

★ ★ ★ ★ ★ ★ ★ *Jerzy Waldorff*



Jan

KIEPURA

PWM

SPIS TREŚCI

Dojrzewanie.	5
Sława	16
W oczach bliskich	28
Brat Władysław	29
Wanda Wermińska	38
Jerzy Czaplicki	47
Apoloniusz Kowalski	51
Za morzami	60
Powrót	69
<i>Nagrania płytowe Jana Kiepurę</i>	77
<i>Filmy z Janem Kiepurą</i>	83

W rezultacie dodatkowych studiów włoskich i występów u boku doświadczonych kolegów przed najtrudniejszą, najlepiej znającą się na sztuce operowej publicznością – młody Polak osiągnął perfekcję wokalną tak wielką, że przewyższyli go bardzo nieliczni współcześni mu śpiewacy. (...) Dodać zaś można bez posądzenia o szowinizm, że drugiego głosu tenorowego takiej siły, pełni i blasku, jak gdyby nasyconego słońcem złota, w dziejach wokalistyki nie było.

Już za pierwszych wizyt w Polsce niepospolity artysta i taktyk zaczął mówić sam o sobie, że jest prostym „chłopakiem z Sosnowca”, z okazji prowadzonych z publicznością rozmówek, bez czego żaden koncert obejść się nie mógł, a co najszerszym rzeszom społeczeństwa dawało miłe przeświadczenie, że oto mają własnego, o nich, a nie o względy potentatów, dbającego śpiewaka. Zwłaszcza że ten śpiewak ułożył sobie specjalny rodzaj gwary chłopsko-śląskiej, aby zbliżyć się do tłumów jak najcieplej. Temu pomysłowi zawdzięczając, stał się u nas pierwszym całą gębą bohaterem ludowym w sztuce. Aliści do tego się nie ograniczył (...). W każdym występie mianowicie pośród bisów umieszczał kujawiaczka: *Umarł Maciek, umarł i leży na desce*, co publiczność za każdym razem przyjmowała wybuchem śmiechu i brawami serdecznego ukontentowania.

(Z rozdziału *Sława*)

JERZY WALDORFF

JAN KIEPURA

1988

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

JERZY WALDORFF

JAN KIEPURA

1988

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Projekt okładki: Piotr Kwaśniewski

Copyright by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland 1988

ISBN 83-224-0317-8

DOJRZEWANIE

Brzydkie i złe było to miasto, ale prawdziwe w swoim wielowarstwowym, skomplikowanym rytmie życia i gdy patrzę na nie poprzez nakładane na pamięć — jeden za drugim — welony lat, lśni mi dalej żarzeniem fascynującym i może tylko szczególnie posępne jego barwy zatarł czas, łaskawy dla wszystkiego, co było grzechem.

Miasto brzydkie i dziwaczne, gdzie sąsiadowały Daleki Wschód i Zachód, szwargot getta z francuskimi meandrami salonów, ale każda dzielnica trwała jak linia polifoniczna rozspiewana odrębną melodią i rządząca się własnym obyczajem, sposobem parcia do przodu skroś dni, miesiące, lata. Powiśle było światem Czarnych Maniek i kawalerów noża; w cukierni, w Hotelu Europejskim co południa zbierali się dandysi i fałszywe księżne rosyjskie, czekając kto ich kupi, a u Węglińskiego na placu Zamkowym tańcowali wieczorami subiekci, czarujący mieszczkańskie córki, których ojcowie pili piwo w gospodzie Pod Łabędziem przy bramie murów obronnych, w izbie odwiedzanej jeszcze przez szewca Kilińskiego.

Na Nowym Świecie, obok Pałacu Staszica, tkwiła parterowa chałupa zapatrzona w perspektywę Świętokrzyskiej, w ulicę niskopiętrowych ruder i antykwariatów, gdzie można było szperać, aby znaleźć czasem książkę najrzadszą spośród rzadkich. Brzydkie, złe, dziwaczne miasto, ale tak pociągające, że — bywało — cudzoziemcy przyjezdni do tej Warszawy, która wstrętnym okrakiem siedziała na krawędzi Europy, zakochiwali się w niej i rozkochani zostawali do końca życia na wspólne dobre, a potem krwawe losy.

Kiedy patrzę na tamto miasto, które już nie istnieje, miasto-cień osuwający się w zapomnienie, gdy wspominam je, chodząc ulicami dzisiejszej Warszawy, ta zdaje mi się makietą teatralną, wypełnioną makietami ludzi, w nazbyt dużym odłamie szarych tylko i nikczemnych. Rzeka czasu upłynie, zanim druga Warszawa stanie się na swój odmienny sposób autentyczna. Oby lepsza.

Warszawa w tym też najniezwyklesza ze stolic, że od pół wieku wyzbyta centralnego dworca kolei. Stary, porosyjski, z trzema śmiesznymi wieżkami, zaczęto rozbierać jeszcze w pierwszej ćwierci stulecia z zamiarem budowania nowoczesnego, wzdłuż drugiego boku kwadratowego pla-

cu, u zbiegu Alei Jerozolimskich i Marszałkowskiej. Tymczasem sklecono, jako prowizoryczne zastępstwo, budę drewnianą mniej więcej tam, gdzie Zielna wpadała w Chmielną, przenosząc do niej pasażerski ruch już w roku 1921. Dopiero w grudniu 1975 Warszawa doczekała się takiego dworca, jaki przystoi szanującej się stolicy kraju.

Otóż pamiętam z lat międzywojennych, jak wtedy się działo. Najpierw prasa codzienna dawała znać, a dzienników Warszawa miała okresami do dwudziestu i więcej, że Świetny przyjeżdża i dokładnie, kiedy przyjeżdża. Później, na długo przed godziną zapowiedzianą rozkładem, zbierały się dwa potężne tłumy: jeden przed budą dworca przy Chmielnej, drugi przed hotelem Bristol, gdzie Świetny zwykł był się zatrzymywać. Deszcz czy pogoda, dzień czy noc, ludzie stali podnieceni i bardzo weseli. Przekrzykiwano się, witano, śpiewano urywki melodii. Ktoś z tamtej epoki, a nieświadom przyczyny, mógł sądzić, że się szykuje witanie któregoś z dyktatorów wtedy będących w modzie. Ale nie!...

W jakimś momencie narastał stukot zbliżającego się szynami pociągu i gwizd lokomotywy. Wołano: „Już jest!”, chór podejmował kantatkę: „Sto lat!”, aliści w drzwiach ukazywał się jakiś stary z brodą. Śmiechy, kpiny, napierająca na dworzec masa cofała się, przez chwilę falowała jak rozbełtana woda, zanim się uspokoi, po czym ludzie zaczęli cierpliwie dalej czekać aż po radosne olśnienie, kiedy drzwi nie otwierały się, lecz pękały, jak gdyby Świetnego poprzedzał krótki huragan i zaraz w reflektorach, błyskach magnezji aparatów fotograficznych, wśród grzmotu braw i ryku entuzjazmu stawał on — JAN KIEPURA, sto dwadzieścia bajecznych zębów w uśmiechu, oczy jak gwiazdy, szerokie gesty spokojnego o władzę trybuna ludu.

„Niech żyje!”, „Sto lat!”, „Wiwat!”, „Jasiu, śpiewaj!” Na to czekał. Krótkim ruchem uciszał tłum tak nagle, jakby gałką wyłączał dźwięk z głośnika radiowego, i plac przed dworcem — chociaż o przenośnych mikrofonach nikomu się jeszcze wtedy nie śniło! — wypełniał jego niewiarygodnie potężny, metaliczny, jasny głos: „Brunetki, blondynki, ja wszystkie was, dziewczynki, całować chcę!...” — Potem się tak samo powtarzało przed Bristolem, na dachu taksówki, z hotelowego balkonu. Bez końca. Tłum nigdy nie był syty śpiewającego bohatera.

A zaczynało się to w warunkach najmniej możliwych, prawdopodobnych, odpowiednich. — Jan przyszedł na świat w roku 1902 w Sosnowcu, w rodzinie piekarza Franciszka i jego żony Marii. Mieszkali wtedy przy ulicy Majowej, lecz niebawem gospodarni Kiepurowie pobudowali się na własnym przy Milej 4, w sąsiedztwie zaprzyjaźnionej rodziny Szafrugów. Z lat 1907-8 dochowała się pierwsza wspólna fotografia: sumiasto-wąsaty Franciszek, Maria w sukni czarnej pod szyję, włosy spięte w kok — skondensowana przeciętność małego mieszczaństwa, tylko w ry-

sach twarzy kilkuletnich braci Jana i Władysława znać już te cechy — szczególnie u Jana — nieco wyniosłej zaciętości, które zostaną im właściwe na całe życie. Rodzice, dopiero kiedy Jan w trzydziestych latach powierzał im prowadzenie otwieranego hotelu „Patria” w Krynicy, zmienili się nie do poznania. Ojciec, bez wąsów, przywoził na myśl romantycznego notariusza, a matka damę co się zowie.

Tymczasem byli prości, praktyczni i chcieli wychować synów na ludzi poczciwych, którzy pracą rąk umieliby zarobić na kawałek chleba dla swych bliskich. Było to zresztą wspólne wszystkim rodzicom tamtych czasów, również moim: niechaj chłopak wyuczy się najpierw jakiegoś fachu solidnego, zdobędzie dyplom, a potem może śpiewać, grać, tańczyć, co mu się żywnie podoba!

Jakież mogły być perspektywy nauki i rozwoju dla dzieci ówczesnego Sosnowca na przełomie stulecia?... Ponure miasto fabryczne, jedna szersza ulica handlowa prowadząca od dworca, coś w rodzaju deptaku, gdzie wszyscy się spotykali, i jedna aleja wysadzana drzewami jako miejsce przechadzek świątecznych. Zresztą domy proletariackie, jak na terenie całego Zagłębia Śląskiego, tyle różne, że po stronie rosyjskiej kordonu rozbiorczego, więc nie z pruskiego muru, a kryte żółtymi lub szarymi tynkami, że jednak tu i tam powlekał je pył z wysokich kominów, były brudne, zaś matowe okna wyglądały jak zmęczone oczy robotników.

Cywilizacyjna i kulturalna różnica jednak spora! Niemal w każdym zamóznym mieszkaniu sosnowieckim w salonie czerniało pianino, gdyż panna z dobrego domu jeszcze w początkach naszego wieku musiała umieć haftować, malować i grać przynajmniej *Modlitwę dziewicy* Tekli Bądarzewskiej. U Szafrugów stały nawet pianino i fortepian. Aliści Kiepurowie nie należeli do „dobrych domów”, przeto żadnego instrumentu u nich nie było.

Panny musiały uprawiać sztukę, natomiast kąpać się nie musiały, tym bardziej że w Sosnowcu nie tylko wanien, ale i samej kanalizacji brakowało. — Potrzeby ducha zaspokajał teatr, zbudowany i prowadzony przez pana Czarneckiego, który preferował repertuar dramatyczny i wodewile. Zdarzało się, że — jak byśmy dziś powiedzieli — na chałturę zapędzali się aż do Sosnowca czołowi śpiewacy Teatru Wielkiego w Warszawie i wtedy dawano opery bez chóru i baletu, za to przy dwóch fortepianach. Ale rzadko! Melomani spragnieni muzyki dostawali się za przepustką graniczną przez bliskie Szopienice na przedstawienia Opery niemieckiej do Katowic.

Bo tam, po stronie niemieckiej, kultura muzyczna kwitła jak się patrzy! Nie tyle w głąb, ile wszere, ale zespołów chóralnych i amatorskich orkiestr istniało co niemiara. W Sosnowcu zaś chór w Szkole Handlowej, do której uczęszczali bracia Kiepurowie, i to chyba wszystko...

Ojciec dał ich do handlowki, bowiem polskim czuł się patriotą i nie chciał mieć dzieci w rosyjskim rządowym gimnazjum, a ta Szkoła Handlowa była swojska, nadto zaś tytuł jej stanowił rodzaj kryptonimu, za którym dawano chronione przed okiem kuratorium lekcje na poziomie uczelni średniej, i gdy tylko Polska niepodległość odzyskała, szkoła dostała tytuł Gimnazjum im. Staszica.

Jan w chórze śpiewał, ale interesował się bardziej drużyną piłkarską „Victoria” i tak życie toczyło się aż do okresu plebiscytu i powstań śląskich. Wtedy nadgraniczna piekarnia „Lech” mistrza Franciszka przedzierzgnęła się w magazyn broni i amunicji, w którym do Jana należało składanie w całość elementów karabinów maszynowych. Na koniec wszyscy trzej Kiepurowie wdziali mundury i poszli w bój. O wiele później, bo aż we wrześniu 1966, na łamach „Życia Warszawy” ukazało się wspomnienie sosnowieckiego kolegi Jana Kiepury — Wacława Sobola, który burzliwe lata niepodległościowych walk na Śląsku tak opisał:

„W Sosnowcu nad brzegiem rzeki Czarnej Przemszy stoi po dziś dzień wzruszająco nie zmieniony budynek dawnej średniej szkoły męskiej z lat 1915—18, z której wywodziła się «paczka szkolna» Jana Kiepury. W owej czeredzie uczniowskiej, grasującej po całym «pograniczu trzech cesarzy», Janek Kiepura znany był pod szydliwie a proroczo nadanym mu mianem Carusa. «Rozwydrzona» (jak mawiali starsi) uczniakeria traktowała Janka pasję śpiewu jako coś w owych czasach tak osobliwie zaskakującego, że aż zasługującego na wytknięcie. Sosnowieckie bowiem sztubaki instynktownie i tylko pasjonowały się militariami, dochodząc w tej mierze do znawstwa przewyższającego chyba nawet wiedzę motoryzacyjną dzisiejszych nastolatków. Popularność Kiepury w zagłębiowskim uczniowskim świątku mierzona była tedy walorami bynajmniej nie śpiewaczymi, te były docenione dopiero później. Janek słynął w sosnowieckiej «budzie» przede wszystkim z potężnej siły fizycznej i wielkiej odwagi...

Patrzę na fotografię, którą otrzymałem od niego przed 41 laty ze słowami przyjaźni. Uśmiecha się na niej Jan Wiktor Kiepura w kostiumie księcia z *Rigoletta*. Bardziej wyraziście jednak wyziera z mych wspomnień jego ściągnięta wzruszeniem twarz, gdy skanduje dźwięcznie wobec dziewicy pruskich landsturmistów żądanie oddania broni «w imieniu Rzeczypospolitej Polskiej». Było to wtedy, owego pamiętnego dnia 11 listopada 1918, kiedy to czterech nas piątoklasistów pod przewodnictwem szóstoklasisty Jana Kiepury rozbroiło wachę w jednej z fabryk w Starym Sosnowcu...

W maju 1919 roku spotkaliśmy się z Kiepurą w Koniecpolu, przyodzia- ni w zielone, pruskiego pochodzenia mundury z dystynkcjami wojsk wielkopolskich — w rogatywkach z orzełkiem i «koniczynką». Nasz pułk, I Strzelców Bytomskich, tu właśnie się formował, tu składał żołnierską przysięgę i tu otrzymał swój sztandar.

Nie dane było temu wspaniałemu pułkowi, złożonemu w przygniatającej większości z rodowitych Ślązaków — wesprzeć pierwszego powstania górnośląskiego w sierpniu 1919 roku. Rozkaz naczelnych władz wojskowych zatrzymał go dość daleko od granicy Śląska, a później pchnął... za Niemen.

Tylko poszczególne grupy żołnierzy tego pułku, urlopowani i odkomenderowani, w tym i nasza paczka umieszczona na kursie broni francuskiej w Łośniu koło Ząbkowic, mogli wziąć zbrojny udział w powstaniu na Górnym Śląsku.

Nasze klasy, to jest piąta i szósta, dały duży kontyngent ochotników i poniosły też stosunkowo znaczne straty. Mieliliśmy kilkunastu rannych, w tym trzech bardzo ciężko. Jeden z kolegów dostał się do niewoli i stanął przed pruskim sądem polowym... Janek Kiepura przy swej brawurze wyszedł niemal cudem bez szwanku. Natomiast ranny został jego brat Władek.

W wojsku Janek śpiewał nam, stojąc na odwróconej beczce. Pamiętny z tej serii koncert odbył się w czerwcu 1919 roku w Starym Koniecpolu. Koncert ten poprzedziło dramatyczne wydarzenie.

Gdy raz, my strzelcy bytomscy, w gromadzie liczącej stu pięćdziesięciu chłopów, dla ochłody przed niezwykle upałami runęliśmy do rzeki — w jednym momencie czterech czy pięciu z naszych poczęło się przedierać na tamten świat. W rozgardiaszu, jaki panował na brzegu rzeki i w wodzie, nikt tego dramatu nie dostrzegł, ale widział go na szczęście Jan i, choć jeszcze na wpół odziany, skoczył bez wahania na ratunek tonącym. Tylko dzięki swej sile zdołał nasz «Caruso», oplątany przez kandydatów na topielców, utrzymać się na powierzchni wody, aż zorganizowaliśmy masową pomoc.

Potem był właśnie koncert, do jakiego dał się nakłonić bohater tego dnia, sekcyjny II kompanii Pierwszego Pułku Strzelców Bytomskich, Jan Kiepura.”

Po roku wczajki, syt chwały, młody człowiek zdaje maturę i szykuje się na wyjazd do Warszawy, dokąd — po naradzie rodzinnej — postanowiono wysłać go na wydział prawny uniwersytetu. Adwokat to może być intratne zajęcie i potrzebne ojcu, uwikłanemu w tyle rozmaitych interesów, za czym procesa idą nieuchronnie. Po co miałyby pchać pieniądze do kieszeni obcym jakimś mecenasom!

Jan — syn przykładny, udaje, że się na wszystko zgadza bez zastrzeżeń, chociaż co sobie myśli, to myśli. — Zachował się list osiemnastoletniego Kiepury do przyjaciela Mietka Szafrugi, pisany w Sosnowcu 3 XII 1920. Dowiadujemy się z niego, że młodzieniec już wtedy bardzo lubił się fotografować. Że się kochał w jakiejś pannie tak, aż go rozboleło gardło piekielnie, co uzupełnia informacją: „Za daleko jednak nie zaszliśmy, lecz ciężką walkę muszę ze swą zwierzęcą naturą staczać”.

Młodzież sosnowiecka szykowała się wtedy do balu sylwestrowego, chodząc na lekcje tańca do metra Korzeniowskiego. List kończy wiadomość uzupełniająca biografią przyszłej sławy śpiewaczki detalem sporej wagi: „Ja, psiakość, namyślałam się co do wyboru zawodu. Czuję, że jedynym moim powołaniem jest wszelka poezja, lecz z drugiej strony nie wiem na co się w tej poezji rzucić, bo mój głos to cholernie niepewny.”

Więc się wahał aż do ostatniej chwili, oceniając możliwości wokalne, jak rzetelny kupiec ocenia kapitały, mające decydować o fiasku lub sukcesie zakładanego przedsiębiorstwa. Aliści już po roku, znalazłszy się w Warszawie, kiedy uspokoiły go lekcje u Brzezińskiego, z impetem rzucił się w karierę śpiewczą. — Taka kombinacja rzeczowej ostrożności i pasji charakteryzować będzie następnie całe postępowanie Kiepurzy.

Ale to przyszłość! Tymczasem mamy zimę 1920. Jan dopiero 28 października 1921 przyjęty zostanie na Uniwersytet Warszawski, a głosu swojego jeszcze żadnemu ze stołecznych pedagogów-wokalistów nie pokazał. Korzysta z ostatnich miesięcy błogiej nieodpowiedzialności i płata w Sosnowcu różne figle, co lubił będzie całe życie ku zgorszeniu wrogów, którzy to nazwą „wyglupami”. Tak na przykład, udawszy się w gronie rodzinnym o północy do kościoła na Pasterkę, gdy tłum nabożny podjął kolędę *Bóg się rodzi...*, Jan-sowizdrzał huknął wielkim głosem „Alleluja!”, zmałcił wiernych skupienie i zadowolony dał nura, poszedł gdzieś chachmęcić dalej w miasto.

Zwierał się był Szafrudze, że „jedynym jego powołaniem jest wszelka poezja”, ale tymczasem jednej z pań sosnowieckich do sztambucha wpisał taki wierszyk bezécny:

Oby ten, co na niebie pozawieszał chmury,
dał psu zęby, a ogon krowie,
niech Ci da zdrowie.

Figle były przecie odświętnym tylko marginesem jego życia. Aleksandra Datkiewicz, urodzona Szafruzanką, rówieśnica Jana i towarzyszką jego zabaw w dzieciństwie, opowiadała mi, że już dwunastoletniego chłopca nadzwyczaj interesował teatr, więc z niemałym wysiłkiem — posługując się „aktorstwem” zaprzyjaźnionej grupy dzieci — wyreżyserował i oparł scenograficznie domowymi środkami sztukę *Urszulka*, którą sam ułożył z fragmentów *Trenów* Kochanowskiego. Więc chyba nie był jeno wesołkiem ani takim prymitywnym „chłopakiem z Sosnowca”, za jakiego lubił się później rozrzewnionym tłumom podawać.

Będąc na pierwszym roku prawa, a może nawet jeszcze wcześniej, gdy składał papiery w uniwersyteckiej kwesturze, zdecydował się Jan Kiepura odwiedzić cenionego profesora śpiewu Wacława Brzezińskiego (1878—1955). Baryton Teatru Wielkiego w Warszawie, oddał się pedago-

gice i wśród uczniów liczył duże potem sławy: Jerzego Czaplickiego, Jerzego Gardę, Eugeniusza Mossakowskiego.

Brzeziński głosem Kiepurzy oczywiście zachwycił się i doszło między nimi do tego rodzaju umowy, iż pedagog się zgodził kształcić ucznia „zaliczkowo” w tym sensie, że uczeń należność za lekcje wypłaci dopiero wtedy, kiedy będzie miał na to. Zabrano się do roboty, a z czasem studia u prof. Brzezińskiego młody Kiepura uzupełnił cyklem lekcji u Leliwy (Tadeusz Kopystyński, 1875—1929), ongiś jednego z tenorów La Scali, który teraz miał pomóc Kiepurze w uporaniu się z otwarciem góry głosu, z czym Jan podobno nie dawał sobie rady.

Z Wacławem Brzezińskim zostawał przecie w serdecznych stosunkach długie lata, nadal traktując go jako „swojego pana profesora”. Nie datowany list Jana, słany z Zakopanego, jak można mniemać — w roku 1925, zawiera relację z koncertowych sukcesów i taką frazę na zamknięcie: „... ale jeszcze lepiej wiem, że jak przyjdę do salonu Brzezińskiego, to będę takim malutkim pędraczkim się czuł, takim zerem, że aż wstyd. Przed tym jednym człowiekiem mam tremę i boję się jak pogromcy. — Mistrzu drogi, ja zacząłem «robić karierę», boję się wykolejenia, dlatego dziś więcej niż pierwszej czuję potrzebę genialnej ręki Mistrza i absolutnej dyktatury... Jeżeli jednak Mistrz mnie wygna od siebie, to zginę jak pies na chłopskim jarmarku.”

Będąc już w pełni światowej popularności i ze swym mistrzem Wacławem „na ty”, Kiepura zdaje w listopadzie 1933 relację z pobytu w Hadze, niezmiernie charakterystyczną dla jego euforii, usprawiedliwionej bajecznym rozwojem wydarzeń: „Kochany Wacku! Strasznie mi przykro, że Ci nie gratulowałem na imieniny, a to z dwóch powodów, jeden, bo jestem świnią, a drugi, bo człowiek nie ma czasu na głębszy oddech. Pociągi, taksówki, dziennikarze, ryk publiczności, kwiaty, mowy, żebraki, delegacje, kochanki wszystkich narodowości i kolorów włosów, oraz inne przekleństwa tak zwanej kariery — i tak w coraz nowym mieście Paryż, Wiedeń, Praga, Amsterdam, Haga, aż się we łbie kołuje.”

Ostatni z zachowanych w rodzinie Brzezińskich listów Jana Kiepurzy, nadal serdeczny, z nadzieją na rychłe zobaczenie się w kraju, datowany był 15 listopada 1946 z Beverly Hills, z Kalifornii.

Wracajmy do miejsca w chronologii, które opuściliśmy na chwilę! — Wiosną 1924, kiedy uznał rzecz za stosowną, Brzeziński zaprotegował Kiepurę do chóru w warszawskim Teatrze Wielkim. Może chodziło też o to, by uzupełnić skromną pensję, jaką przysyłał synowi oszczędny Franciszek-piekarz z Sosnowca.

Teatr Wielki, oglądany z dzisiejszej perspektywy, należał również do osobliwości tamtej Warszawy. Posiadał ten sam co teraz, jedyny ocalały z wojennego pogromu, najrozleglejszy i najpiękniejszy z zabytkowych

frontonów teatralnych w Europie. Aliści za szeroką fasadą kryło się wnętrze zdumiewająco ciasne, skromne, niewygodne. Od przodu mały hall z kasami, a nad nim foyer z oknami na ratusz po przeciwnej stronie placu. W owym foyer znajdowały się marmurowe posągi — rozsiadły w fotelu Moniuszko oraz stojący wielcy aktorzy dramatu: Alojzy Gonzaga Żółkowski (niezrównany Podczaszyc w *Hrabinie*), Jan Królikowski i Wiktoryna Bakałowiczowa. Wyszedł z wojny jedynie i znajduje się teraz w Muzeum Teatralnym kamienny Alojzy, lecz bez twarzy, bo mu ją odłupali hitlerowcy.

Zaraz za małym hallem, a na piętrze za foyer-palarnią rozchodziły się krągło wąskie podkowy korytarzy, otaczających widownię ledwo na tysiąc miejsc. Była — zgodnie z XIX-wieczną modą — bogato złocona, a kurtyna, portiery w łóżach i obicie foteli z pluszu koloru bordo. Tylko ложе prezydenta RP wyłożono jaśniejszym nieco jedwabiem, którego nadpalony skrawek w muzealnej gablocie został jedynym fragmentem tamtego starego wnętrza.

Czasem szedłem za kulisy z wizytami do dyrygenta lub solistów, wtedy zaś w jakież dostawałem się labirynt drewnianych przejść, przepierzeń, zakamarków pełnych kurzu, słabo oświetlonych bladym światłem żarówek. Było w tym coś z *Zamku* Kafki. Stawało się przed szpetnymi drzwiami, że wieść mogły najwyżej do drewnutni lub na podwórko jakieś, a za nimi pyszniła się szychem ozdób, szarfami, fotografiami, garderoba primadonny.

Scena, której akustykę chwali się dziś, jak wszystko, co już nie z tego świata, w istocie miała tylko miejsca dobre, na stałe oznaczone gwoździakami. Kto tam się uplasował, mógł być pewien, że głos jego niósł będzie na widownię jak trzeba, więc o te miejsca szła walka między solistami, pełna zmyślnych podstępów, forteli, zaskoczeń.

Ów dawny wszakże Teatr Wielki pomiędzy rokiem otwarcia 1833 i zniszczenia 1939 gościł najwybitniejszych artystów świata. Tam śpiewała Angelica Catalani, która małego Frycka Chopina obdarowała zegarkiem; tańczyła pierwsza gwiazda romantyzmu Maria Taglioni, Ofelią była Helena Modrzejewska. Przez czternaście lat pierwszym dyrygentem Wielkiego zostawał Stanisław Moniuszko, gościnnie dyrygował Piotr Czajkowski, a na przełomie stulecia bywalcy z pluszowej widowni oklaskiwali Carusa, znakomitego barytona Mattię Battistiniego i genialnego basa Fiodora Szalapina.

Za dykcji zaś Emila Młynarskiego, kiedy przyjmowano do chóru Jana Kiepurę, zespół solistów w Teatrze Wielkim w Warszawie należał do najznamienitszych w Europie: sopran — Matylda Polińska-Lewicka, Helena Zboińska-Ruszkowska, Helena Lipowska, Maria Mokrzycka, Adeli — Czapska. Tenorzy — Stanisław Gruszczyński, Ignacy Dygas, Adam

Dobosz, Maurycy Janowski. Basy — Aleksander Michałowski, Eugeniusz Mossakowski, Zygmunt Mossoczy, Tadeusz Orda, a także jeszcze inni wybitni, których nazwisk jeżeli przepomniałem, niechaj mi cienie ich wybaczą!

Dodatkową przeszkodą dla Jana Kiepury w dostaniu się do Teatru Wielkiego była fama o jego głosie wspaniałym, o czym dowiedział się zazdrosny Dygas i postanowił młodzikowi drogę na scenę zagrozić. Bo było o co walczyć! Dwaj czołowi tenorzy Wielkiego, Dygas i Gruszczyński, otrzymywali gaże po 4000 złotych miesięcznie, tyle ile wynosiły apanaże przedwojennego ministra. W takiej sytuacji, mimo poparcia prof. Brzezińskiego, Kiepura musiał zaczynać od chóru, a pierwszym jego popisem indywidualnym stał się krótki zaśpiew przodownika Górali w III akcie *Halki*. Wtedy to ambitny Jan, nie mogąc się nacieszyć, że jest wreszcie przy solowym głosie, wszelkimi zabiegami wokalnymi tak dalece przedłużył i uwypuklił swój debiucik, że aż zgromił go prowadzący spektakl Młynarski: „Jasiu, tak nie można! To nie było *Po nieszporach* tylko cała *Missa solemnis!*” Widać jednak udana, skoro uTOROWAŁA Kiepurze drogę do właściwego warszawskiego debiutu w partii tytułowej w operze *Faust* Gounoda, które to historyczne wydarzenie miejsce miało 11 lutego 1925 roku.

Tu pewna dygresja osobista... Pamiętam, jak wiosną 1925 zjechałem z rodzicami do Warszawy z Poznania, będąc kilkunastoletnim sztubakiem. Może spędzić mieliśmy z krewnymi matki Wielkanoc? — Tego nie przypominam sobie, ale nie zapomnę wieczoru, gdy udaliśmy się na *Fausta* do Wielkiego. Partię tytułową miał śpiewać Dobosz, ale tuż przed rozpoczęciem spektaklu ukazał się na tle wiśniowej kurtyny inspicjent, żeby poinformować słuchaczy, że w zastępstwie artysty zapowiedzianego w programie, a nagle niedysponowanego, w partii i roli Fausta wystąpi Jan Kiepura. Pamiętam ów szmer rozczarowania, jaki przeszedł widownię, i rosnący zachwyt nieomal od pierwszych tonów podanych przez młodego śpiewaka; zachwyt, który z aktu na akt potężniał, żeby się przemienić na koniec we frenetyczną owację.

Na zdobycie Teatru Wielkiego mądry i pracowity Kiepura przygotował się starannie. Jeszcze w roku 1925, poza *Faustem* Gounoda i *Rigolettem* Verdiego, mógł pokazać się w Warszawie w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego i w *Halce* w partii Jontka. W pierwszej zaś połowie roku 1926 dodał do tego *Toskę* i *Gianni Schicchi* Pucciniego oraz *Straszny dwór* Moniuszki.

Popularność młodego tenora rozprzestrzeniała się i rosła, a że wcześniej nauczył się cenić swój talent również i w gotówce, więc od razu ją stawiać wymagania honoraryjne nie było jakie! Z roku 1925 zachował się list łebskiego Jana do profesora Langerera w Dąbrowie Górniczej, w którym

to liście Kiepura za koncerty w Sosnowcu żąda po 250 złotych, czyli po 50 dolarów. Suma jak na tamtą epokę i na debiutanta olbrzymia, ale ją dostał.

Był sławny w krótkim czasie, do czego przyczyniła się jego wielka umiejętność organizowania sobie reklamy. Dzisiaj, np. w Stanach Zjednoczonych istnieje specjalna szkoła dla impresariów, gdzie uczą, jakimi chwytami posługiwać się i jak dawkować efekty reklamowe, zależnie od gatunku artysty, okoliczności, miejsca. Niemniej jednak, obok talentu w sztuce, zdolność otaczania się aurą fenomenu elektryzującego tłumy zostaje nadal bezcenną osobistą zaletą podróżujących gwiazd scen i estrad. Kiepura miał to wrodzone!

Bronisław Ligęza, muzyk-emeryt Filharmonii Łódzkiej, opisał mi takie wydarzenie z czasów, gdy nasz Jan w autopropagandzie dopiero — rzecz by można — raczkował:

„Był to rok 1926. Jako dwudziestoletni skrzypek, absolwent Konserwatorium w Poznaniu, zostałem zaangażowany przez dyrekcję Opery w Toruniu. Teatr ten występował również w Grudziądzu, Bydgoszczy, Inowrocławiu.

W tym okresie zaangażowano gościnnie młodego solistę Opery Warszawskiej, zupełnie nie znanego jeszcze Jana Kiepurę. Od pulpitu w orkiestrze doskonale mogłem obserwować pierwsze kroki wielkiego śpiewaka, który już wtedy oczarował nas wszystkich swoim głosem i żywiołową grą aktorską. Był ambitny, ale nie zarozumiały. Jako kolega, serdeczny. Pamiętam jak nie pozwolił mi wiosłować, bo skrzypek musi oszczędzać ręce.

Nie były to czasy najlepsze dla artystów. Brak radia i telewizji. O popularność i reklamę musieli troszczyć się sami, a w tej dziedzinie Kiepura okazał się mistrzem nad mistrzami!

W Toruniu, w jednej ze scen *Fausta* Kiepura grający rolę tytułową snadź przydługo i nazbyt realistycznie całował swoją partnerkę Lubicz, która była Małgorzatą, więc po opadnięciu kurtyny zainkasował siarczy-stego policzka. Incydent, jak wiele innych na deskach scenicznych, przeszedłby bez echa, gdyby nie sytuacja, jaką zareżyserował sam Kiepura.

Nazajutrz czekaliśmy na odjazd pociągu do Bydgoszczy, gdzie zaplanowany był kolejny występ teatru. Stojąc w oknie przedziału, widziałem i słyszałem, jak zawiadowca dworca nawołuje do zajmowania miejsc i lada chwila ruchem chorągiewki da znak odjazdu. Nagle drzwi sąsiedniego wagonu się otworzyły, wyszedł na peron Jan Kiepura, a za nim dyrygent Jerzy Bojanowski pytając, co mu się stało?

— Nie jadę, bo mnie Lubicz obraziła.

— Jak mogła cię obrazić, siedzi przecież w innym wagonie.

— Tak, ale ona mnie wczoraj obraziła!

Ogarnięty paniką dyrektor biegnie do zawiadowcy i błaga go o wstrzy-

manie odjazdu, co nie było proste, gdyż Polskie Koleje w okresie międzywojennym cieszyły się sławą punktualnego co do sekund przestrzegania rozkładu. Dlatego zdumienie wśród pasażerów widoczne. Co się tam dzieje na peronie? Dlaczego nie odjeżdżamy?... Konduktorzy zaczęli obchodzić wagony, informując wszystkich po kolei, że nic się nie stało, zaraz odjeżdżamy, jeżeli tylko ten śpiewak operowy Jan Kiepura zgodzi się zająć miejsce.

Oczywiście wielu podróżnych zapamiętało przy okazji nazwisko. Kiepura tylko na to czekał. Uznał, że dosyć reklamy, dał się uprosić i ruszyliśmy w kierunku Bydgoszczy. Wieczorem śpiewał jak młody bóg.”

Zapewne tuż po powrocie z owej poznańskiej wyprawy obrotny Jan, coraz bardziej pewien swej sytuacji, wystąpił do dyrektora Emila Młynarskiego z żądaniem podwyżki gaży tak ogromnej, że dyrektor Wielkiego w Warszawie nie mógł się na to zgodzić, ograniczony zarówno budżetem, jak i hamowany względami taktyki personalnej. Trzeba mu oddać, że robił ze swej strony, co mógł tylko. Pertraktacje trwały dni kilka. Dyrektora popierał brat Jana, Władysław. Jan wszakże, mając już w kieszeni listy polecające ruchliwego warszawskiego impresaria Orenszejna, który go przekazywał w ręce swych wiedeńskich kolegów i jeszcze inne, okazał się twardy: nie ustąpił. Urażony dyrektor Młynarski wycofał się. Stosunki z Teatrem Wielkim w Warszawie były zerwane. Dygas mógł odetchnąć, tak nieoczekiwanie pozbywając się rywala.

Na dworzec warszawski odprowadzał buntowniczego Jana jeden tylko brat Władysław. Pogoda była pod psem. Powietrze dookoła pełne dymu, szare, ohydne. Padał śnieg z deszczem.

Ale w oczach przyszłego zdobywcy świata płonęło słońce. Stanął w oknie wagonu. Pod sobą miał zawieszoną białą tablicę: „Warszawa — Wien — Venezia — Firenze — Roma”. Wielki świat...

SŁAWA

We wrześniu 1967 Michał Orlicz, przed wojną dziennikarz, kierownik literacki teatru „Reduta” Osterwy, autor monografii *Polski teatr współczesny*, po wojnie wykładowca Wyższej Szkoły Filmowej i Teatralnej w Łodzi, opisał dla tygodnika „Przekrój” pierwsze kroki Jana Kiepurę na terenie wiedeńskim, co podaję tu ze skrótami:

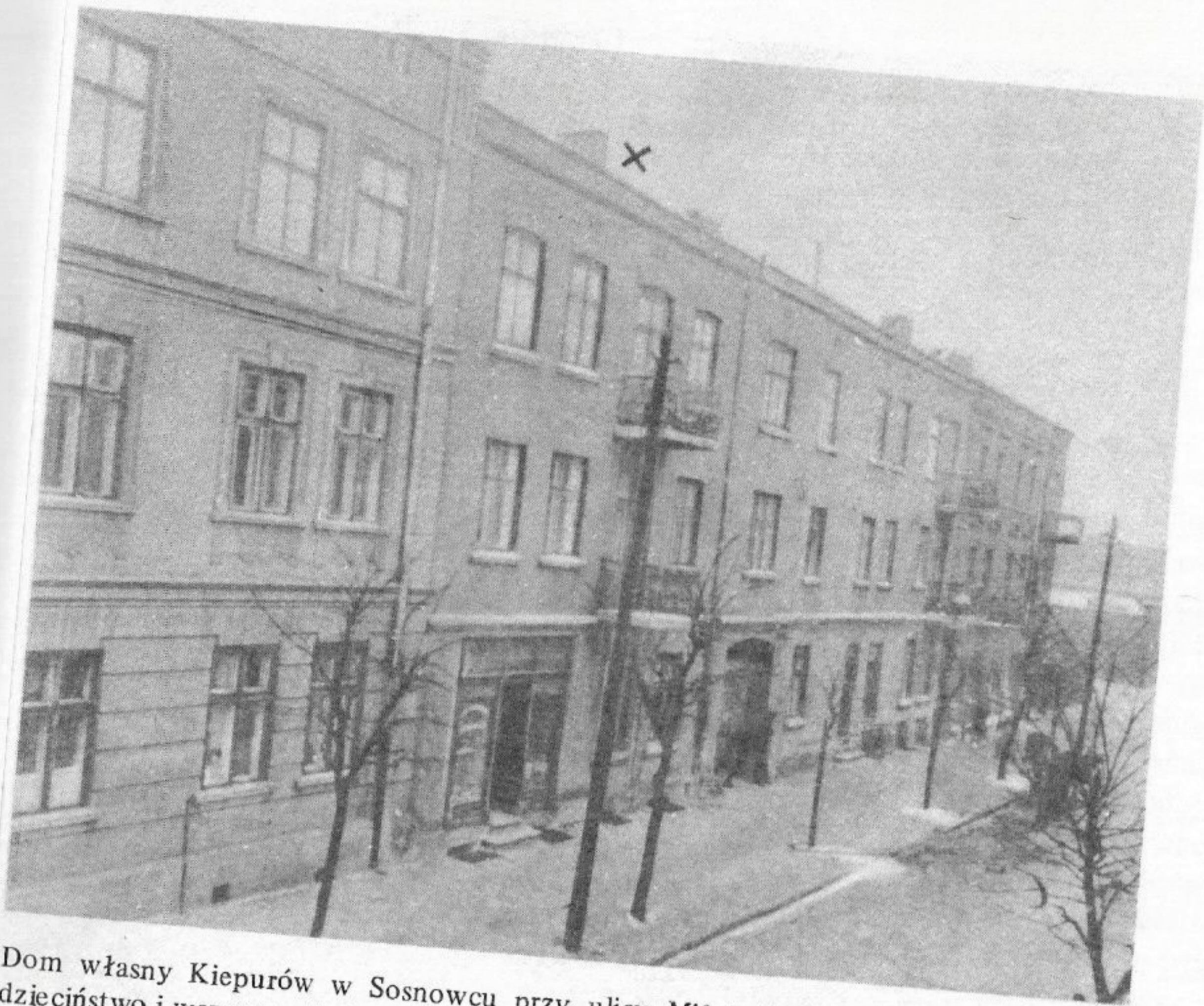
„Pod sam koniec roku 1926 zjawiał się w poselstwie polskim młodzieńcy tenor Opery Warszawskiej, Jan Kiepusa, z prośbą o ułatwienie mu kontaktów ze światem muzycznym Wiednia. Ponieważ kierownik placówki był tego dnia nieobecny, Kiepusa zgłosił się do konsula generalnego dra Edwarda Rittnera, brata słynnego dramaturga, Tadeusza. Uśmiechnięty i wesoły młodzieniec z zaawansowaną łysinką, niskiego wzrostu i stąd w lakierkach o nader wysokich obcasach, w pepitowych spodniach i lśniącej koszuli z artystowsko przewiązanym czarnym krawatem, świecąc perlistymi rzędami zdrowych zębów — kiedy mu wymówiłem swoje nazwisko, ucieszył się, bo właśnie przywiózł mi z Warszawy dwa polecające listy: jeden od Aleksandra Zelwerowicza, drugi od nie związanego ze mną żadną znajomością osobistą posła Stanisława Strońskiego, redaktora «Rzeczypospolitej» — z tej chyba racji, że w piśmie tym zamieszczona była wspaniała ocena z występu Kiepusy w Warszawie.

Ponieważ zbliżała się pora obiadowa, zaprosiłem śpiewaka do jednej z restauracji. W czasie rozmowy Kiepusa opowiedział mi o sukcesach, które odniósł na koncercie zorganizowanym w warszawskim hipodromie, co prasa skwitowała wielkim aplauzem pod adresem początkującego artysty. Na dowód pokazał recenzje i — bilet kolejowy do Paryża. Bilet ten opłacił mu zachwycony występem francuski impresario, niejaki Kahn, spodziewając się po audycji Kiepusy w stolicy nadsekwańskiej wielkich zarobków w przyszłości.

Kiepusa był jednak realistą. Nie związany na razie określonym terminem imprezy w Paryżu, postanowił po drodze wstąpić do Wiednia, aby przy pomocy czynników polonijnych wyjednać sobie jeden przynajmniej koncert publiczny. W przeświadczeniu, że kiedy rozgłos o takim udanym koncercie zagranicznym dotrze do Warszawy, znakomity władca Opery Warszawskiej Emil Młynarski, nieskory do szybkiego awansowania mło-



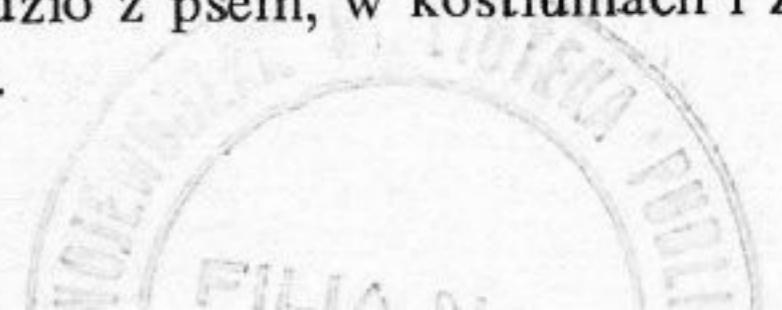
Zdjęcie z lat 1906–07: rodzice jeszcze w małomieszczańskim stylu, którego się pozbędą, chłopcy o rysach łatwych już do rozpoznania.



Dom własny Kiepurów w Sosnowcu przy ulicy Miłej 4, gdzie Jan przeżył dzieciństwo i wczesną młodość.



Sześciolatek Janek i czteroletni Władzio z psem, w kostiumach i ze strzelbami użyczonymi zapewne przez fotografa.





Grupa uczniów z sosnowieckiej Szkoły Handlowej z Janem pośrodku. Niebawem wszyscy pójną się bić w powstaniach śląskich.

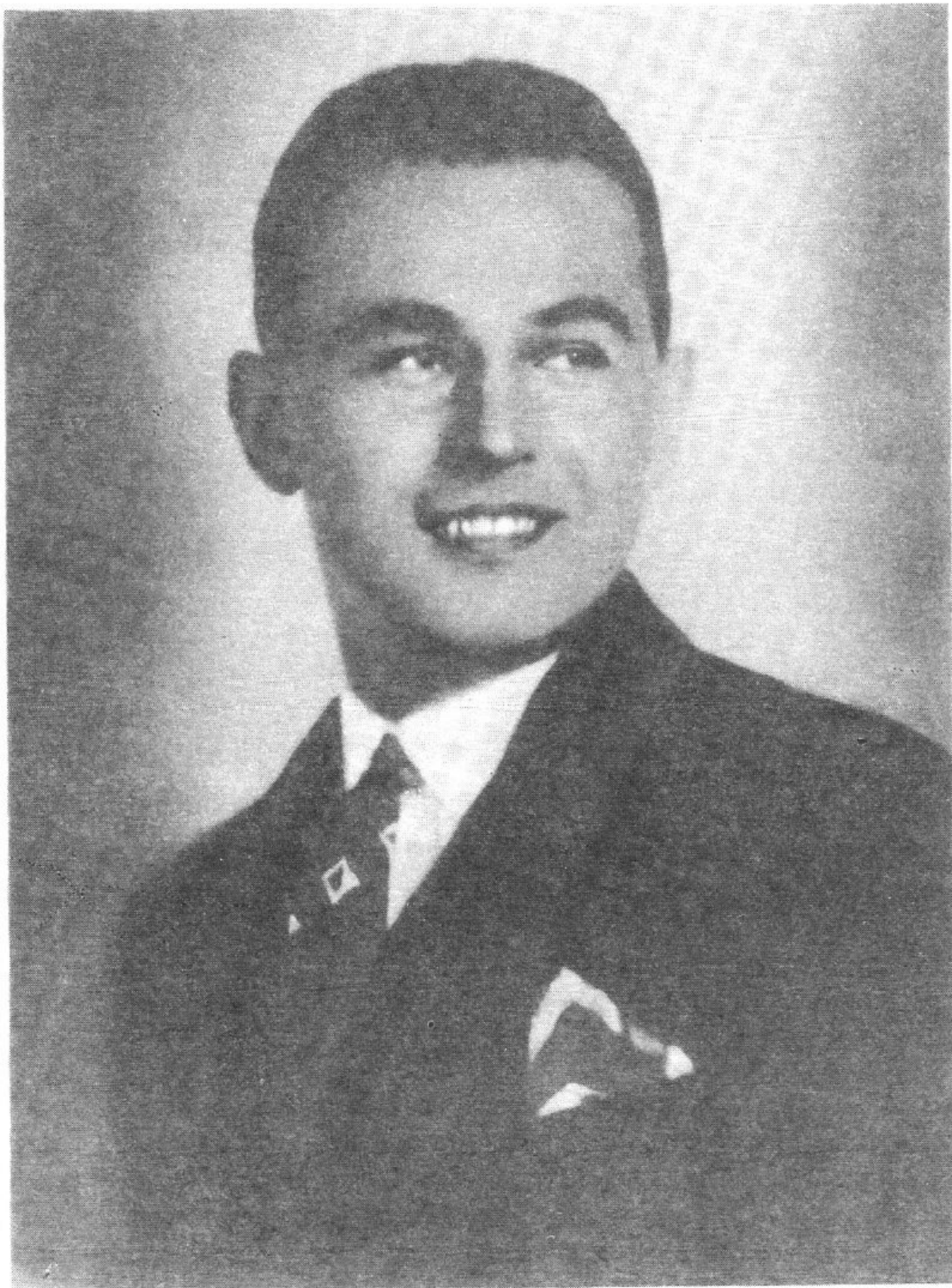


Pamiętka z burzliwego okresu walk: trzech Kiepurowie, ojciec z dwoma synami, w mundurach, Jan przy szabli.



Jan Figura
w wojsku pułk. Hüllera
mający 17 lat

Po roku wojaczki, zanim przeszedł do cywila, sławny odwagą i siłą Jan dostał awans na kaprała (sekcyjnego).



U samych progów kariery: jeszcze student Uniwersytetu, ale już i adept Teatru Wielkiego w Warszawie, zabójczo przystojny Jan Kiepusa.



Początkujący śpiewak w towarzystwie swego protektora, wielkiego basa – Adama Didura i jego córki Olgi.



Po dojściu do władzy w 1926 r. marszałek Piłsudski przybył do Teatru Wielkiego w Warszawie i zaszedł za kulisy podczas przedstawienia „Straszny dwór” S. Mońuszki, kiedy Jan Kiepusza śpiewał partię Stefana.



Także młodemu Kiepusze pomagał organizować koncerty na południu kraju dr Antoni Zoll, z dostojnej rodziny prawników krakowskich. Starosta w Sanoku, potem w Jaśle, przyjaźnił się też z Didurem i skrzypaczką Eugenią Umińską.

(25)





Wiedeńska Staatsoper była pierwszą czołową sceną europejską, jaką – po Teatrze Wielkim w Warszawie – zdobył Jan Kiepura w swej karierze.



Jednym z wczesnych sukcesów Kiepury w Wiedniu był występ w operze Korngolda „Cud Heliany”. Za partnerkę miał znakomitą artystkę Lotte Lehmann.



Błyskawiczna kariera za granicą szybko zyskała echo w kraju, gdzie najwcześniej, bo już w roku 1927, otwarły się przed Janem Kiepurą drzwi salonu potentata prasowego w Krakowie, Mariana Dąbrowskiego.

26

(27)





Od roku 1930 datują się kontakty Kiepury z filmem. Najpierw zaangażował się do komedii muzycznej „Neapol, śpiewające miasto” z niemiecką aktorką-wampem Brygidą Helm.

(28)



Gdy Kiepura był już sławny, pomógł Mieczysławowi Szafrudze, przyjacielowi z lat młodości, dostać się do Nowego Jorku; z czasem Szafruga został ceniowym konstruktorem statków w stoczniach Rockefellera.

(29)



Podbój wielkiego świata! Zaproszony w roku 1932 na polowanie do Iwna przez hr. Mielżyńskiego, tenor zamienia się w nemroda i kładzie celnym strzałem białego daniela.



Już wtedy „chłopak z Sosnowca” zaczyna odwiedzać Krynice, gdzie swymi inwestycyjnymi zamiarami dzieli się chwilowo z ...



Od początku aktywny społecznie i nie szczędzący występów na różne cele, Kiepura w roku 1933 z okazji pobytu w Paryżu śpiewał w tamtejszym „Domu Polskim”.





Podczas kręcenia jednego z filmów o proroczym tytule „Mein Herz ruft nach Dir” (Moje serce cię wzywa) urodziwy Jan gra wraz z śliczną węgierską pieśniarką Martą Eggerth.

dych śpiewaków, ulegnie i przyzna Kiepurze żadaną przez niego podwyżkę.

Takie mając ambicje, «chłopiec z Sosnowca», zarzuciwszy czasowo pracę w Operze Warszawskiej, a przedtem studia prawnicze, zatrzymał się na razie w niepozornym hoteliku. — Zaczęło się to wszystko od mojej telefonicznej rozmowy z dyrygentem Volksopery wiedeńskiej, a byłym świetnym kapelmistrzem Opery Lwowskiej, Bronisławem Wolfstahlem. Uprosiłem go, żeby ocenił walory śpiewacze Kiepury.

Umówiliśmy się na następny wieczór w mieszkaniu, które Wolfstahl zajmował w zacisznym domku nad brzegiem Dunaju w centrum miasta. Po skromnej kolacyjce Kiepura zaśpiewał kilka pieśni i arii operowych. Dźwięczny, metaliczny głos, niezwykła czystość i nośność brzmienia wywołały entuzjazm miłego gospodarza i jego małżonki. Zdawało się chwilami, że potęgą krtani dynamicznego tenora rozniesie sufit i strąci obrazy ze ścian niewielkiego pokoju.

Rozanimowany Wolfstahl przyrzekł zająć się audycją w Volksoper. Ja natomiast, odłożywszy następnego dnia swoje zajęcia, nawiązałem kontakt z biurem koncertowym Guttmana, które dysponowało najwspanialszą salą Wiednia: Grosser Musik-Vereins Saal.

Dyrektor tego biura, Hugo Knepler, znana i ceniona w stolicy osobistość, zasłaniając się brakiem czasu, szermował argumentem nadmiaru zgłaszających się tenorów, których trudno eksploatować, zwłaszcza gdy atrakcyjni i długoletni śpiewacy wiedeńskiej Staatsoper, Alfred Piccaver i Leo Slezak, nie znosili żadnej konkurencji.

Na usilne moje prośby Knepler zdecydował się wreszcie urządzić Kiepurze audycję, którą wyznaczył na dzień następny, zastrzegając jednak z góry, że będzie miał tylko 10 minut do naszej dyspozycji. — Punktualnie o dwunastej rozpoczęła się audycja. Kiepura przyniósł z sobą plik nut i przy akompaniamencie dyrektora Kneplera zaśpiewał kilka pieśni i arii operowych.

Minęło już przeszło pół godziny. Dyrektor zapomniał widocznie o limicie czasu i prosił o dalsze arie, po czym zaproponował ponowne spotkanie nazajutrz z uwagi na konieczność przemyślenia ewentualności zaangażowania Kiepury na kilka koncertów.

O godzinie jedenastej zaproszono nas do wczorajszej salki kameralnej, gdzie przy udziale sprowadzonego pospiesznie z Berlina współnika wiedeńskiego biura koncertowego, pana Norberta Saltera, odbyło się nowe przesłuchanie. Kiepura zaśpiewał tylko trzy arie, po czym w gabinecie odbyła się rozmowa. Kiepura nie znał jeszcze języka niemieckiego, musiałem więc pełnić rolę tłumacza.

Przy czarnej kawie dyrektor Knepler, który najwidoczniej już wcześniej uzgodnił rzecz ze swoim współnikiem, przedstawił nam gotowe

egzemplarze umowy. Umowa gwarantowała Kiepurze engagement na trzy lata, z tym że w pierwszym roku biuro koncertowe zobowiązuje się zorganizować śpiewakowi 15 występów po 150 dolarów, w drugim 45 występów po 300 dolarów, zaś w trzecim roku 60 występów po 750 dolarów, i to nie tylko w Europie, ale i w innych częściach świata.

Tłumaczyłem ostrożnie i wyraźnie słowo po słowie wszystkie szczegóły kontraktu. Kiepura wnikliwie słuchał, wreszcie wziął ołówek i zaczął przeliczać dolary na złotówki. Doszedł po dłuższej chwili do wniosku, że interes jest całkiem niezły, co prawda jeszcze nie najwyższej miary, otwiera mu jednak możliwość zakupienia w krótkim czasie na raty wymarzonego samochodu najlepszej wówczas marki «Mercedes».

Umowa została podpisana. Pożegnaliśmy partnerów w doskonałych humorach. Wyszliśmy na ulicę. Byliśmy oddaleni chyba o kilkaset metrów od budynku biura koncertowego, gdy Kiepura nagle przystanął.

— Musimy natychmiast wrócić! — powiedział.

— Po co? — spytałem zaskoczony.

— Powiem panu na miejscu.

Zawróciliśmy. Kiedy otworzyliśmy drzwi do gabinetu dyrektora, panowała tam radość niezwykła. Nasz powrót wywołał pewne zakłopotanie które próbował tuszować dyrektor Knepler:

— Jakże to miło, że panowie wrócili. Prosimy usiąść z nami na koniaczek... Było nam przykro, że panowie tak szybko odeszli. To była gafa z naszej strony...

Kiepura, skoro mu to przetłumaczyłem, machnął ręką i powiedział:

— Niech im pan powie, że ja popełniłem większą gafę, bo podpisawszy umowę, nie wziąłem zaliczki.

Usłyszawszy o co chodzi, dyrektor Knepler odłożył cygaro, podszedł natychmiast do biurka, wyciągnął z bocznej szuflady kilka banknotów i rzekł:

— Panie Kiepura, pan ma stuprocentową rację. Płacę panu od razu za dwa najbliższe koncerty, to znaczy 300 dolarów. Proszę pokwitować.

Kiepura podpisał i wziął banknoty, obejrzawszy je przedtem dokładnie. Przed wyjściem podał obu kontrahentom prawicę i dodał:

— Niech im pan powie, że alkoholu nie używam, w ich własnym zresztą interesie.

Miły początek kariery mistrza Jana zakończył się wkrótce niemile dla jego partnerów."

Takie oto spisał Michał Orlicz wspomnienia po latach przeszło czterdziestu, więc może nie we wszystkim dokładne — gąbka czasu ileż zamazuje detali! Sam kształt jednak dawnego prognozy kariery i atmosfera oddane zostały w sporym chyba przybliżeniu, ciekawie.

Kariera przecież zaczęła się inaczej i potoczyła innymi drogami, niż

tego mogli sobie życzyć impresario Hugo Knepler i dyrygent Bronisław Wolfstahl. Oto bowiem najpierw widzimy Kiepurę na scenie operetkowego Theater an der Wien, w *Zemście nietoperza* Jana Straussa, gdzie na balu u księcia Orłowskiego śpiewa jako wstawkę cavatinę *La donna e mobile* z opery *Rigoletto* Verdiego. I to było od razu tak zupełne olśnienie wiedeńskiej publiczności, tak sensacyjna wiadomość kolportowana po mieście, że do operetki pofatygował się osobiście znakomity dyrygent i wówczas dyrektor Staatsoper przy Ringu, Franz Schalk.

Usłyszawszy polskiego tenora szepnął: „Na ja! Das ist doch eine freche Stimme”, i pobiegł do jego garderoby, żeby — nie zwlekając, nie dając się uprzedzić — mógł natychmiast zaangażować niezwykłego śpiewaka do siebie.

Jeśli wierzyć dokumentom znajdującym się w warszawskim Muzeum Teatralnym, Jan Kiepura debiutował w Operze Wiedeńskiej w *Cudzie Heliany*, dziele zapomnianego dziś doszczętnie kompozytora Ericha Korngolda. Zdobył jednak Wiedeń, a tym samym przekroczył próg kariery światowej w partii Cavaradossiego w *Tosce*, wystąpiwszy u boku wielkiej Marii Jeritzy w nagłym zastępstwie jej chorego partnera. Schalk miał czas tylko spytać:

— Czy może pan to śpiewać po włosku?

— Oczywiście! — rzekł Kiepura, choć nie mógł.

Po włosku odśpiewał zaledwie wstępną arię *Recondita armonia*, po czym przeszedł na polski, ale publiczność była już podbita, zasłuchana w uniesieniu, więc nikt nie zwrócił uwagi, w jakim języku ten cudowny chłopak śpiewa.

W maju 1923, jako oficjalny towarzysz Jeritzy w *Tosce*, zdobywczyni Jan udaje się wraz z zespołem wiedeńskim pod batutą Franza Schalka na gościnne występy do Paryża. Maria Jeritza szczerze polubiła Kiepurę i nawet się nim opiekowała, ale wtedy we Francji była wściekła: Jana paryżanie oklaskiwali goręcej niż ją! Wiadomo zaś, że śpiewak łatwiej pogodzi się ze zmianą rządu aniżeli z większymi brawami dla partnera.

Po powrocie do Wiednia zresztą Jan Kiepura niebawem rozstaje się z Operą, Schalkiem, Jeritzą. Dzieje się tak za sprawą przybyłych z Mediolanu brata Władysława i przyjaciela Jerzego Gardy, barytona oklaskiwanego na wielu scenach, w życiu Jana grającego rolę rozsądku, który zjawiał się zawsze, kiedy potrzebna była taka interwencja.

Obu artystów zaniepokoiło, że Schalk zdaje się kierować Jana na tenora bohaterskiego, obsadzając go w partiach za ciężkich, między innymi właśnie w *Cudzie Heliany*. Oni zaś marzyli o tym i uznawali to za realne, żeby Kiepura osiągnął poziom i rangę Carusa, ale jako tenor liryczny. Ponadto byli zdania, że Jan powinien się jeszcze doksztalić, więc namówili go do porzucenia Wiednia dla Mediolanu.

Trzy miesiące studiów dodatkowych u wybranego maestra włoskiego, po czym występy na scenie La Scali. Oto ich oficjalny rejestr: jeszcze wypadem z Wiednia 19 I 1928 Kalaf w *Turandocie* Pucciniego. Występ nieudany, bo Kieपुरa zachrypnięty. — 6 XII tegoż roku *Tosca* pod Gabriele Santinim. Sukces w konkurencji z dwoma innymi Cavaradossimi: A. Pertile i A. Granda. — 9 II 1929 *Preciose ridicole* F. Lattuada, pod batutą Santiniego. W roli Marcarilla nasz tenor jedyny obsadzony. Duże powodzenie. spektakl w sezonie powtarzany cztery razy. — 15 II 1931 *Manon* Masseneta pod dyrekcją E. Panizy. Jako jedyny Des Grieux śpiewał Kieपुरa z Mafaldą Favero w partii tytułowej. Sukces największy, 7 powtórzeń, a to w urozmaiconym repertuarze La Scali znaczyło wiele!

W rezultacie dodatkowych studiów włoskich i występów u boku doświadczonych kolegów przed najtrudniejszą, najlepiej znającą się na sztuce operowej publicznością — młody Polak osiągnął perfekcję wokalną tak wielką, że przewyższyli go bardzo nieliczni współcześni mu śpiewacy. Po drugiej wojnie światowej wypuszczono u nas jeden tylko niestety longplay z ariami operowymi w nagraniu Kieपुरy, a jest wśród nich i ta z *Marty* Flotowa, która pozwala stwierdzić u wykonawcy delikatność rysunku fraz, lekkość prowadzenia głosu i muzykalność interpretacji doskonałą. Dodać zaś można bez posądzenia o szowinizm, że drugiego głosu tenorowego takiej siły, pełni i blasku, jak gdyby nasyconego złotem słońca, w dziejach wokalistyki nie było.

Już za pierwszych wizyt w Polsce niepospolity artysta i taktik zaczął mówić sam o sobie, że jest prostym „chłopakiem z Sosnowca”, z okazji prowadzonych z publicznością rozmówek, bez czego żaden koncert obejść się nie mógł, a co najszerszym rzeszom społeczeństwa dawało miłe przeświadczenie, że oto mają własnego, o nich, a nie o względy potentatów, dbającego śpiewaka. Zwłaszcza że ten śpiewak ułożył sobie specjalny rodzaj gwary chłopsko-śląskiej, aby zbliżyć się do tłumów jak najcieplej. Temu pomysłowi zawdzięczając, stał się u nas pierwszym całą gębą bohaterem ludowym w sztuce.

Aliści do tego się nie ograniczył, gdyż w dodatku obmyślił sobie rodzaj muzycznego leitmotiwu czy sygnału, za pomocą którego dodatkowo utrwalał się w pamięci słuchaczy. W każdym występie mianowicie pośród bisów umieszczał kujawiaczka: *Umarł Maciek, umarł i leży na desce...*, co publiczność za każdym razem przyjmowała wybuchem śmiechu i brawami serdecznego ukontentowania.

Ponadto, świadom, że Polacy — skutkiem braku przez wiek z górą własnych rządów — szczególnie nauczyli się cenić samopomoc społeczną, nigdy nie szczędził występów na różne cele. Już za jednego z wczesnych przyjazdów z zagranicy śpiewał na Koło Studentów Polskich w Gdańsku. Potem dał w roku 1934 dwa koncerty na powodziań w Krynicy, kiedy

obok Kieपुरy wystąpili na estradzie Juliusz Osterwa, Adam Didur, skrzypaczka Eugenia Umińska i pianista Zygmunt Dygat. W roku 1936 Jan śpiewał na budowę Muzeum Narodowego w Krakowie na dziedzińcu Wawelskim (orkiestra pod batutą Bolesława Wallek-Walewskiego, w programie arie z *Halki*, *Janka Żeleńskiego*, *Cyganerii*, dwie z *Toski*, potem *Marta*, *Rigoletto*, *Aida* i na zakończenie aria kurantowa ze *Straszego dworu* Moniuszki).

Zanim jednak ukazał się później na przyjęciu wydanym przez prezydenta miasta, Kaplickiego, najpierw pojechał odwiedzić nocną obsadę drukarni najpotężniejszego krajowego dziennika, wychodzącego w Krakowie w niesłychanym wtedy nakładzie ćwierć miliona egzemplarzy, „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, w skrócie zwanego Ikacem. Skoro się o tym zwiedzieli, wszyscy — począwszy od redaktorów, a na sprzętaczach kończąc — zbiegli do parterowego hallu Pałacu Prasy, po czym było gadanie i oczywiście śpiew, a w rezultacie na szpaltach Ikaca ukazał się jeden więcej entuzjastyczny, wychwalający Kieपुरę pod niebiosa felieton.

Mistrz dbał pewnie też sam o to, żeby na łamach prasy ukazywały się żarty o nim, jak małe węgielki dorzucane na palenisko, które miało podtrzymywać temperaturę uczuć narodu do artysty. Oto dwa takie żarty, dla przykładu:

„Pewien podłotek poznaje w towarzystwie Kieपुरę. Wzruszony tą znajomością podchodzi do matki i mówi:

— No, ale ręki, którą Kieपुरa mi uściśnął, przynajmniej przez tydzień nie będę myła.

— W takim razie, gdy on zacznie śpiewać, wyjdź z pokoju, bo potem nie zechcesz myć sobie także uszu.”

„Jan Kieपुरa prosi do telefonu swego brata Ladisa. Ten, chcąc zrobić kawał, odpowiada:

— Hallo! Tu największy polski tenor!

Chwila milczenia w aparacie, wreszcie głos Jana Kieपुरy:

— Tam do licha, połączyłem się sam z sobą!”

Za granicą pozycja tenora polskiego rośnie też nieprzerwanie. Śpiewa we wszystkich czołowych teatrach operowych świata. W londyńskiej Covent Garden, paryskiej Opéra Comique, w mediolańskiej La Scali, neapolitańskim San Carlo, weneckiej La Fenice. — W Kopenhadze, Pradze, Chicago, Berlinie, Teatro Colon w Buenos Aires. W swojej karierze operowej za partnerów miał będzie między innymi — poza wspaniałą Marią Jeritzą — Lotte Lehmann, Lilly Pons, Grace Moore, Tittę Ruffo (Marcello w *Cyganerii*), Lawrence’a Tibbett (*Rigoletto*), Ezio Pinzę (*Escamillo* w *Carmen*).

Gaże sięgają najwyższych w ówczesnym świecie, sypią się odznaczenia:

nasz Złoty Krzyż Zasługi, francuski Krzyż Kawalerski Legii Honorowej (1935), Krzyż Oficerski orderu Polonia Restituta (1936), belgijski Wielki Krzyż Leopolda I, austriacki tytuł honorowy Kammersängera i w roku 1937 szwedzki Krzyż Północy. Śpiewak, oficjalnie uznany już na międzynarodowym forum za wielkiego, poznaje też coraz liczniejszych dyplomatów i członków rządów różnych państw, a to budzi w nim coraz żywsze zainteresowania polityczne, szczególnie w dziedzinie ekonomii, skutkiem czego koncertowe rozmówki Jana Kiepury z audytoriami przybierają niekiedy charakter przemówień agitacyjnych. Z wesołka Jan staje się trybunem ludu, aż po próg wojny, gdy całym sercem i gwałtownym temperamentem włączy się w obronę sprawy narodowej.

Tymczasem, w roku 1937, artysta daje w Filharmonii Warszawskiej koncerty wspierające akcję „Pomocy zimowej” dla biednej ludności, na bezrobotnych, których nie brakowało. W tymże roku otwarto w Paryżu, z udziałem Polski uwieńczonym licznymi sukcesami, srebrnymi i złotymi medalami, Wystawę Światową. Pojechała też na nią z trzema koncertami Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod Grzegorzem Fitelbergiem, a w jednym z tych koncertów, w teatrze des Champs Élysées udział wziął Jan Kiepura, o czym wówczas już znakomity krytyk Karol Stromenger tak pisał w tygodniku „Antena”:

„Kiepura śpiewał arie operowe, a po ich serii nastąpił program o lek-
kim ciężarze gatunkowym. Wydaje mi się jednak, że kaznodziejskie zgor-
szenie z powodu «programu Kiepury» jest jeżeli nie hipokryzją, to z lek-
ka — przesadą. Bo czy wielcy śpiewacy, choćby i Caruso, nie śpiewali
neapolitańskich canzonett, francuskich romansów, piosenek autorów bez
firmy?... Kiepurze, rzecz zupełnie naturalna, zależy na powodzeniu oso-
bistym. Ale umie on oddać to powodzenie na usługi swego kraju.”

Nie ograniczało się — niestety! — do uzupełniania wartościowego re-
pertuaru piosenkami. Ku zmartwieniu brata Władysława, przyjaciela
Jerzego Gardy i poważnych wielbicieli jego talentu Jan Kiepura po-
między rokiem 1930 i 1935 coraz wyraźniej przechodzi z terenu opery na
targowisko filmu rozrywkowego o zaletach artystycznych raczej mizer-
nych. Debiutuje w niemieckim obrazie wytwórni UFA u boku przesła-
wnej aktorki-wampa o kocich oczach, Brigitte Helm. Film nazywał się
Neapol, śpiewające miasto, a potem Jan nakręcić miał jeszcze jedenaście
innych o podobnym walorze.

Czy można i trzeba go usprawiedliwić?... Raczej postaram się zrekon-
struować motywy, które artystą w tym okresie życia i w takich decyzjach
mogły powodować.

Jak wynika z jego cytowanego młodzieńczego listu do przyjaciela, nie
ufał trwałości swego głosu, do czego podstawę znajdował w chronicznym
nieżycie jamy nosowej i krtani. Śpiewanie kilku piosenek w filmie było

wielokrotnie mniejszym trudem dla aparatu wokalnego od jednego cało-
wieczorowego spektaklu w operze. Pracując więc dla filmu, mógł słuszną
mieć nadzieję przedłużenia pełni głosu.

Nauka partii operowych przychodziła mu z wysiłkiem, do czego przy-
czyniało się niemało poczucie odpowiedzialności artysty za każdy ro-
dzaj śpiewania, a dobrze nauczyć się śpiewać piosenki filmowe było
łatwiej.

Kiepura nie tylko że lubił popularność, ale niezbędna mu ona była
jak powietrze, gwoli szerokiego brania oddechu. Tym lepiej czuł się ze
swoim zaborczym na sławę temperamentem, im liczniejsze i bardziej roz-
grzane miewał przed sobą audytoria. Pamiętając go i znając, nie mogę
wprost wyobrazić go sobie w ekskluzywnym recitalu pieśni, w jakiejś
kameralnej sali na dwieście osób. Udusiłby się w takiej atmosferze albo
zasnął śpiewając. Film zaś popularność jego na całej kuli ziemskiej ust-
krotniał.

Kiepura wreszcie miał paniczny lęk przed biedą. Zaznawał jej krótko,
lecz dogłębnie, co pozostało w nim w formie kompleksu. A film — i to
jak! — pomnażał jego dochody. Dla przykładu: pierwszy wielki kontrakt
teatralny podpisał w 1931 roku na dwanaście przedstawień w Civic Ope-
ra House w Chicago po 2000 \$ od występu. Pierwszy zaś wielki kontrakt
filmowy sygnuje z Paramount Pictures w Hollywood na cztery filmy
za blisko 1 000 000 \$.

Jakkolwiek się działo, Jan Kiepura w roku 1935-tym był już bar-
dziej gwiazdorem filmowym niżli operowym śpiewakiem, odwiedzając
jednak sceny operowe przy nadarzających się okazjach. — Stało się zaś
tak, że w trakcie kręcenia jednego z filmów artysta poznał się z wiedeń-
ską aktorką węgierskiego pochodzenia, Martą Eggerth. Początkowo nic
nie zapowiadało małżeństwa, bo Kiepura upewniał, że jeśli się ożeni, to
tylko z Polką. I tu nasuwa się okazja przedstawienia jeszcze jednej
decyzji dziwnego Jana, która jego współczesnym zdała się niepojęta.

W tamtej epoce należało do obyczaju i mody, żeby ludzie sceny pięli
się ku społecznym górcom. Znakomity skądinąd aktor, Kazimierz Junosza-
-Stępowski, podkreślał swoje szlacheckie pochodzenie i najchętniej bywał
gościem arystokratycznego Klubu Myśliwskiego w Warszawie. Świetna
aktorka Maria Brydzińska wyszła za hr. Potockiego, stając się panią na
Jabłonnie. Nie mniej doskonała pieśniarka Hanka Ordonówna (prawdzi-
we nazwisko: Pietrusińska) została Michałową hr. Tyszkiewiczową. Naj-
głośniejsza z tamtych polskich artystek wydała się za mizernego, bo gru-
zińskiego księcia (mawiało się, że w Gruzji „na dwudziestu baranach ka-
żdy księciem!”), i takim sposobem Apolonia Chałupiec, przybrawszy
pseudonim filmowy Poli Negri, została na koniec księżną Mdivani.

Jana Kiepurę swatano energicznie z córką redaktora Mariana Dąbro-

wskiego, właściciela koncernu „Ilustrowany Kurier Codzienny” w Krakowie. Na stosunki polskie był prasową i finansową potęgą, rodzajem naszego Hearsta. Odmowa narażała Kiepurę na szykany, o czym musiał wiedzieć i co potem w serii uszczypliwych felietonów przez koncern Dąbrowskiego było systematycznie realizowane, a przecież na ten ożenek artysta się nie zgodził.

Idąc za głosem serca, poślubił Martę Eggerth w roku 1936 w Urzędzie Stanu Cywilnego w Katowicach. Konsekwencją zaś artystyczną polsko-węgierskiego ożenku było, że pani Marta, dotąd znana tylko jako miła pieśniarka filmowa, zwłaszcza z filmu *Niedokończona symfonia* o Schubercie, pod wpływem męża przekształciła się w tak dobrą śpiewaczkę operową, że mogła mu towarzyszyć w *Cyganerii* Pucciniego.

Powodzenie... Znany między wojnami krakowski felietonista Zygmunt Nowakowski tak pisał o sukcesach Kiepury: „Jest faktem stwierdzonym, że na jakimś koncercie podczas naddatków pewna gorąca wielbicielka wdarła się na estradę i ugryzła śpiewaka w łydkę. Nie tylko ugryzła, ale domagała się jeszcze bisów.” — Powodzenie, legendarne dochody, to wszystko budzi zazdrość. Kiepura zaś był człowiekiem gwałtownych akcji i reakcji, więc popełnił sporo błędów, zwłaszcza z dziedziny taktu, czym zrażał sobie wielu, którzy w odwecie stawiali mu bardzo kardynalne zarzuty.

Że tak wcześnie rzucił kraj, odwiedzając go tylko potem gościnnie. Odpowiedź: rozślawił za to swe nazwisko po świecie, więc i sztukę polską, gdyż podkreślał wytrwale i wszędzie, że jest Polakiem. Ktoś mawiał o Paderewskim, że gdyby tkwił w Warszawie zamiast rozjeżdżać po całej ziemi, do śmierci zostawałby szerzej nie znanym belfrem konserwatorium. — Każdy kraj o normalnie się rozwijającej kulturze powinien mieć dostateczną ekipę utalentowanych artystów dla obsady wewnętrznych scen i estrad, a drugą na zagraniczne wyjazdy, w charakterze nieoficjalnych ambasadorów sztuki ojczyznej.

Zarzucono Kiepurze „wyglupy”, owe śpiewy z hotelowych balkonów, z dachów aut, jaskrawe kokietowanie motłochu. Odpowiedź: był w tym nikim innym, jak prekursorem dzisiejszych idolów, stworzonych przez masowe środki przekazu. Cała różnica, że balkonem idolów do czarowania tłumu — nie setek a milionów ludzi! — jest dziś mały ekran TV.

W latach trzydziestych Jan Kiepura postanowił w modnej Krynicy zbudować hotel, jakiego w Polsce nie było: wedle najnowszych wzorów europejskich, o najwyższym standardzie, oddając projekt w ręce najwybitniejszego architekta Bohdana Pniewskiego. Takie były narodziny „Patrii”, uroczyste poświęconej i oddanej do użytku 24 grudnia 1933. Jednym z wczesnych gości hotelu była późniejsza królowa Holandii, a wtedy następczyni tronu, Juliana, wraz ze swym księciem-małżonkiem. Kuracja

zaś w polskim uzdrowisku poskutkowało tak dobrze, iż długo niezamężna księżniczka mogła stać się potem matką czterech córek. Tak więc zaryzykować można byłoby twierdzenie, że Kiepura pośrednio przyczynił się do zapewnienia sukcesji tronu holenderskiego.

Aliści i za wybudowanie hotelu „Patria” w Krynicy robiono mu wyrzuty, iż jeno chytrze ulokował pieniądze na dobry procent. Jakkolwiek ludzie interesu już wtedy musieli widzieć, że nie było gorszej lokaty na łykającym zapowiedziami bliskiej wojny europejskim wulkanie, jak w Polsce. Zamiast dawać krajowi wzorcowy pensjonat, o ileż bezpieczniejszej Kiepura zainwestowałby swoje kapitały, budując na przykład kasyno gry na Florydzie. On jednak poszedł dalej. Kiedy u samych progów wojny latem 1939 manifestował podczas „Dni Morza” w Gdyni, demonstracyjnie zakupił szereg parcel budowlanych na Kamiennej Górze, aby dać przykład wiary, że z tej ziemi Polska rychło usunięta nie będzie.

Reklama i propaganda z samej istoty swojej dążyć muszą do jednego z trzech celów: osiągnięcia dla człowieka lub grupy ludzi wysokiej sytuacji politycznej, społecznej lub materialnej. Skoro widome jest, iż z tych celów żaden osiągnięty być nie może, reklama i propaganda tracą sens albo też zmieniają konsystencję na działanie ideowe gwoździ osiągnięcia celów nadrzędnych z dziedziny emocjonalnej. W wypadku Jana Kiepury, oceniając jego poczynania z ostatnich kilku lat przed wojną, impuls ich odnaleźć mogą jedynie w patriotyzmie.

Cofnijmy się nieco w czasie! Rok 1938. Mistrz pertraktuje o objęcie dyrekcji pogrążonej w ciężkim kryzysie Opery Warszawskiej i zarazem wikła się w głośny proces z adwokatem Zygmuntem Hofmokl-Ostrowskim. To był niezwykle barwny typ, spadkobierca w prostej linii jurnych patronów przy dawnych trybunałach szlacheckich. Strzelał do niewygodnych świadków na sali, obrażał sądy i przeciwników, awanturował się przy byle okazji, zresztą tęga głowa prawnicza.

A stało się tak, że Kiepura zwołał konferencję prasową, na której i ja byłem. Paradny, kilkupokojowy apartament w warszawskim „Bristolu”. Stoły pełne zimnych mięs i tartinek, baterie flaszek z alkoholem, jako że u wielu dziennikarzy alkohol sympatię podsyca dość skutecznie. Rozmowa na poziomie, bo śpiewak wiedział z kim, o czym i jak mówić. Poważnie więc! Najpierw skarżył się na kłopoty z gardłem, demonstrował nawet odpowiednią aparaturą, jak je sobie przemywa, po czym dopiero — po stosownej ilości kęsów i kieliszków — w rękach zebranych ukazały się notesy i ołówki. Poszły w ruch pierwsze pytania.

Na jedno z nich artysta odpowiedział, że gdyby nie był tenorem, zostałby adwokatem. A po dłuższej chwili na pytanie zadane przez kogoś innego odparł, że jeśliby miał pobierać takie głodowe pensje, jakie otrzymują artyści Teatru Wielkiego w Warszawie, wolałby pasać świnie.

Do Hofmokla doszło to w jednym zdaniu, że „gdyby nie istniała Opera, Kiepura musiałby zostać adwokatem lub pasać świnię”. Usłyszawszy to, krewki mecenas wytoczył Kiepurze proces o zniesławienie stanu adwokackiego, żądając — jako zabezpieczenie sporu — wydania śpiewakowi zakazu opuszczenia Polski aż do wyroku. Bagatela!... Na szczęście artysta był za granicą, Warszawska Rada Adwokacka wystosowała pismo, że nie czuje się obrażona i proces Hofmokl przegrał, skazany na 100 złotych zwrotu kosztów. Bardzo mało, jak za tyle zabawy!

Jakoś późną wiosną 1939 Jan Kiepura przyjechał znów do Warszawy, żeby się przypomnieć w śpiewanej pierwszy raz przed rokiem partii Don Joségo w *Carmen* Bizeta. Pamiętam, jakże dobrze pamiętam... Sala Opery przepelniona. Panie w balowych toaletach i biżuterii, panowie we frakach lub smokingach. Rozgwar jak brzęczenie pszczoł w ulu przed wyrojem. Strojenie instrumentów, potem cisza, brawa dla dyrygenta, kurtyna idzie w górę i się zaczyna oddech tamujące oczarowanie. To była najdoskonalsza jego partia i rola!

Każdy dźwięk emitowany z gardła najwłaściwiej, każda fraza jak cyzelowana dłutem rzeźbiarza, głos na linii crescendo wzmagający się w nieskończoność, by w diminuendach zamierać w potrójnym piano, ledwo dosłyszalnym, a przecież wyraźnie istniejącym. Fermaty, jak gdyby ten człowiek miał w piersiach zapas powietrza bez granic. A do tego gra!... Wcześniej znałem go żywiołowego i kierującego się intuicją, co dawało w rolach tyle momentów świetnych, ile jawnie chybionych. Don José był u Kiepury pierwszą postacią przemyślaną, opracowaną gest po geście, konsekwentnie prowadzoną od sceny przed fabryką cygar, aż po zamordowanie Carmen u wejścia do cyrkowego amfiteatru.

Później wszystko jak zwykle. Nie milkące owacje, wytoczone zza kulis pianinko i przy jego rozstrojonym akompaniamencie kolejno *Umarły Maćki*, *Ninon*, *Tobie śpiewam tę pieśń i Ajajaje*. Tłumy u wyjścia z teatru, u wejścia do hotelu. Nikt tylko nie przewidywał, że to jest operowe spotkanie ostatnie przed potopem, rozstanie na długie lata aż do zobaczenia się w innym mieście, choć będzie się też nazywało Warszawą.

Ze stolicy Jan Kiepura pojechał jeszcze do Poznania, gdzie śpiewał w sam dzień swoich imienin, a później do Warszawy powrócił już w „te dni przedostatnie”.

Pamiętam, jakże dobrze pamiętam... Miesiące pełne napięcia pod coraz posępniejszym niebem i desperacką polską odwagę. Także występy Jana Kiepury na cele wojenne, w czym towarzyszyła mu żona Marta.

Z wieczoru na rynku Starego Miasta w łunie reflektorów jeden z dzienników warszawskich dał takie sprawozdanie: „Koncert przedłuża się coraz bardziej. Wywołania zdają się nie mieć końca, by zmienić się we

wzniosłą manifestację patriotyczną. Kiepura ukazuje się na estradzie, wygłaszając krótkie przemówienie:

«— Przybyłem tu znad Oceanu Spokojnego nad wzburzone polskie morze jako śpiewak, ale i jako Polak.»

... i zaintonował *Nie rzucim ziemi*. Pieśń tę podchwyciły tłumy, a z kolei przeszedł Kiepura do hymnu narodowego i głos jego unosił się donośnie nad śpiewającymi o północy tysiącami ludzkich krtani.”

Wkrótce potem Jan z Martą wyjechali do Paryża, a Polskę odcięły od świata dwie kurtyny, które zapadły jedna po drugiej: płomienna kurtyna wojny i czarna kurtyna śmierci.

(42)

(43)

W OCZACH BLISKICH

Zaangażowany nazbyt gorąco w epokę, która była czasem młodości mojej, więc sercu bliskim szczególnie, obawiałem się — pisząc ten szkic o Janie Kiepurze — czy potrafię się zdobyć na niezbędną dozę obiektywizmu w osądzie zjawisk świata, co przeszedł już smugę cienia i znalazł się po stronie historii. O pełnej obiektywności żaden pisarz-człowiek żywy marzyć nawet nie powinien! Broniąc się bowiem przed naporem sympatii i antypatii, subiektywnego widzenia zdarzeń, liczyć się musi przecież z deformacjami zaszły mi w magazynie pamięci.

To bardzo dziwny mechanizm, jak gdyby system sit, które z upływem lat niepostrzeżenie usuwają ze wspomnień, co było przykre i złe, zostawiając obrazy coraz bardziej promienne i... nieprawdziwe. Kolejność wypadków poczyna mieszać się chronologicznie, jedne osoby zajmują miejsce drugich. Jesienią 1939 szedłem przez granicę na Bugu z Warszawy do Wilna i po latach już kilkunastu, wspominając te groźne perypetie, z przekonaniem twierdziłem, że mi w wyprawie towarzyszył mąż Ordonki Michał Tyszkiewicz. Dopiero z dokumentów, które świeżo dostały się do rąk moich, wyczytałem, że to było niemożliwe, gdyż Michał siedział wtedy w więzieniu na Łukiszkach. Szedłem więc do Wilna z Tyszkiewiczem, ale innym.

Wziąwszy razem wszystko pod uwagę, zdecydowałem się w tej publikacji dać głos kilku jeszcze osobom z najbliższego kręgu rodzinnego lub zawodowego Kiepury, celem wspierania albo korygowania mej pamięci. — Nie liczę do nich wdowy po wielkim śpiewaku Marty Eggerth, gdyż jej zawdzięczam niemal pełnię informacji o ich wspólnych, wojennych i późniejszych losach. Jej postać i zwierzenia traktuję więc na planie całkiem osobnym. Kieruję się przy tym różnorodnymi względami.

Z Martą spotkałem się, po śmierci Jana pierwszy raz bodaj w dwa lata, w tym zimnym i nieprzytulnym Hotelu Europejskim w Warszawie, który odbudowano na coś w rodzaju luksusowej lecznicy, zresztą pełnej defektów. Zobaczyłem kobietę tak znękaną, jak gdyby nieszczęście uderzyło w nią wczoraj. — A mąż zostawił ją z majątkiem, nawet jak na amerykańskie stosunki bardzo dużym, była nadal przystojna i miała kuszący przykład w Jacqueline Kennedy, żeby drugi raz wydać się dobrze za mąż.

(44)

Ona jednak była myślami ciągle jeszcze ze zmarłym. Opowiadała o jego nagłej śmierci na serce. Telefonował do któregoś ze swoich zarządzających interesami. Zirytował się, rzekł:

— Weźcie ode mnie słuchawkę, bo mi słabo.

... osunął się na kanapę i już było po wszystkim.

Patrząc na mnie z bezradnym zdumieniem i z rozpaczą, Marta Eggerth dmuchnęła sobie na dłoń i wyszeptwała:

— To się stało tak, jak gdyby ktoś zdmuchnął płomień.

W tej sytuacji zrozumiałe było, choć dla mnie nie do przyjęcia, że wdowa po Janie chciała widzieć napisaną o nim nie książkę, lecz hagiografię. Zżymała się na każde słowo, które mogło sprowadzić go z ołtarza, jaki mu wzniosła w swoim sercu.

A ja wiedziałem, że nic nie uśmierci artysty po raz drugi skuteczniej nad właśnie hagiografię, zrobienie żeń kamiennej, zimnej figury, którą się mija z dreszczem. Bałem się też, że i moja jednostronna relacja grozić będzie spłaszczeniem bogatego zjawiska w sztuce, jakim był Jan Kiepura.

Dlatego zdecydowałem się naświetlić go wspomnieniami kilkorga jeszcze innych ludzi, jak się oświećla podczas nocnych zwiedzań rzeźby w Luwrze paroma reflektorami z różnych stron, dzięki czemu stają się trójwymiarowe, zdają powracać do życia. Jeżeli — myślałem — nie wszystkie relacje będą zgodne, tym lepiej! Niechaj Czytelnicy sami wybierają ich zdaniem najbardziej prawdopodobne, żeby sławny śpiewak ożył dla każdego z nich trochę inaczej, ale w sposób najbliższy, jak gdyby z grobu wstawał przyjaciel.

O dodatkowe relacje kontaktów z Janem Kiepurą poprosiłem: jego brata Władysława, partnerkę jego, przede wszystkim w operze *Carmen* — Wandę Wermińską, świadka epoki amerykańskiej — śpiewaka Jerzego Czaplickiego oraz długoletniego inspicjenta Teatru Wielkiego w Warszawie — Apoloniusza Kowalskiego.

BRAT WŁADYSŁAW

Władysław Kiepura urodził się w roku 1904, więc w dwa lata po Janie. Wykształcenie podstawowe i średnie odebrał w tym samym Sosnowcu. Zapatrzony w Jana, marzył też o przyszłości artystycznej, początkowo jednak chciał zostać aktorem dramatu. Karierze tenora operowego poświęcił się za namową brata, który — ugruntowawszy byt w Warszawie — ściągnął tam za sobą Władysława i wprowadził na lekcje do Lełiwy. Zresztą Władysław, znów idąc śladami Jana, studiuje równolegle na Uniwersytecie Warszawskim filologię u prof. Józefa Ujejskiego. Do-

(45)

piero w roku 1927, kiedy Jan odbył brawurowe prymicje w wiedeńskiej Staatsoper, Władysław zrywa definitywnie z uniwersytetem i — wspierany finansowo z Wiednia — udaje się do Mediolanu.

Debiutuje, nie przerywając włoskich studiów, najpierw w Krakowie w *Fauście* u boku Ady Sari, potem we Lwowie w *Rigoletto*, gdy partię tytułową śpiewał Eugeniusz Mossakowski. Po dalszej pracy nad repertuarem w Mediolanie, młody tenor angażuje się w roku 1932 do Teatru Wielkiego w Warszawie. Figurując na afiszu jako Władysław Ladis, między rokiem 1932 i 1934 śpiewa w operach *Iris* Mascagniego, *Faust* Gounoda i *Tosca* Pucciniego.

W 1935 Władysław Kiepusza, ciesząc się już renomą międzynarodową, zyskuje engagement do Opery w Hamburgu i na tej scenie, jako jej kontraktowy artysta, występuje aż do roku 1939, zresztą gościnnie śpiewając po całych Niemczech. Ma również podpisaną umowę z wytwórnią płyt „Odeon” na 12 nagrań płytowych rocznie, a w kraju gra i śpiewa partię Jontka w filmie *Halka* reżyserii Juliusza Gardana, w którym Halkę tylko grała Lili Zelińska, zaś tylko śpiewała Ewa Bandrowska-Turka (prapremiera w Warszawie 2 XII 1937 w kinie „Casino”). — W tym okresie, także za sprawą Ladisa, Hamburg wystawia *Halkę*, która wchodzi do żelaznego repertuaru miejscowej Opery i dawana jest wiele razy aż po wybuch drugiej wojny światowej.

Pod koniec roku 1938 artysta otrzymuje konkurencyjne propozycje na podpisanie kontraktów z dwoma teatrami włoskimi: San Carlo w Neapolu i La Scala w Mediolanie. Wybiera La Scalę, gdzie ma śpiewać m.in. czołowe partie tenorowe w operach *Andrea Chénier* Umberta Giordiano, *Turandot* Pucciniego i partię Cania w *Pajacach* Leoncavalla. Startuje wszakże, w styczniu 1939, jako Rudolf w *Cyganerii* i zaraz wyjeżdża do Polski, skąd otrzymał wiadomość, że matka uległa atakowi paralizu. Po zażegnaniu niebezpieczeństwa i wejściu chorej na drogę rekonwalescencji, Ladis wraca do Włoch, gdzie na czele ansambłu mediolańskiego występuje podczas festiwalu-memoriału Pucciniego przed willą mistrza w Viareggio.

Z wybuchem wojny nasz tenor emigruje do USA, koncertując i dając przedstawienia operowe dla Polonii w ramach wojennej akcji propagandowej. Śpiewał też wielokrotnie w Civic Opera House w Chicago już to jako Jontek w *Halce*, już to partię Stefana w *Strasznym dworze* z tym większym sukcesem, że właśnie w Chicago najgęściej osiedlili się emigranci polscy, tworząc blisko milionową grupę w potężnej metropolii przemysłowej.

Idący śladami brata, nie tylko artystycznymi, lecz również po drogach interesu, Władysław Kiepusza bierze się do kupna i sprzedaży nieruchomości, dorabiając się sporego majątku. Zamieszkał na Florydzie.

Kiedy zjechał do Polski latem 1972, spotkałem się z nim po raz pierwszy w sposób bezpośredni, osobisty, gdyż ze sceny słyszałem go w międzywojniu. Teraz był siwym mężczyzną dobiegającym siedemdziesiątki. Przeciwnie niż Jan, który w czasie powojennych odwiedzin kraju mówił z silnym akcentem amerykańskim, Władysław zachował język polski nienaruszony, że zaś u nas tymczasem język ten uległ zwulgarnieniu, mowa przybysza zdała mi się bardzo ładna. Zdumiała mnie też — bo jakże nisko ocenia się inteligencję tenorów! — spokojna rozważa, gdy opowiadał o dawnych, pamiętnych i dla mnie czasach, jak również o tym długim okresie, kiedy dwóch braci z Sosnowca dzieliły od kraju wojna i ocean, następnie zaś powojenne trudności kontaktów.

Parokrotnie, skoro dotykaliśmy wspomnień dla gościa zamorskiego wzruszających, Władysław Kiepusza bladł i chwycił się za serce. Był na nie chory, podobnie jak jego sławniejszy brat w ostatnich latach życia. Pragnął jednak opowiedzieć możliwie najwięcej, dlatego dwukrotne rozmowy z nim trwały po kilka godzin każda. A oto, co usłyszałem:

O naszej rodzinie w Sosnowcu można powiedzieć, że była rozśpiewana od pokoleń i że śpiewali w niej wszyscy. Tamtejszy proboszcz, a dawne to czasy, o których wiem z opowiadań rodziców, czekał z niesporami tak długo, póki nie przyszła moja babka — Katarzyna z Mańków Kiepuszowa, gdyż ona musiała pierwsza intonować nabożne pieśni, a dopiero za nią podejmowała je gmina wiernych. Kiedy, bywało, ludzie spóźniali się do kościoła, poganiali się wzajemnie: „Prędzej, prędzej! Słyszycie, że Kiepuszowa już nieszpory zaczęła”.

Matka nasza, Maria, posiadała z natury sopran koloraturowy i chętnie posługiwała się nim, ale tylko żeby sobie zaśpiewać przy zajęciach w domu, najwyżej w czasie świąt lub imienin, kiedy się zeszli goście i, podchmieleni, chętnie brali się — jak to bywa na Śląsku — do śpiewania. Ojciec, mogę dzisiaj powiedzieć, byłby niezłym tenorem dramatycznym, gdyby nie został piekarzem. Jego porą solennych popisów stawały się kolejne Boże Narodzenia, kiedy na czele rodziny obok choinki huczącym głosem prowadził kolędę za kolędą.

My z Jankiem śpiewaliśmy od dzieciństwa. Po mutacji zaś, było to z końcem wojny i pogłębiała się bieda, umilaliśmy ludziom (tak nam się zdawało!) czekanie w ogonku po chleb naszym śpiewaniem. Janek już wtedy lubił też do ludzi przemawiać, bo „gadanie” miał odziedziczone po ojcu. Zresztą przejął nie tylko chęć zdobywania sobie taką drogą popularności w otoczeniu. Ojciec nauczył go również pierwszych zasad prowadzenia interesów w handlu mąką.

Oczywiście, że się nie uniknęło frycowego! Nastąpiła wówczas inflacja. Cesarstwo niemieckie już diabli wzięli, nastała Polska, ale jako pieniądz

kursowały jeszcze marki i fenigi, tracąc z dnia na dzień wartość w takim tempie, że nawet wytrawnym kupcom trudno się było w tym połąpać, a cóż dopiero niespełna dwudziestoletniemu chłopakowi. Dlatego Jan pewnego razu na własną rękę sprzedał kilka wagonów mąki za sumę, która wydawała mu się olbrzymia, a po dwóch czy trzech dniach jeden wagon musiał już spisać na straty. Popadł w rozpacz, zapłakiwał się przed matką ogromnie tym przejętą, natomiast ojciec został twardy jak samo życie: pożyczył Janowi na wysoki procent tylko tyle towaru, żeby syn miał się na czym odkuć i rzeczywiście!... Handlując już tylko na wymianę, Janek spłacił się i powrócił do swego małego kapitału.

Ojciec potraktował syna równie rzeczowo i twardo, kiedy Jan po maturze ruszał w 1921 roku do Warszawy na studia, a nazywało się, że to będą wyłącznie studia prawnicze. Dostał miesięczne uposażenie tak skromne, że zaczął od mieszkania przy ulicy Chmielnej 12 we wspólnym pokoiku z trzema innymi młodymi ludźmi. Ojciec był zdania, że tylko ten potrafi dać sobie radę z życiem, kto zacznie od najcięższej z nim walki. Wtedy Janek czasem głodował.

Miał jednak, jak już Panu mówiłem, odziedziczoną po ojcu chęć zdobywania sobie ludzi i własny, ogromny talent jednania ich sympatii. Posiadał też świetny instynkt mimikry, upodabniania się do otoczenia każdego, w jakim się znalazł. A starał się od razu iść wysoko!

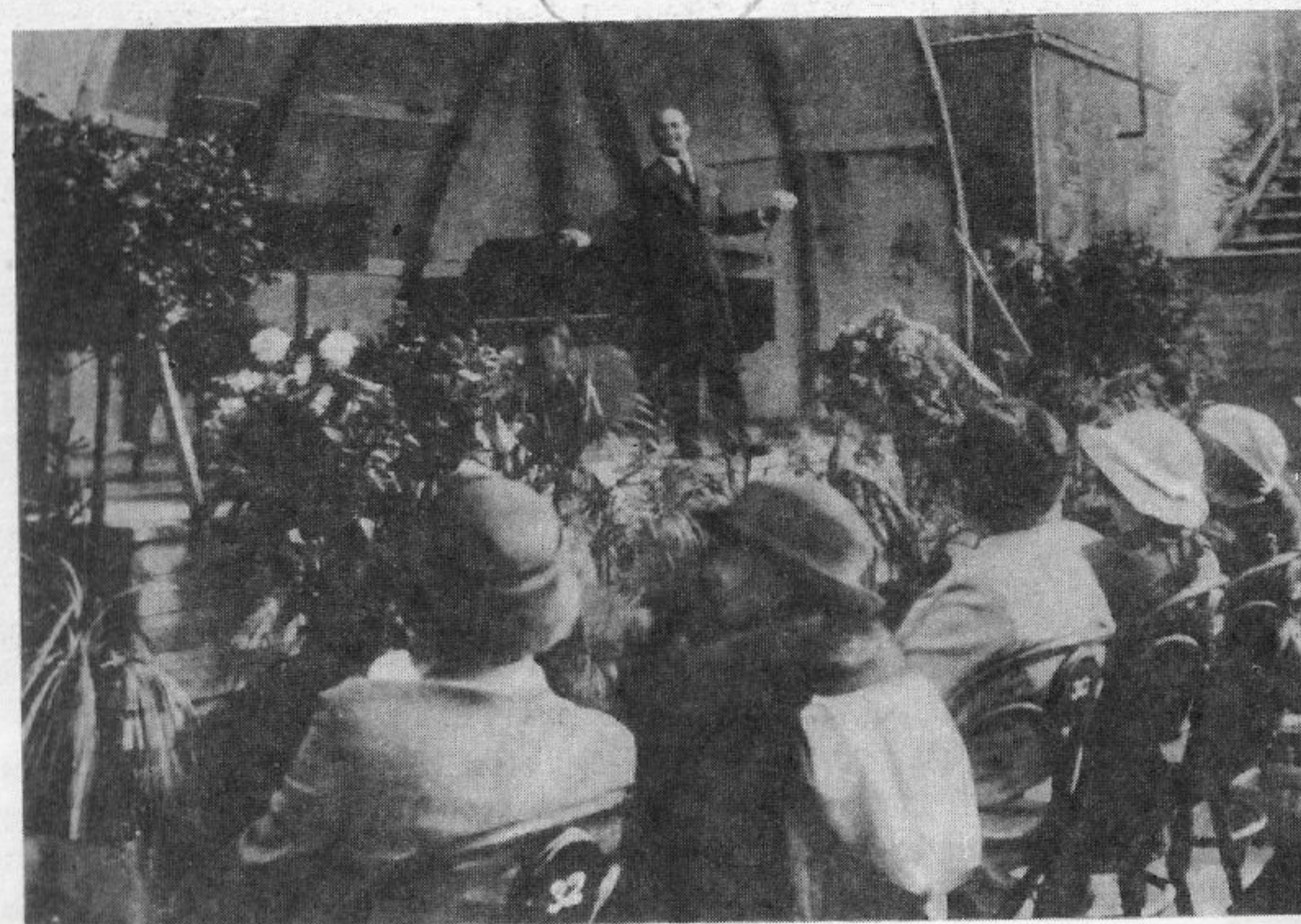
Nie potrafiłbym powiedzieć, jak to zrobił, że dostał się w środowisko warszawskiej dyplomacji, dość że udało mu się nawiązać nie tylko osobiste, lecz i handlowe kontakty z pewnym młodym dyplomata francuskim, który przywoził do Warszawy paryskie perfumy, a Janek zaczął sprzedawać je tak korzystnie, że mógł niebawem przenieść się do osobnego, eleganckiego pokoju w lepszej dzielnicy, bo przy Nowowiejskiej 16. I wtedy ściągnął do Warszawy mnie.

Ludzie im bardziej sławni, tym większą budzą wokół zawiść. Wszędzie otacza ich taka atmosfera, ale u nas w Polsce chyba szczególnie nateżona. Dlatego i Janek rychło znalazł się w wirze plotek, najczęściej dla niego nieprzychylnych. Odbijało się to również na mnie! Rozpowiadano na przykład, że Jan Kiepura, bojąc się konkurencji głosu brata, opłacał mnie, żebym nie śpiewał tam, gdzie on występuje, albo mówiono nawet, że proponował mi stałą gażę w zamian za to, bym w ogóle przestał śpiewać. To kłamstwo! Brat sprowadził mnie do Warszawy właśnie dlatego, że wierzył w mój głos i chciał pomóc mi kształcić się nie tylko za swoje pieniądze (ja wtedy nie miałem jeszcze grosza przy duszy), ale i przy użyciu jego własnych, już wyrobionych stosunków. On sam wprowadził mnie na lekcje do Leliwy, co nie było ani tanie, ani łatwe.

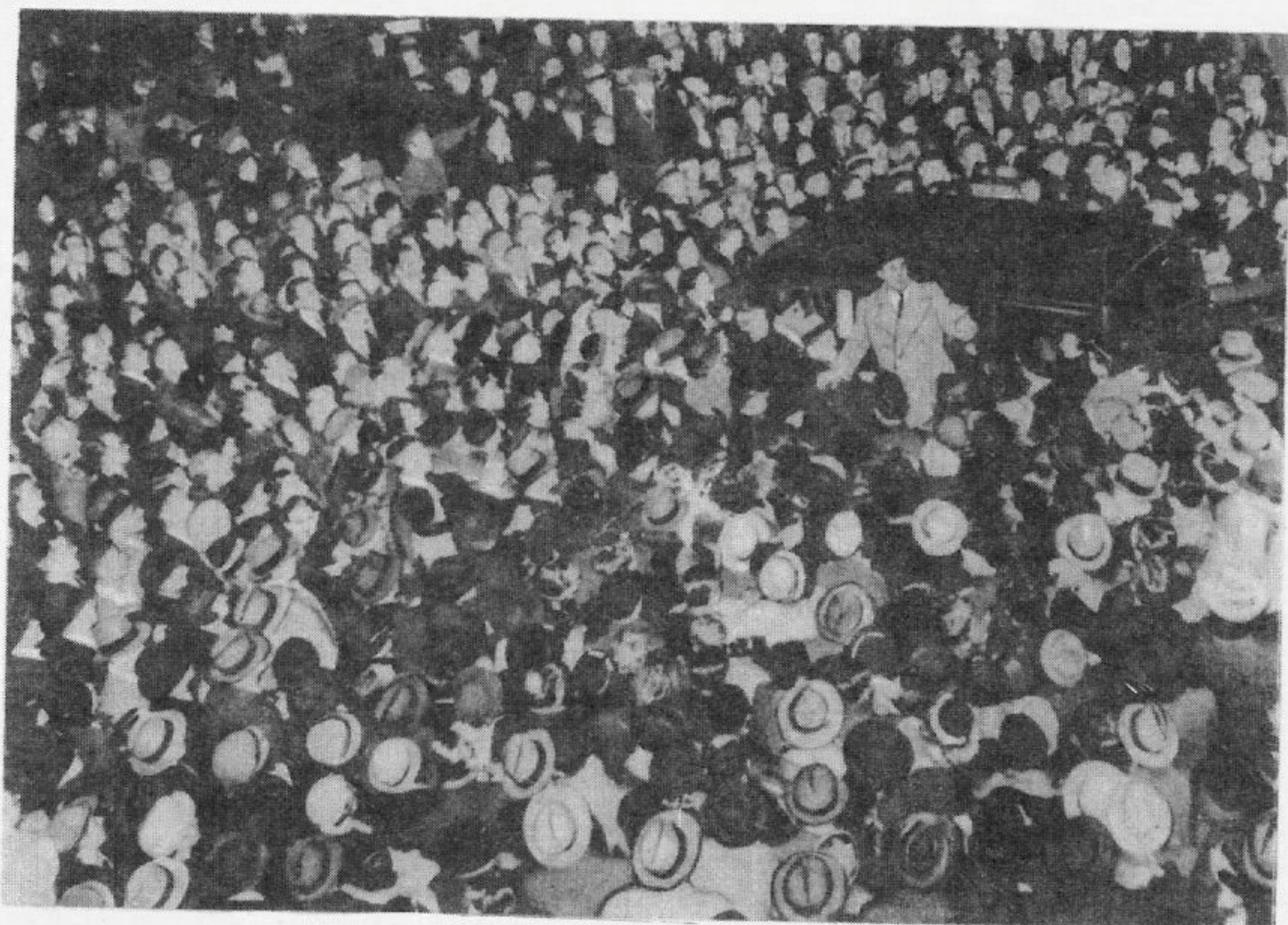
Później niebo nad nami zasnęło się w sposób groźny i posepny. Wszy-



Wiosną roku 1934 żywiołową owacją przyjmuje polskiego artystę stolica Danii Kopenhaga. Tego rodzaju tłumne manifestacje entuzjazmu staną się w przyszłości regułą.



Latem 1934 południe Polski nawiedziła katastrofalna powódź. Tysiące ludzi bez dachu nad głową i środków do życia. Cały naród pospieszył im z pomocą. Nie zabrakło Kiepury, który dał na ten cel dwa koncerty w Krynicy.



Tegoż roku 1934 Kiepusza po występie w Operze śpiewał dla tłumów na ulicy w Berlinie, tymczasem jeszcze z drzwiczek auta. Potem bywało wyżej...



Do szczególnie podziwianych i oklaskiwanych należała partia Kalafa w „Turandot” Pucciniego, śpiewana i grana przez Kiepuszę. Po wystąpieniu w niej w Wiedniu wspomniały Jan rozdaje autografy paniom z chóru.

50



Na Boże Narodzenie 1933 otwarto sensacyjnie zapowiadający się hotel „Patrię” Jana Kiepuszy w Krynicy. Według projektu sławnego architekta Bohdana Pniewskiego budował go inż. Zygmunt Protassewicz, później żonaty z głośną aktorką Jadwigą Smosarską.



Zarząd hotelu oddał Jan rodzicom. Matka jego Maria przeistoczyła się tymczasem z drobnomieszczańskiej poczwarki w bardzo modną damę.

(51)



Ojciec Franciszek też uległ metamorfozie. Któż by w tym starszym panu o wyglądzie romantycznego notariusza poznał eks-piekarza z Sosnowca?

52



Sukcesy następują jedne za drugimi, teraz już niezawodne. Nowym triumfem staje się „Tosca” w Krakowie, gdzie partię tytułową śpiewa Irena Cywińska, zaś baronem Scarpia jest Eugeniusz Mossakowski.

(53)



Jan Kiepura

(54)



Kolejnym bestsellerem filmowym jest komedia muzyczna „Daj mi tę noc”, w której Jana Kiepurę oklaskują nie tysiące, a setki tysięcy ludzi na obu półkulach.



Trudny, wybredny Paryż ulega jak hrabina zniewolona przez atletę. I tam „chłopak z Sosnowca” śpiewa dla licznych tłumów przed okna Opéra Comique, gdzie zapowiedziano jego wieczór nadzwyczajny na 14 czerwca 1936.

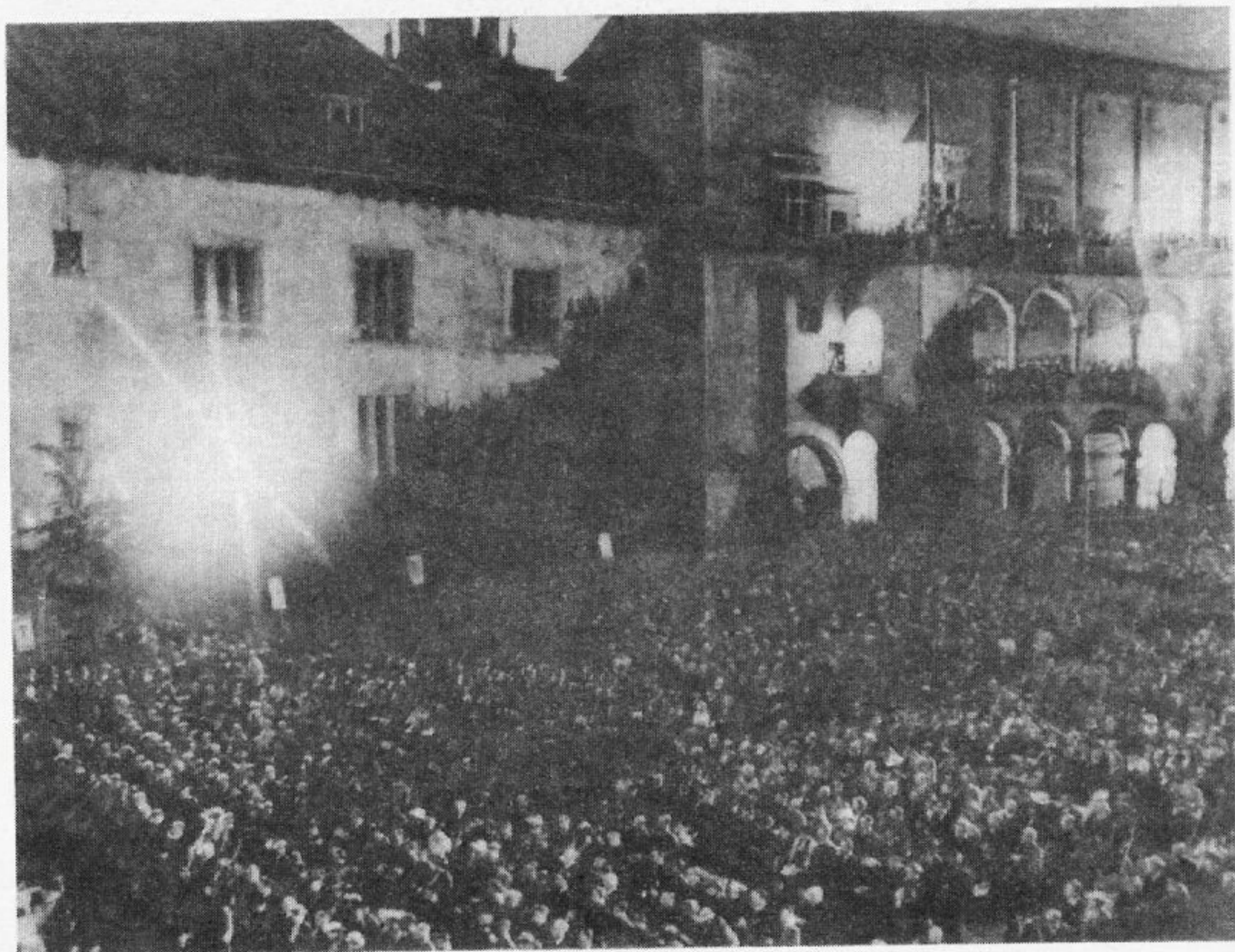
(56)



Prosto z Paryża artysta mknie ekspresem do Krakowa, żeby na dziedzińcu Wawelu śpiewać na budowę nowego gmachu Muzeum Narodowego. Orkiestrę prowadzi zasłużony dla kultury małopolskiej dyr. Bolesław Wallek-Walewski.

(57)

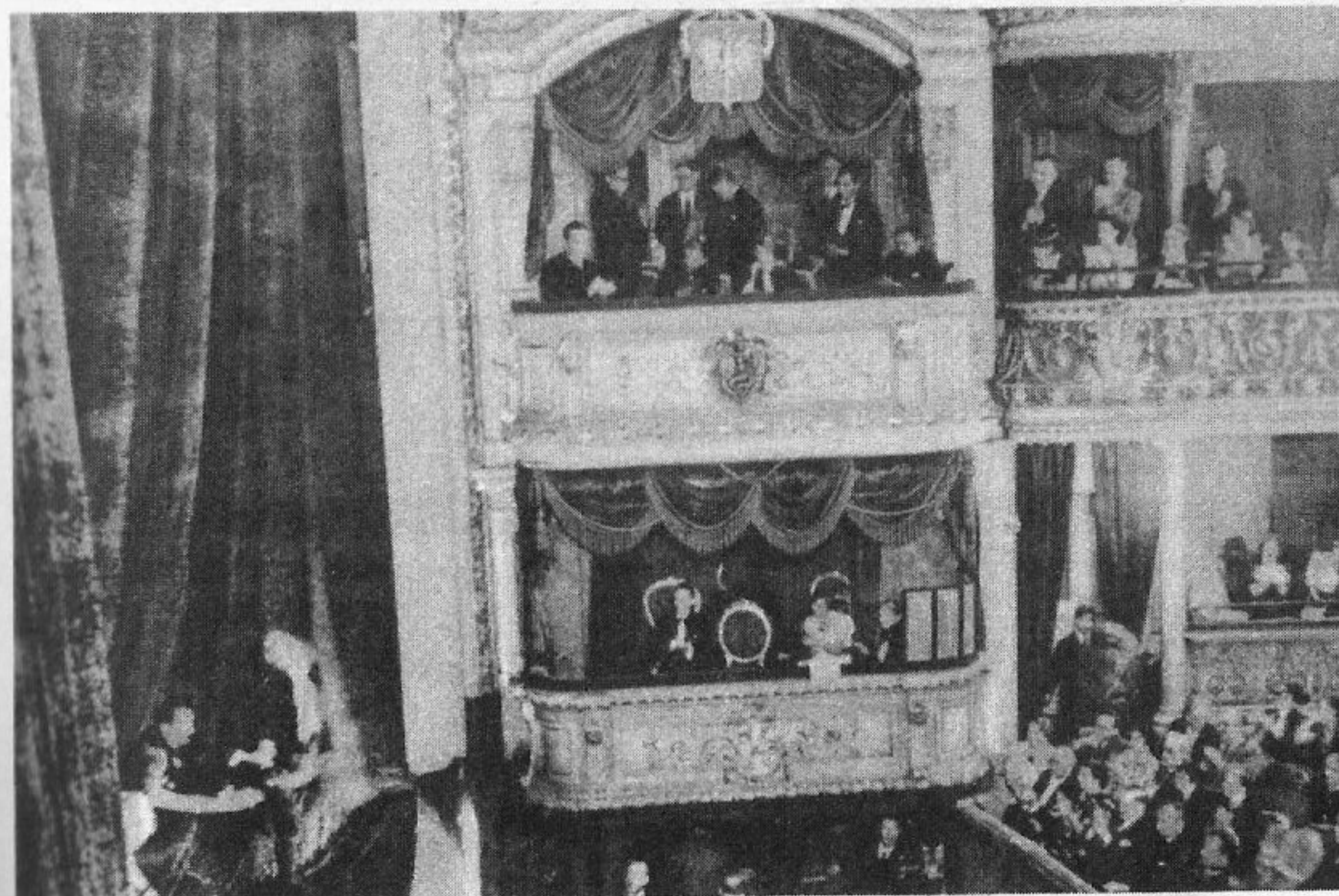
Dziedziniec wawelski wraz z balkonami mieści 16 tysięcy słuchaczy. Tego wieczora, kiedy występował Jan Kiepura, obliczono audytorium na blisko 20 tysięcy osób. Zupełnie niesłychane! ...



Ciągle w ramach tego samego czerwca 1936 „tenor o żelaznym gardle” śpiewał z okazji Dni Morza przed zwartym tłumem na Placu Saskim w Warszawie, powiększając sporą sumą fundusz budowy naszej floty wojennej.

(58)

Mimo upałów pozostawszy w stolicy, młody Maestro wziął udział w „Tosce”, w której partnerował mu znowu Mossakowski, ale tytułową rolę odtwarzała Stanisława Zawadzka – cudowny głos!





Nagroda za tyle trudów czekała na Jana 31 października 1936 w Katowicach, gdzie poślubił tę piękną Węgierkę, w której się był zakochał, kręcąc film „Mein Herz ruft nach Dir”.

(59)



Kawaler des Grieux w operze „Manon” Jules’a Masseneta.

(60)



W roku 1937, za udział w spektaklu na rzecz sierot hiszpańskich, polski tenor, został odznaczony w Sztokholmie przez prezesa szwedzkiego Czerwonego Krzyża, barona Stiernstedta, orderem „Gwiazdy Północy”.



Jan Kiepura brał udział w wielu filmach różnej produkcji – austriackiej, francuskiej, niemieckiej, włoskiej. Latał aż do Syjamu gwoli autentycznych zdjęć w sfilmowanej operetce „Kraina uśmiechu”. W filmie „Pieśń nocy” grał ze sławnym komikiem Juliuszem Falkensteinem.

(61)

Z oper, w których śpiewał polski artysta przed rokiem 1939 w nowojorskiej „Metropolitan”, szczególnym powodzeniem cieszył się „Rigoletto” Verdiego, w którym Kiepura wystąpił w partii księcia Mantui, z popisową arią „La donna e mobile”.



Na zachowanej z tamtych czasów fotografii, którą zrobiono za kulisami „Met” w przerwie spektaklu, pierwszy od lewej stoi Lawrence Tibbett (Rigoletto), dalej Jan Kiepura (książę Mantui) i Lily Pons (Gilda).



(62)



Spacerując z żoną i bratem Władysławem po srodmiściu Berlina, tyle tam fetowany Kiepusa nie mógł przewidzieć ani hitlerowskiej wrogości wobec siebie, ani totalnej ruiny miasta.

(63)

stkie złe wydarzenia stłoczyły się około roku 1924. Bardzo to dawno i trudno mi przypomnieć sobie kolejność wielu katastrof... Ojciec dalej obstawał, żeby Janek przywiózł z Warszawy dyplom magistra prawa. O nauce śpiewu ledwo chciał dopuszczać do siebie wiadomości. Janek z natury był sumienny i posłuszny. Zgodnie z wolą ojca uczęszczał na wykłady prawa do Uniwersytetu Warszawskiego jeszcze w 1925, choć się klarowało coraz wyraźniej, że śpiewakiem będzie, a nie adwokatem.

Jednak, już nie pamiętam dlaczego, w roku 1924 na sam dzień swoich urodzin, czyli na 16 maja, brat przyjechał do Sosnowca bez zdanych egzaminów uniwersyteckich, a chcąc pewnie udobruchać ojca zamiennym sposobem, od samego progu piekarni machał wizytówką „adepta Opery Warszawskiej”. Ojciec wpadł w taką furję, że sprzął Janka zupełnie fantastycznie. Dość powiedzieć, że dorożkarz, który przed piekarnią czekał na zapłatę, widząc, co się dzieje, zaciął konia i uciekł.

Sprawy jęły toczyć się po fatalnej pochylni z niesłychaną szybkością. Janek został wyrzucony z domu. Żeby się ojcu nie pokazywał na oczy bez indeksu potwierdzającego zdanie nieszczęsnych egzaminów! Do tej też chwili nie dostanie złamanego grosza. — Wówczas na scenę wystąpiła matka, zazwyczaj spokojna i więcej niż wyrozumiała, ale teraz miała już dosyć!

Ojciec, jak później Jan, i temperament posiadał nie od parady. Mówi się w piosenkach, że marynarze w każdym porcie mają po dziewczynie. Ojca zaś w każdym młynie czekała inna młynarka. Matka, która na jurne wybryki męża dotąd zwykła była patrzeć przez palce, chociaż wiedziała o nich dobrze od „życzliwych” sąsiadek, obecnie i tę niewierność postanowiła wyzyskać w walce o pokrzywdzonego syna Jana. Myślała o jego szczęściu, a skoro on tak usilnie chciał śpiewać... Doszło pomiędzy rodzicami do burzliwej sceny i w rezultacie się rozeszli takim sposobem, że matka wzięła mnie i przeniosła się na drugą, swoją stronę domu przy ulicy Milej, gdyż ten dom należał po połowie do Marii i Franciszka Kiepusów. Ojciec zaciekł się w gniewie, a że piekarnia i dochody z niej należały tylko do niego, zaczęliśmy z matką wieść długi okres życia chudego.

Czy to było przed owymi fatalnymi urodzinami, czy nieco później?... — Chyba jednak później nastąpiła druga katastrofa, czyli nadzwyczaj surowa decyzja dyrektora Teatru Wielkiego w Warszawie, Emila Młynarskiego. Mój brat, po krótko bardzo trwającym terminowaniu w Operze, dostał pierwszą solówkę, która mogła mu pozwolić zwrócić na siebie uwagę publiczności, no i przede wszystkim krytyki. Jeśliby znalazł się recenzent, który od razu poznałby się na wielkości jego talentu!..

Solówka, to był zaśpiew przodownika chóru Górali w III akcie *Halki*, owe: *Po nieszporach przy niedzieli, kiedy słonko jeszcze jasne*, po czym

(64)

reszta się roztopia w masie śpiewu chóralnego. Ale właśnie ze względu na krótkość popisu mój brat postanowił uwypuklić go przetrzymywaniem poszczególnych dźwięków, fermatami zgoła, gdzie nie trzeba, wyrysowaniem dynamicznym frazy możliwie najwspanialszym, pełnym blasku.

Z chwilą gdy otworzył gardło do tej pierwszej próby skoku w artystyczną karierę, zapomniał o całym świecie, przede wszystkim — i to było najgorsze — o dyrygencie, a znakomity muzyk, pan Emil, takich ekstrawagancji wnoszących zaburzenia do partytury nie mógł — rzecz jasna — tolerować. Ostała się legenda, że Młynarski tylko zburczał nadmiernie samodzielnego debiutanta. W istocie było znacznie gorzej, do czego może przyczyniła się i hardość Janka, wcześniej świadomego swoich wad: dyrektor po przedstawieniu śpiewaka z teatru wyrzucił.

Mój brat, pozbawiony domu i ojcowskiej pomocy, w dodatku na bruk wylany z Opery, do której udało mu się wejść tak niedawno i z tyloma nadziejami, wrócił do Sosnowca, myśląc o samobójstwie. Szczęśliwym trafem, kiedy znalazł się na samym dnie rozpacz, przyszedł mu z pomocą przyjaciel-równolatek, Mietek Szafruga, którego ojciec Józef miał w Sosnowcu przy ulicy Zakręt 6 Zakłady Kolarsko-Mechaniczne. Janek zamieszkał u Mietka i tam jadał, czekając lepszych czasów.

Z tym okresem, w roku... Tak. Na pewno to był rok 1924! Otóż wtedy odbył się pradebiut Janka, w pełnej operowej partii i roli tytułowej. Wcale nie na żadnej scenie, jakby należało przypuszczać. — Za studiów wokalnych u profesora Brzezińskiego w Warszawie mój brat przygotował partię Fausta, a będąc teraz bez grosza, zgodził się odśpiewać ją całą w sosnowieckim kinie „Sfinks”, przy fortepianie, w towarzystwie grupy amatorów, podczas wystawienia *Fausta* — wysiłkiem społecznym na jakiś „cel”, jak to wtedy bywało. Stosownie umniejszone honorarium, które za ów występ zainkasował, wyniosło złotych... 10!

Co się tyczy Mietka Szafrugi, Janek nie zapomniał mu podania ręki pomocnej w najtrudniejszych chwilach życia. Gdy był już światowej sławy śpiewakiem, pomógł Mietkowi w roku 1929 dostać się do Nowego Jorku, gdzie Szafruga, z wykształcenia inżynier, otrzymał pracę w dokach. Z czasem został cenionym konstruktorem statków w stoczniach Rockefellera, dorobił się wysokiej pozycji, majątku, a dzisiaj jest już „retired”, czyli pogodnym starszym panem na emeryturze.

Ja tymczasem pragnąłbym nawrócić wspomnieniami do spraw związanych z głosem mego brata Jana, z muzykalnością, sposobami kształcenia się wokalnego, jednym słowem — z progiem jego kariery, bo i na ten temat zrodziło się sporo legend albo zniekształcających prawdę, albo jej nie domawiających.

Jan Kiepusa był samorodnym talentem, tym co nazywają Niemcy „Naturesänger”, a jakkolwiek studiował u wybitnych mistrzów, został

w dużej mierze także i samoukiem. Obaj mieliśmy sosnowieckie dzieciństwo muzycznie tak trudne, że nie tylko nikt nas nie nauczył solfeżu, ale nawet orientowania się w nutach. Partie operowe wbijaliśmy sobie do głów ze słuchu. W oficjalnej biografii Jana powiedziano, że rozpoczął studia w Warszawie u prof. Wacława Brzezińskiego, po czym uzupełnił je u prof. Tadeusza Leliwy, gdyż miał kłopoty z otwarciem góry głosu i Leliwa w tym mu właśnie dopomógł.

Pierwsza nieścisłość: wszyscy trzej Kiepusowie, to znaczy nasz ojciec-amator, Jan i ja mieliśmy trudności, ale tylko ze średnicą do dźwięku *fa*. Górę natomiast posiadaliśmy z przyrodzenia otwartą, jasną, lekko osiągalną w prawie nieograniczonej wysokości. Dlatego Leliwa pomagał Jankowi w uporządkowaniu średnicy, a nie góry. Co się tyczy Wacława Brzezińskiego, był to pedagog poważny, doskonale obeznany z problemami wokalistyki, i mój brat darzył go szczerym szacunkiem, do końca życia wyrażając się o nim jak najlepiej. Ale...

Ale Pan wie równie dobrze, jak ja, że gardło śpiewaka to nie jest klawiatura fortepianu. Znakomity nauczyciel fortepianu, jak w Wiedniu Teodor Leszetycki czy w Polsce Zbigniew Drzewiecki, każdego zdolnego ucznia mógł był wyprowadzić na świetnie, co najmniej pod względem rzemieślniczym, przygotowanego pianistę. Bo — najprościej mówiąc — każda klawiatura jest jednakowa i trzeba umieć tylko ustawić na niej palce. Gardło śpiewaka tymczasem, jako pudło rezonansowe, jest każde trochę inaczej zbudowane, a i struny głosowe jedynie wibracją przypominają te ze skrzypiec czy fortepianu, gdyż ich konstrukcja, a nawet ułożenie w każdej krtani wygląda nieco odmiennie. Do tego dochodzą indywidualne całkiem sprawy przepony, pojemności płuc, brania oddechu, emisji głosu i jeszcze inne. Słowem, w wypadku śpiewaka nie chodzi o znalezienie pedagoga wybitnego, lecz właściwego, który potrafiłby uświadomić przyszłemu artyście, jak się ma posługiwać swoim — jedynym i niepowtarzalnym — aparatem głosowym.

Wiadomo, że co się tyczy Carusa, takim właściwym pedagogiem okazał się nie znany nikomu wcześniej maestrino z Neapolu. Caruso, dysponując ciemnym, barytonowym tenorem, istotnie miał trudności z górą. Otóż ten nauczyciel wpadł na pozornie dziwaczny pomysł: kazał młodemu Enrico chodzić na nadmorskie skały, przykładając czoło do pionowej ściany kamiennej i w tej pozycji dobywać z gardła coraz wyższe dźwięki, dzięki czemu Caruso wypracował później olśniewające wysokie *c*.

W karierze mojego brata opatrnościowym pedagogiem był Ignacy Warmuth, skromny tenor, którego Janek poznał, będąc z wycieczką szkolną w Krakowie. Ten Warmuth zjawił się w Sosnowcu, znalazłszy Jana bez pracy i bezdomnego. Zaproponował cykl lekcji nieodpłatnych, w ciągu kilku tygodni uświadomił bratu, jak się ma posługiwać swoją

szczególnie trudną aparaturą wokalną, po czym mu pożyczył 200 złotych i dał list polecający do dyrektora Opery we Lwowie, którym był wtedy Ludwik Czarnowski. I we Lwowie 15 stycznia 1925 Janek debiutował w *Fauście* pod batutą Milana Zuny, z Heleną Lipowską jako Małgorzatą, po czym duży sukces utwierdził jeszcze występem na scenie Opery Poznańskiej, by dopiero zjawić się ponownie przed Młynarskim.

Pan Emil za wyskok w solówce z *Halki* musiał mego brata wyrzucić, gdyż jako dyrektor Teatru Wielkiego w Warszawie nie mógł być dopuścić do jawnej samowoli muzycznej, do „urywania się” spod batuty, bo co by się stało, jeśliby śladami Janka poszli inni śpiewacy warszawscy?... Jednak, sam będąc znakomitym artystą i człowiekiem niepamiętliwym, teraz młodego narwańca z radością przywrócił swojej scenie i tak doszło do warszawskiego debiutu Jana Kiepury w lutym 1925.

Powiedziałem Panu, że Janek miał wyjątkowo trudny do eksploatawania mechanizm głosowy, a dlatego, że w czasie jakiejś bójkki za dziecinnych lat dostał od pewnego chłopaka kamieniem w nos tak silnie, że nastąpiło pęknięcie i przemieszczenie chrząstek przegrody nosowej, co spowodowało trwałą nieżył przewodu oddechowego. Zaflegmienie nosa i krtani, a w rezultacie chrypkę, z którą Janek walczył do końca życia.

Będąc u progu kariery, poszedł z tym do warszawskiego laryngologa dra Grocholskiego, który opiekował się gardłem pierwszego wtedy tenora Opery stołecznej Ignacego Dygasa. Doktor, zbadawszy Jana, doradził mu zrezygnowanie z zawodu śpiewaka, właśnie ze względu na ów chroniczny — jego zdaniem nieuleczalny — nieżyt. Janek wszakże, wychowany w ojcowskiej twardej szkole charakteru, nie ugiął się i przed takim dodatkowym widmem katastrofy. Radząc się wielu specjalistów, opracował własny sposób usuwania flegmy, nawet własnego pomysłu instrument z lusterkami ustawionymi pod odpowiednim kątem, żeby mógł sam oglądać swoje gardło i czyścić struny oraz od wewnątrz jamę nosa.

Powiedziałem też Panu, że mój brat w jakimś sensie pozostał samoukiem. Tak! Rozstawszy się bowiem z Warmuthem, nowe partie opracowywał samodzielnie, „dzikim” sposobem wspiewując się w teksty muzyczne, aby każdy dźwięk brzmiał najwłaściwiej i najładniej, żeby oddechy rozmieszczone były należycie, frazy opracowane jak trzeba. Gdyż muzykalność i słuch miał niezwykle! Pracował systematycznie, codziennie, lecz niezbyt długo. Na rozśpiewywanie się i wspiewywanie w partię poświęcał zazwyczaj dwie godziny. Ale wewnątrz żył śpiewem od przebudzenia się do zaśnięcia wieczorem!

Tak ukształtowany młody artysta trwał w zgodzie z dyrektorem Młynarskim raczej krótko. Od zarania kariery pewny siebie i świadom swych

możliwości, już po roku stawiał żądania finansowe, na które pan Emil znowu nie mógł się zgodzić! Legenda zakulisowa powiada, że chciał 1500 złotych miesięcznie, ja pamiętam, że jego wymagania były znacznie wyższe, zgoła bezczelne. Oświadczył dyrekcji Teatru Wielkiego w Warszawie, iż pragnie mieć uposażenie, jakie pobierają Dygas i Gruszczyński. On, debiutujący młodzik, równał się z nimi, największymi... Jeśli by dyrekcja poszła na to, w teatrze wybuchłaby rewolucja tym razem nie wokalna, lecz finansowa. Odmówiono. Jan Kiepura, nakłoniony przez Adama Didura, którego życzliwość zyskał za popasu we Lwowie, jedzie z Warszawy do Wiednia.

Wedle tego, co mnie mówił i co pamiętam, do impresaria Hugona Kneplera mój brat wprowadzony został przez prezesa wiedeńskiego związku Polaków, Tenenbauma, którego poznał w lokalu „Strzechy Polskiej”. Knepler istotnie miał się zawieść na Janku, gdy ten jął robić tak błyskawiczną karierę, że wkrótce warunki kontraktu podpisanego z Kneplerem stały się po prostu śmieszne. Usłyszawszy go w Budapeszcie, wielki śpiewak Miguel Fleta zawołał: „To jest perła w koronie tenorów!” Gdy Jan Kiepura wszedł w partię i rolę Kalafa w *Turandot* Pucciniego, dwaj czołowi tenorzy Staatsoper, Alfred Piccaver i Leo Slezak, z tej pozycji repertuarowej się wycofali. Toteż, skoro Knepler wytoczył Jankowi proces o dotrzymanie podpisanego tuż po przybyciu do Wiednia kontraktu, sąd orzekł, iż tymczasem „wartość rynkowa” polskiego artysty tak dalece poszła w górę, że dotrzymanie kontraktu łączyłoby się dlań z wielką krzywdą. Hugo Knepler proces przegrał.

W wiedeńskiej Staatsoper Jan debiutował w *Tosce*, a nie w *Cudzie Heliany* Korngolda. Po *Tosce* były jeszcze: *Turandot*, *Rigoletto*, *Faust*, i dopiero wtedy *Cud Heliany*. Szeroki w geście, z wielkiej radości po zdobyciu szturmem Staatsoper mój brat w pobliskiej restauracji przy Ringu ufundował stół, przy którym polska młodzież z wyższych uczelni w Wiedniu mogła jeść na jego rachunek. Od pierwszych chwil lubił takie właśnie gesty oraz idącą za nimi popularność.

Dopiero przekroczywszy próg sławy, Janek pojechał najpierw z kwiatami na grób Warmutha do Krakowa, a później pogodzić się z ojcem w Sosnowcu. Wtedy też i rodzice pogodzili się z sobą. W każdym razie zapanowały między nimi stosunki poprawne. Kiedy w roku 1933 na Boże Narodzenie otwarty został hotel „Patria” w Krynicy, oboje zgodnie prowadzili ten interes.

Dalszy ciąg wielkiej kariery mego brata jest Panu dobrze znany. Niech zresztą inni dołożą swoje wspomnienia. Ja chciałbym jeszcze tylko przypomnieć chwilę pełną grozy i napięcia, gdy Janek wystąpił w niezwyklej dla siebie roli proroka, i to proroka — co się później okazało — trafnie przewidującego.

Było to w krótki czas po wybuchu drugiej wojny światowej. Jan wstąpił już do tworzącej się we Francji armii polskiej. Ja jeszcze byłem we Włoszech. Chciałem płynąć do Stanów Zjednoczonych, ale się ludziem, że najpierw mi się uda wyciągnąć z okupowanej Polski i wziąć z sobą rodziców. Niestety! Miało się to okazać niewykonalne. Pewnej nocy odebrałem telefon od mego brata z Paryża. Dzwonił właśnie w sprawie ojca i matki, lecz przy okazji dzielił się swoją oceną sytuacji, co było jeszcze możliwe, gdyż Włochy dopiero później, 11 czerwca 1940, przystąpiły do wojny.

Mówił, że był na froncie i widział, jak żołnierze francuscy wychodzą na jego przedpole, żeby pić wino z Niemcami w tej „drôle de guerre”. W pewnej chwili zawołał rozgoryczony: „Zobaczysz, że wojnę na koniec wygrają Rosjanie!”

WANDA WERMIŃSKA

Wchodząc do dzisiejszego warszawskiego mieszkania tak bardzo sławnej między wojnami śpiewaczki, od samego progu jest się w atmosferze opery, chociaż to pierwsze piętro zwyczajnej kamienicy, od Teatru Wielkiego oddalonej pewno ze dwa kilometry albo i więcej. Przecież mieszkanie przywodzi na myśl garderobę teatralnej primadonny, trochę może kulisy, a nawet scenę, mnogimi sprzętami i drobiazgami, jakich się w przeciętnych domach nie znajduje; wystawnością tych rzeczy, które zdają się być świadome, że się znajdują na oczach publiki, więc się puszą w oczekiwaniu na brawa.

Zresztą chyba nawet nie to decyduje o specyficznej atmosferze wnętrza, lecz coś nieuchwytnego w powietrzu, jak gdyby przecucie wydarzeń, które targać będą nerwami, nasłuchiwanie gwałtownych wezwań z zewnątrz: już trzeci dzwonek! za chwilę kurtyna idzie w górę! — Jakby pomiędzy majestatycznymi fotelami, gotowymi przyjąć barona Scarpię i Toskę, która go zamorduje, między nimi i fortepianem unosiły się pyłki pudru, wprawione w wirowanie cieniami dawnych westchnień, wspomnieniami bicia serca niepewnego sukcesu. Na ścianie rozpięty, ogromny wachlarz Carmen.

— Pamięta pani?

— Dobry sobie! Gdybym mogła, byłabym wtedy pana udusiła!...

Wanda Wermińska urodziła się przed pewną ilością lat w Błuszczycach guberni kijowskiej, na Ukrainie bogatej w czarnoziem i dynamiczne temperatury, opodal Białejcerkwi, rezydencji kresowych Branickich, których jeden z przedstawicieli kazał chłopom kłaniać się swemu koniowi, taki był durno-dumny.

O życiu artystycznym miasta decydowała zresztą nie tyle znana ze sknerstwa ówczesna pani na Białejcerkwi, hrabina-wdowa Maria, ile miejscowa Resursa Obywatelska, gromadząca okolicznych ziemian, zasobnych w ruble i kulturę, całe to świetne środowisko polskiej szlachty, które nam dało Józefa Conrada i Karola Szymanowskiego, a do Resursy sprowadzało na występy Adama Didura, pianistów Józefa Śliwińskiego i Aleksandra Michałowskiego, młodego skrzypka Pawła Kochańskiego i aktorów Teatru Polskiego z Kijowa: Osterwów, Brydzińskiego, Wysocką. W takiej temperaturze sztuki podraastała Wanda Wermińska, zanim wybuch Rewolucji przerzucił ją do Warszawy, gdzie na pensji żeńskiej u pani Rudzkiej przy ulicy Zielnej 13 odkrył ją z okazji jakiegoś popisu uczniowskiego dyrygent Artur Rodziński i zainteresował zdolną dziewczyną dyrektora Teatru Wielkiego — Emila Młynarskiego, oraz śpiewaczkę-pedagoga Helenę Zboińską-Ruszkowską.

Lekcje śpiewu szły równolegle z przygotowaniem aktorskim, czym zajął się drugi dyrygent i korepetytor solistów, Teodor Śledziński, ojciec późniejszego działacza i wieloletniego prezesa Związku Kompozytorów Polskich, Stefana. Po czym, w roku 1925, a więc równocześnie z Kiepurą, pani Wanda w Operze Warszawskiej debiutowała. Jego pierwszą dużą partią i rolą był Faust, jej Amneris, w kilka aliści lat później śpiewała również tytułową partię w *Aidzie*.

Wanda Wermińska miała bowiem niezwykle rozległą skalę głosu, od *g* do *es*³, bez mała trzy oktawy, od dołów mezzosopranu dramatycznego aż po kres niemal góry sopranu koloraturowego. Odpowiednio zróżnicowaną posiadała też barwę dźwięków, począwszy od ciemnej altowej, kończąc na rozdzwonionym srebrze w rejestrze najwyższym. To zaś było przyczyną, że kiedy słyszałem Wermińską w partii kolejno Halki i nazajutrz niemal Amneris, napisałem w recenzji — szczeniak bezczelny wokalnymi, iż pozwalają jej one na śpiewanie ról sopranowych, mezzosopranowych, altowych, tenorowych, barytonowych, basowych i kontrabasowych”.

— Wtedy byłabym pana za to udusiła! A teraz mam dla pana faworki własnego wypieku. Czy nie za tłuste, jak na tak wrażliwy organizm?

— Jesteśmy z przedwojennego surowca, pani Wando.

— W samej rzeczy. Pana i kołem młyńskim nie dobieje!

Zarówno skala, jak barwa głosu, muzykalność, temperament aktorski, wszystko to pozwoliło naszej primadonnie występować w niepospolicie urozmaiconym repertuarze. Była Wagnerowską Wenus w *Tannhäuserze*, Elżą z *Lohengrina*, Zygliną z *Walkirii*, Conception w *Godzinie hiszpańskiej* Ravela, Toską z opery Pucciniego, Santuzzą w *Rycerskości* Mascagniego, Hrabinią w *Weselu Figara* Mozarta; Verdiowską Eleonorą z *Trubadura*, Elżbietą z *Don Carlosa* i Amelią w *Balu maskowym*.

W roku 1930 Wanda Werwińska brała udział w przesłuchaniu, jakie zorganizował w Budapeszcie Szalopin, szukając świeżej partnerki na objazd. Wybrał ją i potem przez cały sezon krążyła z nim od Budapesztu do Bukaresztu, od Amsterdamu do Sztokholmu i Pragi, śpiewając na zmianę Karczmarkę i Marynę w *Borysie* oraz Małgorzatę w *Fauście*. W roku 1938 polska śpiewaczka dostąpiła nie byle jakiego zaszczytu popisania się w partii i roli Marszałkowej w *Kawalerze z różą* Ryszarda Straussa w wiedeńskiej Staatsoper pod batutą samego kompozytora. Zaś roku następnego wiosną śpiewała w Warszawie jako Carmen i Tosca u boku Jana Kiepury.

— Czy wyście zdawali sobie sprawę, że śpiewacie po raz ostatni na tej scenie? Żadnych przeczuć, nic z tych rzeczy?...

— Wie pan, że nic a nic. Janek, jak zawsze rozpędzony, wpadł do mojej garderoby i zawołał: cześć Wanda! Pewno się niedługo znowu gdzieś tam spotkamy.

— No i?...

— Rzeczywiście trwało to niezbyt długo, ale spotkaliśmy się bardzo daleko. W Rio de Janeiro. Byłam tam w roku 1941, kiedy na mieście rozlepiono afisze, które ogromnie podnieciły miejscowych melomanów, licznych i doskonale chłonących muzykę. Plakaty zapowiadały występ w Operze w *Manon* Jules Masseneta wybornej uczennicy Jana Reszke brazylijskiej śpiewaczki Bidú Sayão oraz — jako kawalera Des Grieux — Jana Kiepury „tenore polonez”, bo on zawsze, wszędzie i przy każdej okazji akcentował swą polskość.

Śpiewali oboje precudownie i odnieśli taki triumf, jaki możliwy jest tylko wśród narodów Południa, przy czym reakcje naszych audytoriów robią wrażenie, jak gdyby sale wypełniono polarnymi niedźwiedziami. — Po skończonym spektaklu z dużym trudem dopchałam się do garderoby Janka, który na mój widok zawołał tylko: „Wanda, do cholery!”, i rzuciliśmy się sobie w ramiona.

Następnego dnia odwiedził mnie w hotelu. Był ciekaw nowin z Polski. Wzruszył się tym, co opowiadałam, niepomiernie. Chodził po pokoju tam i z powrotem, załamywał ręce, na zmianę zdumiony i pełen grozy, jak gdyby słyszał o wszystkim pierwszy raz, a przecież opowiadano mu już gehennę kraju razy wiele!

— Czy pani wtedy...

— Może faworka?

— Dziękuję, już jadłem.

— Nic nie szkodzi! Jedząc następne, nie będzie mógł mi pan przerywać. Zresztą... Przyniosę panu album fotografii z mego pobytu w Ameryce Południowej.

Po klęsce naszej w 1939 Wanda Werwińska, podobnie jak sporo jej ko-

legów, przy pomocy funkcjonującego jeszcze jakiś czas konsulatu włoskiego wydoszła się za granicę. Najpierw przez Wiedeń do Włoch, a stamtąd do Brazylii. Występowała na scenach w Buenos Aires, Santiago de Chile i Rio de Janeiro, śpiewając w *Weselu Figara*, *Fideliu* Beethovena, także jako Elza, Aida, Tosca, zaś w *Carmen* partnerowali jej Beniamino Gigli i Mario del Monaco. Powróciwszy w roku 1950 do kraju, przez kilka jeszcze lat śpiewała w Operze Warszawskiej i na różnych estradach, oddawszy się następnie pedagogice.

— Chciałbym teraz poprosić — odłożyłem album pełen palm, morza i słońca — o sprawdzenie moich wiadomości dotyczących się fizjologii głosu, owego skomplikowanego powiązania kości, chrząstek, mięśni i nerwów, dzięki któremu człowiek po latach studiów może zostać śpiewakiem.

— Bagatela!...

— Bardzo przepraszam. Zdaję sobie sprawę z trudności wykładu, jakiego się od pani domagam. Tym lepiej, im dokładniej pojmuję różnicę, na przykład między konstrukcją materialną skrzypiec i sposobem dobywania z nich dźwięków a strukturą psychofizyczną człowieka.

— No, właśnie! Pan do mnie o takie poważne sprawy, a ja do pana z faworkami. Gdybym wiedziała, przygotowałabym pyzy.

— Spróbujmy może wspólnie...

— Niech będzie. Ale sposobem najprostszym, zrozumiałym możliwie dla każdego!... Tak więc, dźwiękowa aparatura w nas się zaczyna od przepony między płucami i jamą brzuszną, która to przepona gra rolę podobną miechowi w organach, napędzającemu powietrze do piszczałek. Różnica polega jednak na tym, że o sprężeniu powietrza zawartego w płucach decyduje także cała klatka piersiowa: obojczyki, żebra i otaczające je umięśnienie.

— A skorośmy przy porównaniu z organami...

— ...zaznaczmy od razu, że u człowieka jedyną piszczałką, jaka wchłania słup powietrza napędzonego z płuc przez oskrzela, jest tchawica przechodząca w krtani, gdzie znajdują się po obu stronach ułożone poprzecznie parzyste fałdy mięśni i to są struny głosowe, u kobiet długie na 18, zaś u mężczyzn do 23 milimetrów.

— Jeżeli pani pozwoli, teraz ja.

— Zezwalam, acz niechętnie!

— Wiadomo o tym z fizyki, że im struna dłuższa i grubsza, tym dźwięk niższy, i odwrotnie, co sprawdzić można, przyglądając się skrzypcom i skracając naciskiem palca długość strun zostawioną do swobodnej wibracji.

— W krtani zaś, kochany panie Jerzy, podwyższanie i obniżanie dźwięków możliwe jest tylko przez odpowiednie napinanie strun-mięśni, przy-

blizanie ich, skutkiem czego bardziej się zwiera lub rozwiera szpara pomiędzy nimi, zwana głośnia. No i silniejsze albo też słabsze parcie na nie powietrzem z płuc, żeby drgały całe, częściowo lubo samym tylko po-brzeżem.

— Zresztą, najdroższa pani Wando, wszystkie chrząstki, które tworzą szkielet krtani, zaopatrzone od wewnątrz i na zewnątrz w liczne mięśnie dodatkowe, współdrżają ze strunami.

— To jeszcze mało powiedzieć, to mało! Przeszedłszy poprzez struny, drganie powietrza wywołujące dźwięk unosi się na podniebienie i wyżej przemieszcza do jamy nosowej, zatok Highmore'a pod oczyma, zatok czo-łowych i wreszcie powoduje lekkie drganie całej czaszki, co dopiero na zewnątrz daje zespół mniej lub więcej czarownych dźwięków, zwanych śpiewem. Ogół zaś przedstawionych ruchów fizjologicznych kontrolowa-ny być musi i synchronizowany precyzyjnie przez generalnego — rzekła- bym — dyrygenta, jakim jest mózg.

— Piekło i szatani!

— Dlatego nowoczesna wokalistyka, opierająca się na wiedzy zwanej foniatryą, jedną z niedyspozycji śpiewaka określa jako fonastenię, czyli właśnie — zmęczenie mózgu.

— Wynikałoby z tego, że śpiewak, przystępując do ćwiczeń, a potem i do występu, w formie optymalnej, mimo wszystkie przewidywane trud-ności powinien być wypełniony uczuciem zdrowia i spokoju.

— Mianowałabym pana prezesem Komisji Planowania Gospodarczego, tak dalece pańskie wnioski są słuszne! Dlatego też, biorąc się z uczniami do pracy, polecam mocne ustawienie na nogach, rozluźnienie klatki pier-siowej, spokojnie opuszczone ręce, luźne mięśnie szyi, nawet twarzy i czoła. Poza tym...

— Dlaczego pani się zawahała?

— Nie wiem, jak dalece pan jest wstydlivy.

— *A notre âge, madame!*

— Niech więc będzie... Śpiewaka traktującego serio karierę, zwłaszcza głosy wysokie, obowiązuje higiena i dyscyplina niemal mnisia. Na trzy dni przed poważnym występem w łóżku można spać tylko. Zresztą spa-cery, szczególnie częste do dentysty. Sztuczne ząbki, które aktorzy zwa- również „kastanietkami”, fatalnie wpływają na dźwięczność głosu!

— Ciekawe, bardzo ciekawe.

— No, to jeszcze faworka!

— Pani Wando! Pęknię...

— W zamian będzie pan zgon miał głośny wokół.

— I śmierć, rzecz można, syta.

— A ja tymczasem żywo sunę dalej! Ludzka aparatura głosowa dzieli się na trzy rezonatory, w których zrodzony dźwięk nabiera siły i barwy.

Płuca z oskrzelami i tchawicą zwa się rezonatorem dolnym, a zespół dźwięków dobyte z nich — głosem piersiowym. Z rezonatora środkowe-go, czyli z jamy ustnej wraz z językiem, pochodzi głos średni, i wreszcie, brzydko zwany po polsku, głos głowowy źródło swe ma w rezonatorze górnym, czyli jamie nosa, czoła i w zatokach Highmore'a. Aliści — jak pan mawia — żaden z tych głosów nie występuje w formie czystej, tyl-ko mieszanej, z przewagą któregoś po kolei, w miarę jak śpiewa się od dołu w górę i z powrotem. W rezultacie więc stale współpracują z sobą, różny tylko mając udział, wszystkie rezonatory dźwiękowe.

— Jakie dawało to rezultaty u Kiepury?

— Och, on miał idealnie wyrównaną skalę głosu! Mieszał rejestry do-skonale, nawet na szczególnie trudnym dla tenorów odcinku od *es*¹ do *fis*¹, czyli wzdłuż zaledwie trzech półtonów, które jednak mają tendencję uciekania w tył głowy i brzmienia gardłowego, więc kierować je trzeba do przodu podniebienia. Tak, tak, miły panie! Wokalistyka podobna jest do jeża. Same kolce czekają na atakującego jej problemy.

— Jeśli wszakże zezwoli pani, rzucę ją na jeszcze jeden taki kolec. Chodzi mi o sławny oddech Kiepury, owe nie kończące się fermaty, któ-rymi tak się lubił popisywać przed publicznością.

— Pamiętam! Ale robił to jedynie przed publiką najszerszą, dla której śpiewał na placach miast i z hotelowych balkonów. Postępował wtedy jak bokser, który na ringu popisuje się bicepsami. W istocie pojemność klatki piersiowej miał normalną, posiadał natomiast sztukę u śpiewaka najtrudniejszą: całkowitego przewartościowywania zapasu powietrza w płucach na głos.

— Teraz mnie z kolei bierze ochota, żeby dać pani tytuł mówcy par-lamentarnego. Nic nie rozumiem!

— Chodzi po prostu o to, żeby głos niejako kłaść na oddechu. Nie za-czynając najpierw oddychać, nie marnować ani uncji powietrza, tylko od razu „podpierać” dźwięk (stąd włoska nazwa „appoggiatura”) oddechem jedynie właściwym w natężeniu. Bo jeżeli będziemy przepychać, głos przejdzie w krzyk, zaś nienależycie umocniony powietrzem dźwięk obniży się w intonacji. Przysłowie śpiewacze mówi: „Kto prawidłowo oddycha, dobrze śpiewa”.

— A czy przypadkiem „chłopak z Sosnowca” nie lubił przekrzykiwać partnerów na scenie, żeby się wybić na pierwszy plan w uszach zachwy-conego audytorium?

— Nic podobnego! Prawda, że miał swoje obyczaje... Ja, na przykład, w dniu dużego występu nie mówiłam od rana, porozumiewając się z do-mownikami za pomocą kartki i pisma. Obiad jadłam posilny, jednak lekki. Befszyk po angielsku z zieloną sałatą i kompot. To wszystko! Je-żeli czułam pragnienie, piłam wywar z zaparzonych obierków jabłcza-

nych. Nauczona przez Szalapina, na trzy godziny przed spektaklem zamykałam się w garderobie i wtedy, podczas gdy charakteryzowałam się i skupiałam, poza garderobianą nie miał do mnie przystępu nikt, choćby i z najbliższej rodziny.

— A Kiepusia?

— On był ponad wszelkimi regułami! Wpadał do teatru na ostatnią chwilę. Charakteryzował się jednak i przebierał w kostium starannie. Wychodził na scenę bez żadnych „dusznych” przygotowań. Brał od kulis publiczność promiennym głosem, uśmiechem, spojrzeniem. Kiedy się ukazywał, było w teatrze jak gdyby jaśniej i cieplej.

— Oczywiście zaraz brawa, entuzjazm, więc bohater na partnerów niewiele się oglądał.

— Przeciwnie! A przynajmniej w czasach, kiedy występowałam z nim razem, był uważny, aktorsko kontaktowy, w duetach czy ansamblach dynamicznie pilnował się, żeby właśnie całość brzmiała zrównoważona jak trzeba... Po zmarłych ludziach zostają legendy ukute przez żywych ludzi, więc rzadko sprawiedliwe dla cieni, bo te już są bezbronne.

Od chwili, gdy przyszedł do pani Wandy, upłynęło sporo czasu. W pokoju zmierzchało się. Palisandrowe pudło fortepianu ciemniało, jak gdyby się w sobie zapadając i z lekka kuląc się do przedwieczornej drzemki. Tylko wachlarz na ścianie dalej rozcapierał szylkretowe pręty, ubrane koronką z Hiszpanii, a na pergaminie łączącym je — malowane róże walczyły gorącym pąsem, jak mogły, z nacierającą ciemnością. Aleśmy światła nie palili.

— Pozostaje jeszcze jedno pytanie, nachodzące mnie obsesyjnie zgoła od lat wielu. Zadawałem je też innym muzykom, ale nikt nie umiał sformułować wystarczającej odpowiedzi. Co to jest „kogut”? W tylu przecież anegdotach i opowieściach słyszy się albo czyta o „kogutach” wycinanych przez tenorów, przy wtórze szmerów, syków lub głośnych śmiechów widowni, zależnie od jej temperamentu. Więc na czym polega ów „kogut”, pani Wando?

— Dobrze się orientuję, dlaczego daremnie szukał pan odpowiedzi!

— Bowiem?

— Bezblędna definicja fizjologicznego zjawiska w śpiewie, załamania głosu tenorowego, które zwą „kogutem”, jest niemożliwa ze względu na niepodobienstwo zajrzenia śpiewakowi do gardła w momencie, gdy taka wokalna katastrofa następuje.

— Podobno uczeni amerykańscy są już na drodze do wynalezienia aparatu, który zapisywałby działalność strun głosowych w akcji, jak elektrokardiogram notuje bicie serca.

— Któż to wie?...

— Pewno się będzie nazywał „foniografem”.

— Tymczasem mogę podjąć próbę opowiedzenia panu, jak do „koguta” dochodzi. Moim zdaniem, bo istnieje teorii kilka! Zaczniemy od wczesnego okresu życia... Przyszły tenor jest dopiero chłopcem przed mutacją. Mówi ciekawym głosem, gdyż w jego krtani drga jedynie pobrzeże strun, podczas gdy reszta wiązań ich mięśni trwa jeszcze nie rozbudzona, tak jak i gruczoły hormonalne.

— Zaczynam rozumieć! Chłopak wchodzi w okres mutacji...

— No właśnie. I wtedy można zaobserwować równoległe dwa zjawiska. Początek działania gruczołów płciowych oraz wibrowania pełnego wiązadła mięśni, będących w krtani strunami głosowymi. Nie przyzwyczajony chwilowo do wprowadzania w drganie strun wszystkich, podrostek tnie koguta za kogutem, czyli na zmianę mówi grubym głosem lub pieje, bawiając tym otoczenie, a samemu czerwieniąc się bezradnie.

— Brawo! Jest pani wykładownicą genialnym!... Z biegiem czasu młody człowiek wprawia już na stałe w harmonijną wibrację wszystkie struny, ale nie trzeba zapominać, że te cienkie z pobrzeża nadal współbrzmiają.

— A kiedy tenor sięga trudnych, najwyższych dźwięków w rejestrze, ze szczytowym c²...

— Ma pani na myśli popularnie zwane „wysokie c”?

— Tak! Więc kiedy tenor sięga pełnym głosem owej niebezpiecznej granicy, z konieczną energią prac powietrzem na struny, zdarza się — powodów może być kilka! — że zespół strun ulega na chwilę jak gdyby paraliżowi, a drgają jedynie pobrzeżne, skutkiem czego na ową krótką chwilę tenor wraca do swego „dawnego” głosu chłopięcego. I to właśnie jest „kogut”!

— Mówiła pani o kilku przyczynach ewentualnego „koguta”.

— Pierwszą bywa choroba. Obojętne: gardła czy brzucha. Jeżeli wywołuje osłabienie śpiewaka, pociąga za sobą gorszą wibrację, bo mniej elastycznych strun w krtani.

— Skoro artysta jest chory, po co śpiewa, zamiast wziąć zwolnienie lekarskie?...

— W teatrze zdarzają się sytuacje bez wyjścia. Mądry wszakże tenor może i wtedy uniknąć katastrofy, przechodząc w falset.

— Tłumaczmy bliżej, wytłumaczmy to jaśniej!

— Śpiewanie falsetem polega na swobodnym rozwarciu krtani, lekkim podpieraniu dźwięków oddechem i kierowaniu ich na rezonatory górne. A wtedy, nie robiąc przykrych niespodzianki, lecz zgodnie z zamierzeniem śpiewaka, przez cały czas drgają tylko struny brzeżne. Powstaje w konsekwencji szereg tonów delikatnych, w barwie pośrednich między głosem kobiecym i chłopięcym.

— Domyślam się...

— Taki z pana mądrała?

— Padam do nówek! Wnioskując z tego, co była pani łaskawa powiedzieć, nazwa „falsetto” pochodzi z włoskiej oceny „głos fałszywy” w znaczeniu, iż niewłaściwy dla mężczyzn.

— Bywają jednak utwory i takie w nich miejsca liryczne, kiedy prowadzenie kantyleny falsetem brzmi ślicznie.

— Więc najpierw źródłem „koguta” może się stać złe samopoczucie tenora, gdyż tego rodzaju załamania innym głosom nie grożą. Czy mam rację?

— Całkowitą, lecz nie będę tłumaczyła, dlaczego. Już późno, zostaliśmy przy tenorach!... Dalszą przyczyną ich piania bywa moment chociażby nieuwagi: utrata proporcji między nasileniem oddechu a sprężeniem i zaciśnięciem strun w krtani. Wreszcie lęk...

— Ja bym umarł ze strachu, gdybym wiedział, że za chwilę muszę wziąć czysto wysokie c!

— Oni też umierają!... I to również bywa przyczyną, w ostatnim momencie, sparaliżowania myśli, oddechu, gardła wreszcie.

— Czy i Kiepurza przeżywał takie strachy?

— On?... Chyba nigdy! Przy jego odwadze, wprost zamiłowaniu do szarży na przeciwności, element lęku odpadał. Ponadto jasne głosy, rzucane „na maskę”, czyli rezonatory środkowe podniebienia i języka, mniej narażone bywają na katastrofy.

— Mam przez to rozumieć, że Kiepurze „kogut” nie przytrafił się ani razu?

— Odpowiem pytaniem: czy panu, mistrzu, nigdy nie zdarzyło się potknąć?...

— Hm... Bez wątplenia. Zarówno stopą, jak piórem.

— Wszyscy bowiem jesteśmy ludźmi, choć niektórych z nas tłumy obwołują „bogami”. Wracając do Kiepurzy, to nieprawda, że w Operze Warszawskiej ostatni raz widzieliśmy się tuż przed wojną.

— Jakże?...

— Spotkaliśmy się jeszcze latem 1966, kiedy trzymałam wartę u trumny Janka w hallu odbudowanego Teatru Wielkiego. Po drugiej stronie był aktor znakomity dramatu Jan Kreczmar. A dzisiaj jego też nie ma...

— Jezus Maria! Tak długo się zasiedziałem. Muszę już iść. Gdybym mógł, zerwałbym tylko jeszcze te pąsowe róże z wachlarza i ofiarował je pani.

— Te kwiaty?!... A gdzież one są, moje niegdysiejsze róże...

JERZY CZAPLICKI

... to równolatek Kiepurzy, z roku 1902, urodzony warszawiak, którego matka była też śpiewaczką, uczennicą Bronisławy Dowiakowskiej, pierwszej odtwórczyni kilku partii w operach Moniuszki (Zuzia w *Verbum*, Hanna w *Strasznym dworze*, Neala w *Parii*). Niestety ojciec Czaplicki, znany lekarz, zabronił żonie występować na scenie, a w Jerzym umyślił sobie mieć... budowniczego okrętów, kształconego w szkole angielskiej. Na szczęście nie był uparty i już osiemnastoletniemu synowi zezwolił na lekcje u Brzezińskiego. Ten później chętnie zaliczał go do czołowych swoich wychowanków, jakkolwiek początkowo mało się nim interesował, nie wróżąc mu ciekawszej przyszłości.

W takiej sytuacji Jerzy wziął się rzetelnie do pracy nie z Brzezińskim, a z Erazmem Dłuskim, bardzo ciekawą postacią. Brat znanego ftyzjatri, założyciela sanatorium w Zakopanem, sam z wykształcenia był matematykiem, lecz praktycznie kierował klasą operową w Konserwatorium Warszawskim, jeszcze przed wojną nosząc tytuł „akompaniatora dworu carskiego w Petersburgu”.

Po tak skomplikowanej nauce Czaplicki debiutował w 1922 roku na poranku w Filharmonii Warszawskiej, z dużym powodzeniem śpiewając cztery pieśni Czajkowskiego. Alieci bardziej wpływom ojca zawdzięczał w następnym roku stypendium Banku Handlowego na wyjazd na dalsze studia do Mediolanu, gdzie coraz piękniej rozwijał swój baryton aż do roku 1928.

Pierwsze włoskie sukcesy miał też raczej oryginalne, bo w Vigevano, małym miasteczku szewców muzycznych i dość zamożnych, żeby sobie mogli sprowadzać całe kompanie operowe. Tam młody polski artysta śpiewał partię Alfia w *Cavalleria rusticana* Mascagniego i Silvia w *Pajacach* Leoncavalla, po czym były występy w Bergamo, Piacenzy i mediolańskiej Operze „Teatro dal Verme”.

W roku 1931 — ciężkiego kryzysu gospodarczego — Jerzy Czaplicki wraca do kraju i śpiewa, gdzie się da, nawet w popularnym warszawskim dancingu nocnym „Adria”. Od 1934 do 1936 jest czołowym barytonem Teatru Wielkiego za dyrekcji Janiny Korolewicz-Waydowej, gościnnie występując w Operach Lwowa i Poznania (*Faust*, *Cyganeria*, *Madame Butterfly*, *Cyrulik*, *Dama Pikowa*, *Rigoletto*). Następnie, za namową i przy poparciu Adama Didura, jedzie do USA, gdzie w 1937 debiutuje w Chicago, w *Aidzie*, jako Amonastro.

Zaczyna się wieloletnia, duża kariera amerykańska. Gdy w roku 1945 z inicjatywy burmistrza Nowego Jorku — La Guardii, firma samochodowa Forda finansuje New York City Center of Music and Drama — zespół scen oraz estrad muzycznych i dramatycznych, Czaplicki bierze udział

(77)

(78)

w inauguracji sceny operowej, śpiewając równie znakomicie, jak grając barona Scarpie w *Tosce*.

Ta rola oraz Jagona w *Otellu* Verdiego będą odtąd należały do jego popisowych podczas występów w Filadelfii, San Francisco, Los Angeles, Nowym Orleanie, Miami, Waszyngtonie, Montrealu. — W roku 1966 Jerzy Czaplicki wraca do Warszawy, gdzie obejmuje stanowisko pedagoga-wokalisty Teatru Wielkiego. O swoich relacjach z Janem Kiepurą powiedział mi:

Jeżeli życie przyrównałoby się do jazdy autobusem z przesiadkami, rzekłbym, iż niemal na każdym przystanku z okazji zmiany kursu spotykałem się z Jankiem. Poznałem go w roku 1923, kiedy w Teatrze Wielkim w Warszawie nawet jeszcze nie był chórzystą, a tylko statystował i bardzo rozrabiał przy kasie, chcąc prędzej dostać należne za wieczór 10 złotych. Aż zdenerwował kasjera:

— Po co tyle szumu o tę głupią dziesiątkę?

— Pan tu niedługo — krzyknął Jan — będzie mi wypłacał nie dziesięć, a dziesięć tysięcy złotych!

Sprawdziło się co do joty. Dzisiaj, przyglądając się tej odległej już i zamkniętej postaci, widzę w niej cechę główną: stosunek do życia „all'attacca”. Kiepura codziennie starał się je podbijać, godzina za godziną, kolejnymi szarżami, co go narażało dość często na starcia ostre i trudne, ale on potrafił wychodzić z nich obronną ręką dzięki niesłychanie szybkiemu refleksowi i natychmiastowej reakcji.

Opowiadano o nim — *se non e vero, e ben trovato!* — że za debiutów w Wiedniu, poniesiony sukcesem, przy brawach wysunął się przed Jeritzę, co tę pierwszą damę Opery Wiedeńskiej doprowadziło do furii. Gdy zapadła kurtyna, Janek zorientował się w mig, że może przegrać tak ładnie rozpoczętą karierę, doskoczył więc do maszynisty, coś mu szepnął, kurtyna natychmiast poszła w górę i klaszcząca publiczność ujrzała Kiepurę klęczącego u stóp Jeritzę i całującego ją w rękę. Oczywiście szał, primadonna była udobruchana.

Następnie spotkałem się z przyjacielem chyba w 1928 w Mediolanie. Śpiewał w La Scali kilka pozycji z wielkiego repertuaru, między innymi partię Kalafa w *Turandot*, tak porywająco, że wraz z innymi przebywającymi we Włoszech młodymi polskimi studentami postanowiliśmy zorganizować mu klakę, co o mały włos, a byłoby się skończyło fatalnie! — Jeszcześmy wtedy nie wiedzieli, że klaka w tym kraju jest instytucją od wieków uregulowaną obyczajem i że do jej organizowania upoważnieni są tylko akredytowani przez dyrekcje teatralne zawodowi szefowie klakierów. Skoro urzędujący tego wieczora w La Scali usłyszał, że ktoś mu robi „dziką” konkurencję, dał znak swym ludziom, którzy w antrakcie



Wiosną roku 1938 Warszawa trzęsła się od plotek na temat procesu o obrazę adwokatury, wytoczonego sławnemu tenorowi przez sławnego mecenasa Hofmokla. Na świadków powołano wielu dziennikarzy i krytyków muzycznych. Pośrodku widoczny autor książki.



29 czerwca 1939 na rynku Starówki warszawskiej, o późnym zmierzchu, odbył się z udziałem Kiepury koncert na FON (Fundusz Obrony Narodowej). Ostatnia w kraju z gorących manifestacji patriotyzmu wobec nadciągającej grozy germańskiej.

(81)



Wcześniej, w sam dzień imienin, artysta udał się do Poznania, gdzie już przed dworcem, tuż po przyjeździe, musiał śpiewać oczekującym go tłumnie wielbicielom. Z dachu auta!

(82)



Stołeczni melomani zapamiętali ostatni występ w Teatrze Wielkim Jana Kiepury z początków lata 1939. Wkrótce gmach spłonął... Do najdoskonalszej swej roli Don Joségo wielki tenor przygotował się starannie.

(83)



Ladis Kiepura w partii i roli Fausta. Rok 1937.

(84)

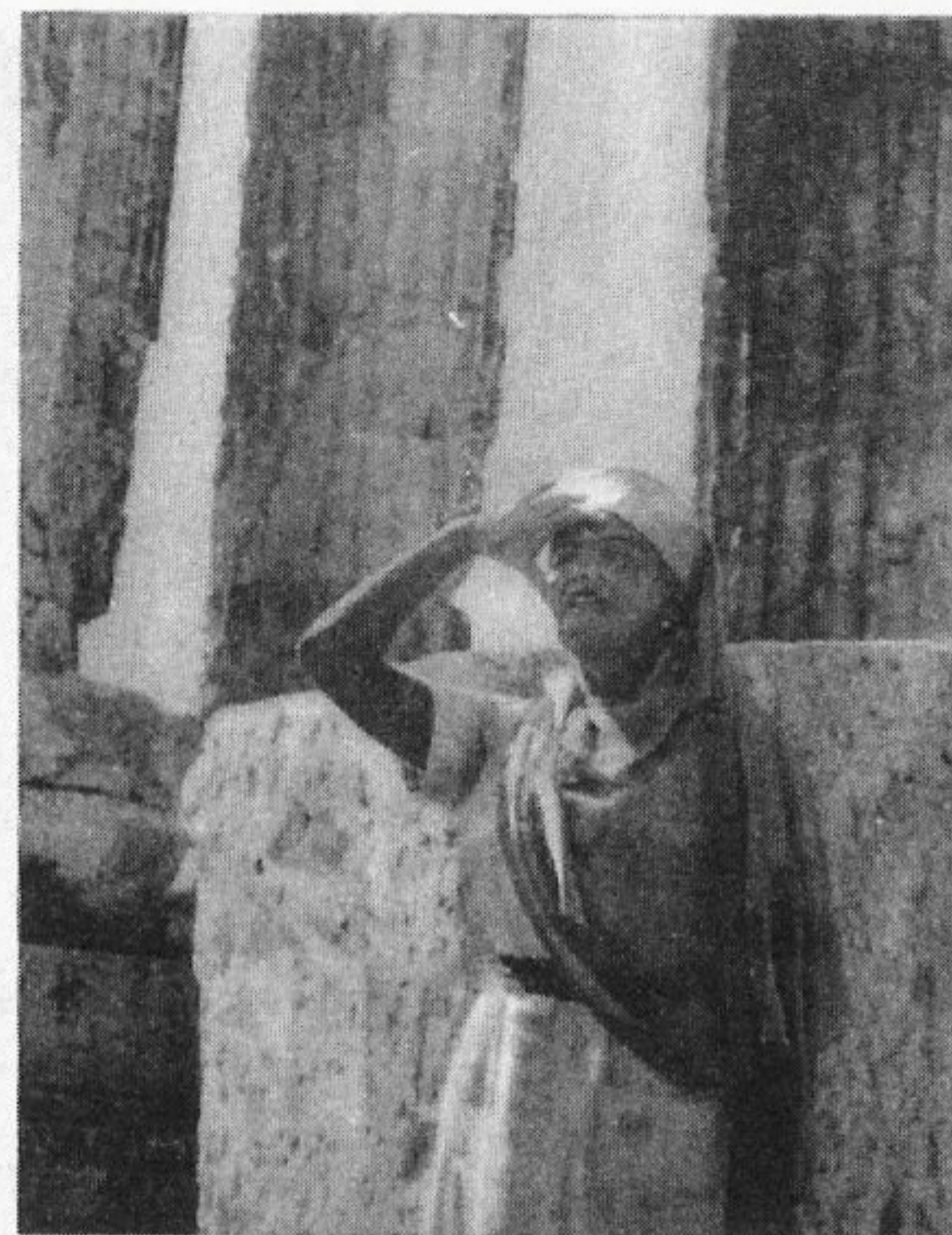


Brat Jana w scenie tortur z „Toski”.



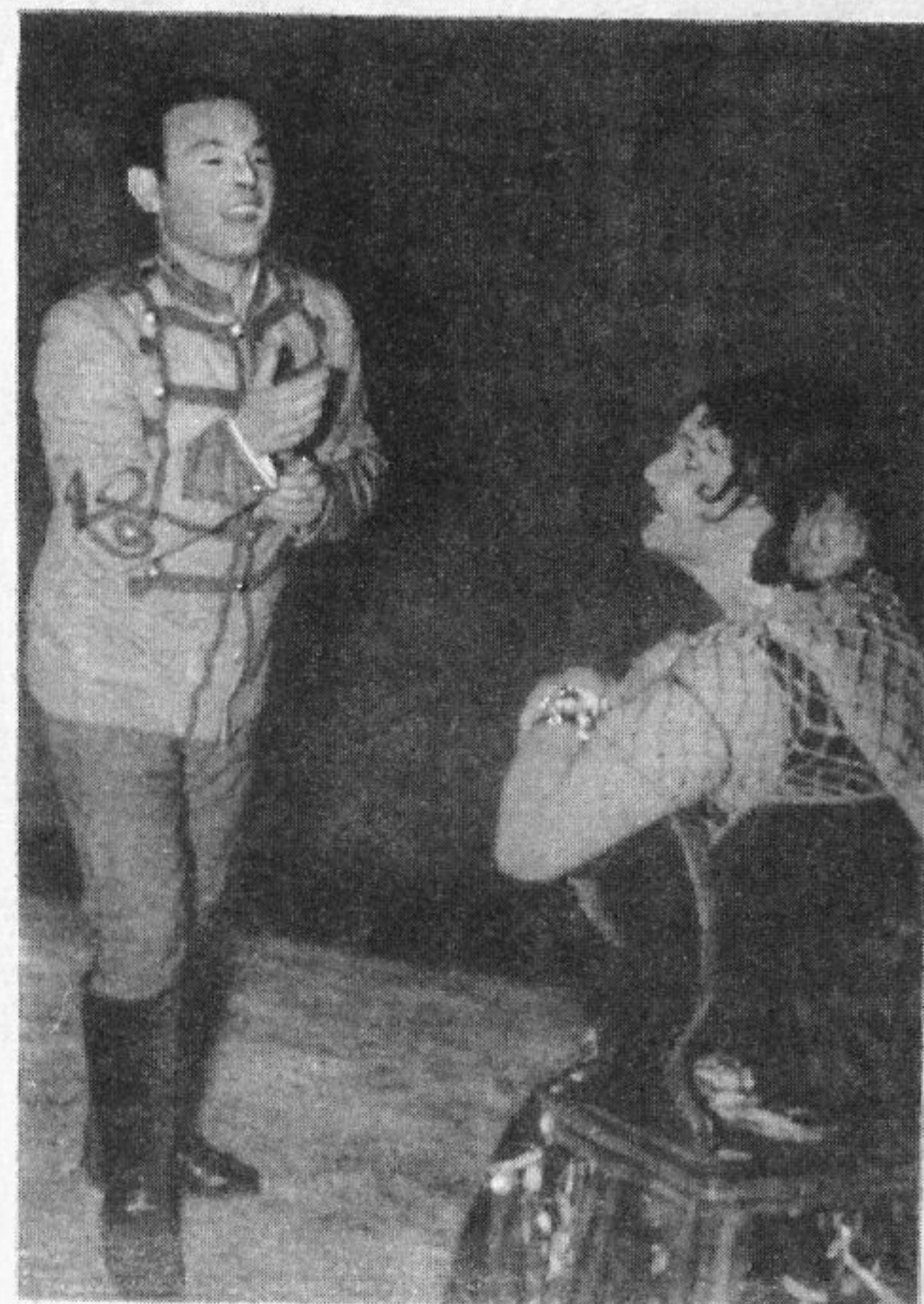
Władysław i Jan Kiepurowie po wojnie, na wakacjach w Puerto Rico.

(85)

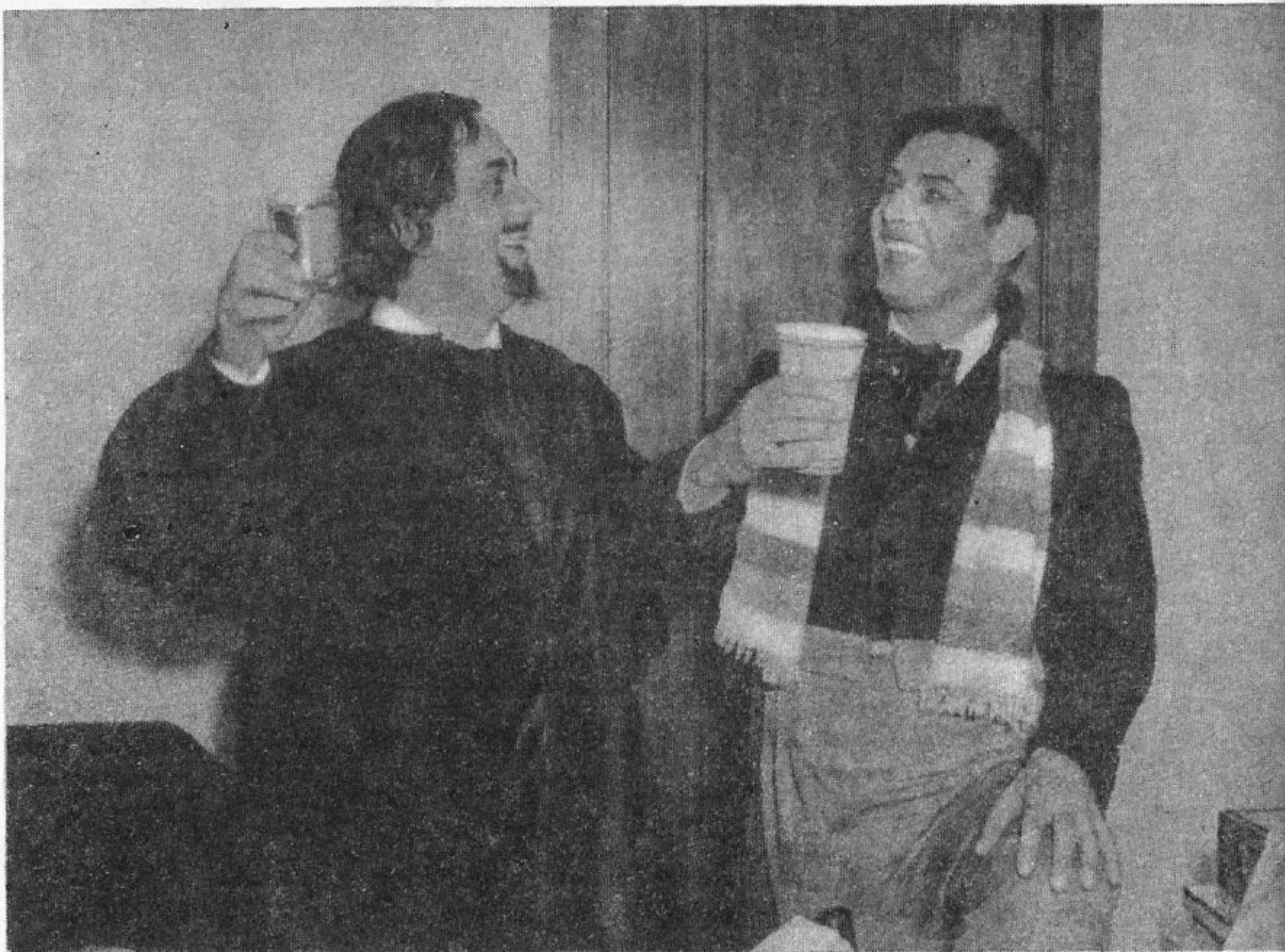


Wanda Wermińska.

(86)



Jan Kiepurowie i Wanda Wermińska
w warszawskiej „Carmen” w 1939
roku.



Jerzy Czaplicki (Marceli) i Jan Kiepura (Rudolf) w „Cyganerii” wystawianej czasu wojny w Chicago.

(87)



Apoloniusz Kowalski przy stole inspicjenta.



Apoloniusz Kowalski



Wnętrze Opery Metropolitan w Nowym Jorku, gdzie Kiepura – po Warszawie, Wiedniu i Mediolanie – odnosił swoje najpoważniejsze sukcesy.

(88)

**THE ORIGINAL
ROMEIKE
PRESS CLIPPINGS**

220 W. 19th ST., NEW YORK
Tel. CHelsea 5-8860

Circ. (D) 33,745

This Clipping From
**MONTREAL CANADA
GAZETTE**

FBI 101 22

**Kiepura Recitals Have Raised
Over \$100,000 for Polish Relief**

No singer is ever happier than when facing vast audiences, no matter how challenging and exacting the experience may be, and no singer in recent years has faced so many large audiences as Jan Kiepura, Polish tenor of the Metropolitan and Chicago Operas, who will be heard by recital here with his wife, Maria Szerein, next Monday night at the St. Denis.

At the outbreak of the war, Kiepura was in France making a moving picture. He immediately abandoned this and joined the Polish Legion, being soldier No. 207, to enlist. Soon, however, he was demobilized and ordered to America to sing concerts for the benefit of his stricken countrymen. In twelve big events his singing netted over \$70,000 for the Polish Relief Fund, and recent appearances have raised his charitable earnings to over \$100,000.

At a benefit in the Chicago Stadium he sang to over 30,000 people in 1940. A few months later in Madison Square Garden, New York, he held 40,000 persons enthralled with his golden voice. An open air performance in Chicago at which he was the featured soloist, drew 100,000 music-lovers. As recently as June, 1941, Kiepura triumphed twice in Hollywood, California. At the famous Hollywood Bowl he scored a personal triumph before 12,000 people singing with the Los Angeles Philharmonic, under the baton of Albert Coates. A few days later he drew 37,000 to the Coliseum Festival.

Kiepura is said to know the art of taking great throngs completely into his confidence. He is regarded as a past-master of showy arias and bravura style, but also having the knack of singing little songs of homelands. Kiepura admits that he is never happier than when singing to a huge crowd. "Their applause is the most thrilling reward an artist can win," he says and knows!

Informacja z lutego 1942, zamieszczona w „Canada Gazette”, której czytelnicy dowiedzieli się, że Kiepura wyśpiewał ponad 100 tysięcy dolarów na Fundusz Pomocy Polsce.



Początek ery „Wesołej wdówki”, wystawionej w 1944 na nowojorskim Broadwayu. Za kulisami jawią się żołnierze brytyjscy, żeby dziękować Marcie i Janowi Kiepurom za spektakl.

(89)



Kiepura jako Tadeusz Kościuszko w musicalu „Polonez”, granym w Nowym Jorku, a potem na amerykańskiej prowincji w latach 1946–47.

Reprinted from
MUSICAL AMERICA
Issue of April 10, 1943



(New York Recital — Feb. 20, 1943)

“Not easily rivalled by any other tenor of the day. . . . peak in tonal glory . . . attracted audience so large that the overflow filled all available seats on the stage . . .”

Noel Straus, New York Times, Feb. 21, 1943

★ ★ ★ J A N ★ ★ ★

KIEPURA

“one of the greatest voices of this generation . . . there is no other tenor today with this quality, power and dynamic intensity . . .”

REMI GASSMAN,
Chicago DAILY TIMES, Feb. 15, 1943

“he has no peer among tenors . . .”

EDDY,
VARIETY, Feb. 4, 1942

“glorious top notes that might have been Caruso’s own for sweetness and power . . . vocalist, actor and poet all in one . . .”

EDWARD W. WODSON,
Toronto EVENING TELEGRAM, Feb. 26, 1943

(“Carmen” — Metropolitan Opera — New York)
“ . . . his singing and acting was a masterpiece . . .”

JOHN BRIGGS,
New York POST, Feb. 20, 1942

CHARLES L. WAGNER, *Manager* — EDWARD W. SNOWDON, *Associate Manager*
511 Fifth Avenue, New York, N. Y.

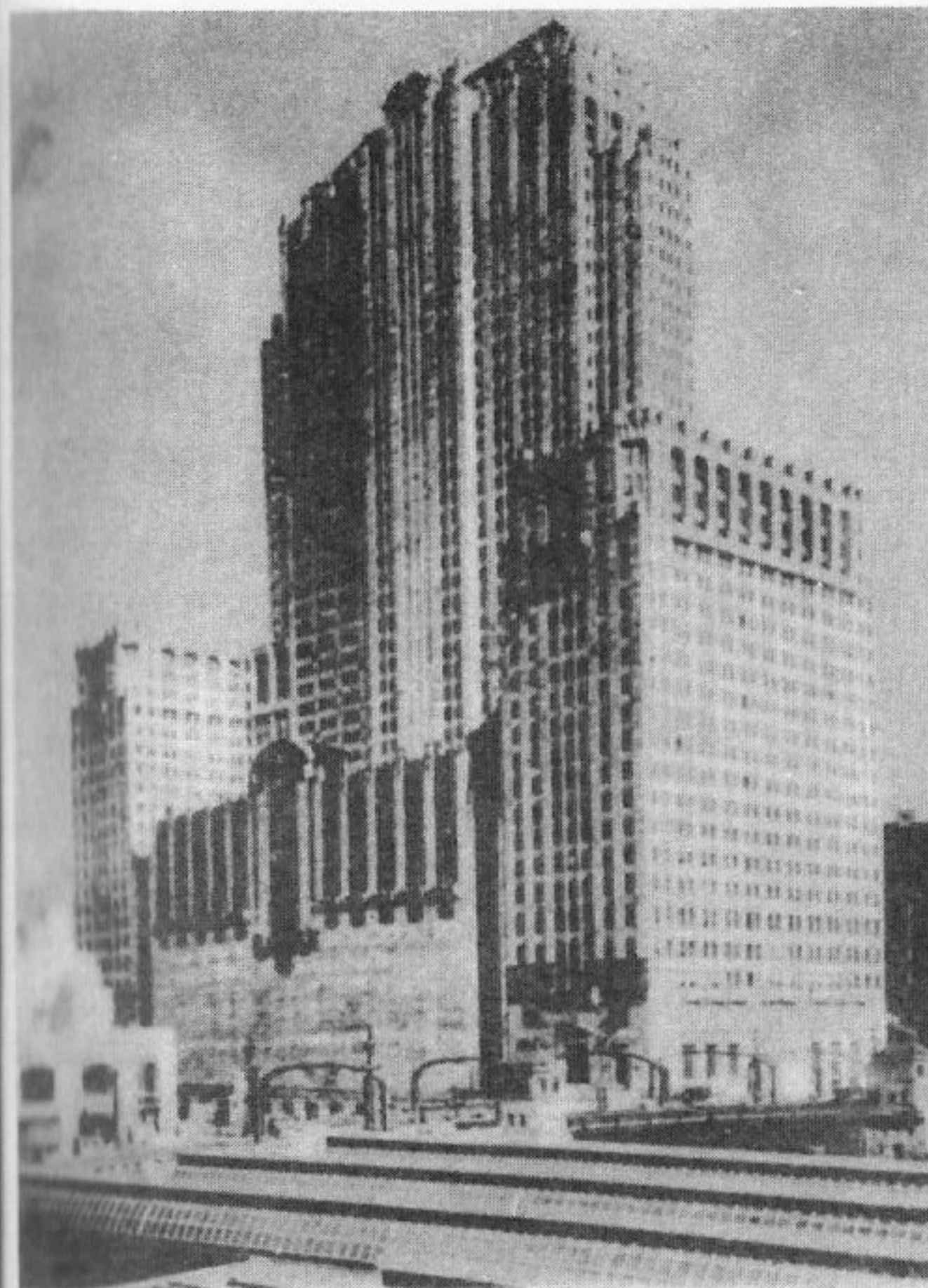
Folder z kwietnia 1943, wydany przez impresaria Jana Kiepury, a zawierający fragmenty pochlebnych krytyk amerykańskich.

(90)



Pierwszy synek Jan Tadeusz, który podobno od najwcześniejszych lat życia ujawniał widome zamiłowanie do śpiewu.

(91)

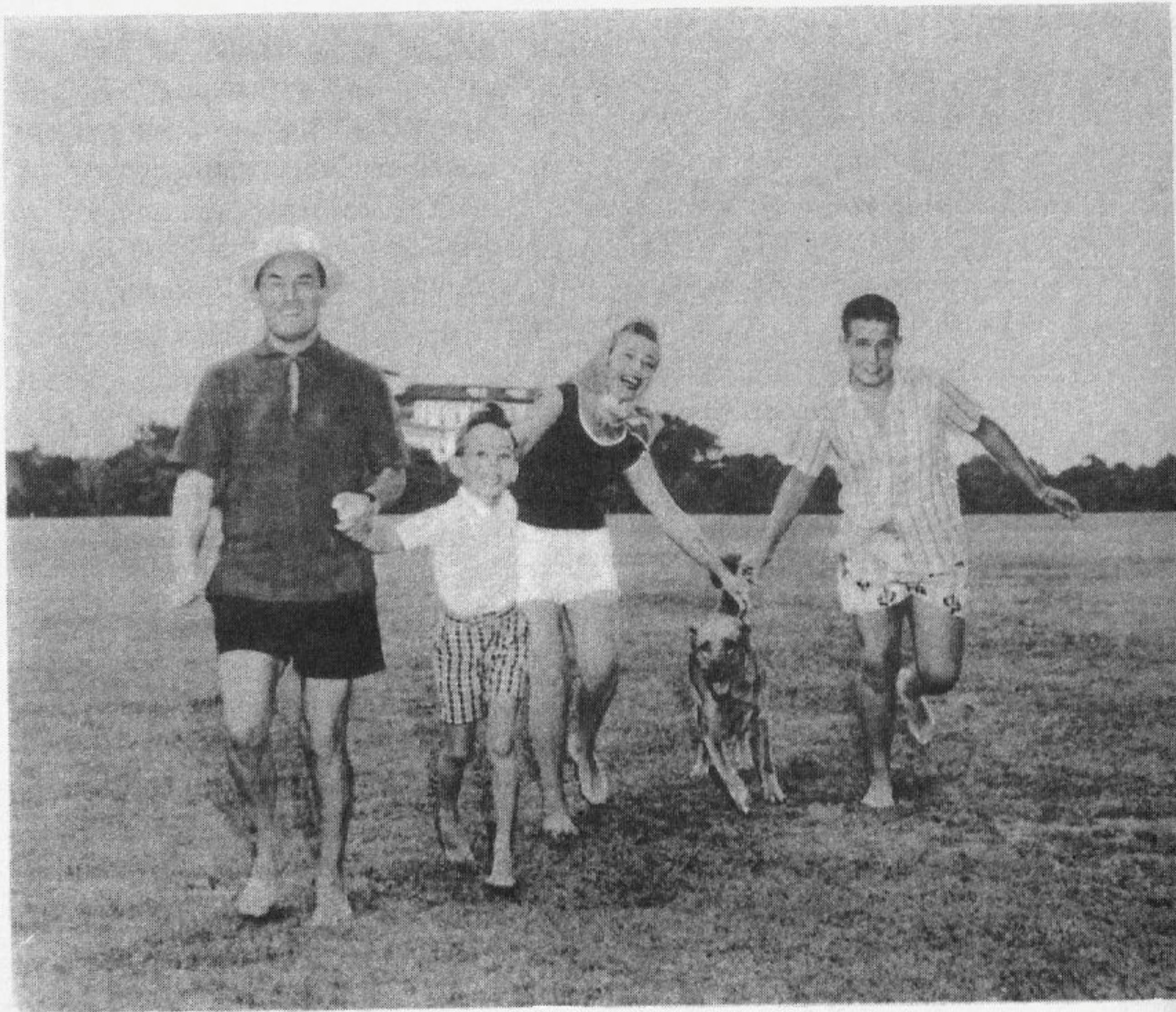


Gmach Civic Opera w Chicago, gdzie w latach 1940–44 corocznie występował Kiepusza w klasycznym repertuarze operowym.



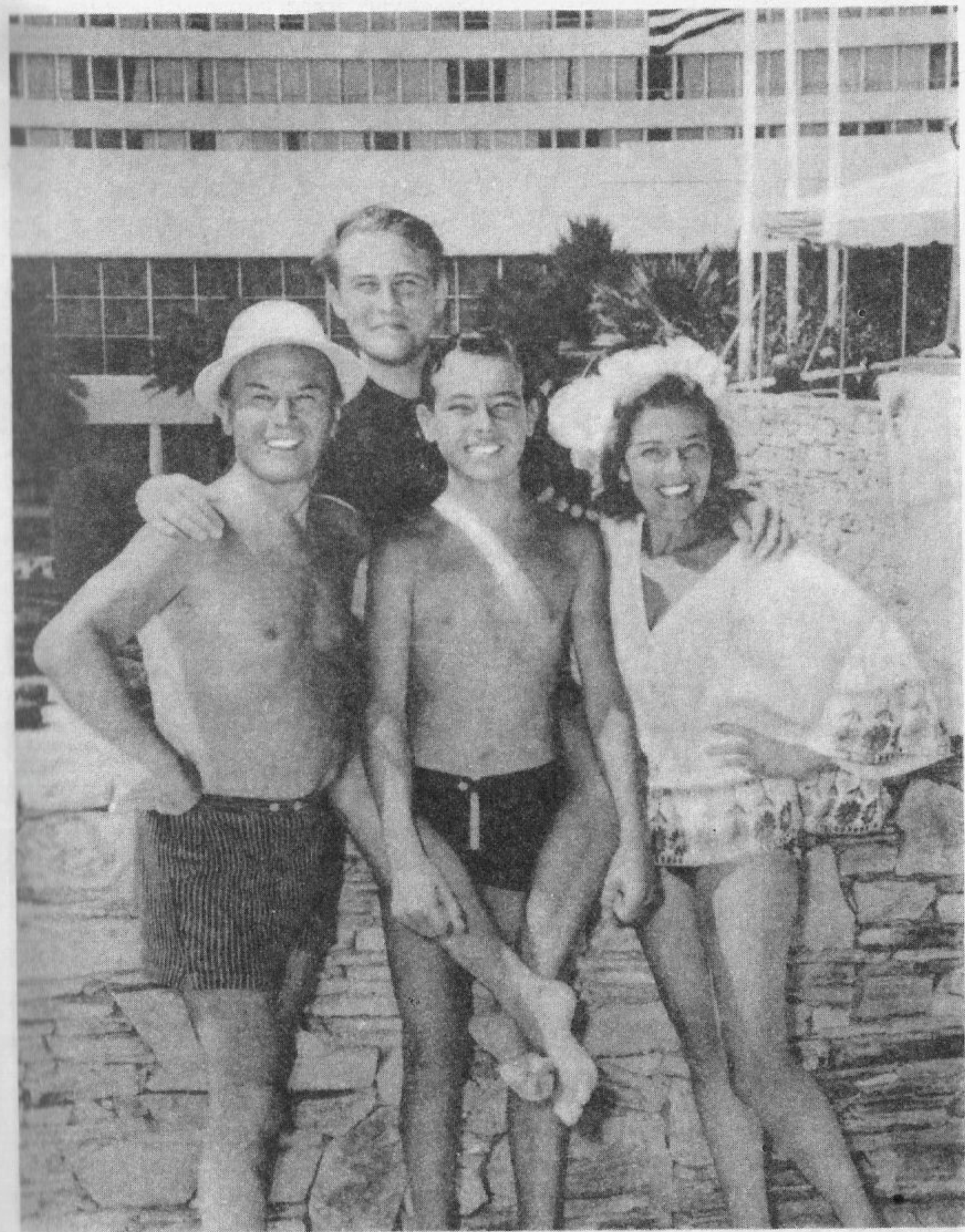
Kiedy po kilkunastoletniej przerwie „Wesoła wdówka” w roku 1959 wróciła na afisze Nowego Jorku, stała się znów bestsellerem!

(92)



Posiadłość Kiepurów, Rye pod Nowym Jorkiem. Rok 1960. Jan, Marian, Marta, Tadeusz i ulubieniec rodziny pies Rocket.

(93)



Ostatnie szczęśliwe wakacje w pełnym gronie rodzinnym na Florydzie. Synowie rosną, co nie kompromituje uparcie młodych Marty i Jana.

(94)



Ostatnie spektakle operetki Lehara w roku 1965 w Berlinie Zachodnim. „Wesoła wdówka” Kiepurów bije powodzeniem „My Fair Lady”.

(95)

rzucili się na nas, chcąc nas bić. Jakoś udało się przecież wytłumaczyć, że jesteśmy amatorami i że jednorazowo chodziło o ufetowanie kolegi.

Kiepura miał wtedy, mówiono, starcie, gorsze od wiedeńskiego. Śpiewał mianowicie partię księcia w *Rigoletcie*, pod batutą samego Toscaniniego. Jakkolwiek zawsze uważałem Janka za wielkiego artystę, tej jego cavatiny nie znośiłem. Szanował swoje odpowiedzialne partie, Rudolfa w *Cyganerii* czy Don Joségo w *Carmen* śpiewał z najwyższym artyzmem i pietyzmem. Był wszakże zdania, że należy mieć też kawałki tanie pod publiczność i do nich zaliczał cavatinę księcia, przesadnie filując głosem, akcentując, krygując się muzycznie, słowem robiąc wszystko, byle największe zyskać brawa.

Już podczas próby z Toscaninim Kiepura jedną z ostatnich nut w ariecie przybrał w efektowny ozdobnik, którego u Verdigo nie było. Toscanini — stróż partytur, sławny z wierności odtwarzania zapisów tekstowych, wstrzymał próbę i ostro zastrzegł się, żeby tej fioritury na przedstawieniu nie słyszał. Janek po swojemu się uparł, ozdobnik wyciął taki, że ha! — w rezultacie zaś dowiedział się od łatwo złoścącego się maestra, że pod jego batutą więcej śpiewać nie będzie. — Szczęściem dla polskiego tenora, ta mikroawanturka zbiegła się z jedną z wielkich awantur Toscaniniego, po której znakomity dyrygent rzucił Scallę, a batutę przejął po nim de Sabata. Dzięki czemu nasz Jan mógł śpiewać dalej. — Tak to opowiadano.

Niestety! Wkrótce miał się przenieść na tandetne, lecz złotodajne pola filmowe i w operze ukazywał się tylko już gościnnie.

W takim właśnie charakterze spotkaliśmy się obaj w roku 1936 w Warszawie w przedstawieniu *Rigoletta*, z którego cały dochód szedł na towarzystwo pomocy ociemniałym „Latarnia”. W roku tym samym rozgrywała się w Berlinie olimpiada z obfitym udziałem Polski, jako że odbywała się w dobie nieszczęsnego flirtu rządu naszego z niemieckim; złudzeń, że uda się karesami ułagodzić Hitlera. Wśród imprez artystycznych towarzyszących igrzyskom było wykonanie, z moim udziałem jako solisty, oratorium *Stabat Mater* Szymanowskiego, które zrobiło na niemieckich słuchaczach bardzo duże wrażenie.

Ponadto zapowiedziano, bodajże w hali Sport-Palast, wielki koncert popularny grupy czołowych polskich artystów rozmaitego gatunku. Śpiewać mieli — Kiepura, ja, Chór Dana; tańczyć — Loda Halama i Ziuta Buczyńska; konferansjerkę zgodziła się prowadzić Pola Negri. Kiepura czasem niepotrzebnie się puszył, roztaczał wachlarz pawich piór, żeby ludzie się dowiedzieli, kto on jest i na co sobie może pozwolić. Tak zrobił również w Berlinie. Kiedy wszystko było już gotowe, miano tylko wydrukować i rozlepić afisze, w ostatniej chwili zażądał, żeby jego nazwi-

(96)

sko drukowano większymi czcionkami niż Poli Negri, która oczywiście się obraziła i udziału w koncercie nie wzięła.

Następnie to była już Ameryka. Od roku 1940 przez cztery lata spotykaliśmy się co sezon w Chicago, śpiewając wspólnie w tamtejszej Civic Opera, w *Cyganerii*, *Tosce*, *Carmen*. W rolach moniuszkowskich pamiętam, że występował często Władysław Ladis. Janka tylko raz przypominam sobie w *Halce*. Dlaczego wolał repertuar międzynarodowy, trudno mi powiedzieć, gdyż braku patriotyzmu zarzucić mu nie było można!

W Operze Metropolitan w Nowym Jorku z różnych względów miał ciężkie życie. Między innymi dlatego, że zadarł z Grace Moore, która głosu nie miała nadzwyczajnego, za to bardzo piękne i mocne plecy. Właśnie ze względu na ten głos ustosunkowana śpiewaczka, nie chcąc wypaść zbyt nisko w porównaniu z Kiepurą, załatwiła reżyserię sytuacji mansardowej w I akcie *Cyganerii* w ten sposób, że sama śpiewała na froncie sceny, ale wcześniej, podczas arii Kiepury sadowiła się na krzesło w głębi, zmuszając partnera, żeby śpiewał z tej głębi.

Nie na takie jednak kawały można było brać energicznego Jana! Za pierwszym razem uniósł jedną rękę Mimi, a drugą wziął krzesło i całą sytuację przesunął do przodu. Wobec tego następnym razem Grace Moore kazała krzesło przyśrubować do scenicznych desek. Nie znała siły Kiepury: wyrwał krzesło wraz ze śrubami i ponownie znalazł się wraz z Mimi przy rampie.

Kiedy wspominał dziś mniej lub bardziej poważne historie, których szereg złożył się na wieloletnią moją przyjaźń z Jankiem, chciałbym przekazać obecnej generacji naszych młodych śpiewaków — jako wzór do naśladowania — dyktowany niezwykle roztropnością stosunek Kiepury do własnego głosu. Powiadano, że ma struny ze stali. Sam pamiętam, a było to już w okresie szalonych sukcesów Marty i Jana w operetce *Wesoła wdówka* Lehara na Broadwayu, jak pewnej niedzieli po dwóch spektaklach *Wdówki* Jan z żoną pojechali do restauracji polskiej w New Haven, gdzie nagabywany przez publiczność Janek w nocy dał dodatkowy recital pieśni, śpiewając ich około dwadzieścia. Znając siebie, wiedział bowiem, że na to wokalnie może sobie jeszcze pozwolić.

Partię Radamesa w *Aidzie* śpiewał jednak tylko raz. Zorientowawszy się, że dla jego tenore lirico III akt opery jest zbyt ciężki i może okazać się dla głosu szkodliwy, nigdy więcej partii tej się nie podjął.

Oto co warto, żeby zapamiętali sobie dzisiejsi polscy śpiewacy, lekomyślnie podejmujący śpiewanie wszystkich partii, jakie znajdują się w repertuarze teatru: określenie „żelazne struny głosowe” to tylko efektywna metafora literacka!

(97)

Przez 43 lata inspicjent jednego teatru, czy wielu znalazłoby się takich w historii operowej?... Praca zresztą nie obywatela się bez przerw i zakłóceń, stulecie — wiadomo! — potworne.

Kowalski przyszedł na świat w roku 1900 na warszawskim Powiślu i jak na początek tyle miał wspólnego z Kiepurą, że również ojciec jego, Kowalskiego, był piekarzem, a z rozwojem kariery został kierownikiem piekarni „Nowo Udziałowa” przy Solcu, pod nr 77. Czy ktoś ze starych warszawiaków tę piekarnię jeszcze pamięta?

Sprawą fizjologów i socjologów byłoby przebadanie, jak dalece wypiek chleba i czy może wpływać na zainteresowania muzyką. Mnie wypada tylko przypomnieć raz jeszcze, że uzdolnionym amatorem-śpiewakiem był Franciszek Kiepura. Piekarz-ojciec Apoloniusza Kowalskiego tak pasjonował się koncertami, że zdobył bilet na wieczór uroczystego otwarcia świeżo wybudowanej Filharmonii Warszawskiej (5 XI 1901), co należało do wyzysków najtrudniejszych. Z poważnego zaś kryzysu finansowego w dzieśnięć lat później wyprowadził zagrożoną placówkę właściciel piekarni warszawskich, Gwizdalski, przekazując anonimowo do jej pustej kasy odpowiednio dużą sumę pieniędzy.

Ciekawe to i paradoksalne trochę w życiu przyszłego inspicjenta operowego, że ojciec prowadził go często na spotkania z muzyką, lecz jedynie koncertową, Teatru Wielkiego, a także sławnej wówczas Operetki Warszawskiej unikając.

Zdawszy maturę w roku 1918, Apoloniusz został pracownikiem właśnie utworzonego — wraz z odzyskaniem przez kraj niepodległości — Ministerstwa Kolei Żelaznych, jakkolwiek uzgodnił z ojcem, że ta posada nie będzie progiem urzędniczego zawodu, a tylko etapem przejściowym. Wziął ją, żeby zarobić na utrzymanie tymczasem, kiedy będzie studiował w Konserwatorium. Ojciec radził mu skrzypce, on sobie wybrał fortepian, aliści — złamawszy w roku 1921 rękę w sposób przekreślający marzenia o klawiaturze — przeszedł do klasy operowej, gdzie kształcił się wraz z Czaplickim najpierw u Erazma Dłuskiego, następnie zaś pod kierunkiem Witolda Maliszewskiego.

W roku 1923 Apoloniusz Kowalski podpisuje z dyrekcją Teatru Wielkiego umowę na okres próbny nadzorowania sceny, zaś od 1 września 1925 zostaje regularnym jej inspicjentem aż do wybuchu wojny 1939. Wtedy, nie chcąc — podobnie jak inni — kolaborować z Niemcami, wraca do pracy w administracji, jako urzędnik gazowni warszawskiej, jednocześnie przyjęty w szeregi tajnej Armii Krajowej. W czasie Powstania 1944 awansowano go na podporucznika, dzięki czemu dostaje się do Oflagu 10c w Lubece.

(98)

Niemal bezpośrednio po wojnie, bez dłuższych wahań wraca Kowalski w marcu 1946 do kraju, wobec zdeorganizowanego życia artystycznego Warszawy chwilowo z powrotem do gazowni. Nie trwa to jednak długo! Arnold Szyfman, objąwszy dyrekcję odbudowanego Teatru Polskiego ze sceną filialną w Teatrze Kameralnym przy ul. Foksal, angażuje go do sekretariatu przy Foksalu. Powodują Szyfmanem dwa względy: ceni w panu Apoloniuszu doświadczonego fachowca w materii teatralnej, a jednocześnie pragnąłby mu się odwdziżyć za pomoc, jaką za okupacji świadczył Kowalski siostrze Arnolda S., Franciszce.

Po trzech następnych latach, kiedy Opera Warszawska ugruntowała na dłużej swój byt w sali „Roma” przy Nowogrodzkiej, czekając na odbudowę Teatru Wielkiego, z którego praktycznie ocalał tylko dużej piękności fronton, Apoloniusz Kowalski, za namową dyrygenta Mieczysława Mierzejewskiego i Wandy Werwińskiej, powraca do najważniejszej pracy inspicjenta, czego ukoronowaniem staje się nadany mu w roku 1954 przez dyrektora Zygmunta Latoszewskiego tytuł pomocnika reżysera.

Lata, zgodnie ze sfuszerowanym przez Pana Boga mechanizmem czasu, płyną coraz prędzej jedne za drugimi i oto nasz pan Apoloniusz w 1966 przechodzi na emeryturę. Szczęściem jest to już epoka nowa, kiedy emerytura nie oznacza biernego wyczekiwania zgonu, a raczej przejście na odmienny teren aktywności. Apoloniusz Kowalski od prapoczątków, gdyż od roku 1926, działacz Zrzeszenia Artystów Scen Polskich, dostaje pod opiekę dom weteranów w Skolimowie. W tym sensie, że ma dbać o dostarczanie wysłużonym kolegom rozrywek, które by ich zainteresowały i wypełniały im czas.

Sam jeszcze nie czuje spowodowanej wiekiem potrzeby odpoczynku! Pieknie ruchliwego osiągnąć go można telefonicznie w domu tylko między ósmą a dziewiątą rano i po dziesiątej wieczorem. Dzwoniłem więc o ósmej, proponując, czyby pan Apoloniusz nie zechciał odwiedzić mnie i pogadać o starych dziejach operowych. Zgodził się. Kawa, czy herbata? — Raczej herbata... Przyszedł.

To było bardzo dawno, proszę Pana, równe pół wieku temu, kiedy zaczynałem pracować w Teatrze Wielkim w Warszawie. Nie istniał jeszcze wtedy stuosobowy urząd, zajmujący się sprowadzaniem artystów z zagranicy i pewnie dlatego mieliśmy w Teatrze Wielkim najświetniejszych. Już za moich lat wpuszczałem na scenę Miguela Fletę, niezrównanego Don Joségo w *Carmen* i Radamesa w *Aidzie*. Drugi występujący u nas tenor, Umberto Macnez, tak zasmakował w Warszawie, że został i otworzył prywatną szkołę śpiewu. Przez publiczność warszawską oklaskiwany też był gorąco doskonały tenor rumuński Dino Badescu.

Z sopranów, które w latach trzydziestych odwiedzały stolicę Polski,

najszerzą bodaj sławą cieszyły się Mercedes Capsir — podziwiany sopran liryczno-koloraturowy La Scali oraz Toti dal Monte, koloratura angażowana do Opery Wielkiej w Paryżu, do Civic Opera House w Chicago, a stale zakontraktowana od roku 1924 w nowojorskiej Metropolitan. Szczególną międzynarodową pozycję zajmowała śpiewaczka japońska Teiko Kiwa, która objeżdżała cały świat z jedną tylko partią i rolą tytułową w *Madame Butterfly* Pucciniego. Jak ona popełniała harakiri! To było cacko, nie samobójstwo.

Dwu albo i trzykrotnie... Nie! Chyba tylko dwukrotnie miałem do czynienia z Szalapinem. Prosty, przyjazny wszystkim, o szerokim geście — choć potrafił się także irytować! — był już wtedy po głosie. Ale co za aktor jako Mefisto w *Fauście* i nade wszystko Borys Godunow, a resztkami możliwości wokalnych umiał posługiwać się tak, że tylko życzyć każdemu młodemu basowi.

Śpiewał w Teatrze Wielkim i Titta Ruffo, od 1922 do 1929 przodujący baryton Metropolitanu, mnie jednak szczególnie zaimponował poważnym stosunkiem do swej sztuki inny baryton — Mattia Battistini. Po raz pierwszy dał się słyszeć w Warszawie w roku 1894, w czasach, kiedy zachodni artyści odwiedzali nasze miasto w drodze do Moskwy i szczególnie do Petersburga, gdzie obsypywano ich złotem, a złote imperiały to była moneta, co się zowie!

Battistiniego u szczytu kariery zwano „królem barytonów i barytonem królów”. Nie miał sobie równego w potędze i zarazem aksamitnej miękkości głosu. Fetowany był na wszystkich czołowych scenach Europy, nigdy w Ameryce, bo się tak panicznie bał przeprawy statkiem przez morze. Dysponował niezwykle bogatym repertuarem, od Mozarta (cóż za Don Juan!) poprzez Donizettiego aż do Wagnera. Jednym słowem, mógł przebierać w kontraktach jak w ulęgałkach, ale on specjalnie upodobał sobie publiczność warszawską, zaś ona jego. Występował w Polsce niemal co roku, a nasi melomani szaleli za nim.

Otóż po raz ostatni miałem prawdziwy zaszczyt opiekować się nim, gdy zjechał do Warszawy w 1927 na rok przed śmiercią, kiedy liczył już pełnych siedemdziesiąt lat, zachował piękną jeszcze świeżość głosu, a śpiewał w *Rigoletto*, *Balu maskowym* i *Tosce*. Mało tego! Ponieważ w *Tosce* jako baron Scarpia ginął z końcem aktu drugiego i przez trwanie trzeciego mógł odpocząć, ubierał się we frak, aby po skończonym spektaklu, na kurtynie, śpiewać jeszcze prolog z *Pajaców*...

Miał jednak siedemdziesiątkę, a garderoby pierwszoplanowych solistów znajdowały się o jakieś osiem schodów poniżej sceny, więc — będąc wówczas młodym człowiekiem — zaproponowałem Battistiniemu, że gdy nadejdzie pora jego wejścia na scenę, stawię się po niego osobiście. W tamtych latach nie znano w garderobach ani głośników radiowych, ani

tym bardziej telewizorów, dzwonki zaś wielu artystów drażniły. Mattia Battistini odmówił przyjęcia mojej pomocy. „Pan jest bardzo zajęty — rzekł — a ja znam swoje obowiązki.”

Zobaczyłem potem ze stanowiska inspicjenta, że jeszcze przed zaczęciem *Toski* wielki śpiewak, już w kostiumie i pełnej charakteryzacji, siadł za kulisami na krześle, lokaj podawał mu do popijania ciepły wywar rumianku z cytryną, a tymczasem Battistini niejako budował w sobie postać Scarpia, zagłębiał się w nią coraz kompletniej tak, że kiedy później ukazał się publiczności, był już na prawdę groźnym szefem policji.

Oto wzór dla wielu śpiewaków, którzy prosto na scenę odskakują od stolika z kartami! — Ale ja przecież mam Panu opowiadać o Kiepurze...

W kilkadziesiąt lat później, kiedy zmarł, pewien dziennikarz pisał, że „wypuszczałem” Kiepurę na scenę w roku 1924 w dniu jego debiutu — jako przodownika chóru góralskiego w *Halce*. Oczywiście bzdura, bo sam Pan wie, że ten chór wraz z dominującym nad nim przodownikiem ustawiony jest na scenie jeszcze przed podniesieniem kurtyny, nie było więc kogo „wypuszczać”. Prawda natomiast, że tego wieczoru — nie bez znaczenia w karierze początkującego tenora — byłem inspicjentem przedstawienia.

O wiele bardziej ważne zdaje się jednak pytanie, do jakiego teatru wchodził przysły sławny artysta?... — Teatr był Wielki skutkiem faktu, że na co dzień stanowił jak gdyby małą przyległość prywatnych apartamentów dyrektorostwa Młynarskich. Ta para ludzi niezwykłego formatu, którzy wybijali się ze swego środowiska i ponad swoją epokę, stanowiła o klimacie artystycznym i obyczajach pierwszej sceny muzycznej wtedy w kraju.

Pan Emil pochodził z bogatego ziemiaństwa litewskiego, a za żonę wziął Annę Hryniewiczównę z pobliskiego sąsiedztwa nad Niemnem. Wielki pan w każdym calu, tak z postury, jak i zachowania, był przecie jeszcze większym muzykiem. Ubrania, szczególnie fraki sprowadzał sobie od modnego krawca z Londynu i jego osobistym stosunkom w dużej mierze zawdzięczać trzeba, że najwyższa arystokracja polska zaangażowała swoje kapitały w budowę Filharmonii w Warszawie. On też zaplanował cieszące się powodzeniem „czwartki dyplomatyczne” w Operze, kiedy loże wykupywali akredytowani przy naszym rządzie przedstawiciele poselstw i ambasad, i spektakl przybierał charakter rautu towarzyskiego. Ale ten sam wielki pan wcześniej, gdy prowadził klasę skrzypiec Konserwatorium w Odessie, przyjął do swego domu jak synów i wychował dwóch małych Żydków z odeskiego getta. To byli bracia Kochańscy: późniejszy światowej rangi skrzypek Paweł i jego brat Eli, pierwsza wiolonczela Filharmonii Warszawskiej. — Podobnego rodzaju adopcja była w ówczesnym środowisku państwa Młynarskich czymś

tak niesłychanym, że uszła chyba na zasadzie aktu podyktowanego obłądem.

Wziąwszy dyrekcję Teatru Wielkiego w Warszawie, już w roku 1921 pan Emil ściągnął ze Lwowa początkującego kapelmistrza Artura Rodzińskiego, biednego jak mysz kościelna, lecz z widowym talentem, więc zamieszkał... u Młynarskich. Jakkolwiek był mu potem bardzo potrzebny i użyteczny w charakterze asystenta, pan Emil — sam widziałem! — przedstawił Rodzińskiego bawiącemu w Warszawie i z wizytą w Teatrze Wielkim Leopoldowi Stokowskiemu. Ufając tak poważnej rekomendacji, Stokowski zabrał Rodzińskiego z sobą do Ameryki, co zadecydowało o świetnej karierze młodego dyrygenta.

Znakomitym uzupełnieniem męża była pani Anna Młynarska. Ich apartament, wspaniały, zajmował całe lewe skrzydło na pierwszym piętrze Opery, gdzie dziś północne sale Muzeum Teatralnego. Ze schodów teatru wchodziło się wprost do gabinetu dyrektora, za którym szły w amfiladzie pokoje ich prywatne. — Z pozoru jeno prywatne, bo tam nie tylko przyjmowani byli reprezentanci wszystkich grup pracowników Opery co Nowy Rok i Wielkanoc na uroczystych przyjęciach, ale ponadto — jeśli zachodziła potrzeba — dom państwa Młynarskich zmieniał się w dom noclegowy. Sporo młodych śpiewaczek, zwłaszcza przystojnych, gdy zostawały na scenie aż po sam koniec przedstawienia, pani Anna zabierała do siebie, żeby nie wracały nocą przez Warszawę, narażając się na zaczepki lampartów — jak się wówczas mawiało, a jak dziś rzeklibyśmy — podrywaczy.

Ja też pamiętam... Dziwne było to wydarzenie! Na scenie balety *Pietruszka Strawińskiego*, *Dafnis i Chloe* Ravela i opera *Gianni Schicchi* Pucciniego z Kiepurą, a na widowni pustka niemal kompletna! Był to bowiem 12 maja 1926 i po spektaklu pan Emil osobiście zabronił mi wracać do domu na Powiśle, bo tam szła wymiana strzałów między wojskami prezydenta Wojciechowskiego broniącymi przeprawy przez Wisłę wojskom Piłsudskiego, które atakowały od Pragi. Więc i ja noc spędziłem w teatrze!

Teraz chciałbym przypomnieć Panu solistów, z którymi kolegować miał debiutujący Kiepura. Sopranów pierwszej linii tylko pięć, ale jakie! Polińska-Lewicka, Zboińska-Ruszkowska, Mokrzycka, Lipowska i Czapska. Do tego jeszcze ze trzy do mniejszych ról. Czołowi tenorzy czterej, ale jacy! Dygas, Gruszczyński, Dobosz i Janowski. I znowu jeszcze może trzech do obsady ogonów.

Dzisiaj w odbudowanym Teatrze Wielkim mamy etatowych: 14 sopranów, 8 mezzosopranów, 10 tenorów, 10 barytonów i 9 basów. Ale ilu z nich umie śpiewać?... — W dawnej Operze administracja składała się za Kiepury z wicedyrektora, sekretarza Jerzego Mazarakiiego, kopisty nut

Jana Lewańskiego, kursora, czyli gońca — Grzesia Pokrowskiego, i kasjerki (księgowością wszystkich teatrów miejskich zajmował się magistrat). Teraz za każdym muzykiem stoi po pięciu urzędników. To przestała być opera, a stało się Państwowe Przedsiębiorstwo Robót Dźwiękowo-Biurowych!

Wracajmy do kolegów Jana Kiepurę, żeby mnie wątroba nie rozboleła... Prawdziwie nieznośna, skłócona z wszystkimi była Matylda Polińska-Lewicka, ale że jakoś musiała się porozumiewać w teatrze, rozmawiała ze mną jednym. Byłem rodzajem jej przewodu głosowego, choć z kolei przy każdym jej wejściu na scenę truchlałem, czy nie zleci z niej peruka lub inna część kostiumu, bo tak się niechlujnie ubierała. Pan Emil przecież mawiał: „To potworna kobieta, jak rozeźlona perlica. Ale śpiewa jak słowik, więc musimy jej ustępować.”

Pośród mężczyzn Kiepura miał wroga w jednym tylko Dygasie, który nie znosił mnie także. O inspicjentach powiadał: „Obędę się bez ekonomów!”. — Z poczciwym Stasiem Gruszczyńskim Janek nawet się zaprzyjaźnił tak, że jeszcze po wojnie przysyłał mu pieniądze i paczki z Ameryki, gdy cudowny ongiś tenor, zniszczony przez alkohol, tragicznie kończył żywot w Milanówku w strasznych warunkach, z których nie pozwalał się wyratować. Dygasa i Kiepurę dzieliła również trwała niechęć, której podłoże znaleźć można byłoby w istniejącej wtedy — jak dzisiaj — walce między pokoleniami.

Ignacy Dygas był dwa razy starszy od młodziutkiego Kiepurę i głos zaczynał już szanować. Wykonawszy solową partię, skoro włączał się w ansambl, zaraz przechodził na markowanie śpiewu, nie mógł przeto słuchać bez rozdrażnienia, że Kiepura szafuje głosem, gotów lać jego pełnią na próbach i spektaklach od rana do wieczora.

Dygas szanował także zdobyte stanowisko czołowego artysty w Teatrze Wielkim i tylko z zazdrością patrzył na to, jak Kiepura pcha się w życie łokciami, nie przebierając w manewrach. Tegoż dramatycznego roku 1926, ale w czerwcu, pewnego wieczora, gdy pod batutą Rodzińskiego młody tenor śpiewał w *Giannim*, lożę magistracką zajęli: prezydent Warszawy Władysław Jabłoński z żoną, dyrektor Emil Młynarski i w charakterze gościa bas Adam Didur, wtedy jeszcze potęga światowa. Kiepura podkreślał bez ogródek, że występuje tylko dla tej loży, a na jutro wiadomo było za kulisami, że rano pobiegł do „Bristolu” złożyć swoje uszanowanie Didurowi. W rezultacie Dygas chodził jak chmura nabrzmiała błyskawicami.

Oczywiście będzie to ocena subiektywna i sprawa moich osobistych upodobań, ale ja wołałem głos brata Jana — Władysława Kiepurę, ciemniejszy, pięknie nośny głos tenora bohaterskiego. Niestety Władysław był przeciwieństwem Jana! Delikatny, w konfliktach giętki i ustępliwy,

a w dodatku o niefortunnej prezencji: krępy, niski, w barach szeroki, musiał gasnąć przy tamtym. Nie pomogło, że wziął pseudonim „Ladis”. Jasne się stało bardzo prędko, że nie ma dla nich równorzędnego miejsca w operze, jak trudno sobie wyobrazić dwa słońca na jednym niebie.

Zresztą aktorami początkowo byli obaj słabymi. Jan zdobywał przebojem widownie — a także życzliwość kolegów! — grą „na żywioł”, co podpierał urodą, ślicznym uśmiechem, no i głosem jak płynne złoto.

Były to jeszcze te lata, gdy do Opery przychodziło się słuchać, czasami tylko podziwiając wystawność dekoracji. Skoro Dygasa w srebrnym hełmie i pancerzu Lohengrina wciągano na scenę w łodzi-łabędziu, krótkowzroczny artysta dobywał z pancerza binokle, zakładał na nos, gramolił się na deski sceny, chował binokle w pancerz i dopiero zaczynał swoją arię do ptaka. Kiedy występująca gościnnie, nadzwyczaj pulchna Ada Sari w ostatnim akcie *Traviaty* kładła się do łóżka śpiewając: „Jestem wątła i słaba, doktor kazał mieć nadzieję...”, widzowie mogli zadawać sobie pytanie, czego mianowicie spodziewał się lekarz po pacjentce. Dopiero film i telewizja narzuciły śpiewakom operowym odłuszczone kuracje i zmusiły poważniej zająć się aktorstwem. Kiepura nie prędzej aż po kilku latach współpracy z wybitnymi reżyserami na różnych scenach Europy i Ameryki zaprezentował się w Warszawie jako również aktorsko wiarygodny Don José w *Carmen Bizeta*.

Tymczasem wracam do owego feralnego dla debiutanta dnia z roku 1924, gdy po raz pierwszy miał odśpiewać krótką solówkę na czele chóru Górali w *Halce*. Nie wiem, jak on to zrobił i czym potrafił oczarować wydział prawa Uniwersytetu Warszawskiego, którego był studentem, że na ten skromny debiucik zeszła się cała masa kolegów jego, a ponadto siadł w loży sam znakomity profesor Jarra, w charakterze... szefa klaki. Po zaśpiewie Kiepurę nie dopuszczono chóru do głosu. Zerwała się owacja, jak gdyby to był występ Carusa, co dodatkowo musiało wywołać niezadowolone prowadzącego spektakl Młynarskiego.

Pyta Pan, czy dyrektor Młynarski osobiście wyrzucił potem niesforne Janka z teatru. Skądże znowu!... Nie przypominam sobie, żeby komukolwiek udało się do takiego stopnia wyprowadzić pana Emila z równowagi. W ogóle nie pamiętam go rozgniewanego! Zanim sobie cenil renowę doskonałego gentlemana i swój... spokój. Z wpływem lat na niezmiernie trudnym, wybuchowym terenie operowym doprowadził do wirtuozerii umiejętność wymykania się z sytuacji kłopotliwych, do których szczególnie należały wszelakie personalia. Od czego miał wicedyrektorów!

Najpierw pozycję tę zajmował Stanisław Bogucki, baryton, ojciec dzisiejszego aktora Andrzeja. Ale zmarł już w kwietniu 1924 — o ile pamiętam — nagle, chyba na serce. Bardzo go żałowano, gdyż był przy-

zwoitym człowiekiem. Na jego miejsce przyszedł Gruzin, Sergiusz Metaxian. Sympatyczna figura! Miłym, ciepłym głosem ogromnie lubił śpiewać z okazji różnych koncertów romanse cygańskie. Pamięta Pan rzewne historie o połamanych sercach, rozstaniach i samotnych śmierciach w rozpacz. Zawsze coś w nich łkało, wiało lub kapało... Te sentymentalne wylewy jednak nie przeszkadzały Metaxianowi prowadzić administrację Teatru Wielkiego w oparciu o twarde realia życiowe. I chyba on wyrzucił Kiepurę w roku 1924, przyjmował z powrotem w 1925 i jeszcze raz rozwiązywał z nim umowę jesienią 1926.

Emil Młynarski dbał tylko o poziom artystyczny sceny. Żeby warszawski Teatr Wielki był jednym z pierwszych operowych w ówczesnej Europie. Doglądał tego pilnie, dbając również o repertuar, zarazem bogaty w pozycje klasyczne i nowoczesny, ze szczególną preferencją utworów polskich. Wystarczy przypomnieć co ważniejsze premiery lub wznowienia od objęcia Wielkiego przez dyrektora Młynarskiego w lipcu 1919 aż do opuszczenia sceny przez Kiepurę.

1919. Wstępny sezon swojej powojennej dyrekcji rozpoczął Emil Młynarski od wznowienia *Halki Moniuszki* i opery *Maria Romana* Statkowskiego, po czym szedł *Fidelio* Beethovena i znów polska opera *Grajek* — prapremiera Tadeusza Joteyki. 1920. Verdi *Aida*, Bolesław Wallek-Wallewski *Dola*, D'Albert *Zamarle oczy*, Moniuszko *Widma*. 1921. *Tristan i Izolda* Wagnera, potem prapremiera nie schodzącego do dziś z repertuaru baletu Ludomira Różyckiego *Pan Twardowski* i jeszcze rodzima pozycja *Goplana* Władysława Żeleńskiego. 1922. Prapremiera opery Henryka Adamusa *Rej w Babinie*, prapremiera *Hagith* Szymanowskiego i jego utanecznionych *Pieśni miłosnych Hafiza*, następnie Ryszarda Straussa *Kawaler srebrnej róży*. 1923. Utaneczniony poemat symfoniczny *Preludia* Liszta, Ludomira Rogowskiego opera *Na postoju* i balet *Bajka*, wreszcie Ryszarda Wagnera *Tannhäuser* i na zakończenie roku balet *Kaprys hiszpański* do muzyki Rimskiego-Korsakowa. 1924. *Uciecha dla dzieci Jaś i Małgosia* Humperdincka, balet *Delibes'a Coppelia*, opera *Noc letnia* kompozycji samego dyrektora Młynarskiego i *Carmen* Bizeta. 1925. *Zygfryd* Wagnera, *Andrea Chénier* Giordana, *Godzina hiszpańska* Ravela, *Don Juan* Mozarta, utaneczniony *Kaprys włoski* Czajkowskiego i Wagnera *Śpiewacy norymberscy*. Od sierpnia zaś, jeszcze ciągle w tym samym bogatym roku, prapremiera opery Joteyki *Zygmunt August*, wznowienie *Filenis* Statkowskiego oraz *Cyrulika* Rossiniego. 1926. *Sprzedana narzeczona* Smetany, wznowienie *Strasznego dworu* Moniuszki, *Borys Godunow* Musorgskiego, prapremiera opery Zygmunta Noskowskiego *Zemsta za mur graniczny*; w jednym wieczorze *Gianni Schicchi* Pucciniego wraz z baletami *Dafnis i Chloe* Ravela i *Pietruszką* Strawińskiego, no i wreszcie 19 czerwca prapremiera światowa opery *Król Roger* Karola Szymanowskiego.

(105)

Taki repertuar wprowadzano na scenę warszawskiego Teatru Wielkiego przy pomocy bajecznych głosów własnych i z zagranicy, w legendarnych dekoracjach Wincentego Drabika, z tańcami w układach doskonałego Piotra Zajlicha. A wszystko to Panu przypominam, żebyśmy sobie zdali sprawę, iż Kiepura był nie tylko fenomenem talentu, ale również produktem wysokiej kultury operowej w Warszawie. Dlatego, jadąc do Wiednia, nie udawał się tam w charakterze Jasiołka-matołka z prowincji, którego dopiero atmosfera Wiednia ukształtowała na światowca. Zamienił po prostu jedną znakomitą scenę na drugą równie znakomitą, co zwolniło go z terminatorstwa i pozwoliło od razu startować w klasie mistrzów.

(106)

ZA MORZAMI

Ostatni ślad przedwojennej aktywności publicznej Kiepury, jaki przetrwał lata Apokalipsy, to zachowany w Muzeum Teatralnym w Warszawie list do nie zidentyfikowanego redaktora. W tym liście artysta wyraża gotowość dania cyklu koncertów w październiku 1939 na cele „Polskiej Ligi Morskiej i Kolonialnej”. Była taka liga i tacy politycy, którzy chcieli utwierdzić „mocarstwowość” naszą w Afryce przez kupno od Portugalii kolonii Angola, podczas gdy sam byt Polski w Europie stawał pod coraz tragiczniejszym znakiem zapytania. Ale ze strony Kiepury chęć śpiewania na Ligę była wtedy jednym więcej akcentem patriotyzmu.

Później zapadła cisza. Walcząc z wrogiem na śmierć i życie, chociaż walka nie prowadziła linią okopów, lecz — ulicami, mieszkaniami naszymi, tajnymi przejściami podziemnymi albo też przez strychy, dzięki czemu jeszcze dziś ratowało się skórę, aby móc nazajutrz uderzyć w Znienawidzonych z innej strony; zajęci owym straszliwym zmaganiem się, po prostu nie myśleliśmy, co się teraz dzieje za morzami.

Zresztą i przez wiele jeszcze lat powojennych wiadomości docierały fragmentarycznie, zanim mogliśmy odtworzyć sobie całą w końcu historię po tamtej stronie świata.

Jana i Martę Kiepurów wybuch wojny zastał w Paryżu. Gdy tylko we Francji zaczęło się formować wojsko polskie, Jan zmobilizował się jako żołnierz oznaczony numerem 207. Jego skoszarowane życie trwało nie dłużej nad trzy czy cztery tygodnie, po czym stanął przed generałem Sosnkowskim, który rzekł: „Mamy już sto tysięcy żołnierzy, którzy potrafią lepiej strzelać, ale żaden nie potrafi lepiej śpiewać od pana”.

Kiepura zdemobilizowany, podobnie jak inni artyści polscy przebywający na francuskiej ziemi, włączył się w propagandę sprawy ojczyźnej środkami sztuki. Pojechał do Lille, aby śpiewem i przemówieniami agitować górników polskich na Nordzie do zaciągania się w szeregi armii. Występował również na osławionej Linii Maginota i to — o czym wiemy ze wspomnień brata Władysława — odebrało mu wiarę w zwycięstwo na tym froncie. Dlatego chętnie zaakceptował propozycję, żeby się przenieść ze swą akcją propagandową za ocean.

Regularna cywilna komunikacja lotnicza przez Atlantyk jeszcze nie

istniała, więc musieli płynąć z Martą statkiem. Nawet jeżeli był amerykański, zatem neutralny, mogli obawiać się torped z niemieckich łodzi podwodnych, gdyż pamiętano z pierwszej wojny, że Niemcy lubili „mylić się”, niszcząc obiekty neutralne, a nawet doskonale oznakowane szpitala Czerwonego Krzyża.

Może wspominało też, gdy zmierzch zapadał i coraz bardziej posępne wody falowały, a dookoła ani skrawka ziemi widać nie było; może wówczas myślano o Enrique Granadosie, świetnym kompozytorze i pianście hiszpańskim, który wracając z Ameryki, w roku 1916 zatonął wraz z wszystkimi pasażerami statku „Sussex”, storpedowanego przez Niemców. A działo się to tak niedaleko od celu drogi!

Muza Polihymnia czuwała jednak nad nimi, więc dopłynęli szczęśliwie, i Jan bezzwłocznie, z właściwym sobie impetem zabrał się do pełnienia zadań, jakich po nim oczekiwano. Czy zdążył widzieć się z Paderewskim?... Pewno tak, bo stary orzeł dawał przystęp przed wszystkimi innymi Polakom, którzy w USA mieli znaczenie i pomoc mogli. Nie mam jednak pewności, natomiast zdaje się niewątpliwe, że po śmierci Paderewskiego w czerwcu 1941 Kiepura świadomie postanowił przejąć i wziąć na siebie dzieło, którego tamten Wielki prowadzić dalej już nie mógł. Popularności mu nie brakowało, a jak się miało okazać, przemawiać też potrafił poważnie, skoro zachodziła potrzeba.

Od roku 1940 do końca 1941 Jan Kiepura „wyśpiewuje” na polskie cele sumę ponad 100 tysięcy dolarów. W sławnej muszli w Hollywood występuje z Filharmonią z Los Angeles przed audytorium 12 000 osób. Na stadionie w Chicago śpiewa dla 30 000 słuchaczy, a w Madison Square Garden w Nowym Jorku dla 40 tysięcy.

Do każdego recitalu włącza teraz po kilka utworów polskich, arię Jontka z *Halki* lub Stefana ze *Straszego dworu*, dalej arię z *Legendy Bałtyku* Feliksa Nowowiejskiego oraz dwie kompozycje nie przeznaczone do śpiewania, którym dodał tekst własny. Pierwsza, to *Kujawiak* Wieniawskiego, a druga nosiła tytuł *Prayer for Poland* (Modlitwa za Polskę) i za melodię miała *Preludium Des-dur* Chopina, zwane „deszczowym”.

Nie jestem odosobniony w przekonaniu, że dzieło Chopina zostawić należy fortepianowi i we wszelkich przeróbkach na głos lub instrumenty widzę obniżanie wartości tej cudownej muzyki. Kiepurze jednak nie mogło i nawet nie powinno było chodzić o dogodzenie smakowi wymagających melomanów. Jego zadaniem było wzruszać najszersze rzesze Amerykanów i kierować ich serdeczne uczucia ku Polsce, zwłaszcza że antypropagandy niemieckiej w USA nie brakowało! Otóż, wnosząc z licznych recenzji prasowych, jakie z opóźnieniem czytałem, śpiew Kiepury z dodatkiem jego żarliwych apeli o pomoc dla Polski wzruszał słuchaczy amerykańskich do łez.

Swego następstwa po Paderewskim — misji politycznej na terenie Stanów Zjednoczonych, Jan nie ograniczał do koncertów, o czym się można było dowiedzieć z dziennika „Chicago Herald American” z 30 marca 1942, który doniósł, że Kiepura w Waszyngtonie odbył dwugodzinną rozmowę z ambasadorem ZSRR Maksymem Litwinowem. Ambasador też chyba nie traktował śpiewaka lekceważąco, skoro złożył mu takie oświadczenie: „... jest zaniepokojony możliwością wiosennej ofensywy niemieckiej na Rosję, ale zapewnił, że Rosja będzie w stanie odeprzeć napaść. Czego obawia się jedynie, to dodatkowo rozlanego morza krwi. W jego przekonaniu natychmiastowe uruchomienie drugiego frontu przez Aliantów mogłoby przyspieszyć klęskę państw Osi. Twierdzi, że nie ma różnic zdań między Polską a Rosją, mimo odmiennych plotek. Rozmowy pomiędzy Sikorskim i Litwinowem były bardzo przyjazne. Oba narody łączy wspólne pragnienie, aby zgnieść przeciwnika.”

Odpowiedź w takim tonie daje zazwyczaj ambasador drugiemu dyplomacie równego stopnia! Litwinow oczywiście liczył się tylko z popularnością Kiepury, ale widać oceniał ją wysoko.

Absorbowany wieloma akcjami politycznymi i propagandowymi, Jan Kiepura nadal zachwyca audytoria i krytykę swoim głosem-nie-do-zdarcia. W roku 1940 po jego występie w Kanadzie, w Montrealu, można było czytać w miejscowym francuskim dzienniku „Le Devoir”: „Wspaniały produkt szkoły włoskiej wyrafinowany przez umysłowość francuską, z dodatkiem subtelnej wdzięku słowiańskiego, taki zdał nam się polski tenor Jan Kiepura, który wczoraj śpiewał w Montrealu... Od początku koncertu aż do ostatniego bisu entuzjizm publiczności miał tę samą wysoką temperaturę i gdyby śpiewak usłuchał wywołujących go, recital przeciągnąłby się do późnych godzin nocy.”

W roku 1942, w „New York Post” pisał John Briggs: „... zarówno jego śpiew, jak i gra, były arcydziełem”. Tegoż roku w czołowym do dziś organie amerykańskiego przemysłu rozrywkowego, w periodyku „Variety”: „Kiepura nie ma sobie równego między tenorami”. Rok 1943, recenzent Remi Gassman w „Chicago Daily Times”: „Jeden z największych głosów tej generacji... Nie znam dziś drugiego tenora o głosie podobnej jakości, siły i dynamicznego nasycenia.” Wreszcie, w tymże 1943 roku Noel Straus, krytyk „New York Times”, informował: „Niełatwo znalazłoby się dla niego rywala pośród tenorów tej doby... ściągnął audytorium tak liczne, że nadwyżka zajęła wszystkie dostępne miejsca na estradzie”.

Przypomnieć tu można, że takie recenzje czytał śpiewak w osiemnastym roku występów, a u tenora — głosu nie najbardziej trwałego — zazwyczaj bywa to już zmierzch kariery, która się kończy w okolicach dwudziestego roku śpiewania. Szczególnie zaś miłe, a nawet wzruszające bę-

dzie dla wielbicieli bel canta, że na tym etapie jeszcze w pełni swego artystycznego życia Kiepura próbował wrócić na stałe do teatru operowego, aliści los złośliwy czy mściwy zepchnął go z powrotem w rozrywkę.

Mam na myśli stosunki Jana Kiepury z Operą Metropolitan w Nowym Jorku, której dyrekcja przysłała mi dokładny spis występów i ról naszego sławnego rodaka w sezonach 1937/38, 1938/39 i 1941/42, z czego widać, że zajęty działalnością patriotyczną, Jan Kiepura w sezonie 1939/40 w ogóle o engagement do Metropolitan się nie starał.

Otóż na przełomie roku 1937 i 1938 śpiewał tam 7 razy (*Carmen*, *Rigoletto*, *Cyganeria*), co było dużo, zważywszy na krótkość sześciomiesięcznych amerykańskich sezonów teatralnych i ogonki najlepszych śpiewaków świata, czekające, żeby się dostać na tę scenę. Z roku 1938 na 1939 Kiepura śpiewał w Metropolitan 5 razy (*Cyganeria*, *Manon Lescaut*, *Rigoletto*), co oznaczało jeszcze sukces, ale w sezonie 1941/42 ukazał się na deskach „Met” już tylko trzy razy (*Carmen*, *Tosca*). I to koniec. Dlaczego?

Opera Metropolitan, otwarta w latach 1880-tych, jakkolwiek na czele pierwszej grupy gwiazd miała Polaków (Marcella Sembrich-Kochańska, bracia Reszke, Adam Didur), od początku rządzona była na zmianę przez Niemców i Włochów i z nich rekrutowały się jeszcze podczas drugiej wojny kręgi wpływowych melomanów, decydujących o losach najwybitniejszej, obok La Scali, sceny operowej świata. Przypomnieć też trzeba, że do dziś na budżet teatrów składa się w Ameryce społeczność miłośników sztuki, której najmożniejsi przedstawiciele zasiadają w teatralnych radach nadzorczych, zwanych *boards of commanders*, lub *boards of trustees*.

W tej sytuacji trudno się dziwić, że za drugiej wojny światowej zarząd Metropolitan nie był przychylny polskiemu tenorowi-patriocie, zaś amerykańska Polonia, wywodząca się w większości ze starej emigracji pochodzenia chłopskiego, poważną sztuką interesowała się znikomie. Dlatego Jan Kiepura nie mógł zrealizować swego ambitnego zamiaru, żeby w „Met” wystawiono *Straszny dwór* Moniuszki pod batutą Artura Rodzińskiego.

Na jego rozstanie się z Metropolitan wpłynął jeszcze wzgląd inny. Wobec ogromnego przyływu pierwszorzędnych artystów, którzy uciekli z Europy przed hitlerowskim najazdem, zarząd „Met” — zgodnie z obowiązującym w kapitalizmie prawem podaży i popytu — obniżył stawki czołowych śpiewaków z 2000 \$ do 800 \$ za wieczór. Ajentem Kiepury był sławny impresario amerykański Sol Hurok, który odradził Janowi zgodę na honorarium niższe, z czym nasz rodak musiał się liczyć, bowiem — poza sceną nowojorską — Hurok plasował go na wszystkich innych scenach i estradach USA.

Porzuciwszy Metropolitan, Jan Kiepura nadal występował co roku w Civic Opera House w Chicago, a ponadto jeździł z koncertami i gościnnymi występami po obu Amerykach, wszędzie przyjmowany owacyjnie. Co tymczasem działo się z jego bliskimi, których zostawił w Polsce?

Ojciec jego Franciszek musiał uchodzić z Sosnowca, jako były powstaniec śląski. Zamieszkał w Krakowie, gdzie — mając stosowne pełnomocnictwo — zdążył jeszcze szczęśliwie podjąć z safes'u, z Banku Holzera, duże sumy w złocie i dewizach, złożone przez syna Jana. Dosłownie w ostatniej chwili, nim bank został złupiony przez hitlerowców.

Znany reżyser naszych teatrów dramatycznych Irena Babel opowiadała mi, że gdy podczas wojny zarabiała na życie pracą biurową w Radzie Głównej Opiekuńczej w Krakowie, co pewien czas zjawiał się tam starszy mężczyzna ubrany z waszecia, a zapowiedziane było, żeby w razie jego wizyt natychmiast prowadzić go do prezesa RGO z pominięciem wszystkich innych czekających. Ten starszy mężczyzna to był ojciec Kiepury i wiadano, że przynosi z polecenia syna pieniądze dla podopiecznych Rady, a były to niemałe rzesze nędzarzy.

Zaraz po wojnie Franciszek Kiepura zjechał do Krynicy, chcąc z powrotem objąć w posiadanie hotel „Patrię”, co mu się nie na długo udało, a potem nawet przysporzyło nieprzyjemności. Wyplątawszy się z nich, osiadł w willi „Olimp” i tam zmarł 2 lutego 1951, dożywszy lat siedemdziesięciu dwóch. Spoczywa pochowany na krynickim cmentarzu.

O wiele dramatyczniejsze były losy matki Jana — Marii Kiepurowej, która przyszła na świat w sosnowieckim domu żydowskim, jednak od wczesnych lat wychowywała się z dziećmi zaprzyjaźnionej, a wielce oddanej katolicyzmowi rodziny Sztuków. W rezultacie, za namową przyjaciółki Sztukówny piętnastoletnia Miriam przyjęła chrzest i jako Maria ukończyła w Sosnowcu prowadzone przez siostry zakonne gimnazjum, po czym prawie zaraz wyszła za Franciszka Kiepurę.

W olimpijskim roku 1936 jeden z letnich dni można było nazwać w Berlinie „festiwalem Jana Kiepury”. Najpierw, po południu Jan śpiewał w muszli na brzegu ogromnego tarasu kawiarni „Am Zoo”, dla 35 000 słuchaczy, z których tylko drobna część siedziała przy stolikach, a reszta stała zwartym kręgiem, głowa przy głowie. Ponieważ dochód z imprezy szedł na niemiecką pomoc zimową „Wintershilfe”, protektorat nad koncertem objął i był obecny sam marszałek Hermann Goering, składając osobiście gratulacje i podziękowania Kiepurze.

A tegoż wieczora w największym berlińskim kinie Ufa-Palast odbyła się premiera filmu z udziałem Kiepury, produkcji austriackiej, w reżyserii Carmina Gallona *Im Sonnenschein*. Znowu obecni najwyżsi dygnitarze „Tysiącletniej Rzeszy”, owacje dla polskiego tenora, ściskanie mu rąk, kwiaty.



Na wiosnę 1958 Jan Kiepura po raz pierwszy odwiedził kraj po dziewiętnastu latach nieobecności. Zmiany zaszyły ogromne!...



Serca rodaków jednak się nie zmieniły. Dawnego „chłopaka z Sosnowca” tłumy witały już na lotnisku, a potem tłumy pod „Bristolem”.

(113)



Warszawę niełatwo było poznać. Na rynku Nowego Miasta artysta spotkał niedźwiedzia, któremu się musiał przedstawić.

(114)



Za drugim nawrotem przywiózłszy z sobą żonę Martę, Jan śpiewał na dawniej nie znanych sobie estradach, np. we Wrocławiu.

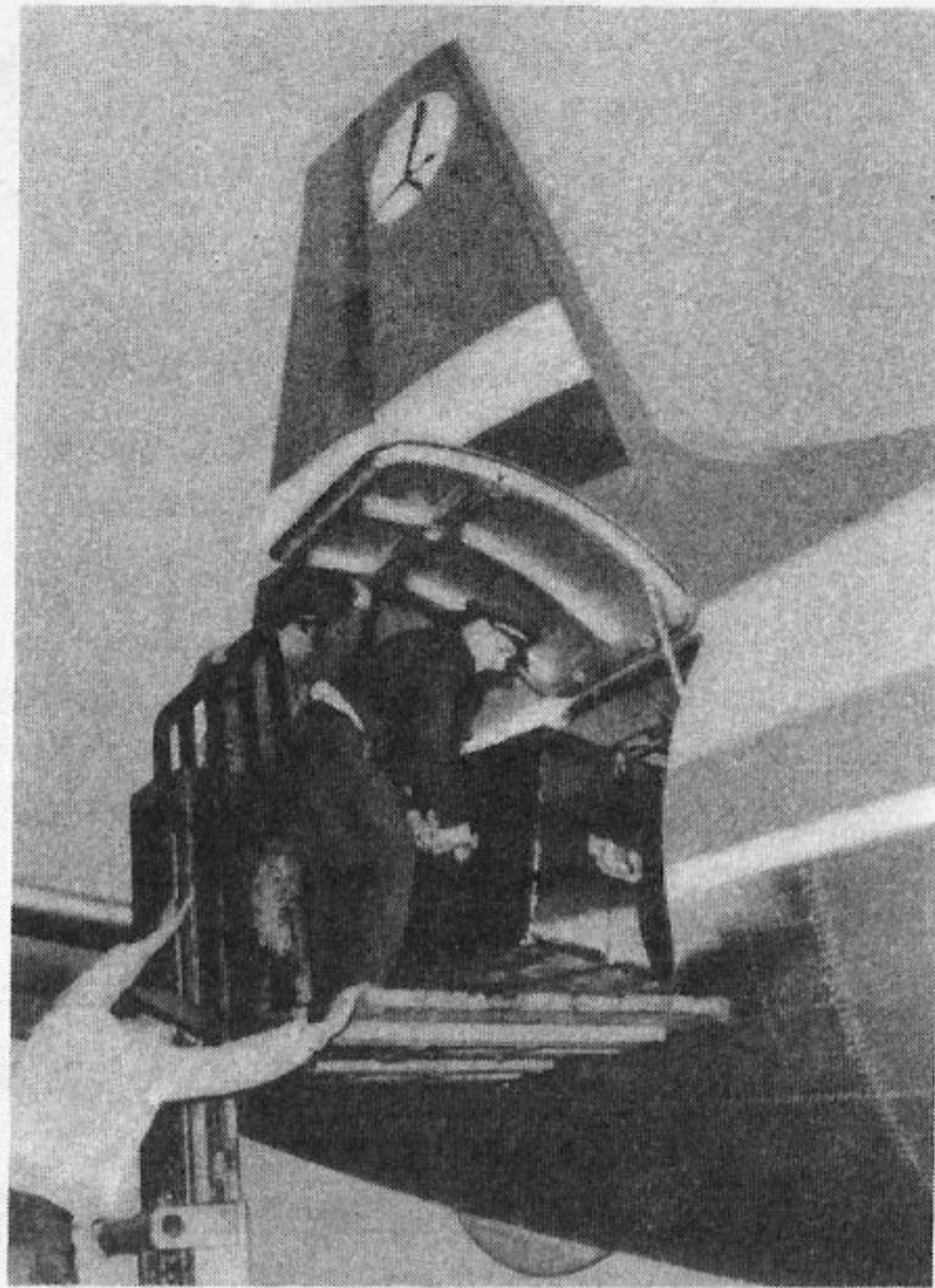
(115)



Ostatni raz za życia odwiedził Kiepura Warszawę incognito, wczesną jesienią 1965. Dał się „odkryć” tylko w Operetce, nawet śpiewał duet z „Wesołej wdówki” z primadonną Wandą Połańską.

(116)

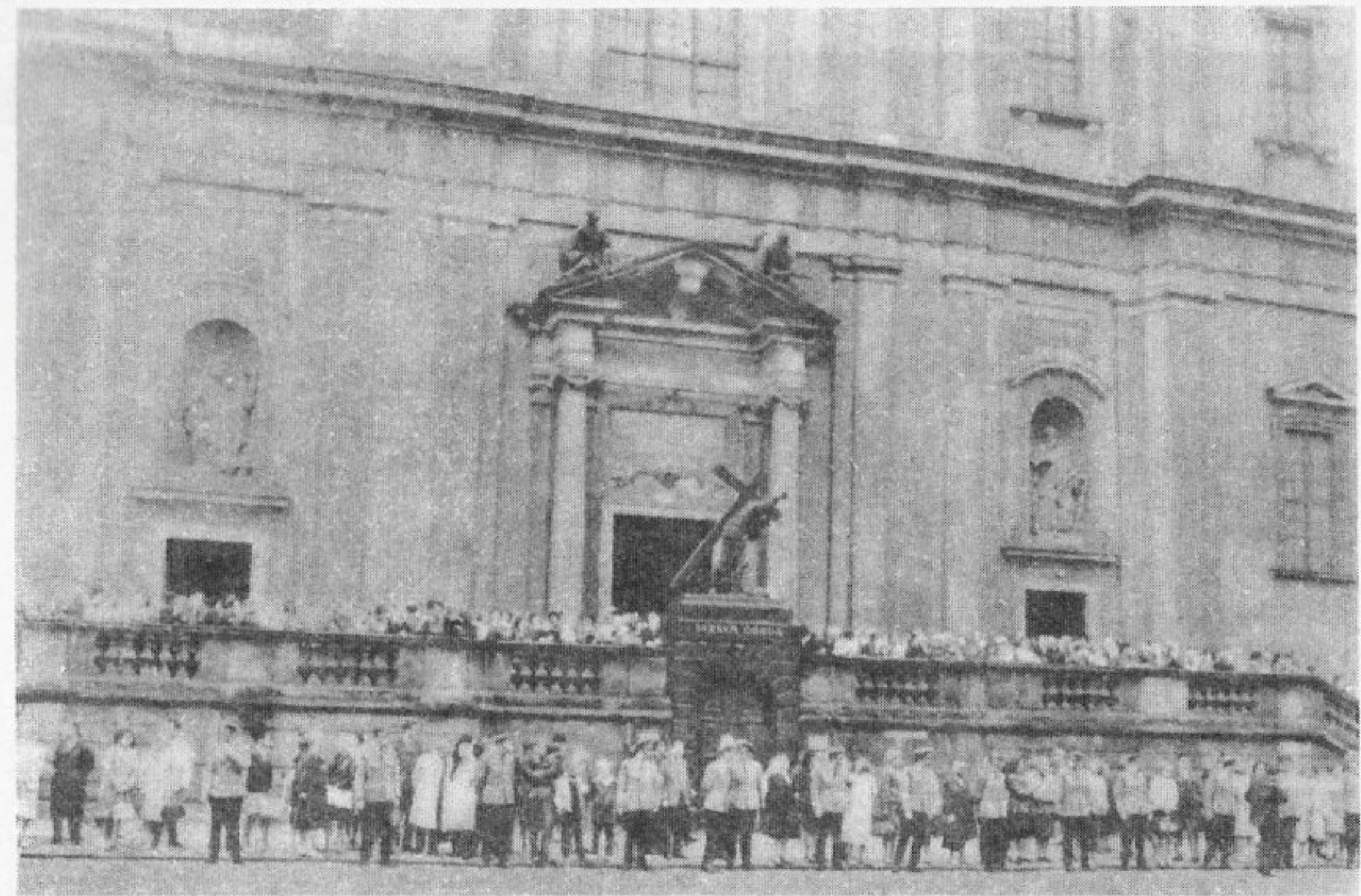
Ostatnia jesień, 1966. Artysta będący słońcem dawnej Warszawy – nie żyje. Przy wyładowywaniu z luku samolotu na lotnisku Okęcie – skrzynię zawierającą trumnę z ciałem artysty przesunięto z trudem na trap windy.



Trumnie w samolocie towarzyszyli wdowa Marta i dwaj osieroceni synowie.



(117)



Kościół Św. Krzyża, jeden z najstarszych i najpiękniejszych w Warszawie, nie mieścił w dniu pogrzebu tłumów ludzi.



Na Placu Teatralnym milczący tłum. Tam i w drodze na Powązki, gdzie Jan Kiepura chciał spocząć, żegnało go dwieście tysięcy warszawiaków.

(118)



Ostatnie chwile: zwłoki artysty oddano już ziemi. Nad fosą, w kwaterze zasłużonych, poczynają się piętrzyć wieńce.

(119)

Wystarczyło jednak, że w obliczu wojny Jan Kiepura opowiedział się po stronie swojego kraju, aby na rozkaz tych samych przedstawicieli „wysokiej germańskiej kultury” ujrzał się w jednym więcej dokumencie niemieckiej hańby, w leksykonie *Das Judentum in der Musik*, gdzie umieszczono — jako wyklętych i napiętnowanych — najwybitniejszych artystów, jeżeli byli żydowskiego pochodzenia, od Mendelssohna i Mahlera poczynając.

Jan znajdował się na szczęście daleko, jego ojciec Franciszek przeprowadził fikcyjny rozwód, matkę Marię trzeba było ukrywać, czego podjęły się siostry felicjanki przy ul. Smoleńsk w Krakowie. Jej mąż dbał, żeby miała wszystko, czego chorej potrzeba, gdyż od kilku lat cierpiała na groźną chorobę nadciśnienia, dochodzącego do 360 mmHg.

Tak trwało aż do roku 1942, kiedy Niemcy kazali ss. felicjankom budynki klasztorne opróżnić. Zaszła nagle potrzeba przewiezienia chorej matki Jana w inne bezpieczne miejsce, do czego z kolei zobowiązało się krakowskie dowództwo AK. Złożyło się zaś tak, że żołnierzem, któremu powierzono wykonanie zadania, okazał się Jerzy Sztuka z tej samej sosnowieckiej rodziny, która ongiś nakłoniła Marię do przejścia na katolicyzm.

Częściowo sparaliżowaną kobietę przebrano w strój chłopki, ułożono na wymoszczonym sianem drabiniastym wózku i młody Sztuka wywiózł ją w Kieleckie, do miasteczka Końskie, gdzie matka Jana zmarła 21 listopada 1943, przeżywszy zaledwie pięćdziesiąt osiem lat. Tam też na cmentarzu została pochowana.

Wracajmy do Ameryki!

Wyrzekłszy się Metropolitan, Jan Kiepura od roku 1942 do 1944 koncertuje bez przerwy w USA, Kanadzie, jak również w krajach Ameryki Łacińskiej. Dalej szczerze wspiera akcje polonijne miejscowe oraz na rzecz odległej krwawiącej Polski. Niezależnie od tego spieszy indywidualnie z pomocą rodakom, jeśli się dowiaduje, że są w potrzebie. Między innymi usłyszał o dyrygencie Grzegorzu Fitelbergu, iż znalazł się w Nowym Jorku bez pracy w ogromnie trudnych warunkach. Fitelberg, muzyk arcyważny, Kiepury za jego lekkie dodatki repertuarowe i pogwarki z audytoriami nie lubił i możliwie najrzadziej dopuszczał jako solistę koncertów, którymi dyrygował. Co teraz nie przeszkodziło, że impulsywny Kiepura odwiedził Fitelberga, proponując mu pożyczkę. Fitelberg miał się rozplakać, a znając jego okrytą tylko szorstkim pancerzem naturę człowieka wrażliwego, wierzę, iż tak się stało.

Kiedy Jan ostatni raz, w marcu 1939, śpiewał w Metropolitan partię księcia w operze *Rigoletto* Verdiego, z Lawrencem Tibbett w roli tytułowej i Lily Pons jako Gildą, przedstawienie to zostało nagrane, ale tylko na płytę dla klubu hobbystów, w cyklu „The Golden Age of Opera”, nie przeznaczoną do szerszej rozprzedaży. Teraz doszła płyta następna z ope-

(120)

rowej dziedziny. Jedna z wielkich wytwórni rozpięła mianowicie wśród amerykańskich melomanów plebiscyt na tenorów o najładniejszym wysokim c, z tym że można było wybierać również śpiewaków nieżyjących, ale o głosie utrwalonym. Takim sposobem, pośród dziesięciu laureatów plebiscytu obok Carusa znalazł się Jan Kiepura z „arią zemsty” z opery *Trubadur* Verdiego. Tę płytę rozpowszechniono szeroko.

W 1944 przychodzi w rodzinie Kiepurów na świat pierwszy syn Jan Tadeusz — późniejszy śpiewak, oraz pewien znakomity pomysł do głowy ojcu, dzięki czemu szeroka popularność Marty i Jana miała utrwalona zostać na następnych lat kilka.

Kiepura postanowił zaproponować któremuś z impresariów z terenu „show-business” wystawienie operetki Lehara *Wesoła wdówka* z Martą w roli tytułowej i sobą jako hr. Daniłem. Nikt wszakże nie kwapił się z lokatą kapitałów w tak wątpliwym interesie jak operetka, gatunek przestarzały, na terenie USA zastąpiony od dawna musicaliem. Wobec czego Jan-z-nosem-do-interesów zainwestował własne pieniądze, wynajął na Broadwayu paradny Majestic Theatre, zebrał obsadę, orkiestrę, przeprowadził stosowną ilość prób i oto stara *Wdówka* okazała się super-szlagierem, który nie schodził z afisza aż do roku 1946, grany codziennie, co niedzielę dwa razy. W sumie ponad 800 przedstawień!

Przyniosło to małżeństwu i zarazem spółce Jan-Marta blisko milion dolarów zysku, co było tylko miłym dodatkiem do ich fortuny, którą łąbski Jan, syn obrotnego Franciszka, zbił na handlu nieruchomościami oprócz USA obejmującym również Kanadę. Interesy interesami, a Kiepura o akcentowaniu, gdzie tylko się dało, polskości nie zapominał. Podobnie i we *Wdówce* w ostatnim akcie, w scenie u Maxime’a kulminacją spektaklu był *Kujawiak* Wieniawskiego przez Jana śpiewany po polsku i z reguły bisowany, bywało że i powtarzany trzykrotnie.

Po sukcesie *Wesołej wdówki* wystawił Kiepura w roku 1946 już tym razem musical, pod tytułem *Polonez*. Muzykę spreparował, posługując się znów utworami nieszczęsnego Chopina, hollywoodzki kompozytor polskiego pochodzenia, Bronisław Kaper. Libretto osnuto na dramatycznych dziejach Tadeusza Kościuszki, którego grał Jan Kiepura. Rzecz zaczynała się od pożegnania z Washingtonem, przed wyjazdem Naczelnika z USA do powstania, do Polski. W II akcie przy wielkim entuzjazmie widowni Kościuszko pod melodię *Poloneza A-dur* składał przysięgę na Rynku Krakowskim. Trzeci akt oddano baletowi, który w przejmujących ewolucjach ukazywał klęskę pod Maciejowicami. Pobojowisko, matki i siostry oplakiwały poległych (najsmutniejsze *Nokturny* Fryderyka!), na widowni płacz i siąkanie nosami. Wreszcie IV akt przenosił działania do twierdzy Petropawłowskiej, z której car Paweł I uwalniał więzionego Kościuszkę, aby mógł jechać w świat szeroki i dalej walczyć o Polskę.

Krytyka *Poloneza* schlastała i ja bym pewnie zrabiał, gdybym wtedy pisywał w Nowym Jorku. Ale publiczności bardzo się spektakl podobał i szedł przez rok kompletami, a potem był jeszcze objazd prowincji. Jedyne nad czym się unosili recenzenci, to głos Kiepurę, niezmiennie świeży i soczysty, porównywany z okazji *Poloneza* do dźwięku skrzypiec Heifetza.

Teraz Kiepurowie z małym synkiem przenoszą się na sześć lat do Europy. Osiadają w Paryżu, lecz praca zaczyna się od Rzymu, od nowej wersji nakręconego w 1937 roku w Wiedniu filmu *Zauber der Bohème* („Urok cyganerii”). Rzymska wersja z roku 1948 została opracowana po francusku jako *Charme de la Bohème* i po angielsku nosząc tytuł *Her wonderful Lie* („Jej piękne kłamstwo”). Wróciwszy do Francji, Jan i Marta nakręcają film nowy pod tytułem *La valse brillante*, a jednocześnie — przez cały rok — grają i śpiewają po francusku w operetce *Księżniczka czardasza* Emmericha Kálmána w Théâtre de Paris. I znów powtarzały się co wieczór sceny podobne do nowojorskich: Jan śpiewał swego kujawiaka po polsku, a publiczność szalała.

W roku 1950 musiała nastąpić krótka przerwa w występach, przynajmniej Marty, która dawała życie ich drugiemu synowi. Ochrzczono go dwojgiem imion Marian Wiktor, w przyszłości zaś miał się stać kompozytorem. — Zresztą już w roku 1952 kroniki rodzinne odnotowują dwa wydarzenia dużej wagi: nowy film według operetki *Kraina uśmiechu* Lehara w wersji niemieckiej i francuskiej nakręcany w Berlinie, gwoli jednak większego efektu i autentyzmu szereg scen wschodnich poleciano kręcić aż do Syjamu. W tym samym czasie małżeństwo, coraz bardziej dostojne, nabywa rezydencję w Rye pod Nowym Jorkiem, gdzie mieszkają wyłącznie ludzie bogaci.

Lata płyną za latami, uparcie młodzi Jan i Marta nie schodzą ze scen Europy i Ameryki. W roku — na przykład — 1954 oklaskuje ich Wiedeń z widowni Raimundtheater, gdy występują we Franza Lehara *Carewiczu*, a w 1956 za tegoż operetkę *Paganini*. Synowie rosną jak na drożdżach. Jan nazywa ich: moje dęby!

Nie przewidywał naówczas — bo i skądże mógłby? — jakimi drogami dwaj młodzi ludzie pójdą w świat już z własnego wyboru, kiedy osiągną pełnoletność i wyzwolą się spod wpływów, które mimowoli na nich wywierała niezwykła jego postać i legenda.

Najpełniej wcielił się w ojca starszy — Jan Tadeusz, zarówno charakterem, jak talentem — wprawdzie lżejszym, gdyż wyłącznie piosenkarza — jak i upodobaniami swoimi. Piękny chłopak poznać dał się bliżej społeczeństwu polskiemu występem w telewizji, gdy śpiewał w studiu katowickim z okazji święta Barburki w roku 1972 — nośnością głosu i siłą wyrazu przywodząc na myśl estradowca angielskiego Toma Jonesa.

Zresztą Jan Tadeusz z natury obdarzony jest barytonem, a więc głosem niższym i ciemniejszym.

Najpierw uczył się pod kierunkiem ojca, później — w silnej konkurencji — zdobył stypendium amerykańskie na dalsze studia we Włoszech, po czym z powodzeniem debiutował w Wiedniu, w musicalu Dale Wassermana i Mitcha Leigh Człowiek z La Manczy. Teraz — na wzór starego Jana, będąc sam sobie impresariem — na kwaterę poczynań Jan Tadeusz wziął Zurych.

Młodszy Kiepusa — Marian Wiktor, także owczym pędem ruszył szlakiem ojcowskim, biorąc się do komponowania piosenek z własnymi tekstami. Ale kiedy czar Jana Wielkiego z życia przesuwając jął się we wspomnienie, u Mariana Wiktora ujawniły się zainteresowania nieoczekiwane, skutkiem których został współzałożycielem... firmy do handlu samolotami na użytek rolnictwa. I w tym charakterze zjawiał się po jakimś czasie w Warszawie, aby zawrzeć kontrakt na import do USA naszych maszyn, gdyż uchodzą za dobre, a niezbyt drogie.

W takich oto, różnych kierunkach potoczyło się życie synów Jana, gdy tymczasem on...

(123)

POWRÓT

Pierwszy raz po wojnie Kiepusa odwiedził kraj w roku 1958. Wiosną sam, a potem w jesieni razem z żoną. Śpiewał w Bydgoszczy, Gdańsku, Łodzi, Katowicach, Krakowie, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu. Po dziewiętnastu latach nieobecności. Ale jakież to były lata!.. Cała Europa wywrócona do góry nogami, a Polska w dodatku jak gdyby przemielona przez tryby maszyny wojennej i późniejszej rewolucji społecznej. Dawna arystokracja, ziemiaństwo i bogate mieszczaństwo, które ulokowały Kiepusę na piedestale sławy i fetowały jako pierwszego z pierwszych, goszcząc w swoich pałacach, na polowaniach i balach — te ugrupowania społeczne zostały rozbite, pozbawione wpływów, pieniędzy. U władzy znaleźli się ludzie o całkiem odmiennym stylu bycia od dawnych sfer rządzących. Wreszcie wojna po prostu uśmierciła w samej Warszawie około pół miliona mieszkańców.

A przecież ocalało jeszcze dosyć takich, dla których „chłopak z Sosnowca” był promienną legendą i widać uczucia swoje umieli przekazać młodszemu pokoleniu, bo już na Okęciu przed lądowaniem samolotu zebrały się tłumy ogromne i wszystko działo się jak dawniej, a nawet jeszcze chyba żarliwiej. Wiwaty, łzy wzruszenia, kwiaty, „Jasiu, śpiewaj!”, więc śpiewał od razu, stojąc u góry schodów podtoczonych do samolotu.

Potem niesiono Jana na ramionach, on krzychał: „Uważajcie, żebyście mnie nie zabili!”, przed hotelem znów tłumy. Wszystko jak dawniej... Ale i nie jak dawniej.

Na żaden z koncertów Marty i Jana nie poszedłem. Celowo. Staram się unikać ponownych spotkań z miejscami i ludźmi, z którymi łączą mnie szczególnie piękne wspomnienia. To nadmierne ryzyko. Wspomnienia mogą pójść w gruzy, a odbudować ich nie da się żadnym sposobem. Zostaje gorzka pustka. Jednak z Kiepusą los zetknął mnie twarzą w twarz.

Wiedziałem, że atrakcyjna para jeździ z koncertami po różnych miastach i że — począwszy od pakownej Sali Kongresowej w Warszawie — imprezy te idą kompletami. Nie śledziłem jednak ich marszruty, a zdarzyło się, iż pewnego dnia — mając coś innego muzycznego do załatwie-

(124)

nia — znalazłem się we Wrocławiu, gdzie w hotelu „Monopol” dano mi pokój na pierwszym piętrze. Otóż, któregoś rana, wyszedłszy na korytarz wpadłem niemal na Kiepurę, zamykającego sąsiednie drzwi.

Oczywiście nie poznał mnie po tylu latach, zwłaszcza że wcześniej było tylko parę spotkań przypadkowych, jak ta osławiona konferencja, która dała początek procesowi z Hofmoklem. Ja nie chciałem się przypominać, lecz krótka chwila, kiedyśmy tkwili przed sobą, wystarczyła, abym na kliszy pamięci odbił dokładny portret artysty.

Jan był po dawnemu szczupły i zamaszty w ruchach. Ubrany elegancko, ale spokojniej: żadnych już spodni w pepitę i fontaziów. Po łysinie ani śladu! Nosił jedną z tych nowoczesnych peruk, które są tak doskonałe, że robią wrażenie prawdziwsze od najprawdziwszej własnej czupryny. Oko nadal pełne młodego blasku, tylko rysy wyostrome długim czasem. Mruknęliśmy: „Przepraszam...”, i każdy poszedł w swoją stronę.

Od przyjaciół słyszałem, że z jego śpiewem jest źle, a gdy po latach — już po śmierci Kiepury — przygotowywałem widowisko o nim w TV i pożyczyłem od zapalonego kolekcjonera nagrań, aktora Władysława Surzyńskiego, fragment koncertu prywatnie utrwalony w owym roku 1958, z taśmy usłyszałem tak żalosne resztki głosu ongiś znakomitego tenora, że nie chciałem się nią posłużyć.

Tu jeszcze na chwilę wrócę do rozmowy z Władysławem Kiepurą, do momentu, gdy zaczął komentować moje informacje o występach Jana w Polsce, właśnie w tym powojennym już roku 1958.

— Powiada Pan, że ludzie przyjmowali go serdecznie, nawet z entuzjazmem, choć śpiewał krańcowo niedysponowany. Proszę Pana... oczywiście, że i czas musiał zrobić swoje. Janek cieszył się pełnią wokalnych sił przez lat blisko trzydzieści. Jak na karierę tenora, bezkonkurencyjnie długo! Później jednak, w roku 1952, w Bostonie, poddał się operacji wyjęcia płata płucnego, gdyż — zapewne w związku z chronicznym nieżytem dróg oddechowych — utworzył mu się w płucach guz ropny, na szczęście nie był to guz złośliwy.

Zresztą wkrótce Janek wrócił do śpiewu i jeszcze robił to bardzo ładnie, ale potem przyszła choroba serca, która najpierw zmatowiła głos, a następnie przecięła życie. Pyta Pan, dlaczego w takim razie brat nie przestał śpiewać, bo chyba żyć miał z czego?... Decyzja zejścia na czas ze sceny jest dla większości artystów tak trudna, jak samobójstwo. Tylko nieliczni podejmują ten krok ze spokojem. Janek nigdy do ludzi spokojnych nie należał. Porównałbym go raczej do słowika, który woli umrzeć śpiewając aniżeli żyć w ciszy.

Gotów byłbym zgodzić się na to, że Kiepura tylko podczas bytności w Polsce w 1958 czuł się okresowo niedysponowany, może skutkiem przeziębienia. Śpiewał bowiem gdzie indziej z powodzeniem do samej niemal śmierci. Z okazji występów Jana z Martą w roku 1965 w berlińskim Theater des Westens ich impresario wydał folder, zawierający fragmenty krytyk z dziewięciu niemieckich dzienników. Wszystkie są pełne zachwy-
tów, powtarzają informację o sali wykupionej do ostatniego miejsca, jak również o tym, że *Wesoła wdówka* Kiepurów miała u berlińskiej publiczności większe powodzenia od *My Fair Lady*.

Ale Kiepura nie tylko głosem zraził sobie po wojnie część polskiego społeczeństwa. Podczas tradycyjnych rozmówek z audytoriami, a także prywatnie, z trudnością krył pod rubasznymi żartami pogardę dla materialnej biedy, jaką znalazł w kraju. Spytany we Wrocławiu, jak ocenia honoraria, które pobiera w Polsce, odpowiedzieć miał, że „jego służący w Nowym Jorku zarabia lepiej”.

Będąc w Warszawie, zawsze dbały o popularność, udał się pewnego dnia na obiad do Klubu Dziennikarzy na ulicę Foksal, czym wzbudził sensację i sympatię w tym środowisku. Aliści jeden z redaktorów pogawędkę z tenorem o mało przypłaciłby apopleksją. Kiedy bowiem spytał, co Mistrz sądzi o Pałacu Kultury, ten odparł:

— Mam taki w Ameryce, tylko większy.

Potem Kiepura ponownie był w kraju wczesną jesienią 1965 incognito, chcąc załatwić nakręcenie filmu o swym życiu. Rozmów nie sfinalizowano i tylko gruchnęła wieść po mieście, że Jan zjawił się w Operetce na przedstawieniu *Wesołej wdówki* i że w ostatnim akcie, rozpoznany, wszedł na scenę, aby z Wandą Polańską odśpiewać duet *Usta milczą*.

Później...

Tu przypomina mi się pewna klęska wielkiego włoskiego poety Gabriele d'Annunzia i genialna wolta, jaką skutki tej klęski zlikwidował. Kochanką poety była równie wielka aktorka, Eleonora Duse, która oddała mu nie tylko siebie, ale i swój niepospolity talent na usługi jego sztuki, za co niewdzięczny brzydko opisał ją w powieści *Ogień*. Włosi, czuli na sprawy serca, stanęli po stronie rzuconej Eleonory. Uwielbiany dotąd przez tłumy d'Annunzio stracił szeroką popularność w ojczyźnie na bez mała dwadzieścia lat. Aż do roku 1919, kiedy to — łamiąc podpisane już po pierwszej wojnie światowej zawieszenie broni — na czele grupy około trzystu marynarzy opanował jeden z włoskich okrętów wojennych, samozwańczo przybrał tytuł komandora i zdobył dla Włoch port Fiume, później przyznany Jugosławii i odtąd nazywany się Rijeka.

Fiume padło bez wystrzału, d'Annunzio obwołał się komendantem miasta i portu, udzielnie panując na podstawie zredagowanego własnym piórem kodeksu praw, zaś panowanie — w powojennym rozgar-

diaszu europejskim — trwało bez przeszkód... półtora roku blisko! Było w tym coś z efektownej opery, co Włosi ubóstwiają, więc poeta znów stał się bożyszczem tłumów, a w roku 1924 na wniosek przyjaciela Mussoliniego dostał od króla tytuł księcia di Montenevoso.

Jan Kiepura też odzyskał popularność w swym kraju, może nawet szerszą i głębszą, niż miał ją kiedykolwiek. O ile przecież bardziej autentycznym i dramatycznym sposobem, bo poprzez śmierć.

Był łagodny próg jesieni 1966, kiedy 16 sierpnia najpierw „Kurier Polski”, a nazajutrz dziennik „Życie Warszawy”, podały krótką informację agencyjną u dołu pierwszych stron: „NOWY JORK (PAP). W poniedziałek, w mieście Harrison w stanie Nowy Jork zmarł w wieku 62 lat na atak serca słynny polski śpiewak operowy Jan Kiepura”, za czym następował krótki życiorys artysty i na stronie czwartej „Życia Warszawy” Zdzisław Sierpiński umieścił jeszcze zwięzłe, ciepłe wspomnienie.

Społeczeństwo, nawykłe do obcowania ze śmiercią podczas wojny w sytuacjach dantejskich, przyjęło odległy, pewnie spokojny zgon z westchnieniem tylko: „Odszedł jeden więcej świetny reprezentant epoki, która się przesuwą w historię!” — Nawet nie zwrócono uwagi na błędnie podany wiek zmarłego i każdy powrócił do spraw swoich.

Szperacz w rocznikach gazet nie znalazłby przez następne dwa tygodnie żadnego dalszego echa zejścia ze świata głośnego ongiś artysty. W środę 24 sierpnia „Życie” zamieściło nekrolog Apolinarego Szeluty, w roku 1905 należącego do historycznej grupy kompozytorów „Młodej Polski w Muzyce”. Wchodzili w jej skład poza nim Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Grzegorz Fitelberg. Przeżył wszystkich, a najwcześniej samego siebie: talent o bardzo krótkim oddechu.

26 sierpnia wiadomość na drugiej stronie „Życia”, iż zmarł w Londynie na atak serca, przeżywszy 71 lat, gen. Tadeusz Bór-Komorowski, przywódca AK w czasie Powstania Warszawskiego. A o Kiepurze dalej nic! — Dopiero w piątek 2 września, na ostatniej szpalcie strony piątej, jak gdyby jeszcze nie całkiem wiadome było, co robić z tą zaskakującą nowiną:

„ZWŁOKI J. KIEPURY ZŁOŻONE BĘDĄ NA POWĄZKACH W WARSZAWIE”. — Zgodnie z ostatnim życzeniem znakomitego śpiewaka Jana Kiepury jego zwłoki zostaną przewiezione do Polski i złożone na cmentarzu Powązkowskim w Warszawie. Trumna, którą odprowadzają żona Kiepury Marta Eggerth oraz jej dwaj synowie, przybędzie 2 bm. na lotnisko Okęcie. — Po nabożeństwie w kościele Św. Krzyża w Warszawie trumna ze zwłokami wystawiona będzie 3 września w godz. od 11 do 13 w hallu Teatru Wielkiego. O godz. 13 po pożegnaniu przed gmachem Teatru Wielkiego nastąpi przewiezenie zwłok na cmentarz Powązkowski (brama II).”

Wiadomości te sprecyzował „Kurier Polski” bardziej zdecydowanie na czołowym miejscu u góry pierwszej strony:

„2 września wylądował na Okęciu trumna ze zwłokami Jana Kiepury... Odleciała w czwartek wieczorem, samolotem szwajcarskich linii «Swiss-air» do Zurychu, skąd samolotem PLL «LOT» zostanie przewieziona na lotnisko Okęcie w Warszawie... Odlatując do Polski, Marta Eggerth wyraziła serdeczną wdzięczność przedstawicielom polskiej ambasady i konsulatu w Waszyngtonie za opiekę i pomoc w tragicznych chwilach: «Planowaliśmy z mężem, że pojedziemy w tym roku znowu do Polski i zabierzemy z sobą tym razem naszych synów.»”

Dopiero bliższe dane, dotyczące się najostateczniejszej, zadziwiającej decyzji „chłopaka z Sosnowca” takiego powrotu na ziemię ojców, jak gdyby otwarły latami nie odmykaną śluzę w rzece wspomnień całego społeczeństwa. Przypomniano sobie jego wczesne śpiewania na „Bratnią Pomoc” studentów polskich w Gdańsku, występy na budowę Muzeum Narodowego w Krakowie, potem akcenty nieprzejednanego patriotyzmu w przededniu napaści Niemców na nasz kraj, i zrozumiano, że pozornie dziwna chęć Jana Kiepury ułożenia się do wiecznego snu na Powązkach w Warszawie była — jakkolwiek od roku 1946 miał obywatelstwo USA — konsekwentną puentą życia tego artysty i wiernego Polaka. Od owej zaś chwili wszyscy: ludność, władze, prasa, otoczyli wzruszonym kręgiem trumnę przybyłą z tak daleka.

W sobotę 3 września 1966 „Życie Warszawy” zamieściło już na pierwszej stronie, pośród wiadomości najważniejszych, obszerny tekst:

„ZWŁOKI JANA KIEPURY W WARSZAWIE. DZIŚ UROCZYSTOŚCI POGRZEBOWE.” — Tłumy warszawiaków zebrały się w piątek na Okęciu i przed kościołem Św. Krzyża w Warszawie, aby oddać hołd Janowi Kiepurze, wielkiemu polskiemu śpiewakowi. — O godzinie 17.40 lądował na Okęciu samolot «Lotu», na pokładzie którego przewieziono trumnę ze zwłokami artysty... — Na płycie lotniska zbrali się, aby złożyć kondolencje wdowie i synom, przedstawiciele świata artystycznego stolicy, wśród których widzimy wybitnych solistów Teatru Wielkiego: Krystynę Szczepańską, Krystynę Jamroz, Bernarda Ładysza, Bogdana Paprockiego, Andrzeja Hiolskiego, Kazimierza Pustelaka, Marię Krzyszkowską i innych... — Kondolencje składają: dyrektor Teatru Wielkiego J. Jasiński, dyrektor gabinetu ministra kultury i sztuki S. Neumark, przedstawiciele MSZ, Towarzystwa Łączności z Polonią Zagraniczną, «Pagartu». — Marta Eggerth łamiącym się ze wzruszenia głosem po polsku zwraca się do obecnych, żeby pamiętali o jej mężu, który powrócił teraz do Polski. Kilka słów po polsku wypowiada również starszy syn Jan Tadeusz: «Jestem dumny, że nazywam się Jan Kiepura». Trumna ze zwłokami Jana Kiepury zostaje przeniesiona z samolotu do autobusu pogrzebowego. Na

trumnie wiązanki białych i czerwonych kwiatów. Autobus wolno przejeżdża między szpalerami mieszkańców stolicy, kierując się do śródmieścia. Przed kościołem Św. Krzyża, gdzie złożono trumnę, zgromadziły się tysiące warszawiaków...”

„Express Wieczorny” dodał, że na lotnisku był też inspicjent Teatru Wielkiego, Apoloniusz Kowalski, który „wypuszczał” Kiepurę na scenę podczas jego debiutu w Teatrze Wielkim w roku 1924, gdy śpiewał Górala w III akcie *Halki*. — Własne moje wspomnienia z pogrzebu artysty uzupełnię teraz przekazaną mi relacją Jerzego Jasiońskiego, który był wtedy nie tylko dyrektorem naczelnym Teatru Wielkiego w Warszawie, ale współorganizatorem przebiegu żałobnych ceremonii.

Przez cały czas, między gwałtownym zgonem śpiewaka w jego posiadłości Rye pod Nowym Jorkiem i przewiezieniem trumny do Warszawy, trwały przygotowania, dopełnianie potrzebnych formalności urzędowych, wreszcie balsamowanie ciała, które umieszczono w potrójnym zamknięciu. Najpierw była trumna z pokrywą kryształową, która umożliwiałaby oglądanie zmarłego. Tę włożono do drugiej trumny na amerykański sposób wspaniałej, z drzewa koloru ciemnowiśniowego, i tak zabezpieczone ciało ulokowano dopiero w ogromnej transportowej skrzyni z jasnego drewna z uchwyty. — Postanowione było od razu drogą porozumienia dyplomatycznego, że pogrzeb artysty, jak to się należy artystom szczególnie zasłużonym dla kraju, odbędzie się na koszt naszego Ministerstwa Kultury i Sztuki.

Z chwilą, gdy tylko samolot znalazł się na Okęciu i oczekujący go przywitali rodzinę nieboszczyka, pod luk maszyny podtoczono winę, żeby wylądować na nią skrzynię z ciałem i opuścić ku ziemi. Nie okazało się to łatwe, skrzynia opornie i wolno przedostawała się z luku na dźwig, co dla zebranych było denerwujące. Wreszcie, okryta wieńcami i wiązkami kwiatów, załadowana do pogrzebowego autokaru, powoli ruszyła w stronę miasta.

Pierwszy to był wypadek, że przybycie do kraju Jana Kiepury odbywało się w milczeniu i tylko, jak nie mogące się zerwać białe gołębie, wędrowały ku oczom chusteczki. Autokar sunął wolno pośród nieprzerwanego szpaleru ludzi aż pod sam kościół Św. Krzyża, gdzie tymczasem zniesiono skrzynię z ciałem do podziemia.

Wieczorem w Hotelu Europejskim zebrali się u Marty Eggerth przedstawiciele Ministerstwa Kultury i Teatru Wielkiego, żeby omówić przewidziane na dzień następny obrzędy. Nazajutrz o jedenastej przed kościołem znów tłum zwarty, o dostaniu się do wnętrza od wczesnych godzin porannych ani było pomyśleć. Nabożeństwo żałobne celebrował proboszcz od Św. Krzyża Stanisław Dymek w asyście kilku innych księży i on też miał później odprawiać egzekwie nad grobem. Przy organach siadł prof.

Feliks Rączkowski, śpiewali z chóru Bogdan Paprocki i Bernard Ładysz.

Następnie trumnę z ciemnego drzewa przewieziono do Teatru Wielkiego, którego foyer parterowe zamieniono na żałobną kaplicę: katafalk, od góry spływające welony czarnej krepy, z ukrycia cicha muzyka i przed trumną defilować zaczęły pierwsze szeregi wiernych swojemu śpiewakowi mieszkańców Warszawy.

Marta Eggerth z synami odpoczywała tymczasem w gabinecie dyrektora na piętrze. Jej twarz, którą wszyscy przywykli widzieć z ekranów promienną i uśmiechniętą, była spopielała i bez przerwy spływały po niej łzy. Kiedy znacznie później któryś z przyjaciół usiłował nakłonić ją, żeby starała się opanować ból i pogodzić ze stratą męża, odparła: „Przecież ja nie straciłam jednego człowieka. Jan był moim mężem, kochankiem, ojcem moich dzieci, nauczycielem, opiekunem, doradcą.” Jak gdyby stale osłaniało ją miłujące grono i nagle znikło. Została sama. — Oczywiście były dzieci...

Starszy, Jan Tadeusz, usiłował sprostać trudnym zadaniom mężczyzny, który teraz miał kierować rodziną. Wyraźnie przejęty, trzymał nerwy na wodzy i okazywał, ile można inicjatywy. W jakiejś chwili, na prośbę matki, nim jeszcze otwarto przystęp do katafalku żałobnym tłumom, poszedł zobaczyć, czy nie dałoby się zdjąć wieka drewnianego i ciało ojca ukazać pod wiekiem kryształowym. Wróciwszy, rzekł tylko:

— Nie można.

Wystawienie trumny trwać miało od 11 do 1, a na krótko przed transportem na cmentarz spodziewano się przybycia ministra kultury i sztuki wraz z ambasadorem USA w Warszawie i ambasadorem polskim w Waszyngtonie. Odebrano tymczasem alarmujący telefon. Auta dygnitarzy nie zdołały przedostać się do teatru. Wezwano pogotowie milicji i dopiero przy jej pomocy trzej panowie, idąc piechotą od strony ulicy Moliера, dotarli do gmachu Wielkiego tyłami, dzięki czemu — z opóźnieniem — mogli przecież złożyć hołd zmarłemu artyście. Przez całe dwie godziny zmieniały się przy trumnie warty reprezentantów świata sztuki, po czym wyniesiono ją na podium dość wysokie, z desek obitych kirem, umieszczone przed teatralną fasadą.

Dyrektor Jasioński, który sprawą podium nie miał już czasu zająć się osobiście, ujrzawszy jego rozmiary, był nieco zirytowany. Podobna trybuna — myślał — otoczona kilkuset osobami, będzie wyglądała pretensjonalnie. Kiedy wszakże ruszył, aby z podium wygłosić do mikrofonów przemówienie — oniemiał: cały olbrzymi plac Teatralny, wraz z wylotami dookolnych ulic zapełniał tłum kilkudziesięciu tysięcy osób. Ogółem, wraz ze szpalerami, obliczono uczestników pogrzebu na ponad 200 000 ludzi. Takiego konduktu nikt dotąd w Warszawie jeszcze nie miał!

Na cmentarzu trudności się powtórzyły. Tym razem Marta z synami nie mogła przedostać się przez Bramę Św. Honoraty. Znowu wzywać musiano pomocy milicjantów.

— Dajcie przejście dla wdowy! Dajcie przejście!... — wołali, i otoczona ich kordonem dopiero najbliższa rodzina wraz z asystującymi jej osobami stanęła nad fosą, obok której była już trumna. Kiepurę chowano opodal symbolicznego grobu Stefana Starzyńskiego, prezydenta-bohatera Warszawy, zamordowanego przez hitlerowców. Znali się i spotykali! Tenor śpiewał na cele prezydenta, prezydent oklaskiwał tenora. Odtąd nazwiska ich miały sąsiadować w ciszy na zawsze.

Przed rytuałem religijnym, towarzyszącym opuszczeniu ciała do ziemi, przemówił jeszcze starszy kolega zmarłego, świadek jego scenicznych debiutów — Aleksander Michałowski. Katakumby cmentarne, wzdłuż których znajdują się groby zasłużonych, jak okiem sięgnąć otaczała ciżba ludzka. Zapełniała aleję, stano między kwaterami dookolnych grobów, pomiędzy grobami i na ich kamiennych płytach.

Dostrzec można było twarze poorane zmarszczkami, głowy o siwych włosach, spod których patrzyły oczy zmęczone długim życiem. To byli słuchacze wczesnych triumfów Jana, co od nas teraz odchodził. Aliści nie brakowało i ludzi następnych generacji aż po młodzież, dla której artysta mógł być tylko bohaterem wspomnień snutych w domu. Najsilniejsze przecież wzruszenie okazywali rówieśni mu warszawiacy.

I do dziś nie jestem pewien, czy stara Warszawa dążąca na Powązki za tą trumną nie wędrowała również po to, żeby pogrzebać tam własną młodość.

(131)

NAGRANIA PŁYTOWE JANA KIEPURY

Płyty standardowe (78 obr.)

Arie operowe

Verdi *Rigoletto*. Dwie arie Księcia z I i IV aktu
Fonotipia 120030 (N 6558), 1926

Puccini *Tosca*. Dwie arie Cavaradossiego z I i III aktu
Fonotipia 120041 (N 6564), 1926

Puccini *Tosca*. Dwie arie Cavaradossiego
Parlophon RO-20235, 1933

Verdi *Rigoletto*. Dwie arie Księcia
Parlophon R-20016, 1927

Puccini *Turandot*. Dwie arie Kalafa z I i III aktu
Parlophon R-20269, 1927

Verdi *Aida*. Aria Radamesa
Verdi *Trubadur*. Stretta Manrica
Parlophon RO-20235, 1933

Puccini *Tosca*. Dwa duety (z Lotte Lehmann) z I i III aktu (fragmenty)
Odeon O-8743, 1934

Verdi *Aida*
Verdi *Trubadur*
Odeon O-236845, 1934

Puccini *Cyganeria*
Flotow *Marta*
Odeon F-23013 (123824), 1934

Puccini *Tosca*. Dwie arie
Columbia D-17310, 1937

Bizet *Carmen*. Aria Don Joségo
Flotow *Marta*. Aria Lionela
Columbia D-71397, 1937

Puccini *Cyganeria*. Aria Rudolfa z I aktu
Flotow *Marta*. Aria Lionela
Parlophon, 1937

(132)

Pieśni i piosenki *

Rossini *La danza*
Spoliansky *Tell me tonight*
Odeon O-236833, 1930

Stolz *Oh, Marita*
Korngold i Hammerstein *Sweet melody of night*
Parlophon, 1934

Stolz-Marischka *Schenk mir dein Herz heute Nacht*
Stolz *Ob blond, ob braun*
Odeon O-166834, 1935

di Capua *O sole mio*
Dénes von Buday *Mein Herz ist voller Sonnenschein*
Columbia, 1936

Sterne der Gesangkunst, ein Hauskonzert mit Künstlern von Weltruf: Elisabeth Rethberg, Jan Kiepura, Marta Eggerth
Odeon

Spoliansky *My song for You*
Stolz *Manuela*
Odeon O-4716

Wieniawski-Kiepura *Kujawiak*
Odeon

Wieniawski-Kiepura *Kujawiak*
Rossini *La danza*
Columbia Masterworks

Marczewski *Na ust koralu*
Chopin-Kiepura *Prayer for Poland*
Columbia Masterworks

Mozart *Marsz turecki* (w duecie z Martą Eggerth)
Decca

Kaper *Signorina, signorina...*
Kaper *Ninon, ach, uśmiechnij się*
Odeon O-236857

Stolz *Brunetki, blondynki*
Stolz *Musisz w tę noc moją być*
Odeon N-45102

Stolz *Weine nicht*
Stolz *Ich liebe dich*
Odeon B-236857

(133)

* Wszystkie piosenki z filmów nagrane w czterech wersjach: angielskiej, francuskiej, niemieckiej i polskiej.

Płyty długogrające

Jan Kiepura and Marta Eggerth

Ernesto de Curtis *Torna a Sorrento*
Eduardo di Capua *Oh, Marie*
Eduardo di Capua *O sole mio*
Perez Freire *Ay! Ay! Ay!*
Misha Spoliansky *Be mine tonight*

Jan Kiepura

F. D. Marchetti *Fascination*
Joseph Kosma *Autumn leaves*
Monti-Eggerth *Csardas*
Louis Ferrari *Domino*
Noël Coward *I'll see You again* (duet)
Continental Records — New York, CLP-2012, 1962

Marta Eggerth

Płyty długogrające, przegrane ze standardowych

Jan Kiepura et Marta Eggerth

Kaper *Manuela*
Kaper *Oh, Madonna*
Stolz *Le bel amour, que j'ai pour toi*
Stolz *Ninon, quand tu me souris*
Rossini *La danza*
Flotow *Martha. Air de Lionel*
Puccini *La Bohème. Air de Rodolphe*

Jan Kiepura

Puccini *La Bohème. Air de Mimi*
Puccini *La Bohème. Air de Musette*
Rossini *Le Barbier de Seville. Air de Rosine*
Bellini *Norma. Air de Norma*
Odeon, Collection „Bel canto” ORX-101, 1961

Marta Eggerth

Jan Kiepura und Marta Eggerth

Lehar *Die ganze Welt dreht sich um Liebe*
Abraham *Kann nicht küssen ohne Liebe*
Abraham *Du traumschöne Perle der Südsee*
Grothe *Schön wie der junge Frühling*
Grothe *Mein Herz will ich dir schenken*

Marta Eggerth

Stolz *Ob blond, ob braun*
Spoliansky *Heute Nacht, oder nie*
Kaper *Ninon*
Kaper *Oh! Madonna*
Odeon. Serie: „Unvergänglich, unvergessen” O-60715, 1961

Jan Kiepura

(134)

„Tell me tonight”. The glorious voice of Jan Kiepura

Spoliansky *Tell me tonight* (from film „Tell me tonight”)
Gioacchino Rossini *La danza* (from film „Tell me tonight”)
Spoliansky *My song for You* (from the film „My song for You”)
Spoliansky *With all my heart* (from the film „My song for You”)
Parlophone GEP-8639, 1961

Jan Kiepura. Arie operowe

Puccini *Cyganeria*. Aria Rudolfa
Verdi *Aida*. Aria Radamesa
Flotow *Marta*. Aria Lionela
Puccini *Tosca*. Dwie arie Cavaradossiego
Verdi *Trubadur*. Stretta Manrika
Bizet *Carmen*. Aria Don Joségo
Puccini *Turandot*. Dwie arie Kalafa
Verdi *Rigoletto*. Dwie arie księcia Mantui
Rossini *La danza*
Muza — Polskie Nagrania XL-0345

Jan Kiepura. Pieśni i piosenki filmowe

Stolz *Brunetki, blondynki*
Stolz *Musisz w tę noc moją być*
Spoliansky *With all my heart*
Spoliansky *My song for You*
di Capua *O sole mio*
de Curtis *Torna a Sorrento*
di Capua *O, Marie! O, Marie!*
Kaper *Ninon, ach, uśmiechnij się*
Kaper *Signorina, signorina*
Kaper *Manuela*
Stolz *Le bel amour, que j'ai pour toi*
Stolz *Weine nicht*
Stolz *Ich liebe dich*
Buday *Mein Herz ist voller Sonnenschein*
Muza — Polskie Nagrania XL-0346

Marta Eggerth, Jan Kiepura. Die Stars von Bühne und Film

Flotow *Martha*. Lionels Arie. Kiepura
Rossini *Barbiere di Siviglia*. Rosinas Arie. Eggerth
Verdi *Rigoletto*. Fürsten Arie aus dem I Akt. Kiepura
Puccini *La Bohème*. Rudolfs Arie. Kiepura
Puccini *La Bohème*. Arie der Mimi. Eggerth
Puccini *La Bohème*. Musettas Arie. Eggerth
Puccini *Turandot*. Zwei Arien des Kalaf. Kiepura

(135)

Verdi *Il Trovatore*. Manricos Stretta. Kiepura
Verdi *Aida*. Radames Arie. Kiepura
Puccini *Tosca*. Zwei Arien des Cavaradossi. Kiepura
Rossini *La danza*. Kiepura
di Capua *O sole mio*. Kiepura
Grothe *Musikanten sind da!* Eggerth
von Vecsey *Denkst du nie daran*. Eggerth
J. Strauss *An den schönen blauen Donau*. Eggerth
J. Strauss *Frühlingsstimmen*. Eggerth
Kokay *Am roten Pfingsttag*. Eggerth
Stolz *Mein Herz ruft immer nur nach dir, oh, Marita*. Kiepura
Nick *Wunderschön ist es, verliebt zu sein*. Eggerth
von Buday *Mein Herz ist voller Sonnenschein*. Kiepura
Stolz *Ob blond, ob braun*. Kiepura
Lehar *Die ganze Welt dreht sich um Liebe*. Eggerth
Grothe *Schön wie der junge Frühling*. Eggerth
Spoliansky *Heute Nacht oder nie*. Kiepura
Kalman *Die Csardasfürstin*. — *O jag'den Glück nicht nach*. Eggerth
Stolz *Ich singe mein Lied heut nur für dich*. Kiepura
Electrola—Dacapo (Album dwupłytowy) C-14729135/36

Marta Eggerth, Jan Kiepura

Stolz *Ob blond, ob braun*. Kiepura
Grothe *Schön wie der junge Frühling*. Eggerth
Stolz *Ich liebe dich*. Kiepura
Grothe *Herz, du kennst meine Sehnsucht*. Eggerth
Stolz *Mein Herz ruft immer nur nach dir, oh, Marita*. Kiepura
Grothe *Manola*. Eggerth
Grothe *Musikanten sind da!* Eggerth
Kaper *Oh, Madonna*. Kiepura
Grothe *Immer wenn ich glücklich bin*. Eggerth
Kaper. *Ninon*. Kiepura
Abraham *Du traumschöne Perle der Südsee*. Eggerth
Stolz *Weine nicht*. Kiepura
Top Classic — Historia H-611

Kiepura na płytach długogrających, zbiorczych

Puccini *Tosca*. Duet z I aktu (fragment) z Lotte Lehmann
Odeon „L'âge d'or de l'Opéra Comique de Paris” (Album trzy płytowy daw-
nych śpiewaków występujących w Operze Komicznej), ORX-505
Puccini *Tosca*. Aria Cavaradossiego
Odeon. „Paris Opera Stars” (Album trzy płytowy dawnych śpiewaków wystę-
pujących w Grand Opéra w Paryżu) ORX-502
Verdi *Aida*. Aria Radamesa
Lebendige Vergangenheit — „Von der Hofoper zur Staatsoper” (Album pię-
ciopłytkowy dawnych śpiewaków, występujących w Operze Wiedeńskiej)
Verdi *Trubadur*. Stretta Manrika LV-504
Top Artists Platters — USA T-333

(136)

Verdi *Trubadur*. *Stretta Manrica*

„The Golden Age of Opera” — New York

Stolz Mein Herz ruft immer nur nach dir, oh, Marita

Amiga — 8-40-013

Amiga — Die Musikalische Rumpelkammer mit Willy Schwabe (aktorzy dawnego filmu niemieckiego — z komentarzem Willy Schwabego)

Verdi *Rigoletto*. Opera w 3 aktach, z Lily Pons, Lawrence Tibbett i Janem

Kiepurą. Nagranie ze spektaklu w Metropolitan Opera, 11 marca 1939

„The Golden Age of Opera” — New York

FILMY Z JANEM KIEPURĄ

Die singende Stadt (Neapol, śpiewające miasto) — z Brygida Helm w wersji niemieckiej i francuskiej oraz z Betty Stockfeld w wersji angielskiej. Reżyser: Carmine Gallone. Produkcja: „Asfi”, Londyn 1930.

Lied einer Nacht (Pieśń nocy) — z Magdą Schneider. Reżyser: Anatole Litvak. Produkcja: UFA, Berlin 1932. Wersja niemiecka, angielska, francuska.

Ein Lied für Dich (Zdobyć cię muszę) — z Jenny Jugo w wersji niemieckiej i angielskiej oraz z Claudie Clèves w wersji francuskiej. Reżyser: Joe May. Produkcja: UFA, Berlin 1933.

Mein Herz ruft nach Dir (Dla ciebie śpiewam) — z Martą Eggerth w wersji angielskiej i niemieckiej oraz z Danielle Darrieux w wersji francuskiej. Reżyser: Carmine Gallone. Produkcja: Gaumont — British Pictures Corporation, Londyn 1934.

Ich liebe alle Frauen (Kocham wszystkie kobiety) — z Inge List w wersji niemieckiej oraz z Danielle Darrieux w wersji francuskiej. Reżyser: Karel Lamač. Produkcja: Ciné-Alliance 1935 (dla UFA).

Give us this night (Pieśń miłości) — z Gladys Swarthout. Reżyser: Alexander Hall. Produkcja: Paramount Pictures, USA 1936.

Im Sonnenschein (W blasku słońca) — z Friedl Csepa i Luli von Hohenberg. Reżyser: Carmine Gallone. Produkcja: Gloria-Horus, Wiedeń 1936.

Zauber der Bohème (Czar cyganerii) — z Martą Eggerth. Reżyser: Geza von Bolvary. Produkcja: Ciné-Opera, Wiedeń 1937.

My song is for You (Moja piosenka dla ciebie) — z Aileen Marson. Reżyser: Elvey. Produkcja USA 1943.

Charme de la Bohème — z Martą Eggerth. Repryza *Czaru cyganerii* z 1937 r. w włoskiej i angielskiej wersji. Reżyser: Carmine Gallone. Produkcja Rzym 1948.

Valse brillante — wersja francuska z Martą Eggerth. Reżyser: Jean Boyer. Produkcja Paryż 1949.

Das Land des Lächelns (Kraina uśmiechu) — z Martą Eggerth w wersji niemieckiej i angielskiej. Reżyser: Hans Deppe. Produkcja: Berolina Film, Berlin Zachodni 1952.

(137)

(138)

Zestawienie nagrań płytowych i filmów
opracował
Władysław Surzyński

SPIS TREŚCI

Dojrzewanie.	5
Sława	16
W oczach bliskich	28
Brat Władysław	29
Wanda Wermińska	38
Jerzy Czaplicki	47
Apoloniusz Kowalski	51
Za morzami	60
Powrót	69
<i>Nagrania płytowe Jana Kiepurę</i>	77
<i>Filmy z Janem Kiepurą</i>	83

Zdjęcia z Muzeum Teatralnego w Warszawie, Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, CAF, archiwum „Expresu Wieczornego” oraz ze zbiorów dyrektora Filharmonii Narodowej Eugeniusza Libery i ze zbiorów autora.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasińskiego 11 a. Printed in Poland. Wyd. III fotooffsetowe, 50 240 egz., 7,1 ark. wyd., 9,0 ark. druk. Papier offs. III kl. z roli „A”, 80 g z Zakładów Celulozo-Papierniczych w Kwidzynie. Przekazano do drukarni 26 V 1988 r. Druk ukończono w 1988 r. Zakłady Graficzne w Gdańsku. Zam. nr 1380/88. M-11/305.

Z KSIĄŻEK
JERZEGO WALDORFFA
WYDANYCH W PWM

Zbuntowane uszy
wyd. I 1962, wyd. II 1968

Harfy leciały na północ
wyd. I 1970

Diabły i anioły
wyd. I 1971, wyd. II 1975

Ciach go smykiem!
wyd. I 1972

Jan Kiepura
wyd. I 1974, wyd. II 1976

Taniec życia ze śmiercią
wyd. I 1978, wyd. II 1984

Muzyka łagodzi obyczaje
Artykuły, recenzje, felietony
wyd. I 1982

PAMIĘTNIKI MUZYCZNE PWM

Ignacy Jan Paderewski

Pamiętniki

(spisała Mary Lawton)

wyd. VI 1986

Isadora Duncan

Moje życie

wyd. V 1986

Artur Rubinstein

Moje młode lata

wyd. II 1986

Fiodor Szalapin

Wspomnienia z mojego życia

wyd. III 1986

Lorenzo Da Ponte

Pamiętniki

wyd. II 1987

Artur Rubinstein

Moje długie życie

wyd. I 1988

Louis Armstrong

Moje życie w Nowym Orleanie

wyd. II 1988

(143)