ADA SARI
– legenda naszej współczesności

I. 12 maja 1923 roku

Był to chyba najważniejszy dzień w jej życiu. Oto, jak sama o tym opowiadała:

„Jesienią 1922 roku śpiewałam w Teatro Carcano w Mediolanie w *Cyruliku sewilskim*. Przypominam sobie, że odniosłam wielki sukces u publiczności i w prasie, który szerokim echem odbił się w mediolańskich kręgach muzycznych. Na jednym z przedstawień obecny był ówczesny dyrektor La Scali, pan Scandiani.

Zimą z 1922 na 1923 znajdowałam się w Lizbonie; tam otrzymałam pierwszy telegram od dyrekcji La Scali, proponujący mi partię Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Wykonanie miało odbyć się pod dyrekcją Maestro Toscaniniego. Niestety, ustalona na koniec kwietnia data premiery *Czarodziejskiego fletu* zbiegła się z innymi, wcześniej podpisanymi umowami na występy w Londynie i Paryżu. Po przyjeździe do Londynu zastałam nowy telegram z La Scali, w którym dyrekcja ponownie prosiła mnie o przyjęcie proponowanej roli, wybawiając mnie z kłopotu przez wyznaczenie premiery *Fletu* na 2 maja. Niestety, również i ta data była dla mnie nie do przyjęcia, ponieważ akurat tego dnia miałam śpiewać w Paryżu w Wielkiej Operze.

Kiedy przyjechałam do Paryża, wręczono mi następny telegram, w którym zawiadamiano mnie, iż premiera *Fletu* jest przesunięta o pięć dni. W tym samym czasie zaproponowano mi następny sezon w La Scali – występy w *Cyruliku* i *Czarodziejskim flecie*. Bardzo pragnęłam śpiewać pod dyrekcją Maestro Toscaniniego, ale z drugiej strony wahałam się, ponieważ poza jedną arią nie znałam pozostałych fragmentów tej partii, którą teraz miałam wykonać w całości. W ciągu tylko trzech dni opanować całą partię – i to zarówno od strony wokalnej, jak i muzycznej, było niemożliwe! Mimo to, po krótkim wahaniu, odpowiedziałam następującą depeszą:

„Przyjmuję propozycję – będę jutro w Mediolanie – proszę o pierwszą próbę bez Maestra Toscaniniego".

Po skończonym koncercie w Operze Paryskiej wsiadłam w pociąg do Mediolanu, całą noc spędzając na studiowaniu partii Królowej Nocy. Natychmiast udałam się do Scali. Z zadowoleniem przekonałam się, że uwzględniono moją prośbę: oczekiwał na mnie tylko Maestro Sormani, akompaniator, po to, aby przejść razem ze mną całą partię. Mimo wszystko jednak odczuwałam obecność Maestra Toscaniniego w sali prób. On nigdy dotychczas mnie nie słyszał, nie znał mego głosu, mógł jedynie zaufać sądowi publiczności mediolańskiej, krytykom prasowym, jak również opinii pana Scandianiego.

Zaczęłam próbę od arii, która już od dawna stanowiła jedną z pozycji mego repertuaru. Ale natychmiast po kilku taktach akompaniator przerwał grę, mówiąc:

– Ten tekst został zmieniony, droga pani! Od dwóch miesięcy próby opery prowadzone są z nowym tekstem, napisanym przez Maestra Forzano.

Z przerażenia cała zdrętwiałam! Poczułam się wprost chora, usłyszawszy taką nowinę.

Brakowało przecież już tylko parę godzin do pierwszej próby orkiestrowej z Maestro Toscaninim!

Wieczorem do mojej garderoby przyszedł Maestro Toscanini, aby się ze mną przywitać; wiedział już, że opanowanie partii z nowym tekstem w ciągu paru godzin było niemożliwością i pozwolił mi śpiewać z partyturą w ręku.

Wiedziałam skądinąd, że Maestro Toscanini był bardzo wymagający i – zarówno od śpiewaków, jak też instrumentalistów – żądał doskonałości wykonania. Ponieważ znałam jego wymagania, a nie panowałam w pełni nad swoją partią – pierwsza próba stała się dla mnie prawdziwą męką.

W pewnej chwili, kiedy byłam już na scenie i znajdowałam się na półksiężycu, który podnosił się coraz to wyżej w cieniu drzew i dekoracji, z powodu braku światła nie mogłam z partytury odczytać ani jednego słowa. Przestałam więc śpiewać, a Maestro dalej prowadził próbę. Kiedy znalazłam się w świetle, podjęłam śpiew na nowo, aby dokończyć scenę.

Wydawało się, że Maestro Toscanini nie przywiązywał większej wagi do tego wydarzenia. Po skończonej próbie przyszedł jednak do mojej garderoby, miły, uprzejmy i z uśmiechem na ustach powiedział:

– Mam nadzieję, że jutro na próbie generalnej, będzie pani śpiewać już bez pomocy nut.

Wszystko poszło dobrze, chociaż z wielkim wysiłkiem z mojej strony, ponieważ musiałam skoncentrować uwagę nie tylko na głosie i na opanowaniu tekstu, ale także na wczuciu się w różne problemy interpretacyjne od strony muzycznej. Musiałam liczyć wyłącznie na własne siły, tym bardziej, że nie widziałam pałeczki dyrygenta z powodu zbyt wielkiej odległości."

Zdenerwowanie młodej śpiewaczki było w pełni uzasadnione. Arturo Toscanini, już wówczas owiany legendą jednego z największych artystów świata, po raz drugi w swym życiu był szefem artystycznym La Scali (po latach sukcesów w Metropolitan Opera House), a zarazem postrachem współpracowników. Ten szczupły, niski brunet z filuternie podkręconymi wąsikami uchodził za człowieka niezwykle wrażliwego, ale i bardzo drażliwego, obsesyjnie dążącego do muzycznej perfekcji. Stąd też rodziły się jego liczne dziwactwa, a nawet pewna gburowatość. Fałszywa intonacja lub pomyłka instrumentalisty mogły ściągnąć na głowę najbardziej nawet szacownego muzyka istne gromy z ust rozgorączkowanego Maestro, łącznie z niewybrednymi wyzwiskami, łamaniem pałeczki, przerywaniem koncertów i przedstawień operowych.

Prowadząc próby na stojąco, Toscanini potrafił na przemian grzmieć, podskakiwać w furii, ale i padać na kolana przed orkiestrą, chcąc z niej wydobyć brzmienie subtelne, najdoskonalsze. Wszyscy współpracownicy bali się go panicznie, ale i wielbili jednocześnie, czując i wiedząc, że pod kierunkiem tego artysty można się wznieść na absolutne wyżyny.

Opowieści na temat jego wrażliwości dźwiękowej i pamięci muzycznej niejednokrotnie obiegały świat. Na pewnej próbie orkiestry nagle przerwał grę i zwrócił się do jednego ze skrzypków: – Pan ma dzisiaj inny instrument. – Tak. Moje skrzypce zostawiłem w domu. – To proszę iść po nie i grać na własnych.

Innym razem – a pamiętajmy, że Toscanini był początkowo wiolonczelistą i przypadek sprawił, iż nagle stanął za pulpitem dyrygenckim, zastępując kapelmistrza, któremu zbuntowała się orkiestra – przyszedł do niego pierwszy wiolonczelista wielce zasmucony. – Nie mogę dziś grać, bo pękła mi jedna struna – powiedział muzyk. Toscanini chwilę się zamyślił i odparł: – Przecież może się pan obyć bez tej struny. – I była to racja, bowiem „przeglądając" w pamięci całą

Ada Sari jako Królowa Nocy
w *Czarodziejskim flecie* Mozarta na scenie mediolanskiej La Scali

partię 1. wiolonczeli, Maestro, świadom techniki gry na tym instrumencie, zauważył, że można ją odegrać z pominięciem pękniętej struny. Lecz by to wiedzieć, trzeba mieć iście fenomenalną pamięć.

O współpracy z Toscaninim marzyła także i polska śpiewaczka. Właśnie 12 maja 1923 roku nadszedł dzień upragniony – Ada Sari wystąpiła w *Czarodziejskim flecie* pod dyrekcją Maestra.

Oddajmy głos przyjaciółce artystki, która była świadkiem tego ważnego debiutu, Jadwidze Toeplitz-Mrozowskiej. Ta pochodząca z Kieleckiego aktorka dramatyczna, amatorsko również parająca się śpiewem, od chwili wyjścia za mąż za dyrektora banku Toeplitza osiadła w Mediolanie. Jej nową namiętnością stały się wyprawy podróżnicze do Azji, z których publikowała liczne opisy dokumentalno-literackie. Dzięki owym ciągotom ku pisaniu pozostał do naszych czasów jedyny zapis debiutu Ady Sari w La Scali. Pani Jadwiga pisała o swojej imienniczce, że w przeddzień występu w mieszkaniu Sari „znajduję Adę w stanie opłakanym: w stroju niedbałym, włosy rozrzucone nad spotniałym czołem, oczy podkrążone, wypieki...

– Co się z tobą dzieje? Jak poszła próba?

– Ach ... Poszła ... To nie próba... to lekcja ... Nie zapominaj, że śpiewam cały nowy, nie znany mi tekst.

– A jakie wrażenie odniosłaś z próby z Toscaninim?

– Ma rację we wszystkich uwagach i wymaganiach. Tą jedną próbą uszlachetnił moją sztukę.

– Czy jadłaś obiad?

– Nic do ust nie mogę wziąć (...)

Następnego dnia jadę wraz z mężem wieczorem do Scali. Przepiękna sala najsławniejszego teatru na świecie, ustrojona pękami różowych kwiatów, opadających z sześciu pięter lóż i galerii, oświetlona olbrzymimi lampadario, wypełniona była po brzegi.

Damy wydekoltowane, wybrylantowane, wyfryzowane na paryską modę, panowie jak czarnobiałe kruki witają się, rozmawiają, flirtują dyskretnie, śmiech, szum, przygłuszony charakterystyczną kakofonią strojonych instrumentów. Nagle, tam w dole, w małych drzwiczkach prowadzących do orkiestry staje jej dyrektor: genialny Maestro, Arturo Toscanini. Światła gasną, milkną instrumenty, a za kulisami Ada poleca się gorąco Boskiej opiece.

Na srebrnym księżycu ją ustawiają, układają fałdy szaty, usianej srebrnymi gwiazdami, przymocowują na głowie aureolę z gwiazd brylantowych i windują Adunię w górę powoli a nieubłaganie.

Jej się trochę w głowie zawraca, ale nie piśnie, a oni wciąż wyżej i wyżej, aż wreszcie winda zatrzymuje się i Sari staje oko w oko z Toscaninim. (...) Wielki Maestro podnosi pałeczkę, Ada podświadomie atakuje pierwsze takty swojej partii, po paru sekundach przychodzi do przytomności, czuje, że głos odpowiada jak należy, że trema znika (...)

Przesławna aria Królowej Nocy! Śpiewa ją pewnie, intonacja perfetta. Olbrzymia sala rozbrzmiewa siłą jej wspaniałego głosu, staccata zadziwiają słuchaczy, il sopracuto *Fa* w trzeciej oktawie, powtarzane dziesiątki razy, brzmi okrągło jak dzwonek loretański, dramatyczny finał budzi entuzjazm publiczności. Ada stoi na swym księżycu jak skamieniała, tłumiąc łzy wzruszenia..."

Królowej Nocy partnerowali w tym pamiętnym dla Ady Sari przedstawieniu: Ines Alfani-Tellini (w roli Paminy), Ferdinando Ciniselli (jako Tarnino), Ernest Badini (Papageno) i Gregorio Melnik (Sarastro).

Udało się! Od tego momentu wszystko zaczęło krążyć i przesuwać się wokół niej jakby w przyspieszonym tempie. Szum gratulujących, kwiaty, ucałowania. Jest i on: Maestro. Chyba zadowolony? Gdzieś na dnie świadomości młodej Polki kołaczą się słowa: próg przekroczony. Może nadejdzie to upragnione?

Nazajutrz nerwowe oczekiwanie na recenzje. „Corriere delia Sera" napisał: „W niezwykle ryzykownej partii Królowej Nocy – skomponowanej na wyjątkowej rozpiętości głos szwagierki Mozarta, p. Hoffer – poznaliśmy w Adzie Sari śpiewaczkę doskonałą, której mistrzostwo daje się zauważyć także przy każdorazowym atakowaniu najwyższego *Fa*, jakim najeżone są obydwie jej arie, i która nie odczuwa potrzeby zastosowania powszechnie przyjętego obniżania tonacji".

I racja, bo przy takim bogactwie głosowym nie trzeba sobie pomagać specjalnymi transpozycjami. Ale dobrze się stało, że zauważyli to także krytycy.

Ten dzień – to był strzał w dziesiątkę. Ada Sari miała powody do radości i dumy. Można powiedzieć, że właśnie od tego momentu rozpoczęła się światowa kariera tej śpiewaczki.

II Wadowice dały światu...

Trzy lata przed debiutem Ady Sari w La Scali, w małym miasteczku pod Krakowem, Wadowicach, 18 maja 1920 roku przyszedł na świat syn Karola i Emilii z Kaczorowskich, Karol Józef Wojtyła, najwybitniejszy Polak XX wieku.

To powiatowe miasteczko nad rzeką Skawą, niegdyś należące do Księstwa Zatorskiego, potem leżące w tzw. Galicji Zachodniej, a teraz przypisane geograficznie do Podgórza Śląskiego – już w 1567 roku wydało na świat w rodzinie włościańskiej księdza, pisarza, filozofa i człowieka bohaterskiego, który trwale zapisał się w historii Polski i Kościoła. Był nim Marcin Wadowita (piszący swe dzieła po łacinie jako Martinus Vadovius), który doktoryzował się w teologii w Rzymie, przez 50 lat był profesorem Akademii Krakowskiej, a przez pewien czas rektorem najstarszej polskiej Alma Mater. Kilkakrotnie bywał w Rzymie, gdzie słuchano jego nauki i dysput teologicznych, napisał wiele prac naukowych i zasłynął też jako obrońca Fausta Socyna. Otóż w 1598 roku, kiedy podburzeni przez jezuitów studenci krakowscy napadli na Socyna, spalili jego dzieła, a pobitego starca, na wpół nagiego wywlekli z domu, by utopić – Wadowita ocalił mu życie, uspokoił młodzież i schronił Socyna we własnym domu.

Pod koniec XIX wieku małe senne miasteczko podkrakowskie wybrał sobie na praktykę koncypiencką młody doktor praw Uniwersytetu Jagiellońskiego, Edward Scheuer.

Trzydzieści cztery lata przed Ojcem Świętym w Wadowicach urodziła się dziewczynka, z której to miasteczko jest również dumne do dnia dzisiejszego. 29 czerwca 1886 roku, w chwili urodzin, nazywała się Jadwiga Leontyna Scheuer. Gdy miała 3 lata, nazywała się Jadwiga Szayer (bowiem ojciec wraz z całą rodziną zmienił sobie nazwisko). Gdy wchodziła po latach na scenę operową, po raz trzeci stała się kimś innym: Adą Sari. I pod tym ostatnim z nazwisk poznał ją świat.

Była córką Edwarda i Franciszki Scheuerów. Jej matka, z domu Chybińska, przewodniczka Jadwigi po świecie muzyki, była stryjeczną siostrą pierwszego wybitnego muzykologa polskiego, profesora Adolfa Chybińskiego. W trzy lata po urodzeniu się Ady ojciec przeniósł całą rodzinę do Starego Sącza, gdzie – po zmianie nazwiska na Szayer – 20 listopada 1889 roku otworzył kancelarię adwokacką. I tu pozostał przez prawie pół wieku, aż do 1935 roku, przez 45 lat będąc

radcą miejskim, a w latach 1920-1930 burmistrzem Starego Sącza.

W tym mieście późniejsza Ada Sari spędziła całe swoje dzieciństwo. Matka udzielała jej pierwszych lekcji na fortepianie. Kiedy skończyła 6 lat, zaczęła uczyć się w przyklasztornej szkole klarysek. Nauką muzyki małej Ady kierowały zawodowe nauczycielki, siostry Szyrajew z Nowego Sącza. Podobno do pierwszego publicznego popisu panny Szayerówny doszło już po roku, kiedy to siedmioletnia dziewczynka wystąpiła na koncercie dobroczynnym. Po skończeniu szkoły podstawowej Jadwiga Szayer wyjechała na dalsze dwa lata nauki do klasztoru w Cieszynie, a potem do szkoły Sióstr Bożej Miłości w Krakowie. Tutaj szczególnie intensywnie uczyła się śpiewu i języków obcych, nie zaniedbując przy tym fortepianu, jak przystało na pannę z dobrego domu.

Kiedy przychodziła na świat, słońce stało w znaku Raka. Niektórym wydać się to może bez znaczenia, ale jeśli bliżej przyjrzymy się biografii Ady Sari, jej reakcjom na otoczenie, jej sposobowi odbierania świata zewnętrznego i przeżywania wewnętrznego „ja" – co znajduje ślad na przykład w listach do rodziców, jakie za chwilę przytoczę – to okaże się, że była ona rzeczywiście związana z ogólnymi cechami przypisywanymi „Rakom". (Co prawda tego samego dnia, choć innego roku, urodził się

Na spacerze

też krwawy Henryk VIII, daleko odbiegający od charakterystyki Raka, ale tym niech się martwią jego biografowie.) Ada Sari prócz tego, że była – w naszym europejskim zodiaku – Rakiem, w horoskopie chińskim patronował jej Pies, powszechnie uważany za najsympatyczniejszy znak całego zodiaku chińskiego. Po porównaniu obu charakterystyk wydało mi się, że wszystkie dokumenty pisane, rejestrujące osobowość Ady Sari, zdają się potwierdzać, iż była ona jakby wcieleniem klasycznego Raka i Psa, razem wziętych. Z jednej strony bezpretensjonalna, chętna w udzielaniu pomocy innym, uznająca, że „życie bez godności to życie próżne", zawładnięta bez reszty ideą Sztuki, walcząca o tę Sztukę ze wszystkich sił – czyli Pies; z drugiej zaś wyjątkowo uzdolniona do języków obcych, dysponująca znakomitą pamięcią, uparcie dążąca do obranego celu, bardzo uczuciowa i wrażliwa, przywiązana do rodziny, ale i naiwna, łatwowierna, dająca się czasem zranić nim zdąży schować się do swojej skorupy, żądna sławy i rozkoszy podniebienia – czyli Rak.

Te cechy obu znaków wynotowałem z ksiąg mądrości zodiakowych. Czy tylko mnie się tak zdawało, czy też rzeczywiście biografia tej artystki potwierdza jej klasyczność rysów Raka – Psa?

W 1905 roku, kiedy Jadwiga Szayerówna miała już 19 lat i poza sobą maturę krakowską, rozpoczął się w jej życiu nowy okres. Skończyło się dzieciństwo w Galicji, a rozpoczął się śpiew, który otworzył przed nią świat. Bowiem w tym właśnie roku rodzice spełnili jej prośbę, wysyłając na dalsze studia wokalne do Wiednia. Tu przez dwa lata uczyła się śpiewu pod kierunkiem hrabiny Pizzamano (ta włoska arystokratka – której imienia nie znamy – prowadziła prywatną szkołę śpiewu dla „panien z dobrych domów": Jadwiga Szayer ukończyła tę szkołę z wyróżnieniem). Podczas nauki w Wiedniu odbył się pierwszy publiczny występ śpiewaczki Ady Sari na koncercie zorganizowanym w pałacu na Praterze przez księżnę Lichtenstein, gdzie śpiewała partię Lalki z operetki Edmondo A. Audrama *La poupee*, który to występ został również zauważony przez krytykę muzyczną. W marcu 1907 roku kończył się jej dwuletni pobyt w Wiedniu. W jednym z listów do rodziców Jadwiga Szayer pisała:

„Wiedeń, 20 marca 1907, wieczór 10 godz.

Dnie ostatnie, tj. od soboty, mijają mi błyskawicznie. W sobotę śpiewałam w Strzesze (dom polonijny w Wiedniu – przyp. W. P.). Ach, jak oni mnie tam żegnali. To trudno mi będzie opisać, ale spróbuje, bo chciałabym się choć w części jednej podzielić wrażeniami, które niezatarte pozostaną mi na całe życie. Otóż śpiew wypadł mi dobrze. Niemożliwą klakę urządzili mi koledzy Edusia (chodzi o Edwarda, najstarszego brata śpiewaczki, który wówczas też studiował w tym mieście – przyp. W. P.). Już wstępując na estradę, dodali mi odwagi i zachęcili. Przy końcu Fałat (Stanisław, prezes „Strzechy" i radca dworu – przyp. W.P.) przepyszną mowę wygłosił i żegnał mnie w imieniu całej Strzechy i dziękował również bardzo serdecznie za ten koncert. Nadmienił wyraźnie, że chociaż nasza artystka śpiewała przed ukoronowanymi głowami, pomimo tego zawsze z wielką przyjemnością ofiarowywała się i przyjmowała nasze engagement. Naturalnie można sobie wyobrazić, jak ta mowa oddziałała na publiczność (przeważnie tego wieczora byli nasi znajomi i sama inteligencja), więc byłam pod ścisłą obserwacją i zdało mi się, że jestem na wystawie. Wszyscy zwrócili się do mnie, spojrzenia mi przesyłając nadzwyczaj uprzejmie. Widziałam, że mowa Fałata, a szczególniej zakończenie, które brzmiało mniej więcej tak, zasmuciło ich oblicze: »Niestety, musimy naszą artystkę pożegnać. Opuszcza ona nas, udając się do Włoch na dalsze studia«. Słuchałabym była i marzyła jeszcze długo, długo, ale mnie zbudzili i

kazali zejść z wyżyn marzeń do rzeczywistości smutnej, ale przy tym i przyjemnej, bo się jeszcze dobrze nie opamiętałam, gdy zobaczyłam przed sobą kilku panów z komitetu, którzy całując mi ręce, wręczyli olbrzymi bukiet, ale cudownie piękny.

(...) Byłam wprost rozczuloną i oczarowaną. Bukiet ten muszę zawieźć do domu, pomimo że dzisiaj już zwiędły, zeschły. (...) Był z szarfą i wybitą datą na szarfie. (...) Drugi dzień spędziłam u pp. Wergani (...)Sam Wergani jest redaktorem i właścicielem gazety „Deutsches Yolksblatt". On na pół-Polak, więc bywa u nich masa Polaków. Śpiewałam dużo i szalenie się podobałam. Kilku krytyków było i między nimi Buchstein, który mi taką śliczną krytykę napisał w zeszłym roku w gazecie Deutsches Volksblatt z wieczoru u księżnej. Po kilku pieśniach, które zaśpiewałam, przyszedł do mnie i składając pocałunek na mojej łapce, powiedział: doprawdy pani ma kolosalny talent i my tu już zrobimy, że za dwa lata będzie pani wielką i sławną artystką. Aber jetz heist ternen. Odpowiedziałam, że jeszcze nie wiem, co Rodzice ze mną postanowią, ale sądzę, że dalej mi pozwolą uczyć się śpiewu."

III Czy słyszy pan tę muchę?

Mediolan... Mediolan. Mnóstwo westchnień każdej dziewczyny marzącej o śpiewie, tym prawdziwym, obudowanym czarodziejskim pudełkiem sceny operowej i pobrzmiewającym owacjami wyimaginowanej publiczności.

Wakacje 1907 roku miały się ku końcowi. Panna Jadwiga siedziała teraz w domu rodziców i bezprzykładnie wierciła dziurę w brzuchu nobliwego adwokata, by zezwolił jej na dalsze studia wokalne. Gdzie? Oczywiście w Mediolanie! Niezbyt to było po myśli doktora Szayera, ale pani doktorowa poparła córkę i rada w radę postanowiono o podróży do Włoch.

Pierwsze spotkanie ze słynnym profesorem Antonio Rupnickiem w europejskiej stolicy śpiewu operowego nie należało do najmilszych. Pan mecenas z odległej Galicji przywiózł swoją córkę, by profesor wysłuchał jej i orzekł, czy z tej mąki będzie chleb. Rupnick posłuchał panny Szayerówny i zwrócił się do jej ojca z pytaniem.

– Czy słyszy pan tę muchę, która lata koło żyrandola?

Ojciec powiedział, że słyszy, ale bardzo słabo. A profesor na to:

– No widzi pan. Ja też ją słyszę słabo, ale jednak wyraźniej niż głos pańskiej córki. Nie wiem, czy w ogóle da się coś z tego zrobić.

Wspomniałem poprzednio, że Raki są uparte. Mimo zimnego prysznicu, w postaci opinii profesora, który oblał doszczętnie amatorkę śpiewu, Jadwiga nie dała za wygraną. Antonio Rupnick dał się przekonać, by rozpocząć lekcje z młodą Polką, ta zaś zacisnęła zęby i ostro przystąpiła do pracy.

Ówczesne listy z Mediolanu Ady do rodziców – które opublikował „Teatr" – są dziś nie tylko dokumentem z biografii przyszłej gwiazdy scen operowych, ale również zdają się oddawać żarliwość lub gorycz przeżywanych chwil, atmosferę otoczenia. I, co najważniejsze, pisane spontanicznie, pod wpływem nastroju, wiele mówią o samej artystce w tym okresie jej życia, kiedy była najbardziej chłonna świata, ciekawa, ale i nierzadko strwożona, samotna, niepewna. Te stany psychiczne przebijają wyraźnie w listach, nawet gdy pozornie pisze ona o błahostkach... Czytając je z dużym zainteresowaniem, starałem się znaleźć myślami tuż obok niej i jej mistrza Rupnicka, który wreszcie złagodniał w swych surowych sądach na temat możliwości głosowych

Jako Małgorzata w *Fauście* Gounoda (Teatro Nationale w Rzymie,1909 rok)

panny Szayerówny. Dodawał dziewczynie otuchy do dalszej, uporczywej nauki i wraz z żoną starał się jej zastąpić dom rodzinny. Sięgnijmy do listów z Mediolanu do Starego Sącza.

„Po kilku miesiącach nauki już Mistrz twierdzi, że ja tylko na scenie karierę zrobię. Dostanę na przyszły rok, to jest z końcem maja 1908, z pewnością engagement tutaj gdzieś, we Włoszech, a potem przeniosę się do kraju, gdy już wszystko dobrze pójdzie (...). Któż wie, czy nie zrobię prędzej na scenie kariery jak na estradzie, bo tu np. żadnych koncertów we Włoszech nie urządzają, uznają tylko artyzm na scenie. I ta rzecz, jak kariera koncertowa, jest zazwyczaj z początku bardzo trudna i ciężka. Na scenie mam swoją gażę i nic mnie nie obchodzi więcej. Gdy da Bozia, że się dam poznać na scenie, to potem łatwo się przerzucić na estradę, bo się ma tytuł śpiewaczki operowej i ma się imię. Nad tym dużo myślałam ostatnimi czasy (...). Włoski mi idzie zupełnie dobrze, już teraz więc mam nadzieję, że dojdę do zupełnej wprawy, zanim Włochy opuszczę. Na przyszły rok poduczę się jeszcze i zapiszę do szkoły dramatycznej, aby ruchów i mimiki się poduczyć! To potrzebne, bo dużo zależy od gry śpiewaczki (...). Mój głos – wszyscy twierdzą – sceniczny. Duży będzie."

W innym zaś liście z tego okresu pisała rodzicom o swoich kontaktach z występującą wówczas w La Scali ulubioną śpiewaczką Artura Toscaniniego, wybitną polską wokalistką Heleną Zboińską-Ruszkowską, która wprowadziła młodą adeptkę śpiewu za kulisy wielkiej opery: „Poczciwa pani Ruszkowska odwiedzała mnie, pomimo że bardzo teraz zajęta, bo przygotowuje *Christoforo Colombo*. Znalazła chwilkę wolną i codziennie przychodziła. Ogromnie szczęśliwa, bo dyrektor opery Scala, hrabia Gatti Casazza, zaangażował ją już na przyszły rok do pierwszoplanowych ról. Cieszę się ogromnie, bo przyszły rok znów razem spędzimy. (...) Prosiła mnie, aby zapytać Mamci, po ile u nas szynka. Czyby nie mogła mieć taniej od nas z Sącza? (...) Kiedyś tu cały wieczór rozmawiałyśmy o Sączu i wiktuałach. Niestety, bardzo mało mogłam jej o tych ostatnich objaśnić. Wszak nie znam się na podobnych rzeczach. Ona już marzy, że mnie za dwa lata weźmie z sobą do Warszawy, że tam debiutować muszę, bo bardzo dobra publika i zna się bardzo na sztuce. Widzę, że chciałaby mi ułatwić wszystko, o ile tylko mogła będzie, taka dobra. Kilka razy byłam w jej camerino (garderoba) i widziałam, jak się malowała, a wszystko suchymi szminkami. Śliczna była, tak ładnie, artystycznie się szminkuje".

Helena Zboińska-Ruszkowska była tylko o osiem lat starsza od Szayerówny, ale za to tak zwaną kobietą dobrze zbudowaną; dużo wyższą i przy tuszy, o dobrotliwej i sympatycznej twarzy z zadartym noskiem. Jej postać zdawała się kontrastować z głosem niezwykle delikatnym, rzadkiej piękności sopranem, nazywanym przez niektórych „głosem anielskim". Była lwowianką, uczennicą Walerego Wysockiego, która miała już za sobą kilkuletnie występy na scenach operowych Lwowa, Warszawy i Wiednia. Debiutowała rolą tytułową w *Marcie* Flotowa, ale w jej repertuarze znajdowały się partie sopranów lirycznych i dramatycznych. W sezonie 1906/7, kiedy poznała ją Ada Sari, śpiewała w La Scali i niebawem miała odbyć z zespołem tego teatru długie tourneé po Ameryce Południowej.

Po spotkaniu z tą znaną już wówczas i niezwykle cenioną śpiewaczką Szayerówna opisywała w liście do Starego Sącza dalsze swoje spostrzeżenia: „Tak dużo, strasznie dużo mówią o życiu zakulisowym. A to wszystko blaga, straszna blaga. Wszak zawsze chodzę przez scenę, a nikt żadnych rozmów nie prowadzi, ani żadnych tym podobnych rzeczy. Każdy artysta, artystka siedzi w swojej garderobie i dopiero wychodzi, gdy ma wejść na scenę. Żadnych intryg, żadnych flirtów, jak to mówią, że najgorsze rzeczy dzieją się w teatrze za kulisami!"

Jako Małgorzata w Fauście

Nie jest wykluczone, że ten idealizujący życie zakulisowe opis adeptki sztuki operowej w pewnej mierze podyktowany był chęcią uspokojenia rodziców, a zwłaszcza ojca.

Na wszelki jednak wypadek w innym miejscu listu pisze: „Wczoraj wieczorem, po kolacji – aż zdumiałam – Rupnickowa przyszła, z nią maestro kochany, potem Veneziani i Roco (młody Rupnick). Z początku ogromnie zażenowałam się. Wprawdzie byłam prawie że ubraną, bo w różowej flanelowej matince, ale zawsze w łóżku i warkocze rozpuszczone. Ale tutaj taki dziwny zwyczaj, życie inne. Odwiedzają znajomi i nawet dziwią się, jak można czegoś podobnego wstydzić się. Wszak to zupełnie naturalne i nikt tu na żadne formy nie zważa."

Rozpędziła się Ada w tej „wolności obyczajów" i pomyślawszy o Starym Sączu, zaraz dodała: „Naturalnie, zastanowiwszy się, to faktycznie, czego żenować się. Przecież byłam ubraną. Wesoło było, gdy mnie odwiedzili. Rupnickowa żartowała, a mistrz naciągnął mnie jak zwykle, że wystąpię w Scali już wkrótce! Wie, że tym podobnym zawsze mnie rozweseli. Wszyscy siedzieli w paltach, bo zimno im było. Odeszli przed 10, a potem zaraz usnęłam..." A w innym liście uspokaja: „A co do tego, żebym swoim postępowaniem nie zrobiła zawodu lub zgryzoty, to proszę być najzupełniej tego pewnym. Ja zawsze i wszędzie myślę przede wszystkim o rodzicach i rodzeństwie. Opinii nigdy nie lekceważę. Owszem, uważam ją za rzecz najświętszą i najważniejszą u młodej panny, szczególnie artystki. Czego pragnę z całej duszy, to właśnie tego, aby nic mi w głowie nie było w stanie przewrócić. Abym nie zakochała się w kim, co nie dla mnie."

Przypuszczenia Ady Schayerówny, odnoszące się do możliwości i terminu debiutu scenicznego, nie sprawdziły się. Nie w maju 1908, lecz dopiero w rok później, w czerwcu 1909, zadebiutowała ona na scenie operowej jako Małgorzata w *Fauście* Gounoda. Za namową Antoniego Rupnicka do debiutu doszło w rzymskim Teatro Nazionale. Od tej chwili przybrała pseudonim artystyczny „Sari" (prawdopodobnie od nazwy miasta ówczesnej Persji – stolicy prowincji Mazenderany – lub też było to „zwłoszczenie" nazwiska panieńskiego, trudnego tu do wymówienia), zaś imię pozostało bez zmian: Ada – zdrobnienie od Jadwiga. I tak oto narodziła się w 1909 roku nowa śpiewaczka – Ada Sari.

Na trzy miesiące przed debiutem, w marcu tegoż roku, w liście do rodziców obszernie relacjonowała sytuację życia operowego we Włoszech, swoje odczucia związane z trudnościami startu, przesłuchaniami i ewentualnością przebywania na prowincji. Ze względu na bogaty materiał informacyjny zawarty w tym „przedstartowym liście" – przytaczam go w całości.

„Piszę już dzisiaj, bo chcę rady zasięgnąć i podzielić się moim szczęściem z Wami jedynymi. Otóż, zaraz przy pierwszej audycji, jak pisałam, podobał się mój głos impresariowi Raguzie. I gdyby nie to, że ten ma same większe teatra – myślałam sobie – zaangażowałby mnie był. Dlatego, gdy usłyszałam, że chce mnie jeszcze raz śpiewającą słyszeć i przedstawić swojemu wspólnikowi, panu De Angelis, byłam przekonana, że chce mnie pozyskać, ale w przyszłości. Szczęście moje było okrutne, gdy dowiedziałam się, że ten człowiek i jego wspólnik, któremu śpiew mój bardzo się podobał, chcą ze mną kontrakt zrobić na trzy lata, czyli w tych trzech latach po cztery sezony śpiewać i być płatną za miesiące. Resztę czasu, czyli 3-4 miesiące, zostawiając mi do nauczenia się partii nowych lub dla odpoczynku. Nic cudowniejszego nie wyobrażam sobie jak podobną rzecz. Bo trzeba Tatusiowi wiedzieć, że tu, jak już pisałam, sezony są cztery, tj. I – jesienny – czyli od października, a czasem już od 15 września, II – karnawał, III – post, a czwarty teraz, na wiosnę. Razem 7-8 miesięcy. Wszystkie prawie śpiewaczki angażują się na sezony,

aby po każdym gdzie indziej chleba szukać. To jest nieznośne, bo znowu zaczynają się audycje i ta niepewność, gdzie, na jakich warunkach, w jakiej kompanii trafi się następne engagement. Otóż ja bym tego wszystkiego unikła, podpisując kontrakt na trzy lata. I co najgłówniejsze, miałabym pewność, że jestem w dobrych rękach, bo to jeden z pierwszych impresariów. Później, że śpiewam ciągle, a nie jak wiele dobrych śpiewaczek z nazwiskiem siedzi w Mediolanie, czekając na engagement, które się nie trafia, bo tu artystek jak posiał. Trzecie, że śpiewam w pierwszorzędnych teatrach włoskich jak Genua. Byłoby to: jesień – Teatro Politeama, Wenecja Rossini Teatro, później Rzym – Neapol – Palermo. Więc czy można sobie wymarzyć lepszą karierę. Co prawda bałam się okrutnie, by mi nie przypadło śpiewać i zaczynać od prowincji, w których to teatrach są straszne stosunki, bo impresariowie hołota i nie wypłacają należności śpiewaczce. W ogóle, okrutne stosunki po prowincjach, a tu już taka Adria-Monza – obok nas – ma swój teatr i publiczność wymagającą, która się zachowuje poniżej krytyki i wszelkiego wychowania, gwiżdżąc, stukając za każden najmniejszy błąd. Taka Adria-Monza nie są większe od Sącza, ale Starego, bo taki Nowy – to jak Parma, której teatr należy do pierwszych włoskich. Więc zastanowiwszy się, że ja ominęłabym te trudne początki i nawet nie miała sposobności poznać tych «miłych» stosunków w teatrach prowincjonalnych, przychodzę do przekonania, że to zawarcie kontraktu z Raguzą byłoby szczęściem dla mnie. A i tak wszyscy ci, którzy wiedzą o moich audycjach, a tych jest kilka osób, bo Rupnick zabronił mi w Polonii o tym opowiadać, aby nie było intryg zazdrości – ci mówią, że niebywałe szczęście mam, zrobiwszy 3 audycje i w każdej zaoferowano mi jakieś engagement. Podoba się mój głos tak, że się zastanawiam, co ci ludzie znowu w nim widzą takiego cudownego. Tutaj trzeba przynajmniej 5-10 audycji zrobić, aby coś dostać. Mnie nazywają fortunata, czyli szczęśliwa, bo udało się po pierwszej audycji taką propozycję otrzymać."

Jak się okazało, szczęśliwy los towarzyszył Adzie Sari nie tylko podczas przedstartowych poczynań, ale też i po debiucie operowym, który przyniósł jej pochwalne opinie krytyki i zaproszenia na dalsze występy.

IV Początki kariery

Drugą partią w jej biografii operowej – po debiutanckiej Małgorzacie – była Nedda w *Pajacach* Leoncavalla na scenie Teatro Nazionale w Rzymie. Potem występy w Teatro San Carlo w Neapolu.

Upłynął rok od rzymskiego debiutu i Ada Sari wystąpiła w Teatro Verdi w Aleksandrii. Był to pamiętny moment w życiu początkującej śpiewaczki, bowiem zaśpiewała tu Santuzzę w operze Mascagniego *Rycerskość wieśniacza* pod dyrekcją samego kompozytora. Aleksandryjska „L'Idea Nuova" (1909) donosiła: „Ada Sari kreuje postać Santuzzy w sposób prawdziwie zdumiewający. Tłumnie zgromadzona publiczność (...) wielkimi oklaskami przyjęła świetny debiut tej niezwykłej artystki, która okazała się prawdziwą rewelacją". (W niektórych artykułach poświęconych karierze scenicznej tej artystki były też wzmianki o tym, że w Aleksandrii wystąpiła ona także w *Pajacach* pod dyrekcją kompozytora, Leoncavalla. Jednakże w źródłach wzbudzających zaufanie nie znalazłem potwierdzenia tego faktu).

Przez kilka następnych sezonów śpiewała w różnych miastach włoskich, m.in. w Mediolanie (Teatro dal Verme, uważany za przedsionek La Scali), Trieście, Wenecji, Genui,

Weronie, Florencji... A potem po raz pierwszy pojawiła się na Półwyspie Iberyjskim: w Madrycie i Lizbonie.

„Moi najdrożsi! – pisała do rodziców z Hiszpanii. – Te dwa dni przeszły mi dość prędko, ale na niczym. Strach, gdy pomyślę, że jestem 10-12 dni i nic nie będę śpiewać. A potem ta niepewność, czy w ogóle dojdzie do występu (...) Słyszę naokół, opowiadają mi wszyscy, że w tym teatrze stosunki okropne, jedno drugiego wyzyskuje. Trzeba dać dyrektorowi sceny 500-600 pesetos, inaczej nie dopuszcza do śpiewania. Trzeba prasę zapłacić znowu 500 pesetos, klakę około 500 pesetos... Aby jeszcze przy tym wszystko dobrze się skończyło całe engagement i przyszło do śpiewu. A potem wyjść z sukcesem na czoło i krytyki mieć dobre..."

Wielu śpiewaków przed i po Adzie Sari szybko zrozumiało, że aby móc kiedyś „wyciągnąć" ze swojego talentu wymierne w walucie profity, trzeba najpierw inwestować, inwestować... i to nie tylko pracę, tremę i poświęcenie, lecz również pieniądze. Dziś przynajmniej nie płaci się już klakierom. Pozostałe koszty są nadal wymagane.

Nadszedł rok 1912, który diametralnie zmienił drogę artystyczną Ady Sari. Do tej pory śpiewała partie liryczne (Małgorzata w *Fauście*, Nedda w *Pajacach*, Mimi w *Cyganerii*), a nawet sięgała po repertuar sopranów dramatycznych (Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej*, czy też role wagnerowskie: Elza w *Lohengrinie*, Elżbieta w *Tannhauserze*). Po kilkuletnich poszukiwaniach właściwej drogi olśnienie nastąpiło właśnie tego roku w operze w Brescii. „Moja koloraturowa kariera zaczęła się od występu w operze Gounoda *Romeo i Julia* – powiedziała potem w jednym z wywiadów – gdzie w zasadzie liryczna partia Julii zawiera jedną popisową arię koloraturową. Krytyka stwierdziła wtedy zgodnie, że ten rodzaj śpiewu najbardziej mi odpowiada. Sama też doszłam do tego wniosku i przestawiłam się na repertuar koloraturowy. Śpiewałam jednak później i partie liryczne, jak np. z *Poławiaczy pereł* Bizeta..."

Uporczywa praca nad techniką sopranu koloraturowego w połączeniu z naturalnymi predyspozycjami jej głosu doprowadziły w efekcie do tego, że Adę Sari zaczęto później porównywać z największymi gwiazdami światowej opery, z Adeliną Patti, z Selmą Kurz... Nawiasem mówiąc, mało kto wówczas wiedział, że starsza o 9 lat od Ady Sari mistrzyni trylów koloraturowych, Selma Kurz, jest jej krajanką, bo również urodzoną w Krakowskiem, w miejscowości Biała. A swój kunszt wokalny zawdzięczała w dużej mierze pracy pod kierunkiem wybitnej polskiej śpiewaczki wagnerowskiej, Felicji Kaszowskiej, solistki Metropolitan Opera w Nowym Jorku i wszystkich wielkich scen europejskich.

W zimie następnego roku, na kilka miesięcy przed wybuchem I wojny światowej, Ada Sari wyjechała na dłuższe tournee po Rosji (Petersburg – Moskwa – Kijów – Odessa) z grupą włoskich i rosyjskich śpiewaków. Jak podano w broszurze wydanej z okazji pięćdziesięciolecia jej pracy artystycznej: „Rosyjskim partnerem Sari był w Petersburgu słynny Sobinow, który śpiewał obok niej w *Poławiaczach pereł* Bizeta. W Petersburgu również spotkała się wtedy po raz pierwszy z młodym dyrygentem Walerianem Bierdiajewem. Zabawny epizod zdarzył się jej w Kijowie: koryfeusz objeżdżającego Rosję włoskiego zespołu solistów, sławny śpiewak Battistini, poczuł się tak dotknięty sukcesem młodej koleżanki (który nota bene przewyższał jego własny), że zapowiedział, iż nigdy więcej z nią występować nie będzie – i dotrzymał słowa". Mattia Battistini, wielki włoski baryton, uważany wówczas w Europie za największego mistrza bel canta, uwielbiany przez zakochaną w śpiewie publiczność wszystkich krajów, miał prawo nie tolerować u swojego boku młodej Polki, zabierającej mu oklaski. Jak się jest największym

Rozyna w *Cyruliku sewilskim* (Wenecja 1914 rok)

śpiewakiem swoich czasów, to wszelki, nawet najmniejszy cień konkurencji na tej samej estradzie jest niczym sztylet wbijany w plecy.

Mimo tego Ada Sari była bardzo zadowolona ze swoich występów w Rosji, czego dawała świadectwo w listach do rodziców. Wyjeżdżając z Petersburga pisała: „...szalenie mnie dużo osób odprowadziło. Czule żegnana, cukrów moc otrzymałam (siedem pudeł olbrzymich). Kwiatów także. Największą niespodzianką było przybranie mojego specjalnego coupe kwiatami, i to cudownie artystycznie, przez sprowadzonego ogrodnika. Girlandą mimozy, konwalii i orchidei, róży i goździków całe coupe było przybrane. Było mi jak w raju..."

Na tym tournee śpiewała aż do wiosny 1914 roku, występując w takich operach, jak: *Rigoletto, Cyganeria, Poławiacze pereł* czy *Pajace* z tzw. żelaznego repertuaru, a także w mniej już dzisiaj znanych dziełach, jak np. *Demon* Antoniego Rubinsteina, czy też w odnoszącej na przełomie stuleci wielkie sukcesy kasowe operze Ambroise Thomasa *Mignon* (gdzie zagrała rolę śpiewaczki i tancerki – Filiny). Teraz jej repertuar obejmował już kilkanaście czołowych partii sopranowych.

W drodze powrotnej z Rosji do Włoch zatrzymała się Ada Sari w Warszawie, gdzie wystąpiła na scenie Teatru Wielkiego w roli Gildy w *Rigoletcie*. Jej debiut krajowy był ponoć mocno oklaskiwany, tym bardziej, że pięknej koloraturze towarzyszyły już echa sukcesów z wielkich stolic europejskich. A wiadomo nie od dziś, iż „zagraniczna pieczątka" bywa w naszym światku śpiewaczym częstokroć najlepszą rekomendacją. Już przed występem przygotowano pole prasowym ostrzałem: „P. Ada Sari, młoda i urodziwa śpiewaczka, która świeżo zabłysnęła na widnokręgu artystycznym, wystąpi dziś po raz pierwszy w Operze naszej (...) Występ ten interesuje nas bardzo: panna Sari posiada niepospolity talent wokalny i (...) zdobyła już rozgłośne imię we Włoszech i w Petersburgu."

28 kwietnia 1914 roku Warszawa po raz pierwszy powitała swoją rodaczkę, o której „poczta pantoflowa" wyrażała się w superlatywach. Już przed występem w *Rigoletcie* Verdiego przygotowano kosz kwiatów z biało-czerwoną szarfą z napisem „Znakomitej Gildzie – w dniu jej pierwszego występu w kraju ojczystym..." Natomiast następnego dnia recenzent „Kuriera Warszawskiego" napisał: „Panna Sari posiada talent rzeczywisty, trafiający do słuchacza bezpośrednio, za pomocą cennych środków śpiewaczych, jakimi rozporządza (co zresztą trudno powiedzieć o warsztacie pisarskim samego recenzenta – przyp. W.P. – bowiem dalej zeznaje:) Głos artystki brzmi metalicznie i niesie dobrze. Skala obszerna, sięgająca górnego es, pozwala swobodnie panować śpiewaczce nad całą partią i wydobywać z niej wszystkie efekty ekspresyjne... W ogóle talent artystki przedstawił się nam z jak najlepszej strony i wywarł wrażenie niepowszednie. Kto tyle daje w zaraniu kariery, ma przed sobą przyszłość jak najświetniejszą".

Wybuch wojny zastał artystkę w Wenecji, ale na wezwanie ojca wróciła w 1915 roku do c.k. Wiednia, który nadal oficjalnie panował nad jej rodzinną Galicją.

W czasie pierwszej wojny światowej Ada Sari występowała też w Polsce. Początkowo na scenie opery lwowskiej, a w 1917 roku (kiedy dyrekcję objęła i podjęła się prowadzenia na własny koszt Opery Warszawskiej znana śpiewaczka Janina Korolewicz-Waydowa) przyjechała do stolicy. Po latach znajdujemy nieco informacji o tych występach we wspomnieniach kompozytora i krytyka muzycznego Piotra Rytla: „...w 1917 r. usłyszałem na scenie po raz pierwszy Adę Sari. Było to w Warszawie, w Teatrze Wielkim. Dawano *Hugenotów*, artystka śpiewała partię królowej, Walentyną była Korolewicz-Waydowa, Raulem – Stanisław Gruszczyński. Ada Sari była już

wtedy znakomitością. Wiedzieliśmy o Niej dużo z relacji zagranicznych. (...) Rzecz jasna, że zapowiedziany występ młodej a sławnej artystki polskiej obudził szczególną ciekawość. Tym bardziej że Ada Sari miała wystąpić obok sił tej miary, co znajdująca się w pełnym rozkwicie talentu Korolewicz-Waydowa oraz wschodząca wówczas na firmamencie gwiazda polskiej sztuki operowej – Stanisław Gruszczyński. Konkurencja nie byle jaka!

Pamiętam doskonale scenę w akcie II, gdy królowa Małgorzata śpiewa swą słynną arię. Głos Ady Sari brzmiał z jakąś zniewalającą słuchacza słodyczą. To wspomnienie jest dla mnie do dziś żywe i świeże. (Autor tych słów pisał je 40 lat później – przyp. W.P.). Przyszły dalej, wymagające doskonałego opanowania techniki wokalnej, fioritury. Zobaczyliśmy wtedy – obok słodyczy – kunszt wirtuozowski. Kunszt artystki, pokonującej z zupełną swobodą wszelkie trudności partii, pisanej przez Meyerbeera dla największych ówczesnych śpiewaczek. I gdy na scenie stanęli Gruszczyński, Waydowa i Sari – był to tercet mogący imponować na największych scenach świata. Pozycja Ady Sari została w Warszawie ustalona. (...)

Repertuar naszej opery był wtedy duży. Dziesiątki dzieł przewijało się w ciągu sezonu. W każdej większej partii mającej związek z koloraturą – występowała Ada Sari. Zawsze dawała pokaz świetnego wirtuozostwa (...) Wystarczy przypomnieć Adę Sari w *Cyruliku sewilskim*. Jakąż świetną była Rozyną! Lekkość i zwinność ruchów, pełna wdzięku kokieteria, mimika jakże wyrazista, a przede wszystkim śpiew, raz porywający kantyleną, to znów wywołujący podziw mistrzostwem rzadko spotykanym..."

Oprócz występów operowych Ada Sari dawała w tym czasie wiele koncertów estradowych w prawie wszystkich większych miastach Polski. O jednym z nich ówczesny student, a później znany dyrygent i muzykolog, Zygmunt Latoszewski, wspominał w liście otwartym do Ady Sari, kiedy obchodziła 60-lecie swojej pracy artystycznej: „...Niezatarte pozostało mi przede wszystkim wrażenie z recitalu w sali poznańskiego konserwatorium. Było to na długo przedtem, zanim zadomowiłem się w swojej pracy orkiestrowej. Nie umiałbym dziś wymienić utworów wtedy przez Panią śpiewanych, lecz od dnia tego koncertu najpiękniejszą ze wszystkich pieśni na świecie jest dla mnie Karłowicza *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*. Głęboko wzruszony jej wykonaniem, zrozumiałem, że najwspanialszym instrumentem jest głos ludzki, że może nieskończenie więcej wyrazić niż najbardziej kunsztowny utwór orkiestrowy, że osobowość artysty działa najbardziej bezpośrednio przez śpiew..."

Natomiast we wrześniu 1917 roku wspomniany już poprzednio „Kurier Warszawski", który towarzyszył krajowemu debiutowi naszej bohaterki, tym razem napisał: „W plejadzie gwiazd przybyła nowa. W roli Rozyny wystąpiła wczoraj (2 IX 1917 – przyp. W.P.) młoda śpiewaczka lwowska (sic!) p. Ada Sari-Szajerówna, która przed kilku laty w początkach swojej kariery debiutowała u nas z wybitnym powodzeniem jako Gilda w *Rigoletcie*.

Dzisiaj mamy do czynienia ze skończoną i doskonałą śpiewaczką, którą można zaliczyć do najświetniejszych przedstawicielek tej klasycznej kreacji koloraturowej. Jeśli chodzi o porównanie, to mam wrażenie, że śpiew panny Sari jest zbliżony do rodzaju Tetrazzini i jest pełny w brzmieniu, soczysty, posiada swą zdecydowaną, szlachetną barwę, niesie w przestrzeń z precyzją i mocą.

Koloratura należy do fenomenalnych z natury, a jest rozwinięta wszechstronnie w technice (...) Staccata lekkie, łatwe, szybkie, migają przed słuchaczami jak błyskawice. Skala głosu sięga górnego «f», które artystka atakuje z fantazją i brawurą, budząc wprost zdziwienie (...) W arii

Prywatne zdjęcie z okresu międzywojennego

z *Fletu zaczarowanego*, a zwłaszcza *Wariacjach* Procha fenomenalność koloratury olśniła słuchaczów i wprawiła ich w entuzjazm. Śpiewaczka igrała z trudnościami po wirtuozowsku. Sala rozbrzmiewała salwami oklasków."

Ale – jak to w życiu bywa – de gustibus non est disputandum. Nie wszyscy jednogłośnie piali hymny pochwalne pod adresem nowo kreowanej gwiazdy. Cezary Jellenta, po obejrzeniu *Hugenotów* Meyerbeera z Adą Sari w roli królowej Małgorzaty, miał pewne zastrzeżenia w „Kurierze Porannym": „Publiczności nie tyle się podobają prześliczne trele (...) nie tyle kantylena i te chwile, kiedy zaczyna się wypukiwanie staccat. Pani Sari w owych chwilach wstawia, rzekłbyś, niewidzialnie w krtani pozytywkę i z szybkością zawrotną uderza w jeden klawisz głosu. Ale szkoda, że te staccata opiera na spółgłosce «k». Stąd niepożądany efekt, że tak powiem kakadowy, przypominający najdokładniej ślicznie ubarwionego ptaka kakadu..."

We wrześniu 1917 roku śpiewała Sari w *Cyruliku sewilskim* i *Hugenotach*, a w październiku wzięła udział w warszawskiej premierze *Uprowadzenie z Seraju* Mozarta. W roli Konstancji, obok Zofii Zabiełło jako Blondy i Adama Dobosza – Belmonte.

Dzieło to pojawiło się na tej scenie po raz pierwszy po 70 latach (bowiem premiera wersji polskiej tej opery odbyła się w Warszawie w 1837 r.). Wspomina o tym w swoim pamiętniku inicjatorka tej premiery, ówczesna dyrektorka Opery w Warszawie, Janina Korolewicz-Waydowa.

„Drugą operą klasyczną, którą po raz pierwszy wprowadziłam na scenę warszawską 5 października 1917 r., było *Uprowadzenie z Seraju* Mozarta z Adą Sari, będącą wówczas w całej pełni młodości i świetności swojego głosu. Ta opera, do której dodawany był jeszcze balet (także do muzyki Mozartowskiej – *Les Petits Riens*), przyjęła się bardzo. Balecik w układzie świetnego tancerza Aleksandra Sobiszewskiego był śliczny i dopełniał przemiłej całości. Wystawa odznaczała się niezwykłą pomysłowością. Cała scena ujęta w szeroką ramę, w której odbywające się akcje robiły wrażenie żywych obrazów. Operę tę grano 11 razy, to znaczy do końca gościnnych występów Ady Sari."

W dwa dni później, 7 października, „Kurier Warszawski" doniósł, że: „P. Ada Sari jako Konstancja olśniewała koloraturą w swych niezmiernie trudnych ariach". A sytuację w Operze i warszawskiej muzyce jesienią przedostatniego roku wojny spuentował Czesław Jankowski w „Tygodniku Ilustrowanym":

„Jeszcześmy przedzimkowych szarug listopadowych nie dosięgli, a już sezon nasz operowy – w całej pełni ożywienia i blasku (...) Repertuar urozmaicony, frekwencja znakomita, poziom artystyczny chwilami lub częściowo całkiem wysoki, z zespołu śpiewaczego strzelają w górę, jak rakiety z wulkanów i baterii fajerwerkowych, cudne głosy p. Korolewicz-Waydowej i p. Gruszczyńskiego, poprzez fenomenalne staccata i tryle p. Szajerówny (...) Czegóż doprawdy chcieć więcej?

Mamy też nareszcie Operę Warszawską, tę, którejśmy się tak dobijali, operę polską, to jest śpiewaną po polsku, przez polskich śpiewaków, nie przez Włochów (...) no i pod dyrekcją przenajczyściej polską... Koncertów – mało wciąż i jeszcze dość szarawe..."

Zniewolona od ponad stu lat Warszawa czuła najwyraźniej zbliżającą się szybkimi krokami Niepodległość. Już tylko rok ją dzielił od chwili, gdy znów założy koronę stolicy wolnej Polski.

V Egzotyka i pieniądze

Była to najdłuższa i najbardziej egzotyczna podróż artystyczna w całym życiu artystki! Miała już za sobą debiut w mediolańskiej La Scali i uznanie opiniotwórczych kół muzycznych Europy. Stała się liczącą i kasową gwiazdą scen europejskich. Dlatego też została zaproszona do zespołu śpiewaków, który miał niebawem odjechać na tournee po Ameryce Południowej. Dla Ady Sari była to też pierwsza podróż na drugą półkulę.

Bezpośrednią przyczyną tego wyjazdu było 100-lecie niepodległości Boliwii i zaproszenie prezydenta Batisty de Saavedry, który występami artystów słynnej La Scali chciał uczcić tę okrągłą rocznicę oderwania się swojego kraju od imperium hiszpańskiego.

Ten zamieszkały początkowo przez Indian z plemion Aimara i Arank kraj został w XIII wieku podbity przez Inków, a w 1538 roku opanowali go Hiszpanie, kilka lat później wcielając do wicekrólestwa Peru. Po wybuchu rewolucji w wielu krajach południowo-amerykańskich na początku XIX stulecia i wieloletnich walkach 1 kwietnia 1825 roku dzięki zwycięstwu pod Tamasla Boliwia uzyskała niepodległość. Początkowo nazywała się Bolivar, na cześć legendarnego przywódcy walk o niepodległość wielu krajów tego kontynentu wchodzących w skład imperium Hiszpanii, Simona Bolivara, który też został mianowany pierwszym prezydentem nowo powstałej republiki. Potem zmieniła nazwę na „Boliwia". W sto lat po tych

Cyrulik sewilski z Adą Sari
w jednym z największych teatrów operowych świata
- Reatro Colon w Buenos Aires

pamiętnych wydarzeniach przez Atlantyk płynął do niej z Genui statek „Principessa Mafalda" z artystami La Scali. Święto narodowe miało trwać przez kilka tygodni, a tysiące gości sproszono z całego niemal świata.

Oficjalną stolicą Boliwii było (i jest) co prawda miasto Sucre, jednakże faktyczne centrum stanowiło La Paz, siedziba rządu. Tutaj też przed obchodami 100-lecia wybudowano luksusowy Teatr Miejski (Teatro Municipale), w którym mieli wystąpić Europejczycy, prezentując osiem najbardziej znanych oper: *Bal maskowy, Carmen, Cyrulika sewilskiego, Fausta, Faworytę, Rigoletto, Traviatę i Trubadura*. Zespół operowy skompletował i prowadził znany dyrygent włoski Arturo de Angelis.

Kiedy ekipa solistów dopłynęła do Ameryki, w Buenos Aires przesiadła się na pociąg do Boliwii. Tutaj też – podczas przesiadki i postoju – dyrygent skompletował resztę zespołu (chór, orkiestrę, balet) oraz oprawę scenograficzną i kostiumy, co – razem wziąwszy – zajmowało wiele wagonów długiego „pociągu operowego".

Po przyjeździe do La Paz, leżącym na wysokości blisko 4 tysięcy metrów n.p.m., i po męczącej, bardzo długiej podróży koleją, śpiewacy europejscy, oględnie mówiąc, nie czuli się najlepiej. Choć z drugiej strony egzotyka nie znanego kontynentu i oglądane po drodze widoki mogły niejednego zauroczyć. Oto jak po wielu latach wspominała swój przyjazd do Boliwii Ada Sari:

„Roślinności w La Paz nie było prawie w ogóle. Jedynie w centrum miasta rosło kilkanaście skarłowaciałych drzewek. Dookoła rozciągały się nagie dochodzące do 6500 metrów szczyty górskie, a na ich zboczach widniały przylepione niczym jaskółcze gniazda indiańskie lepianki (...) z kamieni, gliny i mułu. Ten surowy, choć malowniczy teren zamieszkiwali Indianie Amaras.

La Paz, wzniesione w kotlinie, na dnie ogromnego, wyschłego jeziora, położone jest na wysokości większej niż... szczyty Pirenejów. Miasto liczyło wówczas nie więcej niż 100 tysięcy mieszkańców, a mimo to posiadało uniwersytet oraz kilka wyższych uczelni i nowy teatr, w którym występowaliśmy. Zdumiewało (...) piękną starówką, zbudowaną po obu stronach wąskich, stromo pnących się pod górę uliczek, kilkoma starohiszpańskimi kościołami i stale wznoszonymi nowymi dzielnicami.

Zupełnie innego typu emocji dostarczyło odwiedzenie rynku, przypominającego ogromne, wschodnie targowiska. Już od pierwszego momentu oszołomieni byliśmy różnorodnością i kolorystyką strojów, w jakie przyodziani byli Indianie, przybywający z różnych stron kraju. Oprócz męskiego, filcowego kapelusza z ogromnym rondem lub kobiecej wzorzystej chusty strój ich prezentował całą gamę kolorów: czerwonofioletowe narzuty z pomarańczową spódnicą, błękit indygo z purpurą, jaskrawa zieleń w połączeniu z żółcią o odcieniu słonecznikowym. Stałą część ubioru stanowiło oczywiście ponchos – kwadratowa chusta z wyciętym w środku otworem, ręcznie tkana w kolorowe pasy, z miękkiej wełny strzyżonej ze zwierząt vicuna. Większość kobiet trzymała w takich chustach przymocowane na plecach dzieci. Na tym wielkim, krzykliwym targowisku, między barwnym tłumem ludzi, można było dostrzec stada osłów i lam. Na nich przywożono towary i żywność z Alto – Wyżyny Andyjskiej.

Mimo że w La Paz istniała wówczas ogromna hala targowa, nie była ona w stanie pomieścić nawet części sprzedających i kupujących. Dlatego dookoła, w promieniu kilkudziesięciu metrów, na sąsiednich uliczkach przekupnie rozkładali na ziemi swoje towary: kartofle (w Boliwii jest ich około 200 gatunków), pomarańcze, banany, ananasy, mandarynki, kawę, trzcinę cukrową.

Spośród owoców specjalnym smakołykiem okazały się ocas, które jako prawdziwy cud kulinarny podaje się w stanie zamrożonym z dodatkiem miel de cana, czyli soku z trzciny cukrowej (nie zapominajmy, że Raki należą do wyjątkowych smakoszy, co zresztą nie pozostaje bez wpływu na sposób odbierania świata zewnętrznego – przyp. W.P.).

(...) Sprzedawcy boliwijscy bardzo różnili się od swoich europejskich kolegów. Bez skrępowania więc mogliśmy oglądać towary, próbować, dotykać, wybierać, co w najmniejszym stopniu nie zobowiązywało nas do kupowania. Jeśli jednak ktoś nabrał ochoty na dokonanie zakupu, natychmiast musiał targować się, bowiem sprzedający, widząc przybysza «z nizin», który – zgodnie z tamtejszym rozeznaniem – powinien posiadać dużo pieniędzy, błyskawicznie podnosił cenę.

Oprócz zwiedzania różnych egzotycznych zakątków La Paz odbywaliśmy dalsze wycieczki autocavilem (auto na szynach). Zjeżdżaliśmy na wysokość 2000 m, a stamtąd na mułach jeszcze niżej do miejsc, gdzie ziemię porasta wspaniała, południowa roślinność. Karawany mułów szły bardzo powoli, stąpając nad samą niemal przepaścią. Dostarczało to każdorazowo nowych atrakcji, które często jednak przyprawiały nas o zawrót głowy. Po drodze spotykaliśmy muły objuczone jarzynami i owocami (...), a także sznury idących pieszo kobiet. Z trudem wspinając się pod górę, niosły one po dwie, trzy cegły na budowę domów. Nic więc dziwnego, że La Paz, chociaż murowane, w większości składało się z niskich budynków, wznoszonych w ciągu wielu lat..."

Ponieważ nie była to jednak wycieczka turystyczna, mimo że w tak odległe strony, lecz wyjazd koncertowy, a Ada Sari mimo swego zmysłu obserwacyjnego nie była reportażystką lecz śpiewaczką – czas wrócić na operową scenę i za kulisy.

Po przyjeździe do Boliwii atmosfera w zespole maestra de Angelis była napięta. Klimat i wysokość spowodowały u europejskich artystów liczne dolegliwości i kaszel, bóle głowy, duszności, bezsenność, a nawet chwilowe utraty przytomności i napady histerii. Obawa o złote struny głosowe zaczynała brać górę nad mirażami złotych zarobków, jakie przed śpiewakami roztaczali dyrygent i impresario. Dochodziło nawet do jawnych buntów, kończących się wołaniem o natychmiastowy powrót. A w La Paz – pełny szpan przynależny tak ważnej rocznicy. Gości co niemiara, a artyści, którzy mieli uświetnić uroczystości występami na najwyższym światowym poziomie – szemrają. Liczne próby (bo w końcu planowano aż osiem różnych oper do wystawienia) nie dochodzą do skutku. Podobno wysłannik prezydenta Saavedry zgadzał się nawet na to, by Rossiniego śpiewać trzy razy wolniej i nie przemęczać kryształowych gardeł zacnych gości.

Po wielu targach i przetargach doszło wreszcie do pierwszych występów. „Reprezentacja La Scali" rozpoczęła od *Rigoletta* Verdiego z Adą Sari w roli Gildy. Działo się to w sierpniu 1925 roku. Po jednym z wrześniowych spektakli dziennik „El Dario" donosił złaknionym nowin z artystycznej niwy czytelnikom:

„Zespół operowy, występujący w Teatro Municipale, wczoraj odniósł wielki sukces, który odbił się szerokim echem; wystawiono *Rigoletto*, które, obiektywnie stwierdzając, było jeszcze lepiej wykończone niż na premierze.

Ada Sari genialna śpiewaczka, ośmielona oklaskami, którymi przywitała ją publiczność już od samego wejścia na scenę, prześcignęła samą siebie. W roli Gildy stworzyła prawdziwą kreację, śpiewając z głębokim liryzmem, z żarliwością i jakimś szczególnym wdziękiem (...) Jej głos jest pełny harmonijności; miłosne porywy przesycone były ogniem namiętności, wyładowującym

ASOCIACION
WAGNERIANA
DE BUENOS AIRES

U. T. 5716. Mayo

Recital de Canto

POR

ADA SARI

Al piano ALDO ROMANIELLO

AÑO 1925

El dia SABADO 10 de Octubre a las 17.15
5.15 de la tarde

En el Salon "LA ARGENTINA". Rodriguez Peña 361

Afisz z pierwszego występu z Buenos Aires

się z siłą i gwałtownością. Pełnia uczuć i siła wyrazu, jakie potrafiła wydobyć z partytury Verdiego, były nieprześcignione."

Po granym zaś 29 sierpnia *Cyruliku sewilskim* brat śpiewaczki, Jan Szayer, pisał do rodziców w kraju: „Coś cudownego, jak Adusia śpiewała i co publiczność wyrabiała. Ma tę satysfakcję, że tylko na jej operach cały teatr jest pełny (...) Poznaliśmy cały rząd, wszystkich możliwych ministrów, wszystkich konsulów i ministrów zagranicznych. Wszyscy szalenie zachwyceni Adusią. Całujemy rączki – Janek" (i dopisek: „Całuję, proszę pisać – Ada").

Rozrzedzone powietrze z dnia na dzień pogarszało samopoczucie i stan zdrowia śpiewaków. Po dwóch tygodniach zdecydowano, że występy w Boliwii zostaną przerwane. Postanowiono wracać do Buenos Aires, a stamtąd do Europy. Złote góry obiecywane przez impresaria wyraźnie stopniały. A w drodze powrotnej do Argentyny ich resztki ulotniły się bezpowrotnie razem z tajemniczym zniknięciem impresaria i kasy teatralnej.

Rozżaleni śpiewacy wsiedli na statek, a kilkoro z nich pozostało z dyrygentem Arturo de Angelis na parę dalszych występów w Argentynie. W sobotę 10 października Ada Sari dała recital w Towarzystwie Wagnerowskim. A dwa dni

Podczas recitalu

później wystąpiła pod dyrekcją de Angelis w największym teatrze operowym, liczącym trzy i pół tysiąca miejsc – Teatro Colon w Buenos Aires, jako druga w historii tej sceny śpiewaczka z Polski. (Poprzednio śpiewał tu Adam Didur.)

Następnego dnia po recitalu dokładnie opisał to wydarzenie sprawozdawca wychodzącego w Argentynie dziennika włoskiego „La Patria degli Italiani". Przedstawił szczegółową relację zarówno reporterską, jak i muzyczną.

„Młoda gwiazda (...) wczoraj podbiła publiczność Wagneriany, publiczność najbardziej wymagającą i trudną do zdobycia. Nieznana, musiała stoczyć prawdziwą bitwę, przezwyciężając nieufność w stosunku do śpiewaczki, która przybywa z Boliwii, o której zaledwie wiadomo było, że w mieście Tucuman była Rozyną w *Cyruliku* wykonanym w sali kinematografu. (Przedstawienia *Cyrulika sewilskiego*, o których wspomina włoski recenzent, odbyły się kilkakrotnie w tej stolicy argentyńskiej prowincji, kiedy to jeszcze niezdekompletowany zespół wracał z La Paz w stronę Buenos Aires, zatrzymując się w Tucuman – przyp. W.P.). Pani Sari słusznie miała powody do obaw. Buenos Aires, Teatro Colon są marzeniem wszystkich artystów, a wczorajszy koncert spełnił rolę chrztu, po którym można wyruszyć w lepszą podróż. (Słowa te ukazały się w druku w niedzielę, kiedy to rozlepione po mieście afisze oznajmiały poniedziałkowy występ Ady Sari w Teatro Colon – przyp. W.P.).

W wielkiej sali surowa publiczność wypełniła każdy zakątek, łącznie z estradą i korytarzami. Dyskretne oklaski towarzyszyły wejściu artystki, która zjawiła się przejęta, stale jakby niepewna, czekając na znak rozpoczęcia dany przez pianistę Romaniello.

O *Amarilli* – Cacciniego. Słodki głos, leciutko niepewny, prowadzący delikatną i smutną melodią rozwijał się coraz pewniej, zakończył jakby szlochem w piano, co w sumie wywołało wśród publiczności chwilę zamyślenia. Nastąpiły oklaski spokojne, umiarkowane, jak gdyby obowiązkowe.

O *Cessate di Piagarme* – Scarlattiego. Pani Sari już pewniejsza, mocniejsza, dwiema czy trzema frazami przeszyła audytorium. Nastąpiły silniejsze oklaski z nieśmiałym wołaniem o bis, którego jednak nie było.

O *Bocca Dolorosa* – Sibelliego. Rozległa gama muzyczna pozwala nieuchwytnym skarbom głosu rozprzestrzenić się z rozkoszą swej barwy aksamitu i skali, głosu zwinnego i urozmaiconego jak tęcza. Przy nucie finałowej zniknęły wszystkie wątpliwości, kiedy brzmiała ona coraz to pewniej, z nitki przeradzając się w strumień rwący przez salę jak lawina pereł – oszałamiając, porywając audytorium do owacji, które uwieńczyły sukces.

Od tej chwili Ada Sari, która dotychczas nie pokazała wszystkich swoich możliwości, coraz bardziej podtrzymywała to wrażenie, ukazując najpierw w programie rosyjskim, a później w ostatniej części aż do *Tematu z wariacjami* Mozarta wszystkie możliwości swojego głosu, który jest boskim instrumentem używanym z czarodziejską techniką, z duszą artystki, która rozumie i kocha swoją sztukę. Wśród wielu bisów, jakie nastąpiły, wspomnijmy charakterystyczną *Pieśń polską* – Moniuszki oraz utwór Maxa Regera..."

Przytoczyłem (za „Przekrojem") tę obszerną relację, bo czytając ją, chciałoby się dziś westchnąć: gdzie są ci krytycy, którzy by tak starali się oddać atmosferę koncertu, reakcje widowni, podnoszące się napięcia... A przecież nadal, jak i przed półwieczem, recenzje prasowe są jedynym trwałym śladem ulotnych zdarzeń muzycznych.

Po debiucie na scenie Teatro Colon 12 października 1925 jako Rozyna w *Cyruliku*

Chwila zamyślenia przed spektaklem

sewilskim Ada Sari wystąpiła tu jeszcze w roli Gildy w *Rigoletcie*, Violetty w *Traviacie* i w partii tytułowej *Łucji z Lammermoor*. Tym razem już jednak obyło się bez wstępnych podchodów: ani artystka nie bała się publiczności, ani widownia nie słuchała z początkową rezerwą nieznanej im śpiewaczki. Buenos Aires owacyjnie witało ją na scenie Teatro Colon, nagradzając występy sążnistymi brawami i entuzjastycznymi recenzjami: „Pełny triumf Ady Sari. Niezrównany sopran. Wybitna śpiewaczka i aktorka dramatyczna. Była nie do prześcignięcia, a we wszystkich najbardziej oczekiwanych momentach tej roli (jest to recenzja z *Traviaty* – przyp. W. P.) – była niezrównana, aż do sceny śmierci, wykonanej tak, że potrafiła do głębi wzruszyć."

VI Na szczycie

Czas największego rozkwitu kariery śpiewaczej Ady Sari przypada na okres międzywojenny. Występowała wówczas prawie na wszystkich najważniejszych scenach operowych Europy, stosunkowo często (zwłaszcza w latach trzydziestych) przyjeżdżała do Polski, śpiewając w sezonach 1926/1927, 1930/1931 i 1933/1934 w Teatrze Wielkim w Poznaniu, a także w Operze Warszawskiej, we Lwowie oraz podczas „staggione operowego", organizowanego w Krakowie. Poza tym występowała na drugiej półkuli – w teatrach operowych i na estradach koncertowych obu kontynentów amerykańskich. Partnerowali jej wówczas tej miary śpiewacy, co Beniamino Gigli, Tito Schipa czy Fiodor Szalapin.

A zaczęło się od opisanego na początku dnia 12 maja 1923 roku, czyli od debiutu w La Scali. Potem wypadki sceniczne potoczyły się szybko: zaproszenie za zaproszeniem, owacje po owacjach, legenda zaczynała narastać.

Po występach na wyspach brytyjskich jesienią 1923 roku angielska krytyka muzyczna porównywała ją jedynie z „boską Adeliną", czyli Adeliną Patti, największą sopranistką XIX wieku, uznawaną też przez niektórych za najwybitniejszą koloraturę wszech czasów. Patti, podobnie jak i Selma Kurz (której nauczycielką była F. Kaszowska), swoje wykształcenie wokalne zawdzięczała Polakowi. Bowiem śpiewu uczyła się u swojego szwagra, polskiego pianisty, kompozytora i impresaria – M. Strakosza. A swoją drogą, to przedziwny zbieg okoliczności: wszystkie sławy koloraturowe z przełomu XIX i XX wieku miały związek z Polską, przez urodzenie lub wykształcenie...

Kiedy rok później Ada Sari występowała w Niemczech, tamtejsi recenzenci popadli w jednogłośny zachwyt, pisząc m.in.: „Sopran Ady Sari należy uważać obecnie za jedyny tego rodzaju na świecie, zarówno pod względem materiału głosowego, jak i wyszkolenia..." Zdanie to – niejako w sposób pryncypialny – sugerowało wszelkie inne opinie, a także jednoznacznie określało miejsce tej artystki w opinii niemieckiej publiczności. Sporo racji też miał recenzent berlińskiego „Der Südwesten", pisząc wówczas, że „Ada Sari zachwyciła nie tylko naszą generację, ale i potomni będą ją zaliczać do największych śpiewaczek świata". Rzeczywiście – zaliczyli.

W drugiej połowie grudnia, po występach w innych miastach niemieckich, artystka przyjechała do Bawarii. Publi¬czność Monachium zrazu podejrzliwie podchodziła do reklamowych zapowiedzi „sopran koloraturowy La Scali", bowiem – jak doniósł jeden z dzienników – „w ostatnim czasie pokazywały się publicznie i zawiodły różne primadonny mediolańskiej Scali". Więc tym milsze było zaskoczenie, którego zresztą nie ukrywał recenzent dziennika „Müncher Zeitung", pisząc z pełną otwartością i radością: „Pierwsze spotkanie i z miejsca sensacja, może

Ada Sari
28

największa sensacja tegorocznego sezonu koncertowego! Ada Sari z mediolańskiej Scali!

Wyobraźcie sobie jednocześnie wszystko coście słyszeli najwspanialszego, jeśli chodzi o słodycz przepięknego sopranu, cudowność wdzięku i elegancji, przypomnijcie sobie wszystkie fajerwerki, jakie największe gwiazdy koloratury demonstrowały: od młodej p. Prevosti, od Terazzini, od Gemmy Bellincini, złączcie w jedną całość to, co każda z nich miała najlepszego, wyobraźcie sobie młodą Selmę Kurz, rozjaśnioną wszystkimi barwami błękitnego nieba; dopiero wówczas możecie sobie wytworzyć obraz Ady Sari..."

O takich hymnach pochwalnych mogłaby marzyć każda śpiewaczka na świecie. A że podobno historia kołem się toczy, świadczyć może fakt, o którym ani Ada Sari wówczas, ani jej słuchacze z Bawarii nie mogli nawet przypuszczać. Otóż upłynęło równe pół wieku i największą gwiazdą koloratury w Monachium jest... uczennica Ady Sari, uznawana za najlepszą odtwórczynię Królowej Nocy na świecie, polska śpiewaczka Zdzisława Donat. Bawarskie Ministerstwo Kultury nadało jej – jako pierwszej Polce – honorowy tytuł „Kammersagerin". Zdzisława Donat, jeżdżąc po całym świecie, jednocześnie jest na stałe związana z oboma teatrami operowymi Monachium: z Bawarską Operą Narodową i Staatstheater am Gartnerplatz, gdzie przez 10 lat nie schodzi ze sceny *Łucja z Lammermoor*. Opera pojawia się na afiszu tylko wtedy, kiedy odtwórczyni roli tytułowej ma wolne terminy. Tak oto po pół wieku „duch śpiewaczy" – chwalonej w 1924 roku pod niebiosa Ady Sari – powrócił do miasta, które zachwycało się nią bez reszty.

Rok później, po serii występów w Ameryce Południowej – o których pisałem w poprzednim rozdziale – Ada Sari przywiozła recenzje pisane w tonie charakterystycznym dla „ludzi Południa". Oto garść typowych określeń: „Była wspaniała! Niepowtarzalna!", „Przeszła samą siebie", „Całkowity triumf Ady Sari. Nieporównany sopran". „Jest to wyjątkowy temperament. Możliwości głosowe zupełnie niezwykłe". „Jest to mistrzyni, którą podziwia cały świat teatralny". Przytaczam te określenia z niejaką nostalgią: cały czas je słyszę zewsząd, choć następczyni Ady Sari, która by dziś mogła legitymować się tak oszałamiającą karierą... jakoś nie widać. A może po prostu nasz wiek XX kończy się bez możliwości powtórzenia tego jej sukcesu?

Następnego roku, gdy występowała w Grand Opera w Paryżu pod dyrekcją sławnego Siergieja Kussewickiego, twórcy wieloletnich i głośnych w świecie paryskich „Concerts Koussevitzky" (1921-28) – mogła „podpaść" słynnemu Maestro. Który bowiem dyrygent przełknie bez zmrużenia oka taką recenzję, jaka ukazała się po tym występie w „Le Petit Parisien": „Pierwszy koncert Kussewickiego w Operze stał się całkowitym triumfem nadzwyczajnej śpiewaczki polskiej – panny Ady Sari. Pokonuje ona trudności wokalne z łatwością, której nie da się z niczym porównać. Podobny głos słyszy się rzadko..." Miejmy nadzieję, że Kussewicki nie czytał tych słów lub też nie był zazdrosny o komplementy prasy...

Równie ważny jak występy operowe był w biografii artystycznej Ady Sari nurt działalności koncertowej. Śpiewając pieśni i arie operowe na estradach wielu znanych sal koncertowych, występowała niejednokrotnie razem z najwybitniejszymi instrumentalistami naszego stulecia, m.in. z wiolonczelistą Pablo Casalsem czy błyskotliwym skrzypkiem, wirtuozem i kompozytorem Fritzem Kreislerem. Właśnie w recenzjach pokoncertowych krytycy najczęściej zwracali uwagę na dobrą znajomość języków obcych, pozwalającą artystce na śpiewanie utworów w oryginalnej wersji językowej. Dodajmy, że przywiązywała ona dużą wagę do poprawności dykcji, tak często dziś traktowanej przez operowych solistów po macoszemu. Śpiewając w jedenastu językach europejskich, nieodmiennie budziła podziw nie tylko barwą głosu czy techniką wokalną, lecz

Ada Sari

także nieskazitelną wręcz dykcją. Po prostu była perfekcjonistką...

Po występach wiosną 1928 roku w Nowym Jorku krytyk „New York Telegraph", z właściwym sobie poczuciem amerykańskiego taktu i rozbrajającą nieznajomością geografii starego kontynentu, pisał: „Dnia 5 marca panna Ada Sari, polska śpiewaczka, wystąpiła po raz pierwszy u nas, dając recital w Carnegie Hall. Jej program wykazał świetny smak artystyczny i wymagał znajomości niemal tylu języków, ile jest krajów w Europie, nie usłyszeliśmy jednak ani jednej pieśni po angielsku – dla amerykańskiej widowni..."

Po powrocie zza oceanu w 1928 roku, kiedy wystąpiła na koncercie w Warszawie, „Dzień Polski" relacjonował: „Sezon koncertowy rozpoczyna w tym roku Ada Sari. (...) Sala zapełniona doszczętnie, publiczność skora do oklasków, pewna tego, co ją czeka, uśmiechnięta i wesoła, szykująca sobie już z góry żądania naddatków, między którymi na pierwszym miejscu oczywiście? *Ay-ay-ay*, piosenka ulubiona nade wszystko.

Ale artystka także uśmiechnięta i wesoła, usposobiona znakomicie. Wychodzi na estradę cała w kryształach, jakby we własne koloratury, tryle i stakata ustrojona. Z Ameryki przywozi prawie wysmukłą figurę, której żurnalowa niemal linia zachwyca oko znawców i znawczyń, zupełnie podobnie do tego zachwytu, którym za chwilę cała sala zapłonie."

Jej poznańskie występy wspominał ze swoistą swadą Jerzy Waldorff: „Byłem wtedy studentem konserwatorium, gdy Ada Sari zjeżdżała do Poznania i dawała recitale w wielkiej Auli Uniwersyteckiej. Mówiło się o tym na całe tygodnie naprzód, bilety rozchwytywano, sala szalała z zachwytu, zwłaszcza po nieodzownym na bis walcu Straussa *Odgłosy wiosenne*. Estradę zasypywały kwiaty, a czczona w mieście melomanka, moja daleka krewna Pani Parszewska, zrywała z toczka na swej głowie bukiecik sztucznych fiołków i wręczała artystce, co u Pani Paruszewskiej dowodziło ekstazy. Ja osobiście wolałem od istotnie zapierających dech w piersiach, karkołomnych popisów koloraturowych Ady Sari, wykonywane przez nią w sposób najsubtelniej tkliwy pieśni Karłowicza: w nich ujawniała się dopiero cała wrażliwa muzykalność artystki..."

To tyle o otoczce występów. Jak natomiast określano istotę fenomenu głosowego Ady Sari poza ogólnikowymi, acz z wykrzyknikiem pisanymi komplementami? Swoisty sposób obszerniejszego omówienia jakości głosu tej artystki, inkrustowany poetyką recenzenckich metafor, znalazłem w jednym z dzienników poznańskich. Oto główne fragmenty tego opisu:

„Fenomen, który nazywa się Ada Sari, polega na dwu przyczynach. Pierwsza to głos, z którego umiejętna gimnastyka wycisnęła do ostatniej kropli materialne piękno, jakie dało się uzyskać. Szlachetną barwę musiał mieć z natury, bo tego żadna metoda nie stworzy, ale siła, pęd w dal, brzmieniowość – wszystko to jest osiągnięte przez pracę. Rzadko spotyka się głos tak ciasny, tj. tak uformowany, że wszystko powietrze, jakie przez krtań przechodzi, zamienia się w dźwięk i ani jeden atom nie uchodzi martwo w formie przydechu. Dla smakoszy techniki jest to osobne dziwowisko. W praktyce daje to nieskończony prawie oddech oraz dowolne wzmacniania i osłabiania każdego tonu. Głos jest sprężyną ze złota, która ma giętkość stali.

Głosy koloraturowe bywają najczęściej wątłe i cienkie. U Sari gamy toczą szeregiem ogniw, które są przedziwnie lekkie, ale zarazem masywne. Staccata lecą w górę jak świetlne kule ogni sztucznych. Kantylena płynie szerokim łukiem i kołysze się na potężnym wydechu, jak człowiek w klubowym fotelu. (...) Przy takiej doskonałości koloratura przychodzi sama (...) osobno pracować nad nią nie trzeba. Fenomen Ady Sari głównie polega na tym, że cała ta biżuteria biegników, trylów, staccatów i rulad jest w jej artyzmie tylko odurzającym dodatkiem. Jej największe mistrzostwo

i najgłębszy talent to wyraz, jaki umie nadać każdemu tonowi...” Do podobnych wniosków też doszedł Felicjan Szopski, który po koncercie w stołecznej Filharmonii pisał: „...Nieraz już starałem się podkreślić, że koloratura p. Sari robi wrażenie, przy całej swojej doskonałości, jakby nie była celem, ale środkiem, że nie jest przez to złączona z tak często spotykanym efektem zmechanizowania, pustym i mało interesującym. Technika koloraturowa służy jej do celów o głębszym znaczeniu i staje dlatego na najwyższym poziomie artystycznym”.

Legendę, którą stał się fenomen głosu Ady Sari, uzupełniały informacje o jej szczególnym – jak na gwiazdę i operową divę – zachowaniu: pełnym dobroci, życzliwości, wesołości. Tak przynajmniej twierdzili ci, którzy z nią występowali na scenie. Na przykład nasz znakomity tenor lat międzywojennych, Wiktor Bregy, twierdził, że „Ada Sari była czarującą partnerką. Jej stosunek do kolegów całkowicie pozbawiony nieprzyjemnej wyniosłości i zarozumiałości, jakie to często spotykamy u międzynarodowych gwiazd, budził powszechne uznanie. Koleżeńska, prosta i bezpretensjonalna za kulisami stawała się czujna i wrażliwa na scenie w czasie akcji. Nie tylko umiała sama pięknie śpiewać, ale potrafiła również uważnie słuchać, uważnie oceniać dobry śpiew swoich partnerów (...). Ada Sari zawsze była współgrającą partnerką. Jej szczery i żywy temperament aktorski nie tylko dyktował jej działania naturalne i psychologicznie uzasadnione, lecz również pozwalał wyczuwać intencje partnera i łączyć jego oraz swoje własne przeżycia w jedną artystyczną całość. Rzadko prosiła o zachowanie jakiejś specjalnej, jej potrzebnej sytuacji scenicznej. Pamiętam, jak w *Traviacie* – moim zdaniem jej najlepszej kreacji aktorskiej – przed ostatnim aktem kiedyś powiedziała do mnie: «Panie Wiktorze, w chwili śmierci proszę mnie mocno trzymać wpół, bo padam do przodu...» I zdecydowanym ruchem położyła moje prawe przedramię na okolicę swojej sławnej przepony – ot, tak. Oczywiście byłem posłuszny i... trzymałem. Trzymałem z całym przejęciem zrozpaczonego Alfreda. Podobno wyglądało to całkiem przekonywająco, a scena śmierci wywołała burzę oklasków”.

Inny znany nasz śpiewak (a potem także założyciel Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu), Stanisław Drabik, pisał we wspomnieniach: „Po raz pierwszy słyszałem ją w 1919 roku w teatrze im. J. Słowackiego. Śpiewała wtedy ze słynnym basem – Adamem Didurem swą popisową partię Rozyny w *Cyruliku sewilskim*. Nie przypuszczałem wtedy, że będę kiedyś jej partnerem, że występować będę z Adą Sari w *Cyruliku sewilskim*, w *Traviacie* i *Lakme* na scenach oper: Poznańskiej, Katowickiej, a także Krakowskiej.

W 1927 spotkałem się z artystką w Mediolanie (...) Jak zawsze serdeczna, koleżeńska, zaprosiła mnie wraz z barytonem Zenonem Dolnickim do siebie na herbatę, gdzie poznałem przypadkowo dawną znakomitą aktorkę krakowską – Jadwigę Toeplitz-Mrozowską, z którą pani Ada przyjaźniła się od lat. A ponieważ Toeplitz-Mrozowska uczyła się także śpiewu i próbowała kariery śpiewaczej, śpiewałem z nią wtedy duet Mimi i Rudolfa z pierwszego aktu *Cyganerii* Pucciniego, przy akompaniamencie Ady Sari.

W czasie mojego stałego engagement w Królewskiej Operze w Belgradzie zjechała Ada Sari na gościnne występy (...) wprost ze Sztokholmu. Mimo zmęczenia i uciążliwej podróży śpiewała wtedy swoją Violettę w *Traviacie* – jak zwykle – fenomenalnie, wzbudzając podziw i entuzjazm na widowni. Przedstawiciele Związku Jugosłowiańskich Artystów Teatralnych i Operowych wręczyli jej wówczas na scenie honorowe członkostwo. Pamiętam, mówiła mi wtedy po występie: Im większa sława i popularność, tym większa jest praca i odpowiedzialność śpiewaka operowego ...”

Okładka broszury reklamowej z recenzjami z 1935 roku

Z lat trzydziestych pochodzi większość nagrań Ady Sari. Dla amerykańskiej firmy „His Master's Voice" nagrała 35 płyt z tzw. żelaznym repertuarem operowym, a także pieśni kompozytorów polskich: Moniuszki, Karłowicza, Niewiadomskiego, Galia. Dokonywała też nagrań dla firmy „Polydor", a także występowała przed mikrofonem radiowym. Jej koncerty radiowe zdecydowanie poszerzyły krąg wielbicieli, o czym mogła przekonać się, czytając polskie i zagraniczne gazety.

Po jej występach na Węgrzech, wychodzący w Szeged, dziennik „Delmagyarorszag" pisał: „Ada Sari jest tym przelotnym ptakiem światowym, którego głos może najczęściej słyszymy na falach eteru. Raz słyszymy z Warszawy jakąś burzliwą owację, to znów innym razem gdzieś z drugiego końca Europy dolatuje do nas jej głos słowiczy i wtenczas z pośpiechem staramy się »chwytać« tę stację. Fenomenalna jej technika, olśniewający jej głos już częstokroć reprodukowały również i płyty gramofonowe. Prawdziwa jednak rzeczywistość i wystąpienie na podium, piękno jej śpiewu jednak tylko potęgowały..."

Natomiast pięć lat później, przy okazji koncertu w Polskim Radiu, znany nasz kompozytor i krytyk Stanisław Niewiadomski, twórca wielu pięknych pieśni uznawanych za kontynuację dzieła Moniuszki, pisał, że „...w tej chwili odezwała się Ada Sari z głośnika. Melodia Johanna Straussa *Nad modrym Dunajem* popłynęła z całym swoim niezrównanym wdziękiem (...) Świetnie dziś głosowo usposobiona wirtuozka pierwszej klasy! – konkludujemy jednogłośnie. A ona śpiewa i śpiewa, melodie zamknięte w sobie, czterotaktami ułożone (...) wznoszące się ponad harmonię, rozpoczynane i kończone wyraźnie..."

Radio wówczas nie dokonywało nagrań. Występy w studio były emitowane bezpośrednio do odbiorców. Głos ulatywał, a jedyny jego ślad mógł pozostać tylko w pamięci słuchaczy. Czasami ktoś o tym napisał w pamiętnikach lub w gazecie...

Ada Sari, jak większość artystów, była przywiązana do pamiątek. Zbierała owe materialne ślady tego, co ulotne, choć okrzyknięte fenomenem wokalistyki. Ale po latach wielkiej sławy przyszło jej przeżywać kataklizm II wojny światowej. I – jak pisał Tadeusz Z. Bednarski – podczas Powstania Warszawskiego spłonęły jej pamiątki: dyplomy, afisze, fotografie, odznaczenia, nagrody, księga z wpisami głów koronowanych (a śpiewała m.in. w uroczystym Rigoletcie w Sztokholmie na galowym przedstawieniu z okazji zaślubin księżniczki szwedzkiej Astrid z królem belgijskim Leopoldem). „Pamiętam – wspominał Bednarski – z jaką żałością opowiadała o tym w Szczawnicy. Po wojnie, letnią porą przyjeżdżała pod Bryjarkę wraz ze swym bratem Tadeuszem Szayerem, znanym krakowskim filatelistą i miłośnikiem wycieczek na Trzy Korony lub Sokolicę, w których mu nieraz towarzyszyłem. Pani Sari korzystała z inhalacji, zamieszkując albo w gościnnych pokojach w Inhalatorium albo w willi »Siostra«, która to willa wraz z bliźniaczym »Bratem« stworzyły później przez złączenie kompleks sanatoryjny »Świerki« w Górnym Parku..."

VII Maestra

Tak nazywali ją – z pełnym szacunkiem dla tego słowa „mistrzyni" – wszyscy jej uczniowie.

Zaczęło się dość niewinnie.

Nic jeszcze nie wskazywało na to, że podziwiany dotąd w całej Europie sopran koloraturowy – Ada Sari, stanie się niebawem znanym pedagogiem, której klasę śpiewu opuści ponad stu

młodych artystów, kształconych we włoskim bel canto.

Był rok 1936. Szayerówna nadal jeszcze koncertowała, zbierała owacje na scenach operowych, aczkolwiek najczęściej występowała już w Polsce. Swoje mediolańskie mieszkanie przeniosła do Warszawy. Aż tu nagle zgłosiła się do niej młoda panna Lidia, która postanowiła zostać śpiewaczką (po latach była to jedna ze znanych solistek oper amerykańskich, zamieszkała w Kalifornii, Lidia Abti-Ring). Oddajmy jej głos.

„Każdy w Polsce słyszał o wielkiej śpiewaczce – Adzie Sari. Często myślałam o tym, aby ją spotkać osobiście, mieć możność zaśpiewać przed nią, aby ta wielka światowa mistrzyni mogła ocenić mój głos. Niezwykła sposobność nadarzyła się w 1936 roku w Lublinie, kiedy Ada Sari po powrocie z zagranicy dała koncert. Radość moja była bezgraniczna. Napisałam list, kupiłam wiązankę tulipanów i udałam się do Hotelu Europejskiego, prosząc portiera, aby te kwiaty i list doręczył Adzie Sari. Po chwili znalazłam się w apartamencie p. Sari, która odpoczywała przed koncertem i czytała mój list. Popatrzyła na mnie z uśmiechem i zapytała: – Pani chce być śpiewaczką? – Odpowiedziałam, że bardzo pragnę usłyszeć jej opinię, czy mam dobry głos. – Więc proszę zaśpiewać. – Zaśpiewałam pieśń Moniuszki. Pani Sari wyciągnęła do mnie obie ręce i powiedziała: – Ma pani śliczny głos. Czy chce być pani moją pierwszą uczennicą? – Byłam oszołomiona ze szczęścia."

Częste wyjazdy koncertowe artystki czyniły te lekcje pierwszej uczennicy niezbyt regularne, jednakże z czasem zaczęły przynosić owoce.

Lidia Abti przeobrażała się powoli w śpiewaczkę. (O tym, jak była Ada Sari związana ze swoją pierwszą uczennicą wspominała jeszcze po 30 latach od chwili rozpoczęcia pracy pedagogicznej, w 1966 roku, w wywiadzie prasowym: „W 1962 roku jeździłam jeszcze do Ameryki na zaproszenie mojej eks-uczennicy Lidy Abti-Ring, aby w kalifornijskiej miejscowości Novato sformować nową szkołę śpiewaczą. Niestety, choroba serca, jakiej uległam, przerwała tę ciekawą pracę".)

Wybuch II wojny światowej był też w biografii artystki cezurą, od której rozpoczyna się okres jej stałej pracy pedagogicznej prowadzonej aż do śmierci w 1968 roku, a więc przez blisko 30 lat. Podczas wojny założyła w Warszawie własne studio operowe. Jedną z pierwszych uczennic tego studia była Halina Mickiewiczówna, którą potem Sari uważała za spadkobierczynię swojej metody nauczania bel canta. Oto jak wspominała Mickiewiczówna początki swojej nauki u Maestry.

„Było to w 1939 roku. Przypadek zrządził, że nasz znajomy był członkiem orkiestry występującej u Lardellego i powiadomił, że u nich będzie gościła Ada Sari, którą znał sprzed wojny i wiedział, że jest kobietą o ogromnej dobroci. „Zaocznie" ustalono termin przesłuchania. Zobaczywszy na drzwiach ogromny napis ADA SARI chciałam uciekać. Podczas przesłuchania obecna była znakomita pianistka Ewa Wiernikówna. Kiedy zaczęłam śpiewać staccata coraz to wyżej i wyżej – Ada Sari zaczęła się głośno śmiać. Ja przez moment opanowywałam się, aż wreszcie wybuchnęłam płaczem i powiedziałam, że poprzednia profesorka przynajmniej uczciwie mówiła mi, iż do niczego się nie nadaję (Adela Comte-Wilgocka), a tutaj obie panie śmieją się ze mnie. Ada Sari spokojnie wyjaśniła mi, że śmieje się dlatego, ponieważ nigdy nie słyszała, aby ktoś tak wysoko śpiewał.

Po przesłuchaniu przyjęła mnie na lekcję, ucząc początkowo godzinę tygodniowo, a potem dwie. Wkrótce jednak zorientowała się, że z Pragi, gdzie mieszkałam, często musiałam chodzić

do niej na Mokotów piechotą (...), a „spacer" taki trwał dwie godziny, i zabrała mnie do swojego domu. I właśnie aż do debiutu w 1943 roku była mi drugą matką!

Jeśli w tej chwili jako pedagog dobrze słyszę, to dlatego, że od rana do wieczora byłam z Adą Sari i bez przerwy słyszałam jej bezbłędną emisję oraz niezwykle trafne uwagi, jakie czyniła. Poza tym traktowana byłam na prawach córki-wychowanicy.

Jeśli wyjmowała z kufrów kostium z *Cyganerii, Traviaty* czy *Opowieści Hoffmanna*, to z jednej sukni wychodziły dwie. Byłyśmy więc jednakowo ubrane. Nic dziwnego, że w pewnym okresie nazywano mnie dzieckiem Ady Sari.

W życiu prywatnym była bardzo dobra. Cierpiąc często na bezsenność, potrafiła mnie obudzić na przykład o drugiej w nocy i pytała, czy się już wyspałam, i może byśmy zrobiły jakieś ciasteczka. Ada Sari opowiadała o swojej legendarnej karierze, o sławnych ludziach, których w życiu spotkała. Nie muszę mówić, że każda z takich «poświęconych» nocy była dla mnie prawdziwym luksusem (...)

Byłam z własną uczennicą u Ady Sari na tydzień przed jej śmiercią i przysłuchiwałam się lekcji. Pojedynczy dźwięk czy krótką frazę Maestra potrafiła tak pokazać, że gdybym odwróciła głowę, myślałabym, że to śpiewa młoda kobieta. Zawsze powtarzała, że młodość głosu zabezpiecza jedynie wysoka emisja (...)

Wszystko, do czego w życiu doszłam, kim jestem i co jeszcze osiągnę, mam tylko jej do zawdzięczenia. Chciałabym w najmniejszej cząstce być dla moich studentów, czym dla mnie była i jest Ada Sari" – mówiła na zakończenie wywiadu Halina Mickiewiczówna, uznawana od wielu lat za jednego z czołowych polskich pedagogów wokalistyki.

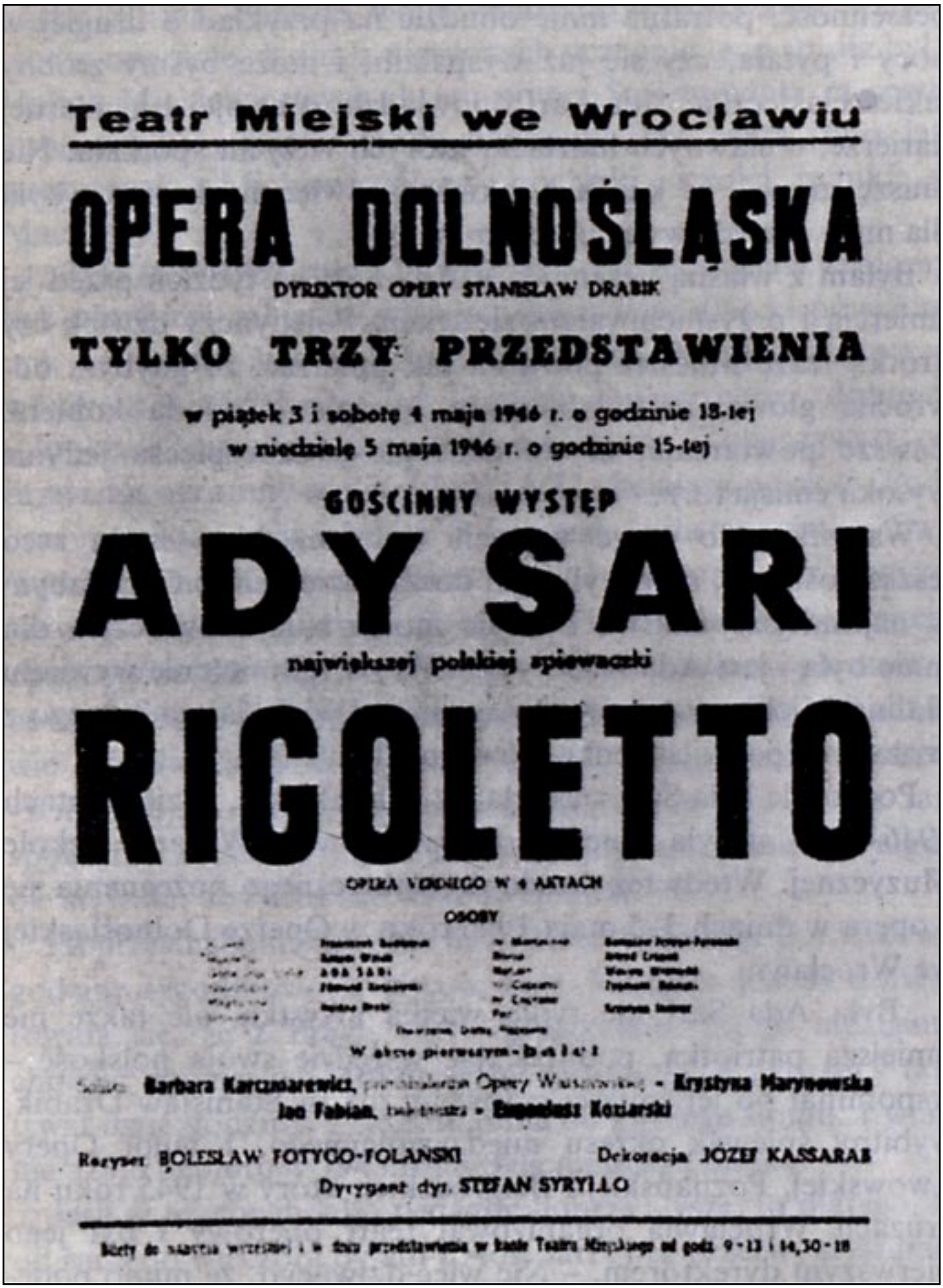
Po wojnie Ada Sari znalazła się w Krakowie, gdzie w latach 1946-1947 uczyła śpiewu w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Wtedy też doszło do ostatecznego pożegnania się z operą w dniach 3-5 maja 1946 roku w Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu.

„Była Ada Sari nie tylko wielką artystką, ale także nie mniejszą patriotką, podkreślając wszędzie swoją polskość – wspominał po jej śmierci cytowany już tu Stanisław Drabik, wybitny śpiewak okresu międzywojennego, 1. tenor Opery Lwowskiej, Poznańskiej i Belgradzkiej, który w 1945 roku na gruzach Wrocławia organizował teatr operowy i był jego pierwszym dyrektorem. – Nic więc dziwnego, że mimo podeszłego wieku przyjęła z radością w 1946 roku mą propozycję gościnnych występów w operze wrocławskiej. Wystąpiła wtedy trzykrotnie w swojej słynnej partii Gildy w *Rigoletcie* i za każdym razem kończyła swoją arię w I akcie na trzykrotnym wysokim *Es*. Były to jednakże ostatnie występy Ady Sari na deskach teatru operowego. Poświęcając się już wtedy wyłącznie pedagogice, chciała jednak swoimi występami na Dolnym Śląsku przyczynić się do propagandy polskości Ziem Zachodnich."

Miesiąc później wystąpiła jeszcze z pełnym recitalem arii i pieśni w Państwowej Filharmonii w Łodzi.

Od 1947 roku Ada Sari wróciła do Warszawy, gdzie otworzywszy klasę śpiewu w stołecznej PWSM (uzyskawszy potem tytuł profesora nadzwyczajnego), a także uczyła w Średniej Szkole Muzycznej – skąd też rekrutowali się jej przyszli studenci.

Być uczniem Ady Sari – to znaczyło bardzo wiele w gronie śpiewaków w okresie powojennym. Pedagogiczna działalność tej artystki była także jednym z elementów składowych jej legendy. Nie spotkałem się z opinią, by ktoś negował postawę Ady Sari jako pedagoga, natomiast chwalono tę działalność powszechnie.



Afisz z ostatnich występów operowych Ady Sari

Jerzy Karolus wspominał: „...jako jeden z jej uczniów patrzyłem i słuchałem z zaciekawieniem, jak wśród często niemal maieutycznych zabiegów wyłuskiwała dźwięk rodzącego się głosu. Historia, wydawałoby się na pozór banalna, ubrana w schemat wprawek, ćwiczeń Concinne'a, Yacaia czy Lutgena, nużąca nawet w wymiarze najbardziej różnych głosów. Nie widziałem jednak nigdy zniecierpliwienia w oczach profesor Sari, nie słyszałem jej podniesionego głosu, czułem natomiast i widziałem jej radość, gdy powtarzany za nią dźwięk zaczynał brzmieć blisko, swobodnie, okrągło, gdy nabierał słonecznych cech jej własnej sztuki. W tej pozbawionej sztuczności nomenklaturze znajdowała profesor Sari określenie najistotniejszych cech prawidłowej emisji, ilustrując je uczniowi żywymi przykładami własnego głosu. (...) Jakżeż pilnie śledziła na lekcji każdą frazę śpiewanej pieśni czy arii, jak łagodnie i stanowczo zarazem tłumaczyła, że siła to nie kunszt i jak podsumowując indywidualne cechy danego głosu dla każdego szukała osobnej drogi rozwoju technicznego, wiążąc je ściśle z prawami doboru repertuaru..."

W jednej z ostatnich w swoim życiu rozmów prasowych, na pytanie Józefa Kańskiego, jakich wskazówek udziela najczęściej swoim uczniom? – Ada Sari odpowiedziała:
– Każę im przede wszystkim pamiętać zawsze o bezwładzie całego ciała, a zatem głowy. Głos musi płynąć nie naciskany przez żadne mięśnie. Tymczasem większość młodych adeptów, chcąc śpiewać głośno, naciska coraz mocniej, oczywiście bez właściwego rezultatu. Przypominam następnie ciągle o wysokiej pozycji głosu, mówiąc: «śrubuj, śrubuj – jeszcze wyżej!» Dalej – staram się uczyć prawdziwego legata, z jakiego słynęli dawni wielcy śpiewacy, a o którym dziś już nikt prawie nie ma rzeczywistego pojęcia. Młodzi adepci, chcąc śpiewać legato, śpiewają w rzeczywistości lamentoso, a ja ich besztam, bo nie mogę tego słuchać. Młodzi śpiewacy nie bardzo też, niestety, mają pojęcie o prawdziwej, rzetelnej pracy nad własnym głosem (choć powiedzieć muszę, że wśród moich uczniów mam parę bardzo miłych wyjątków od tej reguły). Pamiętam, jak niegdyś w mediolańskiej Pensione Bonini, gdzie zatrzymywało się wielu artystów występujących we Włoszech, Helena Zboińska-Ruszkowska, mająca pokój obok mojego, zażądała, żeby mnie przeniesiono gdzie indziej. Twierdziła, że «jak ta Sari nie przestanie wyć kadencji Julii po sto razy dziennie, to ja zwariuję!» Inna sprawa, że pani Bonini nie ruszyła mnie z mojego pokoju, żywiąc przekonanie, że będą ze mnie ludzie. Najważniejsze to dążenie do strzelistości głosu, a to wymaga pracy kolosalnej i dziś, niestety, rzadko bywa osiągane. Póki mogę, staram się to, co sama umiem przekazywać innym..." (Dodam, że słowa te wypowiedziała 80-letnia artystka-pedagog, która do śmierci, a więc jeszcze przez 2 lata prowadziła swoje lekcje.)

To z tej szkoły śpiewu wyszły (poza wymienionymi poprzednio) m.in. takie artystki, jak: Zdzisława Donat, Maria Fołtyn, Barbara Nieman, Bogna Sokorska, Nina Stano czy Urszula Trawińska. Właśnie przeglądając listy Ady Sari pisane do ostatniej z wymienionych tu uczennic (nigdzie do tej pory niepublikowane), można nabrać pełniejszego przekonania o serdeczności, opiece i żywym zainteresowaniu osobistymi losami swoich uczniów. „Kochana Urszulko! Telefonowałam x razy do Dziekanki jeszcze przed świętami i nikt nigdy nie podchodził do telefonu. Chciałam Cię odwiedzić, ale czasu przed 22 grudnia nie miałam, zaś potem święta spędzałam u bratostwa w Podkowie Leśnej (...) Dowiadywałam się stale o stan Twego zdrowia, jednak z chwilą kiedy dowiedziałam się, że Mamusia Twoja przyjechała, uspokoiłam się (...) Napisz mi, proszę Cię, obszerniej, co to była za choroba i jak się czujesz obecnie..."

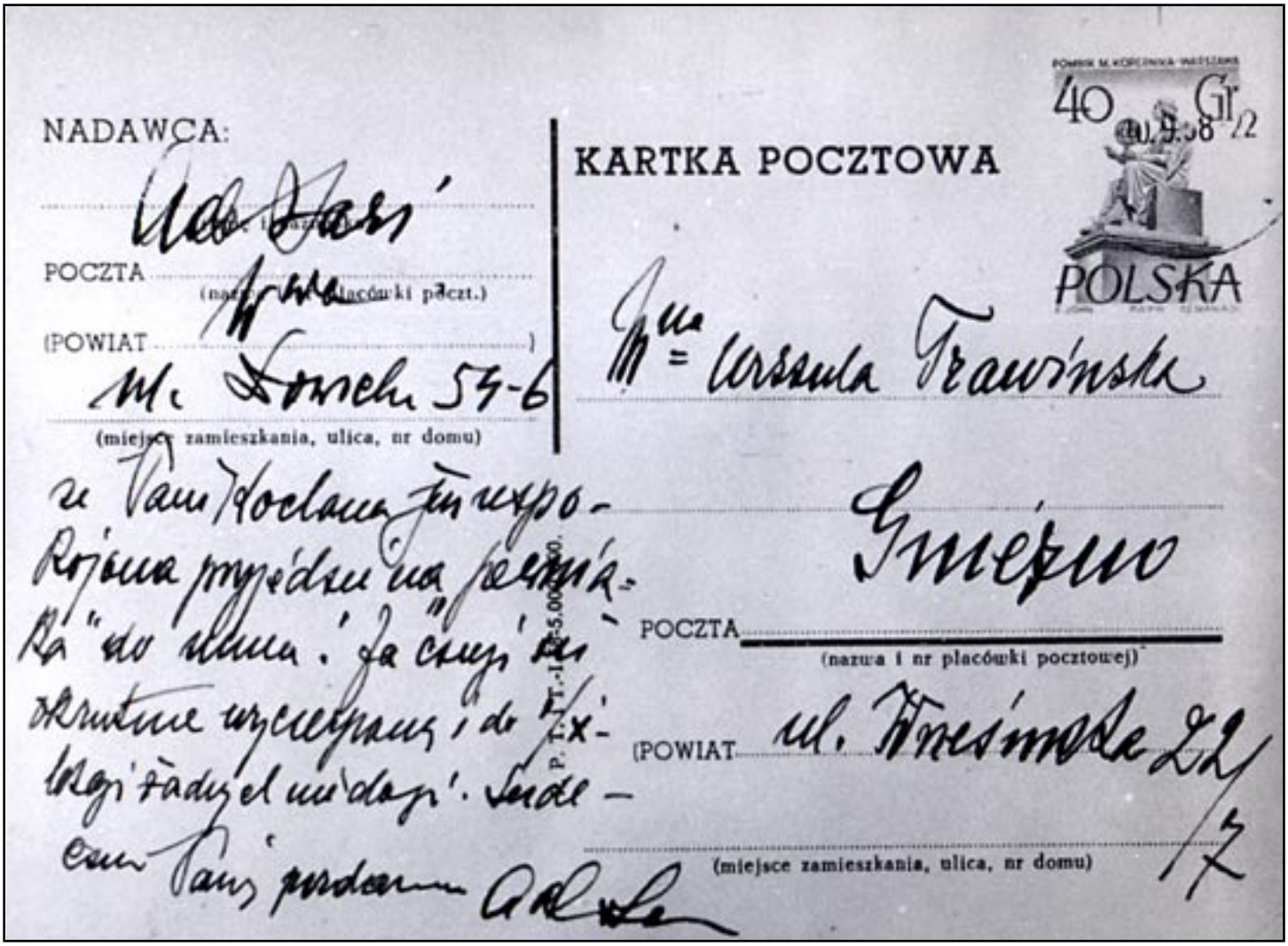
Wiele lat później Urszula Trawińska, obok występów scenicznych, również zajęła się pracą pedagogiczną i to w tej samej szkole, w której uczyła się u Maestry. W swoim wykładzie

kwalifikacyjnym do przewodu na stanowisko docenta, który Urszula Trawińska-Moroz zatytułowała „Włoska szkoła bel canta, jej tradycje i kontynuacja w mojej działalności artystycznej i pedagogicznej", dużo miejsca poświęciła metodzie nauczania Ady Sari. Myślę, że jest to opis, który nie tylko ze względów dokumentacyjnych powinien zostać odnotowany w biografii Ady Sari; odsłania on również nam warsztat artystki i jej własny sposób pracy nad głosem. Zaś uwagi jej uczennicy (i sposób ich formułowania) mogą przekazać nam, choćby ogólnie, atmosferę lekcji Maestry.

„Mistrzowska technika i bogactwo umiejętności przy olbrzymiej wprost kulturze muzycznej sprawiają, że Ada Sari była nieocenionym pedagogiem. Wymagała od swych uczniów cierpliwości i wytrwałości, wiary w siebie i w pedagoga, rzetelności i sumienności w pracy.

Mam to szczęście być jedną z jej uczennic i przejąć wszystkie te wartości. Starałam się przyswoić je w czasie nauki, a potem były moją domeną w pracy artystycznej, utrzymywane zresztą do dnia dzisiejszego.

Maestra – tak ją wszyscy uczniowie nazywali – swą szkołę śpiewu opierała na włoskiej szkole bel canta. I jak sama mawiała, opierała się głównie na dwóch zasadach. Pierwsza zasadzała się na indywidualnym podejściu do każdego ucznia, w zależności od predyspozycji głosowych i dodatkowych uzdolnień, jak: muzykalność, pracowitość, wytrwałość, łatwość uczenia się itp. To indywidualne podejście do ucznia przejawia się zarówno w doborze odpowiednich wprawek,



Swoje uczennice otaczała wręcz matczyną troską....

ćwiczeń oraz repertuaru. Druga zasada nauki to ilustracja żywymi przykładami na lekcji własnym głosem, aby uczeń znając teoretyczną stronę zagadnienia, wiedział, jak to wygląda «in vivo». Oczywiście stosowała to przeważnie w początkach nauki, rzadziej dla uczniów zaawansowanych, gdyż tym ostatnim wystarczały pewne zwroty słowne.

Ada Sari najbardziej prawidłowe wymogi dla emisji głosu czerpała z doświadczeń starej włoskiej szkoły bel canta, a mianowicie: pilnowała zachowania swobody naturalnej – nie tylko krtani, głowy, ale całego ciała; uczyła właściwego oddechu żebrowo-przeponowego; rozluźnienia wszystkich mięśni gardła; wysokiej impostacji, maksymalnego zbliżenia głosu do przodu; wymagała idealnej dykcji, która – wbrew mniemaniom większości śpiewaków – pomaga we właściwej emisji głosu oraz uczyła maksymalnego wykorzystania oddechu.

Obok tych zasad wpajała swym uczniom inne, których przestrzegała sama przez całe życie. A były to: cierpliwość, której żądała od każdego; prawdziwa chęć zrobienia z najmniejszego talentu artysty; wiara w to, co się robi; jak najbardziej precyzyjne opracowanie niuansów utworu; poprawna dykcja – zrozumienie tekstu śpiewanego utworu w każdym języku; wykonywanie utworów w językach oryginalnych, aby w ten sposób zachować charakterystyczną melodykę języka, która ma duży związek ze stroną muzyczną utworu; dawanie wskazówek uczniom, co do właściwej interpretacji utworu, jak również przedstawienie całego jego piękna; zwracanie uwagi na czystość intonacji przez zachowanie wysokiej impostacji głosu.

Maestra wymagała od swych podopiecznych pracowitości (...) i uczciwego podejścia do nauki (...) W nieustannej pracy nad sobą uczeń opanowywał tremę oraz pamiętać musiał o uśmiechu i pogodzie ducha, których Maestra miała wprost niewyczerpane zasoby..."

Tyle o ogólnych zasadach pedagogicznych Ady Sari. A o tym, jak istotne mogły być nawet najdrobniejsze jej uwagi, jak bardzo zapadały w pamięć uczniów, niechaj świadczą słowa Zdzisławy Donat, która przez trzy lata doskonaliła głos pod kierunkiem Maestry. Otóż w 1982 roku, blisko 15 lat po śmierci swojej nauczycielki, Zdzisława Donat powiedziała mi, że: „...dzięki uwagom Ady Sari często proszę dyrygentów o szybsze tempa w słynnej arii Królowej Nocy z II aktu. O tym, że właśnie w ten sposób trzeba śpiewać tę arię, furioso, przekonała mnie ongiś Ada Sari, która tak wykonywała ją pod dyrekcją Arturo Toscaniniego".

Rzec by dziś można, że w takich konkretach owocuje dziedzictwo pokoleń sztuki wykonywanej. Wystarczy, by jedna Królowa Nocy przekazała pałeczkę w godne ręce drugiej.

Teodor Zalewski (były rektor PWSM w Warszawie) pisząc o Adzie Sari jako pedagogu, również wskazywał na specyficzne dla tej kobiety szerokie pojmowanie opieki pedagogicznej: „Jeżeli dodamy, że Ada Sari otaczała zawsze swoich uczniów nie tylko troską o ich należyty rozwój jako śpiewaków, lecz również i opieką niemal macierzyńską, nie szczędząc im ludzkiej serdeczności i pomocy w ich kłopotach osobistych – musimy stwierdzić, że przeszło dwudziestoletni dorobek Ady Sari jako pedagoga i wychowawcy młodzieży budzi podziw i głęboki szacunek".

Słynna ongiś uczennica Adama Didura, Wiktoria Calma, po śmierci swego opiekuna w 1946 roku trafiła na pewien czas pod artystyczną kuratelę Ady Sari. Upłynęło wiele, wiele lat, Calma już od dawna mieszkała we Włoszech, aż tu nagle w sierpniu 1967 roku dyrektor Teatru Wielkiego w Łodzi, Zygmunt Latoszewski, otrzymał z Krynicy list.

„Wielce Szanowny i Kochany Panie Dyrektorze! Bawię tutaj po kilkutygodniowej kuracji w Italii. (...) Widziałam się z Wiktorią Calma, mój list dzisiejszy jest właśnie skierowany do Kochanego Pana Dyrektora z wielką prośbą. Calma chciałaby i marzy o występach w Polsce.

Po tyloletniej przerwie na pewno będzie kasową i bardzo entuzjastycznie przyjmowaną artystką. Ostatnie dwa lata śpiewała całą zimę w La Scali w Milano – ma piękny repertuar mezzosopranowy (...) Bardzo bym prosiła o propozycję z Pana Dyrektora strony – może przyjechać w jesieni lub przed Bożym Narodzeniem (...) Powiedziała mi, że II występ lub koncert da na jakikolwiek cel, jaki Pan Dyrektor oznaczy. Czy mogę oczekiwać uprzejmej odpowiedzi w Warszawie ul. Łowicka 54/6. Byłabym bardzo zobowiązana za tę propozycję. Łączę dla Pana Dyrektora oraz Małżonki najserdeczniejsze pozdrowienia i ukłony – Ada Sari".

Jak widać, nawet po wielu latach po opuszczeniu klasy Maestry jej uczniowie mogli liczyć na pomoc, życzliwość, opiekę. A tym bardziej, gdy sprawa wiązała się z ukochanymi przez Adę Sari Włochami, krajem, gdzie spędziła wiele lat. Zresztą – jak podawał Jerzy Waldorff – jej babka po mieczu była Włoszką (chociaż mnie się zdawało, że nazwisko babki: Karolina Despinoix, wskazuje raczej na Francję, ale widocznie Waldorff ma lepsze informacje). I po babce ponoć odziedziczyła ogromne czarne oczy, „południowy temperament i niecierpliwość, która kazała robić wszystko jak najszybciej i w wyniku osobistych decyzji. Skrajny wyraz znalazło to mniej więcej przed dziesięciu laty – pisał Waldorff w 1968 roku – gdy Pani Ada raptem zaniepokoiła się, jakie też paskudne ozdoby mogą znaleźć się na jej grobie. Postanowienie było natychmiastowe: wezwała znajomą rzeźbiarkę i – pozując jej osobiście – zaleciła w białym bloku kamiennym wykuć postać muzy z lirą w ręku. Skoro rzeźbę ukończono, stanęła w rogu pokoju i zaczęła czekać. Takim sposobem niecierpliwa Maestra żyła w jednym mieszkaniu z własnym nagrobkiem". Zaś Halina Mickiewiczówna opowiadała: – Przyjechałam kiedyś do Maestry na lekcję i zobaczyłam, że w rogu pokoju stoi niewielki podest przykryty aksamitem. Na moje pytanie, czemu to ma służyć, zobaczyłam figielki w oczach Maestry. – «Tylko nie śmiej się ze mnie Halinko – powiedziała. – Zamówiłam sobie u dobrej rzeźbiarki pomnik na mój grób i właśnie niedługo go przyniosą. Miałam z tym masę kłopotów, ponieważ musiałam uzyskać zezwolenie od architektów, którzy budowali ten dom, na wniesienie tak dużego ciężaru do mieszkania». Miała to być postać Maestry naturalnej wielkości, zrobiona na podstawie zdjęcia z jednego z przedstawień. Na te słowa zareagowałam wybuchem śmiechu, bo nie mogłam sobie wyobrazić, że ta kobieta pełna sił witalnych mogłaby kiedykolwiek odejść.

VIII Listy, kłopoty i jubileusz

Ktoś powiedział, że historię tworzą przypadki. Może niezupełnie, ale czasami odnoszę wrażenie, że to przypadki lubią historię. Kiedy w 1984 roku ogłosiłem w prasie, że zbieram materiały do biografii Adama Didura, wśród wielu informacji otrzymałem z Olsztyna miły list od pani Janiny Then, zaprzyjaźnionej z córką artysty, Olgą Didur-Wiktorową.

Zaproszony do Olsztyna na rozmowę o rodzinie Didurów pojechałem z magnetofonem, nagrałem kilkugodzinną opowieść o czasach międzywojennych i wieloletniej znajomości pani Janiny z Adamem Didurem, jego rodziną, Janem Kiepurą i...

Okazało się, że pani Janina, dziś już emerytowana nauczycielka śpiewu i malarka, jest córką Marii Nowak-Stankowej, która przez blisko 30 lat prowadziła klasę wokalistyki w olsztyńskiej szkole muzycznej. A przez ponad pół wieku przyjaźniła się z Adą Sari. – Proszę zajrzeć do tej

korespondencji – powiedziała pani Janina, wyjmując teczkę z kilkudziesięcioma listami Ady Sari, pisanymi do nieżyjącej już profesor Stankowej. Przez wiele godzin z ciekawością czytałem ten zapis przyjaźni obu kobiet-śpiewaczek-pedagogów, który jednocześnie był dokumentem ostatnich dwudziestu lat życia Maestry.

Poznały się w szkole klasztoru cieszyńskiego, w ostatnich latach ubiegłego stulecia. W 1950 roku Ada pisała do Marii: „Kochana Droga Marysiu! List Twój sprawił mi wielką radość. Z Tobą połączony jest dla mnie okres prawdziwego dzieciństwa, rozmaitych pierwszych wzruszeń, niezatartych wrażeń. Gdy czytam Twe listy – mam przed oczami Cieszyn, Klasztor. Te długie korytarze prowadzące do klas, do kaplicy, do refektarza, do Handarbeitssaal itd. Ile to lat, ile osób z naszych bliskich już nie żyje, a nas Bóg chroni przed chorobami i śmierci jeszcze nam nie wyznaczył. Dziękuję Mu codziennie, że otacza mnie łaską i pozwolił doczekać się starości spokojnej..."A w liście z 1956 roku: „Zawsze się niezmiernie cieszę, gdy dostaję od Ciebie jakąkolwiek wiadomość. Czytam i widzę przed sobą Ciebie, jeszcze z naszych dziecinnych lat, w klasztorze w Cieszynie (...) I nie mogę zapomnieć tej chwili, kiedy nam opowiadano: «Wiecie, że Mania uciekła z klasztoru przebrana za babę wiejską?». Ta uciecha nasza z powodu wolności Twojej, podziw dla Ciebie za Twoją odwagę (...) Potem, we Wiedniu, gdy mi powiedziano, że jesteś i Ty w tym cudnym mieście. Już zupełnie przeinaczona na bardzo efektowną blondyneczkę, z tym wspaniałym, złocistym warkoczem..."

Maria Stankowa, podobnie jak Adam Didur i wielu innych naszych wybitnych artystów, studiowała wokalistykę we Lwowie u profesora Wysockiego, a potem w Wiedniu. „Po ukończeniu konserwatorium – powiedziała w jednym z wywiadów – Gustaw Mahler zaangażował mnie do Opery Wiedeńskiej. Śpiewałam w *Carmen, Fauście, Tannhauserze, Pajacach*..." Tu właśnie spotkały się z Adą Sari po raz drugi.

Kiedy po II wojnie światowej osiedliła się w Olsztynie, z jej klasy w średniej szkole muzycznej wyszli tacy dyplomanci, jak: Barbara Nieman, Ewa Karaśkiewicz, Lidia Juranek, Roman Werliński (soliści opery), a także znani ze sceny operetkowej: Elżbieta Poniatowska i Janusz Żełobowski. Niektórzy jej uczniowie po szkole olsztyńskiej trafiali na dalsze studia do Ady Sari w konserwatorium warszawskim. Tak było z Barbarą Nieman, uczyła się u Maestry Ewa Karaśkiewicz... (Kiedy rozmawiałem z Ewą niedawno o jej lekcjach u Ady Sari, solistka Teatru Wielkiego w Łodzi i obecnie jeden z „artystycznych filarów" tej sceny, powiedziała mi, że najbardziej zapadły jej w pamięci takie oto słowa Maestry: „Pamiętaj, że śpiew jest zazdrosny. On ci musi zastąpić i męża, i kochanka, i ojca, i syna. Jeśli zdradzisz śpiew, to on cię też zdradzi". O podobnym wyznaniu artystycznej wiary mówiło mi jeszcze kilka innych uczennic Ady Sari, ale wydaje mi się, że właśnie uczennica Marii Stankowej i Ady Sari – Ewa Karaśkiewicz zapamiętała je najlepiej.)

Bywało też odwrotnie. Ada prosiła Marię, by zaopiekowała się jej uczennicą (list z marca 1956 roku). „Ponieważ moja dyplomantka ma śpiewać z orkiestrą Waszej filharmonii, proszę Cię bardzo – nie mogę sama jechać – zastąp mnie przy niej! Koncert ma się odbyć 25 bm. Pozwól jej rozśpiewać się u Ciebie, może jej zagrasz parę ćwiczeń (...) To bardzo dobra dziewczyna, nazywa się Wanda Bielecka. (...) Bardzo Cię proszę, napisz mi dokładnie wszystko. Jak poszła próba? jak poszedł koncert? czy bardzo była stremowana? czy trzymała się batuty? (...) Żeby nie egzaminy, które mam 24 bm. i wyjazd do Kielc z drugą uczennicą, która śpiewa tam również po raz pierwszy w życiu z orkiestrą – to bym sama przyjechała..."

Matczyna niemal czułość, z jaką pisze w swych listach Ada Sari o uczennicach, o ich perypetiach, o swojej trosce i opiece nad nimi – potwierdza tylko ogólnie znane jej podejście do pracy pedagogicznej. Nie wszyscy jednak potrafili to docenić.

Przeczytałem kilkadziesiąt listów z lat pięćdziesiątych, w których Ada Sari szczegółowo informuje Marię Stankowa o „naszej Basi". Dlaczego?

„Basia Nieman była jedną z moich pierwszych uczennic – mówiła w 1972 roku profesor Stankowa. – Była koleżanką mojej wnuczki. Przypadkowo usłyszałam ją kiedyś, jak nuciła na schodach. Trochę fałszowała, ale głos był piękny."

Mając 19 lat, Barbara Nieman ukończyła Średnią Szkołę Muzyczną w klasie Marii Nowak-Stankowej i na jej prośbę została przyjęta przez Adę Sari. Ta z kolei zaopiekowała się dziewczyną jak własną córką i po kilku latach wprowadziła na scenę operową. Prawie każdego miesiąca informowała Marię o postępach w śpiewie „naszej Basi", o jej licznych chorobach, sukcesach na koncertach czy egzaminach, słowem szczegółowo o wszystkim, co wiązało się z ich wspólną uczennicą. Aż tu nagle w lutym 1960 roku nadszedł do Olsztyna list zgoła odmienny: „Piszę dzisiaj bardzo zmartwiona, z duszą zranioną i sercem przepełnionym wielkim żalem. A to wszystko spowodowała Basia. (...) Zapytasz pewnie, co się stało? Otóż już kilkanaście razy prosiłam ją, aby mi dała znać, jeżeli nie może przyjść na lekcje. Przecież budki telefoniczne są wszędzie (...) Wczoraj pojawiła się u mnie po 9 dniach, a opuściła 3 lekcje bez zawiadomienia, i jakby nigdy nic pyta w drzwiach «czy Maestra mnie poznaje?» (jadłam obiad). Wiec odrzekłam jej: nie, i nie chcę cię więcej poznawać. (...)

Od 1 X miała naznaczone stałe lekcje u mnie 3 razy w tygodniu, bo chcę, by się uczyła nowych rzeczy. Wszędzie ją chcą, a ona nie ma repertuaru. Więc chyba, jeżeli jej naznaczam lekcje, naturalnie gratisowe, to inna by przylatywała na nie, ona je stale opuszcza. (...) Więc wczoraj, gdy wreszcie raczyła się pojawić u mnie, powiedziałam jej parę słów, a przede wszystkim, że nie pozwolę się lekceważyć. Żebym ja, w moim wieku, przy takim okazywaniu jej serca, dogadzaniu na każdym kroku, miała być traktowana jak jej służka... Nie mogłam więcej cierpieć tego postępowania i powiedziałam, by mnie już uwolniła od tego denerwowania się o nią i znoszenia jej kaprysów. Ostatnio stale mina dziwnie niezadowolona – żadnego entuzjazmu do pracy nie widzę u niej. (...) Rozumiesz moją przykrość, bo wiesz, jak szalenie Basię lubiłam i dla niej formalnie żyłam ostatnich kilka lat. Chciałam z niej zrobić to, co mi się udało... Wczoraj do tego – po rozmowie – myślałam, że podejdzie do mnie, przeprosi, obejmie serdecznie i byłabym jej jeszcze i tym razem wybaczyła. Stała ciągle w drzwiach i ani nie drgnęła (...) Tak krwawi moje serce, gdy pomyślę, że Basia odeszła bez przeprosin, bez słowa serdecznego, i to ma być wdzięczność za moje przywiązanie i pracę. Noc miałam straszną, 2 proszki zażyłam i dziś cały dzień otumaniona przez to chodziłam. Czy mi to potrzebne w moim wieku? Trudno, niech sobie radzi już dalej sama..."

W listach do Marii Stankowej pisywała też Ada Sari o innych swoich żalach i kłopotach. O zazdrości kolegów – pedagogów z uczelni, którzy, gdzie mogli, tam starali się utrudnić drogę jej uczennicom, odnoszącym mimo to niekwestionowane sukcesy artystyczne. O konflikcie z panią dziekan wydziału wokalnego... Pisze, że pracuje od 8 rano do 7 wieczór, z godzinną przerwą na obiad. „Chodzę jak błędna – nie śpię więcej, jak parę godzin w nocy, z przemęczenia i myśli o kłopotach..."

W tej korespondencji jawi się nieco inny niż w gazetowych laurkach obraz Ady Sari. Kobiety

walczącej o swoje uczennice, zapobiegliwie torującej im drogę do kariery, przemęczonej, nie zawsze docenianej, często chorującej... A mimo to nieustępliwej, cierpliwej, wierzącej głęboko w swoje artystyczne posłannictwo i w wyższość sztuki nad codziennym życiem.

*

Do niezwykłych rzadkości w naszym światku muzycznym należy jubileusz 60-lecia pracy artystycznej. Ada Sari szczęśliwie dożyła tej chwili i 6 czerwca 1966 roku w Teatrze Wielkim w Warszawie muzyczna Polska składała hołd artystce, która siedziała w loży.

O siódmej wieczorem dyrygent Zdzisław Górzyński podniósł pałeczkę i z orkiestronu popłynęła uwertura do opery *Hrabina* Stanisława Moniuszki. Tym razem tytułowa bohaterka wieczoru, symboliczna hrabina polskiej wokalistyki, nie była na scenie – lecz wśród słuchaczy. Natomiast na scenie Teatru Wielkiego, w pierwszej części tego koncertu jubileuszowego, pojawili się uczniowie Maestry, składając jej podziękowania swoim śpiewem, ariami i duetami ze znanych oper. Kolejno występowali: Zofia Wilma-Bagniuk, Wanda Bielecka, Waldemar Pawłowski, Lidia Kłobucka, Adelina Gallert (z Wiednia), Aleksandra Kajkowska, Hanna Balcerzak i Krystyna Kostal (w duecie), Bożena Lewgowod, (Bieleferld), Urszula Trawińska, Barbara Nieman, Maria Fołtyn, Hanno Blaschke (Monachium) i Bogna Sokorska...

„...a tylu innych jej uczniów nie mogło przybyć! – pisał o tym niecodziennym koncercie Zygmunt Mycielski. – Całe pokolenie śpiewaków! A potem, w hołdzie, śpiewali soliści Teatru Wielkiego, Kossakowski, Pustelak, Szczepańska, Klimek, Ochman, Hiolski – i tańczyli Krzyszkowska z Malinowskim, Maria Surowiak z Szymańskim i wreszcie cały zespół wykonał Mazura ze *Strasznego dworu*, a kilku znakomitych dyrygentów dyrygowało na przemian.

Jak to musi być trudno wyjść na wielką scenę i zaśpiewać tylko jedną arię! Ale to był fascynujący przegląd, w czasie którego słuchałem myśląc: co to jest głos – i jego wyraz, poza »walorem wokalnym«. Wyraz w słowie, w nucie, we frazie, a wreszcie wyraz w koloraturze, bez którego to sztuka pozostaje martwą gimnastyką. Ale w loży i potem na scenie siedziała ta, która to wszystko wie, czuje i potrafi! Ada Sari, której składali hołd wszyscy muzycy i cała Warszawa."

I jak to bywa przy najbardziej nawet szacownych uroczystościach, tak i w przypadku jubileuszu nestorki polskich śpiewaczek nie obyło się bez zabawnego zdarzenia. Wśród mówców „z okazji" znalazł się przedstawiciel Starego Sącza, miasta dzieciństwa wielkiej artystki. Zaczął swoją przemowę słowami: „Droga Ado! Jubileusz twój zbiegł się z 700-leciem naszego miasta..." Huraganowe oklaski i chóralny śmiech przerwały mu na dłuższą chwilę. A porównanie to zdążyło już przejść do historii anegdoty muzycznej.

60 lat w zaczarowanym kręgu opery... Ale też 60 lat uczestniczenia w artystycznym kreowaniu najnowszej historii sztuki operowej. Bo Ada Sari usunęła w cień swoje życie prywatne, poświęcając cały swój czas i energię umiłowanej sztuce śpiewu. Twierdziła, że „sztuka jest zazdrosna i nie znosi żadnej konkurencji. Jeżeli artystka zdradzi sztukę, sztuka natychmiast się zemści już tego samego wieczoru na scenie". Czy rzeczywiście jej Muza wymagała aż takiego poświęcenia? Czy siedząc w fotelu Teatru Wielkiego podczas jubileuszowego wieczoru Ada Sari myślała o tym?

Jej śpiew porównywano do największych koloratur w historii opery: Adeliny Patti, Selmy Kurz, Amelity Galli-Curzi, Angeliki Catalani, Marii Felicity Malibran...

Jej sztukę wokalną stawiano na najwyższym piedestale operowych gwiazd obok legendarnych już w tym samym czasie wielkich sopranów koloraturowych: Toti Dal Monte, Elviry de Hidalgo, Mercedes Capsir czy też trzech słynnych Marii: Galvany, Barrientos i Ivoqiin...

Obok Marceliny Sembrich-Kochańskiej i Heleny Modrzejewskiej była trzecią najbardziej znaną w świecie godną przedstawicielką polskiej sceny...

W swojej karierze operowej wśród partnerów scenicznych miała prawie wszystkich największych śpiewaków pierwszej połowy naszego stulecia, takich jak: Mattia Battistini, Adam Didur, Beniamino Gigli, Jan Kiepura, Giacomo Lauri-Volpi, Hipolito Lazaro, Aurelian Pertile, Titta Ruffo, Tito Schipa, Riccardo Stracciari, Fiodor Szalapin...

Jej spektaklami dyrygowały takie sławy batuty, jak: Abendroth, Kussewicki, Mascagni, Mitropoulos, Ostreile, Serafin, Toscanini, Weingartner, a z Polaków: Bierdiajew, Fitelberg, Młynarski...

Śpiewała w jedenastu językach europejskich, wzbudzając uznanie dla swojej dykcji i nieskazitelnej wymowy, mając w swym repertuarze około trzydziestu głównych partii sopranowych światowej i polskiej opery: od Mozarta (*Czarodziejski flet*) po Wagnera (*Lohengrin*)...

Występowała w największych teatrach operowych Europy i obu Ameryk (z wyjątkiem nowojorskiej Metropolitan Opera House), zahaczając o północną Afrykę (Aleksandria), przyjmowana owacyjnie przez publiczność i krytykę...

Ponad stu jej wychowanków rozsławiało teraz imię Maestry na całym świecie...

Czy była szczęśliwa?

Upłynęło dwa lata od koncertu jubileuszowego. Rozpoczęło się lato 1968 roku.

„Ta wieść przyszła nagle i niespodziewanie – pisał Zdzisław Sierpiński. – Jeszcze przecież w ostatnich dniach czerwca widzieliśmy artystkę na dwu ostatnich w sezonie koncertach w Filharmonii Narodowej. Przyszła – jak zawsze, kiedy sztuka wokalna królowała na estradzie. I jak zwykle otoczona była w korytarzach tłumem wielbicieli i uczennic. Potem pojechała do tak przez siebie lubianego Ciechocinka na wakacyjny wypoczynek..."

Wieczorem 12 lipca 1968 roku radio podało komunikat: dzisiaj zmarła nagle w Ciechocinku Ada Sari... Upłynęło równe 45 lat od chwili jej debiutu w Mediolańskiej La Scali pod batutą Arturo Toscaniniego, najważniejszego chyba momentu w jej życiu artystycznym. Prawie pół wieku wśród największych nazwisk śpiewactwa europejskiego.

We wtorek 16 lipca Warszawa żegnała Adę Sari.

„Na tle żałobnych kirów – depeszowała Polska Agencja Prasowa – trumnę ze zwłokami wielkiej artystki wystawiono w gmachu PWSM, w którym Ada Sari jako profesor przez wiele lat kształciła młode pokolenia śpiewaków. U stóp trumny liczne wieńce i skromne wiązanki kwiatów. Przy trumnie honorowe warty pełnią profesorowie PWSM, śpiewacy, muzycy, uczniowie Ady Sari. W ciszy i skupieniu przesuwają się liczni wielbiciele jej talentu..."

Potem spod Teatru Wielkiego wyruszył na Powązki kondukt żałobny. Orkiestra zagrała muzykę wagnerowską, jej ulubioną, operową i marsz żałobny z *Zygfryda*. Na wielu gmachach – czarne flagi.

Ada Sari spoczęła w Alei Zasłużonych. Nawet tu opera jej nie opuściła: obok grobu Jana Kiepury i Emila Młynarskiego. I za życia, i po śmierci – razem.

Pozostała pamięć i tylko trzy płyty na naszym rynku księgarskim wydane przez „Polskie Nagrania", a zawierające rekonstrukcje dawnych nagrań z lat dwudziestych i trzydziestych,

Zdjęcie dedykowane koleżance z okresu szkolnego, Marii Stankowej, śpiewaczce i nauczycielce wokalistyki w Olsztynie

których dokonała artystka dla „Polydora” i „His Master’s Voice”.

Siedemnaście lat po jej śmierci w Nowym Sączu odbyły się w maju 1985 roku I Dni Sztuki Wokalnej imienia Ady Sari. Założono, że ma to być coroczna impreza konkursowa dla młodych wokalistów, przypominająca o ideałach artystycznych patronki i rzetelnej pracy i sztuce bel canta. Miasto jej młodości postanowiło w ten sposób ożywić pamięć o artystce, która przeszła już do legendy naszych dni. Czy ten coroczny festiwal stanie się jej żywym pomnikiem?

*

Jedna z ostatnich mistrzyń wspaniałej epoki bel canta. Nam pozostała legenda. Zaś ci, którzy ją słyszeli na scenie, też czasami stawali bezradni, przyznając wprost wyższość muzyki nad opisującym ją słowem:
„Istnieją zjawiska, wobec których pióro wypada z ręki, zmysł krytyczny zaś umiera ze wstydu. Takim zjawiskiem był śpiew Ady Sari – napisał jeden z warszawskich recenzentów w 1932 roku. – Dla określenia tego fenomenu wokalnego braknie słów”.

IX Portret z pamięci

Jesienią 1985 roku zadzwoniła do mnie Maria Fołtyn.

– Kiedy przystąpiłam do pracy nad przyszłorocznym XXV Festiwalem Moniuszkowskim, uprzytomniłam sobie, że zbiega się on z 100 rocznicą urodzin mojej Maestry, Ady Sari.

– Gdyby jeszcze żyła, to 29 czerwca 1986 roku ukończyłaby 100 lat.

– Tak jak istnieją różne szkoły w malarstwie czy medycynie, gdzie uczniowie przenoszą dzieło swoich mistrzów ku następnym pokoleniom, tak też bywa w sztuce wokalnej. Tradycja szkoły Ady Sari, którą nam przekazała, pozostała żywa do dziś. Dlatego też chciałam uczcić na festiwalu w Kudowie, który jest przecież świętem śpiewu, pamięć Maestry i poświęcić Jej specjalny koncert.

– Wspaniale!

– Zebrałam też wypowiedzi uczniów Ady Sari. Może zainteresują cię, bo mówiłeś mi, że pracujesz nad nową, rozszerzoną wersją biografii artystki.

– To chyba nie jest przypadek, że w tej chwili na biurku leży przede mną list twojej mistrzyni, pisany właśnie... z Kudowy.

– List? Do kogo? Kiedy go pisała?

– Jest to jeden z wielu listów Ady Sari do Marii Stankowej, jej przyjaciółki z lat młodości, również pedagoga-wokalisty, z którą utrzymywała kontakt aż do ostatnich lat życia.

– Czy możesz mi przeczytać ten list?

– Kudowa Zdrój, 18 VIII 1953 rok.

Kochana Droga Maryś!

I ja wybierałam (się) też, aby do Ciebie, zaraz po egzaminie Twego ucznia, napisać parę słów, ale naprawdę – nie miałam czasu ani chwileczki, przy tym byłam potwornie wyczerpana i pragnęłam znaleźć się jak najprędzej w miejscu, gdzie mnie już nie dojdą echa egzaminów i żadnej wiadomości z Warszawy mieć nie będę. Możesz sobie wyobrazić wobec powyższego życzenia, jak miałam już dosyć wszystkiego, co ze śpiewem miało do czynienia i jakąkolwiek

Kudowa Zdrój
18/VIII

Kochana Droga Maryś!

I ja wybierałam się, aby do Ciebie zaraz po egzaminie Twego ucznia napisać parę słów, ale naprawdę – nie miałam czasu ani chwileczki, przy tym byłam potwornie wyczerpaną i pragnęłam znaleźć się jaknajprędzej w miejscu – gdzie mnie już nie dojdą echa egzaminów i żadnej wiadomości z Warszawy mieć nie będę. – Możesz sobie wyobrazić w obec powyższego życzenia – jak miałam już dość wszystkiego co ze śpiewem miało do czynienia; i jakąkolwiek styczność z Konserwatorium lub lekcjami śpiewu! – Byłam w Szczawnicy 3 tygodnie, ale tym razem, może przez mnie

Początek listu Ady Sari do Marii Stankowej

styczność z Konserwatorium lub lekcjami śpiewu! Byłam w Szczawnicy 3 tygodnie, ale tym razem, może przez nogi i serce zbyt wyczerpane, Szczawnica nie zrobiła mi dobrze. Przeciwnie: serce mi jeszcze bardziej nadwerężyły schody męczące, a tyle ich tam jest, że zliczyłam od 15 do 18 pięter codziennie. Zamiast do Marienbadu, gdzie od 8 lat po wojnie jeździłam każdego lata zaproszona w gościnę do przyjaciółki, w tym roku, pomimo paszportu do października załatwionego, przyjechałam tutaj, na prośbę braci. (...)

Tutaj czuję się bardzo dobrze. Poprawiło się serce, nerwy porządnie wypoczęły i teraz dopiero mogę powiedzieć ze spokojem, że jestem zdrowa i przyszłam do siebie. Czeka mnie za 3 tygodnie nowa całoroczna orka – więc sił potrzeba. Z listu Twojego, który mi tutaj gosposia nadesłała, widzę, że i Ty porządnieś się napracowała... Tyś zdrowa i serce masz w porządku, więc kuracji nie potrzebujesz i wiesz, że najlepiej wypocząć w domu. Tylko mnie w domu spokoju nie dano, bo nawet tych 6 dni po Szczawnicy – przed wyjazdem tutaj – także mnie nachodziły te, które wyjeżdżały do Bukaresztu, do Bułgarii itd. Dobrze, że Gwieździńska wzięła nagrodę – również odznaczoną była Kostalówna w Bukareszcie. Zaś Fołtynówna miała mieć koncerty w Bułgarii, więc pewnie miała swoje triumfy jak wszędzie zresztą, bo to piękny głos się zrobił teraz. Tego roku miałam wyjątkową orkę...

*

O tym, jaka była Ada Sari oraz w jaki sposób uczyła – mówiono już wiele i przy różnych okazjach. Jaka jednak pozostała w pamięci swoich uczniów i przyjaciół teraz, w roku 1986, w setną rocznicę swoich urodzin, a blisko dwadzieścia lat po śmierci?

Oto kilka wypowiedzi. Garść wspomnień, czasami bardzo żywych, obrazowych, wyrazistych, rzucających wiele nowego światła na postać wielkiej artystki, po której pozostał niekłamany podziw dla jej osobowości oraz trwała pamięć sukcesów artystycznych i pedagogicznych.

O okresie okupacji niemieckiej, kiedy to Ada Sari rozpoczęła swoją działalność pedagogiczną, mówi jedna z jej najbliższych uczennic, HALINA MICKIEWICZÓWNA:

– Zajęcia z uczniami zaczynała Maestra o godzinie 7,30. Były to lekcje półgodzinne, ale za to bardzo intensywne. Stosowała tylko godzinną przerwę na obiad, po czym pracowała dalej do późnego wieczora. W dniach wolnych od lekcji pracowała Ada Sari ze swoją akompaniatorką, Ewą Wernikówną, przygotowując z nią swój repertuar koncertowy. Będąc zawsze obecną podczas pracy Maestry z pianistką, uczyłam się Jej repertuaru błyskawicznie na pamięć i bardzo często, już następnego dnia, mogłam służyć Maestrze jako sufler.

Wieczorami siadała przy swoim stylowym biurku, zawierającym mnóstwo szufladek. Zakładała opaskę podtrzymującą podbródek, aby nie powstawały przedwczesne, niepotrzebne fałdki. Dokładnie spisywała odbyte w tym dniu lekcje, po czym zabierała się do rozległej korespondencji. Listy pani Sari mówiły nie tylko o Jej życiu prywatnym. Wszystkim opowiadała o sukcesach i porażkach swoich podopiecznych.

Późnym wieczorem, kiedy kładła się na tapczanie z książką w ręce, dzwonił telefon. Przez najbliższe czterdzieści minut rozmowa toczyła się w języku włoskim, z której – poza pierwszymi słowami „caro Adaśku" – nie rozumiałam nic. To dzwonił wielki przyjaciel Maestry, światowej sławy bas, Adam Didur.

Nie każda noc w okresie okupacji była spokojna. Kilkakrotnie wpadali do mieszkania Niemcy

z pistoletem w ręku, przeprowadzali rewizję i sprawdzali dokumenty. Po każdej takiej „wizycie" ginęła Maestrze jakaś cenna rzecz. Niepokoiły nas również nocne naloty. Na alarm syreny z tylko nam znanych skrytek zabierałyśmy biżuterię, chowając ją za dekolty (a mogłyśmy obie schować tam dość dużo) i zbiegałyśmy do schronu. Po odwołanym alarmie przeprowadzałyśmy „zabieg" w odwrotną stronę...

O tym, że Ada Sari miała wielu wielbicieli, świadczyły – niezależnie od listów – szarfy kwiatowe, które pozawieszane były w saloniku tak gęsto, że nie znałam koloru ścian. Na każdej szarfie znajdowały się nadruki z dedykacjami. Jeden kącik saloniku był urządzony w stylu wschodnim. Stał tam na postumencie półmetrowy posążek Buddy z kości słoniowej, obok stoliczek o przepięknie inkrustowanym blacie, a na nim lampa z Chin i ogromnych rozmiarów album z fotografiami pani Ady.

Fortepian przykrywała chińska, ręcznie haftowana chusta, która wchłaniała moje łzy wylewane podczas nieudanych lekcji. Wtedy zawsze słyszałam słowa: „Po dziewięciu miesiącach można urodzić dziecko, a ty nie urodziłaś ani jednego dźwięku na średnicy". Ale końcowe efekty nie były chyba takie złe, bo zawsze brałam udział w popisach uczniów, jakie organizowała nasza Maestra u siebie dość często. Odbywały się one dla grona zaprzyjaźnionych z Maestrą muzyków i melomanów, a połączone były zawsze z przyjęciem.

Z saloniku wchodziło się przez rozsuwane drzwi do buduaru. Był bardzo przytulny, kobiecy. Wielki, kwadratowy tapczan przykrywało puszyste, prawie białe futro. Na ścianach wisiały wspaniałe, tureckie tkaniny. Obok stała toaletka z mnóstwem przyborów kosmetycznych wykonanych ze srebra. We wszystkich pokojach i na korytarzu leżały perskie dywany.

W pokoju stołowym, równie stylowo urządzonym, w którym wówczas mieszkałam, odbywały się niezapomniane, wspaniałe przyjęcia. Przygotowaniem ich zajmowała się wyłącznie Maestra przy mojej pomocy. Jakaż to była wspaniała gospodyni w kuchni, a dama w salonie! Ileż to ja się nasłuchałam: kogo komu się przedstawia, co do czego się podaje i z której strony, a także kiedy można się odezwać, a kiedy nie. Podczas przyjęcia nigdy nie usłyszałam najmniejszej uwagi na temat mojego zachowania się, ale nie oszczędzała mi ich za to po wyjściu gości. Jaka później byłam za to Jej wdzięczna...

W czasie okupacji obowiązywała w Warszawie dość wczesna godzina policyjna. I w te długie wieczory pozwalała mi Maestra otwierać przepastne kufry, w których przechowywała swoje kostiumy sceniczne szyte u Carramby w Paryżu, a z którymi jeździła po całym świecie. W ogóle moja kochana Maestra była niesłychanie przejęta rolą przybranej matki. Pilnowała mnie jak najlepszy anioł stróż. Zajmowała mnie nauką, cerowaniem pończoszek, wspaniałymi opowiadaniami. Po wyczerpaniu tych możliwości biegła zawsze do kuchni, wyżywać się w sztuce kulinarnej.

Kiedy w 1943 roku debiutowałam z orkiestrą symfoniczną, na próbie dyrygent zapowiedział mnie tak: „oto cud natury – dziecko Ady Sari". Na to Maestra z niewinną miną i zdziwieniem w oczach odparła: „ależ dyrektorze, przez dwadzieścia pięć lat żyłam na kufrach i w hotelach, gdzieżbym więc miała czas na dziecko?"

Tuż przed Powstaniem Warszawskim brat pani Sari został wysiedlony przez Niemców ze swojego mieszkania i musiał zamieszkać u Maestry. Dla mnie znalazła mieszkanie parę domów dalej. Wybuch Powstania zaskoczył mnie w innej dzielnicy. Kiedy wróciłam, zastałam Jej mieszkanie palące się i dowiedziałam się, że Maestrę wraz z innymi pognano do obozu w

Pruszkowie. Wszystko co miała w domu i w piwnicy spłonęło doszczętnie. Później dowiedziałam się też, że Niemcy zabrali jej neseser, w którym była cała biżuteria...

*

Tułaczka popowstaniowa zakończyła się w Krakowie, gdzie Ada Sari mieszkała przez najbliższe dwa lata u swojego brata Tadeusza Szayera. Jednym z jej krakowskich uczniów był malarz i sportowiec WŁODZIMIERZ PUZIO.

– Niejednokrotnie wielka primadonna pytała mnie, jak godzę malarstwo i muzykę, słowem sztukę – ze sportem wyczynowym? Pewnego razu powiedziała, że chce mnie zobaczyć w akcji, na stadionie sportowym. Zaprosiłem więc Maestrę na mistrzostwa Polski w lekkoatletyce, w których to zawodach miałem wystąpić. Maestra po raz pierwszy w życiu znalazła się na stadionie sportowym, powitana przez publiczność owacją, bowiem Adę Sari znali w Krakowie wszyscy! Był rok 1946.

Spiker zapowiedział, że za dwadzieścia minut odbędzie się finał biegu na 400 metrów z udziałem Włodzimierza Puzio, który chce sięgnąć po mistrzostwo Polski na tym dystansie i „którego zobaczymy jeszcze w sztafetach". Przygotowywałem się na bieżni do startu. Nagle jakaś młoda osoba zawołała mnie spoza ogrodzenia dla publiczności: „Pani Ada Sari ma ważną sprawę, koniecznie chce z panem rozmawiać i prosi teraz na trybunę".

W takiej chwili! Do startu w finale pozostało niecałe 15 minut. Jednym susem przesadziłem żywopłot okalający bieżnię i pobiegłem na trybuny. – Co się stało? – pytam zdyszany. Widząc mnie, ucieszona Maestra mówi z ożywieniem: – Och, drogi Włodeczku, już od pół godziny spiker zapowiada, że będą jeszcze sztafety z twoim udziałem. Wytłumacz mi, drogie dziecko, co to są sztafety? Wstydziłam się zapytać o to obecnych, więc poprosiłam ciebie...

Do rozegrania biegu na 400 metrów pozostało zaledwie 5 minut. Zdenerwowany, lecz jednocześnie rozbawiony tym zdarzeniem, zapewniłem Maestrę, że zaraz po biegu przyjdę wytłumaczyć zasadę sztafety, ale teraz już muszę stawać na starcie. „Boska Adunia" zdążyła mi jeszcze krzyknąć na pożegnanie: – Och, moje dziecko, nie spiesz się tak! Wszyscy widzieli, jak rozmawiałeś ze mną, więc na pewno tamci panowie zaczekają na ciebie. Powiedz im, że to Ada Sari prosiła. – Publiczność wokół Maestry zaśmiewała się do łez.

Dosłownie w ostatniej chwili wpadłem na start. Nikt oczywiście na mnie nie czekał, a ja tylko dziękowałem losowi, że znów był dla mnie łaskawy, bowiem zdążyłem i... wygrałem. Zaraz po biegu zmęczony i zemocjonowany jako mistrz Polski pospieszyłem wyjaśnić Maestrze, co to są sztafety. Kiedy wróciłem na trybuny, znakomita primadonna już wszystko wiedziała, bo wyręczyli mnie w międzyczasie siedzący obok widzowie, którzy słyszeli naszą rozmowę.

*

Po powrocie do Warszawy w 1947 roku Ada Sari jeszcze bardziej rozszerzyła swoją działalność pedagogiczną, która od tej pory stała się chyba jedyną jej życiową pasją.

Mówi MARIA FOŁTYN:

– Zostałam uczennicą Ady Sari po moim warszawskim debiucie w *Goplanie* Żeleńskiego, gdzie wystąpiłam w roli Balladyny w 1949 roku. Byłam szczęśliwa, że Maestra znalazła dla mnie

miejsce wśród swoich uczennic. A grono to składało się ze śpiewaczek posiadających autentyczny talent, jak również były w nim – jak je nazywałam – „paniusie warszawskie i z prowincji", czyli bogate panienki, które dla kaprysu postanowiły płacić za prywatne lekcje u wielkiej artystki, by czuć się choć przez moment blisko świata Sztuki. Snobizm? Może, ale za to miły, w sumie sympatyczny, a przy tym pożyteczny. Bo, jak się później dowiedziałam, one to głównie zasilały kasę Maestry, a ściślej mówiąc: jej braci. Przez całe życie pracowała dla rodziny, choć swojego własnego gniazda nie założyła. Była bardzo przywiązana i do rodziców, i do rodzin obu braci. Pochodziła z katolickiego domu i prowadziła bogobojny tryb życia. We wszystkich trudnych momentach udawała się z gorącą modlitwą do Boga. A miała tych momentów niestety wiele.

Kiedy Ją poznałam, pracowała jako pedagog w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. W gronie uczących na Wydziale Wokalnym była bezsprzecznie najwybitniejszą indywidualnością, i to nie tylko ze względu na legendarną karierę artystyczną, ale przede wszystkim dzięki wyjątkowym umiejętnościom pedagogicznym. Poza tym Maestra miała swój styl. Dama w całym tego słowa znaczeniu.

Na uczelni stale narastał konflikt, który przez kilka lat kosztował Adę Sari wiele zdrowia, nerwów i nieprzespanych nocy. Kobietą bardzo niechętną, a wręcz wrogo nastawioną do Ady Sari, była ówczesna pani dziekan Wydziału Wokalnego. Mimo pięknej tradycji muzycznej w swojej rodzinie nie była to jednak wokalistka. Była za to bardzo aktywna w pracy społeczno-politycznej okresu stalinowskiego. I rządziła Wydziałem, narzucając swój własny reżim. Dlaczego miała akurat klasę śpiewu? – nikt tego nie mógł zrozumieć, ja także.

Obie panie różniły się zasadniczo w sposobie podejścia do kształcenia wokalistów. Pani dziekan potrafiła akompaniować, grała zresztą bardzo dobrze na fortepianie, Ada Sari natomiast wiedziała, co to jest ŚPIEW i potrafiła tego nauczyć, grając przy tym na fortepianie dużo gorzej od pani dziekan. Maestra umiała też konserwować głos: nadając swoim uczniom coraz piękniejszą barwę głosu, jednocześnie ustawiała go tak, by mógł trwać w pełnym blasku przez długie lata. Sama była tego najlepszym przykładem i dowodem: prawie do końca życia potrafiła śpiewać w sposób młodzieńczy. Mogło Jej braknąć oddechu, oczywiście, ale sam dźwięk był dźwiękiem młodej dziewczyny.

Mówi NINA STANO:

– Maestra starała się przede wszystkim nauczyć swoich studentów słuchania. Wyrabiała estetykę ich ucha, poczucia pięknego dźwięku – czyli bel canta. Potrafiła przekazać uczniom doskonałą technikę oddechową, naturalną technikę wokalną, co udawało się tej wielkiej artystce dzięki temu, że pokazywała ćwiczenia i całe frazy głosem własnym, którego forma była także i w Jej późniejszych latach życia – po prostu znakomita.

MARIA FOŁTYN:

– Natomiast pani dziekan miała odmienne zdanie w kwestii metodyki nauczania śpiewu. W jej klasie było wiele pięknych głosów, ale – jak się niebawem okazało – krótkotrwałych. Bo po pewnym czasie albo zjawiała się w tym głosie drżączka, albo falowanie dźwięku, albo tak zwany „groszek". Po prostu było to wynikiem nieprawidłowej emisji. Samo opowiadanie o tym, że „jestem muzykiem i świetnie gram na fortepianie", to jeszcze za mało...

I zrodził się trudny do rozwiązania konflikt. Z jednej strony stała kobieta mocna, ostra, działaczka – a z drugiej niezwykle krucha w swojej osobowości i zarazem mocna w znaczeniu artystycznym nasza Maestra.

Ada Sari
53

Ada Sari nie mogła pojąć, że ją ciągle pouczano, że obrażano na wszelkiego rodzaju zebraniach, ukazując „ubogość możliwości pedagogicznych". Całe szczęście, że wówczas nie byłam studentką konserwatorium, tylko solistką Opery Warszawskiej, doskonalącą swój warsztat na lekcjach prywatnych. Ale przeżywałam potem z Maestrą wszystkie takie posiedzenia, po których Jej studentki otrzymywały niższe noty, a przy okazji podważano też metody nauczania pani Sari. Po takich zebraniach dostawała często ataków serca. Czasami zostawałam na noc albo ja, albo któraś z uczennic Jej bliskich. Nie mówiąc o Zuzi, która była Jej gosposią i opiekunką na co dzień.

Mówi BOGNA SOKORSKA:

– Fenomen Ady Sari jako pedagoga polegał, naszym zdaniem, przede wszystkim na ogromnej wiedzy wokalnej – po części intuicyjnej, po części zdobytej pracą i doświadczeniem. Mówię „naszym zdaniem", gdyż najczęściej bywałam u Maestry razem z moim mężem Jerzym i oboje byliśmy świadkami Jej metody pracy. Kiedy mąż akompaniował na lekcji, Maestra mogła się całkowicie skupić na problematyce wokalnej. Na tę Jej niepospolitą wiedzę złożyły się zarówno wielki talent wokalny i niebywała kultura muzyczna, jak i olbrzymie doświadczenie zdobyte długoletnią pracą i kontaktami z najwybitniejszymi dyrygentami, reżyserami i śpiewakami epoki. A wszystko to razem wkomponowało się we wrodzoną dobroć, serdeczność i życzliwość, z których wynikała chęć przekazania całym sercem tego zasobu wiedzy i doświadczenia.

Nie pozwalała na mechaniczne naśladowanie swej barwy głosu i sposobu interpretacji, lecz indywidualnie kształtowała osobowość każdej uczennicy czy ucznia.

Mówi JERZY KAROLUS:

– Cechowała Ją niewzruszona cierpliwość. Starała się wyzwolić śpiewającego z różnych napięć wrodzonych czy nabytych. Głos kazała opierać na elastycznym oddechu, a prezentowała to nam, kładąc rękę śpiewającego w okolicach swojej słynnej przepony, która była tym fundamentem Jej bajecznych nut filowanych. I ten żywy wzór cudownego dźwięku, niosącego w sobie słońce Italii i zapach wielkiej sceny, powtarzany był z niezawodną precyzją...

Mówi HALINA SZYMULSKA:

– Ada Sari była na lekcji zawsze jakaś odświętna. Ubrana, uczesana, słowem „zrobiona". To uosobienie kobiecości, w połączeniu z elegancją, stwarzało cudowny nastrój, dając atmosferę zarazem swobody i powagi, ciepła i konsekwentnej dyscypliny. Dlaczego lubiłam lekcje z Maestrą? Bo nigdy nie słyszałam, że już wszystko gotowe. Ciągle jeszcze, z pozornie udanych dźwięków, szlifowała jakieś doskonalsze brzmienie i doznawało się jakby nagłych olśnień, że ten dźwięk może być zupełnie zwyczajny, a za moment wprost kapitalny, jak perła najczystsza. Śmiała się z zadowoleniem, gdy porównywałam Jej maestrię ze sztuką naprawiania precyzyjnych, małych zegarków o mikroskopijnym mechanizmie.

„Gdy robisz decrescendo – mawiała Maestra – i chcesz uzyskać stopniowo największe piano aż do pianissima włącznie, to w miarę ściszania dźwięku daj odwrotnie proporcjonalną siłę powietrza. Niech podmuch będzie taki mocny, jak gdybyś gasiła świecę, która pali się przed tobą." Istotnie, kapitalne to było wytłumaczenie.

Ada Sari nie miała nigdy zwyczaju odwoływać lekcji, mimo że nieraz naprawdę ktoś nie objęty planem, a lecący samolotem z drugiego krańca Polski lądował u Maestry pod żółtą lampą, wpadając na lekcję kogoś innego. Uczestniczyło się więc w takiej lekcji, zawsze dodatkowo z niej coś jeszcze wynosząc. Wtedy myślałam, że wynoszę jakąś dodatkową szkołę dla siebie, dziś

myślę, że wynosiłam skarby nie do oszacowania, a za 10 lat pomyślę pewnie, jakie po stokroć cenne były te dodatkowe uwagi udzielone innym.

Nigdy nie widziałam Jej w kontrastowych humorach lub zaabsorbowanej jakimś osobistym problemem w czasie lekcji. Nie była też nigdy uprzedzona do kogokolwiek...

MARIA FOŁTYN:

– W salonie, gdzie odbywały się lekcje, obok długiego, czarnego fortepianu stał na podeście wielki postument, który przedstawiał Maestrę jako Królową Nocy w *Czarodziejskim flecie*. Był to postument przygotowany na Jej grób.

Nad fortepianem wisiał wspaniały portret Ady Sari. Zaś na instrumencie leżała sterta nut oraz stał aparat telefoniczny. Co chwilę ktoś dzwonił i Maestra mogła podnosić słuchawkę nie wstając od fortepianu. Do telefonu dołączony był napis, który głosił: „Każda rozmowa kosztuje 50 groszy. Zanim rozpoczniemy lekcje, proszę położyć 50 złotych". Wówczas te napisy trochę mnie śmieszyły. Dzisiaj to rozumiem: lekcja zapłacona jest cenniejsza niż niezapłacona. A przy tym Maestra potrafiła być wspaniałomyślna i przygarniała też osoby, które naprawdę nie miały z czego płacić, a były utalentowane.

BOGNA SOKORSKA:

– Maestra była mistrzynią w pięknym podawaniu tekstu. Razem z mężem byliśmy jeszcze świadkami Jej wspaniałych recitali pieśniarskich w sali „Romy" w 1948 roku, po Jej powrocie z Krakowa do Warszawy. Słuchałam zauroczona i szczęśliwa, a zarazem pełna wątpliwości, czy kiedykolwiek potrafię choć w drobnej części osiągnąć taką sztukę władania głosem, rzeźbienia każdej frazy, tworzenia nastroju i umiejętności przekazania tego wszystkiego słuchaczowi.

Stosowane przez Nią na lekcjach obrazowe skojarzenia pomagały w zrozumieniu właściwej impostacji dźwięku, a osobisty bezpośredni przykład przekonywał bardziej niż wszystkie teoretyczne tłumaczenia słowne.

Kształcenie wokalne u Ady Sari zmierzało ku osiągnięciu perfekcji technicznej w każdym z rodzajów głosu, a zwłaszcza koloratur, ku wypracowaniu nieskazitelnego bel canta i nienagannej wysokiej impostacji głosu, którego dźwięk byłby nośny i aksamitny, a także ku właściwej dla każdego utworu i każdej epoki interpretacji muzycznej, poetyckiej...

Dlatego też, prócz brawurowych arii i innych utworów popisowych, ze zrozumiałych względów preferowanych przez koloratury, wykonywałyśmy obowiązkowo repertuar pieśniarski. Tu Maestra kładła duży nacisk na deklamację słowa i właściwe uchwycenie frazy poetyckiej.

NINA STANO:

– Ada Sari była z natury optymistką. Obdarzona wdziękiem osobistym, stwarzała wokół siebie pogodny nastrój, zachęcający do pracy. Stawiając wysokie wymagania swoim uczniom, niejako je łagodziła przez tworzenie pogodnej atmosfery na lekcjach.

Mówi MARIA ZIĘTÓWNA-KACZMARSKA:

– Śpiewacy, a przede wszystkim śpiewaczki, o głosach dużych, szerokich, pokonywać musieli wiele trudności w przezwyciężaniu wrodzonych skłonności do udramatyzowania tonu, który pozornie zachowując barwę, tracił na nośności, bo obciążony był pewnego rodzaju forsowaniem. Głos ma posiadać, jak zawsze podkreślała, elastyczność gumy i ma być posłuszny zamierzonemu przez artystę wyrazowi.

JERZY KAROLUS:

– W klasie profesor Sari kończyłem moje studia wokalne. Pewnego dnia miałem próbować

na lekcji duet Mimi i Rudolfa z finału I aktu *Cyganerii*. Ale wyznaczone mi do towarzyszenia soprany były akurat niedysponowane. Wypadało więc próbę przełożyć. Wtedy niespodziewanie padła propozycja jednej z koleżanek: „A może kochana Maestra zaśpiewa z Jurkiem?" Ucałowałem rękę pani profesor, wyrażając tym również moją gorącą prośbę. – Ależ Jurku, co za pomysł? Nie wiem, czy cokolwiek pamiętam – powiedziała zaskoczona. I stało się: śpiewałem z Adą Sari! Gdy przyszedł ten słynny finał „amor... amor" prowadzący do wysokiego C, ująłem rękę Maestry i zasłuchany w Jej głos, gładko razem z Nią zaśpiewałem. – No wiesz, Jurku, zupełnie dobrze – usłyszałem Jej pochwałę przy brawach niedysponowanych sopranów. Maestra popatrzyła po nas wszystkich w klasie jakaś inna, odmieniona...

MARIA FOŁTYN:

– Jej dom był przesiąknięty smakowitymi zapachami. Bowiem Maestra była koneserem zarówno sztuki wokalnej, jak i kulinarnej. Lubiła jeść.

Pamiętam Jej wargi. Kiedy jadła, wyraźnie smakowała każdy kęs wargami. Były one mięsiste, namiętne, wyraziste, nieprawdopodobnie żywotne. Pełniły też ważną rolę w śpiewie. – Jeśli chcesz sfilować dźwięk do końca idealnie – mówiła mi – to pamiętaj: dmuchaj wargami. Dają one to, co można nazwać „pieszczeniem dźwięku". Doprowadzając frazę do końca, można ten dźwięk potrzymać na idealnym pianissimo nawet przez kilka taktów.

Uwielbiała opowieści o naszych mężach i słuchała ich z zapartym tchem. Wtedy wargi pęczniały i czułam, że w Maestrze coś pęka. Sądzę, że wówczas rozmyślała nad swoim życiem, które ofiarowała tylko sztuce. Po prostu była Westalką Sztuki. Chyba nigdy nie przeżyła tego, co nazywam „porwaniem przez mężczyznę". Jak mówiła, nie miała na to czasu. A poza tym cechowała Ją pewna wstrzemięźliwość, która nie pozwalała zatopić się w miłości bez reszty. Rozmowy z nami stanowiły swoiste dopełnienie tego, czego w Jej życiu zabrakło. Starałam się nieraz wyobrazić sobie Maestrę jako młodą dziewczynę, stęsknioną i pragnącą poza sceną przeżyć swoją wielką miłość, gdyż intymność Jej życia była jakby ukryta, a zarazem dość wyraźnie obnażona. Zdaje mi się, że był to wielki dramat jej duszy, całego życia...

Kochała nas bardzo, ale bywała zazdrosna czasami o nasze życie prywatne. Nie mogła zrozumieć, że często rezygnujemy z karier lub większych przeżyć artystycznych, żyjąc tylko w połowie dla teatru, by pozostałą część swojego „ja" oddać życiu rodzinnemu. Nie zawsze rozumiała takie postępowanie, choć myślę, że w głębi duszy je akceptowała. Pozbawiona osób tak bliskich, jak mąż i dziecko, nie zaznała czegoś najczulszego, co zdolne jest wypełnić życie kobiety.

Mówi EWA KARAŚKIEWICZ:

– Zaczęłam uczyć się u Maestry dopiero w 1965 roku, a więc pod koniec Jej życia, kiedy stała się już osobą schorowaną i osłabioną. Były momenty, kiedy zdawało mi się, że zapada się w niebyt: jakby odrywała się od rzeczywistości. Ale za każdym razem następowało cudowne odrodzenie, kiedy to podchodziła do fortepianu, zdejmowała z klawiatury zielony pokrowiec, brała głęboki oddech, uderzała akord... Znów była wielką Adą Sari, pełną ochoty do pracy.

BOGNA SOKORSKA:

– Ostatnią partią, którą opracowywałam u Maestry była *Lunatyczka* Belliniego. Pewnego dnia, kiedy już uchwyciłam właściwą interpretację arii *Ah, non credea mirarti*, którą w lunatycznym śnie Amina śpiewa, marząc o swoim ukochanym – Maestra wybuchnęła nagle spazmatycznym płaczem. „Bogusiu, Bogusiu, droga, dlaczego tak szybko wszystko mija..."

MARIA FOŁTYN:

– Imieniny Maestry zwykle odbywały się w dwóch turach. Na pierwszą – zapraszała przyjaciół i trzy lub cztery najlepsze swoje uczennice. Obok honorowego miejsca solenizantki siadał Jej wieloletni, wierny przyjaciel, wielki polski matematyk, Wacław Sierpiński. Z przyjemnością patrzyłam na tę parę przy stole. Było coś wzruszającego w zachowaniu Maestry, która czasami wydawała się być zakochaną dzierlatką. Myśmy po kątach trochę śmiały się z tego, ale był to śmiech dobrotliwy, bo w takich momentach kochałyśmy Maestrę jeszcze bardziej. Młodniała o pięćdziesiąt lat. Kładła nieśmiało swoją rączkę na jego ręce, głaskała czule z przymrużeniem oczu, a gdy dojrzała nasz wścibski wzrok, to się płoniła, jak zawstydzona dziewczyna.

A potem były drugie imieniny, na których zjawiało się trzydzieści, czterdzieści uczennic. Oczywiście rej wodziły te paniusie, o których wspominałam już poprzednio. Ale przychodzili także młodzi panowie. A wśród nich – Hanno Blaschke, który był akompaniatorem. I nie tylko. Przede wszystkim był, jak to nazywam, „pochłaniaczem wiedzy o śpiewie". Oprócz tego, że akompaniował, kształcił się także u Maestry jako śpiewak-baryton. Ten kapitał umiejętności, wyniesiony z Jej mieszkania przy ulicy Łowickiej, pozwolił mu potem założyć własną szkołę śpiewu w Monachium.

Głównym elementem dekoracyjnym tych imienin były ciasteczka. Drobne, w kształcie kwadracików, przybrane najróżniejszymi konfiturami i innymi domowymi specjałami. Nigdy nie potrafiłam odkryć tajemnicy pieczenia tych ciasteczek. Maestra lubiła piec i gotować, a przepisy zwiozła z całego świata, ze swoich licznych i rozległych podróży artystycznych. Z tych czterdziestu czy nawet pięćdziesięciu rodzajów ciasteczek najbardziej smakowały mi te z różą.

Ona stworzyła u siebie wielką rodzinę. Dzięki Niej umiałyśmy wzajemnie się sobą zachwycać: potrafiłyśmy dostrzec i docenić walory innej śpiewaczki, często konkurentki. Był to dom wspólnego umiłowania śpiewu. Umiłowania silniejszego ponad drobne zawiści.

Mówi WANDA WERMIŃSKA:

– Tego lata umówiłyśmy się razem na wyjazd do Ciechocinka. Byłam tam parę dni wcześniej, potem przyjechała Ada i też zamieszkała w „Młodej Gwardii". Usadowiłam ją w fotelu, a sama zabrałam się do rozpakowywania kufrów. Moja Adunia widocznie chciała olśnić kreacjami, a było ich mnóstwo. Do każdego stroju pantofelki, rękawiczki, torebka. Zwoziła to z całego świata, a była przy tym bardzo kobieca.

Kiedy schodziłyśmy na obiad, opowiadała mi, jaki to porządek zrobiła z fatałaszkami w Warszawie, sortując je i wiążąc wstążeczkami... Na obiad była świetna zupa jagodowa, kurczę nadziewane po polsku z frytkami, sałata i krem waniliowy, Ada urządziła koncert smakosza: dwa talerze zupy, dodatek kurczaka i chyba potrójna porcja kremu.

Po sjeście wyprowadziłam Adę na mały spacer po parku, a sama pobiegłam się napić wody mineralnej. Wracam, patrzę, a tu Adunia z przepaścistej torby wyciąga czekoladki i wcina jedną po drugiej. Ogromnie lubiła słodycze i niezbyt potrafiła opanować tę szkodliwą, przy Jej nadwadze, skłonność.

Przez kilka następnych dni korzystałyśmy z pięknej pogody, chodziłyśmy na spacery, jeździłyśmy dorożką do Raciążka... Aż tu nagle rankiem dowiaduję się, że kilka godzin temu Adę Sari zabrało pogotowie do szpitala w Aleksandrowie. Natychmiast tam pojechałam, Ada leżała pod tlenem. Lekarze robili nadzieję, ale słabą, bo zawał serca okazał się rozległy.

Codziennie byłam w Aleksandrowie. Stan chorej nieco się poprawił. Trzymała mnie za rękę

i mówiła cichutko: „Wandziu, jak się cieszę, że jesteś przy mnie”... Proszę się nie dziwić moim łzom... Ada Sari umarła prawie na moich rękach. 12 lipca 1968 roku. Odeszła od nas skromnie, cicho. I tylko ten, kto Ją znał blisko, wiedział, jak wielkiej dobroci był to Człowiek.

EWA KARAŚKIEWICZ:

– Ostatnią lekcję miałam u Maestry na tydzień przed jej śmiercią. Przez kilka dni przed wyjazdem przychodziłam, by pomóc jej pakować się, cerować pończoszki... Byłam też u niej w dniu wyjazdu. Powiedziała wtedy: „Ewuniu, ja nie powinnam jechać do Ciechocinka. Zeszłego roku było mi tam tak niedobrze i serce mnie bolało. Ale oni mi to załatwili, więc muszę jechać...”

HALINA MICKIEWICZÓWNA:

– Nie będę mówiła, co przeżyłam do pogrzebu Maestry. My, uczniowie, trzymaliśmy wartę honorową przy Jej trumnie wystawionej w Akademii Muzycznej w Warszawie. Do trumny Maestry włożona została taśma z Jej nagraniem arii Rozyny z *Cyrulika sewilskiego*. Takie było życzenie Maestry. W imieniu uczniów pożegnałam Ją na cmentarzu na Powązkach.

Następnego dnia poszłam do Jej mieszkania, gdzie zastałam rodzinę i zupełnie załamaną Zuzię. Dowiedziałam się tam, że Maestra zapisała mi w testamencie całą swoją bibliotekę wokalną. (Ada Sari uważała Halinę Mickiewiczównę za spadkobierczynię i główną kontynuatorkę swojej metody nauczania bel canta – przyp. W.P.)

Ada Sari, dla wszystkich legenda, dla mnie zaś nie tylko wspaniała artystka i pedagog, lecz była mi także drugą matką. Bowiem podczas okupacji znaleźliśmy się w bardzo złej sytuacji materialnej. I Maestra, niezależnie od dawanych mi bezpłatnie lekcji, zaproponowała mojej mamie, abym razem z Nią zamieszkała. Żyłam tam na prawach córki...

Brat pani Sari poprosił, abym wzięła sobie jakąś pamiątkę z mieszkania Maestry. Wybrałam maleńką, drewnianą, góralską kapliczkę z Chrystusem frasobliwym, kapliczkę, która towarzyszyła Maestrze w Jej podróżach...

Współczesne reedycje nagrań płytowych Ady Sari

“Ada Sari śpiewa” – „Muza” Polskie Nagrania, L 0388:

Mozart – Adam: Temat i wariacje
Donizetti: Aria z III aktu opery *Łucja z Lammermoor* (Scena obłąkania)
Smetana: Aria z I aktu opery *Sprzedana narzeczona*
Strauss: *Odgłosy wiosny*
Rachmaninow: *Polubiła ja*
Chopin: *Żal* (Etiuda E-dur op. 10 nr 3, układ: Turmieniowa, sł. Józefowicz)
Karłowicz: *Zawód*
Pamiętam ciche, jasne, złote dni

“Ada Sari “– Polskie Nagrania, XL 0534:

W.A. Mozart – A. Adam: Temat i wariacje
G. Donizetti: Aria z III aktu opery *Łucja z Lammermoor*
G. Rossini: Aria z I aktu opery *Cyrulik sewilski*
G. Verdi: Aria z II aktu opery *Rigoletto*
Ch. Gounod: Aria z III aktu opery *Faust*
G. Verdi: Aria z I aktu opery *Traviata* (2 fragmenty)
L. Delibes: Aria z II aktu opery *Lakme*
G. Puccini: Aria z II aktu opery *Tosca*
J. Strauss: *Nad pięknym, modrym Dunajem*

“Ada Sari – soprano” – Polskie Nagrania, SX 1275:

1. W.A. Mozart – A. Adam: Tema con variazioni
2. G. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, Aria Łucji z I aktu *Quanto ripita in estasi*
3. G. Donizetti: *Lucia di Lammermoor*, Aria Łucji z III aktu *Se dolce suon*
4. J. Strauss: *Odgłosy wiosny*, Frühlingsstimmen-Walzer
5. G. Rossini: *Cyrulik sewilski*, II barbiere di Siviglia, Aria Rozyny z I aktu *Una voce pocofa*
6. G. Verdi: *Traviata*, Aria Violetty z I aktu *E strano, e strano*
7. L. Delibes: *Lakme*, Aria Lakme z II aktu *D ov’e Findiana bruna*
8. M. Karłowicz: *Pamiętam ciche, jasne, złote dnie*
9. W. Friemann: *Cudne oczy*.

“Ada Sari” – angielska firma O.A.S.I. (Amir-OASI-Corporation):

1. Dinorah: Ombra legiera (S.G. – 73010)
2. Gli Ugonotti: Salute o cavalier (S. G. – 73010)
3. La Traviata: E strano... Follie! Follie! (P – 72957)
4. Madam Butterfly: Un bel di vedramo (P – 72960)
5. La Boheme: Mi chiamano Mimi (P – 73960)
6. I Puritani: Deh, come vi piace la fanciulla (P. E. – 73071)
7. Gli Ugonotti: O lieto suol delia Turenna (P. E. – 73071)
8. La Sonnambula: Ah! non credea mirarti (P – 73016)
9. La Sonnambula: Ah, non giunge (P – 73016)
10. Variazioni (Variations on a Mozart Air) – (HMV-ES-459)
11. Voce di prima vera (J. Strauss) – (P – 72981).

©Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl