ADAM DIDUR
– bas wszechczasów

I. Tajemniczy list

Jedna z gablot Muzeum Teatralnego w Warszawie zawiera kilka pamiątek po Adamie Didurze: paszport z dowodami licznych podróży, karykaturę artysty zrobioną w Iwoniczu w 1924 roku przez jego przyjaciela, znakomitego grafika Kazi mierza Sichulskiego; są tam również zdjęcia palącego się we wrześniu 1939 roku gmachu Teatru Wielkiego. Wówczas to w schronach pod teatrem ukrywał się wraz ze swoimi uczniami nowo mianowany dyrektor pierwszej polskiej sceny operowej – Adam Didur.

Tylko tyle? – zapytałem Ewę Makomaską, gospodynię tego królestwa pamiątek teatralnych.

Mamy niezwykle ubogie zbiory dotyczące Didura. Jeszcze kilka innych dokumentów znajdzie pan na górze, w archiwum pani Jasińskiej.

We wskazanym miejscu w teczce z napisem „Adam Didur" było kilka listów, zdjęć i dyplom orderu Polonia Restituta. Kanclerz Orderu Odrodzenia Polski przyznał w dniu 30 kwietnia 1927 roku Adamowi Didurowi za wybitne zasługi na polu sztuki Krzyż Oficerski. Później przeczytałem w szkicu Józefa M. Michałowskiego, że: „W okresie pierwszej wojny światowej czynny był, wespół z Marcellą Sembrich-Kochańską i Ignacym Paderewskim, w akcji propagandowej na rzecz Polski, za co też, w uznaniu jego zasług, Rząd Rzeczypospolitej odznaczył go Oficerskim Krzyżem Orderu Polonia Restituta. Z miniaturką tego odznaczenia nie rozstawał się nigdy, nosząc go w klapie marynarki.

Wśród kilku listów pisanych ręką Adama Didura znajduję jeden w języku włoskim, skreślony na papierze firmowym Teatru Wielkiego w Warszawie, bez adresata (i koperty), a zatytułowany „Drogi przyjacielu". List ten napisał 29 sierpnia 1939 roku człowiek, który najwyraźniej nie wierzył w ewentualny wybuch wojny. Didur, który dwa miesiące wcześniej został dyrektorem warszawskiej opery i swój pierwszy sezon miał otwierać l września 1939 roku pisał do śpiewaka-przyjaciela: „Konieczna jest w Teatrze w Warszawie próba o godzinie 6 wieczorem 9 września 39. (...) Próba będzie z panem L. Schillerem". Do kogo mógł napisać ten list? Do swojego przyjaciela Beniamina Gigliego, którego zapraszał na występy do Warszawy? A może do kogoś w samej Warszawie?

Ten tajemniczy list zachęcił mnie do dalszych poszukiwań. Postanowiłem zebrać materiały do biografii Adama Didura, którego nawet nasza wielka Encyklopedia Muzyczna PWM potraktowała po macoszemu, zmieniając datę urodzin..., a fonografia w Polsce w ogóle nie zauważyła istnienia największego w historii polskiej wokalistyki basso cantante.

II. Na scenie

Przyszedł na świat w noc wigilijną Bożego Narodzenia 1873 roku w leśniczówce majątku Sękowa Wola, koło Sanoka. Od tamtej chwili przez blisko 100 lat wokół daty urodzin Adama Didura narosło wiele nieporozumień, a jego pochodzenie spowite było pewną tajemniczością i obrosło niedomówieniami. Dopiero wieloletnie i uporczywe poszukiwania czynione przez jego najmłodszą córkę, Mary Didur-Załuską, już po śmierci artysty, pozwoliły na ustalenie prawdy opartej na dokumentach.

Otóż owego 24 grudnia 1873 roku córka Józefa Jasińskiego, leśniczego z Sękowej Woli, wówczas dwudziestopięcio letnia panna, Wincenta Jasińska urodziła nieślubnego syna, któremu dano imię z kalendarza: Adam. Zapewne gdyby to była córka, nazywałaby się Ewa (o czym chyba Adam pamiętał, bo z kolei swoje pierworodne dziecko ochrzcił imieniem Ewa). Wincenta Jasińska była szlachcianką, prawnuczką właścicielki Wieliczki – Barbary Potockiej, a dzieje jej rodziny po kądzieli z Wieliczki zawiodły ku Sanokowi, z Potockich przez Terleckich ku Jasińskim i...

Pochodzenie Adama było początkowo ukrywane w tajemnicy, lecz – jak to bywa w takich przypadkach – wszyscy wiedzieli, że jest naturalnym synem właściciela majątku Sękowa Wola, Jakuba Brochwicz-Wiktora i powinien się nazywać Adam Wiktor. Ale po urodzeniu był tylko Adamem, bez nazwiska, chrztu i metryki. Nikt wówczas nie mógł przypuszczać, a zwłaszcza jego matka, że los zrządzi tak, iż wnuk jego już od chwili narodzin zwać się będzie właśnie: Adam Wiktor.

Trzy lata po urodzeniu Adasia Wincenta Jasińska wyszła za mąż za miejscowego organistę i nauczyciela wiejskiego, cztery lata od niej młodszego Antoniego Didura. Ich ślub odbył się w pobliskiej parafii w Nowotańcu w 1876 roku i Antoni postanowił usynowić Adama. Zaopiekował się chłopcem jak rodzony ojciec, ale z dokumentów wynika, że Adaś stał się dopiero Adamem Didurem w dniu swojego chrztu, l stycznia 1885 roku, czyli gdy miał już skończone 11 lat. Tegoż dnia został ochrzczony w kościele parafialnym w Stryju, o czym mówi metryka nr 510 cudem uratowana przed licznymi pożarami, a wydobyta na światło około 90 lat później dzięki staraniom Mary Didur-Załuskiej. W Muzeum Teatralnym oglądałem dokładnie paszport Adama Didura, wystawiony w Nowym Jorku przez polskiego konsula 6 października 1936 roku. W rubryce dotyczącej narodzin znalazłem tylko rok: 1874! Wynika z tego, że mając już ponad 60 lat, artysta nie znał jeszcze prawdziwej daty swoich urodzin.

Po ukończeniu gimnazjum, jesienią 1891 roku, Adam Didur wyjechał na dalszą naukę do Lwowa. Wstąpił do Seminarium Nauczycielskiego i do chóru studentów Uniwersytetu im. Jana Kazimierza. Utrzymywał się ze skromnej pensji na poczcie i korepetycji. Śpiewając w chórze, zwrócił uwagę na swój głos o rzadko spotykanych naturalnych walorach brzmieniowych, a za pośrednictwem znajomych trafił do profesora Walerego Wysockiego. Był to pierwszy przełomowy moment w życiu Adama Didura, a być może nawet najważniejszy dla jego dalszych losów i kariery artystycznej.

Wysocki był wówczas postacią sławną: jako znakomity basso profondo, wieloletni solista

mediolańskiej La Scali i innych włoskich teatrów operowych oraz jako najlepszy nauczyciel wokalistyki. Profesor Józef Reiss w swojej historii polskiego śpiewactwa napisał później, że: „Drugiego takiego mistrza, jak Walery Wysocki nie miał już Lwów później". W chwili, gdy Didur rozpoczął naukę śpiewu, Walery Wysocki miał własną klasę wokalistyki w Konserwatorium Lwowskim i uczył według opracowanej przez siebie oryginalnej metody, słynnej w całym światku operowym. „Metoda Walerego Wysockiego – pisał profesor Reiss – polegała przede wszystkim na wyrazistej i wzorowej wymowie, czyli dykcji, a osadzenie i emisję głosu opierała na umiejętnym stosowaniu oddechu. Głos należy stawiać czysto, tzn. bez tak zwanego »podjeżdżania« do niego, oraz należy utrzymać pełny ton w nieskazitelnej czystości na jednej linii. Z pięknego i szlachetnego dźwięku słowa wchodzi się w dźwięk śpiewu. Obydwa dźwięki spotykają się na wspólnym miejscu, na tzw. masce."

Do historii polskiej wokalistyki przeszedł zabawny wierszyk, który powtarzano jeszcze przez wiele lat po śmierci mistrza Wysockiego, jako testament pedagogiczny jego metody:

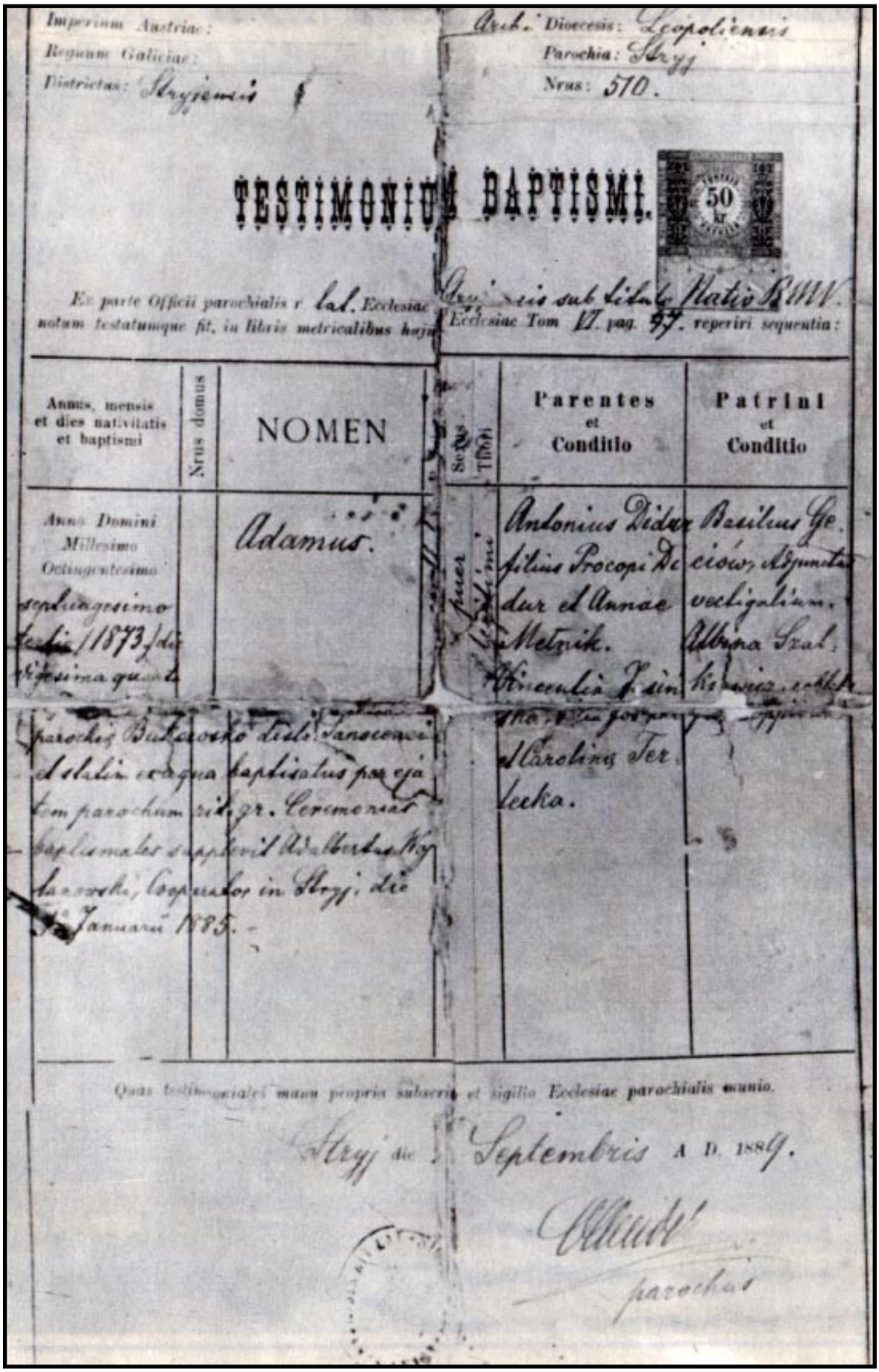
Kto chce śpiewać prawidłowo, niech wymawia każde słowo
między językiem i zębami wyraźnymi sylabami.
Niechaj gardłem nie forsuje, a głos w ustach konserwuje.
Niech udaje, że wciąż ziewa, a ustami mówi, śpiewa.

Adam Didur uczył się u maestro Wysockiego przez dwa lata, do chwili ukończenia Seminarium Nauczycielskiego.

„Kiedy przyszłam na pierwszą prywatną lekcję śpiewu do profesora Walerego.Wysockiego – wspominała wielka polska artystka, Janina Korolewicz-Waydowa – zastałam jeszcze kończącą się lekcję Adama Didura. Wrażenia tego nigdy nie zapomnę. Miał potężny, przepiękny, bardzo niski głos basowy. Byłam nim oczarowana; nic podobnego nie słyszałam jeszcze w życiu. Właśnie w tym roku Didur kończył konserwatorium i jakieś seminarium. Był jeszcze bardzo młody, o dziarskiej postawie, miły, uśmiechnięty; miał śliczną, kręconą blond czuprynę. Był to mój pierwszy kolega, jakiego spotkałam..."

Przez szkołę Wysockiego przeszła cała plejada naszych wybitnych śpiewaków. Oprócz Adama Didura i Janiny Korolewicz-Waydowej uczniami Walerego Wysockiego byli m.in.: Salomea Kruszelnicka, Helena Zboińska-Ruszkowska, Aleksander Bandrowski, jeden z najpiękniejszych polskich tenorów, Józef Mann (który miał być następcą Carusa w Metropolitan Opera, tragicznie zmarły na scenie), a także Aleksander Myszuga, Maria Mokrzycka (znana za granicą jako Moscisca), Irena Bohuss-Hellerowa, Zygmunt Mossoczy, Gabriel Górski, Mikołaj Lewicki, Adam Okoński, Eugenia Strasserówna czy Czesław Zaremba.

Profesor Wysocki, który był związany duchowo z włoską szkołą bel canta i swoje największe laury śpiewacze zdobywał na ziemi włoskiej (ponoć w chwilach wzburzenia nawet klął tylko po włosku), zalecił Didurowi dalszą naukę w ówczesnej śpiewaczej stolicy świata, czyli Mediolanie. Jednakże wyjazd taki wiązał się z dużymi wydatkami. I tu znowu uśmiechnął się los do Adama, zyskując mu nowego sprzymierzeńca na drodze do śpiewaczej kariery. Znalazł się bowiem we Lwowie meloman, skromny urzędnik pocztowy, śpiewający w chórze „Lutnia", Jan Rasp, który postanowił swoje oszczędności przeznaczyć na opłacenie dalszej nauki młodego śpiewaka. Wierzył w talent Didura, w jego pracowitość i niezłomną chęć rozwijania kunsztu



Imperium Austriae:
Regnum Galiciae:
Districtus: Stryjensis

Arch. Dioecesis: Leopoliensis
Parochia: Stryj
Nrus: 510.

TESTIMONIUM BAPTISMI.

50 kr

Ex parte Officii parochialis r. lat. Ecclesiae Stryjensis sub titulo Nativ. BMV. notum testatumque fit, in libris metricalibus hujus Ecclesiae Tom VI. pag. 97. reperiri sequentia:

Annus, mensis et dies nativitatis et baptismi	Nrus domus	NOMEN	Sexus	Thori	Parentes et Conditio	Patrini et Conditio
Anno Domini Millesimo Octingentesimo septuagesimo tertio (1873) die vigesima quarta parochiae Bukowsko distr. Sanoceaci et statim ex aqua baptisatus per ejusdem parochum rit. gr. Ceremonias baptismales supplevit Adalbertus Wojtanowski, Cooperator in Stryj, die 1a Januarii 1885.		Adamus.	puer	legitimi	Antonius Didur filius Procopi Didur et Annae Metnik. Vincentia J. sin[illegible] et Carolina Ter[illegible]lecka.	Basilius Geciów, Adjunctus vectigalium. Albina Szal[illegible]kiewicz, [illegible]

Quas testimoniales manu propria subscrito et sigillo Ecclesiae parochialis munio.

Stryj die Septembris A. D. 1889.

[illegible]
parochus

Akt chrztu Adama Didura
odnaleziony już po śmierci artysty przez jego najmłodszą córkę Mary Didur -Załuską

wokalnego.

Była to inwestycja ze wszech miar udana. Świat zyskał wielkiego artystę, a Jan Rasp wpisał się do historii jako jeden z nielicznych melomanów-mecenasów, którzy wskutek własnych wyrzeczeń (co miesiąc przesyłał Didurowi część swojej pensji) pomógł w budowaniu techniki wykonawczej późniejszemu artyście o światowej sławie. Między Raspem i Didurem nawiązała się dozgonna przyjaźń. Kiedy śpiewak był już człowiekiem bogatym, u szczytu kariery, kupił swojemu opiekunowi niewielki majątek pod Sanokiem, by tamten mógł spokojnie spędzić resztę życia; sądząc po prywatnych zdjęciach, jakie oglądałem, Rasp stał się jakby stałym członkiem rodziny Didura.

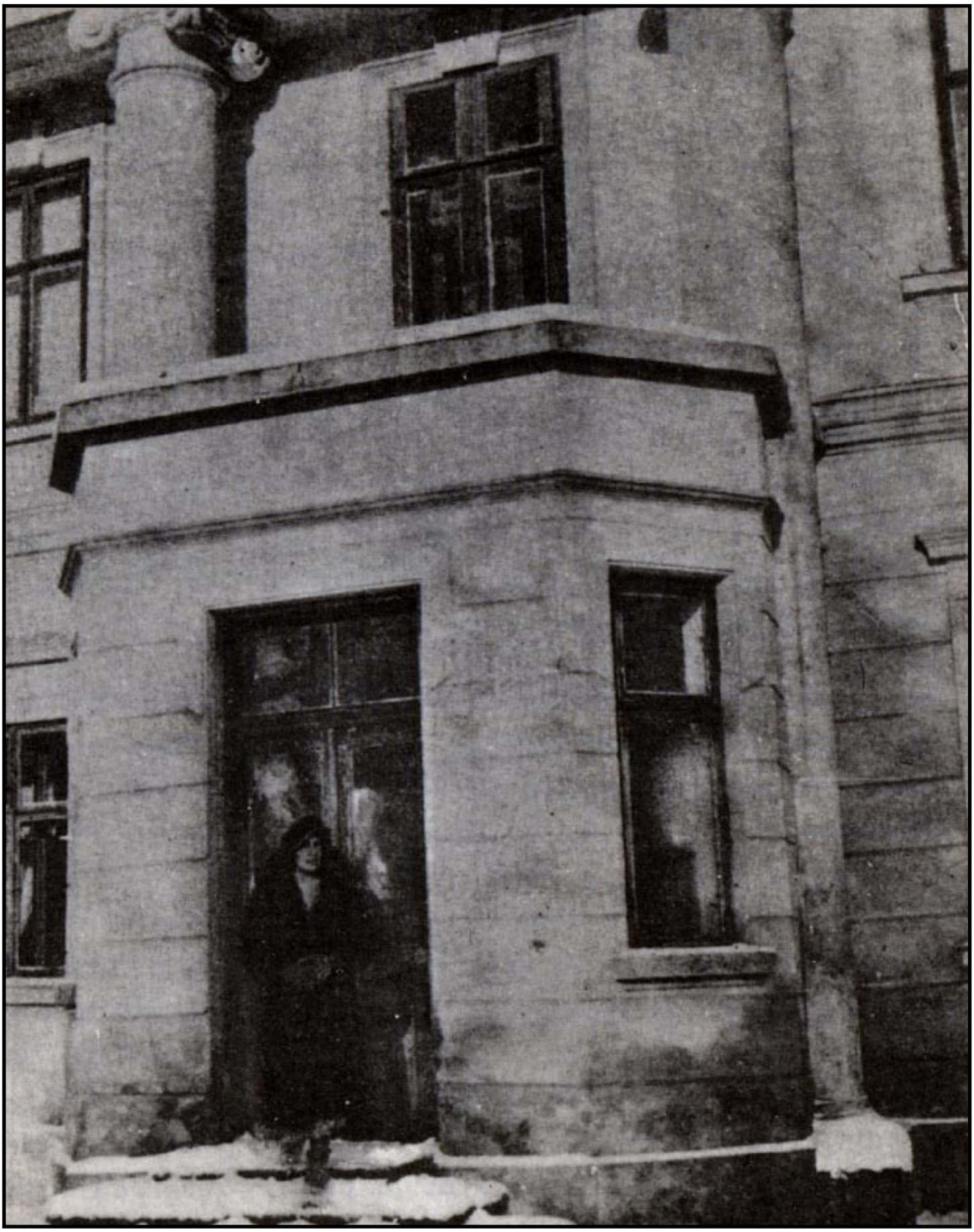
Jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, a więc prawie pół wieku później – jak mówił mi Lesław Finze – spotykał Raspa siedzącego w kącie klasy, przysłuchującego się lekcjom śpiewu, których udzielał w Lwowskim Konserwatorium Adam Didur.

Zanim jednak doszło do wyjazdu za granicę i dalszych studiów w Mediolanie, dwudziestoletni śpiewak zadebiutował prawdopodobnie we Lwowie. Można o tym sądzić ze wzmianki, jaka ukazała się 17 marca 1894 roku w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym". Otóż napisano tam, że na nabożeństwie we Lwowie, otwierającym sesję sejmową, wykonano Mszę Adama Münchheimera, nagrodzoną dwa lata wcześniej na konkursie w Belgii, „w której wystąpili: panna Rauchówna, Pan Weinreder i pan Didur". A zatem na początku 1894 roku był jeszcze we Lwowie.

Później w Mediolanie rozpoczął naukę u słynnego w Europie pedagoga i śpiewaka-tenora Francesco Emericha. Uczył się tam razem z dwojgiem innych wychowanków profesora Wysockiego: Salomeą Kruszelnicką, która miała już za sobą debiut operowy, oraz Mikołajem Lewickim. Ponad trzydzieści lat później inna nasza znana śpiewaczka, Wanda Wermińska, spotkała się w Wenecji w 1928 roku z Salomeą Kruszelnicką, która opowiadała młodszej koleżance o okresie nauki u profesora Emericha. Ślad tego odnajdujemy w książce wspomnieniowej Wermińskiej *Na obu półkulach*.

„Zgodziła się bezinteresownie pokazać mi, jak sama śpiewała Halkę. Miała wtedy pięćdziesiąt pięć lat i już nie występowała. Mieszkała stale w Wenecji, była żoną bogatego Włocha, pana Biccioni. Bywałam w ich willi cudownie położonej, gdzie tarasy schodziły do zatoki. Wszędzie było pełno kwiatów, głównie róż. Kruszelnicka wiele opowiadała o swojej karierze, która nie przyszła łatwo córce popa z Białej, spod Tarnopola. Było mu trudno łożyć na kształcenie dziewczyny. Ta dzielna kobieta wszystko właściwie zdobyła sama. Ciężko było Kruszelnickiej, gdy wraz z Adamem Didurem i Mikołajem Lewickim wyjechała na studia do Włoch. W trójkę mieli jeden ciepły, wytarty kożuch, którym dzielili się w Mediolanie. Gdy był mróz, tylko jedno z nich mogło wychodzić z domu. Mieszkali w małym, tanim, nie opalanym pokoiku z kamienną posadzką. Kruszelnicka sypiała za kotarą z prześcieradła, a na noc dostawała tenże kożuch, aby nie zmarznąć. Prawdziwa cyganeria..."

Po kilku miesiącach pracy pod kierunkiem Francesco Emericha w 1894 roku Adam Didur zadebiutował na scenie operowej. Działo się to 40 km od Turynu, w miasteczku Pinerolo, gdzie wystąpił w operze Verdiego *Moc przeznaczenia*. Tytuł tej opery był również znamienny dla jego dalszych losów życiowych, bowiem wśród śpiewających w tej grupie objazdowej artystów znalazła się także dwudziestoletnia stypendystka rządu meksykańskiego, Angela Aranda Arellano, która już rok później została panią Anielą Didurową.



Zdjęcie nie istniejącego dziś dworku Wiktorów w Sękowej Woli koło Sanoka;
w drzwiach Olga Didur-Wiktorowa

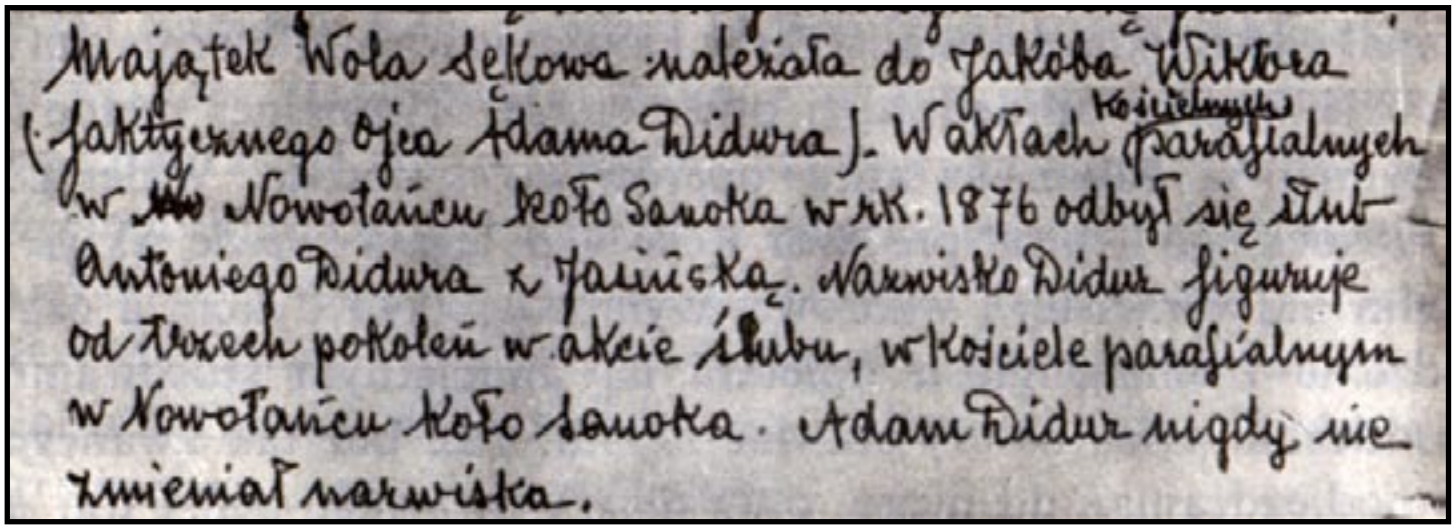
Trasa występów wiodła dalej przez Treviglio do Padwy, gdzie młody Polak wystąpił po raz pierwszy w brazylijskiej, modnej wówczas w Europie, operze przedstawiciela tamtejszego kierunku narodowego Carlosa A. Gomeza *Il Guarany* (śpiewał tam partię Cacico, w której przez wiele lat później wzbudzał wielki entuzjazm wśród publiczności Rio de Janeiro i Buenos Aires, dokąd jeździł na gościnne występy w sezonie wiosennym, począwszy od 1895 roku; sądząc z relacji prasowych, istny szał na widowni wzbudzał po *Ave Maria* z I aktu i popisowej arii basowej w akcie III).

Małe miasteczko pod Turynem na stałe przylgnęło do biografii Didura: jako miejsce debiutu oraz spotkania z przyszłą żoną. I nie tylko, bowiem...

„Występy w Pinerolo – pisał później we wspomnieniach – przyniosły mi kontrakt na stanowisko drugiego basa w sezonie 1894/1895 do Aleksandrii i Teatru Królewskiego w Kairze, zbudowanego kiedyś z okazji uroczystego otwarcia Kanału Sueskiego i premiery *Aidy*. Graliśmy nawet w tych samych przepysznych stylowych kostiumach. I właśnie w stolicy Egiptu uśmiechnęło się do mnie szczęście. Wieczorem dawano *Hugenotów* i niemal w ostatniej chwili zachorował pierwszy bas – Sebelic, wykonawca roli Marcelego. – Kto go zastąpi? – pytano. Oczywiście, przywieziony z Mediolanu Didur! Gdy po tym sezonie powróciłem na mediolańską giełdę do Galerii Vittorio Emanuele i „Cafe Biffi" i opowiedziałem o swoich egipskich przygodach, o rozmaitych promenadach w siodełku potulnego osiołka pod zakratowanymi oknami haremów, natychmiast zaproszony zostałem do La Scali. Śpiewałem basową partię w IX Symfonii Beethovena. Dyrygował słynny Charles Lamoureux, którego imieniem nazwana została jedna z czołowych estrad Paryża. Otrzymawszy »bierzmowanie« w La Scali, wyjechałem na występy do Rio de Janeiro i Buenos Aires i tam rozpoczęła się moja kariera, którą nazywają wielką".

Rok 1894 był pierwszym rokiem występów Adama Didura; po nim nastąpił ostry lot ku światowej karierze. Przypomnijmy: zaczęło się we Lwowie partią basową w Mszy Münchheimera, potem debiut operowy w *Mocy przeznaczenia* w Pinerolo pod Turynem i wreszcie Egipt z Marcelem w *Hugenotach* Meyerbeera i występy w Rzymie oraz Bolonii (o czym w pamiętniku nie wspomina). A ukoronowaniem startu był debiut w estradowym wykonaniu IX Symfonii Beethovena na deskach mediolańskiej La Scali. Działo się to w dwudziestym pierwszym roku życia Adama Didura. Po trzech latach studiów śpiewaczych!

W 1895 roku, po tournee w Ameryce Południowej (gdzie wystąpił po raz pierwszy w jednej


Majątek Wola Sękowa należała do Jakóba Wiktora
(faktycznego ojca Adama Didura). W aktach kościelnych
w Nowotańcu koło Sanoka w r. 1876 odbył się ślub
Antoniego Didura z Jasińską. Nazwisko Didur figuruje
od trzech pokoleń w akcie ślubu, w kościele parafialnym
w Nowotańcu koło Sanoka. Adam Didur nigdy nie
zmieniał nazwiska.

Fragment zapisków Mary Didur-Załuskiej o ojcu i jego pochodzeniu

Adam Didur w pierwszych latach swoich występów scenicznych

ze swoich późniejszych „koronnych ról", czyli jako Mefisto w *Fauście* Gounoda na scenie w Rio de Janeiro), Didur powrócił do Mediolanu z opinią świetnie zapowiadającego się śpiewaka. Z nadzieją spoglądał ku La Scali.

Ten istniejący już od 1778 roku teatr nierozerwalnie był związany z historią światowej opery, bowiem na mediolańskiej scenie odbywały się prapremiery najsłynniejszych później dzieł włoskich klasyków tego gatunku: Belliniego, Donizettiego, Rossiniego czy Verdiego i Pucciniego. Powstał po spaleniu się dworskiego teatru w Mediolanie, kiedy to cesarzowa Maria Teresa zgodziła się, by zbudować teatr operowy na miejscu dawnego kościoła pod wezwaniem Panny Marii przy Schodach (Santa Maria delia Scala). Architekt Giuseppe Piermarini zaprojektował gmach teatru, który postawiono w ciągu dwóch lat na fundamentach kościoła. (Niektórzy twierdzą, że nazwa kościoła, a potem i teatru nie wywodzi się od żadnych dawnych schodów paradnych, które miały być tu przed wiekami, lecz od nazwiska fundatorki kościoła z XIV wieku, Bea trice delia Scala, ówczesnej władczyni Mediolanu.) 3 sierpnia 1778 roku w Teatro alla Scala, zwanego potem w skrócie La Scalą, po raz pierwszy kurtyna poszła w górę – wystawiono operę Antonia Salieriego *Europa riconscinta*. Od tego momentu upłynęło blisko 120 lat, teatr zdążył już obrosnąć w legendę, ale wszystko, co najlepsze – jeśli chodzi o wykonawców – miał dopiero przed sobą. Przedtem kompozytorzy, a od 1895 roku śpiewacy i dyrygenci mieli utrwalać i rozwijać legendę La Scali.

Kiedy Didur wrócił do Mediolanu, Teatro alla Scala wcho dził w okres swojej największej świetności. Bowiem jego dyrekcję niebawem objął pochodzący z Ferrary meloman i świetny organizator, inżynier Giulio Gatti-Casazza. Człowiek, który najpierw wsławił się rozkwitem La Scali (prowadził ją przez 10 lat), zaś potem od 1908 roku wyniósł ku artystycznym szczytom nowojorską Metropolitan Opera. Beniamino Gigli tak go scharakteryzował: „Nadzwyczaj sprawny i nieposzlakowanie uczciwy administrator, był on równie głębokim znawcą opery i oddawał się jej niepodzielnie (...) Dawał publiczności to, czego chciała. Ale tylko do pewnego punktu. Zmuszał ją do wysiłku. Potrafił zarówno ze słabej, niedopracowanej opery dziewiętnastowiecznej, jak i z trudnej pozycji nowoczesnej zrobić sukces kasowy. Był surowy, nieprzystępny, apodyktyczny i w ogóle raczej skłonny uważać się za wszechmocnego, ale fakt, że nie uznawał tego, co nie było naprawdę na wysokim poziomie, zyskiwał mu powszechny szacunek."

W swoich pamiętnikach Gigli nie skrywał strachu przed potężnym dyrektorem. Natomiast Adam Didur nieco inaczej wspomina „wszechwładnego": „Giulio Gatti-Casazza, młody, inteligentny, sympatyczny, stale rywalizował ze mną w zdobywaniu sympatii pięknych primadonn. Zawsze bardzo poważny, zrównoważony, nie ukrywał podziwu dla mego, w owym czasie bardzo pięknego, głosu – prawdziwego basso cantante".

Widocznie rywalizacja o względy dam służyła obu panom, a podziw dla głosu Didura utrwalił się dyrektorowi na całe życie – bowiem współpracowali ze sobą przez ćwierć wieku. Kiedy Casazza został dyrektorem La Scali w 1898 roku, Adam Didur już tam śpiewał od trzech lat. Najpierw Wotana na premierze *Złota Renu* Wagnera. A przez następne cztery sezony współpracował z tą sceną, śpiewając też m.in. Kacpra w *Wolnym strzelcu* Webera, Almavivę w Mozartowskim *Weselu Figara*. Od stycznia 1903 roku Gatti-Casazza angażuje z powrotem Didura do La Scali i gdy Polak skończył swój czwarty sezon w Warszawie, od 1904 roku na stałe osiadł w Mediolanie. Kiedy natomiast Amerykanie zaproponowali, by Gatti-Casazza objął w 1908 roku dyrekcję Metropolitan Opera, ten zabrał ze sobą tylko trzech artystów związanych do tej pory z La Scalą. Byli to: dyrygent Arturo Toscanini, baryton Pasquale Amato i bas Adam Didur. Polak

występował tam do końca swojej kariery śpiewaczej i odszedł z MET dwa lata przed odejściem Gattiego-Casazzy, śpiewając jeszcze w 1933 roku na specjalnym przedstawieniu, którym MET chciała uczcić ćwierćwiecze pracy artystycznej swojego dyrek tora. Rzec by można, że kariery obu panów były ściśle ze sobą związane i zarówno dyrektorstwo Gattiego-Casazzy, jak i śpiewactwo Didura na trwale zapisały się w historii światowej opery. Powróćmy do chronologii wydarzeń.

W roku 1895 nie tylko rozpoczął Adam Didur występy na najlepszej scenie operowej, lecz także połączył się małżeńskim węzłem z piękną, czarnowłosą mezzosopranistką z Meksyku – Angelą Aranda Arellano. Ojciec Leandro Aranda i matka Ijigua Arellano-Aranda pochodzili z Hiszpanii, a osiedlili się niedaleko miasta Meksyk, w miejscowości Guanajuato, gdzie 2 sierpnia 1874 roku przyszła na świat Angela (Aniela).

W *Mocy przeznaczenia* na scenie w Pinerolo Aniela śpiewała Preziosillę i tam spotkała swojego Adamo, miłość życia. Kiedy pobrali się rok później, ślub ten i decyzja o pozostaniu we Włoszech wywołały gniew ojca, czułego na punkcie honoru Leandra. Tak przynajmniej twierdziła najmłodsza córka Didurów, Mary. Bowiem Angela Aranda, jako stypendystka rządu meksykańskiego, miała obowiązek powrócić do swego kraju i z włoskim kunsztem zdobytym podczas studiów w Mediolanie „odpracować" stypendium w Meksyku. Tymczasem dla blondwłosego Polaka naraziła swego ojca na posądzenie, że wychował „córkę-złodziejkę". Ponoć Leandro rzucił w gniewie klątwę na związek córki i przez wiele lat nie chciał słyszeć o Angeli. Czas jednak goi rany i kiedy Didurowie zamieszkali od 1907 roku w Nowym Jorku, zaczęli także odwiedzać rodziców Angeli w Meksyku, a Mary Didur wspominała potem owe meksykańskie wielomiesięczne odwiedziny z największą sympatią.

Po roku małżeństwa Anieli i Adamowi urodziła się pierwsza córka – Ewa. Jej ojcem chrzestnym został Arturo Toscanini. Adam dalej występował w La Scali, wyjeżdżając raz w roku do Ameryki Południowej wraz z innymi solistami mediolańskiego teatru, Angela natomiast chwilowo zeszła ze sceny. „Była bardzo dobra, gotowa do wszelkich poświęceń – napi sze o niej po latach jedna z córek. – Jej miłość do ojca okazała się bezgraniczna i bardzo z tego powodu cierpiała, bo dręczyła ją nieopisana zazdrość".

Po dwóch sezonach w La Scali warszawskie „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" w listopadzie 1897 roku zamieściło informację: „P. Adam Didur, lwowianin obdarzony rozległym głosem basowym, śpiewa na scenach włoskich, gdzie zwłaszcza w roli Mefistofelesa w *Fauście* zbierał oklaski". Była to chronologicznie druga (po wzmiance o udziale w *Mszy* Münchheimera w 1894 roku we Lwowie) informacja o Adamie Didurze, jaką znalazłem w polskiej prasie. Została zamieszczona w rubryce *Nasi artyści za granicą*, gdzie poniżej wydrukowano następującą informację: „Marcelina Sembrich-Kochańska śpiewa obecnie w New Yorku, ze stanowiska gwiazdy pierwszoplanowej nie schodząc". I zaraz dalej informacja o kolejnym sukcesie Paderewskiego. Wspominam o tym, bo przypadkowo był to zestaw informacji bardzo znamienny dla naszej późniejszej historii i chyba pierwsze, nie zamierzone, niejako zaoczne, spotkanie tej trójki wielkich pol skich artystów. Kilkanaście lat później, kiedy podczas I wojny światowej zaczęły się rodzić nadzieje na odzyskanie naszej niepodległości, tych troje było gorącymi orędownikami sprawy Polski w USA, wykorzystując ku temu swoją popular ność i prestiż artystyczny.

*

Portret Adama Didura z okresu młodości (ok.1900 rok)

Po czterech sezonach współpracy z La Scalą, od l października 1899 roku Adam Didur rozpoczął występy w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie śpiewał stale przez cztery lata. Dla porządku warto jednak odnotować kilka istotnych zdarzeń z jego biografii, z okresu, zanim z rodziną przybył do Warszawy.

Obok występów w Mediolanie odbywał co roku na wiosnę podróże do Ameryki Południowej, gdzie zdobywał sobie coraz większą popularność. W lipcu 1898 roku cytowane już poprzednio „Echo" odnotowało: „Pan Adam Didur, uczeń prof. W. Wysockiego we Lwowie, śpiewa z wybitnym powo dzeniem w Ameryce Południowej. Mamy pod ręką dzienniki brazylijskie (szkoda, że ja ich teraz nie mogę dostać, westchnął W.P.), podnoszące śpiew naszego rodaka w *Mefistofelesie* Boity, *Robercie diable* i innych operach, w których p. Didur śpiewa partie basowe".

Tegoż samego roku urodziła się w Mediolanie druga córka Didurów – Aniela. Jej matka nadal nie pokazywała się na scenie, pochłonięta teraz zdwojonymi obowiązkami domowymi; natomiast ojciec podpisał kontrakt na jeden sezon 1898/1899 do Messyny na Sycylii. Na początku 1899 roku znów wybrał się na wiosenny sezon operowy do Buenos Aires i Rio de Janeiro, a w trakcie tej podróży poznał Enrica Carusa, z którym połączyła go przyjaźń aż do śmierci tego największego tenora wszechczasów.

I wreszcie l października 1899 roku Adam Didur zadebiu tował na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie jako Marcel w operze Meyerbeera *Hugonoci*. Tego dnia „Kurier Codzienny" zamieścił artykuł poświęcony Didurowi, przedstawiając go warszawskiej publiczności jako artystę w świecie bywałego, który przyjechał tu jakoby wprost z Ameryki, odnosząc przedtem sukcesy w La Scali, Aleksandrii i Rzymie.

Od samego początku wypłynął na szerokie wody. Już w pierwszym miesiącu prócz *Hugenotów* śpiewał Ramfisa w *Aidzie* i wystąpił 7 października jako Colline w *Cyganerii*. A 14 listopada, po raz pierwszy w swojej biografii artystycznej, odnotował jedną z oper narodowych: wystąpił w roli Zbigniewa w *Strasznym dworze* Moniuszki. I wreszcie następuje ostatni dzień roku i stulecia: Sylwester 1899. Tego wieczoru Adam Didur po raz pierwszy śpiewa partię Serwacego w kolejnej operze Moniuszkowskiej *Verbum nobile*. Otwarty dziewięć lat temu Teatr Wielki w Warszawie przyjmuje jego występy z coraz większym aplauzem. Krytyka muzyczna też nie szczędzi komplementów Didurowi, który już po trzech miesiącach staje się jednym z ulubieńców warszawskiej publiczności.

Sytuację w Teatrze Wielkim pod koniec zeszłego stulecia znakomicie scharakteryzowała w swoim pamiętniku *Sztuka i życie* Janina Korolewicz-Waydowa. „Najwybitniejsze i najpoważniejsze stanowisko wśród Polaków zajmował w Operze Warszawskiej świetny barytonista Józef Chodakowski, który w rolach „kontuszowych" oper Moniuszki był wprost niedościgniony. Chodakowski był w owych czasach również najlepszym w Polsce reżyserem (...) Celem jego pracy stało się przełamanie uprzedzeń zdemoralizowanej polskiej publiczności do rodzimej sztuki. Cierpiał tylko nad tym, że nie miał w tym okresie wybitnych sił polskich, aby stanąć do walki z Włochami; dopiero gdy udało mu się przeforsować cały zespół polski na naczelne stanowiska (wspaniałego tenora Aleksandra Myszugę, Adama Didura, mnie i moją koleżankę, także uczennicę prof. Walerego Wysockiego – Eugenię Strassern, bardzo zdolną aktorkę i śpiewaczkę, a następnie Kruszelnicką), rozpoczął swą cichą kampanię przeciwko »okupacji włoskiej«.

Poza operami włoskimi, w których nie daliśmy się zdystansować, Chodakowski wystawił z nami *Straszny dwór*. Stefanem był Myszuga, nieporównany w tej roli, Zbigniewem – Adam

Didur, wówczas w całej krasie swego młodzieńczego głosu, Hannę śpiewałam ja, Jadwigę – Strassernówna, Macieja – Dyliński, a wspaniałym Miecznikiem był Chodakowski (...)

Po *Hrabinie* wznowił Chodakowski *Verbum nobile*, i to w takiej obsadzie, że właściwie należałoby z tą wskroś polską cudną perełką Moniuszkowską zrobić tournee po Europie. Chodakowski jako z «Pakułowic Pakuła» i Didur jako »Mospanie cipanie« byli w swoich rolach po prostu pomnikowi..."

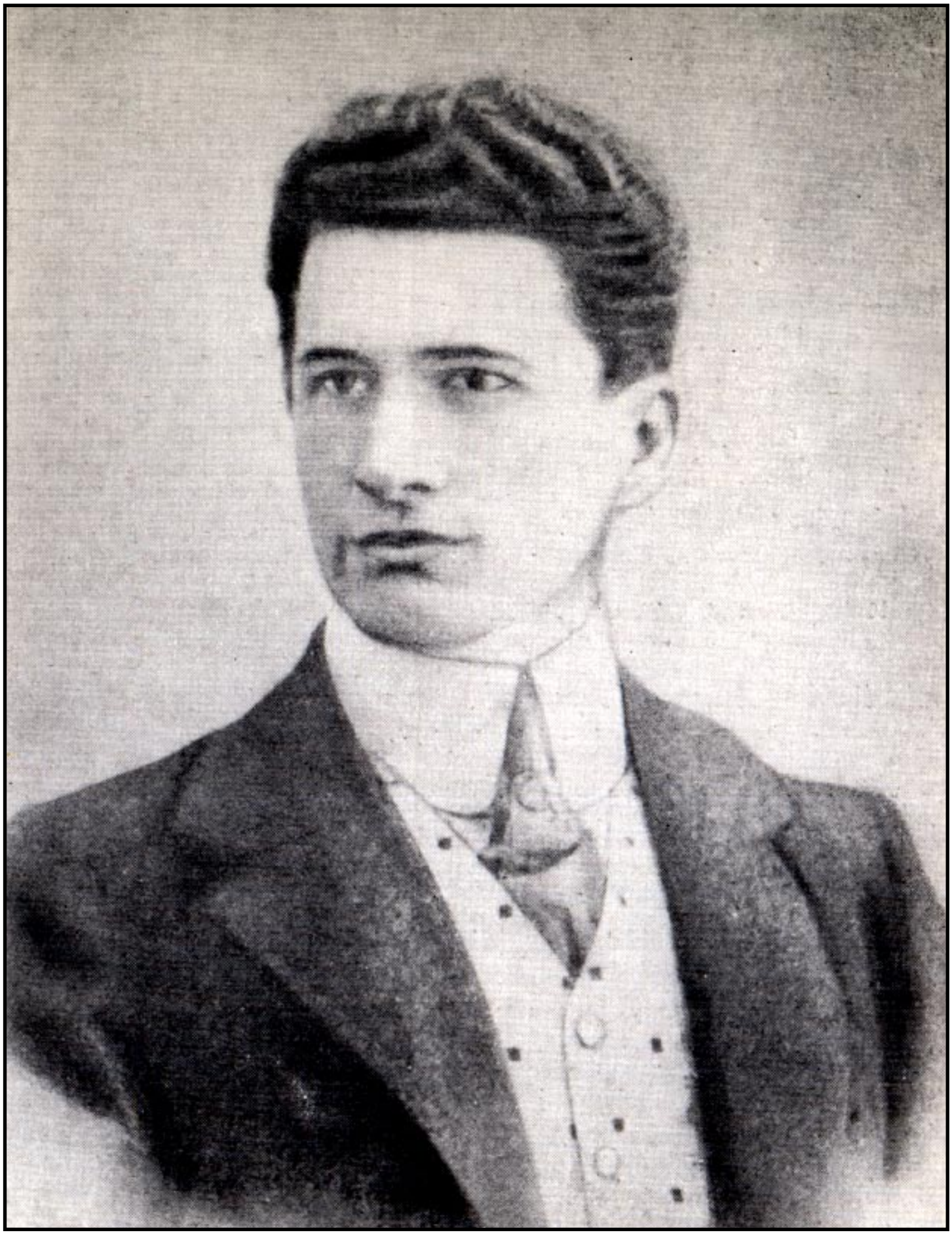
Dodam tylko, że eliminując „włoski klan" z naszej sceny operowej, Józef Dołęga-Chodakowski konsekwentnie też rea lizował reformę repertuarową. Bowiem nie tylko chciał przekonać publiczność warszawską, że polscy śpiewacy nie są gorsi od Włochów, lecz również postanowił, iż podstawę repertuaru Teatru Wielkiego w Warszawie powinny stanowić opery polskie, a zwłaszcza dzieła Stanisława Moniuszki. Po pewnym czasie władze carskie zorientowały się w kreciej robocie Chodakowskiego i postawiły – słusznie zresztą – zarzut działalności patriotycznej. Po uroczystym 500 przedstawieniu *Halki* 9 grudnia 1900 roku Józef Dołęga-Chodakowski został zmuszony do opuszczenia Warszawy. Na pięć lat wyemigrował do zaboru austriackiego, po czym wrócił do stolicy jako nauczyciel śpiewu w konserwatorium.

Wiek XX rozpoczął się w życiu Adama Didura wielkim sukcesem artystycznym, jaki odniósł w kolejnym utworze Stanisława Moniuszki – kantacie *Widma* (opartej na II części Dziadów Mickiewicza). Zagrał tu Upiora, a Zosią była Janina Korolewiczówna, która 6 lat temu po raz pierwszy spotkała się z nim na lekcji u profesora Wysockiego, zaś teraz stawała się jedną z pierwszych gwiazd naszej opery.

Premierę *Widm* przygotował reżysersko oczywiście Józef Dołęga-Chodakowski. Muzycznie poprowadził *Widma* dyrygent Emil Młynarski i po premierze, która odbyła się 20 lutego 1900 roku (w 35 lat od prapremiery warszawskiej, kiedy to Widma przedstawił sam Moniuszko jako dyrektor opery w drugą rocznicę wybuchu Powstania Styczniowego), publiczność i krytyka były pełne zachwytu. „Na przepełnionej widowni – wspomniała odtwórczyni roli Zosi – była zawsze grobowa cisza; jakieś głębokie, uduchowione dostojeństwo przeżyć ogarniało wszystkich, a kiedy w finale ukazywała się w mistycznym świetle wizja Mickiewicza – zdawało się, że wszyscy przestali oddychać... Po zapadnięciu kurtyny przez długą jeszcze chwilę trwała zupełna cisza; publiczność nie mogła się wyzwolić z głębokich, emocjonalnych przeżyć. Wszystko było tak wnikliwie przemyślane przez Chodakow skiego, że nawet po skończonym akcie światło utrzymane było w gęstym półmroku i rozwidniało się bardzo powoli. Widowi ska dopełniała niezmiernie miła, bezpretensjonalna, stara opera Karola Kurpińskiego – *Zamek na Czorsztynie*.

O kreacji Adama Didura w *Widmach* pisano z entuzjazmem:

„A oto upiór-dziedzic, szarpany przez kruki okrutnik, ginący z głodu i pragnienia, domagający się od dawnych poddanych chleba i pomocy. Scena oddana z siłą wprost przerażającą. P. Didur spoza kraty okiennej przywdział na się postać istnego upiora. Poszarpane ciało, włos najeżony, odsłaniający rany (wyborny pomysł elektrotechniczny umieszczenia w peruce i rzęsach miniaturowych lampek). Całość tracąca melodramatem o najjaskrawszych odcieniach: oto figura podnosząca grozę nastroju. P. Didur śpiewał wybornie, co ze strony utalentowanego basisty nie było bynajmniej niespodzianką, ale w czym zadziwił nas przyjemnie – to w artystycznej, graniczącej z maestrią deklamacji (podkr. W.P.). Jęki szarpanego upiora, żal do ludzi za ich obojętność i skrucha idąca razem z rezygnacją – wszystkie te uczucia i stany, wyjaskrawione przez poetę, oddał artysta z siłą talentu dramatycznego (podkr. W.P.). Podnosimy to z tym



Adam Didur, zdjęcie wykonano ok. 1902 roku

większym naciskiem, że artyści dramatyczni, przyjmujący udział w *Widmach*, nie imponowali ani głosem, ani siłą słowa – pokrył ich śpiewak, rozwijający swą dykcję, jak się okazuje na zna komitych wzorach".

Praca pod kierunkiem profesora Wysockiego, który tak wielki nacisk kładł na poprawny oddech i dykcję, przyniosła, jak widać, znakomite rezultaty. W owym czasie tylko nieliczni śpiewacy na świecie potrafili sobie zasłużyć na komplement, że grają lepiej niż artysta teatru dramatycznego. W operze liczył się tylko głos, śpiew, muzyka, zaś całą resztę traktowano jako konieczny dodatek. Dlatego też tak ważna była działalność Józefa Dołęgi-Chodakowskiego, reżysera, który na warszawskiej scenie operowej chciał realizować idee narodowego teatru, a przy tym teatru prawdziwego, z całą siłą dramatyzmu i z dobrą grą aktorską.

Mimo że w *Widmach* nie występowała, ale za to szpetną wokół nich rolę tym razem odegrała Salomea Kruszelnicka. Z powodu nieobecności w Warszawie trafiła dopiero na ósme przedstawienie. „Zdenerwowana silnie – wspominała potem jej koleżanka z klasy Wysockiego, Janina Korolewicz-Waydowa – że bez jej udziału (i na tak trudnej sztuce) publiczność cała pochłonięta jest mistyczną władzą widowiska, będąc następnego dnia na przyjęciu u gubernatora Skałona oznajmiła, iż takie «makabryczne» przedstawienia powinny być zakazane. W dwa dni później – z rozkazu Skałona – *Widma* zostały zdjęte z afisza".

Miesiąc po premierze *Widm*, w marcu 1900 roku, Angela Aranda-Arellano, pani Didurowa, po kilkuletniej przerwie powróciła na scenę. Była już w ciąży z trzecim dzieckiem, a mimo to zdecydowała się wreszcie zaśpiewać i – co ważniejsze – wystąpiła tego roku kilkakrotnie w Teatrze Wielkim: w *Aidzie, Balu maskowym* i *Trubadurze*.

Już pierwszy marcowy występ w roli Amneris spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem. „Efektowną partię Amnerydy w *Aidzie* – pisał jeden z recenzentów – odśpiewała ubiegłej soboty pani Didurowa, małżonka wielce utalentowanego basisty naszej opery. Pełnia głosu opartego na dźwięcznej średnicy, łatwość w atakowaniu nut niższego rejestru, widoczna muzykalność i szczere poczucie ekspresji – oto zalety śpiewu artystki, która nadto wnosi ze sobą widoczną rutynę na scenę. (Kiedy mogła nabyć tej rutyny? – Bóg raczy wiedzieć, bowiem po roku śpiewania na scenie, po ślubie, przestała występować; ale widocznie, gdy pojawiła się w Teatrze Wielkim, robiła wrażenie śpiewaczki obytej i doświadczonej – przyp. W.P.) Gra jej, lubo spokojna, ujawnia wszystkie uczucia nurtujące zazdrosną córę Faraonów".

Tu znów dygresja: wszyscy moi rozmówcy, którzy znali osobiście lub słyszeli o Angeli Didur, potwierdzali informację o jej niebotycznej, chorobliwej zazdrości. Być może, że taka postawa była naturalna i zrozumiała dla córy Hiszpanów i ziemi meksykańskiej, jednakże wśród Polaków uchodziła za niespotykaną i groteskową. Może też dlatego w roli zazdros nej Amneris pani Aniela wypadła tak dobrze.

„Jedynie tony wysokie – kończy recenzent – lubo zupełnie poprawnie emitowane nie posiadają jednak pełnobrzmiącej dźwięczności; za cienkie w stosunku do niższego rejestru i medium, nie szkodzą jednak artyzmowi produkcji, przedsta wiają w artystce typowy mezzosopran".

Czy rzeczywiście? Raczej chyba kontralt, sądząc z opisów świadków jej występów. A tylko z konieczności śpiewała partie mezzosopranowe. Jak wspominał jeden z pracowników Teatru Wielkiego, pod koniec pobytu Didurów w Warszawie chęć występów Angeli doprowadziła do konfliktu z włoskim dyrygentem Podestim i całą „włoską frakcją" w naszym Teatrze Wielkim, co przyspieszyło przerwanie kontraktu i wyjazd za granicę.

„Nieszczęściem Didura było jednak to, że miał żonę śpiewaczkę – wspominał Kipnis. – Ale niestety Podesti też miał żonę (niektórzy wątpili czy prawdziwą) i także był to kontralt. Była to Włoszka, nazywała się Carotini. I zaczęła się szarpanina o role... W tym czasie Didur spadł z konia i złamał nogę. Kiedy już się wyleczył i ponownie zjawił na scenie, wpadł w jakiś otwór, potłukł się dotkliwie i o mało sobie obu nóg nie połamał. To wszystko wraz z szykanami, jakimi go dręczono, spowodowało, że postanowił opuścić Warszawę, odmienić, jak nam opowiadał, swój pechowy los i poszukać szczęścia poza krajem".

Na domiar złego, jak donosiła prasa pod koniec 1902 roku: „P. Didur z powodu wrzodu za uchem musiał w szpitalu Dzieciątka Jezus poddać się trepanacji czaszki. Operacja udała się doskonale. Znakomity basista ma się lepiej". Widać z tego, że przełom 1902 i 1903 roku sprowadził na artystę serię niepomyślnych zdarzeń, co by tłumaczyło, że na wiosnę 1903 roku, po skończeniu sezonu w Operze, postanowił wyrwać się z tego „zaklętego kręgu" i mimo niewątpliwych sukcesów na scenie Teatru Wielkiego – opuścił Warszawę.

Zanim jednak do tego doszło, zanim „włoszczyzna" zaczęła tępić rosnącego w sławę Didura, był rok 1900, który zapisał się w jego biografii jeszcze kilkoma ważnymi zdarzeniami.

Dwa miesiące po premierze *Widm* Adam Didur wziął udział w prapremierze czteroaktowej tragedii muzycznej *Mazepa* Adama Münchheimera, do której libretto napisał Maksymilian Rodziszewski na podstawie dramatu Juliusza Słowackiego. Było to głośne w Warszawie wydarzenie, prasa poświęciła wiele uwagi pierwszemu wystawieniu tej opery, które łączyło się także z uroczystymi obchodami 50-lecia pracy artystycznej kompozytora, 1 maja 1900 roku na scenie Teatru Wielkiego pokazano pierwszą inscenizację *Mazepy* z Adamem Didurem w roli Wojewody. Partnerowała mu następna, po Korolewicz, koleżanka z klasy śpiewu profesora Wysockiego, Salomea Kruszelnicka jako Amelia.

„Wielce muzykalny, rozporządzający jednym z najpiękniejszych głosów basowych, jest p. Didur zarazem aktorem tak bardzo utalentowanym, że pomna postać Wojewody, obserwowana ze stanowiska czysto dramatycznego, wypadła w grze jego wspaniale. Ten starzec ze spiżu łamie się w rozpaczliwym szamotaniu z mocniejszymi odeń siłami przeznaczenia; artysta uwydatnił ten przełom w sposób godny najwyższej pochwały..."

W tym miesiącu wystąpił jeszcze jako Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego – a była to już dziesiąta rola, jaką kreował podczas swojego pierwszego sezonu w warszawskim Teatrze Wielkim. Dziś to może wydać się mało prawdopodobne: w ciągu czterech sezonów pobytu w Warszawie Adam Didur występował w trzydziestu operach, z czego dziesięć par tii śpiewał po raz pierwszy w życiu (głównie repertuar polski: opery Moniuszki, Münchheimera, Noskowskiego i Żeleńskiego). Nie zapominajmy przy tym, że w trakcie tych czterech lat wyjeżdżał jeszcze na wiosenne sezony operowe do Ameryki Południowej, a także śpiewał gościnnie w innych krajach europejskich.

Jesień 1900 roku, na początku drugiego sezonu warszawskiego, przyniosła państwu Didurom trzecią córkę, Olgę, która urodziła się 18 października. Miesiąc później Adam Didur śpiewał po raz pierwszy Don Basilia w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, w którym wystąpił 21 listopada obok uznawanego wówczas za największego na świecie mistrza bel canta, jakim był włoski baryton Mattia Battistini (w roli tytułowej). Tegoż roku śpiewała także w Warszawie włoska solistka, przez wielu uważana za najpiękniejszą kobietę świata o anielskim głosie (a niedługo także za jedną z najbogatszych multimilionerek) Lina Cavalieri. Tu prawdopodobnie poznał ją Adam Didur, a po

Rola Mefista w *Fauscie* Gounoda
należała do najbardziej popisowych w repertuarze Adama Didura

latach znajomość ta zaowocowała jednym z największych trzęsień w Didurowym małżeństwie i skandalem natury towa rzyskiej, o którym głośno było w świecie operowym.

Romans Liny i Adama rozwinął się kilka lat później, gdy oboje mieszkali w Mediolanie. „Kiedy plotki o tym dotarły do mamy – pisała w swoim pamiętniku najmłodsza córka Didurów – któregoś dnia nagle wzięła mnie za rękę i poszłyśmy do mieszkania pani Cavalieri. Otworzyła nam służąca i powiedziała, że jej pani nie ma w domu. Na to matka: – Nie szkodzi, zaczekam tu na nią. Służąca zostawiła nas w salonie. Ledwie jednak zamknęła za sobą drzwi, mama z furią zaczęła niszczyć wszystko, co wpadło jej w ręce. Rozbijała wazony, tłukła szkła... Słysząc rumor, wpadła do salonu przerażona służąca. A mama z ogniem w oczach mówi: – Tak, tak, to ja wszystko zrobiłam. Po to, by twoja pani nigdy więcej nie chciała już tu przyjmować mojego męża! – I poszłyśmy do domu. Jak wrócił ojciec, była awantura nie z tej ziemi. Ale historia z Liną Cavalieri skończyła się, bo ponoć powiedziała mu w gniewie: – Skoro masz zwariowaną żonę, to nie chcę cię więcej znać! I tak moja mama broniła się przed tymi piekielnymi kobietami..." – kończy tą uwagą Mary Didur-Załuska.

A w tym samym mniej więcej czasie nasz „Tygodnik Ilustrowany" zamieścił zdjęcie Liny Cavalieri z takim tekstem: „We Włoszech największym uznaniem cieszy się pocztówka, przedstawiająca znaną śpiewaczkę Linę Cavalieri. Urodzona w Rzymie, Cavalieri posiada wszelkie cechy piękności włoskiej tak w twarzy, jako też w kształtach i ruchach, czarujących wdziękiem". Trudno więc odmówić Adamowi dobrego gustu. (Nota bene od początku stulecia w Warszawie sprzedawano pocztówki z przystojnym blondynem o falistych włosach, który trzymał jedną rękę w kieszeni, zaś w drugiej dzierżył nuty; zamieszczony u dołu, obowiązującą w tym zaborze cyry licą, podpis głosił: „Adamo Didur, wsiemirnyj bass").

W 1901 roku na sezon występów w Ameryce Południowej pojechali Didurowie oboje. W Rio de Janeiro Angela i Adam występowali razem w *Hugenotach* i *Aidzie*. Natomiast Adam Didur śpiewał prócz tego barytonową partię Lotariusza w operze *Mignon* Thomasa, swojego „koronnego" w tym kraju Cacico w brazylijskiej operze Gomesa *Il Guarany*, oraz Mefista w Fauście. Sezon na drugiej półkuli nieco się przeciągnął i w listopadzie 1901 roku warszawski „Kurier Teatralny" donosił: „Adam Didur, znakomity basista, oczekiwany z niecierpliwością przybywa w połowie b.m. (...) Artysta opóźnił swój przyjazd skutkiem przedłużenia sezonu operowego w południowej Ameryce, gdzie śpiewał z ogromnym powodzeniem. Gazety włoskie, a między innymi „Rivista Teatrale Melodrammatica" rozpisują się z pochwałami o wielkim talencie sympatycznego śpiewaka".

Przytaczam tę informację jako dość znamienną, bowiem tak na początku stulecia, jak i teraz warszawski światek artystyczny wymaga „zagranicznej pieczątki", by w pełni uznać dokonania śpiewacze. Dla wielu opiniotwórczych snobów ważniejsze było, że Didura pochwaliła włoska gazeta teatralna, niż wielka kreacja tego artysty w *Mazepie* czy *Fauście* na polskiej scenie.

„Jako młody śpiewak – wspominał go z pierwszego okresu występów w Teatrze Wielkim jeden z ówczesnych pracowni ków warszawskiej sceny operowej – miał ognisty temperament i głos basowy, który osiągał najwyższe barytonowe tony. Zawsze zresztą zdradzał chęć do wykonywania partii baryto nowych, dających większe szanse sceniczne. I miał osobliwy dar – przyciskając czubek nosa wstrzymywał oddech, który wypuszczony sprawiał wrażenie rezonansu. Miał też swoje sztuki: w kadencjach «wykrecał» niekiedy całą wiązkę tonów, co z zachwytu wręcz podnosiło ludzi z miejsc..."

Podczas pobytu w Warszawie, 8 maja 1902 roku, urodziła się czwarta córka Anieli i Adama Didurów – Stanisława. Po tych narodzinach Angela Aranda-Arellano definitywnie pożegnała się ze sceną, poświęcając swój czas domowi.

Jeszcze w trakcie trwania czwartego i ostatniego już w karierze Adama Didura stałego sezonu w Warszawie, 7 stycznia 1903 roku, po kilkuletniej przerwie pojawia się gościnnie na scenie mediolańskiej La Scali. Został tam zaangażowany do *Rigoletta* Verdiego (jako Sparafucile), którą to partię pod dyrekcją Italo Campaniniego śpiewał kilkunastokrotnie, kursując między Warszawą i Mediolanem. W Teatrze Wielkim bowiem pod koniec swojej współpracy, brał jeszcze udział 11 lutego w premierze opery *Duch wojewody* Ludwika Grossmana, w marcu występował w *Manon Masseneta* i śpiewał Ojca Laurentego w *Romeo i Julii* Gounoda. Na zakończenie tego nabrzmiałego występami sezonu wziął udział w premierze wystawianej po raz pierwszy w Warszawie operze Władysława Żeleńskiego *Janek*, w której zagrał Marka. Premiera ta odbyła się 20 kwietnia 1903 roku.

*

Z Warszawy Didurowie przeprowadzili się do Mediolanu. Pozycja artystyczna trzydziestoletniego śpiewaka ugruntowana została stałym kontraktem w La Scali, który podpisał od sezonu 1904/1905 oraz licznymi zaproszeniami. Krążył teraz pomiędzy Ameryką Południową (wiosna) a teatrami europejskimi (od Madrytu po Petersburg), lecz aż do 1907 roku jego głównym miejscem występów był Teatro alla Scala. Prócz *Rigoletta* śpiewał tu w *Tannhauserze* Wagnera, Mozartowskim *Weselu Figara*, w *Wolnym strzelcu* Webera, *Fra Diavolo* Aubera, *Damie pikowej* Czajkowskiego i prapremierze *La Figlia di Jorio* Franchettiego.

27 kwietnia 1905 roku urodziła się w Mediolanie piąta i ostatnia córka Anieli i Adama Didurów, której dali na imię Maria. Ponieważ wychowywała się ona głównie w Ameryce, przez całe życie nazywano ją (i sama się tak podpisywała) Mary.

W jesieni tego roku Adam Didur po raz pierwszy występował w londyńskiej Covent Garden. Śpiewał tam m.in. tytułową partię w *Mefistofelesie* Boita (z Giachettim i Zenatello). Po raz pierwszy spotkał się też na scenie ze słynną Nellie Melbą w *Cyganerii*.

Ta Australijka spod Melbourne, nazywająca się naprawdę Helen Porter Mitchell-Armstrong, która przyjęła na scenie pseudonim ze swoich stron rodzinnych – Melba, pod koniec XIX i na początku XX stulecia uważana była przez wielu znawców za najwybitniejszy na świecie sopran liryczno-koloraturowy. Przede wszystkim była bożyszczem angielskiej publiczności, kiedy to od 1888 do 1914 roku niepodzielnie rządziła londyńską operą Covent Garden. Mimo wszechstronnego repertuaru za jej koronną kreację uchodziła właśnie Mimi w *Cyganerii*, w której to operze jako Colline miał jej partnerować polski bas, Adam Didur. Melba do tej pory kojarzyła polskie śpiewactwo z postaciami Jana i Edwarda Reszków, z którymi wielokrotnie występowała i łączyła ją z nimi przyjaźń. (Po śmierci Jana Reszke Nellie Melba opublikowała specjalnie artykuł w warszawskim miesięczniku „Muzyka" poświęcony wspomnieniom o tym artyście.)

W tej sytuacji prawdopodobne nawet wydaje się zdarzenie, które operowi plotkarze rozsiewali po świecie jako anegdotę o spotkaniu Melby z Didurem.

– Któż to jest ten Didur? – zapytała królowa Covent Garden, chadzająca również na przyjęcia do pałacu „Króla Wielkiej Brytanii i Irlandii, cesarza Indii etc.", czyli Edwarda VII,

Legendarna Nellie Melba

który był nią zauroczony.

– To Polak, solista La Scali.

– Przed występem wolałabym go usłyszeć na próbie.

I nic dziwnego w tych słowach, bowiem od Melby zależała obsada przedstawień, w których sama występowała.

Kiedy przedstawiono Didura primadonnie, ta powitała go po polsku:

– Psiakrew! Niech cię diabli wezmą! – i uśmiechnęła się przyjaźnie, doceniając urodę polskiego śpiewaka. Lecz jego wyraz twarzy był w tym momencie niezbyt pogodny. Mrużąc słynne brązowo-czerwone oczy zdziwiona Melba zapytała tym razem w swoim ojczystym języku:

– Czy coś źle wymówiłam po polsku? Nie zrozumiał mnie pan?

– Zrozumiałem bardzo dobrze, tylko proszę mi łaskawie zdradzić, kto panią nauczył tego polskiego powitania?

– Bracia Reszkowie.

– To proszę im podziękować za nauki i jak najprędzej zapomnieć o tych słowach.

Nellie Melba przeprosiła Polaka, a spektakl – jak twierdzili wtajemniczeni – był udany. Zaprzyjaźniony z Melbą francuski kompozytor Camille Saint-Saens twierdził, że aby przeszła ona do historii, wystarczyło tylko to, iż panowie Ritz i Escoffier, kucharze z londyńskiego hotelu „Savoy" wymyślili brzoskwiniowe lody z wanilią, malinami i kremem, które ochrzcili imieniem ulubionej artystki, a właściwie jej pseudo nimem. Upłynęło trzy ćwierci wieku i rzeczywiście w świadomości milionów pozostały „lody Melba". Tylko dla garstki melomanów ostała się Melba – gwiazda opery, która dla Gounoda była wymarzoną odtwórczynią ról w jego dziełach: jako Małgorzata w *Fauście* i Julia w *Romeo i Julii*.

Rok później, mimo niezbyt sympatycznych wspomnień z ostatnich miesięcy spędzonych w Warszawie, Adam Didur przyjechał w grudniu 1906 roku na gościnne występy do Tea tru Wielkiego. Śpiewał w kilku przedstawieniach, wzbudzając olbrzymie zainteresowanie publiczności; powszechnie bowiem uznano go już za gwiazdora o międzynarodowej sławie. Tym razem pożegnał się z Warszawą aż na sześć lat. W następnym bowiem roku wypłynął do Nowego Jorku i tu już zarzucił kotwice na długie lata.

*

„Kiedy zaczynałem karierę artystyczną – pisał Adam Didur – moim marzeniem i ambicją było zaśpiewać pewnego dnia w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. W wyobraźni ciągle miałem przed sobą wielkie polskie gwiazdy, Marcelinę Sembrich-Kochańską, Jana i Edwarda Reszke, i na wszystkich kartach moich książek operowych pisałem ich nazwiska w nadziei, że pewnego dnia i ja osiągnę Nowy Jork i Metropolitan, Mekkę moich marzeń.

Oczywiście w pamięci mej zawsze znajdowałem miejsce dla Plangona, Melby, Maurela etc. Ale troje pierwszych artystów miało dla mnie specjalny urok, ponieważ pochodzili z mego kraju. Nowy Jork stanowił ponadto dla mnie dodatkową atrakcję ze względu na dwoje innych genialnych Polaków – Modrzejewską i Paderewskiego. (...)

Wreszcie ziściło się moje marzenie. Otto Kahn, wraz z kilku innymi przedstawicielami dyrekcji Metropolitan Opera Company, przybył do Mediolanu, proponując Gattiemu-Casazzie

Leo Ślezak i Arturo Toscanini w drodze do Ameryki

stanowisko generalnego dyrektora Metropolitan, a Toscaniniemu – kapelmistrza. Słynny Amato i ja zostaliśmy wybrani przez Gattiego i Toscaniniego i zaangażowani na otwarcie sezonu w Metropolitan Opera."

Uroczyste otwarcie nowego sezonu miało nastąpić podczas premiery *Aidy* 16 listopada 1908 roku. Był to też dzień objęcia nowych rządów w Metropolitan przez duet: Giulio Gatti-Casazza i Arturo Toscanini, dzień, od którego potem historycy światowej opery zaczęli liczyć tzw. „złoty okres MET".

Zanim doszło do tego historycznego już dziś wydarzenia, przełomowego dnia zarówno dla dziejów Metropolitan Opera, jak i w biografii Adama Didura, nasz artysta już od roku mieszkał w Nowym Jorku. Występował na scenie Manhattan Opera House od listopada 1907 roku, a w tym samym czasie na scenie MET śpiewał Fiodor Szalapin, który niezbyt wówczas przypadł do gustu Amerykanom, zaś Ameryka nie podobała się rosyjskiemu artyście. I niebawem odpłynął stąd na 14 lat.

Manhattan Opera, założona w 1906 roku przez pochodzą cego ze Szczecina Oscara Hammersteina, w ciągu pierwszego sezonu swojego istnienia stała się poważną konkurencją dla MET. Na początku gwiazdą była tu Polka, sopranistka Regina Pinkert. (Otwierając Manhattan Opera, Hammerstein zapowiadał też, prócz Pinkert, występy Jana Reszke, ale nie doszły one do skutku.) Bardzo szybko w zespole tym znalazły się takie gwiazdy, jak: Nellie Melba (która opuściła MET, przechodząc na konkurencyjną scenę), Giovanni Zenatello (dwa lata wcześniej razem z Melbą partnerował Didurowi podczas pierwszych występów Polaka w Covent Garden), słynny włoski tenor, o którym wspominałem w innym miejscu, Alessandro Bonci. A potem przybyły do Manhattan takie sławy, jak: Luisa Tetrazzini, John McCormack i znana nam już Lina Cavalieri. W takim to towarzystwie rozpoczynał swój okres nowojorski Adam Didur. W sezonie 1907/1908 śpiewał tu partie Alvisa w *Giocondzie* Ponchiellego, Mefista w *Fauście*, Leporella w *Don Giovannim* Mozarta.

I nagle przyszła wiadomość z Mediolanu, że dyrektor Gatti-Casazza obejmuje MET, zapraszając go do swojego zespołu. Mimo propozycji przedłużenia kontraktu, jaką złożył Didu rowi Oscar Hammerstein, Polak przeszedł na konkurencyjną scenę, która – jak wyznał – była marzeniem jego życia. 20 kwietnia 1908 roku Adam Didur podpisał z inżynierem Giulio Gatti-Casazzą roczny kontrakt na występy w Metropolitan Opera House. Sezon 1908/9 miał trwać od 14 listopada do 29 kwietnia i kontrakt przewidywał, że artysta wystąpi około 70 razy (w siedzibie Opery i w objeździe), w tym raz na bezpłatnym koncercie. Praktycznie rzecz biorąc, miał pojawiać się na scenie 4 razy w tygodniu, w określonych przez dyrekcję rolach, za co honorarium wynosiłoby łącznie w całym sezonie 55 tysięcy franków, płatne w równych ratach co 2 tygodnie. Wprawdzie był to kontrakt tylko jednosezonowy, ale przewi dywał on również możliwość odnowienia umowy na lata przy szłe. Nikt z obu podpisujących ten dokument nie domyślał się nawet, że owo „odnowienie" kontraktu będzie przeciągać się prawie ćwierć wieku.

Po zakończeniu sezonu 1907/8 w Manhattan Opera, a przed rozpoczęciem nowego sezonu w MET Adam Didur, jak to miewał w zwyczaju, wakacje spędził w rodzinnej Galicji. Tu czuł się najlepiej. We Lwowie na pensji uczyły się jego starsze córki (tylko Mary przebywała z rodzicami w Nowym Jorku) i w miesiącach letnich rodzina mogła spotkać się w komplecie. Przybyły „z wielkiego świata" słynny już śpiewak był ozdobą każdego towarzystwa, natomiast panie domów – jak mi opowiadano – starały się dogodzić mu ulubionymi pierogami z kwaśnym mlekiem.

Urokliwy Adamo grywał zaś namiętnie w tzw. krótkiego, czyli bakarata, w obu lwowskich kasynach. Do ekskluzywnego, ziemiańskiego kasyna przy Uniwersytecie, zwanego końskim, wprowadził gościa z Ameryki hrabia Dzie duszycki (ojciec Wojciecha) i ze zdziwieniem opowiadał potem synom: „Ale ten Adaś ostro gra!" Również w Kasynie Obywatelskim nasz bohater potrafił zostawić niemało gotówki.

Gmach Metropolitan Opera House w Nowym Jorku na początku naszego stulecia

Jego pobyt wykorzystała Opera Lwowska. Zanim Adam Didur wziął udział w rozpoczęciu sezonu nowojorskiego, w październiku był jednym z otwierających operowy sezon we Lwowie. „Młoda Muzyka" pisała: „Wybitny ten artysta zatrzymał się u nas na kilka dni w podróży do New Yorku (Metropolitan Opera House) i występował w: *Fauście, Żydówce, Cyganerii* i *Strasznym dworze*. Sukces jak zwykle był nadzwyczajny, z żalem więc żegnano p. Didura, z żalem, że scena nasza nie może go pozyskać na czas dłuższy".

O tym, jakiej miary miał być ten lwowski sezon 1908/9, nie chaj świadczy notatka, jaką znalazłem w prasie: „Na występy gościnne zaproszeni zostali: Sembrich-Kochańska, Selma Kurz, Maria Gay, Zygfryd Arnoldson, Leon Slezak, Mattia Battistini i Adam Didur. Kapelmistrze: Piotr R. Stermicz i Ludomir Różycki." Dodam tylko, że obok takich gości na stałe związani byli wówczas z lwowską sceną tej miary artyści, co: Korolewicz-Waydowa, Bohuss-Hellerowa, Oleska, Lachowska. Śmiało można rzec, iż operowy Lwów stał w tym czasie na europejskim poziomie.

Po drodze z Lwowa do Nowego Jorku w październiku wystąpił jeszcze Adam Didur na koncercie w Krakowie i z początkiem listopada był już na Broadwayu.

*

Premiera, otwierająca kolejny sezon Metropolitan Opera House, zawsze była wielkim wydarzeniem artystycznym i towarzyskim. Nowojorska śmietanka wyciągała z sejfów całe swoje „brylantowe uzbrojenie", aby błysnąć na przedpremierowej kolacji, a potem na widowni i foyer. Zaś artyści starali się, żeby na scenie było równie kunsztownie, jak bogato – na widowni. W tych uroczystych otwarciach sezonów nie zabrakło również gwiazd polskich. Didur miał być piątym Polakiem, biorącym udział w inauguracji sezonu.

Najpierw, bo już drugiego dnia istnienia Metropolitan Opera, czyli 23 października 1883 roku, wystąpiła tu młodziutka sopranistka (i pianistka) polska, Marcelina Kochańska, która przybrała pseudonim od nazwiska swojej matki: Sembrich i w annałach światowej opery pozostała jako Marcella Sembrich (lub Sembrich-Kochańska). Nie było to co prawda samo otwarcie sezonu, ale dzień później, lecz w niczym nie zmieniło dalszego biegu wypadków. Przez następne ćwierć wieku, właśnie do sezonu 1908-9, kiedy to do MET przyszedł Didur (i zadomowił się tu na kolejne ćwierćwiecze, symbolicznie przejmując „polską sztafetę" na tej scenie), Marcelina Sembrich-Kochańska była niekwestionowaną królową Metropolitan Opera House, uznaną też za jedną z największych śpiewaczek świata.

Pięć lat później w otwarciu sezonu 1888/9 wzięła udział kolejna Polka – pochodząca z Warszawy, Felicja Kaszowska. (W chwili przyjścia do MET Adama Didura i objęcia dyrekcji przez Gattiego-Casazzę, w sezonie 1908/9, obie polskie śpiewaczki, Kochańska i Kaszowska, były w zespole solistów Metropolitan; należała doń w tym czasie także młodsza o 4 lata od Didura polska śpiewaczka koloraturowa, pochodząca z Zaskaczewa, Bella Alten, która występowała w MET od 1905 do 1914 roku. (Poprzednio śpiewała w Covent Garden w Londynie i uchodziła za jedną z najlepszych w Europie.)

W 1891 roku otwierano sezon operą Gounoda *Romeo i Julia* w języku oryginału, czyli francuskim. Główną partię tenorową śpiewał nowo kreowany polski arystokrata Jan Reszke (na afiszu Jean de Reszke), najwybitniejszy tenor do czasów Carusa, Julią była wielka śpiewaczka

Zdjęcie pierwszej primadonny MET,
polskiej śpiewaczki Marceliny Sembrich-Kochańskiej z autografem

amerykańska Emma Eames, zaś główną partię basową śpiewał brat Jana – Edward. Obaj Reszkowie niebawem stali się żywą legendą muzycznej Ameryki, zaś w Europie rościli sobie prawo do ich sławy Francuzi (bowiem Jan i Edward zaczynali swoją światową karierę w tym kraju). Potem obaj bracia brali kilkakrotnie udział w otwarciach sezonów MET, zaś Marcelina Sembrich-Kochańska w 1903 roku.

Dwa dni przed uroczystym otwarciem sezonu 1908/9 na głównej scenie Metropolitan, która mieściła się w macierzystym gmachu na Broadwayu, Adam Didur zadebiutował w zespole MET podczas przedstawienia Fausta, które odbyło się w Akademii Muzycznej w innej dzielnicy Nowego Jorku, Brooklynie. Tu bowiem regularnie dawano spektakle MET, traktując scenę Brooklyńską jako poligon doświadczalny. Didur wystąpił w roli Mefista. Tytułowym Faustem był Enrico Caruso, zaś celem jego westchnień, czyli Małgorzatą, była Geraldine Farrar, następczyni Kochańskiej na tronie kró lowej sopranów w MET. Już od pierwszego wejścia Adamo, bo tak go powszechnie zwano, znalazł się w najlepszym towarzystwie.

16 listopada 1908 roku, kiedy *Aidą* otwierano pamiętny i przełomowy w dziejach Metropolitan Opera nowy sezon, Adam Didur wystąpił nie tylko wśród najlepszych na świecie śpiewaków pod batutą niedościgłego mistrza dyrygentury, lecz także tym występem otwierał nowy rozdział w historii tej najbardziej znaczącej sceny operowej świata. (Oczywiście, można tak mówić dopiero teraz, wówczas tylko wiedziano, że w MET nastąpi coś nowego...)

Głos ma bohater niniejszej opowieści: „Cofnijmy się pamię cią do premierowego wieczoru. Cały chór był w nowym skła dzie pod dyrekcją Giulio Settiego. Na scenie – Caruso (Rada mes), Amato, Rossi, Emmy Destin i Louise Homer.

Co za niezapomniany wieczór! Caruso drżący jak uczeń przed egzaminem. Ja zaledwie mogłem zdać sobie sprawę z tego, że wreszcie stoję na scenie Metropolitan Opera House. Straszną chwilę przeżywałem podczas uwertury do *Aidy*. Ze zdenerwowania byłem bliski zasłabnięcia, ale kiedy kurtyna powoli się rozsunęła i ujrzałem w wypełnionych lożach mężczyzn i piękne, wystrojone kobiety – poczułem przypływ sił. Byłem gotów przewyższyć samego siebie, zwłaszcza gdy ujrzałem pełną magii twarz maestra Toscaniniego. Otworzyłem usta, by zaśpiewać pierwsze słowa boskiej muzyki Verdiego *So corre voce*. Drżałem i nie miałem dosyć siły, by opanować emocje. Caruso, odpowiadający mi swym anielskim głosem o cudownym brzmieniu, napełniał mnie przejęciem i uczuciem, że mój głos przez porównanie z jego jest ubogi.

Pierwszy akt był wielkim sukcesem, ale publiczność oczekiwała drugiego (z Amato w roli Amonastra), który wywarł ogromne wrażenie. W wielkim marszu Toscanini był wspaniały, doprowadzając audytorium do szczytów entuzjazmu. Następnego dnia prasa nowojorska i krytycy, jak: Henderson, Krehbiel, Aldrich, z małymi zastrzeżeniami, też byli pełni entuzjazmu.

Moim następnym występem, z prawie taką samą emocją, była *Sprzedana narzeczona* pod batutą Gustawa Mahlera. Trzecim – *Wesele Figara*, z takimi gwiazdami, jak: Sembrich, Emma Eames, Farrar, Scotti, także pod dyrekcją Mahlera."

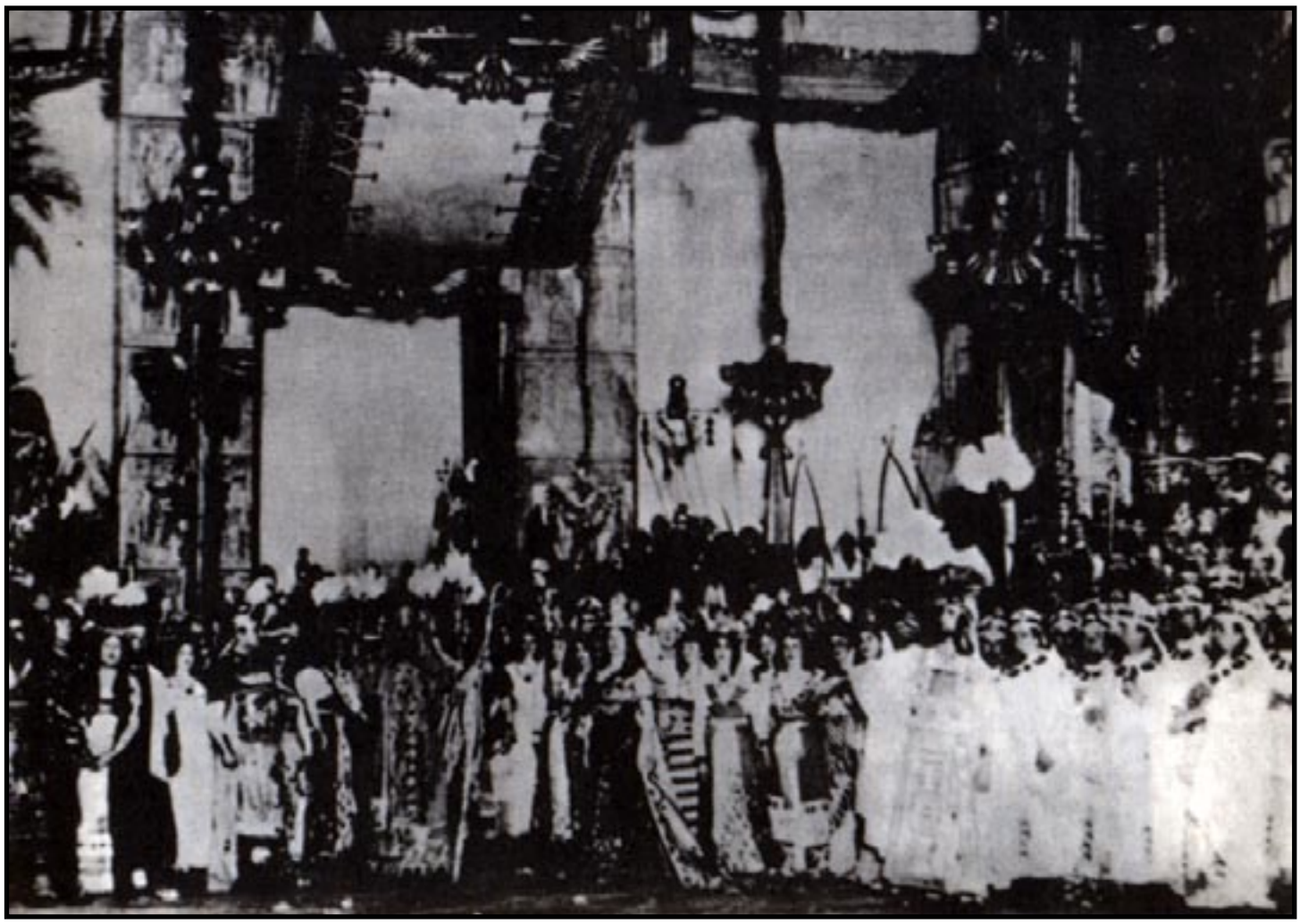
Po pamiętnej premierze *Aidy*, inaugurującej sezon, recenzent „New York Timesa" sławił pod niebiosa muzyczne przygotowanie spektaklu pod batutą Toscaniniego i zauważył także nowych solistów: „...Pojawili się również inni, nowi członkowie zespołu. Adamo Didur, w zeszłym roku członek zespołu Manhattan Opera House, był arcykapłanem Ramfisem i mimo iż śpiewał inteligentnie, jego głos nie miał owej wagi i siły, do której byliśmy przyzwyczajeni w tej roli." Być może, że recenzję z tego najbardziej liczącego się dziennika, raczej oszczędnie

Adam Didur podczas pierwszych występów w nowojorskiej Metropolitan Opera House

krytyczną, określał Didur w swoich pamiętnikach jako przyjęcie „z małymi zastrzeżeniami". Podobno jeszcze się taki nie narodził...

A jednak panie rządzą światem, jeśli nie całym, to przynajmniej operowym. Pierwszą (i jak do tej pory jedyną) operą polską, która trafiła na scenę Metropolitan, była *Manru* Ignacego Paderewskiego. Jej prapremiera amerykańska odbyła się 14 lutego 1902 roku przede wszystkim za sprawą królowej tej sceny – Marceliny Sembrich-Kochańskiej, która też śpiewała w niej partię Ulany razem z Aleksandrem Bandrowskim jako odtwórcą roli tytułowej, czyli Cyganem Manru; libretto oparte zostało na powieści Kraszewskiego *Chata za wsią*.

Upłynęło od tego czasu siedem lat i na scenę MET trafia po raz pierwszy opera czeska, *Sprzedana narzeczona* Bedrzicha Smetany. Tym razem kryła się za tym wielce wpływowa, nowa gwiazda nowojorskiej sceny, wielka śpiewaczka czeska Emma Destinn. Ona również była wykonawczynią roli Marzenki, owej tytułowej *Prodany nevesty*, podczas amerykańskiej prapremiery 19 lutego 1909 roku. W roli swata Kecala wystąpił Adam Didur, zaś dyrygował słynny twórca *Symfonii tysiąca* i innych monumentalnych utworów pełnych kolorystycznego bogactwa, austriacki kompozytor i dyrygent – Gustaw Mahler. I tak oto *Narzeczona* Smetany rzeczywiście została sprzedana w świat, weszła do żelaznego repertuaru, a my tymczasem od stulecia głowimy się nad tym, dlaczego narodowa *Halka* za rodzimą miedzą siedzi i na dobrą sprawę nie znają jej nawet sąsiedzi. Otóż ślady tego naiwnego zdziwienia, któ remu nie towarzyszy podglądanie operowych kulis, znalazłem u naszego korespondenta w USA, który w 1909 roku przesłał artykuł



Nowojorska *Aida*, w której debiutował na scenie MET Adam Didur

o nowojorskim sezonie muzycznym dla „Tygodnika Ilustrowanego". Pisał on m.in.: „Mówiłem z Gatti-Casazzą, kierownikiem (MET) i p. Hammersteinem, dyr. opery Manhattan w N. Jorku, znakomitymi znawcami muzyki, dlaczego nie wystawią polskiej opery *Halka* Moniuszki, *Konrada Wallenroda* Żeleńskiego lub innych przepięknych i melodyjnych. Odpowiedzieli mi, że jeżeli będą mieli dobre tłumaczenia w języku angielskim, gotowi są tę sprawę rozpatrzyć (operę Smetany wystawiono tegoż roku w MET w języku niemieckim – przyp. W.P.). Gdyby tak kto podjął się przetłumaczyć *Halkę*... (...) A Amerykanie (...) gdyby zobaczyli (...) polskiego mazura i góralskiego z *Halki*, osłupieliby chyba z podziwu, jeżeli nad polką-tryndulką z *Prodany nevesty* Smetany rozpły wają się, wywołując ją do nieskończoności".

Tymczasem kilka dni przed premierą *Sprzedanej narzeczonej* Adam Didur wraz z całą czołówką śpiewaczą Metropolitan żegnał na scenie królującą tu od ćwierćwiecza Marcelinę Sembrich-Kochańską. 6 lutego 1909 roku o ósmej wieczorem zebrał się na widowni cały nowojorski świat muzyczny, by oddać hołd tej wielkiej artystce. Madame Sembrich, jak anon sował afisz, obchodziła swoje 25-lecie, śpiewając arie z: *Don Pasquale, Cyrulika sewilskiego* (wystawiono II akt z Didurem w roli Basila) i *Traviaty* (akt I, gdzie Violetcie – jubilatce towarzyszył Enrico Caruso w roli Alfreda, Antonio Scotti jako baron Douphol, Adam Didur – doktor Grenvil, Pasquale Amato – jako markiz d'Obigny, a Geraldine Ferrar zaśpiewała Florę; i – czego już nie ujął afisz, a

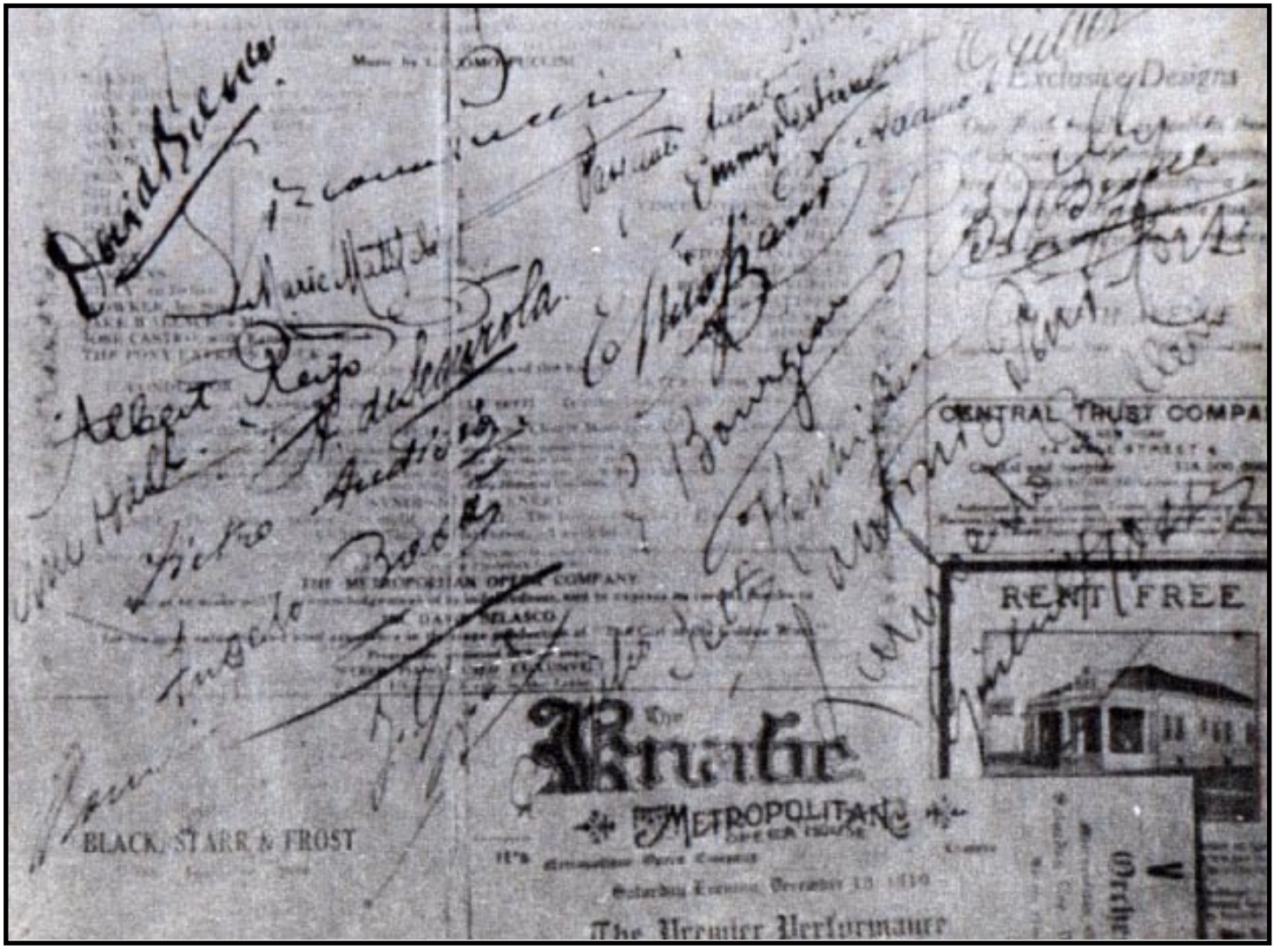
Pamiątkowe zdjęcie po amerykanskiej premierze *Sprzedanej narzeczonej* Smetany; drugi od prawej (siedzi) Adam Didur w kostiumie Kecala

dopowiadali twórcy operowych legend – ponoć wydarzyła się rzecz niesłychana, bo trzy wielkie śpiewaczki: Emma Destinn, Emma Eames i Maria Gay, dla których zabrakło ról, weszły na scenę jako chórzystki, by choć w tej formie oddać hołd Madame Sembrich).

Następnego dnia, jak przystało na królową, Marcelina wydała wielkie przyjęcie w Hotelu Astor, na którym, sądząc z wielkiego zdjęcia umieszczonego w albumie o historii Metropolitan *The Golden Horseshoe*, znaleźli się wszyscy, którzy wówczas tworzyli w Nowym Jorku historię muzyki XX wieku. Od Gustawa Mahlera i Waltera Damroscha po siedzącego po prawicy jubilatki – Ignacego Jana Paderewskiego. Do legendy zaś przeszły słowa Marceliny Kochańskiej, którymi skomentowała swoje odejście z MET w pięćdziesiątym pierwszym roku życia: „Lepiej odejść wówczas, gdy wszyscy pytają – dlaczego?, niż uczynić to, gdy szepcą za plecami: nareszcie!".

*

Drugi sezon Adama Didura i nowej dyrekcji MET w pełni przekonał wszystkich, że teraz w 1909 roku jest to pierwsza opera świata. Przed otwarciem sezonu nasza „Młoda Muzyka" donosiła: „Metropolitan Opera House w Nowym Jorku pod dyrekcją Gatti Casazza i Toscaniniego przygotowuje się gorączkowo do otwarcia olbrzymiego sezonu, który rozmiarami przejdzie



Afisz światowej premiery opery Pucciniego *Dziewczyna z Zachodu* w Metropolitan Opera z autografami wykonawców (w prawym górnym rogu podpis "Adamo Didur")

wszystko, co dotąd było wykonane na polu opery. Wystarczy powiedzieć, że zaangażowanych zostało 21 sopranów, 15 mezzosopranów i kontraltów, 20 tenorów, 14 barytonów i 11 basów, czyli razem 81 artystów! Liczba, do której dotąd nie doszedł żaden teatr na świecie. Spotykamy tam nazwiska największych gwiazd, opłacanych po kilkanaście tysięcy za występ: Caruso, Bonci, Scotti, Amato, Didur, Destinn, Gadska, Nordica, Lipkowska, Morena, Ada itd.

Orkiestra złożona będzie ze 150 najwybitniejszych muzyków. Na czele jej stoi kapelmistrz tej miary, co Artur Toscanini. Prócz niego dyrygować będą: Hertz, Mahler, Podesti – znany dobrze w Warszawie. (I masz babo placek: uciekł Didur od Podestiego i „włoszczyzny" w Teatrze Wielkim, a tu znów musieli się spotkać; na szczęście nie było już kontraltowej rywalizacji żon, bo pani Didurowa definitywnie rozstała się ze sceną – przyp. W.P.) Chóry pod dyrekcją Scottiego i Steinera składać się będą z 250 osób. Balet pod kierownictwem Batilia i Saracco liczyć będzie 50 baletnic i 20 baletników. Repertuar zawiera przeszło 50 oper włoskich, francuskich i niemieckich. (...) Możemy sobie wyobrazić, jakimi kapitałami i z jakim kolosalnym nakładem prowadzone jest to największe przed siębiorstwo teatralne na świecie. Projektowany jest też przyjazd całego składu personelu operowego w gościnę do Europy..."

Od kiedy powstała Manhattan Opera, dla operowych gwiazd w Nowym Jorku nastał dosłownie złoty okres, bowiem konkurencyjny teatr spowodował, że MET musiała licytować się w wysokości honorariów. Jedno z francuskich pism ujawniło w 1909 roku wysokość gaży, jaką pobierali w Nowym Jorku czołowi artyści operowi. Dla interesujących się tajemnicami cudzej kieszeni podano, że np. Arturo Toscanini dostawał w MET 200 tysięcy franków za sezon, zaś śpiewacy otrzymywali honoraria od każdego występu. Adam Didur otrzymywał 4 tysiące franków od przedstawienia, Marcelina Sembrich-Kochańska aż 7 tysięcy, Lina Cavalieri – 6 tysięcy franków, ale „konkurencyjny teatr Manhattan, który jest włas nością innej grupy milionerów, płaci najsławniejszej dziś śpie waczce koloraturowej, Tetrazzini, 15 tysięcy franków za występ".

W biografii Didura sezon ten przyniósł prapremierę amerykańską *Germanii* Alberto Franchettiego, która odbyła się 22 stycznia 1910 roku. A w grudniu tegoż roku wystąpił na scenie Metropolitan aż w dwóch światowych prapremierach: 10 grudnia wystawiono tam nową operę Giacomo Pucciniego *La Fanciulla del West* (*Dziewczynę z Zachodu*), zaś 28 grudnia Adam Didur śpiewał obok Geraldine Farrar w prapremierze *Königskinder* (*Dzieci królewskie*) Engelberta Humperdincka.

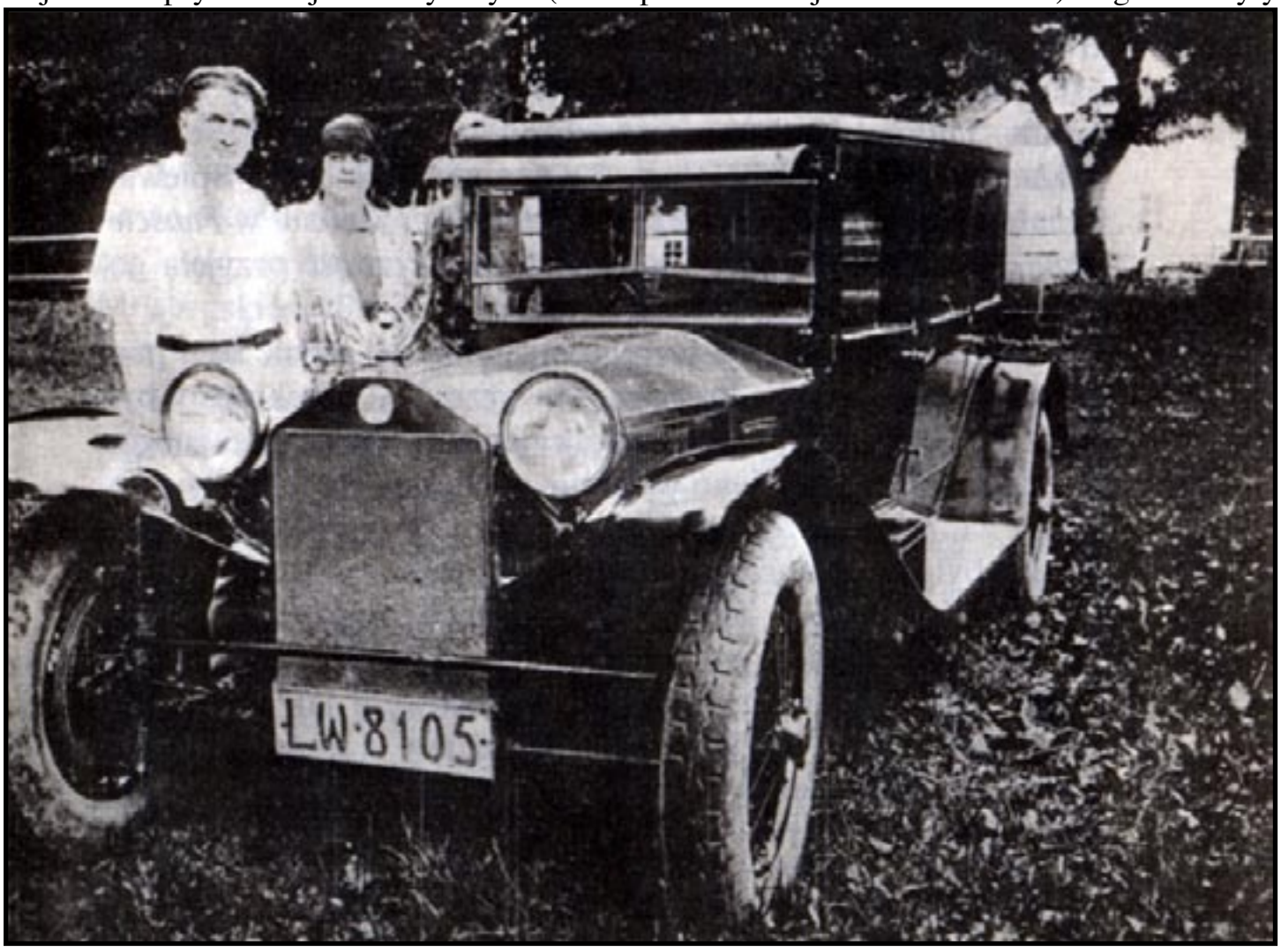
Szczególnie głośnym echem rozeszły się wieści o nowym dziele Pucciniego. Oto po raz pierwszy w historii literatury operowej kompozytor sięga po fabułę z amerykańskiego Dzikiego Zachodu, tak mocno eksploatowaną przez kino i masowe powieści. Wielu krytyków poczytało to Pucciniemu za tani gest w stosunku do wystawiających tę operę Amerykanów, za pogoń za sensacją i schlebianie masowym gustom. Czas jednak pokazał, że *Dziewczyna z Zachodu* po nowojorskiej prapremierze zyskała sobie powodzenie zarówno w innych miastach amerykańskich, jak i prawie całej Europie, gdzie wystawiano tę operę w najbardziej szacownych teatrach przy bardzo gorącym przyjęciu publiczności (premiera w Warszawie odbyła się już 5 października 1911 roku). Do dziś utrzymuje się w repertuarze, głównie we Włoszech i USA.

„Wieczór premierowy – pisał jeden z biografów Pucciniego – należał prawdopodobnie do największych wydarzeń w historii teatru Metropolitan. W sali udekorowanej sztandarami amerykańskimi i włoskimi zebrał się cały świat intelektualny i finansowy Nowego Jorku. Przybył również Puccini z synem". Walter Haas podał, że owacja premierowej publiczności trwała

prawie godzinę, a Puccini wychodził przed kurtynę pięćdziesiąt pięć razy. Niestety, dla basa nie przewidział w tej operze wielkiej partii, być może za podszeptem Davida Belasco, którego sztuka teatralna *The Girl ofthe Golden West* stanowiła kanwę libretta i który był też reżyserem prapremiery. Za to libreciści (G. Civinini i C. Zangarini) umieścili akcję w gospodzie o nazwie „Polka", mieszczącej się w jednej z osad poszukiwaczy złota u stóp Gór Chmurnych, a główną bohaterką jest dziewczyna prowadząca „Polkę" – Minnie.

„Opera została przygotowana nadzwyczaj starannie – odno tował cytowany tu biograf. Dyrygował Toscanini (który – jak to miał w zwyczaju – nie pozwolił bisować poszczególnych arii czy duetów, stąd sążniste owacje po każdym akcie – przyp. W.P.). W rolach głównych wystąpiły trzy wielkie ówczesne gwiazdy śpiewacze: czeski sopran Emmy Destinn (Minnie), tenor Enrico Caruso (Johnson) i baryton Pasquale D'Amato (szeryf Rance). Nawet w partiach epizodycznych znalazły się nazwiska wykonawców światowej sławy, jak na przykład słynny polski bas Adam Didur w roli Ashby'ego, agenta kampanii transportowej..."

13 listopada 1911 roku Adam Didur został po raz drugi zaproszony do udziału w spektaklu otwierającym sezon Metropolitan Opery. Była to też *Aida* pod batutą Arturo Toscaniniego. Nasz śpiewak przeżywał teraz lata swojej szczytowej formy. Zbliżając się powoli do czterdziestki, dysponował nie tylko wspaniałym warsztatem wokalnym, ale także stał się mężczyzną w pełni dojrzałości psychicznej i sił fizycznych (co u śpiewaka nie jest bez znaczenia). Jego role były



Angela i Adam Didurowie podczas wakacji w Polsce

Adam Didur w roli tytułowej *Borysa Godunowa* Musorgskiego na scenie MET

dopracowane, przemyślane i co najważniejsze dla widza – przekonywujące, nierzadko przejmujące w swojej wymowie dramatycznej. Był przy tym na scenie ruchliwy, w odróżnieniu od większości gwiazd śpiewaczych, które całą uwagę koncentrowały na krtani, stojąc na scenie w posągowym bezruchu i lekceważąc zasady gry aktorskiej. O rozpiętości, skali i możliwościach głosu Adama Didura może świadczyć takie oto drobne na pozór zdarzenie. Otóż pewnego razu spóźnił się na próbę *Pajaców*. Caruso, który tego dnia czuł się nienajlepiej, tylko markował swoją partię półcichym głosem. Kiedy doszło do słynnej arii *Śmiej się, pajacu*, nagle zza kulis odezwał się potężny tenor śpiewający tę arię tak, że Carusa w ogóle już nie było słychać na scenie. Spóźniony Didur widocznie przypuszczał, że Enrica nie ma w tej chwili, a słysząc, że doszło do arii *Śmiej się, pajacu*, postanowił „z biegu" wypełnić lukę wokalną. Niektórzy zresztą mieli za złe Didurowi, że szafował swym głosem, że za dużo śpiewał w operze partii barytonowych, niszcząc w ten sposób głos basso cantante, ale... Człowiek bogaty bywa też rozrzutny. Zdarzało się to też i Adamowi Didurowi, który dopiero po skończonej karierze swoim uczniom wpajał zasady oszczędzania głosu i racjonalnego wykorzystywania tego naturalnego skarbu.

Światowe zainteresowanie powieścią Henryka Sienkiewicza *Quo vadis* spowodowało, że i kompozytorzy sięgnęli po nią jako kanwę fabularną utworów. Na początku naszego stulecia powstało kilka oper z librettami opartymi na *Quo vadis*, a oratorium Feliksa Nowowiejskiego święciło tryumfy w Europie i Stanach Zjednoczonych (w Carnegie Hall dyrygował sam kompozytor). Opery *Quo vadis* napisali m.in. włoski kompozytor Giuseppe Bezi (premiera w 1901 roku), hiszpański – Ruperto Lorente y Chapi (1901), ale największym chyba wzięciem cieszyła się opera *Quo vadis* Francuza Jeana Nouguesa, którą wystawiano w całej Europie oraz w Ameryce Północnej. (Warszawa dała jej premierę 8 października 1910, a na jednym z przedstawień był też obecny Henryk Sienkiewicz, który powiedział, że po raz pierwszy ogląda swoją powieść na scenie.) Adam Didur, który przez cały czas swojej bytności w USA starał się przypomnieć Amerykanom o swoim rodzinnym kraju, z mapy państw wykreślonym przez zaborców – tym razem namówił Hammersteina na wystawienie nowojorskiej premiery Sienkiewiczowskiego *Quo vadis* z muzyką Nouguesa. Didur wyreżyserował tę operę (a był to bodajże jego reżyserski debiut) i oto 4 kwietnia 1911 roku w sali Manhattan Opera House, mieszczącej trzy tysiące widzów, odbyła się druga w USA premiera *Quo vadis* (10 dni wcześniej wystawiono ją w Filadelfii). Muzyka nie była najwyższych lotów, ale ponoć dzieje śląskiej zakładniczki Ligii, uwikłanej w splot zdarzeń starożytnego Rzymu za czasów Nerona, spotkały się z żywym przyjęciem nowojorczyków.

Następny rok rozpoczyna Didur udziałem w kolejnej już w jego karierze prapremierze amerykańskiej – tym razem jest to opera, którą napisał Ermanno Wolf-Ferrari Le donne curiose, gdzie śpiewał Ottavia. Premiera odbyła się w MET 3 stycznia 1912 roku. Po zakończeniu sezonu na wiosnę już w maju był w Wiedniu, gdzie poznał Karola Szymanowskiego. Ślad tego zdarzenia odnalazłem w liście znanego polskiego muzykologa Zdzisława Jachimeckiego, który 25 maja 1912 roku pisał do żony Zofii, tłumaczki literatury włoskiej, której m.in. zawdzięczamy przyswojenie Polakom nieśmiertelnej opowieści Pinokio: „Przyjechałem dziś rano. Byłem już u L. i w bibliotece. Potem u Karola i Ficia śniadanie wspólne z Didurkiem, który tu bawi od kilku dni..."

Potem przyjechał na wakacje do Polski. Był zapalonym automobilistą i podobno co roku, w okresie swojej najlepszej prosperity, kupował nowy samochód, którym jeździł po całej Europie i Północnej Ameryce. W zeszycie-pamiętniku Mary Didur-Załuskiej znalazłem też wzmiankę

Ewa Didur w okresie występów w Nowym Jorku

o majątku Kozina koło Jezupola, w którym spotykała się z dziadkami. Tę sprawę wyjaśnił mi Wojciech Dzieduszycki. Otóż Adam Didur kupił swojej matce i przybranemu ojcu niewielki, stuhektarowy majątek z pięknym, stylowym, drewnianym dworkiem. Był to majątek Kozina należący do klucza Sielce (między Haliczem a Stanisławowem), który został zakupiony od sąsiadów Dzieduszyckiego, państwa Zakrzewskich. Tu właśnie w spokoju i dobrobycie spędzili resztę życia Wincenta i Antoni Didurowie, tutaj też przyjeżdżały na wakacje córki Adama z jego żoną. U babci też – jak wspomina Mary – wszyscy zajadali się nieznanym w Ameryce, a ulubionym kwaśnym mlekiem z kraszonymi ziemniakami.

Po sześciu latach nieobecności na warszawskiej scenie Adam Didur dwukrotnie wystąpił na początku sezonu 1912/13 w październiku, przed powrotem do USA. Śpiewał Kecala w *Sprzedanej narzeczonej* (6 I 1912) i *Mefista* w Fauście (trzy dni później). Sądząc z recenzji, publiczność przyjęła go nadzwyczaj gorąco, natomiast krytycy...

„Nie ukazujący się od szeregu lat na naszej scenie bas, pan Adam Didur – pisał „Przegląd Muzyczny" – oczekiwany był przez tutejszą publiczność z utęsknieniem. Nic też dziwnego, że sala na pierwszym jego występie w *Fauście* wypełniła się po brzegi widzami, wśród których oprócz melomanów zauważyć można było profesorów, pseudoprofesorów i młodych adeptów sztuki wokalnej. Znawcy śpiewu mieli sposobność podziwiać jego znakomite wyrobienie techniczne. Włada bowiem pan Didur swoim bogatym materiałem głosowym jak tenor leggero: **trele, pasaże i trudne skoki wykonywa z niespotykaną u innych basów łatwością i precyzją, a zawdzięcza to niezwykle dobrej emisji** (podkreślenie – W.P.). To strona techniczna – a artyzm? Tu spotyka nas pewne rozczarowanie, co wyda się trochę dziwne, gdyż p. Didur i pod tym względem ma u nas dobrą tradycję. Odtworzenie Mefista przez niego robiło wrażenie, jak gdyby chciał olśnić nas bogactwem swych środków, przy czym ujawnił brak artystycznego umiaru. Było to nagromadzenie przejaskrawionych efektów..."

Natomiast znakomity historyk kultury muzycznej, autor pierwszych *Dziejów muzyki polskiej* pisujący wówczas w „Kurierze Warszawskim", Aleksander Poliński, dał znamienny tytuł swojej recenzji: *Występy Didura w Fauście*. *Czy Faust pozwoliłby na śmiechy z ukochanej Małgosi?*, i pisał: „Szkoda, że podziw i zachwyt pan Didur wczoraj kilkakrotnie oziębił efektami teatralnymi zbyt wyjaskrawionymi. Za często mianowicie zbyt głośno wybuchał śmiechem gwałtownym, nienaturalnym. A zwłaszcza w serenadzie. Śmiech był głośny, ironizacja i drwiny jaskrawe były tu wręcz nieusprawiedliwione. Przeciwnie, wszystkie te drwiny powinny się ujawniać dyskretnie wobec publiczności, nie zaś wobec Fausta, który by przecież na wyraźne kpiny z ukochanej Małgosi z pewnością nie pozwolił..."

Rozpoczęty w Teatrze Wielkim w Warszawie sezon przyniósł Adamowi Didurowi zdarzenie, które na trwałe zapisało się w historii światowej opery, a do jego biografii wniosło nowe określenie „koronna rola" lub też „najważniejsza kreacja". Bo chyba tak można nazwać postać tytułową z opery Musorgskiego *Borys Godunow*, którą od tego sezonu poczynając przez osiem lat nieprzerwanie kreował Adam Didur na scenie Metropolitan Opera House. Był w tym czasie I basem tego teatru i niekwestionowanym królem basów obu Ameryk.

19 marca 1913 roku doszło do amerykańskiej prapremiery *Borysa Godunowa*, przygotowanej muzycznie przez Arturo Toscaniniego. Wszyscy zgodnie uznali, że premiera ta była ogromnym sukcesem (chyba największym) za dyrekcji Gattiego-Casazzy i jednym z najważniejszych zdarzeń artystycznych w całej historii Metropolitan. Na scenie kwiat śpiewactwa światowego:

Olga Didur w okresie występów w Metropolitan Opera

Adam Didur w tytułowej roli groźnego cara Borysa. Księcia Szujskiego śpiewał Angelo Bada, Dymitra Samozwańca – Paul Althouse, Warłama – Andrea de Segurola, a Pimena – Leon Rothier. Główną postać kobiecą, córkę wojewody sandomierskiego, Marylę Mniszchównę, zagrała jedna z największych w historii teatru muzycznego mezzosopranistek – Louise Homer, zaś carównę Ksenię śpiewała Leonora Sparkas.

Echa tego wydarzenia dotarły również do Polski. „Przegląd Muzyczny" donosił z dumą: „Jednym z wybitniejszych sukcesów teatralnych sezonu było wystawienie w N. Jorku w Operze House *Borysa Godunowa* z Adamem Didurem w roli tytułowej. Znakomity artysta osiągnął w niej wielki sukces. Stwierdziły to wszystkie pisma nowojorskie, zarówno angielskie, jak niemieckie i włoskie, podając obok sprawozdań portrety świetnego śpiewaka..." Zaś śpiewana przez następne lata przez Didura partia Borysa Godunowa weszła na trwałe do leksykonów i słowników historii opery jako jedno z największych osiągnięć światowej wokalistyki. Od tej premiery przezywano naszego artystę w Ameryce Borysem, ale świadczyć to tylko mogło o niezwykle szerokim uznaniu, jakim cieszył się w tej roli. Był to też czas największej popularności Adama Didura (dopiero w 1921 roku zaproszono do MET Szalapina, by zaśpiewał Borysa Godunowa).

O tym, w jaki sposób Didur dyskontował swoją popularność, mogą świadczyć słowa innego naszego wielkiego śpiewaka, barytona Jerzego Czaplickiego: „Dzięki pomocy Didura wyjechałem do Ameryki, gdzie przez osiemnaście lat występowałem na scenach operowych. Nazwisko światowej sławy polskiego basa, nazywanego za oceanem popularnie Adamo, otwierało w całej muzycznej Ameryce drzwi niczym czarodziejskie zaklęcie. Didur śpiewał w nowojorskiej Metropolitan Opera przez dwadzieścia kilka sezonów (czego – jak do tej pory – nie osiągnął żaden z polskich wokalistów – przyp. W.P.) i był niezwykle wysoko ceniony przez publiczność i krytykę. Splendor spływał i na ojczyznę Didura, który zawsze i wszędzie podkreślał swoją polskość. Uroku dodawały Didurowi jego cechy osobiste: skromność, uczyńność, niezwykle przyjacielski stosunek do kolegów. Był to człowiek wyprany z zawiści zawodowej..."

Nadszedł kolejny styczeń z kolejną prapremierą amerykańską, w której brał udział Adam Didur. Tym razem wystąpił w roli niewidomego Archibalda w operze *L'Amore dei Tre Re* (*Miłość trzech króli*), której twórcą był włoski kompozytor Italo Montemezzi, a którą muzycznie przygotował na scenie Metropolitan Opera dyrygent Arturo Toscanini. Premiera odbyła się 2 stycznia 1914 roku.

Mimo że Didur uchodził za jednego z ulubionych śpiewaków Toscaniniego, to i jemu od czasu do czasu obrywało się od nerwowego i dyktatorskiego Maestra. „Toscanini nigdy nie prawił komplementów żadnemu artyście – wspominał Adam Didur. – Wszyscy staraliśmy się sprawić mu satysfakcję, ale jedynym znakiem, po którym mogliśmy poznać, czy był zadowolony, czy nie – było podkręcanie przez niego wąsów. Pewnego razu, kiedy popełniłem błąd intonacyjny w *Miłości trzech króli* – a każdy wie, że Archibald jest ślepy – przerwał mi i powiedział: «w porządku, że jesteś ślepy, ale nie mogę się zgodzić na to, że jesteś głuchy».

Kiedyś dyrygował *Cyganerią*. Bardzo łatwo jest wypaść z rytmu tej muzyki. Obsadę stanowili wtedy: Caruso, Scotti, Farrar, Segurola i ja. Po pierwszym przedstawieniu Toscanini zawołał innego dyrygenta i podał mu batutę ze słowami: – Przypuszczam, że nie jestem dobrym muzykiem – oni zrobili zbyt wiele błędów".

Italo Montemezzi (1875-1952), o którym nasze encyklopedie milczą, był znaczącym, obok Pizzetiego i Menottiego, przedstawicielem włoskiej opery XX wieku i twórcą zupełnie w Polsce

Rodzina u fotografa: Adam Didur z żoną Angelą, córką Mary Didur-Załuską,
zięciem Ireneuszem hr.Załuskim (właścicielem Iwonicza Zdroju) i wnukiem Remigliuszem

nie znanym. Wśród jego dzieł operowych największe powodzenie zdobyła właśnie *Miłość trzech króli* (1913), którą już w kilka miesięcy po prapremierze światowej przedstawiono w Ameryce. Podobnie jak w operach innych kompozytorów, obdarzających basy rolami diabolicznymi (np. Mefisto w *Fauście* czy tytułowy Mefistofeles w utworze Arrigo Boity), również i Montemezzi wyznaczył basowi trudną, dramatyczną i pełną czerni partię. Adam Didur był tu starym i ślepym Archibaldem, królem barbarzyńców, który zaatakował Italię. W tragedii poetyckiej Sema Benellego, stanowiącej kanwę fabuły opery, uosobieniem Italii i bohaterką opowieści jest piękna Fiora, opierająca się barbarzyńskiemu zdobywcy. Okrutny Archibald chciał ją przeznaczyć na żonę dla swego syna Avita, ale podejrzewał Fiorę o niewierność. I nie dość, że ją porwał, a potem udusił, to jeszcze po jej śmierci chciał pogrążyć w Hadesie domniemanego kochanka. Zwilżył więc Fiorze usta trucizną, by ten, kto złoży jej pożegnalny pocałunek, legł trupem... Brrr. A jednak zbroczone operową krwią ręce Didura-Archibalda podobały się publiczności i władcom teatrów, bo zapraszali go od tej pory do europejskich wykonań tej opery.

Już tego samego roku Adam Didur grał Archibalda w londyńskiej Covent Garden, będąc jednocześnie kilka dni wcześniej wcielonym diabłem na tejże scenie, czyli tytułowym Mefistofelesem. Właśnie w operze Arriga Boity (włoskiego kompozytora, syna Polki, Józefiny Radolińskiej, znanego też autora librett, m.in. do *Otella* i *Falstaffa* Verdiego, *Giocondy* Ponchielle'ego) Adam Didur spotkał po raz pierwszy – zaczynającą w Covent Garden swoją wielką, światową karierę inną Polkę, która przybrała pseudonim Rosa Raisa. Kiedy się spotkali, Róża miała 21 lat i była piękną brunetką o wielkich, intrygujących oczach, pełną wewnętrznego żaru i temperamentu. Pochodziła z Białegostoku, była Żydówką i właściwie nazywała się Bursztejn, Burshtein, Burchstein?, ale wszędzie podawała, że jest „polish singer". Do historii opery przeszła potem m.in. jako pierwsza na świecie odtwórczyni roli Asterii w operze Boita *Neron* (prapremierę w La Scali 1 maja 1924 roku prowadził Toscanini), a także jako śpiewaczka, którą Puccini z Toscaninim wybrali do kreowania postaci tytułowej w prapremierze *Turandot* (La Scala 25 kwietnia 1926 roku, pamiętnej też z tego, że Toscanini zrobił chwilę przerwy w miejscu, w którym kończyła się partytura napisana przez Puc ciniego, a zaczynała część dopisana już po śmierci kompozytora na podstawie jego szkiców). Znawcy operowych kulis twierdzą, że w Londynie młoda czarnulka z Białegostoku wpadła w oko przystojnemu blondynowi spod Sanoka. Ile w tym prawdy, trudno dziś dociec.

Kiedy tegoż 1914 roku Adam Didur przyjechał w kwietniu na występy do Polski, tym razem krytycy muzyczni pozostali zgodni z opinią słuchaczy, szczelnie wypełniających widownie i owacyjnie nagradzających jego śpiew. Tenże sam Aleksander Poliński, który rok temu wieszał psy na Didurze, tym razem po spektaklu *Fausta* zmienił zdanie i pisał, że „...w jego technice nie ma braków. Głos ma giętki i skalę wchodzącą aż w granicę skali tenorowej, tryluje przeto – gdzie można – jak sopranistka koloraturowa, a słodko czuli się w kantylenie – gdzie potrzeba – jak sprawny tenor liryczny. Basista śpiewający jest rzadkim w ogóle ptakiem, stąd sława śpiewającego Didura w całym świecie muzykalnym, tym śpiewem właśnie zachwyca i podziw rozbudza".

Natomiast prócz zdawkowych ogólników, z których na ogół sklejano recenzje, sporo interesujących informacji o sztuce wykonawczej Adama Didura odnaleźć można było w artykule Władysława Dybczyńskiego, zamieszczonym na łamach „Polskiej Sceny i Sztuki":

„Szczycimy się Adamem Didurem i słusznie, gdyż artysta po Reszkach, Mierzwińskim i niewielu innych naprawdę nie zawiódł pokładanych w nim nadziei, lecz przeciwnie, przeszedł

Druga żona Adama Didura - Marguerite Vignon

wszelkie oczekiwania. Dziś Didur jest prawdziwą ozdobą każdej wielkiej sceny Europy i Ameryki. Śpiewa wszędzie z powodzeniem ogromnym, tworząc kreacje godne jak największej uwagi, w sztuce zaś wokalnej jest wprost niezrównany.

Dziś po Battistinim, jedynym przedstawicielu bel canto, Didur znajduje się w pierwszym rzędzie śpiewaków doby obecnej; artysta posiada właśnie umiejętność łączenia owego bel canto z wymaganiem współczesnym, tj. deklamacją oraz wyrazem. Posiadając głos o brzmieniu piękności niezwykłej, technicznie wyszkolony zdumiewająco, o skali fenomenalnej (gdyż począwszy od „do" basowego kończy na „si" tenorowym), artysta umie uwydatnić piękno prawdy psychologicznej. Aczkolwiek jeszcze pomówimy o Didurze – dziś jednak z racji jego występów na naszej scenie operowej należy obszerniej wspomnieć o jego kreacjach: Mefistofelesa (*Faust* Gounoda) oraz Wotana (*Walkirie* Wagnera).

Mefisto w pojęciu Didura to duch ucieleśniony – zły Duch, towarzysz-doradca i niecny kusiciel. Można oczywiście z tym pojęciem nie godzić się w zupełności, lecz przyznać trzeba, iż artysta nie stwarza postaci o obliczu potężnym, nadaje swej kreacji cechy artyzmu prawdziwego. W każdym geście, ruchu posągowym daje się zauważyć wielka kultura artystyczna, znajomość środków oraz umiejętność ich zastosowania i temperament prawdziwy (...)

Pięknie i potężnie przejawia się Wotan w interpretacji Didura. Artysta umiał podkreślić w postaci potęgę boską i miłość ojcowską – ożywić interpretację, nadając jej cechy artyzmu wielkiego. Imponującym więc był Wotan Didura!

Pod względem wokalnym artysta stał na wysokości wszelkich największych wymagań. Głosem pięknym i potężnym frazował swoje partie (...) zmieniając barwę głosu odpowiednio do chwili psychologicznej. Cantilena, emisja oraz oddech artysty są wprost zjawiskowe. Każdy szczegół partii Didura jest opracowany drobiazgowo, nie znajdujemy więc w odtwarzanych partiach tzw. pustych miejsc. Didur tworzy i żyje przez cały wieczór i powszechną zwraca uwagę.

Najlepiej śpiewana była w *Fauście* Serenada, naprawdę wykonana pod każdym względem po mistrzowsku, w *Walkirii* zaś słynne «pożegnanie». Didurowi można uczynić mały zarzut, iż aczkolwiek czynić to może ze swobodą, niepotrzebnie sięga do nut tak dla basisty krańcowo wysokich, jak g, d, gdyż musi to ujemnie wpłynąć na średnicę. Lecz wielkim wolno – to nie zarzut, raczej przeciwnie. Sądzę tylko, że wystarczy być hojnym, nie rozrzutnym..."

Głosu na szczęście starczyło na prawie czterdzieści lat występów scenicznych. W Metropolitan Opera House śpiewał nieprzerwanie do 1932 roku, biorąc udział w blisko tysiącu przedstawień. Nie znam statystyk MET, ale chyba niewielu artystów na świecie może się poszczycić takim swoistym rekordem. Raz jeszcze, 26 lutego 1933 roku, pojawił się na tej scenie. Było to uroczyste pożegnanie dyrektora Gatti-Casazzy, a jednocześnie pożegnalny amerykański występ Adama Didura, który po raz pierwszy stanął na scenie Metropolitan 25 lat temu.

Do nagrań płytowych, które na początku stulecia były nowością nieufnie przyjmowaną przez wielu śpiewaków, Didur przekonał się dość szybko. Podobno swoje pierwsze w życiu płyty nagrywał już w 1901 roku w warszawskiej filii Gramophone-Company. Niestety, nagrania te nie zachowały się, a informację o nich znaleźć można tylko u niektórych historyków fonografii operowej. Natomiast płyty, które nagrał już po wyjeździe do Mediolanu w latach 1903-4 dla wytwórni „G&T", istnieją do dziś i w reedycjach krążą po świecie. Znane są z tego okresu jego nagrania z oper: *Ebera, Meflstofeles* i *Faust* (w Warszawie podobno nagrał także poloneza Stolnika

z *Halki*). Od 1905 roku Adam Didur współpracował przez pięć lat z mediolańską „Fonotipią" i nagrał dla niej kilkadziesiąt pozycji. Później nagrywał dla firmy „Pathe", a także wydawał jego płyty „Brunswick" oraz „Actuelle". Z zachowanych dokumentów wynika, że rejestrował swoje nagrania w latach 1901-1928, a więc w okresie najwyższej formy głosowej. W drugiej połowie naszego stulecia wiele firm w USA, Canadzie, Anglii i innych krajach – z wyjątkiem Polski – wypuściło na rynek rekonstrukcję nagrań Adama Didura, uważając go za jednego z czołowych śpiewaków świata. Tylko jak widać, fonografia w jego kraju rodzinnym jest odmiennego zdania i po 1945 roku nie poświeciła Didurowi ani jednej płyty!

Oprócz nagrań płytowych Adam Didur wystąpił też w 1936 roku w filmie Ryszarda Ordyńskiego (który przez pewien czas reżyserował też w Metropolitan Opera) *Amerykańska awantura*.

*

Z pięciu córek Anieli i Adama Didurów przeżyły tylko trzy i wszystkie poszły w ślady rodziców, imając się śpiewaczego fachu (dwie córki zmarły na chorobę płuc w młodym wieku: Aniela w 1916 roku, a Stanisława – w 1918). Najstarsza z nich Ewa zadebiutowała w Metropolitan Opera House 3 października 1918 roku. Cztery lata później zaczęła występować w mediolańskiej La Scali pod dyrekcją Arturo Toscaniniego. Śpiewała między innymi Małgorzatę w *Mefistofelesie* i Ewę w *Śpiewakach norymberskich*. Tego samego 1922 roku występowała też w Teatrze Wielkim w Warszawie (jako Mimi w *Cyganerii*) i w Krakowie (Małgorzata w *Fauście*). Potem przeniosła się do Mediolanu, wyszła tam za mąż i czasami występowała w La Scali (a także razem z ojcem w Operze Lwowskiej). Bardziej jednak od operowego śpiewu pociągało ją afrykańskie safari. W światku artystycznym uchodziła za jedyną wśród śpiewaczek – miłośniczkę tych ryzykownych polowań.

Olga Didurowa, mimo że posiadała głos raczej o skali mezzosopranowej, także zaczynała swoją karierę śpiewaczą od ról sopranowych i też przy boku ojca. Razem z Adamem – Mefistem wystąpiła jako Małgorzata w *Fauście* 16 kwietnia 1926 roku we Lwowie. W lipcu śpiewała tę samą partię razem z ojcem w Krakowie w Teatrze im. Słowackiego, a rok później w Teatrze Wielkim w Warszawie. Podobnie jak i Ewa – Olga trafiła też do Metropolitan Opera. Debiutowała na tej scenie 21 listopada 1930 roku rolą Prezisilli w *Nocy przeznaczenia* Verdiego. „New York Times" napisał wówczas, że: „Panna Didur, córka sławnego basa Adama Didura, ukazała nam w roli wesołej markietanki Prezisilli miły głos o doskonałej szkole. Partię swoją śpiewała z pełnym wdziękiem i swobodą. Jej zgrabna, żywa postać była pełna ujmującego wdzięku, a widownia przyjęła ją długimi, niezwykle serdecznymi oklaskami..."

Widocznie musiała rzeczywiście dobrze wypaść, skoro tydzień później, 29 listopada, wzięła udział w amerykańskiej premierze opery Musorgskiego *Jarmark soroczyński*, śpiewając tam partię panny młodej. Następnego roku śpiewała raz jeszcze w Teatrze Wielkim w Warszawie tytułową Toskę, wystąpiła przed mikrofonem Polskiego Radia i miała wrócić do MET. Jednak, jak mi powiedziała jej sąsiadka i przyjaciółka, pani Janina Then – Olga Didurowa, jadąc na kolejny kontrakt do MET, dojechała bodajże tylko do Francji, gdzie miała przesiąść się na statek i... wróciła do Polski. Serce wzięło górę nad karierą: była wówczas zakochana w dziedzicu na Sękowej Woli (podobnie jak jej babka, Wincenta Jasińska – a więc historia się powtarza), Andrzeju Brochwicz-Wiktorze. I zrezygnowała z dłuższego rozstania, wróciła do Sękowej Woli, by zostać

panią Wiktorową.

Najmłodsza z córek, Mary, mimo iż została hrabiną Załuską na Iwoniczu, również – wbrew opinii wyższych sfer – skierowała swe kroki ku scenie. I to nawet nie operowej, ale, o zgrozo! – operetkowej. Zadebiutowała 21 września 1937 roku w roli Juanity w operetce *Słońce Meksyku*. Po wojnie śpiewała w Operetce Poznańskiej.

Pierwsza żona Adama – Angela Aranda Arellano zmarła w kwietniu 1928 roku. 21 grudnia następnego roku Adam Didur poślubił francuską tancerkę Marguerite Vignon, z którą zamieszkał w Nicei. Jednakże po kilku latach małżeństwo to rozpadło się i Didur wrócił na stałe do kraju. Po rozstaniu się w 1933 roku z Metropolitan występował jeszcze sporadycznie w niektórych operach europejskich, ale głównie zaczać myśleć o stworzeniu dobrego teatru operowego w Polsce. Podobno jako anegdotę opowiadano sobie w „Ziemiańskiej" o tym, że naiwny mistrz Didur, pełny animuszu, dobrych chęci i doświadczenia, przyszedł, ot tak, po prostu, do Teatru Wielkiego w Warszawie z ofertą objęcia dyrekcji. Kawiarnia „Ziemiańska" dobrze przecież wiedziała, że bez układów towarzyskich i szerokich pleców nie załatwi się czegoś takiego, jak dyrekcja opery. I śmiała się z „pana z Ameryki". Adam Didur machnął ręką na warszawskie układy i układziki, wyjechał do Lwowa i tu rozpoczął w 1936 roku nowy rozdział w swojej biografii: zajął się pedagogiką.

Adam Didur - stoi w środku z laską - i jego uczniowie (Lwów 1938).
Pierwszy z lewej - Jan Rasp (fundator mediolańskich studiów Didura)

Afisz koncertów w “Gastronomii” z 1942 roku

„Korzystając z pobytu w iwonickim dworze – donosił reporter pisma „Kino" w październiku 1937 roku, podpisujący się J.M. – postanawiam złożyć wizytę znakomitemu śpiewakowi Adamowi Didurowi, który w odległości kilkudziesięciu kilometrów od Iwonicza spędza letnie wczasy w domu swej córki Olgi Didur-Wiktorowej w Sękowej Woli.

Nienajgorszą, ale też nienajlepszą szosą udaję się samochodem w towarzystwie młodszej córki słynnego basa, Mary Didur-Załuskiej oraz jej małżonka Ireneusza hr. Załuskiego do tej letniej siedziby Adama.

Droga jest przepiękna, wijąca się wśród falistych, rozległych przestrzeni (...). Gęsto rozsiane wieże wiertnicze przypominają, że znajdujemy się w krainie bogatej w ropę. (...) Widzimy w oddali dymy ognisk i tłoczące się przy ogniskach postacie. To cyganie – jak przed wiekami – rozbili swój koczowniczy obóz. Auto mknie dalej i wjeżdża już w cienistą aleję wiodącą do domu w Sękowej Woli.

Na nasze powitanie wybiega w jasnej, domowej sukni pani Olga Didur-Wiktorowa.

– Nareszcie jesteście... bo siadamy już do podwieczorku.

Nie istniejący już dziś budynek na rogu Alei Jerozolimskich i Nowego Światu w Warszawie, w którym mieściła się kawiarnia "Gastronomia".W okresie okupacji Zygmunt Latoszewski z Adamem Didurem organizowali tu występy polskich artystów dla polskiej publiczności

A oto Adam Didur. Pomimo dorosłych córek i wnucząt wygląda jeszcze młodzieńczo i jest pełen werwy. Nieprzerzedzona czupryna, falista, z lekka tylko przyprószona siwizną, promieniejąca werwą i wesołością twarz, czarujący uśmiech – stwierdzają, że zachował swój urok słynnego zdobywcy kobiecych serc.

Bądźmy odrobinę niedyskretni... Podobno z uroku tego korzysta nadal, a sąsiad p. Wiktorów, przemysłowiec z Sanoka, p. Oskar S., wiedeńczyk, powtarza swoją łamaną polszczyzną: – „«Lump» to ja jestem... ale długo nie taki „lump" jak tatuszu!"

To zapewne temperament artystyczny utrzymuje tę młodość w Adamie Didurze.

Olga Didur-Wiktorowa, która przed niewielu jeszcze laty zbierała oklaski na scenie Metropolitan Opera, jest obecnie znakomitą gospodynią. Częstuje nas wyśmienitym, wiejskim podwieczorkiem. Przepyszny chleb domowego wypieku, świeżutkie, pachnące masło, słynna podkarpacka bryndza, domowe wędliny, domowe wyborne kruche ciasteczka z konfiturami. Świeżutko zebrane krasne maliny i purpurowe koraliki porzeczek...

Po podwieczorku udaję się na chwilę pogawędki z Adamem Didurem do jego pokoju. Nad tapczanem, okrytym huculskim kilimem, fotografia córek, słynnego dyrektora Metropolitan Opera, Jana Kiepury i jednej z dawnych partnerek operowych Adama Didura. Artysta spogląda na te fotografie i mówi:

– Przykro mi, gdy pomyślę, że w tej chwili żadne polskie nazwisko nie jaśnieje na afiszach wielkich oper amerykańskich... Nasz najmilszy Janek Kiepura nie czuł się jakoś dobrze w atmosferze amerykańskiej, przynajmniej na razie... Bo nie tracę nadziei, że namyśli się i do Ameryki powróci. Ame ryka – to jednak wielki, bogaty, jedyny w swoim rodzaju teren ekspansji artystycznej. W październiku wyjeżdża do Ameryki Jerzy Czaplicki, którego uważam za jednego z najświetniejszych dziś barytonów na całym świecie... Nie wątpię, że zdobędzie wielki sukces dla siebie i dla polskiej sztuki.

Dalej Didur, z oczyma płonącymi zapałem, opowiada mi o swej pracy pedagogicznej w konserwatorium lwowskim, gdzie prowadzi klasę operową.

– Po zaledwie ośmiomiesięcznej pracy udało się wystawić *Faworytę* siłami uczniowskimi w taki sposób, że przedstawienie podbiło najostrzejszych krytyków. Ambicją moją jest, aby uczniów moich przygotować do wielkiej, światowej kariery... Mam kilka głosów takich, co do których żywię wielkie nadzieje..."

Jednym z nich był sopran Wiktorii Kotulak. Jej historia jest jak z bajki.

*

Kilkunastoletnia Wikta marzyła o tym, by zostać operową śpiewaczką i wielką damą. Będąc w Jaśle, dowiedziała się, że w sąsiedztwie jej znajomej zamieszkali wielcy śpiewacy (Olga Wiktorowa z mężem chwilowo przeniosła się do Jasła). Wiktoria uznała, że los się uśmiechnął do niej i postanowiła skorzystać z okazji. Jak mi niedawno napisała w liście z Mediolanu (gdzie mieszka od 40 lat), postanowiła nawet użyć pewnego niewinnego podstępu, by zwrócić na siebie uwagę. Przeniosła się do owej znajomej, by być w pobliżu śpiewaków. „Zostałam u niej 10 dni, śpiewając przy otwartych oknach do ogrodu. Pewnego dnia usłyszałam głos kobiecy, wykonujący ćwiczenia wokalne, które ja zaczęłam powtarzać..." usłyszała ją pani Olga i zaprosiła do domu, usiadły razem przy fortepianie... Kiedy Adam Didur przyjechał do Wiktorów, córka gorąco go

Adam Didur i Wiktoria Calma we Lwowie w 1938 roku

namawiała, by zechciał przesłuchać Wiktę. Podobno nie bardzo miał na to ochotę, bo akurat był w nienajlepszym humorze, ale w końcu Olga przyprowadziła Kotu lankę i odbyło się pierwsze przesłuchanie. „Był zdziwiony, że miałam taki dojrzały głos w moim wieku" – wspomina w liś cie. Od tego momentu rozpoczęło się błyskawiczne przeobrażanie niepozornej dziewczyny w śpiewającą damę.

Po wakacjach, jesienią 1936 roku, Adam Didur rozpoczął swoją pracę pedagogiczną we Lwowie w prywatnym konserwatorium pani Niementowskiej przy ulicy Kopernika. Zabrał ze sobą Wiktę, która znalazła się w gronie jego pierwszych uczniów, obok Jadwigi Lachetówny i Lesława Finze (dziesięć lat później ta trójka stanowiła filar śpiewaczy pierwszego zespołu operowego, który rozpoczął pracę po wojnie, Opery Śląskiej, stworzonej przez Adama Didura).

– Wikta była skryta – opowiadała mi Jadwiga Lachetówna, wspominając początki nauki u mistrza, jak go między sobą nazywali młodzi śpiewacy. – Miała ciepły, głęboki, miękki głos i duże zdolności aktorskie. Posiadała ów „małpi instynkt", tak bardzo potrzebny aktorom, ową łatwość imitowania ruchów, gestów. Mistrz zaopiekował się nią, uczył śpiewu, dobrych manier, wprowadził ją w świat sztuki. Stworzył z niej prawdziwą damę. Wymyślił też jej pseudonim artystyczny: na scenę weszła już jako Wiktoria Calma.

– Wikta właściwie była mezzosopranem – mówi dziś Lesław Finze. – Ale mistrz uważał, że w literaturze operowej mało jest popisowych partii dla mezzosopranów i prowadził jej głos w kierunku sopranu. Uważał, że może z niej być śpiewaczka światowego formatu. A był to głos rzeczywiście piękny... Po śmierci mistrza Calma wyjechała na stypendium do Włoch i tam już została. Śpiewała też przez pewien czas w La Scali. Wiem też, że razem z zespołem Scali nagrała na płyty *Wojnę i pokój* Prokofiewa.

Oprócz Calmy, Lachetówny i Finzego, w czasie trzech lat pracy Adama Didura we Lwowie, do jego uczniów należeli m.in.: Irena Małaniuk, Lidia Karatnicka, Zofia Kulpińska, Marian Nowakowski, Zdzisław Pręgowski, Teodor Tereń-Juśkiw.

W 1938 roku, prócz pracy w Konserwatorium (ze szkoły Niementowskiej przeniósł się Didur do Państwowego Konserwatorium Muzycznego, które mieściło się przy ulicy Chorążczyzny 7), objął też kierownictwo artystyczne lwowskiego stagione operowego (wówczas Lwów nie posiadał stałego teatru operowego, a tylko dział operowy przy Teatrze Miejskim, organizujący sporadyczne przedstawienia). Sezon zainaugurował we wrześniu 1938 roku przedstawieniem *Strasznego dworu*. Ale już kilka miesięcy wcześniej, 3 maja, chcąc poddać swoich uczniów próbie sceny, doprowadził do wystawienia w Teatrze Miejskim opery *Janek* Żeleńskiego.

– Miałem śpiewać partię tytułowego bohatera – wspominał mi Lesław Finze. – Mistrz dowiedział się, że do Krynicy przyjechał Kiepura. – Zatelegrafuję do Janka – powiedział – niech przyjedzie na wasz spektakl, posłucha. A przy okazji w prasie da się notatkę i będziecie mieli trochę reklamy.

Po telegramie mistrza Kiepura przyjechał i zamieszkał w hotelu „Georga". Miałem mu być przedstawiony i mistrz kazał mi przyjść na spotkanie do kawiarni „Roma".

– To jest Leszek, który będzie śpiewał Janka. Będziesz na przedstawieniu, prawda?

– Dobrze, przyjdę – odparł Kiepura. – Ale zrobimy tak: jak on skończy arię, a ja będę w loży, to niech publiczność krzyczy „Kiepura, Kiepura". Ja się ukłonię i też zaśpiewam tę arię z loży.

– Jak to usłyszałem – kontynuował Finze – to natychmiast wstałem i powiedziałem Kiepurze:

„Niech pan w takim razie zaśpiewa wszystko, całe przedstawienie" i wyszedłem z „Romy". Oczywiście obraził się i nie przyszedł na naszą premierę. A ja miałem wtedy dziewiętnaście lat i uważałem, że z Kiepury jest kawał chama.

15 maja 1939 roku Adam Didur przyjechał do Warszawy i zamieszkał w hotelu „Europejskim". Zaproponowano mu objęcie dyrekcji Teatru Wielkiego. Od czerwca już urzędował w Operze. Wysyłał listy, umawiał się z artystami, planował repertuar... Sezon 1939/40 miała otwierać premiera *Hrabiny* Moniuszki. W sierpniu przyjechali też za swoim mistrzem: Calma, Lachetówna i Finze. Do ostatniej chwili Adam Didur nie wierzył, że może dojść do wojny, o czym może świadczyć opisany na wstępie „tajemniczy list".

– Pierwsze naloty na Warszawę przeżyliśmy w schronie operowym – mówi Jadwiga Lachetówna. – Potem mistrz znalazł mieszkanie na Wareckiej i przez całą okupacje utrzymywał się z lekcji śpiewu.

– Do pieniędzy nie przywiązywał wagi. Mówił mi – wspomina Lesław Finze – że na giełdzie w Nowym Jorku przegrał kilkaset tysięcy dolarów. Ale nie powiedział, ile przegrał w pokera. Sądzę, że jeszcze więcej. Dzień przed jego śmiercią graliśmy w „pięć kart" w naszym wspólnym mieszkaniu na ulicy Mielęckiego w Katowicach. Miał za to szeroki gest. – Drodziuni – lubił mawiać – człowiek powinien żyć na godnym swojej pracy poziomie. I rzeczywiście, zarówno przed wojną – gdy go poznałem – jak i później, wszystko, co zarabiał, szło na elegancki ubiór, do którego przywiązywał uwagę oraz na tak zwane życie.

– Miał słabość do butów – dodaje pani Lachetówna. – Czyszczenie butów to był cały rytuał. A kupował buty tylko u najlepszych szewców.

Podczas okupacji grono uczniów Adama Didura powiększyło się. Między innymi znalazł się wśród nich Franciszek Arno, a także znany już przed wojną piosenkarz, Mieczysław Fogg. Z Radomia przyjeżdżała też na lekcje kilkunastoletnia brunetka, późniejsza primadonna Opery Warszawskiej, Maria Fołtyn. Wespół z dyrygentem Zygmuntem Latoszewskim Didur firmował polskie koncerty w kawiarni „Gastronomia", na których – prócz jego uczniów – występowali najbardziej znani nasi śpiewacy.

Po Powstaniu Warszawskim i ucieczce z obozu przejściowego w Ursusie (skąd wywożono wysiedlonych ze stolicy warszawiaków do pracy w Rzeszy) Adam Didur z Wiktorią Calmą znaleźli się w Krakowie. Kiedy w kawiarni „U Aktorów", gdzie spotykał się cały artystyczny światek, rozeszła się wieść o jego przyjeździe, niebawem przybyli do swojego mistrza rozproszeni po ewakuacji warszawscy uczniowie. I już w listopadzie 1944 roku, razem z reżyserem Bolesławem Fotygo-Folańskim, przygotował Adam Didur przedstawienie *Halki*. W roli tytułowej wystąpiła Wiktoria Calma, a w partii Janusza zadebiutował nowy uczeń Didura, wychowanek profesor Oleskiej z Lwowa – Andrzej Hiolski. Kiedy się niedawno pytałem, jak mogło dojść w okupowanym Krakowie do wystawienia polskiej opery narodowej, Hiolski powiedział, że gubernator Frank, czując się coraz mniej pewnie w roli władcy na Wawelu, chciał w ten sposób wykazać się przyjacielskim gestem w stosunku do poddanych. Zapowiedział nawet swoje łaskawe przybycie na premierę, a śpiewacy wiedzieli, że Polska Podziemna szykuje zamach na Franka właśnie podczas *Halki*. Obyło się bez strzelaniny, bo gubernator nie przyszedł.

W połowie kwietnia 1945 roku do Krakowa przyjechała delegacja muzyków z Katowic, którzy tworzyli na Śląsku orkiestrę symfoniczną i konserwatorium. Zwrócili się do Adama Didura, by zorganizował w Katowicach teatr operowy. W siedemdziesiątym drugim roku życia ten wielki

artysta decyduje się po raz drugi objąć dyrekcję opery, która miałaby powstać w zniszczonych przez wojnę Katowicach. W mieście, które nigdy do tej pory nie miało stałej sceny operowej. Trud i ryzyko ogromne. Do prac organizacyjnych włączył się jeden z uczniów Didura, Tadeusz Bursztynowicz. Na wiosnę – przeprowadzka do Katowic.

„Początkowo zamieszkał wspólnie z Wiktorią Calmą i Tadeuszem Bursztynowiczem, a także kompozytorem Ludomirem Różyckim i jego rodziną przy ulicy Sobieskiego 20 – pisał Marek Brzeźniak. – Teraz rozpoczęły się częste podróże zarówno Adama Didura, jak i Tadeusza Bursztynowicza pomiędzy Katowicami a Krakowem." Część solistów była już na Śląsku, pozostali mieszkali jeszcze w Krakowie. „Tam też w Gospodzie Aktorów przy Plantach odbywały się pierwsze próby do nadchodzącej premiery. Prowadził je znakomity reżyser, znany z ekstrawaganckiego sposobu bycia, Bolesław Fotygo-Folański".

Oficjalnie zaprosił Didura do Katowic ówczesny wojewoda śląsko-dąbrowski, generał Aleksander Zawadzki. Ze wspomnień świadków tych zdarzeń wynika, że Zawadzki był wielkim orędownikiem powstania opery na Śląsku. Ale władze centralne miały odmienne zdanie. W Warszawie bowiem ustalono odgórnie, że pierwszą operą, jaka zostanie otwarta w powojennej Polsce, ma być Opera Poznańska. Ówczesny dyrektor Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki w specjalnym liście do Katowic wręcz z a b r o n i ł organizowania tu jakichkolwiek przedstawień operowych, pozwalając jedynie na pracę teatru rewiowo-wodewilowego. „A więc «woluntaryzm decydentów» legł u podstaw powołania do życia nowej placówki – napisał znany poeta i wieloletni kierownik literacki Opery Śląskiej, Tadeusz Kijonka. – I to lokalnych decydentów. Pierwszy, idąc stopniami w górę, podówczas major, nazywał się Włodzimierz Stahl, był ogromnej postury, z zawodu polonista (...) pełnił funkcję naczelnika Wydziału Informacji i Propagandy. Wyższy stopniem, Jerzy Ziętek, w tym czasie pułkownik, był wicewojewodą, a najwyższy, szczupły i drobny generał Zawadzki, który wręczył opatrzoną swoim podpisem nominację na szefa opery Adamowi Didurowi – był wojewodą śląsko-dąbrowskim. Dopiero potem, zmuszony wymową faktów, uczyni to również minister kultury i sztuki".

W dwa miesiące po przyjeździe Adama Didura do Katowic, w czwartek 14 czerwca 1945 r. o godzinie 17.30, w sali Teatru im. Wyspiańskiego doszło do historycznego zdarzenia. Rozpoczęło się bowiem pierwsze w powojennej Polsce przedstawienie operowe. Do pulpitu dyrygenckiego dyrektor Adam Didur zaprosił asystenta Artura Toscaniniego z La Scali – Zbigniewa Dymka, który poprowadził pierwszą po wojnie *Halkę*. A na afiszu: Wiktoria Calma w roli tytułowej, Lesław Finze jako Jontek, Olga Szamborowska w roli Zofii, Andrzej Hiolski jako Janusz, Henryk Paciejewski – Stolnik, Adam Dobosz – Góral, Adam Kopciuszewski – Dziemba i Stefan Dobiasz – Dudziarz.

Cytowany już Marek Brzeźniak ustalił, że „w rzeczywistości partię Janusza śpiewał Adam Kopciuszewski, który zastąpił chorego i nieobecnego jeszcze w Katowicach Andrzeja Hiolskiego. Wiele kontrowersji budzi sprawa wykonania epizodycznej roli Dziemby. Niektóre źródła, m.in. recenzja w „Trybunie Robotniczej" z 17 czerwca 1945 roku, dowodzą, że rolę tę wykonał sam Adam Didur: „Obecność jego na scenie dodawała animuszu, werwy całemu zespołowi". Natomiast relacje wspomnieniowe nieżyjącego już dziś redaktora Józefa M. Michałowskiego, jak też i niektórzy soliści utrzymują, że Didur wystąpił w którymś z kolejnych przedstawień *Halki*, najprawdopodobniej w drugim. Potwierdza to zachowane zdjęcie z owego ostatniego, nie zamierzanego występu artysty. Obok Didura widzimy w kostiumie Halki Jadwigę Lachetównę, a

Adam Didur

przecież premierę śpiewała Calma. Kiedy Didur wystąpił faktycznie, dziś już ustalić się nie da".

Nagłe zastępstwo w *Halce* w czerwcu 1945 roku było ostatnim występem scenicznym Adama Didura. Oprócz funkcji dyrektora Opery artysta objął również klasę śpiewu w Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach, będąc jednocześnie dziekanem Wydziału Wokalnego. Otrzymał duże i ładne mieszkanie przy ulicy Mielęckiego 10, do którego przyjechała również jego córka Olga z wnukiem Adamem Wiktorem. Ale prawie od razu mieszkanie to stało się hotelem i stołówką jego uczniów, a także klasą śpiewu i salą prób. Gospodyni Didura gotowała dla wszystkich, a zamieszkali tu m.in. Calma, Lachetówna, Arno, Finze, Hiolski i Bursztynowicz. Do grona wykonawców pierwszej *Halki* dołączyły niebawem osoby, którymi już po kilku latach nasza opera chlubiła się, m.in. Franciszek Arno, Antonina Kawecka, Edward Pawlak. Do końca sezonu *Halkę* wystawiano jeszcze ponad 30 razy, goszcząc z nią także w Krakowie.

Po wakacjach zespół Adama Didura był już przygotowany do następnej premiery. 15 września 1945 roku, jeszcze na scenie w Katowicach (w Teatrze im. Wyspiańskiego) odbyła się premiera *Toski* Pucciniego. Kierownictwo muzyczne Didur powierzył byłemu dyrektorowi Opery Warszawskiej Jerzemu Sillichowi, dekoracje zaprojektował Jan Kosiński. Operę tę przygotowano „w reżyserii i inscenizacji Filipa Kuligowskiego, pod ogólnym nadzorem artystycznym Adama Didura". W obsadzie premierowej głównych ról znajdujemy: Wiktorię Calmę – Tosca, Lesława Finze – Cavaradossi, Andrzeja Hiolskiego – baron Scarpia, a także (chyba debiutującego na scenie operowej) Adama Wiktora – jako Cezare Angelotti.

Trzy tygodnie później na Śląsku zatrzymał się pociąg z repatriantami ze Lwowa, wśród których było wielu muzyków, śpiewaków i fachowców zaplecza teatralnego. – Pociąg ten „ wspominał altowiolista Eugeniusz Szłapak – jechał do Szczecina. Gdy dojechaliśmy do Gliwic, wystosowaliśmy delegację, pamiętam, że był w niej śpiewak i reżyser opery lwowskiej, Romuald Cyganik, byłem również ja, do generała Zawadzkiego z prośbą, aby nas już dalej nie wysyłać. W transporcie znajdowały się bowiem osoby starsze, którym trud podróży dawał się mocno we znaki. Naszą prośbę poparł Adam Didur. W rezultacie nasze wagony cofnięto do Bytomia".

I w tym właśnie mieście, po przyjeździe lwowiaków, jesienią 1945 roku rozpoczyna się pierwszy sezon działalności „Opery Katowickiej w Bytomiu". Wybrano na prowizoryczną siedzibę Opery (którą już z Teatru im. Wyspiańskiego przeganiano) najbliżej położony gmach właśnie w Bytomiu. Didur był zwolennikiem tego, by jednak Opera mieściła się w Katowicach, więc ową prowizoryczną siedzibę nazwał „Operą Katowicką z siedzibą w Bytomiu". A jak nam dzisiaj wiadomo, w PRL najtrwalsze są prowizorki. Tak więc już ponad czterdzieści lat temu założona przez Didura Opera mieści się w zagrożonym szkodami górniczymi gmachu. „Był to budynek po byłym teatrze miejskim: stary, zaniedbany, z małą, źle wyposażoną sceną, z niewielką widownią, bez dostatecznej liczby garderób, bez sali prób dla baletu. Gmach bez szyb, zdewastowany wewnętrznie, bez instrumentów i pulpitów, z wywiezioną kurtyną, z pustymi kostiumerniami i magazynami..."

Pierwszy horyzont pamiętam do dziś – wspominał Tadeusz Bursztynowicz. – Przyszedłem do chętnie pomagającego nam generała Zawadzkiego z prośbą, by z dostaw UNRRY, przeznaczonych do szpitali i dla dzieci, przyznał nam pewną ilość płótna na horyzont. Zawadzki tłumaczył, że szpitale są ważniejsze. My jednak również wyjaśnialiśmy, że nasi pracownicy też nie mają dla siebie prześcieradeł. W końcu dostaliśmy przydział. W Bielsku z kolei otrzymaliśmy tak zwaną burettę, świetny materiał sukienkowy. Z obydwu materiałów nasi fachowcy uszyli horyzont, który

służył nam przez długie lata.

Pierwszą premierą na scenie bytomskiej, a trzecią z kolei w dziejach Opery Śląskiej, były dwie jednoaktowe opery *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego i *Pajace* Leoncavalla. Muzycznie prowadził tę premierę, która odbyła się 9 grudnia 1945 roku, Jerzy Sillich, a wyreżyserowali Romuald Cyganik i Adam Dobosz.

W Wigilię Bożego Narodzenia, w dniu imienin i siedemdziesiątych drugich urodzin, cały zespół Opery Śląskiej przyniósł swojemu dyrektorowi wraz z kwiatami i życzeniami misternie wykonany dyplom z dziesiątkami podpisów. Znalazłem go w Muzeum Teatralnym w Warszawie i przeczytałem:

„Kochanemu Mistrzowi Adamowi Didurowi, Dyrektorowi Opery Śląskiej, repatriowani ze Lwowa pracownicy teatralni, wdzięczni za przygarnięcie ich do rodziny operowej, w dniu Imienin składają szczere i gorące życzenia Ad Multos Annos..." Kiedy składali swe podpisy, nikt nie mógł przypuszczać, że ich ukochanemu mistrzowi pozostało jeszcze dwa tygodnie życia.

Następnego dnia po Didurowym święcie, w pierwszy dzień Bożego Narodzenia, jego zespół wystąpił na radiowej antenie z *Halką*. Było to również zdarzenie historyczne: oto została nadana przez radio pierwsza po wojnie opera polska. „Po niej napłynęły na Śląsk wzruszające listy zarówno z kraju, jak i z zagranicy". To, co wydarzyło się od czerwca do grudnia 1945 roku w Katowicach i Bytomiu, owo powstanie teatru operowego niemal „z biegu", jest już dzisiaj legendą prawie nie do uwierzenia. W ciągu kilku tygodni, w rozbitym wojną mieście, zrodziła się Opera i powstał zespół artystów, który później przez wiele lat uchodził za najlepszy w kraju. Mogło się to wszystko wydarzyć tylko za sprawą człowieka wielkiego serca, o równie wielkim autorytecie, żelaznym zdrowiu, przede wszystkim – olbrzymim doświadczeniu. Takim właśnie artystą był Adam Didur.

Zmarł nagle podczas zajęć w szkole muzycznej 7 stycznia 1946 roku.

IV. „Śpiewajcie dalej..."

Podobno ostatnimi słowami, jakie wypowiedział na chwilę przed śmiercią, były: „Śpiewajcie dalej, nie przerywajcie..." I wyszedł z klasy, by w pokoju nauczycielskim odpocząć. Tu zmarł na atak serca. Słowa te, powtarzane później przez uczniów Adama Didura, zostały potraktowane w szkole i Operze Śląskiej jako jego symboliczny testament.

Mówi Włodzimierz Hiolski-Lwowicz, solista Opery Śląskiej z grupy lwowskich repatriantów: – Trumna stała w hallu Teatru im. Wyspiańskiego. Na górze zaś przez otwarte okno słychać było dźwięki orkiestry operowej, grającej pod batutą Jerzego Sillicha. A pod teatrem rynek zapełniony był tłumem ludzi. Stąd też powoli ruszył kondukt żałobny. Adam Didur spoczął na cmentarzu przy ulicy Francuskiej.

Katowice pożegnały największego polskiego basso cantante, jaki kiedykolwiek pojawił się w historii naszej wokalistyki. Myślę również, że mimo sławy aktorskiej Fiodora Szalapina, był Adam Didur takim śpiewakiem, którego z powodzeniem możemy nazywać **basem wszechczasów**.

W 1984 roku ukazał się I zbiór *Karier i legend*, gdzie znalazła się także biografia artystyczna Marii Fołtyn. Zacytowałem w niej słowa artystki: „Miałam szczęście uczyć się u jednego z największych artystów świata, ale z tym, niestety, wiąże się jedno z bardziej tragicznych wspomnień mojego życia. Profesor bowiem, jak ogólnie wiadomo, zmarł nagle na atak serca 7 stycznia 1946 roku podczas zajęć w Konserwatorium. Mało komu wiadomo, że stało się to właśnie podczas mojej lekcji."

Miesiąc po ukazaniu się książki pod Teatrem Wielkim w Warszawie przypadkowo spotkałem Andrzeja Hiolskiego, który już na samym początku rozmowy trącił w mój autorski honor:

– Cóż to za bzdury wypisuje pan w swojej ostatniej książce?

–...

– Chodzi o śmierć Adama Didura. Jakże to mogło się stać na lekcji Fołtynówny, skoro jej tam nie było? Didur miał mieć lekcję, ale poczuł się źle, powiedział do studentów „śpiewajcie dalej" i poszedł do pokoju na chwilę odpocząć.

– Czy był pan przy tym?

– Nie. Ale mówili mi koledzy.

Podobne opinie usłyszałem w rozmowach z Jadwigą Lachetówną, a potem także w mieszkaniu Lesława Finzego, czyli tych uczniów Adama Didura, którzy spędzili z nim razem ostatnich kilka lat jego życia we Lwowie, Warszawie, Krakowie i Katowicach. W tym momencie postanowiłem dojść prawdy. Pojechałem do Marii Fołtyn, która potwierdziła raz jeszcze swoją wersję.

Odbyłem wiele innych rozmów. Między innymi z Zenonem Kellerem, który zaraz po wojnie był w Katowicach kierownikiem Działu Muzycznego w Wojewódzkim Wydziale Kultury, potem kierownikiem literackim w Operze Śląskiej, a dziś jest asystentem reżysera i opiekunem pamiątek z dziejów tego teatru. Działał w Katowicach w czasie, gdy mieszkał tu Adam Didur. Kiedy mu opowiedziałem o kontrowersjach na temat okoliczności śmierci artysty, odparł:

– Prawdopodobnie jeszcze żyje jedyny, przypadkowy zresztą świadek śmierci mistrza. Jest to muzyk z ówczesnej orkiestry radiowej w Katowicach, którą organizował wówczas Witold Rowicki. Mieszka on obecnie w Australii i nazywa się Paweł Podleśka. Dam panu jego adres.

W ten sposób zarysował się nowy ślad.

Napisałem list do pana Podleśki z niewielką nadzieją na odpowiedź.

Po miesiącu z australijskiej Tasmanii nadszedł obszerny list Pawła Podleśki, zakończony rysunkiem sytuacyjnym: dokładny plan korytarza, klas, sali konferencyjnej, schodów etc. Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, w której umarł Adam Didur. Autor listu pisał:

„...Pracę w Polskim Radio rozpocząłem przed Bożym Narodzeniem 1945. Pamiętam, że po Nowym Roku 1946 Rowicki prosił mnie, abym poszedł do Wyższej Szkoły Muzycznej i wypożyczył nuty. Kiedy szedłem do biblioteki muzycznej, zauważyłem drzwi otwarte do sali konferencyjnej, tak ją wtedy nazywano. Nigdy tego pomieszczenia nie widziałem, toteż przez ciekawość wszedłem do środka i zobaczyłem siedzącego tu elegancko ubranego pana, ale nie wiedziałem, że to jest Adam Didur. Siedział na krześle i głowa zwisała mu na lewą stronę, a z nosa coś kapało. Podszedłem i chciałem zapytać się grzecznie, czy mogę mu w czymś pomóc, bo myślałem, że może chwilowo tylko zasłabł i chce odpocząć. Po chwili zorientowałem się, że ten człowiek potrzebuje natychmiastowej pomocy. Wtedy pobiegłem do kancelarii Rektora, którym w tym czasie był, o ile dobrze pamiętam, Rektor Kulczycki. Razem z Rektorem położyliśmy Didura

Enrico Caruso na spacerze z córeczką Glorią
(zdjęcie wykonane w Nowym Jorku, niedługo przed śmiercią artysty)

na jednym ze stołów i p. Kulczycki telefonował po lekarzy. Po niedługim czasie przyjechała, jak się dowiedziałem, córka Didura, Olga i jakaś druga pani o bardzo ciemnych włosach, ładna, ale nie wiem, kto to był. Kiedy pan Kulczycki załatwiał telefon, ja byłem obecny przy Didurze. Aby choremu było wygodniej, zwinąłem z jednego stołu obrus, pamiętam, że był koloru zielonego i podłożyłem mu pod głowę. (...) Oczywiście trudno dziś, po 40 latach, pamiętać szczegóły, ale w miarę możliwości podałem to, co jeszcze pamiętam. Zdawało mi się też, że Didur chciał coś powiedzieć, kiedy trzymałem rękę pod jego głową, ale nie był w stanie nic wymówić. Pamiętam też, że miał muszkę, a nie krawat. Potem się dowiedziałem, że miał mieć lekcje, ale właśnie poczuł się słabo i dlatego poszedł do sali konferencyjnej. Mam nadzieję, że co opisałem, pomoże Panu oddać w książce to, czego Pan szuka – Paweł Podleśka." (List ten został napisany 4 kwietnia 1986 roku).

V. Rówieśnicy

Rok 1873 zapisał się „pod szczodrą gwiazdą" w historii światowej sztuki wokalnej. W horoskopie chińskim był to rok Kozła. Samej tylko Europie przyniósł on w darze niemowlęta, których nazwiska po latach zapełniały szpalty gazet i książek, a ich kunszt wokalny podziwiał cały świat. Wystarczy, że wśród urodzonych tego właśnie roku wymienimy takie nazwiska, jak: Enrico Caruso, Fiodor Szalapin, Leo Ślezak – syn młynarza z Pięknogóry na Morawach, który przez pewien czas rywalizował z Caruso w Metropolitan Opera, a potem, już jako gwiazda światowego formatu, musiał konkurować w wiedeńskiej Staatsoper z synem piekarza z Sosnowca, czy też wielka rosyjska sopranistka Antonina Nieżdanowa i najpiękniejszy ponoć, jak twierdzili współcześni (w tym także rywale) – basso profondo o niewiarygodnej, wręcz fenomenalnej potędze brzmienia, nie ruszający się ze swego rodzinnego miasta solista Opery Warszawskiej, Adam Ostrowski. Zagraniczni basiści zjeżdżali do stolicy nie istniejącej na mapie Polski, by posłuchać Ostrowskiego, a to już ma swoją wymowę. W tym roku urodziła się także jedna z największych śpiewaczek najpierw polskiej sceny operowej (Lwów, Warszawa, Kraków), a potem i światowej opery, podająca się za Ukrainkę – Salomea Kruszelnicka (po mężu Biccioni), która była pierwszą w La Scali odtwórczynią tytułowych ról w nowych operach Ryszarda Straussa *Salome, Elektra*, jak również pierwszą na świecie tytułową *Madame Butterfly* Pucciniego w drugiej wersji tego dzieła, która na stałe weszła do repertuaru wszystkich teatrów operowych. (Pierwsza wersja była nieudana i po niesławnej, wygwizdanej premierze utonęła w niepamięci). 14 grudnia przyszedł na świat wybitny baryton włoski, Mario Sammarco, który został także szefem artystycznym La Scali. Zaś pod koniec 1873, w Wigilię Bożego Narodzenia urodził się ostatni z owego roku wielkich śpiewaków – Adam Didur.

Oto rówieśnicy: Caruso, Szalapin, Ślezak, Nieżdanowa, Ostrowski, Kruszelnicka, Sammarco, Didur. Czy był drugi tak szczęśliwy dla opery rok narodzin? Chyba nie.

*

Bohater naszej opowieści, wigilijny Adam, urodzony w tak znakomitym towarzystwie, poznał na swojej drodze życiowej wszystkich swoich sławnych rówieśników, choć bliższa

znajomość, a może nawet przyjaźń łączyła go tylko z Enrico Caruso i Fiodorem Szalapinem, największym swoim rywalem. (Trudno powiedzieć, czy było odwrotnie: w pamiętniku Szalapina ani u biografów Carusa nie spotkałem wystarczających informacji).

Pierwszą, później sławną rówieśniczką, którą spotkał w swym życiu, była, jak wiemy z poprzednich rozdziałów, Salomea Kruszelnicka. Początkowo uczyli się razem we Lwowie u profesora Wysockiego, gdzie spotkali się po maturze w 1892 roku, potem wyjechali razem do Mediolanu na dalszą naukę. Na kilka lat ich drogi rozeszły się i oto w 1899 roku spotykają się znów w Operze Warszawskiej, gdzie przez trzy kolejne sezony stanowią parę najwyżej cenionych solistów. Widnieją także razem na afiszu 500 przedstawienia *Halki* (w którym jednak Didur, przez nagłą chorobę, nie wystąpił).

W 1902 roku ich drogi rozeszły się. „Po zdecydowanym zadeklarowaniu, że nie jest Polką, za jaką ją miano w Warszawie, opuściła Operę Warszawską i śpiewała przez pewien czas we Lwowie. W związku z nieprzychylną postawą w stosunku do środowiska polskiego we Lwowie i nie mając już chęci nawiązać kontaktu z tym środowiskiem, zdecydowała się wyjechać za granicę..." – pisała Janina Korolewicz-Waydowa, znakomita śpiewaczka polska o światowej sławie i koleżanka Kruszelnickiej z okresu studiów u profesora Wysockiego we Lwowie. Dodam tylko, że jeszcze na dwa lata przed rozstaniem się z Warszawą, w 1900 roku, z okazji 500 przedstawienia *Halki* z Kruszelnicką w roli tytułowej czasopismo „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" nr 49 opublikowało fotografię rękopisu takiej oto treści: „Halka! najrzewniejsza rola, jaką śpiewałam – jeżeli zrozumiałam dobrze naszego (podkr. W.P.) Mistrza, szczęśliwą jestem! Salomea Kruszelnicka".

*

Następnym wielkim rówieśnikiem na drodze życiowej Didura był początkujący rzeźbiarz, który chciał śpiewać, Mario Sammarco. Przywędrował z Sycylii do Mediolanu, operowej Mekki, by uczyć się u profesora Francesca Emericha. I tu w 1893 roku poznał Adama Didura, również studenta Emericha, a niebawem obaj rowieśnicy spotkali się w zespole La Scali. Potem ich drogi rozeszły się, choć występowali na tych samych scenach: w Operze Warszawskiej, londyńskiej Covent Garden czy nowojorskiej Manhattan Opera. (Nota bene w tej ostatniej z wymienionych pojawili się tego samego 1907 roku). Pod koniec życia obaj też byli dyrektorami teatrów operowych.

*

Los zrządził, że poznali się dość wcześnie, bo mieli wówczas obaj po 26 lat. I znajomość ta przetrwała aż do śmierci genialnego neaoplitańczyka w 1921 roku. Oddajmy głos zapiskom pamiętnikarskim Adama Didura.

„Z Carusem poznaliśmy się i zaprzyjaźnili na wiosnę 1899, w drodze do Buenos Aires. Jego ówczesny repertuar obejmował: *Fedorę, Traviatę, Safonę, Giocondę* (jedyna opera, w której występowałem wtedy razem z nim), *Iris, Królową Sabę Goldmarka* i *Cavallerię*. Ale najbardziej zachwycił mnie i oczarował swoim Assadem w operze *Królowa Saba*. Wtedy zakochałem się w jego cudownym głosie, z którym żaden ze słyszanych przeze mnie nie da się nawet porównać.

Samochodziarstwo było jedną z pasji Adama Didura;
na zdjęciu Olga,Adam i Marguerite Didurowie

Spotkaliśmy się po raz pierwszy na pokładzie statku kompanii Navigazione Generale „Regina Marquerita". Gwiazdami naszego stagione byli : Gemma Bellincioni i tenor Alessandro Bonci, który otrzymywał za wieczór 5000 lirów. Drugiemu tenorowi – Enrico Caruso – płacono 12 000 lirów za cały miesiąc, dopóki nie nadarzyła się „okazja". Na skutek nagłej niedyspozycji Bonciego Caruso odniósł olbrzymi sukces w Królowej Sabie i mógł żądać zmiany kontraktu. Tam narodziła sie nasza przyjaźń, którą zakończyła jego przedwczesna śmierć..."

Fama operowa głosi, że właśnie na statku do Buenos Aires doszło do zdarzenia, które scementowało przyjaźń obu śpiewaków, a nie jest wykluczone, że także odbiło swoje znamię na historii sztuki wokalnej. Jeśli wierzyć przekazom ustnym, to wówczas doszło do „otwarcia góry" w głosie Enrico Caruso. Opowieść ta głosi (a słyszałem ją od kilku różnych osób), że mimo licznych i różnorodnych ćwiczeń, mimo konsultacji u pedagogów śpiewu, Carusie nie udało się osiągnąć wysokiego „b", owej iskrzącej się, popisowej dla tenora nuty, wzbudzającej zachwyt publiczności. Sytuacja ta potęgowała zdenerwowanie śpiewaka i stała się w pewnym sensie jego obsesją. Próbował różnych sztuk i sztuczek technicznych – bez rezultatów. Dopiero podobno Adam Didur zwrócił mu uwagę na fakt, że owe trudności z osiągnięciem wysokich tonów bardziej są związane z układem nerwowym niż oddechowym Carusa, a ściślej mówiąc: źródłem niepowodzeń jest strach i zdenerwowanie, które wpływają na nieprawidłowy oddech. Metodą perswazji i ćwiczeń podczas podróży na statku Didur pomógł Carusie w wyraźnym uspokojeniu i jakby „usztywnieniu" oddechu, usunął barierę psychiczną (strach przed śpiewaniem górnych tonów) i doprowadził do tego, że głos Carusa błysnął pełną krasą. Podobno, gdy po raz pierwszy Enrico wspiął się ku najwyższemu dźwiękowi i wyrzucił go z siebie bez załamań – wyskoczył na pokład jak oszalały i krzyczał „mam, mam, nareszcie mam!" Ile w tym prawdy, a ile legendy – trudno dziś dociec.

Do następnego spotkania mogło dojść dwa lata później, jesienią 1901 roku w warszawskim Teatrze Wielkim. Didur w tym czasie mieszkał w Warszawie i był stałym członkiem zespołu operowego, a Caruso przyjechał w połowie października na trzy tygodnie występów. Ale rozminęli się: dopiero w połowie listopada Didur wrócił do Warszawy ze swojego tournee po europejskich operach. I całe szczęście, że go nie było podczas wizyty Enrica. Bowiem Caruso wykreślił później ten moment ze swojego życiorysu, a Warszawa (gdzie występował od 10 X do 8 XI 1901 roku w sześciu operach, m.in. *Aidzie, Rigoletcie* i *Carmen* z wysoką, już dobrze śpiewaną teraz frazą *Te riveder, Carmen*...) w ogóle nie znalazła się w autoryzowanej przez niego biografii artystycznej. Przed przybyciem do Warszawy Caruso śpiewał przed dworem carskim w Petersburgu oraz w jednej z rezydencji niesławnego Mikołaja II – w Skierniewicach.

„Teraz chcę opowiedzieć o moim spotkaniu z Carusem w listopadzie 1907, po latach ośmiu od czasu wspólnych występów w Buenos Aires, kiedy to po raz pierwszy zostałem zaangażowany do Nowego Jorku, do Manhattan Opera – pisał Didur w jednym z nielicznych fragmentów wspomnień, które zachowały się do dziś. – Gdy mu złożyłem wizytę, ucieszył się bardzo i zaprosił mnie na swój występ w *Aidzie* w Metropolitane. Po jednym z aktów odwiedziłem go w garderobie i zdumiałem się, zastawszy go z papierosem w ustach.

– Ty palisz? – zapytałem porywczo i nieostrożnie. Nachmurzył się, spojrzał na mnie podejrzliwie i odpowiedział opryskliwie:

– Nie pozwalam nikomu, by mi zwracał uwagę na to, czy palę, czy nie palę, nawet tobie.

Po przedstawieniu oczekiwałem go wraz z kilkoma jego przyjaciółmi i wszyscy ruszyliśmy

w kierunku neapolitańskiej restauracji «Del Pezzo», gdzie Caruso bywał codziennym gościem. Nikogo nigdy nie zapraszał, ale zawsze za wszystkich płacił. Taki panował tam rytuał. Po drodze wziął mnie pod rękę, zaczekał, aż się wszyscy trochę oddalili i zapytał głosem przyciszonym:

– Dlaczego mówiłeś o tych papierosach? Czy zauważyłeś w mym głosie jakieś zmiany na niekorzyść?

Odpowiedziałem szczerze, że to jednak już nie ten głos z okresu *Magiche note* w Buenos Aires, kiedy jeszcze nie palił. – Nie powinieneś palić – zakonkludowałem.

– Nie mogę sobie tego odmówić, choćbym miał głos stracić – odpowiedział. – Zresztą jestem już człowiekiem szalenie bogatym."

Caruso zadebiutował w MET cztery lata wcześniej, 23 listo pada 1903 roku, kiedy to śpiewał księcia w *Rigoletcie* u boku Marceliny Sembrich-Kochańskiej. I każdego roku jego honoraria rosły niemal geometrycznie, przeradzając się w krótkim czasie w prawdziwą fortunę. W 1907 roku, kiedy Didur stawiał pierwsze kroki w Nowym Jorku, Enrico stał już u szczytu powodzenia jako tenorowe bóstwo całego świata operowego. W jednym z wywiadów nasz znany śpiewak, baryton Jerzy Czaplicki, mówił, powołując się na Guida, lokaja Carusa, że wielki Enrico miał zwyczaj wypijania przed każdym występem jednego kieliszka koniaku. A na toaletce w garderobie, prócz kieliszka, zawsze leżało jabłko i jeden papieros. Zaś oburzenie Didura, wówczas szczere, zaowocowało tym, że w późniejszych latach również sięgał po tytoń, paląc cygara. Natomiast jeśli chodzi o alkohol, to plotka (w różnych zresztą wersjach) głosi, że nierozerwalnie wiąże się on z pierwszym występem Carusa, kiedy to na początku swojej kariery tułał się w trupach operowych po włoskich miasteczkach jako tenor „rezerwowy". Ponoć gdy zdarzyło się, że złożonego niemocą pierwszego tenora miał zastąpić młodziutki Enrico, właśnie tego dnia Caruso, nie przeczuwając szansy, jaka wieczorem przed nim zarysuje się, nadużył, oględnie mówiąc, wina. I chcąc nie chcąc wszedł na scenę na mocno chwiejnych nogach, co ubawiło publiczność, a oburzyło impresaria. Opuszczono kurtynę, a Carusa wyrzucono na bruk. Nieszczęśliwy chciał już sobie strzelić klina, gdy wezwano go z powrotem do teatru.

– Jakże to? – dziwił się Caruso. – Kto mnie może wzywać, skoro nikt nie zna mnie z nazwiska?

– Publika nie wołała po nazwisku, tylko wołali „tego pijaka".

Oczywiście nie wiadomo, ile w tym prawdy, ale podobno nie ma dymu bez ognia.

Tak się złożyło, że swój debiutancki wieczór na scenie Metropolitan Adam Didur przeżywał w *Aidzie* właśnie u boku Enrico Carusa jako Radamesa. Potem wielokrotnie śpiewali razem, jeździli też razem statkiem na sezony operowe do Ameryki Południowej, aż wreszcie, po latach bliskiej przyjaźni, pojawiła się rysa na jej gładkim obliczu. Poszło o kobietę, a ściślej mówiąc: o najstarszą córkę Didura, Ewę.

W 1918 roku dwudziestodwuletnia Ewa Didur po raz pierwszy miała wystąpić 3 października w Metropolitan Opera na niedzielnym koncercie. Ale, jak opowiadała Mary, najmłodsza z córek, jej siostra już od pewnego czasu przebywała u rodziców w Nowym Jorku i między nią a Enrico nawiązał się romans. Caruso był akurat wolny, po głośnym rozejściu się z Adą Giachetti, która go zostawiła razem z dwoma synami (co zresztą bardzo mocno przeżył), a przed poznaniem Amerykanki Doroty Benjamin, która mu w rok po ślubie, a dwa lata przed jego śmiercią urodziła córeczkę Glorię.

Chrześniaczka Toscaniniego, Ewa Didurówna, była zakochana w Enrico, on zaś w tym

uczuciu szukał ratunku po ucieczce Ady. Na drodze jednak stanęła Angela Didurowa, która kategorycznie zabroniła córce wszelkich kontaktów z Carusem, twierdząc, że jest dla niej za stary. Ewa ponoć przysięgła, że więcej już nie spotka się z Henrykiem i... słowa nie dotrzymała, bo, jak wiadomo: serce nie sługa. Kiedy wieść o tym spotkaniu dotarła do matki, ta wyklęła ponoć Ewę i wygoniła z domu. Z kolei kategorycznie zabroniła mężowi, by spotykał się z córką, która popełniła krzywoprzysięstwo. Adam Didur, jak każdy miłujący ojciec, nadal spotykał się z Ewą i pomagał jej finansowo. A mimo to, po latach jeszcze, Ewa miała za złe nieżyjącej już matce i ojcu to, że nie pozwolili jej na małżeństwo z Carusem. Wiadomo o tym dzięki pamiętnikom pani Jadwigi Zoll-Juniewicz. Otóż po ślubie w 1928 roku z Marqueritą Vignon (po śmierci Angeli) Adam Didur urządzał na Rivierze Francuskiej mieszkanie dla swojej drugiej żony. A ściślej mówiąc, robiły to zaprzyjaźnione ze sobą Jadwiga i Marquerita. Na koniec tych zabiegów przyjechał Adam i zabrał obie panie samochodem do Włoch, gdzie mieszkała Ewa ze swoim mężem, panem Abbove. Pewnego wieczoru, kiedy byli tylko w trójkę: Ewa, jej ojciec i autorka pamiętnika – Didurówna nagle rozpłakała się.

– Tego ci nigdy nie wybaczę – mówiła przez łzy do Adama. – Nie pozwoliliście mi z matką na ślub z Enrico, bo niby dla mnie za stary. A teraz co się dzieje? Ty jesteś jeszcze starszy od niego w tamtych latach, a ożeniłeś się z taką młodą dziewczyną!

Prawdopodobnie romans Ewy z Enrico nieco podważył dobry układ Caruso – Didur. Jednakże gdy stało się nieszczęście i 11 listopada 1920 roku najsłynniejszy tenor świata dostał krwotoku podczas występu w Akademii Muzycznej na nowojorskim Brooklynie w połowie spektalu *Żydówki* – Didur przez cały czas jego choroby był obok przyjaciela.

Beniamino Gigli, następca Carusa w MET, tak pisał w swoim pamiętniku: „Caruso walczył ze śmiercią. To była rozdzierająca scena, 26 lutego (1921 roku – przyp. W.P.), kiedy wiedząc już, że długo nie pożyje, zapragnął zobaczyć po raz ostatni swych kolegów z Metropolitan i pożegnać się z nimi. Staliśmy dookoła jego łóżka, rozpaczliwie starając się udawać wesołość, ale jego starzy przyjaciele – Lukrecja Bori, Rosa Ponselle, Scotti, De Luca, Didur, Rothier, Amato – nie byli w stanie powstrzymać łez."

Enrico Caruso zmarł kilka miesięcy później, 2 sierpnia 1921 roku w rodzinnym Neapolu.

Obaj przyjaciele, Adamo i Enrico, razem występowali na scenie Metropolitan Opery aż 140 razy. Był to chyba najświetniejszy tenorowo-basowy team w dziejach światowej opery.

*

Kolejnym znanym rówieśnikiem, którego spotkał na swej drodze Adam Didur, był ponoć fenomenalny bas z Warszawy, Adam Ostrowski. Obaj panowie nie darzyli się prawdopodobnie sympatią, choć nie byli dla siebie konkurentami, bowiem Ostrowski powrócił (po nieudanym debiucie w 1898 roku) do zespołu Opery Warszawskiej dopiero, gdy Didur ją opuścił, czyli po sezonie 1902/3. Jednakże spotykali się w Warszawie w pierwszych latach naszego stulecia, bowiem Didur przyjeżdżał tu na gościnne występy, podczas gdy Ostrowski dzierżył niekwestionowane berło pierwszego basa Polski. Tak przynajmniej twierdzili znawcy śpiewu.

Kariera Adama Ostrowskiego zaczęła się falstartem. Kiedy 9 czerwca 1898 roku wystąpił w warszawskiej *Aidzie* w partii arcykapłana, pisano o nim, że ma głos słaby, niewyrobiony, a także, że „debiut młodego artysty zaznaczył się bardzo niekorzystnie".

Na kilka lat znikł więc z warszawskiego horyzontu, poświęcając czas na studia. W tym czasie Warszawa zachwycała się przez cztery sezony stałymi występami Adama Didura. Ostrowski pojawił się znów w 1903 roku, ale wchodził na scenę w cieniu swojego rówieśnika. Podobno zawiść o Didurowe sukcesy i ciągłe przypominanie Ostrowskiemu o światowej karierze, jaką zaczął robić jego imiennik, wprawiały go w nieskrywane zdenerwowanie. Co prawda Didur był typem basso cantante, zaś Ostrowski basso profondo, ale zawsze dla publiki były to te same role basowe; rodziły się też porównania, początkowo na niekorzyść Ostrowskiego. Z czasem jednak uznano jego głos wręcz za fenomenalny. Świadectwem pozycji Ostrowskiego niechaj będą słowa wielkiego naszego dramaturga, Jerzego Szaniawskiego, który w książce *W pobliżu teatru* napisał m.in.: „...Adam Ostrowski, z wielkiej rodziny aktorskiej Żółkowskich, słynął z tego, że nigdy nie opuszczał Warszawy. Za to przyjeżdżali podobno do Warszawy zagraniczni basiści, żeby go usłyszeć. Nie mogę tego, co o nim słyszałem, fachowo powtórzyć, ale sens ten – że potrafił nasz śpiewak dokazać tego, czego nie potrafił żaden inny basista na świecie".

Śpiewał stale w Warszawie aż do 1920 roku, będąc przez krótki czas nawet współdyrektorem Opery. Ilekroć jednak pojawiała się nad miastem „chmura Didura" i publiczność biegła słuchać mistrza, w kawiarni Semadeniego Adam II wyrzucał z siebie garściami kąśliwe uwagi. A był przecież człowiekiem o wielostronnych zainteresowaniach, choć i to różnie tłumaczono. Wacław Brzeziński, barytonowy filar teatru operowego, a jednocześnie poeta i fraszkopisarz, skwitował „basowego filara" takim oto dwuwierszem:

Bas, astronom, entomolog, prawie że Kaliostro.
W kabzie pusto, we łbie tępo, a w paszporcie: Ostro...

Złośliwi twierdzili, że Ostrowskiemu szwankowała pamięć i ze strachu nie opuszczał rodzinnej Warszawy, mając tu największego przyjaciela w suflerze.

Kiedy Janina Korolewicz-Waydowa, jako pierwsza z kobiet na świecie, objęła dyrekcję stołecznej Opery w 1918 roku, napisała w swoich wspomnieniach: „Z basistów najpotężniejszym filarem Opery był Adam Ostrowski, wnuk wielkiego artysty dramatycznego Żółkowskiego. Obok Didura był on najlepszym basistą polskim. Jako Wojewoda w *Mazepie* Minchejmera był nieporównany, imponując nie tylko potęgą głosu, ale i olbrzymią staturą i świetnym gestem".

Niektórzy twierdzili, że potęgą głosu Ostrowski wcale nie ustępował Didurowi, był zaś od niego lepszym aktorem. Spotkałem się też z opiniami ludzi, którzy słyszeli obu Adamów i twierdzili, że mimo rozległości skali Didura wyżej by stawiali sztukę wokalno-teatralną Ostrowskiego. Czy to tylko sprawa gustu?

Adam Ostrowski popełnił samobójstwo 29 kwietnia 1921 roku.

*

I wreszcie rówieśnik Adama Didura, który był jednocześnie największym jego rywalem o prymat w świecie operowych basów – Fiodor Szalapin.

Wokół Szalapina, jego gry aktorskiej na scenie i gry, jaką toczył w życiu prywatnym, narosły przez lata legendy. Postać wielkiego rosyjskiego basa została również zabalsamowana w legendzie przez jego rodaków, którzy do dnia dzisiejszego umiejętnie podsycają zainteresowanie

Koronna rola Didura - Borys Godunow

nią, bowiem stanowi ona jeden z mocniejszych punktów w historii rosyjskiej wokalistyki.

Z Didurem było i jest odwrotnie. On śpiewał, ale swego życia prywatnego nie kładł na patelni publicznych zainteresowań, nie wywoływał głośnych skandali, które są znakomitą pożywką dla reklamy, nie dbał specjalnie o tak zwane publicity. Po śmierci zaś rodacy Didura zupełnie o nim zapomnieli, wciskając go w kąt narodowej niewdzięcznej niepamięci. Jedynie zagraniczni historycy światowej wokalistyki zadbali o to, by „Adamo Didur" znalazł się w leksykonach, encyklopediach i zbiorach płytowych, rejestrujących mistrzostwo ludzkiego głosu.

W jednym tylko źródle znalazłem uwagę, sugerującą, że Didur zadbał o reklamę (która nota bene obróciła się przeciwko niemu). Są to wspomnienia Antoniego Jaroszewicza, których fragment dotyczy słynnego na początku stulecia „turnieju basów" w Rosji. Aby porównać popularnego już w Petersburgu i Moskwie Szalapina z Polakiem, o którym krążyły słuchy, że jest co najmniej równie dobry jak „nasz Fiedia", zaproszono Adama Didura do Rosji na występy. Obaj artyści co prawda nie spotkali się na scenie, ale miłująca operę publiczność przychodziła na występy i jednego, i drugiego, by wyrobić sobie zdanie, który z nich jest lepszym artystą. Świadek tego turnieju pisał:

„Adam Didur był najlepszym basem, jakiego kiedykolwiek słyszałem. Błędem w jego karierze było nadużywanie reklamy w stylu amerykańskim. Kiedy przed pierwszą wojną Didur przyjechał do Petersburga, zorganizowano, naturalnie pod jego nadzorem, potężną kampanię reklamową. Niestety zastosowanie chwytu reklamowego – stawianie Didura ponad Szalapina – okazało się szkodliwe w skutkach. Szalapin bowiem uchodził w Rosji za talent bezkonkurencyjny i porównanie z Didurem na jego niekorzyść zadrasnęło dumę społeczeństwa rosyjskiego. Ten niefortunny akcent w akcji propagandowej pogrzebał możliwość sukcesów Didura. (Prawdopodobnie był to pomysł impresaria, organizującego występy Didura w Rosji. Chcąc za wszelką cenę zapełnić kasę, impresario ów postanowił wzbudzić zainteresowanie właśnie przez owo roz drażnienie. O tym, by Didur imał się takich chwytów, nie czytałem – poza tymi wspomnieniami – nigdzie, a poza tym osoby znające go, opowiadały mi, że wręcz brzydził się wszelką nachalnością, a bezczelną reklamą w szczególności – przyp. W.P.).

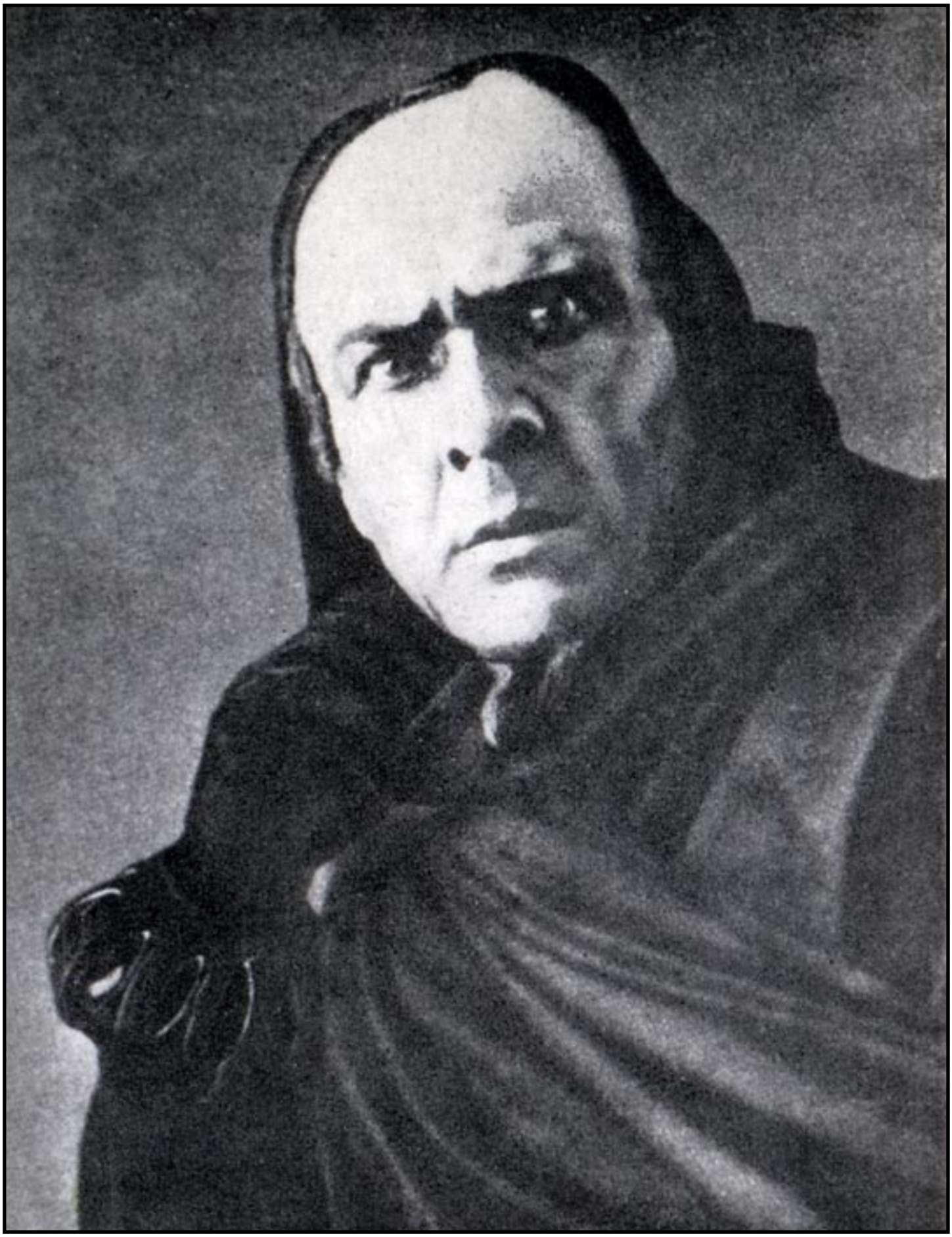
W moim przekonaniu jego głos bił barwą i siłą głos Szalapina, ale Didur zachowywał się na scenie jak w cyrku, natomiast Szalapin był wielkim aktorem.

Po występach w Petersburgu zaprosiłem Didura na kolację i zapytałem go wręcz: Kto ci się tak przysłużył, robiąc tę niewłaściwą reklamę?

Krytyka przyznała mu cudowny głos, ale poddała surowej ocenie jego grę. Didur, zresztą już wówczas bardzo bogaty człowiek, nie przejmował się zbytnio niepowodzeniami w Rosji. Więcej tu już nie przyjechał".

Natomiast w czasopismach znajdowałem nieco inny obraz występów Didura w ojczyźnie Szalapina. Na przykład w korespondencji z Kijowa „Scena i Sztuka" donosiła 29 października 1910 roku: „Koncert Adama Didura. W końcu tygodnia ubiegłego mieliśmy sposobność słyszenia jednego z najświetniejszych przedstawicieli współczesnej sztuki wokalnej (...) Sądząc z entuzjastycznego przyjęcia, pasowany on został na ulubieńca naszej kijowskiej publiczności".

O owym legendarnym turnieju basów-rówieśników, który odbył się w Rosji (a właściwie trwał przez okres całej kariery obu artystów), pisał także Władysław Bodnicki w książce *Orfeusze i syreny*, przytaczając ówczesne opinie Rosjan. Jedni ponoć mówili: „Któż może równać się z naszym Fiedeńką? To geniusz! Czy jest drugi głos o podobnej soczystości, metalu i barwie? Drugi



Fiodor Szalapin jako Mefisto w *Fauscie* Gounoda

głos tak niewymownie wyrazisty, zdolny do najsubtelniejszych gradacji i odcieni, przenikający z głębi serca? No i aktor z niego! Jeszcze się taki nie urodził, co by go przewyższył".

Inna grupa rosyjskich znawców opery była odmiennego zdania: „Didur i Szalapin, obaj basy barytony, gdyż niższe rejony bez owej pełni i siły, jakiej od basa należałoby oczekiwać (a jaką wówczas posiadał prawdopodobnie tylko w Europie ich równieśnik z Warszawy Adam Ostrowski – przyp. W.P.), mają głosy nawet barwą podobne, ale u Polaka głosowy materiał piękniejszy, mięsistszy, rozleglejszy. Umiejętność władania nim wyjątkowa. Zapał młodzieńczy, temperament demoniczny. Gdy zjawia się jako Mefisto, dreszcz wstrząsa całą widownią. Po arii o złotym cielcu publiczność szaleje". Autor *Orfeuszy i syren* skomentował spór krótko: „Turniej nie został rozstrzygnięty: Szalapin i Didur stali jak «dwa na słońcach swych przeciwnych bogi»".

Znany polski krytyk muzyczny, a w okresie międzywojennym także śpiewak, występujący we Włoszech i bodaj jedyny z Polaków, który nagrał płyty operowe z Beniaminem Giglim – czyli Wojciech Dzieduszycki, oglądał i słuchał obu rywali w ich koronnej roli tytułowej w *Borysie Godunowie*. Oto co mi powiedział:

„Szalapin jako Godunow był straszny, słuchało się go z dreszczem przerażenia. Didur natomiast był w tej roli władczy, imponujący. Na początku opery czuło się nawet do jego Borysa sympatię. Dopiero potem w słuchaczu coraz bardziej pogłębiało się uczucie, że jest to car-morderca. Przełom w postaci kreowanej przez Didura następował od chwili duetu Borysa z synem. Tu zaczynał się mroczny Godunow. Z tym, że Didur dokonywał owej zmiany w charakterystyce postaci przede wszystkim środkami wokalnymi. Potrafił Borysowi zmienić nie tylko barwę, ale – jakby to powiedzieć... – zmieniał atmosferę głosu. A jeśli chodzi o tę słynną, końcową arię, wielki monolog cara, to dla mnie Didur był w niej bezkonkurencyjny, zwłaszcza ze względu na przepiękną kantylenę, jaką wyczarowywał swoim głosem".

O tym, że Szalapin był wspaniałym aktorem, wprowadzającym na scenę niepowtarzalną atmosferę, tworzącym bardzo wyraziste postacie, a przy tym odbiegającym od „obowiązującej" wówczas w operze szkoły włoskiego weryzmu (której nota bene hołdował Didur) – potwierdzają wszyscy zgodnie. Natomiast jeśli chodzi o piękno głosu, walory brzmieniowe, szlachetność i technikę wokalną – na ogół przyznawano prymat Didurowi. Zresztą nawet muzykolodzy radzieccy przyznają dziś (np. Olga Lada), że u Szalapina „głos nie był największy i nie należał do najpiękniejszych. Charakterystyczne dla basa dolne dźwięki były słabe, skala nie sięgała dwóch oktaw". Ale, jak twierdzą biografowie Szalapina, nie w tym leżała siła jego niepowtarzalnej sztuki.

Obaj byli jakby swoim przeciwieństwem, choć jedna z cech wyraźnie ich łączyła: słabość do kobiet.

Adam Didur był dystyngowanym, wytwornym gentlemanem, podbijającym serca pań nie tylko pięknym głosem, lecz również swoim sposobem bycia, kulturą osobistą i wdziękiem. „Didur to sam urok" – mówiono o nim powszechnie. Właściwie był średniego wzrostu, ale nosił się tak, że gdy wchodził do pokoju, to wyglądał na wysokiego, postawnego mężczyznę. „Zawsze wyprostowany – mówił o nim jeden z bliskich znajomych – z uroczym uśmiechem i dobrym słowem dla każdego". Także i dla rywala, z którym nota bene zaprzyjaźnił się.

Jak wiemy, po niezbyt fortunnym debiucie Szalapina w Metropolitan Opera w 1907 roku zaangażowano tam Didura, który niebawem został I basem tej wówczas największej opery świata. Adamowi Didurowi powierzył też Toscanini prawykonanie amerykańskie *Borysa Godunowa* w

1913 roku, po której to roli operowa Ameryka nazywała go po prostu „nasz Borys", tak pamiętna to była kreacja. Didur śpiewał amerykańską prapremierę tej opery Musorgskiego w języku włoskim, a Toscanini przedstawił ją w instrumentacji Rimskiego-Korsakowa. Gazety i popularne pisma w USA drukowały na okładkach portrety Adama Didura w kostiumie Borysa Godunowa, zaś krytycy pisali peany. Na przykład W.J. Henderson na łamach „New York Sun" zauważył po premierze, że Didur tą rolą „dzięki barwnej, a jednocześnie komunikatywnej kreacji tragicznego bohatera" uzyskał dla siebie poczesne miejsce w opinii publiczności.

Kilka lat później zaproszono do tej roli w MET Szalapina, który już debiutował na tej scenie przed Didurem, w 1907 roku. Mówi o tym zdarzeniu jeden z największych polskich barytonów naszego stulecia, Jerzy Czaplicki, który w latach czterdziestych występował w USA: „Opowiadali mi znani melomani, że po inauguracyjnym występie Fiodora Szalapina w *Borysie Godunowie* na scenie Metropolitan Opera, wśród pierwszych gratulantów znalazł się Didur, który przed Szalapinem śpiewał na tej scenie po mistrzowsku wielokrotnie tę partię. Polak, ściskając rosyjskiemu artyście dłoń, dowodził bez żadnej kokieterii, iż jest zażenowany, że kiedykolwiek ośmielił się występować w *Borysie Godunowie*. A przecież Didur – kontynuował swoją opowieść Czaplicki w 1971 roku – był w tej partii wręcz fenomenalny. Starsi melomani w Ameryce pamiętają tę jego kreację doskonale. Większość amerykańskich znawców sztuki operowej twierdziła, że Szalapin nie był w stanie dorównać pod względem wokalnym Didurowi,

Adam Didur,Jan Kiepura i Antoni Zoll, starosta jasielski

posiadającemu głos wielkiej mocy i kolosalnej skali. Górował natomiast Szalapin nad polskim basem subtelnym aktorstwem. Pamiętam ten dzień, kiedy po raz pierwszy usłyszałem Didura w warszawskiej Filharmonii: gdy «rąbnął w górne as» w prologu z *Pajaców*, zdawało się, że pospadają kandelabry... Osobiście nie miałem, niestety, szczęścia partnerować Didurowi. Gdy dorosłem do odpowiedniej rangi śpiewaka, on już przestał występować. Mówiono, że wycofał się ze sceny za wcześnie..."

Adam Didur nigdy nie ukrywał swojego wielkiego szacunku dla talentu Szalapina. Potwierdzali to wszyscy, którzy go znali osobiście. Swoim uczniom w okresie okupacji opowiadał też pół żartem, pół serio zdarzenie ze wspólnego rejsu do Buenos Aires. Gdy przekraczali równik, miał się odbyć na statku uroczysty występ. Szalapin gdzieś zniknął. Okazało się, że spał w kącie, utrudzony pijatyką. – Ale kiedy go obudzili – mówił Didur – to Fiodor wstał, splunął i zaśpiewał tak pięknie, jak go jeszcze nigdy nie słyszałem. Głowę też miał mocniejszą ode mnie, bo po takiej ilości alkoholu nie potrafiłbym zaśpiewać – melancholijnie konkludował Adam Didur.

Szalapin był śpiewakiem-samoukiem, który wychował się wśród lumpenproletariatu carskiej Rosji. Potem, już jako znany artysta, słynął ze swoich wyczynów w szynkach, a w pamiętnikach zapisał: „Byłem bity i biłem sam. Widocznie w Rosji nie da się żyć bez bójki".

Didur był śpiewakiem wykształconym, który w trakcie swo jej kariery doskonalił technikę wykonawczą, współpracując z najlepszymi dyrygentami świata. Poza tym głęboko miał zaszczepione ideały włoskiego bel canta, a w sferze wychowania otrzymał tzw. kindersztubę, która w dorosłym życiu nie pozwoliła mu się zniżyć do chamstwa, na scenie zaś zachwycał kulturą śpiewu i bycia. Nie miał też uprzedzeń rasowych i narodowościowych; po prostu nie gardził ludźmi bez względu na to, kim byli. On sam natomiast zyskiwał sobie akceptację w każdym kraju i każdym towarzystwie.

Szalapinem zachwycano się na scenie, ale w życiu prywatnym miewał trudności w znalezieniu zrozumienia dla swego postępowania. Odpłacał się za to agresją. Na przykład po występach w La Scali o Włochach pisał w liście do przyjaciela: „...mnie wciąż jest smutno – smutno, dlatego że pomimo wszystko to straszne, okropne nieuki (...) Pomyśl: aktor, który gra w operze jezuitę Rangoniego, staje przede mną w jakimś fantastycznym stroju ni to pustelnika, ni to notariusza z operetki *Dzwony z Kornewilu* i poważnie pyta, czy dobry ten kostium, czy tak się ubierają rosyjscy jezuici? No, nie sukinsyn, co? Wszyscy oni tacy, dosłownie wszyscy – i plebs, i arystokraci. Czegóż potem można oczekiwać od takich bydlaków". Zaś w drodze powrotnej po pierwszych występach w USA pisał do Telakowskiego: „Ameryka to wstrętny kraj (...) Mówią o amerykańskiej wolności. Nie daj Boże, abyśmy dożyli w Rosji do takiej wolności – oddychać tu zaledwie można swobodnie, i to z trudem. Całe życie to praca, katorżna praca, i wydaje się, że w tym kraju ludzie żyją tylko dla pracy (...) Jeszcze nigdzie się tak źle nie czułem". Być może, że w pewnej mierze wytłumaczeniem takiej postawy mogą być słowa samego Szalapina z jego *Wspomnień*: „W ogóle u nas w Rosji lubią się obnosić ze swoją miłością. Robią to głośno i publicznie. Ale kochać szczerze i szanować nie lubią, a może wprost nie umieją".

Wydawać by się mogło, że nawet zakręty historyczne i meandry losów ziem europejskich jakby nieco bardziej oszczędziły Adama Didura, aczkolwiek krach na giełdzie światowej pozostawił go na końcu kariery bez fortuny. Szalapina historia nie oszczędzała, ale za to z kolei pozostawiła mu pełną kiesę.

Oto w 1910 roku Fiodor Szalapin zostaje nobilitowany jako sługa cara tytułem „Solista

Jego Wysokości". W parę miesięcy później gazety lewicowe pisały, „że Szalapin, klęcząc na czele chóru przed carską lożą, śpiewał: *Boże, cara chrani*, to znowu, że śpiewał sam, klęcząc na środku sceny itd. Wrogowie Szalapina triumfowali: oto do czego doszedł ten Szalapin, który w 1905 roku śpiewał *Dubinuszkę* – pada na kolana przed carem". Osiem lat później, w listopadzie 1918 roku, zostaje obdarzony przez nowe państwo radzieckie tytułem „Pierwszego Ludowego Artysty". Ale mimo tego w 1922 roku wyjeżdża legalnie z ZSRR i już do kraju nie wraca. Dwa lata później pisze z USA do córki Iriny: „Na razie odbywam moją katorgę i jeżdżę z jednego końca w drugi tej ciemnej, ale cywilizowanej (na pozór) Ameryki. (...) Nudno, Arinuszka, nudno! Ale za to płacą złotem..." (rodzinę ulokował w Paryżu).

Didurowi zaś tego złota zabrakło, mimo że prawie ćwierć wieku wyśpiewał w tej „nudnej" Ameryce, za to los pozwolił mu uczestniczyć w amerykańskich kampaniach na rzecz wolnej Polski (w trakcie I wojny światowej), a potem, po 1918 roku, mógł przyjeżdżać często do niepodległej ojczyzny jako kawaler orderu Polonia Restituta, lecz na końcu – już bez pieniędzy.

Obaj równieśnicy mijali się także na trasie swoich bajecznych karier. Najpierw Didur uprzedził Szalapina w debiucie w La Scali, potem Rosjanin uprzedził Polaka w debiucie w Metropolitan. Adam Didur największe sukcesy, oprócz oper włoskich, odnosił w rosyjskim *Borysie Godunowie*, natomiast klamry kariery Szalapina wiążą się z Polską: debiutował na scenie operowej jako Stolnik w polskiej operze narodowej *Halka* w 1898 roku, zaś ostatnie w jego życiu przedstawienie odnotowano w Warszawie w 1937 roku.

Obaj natomiast przez krótki czas byli dyrektorami. Szalapin został powołany w marcu 1919 roku na członka zespołu dyrektorów teatrów radzieckich, Didur zaś w lipcu 1939 roku był przez dwa miesiące dyrektorem Opery Warszawskiej, a po wojnie przez rok założycielem i dyrektorem Opery Śląskiej. Przypomnę, że dwaj inni ich rówieśnicy, bas Adam Ostrowski i baryton Mario Sammarco, również przy końcu kariery znaleźli się na dyrektorskich fotelach. Czy była w tym jakaś prawidłowość układów gwiezdnych?

Nie potrafię na to odpowiedzieć. Nie widzę też jasnej i jednoznacznej skali wartości, według której można by wymierzyć rywalizację Didura z Szalapinem. Bo sama publicity i pomniki nie są miarą nazbyt przekonywającą.

VI. Didur i Kiepura

Spotkali się w Teatrze Wielkim w Warszawie. Był czerwiec 1926 roku. Upłynęło półtora roku od debiutu Kiepury na warszawskiej scenie w *Fauście* i trzydzieści lat od chwili, gdy Didur zaczął występować w operze. Na początku miesiąca afisze zapowiadały, że opromieniony światową sławą „polski basista" wystąpi w Warszawie dwukrotnie: 8 czerwca w roli tytułowej opery Musorgskiego *Borys Godunow* i dwa dni później jako Mefisto w *Fauście* Gounoda. Piastujący od 12 lat honorową i zobowiązującą artystycznie godność pierwszego basa najbardziej liczącej się w świecie sceny operowej – Metropolitan Opera House w Nowym Jorku – Adam Didur był szczególnie oczekiwanym gościem warszawskich melomanów i society towarzyskiej. A tym bardziej, że miał wystąpić w swoich niemal koronnych rolach, które w jego wykonaniu weszły już do historii światowej wokalistyki. Warszawa szykowała się na wydarzenie artystyczne dużej

Adam Kiepura i Jan Kiepura

miary, zaś niektórzy krytycy postanowili dać świadectwo prawdzie: czy pięćdziesięciotrzyletni mistrz jest dziś jeszcze w stanie zafascynować publiczność?

Jednym z poszukiwaczy prawdy był Mateusz Gliński, który w czerwcowym numerze kierowanego przez siebie miesięcznika „Muzyka" napisał: „Adam Didur wystąpił (...) witany entuzjastycznie przez liczne koło swych wielbicieli. Entuzjazm ten był nie tylko wyrazem czci za wielkie czyny przeszłości, ale i dowodem uznania za dzisiejsze kreacje mistrza. Mimo pewnego zmęczenia strun głosowych potrafi on przecież i dziś jeszcze wydobyć szeroką skalę odcieni, a w momentach kulminacyjnych osiąga potężne napięcie tonu.

Gra aktorska Didura wydaje się nam nieco obca. Przywykliśmy do ekspresji wewnętrznej, przejawiającej się nie w ekspresji ruchów i gestów, lecz w skupieniu duchowym. Didur jest rzecznikiem tradycji włoskiej, tradycji zewnętrznego efektu, przesadnych akcentów i koturnowego patosu. Patos ten, uwydatniony jeszcze bardziej włoskim tekstem partii, nieco osłabiał ogólne dodatnie wrażenie produkcji wybitnego basisty".

Sądząc jednak z opisów reakcji widowni i ze wspomnień świadków tych występów, włoska szkoła bel canta i sposób gry aktorskiej prezentowane przez Didura raczej nie przeszkadzały publiczności i, jak wyznaje sam Gliński, rozbudzały niekłamany entuzjazm. Nie jest wykluczone, że miała też w tym swój udział legenda, która zdążyła już narosnąć wokół postaci Adama Didura.

W czwartek, 10 czerwca 1926 roku, syty sukcesów wielki bas i żądny sukcesów początkujący tenor spotkali się wieczorem na scenie Teatru Wielkiego, występując razem w operze *Faust*. Było to spotkanie z wielu powodów znamienne i znaczące. Rozpoczęło ono wieloletnią przyjaźń obu śpiewaków. A w jego trakcie doszło do symbolicznego wytargania za ucho rozgorączkowanego młodzika, któremu mistrz przypomniał na oczach publiczności, że w życiu każdy ma swoje miejsce, a w teatrze w szczególności należy honorować wysokości piedestałów i nie przeskakiwać po ich stopniach bez należytego pokrycia w dorobku artystycznym. Opis tego zdarzenia – czyli refleksje po spektaklu *Fausta* z Kiepurą w roli tytułowej, u boku Adama Didura jako Mefista – znajdujemy w relacji znanego kompozytora pieśni i jednego z najbardziej wpływowych krytyków muzycznych II Rzeczypospolitej, Stanisława Niewiadomskiego.

„Mefisto w *Fauście* to stary, wypróbowany majstersztyk Didura, towarzyszący mu wiernie przez całą karierę śpiewacką. Naturalnie, że jeżeli niebawem święcić już będzie dwudziestopięciolecie swoich sukcesów światowych, to sam taki młodziutki już nie jest. Majstersztyk ten, postępując w lata, poczynać sobie też musi jak każdy starszy nieco pan, czujący jeszcze sporo wigoru. (Piszący wówczas te słowa Niewiadomski, był starszy od Didura o 14 lat – przyp. W.P.). Nadrabia gęstą miną, humorem i rutyną: tu coś trochę przyczepi, tu znowu przyfiksatuaruje, tu się w ruchu wysili, tu nieco zwolni kroku, gdy nikt nie widzi, krótko mówiąc, potrafi sobie poradzić tak, jak sobie w młodości nikt radzić nie umie i w końcu roztropnie, a efektownie sprzeda wszystko razem jak najlepiej. (...) Jakoż sukces nie chybia, spontaniczny, ogromny, niepodzielny «un succes fou». Didur zawsze jest Didurem! (...) Ale w przedstawieniu *Fausta* czwartkowym i młodzież miała coś do powiedzenia. Kiepura nie daje sobie łatwo odebrać ani jednego kęsa powodzeń, bo jak warknie wysokim «c», to żartów z nim nie ma. Tu na próżno chwycił go Didur za ucho przy podziękowaniu za oklaski. Ale pieszczotliwy taki i pełen uznania gest wielkiego śpiewaka powinien by «ten mały» zrozumieć w znaczeniu przygany, że często za głośno się odzywa i że lepiej nieraz troszkę się powstrzymać, zanim studia i doświadczenie

nie ustalą głosu. Bo głos ten przecież musi jeszcze dojrzeć, tak samo jak cała duchowa strona utalentowanego, bardzo utalentowanego śpiewaka".

Inny świadek tego pierwszego spotkania scenicznego obu artystów zwrócił zaś uwagę na szczegóły, które uszły uwadze krytyka muzycznego. Juliusz Dumnicki z Warszawy, bo o nim to mowa, był jednym z wielu czytelników, którzy odpowiedzieli na mój apel prasowy, przysyłając mi swoje wspomnienia dotyczące Adama Didura. W swoim liście Juliusz Dumnicki napisał:

„Jako szesnastoletni chłopiec byłem wraz z ojcem na nieco dziennym spektaklu w Operze Warszawskiej. Afisze zapowiadające tego *Fausta* mam w oczach: dużymi literami «w roli Mefista – Adam Didur», nieco mniejszymi «Jan Kiepura» (którego wówczas jeszcze mało znano, a występował tu w roli tytułowej), oraz w roli Małgorzaty primadonna Opery w Bukareszcie – Laura Kochańska. Publiczność zgotowała ogromną owację całej czołowej trójce, scena została zasypana kwiatami. Po każdym akcie – aplauz. Na zakończenie spektaklu przed kurtynę wyszedł sam Didur jako główny bohater dnia, wśród koszów kwiatów długo dziękował publiczności. Potem przyprowadził po swoich dwóch stronach Kochańską i Kiepurę. Publiczność szalała i wśród jednego wielkiego ryku można było z trudem odróżnić okrzyki «Didur», «Kiepura». Również Kochańska, piękny sopran, spotkała się z dużym aplauzem. I wówczas przed kurtyną Didur publicznie ucałował Kiepurę, jako obiecującego debiutanta, tak to sobie zapamiętałem. A publiczność na poczekaniu nazwała ten spektakl «wieżą Babel», ponieważ Didur śpiewał po włosku, Kiepura po polsku, a Kochańska po rumuńsku..."

Jak widać, jedni zapamiętali pieszczotliwe tarmoszenie za ucho, inni serdecznego całusa na dalszą drogę artystyczną. Może w rzeczywistości było jedno i drugie? Faktem natomiast jest to, że od tego momentu Adam Didur zaczął pomagać początkującemu Janowi Kiepurze, ułatwiając kontakty w świecie artystycznym, a z czasem także udzielając mu lekcji i korygując warsztat wokalny Kiepury.

*

Z biegiem lat, już po powrocie Didura na stałe do Polski, wszyscy zgodnie twierdzili, że obu artystów łączy serdeczna przyjaźń, że często bywają razem, zwłaszcza podczas wakacji wspólnie spędzanych w urokliwej Galicji.

Zanim jednak doszło do zażyłej przyjaźni, «wielki» pomagał «małemu» jak tylko potrafił. Świadczy o tym między innymi list, który do Kiepury w Sosnowcu przysłał jego szkolny kolega i dozgonny przyjaciel, mieszkający w USA pod Nowym Jorkiem, Mieczysław Szafruga. List ten został napisany 28 marca 1927 roku, a więc w kilka miesięcy po pamiętnym spotkaniu Didura z Kiepurą w *Fauście*, ale już po błyskotliwym starcie artystycznym Kiepury w Wiedniu, kiedy nagle zainteresowała się nim cała Europa.

„Kochany Jasiu! Wczoraj rozmawiałem z Didurem o nastrojach w Metropolitan na Twój temat. Didur mówił, żebyś się za mocno nie stawiał, tylko brał dolarów 1500, jak Ci dają i przyjeżdżał. (...) Tu I tenor ma dolarów 1200.

(...) Tutaj Opera jest własnością prywatną, dlatego – jak oni kogoś angażują i płacą mu dobrze – potem muszą te pieniądze ściągnąć, a wiedz o tem, że względy narodowościowe też dużo znaczą.

Didur sam mówił, że na jego występach jest czasem dwu Polaków, ale za to jak śpiewa

Włoch, to sala wypchana jest różnymi Barberami, Łapami itp. i robią mu wielką klakę. Tutejsze Poloki to na ogół hołotka, nie dbają o to, aby swego popierać.

Didur Ci radzi, żebyś nie był za wielki, bo oni tutaj bez Ciebie też sobie dadzą radę i będą istnieć. Wiedz, że Metropolitan to też marka. On słyszał od różnych osób przyjeżdżających z Wiednia, że stanowczo za dużo (na swój temat) myślisz, możesz podpisywać kontrakty krótkie, ale z taką Operą jak Metropolitan nie powinieneś się targować.

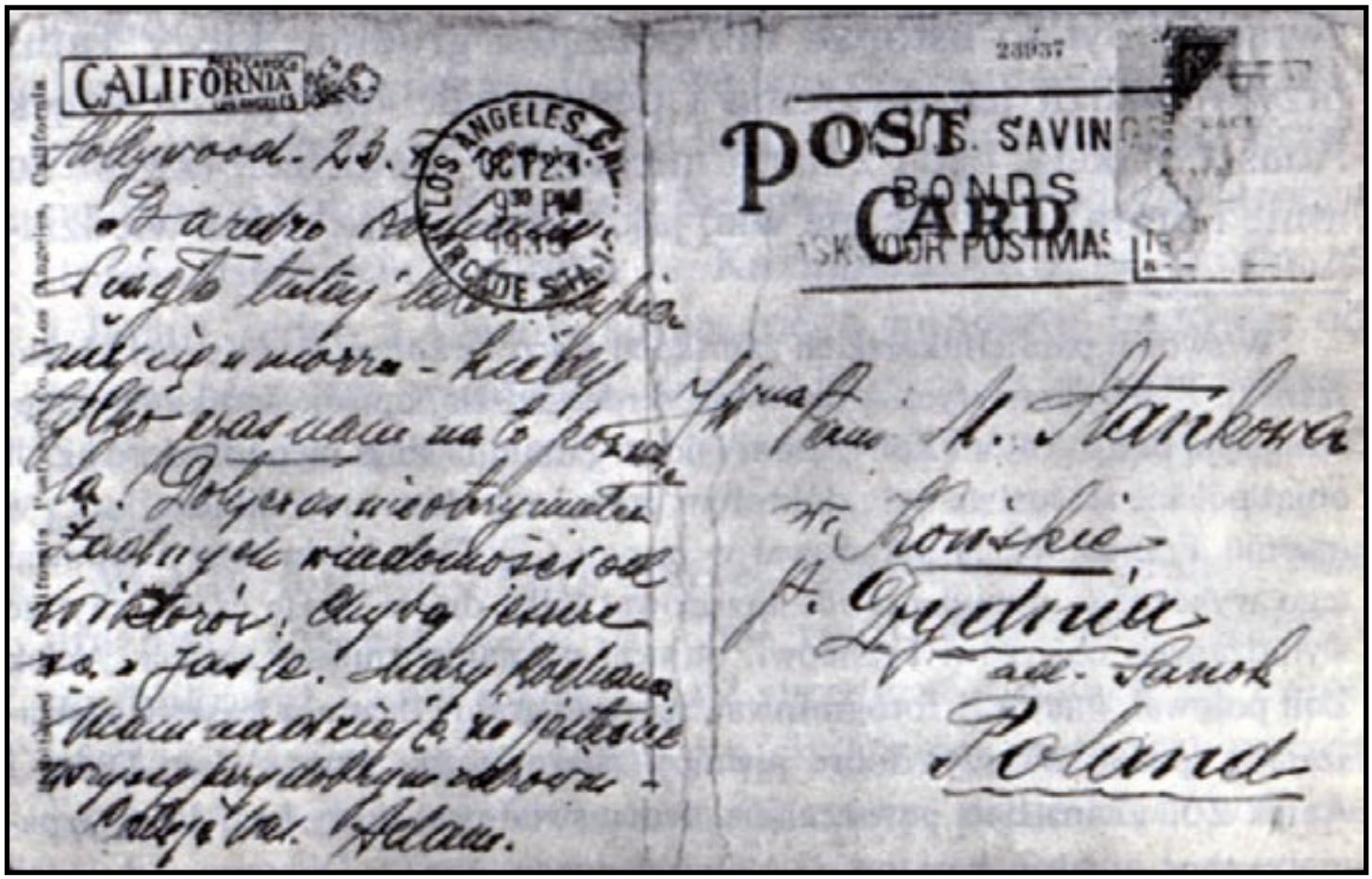
Ja osobiście przypuszczam, że te 1500 dolarów ofiarowała Ci nie Opera, lecz jakaś agencja. Dlaczegóż nie śpiewasz w Covent Garden; może też podałeś wygórowane warunki?

Didur obchodzi w tym roku 30-lecie swojej pracy. Urządził niedawno koncert w Newarku, specjalnie dla Polonii, wraz z Bogucką, ale nawet pół sali nie zapełniono. Wątpię, czy pokrył koszta, pomimo że polskie gazety bardzo dobrze go reklamowały.

W kwietniu 27 (Didur) wystawia w Nowym Jorku *Straszny dwór*. Już obecnie anonsują, ale wątpię, żeby to wypadło pomyślnie. (Czyżby znowu miała nie dopisać polonijna publiczność? – przyp. W.P.). Didur mówił, że ma zamiar wystawić *Mazepę* i zapotrzebować kostiumy z Warszawy, jak również tenora; gdybyś Ty był w tym czasie, to mógłbyś wziąć łaskawy współudział.

Tak, Jasiu, on ma rację. Ty się za bardzo nie rzucaj, tylko daj się ludziom poznać, bądź bardziej przystępny. Jak się dowiedzą, co jesteś wart, to sami będą konkurować i podbijać Twoją cenę..."

Adam Didur starał się przetrzeć szlaki amerykańskie Kiepurze, ten jednak niezbyt się przejął radami starego wygi operowego, a także radami szkolnego kolegi – Mietka, bowiem w Metropolitan wystąpił dopiero 11 lat później. Ale jeszcze za czasów pobytu Didura w USA zaczął Kiepura



Autograf Adama Didura

występować w Ameryce i w Hollywood na planie filmowym, i w Operze Chicagowskiej.

*

Potem, w drugiej połowie lat trzydziestych, często spotykali się w Polsce, a także Didur nierzadko towarzyszył Kiepurze podczas jego licznych podróży artystycznych. Nie zawsze jednak młody mistrz chciał korzystać z rad starego mistrza, mimo że wspólne podróże to właśnie miały na celu. Kiepurze zależało na pomocy Didura: zarówno w uwagach natury artystycznej, jak i w nawiązywaniu kontaktów impresaryjnych i towarzyskich. Didur należał to tak zwanej elity towarzyskiej, a Kiepura – jak czasem... choć raczej wszystko wskazywało na to, że był przez tę elitę tylko tolerowany. Taki stan rzeczy młody śpiewak mógł zawdzięczać swojemu, nazwijmy to, niekonwencjonalnemu zachowaniu, w którym pobrzmiewały nutki prostactwa, a czasem i chamstwa.

Adam Didur cenił Kiepurę jako (tak to określał) „śpiewaka efektownego". Można przypuszczać, że cenił także u młodego tenora, a może i po cichu podziwiał, te cechy, których sam nie posiadał: przebojowość, tupet, pewność siebie... Poza tym uważał, że Kiepura, mimo wszystkich swoich wad, posiada, jako śpiewak i osoba publiczna, pewien specyficzny charyzmat.

Dworek śpiewaczki Marii Stankowej w Końskiem (koło Sanoka),
w którym bywał na wakacjach (i wieczorami śpiewał w gronie przyjaciół) Adam Didur

Owszem, uważał, jest kilku śpiewaków lepszych od Janka, ale takiego drugiego jak Kiepura – nie ma.

Z nieskrywanym podziwem opowiadał Didur swoim uczniom, którzy przychodzili do niego na lekcje podczas wojny na ulicę Warecką w Warszawie, o przebojowości Kiepury i jego zachowaniu w stosunku do ówczesnych władców hitlerowskich Niemiec.

Pewnego razu wyjechał wraz z Kiepurami do Berlina, gdzie Jan miał śpiewać *Cyganerię*. Był to rok 1937. Spektakl ten „zaszczycili" tacy bonzowie, jak Goering i Goebbels. Po przedstawieniu Goering składał Kiepurze gratulacje w garderobie, witając się z Martą Eggerth i Adamem Didurem. Kiedy chciał pocałować Kiepurową w rękę, zatrzymał wzrok na jej pomalowanych czerwonym lakierem paznokciach.

– Niemiecka kobieta nie maluje tak rąk – powiedział marszałek Goering z przyganą. Na to Kiepura, bez zastanowienia: Ona nie jest żadną niemiecką kobietą, ona jest moją żoną.

Niedługo potem – a relacjonował mi to zdarzenie Lesław Finze, któremu opowiadał o tym Adam Didur jeszcze przed wybuchem II wojny światowej – zamknięto w Niemczech konta artystów pochodzenia niearyjskiego, rekwirując ich majątki dla skarbu III Rzeszy. Wśród nich znalazł się pół-Żyd Jan Kiepura i Żydówka Marta Eggerth. Kiedy chłopak z Sosnowca dowiedział się o tym, zadzwonił do Didura. – Adaś! jedziemy natychmiast do Berlina.

Na audiencję do Goeringa udali się razem. Didur usiadł w fotelu w kącie gabinetu marszałka, a Kiepura dał popis swojej elokwencji, obcesowo tłumacząc, jakiej to grabieży dokonuje Rzesza na nim, biednym artyście, któremu nagle zabiera się zarobione w ciężkim trudzie pieniądze. Na szczęście nie był świadom, że mówi do jednego z największych zbrodniarzy XX wieku.

– Ja zgłupiałem – wspominał potem Didur – gdy słuchałem, w jakim tonie Kiepura rozmawia z Goeringiem, besztając głośno hitlerowca za to, że zablokowano konto Kiepurów. Goering uśmiechał się jowialnie i nie przerywał potoku słów Janka. I co? Po tej rozmowie kazał odblokować konta!; mimo semickiego pochodzenia Marty i Jana, i mimo rozpętanej w Niemczech nagonki na Żydów. W takim tonie nikt chyba wówczas w Europie nie odważyłby się rozmawiać z wszechwładnym marszałkiem, współwładcą III Rzeszy.

Ale, niestety, zdarzało się też Kiepurze, że przez swoje zadufanie potrafił sprawić przykrość i swemu przyjacielowi-doradcy. Otóż Adam Didur był przeciwnikiem dodatkowych „ponadplanowych" i „spontanicznych" występów piosenkarskich Kiepury w operze zaraz po zakończeniu spektaklu. Kiepura wprowadził taki zwyczaj na swoich występach: gdy był przyjmowany owacyjnie, po przedstawieniu operowym kazał wciągać na scenę fortepian i śpiewał publiczności swoje przeboje filmowe. Didur zaś uważał, że opera to święte miejsce sztuki i nie należy go bezcześcić prostymi piosenkami gwizdanymi po podwórkach, a pozostawić dla prawdziwego artyzmu wokalnego. I kiedyś też opowiadał z pewnym smutkiem w głosie, jaki to pasztet zgotował mu Janek za te krytyczne uwagi.

Zdarzyło się to po przedstawieniu *Manon* w wiedeńskiej Staatsoper. Wyszli razem z gmachu Opery i Didur zbeształ Kiepurę za wyśpiewane po spektaklu piosenki. Ten zaś wysłuchał uwag przyjaciela spokojnie i bez słowa podszedł nagle do kwiaciarki siedzącej koło Staatsoper.

– Czy pani wie, kim ja jestem?

– Ależ oczywiście, herr Kammersanger.

– A ten pan kim jest? – zapytał, wskazując na Didura.

– Nie wiem, proszę pana.

– No, widzisz – Kiepura zwrócił się do Didura. – I co ty mi tu będziesz nauki prawił...

Ale jednocześnie ten sam, zdawałoby się niewdzięczny uczeń i podopieczny, Jan Wiktor Kiepura, potrafił być nadzwyczaj serdecznym, bardzo otwartym i nie liczącym się z groszem przyjacielem. Jego „Patria" była zawsze otwarta dla rodziny Didura, a kiedy wielki Adam po krachu na giełdzie nowojorskiej nie mógł już sobie pozwolić na kupno ulubionych samochodów, Kiepura zafundował mu nowego „Opla-Olimpię". Gest – gestem, a reklama – reklamą. Sprytny Jan upiekł dwie pieczenie, bo w ilustrowanym piśmie „As" ukazało się zdjęcie Adama Didura w nowym „Oplu" z informacją, że jest to prezent od Jana Kiepury.

Kiedy zaś Kiepura miał po raz pierwszy wystąpić w Metropolitan Opera w Nowym Jorku na początku 1938 roku, Adam Didur pojechał z nim do Ameryki i korzystając ze swojej pozycji znanego w tym kraju artysty, mówił publicznie: „Przywożę wam z Polski następcę Carusa". Taka rekomendacja znaczyła więcej niż niejedna kampania reklamowa agentów impresaryjnych.

W jednym z numerów krakowskiego „IKC" ze stycznia 1935 roku znalazłem obszerny artykuł na temat odwiedzin Kiepury i Didura w Pałacu Prasy, gdzie mieściła się redakcja tego dziennika. W rozmowie z dziennikarzami Kiepura rozwodzić się zaczął na tematy ekonomiczne. Autor tego artykułu, Anatol Krakowiecki, zauważył, że: „W pewnym momencie powiada Didur do jednego z kolegów redakcyjnych: – O sprawach ekonomii Janek potrafi mówić bez zmęczenia. W Paryżu spotkał się z jedną ze znanych osobistości w tej dziedzinie i przegadali całą noc. Potem się przespali i zaczęli na nowo".

Notatka ta skojarzyła mi się z opowieścią Wojciecha Dzieduszyckiego, który mi barwnie relacjonował swoje spotkanie z Didurem. Otóż Kiepura grał na giełdzie. Didur zaś przestrzegał go przed tego typu inwestowaniem kapitału i mówił ze śmiechem, że przez krach na giełdzie on sam wrócił z Ameryki bez grosza. „Giełda ci tylko może zaszkodzić". – Były to prorocze słowa – dodał Dzieduszycki. – Bo jak wiadomo, Kiepura dostał ataku serca po informacji telefonicznej agenta, że jego akcje spadły.

*

W pamiętniku Mary Didur-Załuskiej, udostępnionym mi przez jej rodzinę, znalazłem taki oto fragment opowieści, oświetlającej postać Kiepury jeszcze innym reflektorem:

„...Już jako mężatka (contessa Załuska z Iwonicza) odwiedziłam Janka w Krynicy. Był to rok 1929 lub 1930, i Kiepura przyjaźnił się z Ojcem. Z Iwonicza do Krynicy autem jechało się niedługo (miałam cudownego Mercedesa z kompresorem, cabriolet popielaty, ja prowadziłam) i naturalnie zajeżdżało się do „Patrii". Janek ze swoim ojcem zawsze nas miło witali. A stary Kiepura witając, coś pod nosem liczył i nerwowo spoglądał na salę restauracyjną. Zapytałam go więc, co tak liczy. A on na to: «Patrzę na to, co nosi kelner i wiele ma kieliszków i filiżanek na tacy...» Franciszek Kiepura uchodził za dobrego gospodarza „Patrii".

Tym razem Janek był jakoś dziwnie we mnie wpatrzony. Co prawda słynna była ta jego słabość do kobiet i to, że żadnej nie przepuści – ale cóż ja? nigdy nie zrobiłam nawet najmniejszej aluzji do flirtu... (...)

Nagle on zaproponował, abyśmy sobie razem coś zaśpiewali. Męża poznał z siedzącymi na sali brydżystami i zostawił przy kartach. Mnie zaś powiedział, że musimy pojechać na górę po nuty do jego gabinetu. Pojechaliśmy windą, wchodzimy do pokoju, a to nie żaden gabinet, tylko

sypialnia, jak to w hotelach. Poszłam do otwartego okna, ciekawa tutejszych widoków i słyszę, że Janek zamyka drzwi na klucz. Odwracam się, a on stoi przede mną z wyciągniętymi rękami i płonącymi oczami! – No nareszcie! Tak bardzo cię pragnę... przecież masz krew kreolską, będziesz moją...

W pierwszej chwili zgłupiałam. Ale widzę, że tu nie ma żartów. Więc mówię mu: – Jak się tylko zbliżysz, zacznę krzyczeć i wyskoczę przez okno! – i byłam gotowa to zrobić. Widocznie ostudziłam jego zapał, bo pewnie bał się skandalu w swojej „Patrii". Był wściekły, ale otworzył drzwi. Potem zawsze odnosił się do mnie z wielkim szacunkiem.

Ojciec mój też opowiadał, że w czasach, gdy jeździł z Kiepurą i podciągał go w repertuarze, który miał dość skromny, też musiał pilnować Janka, by się nagle gdzieś nie zawieruszył przed występem. Ciągle dzwoniły telefony, a ojciec, domyślając się celu tych rozmów, czasami musiał przed koncertem trzymać Kiepurę za frak, żeby ten «nie zapomniał się», bo był tak kochliwy..."

Jak widać z tych wspomnień córki Didura, przyjaźń Kiepury nie „wykluczała też zaglądania do Adamowej" spiżarni domowej, nawet tej zamężnej.

*

Oczywiście dziś mogą nas nieco dziwić tak układające się stosunki pomiędzy obu artystami, lecz widocznie lubili się oni prawdziwie, skoro ta przyjaźń przetrwała wiele lat, aż do śmierci Adama Didura. A mawiał on o swoim zadziornym i kochliwym przyjacielu tak: „Gdyby Kiepura urodził się fryzjerem, to ludzie mieliby po pięć bród do golenia. Bo to jest dziecko szczęścia!"

VII. List zza światów

Po apelu prasowym w sprawie materiałów do biografii Adama Didura wśród dziesiątków listów znalazła się niepozorna kartka pocztowa. 2 maja 1985 roku pani Anna Geiger z Warszawy poinformowała mnie, że artysta bywał przed wojną częstym gościem jej rodziców, że posiada fotografie Didura i prosi o kontakt telefoniczny, podając swój numer. Przez wiele następnych dni bezskutecznie kręciłem tarczą telefonu. Spróbowałem po miesiącu, po dwóch... Cisza. W sierpniu poczta przyniosła grubą kopertę, a w niej dwa listy i zdjęcia artysty. W pierwszym z nich córka Anny Geiger, Joanna, pisała: „Z bólem zawiadamiam, że Matka moja, autorka tego wspomnienia, zmarła 16 lipca br. Wiem, że przed pójściem do szpitala na początku maja pisała do Pana kartkę. W pierwszych dniach pobytu w szpitalu napisała to, co załączam. Fotografię znalazłam pośród różnych Jej pamiątek i posyłam Panu; mam nadzieję, że przyda się to wszystko..."

Ze wzruszeniem zacząłem czytać ostatni list pani Anny Geiger, napisany bardzo już niewprawną, chorą ręką, który okazał się być jakby listem zza światów:

„...Znajomość mojej Matki, prof. Tatarczuchowej (śpiew), która uczyła w Lwowskim Konserwatorium, zaczęła się w ten sposób, że urządzono przyjęcie zapoznawcze dla Adama Didura, który też tam zaczął uczyć. Moja Mama, pół-Angielka, zaśpiewała ludową piosenkę

angielską i Didur był zachwycony. Mieszkał ze swoją wychowanicą bardzo blisko nas, na tzw. Łyczakowie (...)

Didur był człowiekiem wyjątkowym. Niezwykle dobry i szlachetny, z manierami wielkopańskimi, uwielbiany przez uczniów i przez wszystkich w konserwatorium, począwszy od dozorcy i służących, a kończąc na profesorach. Bardzo inteligentny i dowcipny, mówił kilkoma językami. Wygląd jego był jeszcze wtedy znakomity: bardzo przystojny, ze wspaniałą klatką piersiową, gdy szedł ulicą – robił wrażenie! (...) Gdy raz zapytałam go, dlaczego opuścił Stany Zjednoczone, powiedział: «Śpiewałem 40 lat i w końcu już nie mam głosu, po prostu zużył się, a być śpiewakiem operowym 40 lat to każdemu wystarczy». (...)

Pierwsza jego żona była Kreolką (...) Po jej śmierci (nie wiem kiedy) ożenił się z francuską tancerką, która widząc, że kariera męża się skończyła, rozwiodła się z nim. Wiem, że Didur miał jakąś kamienicę we Lwowie, którą sprzedał, by ją zaopatrzyć w momencie rozwodu..."

Inne informacje zawarte w liście pani Anny Geiger stały się dla mnie cenną wskazówką do dalszych poszukiwań.

Napływały też listy i informacje od osób, które tylko raz w życiu spotkały Adama Didura, ale za to w momentach dramatycznych, jakich nie brakowało zwłaszcza w okresie okupacji niemieckiej. Pani Anna Czyżewska z Krakowa wspominała swoją podróż po kapitulacji Warszawy, kiedy to na początku października udało jej się dostać do pociągu zdążającego w stronę Generalnej Guberni. „Jechaliśmy w towarowych wagonach w kierunku Radomska-Częstochowy, gdzie nas wyrzucono. Jechałam w jednym wagonie z panem Adamem Didurem, który był w towarzystwie młodej śpiewaczki Wiktorii Calmy..." Z pamiętnika Jadwigi Zoll-Juniewicz, córki starosty sanockiego i przyjaciela Didura, doktora Antoniego Zolla, dowiedziałem się, że po dramatycznej podróży z Warszawy trafili oboje do Wierzchosławic. W słynnej wiosce przywódcy chłopskiego Witosa, niedaleko Tarnowa, mieszkała podczas wojny pani Juniewicz z matką i w swoim dworku udzieliła schronienia Calmie i Didurowi. Po odpoczynku – ruszyli oboje do Krakowa.

Pisałem poprzednio, że w listopadzie 1944 roku Adamowi Didurowi udało się wystawić w Krakowie *Halkę*. Ale jak się okazało, „miłość" gubernatora Franka do polskiej opery narodowej zakończyła się tym, że gestapo zaczęło poszukiwać Didura i odtwórczyni roli tytułowej – Calmy. Dowiedziałem się o tym z listu pani Wandy Gaudyn z Krakowa. Jej rodzice, państwo Starcowie, udzielili im wtedy schronienia aż do wejścia wojsk radzieckich. „Miałam wtedy 14 lat i był dla mnie «kochanym wujaszkiem», gdyż tak mi nakazano do Niego się zwracać. Był to listopad lub początek grudnia, kiedy Tatuś przyprowadził ich do domu i powiedział: „przyjechał wujek Adaś z Wikcią, będą z nami mieszkali – ale dzieci! (zwrot do mnie i brata) nikt nic nie wie, jak zawsze – sza! «Już wiedziałam, że będą się u nas ukrywali, bo byli ścigani przez gestapo. Razem spędziliśmy ostatnią Wigilię w czasie wojny. Wspólnie przebywaliśmy w piwnicy naszej sąsiadki, pani Podskalnej, w czasie walk... Gdy ktoś do nas przychodził, oni musieli się kryć w piwnicy wykopanej pod podłogą w pokoju (...) Razem spędziliśmy całe dnie – wieczory przy szczelnie zasłoniętych oknach czarnym papierem, przy świetle karbidówki, grzejąc się przy małym, żelaznym piecyku, bo zima była straszna. (...) Pamiętam ten moment, kiedy razem cieszyliśmy się wyzwoleniem od znienawidzonych szwabów, pamiętam ten dzień jak dziś. Słońce świeciło nie tylko na niebie, ale i w naszych sercach i wtedy dostałam od Wujaszka jedynego klapsa. Za to, że chciałam wyjść na pole, a jeszcze słychać było pojedyncze strzały (...) Mieszkaliśmy w domku na ówczesnym przedmieściu Krakowa, Azdy-Sudół. (...) Kiedy dowiedzieliśmy się, że Wujaszek

zmarł, w domu zapanowała żałoba – wszyscyśmy płakali..."

Pani Maria Szuber, od pół wieku mieszkająca w Sanoku miłośniczka tego miasta i przewodniczka po jego historii, w obszernej korespondencji stała się także i moją przewodniczką wśród ludzi, dla których pamięć po wielkim krajanie była droga. To oni właśnie doprowadzili do zbudowania obelisku upamiętniającego Adama Didura, a inicjatorem tego przedsięwzięcia był pan Czapla z Sękowej Woli. Podczas uroczystości odsłonięcia pomnika ks. Kazimierza Golenia, proboszcz z Pielni, jeden z filarów społecznego komitetu budowy, odprawił Mszę św. w intencji Adama Didura, o którym wszyscy jego najbliżsi mówili mi, że był wierzącym i praktykującym katolikiem.

W tym miejscu muszę jeszcze wspomnieć o jednej, dość drażliwej sprawie. Otóż w 1960 roku Władysław Bodnicki opublikował książkę *Orfeusze i syreny*, składającą się z opowiadań o śpiewakach. Jedno z nich, *Turniej śpiewaczy*, poświęcone było Adamowi Didurowi. Niestety, pełne błędów faktograficznych i nieścisłości. Wśród nich sugestia, że artysta nie był Polakiem, lecz Ukraińcem. Publikacja ta wywołała oburzenie rodziny śpiewaka, jego uczniów i przyjaciół. Między innymi „Przekrój" (z 3 grudnia 1961 r.) donosił: „W książce Bodnickiego *Orfeusze i syreny* autor dowodzi, jakoby nazwisko światowej sławy śpiewaka Adama Didura brzmiało w rzeczywistości Diduch. Córki Didura, śpiewaczki: poznańska Mary Didur-Załuska i śląska Olga Didur-Wiktorowa zamierzają na drodze prawnej domagać się poprawki..." Później „Przekrój" prostował także wiele innych nieścisłości Bodnickiego, które potem przez różnych dziennikarzy były upowszechniane w prasie. Władysław Bodnicki został zmuszony do publicznego odwołania swoich „rewelacji" na temat pochodzenia Didura. Chociaż zdaję sobie dziś sprawę z tego, że autor ów mógł się pomylić, albowiem część melomanów z Lwowa i Galicji – pochodzenia ukraińskiego – uważała Adama Didura za swojego. Głośne bowiem było wydarzenie z lat trzydziestych, kiedy to na jednym z lwowskich występów Didura, bodaj w teatrze Skarbka, doszło do demonstracji narodowej. Otóż na sali siedzieli melomani polscy i ukraińscy. Po występie ci ostatni, prócz owacyjnych braw, zaczęli wznosić okrzyki w języku ukraińskim. Wówczas Adam Didur wyszedł przed kurtynę, uciszył ręką publiczność i stojąc na baczność zaśpiewał polski hymn narodowy. Część publiczności ostentacyjnie opuściła salę.

Z papierów, które pozostały po śmierci Mary Didur -Załuskiej i zostały mi udostępnione przez panią Bożenę Załuską z Gdańska, dowiedziałem się, że przez wiele lat najmłodsza córka Adama z wielką pasją walczyła o dobrą pamięć ojca. Pisała listy do gazet, prostując – czasami bajeczne – bzdury upowszechniane w naszej prasie i książkach na temat życia Adama Didura. Czytałem też niektóre odpowiedzi autorów: na ogół byli obrażeni, a niektórzy posuwali się do tego, że grozili, iż przy okazji dołożą także i pani Mary. Korespondencja ta stanowi, niestety, niezbyt chlubny przyczynek do dziejów obyczajów prasowych ostatnich dziesięcioleci.

Swoją wielką miłość do ojca i nieprawdopodobne wręcz przywiązanie udowodniła Mary Didur-Załuska ostatnim gestem życiowym. W ostatnich miesiącach, czując nadchodzącą śmierć – w tajemnicy przed najbliższą rodziną – zamieniła swoje ładne mieszkanie w Gdańsku na ponurą, małą klitkę w Katowicach, bez jakichkolwiek wygód. Miała w tym jeden cel: chciała być pochowana na cmentarzu katowickim, w grobie obok ojca. A bała się, że po jej śmierci mogą nastąpić jakieś trudności typu administracyjnego i z Gdańska nie trafi do Katowic. Spoczywa więc teraz tam, gdzie chciała.

Do końca swoich dni pisywała Mary Didur-Załuska listy do znanych naszych krytyków

muzycznych prosząc o opracowanie biografii Adama Didura. Ofiarowała swoją pomoc w zbieraniu materiałów (w swoim archiwum sama zebrała bardzo dużo dokumentów), w kontaktach z ludźmi, którzy znali jej ojca osobiście... Niestety – bez rezultatu. Z jednym wyjątkiem.

Jak mi opowiadano w rodzinie Załuskich, zgłosił się do niej pracownik Teatru Wielkiego w Warszawie, prywatny kolekcjoner muzykaliów operowych, niejaki Józef Grubowski. Obiecał, że napisze o ojcu. Mary pożyczyła mu wiele bezcennych dziś dokumentów. Od tego czasu minęło około 20 lat. U państwa Zoilów dowiedziałem się z kolei, że Jadwiga Juniewicz, prócz pamiętników, które pisała, a które zostały w domu po jej śmierci, pożyczyła Grubowskiemu dwie pełne walizki dokumentów i materiałów dotyczących Didura i Kiepury, wszystkie, jakie posiadała (była ona przez pewien czas sekretarką Jana Kiepury). Kiedy niedawno przedstawiciel rodziny prosił o zwrot – został wyrzucony za drzwi.

O prywatnym archiwum Grubowskiego wiedziała również pani Ewa Makomaska z Muzeum Teatralnego i chcąc mi pomóc, zaprosiła kolekcjonera na wspólną rozmowę do swojego gabinetu. Poczęstowała nas kawą, herbatą i w pogodnym nastroju rozpoczęła tę delikatnej materii rozmowę. Powiedziała mu, że piszę biografię Didura i poprosiła, aby udostępnił mi posiadane dokumenty.

– Nie ma mowy, to jest moje – odparł Grubowski z uśmiechem.

– Wypożycz je choć na tydzień do Muzeum Teatralnego – zaproponowała Ewa Makomaska.

– Przecież i tak przez tyle lat nic nie napisałeś, a postać Adama Didura to własność naszej kultury.

– Do żadnego muzeum nic nie będę pożyczał.

– Proszę mi zatem pozwolić tylko je przeczytać i sfotografować we własnym mieszkaniu i w swojej obecności – wtrąciłem się do rozmowy.

– Nie mam na to czasu.

Tym razem już nie zdzierżyłem.

– Przecież wiem od rodzin osób, od których dostawał pan różne dokumenty, że po pierwsze: obiecywał pan ich opublikowanie, a po drugie miał je pan im zwrócić w razie potrzeby.

– Co pan może o tym wiedzieć... za młody pan na to, by mnie pouczać.

– Przepraszam.

Po wyjściu z muzeum próbowałem jeszcze przekonywać Grubowskiego na różne sposoby. Bez rezultatu. Wreszcie zapytałem:

– Czy mogę tę naszą rozmowę opublikować w książce? Jego twarz nabrzmiała nieskrywaną wściekłością.

– To... to jest szantaż. – Machnął ręką. – A zresztą. Możesz pan pisać do woli, co pan chcesz.

Po czym odszedł.

Pozostaje nam więc tylko czekać, kiedy wreszcie emerytowany kolekcjoner zechce opublikować posiadane materiały. Być może, że to nastąpi, a wtedy kolejni biografowie Adama Didura będą mieli bogatsze archiwum źródłowe, a my więcej dowiemy się o tej wspaniałej postaci z historii śpiewactwa polskiego.

Nagrania akustyczne

Wytwórnia G&T Mediolan (lata 1903-4).

52027 – z opery *Żydówka* – Maledizione
52024 – *Mefistofeles* – Prolog
052028 – *Faust* – Serenada
052029 – *Faust* – Dio del Por
052030 – *Żydówka* – Cavatina

Wytwórnia „Fonotipia" Mediolan (1905-6)

39485 – *Faust* – Dio dell'or
39486 – *Faust* – Tu che fai 1'addormentata
39487 – *Wolny strzelec* – No, nessun salvar ti puo
39488 – *Wolny strzelec* – Viva Bacco e ii suo liquor
39489 – *Hugonoci* – Dispersa sen vada
39490 – *Vita Brettone* (kompozytor: L. Mugnone) – Vivea nel tempo antico
39509 – *Mefistofeles* – Fin da stanotte (razem z G. Zenatello)
39510 – *Mefistofeles* – Ecco ii mondo
39511 – *Dama pikowa* – Se all'egual di vaghi angeli
39512 – *Dama pikowa* – Un giorno a Varsovia
39537 – *Mefistofeles* – Ave Signor
39544 – *Dama pikowa* – aria Tomskiego
39548 – *Faust* – Aria Mefistofelesa
39549 – Pieśń *Zaczarowana królewna*
39595 – *Mefistofeles* – Ballata del fishio
39829 – *Żydówka* – Aria

„Fonotipia" (lata 1907-1910)

74119 – *Cyrulik sewilski* – La calunnia
92002 – *Robert Diabeł* – Suore che riposate
92003 – *Hugonoci* – Signor, di fesa e scudo
92024 – *Wolny strzelec* – Viva Bacco...
92025 – *Wolny strzelec* – No, nessun...
92224 – *Żydówka* – Voi che del Dio vivente
92225 – *Ernani* – Infelice, e tuo credevi
92226 – *Mefistofeles* – Son lo spirito che nega
92227 – *Faust* – Dio dell'or
92382 – *Moc przeznaczenia* – Del mondo idisinganni (duet z IV aktu z Ferruccio Corradetti'm)

Nie publikowane nagrania „Fonotipia”

Matryca XPh 1630 – *Robert Diabeł*
XPh 1813 – *Żydówka*
XPh 2685 – *Wolny strzelec*
XPh 2686 – *Żydówka*

Firma „Pathe” (lata 1915-1924)

10342 – *Don Carlos* – wstęp aktu IV, część arii króla Filipa
– *Ernani* – Infelice,...
10343 – *Cyrulik sewilski* – La calunia
– *Napój miłosny* – Udite e rustici
10353 – *Marta* – Canzone del Porter
10415 – *Borys Godunow* – monolog Borysa
– *Mignon* – Kołysanka
nr ? – *Miłość trzech króli* – Son quarant’anni
nr ? – *Wesele Figara* – Non piu andrai

Firma „Actuelle” (lata ?)

025084 – *Wesele Figara* – Non piu andrai

Nagrania na płytach 78-obrotowych

„Collectors Record Society” – USA
nr 28 – *Wolny strzelec* – Viva Bacco
„Historie Record Society” – USA
nr 1080 – *Napój miłosny* – Udite e rustici

Reedycje na płytach mikrorowkowych (po 1955 roku)

Firma „Asco” – USA
A 114 – *Miłość trzech króli* – Son quarant’ami

Firma „Eterna” – USA

0-475 oraz 748: *Żydówka* – Maledizione

„Famous Record of the Past” – USA

FRP 2 – *Wolny strzelec* – Viva Bacco
FRP 6 – *Meflstofeles* – Son lo spirito...

Firma „Heritage Record” – Wielka Brytania

407 – *Cyrulik sewilski* – La calunia

Firma „Odeon” – Francja

ORX 507 – *Wolny strzelec* – No, nessun...

„Top Artists Platters” – USA

T 312 – *Dama pikowa* – Se all’egual di vaghi
T 320 – *Eugeniusz Oniegin* – Aria księcia Gremina
T 325 – *Mefistofeles* – Ecco ii mondo
T 327 – *Mefistofeles* – Fin da stanotte (z G. Zenatello)
T 332 – *Ernani* – Infelice...

Firma „Rococo” – Kanada

nr 4 – *Mefistofeles* – Fin da stanotte (z G. Zenatello)

Firma „Club 99” – USA nr płyty CL 99-89

(Reedycje nagrań „Pathe” z lat 1916-919)

Marta – Canzone del Porter
L’Oracolo – Mio figlio
Napój miłosny – Aria Dulcamara
Opowieści Hoffmana – Aria Coppeliusa
Salvator Rosa – Di sporo, di padre
Mignon – Kołysanka
Faust – Serenada
Pieśń Tostiego *Si tu voluais* (Gdybyś zażądała...)
Dwie ludowe pieśni w jeżyku ukraińskim (nagrane ok. 1921 roku)

(Reedycje nagrań firmy „Brunswick” z 1929 roku)

Pieśń Moniuszki *Matko moja*
Pieśń Noskowskiego *Nasi górale*

Reedycje nagrań firmy „Fonotipia” z lat 1905-7:

Dama pikowa – dwie arie – Se all’egual – Un giorno...
Hugonoci – Dispersa s’en vada

Mefistofeles – Ave Signor
Mefistofeles – Ballata del fischio (jeden z najsłynniejszych popisowych występów Didura „ballada z gwizdem")
Robert Diabeł – Suore che riposate
Vita Bretone – Viva nel tempo antico

Reedycje firmy „Stockholders of Russian Gramophone Co."

Aida – Nume custode (duet z Tadeuszem Leliwą)
Żydówka – 1'implore (duet z Tadeuszem Leliwą)

Firma „Rubini" Wielka Brytania, nr płyty GV 45:

Reedycje „Brunswick":
60048 – Pieśń Tostiego *O mój aniel*e oraz pieśń Musorgskiego *Pchła*

Reedycje „Fonotipia"

nr 39512, 39544 – dwie arie z *Damy pikowej* – Un giorno..., Se all'egual

Reedycje R.A.O.G.

9174 – *Faust* – Le veau d'or (Pieśń o złotym cielcu)
9177 – *Meflstofeles* – Son lo spirito

Reedycje „Actuelle":

027039 – *Mefistofeles* – Ecco ii mondo

Reedycje „Pathe":

27506 – *Opowieści Hoffmana* – Tai des yeux
– *Lunatyczka* – Vi ravizzo
60074 – *Sahator Rosa* – Di sposa, di padre
– Eugeniusz Oniegin – Aria Gremina
0327 – *Napój miłosny* – Udite o rustici
– *L' Oracolo* – Mio figlio
60074 – *Mignon* – De son coeur

Reedycje „Fonotipia":

39549 – Pieśń Galia *Zaczarowana królewna*
39591 – Pieśń Moniuszki *O matko moja*

Z obszerniejszych prac biograficznych poświeconych Adamowi Didurowi znana mi jest tylko praca magisterska Elżbiety Mazur, napisana w Akademii Muzycznej w Katowicach pod kierunkiem Henryka Woźnicy *Adam Didur. Biografia życia i działalności artystycznej* Katowice 1984.

Z opracowań dyskograficznych dotyczących Adama Didura najobszerniejsze (choć niekompletne) wydaje się być zawarte w książce *Le grandę voci – Dizionario critico-biografico dei cantanti co dicografia operistica* pod red. Rodolfo Celletti'ego, Rzym 1964 (autorem dyskografii Didura jest Raffaele Vegeto).

©Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl