

BARBARA KOSTRZEWSKA

i jej uśmiech

Czasami słowa wydają się bardzo odporne. I tak zwykle bywa, że gdy się chce coś szczególnie podkreślić, nadać słowom barwę wyjątkowo ciepłą - prowadzą one w banał, są jakby wyblakłe i wymykają się intencjom nadawcy. Szczęśliwa wydaje się tu jedynie poetycka formuła opowieści, pozwalająca na metafory, na intuicyjne zawieszenie nastroju między frazami wiersza... Niestety, dokumentalistyka rządzi się innymi prawami. Pomyślałem o tym z goryczą właśnie teraz, kiedy przyszło mi bliżej nakreślić portret artystki, którą -jako słuchacz i obserwator życia muzycznego - darze szczególną sympatią.

Barbary Kostrzewskiej - bo o niej mowa - nie można ukazywać tylko i wyłącznie w wymiarach artystycznych sukcesów czy porażek, walorów śpiewu czy energii organizacyjnej w jej działalności jako szefa teatru muzycznego. Myślę, że każdy kto ją zna lub kiedykolwiek miał z nią kontakt, zgodzi się z jednym: racje artystyczne Kostrzewskiej wynikają z jej racji ludzkich, bo przede wszystkim jest ona człowiekiem w pełnym wymiarze ludzkiej dobroci, humanitaryzmu nie tyle wyuczonego i nabytego, ile raczej spontanicznego, intuicyjnego. Przyglądając się bliżej jej karierze artystycznej, doszedłem też do wniosku, że w odróżnieniu od wielu gwiazd opery czy filmu nie podporządkowywała swoich losów osobistych wymogom kariery. Odwrotnie: to sposób śpiewania, wybór działań artystycznych czy organizacyjnych wynikał w linii prostej z jej usposobienia, ze splotu przypadków w życiu osobistym. Wydaje się godne podziwu, że pomimo wielu przeciwności losu i czasami wręcz tragicznych doświadczeń (łącznie z przedwczesną śmiercią syna) przez wszystkie lata potrafiła zachować pogodę ducha i radość życia - cechy, które tak sugestywnie i budująco oddziałują na jej najbliższe otoczenie.

- Jest coś niepowtarzalnego w sylwetce i życiu tej artystki - zauważył kiedyś Zdzisław Sierpiński. Jakaś wielka pasja, umiejętność chwytania każdej okazji do zrobienia rzeczy niepowtarzalnych i sympatia, która z łatwością zjednuje jej ludzi. Czasami myślę - dodaje Sierpiński - że ta umiejętność życia polega na pełnym pasji stosunku do pracy.

Być może, że tak jest w rzeczywistości, chociaż zdaje mi się, że źródła tej niepowtarzalności - tak podziwianej przez wielu - oraz charakterystycznej postawy życiowej i artystycznej Barbary Kostrzewskiej należy przede wszystkim szukać nie tyle w samej pracy jako takiej, ile w tym, co potocznie zwykło się określać „radością życia”. Radością mimo wszystko, mimo cierpienia i przeciwności losu, radością, która jest jakby symbolem jej świata psychicznego.

W karierze artystycznej Barbary Kostrzewskiej zgodnie splotły się losy solistki opery, śpiewaczki operetkowej, reżysera i organizatora - kierownika artystycznego i dyrektora. Ta - rzecz można - uniwersalność wynika nie tylko z dużych możliwości wokalnych i aktorskich, lecz wiąże się także z temperamentem, rozległymi zainteresowaniami, a nade wszystko płynie z umiłowania teatru muzycznego. Sopran koloraturowy, który przyniósł jej sławę i podziw słuchaczy, nie stanowił (jak się później okazało) jedyne punktu odniesienia życiowych celów.



Barbara Kostrzewska

Kiedy pytałem o początki jej drogi artystycznej, mówiła ze śmiechem, że zanim przysłała na świat, dwa fakty z kroniki rodzinnej zdeterminowały jej los: że matka urodziła się na Wawelu i że dziadek był kapelmistrzem. A potem jeszcze jedno ważne zdarzenie: gdy miała szesnaście lat i debiutowała na scenie szkolnego teatryku, poproszono ją o pierwszy wywiad. Ze szkolną „artystką” rozmawiał debiutujący dziennikarz debiutującego wtedy pisma krakowskiego.

Można to traktować jako anegdotę - ale dość znamiennej, o czym przekonały mnie dalsze jej losy artystyczne.

Po ukończeniu seminarium nauczycielskiego i studiach w konserwatorium krakowskim Barbara Kostrzewska uzyskała dyplom „Nauczyciela muzyki i śpiewu dla szkół średnich”. Wyjechała do Przemyśla i przez cztery lata pracowała tam w Seminarium Nauczycielskim i gimnazjum, próbując jednocześnie swoich sił na scenie teatru Fredreum. Nie poniechała też dalszej nauki śpiewu - dojeżdżała do Lwowa na lekcje do znakomitego artysty włoskiego i pedagoga, Augusta Dianniego.

Pewnego razu wuj, Stanisław Maleczak, który był skrzypkiem w lwowskim radiu, doradził jej, by spróbowała wystąpić przed mikrofonem. Po próbnej audycji redaktor muzyczny (a później znany chórmistrz i dyrygent, Jerzy Kołaczkowski) orzekł, że pani Basia „nie ma alikwotów w głosie i nie nadaje się do koncertów radiowych”. Przejęta tą decyzją początkująca śpiewaczka opowiedziała całe zdarzenie Adamowi Winogrodzkiemu, który był dyrektorem poczty we Lwowie i wielkim melomanem. (Dziś pewnie nie do uwierzenia: lwowska poczta miała wówczas swoją własną orkiestrę i chór). Słyszając tę smutną relację, Winogrodzki uderzył pięścią w stół i zawołał: „A ty jednak w radiu wystąpisz”, po czym zorganizował w dużej sali poczty koncert swojej orkiestry, transmitowany -jako występ amatorów - przez radio. Wraz z orkiestrą pocztowców Barbara Kostrzewska zaśpiewała dwie pieśni: *Jaskółkę dell’Aqua* i *Odgłosy wiosny* Straussa. Publiczność zaczęła dopominać się o bisy. Zaśpiewała więc, tym razem już tylko z towarzyszeniem fortepianu, cztery dalsze pieśni. Siedzący w kabinie transmisyjnej redaktor Kołaczkowski uznał tym razem, że występ był bardzo dobry. - A co będzie z tymi alikwotami? - Odpowiedzi nie usłyszała. Wróciła do Przemyśla.

Minęło kilka dni. W radiu nadawano stałą audycję szefa lwowskiej rozgłośni pt. „Skrzynka pocztowa dyrektora Petriego”. Tym razem dyrektor oznajmił, że sądząc z liczby listów, które nadeszły po jednej z niedawnych audycji, na widnokręgu polskiej wokalistyki pojawiła się nowa Erna Sack. A jest nią... - tu zawiesił głos - Barbara Kostrzewska. - Po czym obiecał, że znów wystąpi przed mikrofonem.

W tym momencie w jednym z przemyskich mieszkań odbył się szaleńczy taniec radości.

Słowa dyrektora Petriego nie zostały rzucone na wiatr, ponieważ niedługo potem, na otwarciu Targów Wschodnich we Lwowie, ustawiono domek ze szkła, by goście mogli oglądać „na żywo”, jak powstaje audycja radiowa. Realizowano tam popularną „Lwowską falę” z duetem Tońcio-Szczepcio i śpiewającą nauczycielką, Barbarą Kostrzewską. Wkrótce wystąpiła też w osobnej audycji wokalne z akompaniamentem profesora Sereżyńskiego.

Te pierwsze sukcesy radiowe na tyle ośmieliły młodą śpiewaczkę, że kiedy przeczytała w gazecie o przesłuchaniach wstępnych do Teatru Wielkiego w Warszawie, wzięła kilka dni urlopu ze szkoły i wybrała się do stolicy.

Przed dyrektorem opery, Adamem Dołżyckim, zaśpiewała dwie arie (z *Cyganerii* i *Traviaty*) na tyle dobrze, że została zaproszona na osobną rozmowę do jego gabinetu.

- Może pani u nas na razie zostać - orzekł dyrektor. - Z tym, że uprzedzam panią: na dłuższy pobyt w Operze może pani liczyć tylko w przypadku, jeśli okaże się pani gwiazdą. Ogonów nam nie trzeba.

Radosną myśl o tym, że nagle może się zmienić całe dotychczasowe życie, zmaćło przyziemne, nieśmiało wtrącone pytanie: - A z czego będę żyła?

- Pani pyta o gażę? Przecież pani będzie się dopiero uczyła. U nas śpiewają sławy. Bandrowska, Werwińska, Gruszczyńska, Dygas... Jak sprawdzi się pani na scenie, to porozmawiamy o gaży.

Mimo takiej perspektywy zaczęła codziennie przychodzić do teatru, gdzie magiczny, działający jak narkotyk zapach kleju i dekoracji w pełni nią zawładnął. Był rok 1938 i Teatr Wielki, niezbyt tłocznie odwiedzany na spektaklach operowych, ratował kasę przedstawieniami operetkowymi. Kiedy Barbara Kostrzewską spędzała tu pierwsze dni w pokoju ćwiczeń, opracowując z korepetytorem partię Micaeli w *Carmen*, na afiszu znajdowała się operetka *Słońce Meksyku*, wyreżyserowana przez Leona Schillera.

Po tygodniu zauważyła z przerażeniem, że w gablocie z rozkładem lekcji nie ma już jej nazwiska. Poszła więc po raz ostatni przed nieuchronnym powrotem do Przemyśla na lekcję. W pewnym momencie drzwi się uchyliły i do klasy ćwiczeń zajrzał August Wiśniewski, baryton i asystent reżysera w jednej osobie. Spojrzał na szczupłą sylwetkę nie znanej mu śpiewaczki i nagle coś sobie przypomniał: - Aaa, to ty mała śpiewasz...

Można dziś powiedzieć, że te zupełnie nieważne słowa zadecydowały nagle o dalszych losach Barbary. Pan Wiśniewski bowiem miał trudny orzech do zgryzienia. W czasie nieobecności Schillera opiekował się eksploatacją *Słońca Meksyku*, które szło przy kompletach publiczności, a tu tymczasem odtwórczyni głównej roli młodej Meksykanki - Mary Gabrielli - oświadczyła, że opuszcza teatr.

Barbara Kostrzewską pakowała walizkę, kiedy odezwał się telefon.

- Mówi Wiśniewski. Czy zdąży pani w ciągu dziesięciu dni przygotować partię Juanity?

Pracowali oboje nad tą rolą codziennie, czasami po dziesięć godzin. Odbyła się tylko jedna próba z orkiestrą, a gdy nagle rozświeciły się wszystkie reflektory, Barbara-Juanita widziała przed sobą czarną próżnię.

Przed pierwszym w jej życiu spektaklem podszedł do niej rudy, starszy pan w kaloszach, z teczką pod pachą. Nazywał się Grünstein.

- Pani ma tu wystąpić, pani ma mieć debiut. Ale pani nie zna nikogo, a to źle. Ja jestem meloman i mam takich czterech chłopców, którzy będą siedzieć w czterech różnych miejscach sali. I oni mogą pani klaskać, a jak oni zaczną klaskać, to i publika będzie klaskać. Ja tym chłopcom muszę coś zapłacić, bo jeśli o mnie chodzi, to nie biorę nic.

- Muszę się poradzić pana reżysera.

Kiedy opowiedziała Wiśniewskiemu o klakierze, usłyszała:

- Daj mu pięć złotych, to nie będzie bił brawa, bo to za mało, ale też i nie będzie psykał i przeszkadzał.

Dwunastokrotnie przebijając się w różne toalety Juanita w ostatnim akcie *Słońca Meksyku* idzie do klasztoru. I śpiewa tam liryczną, nastrojową piosenką. Na sali przejmująca cisza. Aż tu nagle:

- Brawo, pani Kościewska! - Nikt jednak nie podchwycił okrzyku pana Grünsteina.

Po tym niefortunnym zdarzeniu Grünstein pozostał prawdziwym wielbicielem talentu

młodej śpiewaczki. Po każdym spektaklu wytykał wszystkie braki lub uchybienia, łącznie z fryzurą czy źle dopasowaną suknią.

- Pani nie ma ładnego kapelusza na ulice. Moja siostra ma sklep z kapeluszami. Wybierzemy taki w sam raz.

Po debiucie operetkowym bardzo szybko znalazły się dla Barbary Kostrzewskiej i inne role w Teatrze Wielkim. Zagrała Micaelę, Zuzie w *Verbum nobile*, zaśpiewała koloraturową Ewę w *Hrabinie* i Małgorzatę w *Fauście* Gounoda. Początkujący wówczas felietonista „Kuriera Porannego” Jerzy Waldorff zapamiętał z jej spektaklu, że kiedy w ostatnim akcie Mefisto huczał nad Małgorzatą: „Będiesz potępiona!”, pewnego wieczoru obecny na sali wojewoda Jaroszewicz odkrzyknął: „Nie dopuszczę do tego!” Po czym Waldorff zwrócił się w liście otwartym do prezydenta Starzyńskiego, wnosząc o przyznanie świetnie zapowiadającej się artystce stypendium na studia uzupełniające we Włoszech. Zostało ono przyznane z datą wyjazdu... 1 września 1939 roku.

Pewnego razu Grünstein przyszedł z nowym pomysłem.

- Mój brat robi film. Czy poszłaby pani na próbne zdjęcia?

- Ubrałam się wtedy w białą suknię - wspomina Basia to zdarzenie - i byłam ciężko przestraszona. Wśród wszystkich próbujących wraz ze mną pań byłam chyba najgorsza.

- To nic - powiedział pan Grünstein i namówił brata na drugą serię próbnych zdjęć. Tym razem poszło lepiej. Zaangażowano Barbarę Kostrzewską do tytułowej roli w filmie *Kwaciarka*, gdzie miała zagrać razem z Tadeuszem Fijewskim, popularnym amantem Jerzym Pichelskim i innymi znanymi aktorami filmowymi. *Kwaciarkę* ukończono latem 1939 roku. Były już rozlepione na mieście afisze, a premiera filmu została przewidziana na pierwsze dni września.

- Jeszcze z getta pan Grünstein dzwonił do mnie codziennie wieczorem. Pytał o zdrowie, opowiadał, co się dzieje za murem. Tak było przez kilka dni. Potem jego telefon zamilkł na zawsze.

Zanim jednak wybuchła wojna, dwa lata występów na operowej scenie uczyniły z niej gwiazdę pierwszej wielkości. Już w rok po debiucie w Teatrze Wielkim w prasie stołecznej tak komentowano karierę artystyczną śpiewaczki: „Tym bardziej więc cenne jest pojawienie się na firmamencie polskiej opery nowej gwiazdy w osobie Barbary Kostrzewskiej, której kariera w przeciągu jednego sezonu wzrosła w tak bezprzykładnym tempie, że przypomina kariery gwiazd hollywoodzkich...” (Świat”).

Nieprzeciętna uroda i błyskawiczny rozwój kariery artystycznej wpłynęły również na to, że coraz częściej na okładkach pism ilustrowanych zaczęły się pojawiać zdjęcia Barbary Kostrzewskiej, wewnątrz zaś numerów - wywiady i artykuły o młodej artystce. Obok fachowych omówień i recenzji w wielu czasopismach popularnych pisano w takim stylu, jak np.: „Primadonna Opery Warszawskiej! Jak byśmy mogli sobie wyobrazić taką primadonnę jeszcze piętnaście lat temu? Byłaby to bardzo, bardzo okazała pani, z doskonale rozwiniętym biustem - dawniej utrzymywało się przeświadczenie, że wszystkie śpiewaczki operowe muszą mieć rozwinięty biust - w wielkim kapeluszu z pękiem strusich piór na czubku głowy itd., itd. Jakiegoż miłego wrażenia doznajemy na widok primadonny Opery Warszawskiej Barbary Kostrzewskiej. Wygląda jak maturzystka, licealistka, w granatowym kostiumiku, w skromnym kapelusiku, spod którego patrzą jakby nieco zalęknione, duże granatowe oczy w świeżej, młodziutkiej, nie szminkowanej buzi...”

Duże zainteresowanie ze strony czasopism ilustrowanych można również uznać za miarę popularności tej śpiewaczki w ciągu zaledwie dwóch lat, zawierających się między datą jej debiutu scenicznego a dniem wybuchu wojny.

Barbara Kostrzewską nie porzesała na scenie operowej: występowała na koncertach w pieśniarskim repertuarze estradowym oraz przed mikrofonem Polskiego Radia, współpracując z orkiestrą Zdzisława Górczyńskiego. Ponadto dla wytwórni „Syrena” nagrywała płyty z orkiestrą Olgierda Straszynskiego. Oto jak wytwórnia „Syrena-Electro” reklamowała płyty z jej nagraniami: „Barbara Kostrzewską - artystka Opery Warszawskiej, wschodząca gwiazda (...) obdarzona srebrzystym głosem, sopranem koloraturowym o przepięknym brzmieniu, aksamitnej barwie i olbrzymiej skali, w niczym nie ustępującej słynnej Ernie Sack...”

Zacytowałem tekst reklamówki, jest to bowiem jeden z nielicznych przykładów, kiedy reklamowane określenia i komplementy firmy płytowej pokrywają się z tymi, jakie znalazłem w recenzjach prasowych z tamtych lat. Równie rzadko zdarza się, by recenzenci komplementowali młodą śpiewaczkę już od początków jej kariery artystycznej. I - jak się po latach okazało - nie były to grzecznościowe formułki ani też chwalby jednego sezonu.

Oprócz *Kwaciarki* Barbara Kostrzewska występowała też w krótkometrażowych filmach muzycznych, wyjeżdżała na koncerty zagraniczne, m.in. do Danii, Szwecji, Łotwy...

Przed rozpoczęciem zdjęć do *Kwaciarki*, a nawet już podczas realizacji tego filmu można było znaleźć w prasie wiele informacji na ten temat, przy czym piszący nie ukrywali nadziei, jakie wiążą z *Kwaciarką* - nadziei na odnowę naszej komedii muzycznej dzięki uczestnictwu tej aktorki i śpiewaczki: „Wyobrażamy sobie, że debiut p. Kostrzewskiej wypadnie rewelacyjnie, sądząc nie tylko z wysokiej klasy jej śpiewu i prześlicznego sopranu lirycznego, ale z jej wybitnych zdolności aktorskich, które zdołaliśmy stwierdzić, podziwiając ją na scenie opery. Mamy wrażenie, że wraz z debiutem świetnej artystki produkcja polska, mając tak nadzwyczajną siłę, pójdzie po zupełnie nowej drodze komedii muzycznej”. Wojna przekreśliła te nadzieje i prawie na siedem lat zatrzymała czas artystyczny Barbary Kostrzewskiej, u samego progu pięknie zapowiadającej się kariery.

Niemal od początku okupacji niemieckiej współpracowała z podziemiem. Początkowo w Związku Walki Zbrojnej, a potem została żołnierzem Armii Krajowej, przyjmując kryptonim „Maria”. Brała udział w powstaniu warszawskim jako łączniczka i sanitariuszka w oddziale doktora Stanisława Zakrawacza na Tamce. Ale nawet podczas tej okrutnej kanonady przyszedł moment, kiedy mogła zaśpiewać młodym powstańcom.

Na podwórzu przy ulicy Konopczyńskiego odbyła się uroczysta msza polowa, a podczas niej zaprzysiężenie nowych żołnierzy. W pewnej chwili z balkonu na wprost zburzonego domu, kiedy całe podwórze zaległa cisza, powstańcy usłyszeli dźwięk skrzypiec i śpiewającą *Ave Maria* łączniczkę, Barbarę Kostrzewską. Nawet ksiądz nie oparł się wzruszeniu. Wybrzmiały słowa pieśni, powróciła mordercza gderanina karabinów maszynowych.

Po wojnie Barbara Kostrzewska wyjechała na Śląsk. Od 1947 roku związała się z Operą w Bytomiu, gdzie pracowała przez trzy lata (współpracując jednocześnie z Operą w Krakowie i występując gościnnie w Czechosłowacji). W tym czasie śpiewała m.in. tytułową partię w *Lakme Delibesa*, grała Norinę w *Don Pasquale* Donizettiego, Rożynę w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Violetkę w *Traviacie* Verdiego, Gildę w *Rigoletcie*, Małgorzatę w *Fauście*.

W jednym z tygodników ilustrowanych reporter zanotował: „Opera Śląska wystawiła



Barbara Kostrzewska
w *Lakme Delibesa*, Bytom 1948

Lakme Delibesa z B. Kostrzewską w partii tytułowej, dzięki czemu nie mogliśmy kupić programu. Zagadnięta o takowy bileterka rzekła: Już dawno wszystkie programy sprzedałam! Czy pan nie wie, że dziś śpiewa Kostrzewska?”

Pobytomskiej *Traviacie* Marian Borzęcki napisał: „Wspaniały kunszt wokalny Kostrzewskiej podziwialiśmy już w partii *Rozyny* w *Cyruliku*. Jako Violetta śpiewaczka miała większe możliwości rozśpiewania się w szerokiej kantylenie, a przede wszystkim uderzenia w strunę dramatyczną. Nie od dziś obserwowana przez nas sztuka i niezwykły talent p. Kostrzewskiej wydają się być czymś szczytowym w osiągnięciach artystycznych operowej śpiewaczki. Muzykalność, piękno głosu i umiejętność jego używania, a obok tego wysoka kultura osobista i wdzięk oraz inteligencja - wszystko to pozwala zachować śpiewaczce zupełną swobodę, naturalność i bezpośredniość okraszona wykwinną subtelnością. Jest to chyba ten najwyższy przejaw sztuki, w którym nie wyczuwa się ani rzemiosła, ani jakiegś szkoły, a w ogólnej konstrukcji artystycznej nie dojrzy się żadnej roboty ani jej szwów. Sztuka bez sztuczności - to już prawdziwy i skończony artyzm”.

Tę cechę osobowości artystycznej Barbary Kostrzewskiej podkreślało też wielu innych recenzentów, dowodząc przy okazjach różnych premier, że sposób kreacji poszczególnych postaci operowych wynika z usposobienia, cech charakterologicznych i spontaniczności artystki, dzięki czemu jej gra sceniczna nadaje tym postaciom spory ładunek autentyzmu. Królująca wówczas w realizacjach operowych konwencja naturalizmu sprzyjała eksponowaniu takiego właśnie sposobu gry, a bohaterki Barbary Kostrzewskiej z tym większą siłą przemawiały do wyobraźni widzów, wywołując przy tym pochwały krytyki muzycznej. Na przykład po *Don Pasquale* Donizettiego recenzent „Nowej Kultury” napisał: „Partia Noriny - to wymarzona rola dla Barbary Kostrzewskiej. Ta świetna artystka zademonstrowała w niej swój piękny sopran koloraturowy, swą precyzyjną technikę śpiewu, swój talent aktorski i doskonałe warunki sceniczne. Jej Norina - raz liryczna, raz naiwna, to znów wybuchająca udawaną złością - była żywa i autentyczna na tyle, na ile to było w ogóle możliwe”.

Pod koniec lat czterdziestych została zaproszona na gościnne występy do Wrocławia. Z Bytomia pojechała odkrytym samochodem, co spowodowało, że u celu podróży gardło odmówiło posłuszeństwa. Postanowiła więc odwołać swój pierwszy wrocławski koncert. Organizatorzy jednak tak mocno nalegali, że w końcu zgodziła się wystąpić. I jak przystało na wytworną damę, każdemu kolejnemu wyjściu na estradę towarzyszyła inna suknia. Następnego dnia Wojciech Dziędużycki napisał w miejscowej prasie najkrótszą recenzję w dotychczasowej karierze artystki: „Pani Kostrzewska wprawdzie pokazała piękne toalety, ale nie pokazała głosu”. Niestety, była to prawda. (I ani piszący, ani opisywana nie przypuszczali wówczas, że za kilkanaście lat właśnie we Wrocławiu osiadzie Barbara Kostrzewska jako szef Teatru Muzycznego, Dziędużycki zaś będzie ochoczo wspierał swoim dziennikarskim piórem jej poczynania dyrekcyjne).

Zdarzyło się i tak, że na oklaski trzeba było zapracować dosłownie w pocie czoła, idąc po łaskawość publiczności „jak po grudzie”. Był to bowiem czas, kiedy artyści operowi nie obracali się wyłącznie w kręgu tak zwanej wyrobionej publiczności, ale musieli także zdobywać nowych widzów i słuchaczy, nie mających dotąd kontaktów ze sztuką profesjonalną. Fraternalizacja sztuki z masami napotykała opór, a nierzadko i drwinę.

Pewnego popołudnia, jesienią 1947 roku, w Piotrowicach na Śląsku, w dużej hali o przeznaczeniu raczej sportowym, zebrało się około pięciu tysięcy słuchaczy na koncercie transmitowanym przez radio. Wielu z nich znalazło się tu niezupełnie z własnej i nieprzymuszonej

woli. Śpiewacy najlepiej wiedzą o tym, że partie koloraturowe wzbudzają na ogół podziw melomanów - i zupełnie pozamuzyczną wesołość oraz śmiech „z tego głupiego śpiewu” wśród słuchaczy nie wtajemniczonych, a zwłaszcza dzieci i młodzieży. Na koncercie w Piotrowicach solistka Opery Śląskiej zaśpiewała między innymi koloraturową *Jaskółkę*. Ta skądinąd popisowa pieśń tym razem wzbudzała ogólne rozbawienie, potęgowane dziwaczными odgłosami sali. Bo oto ktoś tam spadł z jednej z drabinek gimnastycznych, które - pozawieszane dookoła sali - przypominały teraz grzędy obsiadłe przez kury; a to powracający z próby orkiestry dętej trębacz wyjął nagle swój instrument i charakterystycznym, urywanym dmuchaniem naśladował „piłeczki pingpongowe” koloratury Kostrzewskiej (i inne odgłosy naturalne), a to ktoś zaczął „pykać” przyłożoną do ust dłoń, a to...

No to klops, wyśmieją - przeleciało przez myśl przerażonej artystki. - Kto kogo...? - I w tym momencie śpiewaczka weszła na si bemol ładnym trylem. Na sali nowa fala półśmiechów. Tryl trwa. Śmieszki cichną. Tryl trwa dalej. Na sali makiem zasiał. A tryl jeszcze brzmi. Zroszone kroplami potu czoło, krew i dźwięk huczą w głowie. - No, kto kogo przetrzyma? - Koniec trylu. Koniec pieśni. To nie był już zwykły huragan braw - cała hala trzęsła się od owacji.

Po koncercie, przed lustrem w garderobie, Barbara Kostrzewska, odwrócona tyłem do drzwi, zaczęła odpinać loki - rekwizyty. Pukanie. W drzwiach staje górnik - trębacz, nie ukrywający zaskoczonej miny. Artystka odwraca się na krzesło, skrzętnie skrywając „bezłokową” część fryzury.

- Pieruna, a tako chudo! Dzie wy ten dech trzymocie?

Następne pięć lat, od 1949, to Opera Poznańska i współpraca z Walerianem Bierdiajewem, ówczesnym jej dyrektorem. W tym czasie Kostrzewska nagrywała również płyty dla wytwórni „Mewa” z orkiestrą Jerzego Haralda, a jej popularność ugruntował film *Premiera warszawska* w reżyserii Jana Rybkowskiego. Przypomnijmy, że był to film o pierwszym przedstawieniu Moniuszkowskiej *Halki* w stolicy; Barbara Kostrzewska zagrała Paulinę Rivoli, pierwszą odtwórczynię partii tytułowej w tej operze. W tym czasie ukazało się też pełne nagranie płytowe opery Moniuszki *Straszny dwór*, dokonane przez zespół Opery w Poznaniu pod dyrekcją Bierdiajewa. Partię Hanny śpiewała Barbara Kostrzewska.

Oprócz pozycji klasycznych, wielokrotnie już wymienianych, w poznańskim repertuarze artystki znalazła się też rola tytułowa w baśni operowej Rimskiego-Korsakowa *Śnieżka*. W sezonie 1950/1951 Opera Poznańska przygotowała polską prapremierę tego utworu, a kronikarz tej sceny, Tadeusz Światała, odnotował w swoich zapiskach: „Barbara Kostrzewska stworzyła nastrój nasycony poetycznością osobliwej fantastyki. Modelowała frazę wokalną naturalnie, bez wysiłku, dźwięcznym i czystym sopranem, specjalnie pięknie zaś arię prologu, moment budzenia się miłości i scenę pożegnania z Mizgirem”.

W pierwszych latach powojennych uważnie obserwowano losy i artystyczny rozwój pokolenia debiutantów z końca lat trzydziestych, do którego należała również Kostrzewska. Dlatego znamieną wydaje się opinia jednego z krytyków łódzkich, który w 1948 roku pisał: „Głos Kostrzewskiej nic nie ucierpiał przez czas wojny, przeciwnie - znajduje się w fazie ciągłego rozwoju i doskonalenia się. Jego rozległa skala, siła i metaliczna dźwięczność, bogactwo barw (...) - wszystko to razem wysuwa dziś Kostrzewska na czoło śpiewaczek polskich młodszej generacji (...) Barbara Kostrzewska to już nie słowik Warszawy, ale słowik Polski”.

Nie podpisany autor, rysując w prasie poznańskiej „Portrety teatralne”, uzupełnił te słowa

w sposób następujący: „Ten, kto pierwszy porównał Barbarę Kostrzewską do słowika, był poetą, ten natomiast, który to zrobił jako drugi, był niewątpliwie ornitologiem”. Po czym następował bliższy opis sylwetki artystycznej, który ze względu na swoistą poetykę dziennikarstwa okresu powojennego i znamiona polemiki wart jest przytoczenia choćby we fragmentach: „Trudno bowiem o bardziej nieudolne zestawienie: kobieta i ptak. Z jednej strony srebrny sopran, błyszczący w koloraturze jak górski kryształ w słońcu, z drugiej zaś monotonne trele majowego kaboty, które dlatego tylko nie sprzykrzyły się jeszcze zakochanym, że zakochani nigdy nic wokół siebie nie słyszą. Malując portret Barbary Kostrzewskiej, trzeba by użyć barw specjalnych, kolorów dźwiękowych, jakichś purpurowo-chromatycznych fioletów, kobaltu i ultramaryny wyjętych z gamy melodyjnej, jakichś chińskich cynobrow i czerwonych lak brzęcych unisono (...) Rozporządzając wspaniałym materiałem głosowym, posiada nieocenioną zaletę: jej śpiew nie jest tylko zjawiskiem akustycznym, pochodzi z serca, z uczucia, ze szczerego przejęcia się wykonywaną rolą, którą stawia również aktorsko, tak jak to należy robić w teatrze dramatycznym...”

Chcąc jak najlepiej opanować poszczególne pozycje repertuaru operowego i koncertowego, Kostrzewska świadomie poszukiwała nauczycieli najbardziej w danej materii zorientowanych. Na przykład pieśni Karola Szymanowskiego opracowywała pod kierunkiem Stanisławy Korwin-Szymanowskiej, partię Violetty w *Traviacie* doskonaliła u Ewy Bandrowskiej-Turskiej, *Cyrulika sewilskiego* opracowywała z Adą Sari, *Manon* z Zofią Fedyczkowską itd.

W połowie lat pięćdziesiątych artystka przeniósła się do Opery Warszawskiej, by po trzech sezonach wyjechać na rok do Moskwy, gdzie występowała przede wszystkim na estradzie Filharmonii, w telewizji i radiu, biorąc udział w wielu koncertach. W latach 1959-1960 istniał w Warszawie Spółdzielczy Teatr Operetka przy ul. Terespolskiej, którego jednym z kierowników artystycznych była Barbara Kostrzewska. Jednocześnie z pracą w Warszawie występowała w dalszym ciągu w ZSRR. Kolejnym etapem jej artystycznego życiorysu był Lublin. Przez sześć lat sprawowała tu kierownictwo artystyczne operetki, reżyserując wiele spektakli i śpiewając, a także występując gościnnie na scenie Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie.

Najdłużej zatrzymał ją Wrocław. Przez trzynaście lat, aż do przejścia na emeryturę w 1979 roku, prowadziła Operetkę Dolnośląską (przemienioną w tym czasie na Teatr Muzyczny, co bardziej przylegało do repertuaru musicalowego, który obok operetek i wodewilów nierzadko gościł na tej scenie). Sprawowała tu funkcję dyrektora i kierownika artystycznego, a nieoficjalnie także inspiratora i życzliwego opiekuna nowych utworów. Mało kto w teatrach operetkowych chciał ryzykować wystawianie nie sprawdzonych musicali czy wodewilów, w okresie kiedy dyrekcje były rozliczane przez władze miejskie z wykonania planu „widzo-krzesel”. Każdy niewypał repertuarowy groził wysadzeniem z dyrektorskiego fotela. Barbara Kostrzewska nie zdążyła chyba przyzwyczaić się do dyrektorskich insygniów i ciągle poszukiwała nowego repertuaru. To właśnie dzięki jej inspiracji powstała popularna potem śpiewogra Katarzyny Gartner i Ernesta Brylla *Na szkle malowane*, której prapremierę na wrocławskiej scenie w reżyserii Jana Skotnickiego przygotowała muzycznie kompozytorka. Staraniom Kostrzewskiej zawdzięcza też swoją prapremierę musical Romana Czubatego, Barbary Wachowicz i Krystyny Śląskiej *Błękitny zamek* i kilka innych sztuk muzycznych, wystawionych we Wrocławiu po raz pierwszy. Zdawałoby się, że gwiazda opery i operetki będzie raczej sercem związana z repertuarem tradycyjnym, z utworami, w których kiedyś sama odnosiła sukcesy śpiewacze. Stało się inaczej. Ciekawość nowego i to, co nazywamy wieczną młodością psychiczną -zadecydowały

o linii repertuarowej, jaką przyjęła dla tego teatru dyrektor Kostrzewska. Po jednej z podróży do Wrocławia Waldorff ukuł powiedzenie, które stało się popularne w teatralno-muzycznym świecie: „Barbara Kostrzewska tym się różni od Kopernika, że on zatrzymał Słońce, a ona czas”.

Mimo wszystko jednak czas biegnie nieubłaganie, a siły ludzkie, zwłaszcza w dyrektorskiej profesji, szybko słabną. Po trzynastu latach prowadzenia teatru muzycznego, który za jej kadencji stał się jednym z najlepszych w kraju, publiczność wrocławska usłyszała Barbarę Kostrzewską w specjalnie dla niej napisanej piosence pani burmistrzowej, wplecionej musicalu *Błękitny zamek*. Piosenką tą artystka żegnała się z Wrocławiem.

Moje miasto nad rzeką błękitną,
co wije się pośród zieleni,
tyle czasu z tobą przeżyłam,
tyle lat...

Powróciła do swojego mieszkania na warszawskiej Starówce. Pełnego pamiątek, wspomnień, ale też stale rozbrzmiewającego śmiechem i rozmowami.

- Nareszcie mam czas na życie towarzyskie!

I nie tylko. Kiedy spłynęła pierwsza fala euforii wolnego czasu i swobody, okazało się, że przyzwyczajona do ustawicznej pracy psychika zaczęła upominać się o robocze kaski. Niewiele upłynęło czasu, a w mieszkaniu na Starówce odezwał się fortepian, towarzyszący ćwiczeniom wokalnemu. Panią Barbarę już pochłania nowa praca - tym razem pedagogiczna. Niebawem doszły do tego audycje telewizyjne, festiwale śpiewacze, gościnnie reżyseria...

Któregoś dnia z dumą pokazywała mi przeróżne podarki, dyplomy, listy, jakie otrzymała na pożegnanie z Wrocławiem od zespołów artystycznych i technicznych teatru, od władz. I w pewnej chwili powiedziała z rozbijającą szczerością:

- Teraz mogłam przyjąć te podarunki, bo nie rozdzielałam już nagród i premii, nie obsadzam głównych ról.

Nagle odłożyła album, jakby coś sobie przypomniała.

- A na twoje przeziębienie dam ci bardzo dobre lekarstwo. Mam jeszcze trochę rozrobionego kitu pszczelego. Naprawdę pomaga.

Rozległ się dzwonek u drzwi. To kolejny uczeń: dziś będzie opracowywana partia Alfreda z *Traviaty*.

1981



© Wacław Panek
waclawpanek@waclawpanek.pl