po odpowiednią lekturę. To podobnie jak ze słuchaniem muzyki. Kto nieprzerwanie słucha tylko Mahlera, jest szalony albo przynajmniej niezupełnie normalny. Wielu ludzi sądzi, że jeśli ktoś zajmuje się zawodowo muzyką klasyczną, to inne gatunki już go nie interesują. Jeżeli chodzi o mnie, to jest to z gruntu fałszywe twierdzenie. Akceptuje każdy rodzaj muzyki pod warunkiem, że jest dobra. Weźmy na przykład Beatlesów. Kiedy zdobyli sławę, odnotowałem to tylko gdzieś w głębi świadomości, ponieważ bardziej zajmowały mnie studia. Nie miałem czasu zainteresować się ich muzyką - byli dla mnie jedną z grup muzyki pop. Dopiero później odkryłem niezwykłość Beatlesów, nauczyłem się ich należycie oceniać. Niektóre ich piosenki należą do najpiękniejszych kompozycji jakie znam i są, praktycznie rzecz biorąc, klasyką.

Naturalnie nasuwa się tutaj pytanie, dlaczego nie mielibyśmy śpiewać również takich piosenek. W przerwie między Verdim, Puccinim i Bizetem nagrać jedną płytę z muzyką rozrywkową lub jakimiś szlagierami, a może nawet dać koncert. Przecież to wspaniałe. Byłby to niejako dopływ świeżego powietrza. Nawiasem mówiąc, tenorowe wycieczki w inne regiony muzyki nie są niczym nowym. Nagrywali coś takiego Caruso, Gigli, Schipa i wielu innych. Oni potrafili to robić, ale nie wszyscy tenorzy brzmią w prostych przebojach jak prawdziwi piosenkarze - niektórzy pozostają tenorami. Chociaż - jakąż przyjemnością są pieśni neapolitańskie w wykonaniu Giuseppe di Stefano! Wielką radość sprawiło mi nagrywanie dwóch płyt z musicalami: „South Pacific” i „West Side Story” - bardzo popularnymi w Ameryce. Dodatkowej atrakcyjności dodał tej pracy fakt, że dyrygował sam twórca - Leonard Bernstein.

Jest wiele przyczyn, dla których śpiewam tak zwaną muzykę rozrywkową. Lubię ją tak samo jak miliony ludzi na całym świecie: relaksuję się przy niej, a także mam nadzieję zrobić w ten sposób dodatkową reklamę operze. Może się zdarzyć, że jakiś amator muzyki rozrywkowej zainteresuje się interpretacjami Carrerasa i w ten sposób odkryje piękno i fascynujące strony opery.

---

## Ulubione opery

Często stawiano mi słynne „wyspiarskie” pytanie, czyli jakie nagrania płytowe wzięłbym ze sobą na bezludną wyspę. Gdybym mógł wybierać spośród największych kompozytorów świata i ich dzieł operowych, najprawdopodobniej byłyby to: Mozarta „Wesele Figara” lub „Don Juan”; Rossiniego „Cyrulik sewilski” (niestety nie doszło do skutku nagranie po dyrekcją Claudia Abbada z Placidem Domingiem w roli Figara i ze mną jako Almavivą);

Belliniego „Norma”; Donizettiego „Napój miłosny” lub „Robert Devereux”; Wagnera „Tristan i Izolda”, a jako uzupełnienie ostatnie dwadzieścia minut pierwszego aktu „Walkirii”; Bizeta oczywiście „Carmen”; Pucciniego „Cyganeria” lub „Manon Lescaut”; Straussa „Kawaler srebrnej róży”. Najtrudniej byłoby mi podjąć decyzję przy Verdim - „Traviata”, „Rigoletto”, „Trubadur”, „Bal maskowy” - wszystkie są arcydziełami. Jeśli chodzi o „Bal...”, w grę wchodzi względy emocjonalne: dzień po występie w Parmie (Ryszard), przyszedł na świat mój syn,

Alberto. Pięć lat później nagrywałem tę samą operę w londyńskim studiu, a ponieważ skończyliśmy pracę nad płytą dzień wcześniej niż przewidywaliśmy, mogłem wrócić do domu. Tego samego dnia urodziła się moja córka, Julia. I w końcu „Bal...” był moją pierwszą operą w mediolańskiej La Scali. Ale mimo wszystko moim „wyspiarskim” nagraniem byłaby - po męczących rozmyślaniach - płyta z „Don Carolsem”.

Chciałbym tu przedstawić bliżej dwie role należące do moich najukochańszych, ze względu zarówno na możliwości głosowe, jak i głębię charakteru. Są to Rudolf z „Cyganerii” i Don Jose z „Carmen”.

Podczas studiów najbardziej fascynowała mnie „Cyganeria”, ze względu na cudownie oddaną w niej poezję paryskiej codzienności artystycznej. Nie dziwota, bo przecież identyfikowaliśmy się poniekąd z tym biednym, ale wesołym kwartetem żyjącym na mansardzie. Marzycielski poeta Rudolf był „moim typem”. Aby lepiej zrozumieć operę i przedstawione w niej charaktery, postarałem się nawet o powieść Henri Murgera „Sceny z życia cyganerii”, na podstawie której powstało arcydzieło Pucciniego. Autor sam był zagadkową postacią - pragnął zostać malarzem, najmował się jako żurnalista, do chwili kiedy swoją książką, będącą zbiorem reportaży, nie zbił sporej, jak na ówczesne warunki, sumy. Podobał mi się romantyzm jego opowieści i zgrabnie przebłyskująca ironia. Czytając, czuło się, że autor miał to wszystko - albo przynajmniej coś podobnego - sam przeżyć. Bardziej kronikarz niż poeta. I tak rzeczywiście było.

Cudem samym w sobie było perfekcyjne oddanie przez Pucciniego paryskiej atmosfery, której w ogóle nie znał. Ponadto zachwycało mnie, młodego studenta, to jak udało mu się wyrazić muzyką wzruszający los młodych artystów żyjących w nędzy, ale nie pozbawionych nadziei.

Pod względem stylu muzycznego „Cyganeria” jest bardzo elegancką operą; dialog między głosami śpiewaków a orkiestrą - czarujący zarówno w kameralnych scenach miłosnych, jak i w widowiskowych scenach zespołowych. Sądzę, że tenor nie może wyartykułować miłości, zazdrości, potrzeby, nadziei i zwątpienia w tak niepowtarzalny sposób. Sercem tej opery jest według mnie trzeci akt, wymagający jednocześnie wkładu muzycznego. Wzruszająca scena ponownego odnalezienia się Mimi i Rudolfa jest jedną z pereł muzyki operowej. Karajan dyrygował to niepowtarzalnie i przypominam sobie jak podczas próby w Operze Wiedeńskiej, przerwał słowami:

- Poruszacie się jak w skrzyni z lodem!

Na co Mirella Freni odparła:

- Ależ Mistrzu, a co mamy niby robić? Przecież jest zimno i pada śnieg.

Kocham partię Rudolfa także dlatego, że jest on typem budzącym sympatię; młodzieńcem, którego się rozumie. Nawet, kiedy na początku zachowuje się trochę głupio i zazdrośnie, swój prawdziwy, prawy charakter odkrywa na końcu trzeciego i w całym czwartym akcie. Na szczęście kompozytorzy pisali role kochanków dla tenorów, ponieważ ich głosy brzmią młodziej od barytonów, czy basów. A kochankowie bardzo szybko zdobywają sobie sympatię. Nawiasem mówiąc zastanawia fakt, że w sześciu operach Pucciniego tenorom jest dane przeżyć (z wyjątkiem Cavaradossiego).

A propos Cavaradossiego: Przypominam sobie przepyszną reakcję mojej córki Julii. Był to jeden z pierwszych jej kontaktów z operą. Miała wówczas trzy lata. Na przedstawieniu „Toski” w Madrycie, gdy Cavaradossi nie zdążył jeszcze dobrze paść po salwie plutonu egzekucyjnego, ubranego w kolorowe stroje, zawołała wzburzona:

- Dlaczego te pajace zastrzeliły mojego tatę?!

Każdy śpiewak doszukuje się w rolach, które śpiewa, cech osobowości własnej. W postaci Rudolfa odnajduję trochę siebie. To samo dotyczy Don Josego z „Carmen”. Don Jose to z pewnością moja najważniejsza rola w ostatnich latach. Od roku 1982 do 1987, zaśpiewałem ją ponad sto razy. W Madrycie, Mediolanie, Salzbyrgu, Wiedniu, Londynie, Nowym Jorku - żeby wymienić tylko największe miasta. Śpiewałem tę rolę w inscenizacjach Ponellego, Zefirellego i Halla, pod dyrekcją

takich sław jak Karajan, Maazel, czy Levine. Najczęściej z cudowną Agnes Baltsa jako Carmen.

„Carmen” jest chyba najpopularniejszą operą. Zatrzymując na ulicy przypadkowych przechodniów i pytając jaki tytuł operowy przychodzi im w tym momencie na myśl, w dziewięćdziesięciu dziewięciu przypadkach na sto otrzymywało się odpowiedź: „Carmen”. Bo któż nie zna pieśni toreadorów albo Habanery? Każde dziecko śpiewa zapamiętane przez siebie fragmenty; ta popularność jest wręcz niesamowita. A jeszcze bardziej niewiarygodne jest to, że paryska prapremiera tego dzieła została przyjęta przez publiczność bardzo ostrożnie, a przez krytykę - zmieszana z błotem. Bizet nie doczekał się uznania dla swego dzieła i jego światowej sławy. Zmarł trzy miesiące po premierze.

Stres związany z sukcesami tej opery jest u śpiewaków o wiele większy niż normalnie, ponieważ wiadomo, że właściwie każdy na widowni mógłby śpiewać równocześnie z wykonawcą, przez co wyczuwa się coś w rodzaju kontroli, atmosferę niemal egzaminacyjną.

Trudnością roli Don Jose'go jest jednoczesne osaczenie przez lirykę i tragizm. Pierwszy akt wymaga tenora lirycznego; nie najlepiej słucha się w duecie z Micaelą potężnego głosu. W akcie drugim każdy czeka najpierw na arię „z kwiatkiem” i na kończące ją górne B. Po salzburskiej „Carmen” Karajana, toczyły się na temat tego tonu długotrwałe dyskusje, ponieważ na życzenie Mistrza zaśpiewałem go głosem głowowym (Rodzaj głosu sztucznie wydobywanego, dającego brzmienie o oktawę wyższe od normalnej skali śpiewającego). Pewne rzeczy można zrobić tylko z Karajanem; jedną z nich jest zaśpiewanie B w piano. Jego koncepcja tej arii jest inna i do niej nastraja się orkiestrę. Aria „z kwiatkiem” staje się nagle nad wyraz subtelnym wyznaniem miłosnym, które - logicznie na to patrząc - nie może się zakończyć inaczej. Do tego Karajan potrzebował tenora, który by potrafił i miał odwagę zaśpiewać ostatni ton głosem głowowym. Ponieważ wielu słuchaczy obserwuje ten ważny układ muzyczny niedokładnie lub wcale go nie zauważa, sądzi, że tenor nie potrafi zaśpiewać B piersiowo. Zaśpiewanie B głowowo w La Scali byłoby najprawdopodobniej samobójstwem, lub przynajmniej jego próbą. Udało mi się zaśpiewać je w ten sposób tylko raz, a potem już „normalnie”. Zaraz w następnej scenie drugiego aktu, z wkroczeniem porucznika Zunigi, partia nabiera dramatyzmu. Tutaj tenor musi umieszczać akcenty w odpowiednich miejscach. Jeszcze trudniejszy jest akt trzeci, w którym liryzm z tragizmem nieustannie się przeplatają, a do tego wszystkiego dochodzi mocna gra orkiestry.

Interpretacja czwartego aktu, narastająca muzycznie z minuty na minutę, jest chyba decydująca. Trzeba uważać na każde słowo; tutaj dopiero okazuje się, czy tenor potrafi wnieść potrzebne zabarwienie. Bardzo mało scen (biorąc pod uwagę wszystkie znane mi dzieła operowe) zależy w takim stopniu od partnerki, jak finał „Carmen”. Agnes Baltsa zna mnie już na tyle dobrze, że wie w jaki sposób uruchomić moje rezerwy.

Już wcześniej wspominałem, że właściwie dość dobrze rozumiem charakter Don Jose'go. Nie tego z noweli Merimeego, brutalnego, podejmującego decyzje bez wahania, ale innego - operowego. Po pierwsze dlatego, że sam jestem Hiszpanem, a po drugie jestem podobnie jak on trochę nieśmiały - zwłaszcza na początku opery - a jednocześnie bardzo dumny. Stu mężczyzna nadskakuje Carmen, tylko on jeden nie, tylko on nie chce być taki jak inni. Prawdopodobnie sam bym tak uczynił, aby zbliżyć się do pożądanego przez wszystkich kobiety. Carmen reaguje przecieź błyskawicznie.

Jose jest jednak nowicjuszem w sztuce miłości. Przeżywa coś takiego po raz pierwszy. Nawet jeśli przyjaźnie mówi o Micaeli, to są to raczej uczucia braterskie. W chwili kiedy napotyka na swej drodze Carmen, nie zna jeszcze prawdziwej namiętności. Ale instynktownie czuje, że to ona spowoduje jego zgubę. Nie potrafię określić, gdzie rozchodzą się drogi Carrerasa-człowieka i postaci scenicznej o imieniu Jose. Przypuszczam, że reagowałbym podobnie, o ile nie tak samo... Impulsywny mężczyzna szybko wpadający w zachwyt, gwałtownie kochający i równie gwałtownie okazujący zazdrość - bardzo łatwo wczuwam się w jego sytuację i rozumiem ów akt samozagłady. Carmen pozwala sobie na zbyt wiele. W Jose'm wzbiera nienawiść, ale jeszcze nie rezygnuje z wybranki serca. Kiedy spotykają się przed areną - błaga i składa przysięgi. Jest posłuszny i całkowicie oddany.

W końcu doprowadzony do ostateczności przebija ją sztyletem. Wydaje mi się, że dzisiaj żaden sąd nie skazałby go za morderstwo, ponieważ prowokacja Carmen odebrała mu rozum i chyba tylko zagorzałe feministki mogą stanąć po jej stronie. Role Carmen i Don Jose'go są, podobnie jak ich konflikt, absolutnie ponadczasowe. To fascynuje nie tylko słuchaczy, ale także i nas, artystów. O samej muzyce nie muszę już tutaj mówić. „Carmen” to po prostu „Carmen”.

---

## Kryzys operowy

W ostatnich latach pisano wiele o kryzysie w operze. Dotyczyć on miał finansowania tej instytucji jako całości, ponieważ coraz trudniejsze stawało się kontrolowanie rosnących kosztów, co powodowało topnienie przeznaczonych na ten cel pieniędzy.

Kiedy myślę o kryzysie operowym, to przede wszystkim o śpiewakach i problemie następców. Wiem, że narzekano na to chyba zawsze, ale dziś brak nowych talentów osiągnął wręcz dramatyczny wymiar. Nawet brylantowy szczyt piramidy na nic się nie zda, jeżeli na wymagającą odnowienia podstawę przeznaczają się nie wystarczający materiał. Taka budowla musi runąć. Jeśli narybek operowy będzie tak skromny jak obecna, to kryzys się pogłębi i staniemy nad przepaścią. Logicznym następstwem tego procesu jest zanik wielkich osobowości i masowe pojawianie się wykonawców przeciętnych, a nawet poniżej pewnego poziomu przyzwoitości. Kto będzie chciał płacić za występ i oglądać coś takiego? Elita śpiewaków, dla których ludzie przychodzili do opery, była zawsze relatywnie mała. Nie szło się na „Toskę”, lecz na Callas. Dziś wcale nie jest inaczej. Zmieniają się tylko nazwiska. Prawdziwi pasjonaci przychodzą jeszcze dla samej sztuki. Nie wymagają największych gwiazd (choć nie mieliby nic przeciwko nim), ale przynajmniej solidnych, muzycznych śpiewaków, omijających rafa i potrafiących porządnie zaśpiewać swoją rolę. Ta część publiczności stanowi filar opery. Kiedy pewnego dnia odwróci się od nas, bo nasza propozycja ją obrazi, będzie to dzwonek alarmowy. Nie da się też zdobyć nowej publiczności, jeżeli przedstawienia będą mało atrakcyjne. Wprawdzie - na szczęście - fascynacja operą może powetować pewne niedostatki, a przedstawienie na żywo znaczy dla wielu znacznie więcej niż najbardziej perfekcyjna płyta studyjna, czy produkcja video, ale najpierw trzeba tych ludzi do teatru przyciągnąć. Wabi się ich nazwiskami, które znają z mass mediów. W ten sposób dyrektorom małych oper nie pozostaje nic innego jak zmienić charakter teatru na zespołowy i w ten sposób uniknąć konieczności angażowania gwiazd. Chociaż znam takie przypadki, że małe, zupełnie nie znane ośrodki, płaciły naraz gaże o wiele wyższe od oferowanych przez najbardziej renomowane teatry. Przyczyny tego zjawiska należy upatrywać w próżności niektórych dyrektorów.

---

## Stan rozdwojenia



Publiczność dostrzega w życiu sławnego tenora - angażowanego przez sceny całego świata - wyłącznie blask, luksus, rozgłos i bogactwo.

Nie zauważa, że musimy na to ciężko pracować, że prowadzimy cygańskie życie tułając się po całym świecie. Nie jest to wcale przyjemne, zwłaszcza gdy gdzieś daleko czeka osoba, którą się kocha. Nie ma obawy. Nie mam zamiaru skarżyć się tutaj, na mój los, bo przecież urzeczywistniły się moje marzenia o karierze śpiewaka operowego. Czego jeszcze mógłbym chcieć? Ale naprawdę zdarzają się takie chwile, kiedy mam tego życia na walizkach powyżej uszu. Kiedy dokucza samotność. Może to dla kogoś zabrzmieć groteskowo, ale nawet otoczony wielbicielami i ciekawskimi, śpiewak może czuć się bardzo samotny.

Samotność jest problemem pojawiającym się zazwyczaj, gdy osiągnie się już pewien poziom artystyczny i standard życia. Często o tym myślałem i próbowałem odpowiedzieć sobie na pytanie, czy życie tenora nie jest czystym wariactwem. Zastanawiałem się nad tym jeszcze przed chorobą.

Na początku mojej kariery wszystko było nowe i fascynujące, byłem gotów pokonać każdą trudność, żeby tylko stać się sławnym. Prawdopodobnie mógłbym między koncertami w Paryżu i Mediolanie dać koncert na kolei, następnego dnia bez słowa skargi polecieć do Tokio na nagranie płyty, a wracając stamtąd - uczyć się nowej roli.

W pierwszych latach byłem bardzo zajęty, nie przepuszczałem żadnej okazji współpracy z niektórymi dyrygentami i śpiewakami. Nagrywałem płyty i występowałem w najbardziej znanych salach koncertowych i na najslawniejszych salach operowych. Podejrzewam, że każdy z nas tak postępował. Po prostu robi się więcej, niż tak na prawdę można. I to chyba nie powinno dziwić - w końcu marzenia zaczęły się urzeczywistniać.

Kto chciałby zrezygnować z takiej okazji - nie wsiąść do pociągu i nie odbyć tej podróży? Pociągu, który nie wiadomo, czy kiedykolwiek jeszcze zatrzyma się obok nas? Wszystko co było do zrobienia, robiłem chętnie, z maksymalnym zaangażowaniem i potrzebną dyscypliną. Byłem szczęśliwy i mile połączony dostając tak wiele propozycji. A gdyby było to możliwe fizycznie i technicznie, występowałbym we wszystkie wieczory roku.

Ale pewnego dnia, kiedy praktycznie rzecz biorąc zdobyłem już wszystko, co było do zdobycia w świecie opery, zacząłem coraz częściej myśleć o Carrerasie-człowieku, a nie tylko jak dotąd Carrerasie-artyście. A człowiek powiedział mi:

- W porządku, jako artysta znajdujesz się w nadzwyczaj korzystnym położeniu; osiągnąłeś świetną pozycję, urzeczywistniłeś swoje marzenia. Tylko co z tobą jako człowiekiem? - I domagał się od artysty. - Dajże i mnie szansę posmakować troszkę tego Życia! Nie widzę powodu, dla którego musiałbym tułać się całymi tygodniami po pokojach hotelowych w stałej rozłące z rodziną. Nie widzę powodu, dla którego miałbym ciągle uważać na mój głos i zazdrościć normalnym ludziom siedzącym przez jedenaście miesięcy w biurze, a potem przez miesiąc wypoczywającym na urlopie. Mimo że tak sobie powiedziałem, nie mogłem jednocześnie zaprzeczyć, że artysta jest osobą uprzywilejowaną. Robi to, co chce. Spełnia się każde jego życzenie. Jeśli osiąga sukcesy, prawdopodobnie 99% ludzi chciałoby się z nim zamienić i być na jego miejscu.

W tym stanie rozdwojenia, w tej próbie sił artysta stanowczo ma przewagę - nakłada człowiekowi kaganiec i wymusza na nim swoją wolę. Aż wreszcie człowiek zacznie ją akceptować. Moje wewnętrzna walka, rozmowy z sobą samym stworzyły z pewnością podstawę mego dzisiejszego poglądu na życie, choć przecież zmienionego w pewnym stopniu przez wydarzenia ostatniego roku.

To nie problem podążać za głosem rozsądku, jeśli nie rozpięta temperament. Kiedy mam coś do zrobienia, do przemyślenia, coś mi chodzi po głowie, nie potrafię usiąść spokojnie w domu i na przykład oglądać telewizji. Niektórzy zapominają lub odsuwają problem od siebie. Odprężają się, idą pograć w tenisa lub popływać i planują, że zajmą się tym jutro. W myśl powiedzenia: wszystko w swoim czasie.

Najprawdopodobniej jest to prawidłowy sposób postępowania - ale trzeba to umieć. Ja nie umiem. Nie potrafię usiedzieć spokojnie na jednym miejscu (poza czytaniem), skoncentrować się dłużej niż pół godziny na programie telewizyjnym (wyjątek stanowią transmisje meczów) - odczuwam potrzebę zatelefonowania lub zrobienia czegokolwiek innego. Kiedy przez parę dni nie mam zajęcia, przestaję być sobą. Dlatego też nie robiłem sobie nigdy urlopu w klasycznym tego słowa znaczeniu. Nie wyobrażam sobie, jak mógłbym leżeć beczynnym na słońcu choćby kwadrans. Po pierwsze dlatego, że mnie to nudzi. a po drugie dlatego, że upał jest czymś nieznośnym.

Nie, nie odpocznę wcale wyjeżdżając na dwa tygodnie na wyspy Bahama. To by mi nic nie dało. Ale kiedy mogę zostać w domu, w Hiszpanii, spotykać najbliższych przyjaciół, grać z nimi w karty, rozmawiać i żartować - wtedy czuję się wyśmienicie. To jest dla mnie prawdziwy wypoczynek.

Jeśli chodzi o wakacje, to mam jedno wielkie, ciche życzenie: chciałbym razem z trzema przyjaciółmi wyjechać do Stanów i podróżować samochodem campingowym - w dzinsach, tylko ze szczotką do zębów i kartą kredytową. Nie martwić się o samoloty, terminy, smokingi i fraki, a przede wszystkim o głos. Lata całe o tym marzyłem i wierzę, że pewnego dnia spełni się ten mój wakacyjny sen. Taka podróż miałaby w sobie więcej z przygody, niż z typowego urlopu.

Najpierw jednakże muszę zrobić coś innego - lepiej poznać Hiszpanię. Wszyscy znamy to zjawisko: ludzie podróżują do najodleglejszych zakątków świata, ale prawie nic nie wiedzą o okolicach sobie najbliższych. Po chorobie postanowiłem zwiedzić dokładnie na przykład Andaluzję. Niby znam Granadę, Sewillę, Malagę i Kordowę, ale nigdy nie zostawiłem sobie czasu na poznanie całej krainy z jej małymi wioskami i schowanymi przed ludzkim wzrokiem ciekawostkami. Andaluzja należy z pewnością do najciekawszych miejsc na tej planecie i trochę się wstydzę, że ja - Hiszpan - znam tę część mojej ojczyzny zaledwie powierzchownie. W ostatnich latach daje się zauważyć dziwne zjawisko. Kiedy śpiewakowi trafia się słabszy wieczór, pojawiają się natychmiast krytyczne recenzje z komentarzem, że „to oczywiste, bo wszyscy oni śpiewają teraz za dużo i za często, a żaden nie chce zrobić sobie paru tygodni urlopu”.

To, za pozwoleniem, czysty absurd. Przynajmniej jeśli chodzi o mnie. Kierowałem się zawsze zasadą: dwa do trzech występów tygodniowo, ale co najmniej dwa dni przerwy między przedstawieniami. Potrzebowałem ich, ażeby wypocząć, zebrać siły i nabrać chęci na kolejny występ. Zdarzało się, że przerwa trwała dłużej - na przykład cały tydzień - a zaczynało mi tak bardzo brakować śpiewania, że w zastraszającym tempie traciłem dobry nastrój. Kiedy odczuwa się nieprzeparą potrzebę śpiewania, nie może ono szkodzić, o ile tylko nasze „narzędzia” są w dobrym stanie. Zresztą zbyt długie pauzy są niewskazane.

Oczywiście nie zawsze wszystko da się zawczasu zaplanować. Pewnego razu zadzwoniono do mnie około piątej po południu z La Scali - przebywałem wówczas w Mediolanie. Zapytano, czy mógłbym zastąpić w wieczornym przedstawieniu „Balu maskowego”, Luciana Pavarottiego, który nagle rozchorował się. Przyjąłem propozycję dyrekcji, mimo że poprzedniego wieczoru śpiewałem „Cyganerię” w Nicei, a następnego miałem wcielić się w Don Carlosa. Te trzy dni były bardzo wyczerpujące, ale nie okupiłem tego zdrowiem.

Od chwili, gdy ujrzałem listę występów legendarnego tenora Helge Rosvaenge'a, na zarzut, że obecnie śpiewamy za często, mogę się tylko uśmiechnąć. Liczba jego występów jest doprawdy niewiarygodna, podobnie z resztą jak i repertuar. W październiku 1936»r. śpiewał na przykład prawie codziennie, w różnych miastach europejskich, a razem było tego szesnaście spektakli operowych i dziewięć koncertów. Zaśpiewać bezpośrednio po sobie „Cyganerię”, „Rigoletta”, „Bal maskowy”, „Butterfly”, „Czarodziejski flet”, „Trubadura”, „Aidę”, „Traviatę” i „Carmen”, jest doprawdy nadzwyczajnym osiągnięciem. Zagadką pozostaje dla mnie, jak on to zrobił. Przecież możliwości dojazdów do różnych miast były w tych latach znacznie bardziej ograniczone, aniżeli dzisiaj - dotyczy to zarówno czasu jak i komfortu podróży.

---

## Rok 1988

Powracam jeszcze raz do roku 1988. To był rok moich ponownych narodzin - duchowych, cielesnych, no i oczywiście artystycznych. Po groźnym, przygnębiającym kryzysie, kiedy wydawało się, że już wszystko stracone, po zakończonym wiosną leczeniu, po ostrożnych próbach śpiewania wczesnym latem, po udanym powrocie w lipcu przed Łukiem Triumfalnym w Barcelonie, przygotowywałem się do następnego kroku. Chciałem wystąpić ponownie na scenie, choć niekoniecznie operowej. Miało się to wydarzyć szesnastego września w Wiedniu - mieście, z którym (po Barcelonie) jestem emocjonalnie najbardziej związany. O tym koncercie pragnę opowiedzieć bardziej szczegółowo, ponieważ stanowił dla mnie ostateczny powrót do mojego świata - świata muzyki. Zanim to jednak nastąpiło, miałem okazję zetknąć się ze sceną operową. Pierwszy kontakt był dość osobliwy. Na początku lipca, podczas festiwalu filmowego, pokazywano w Barcelonie adaptację „Cyganerii”, zrobioną przez Comenciniego. Reżyser zaproponował mi rolę, twierdząc, że i ja powinienem mieć „swój” film. Nakręcono zaledwie parę minut ze mną jako Rudolfem, gdy choroba przerwała zdjęciami. Kierownictwo produkcji stanęło przed nie lada problemem znalezienia odpowiedniego zastępcy. Nie łatwo jest zagrać rolę operową do istniejącego już podkładu muzycznego. Mój młody włoski kolega, Luca Canonici, wyraził gotowość podjęcia się tego zadania i wywiązał się z niego fantastycznie. Moje wrażenia na pokazie premierowym były dość dziwne. W końcu to coś zupełnie nowego, widzieć obcego Rudolfa śpiewającego moim głosem. Luca wypadł dobrze, ale żałowałem trochę, że nie było mi dane samemu dokończyć filmu. Z drugiej zaś strony byłem dumny, że miałem swój udział w tym przedsięwzięciu.

Druga okazja zdarzyła się ósmego sierpnia w Weronie. Odbył się tam wspaniały koncert na rzecz mojej fundacji, w którym wzięło udział wielu kolegów, za co jestem im wdzięczny. Mimo że wystąpiłem wyłącznie w charakterze prezentera i początkowo nie miałem zamiaru śpiewać, to jednak nie potrafiłem oprzeć się pokusie - Granadą zameldowałem publiczności swój powrót.

Tydzień później, w Peraladzie, na północ od Barcelony, dałem swój drugi koncert solowy. Udział w tym festiwalu zawdzięczam inicjatywie mego przyjaciela, Carlosa Caballe. Atmosfera była przepyszna. Między innymi grano operę pod gołym niebem. Ludzie przybywają tu chętnie nie tylko dlatego, że blisko stąd do Costa Brava. W samej Peraladzie, obok sceny stoi wspaniały pałacyk na wodzie. Można połączyć urlop w kąpielisku z festywnym muzycznym, co nie jest bez znaczenia, zwłaszcza kiedy ma się szczęście uczestniczyć w nadzwyczajnym wydarzeniu, tak jak w dniu mojego występu - Montserrat wczesnym wieczorem dała tak zwany koncert uliczny. Pośrodku wsi ustawiono fortepian i zaczęło się. Na miejscu panował niesamowity nastrój - świętujący mieszkańcy i turyści, piszczące niemowlęta, roześmiane dzieci i czekające psy. Wszędzie było pełno ludzi - stali na ulicach, siedzieli na dachach, wyglądali z okien, tłoczyli się na małych balkonach, żeby móc posłuchać najpopularniejszej hiszpańskiej śpiewaczki. Między widzami znajdowali się też goście honorowi, czyli: królowa Zofia z siostrą, księżniczka Ireną, była królowa Grecji - Annemarie, małżonka brytyjskiego następcy tronu, księżniczka Diana. Godzinę później damy zaszczyliły także i mój występ swoją obecnością. Koncert przed pałacykiem na wodzie telewizja przekazywała na żywo. Po tym nastrojowym wieczorze, zakończonym sukcesem, odpocząłem parę dni, a następnie skoncentrowałem się na wieczorze pieśni w Operze Wiedeńskiej. „Na zapowiedzi” dano już w czerwcu, kiedy dyrektor Opery nie miał jeszcze pojęcia, czy znowu stanę na scenie. Jednak Claus Helmut Drese był, co najmniej tak samo jak ja, pełen optymizmu. Zaproponował, aby koncert nazwać: „Wieczór z Jose'm Carrerasem”. W dniu naszej rozmowy byłem jeszcze pod ogromnym wrażeniem

świetnego show, oglądanego poprzedniego wieczoru. Na stadionie piłkarskim wystąpił Michael Jackson. Oglądając tę imprezę, połknąłem bakcyła. Poczułem głód sceny, publiczności i sukcesu.

Jedno było dla mnie jasne jak słońce: na tym koncercie wybije godzina prawdy. Publiczność będzie porównywać ten występ z poprzednimi. No i nie da się ukryć, że to ogromna różnica występować pod gołym niebem z mikrofonem w rękę, tak jak na „koncercie powrotu” w Barcelonie; czy dawać swój pierwszy koncert pod gołym niebem w małym hiszpańskim miasteczku festiwalowym; czy też wreszcie - koncertować na scenie jednej z najślawniejszych oper świata.

Moje przygotowania do tego wieczoru przebiegały intensywnie. Nie chciałem sobie niczego ułatwiać. Przerobiłem program, rozszerzyłem go o trzy pieśni, dotąd nie wykonywane publicznie. Chodziło o trzy sonety Francesca Petrarke z muzyką Franciszka Liszta. Miały one być moim ukłonem w stronę miasta muzyki, jakim jest Wiedeń oraz w stronę tak wspaniale tu pielęgnowanej i rozwijanej sztuki śpiewania.

Wiedeń to cudowne miasto dla artystów. Ogromną wagę przywiązuje się do opery i teatru, toteż opinia publiczna jest głęboko zainteresowana ich działalnością. Podejrzewam, że to jedyne miasto na świecie, gdzie nazwisko dyrektora opery pojawia się regularnie na pierwszych stronach gazet. Obojętnie jak się nazywa: Ryszard Strauss, Karl Bohm, Herbert von Karajan, Lorin Maazel, czy w 1988 Claus Helmut Drese. Kilku z nich musiało odejść przedwcześnie ze swego stanowiska, niektórzy sami poddali się do dymisji. Skandal operowy, a raczej zaledwie skandalik, ma swoje tradycje i jest równie wiedeński jak walc Straussa. Ludzie związani z operą delektują się nim, celebrytują go i wynoszą na ulicę. A wtedy dochodzi do paradoksów: podniecają się wydarzeniami w Operze Wiedeńskiej ci, którzy jeszcze nigdy nie przekroczyli progu żadnej opery. Tematem dnia stają się najbardziej nawet banalne incydenty; wszystko znajduje natychmiast swój oddźwięk w prasie. Na przykład cały operowy Wiedeń śmiał się z bardzo rzadkiego wypadku, jaki miał miejsce podczas przedstawienia „Toski” w grudniu 1982: w trzecim akcie nie pojawił się pluton egzekucyjny - prawdopodobnie umundurowani statyści siedzieli sobie wygodnie w kawiarni, zamiast w pogotowiu za sceną i nie wyszli w odpowiednim momencie na dziedziniec zamku św.. Anioła. Kiedy więc nie zagrzmiały śmiertelne strzały, Cavaradossi - Nicola Martinucci uznał, że jedynym wyjściem będzie błyskawiczna ucieczka ze sceny. Zniknął za kulisami, a jego Tosca pozostała - zmieszana i zakłopotana. Publiczność wybuchnęła głośnym śmiechem. Salwy śmiechu zamiast salw z karabinów i dramatyczny finał, kiedy Tosca - Montserrat Caballe - dzielnie opłakiwała śmierć nieobecnego ukochanego - to już była tragifarsa.

Bywały też poważniejsze zajścia. Kiedy w 1964»roku Herbert von Karajan, obrażony, ogłosił swoje odejście z Opery Wiedeńskiej (nawet parlament austriacki zajął się tą sprawą), jacyś nieznani sprawcy wysmarowali nocą okna i ściany opery prokarajanowskimi hasłami. Nie było prawie przedstawienia, którego w tych gorących dniach nie próbowanoby przerwać.

Kiedy już jednak wiedeńska publiczność przyjmie jakiegoś śpiewaka do swego serca, będzie to wyraźnie okazywać. Było mi to dane przeżyć we wrześniu. Na parę dni przed koncertem, moi fani zamontowali na frontowej ścianie opery transparent z napisem: „Witaj Jose”. Ponieważ w Wiedniu trzeba na wszystko uzyskiwać urzędową zgodę, więc ten gest ucieszył mnie niepomniernie; podobnie jak spotkanie z przyjaciółmi z wiedeńskiego „Fan Clubu Jose Carrerasa”. Szczególnie wzruszyło mnie powitanie. Jedna z przedstawicielek klubu nauczyła się kilku zdań powitalnych po katalońsku. Czułem, że oni naprawdę byli uszczęśliwieni moim powrotem.

Wiedeński powrót postawił organizatorów przed nie lada problemem: zapotrzebowanie na bilety wstępu wynosiło ponad 20000, przy możliwości pomieszczenia na widowni 2200»osób. Dyrekcja postanowiła powiększyć pojemność sali, oddając dodatkowo do dyspozycji widzów miejsce orkiestry i ustawiając krzesła również na scenie. W ten sposób mogłem sobie przypisać rekord: jeszcze nigdy, w całej historii Opery Wiedeńskiej nie uczestniczyło w wydarzeniu artystycznym tylu widzów, co w moim koncercie. Ludzie ustawiali się po bilety nocą.

Jako świeżo upieczony, honorowy członek Opery Wiedeńskiej (uroczystość nadania tytułu miała miejsce poprzedniego dnia w Ministerstwie Kultury i Sztuki), wkroczyłem szesnastego września na scenę. Towarzyszył mi Vincenzo Scalera. Scenę ozdobiono kwiatami w hiszpańskich i austriackich barwach narodowych, a na balustradzie łoża prezydenta Austrii leżała flaga narodowa Katalonii. Także inni politycy uczynili mi zaszczyt swoją obecnością, m.in. kanclerz republiki i burmistrz Wiednia. Co mnie jednak najbardziej ucieszyło, to fakt, że „moi” lekarze z Barcelony i Seattle przyjęli zaproszenie i ujrzałem ich pośród publiczności. Z Seattle przybyli doktor Thomas i doktor Buckner; z Barcelony - profesor Rozman, doktor Granena i doktor Permanyer.

Po tak długiej, przymusowej przerwie wracałem do miejsca, gdzie występowałem ponad sto razy i gdzie osiągnąłem wielkie sukcesy - to wspaniałe, naładowane emocjami przeżycie! Zwłaszcza kiedy publiczność zachowuje się serdecznie i entuzjastycznie. W powietrzu wyczuwało się COŚ - nastrój rzadki w teatrze, nie dający się bliżej określić i zdefiniować. Już przy pierwszym kroku na scenie byłem niemal pewien, że wydarzy się coś niezwykłego. Publiczność także to czuła, i to wzajemne oddziaływanie zapowiadało wielki wieczór. Sekundy dzielące mnie od wejścia na scenę były dużo bardziej nerwowe od tych przed Łukiem Triumfalnym w Barcelonie. Zamknięte pomieszczenie stwarza wrażenie większej intymności i powoduje, że wszystko wydaje się mocniejsze i intensywniejsze.

Powitały mnie okrzyki i długa owacja na stojąco. Nie podejrzewałem jeszcze, że ten koncert osiągnie ramy czasowe krótkiej opery Wagnera - czyli ponad trzy godziny. Zjawisko niebywałe, jak na wieczór pieśni.

Austriacka telewizja relacjonowała koncert na żywo. Widzowie czekający na wiadomości i sport, musieli przez ponad godzinę ćwiczyć swoją cierpliwość. Transmisja z opery zakończyła się zamiast o 22.00, dopiero o 23.15. Objęła nawet bisy. Zresztą i po rozpoczęciu wiadomości, pokazywano ciągle na nowo rozentuzjasmowaną publiczność w operze i przed nią, gdzie mimo zimna tysiące ludzi obserwowały mój występ na specjalnych ekranach.

Widzowie wewnątrz byli porywający. Nie tylko docierały do mnie mimowolne odgłosy zachwyty, lecz odbierałem też podniecenie emanujące z widowni. Przy tym wszystkim czułem się jak na arenie - przecież na scenie siedzieli ludzie i otaczali mnie niemal ze wszystkich stron. Ci ludzie nie chcieli mnie wypuścić. To fantastyczne, ale byłem już zmęczony. Wyśpiewałem ponad tuzin pieśni, ale kiedy program oficjalnie się zakończył, wiedziałem, że jestem jeszcze coś winien tej publiczności. Któż mógłby się oprzeć takim owacjom? Ja w każdym bądź razie nie. Był więc bis za bitem. Ludzie wołali:

„Dziękujemy, Jose, dziękujemy!” Na scenie zrobił się tłok, spadł deszcz kwiatów. Nagle na środku parkietu rozwinęto transparent. Moi fani zrobili

„wiedeńską” trawestację Kocham cię Edwarda Griega; namalowali „Kochamy cię”. Ta pieśnią, którą zaśpiewałem jako pierwszą w Barcelonie, pożegnałem się tutaj. To był piąty bis i tym samym dwudziesta druga pieśń tego wieczoru...

Wprawdzie byłem zupełnie wyczerpany, ale koniecznie chciałem jeszcze osobiście podziękować tym, którzy z mojego powodu spędzili wieczór na zimnym wietrze. Niestety nie udało mi się dotrzeć do zamontowanego na tę okazję prowizorycznego podium, mimo że otoczyli mnie silni mężczyźni z obsługi teatru. Napór ludzi przed wejściem był tak wielki, że istniała realna groźba stratowania. Wobec tego uciekliśmy z powrotem do budynku, a następnie doprowadzono mnie na balkon przed biurem dyrektora opery. Stamtąd mogłem przynajmniej pomachać ręką tysiącom czekających.

Moi osobiści goście, lekarze z Seattle i Barcelony, nie bardzo mogli początkowo pojąć, co się stało. Wprawdzie wszyscy bywali w operze na koncertach, ale jeszcze nigdy nie byli świadkami wydarzenia na miarę tego w Wiedniu. Nawet moje rodzeństwo - Maria Antonia, Alberto i jego żona Marisa, byli tą atmosferą bardziej niż poruszeni; mimo że towarzyszyli mi przez lata w najróżniejszych imprezach.

Byłem niezmiernie szczęśliwy, a szczęścia mojego nie mógł nawet zmać fakt, że następnego ranka wyciągnął mnie - śpiocha - przedwcześnie z łóżka dzwonek telefonu. Dzwonił Herbert von Karajan z gratulacjami. Oglądał mój koncert w telewizji...

Moim gościom z Hiszpani i USA przez dwa następane dni prezentowałem Wiedeń kulinarny. Zaprosiłem ich do Grinzing, legendarnej dzielnicy, znanej z wyśmienitych win i wiedeńskich sznycli - potężnych, prawie nie mieszczących się na talerzu. A na deser zaprowadziłem ich do cukierni w śródmieściu - w końcu Wiedeń słynie nie tylko z muzyki, ale również z ciastek.

Udany koncert wiedeński, oznaczał dla mnie powrót na czoło stawki. Mogłem śmiało powiedzieć, że znowu jestem na swoim miejscu.

Muzyka działa na człowieka uspokajająco, napełnia radością czy wręcz uszczęśliwia, a potrafi też leczyć. Znamy przykłady z różnych epok i różnych kultur: od szamanów indiańskich, próbujących wypędzić choroby rytualnym śpiewem, do współczesnych nam psychiatrów, używających muzyki wybiórczo, w zależności od rodzaju terapii. Przez uprawianie muzyki, a więc śpiewanie, przeprowadzałem na sobie podwójną terapię. I tak jak pochwały podbudowują każdego człowieka, tak pierwsze sukcesy po chorobie znaczący dla mnie bardzo wiele i stanowiły dodatkowy bodziec. W gruncie rzeczy zachodzi w nas całkiem zwyczajny proces, a jednak stanowił on dla mnie jedno z najbardziej fascynujących zjawisk naszego bytu. Jedno było pewne: z dnia na dzień czułem się lepiej. W ciągu następnych tygodni gościłem w paru programach telewizyjnych, wziąłem udział w koncercie dobroczynnym w Paryżu, koncertowałem w Kolonii, Barcelonie (w „moim Liceo”) i Monachium.

Pod koniec listopada nagrywano w Barcelonie (w ramach bardzo popularnego w Hiszpanii telewizyjnego programu „Sabado noche”) audycję świąteczną. Między innymi zaśpiewałem wraz z Montserrat Caballe kolędę „Cicha noc” w czterech wersjach językowych. Tego samego dnia spotkałem się z szefem państwa, Felipe Gonzalezem, który ponownie zapewnił mnie o swojej gotowości włączenia się w działalność fundacji. Przy tej okazji mogłem pochwalić się już premierowi, że zakończono przebudowę Hospital Clinico, finansowaną z wpływów z mojego lipcowego „koncertu powrotu”. Chodziło konkretnie o pomieszczenia na oddziale hematologicznym, przeznaczone do leczenia ambulatoryjnego. Teraz są już wyposażone w najnowocześniejsze urządzenia.

Pokaźną kwotę dla fundacji miałem okazję zdobyć na początku grudnia w Paryżu: otwierałem tam salon Haute-Couture i z tej okazji na uroczystej kolacji w znanej restauracji Le Doyen, zebrała się cała paryska śmietanka. Wielką radość sprawiła mi francuska stacja radiowa Europe 1, poświęcając mi całodzienny program - od wywiadu w porannym wydaniu dziennika, poprzez informacje o mojej karierze, do prezentacji wielu moich płyt. Do późnej nocy byłem przedstawiany francuskim słuchaczom.

Czterdzieste drugie urodziny świętowałem piątego grudnia w domu, z rodziną. Ten dzień skłania do refleksji, do spojrzeń w przeszłość. Tym razem ubiegły rok wydawał mi się odległy o całe lata świetlne; był jak zły sen, od którego wyratowały mnie dobre duszki. Mogliśmy się już śmiać z niektórych zdarzeń w Seattle. Ktoś zacytował hiszpańskie przysłowie:

„Jednych los niesie na swych skrzydłach, a innych ciągnie za sobą”.

Dziękuję Bogu za to, że mnie wziął po chwilowej przerwie na swoje skrzydła. Dziewiątego grudnia odbył się w Rzymie koncert, na myśl o którym cieszyłem się już od tygodni. Prezentował go mistrz reżyserii, Franco Zeffirelli. W mieszczącej 6500»ludzi Sala Nervi w Watykanie, po raz pierwszy śpiewałem publicznie partię solową w „Misa Criolla” i „Navidad Nuestra” Ariela Ramirez. Tę kompozycję nagrałem na płytę latem 1987»r., zaledwie parę dni przed chorobą...

Następnego dnia po koncercie, papież Jan Paweł II udzielił prywatnej audiencji mojej żonie, dzieciom i mnie. Dla nas wszystkich, a już szczególnie dla Alberta i Julii, było to niezapomniane przeżycie.

Jeszcze przed Wigilią odbyłem pierwszą sesję nagraniową w studiu płytowym - tym razem w Budapeszcie nagrywaliśmy moją trzecią „Toskę”. Po Montserrat Caballe i Ingvarze Wixelu z dyrygentem Colinem Davisem; po Katii Ricciarelli i Ruggero Raimondim z Herbertem von Karajanem, moimi partnerami byli Eva Marton i Juan Pons. Dyrygował Tilson Thomas.

W dzień poprzedzający Wigilię Bożego Narodzenia jeszcze raz wystawiliśmy „Misa Criolla” - tym razem w Oviedo. Przyznaję, że chciałem zaśpiewać tę piękną argentyńską mszę właśnie tutaj i tego dnia. Z wdzięczności i sentymentu.

Dwudziestego trzeciego grudnia 1987»r. po raz pierwszy wypuszczono mnie na jakiś czas z kliniki w Seattle.

Po świętach przygotowywałem się do koncertu w Madrycie, w którym, aby uczynić honor Felipe Gonzalezowi, wystąpili także Montserrat Caballe, Victoria de los Angeles, Alfredo Kraus i Juan Pons. W połowie stycznia dałem koncert w mediolańskiej Scali, a w lutym uczestniczyłem w sławnym wiedeńskim „Balu w Operze” (najsłynniejsza (i najdroższa), doroczna impreza karnawałowa.) - Placido Domingo dyrygował, a ja śpiewałem. Następnie nagrałem w Monachium „Samsona i Dalilę” na płytę (z Agnes Baltsą). Do życia artystycznego powróciła codzienność.

---

## Zakończenie

Kiedy przebiegam pamięcią miesiące, które upłynęły od mojego powrotu z USA, przychodzi mi nieraz do głowy, że w tym stosunkowo krótkim czasie nauczyłem się i zdobyłem więcej cennych doświadczeń, niż w ciągu całego mojego dotychczasowego życia. Na pewno żyję pełniej, bardziej świadomie.

To wspaniałe uczucie wiedzieć, że jest się cenionym, a nawet kochanym przez ludzi. W końcu miłość jest dla nas wszystkich bardzo, bardzo istotna. Odczuwamy jej głód. Myślę tu o miłości do dzieci, do rodziny, przyjaciół, intymnej miłości do partnera. Stanowi ona podstawowy warunek równowagi w życiu każdego człowieka. Ale kochany może być jedynie ktoś, kto sam kocha.

Miłość pomagała mi nieustannie podczas choroby. I nie sądzę, żeby obcy ludzie okazywali mi swoją przychylność tylko dlatego, że jestem sławnym śpiewakiem operowym. Wiem, że dla wielu stanowią symbol walki z chorobą i śmiercią; że innym, którym wiedzie się gorzej ode mnie, mój przykład dodaje siły i wiary. Taką mam nadzieję.

Gdy człowiek otrze się o śmierć, zmienia zupełnie nastawienie do życia; na przykład zdanie: „Chętnie bym to zrobił(a), ale niestety nie mam czasu”, uważam - mimo że jest zgodne z prawdą - za fatalne nieporozumienie. Cóż może być piękniejszego nad robienie tego, co się lubi? Co może być tak ważne, że zmusza do porzucenia ulubionego zajęcia?

Zawsze uważałem, że jestem szczęśliwym człowiekiem. Może to była prawda, a może nie. Teraz wiem, że nie muszę żyć tak, jak przedtem, aby być szczęśliwym. Wprawdzie odczuwam potrzebę aktywności, ale jednocześnie mam świadomość, że po tylu latach „pełnego gazu”, bardziej umiarkowane tempo nie tylko dobrze mi zrobi, ale jest wręcz koniecznością. Teraz - jak już wspomniałem - bardziej cenię te wydarzenia, rzeczy i spotkania, których wcześniej najprawdopodobniej nie doceniałem. I na odwrót - wiele zjawisk nie ma aż takiego znaczenia, jakie nadawałem im kiedyś.

Pewne jest tylko, że śpiewanie pozostanie na zawsze najważniejszym zajęciem w moim życiu. Ale i tu zaszła zmiana. Nie muszę się już mordować ani nikomu niczego udowadniać. A co jeszcze ważniejsze: sobie również nie muszę niczego udowadniać. Wiem, co umiem, znam mój poziom, więc cóż więcej?

Postanowiłem, że śpiewanie musi przede wszystkim być radością, czyli czymś, co robię dla siebie, dla własnej przyjemności, a nie dla kariery. A jeżeli zdarzy się, że moja radość będzie jednocześnie radością słuchaczy, to moje artystyczne życie będzie miało sens, jakiego właśnie pragnę.

