

JERZY CZAPLICKI

—barytonowe refleksje

—Kariere śpiewaka rozpocząłem przez przypadek. Kiedyś do rodzinnego Otwocka — opowiadał po latach Jerzy Czaplicki — zjechała trupa artystów. Gdy nieoczekiwanie zaniemógł w zespole wokalista, ktoś z miejscowych organizatorów przypomniał sobie o młodym śpiewaku-amatorze, którego czym prędzej dokooptowano w brakujące miejsce w zespole i który bardzo się publiczności spodobał. Tym amatorem byłem ja. Zachęcony udanym wystąpieniem postanowiłem poświęcić się karierze śpiewaka.

Urodził się w Warszawie 24 kwietnia 1902 roku. Jego matka, Stanisława Woyniczówna, była nieźle zapowiadającą się mezzosopranistką, ale po wyjściu za mąż za lekarza Władysława Czaplickiego zrezygnowała z występów. Jednakże muzyczne zamiłowania pani Stanisławy miały w sposób decydujący wpłynąć na młodzieńcze losy Jerzego. Ojciec widział w nim inżyniera, a nie artystę i zdecydował, że syn pojedzie do Londynu studiować budowę okrętów. Matka zaś, być może zwyczajem wszystkich kobiet, którym nie było dane zrealizować swych marzeń o estradzie koncertowej, widziała urzeczywistnienie swych ambicji wokalnych w głosie syna. I początkowo w tajemnicy przed mężem postanowiła go kształcić w tym kierunku.

Jerzy Czaplicki rozpoczął naukę śpiewu u profesora Erazma Dłuskiego w warszawskim konserwatorium. Chodził też na konsultację do znakomitego pedagoga i bodaj najlepszego polskiego barytona z początków XX wieku — Wacława Brzezińskiego. U profesora Brzezińskiego uczył się też rówieśnik Czaplickiego, niecały miesiąc odeń młodszy, Jan Kiepusa. Nota bene los obu tych śpiewaków nieraz zbliżał i nieraz daleko od kraju rodzinnego obok siebie na scenie stawiał.

Nie na uniwersytet angielski, lecz na dalsze studia wokalne do Włoch wyjechał początkujący baryton, któremu śniły się operowe laury. W 1924 roku znalazł się w Mediolanie, gdzie początkowo kształcił się pod kierunkiem Ettore Ventury, a potem u Nadiny Gontaruk i Astolfia Pescii. Na scenie operowej zadebiutował w 1928 roku w małym włoskim mieście Vigevano, gdzie wystąpił w roli Alfia w *Rycerskości wieśniaczej* Mascagniego.

Wymieniając jednym tchem nauczycieli Czaplickiego, których doświadczenie i rady doprowadziły wreszcie do debiutu w operze Mascagniego, skojarzyła mi się z tym autentyczna ponoć historyjka z życia tego kompozytora, kiedy to *Rycerskość*, czyli *Cavaleria rusticana* stała się we Włoszech niezwykle popularnym utworem, znanym do tego stopnia, że melodie z niej grały katarzynki, a wielu mężczyzn zaczęło nosić fryzurę „a la Mascagni”.

Pewnego dnia pod domem Mascagniego zatrzymał się katarzyniarz, kręcąc korbą melodię *Intermezza z Rycerskości*. Kompozytor przez chwilę słuchał tego na balkonie, po czym zszedł na dół i powiedział grajkowi: — Mój dobry człowieku, kręcisz w zbyt szybkim tempie. To trzeba grać trochę inaczej. — I biorąc do ręki uchwyt korby, kompozytor „wykręcał” wolniejsze *Intermezzo*.

— Czy w ten sposób? — zapytał kataryniarz, kontynuując ruchy kompozytora.

— Brawo! Teraz jest dobrze — powiedział Mascagni na odchodne.

Następnego dnia uliczny grajek wyruszył na swoją codzienną wędrówkę po mieście z uwieszoną na katarynce wielką tablicą: „Gra uczeń Pietro Mascagniego”.

W odróżnieniu od wielu innych śpiewaków Jerzy Czaplicki nie twierdzi, że jego debiut w *Rycerskości wieśniaczej* był artystycznym triumfem, a publiczność w Vigevano zgotowała owacje. Wręcz odwrotnie: wspomina, jak szpetnie dał się wtedy podpuścić wskutek braku obycia scenicznego i naiwności.

— Wówczas nie miałem większego pojęcia o środkach wyrazu dramatycznego, więc dałem się łatwo namówić na chwyt, który w mniemaniu włoskich kolegów-śpiewaków miał zaostriżyć, w przenośni i dosłownie, dramaturgię jednej ze scen *Rycerskości*. Poradzono mi, bym ostrzył nóż o podeszwę, kiedy stoi przede mną tenor Turiddu, tłumaczący się śpiewem z uwiedzenia mojej scenicznej żony Loli. Miałem w ten sposób dać do zrozumienia, jaką to zemstę przygotowuję.

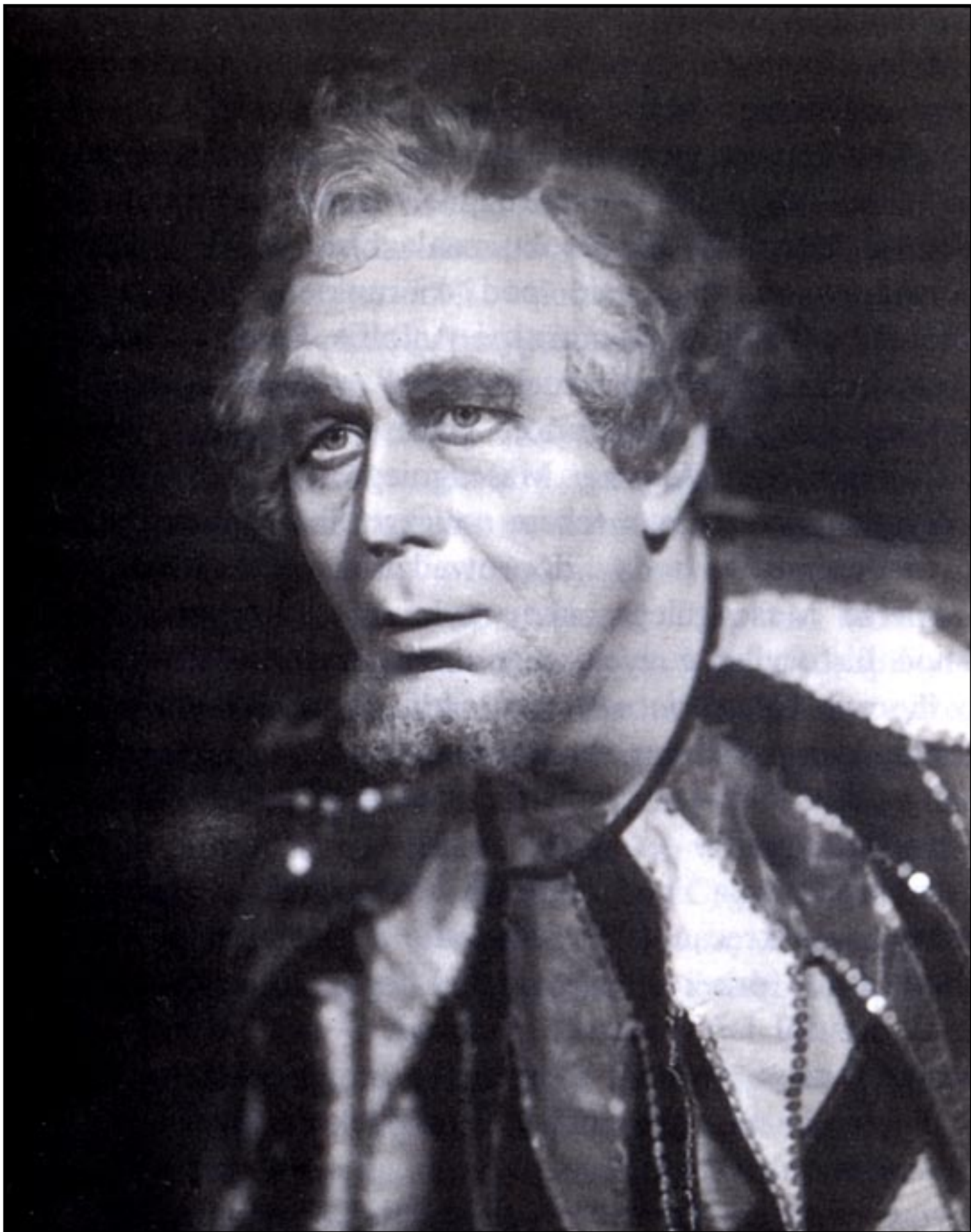
Radę figlarzy wziąłem za dobrą monetę i efekt był taki, że publiczność ryknęła śmiechem. Dały się jednak także słyszeć okrzyki uznania. Otóż niektórzy przyjęli mój gest jako demonstrację trwałości bucików, a mieszkańcy Vigevano znani byli we Włoszech właśnie z produkcji obuwia.

Z tym „szewskim” akcentem przeszedł Czaplicki do drugiej opery, w której jeszcze występował w owym Vigevano, śpiewając partię Sylwia w *Pajacach* Leoncavalla. Stąd wyruszył na trzyletnią trasę występów w większych i mniejszych miastach Włoch, a także Francji i Holandii. Tak więc w latach 1928—1931, zanim powrócił na dłużej do rodzinnej Warszawy, występował między innymi w Teatro dal Verme w Mediolanie (*Cyganeria*, *Madame Butterfly*), w 1929 roku w Bergamo (*Traviata*, *Pajace*), potem w Marsylii i Lyonie, a przed przyjazdem do Polski w 1931 roku: w Hadze, Rotterdamie i Amsterdamie.

Występy w Mediolanie, gdzie grał Marcellego w *Cyganerii* i Konsula w *Madame*, wiążą się również z poznaniem pięknej śpiewaczki, Luizy Tapales, która uchodziła za Japonkę, choć — jak to sam Czaplicki określił — „w jej żyłach pulsowała domieszka krwi filipińskiej i hiszpańskiej”. Miłość od pierwszego wejrzenia i ślub, na który pan młody spóźnił się prawie godzinę, co stało się zapowiedzią nietrwałości związku, bowiem małżeństwo to trwało niecałe dwa lata. „Rozstaliśmy się oficjalnie na skutek niezgodności charakterów, ale naprawdę to przyczyną były konflikty wynikające stąd, że żona była już znaną solistką, a ja dopiero zdobywałem artystyczne ostrogi. Owocem tego związku jest córka, która zamieszkała z matką na Filipinach. Z Luizą śpiewałem w *Madame Butterfly* i uważam, że była najlepszą wykonawczynią tytułowej roli, z jaką się spotkałem kiedykolwiek podczas całej mojej kariery. A przecież śpiewałem także ze słynną Japonką, Tamaki Miura, która była pierwszą na scenach operowych świata japońską śpiewaczką występującą w partii *Butterfly*. Nie dorównywała również Luizie efektowna scenicznie, ale słabsza głosowo bardzo znana w świecie Japonka, Teiko Kiwa”.

Wiosną 1931 roku Jerzy Czaplicki powrócił do Warszawy. 17 czerwca zadebiutował w Polsce, występując w *Traviacie* obok Ewy Bandrowskiej-Turskiej w roli tytułowej. Debiut miał miejsce na scenie Opery Warszawskiej, która zaczęła przeżywać duży, trwający trzy lata kryzys finansowy i organizacyjny.

Znany kompozytor, Jan Maklakiewicz, wówczas 32-letni profesor konserwatorium stołecznego i krytyk, odnotował to zdarzenie na łamach „Kuriera Porannego”: „Gościnnie wystąpił po raz pierwszy w Warszawie baryton Jerzy Czaplicki. Artysta ten obdarzony jest



Jeden z najwybitniejszych polskich barytonów - Jerzy Czaplicki
w operze *Rigoletto* (Chicago 1941 rok)

ładnym gatunkiem głosu o szlachetnym brzmieniu. Swoboda operowania frazą, wyjątkowo dobra dykcja, muzykalność, umiejętność osiągnięcia nastroju i wydobycia z partii właściwego wyrazu jest dowodem utalentowania śpiewaka”.

Wystartował w kraju już jako śpiewak dojrzały. Miał 29 lat i spore doświadczenie zdobyte we Włoszech. Ale to było jeszcze za mało, by stać się barytonowym gwiazdorem podupadającej co prawda, ale zawsze jeszcze stołecznej sceny. Poza tym w sztuce, jak i w życiu, trzeba trafić na „swój czas”, kiedy to własne predyspozycje zbiegną się z właściwymi okolicznościami. Tym razem jeszcze nie nastąpił „czas Czaplickiego”, bowiem rozgardiasz na chwiejącej się stołecznej scenie operowej — kierowanej przez grupowego dyrektora o nazwie „Zrzeszenie Artystów” — nie był właściwym momentem dla młodego barytona, aby rozpocząć karierę śpiewaczą dużego formatu. Sytuacja była taka, że występy operowe, stojące zresztą pod znakiem zapytania, nie zapewniłyby mu nawet środków na utrzymanie.

Jako człowiek nie gardzący rozkoszami życia, odwiedzał z przyjaciółmi sławetną „Adrię”, renomowany nocny lokal, w którym kwitło życie towarzyskie i niejedno się zdarzyło.

— Pewnej nocy w przystępie dobrego nastroju zanuciłem przy stoliku dość głośno refren włoskiej piosenki, którą grała akurat orkiestra Golda i Petersburskiego. Po zakończeniu utworu Petersburski podszedł do nas i poprosił, bym zaśpiewał na estradzie razem z orkiestrą. Zaśpiewałem. Dostałem wielkie brawa. Przybiegł sam sławetny Moszkowicz, dyrektor „Adrii”. I zaproponował mi występy z nęcącą gażą 1500 złotych miesięcznie! Poczułem się krezusem...

Dla Czaplickiego był to jeden z ważnych momentów zwrotnych w biografii, nie tylko ze względu na typ pracy, jakiej się podjął, ale również ze względu na jej konsekwencje. Na dwa lata wszedł w krąg muzyki popularnej, w nieco inny tryb życia. Pensja w „Adrii” była godziwa, lecz i praca ciężka, wymagająca żelaznego zdrowia. Śpiewał od dziewiątej wieczorem do trzeciej nad ranem. Ale — jak mówił — nie ma nic złego, co by na dobre nie wyszło.

— Z czasem nabrałem kolosalnej wytrzymałości: w noc sylwestrową potrafiłem zaśpiewać osiemdziesiąt razy! W repertuarze miałem bodaj wszystkie szlagiery i znane piosenki włoskie. A codziennym śpiewaniem w „Adrii” wyrobiłem sobie wolumen głosowy, czyli tak zwane „mięso w głosie”. Dotąd posługiwałem się lirycznym barytonem, zaś po dwuletnich występach w „Adrii” ściemniła mi się barwa głosu. Poza tym osiągnąłem łatwość góry, którą we Włoszech atakowałem z niejaką bojaźnią. Tak więc, o paradoksie, praca w nocnym lokalu „dotarła” mi głos.

Dzięki temu, że zaczął śpiewać piosenki powstały do dziś jedyne zachowane nagrania płytowe Jerzego Czaplickiego. Z wykazu, który otrzymałem od jego żony Anny, wynika, że na początku lat trzydziestych nagrał dwanaście płyt dla „Odeonu” i jedną dla firmy „Cristal-Elektro”. Prawie wszystkie zawierają modne wówczas piosenki taneczne, z superprzebojowym bostonem z filmu *Szpieg w masce*, piosenką *Warsa* i Oldlena *Miłość ci wszystko wybaczy* na czele. Na jednej natomiast płycie „Odeonu” zarejestrowano głos Czaplickiego w trzech pieśniach Karłowicza: *Kozak* (do wiersza Konopnickiej), *Śpij w blaskach nocy* i *Przed nocą wieczną* (obie do słów Krasińskiego). Zatem piosenkarskiemu wątkowi w biografii Czaplickiego zawdzięczamy rejestrację fonograficzną jego głosu.

W okresie przerwy w występach operowych (lata 1931—34) artysta zapisał w swym życiu oprócz epizodu fonograficznego także epizod filmowy i konkursowy. Zadebiutował bowiem jako aktor filmowy w komedii muzycznej *Fredek uszczęśliwia świat*, której scenariusz napisał Julian Kauffman, muzykę skomponował Wiktor Krupiński, a wyreżyserował Zbigniew Ziemiński. W

filmie tym Czaplicki wystąpił w roli śpiewaka operowego, grając z takimi aktorami, jak: Karolina Lubieńska i Zbigniew Rakowiecki (w roli tytułowej). Loda Halama, Józef Kondrat, Bronisław Kauffman. Filmowa piosenka *Tak wiele dni* śpiewana przez Czaplickiego stała się przebojem.

Bardzo ważny okazał się dla artysty epizod konkursowy. W czerwcu 1932 roku pojechał do Wiednia na I Międzynarodowy Konkurs Śpiewaków i Skrzypków. Miarą konkurencji może być fakt, że do konkursu stanęło ponad pięciuset śpiewaków z całego świata, w tym silna grupa młodych włoskich wokalistów, na których początkowo liczone najbardziej, jako że pochodzili wprost z „wylęgarni bel canta”. Omawiając wyniki tego konkursu, krakowski „Ilustrowany Kurier Codzienny” zwrócił też uwagę na nieco skrywany cel tej imprezy: „W kołach wtajemniczonych powiadają, że konkurs miał jeszcze jeden ukryty cel, a mianowicie wyszukanie najpiękniejszego głosu tenorowego, jako że ten rodzaj głosu, mimo całego kryzysu na giełdzie śpiewaków operowych, wciąż jest poszukiwany. Pod tym względem konkurs nie dał spodziewanego rezultatu i skutkiem tego pierwszej nagrody, przeznaczonej właśnie dla owego poszukiwanego tenora, nie przyznano w ogóle”.

Drugą nagrodę natomiast otrzymał bas, Edward Bender, niespełna trzydziestoletni lwowianin, solista tamtejszej opery (który nagrodą tą został uhonorowany na równi z włoską sopranistką, Eleo Elmo). Gdyby nie tragiczny los, jaki zgotowała mu za kilka lat wojna, Bender miał szansę zrobić wielką, europejską karierę. Biorąc udział w tym konkursie, był już po zesłorocznym debiucie w Teatrze Wielkim w Warszawie (tu jego kariera zbiegała się po raz pierwszy z losami Czaplickiego, również w 1931 roku debiutującego w stolicy), a od 1935 roku stale już śpiewał na warszawskiej scenie. Rok 1938 stanowił apogeum jego kariery: debiutował wówczas w La Scali jako śpiewak Wagnerowski w *Złocie Renu*, w konkursie wiedeńskim startował po raz drugi, zdobywając tym razem I nagrodę (widocznie już przestali rezerwować ją dla tenorów) oraz śpiewał w Warszawie z Fiodorem Szalapinem w *Borysie Godunowie* jako Pimen, a świadkowie tego występu nie ukrywali swego rozczarowania względem kończącego się głosu basa rosyjskiego i zachwytu dla wspaniałej formy basa polskiego. „Edward Bender jest jeszcze jednym powodem do rozpaczki w naszym kraju — pisał o nim w maju tegoż roku Jerzy Waldorf w „Kurierze Porannym”. — Wie się o nim, że śpiewa (...) lecz mało kto zdaje sobie sprawę, że jest on jednym z najlepszych basów obecnej doby (...) zupełnie wyjątkowe zjawisko śpiewacze.

Bender liczy dopiero trzydzieści parę lat, miałby więc dość czasu, by rozpocząć wielką karierę. Niestety cierpi na poważny defekt: nie umie kręcić się, zabiegać, wycierać oficjalnych kanap, dręczyć ludzi telefonami, reklamować się słowem, robić tych wszystkich rzeczy, bez których nikt u nas artystą uznanym być nie może. Dlatego marnuje głos, śpiewając w instytucji zwanej przez grzeczność operą stołeczną (...) A mógłby roznosić po świecie chwałę swej ojczyzny nie gorzej od Walasiewiczówny! Gdyby tak założyć jakiś T. E. T. B. (Towarzystwo Eksploatacji Talentu Bendera), które by wielkiemu, lecz nieśmiałemu artyście pomogło?”

Podczas okupacji śpiewał na koncertach, wzbudzając podziw zwłaszcza wykonaniami pieśni romantycznych. W pierwszym dniu powstania warszawskiego zamordowali Edwarda Bendera własowcy. Janina Korolewicz-Waydowa, dyrektorka Opery Warszawskiej w okresie kiedy śpiewał tam Bender, napisała we wspomnieniach: „Mówiono, że Bender zginął przywiązany przez Niemców do czołgu atakującego pozycje powstańców w Alejach Jerozolimskich”.

Następne po Benderze, III miejsce na konkursie wiedeńskim w 1932 roku zdobył baryton Jerzy Czaplicki. Od tego momentu przez najbliższe pół roku recenzenci Wiednia, Lwowa, Warszawy

i Krakowa piszą w samych superlatywach o koncertach śpiewaczych obu laureatów. Bender—Czaplicki to układ nie tylko alfabetyczny, ale i myśl przewodnia wielu artykułów sławiących nowych kandydatów na gwiazdorów operowych. Na przykład w jednym z listopadowych wydań „Neues Wiener Journal” wielka czcionka zapowiada: „Zwei Wiener Preis = gekronte fungeln heute. Gespräch mit Edward Bender und George Czaplicki”. A „Wiener Allgemeine Zeitung” tytułuje wprost „Bender und Czaplicki”.

W Operze Warszawskiej nadal nie było stałego miejsca dla barytona Jerzego Czaplickiego. Po dwuletnich występach w „Adrii” przez kilka miesięcy śpiewał w „Oazie”, a potem w Wielkiej Rewii na Karowej. Kiedy w marcu 1933 roku dwukrotnie wystąpił w Operze — jako Marceli w *Cyganerii* Pucciniego, a kilka dni później w roli Figara w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego — recenzenci wszystkich gazet stołecznych nie szczędzili mu komplementów, pisząc że: „...był p. Czaplicki gościem najzupełniej pożądanym na scenie Teatru Wielkiego. Stałoby się dobrze, gdyby mógł on na niej się zadomowić”.

Niestety, na realizację tego postulatu musiał jeszcze artysta czekać półtora roku, a ściślej mówiąc do czasu objęcia dykcji teatru przez wielką polską śpiewaczkę, Janinę Korolewicz-Waydową. Po trzyletnim okresie niezbyt udanych rządów Zrzeszenia Artystów w jesieni 1934 roku Korolewicz-Waydowa decyduje się ponownie prowadzić Operę Warszawską, której dyrektorem była w latach 1917-1918.

Czas to był najwyższy, bo Magistrat warszawski już poważnie zastanawiał się nad likwidacją teatru operowego: publiczność była zniechęcona repertuarem i poziomem artystycznym, a na temat organizacji działalności Opery Warszawskiej zewsząd było słycać narzekania. Potem w swoich pamiętnikach Janina Korolewicz-Waydowa zapisała:

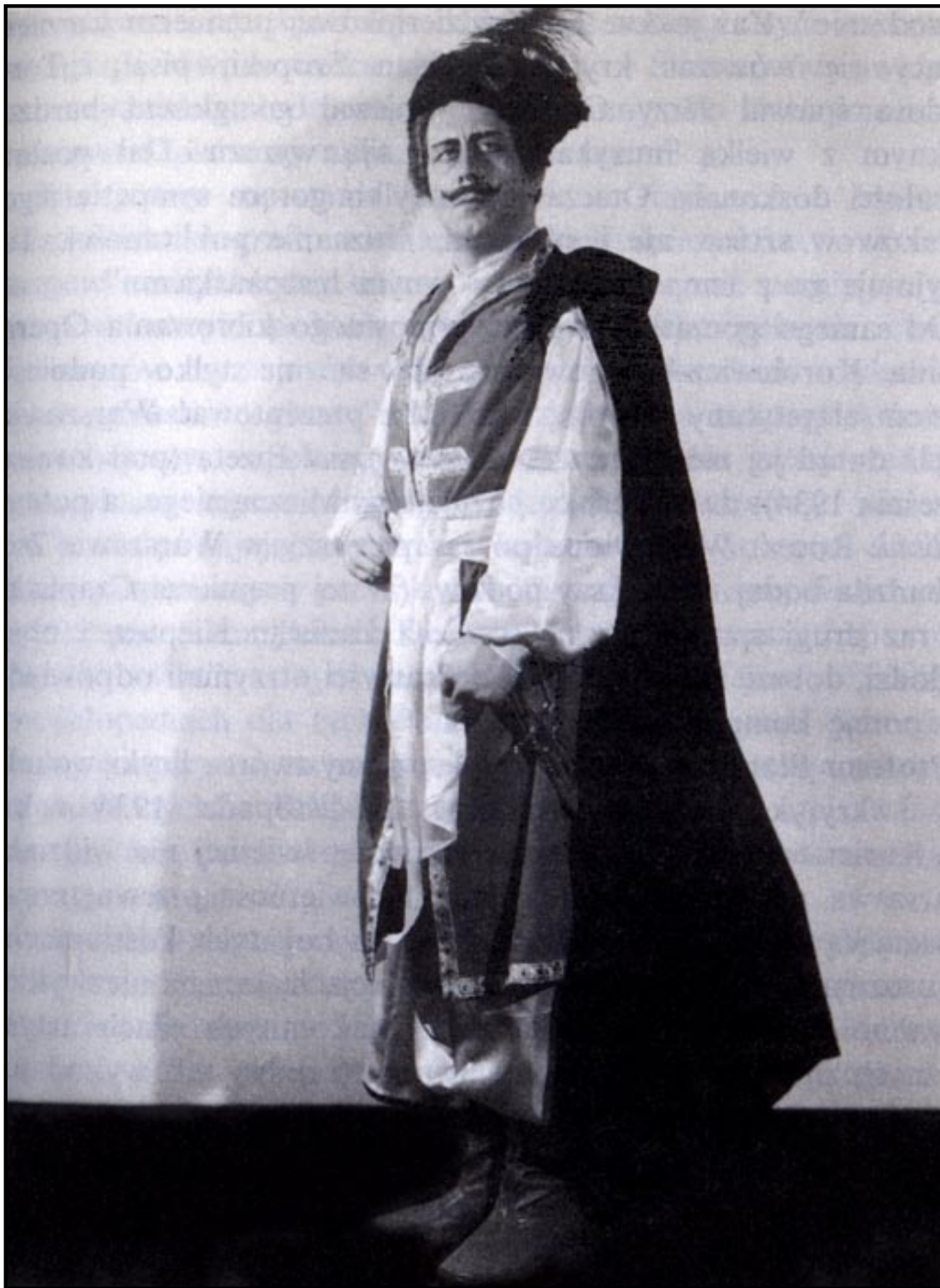
„Analizując ówczesną sytuację Opery Warszawskiej, doszłam do wniosku, że można (...) teatr zreorganizować i doprowadzić do dawnych świetnych tradycji. Zwróciłam się więc do ówczesnego wiceprezydenta miasta, Jana Pohoskiego, z propozycją ponownego objęcia dykcji Opery — tak jak i za pierwszym razem: na własny koszt i całkowitą odpowiedzialność. Oferta ta została skwapliwie przyjęta (...)

W poszukiwaniu młodych talentów ciągle robiłam masowe audycje, gdyż w poprzedzającym okresie prowadzenia Teatru przez Spółkę artyści byli przeważnie starsi, znani i przestali być atrakcją dla publiczności (...)

Młode siły, które wprowadziłam na scenę, były wprost fenomenalne. Moim odkryciem był więc Jerzy Czaplicki o przepysznym głosie barytonowym, na wskroś muzyczny i utalentowany sceniczenie...”

Hm... chciałoby się w tym miejscu powiedzieć, że zwycięstwo lubi mieć wielu ojców, bo przecież Korolewicz-Waydowa nie wprowadzała Czaplickiego na operową scenę, nawet tylko w Warszawie. Śpiewak ten cieszył się wówczas już sporą popularnością także dzięki piosenkom, płytom i filmowi! Nie mówiąc o tym, że laury w konkursie wiedeńskim zostały gromko odtrąbione przez całą prasę krajową. A zatem nie było tu kogo odkrywać. Natomiast niewątpliwą zasługą pani dyrektor było przyjęcie Jerzego Czaplickiego do stałej pracy w Operze, obsadzanie go w głównych rolach barytonowych, dzięki czemu bardzo szybko jego popularność piosenkarska poszerzyła się o popularność operową, a krytycy pisali o nim zaraz po pierwszym stałym sezonie operowym (1934/35): „Ulubieniec publiczności”.

Zresztą już na początku października 1934 roku, a więc na miesiąc (?) przed oficjalnym



Jerzy Czapliski w *Strasznym dworze Moniuszki*

objęciem dyrekcji Opery przez Janinę Korolewicz-Waydową, Jerzy Czaplicki wystąpił we wznowieniu *Aidy*, zbierając znakomite recenzje. Na przykład cytowany już w tym szkicu Jan Maklakiewicz pisał w „Kurierze Porannym”: „Fenomenalne wprost wrażenie zrobił Jerzy Czaplicki w partii Amonastra. Czaplicki operując swym pięknym głosem, dał tyle wyrazu w swym śpiewie, że wywołał burzę oklasków przy otwartej kurtynie. Stał się punktem kulminacyjnym zainteresowania publiczności. Był u wszystkich na ustach...”

Pod koniec tegoż października, po premierze *Fausta*, donosiła „Gazeta Warszawska”: „P. Czaplicki, który w szybkim tempie zdobywa uznanie i sympatię publiczności i staje się bardzo popularnym artystą, znakomicie wykonał partię Walentyna”. A „Kurier Warszawski” pisał: „Bohaterem przedstawienia byli dwaj młodzi śpiewacy: pp Czaplicki i Władysław Ladis (brat Jana Kiepurę). Pierwszy z nich odtwarzał partię Walentego. Była to kreacja doskonała (...) Z rozkoszą słucho się Czaplickiego, w którego sztuce drga nuta żywiołowego entuzjazmu artystycznego, radości śpiewania”. Po tym pierwszym scenicznym spotkaniu z Ladisem Kiepurą losy Czaplickiego jeszcze nieraz będą się zbiegać we wspólnych spektaklach z oboma braćmi: i Władysławem i Janem, podczas wojny — na scenach amerykańskich.

Miesiąc później, po spektaklu *Cyrulika sewilskiego*, czytamy: „Obok p. Bandrowskiej bohaterem wieczoru był p. Czaplicki, znakomity Figaro. Świeży, zdrowy i piękny głos, świetne opanowanie licznych trudności partii, żywa i pomysłowa gra czyniły, że «beniaminek» dzisiejszej publiczności szalone miał powodzenie”. Zaś jeszcze po październikowej premierze *Carmen* liczący się wówczas krytyk, Felicjan Szopski, pisał: „Torreadora śpiewał Jerzy Czaplicki. Śpiewał go głosem bardzo pięknym z wielką muzykalnością i siłą wyrazu. Dał postać w całości doskonałą. Otacza ją nie tylko gorąca sympatia jego rodaków w sztuce, ale i sympatia, i uznanie publiczności. Ta przyjmuje go z temperamentem równym hiszpańskiemu”.

Od samego początku swojego ponownego kierowania Operą Janina Korolewicz-Waydowa starała się nie tylko podnieść poziom artystyczny zespołu, lecz także prezentować Warszawie dzieła dotąd jej nie znane: *Poławiacze pereł* Bizeta (pod koniec września 1934), dwa miesiące później *Iris* Mascagniego, a potem *Dybbuk* Rocca. Wystawiona po raz pierwszy w Warszawie *Iris* wzbudziła bodaj największy podziw. (W tej premierze Czaplicki po raz drugi spotkał się na scenie z Ladisem Kiepurą i obaj „młodzi, dobrze zapowiadający się” artyści otrzymali odpowiednią porcję komplementów.)

Profesor Stanisław Niewiadomski, znany twórca liryki wokalne i krytyk muzyczny, napisał 29 listopada 1934 roku w „Kurierze Polskim”: „Premiery równie świetnej nie widziała Warszawa od dawna. Nie jedynie tą świetnością zewnętrzną, polegającą na pięknych dekoracjach, na bogatych kostiumach, na urozmaiconej scenie, tańcach i ewolucjach, lecz na niezwyklej staranności wykonania, która przy znakomitych siłach artystycznych przeszła wszelkie oczekiwania (...) Na tak wykonaną *Iris* warto by zaprosić Mascagniego, można bowiem śmiało twierdzić, że żadna z europejskich scen nic lepszego autorowi dać by nie mogła, a nasza zaś z pewnością dała wiele szczegółów przewyższających zagraniczne”.

Premiera ta była nade wszystko wielkim triumfem odtwórczyni roli tytułowej — Zofii Fedyczkowskiej. W cytowanej tu recenzji Niewiadomskiego czytamy, że: „Fedyczkowska przeszła tym razem wszystkie swoje dawniejsze sukcesy. Była znakomitą aktorką i równie wielką śpiewaczką (...) Słowem *Iris* uważamy za arcydzieło młodej naszej primadonny. Po *Irisie* można ją mianować pierwszą między najpierwszymi”.

Nie jestem w stanie pomieścić w *Karierach i legendach* wszystkich biografii wielkich polskich śpiewaków, o których krajowi muzykolodzy milczą od pół wieku, nie pomijając przy tym w encyklopediach swoich własnych, pełnych chwały życiorysów oraz spisów własnych przyczynkarskich artykułików typu „glossa do glossy”. I jak przystało na zakompleksionych prowincjuszy, zapełniają też te encyklopedie trzeciorzędymi nazwiskami zagranicznymi („cudze chwalicie, swego nie znacie”), nie pomijając oczywiście kolegów muzykologów i bibliotekarzy spotkanych raz w życiu na sesji naukowej we włoskim czy szwajcarskim Pcimiu Dolnym. Prowincji zawsze imponował „wielki świat”, a tym samym brakowało miejsca w naszych encyklopediach dla tych Polaków, którzy budowali dobre imię naszej kultury tu, na miejscu, nie zawsze z etykietką „sukcesów zagranicznych”. Szkoda, że wielu krajowym opisywaczom muzyki tak dalekie są choćby angielskie wzory poszanowania tego „co krajowe”.

Do 1936 roku Jerzy Czaplicki śpiewał w Operze Warszawskiej, zbierając zasłużone oklaski publiczności, której przez cały czas był jednym z największych faworytów, oraz zachwyty krytyki, która przez te niecałe trzy lata stałych występów na warszawskiej scenie komplementowała go mniej więcej tymi samymi słowami, zmieniając tylko tytuły oper.

Z okresu pobytu w Warszawie we wspomnieniach Czaplickiego szczególnie mocno zapisało się spotkanie z legendarnym wówczas barytonem włoskim, Titą Ruffo.

— Tita Ruffo wypadł na warszawskim koncercie dość blado. Publiczność nie ukrywała rozczarowania. Po występie pewna rodzina warszawskich melomanów wydała na cześć artysty przyjęcie, na którym i ja się znalazłem. Mistrz zgodził się wystąpić na tym bankiecie. Zaśpiewał wspaniale. „Szedł” równusieńko od dołu do góry. Żadnych trudności w operowaniu głosem. To był inny wykonawca niż ten na publicznym koncercie. Wziąłem na odwagę i zapytałem wprost: — Mistrzu, wspaniale pan nam tu zaśpiewał... — Artysta zrozumiał aluzję. Spojrzał na mnie jakoś ufnie i powiedział: — Caro amico, jak pan słyszał, nie brak mi głosu, to nerwy odmawiają już posłuszeństwa.

Pojąłem sens tych słów znacznie, znacznie później, pod koniec własnej kariery. Odczuwałem wówczas lęk przed każdym występem. Nerwy miały ujemny wpływ na brzmienie głosu. Więc szukałem źródła animuszu — wstyd powiedzieć — w alkoholu. Śpiewając w *Tosce* nalewałem sobie przed przedstawieniem ukradkiem do karafki, która grała jako rekwizyt, trochę whisky lub koniaku. Zwykle rekwizytor nalewał tam coca colę. Dzięki małemu zastrzykowi alkoholu wytrzymałem nerwowo i kondycyjnie ciężki drugi akt.

Nie radziłbym jednak żadnemu śpiewakowi naśladować mnie w tym względzie, nawet pod koniec kariery, chociaż na swoje usprawiedliwienie zdradzę tajemnicę, jaką powierzył mi lokaj wielkiego Carusa, imieniem Guido. Otóż słynny włoski tenor miał zwyczaj wypijania przed każdym występem kieliszek koniaku. Na toalecie w jego garderobie oprócz czarki alkoholu musiało być zawsze jeszcze jabłko i jeden papieros.

W opinii świadków bodaj największym dokonaniem Czaplickiego w okresie jego występów na warszawskiej scenie był *Don Carlos* Verdiego, w którym śpiewał partię markiza Posy. Było to w lutym 1935 roku, kiedy Warszawa aż tryskała ważnymi zdarzeniami muzycznymi: *Don Carlos* z Werwińską i Czaplickim, pod dyrekcją Dołżyckiego — w Operze, w Filharmonii grał Szymanowski, a dyrygował Horenstein, w Konserwatorium — dwudziestodwuletni student, Witold Lutosławski, wykonywał na popisie po raz pierwszy własną sonatę fortepianową... nie mówiąc już o gościnnych występach murzyńskiej śpiewaczki Marion Andersen czy pianisty



Jerzy Czaplicki w roli Proroka Jana w Salome na scenie operowej w Chicago



Jerzy Czaplicki w roli Proroka Jana w *Salome* na scenie operowej w Los Angeles

Beveridge'a Webstera.

„Partia Posy należy bezsprzecznie do najpiękniejszych, jakie barytoniści zawdzięczają Verdiemu — pisał profesor Niewiadomski. — W *Don Carlosie* na scenie warszawskiej Posa staje się partią najpierwszą dzięki p. Czaplickiemu. Młody ten artysta w każdym calu rycerski, szlachetny, pełen zapału jest przy tym technicznie tak pewny głosu swego i muzykalności, że przez cały czas służą mu niewolniczo, wiernie i posłusznie, bo je umiał opanować i poddać swojemu wielkiemu z Bożej łaski talentowi”. Zaś „Kurier Poranny” dodawał: „Jerzy Czaplicki miał ogromne powodzenie. Wiadomo przecież, iż wysokie tony tego świetnego śpiewaka są bezkonkurencyjne, a jego rozpęd porywa, niekiedy obezwładnia słuchacza”.

Po opuszczeniu Opery Warszawskiej następnym sezon — 1936/37 — spędził Jerzy Czaplicki na artystycznych podróżach. Najpierw wyjechał na zagraniczne tournée do Niemiec, a potem do krajów bałtyckich. Do Berlina pojechał z grupą znanych naszych artystów (Halszka Buczyńska, Loda Halama, Jan Kiepura i Chór Dana z Mieczysławem Foggim), gdzie jego występ spotkał się z wyjątkowo gorącym przyjęciem publiczności.

— Powiem dziś nieskromnie, że powodzenie rzeczywiście tego wieczoru nie opuszczało mnie. Zauważył to sam Kiepura, który — gdy wychodziłem na proscenium wywoływany przez publiczność — powiedział z niewyraźną miną: Idź, idź, po te swoje laury...

W 1937 roku Czaplicki przyjechał do Lwowa, by wystąpić w Operze, której szefem muzycznym był wówczas Adam Didur, światowej sławy polski bas. Był to moment przełomowy w biografii Jerzego Czaplickiego, który po lwowskich występach w *Damie pikowej*, *Cyruliku sewilskim* i *Rigoletcie* nagle zmienił swój życiowy kurs — na Amerykę.

— Nazwisko Didura otwierało na drugiej półkuli muzyczne sezamy. Do chicagowskiej Opery zostałem zaangażowany na stały kontrakt — telegraficznie! — dzięki poleceniu Didura. Cóż przy magii tego nazwiska znaczyła odległość dzieląca Chicago od Lwowa. Wkrótce udałem się za ocean „Batorym”, na którym razem ze mną płynęła też na występy Loda Halama. Już w pół roku później zadebiutowałem na scenie Opery Chicagowskiej zaangażowany przez znaną agencję National Concert and Artist Company, której jednym z filarów był późniejszy „król amerykańskich impresariów”, Soi Hurok.

Wyjechał do Ameryki „na trochę”, a został tam osiemnaście lat.

W listopadzie 1937 roku Chicago City Opera Company wystawiła premierę *Halki*. Było to, jak podkreśla prasa polonijna, pierwsze wykonanie naszej opery narodowej przez zespół amerykański, a nie przez artystów polonijnych. Dwoje realizatorów zaproszono z Polski: dyrygenta Zdzisława Skubikowskiego z Warszawy i Lode Halamę, która opracowała choreografię. Jedną z głównych ról — Janusza — grał też Polak, Jerzy Czaplicki, ale już jako kontraktowy solista opery chicagowskiej.

22 listopada 1937 roku dzienniki chicagowskie donoszą o sukcesie nowego barytona tutejszej Opery. „Chicago Herald and Examiner” pisze w nagłówku: „Czaplicki oklaskiwany”, a w recenzji: „Po raz pierwszy świetny polski baryton zagrał rolę Janusza w swoim dotąd krótkim, ale pełnym sukcesów engagement w Chicago Opera Company. Teraz rozumiemy, dlaczego jego rodzina Warszawa oklaskiwała go entuzjastycznie”. Zaś w wydaniu „Chicago Daily News” z tego samego dnia czytamy, że „...świetny nowy polski baryton, George Czaplicki, był wspaniałym Januszem .

Przed *Halką* — będącą w pewnym stopniu wizytówką Czaplickiego w oczach (a przede



Jerzy Czaplicki, w czasie II wojny światowej na wyspach Puerto Rico reklamował polskie papierosy 'Orzeł biały', z których dochód przeznaczony był dla naszego rządu

wszystkim uszach) publiczności amerykańskiej, której w tym sezonie po raz pierwszy prezentował się nowy baryton z Polski — otóż tydzień przed *Halką* w połowie listopada, występował jako Scarpia w *Tosce*. Po tym spektaklu każdy z recenzentów dopatrywał się czegoś innego. „Chicago Herald and Examiner” uznało, że „George Czaplicki jako Scarpia mistrzowsko naśladował w tej roli kreację zmarłego Scottiego”, zaś „Chicago American” zauważyło wręcz coś odwrotnego: „Scarpia, jakiego kreował polski baryton, zupełnie odbiega od tradycji (wykonań tej roli — przyp. W. P.) i zgadzam się z nową koncepcją sceniczną wprowadzoną przez tego młodego i zarazem uzdolnionego aktora i śpiewaka, którego sztuka wokalna odpowiada jego talentowi scenicznemu”.

W grudniu Jerzy Czaplicki wystąpił w roli tytułowej *Rigoletta*. W tym momencie komplementy posypały się gęsto. Pisano mniej więcej w takim tonie, jak recenzent „Chicago Tribune”: „Rigoletto był wspaniały zarówno pod względem wokalnym, jak i dramatycznym. Było to mistrzostwo na najwyższym poziomie”.

Pierwsze występy na scenie Civic Opera House podsumowała licząca się nie tylko w tym mieście, ale i w całych Stanach — „Chicago Tribune”: „Jest to najpiękniejszy, rozległy głos barytonowy, jaki pojawił się w naszej operze od czasu odejścia Cesare Formichi. Posiada wszystko, co powinien: gustowny styl kreacji wokalnych, dramatyczny ogień, dobrą aparycję i plastykę ruchu”.

Amerykanie lubią wyrażać wartość pracy w przeliczeniu dolarowym. Jak cię cenią — tak cię wycenia. Czaplicki też tego nie ukrywał, jak w ciągu pierwszych sezonów pracy w Chicago Civic Opera zmieniało się jego honorarium.

Sezon trwał wtedy tylko przez dwa miesiące, październik i listopad, więc przez resztę miesięcy odbywałem turnee po Ameryce Południowej. (Śpiewał też w Kanadzie i Puerto Rico — przyp. W. P.). Jeżeli kogoś interesuje, ile w owych czasach zarabiał solista operowy w USA, chętnie zdradzę, jaką miałem stawkę. Początkowo poskąpiono mi doznań krezusa. Moja gaża wynosiła 250 dolarów tygodniowo. (Bilet do opery chicagowskiej kosztował od 1 do 4 dolarów „bez podatku!”, jak anonsowały gazety — przyp. W. P.). W drugim sezonie dyrekcja podniosła mi stawkę o 100 dolarów. W trzecim sezonie, gdy zdobyłem już duże uznanie u publiczności i krytyki, zażądałem 350 dolarów... za jeden występ. Mój dyktat został przyjęty bez sprzeciwu i taką stawkę pobierałem do końca blisko sześcioletniego kontraktu.

Kariera sceniczna Jerzego Czaplickiego wiązała się także z występami i prywatnymi spotkaniami z artystami, którzy dziś są legendą światowej wokalistyki czy dyrygentury. W Chicago pod koniec lat trzydziestych i na początku następnej dekady, a więc w okresie gdy „barytonowym filarem” tej opery był bohater niniejszej opowieści, występowali tej miary artyści, co: Lily Pons, Kirsten Flagstad, Grace Moore, Helen Traubel, Gertruda Wettergren, Tito Schipa czy Beniamino Gigli.

— Już w rok po amerykańskim debiucie przyszło mi wystąpić w *Aidzie* na scenie Chicago Civic Opera ze światowej sławy tenorem Beniamino Giglim. Partia Radamesa nie była najmocniejszą pozycją w repertuarze słynnego mistrza bel canta. Podobnie zresztą jak nie zabłysnął później w tej partii Kiepora, który w Chicago wystąpił jako Radames tylko raz. Niektórzy twierdzili, że był to jedyny jego występ w *Aidzie* w ciągu całej kariery, bo była to partia napisana na tenor dramatyczny, a Janek nigdy takiego głosu nie posiadał.

Już wcześniej przed *Aidą*, a było to w połowie 1938 roku, zetknąłem się z Giglim w Rzymie

w studiu wokalnym signora Pesci. Płynąłem wówczas z Ameryki na krótki pobyt w Polsce i pamiętam, że w Operze Warszawskiej przeżyłem ucztę, słuchając w *Rigoletcie* Eugeniusza Mossakowskiego obdarzonego jednym z najpiękniejszych głosów barytonowych, jakie słyszałem w ciągu całej swojej kariery. Otóż płynąc przez Neapol do Polski, skoczyłem na kilka dni do stolicy Włoch, by wziąć parę lekcji u korepetytora Gigliego i jego przyjaciela Pesci, którego poznałem przed paru laty w Wiedniu. Gigli, mimo że sięgnął już po najwyższe laury w sztuce operowej, zachodził niezmiennie do Pesci, korygując głos i wykonując po dawnemu ćwiczenia. Kilka razy pośpiewaliśmy u signora Pesci wspólnie. Gigli był wobec mnie bardzo serdeczny, koleżeński, nie skąpił szczerych rad i wskazówek. Był to w ogóle człowiek skromny, prosty w obejściu, bez żadnej pozy. Uważam, że Gigli posiadał większą maestrię w sztuce operowania głosem niż Caruso, który natomiast imponował kolosalnym temperamentem i zachwycał świetnym aktorstwem.

W czasie tego spotkania w Rzymie Gigli zaprosił mnie na ślub swojej córki. Uroczystość odbyła się z dużą pompą, gromadząc kilkaset osób z najwyższych sfer. Na wspaniałym przyjęciu weselnym nie dał się jednak uprosić gościom i nie zaśpiewał...

W okresie swojego kontraktu chicagowskiego Jerzy Czaplicki był w zespole artystycznym Civic Opera jedynym barytonem, który śpiewał partie Wagnerowskie. Występował w Chicago w: *Lohengrinie*, *Tannhäuserze*, *Tristanie i Izoldzie* oraz *Zmierzchu bogów*. W utworach Ryszarda Wagnera spotykał się na scenie z legendarnymi już dziś odtwórcami muzyki mistrza z Bayreuth.



Jerzy Czaplicki, Marta Eggerth, Jan Kiepura początek lat 40

Na przykład afisz Chicago City Opera Co. zapowiadający *Tristana i Izoldę* głosił, że śpiewają: Kirsten Flagstad, Gertrudę Wettergren, Lauritz Melchior i Jerzy Czaplicki.

Flagstad, najbardziej znana śpiewaczka z Norwegii, uchodzi po dziś dzień (mimo, że zmarła w 1962 roku) za bodaj największy sopran dramatyczny stulecia, za najwybitniejszą odtwórczynię dzieł Wagnera. A dopiero, gdy miała 40 lat, czyli od roku 1935, rozpoczęła się jej błyskotliwa i od tego momentu już błyskawiczna kariera śpiewaczki Wagnerowskiej. Zadebiutowała wówczas w Metropolitan Opera House w partii Sieglindy w *Walkirii*, rok później w Covent Garden w *Tristanie i Izoldzie* i pod koniec lat trzydziestych była niekwestionowaną królową wśród heroin Wagnerowskich. Właśnie wtedy spotkał ją na scenie Jerzy Czaplicki: ona była Izoldą, Tristana śpiewał — podobnie jak i w jej debiucie londyńskim — Lauritz Melchior, zaś Czaplicki był przyjacielem tytułowego bohatera, Gorwenalem. Działo się to w poniedziałek 13 grudnia 1938 roku.

— Norweżka przybyła do Chicago w dniu przedstawienia, więc nie zdążono zrobić próby. Zresztą ja miałem z nią tylko niewielką scenę w I akcie, kiedy to jako zaufany sługa Tristana przychodzę z posłannictwem od niego. Wtedy to Wagnerowska bohaterka wybucha ogromnym gniewem i zaczyna śpiewać wielkim głosem. W przypadku Kirsten Flagstad głos był potężny jak grzmot biblijny, chyba ze trzy stopnie w skali Beauforta, więc czując fizycznie jego uderzenie, zacząłem się instynktownie cofać. Tymczasem zgodnie z akcją powinienem był wysłuchać tyrady i dopiero wtedy zakręcić się na pięcie i odejść. Gdy po skończonym akcie wciąż lekko ogłuszony wyjaśniałem zdziwionej śpiewaczce, dlaczego zacząłem się cofać, serdecznie się uśmieła.

Natomiast gdy z inną słynną heroiną Wagnerowską, amerykańską śpiewaczką Helen Traubel, śpiewałem w San Francisco w *Zmierzchu bogów* Wagnera, zauważyłem na próbie, że jest bardzo wysoka. Ja miałem grać jej scenicznego męża. Założyłem więc najwyższe koturny, jakie miałem. I mimo sześciocentymetrowego podwyższenia, gdy w kilku scenach stałem blisko potężnej Helen jej biust opierał się na mojej biednej głowie. Niezamierzony efekt komiczny tej sytuacji był nie do uniknięcia. Musiałem hamować śmiech, co zresztą czyniła także moja partnerka. Po premierze ktoś powiedział, że nie wyglądałem na jej męża, a raczej na synka.

Po wybuchu wojny kilkakrotnie występował z obu braćmi Kiepurami: z Janem śpiewał między innymi w *Tosce*, *Cyganerii*, *Aidzie*, zaś z Władysławem między innymi w *Strasznym dworze*, wystawionym na scenie w Chicago Civic Opera pod dyrekcją Jerzego Bojanowskiego z udziałem solistów polskich i amerykańskich. W listopadzie 1941 roku chicagowski polonijny „Dziennik Związkowy Zgoda”, popierający sprzedaż polskich papierosów „Biały orzeł”, zamieścił zdjęcie obu Kiepurów i Czaplickiego pod następującym tytułem (pisownia oryginalna): „Chlubny Polski i Świata, Trzej najznakomitsi Polscy śpiewacy”. A pod zdjęciem tekst następujący: „Jan Kiepura, Ladis Kiepura i Jerzy Czaplicki, udając się na gościnne występy do Porto Rico, zaopatrzyli się na drogę w papierosy White Eagle. Jerzy Czaplicki mówi: Te papierosy nawet gardłom śpiewaków nie szkodzą! Nauczymy całe Porto Rico palić tylko papierosy White Eagle. A co najważniejsze: Rząd Polski ma dochód z każdego pudełka. My Polacy palimy tylko i wyłącznie papierosy WHITE EAGLE”.

Dowcip polegał na tym, że Jan Kiepura był obsesyjnym wrogiem papierosów. Prywatnie, poza reklamą gazetową, Czaplicki wspominał: — Jeżeli ktoś zapalił w jego obecności papierosa, robił z tego powodu niemal awanturę. Doszło do tego, że na bankiet wydany z okazji ukończenia



Jerzy Czaplicki, wystąpił w *Tosce* w (jako baron Scarpia) podczas inauguracji City Center Music Drama w Nowym Jorku. Zdarzenie to uwieczniła na rysunku węgłem Charlotte Wielandt

pierwszego filmu nie zaproszono Kiepury. Gdy w tej sprawie interweniował sekretarz śpiewaka, Pięta, dyrekcja wytwórni odpowiedziała dyplomatycznie, że na party przyjdzie wielu palaczy...

Cóż się jednak nie robi dla wspomnienia walczącej Polski — można by pomyśleć, słuchając tych słów Czaplickiego. Zresztą o tym ich wyjeździe do Porto Rico głośno było wówczas w amerykańskiej prasie polonijnej, a „Dziennik Związkowy” zamieścił potem notatkę zatytułowaną „Ogromny sukces J. Czaplickiego w Porto Rico”, w której przeczytałem: „Telegramy nadeszłe wczoraj do tutejszych sfer artystycznych stwierdzają, że Jerzy Czaplicki występujący w środę w roli Króla Etiopii w operze *Aida* w teatrze w Porto Rico odniósł ogromny sukces, do tego stopnia, że wstrzymał przedstawienie, a rozentuzjasmowana publiczność długotrwałymi oklaskami domagała się powtórzenia aryj, odtworzonych wspaniale przez Czaplickiego. Prasa w Porto Rico we wczorajszych recenzjach odniosła się z najwyższymi pochwałami dla naszego śpiewaka”.

W 1942 roku był w zespole New York City Center Opera Company, śpiewając w *Tosce* i *Traviacie* w miastach wschodniego wybrzeża USA, a potem występował w Filadelfii jako członek Philadelphia La Scala Opera Company. Rok później odnotował Czaplicki ważny w swojej biografii artystycznej występ. Śpiewał swoją „koronną” rolę Scarpia w *Tosce* w Nowym Jorku podczas inauguracji City Center of Music and Drama, nowoczesnego centrum muzyczno-teatralnego. Krytyk „New York Times”, Olin Dowues, uchodzący wówczas za największy autorytet recenzencki, napisał, że „od czasów wielkiego Antonio Scottiego nie było w Ameryce śpiewaka, który by tak wspaniale wykonał tę partię”. A sam Czaplicki zapamiętał z tego wieczoru inną recenzję:

— Po spektaklu, w czasie którego wybrylantowana i smokingowo-frakowa publiczność wielokrotnie nagradzała mnie głośnymi i długimi brawami, do garderoby przyszła żona Szalapina. Gratulując sukcesu, obdarzyła mnie nie lada komplementem, porównując mój sposób gry aktorskiej do kunsztu jej słynnego męża: „Wy jedinstwiennyj artist, katoryj napominajet mnie majewo muza”.

Rok później tenże sam „New York Times” po występach Czaplickiego w *Carmen* donosił, że „wybitnym osiągnięciem tego wieczoru była postać Escamilla śpiewana przez Georgea Czaplickiego, biegłego wokalnie i świetnego scenicznie, zagrana z wigorem i w dobrym guście”.

— Zupełnie oddzielny rozdział w mojej amerykańskiej karierze to występy ze słynną śpiewaczką, Grace Moore, z pochodzenia Irlandką, z którą łączyły mnie też później bliskie związki uczuciowe. Był to duży sopran liryczny i piękna kobieta. Dała się także poznać jako świetna aktorka filmowa w wielu filmach nakręconych w Hollywood. Gdy poznałem Grace, była u szczytu sławy. Jej nazwisko zapełniało sale koncertowe zarówno tą najbardziej wyrobioną publicznością, jak i zwykłymi miłośnikami pięknego śpiewu.

Jeszcze zanim się z Grace zaręczyłem, występowałem z nią w kilku operach. Najpierw w *Cyganerii*. Na prośbę, ba!! na żądanie Grace musiałem szybko nauczyć się bardzo przeze mnie nie lubianej partii Lescauta w *Manon*.

Małżeństwo z Grace Moore nie było mi jednak pisane. Śpiewaczka zginęła w lecie 1947 roku w katastrofie lotniczej, lecąc z Belgii do Szwecji. Samolot po starciu zapalił się i runął na ziemię. Pasażerowie zgorzeli. Szczątki Grace (z jej rzeczy osobistych rozpoznano tylko biżuterię) zostały pochowane w rodzinnym mieście w stanie Tennessee. Wiadomość o jej śmierci zastała mnie w Detroit na próbie *Łucji z Lammermoor*. Doznałem szoku. Stało się to na dwa tygodnie

przed planowaną datą naszego ślubu.

Trzy lata po śmierci narzeczonej Jerzy Czaplicki wycofał się ze sceny i zajął pedagogiką. W Chicago otworzył w 1950 roku własne studio wokalne. Do Polski powrócił w 1967 roku, zamieszkał w Warszawie i założył rodzinę. Przez parę lat pracował jeszcze jako kierownik wokalny w Teatrze Wielkim. Kiedy piszę te słowa, Jerzy Czaplicki ma 87 lat i kontynuatorkę rodzinnych tradycji muzycznych: córka Joasia uczy się teraz w średniej szkole muzycznej. Miał w swoim repertuarze blisko czterdzieści partii operowych i niezliczoną liczbę piosenek. Był ulubieńcem publiczności i tej operowej, dziś nazwalibyśmy ją ekskluzywną, i tej masowej, która kupowała jego płyty z piosenkami. Po prostu ludzie lubili słuchać Jerzego Czaplickiego bez względu na to, co śpiewał...

*

Zmarł w Warszawie 19 kwietnia 1992 roku, na pięć dni przed swoimi dziewięćdziesiątymi urodzinami.



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl