

Dyrektor Teatru Królewskiego w Madrycie był zadowolony. Bilety na *Falstaffa* zostały wyprzedane już miesiąc wcześniej, co potwierdziło zresztą jego przypuszczenia. Podczas pertraktacji przed przyjazdem Polaków do Hiszpanii stanowczo upierał się, by wstawić do repertuaru przynajmniej jedną „żelazną pozycję”. I oto, oprócz dwóch polskich oper, Teatr Wielki z Warszawy przywiózł także niezawodnego Verdiego. Z biletami na *Halke* i *Diabły z Loudun* były kłopoty, ale *Falstaffa* - w reżyserii znanej w Madrycie śpiewaczki amerykańskiej Reginy Resnik - publiczność kupiła „na pniu”.

W wąskim korytarzyku prowadzącym do łóż przeciskają się brylanty i szmaragdy, czuć dyskretną woń dobrych perfum. Dawno już nie oglądałem takiej wystawy drogich kamieni, zgromadzonych na równie małej przestrzeni.

- Co najwyżej kłopot mogą sprawić moi dawni koledzy - mówi dyrektor, uśmiechając się.

- Koledzy?

- Tak, koledzy. Nie mówiłem panu, że zanim objąłem dyrekcję tego teatru, byłem krytykiem muzycznym? O, proszę spojrzeć tam na lewo...

Pomiędzy czarnymi toaletami i odbitymi przez naszyjniki refleksami światła przesuwają się postać dobrodusznie wyglądającego starszego pana.

- Antonio z „ABC”. Najostrzejsze pióro Madrytu. No, sam jestem ciekaw, jakie będzie jego starcie z waszym *Falstaffem*. Byłem wczoraj na próbie i wydaje mi się, że wszystko w porządku. Zatem do zobaczenia na przerwie. Zapraszam do mojego gabinetu na drinka. Tutaj, jak pan widzi, na szczęście jest tłok.

O ile przy *Halce* czy *Diablach z Loudun* zainteresowanie madryckiej publiczności i krytyków ogniskowało się wokół nieznanymi w tym kraju utworów, o tyle w przypadku *Falstaffa* cała uwaga skoncentrowana była na wykonawstwie. A pod szczególnie krytycznym ostrzałem znalazł się odtwórca roli tytułowej - Jerzy Artysz.

Kurtyna poszła w górę. Mimo dużego napięcia psychicznego, które towarzyszyło całemu warszawskiemu zespołowi od początku tego tournée, okazało się, że gruby i żarłoczny Falstaff ani przez moment nie zdradzał oznak zdenerwowania. Wręcz przeciwnie: rubaszna wesołość tchórzliwego hedonisty, noszącego przed sobą nieprawdopodobnie wielkie brzuszysko, zaprojektowane przez litewskiego scenografa Arbita Blatasa, potrafiła wywołać pogodny uśmiech, a czasami wręcz spontaniczną reakcję widowni. I to bez sięgania po - nierzadko w tej roli stosowane - chwyt komików jarmarcznej proweniencji.

Ze sceny emanował śpiew zadowolenia. Tu i ówdzie moi sąsiedzi z widowni cichutko podśpiewywali bardziej znane fragmenty. Na sali zdawał się panować nastrój dobrej zabawy. Czułem jednak cały czas, że w grze Artysza istniał pewien dystans: i do muzyki, i do niefortunnego grubasa. Do całej tej komedii lirycznej rodem z Szekspira. Może dlatego rycerz Sir John Falstaff, mimo ciągłego obcowania z piwem i kłopotów wynikłych ze scenicznej intrygi - wydawał się



Jerzy Artysz - Falstaff

© J. Multarzyński

kimś bliskim, jakby w zasięgu ręki i codziennych zdarzeń, tyle tylko, że rozmawiał z nami mową najtrudniejszą, a najpełniejszą uczuć - śpiewem. Tym spektaklem Jerzy Artysz w zupełności przekonał mnie do swojej sztuki wykonawczej. Ale wszyscy Polacy na sali i tak trzymali kciuki za powodzenie przedstawienia. A co na to Hiszpanie?

Nazajutrz ponoć najbardziej kąśliwy Antonio, czyli senior Fernandez-Cid, napisał w „ABC”: „Widzieliśmy i słyszeliśmy już wielu Falstaffów, podupadłych wokalnie weteranów. Ale Jerzy Artysz jest zupełnym ich przeciwieństwem. Jest to głos piękny, duży i przyjemny w emisji. Do tego rewelacyjna gra aktorska śpiewaka, który mimo tak wyczerpującego wysiłku fizycznego nie zdradza ani śladu zmęczenia”. Tej ocenie zawtórowali inni krytycy: „Z całą pewnością Jerzy Artysz gra Johna Falstaffa wspaniale zarówno pod względem wokalnym, jak i aktorskim” (El Pais); „Jerzy Artysz gra postać tytułową pewnie, swobodnie i z godną podziwu łatwością wokalną” (YA).

Pani Śliwińska z Pagartu przyniosła gazety do hotelu z radosnym błyskiem w oku. Niedługo potem zjawił się Mirosław Ikonowicz, korespondent PAP w Madrycie, równie ucieszony: - No to co? Depeszować już do Warszawy czy poczekamy na następne recenzje?

Kiedy *Falstaff* zszedł z afisza, ustępując miejsca *Diabłom* Pendereckiego, wybraliśmy się z Jerzym Artyszem do zacisznej restauracji niedaleko Opery przy Plaža de Isabel. Na obiad z lampką sherry, która okazała się ulubionym trunkiem warszawskiego Falstaffa. Wiosna 1976 obdarzyła Madryt wyjątkową spiekotą, a chłód przybytków gastronomicznych wraz z ostrymi zapachami przypraw nastrojał optymistycznie.

- Długo dojrzewałem do Falstaffa. To bardzo trudne i chyba najlepsze, obok Otella, dzieło Verdiego. Ta, jak ją nazwał sam kompozytor, komedia liryczna dotyka rdzenia teatru. Jest to jednocześnie genialna synteza tego, co nazywamy dziś teatrem muzycznym. Szacunek do roli, do geniuszu Verdiego napawały mnie obawą, czy potrafię to udźwignąć. No i wreszcie odważyłem się. Po *Falstaffie*, gdy człowiek zabiera się do innych zadań, patrzy na nie z pewnym pobłażaniem.

W milczeniu zgłębialiśmy smak sherry.

- Aktorstwo to nic innego jak muzyka. Pewne rzeczy można potęgować, ale gdy podnosi się kurtyna, musi być teatr, musi istnieć prawdopodobieństwo dziania się. I od tego także i w operze nie ma ucieczki.

W pewnym momencie znów wyłapałem z gwaru ciepły, wolno sączący się baryton Artysza:

- Artysta nie jest w stanie być artystą, jeśli nie będzie stale, powtarzam, stale rozwijał swojej wyobraźni, jeśli nie będzie pogłębiał wrażliwości na różnorodność form piękna.

Te górnolotne i nieco pompatycznie brzmiące słowa, rzucone ot tak, przy okazji, doskonale charakteryzują Artysza. Z jednej strony dlatego, że lubi on czasami palnąć jakieś okrągłutkie zdanko, jak na wykładzie w Akademii Muzycznej (gdzie notabene uczy), z drugiej zaś strony słowa te określają to, co można by nazwać siłą jego sztuki: wyobraźnię i ciekawość świata. Właśnie te cechy osobowości pozwalają mu nie tylko na niestereotypowe określenie operowych postaci, na wypowiedzanie swojego scenicznego „ja”, lecz również w dużej mierze uniezależniają go jako solistę od - nierzadko schematycznych - koncepcji reżysera. Zdarzało się i tak, że Artysz jakby wymykał się z ogólnych ram przedstawienia, kreując na tekturowym tle dekoracji, wśród „przylepionych” uśmiechów i błakających się po scenie półślepych manekinów, pełnokrwistą postać ludzką lub, tak jak na przykład u Wagnera, uduchowiony symbol legendarnych wierzeń.



Jerzy Artysz - Zmierzch bogów

© J. Mularzowski

Tak też było w przypadku ostatnio oglądanej przeze mnie premiery warszawskiego Teatru Wielkiego z Jerzym Artyszem - *Parii* Stanisława Moniuszki. Od początku do końca nie bardzo wiedziałem, o co na scenie chodzi. Sądząc z libretta, był to dramat rozgrywający się w Indiach około 1500 roku, a dotyczący - najogólniej mówiąc - konfliktu kastowego między rządzącymi braminami a wzgardzoną kastą pariasów. Z tego, co wiedziałem dotąd, to braminizm zaciekle walczył z buddyżmem. A tu na scenie pojawia się w świątyni figura Buddy, symbole państwa tureckiego i islamu - półksiężyc, postać - wypisz, wymaluj - Chomeiniego, wodza współczesnych szyitów, słowem, prawie wszystko od Turcji po Japonię, bo były też tańce z rytualnego widowiska japońskiego kabuki. I w tym całym galimatiasie zjawiała się postać drugoplanowa dla akcji, na pół obłąkany ojciec głównego bohatera Idamora - przedstawiciel wzgardzonych pariasów, Dżares. Odnajdując syna wśród braminów, sam znalazł się na dnie ojcowskiego i kastowego nieszczęścia. I takiego właśnie, przejmując nieszczęśliwego i pełnego miłości ojcowskiej starca Dżaresa stworzył Artysz. W powodzi bzdury i niewyraźnie przebijających się przez orkiestrę głosów głównych bohaterów Artysz grał swoją rolę nie tylko gestem, ruchem, ale i barwą, dynamiką głosu, dzięki czemu warszawska publiczność spotkała się z prawdziwą kreacją aktorsko-muzyczną.

Jego edukacja muzyczna rozpoczęła się w stołecznym Liceum Ogólnokształcącym im. Reytana, gdzie śpiewał w chórze, a później pomagał w prowadzeniu tego chóru, kierowanego przez znanego muzyka, Wacława Łachmana. Wspominając ten okres, wyznaje: „Widząc Łachmana przy pracy, pojąłem, jak wielką siłą może być entuzjazm i chęć zespołowego muzykowania; zapamiętałem tego człowieka wiele mnie nauczył”. Potem śpiewał Artysz w chórze Centralnego Zespołu ZHP, prowadzonym przez harcmistrza Władysława Skoraczewskiego. On też zachęcił chłopca do poważnego potraktowania śpiewu. I słowo stało się rzeczywistością; druh harcmistrz nie mógł tego przewidzieć, że ćwierć wieku później na największej polskiej scenie operowej wystąpią obaj w *Cyruliku sewilskim*, a mały Jurek, już jako odtwórca pierwszoplanowej roli Figara, będzie w pewnym momencie golił brodę (jak na cyrulika przystało) swemu dawnemu chórmistrzowi.

Zanim jednak Skoraczewski tego doczekał, Jerzy Artysz ukończył Średnią Szkołę Muzyczną im. Chopina w dwóch specjalnościach: jako skrzypek w klasie Gabrieli Jabłońskiej i jako śpiewak w klasie Marii Halffterowej. U niej też kontynuował studia w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej, które ukończył z odznaczeniem w 1959 roku. W trakcie studiów śpiewaczych musiał się rozstać na pewien czas ze skrzypcami.

- Mimo to skrzypce żyją w moim domu, czasem gram na nich. Bywają też zabawne sytuacje, gdy moi koledzy, rozproszeni po całej Polsce, w przerwie jakiegoś koncertu dają mi skrzypce do ręki - jakoby na otarcie łez - i mówią: teraz pograj sobie.

W trzy lata po naszych pogawędkach madryckich zaczęliśmy się spotykać na tym samym korytarzu szkoły na Okólniku, której już teraz nie można było żartobliwie przezywać „najwyższą”, bo zmieniła nazwę na: Akademia Muzyczna. Jerzy Artysz miał swoją klasę śpiewu, ja prowadziłem seminarium krytyki muzycznej. Jedną ze słuchaczek tego seminarium, Alicja Stradczuk, która współpracowała już z naszym pismem i wycinała w „Teatrze” ostre recenzje, podsunęła pomysł, by w publikowanym tam cyklu „Artyści sceny polskiej” zamieścić sylwetkę Jerzego Artysza. Zaczęliśmy więc zbierać materiały „na cztery ręce”, co wcale - jak się okazało - nie było takie proste. Wydusić z artysty daty, miejscowości, fakty... Rok po roku, premiera po premierze. Ale w sukurs przyszło samo życie: pani Alicja została żoną znanego kompozytora Romualda Twardowskiego, ten zaś okazał się zaprzyjaźniony z Jerzym Artyszem, a więc przyniosła również

do redakcji komplet zdjęć, nieodzowny przy publikacji czterokolumnowej story. Oczywiście wraz z obszerną dokumentacją losów artystycznych.

Okazało się, że bohater naszej opowieści dość szybko rozpoczął działalność sceniczną, bo już w okresie studiów został zaangażowany do Opery Łódzkiej, kierowanej wówczas przez Władysława Raczkowskiego. Debiutował partią Janusza w *Halce*, w pamiętnej i kontrowersyjnie przyjętej inscenizacji Kazimierza Dejmka. W okresie pięcioletniej pracy na łódzkiej scenie powierzono mu kilka ważnych ról barytonowych. Wystąpił między innymi jako Scarpia w *Tosce*, a także w rolach tytułowych w Mozartowskim *Don Giovannim* i w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego. W tym czasie zdobył też kilka liczących się nagród na konkursach międzynarodowych: w 1957 roku w Moskwie trzecie miejsce i brązowy medal, w dwa lata później Grand Prix i Puchar miasta Paryża na konkursie w Tuluzie, a w 1960 roku - najwyższą nagrodę w Genewie.

Od początku lat sześćdziesiątych do dziś związany jest ze scenami warszawskimi. Początkowo występował na scenie Opery Warszawskiej przy Nowogrodzkiej, zaangażowany przez Bohdana Wodiczkę, potem przez pewien czas w Operze Kameralnej, by znów wrócić na deski Teatru Wielkiego.

- Z Warszawską Operą Kameralną związałem się jeszcze wtedy, gdy właściwie nie istniała, kiedy była instytucją bez siedziby, utrzymującą się przy życiu dzięki zespołowi takich entuzjastów, jak Jan Kulma, Wieńczysław Gliński, Juliusz Borzym, Zdzisław Śliwiński...

Być może, ten entuzjazm budowania z niczego, tworzenia teatru na przekór trudnościom sprawił, iż scenie kameralnej zawdzięcza Jerzy Artysz wiele swoich sukcesów. A także przekonanie, że na małej scenie można tworzyć wielką sztukę. Tu właśnie oglądaliśmy pamiętną jego kreację roli tytułowej w operze Telemanna *Pimpinone*, po której jeden z krytyków obwołał go najlepszym polskim operowym śpiewakiem charakterystycznym.

Pewną sensacją w świecie muzycznym była odgrzebana w Łańcucie z zapomnienia opera Paisiella *La serva padrona*, którą warszawscy kameraliści przywrócili do życia. Tę służącą, która była jednocześnie panią, przedstawiła Zdzisława Donat, a jej partnerem (i scenicznym pantoflarzem) został Jerzy Artysz. W ich to wykonaniu nieznanie dzieło włoskiego mistrza miało swoją prapremierę w Warszawie i zostało nagrane na płyty, a duet Donat-Artysz zapisał swój trwały mini-wkład do dziejów opery. Tytułowa zaś rola w kameralnej operze Cimatory *Il maestro di capella* przyniosła mu oklaski nie tylko w rodzimym mieście, lecz także na znanym festiwalu operowym w Bayreuth w 1971 roku. Na scenie kameralnej mógł też dwukrotnie próbować urzeczywistnienia swoich marzeń o reżyserii, współpracując przy realizacji *Pimpinona* i *Maestro di musica*.

- To wielka moja pokusa - wyznał niedawno. - W okresie kiedy trochę samodzielnie pracowałem w Operze Kameralnej, doszedłem do wniosku, że reżyseria to ukryte, niespełnione marzenie. A czuje, że powinienem to robić. Czasem w teatrze zdarza się, że w pewnym momencie chce wkroczyć w nie swoje kompetencje i powiedzieć głośno, jak te scenę rozegrać. Ale wtedy staram się utrzymać w ryzach i wystrzegać wypowiedzania takich uwag...

Widząc niektóre prace reżyserskie na scenie operowej, trudno nie przyznać mu racji.

Sporo uznania zdobył sobie Artysz także jako wykonawca muzyki współczesnej. Tej właśnie, od której na ogół stronią artyści z kręgu grand opera, zwolennicy tradycji i pięknego śpiewu w „żelaznym repertuarze”. Wielokrotnie występował na koncertach, śpiewając muzykę XX wieku, a na festiwalu „Warszawska Jesień” gościł aż piętnastokrotnie, co stanowi zapewne jakiś rekord



Jerzy Artysz w garderobie

© J. Multarzyński

w kręgach wokalistów. Nie omijał też tej muzyki na scenie Teatru Wielkiego. Już na początku istnienia tej sceny w odbudowanym gmachu przy placu Zwycięstwa, w 1966 roku, wziął udział w prapremierze opery Tadeusza Bairda *Jutro*, opartej na noweli Józefa Conrada Korzeniowskiego, pisarza ujmującego zagadnienia etyczne w kategoriach obowiązku, honoru i wierności. Zarówno materiał literacki, jak muzyka Bairda - to niezwykle trudny próg dla interpretacji. Nie można się wykić gestem „zapchajdziurą” czy doimprowizowaną nutką. Artysz był tu ociemniałym cieślą Jozue, ojcem Jessiki (Krystyna Szostek-Radkowa, znakomita odtwórczyni muzyki XX wieku). Jozue, w okularach ślepego, z kosturą w dłoni, wraz z pozostałymi bohaterami tego kameralnego dramatu, Jessiką i Oziąsem - poddawani są ciężkim próbom siły woli, wartości zasad i przekonań. Artysz i tu skorzystał z szansy tkwiącej w bogatym w niuanse psychologiczne materiale Conradowskim i stworzył głęboko dramatyczną, pamiętną do dziś postać Jozuego. Wiele lat później znów spotykamy go w operze współczesnej kompozytorki polskiej, stale mieszkającej we Francji, Joanny Bruzdowicz. W *Trojankach* (1979) zagrał rolę Taltybiososa, a rok później Związek Kompozytorów Polskich przyznał mu doroczną nagrodę „za wybitne osiągnięcia w zakresie wykonawstwa i propagowania muzyki współczesnej”. Z jednej strony muzyka baroku, z drugiej - awangarda naszego stulecia. W obu epokach czuje się znakomicie.

A pośrodku?

I hrabia Almaviva w Mozartowskim *Weselu Figara*, i Figaro w *Cyruliku sewilskim* oraz Dandini w *Kopciuszku* mistrza włoskiej błyskotliwości dźwiękowej, Rossiniego, i malarz Marceli w *Cyganerii* Pucciniego, i chytry, a zarazem pełen godności i chłopskiej dumy wieśniak Kruszyna w *Sprzedanej narzeczonej* Smetany - wszystkie te różnorodne role buduje Artysz trochę po swojemu: na miarę własnej wyobraźni i ze świadomością swoich predyspozycji fizycznych. Długo zastanawia się, zanim przyjmie daną rolę. Rozwaga i brak pośpiechu też należą do jego „repertuaru”.

Świadomość możliwości własnej psychiki i ciała, świadomość ruchu - w połączeniu z bogatą, stale podsycaną wyobraźnią - czynią w sumie z Jerzego Artysza osobowość rzadko spotykaną na naszych scenach operowych.

1980



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl