

Adam Didur

DROGA
ARTYSTYCZNA

PRZEZ METROPOLITAN OPERA
DO BYTOMIA

· POD REDAKCJĄ NAUKOWĄ

GRAŻYNY GOLIK-SZARAWARSKIEJ



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Adam Didur
Droga artystyczna
przez Metropolitan Opera do Bytomia

Adam Didur

Droga artystyczna
przez Metropolitan Opera do Bytomia

Materiały z Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej
zorganizowanej w dniach 11–12 maja 2017 roku
na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach

pod redakcją naukową
Grażyny Golik-Szarawarskiej

Recenzenci:

Ryszard Daniel Goliańek
Stanisław Sławomir Nicieja

Spis treści

- Słowo wstępne (*Grażyna Golik-Szarawarska*) ■ 7
- Anna Wypych-Gawrońska**
Polski teatr muzyczny Adama Didura ■ 17
- Barbara Maresz**
Debiuty i pierwsze lwowskie występy gościnne Adama Didura ■ 38
- Mariola Szydłowska**
Niedoszła dyrekcja Adama Didura we Lwowie w 1926 roku ■ 56
- Małgorzata Komorowska**
Marcella Sembrich-Kochańska i Adam Didur – w przyjaźni na scenie i w życiu ■ 69
- Jacek Mikołajczyk**
Amerykańskie wojny operowe – wczesna historia Metropolitan Opera w czasach Adama Didura ■ 75
- Elżbieta Szwed**
Adam Didur na scenie Teatru Polskiego w Katowicach ■ 85
- Andrzej Linert**
Adam Didur – założyciel i kontynuator ■ 93
- Grażyna Golik-Szarawarska**
Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych. Rekonesans ■ 112
- Anna Meiser**
Genius loci, Mistrz i Jego Zespół – o przeszkodach pozornie nie do pokonania na początku Opery Śląskiej ■ 151

Aneks

Leon Markiewicz

Prezentacja wybranych nagrań Adama Didura ■ 169

Feliks Widera

Otwarcie obrad konferencyjnych ■ 174

Łukasz Goik

Otwarcie obrad konferencyjnych ■ 178

Magdalena Pastuch

Otwarcie obrad konferencyjnych ■ 180

Beata Gontarz

Otwarcie obrad konferencyjnych ■ 182

Noty o Autorach ■ 185

Indeks nazwisk (oprac. *Grażyna Golik-Szaratowska*) ■ 191

Spis ilustracji ■ 199

Słowo wstępne

Idea monografii *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia* zrodziła się z obcowania z dokumentami dotyczącymi ostatniego etapu życia i twórczości Adama Didura – polskiego śpiewaka operowego o światowej sławie, który występował na wszystkich największych scenach operowych, krajowych i zagranicznych. Pomysłodawczyni, aktualnie redaktor naukowy monografii wieloautorskiej, uczestniczyła w 2011 roku w odbywających się w Katowicach uroczystościach upamiętniających 70. rocznicę mordu na profesorach lwowskich dokonanego przez hitlerowców na Wzgórzach Wuleckich. 26 maja 2011 roku przysłuchiwała się obradom Konferencji *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich* zorganizowanej na Wydziale Teologicznym Uniwersytetu Śląskiego. 19 czerwca 2011 roku wzięła udział wraz ze swoimi doktorantami w Ceremonii odsłonięcia w krypcie Katedry Chrystusa Króla w Katowicach tablicy pamiątkowej ze stosowną inskrypcją. Zachęcona przez Prof. zw. dr hab. Krystynę Heską-Kwaśniewicz, rozpoczęła jako historyk teatru badania nad wpływem artystów lwowskich na rozwój kultury, w tym teatru operowego na Górnym Śląsku po 1945 roku. Podjęła sugestię o szczególnym znaczeniu działalności Adama Didura i trudnościach, jakie niesie ze sobą próba rekonstrukcji dziejów opery na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej.

Adam Didur, zasłużony dla inicjatyw patriotycznych na świecie, działał na rzecz organizacji życia muzycznego po odzyskaniu przez Polskę niepodległości wraz z Ignacym Janem Paderewskim¹ oraz Marceliną Sembrich-Kochańską², z którymi pozostawał w serdecznej przyjaźni i konsekwentnie

¹ W tym kontekście podkreślić przyjdzie znaczenie merytoryczne i ideowe wystawy *Paderewski* w Muzeum Narodowym w Warszawie (17.02–20.05.2018).

² Zob. M. KOMOROWSKA, J. MULTARZYŃSKI: *Marcella Sembrich-Kochańska – artystka świata*. Wyd. 2 zmienione i poszerzone. Warszawa 2016.

kontynuował tę misję po drugiej wojnie światowej. W 1927 roku rząd Rzeczypospolitej odznaczył Didura za jego zasługi Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta. W 1945 roku artysta tworzył Operę Katowicką z udziałem expatriowanych artystów Opery Lwowskiej w toku zaciętej walki politycznej z komunistycznymi władzami województwa śląsko-dąbrowskiego. Jego zasługą było pierwsze powojenne wystawienie *Halki* Stanisława Moniuszki 14 czerwca 1945 roku, transmitowane również na antenie Polskiego Radia 25 grudnia 1945 roku. Zmagania o Operę Katowicką przypłacił życiem. Zmarł 7 stycznia 1946 roku w murach PWSM w Katowicach, w której był profesorem śpiewu solowego i dziekanem Wydziału Wokalistyki. W przemilczanej w przedmiotowych opracowaniach, opublikowanej w „Dzienniku Zachodnim” w 1946 roku rozmowie z Julianem Lewańskim³, który jako ostatni widział Adama Didura przed udaniem się Mistrza na swoją *Największą lekcję. Ostatnia*⁴, okazało się, że zdążył jeszcze ustalić tematykę planowanego na 9 stycznia odczytu: *O drodze operowej przez Metropolitan Opera do Bytomia*⁵.

W tomie pokonferencyjnym zatytułowanym *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*⁶, będącym pokłosiem przywołanej na wstępie konferencji z 2011 roku można już było zamknąć wstępne obszernie kwerendy tekstem pt. *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*⁷. Tytuł podrzdziału: *Śmierć Adama Didura. Testament Artysty* stał się punktem wyjścia do kontynuacji badań.

Zaawansowane starania zmierzające do organizacji konferencji dla uczczenia 70. rocznicy śmierci Adama Didura w 2016 roku przerwać przyszło z przyczyn niezależnych. Wysiłek organizacyjny podjęty na nowo w 2017 roku zwieńczyły obrady konferencyjne, w toku których badacze i ludzie kultury przeprowadzili naukową analizę i interpretację spuścizny Adama Didura z zastosowaniem nowych metod badawczych w dziedzinie teatrolologii i muzykologii.

Konferencja naukowa nt. *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*, która miała miejsce 11–12 maja 2017 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, podjęła temat ustalony przez Adama Didura w dniu śmierci. Uczestnicy obrad, badacze łą-

³ J. LEWAŃSKI: *Adam Didur i Opera Śląska*. „Dziennik Zachodni” 1946, nr 13.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012.

⁷ G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich...*, s. 135–153.

czący refleksję naukową i artystyczną z zakresu teatrologii, muzykologii i historii współczesnej oraz ludzie kultury, stworzyli ten wielowątkowy odczyt, którego nie zdążył wygłosić Adam Didur. Jego odczyt miał niewątpliwie – w roku 1946 – stanowić argument w toczącej się walce ideologicznej o kształt życia muzycznego, w tym teatru operowego na Górnym Śląsku. W walce nierównej, bo wydaje się, że zamiarem Artysty w sytuacji zagrażającej jego artystycznym planom było postawienie na szalę swego autorytetu, co w świetle ówczesnych okoliczności politycznych nabiera tragicznej wymowy.

W pierwszym dniu Konferencji uczestnicy chwilą milczenia uczcili pamięć śp. Adama Didura, gromadząc się nad Jego grobem znajdującym się na cmentarzu przy ul. Francuskiej w Katowicach⁸.

Konferencja skupiła grono specjalistów i badaczy z ośrodków w Katowicach, Warszawie, Krakowie i Częstochowie. W toku obrad dokonano licznych ustaleń i dopełnień w zakresie podjętej problematyki badawczej. Poruszone zostały wątki problemowe, które do tej pory nie pojawiły się w żadnych opracowaniach. W świetle ustaleń bio-bibliograficznych oraz historyczno-teatralnych uwidoczniona została potrzeba sprostowań i uzupełnień w odniesieniu do istniejących opracowań polskich i obcojęzycznych dotyczących Adama Didura oraz kręgu Jego uczniów. Niezwykle twórcza dyskusja pozwoliła nie tylko rozwinąć i uzupełnić poruszane w odczytach tematy. Pojawiły się konkretne propozycje publikacji dodatkowych tekstów oraz odnalezionych archiwaliów w zbiorach polskich i obcych na temat twórczości i działalności Adama Didura.

Odnosząc się z należną atencją do istniejącej literatury przedmiotu, zauważono potrzebę nowego opracowania o charakterze monograficznym spuścizny artystycznej, pedagogicznej i organizacyjnej Didura, które uwzględni aktualny stan badań. Obrady uświadomiły dotkliwy brak obszernych opracowań naukowych na temat występów Didura na scenach światowych, w tym głównie Metropolitan Opera oraz Teatro alla Scala. W wypadku Jego uczniów, jak choćby Wiktorii Calmy, Leśława Finzego, Andrzeja Hiolskiego, Franciszka Arno-Kustosika, podkreślono pilną potrzebę opracowania pierwszych monografii artystów. Z punktu widzenia metodologii badań widoczna stała się konieczność zespołowości poszukiwań, łączących wiedzę i umiejętności przedstawicieli różnych dziedzin naukowych. Przedstawione teksty dowodnie ukazywały, że opierają się na czasochłonnnych kwerendach archiwalnych wymagających ogromnego wysiłku i zaangażowania z uwagi na stan oraz rozproszenie dokumentów. W tym kontekście z wielkim uzna-

⁸ Grobowiec śp. Adama Didura poddany został w ostatnich latach renowacji i obecnie na zmienionej tablicy nagrobnej widnieje napis: *Ś.P. Adam Didur, Dyrektor Opery Śląskiej, Dziekan Wydziału Wokalnego Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach 1873–1946.*

niem podkreślono wyniki osiągnięte przez zespół redakcyjny trzeciego tomu pomnikowego *Słownika biograficznego teatru polskiego*⁹.

W monografii, w której jako ogólną zasadę porządkującą przyjęto chronologię twórczości i działalności Adama Didura, podjęto starania – gdzie okazało się to możliwe – umiejscowienia ich w procesie historyczno-teatralnym.

Całość otwiera tekst Anny Wypych-Gawrońskiej pt. *Polski teatr muzyczny Adama Didura*, w którym rozważana jest rola i miejsce polskiego teatru muzycznego w karierze artystycznej Didura jako śpiewaka, reżysera i dyrektora scen operowych. Omówienie repertuaru artysty ukazuje szczególną predylekcję dla polskiego teatru muzycznego, czego przykładem są partie Wojewody w *Mazepie*, Zbigniewa w *Strasznym dworze* czy Stolnika w *Halce* prezentowane przede wszystkim we Lwowie, w Krakowie i Warszawie. Autorka rozwinęła wątek wpływów i inspiracji wynikających z doświadczeń śpiewaka jako widza polskich przedstawień operowych kształtujących od młodych lat jego gust artystyczny. Lektura prasy i opracowań (przy równoczesnym wyartykułowaniu problemów badawczych w zakresie egzegezy korespondencji i pamiętników) prowadzi do analizy repertuaru oraz strony wykonawczej ról Didura i łączy się z supozycją na temat jego edukacji teatralnej, w której znaczące miejsce zajmowały kontakty zawodowe oparte na relacjach mistrz – uczeń. Bezценne są ustalenia na temat wyznaczników rzemiosła oraz tendencji aktorstwa naturalistycznego i modernistycznego w kreacjach artysty w polskim repertuarze operowym, przede wszystkim Moniuszkowskim. Zasługi Didura w dziedzinie sztuki reżyserskiej i organizacyjnej usytuowane zostały w kontekście działalności kulturotwórczej, przekraczającej zmienne okoliczności natury politycznej w epokach, w których przyszło artyście żyć i działać. Autorka skupiła się na sukcesach reżyserskich, jakie osiągnął, realizując repertuar polski w Stanach Zjednoczonych, głównie w Polonia Opera Company oraz w ramach inicjatyw patriotycznych Marcelli Sembrich. Rozważania na temat dyrekcji we Lwowie w sezonie 1937/1938, planów repertuarowych po powołaniu na stanowisko dyrektora Opery Warszawskiej w 1939 roku oraz wysiłków zmierzających do powołania teatru operowego na Górnym Śląsku w roku 1945 i na początku stycznia 1946 roku, prowadzą do refleksji ogólnej o misyjnej roli polskiego teatru muzycznego w twórczości i działalności Adama Didura.

W kolejnym tekście zatytułowanym *Debiuty i pierwsze lwowskie występy gościnne Adama Didura* Barbara Maresz przypomniała, iż Adam Didur debiutował we Lwowie dwukrotnie: jako uczeń Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w 1893 roku, a następnie w roku 1908 jako słynny śpiewak

⁹ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1910–2000*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017; *Słownik biograficzny teatru polskiego 1910–2000*. T. 3: M–Ż. Warszawa 2016.

goszczący na scenach europejskich i amerykańskich. Obszerne omówienie występów w 1908 roku w Teatrach Miejskich za dyrekcji pozostającego w przyjaźni z Didurem Ludwika Hellera (11 występów od 24 marca do 15 kwietnia oraz 6 występów od 6 do 15 października) obrazuje pasmo oszałamiających sukcesów. Analiza tekstów krytycznoteatralnych stanowi mistrzowską rekonstrukcję warsztatu śpiewaczego i aktorskiego Didura. Tekst uzupełnia wartościowa rekonstrukcja występów gościnnych Didura z towarzystwem operowym Hellera, które miały miejsce w Krakowie oraz Łodzi w 1903 roku. Autorka – co godne podkreślenia – korzystała ze źródeł znajdujących się w unikatowej Bibliotece Teatru Lwowskiego, zdeponowanej w Bibliotece Śląskiej w Katowicach, bazy *Teatry we Lwowie 1795–1945*, powstającej w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Jagiellońskiego, korespondencji Ludwika Hellera, rękopisów ossolińskich w zbiorach Lwowskiej Narodowej Naukowej Biblioteki Ukrainy im. W. Stefanyka.

Mariola Szydłowska ofiarowała do tomu pokonferencyjnego bezcenny list Mikołaja Lewickiego do Adama Didura pisany we Lwowie 31 grudnia 1925 roku, odnaleziony przez nią w Archiwum Ganny Walskiej, znajdującym się w posiadłości Loutsland koło Santa Barbara w Kalifornii. Wokół tego listu zbudowała autorka zajmującą narrację w opracowaniu zatytułowanym *Niedoszła dyrekcja Adama Didura we Lwowie w 1926 roku*. W świetle historycznych faktów, ze staranną rzetelnością znawczyni historii teatru lwowskiego nakreśliła okoliczności, w jakich pojawiła się przedstawiona przez Lewickiego propozycja objęcia przez Didura dyrekcji Opery we Lwowie. Dla historyków teatru świadomych, iż dopiero w sezonie 1938/1939 mógł on objąć już tylko *staggione* operowe istniejące wtedy we Lwowie, odnaleziony dokument stanowi nie lada rewelację. W jego świetle wskazała autorka na istniejące w 1926 roku prawdopodobieństwo ratowania znajdującej się w stanie postępującego kryzysu Opery Lwowskiej z pomocą Didura i przy udziale Ganny Walskiej – śpiewaczki o polskim rodowodzie – oraz jej męża Harolda Fowlera McCormicka – przedsiębiorcy będącego w posiadaniu legendarnej fortuny, a także Mikołaja Lewickiego – reżysera sprawującego *de facto* funkcję kierownika działu operowego Teatrów Miejskich we Lwowie w sezonie 1925/1926 i bliskiego przyjaciela Didura oraz Henryka Barwińskiego – dyrektora Teatrów Miejskich we Lwowie.

Małgorzata Komorowska w omówieniu *Marcella Sembrich i Adam Didur w przyjaźni na scenie i w życiu* przedstawiła rzetelne opisowe kalendarium występów Adama Didura i Marcelli Sembrich obejmujące opery, w których wystąpili wspólnie na scenie nowojorskiej MET (*Cyganeria*, *Rigoletto*, *Wesele Figara*) oraz dzieła znajdujące się w repertuarze obojga artystów, w których grali osobno na scenach Polski i świata (*Faust*, *Żydówka*, *Hugonoci*). Dopełnienie dokonanych ustaleń stanowi obszerny szkic dotyczący wspólnych inicjatyw obywatelsko-patriotycznych obojga artystów realizowanych przez

Komitet Marcelli Sembrich, początkowo noszący nazwę Polski Narodowy Fundusz Pomocy (The Polish National Relief Found). Autorka podkreśliła znaczenie przyjaźni artystycznej łączącej artystów, ujawniającej się w okolicznościach zawodowych oraz dającej wsparcie w dramatycznych sytuacjach życiowych, jak śmierć męża artystki. Tekst zawiera cenne adresy bibliograficzne z zakresu fonografii Sembrich i Didura.

Jackek Mikołajczyk w swym tekście zatytułowanym *Amerykańskie wojny operowe – wczesna historia Metropolitan Opera w czasach Adama Didura* przywołał kulturowy kontekst opery amerykańskiej przełomu XIX i XX wieku, ukazując równocześnie metody organizacji i zarządzania instytucją opery. Zjawisko amerykańskich wojen operowych toczonych przez prestiżowe sceny (pierwszej pomiędzy Metropolitan Opera House (MET) a New York Academy of Music (NYAM) oraz drugiej między MET a Manhattan Opera Company) posłużyło autorowi do pokazania ewolucji instytucji mecenatu w USA w ramach społeczno-ekonomicznej historii opery. Omówienie charakteru kolejnych dyrekcji MET: Leopolda Damroscha, Waltera Damroscha, Maurice’a Graua, Heinricha Conrieda prowadzi do ukazania specyfiki nowoczesnego modelu zarządzania wprowadzonego przez Giulia Gattiego-Casazzę, co zapewniło światową renomę MET. Na szerokim tle historii instytucji operowych, w tym kierowanej przez Gattiego-Casazzę La Scali, wprowadzony zostaje wątek współpracy oraz artystycznej przyjaźni Gattiego-Casazzy, Arturo Toscaniniego oraz Adama Didura, datujących się od czasów mediolańskich i kultywowanych w Nowym Jorku. W tym kontekście podkreślił autor znaczenie wystawienia *Aidy*, które miało miejsce 16.11.1908 roku, będącego debiutem Toscaniniego w MET, z Didurem w roli Ramfisa debiutującym na głównej scenie MET. Przypominał równocześnie, że 14 listopada tego roku polski artysta debiutował rolą Mefistofelesa (sic!) w premierowym wystawieniu *Fausta* Gounoda, danym na inaugurację sceny MET w Brooklyn Academy of Music, pierwszym za dyrekcji Gattiego-Casazzy¹⁰. Nadmieniał też, że po 729 występach Didura w MET ostatni miał miejsce w 1933 roku na 25-lecie dyrekcji Gattiego-Casazzy. Wypada żałować, że zabrakło w tekście omówienia amerykańskiego prawykonania *Borysa Godunowa* Musorgskiego z 19 marca 1913 roku, bardzo ważnego w karierze Toscaniniego, z kreacją Didura, która zapisała się w annałach operowych¹¹.

Opracowanie Elżbiety Szwed pt. *Adam Didur na scenie Teatru Polskiego w Katowicach* porządkuje narrację historyczną na temat związków artystycznych Adama Didura z teatrem muzycznym na Górnym Śląsku przed drugą

¹⁰ Józef Kański ustalił, że Didur 14 listopada 1908 roku zadebiutował tytułową rolą w operze Arriga Boita *Mefistofeles* na scenie nowojorskiej Manhattan Opera (J. KAŃSKI: *Polski rywal Szalapina Adam Didur*. W: TENŻE: *Mistrzowie sceny operowej*. Kraków 1998, s. 76).

¹¹ Zob. H. SACHS: *Toscanini*. Tłum. P. KAMIŃSKI. Warszawa 1988, s. 150–152.

wojną światową. Na rozległym tle polityczno-kulturowym zarysowała autorka dzieje sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach. W zajmujący sposób rozwinęła kwestię repolonizacji, próby asymilacji repertuarowych i wykonawczych wzorów warszawskich i galicyjskich, oddziaływanie niemieckiego teatru operowego z Bytoma oraz tradycje amatorskiego ruchu muzycznego na Śląsku, traktując wszystko to jako czynniki stanowiące kontekst działalności artystycznej sceny katowickiej. Omawiając dekadę jej funkcjonowania, ze wskazaniem na sukcesywne wzbogacanie repertuaru o dzieła z kanonu wielkiej opery klasycznej, przywołała w tym kontekście również gościnne występy Adama Didura. Wysoka ocena działalności sceny operowej w Katowicach – o czym świadczą przytaczane przez autorkę wypowiedzi prasowe – musiała być przyczyną, dla której Didur wystąpił gościnnie w Katowicach w roku 1927 w *Tosce* i *Fauście*, w roku 1928 w *Fauście* i *Żydówce* oraz w 1934 roku w *Cyruliku sewilskim* i ponownie w *Tosce*. Co godne podkreślenia, w tekście przywołane zostały fragmenty rozproszonych prasowych recenzji występów Didura. W konkluzji mowa jest o znaczeniu sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach dla tworzenia dziedzictwa kultury muzycznej Górnego Śląska i zarazem tradycji teatru operowego. Można zauważyć, że to do tych tradycji spróbuje nawiązać Adam Didur po przyjeździe na Śląsk w połowie kwietnia 1945 roku z zamiarem stworzenia Opery Katowickiej.

Andrzej Linert w swym wielowątkowym studium pod tytułem *Adam Didur – założyciel i kontynuator* podjął próbę analizy czynników życia społeczno-artystycznego, mających wpływ na kształtowanie się tradycji teatru operowego na Górnym Śląsku. Opracowanie przynosi bogatą panoramę teatru operowego na Górnym Śląsku, poczynsz od wieku XVIII aż do 1945 roku. W tej perspektywie przedstawił autor działalność organizacyjną i artystyczną Didura w 1945 roku, postrzegając ją jako kontynuację zarówno kilkusetletniej niemieckiej tradycji teatralnej na Górnym Śląsku, jak i znaczących prób organizacji polskiego życia teatralnego, w tym zawodowego ruchu muzycznego w czasie plebiscytu (występy gościnne Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego) oraz w okresie międzywojennym (działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach). W przedstawionej pracy starał się autor uświadomić trudności, które stawia przed historykiem teatru próba rzetelnej rekonstrukcji, analizy i interpretacji początków Opery na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej. Badacz zauważył, że narracja historyczna mitologizująca działalność Didura i stworzonego przez niego zespołu wyrasta ze sprzeciwu wobec zmian ideologicznych, które nastąpiły w wyniku drugiej wojny światowej, i ich politycznych i społecznych konsekwencji dających się obserwować w procesie długiego trwania na Górnym Śląsku. Ten rodzaj narracji historycznej funduje – w opinii badacza – heroiczny mit założycielski Opery na Górnym Śląsku. Doceniając ten rodzaj

uprawiania historii, udowodnił w toku wywodu, że narracja obiektywizująca procesy historyczne pokazuje ponad wszelką wątpliwość, że heroiczna działalność lwowskich artystów działających w cieniu dwóch totalitaryzmów była równocześnie przykładem kontynuacji górnośląskich tradycji operowych. Badacz stoi na stanowisku, że Opera Śląska w Bytomiu miała swój początek w 1945 roku. Należy podkreślić, że autor – uznany historyk dziejów teatru na Śląsku – odwołał się do wielu bezcennych archiwaliów, w tym publikowanego w monografii *Projekt na sześć przedstawień „Halki”* autorstwa Didura. Na uwagę zasługuje przypomniany w tekście projekt Opery Polskiej, którą Didur zamierzał stworzyć po drugiej wojnie. Przywołane zostały jego starania o objęcie dyrekcji Opery Warszawskiej już w 1933 roku. Przedstawiony został drugi – po metryce odnalezionej przez córkę artysty Mary Didur-Załuską – dokument poświadczający właściwą datę jego urodzenia.

Tekst Grażyny Golik-Szarawarskiej *Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych. Rekonesans* dotyczy działalności pedagogicznej Adama Didura i obejmuje sytuację przed drugą wojną światową z uwzględnieniem inicjatyw kulturalno-patriotycznych, w które angażował swoich podopiecznych we Lwowie. W części dotyczącej okupacji niemieckiej został przez autorkę rozwinięty wątek tajnego nauczania w okupowanej Warszawie z odniesieniem do bojkotu scen jawnych oraz przywołane kontrowersje wokół przedstawienia *Halki* w Krakowie. Omówienie okresu 1945–1946 skupiło się na okolicznościach tworzenia Opery Katowickiej w ówczesnej sytuacji politycznej z ukazaniem niezłomnej obecności uczniów wokół Didura. Badaczka stoi na stanowisku, że zamiarem Didura było powołanie Opery Katowickiej mającej siedzibę w budynku Teatru w Katowicach, a następnie – w następstwie nacisków politycznych – Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu. W tym kontekście mowa jest o regulacjach organizacyjnych ZASP w toku prowadzonej po wojnie weryfikacji członków oraz o działaniu „przymusu związkowego” przy sygnowaniu przez artystów konwencji. W świetle źródeł historycznych autorka rozważa kwestię nominacji Adama Didura na stanowisko dyrektora Opery na Górnym Śląsku. Tak ukierunkowana refleksja poszerzona została o tematykę represji reżimowych wobec Didura i jego uczniów po drugiej wojnie. W badaniach wykorzystane zostały, obok dostępnych opracowań i recenzji, nieznane dokumenty z zasobów Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Instytutu Pamięci Narodowej, Archiwum ZASP/SPATiF zdeponowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie oraz Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. Przedstawiony został trzeci – po wymienionych wyżej – dokument wypełniony przez Didura własnoręcznie, poświadczający właściwą datę jego urodzenia.

Anna Meiser w swym tekście pt. *Genius loci, Mistrz i jego Zespół – o przeszkodach pozornie nie do pokonania na początku Opery Śląskiej* sięgnęła do po-

czątków sceny operowej na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej, omawiając istotne jej zdaniem czynniki, które sprawiły, że powstał teatr operowy chlubiący się zasłużoną renomą artystyczną w kraju i na świecie. Uznała za takie: zaplecze materialne w postaci budynku teatralnego z jego bogatą historią, niezwykłą osobowość Mistrza i doskonałość artystyczną Zespołu. Autorka przedstawiła obraz życia społeczno-kulturalnego XIX-wiecznego, niemieckiego wtedy Bytomia, by na tym tle przypomnieć dzieje budynku teatralnego, w którym po drugiej wojnie światowej znalazł schronienie ekspatriowany zespół Opery Lwowskiej i do którego przeniesiono Operę Katowicką Adama Didura. Omawiając powojenną działalność Didura, naszkicowała autorka portret artysty i przypomniała jego uczniów. Tekst jest wyrazem wyczuwalnej fascynacji heroicznym okresem Opery Katowickiej po tym, jak badaczka przyjęła faktografię obrazującą zamiary Adama Didura dotyczące planów i nazewnictwa tworzonej sceny operowej. Wartość opracowania podnoszą odwołania do prasy regionalnej będące świadectwem recepcji twórczości Didura i współpracujących z nim artystów.

Tom zamyka *Aneks* zawierający pogadankę Profesora Leona Markiewicza pt. *Prezentacja wybranych nagrań Adama Didura*, która w toku obrad poprzedzała referaty konferencyjne, oraz wystąpienia wygłoszone na otwarcie obrad przez Dziekana Feliksa Widere, Dyrektora Łukasza Goika, Dziekan Magdalenę Pastuch oraz Dyrektor Beatę Gontarz.

Monografia stanowi wielogłos na temat drogi twórczej Adama Didura (ur. 24.12.1873 roku w Woli Sękowej – zm. 7.01.1946 roku w Katowicach). Poruszane w niej problemy znajdują różnorodne oświetlenie, w zależności od dziedziny uprawianej przez autorów tekstów działalności: czy to naukowej, artystycznej, czy instytucjonalnej, od przyjętej metodologii badań, prezentowanej opcji ideowej, posiadanej konstrukcji duchowej. Osiągnięte wyniki, chcemy w to wierzyć, pozwolą na kontynuowanie badań i skłonią do refleksji Czytelnika.

Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Osobistości życia naukowego i kulturalnego na Górnym Śląsku, które przyjęły zaproszenie do Komitetu Honorowego Konferencji. Są to: Łukasz Goik – Zastępca Dyrektora Opery Śląskiej w Bytomiu; Maestro Henryk Grychnik z Opery Śląskiej w Bytomiu; Prof. dr hab. Krzysztof Jarosz – Dziekan Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; Prof. emeritus zw. dr hab. Leon Markiewicz z Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach; Prof. zw. dr hab. Tadeusz Miczka – Dyrektor Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; Prof. zw. dr hab. inż. Feliks Widera – Dziekan Wydziału Wokalno-Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Podziękowania skierować należy do władz Uczelni, reprezentowa-

nych przez Dr hab. Magdalенę Pastuch, prof. UŚ – Prodziekan ds. Promocji i Współpracy z Otoczeniem oraz Dr hab. Beatę Gontarz – Zastępcę Dyrektora ds. Nauki Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych, które *ex officio* przywitały uczestników obrad i przybyłych gości.

Prof. dr hab. Stanisław Sławomir Nicieja – wybitny uczony z dziedziny biografistyki oraz niestrudzony badacz dziejów polskiego Lwowa – zechce przyjąć podziękowania za budującą opinię wydawniczą monografii. Prof. dr hab. Ryszardowi Danielowi Goliankowi zobowiązani jesteśmy za uwagi, które w odczuciu redaktora naukowego oraz autorów przyczyniły się do podniesienia wartości naukowej tomu oraz poszczególnych tekstów. Wyrazy szczerzej wdzięczności zechce przyjąć Prof. zw. dr hab. Krystyna Heska-Kwaśniewicz i Zespół zajmujący się badaniem związków kulturowych pomiędzy Śląskiem a Kresami Rzeczypospolitej w osobach: Prof. zw. dr hab. Alicji Ratusznej, Prof. dr hab. Joanny Januszewskiej-Jurkiewicz, Mgr Ewy Żurawskiej – za ukierunkowanie badań, cenne inspiracje i wskazania metodologiczne. Podziękowania składam biorącym udział w obradach z wystąpieniami: Prof. dr hab. Zbigniewowi Białasowi, Mgr Rebinie Gowarzewskiej, Dr hab. Zygmuntovi Woźniczce. Za przedstawienie komunikatu dziękuję Dr Dominice Żelezik. Podziękowania kieruję do Prof. zw. dr hab. Jana Malickiego – Dyrektora Biblioteki Śląskiej w Katowicach. Serdeczne wyrazy zechce przyjąć Pani Jadwiga Fajfer – Prezes Oddziału Katowickiego Towarzystwa Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich, która wraz z Mamą, Panią Heleną Sak, zaszczyciła obrady Konferencji. Podziękowania za obecność należą się Panu Antoniemu Wilgusiewiczowi – Prezesowi Katowickiego Klubu Miłośników Historii i Kultury Lwowa, który zabrał również głos w dyskusji na temat Walerego Wysokiego. Wspomnieć przyjdzie Redaktora Tadeusza Kijonkę, który zgłosił swe uczestnictwo w obradach, lecz na przeszkodzie stanęła śmiertelna choroba. Wyrazy wdzięczności kieruję do Pani Katarzyny Dziewięckiej – Asystent Dyrektora Opery Śląskiej i Mgr Katarzyny Pleśniak – Kanclerz Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Podziękowania zechcą przyjąć wszyscy P.T. Państwo, którzy nie zostali wymienieni, a którzy przyczynili się do godnego uczczenia Osoby i zasług Adama Didura dla organizacji teatru operowego na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej.

Grażyna Golik-Szarawarska

Anna Wypych-Gawrońska

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie



Polski teatr muzyczny Adama Didura

Adam Didur osiągnął w swoim bogatym życiu artystycznym niemal wszystko, o czym mógł marzyć każdy współczesny mu śpiewak. Występy i dłuższe angaże w najśłynniejszych teatrach muzycznych, w tym przede wszystkim w Metropolitan Opera, uczyniły z niego artystę światowej, w pełni zasłużonej i niekwestionowanej sławy. W dziedzinie życia, którą wybrał, z sukcesem podejmował się różnych zajęć. Był śpiewakiem, pedagogiem, dyrektorem i reżyserem, docenianym i podziwianym przez odbiorców zarówno polskich, jak i zagranicznych. Oczywiście, zabiegał o karierę międzynarodową, na scenie operowej zadebiutował we włoskim mieście Pinerolo w *Mocy przeznaczenia* Giuseppe Verdiego. Niezależnie jednak od zagranicznych sukcesów Didur był także związany z polskim teatrem, tu w 1899 roku zdobył stały kontrakt, potem regularnie wracał na polskie sceny, wielokrotnie pojawiał się w czasie dłuższych lub krótszych występów gościnnych, w tym często w dziełach polskich kompozytorów, tworząc z partii tych oper bardzo ważną część swojego repertuaru.

W tekście chciałabym podjąć temat roli i miejsca polskiego teatru muzycznego w karierze artystycznej Adama Didura, rozważając zagadnienie na kilku płaszczyznach związanych z różnymi możliwościami obcowania i tworzenia dla teatru muzycznego charakterystycznymi dla tak wszechstronnego artysty, jakim był Didur. Najbardziej znany był związek artysty z teatrem muzycznym jako wykonawcy partii basowych i barytonowych. Sukcesy w tym zakresie okazały się dla śpiewaka zachętą do podjęcia samodzielnych zajęć reżyserskich, a później dyrektorskich. Do tych trzech spojrzeń na Didura jako śpiewaka, reżysera i dyrektora warto dodać także perspektywę widza teatralnego, wzbogacającą wiedzę na temat wpływów i inspiracji teatru muzycznego w życiu i karierze artysty. Kontekst odbioru pozwala na zadanie pytania o to, co kształtowało artystyczny gust Didura,

co mógł oglądać w latach, gdy jeszcze nie występował na scenie, ale także później, gdy był nie tylko artystą scenicznym, ale i odbiorcą sztuki teatralnej. Jako widz i członek zespołów pobierał przecież specyficzną „lekcję sceny”, ucząc się również od innych kolegów artystów.

Każdą z wymienionych wyżej odsłon związków Didura z polskim teatrem muzycznym można poznać na podstawie różnych źródeł, nie ma wśród nich niestety tak zwykle cennej dla badaczy korespondencji czy pamiętników w formie bezpośrednio zarejestrowanych wspomnień, ponieważ dokumenty, które bywają cytowane np. w pracach Józefa Kańskiego¹ czy Waława Panka², są fragmentami „z drugiej lub trzeciej ręki”. Z tego powodu najważniejszym źródłem jest prasa, pozwalająca jednak tylko na przyjrzenie się stosunkowi odbiorców do Adama Didura oraz na ocenę zaangażowania wybitnego artysty w rozwijanie polskiej teatralnej twórczości muzycznej. Temat polskiego repertuaru w działalności artystycznej Didura jest oczywiście obecny także w jego biografjach, które warto uzupełnić dodatkowymi ustaleniami wynikającymi ze wspomnianej już prasowej recepcji dokonań artysty.

Szansę pierwszego kontaktu ze sztuką operową jako widz miał Didur we Lwowie, do którego przybył jesienią 1891 roku. Podjął naukę w Seminarium Nauczycielskim, śpiewał w chórach, pracował na poczcie i udzielał korepetycji, a także rozpoczął – bardzo ważną dla dalszej kariery – naukę u Walego Wysockiego. Nie zastanawiano się dotychczas natomiast nad tym, czy i jak Adam Didur budował w pierwszym okresie lwowskim swoją wiedzę o teatrze operowym, a przecież jest niemal pewne, że korzystał w tym czasie z możliwości oglądania przedstawień realizowanych przez zespół opery lwowskiej (mógł nawet posiadać, tak jak jego koleżanka z klasy Wysockiego Janina Korolewicz-Waydowa, pozwolenie na wolny wstęp do teatru³).

Jeśli udało się Didurowi obejrzeć rozpoczęcie sezonu 1891/1892, to swój kontakt ze sztuką operową rozpoczął od *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki z Aleksandrem Myszugą w roli Stefana oraz Henrykiem Zegarkowskim w roli Zbigniewa. Potem spośród polskich dzieł mógł w teatrze lwowskim oglądać inne utwory Moniuszki: *Halkę* i *Widma*, a także *Zabobon* Jana Nepomucena Kamińskiego z muzyką Karola Kurpińskiego, ten ostatni w wykonaniu zespołu operetkowego. Również ważne z punktu widzenia młodego artysty planującego karierę sceniczną był prawdopodobny kontakt ze współczesną, najnowszą polską twórczością operową, ponieważ w reper-

¹ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur z Woli Sękowej pod Sanokiem*. Część I. W: *Adam Didur z Woli Sękowej pod Sanokiem*. Kraków 2005, s. 9–52.

² Zob. W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów*. W: TENŻE: *Kariery i legendy. Szkice o artystach polskiej sceny muzycznej*. Warszawa 1988, s. 7–140; W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*. Wołomin 2010.

³ Zob. J. KOROLEWICZ-WAYDOWA: *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*. Wrocław 1958, s. 28–29.

tuarze lwowskiego teatru pojawiła się wówczas prapremierowa opera Henryka Jareckiego pt. *Barbara Radziwiłłówna*. W następnym sezonie z polskich dzieł zespół operetkowy teatru lwowskiego wystawił *Wiśliczanki* Józefa Elsnera.

Jakich artystów Didur mógł wówczas oglądać? We Lwowie w latach 90. XIX wieku partie basowe w operach polskich i obcych wykonywali wspomniani Henryk Zegarkowski oraz Julian Jeromin, obaj związani zarówno z teatrem lwowskim, jak i warszawskim. Co zrozumiałe, istotne były dla rozwijającego się artysty przykłady występów basów i barytonów, ale z pewnością nie pozostała bez wpływu na Didura także możliwość oglądania na scenie, np. w sezonie 1891/1892, jednego z najwybitniejszych ówczesnych tenorów, Aleksandra Myszugi. W ostatnim sezonie, kiedy Didur przebywał we Lwowie, miał szansę wysłuchać w partii Zbigniewa ze *Straszego dworu* Henryka Kawalskiego gościnnie występującego na scenie lwowskiej artystę Warszawskich Teatrów Rządowych, którego zresztą już w kolejnym sezonie zastąpił w Warszawie m.in. w tej właśnie partii. Zarówno Kawalski, jak i Myszuga byli potem kolegami Didura z jednego warszawskiego zespołu.

Teatr operowy Lwowa nie był jedynym elementem świata muzycznego otaczającego Didura w latach, gdy przygotowywał się do kariery śpiewaka. Oprócz opery polskiej miał okazję poznać teatr operetkowy i różne formy bogatego życia muzycznego Lwowa. Spośród nich na pewno jednak właśnie lwowski teatr operowy, miejsce postrzegane jako niezwykle istotne dla rozwoju rodzimej twórczości muzycznej w czasach zaborów, miał znaczenie dla przybliżenia śpiewakowi polskiej opery.

Dłuższy okres związany z występami na polskiej scenie to kilkuletni angaż Didura w Operze Warszawskich Teatrów Rządowych. Rozpoczął się on we wrześniu 1899 roku, ale planowano go już kilka miesięcy wcześniej. Dotąd nie podawano tej informacji w żadnym opracowaniu i biografii, z prasy warszawskiej (z kroniki „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”) wynika jednak, że zamierzano zaprosić Didura do udziału w tzw. sezonie letnim Warszawskich Teatrów Rządowych trwającym od 15 czerwca do 31 lipca na 24 widowiska operowe prezentowane pod kierunkiem Emila Młynarskiego w wykonaniu takich artystów, jak – oprócz Didura – Teresa Arklowa i Władysław Floriański. W innym numerze „Echa” oprócz Didura wymieniano także Józefę Kurtz, a w repertuarze zapowiadano kilka oper polskich, w tym Moniuszkowskie: *Straszny dwór*, *Hrabinę*, *Halkę* oraz *Goplanę* Władysława Żeleńskiego. Za kilka miesięcy pisano jednak o sezonie letnim, który odbył się bez Didura (śpiewali natomiast: Salomea Kruszelnicka, Władysław Floriański, Gabriel Gorski)⁴ oraz o zakontraktowaniu młodego śpiewaka na regularny

⁴ Zob. *Z tygodnia na tydzień*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 29, s. 560; *Światła i cienie*. „Wędrowiec” 1899, nr 25, s. 492–493 oraz *Światła i cienie*. „Wędrowiec” 1899, nr 31, s. 612.

sezon 1899/1900. Donoszono wówczas, że »P. Didur, o którego powodzeniach na scenach włoskich i południowo-amerykańskich „Echo” pisało kilkakrotnie, posiada piękny głos basowy i rozporządza współczesnym repertuarem«⁵. Ponownie zapowiadano kilka oper polskich: *Mazepę* Adama Münchheimera, *Livię Quintillę* Zygmunta Noskowskiego oraz *Widma* Moniuszki. Nie wszystko udało się zrealizować w tym właśnie sezonie, ale były to bardzo konkretne sygnały wzmocnienia polskiej opery w Warszawskich Teatrach Rządowych. W takim właśnie momencie do zespołu teatru warszawskiego wszedł Adam Didur jako śpiewak posiadający już niemałe doświadczenie sceniczne, zyskane jednak do tego czasu jedynie w dziełach obcych.

W Warszawie w latach 1899–1903 Didur podjął pracę w Operze funkcjonującej w zasadniczo niekorzystnej dla polskiej sztuki sytuacji politycznej, ale równocześnie w momencie rozkwitu tej sceny, co było zasługą szczególnie dwóch artystów: Emila Młynarskiego⁶ i Józefa Chodakowskiego. Między innymi dzięki nim w pierwszej połowie 1900 roku w repertuarze WTR pojawiły się wznowienia dzieł Moniuszki i Kurpińskiego, a potem w tym i kolejnych sezonach odbyło się kilka ważnych prapremierowych inscenizacji oper Żeleńskiego, Noskowskiego i Münchheimera. Właśnie wtedy Didur miał szansę włączyć do swojego repertuaru kreacje, takie jak Upióra z *Widm*, Wojewody z *Mazepy* Münchheimera, Silwy z *Livii Quintilli* Noskowskiego i Marka z *Janka* Żeleńskiego, a także z granych wcześniej oper Moniuszkowskich (Zbigniew, Stolnik, Chorąży i Serwacy) oraz z *Ducha wojewody* Ludwika Grossmana (Lajosz). Polska twórczość stanowiła znaczną część repertuaru Didura, który przez cztery sezony warszawskie śpiewał wymienione role w dziewięciu operach na całą liczbę trzydziestu jeden partii⁷.

Jako nowy członek zespołu Didur nie przejął oczywiście od razu wszystkich partii basowych, a tym bardziej barytonowych, w kilku przypadkach przeszkodziły mu kwestie zdrowotne, w innych po prostu tradycja obsadzała w zespole WTR-ów. Jak już wspomniałam, zasadniczo został zatrudniony na miejsce Kawalskiego, który mimo to pozostał w zespole i zastępował Didura w okresie jego chorób⁸, dublował partie (jak Serwacego w *Verbum nobile*, np. w kwietniu 1902 roku⁹), to właśnie Kawalskiego ponownie obsadzano w rolach basowych po wyjeździe Didura w 1903 roku (co zresztą nie spotkało się z dobrym przyjęciem odbiorców¹⁰). Nie oddano poza tym

⁵ Kronika. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 31, s. 365.

⁶ Zob. m.in. S.: „Widma” i „Zamek na Czorsztynie”. „Wędrowiec” 1900, nr 9, s. 168.

⁷ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 71.

⁸ Zob. Zastępca: *Przegląd muzyczny*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 845, s. 587.

⁹ *Z teatru i muzyki*. „Kurier Warszawski” 1902, nr 111, s. 2.

¹⁰ Zob. A. MILLER: *O kulturze estetycznej opery polskiej*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1903, nr 6, s. 70.

Didurowi od razu partii, które w oryginalnej wersji były wprawdzie basowe, ale z powodu braków w zespole od lat wykonywali je artyści śpiewający głosem barytonowym.

W Warszawie Didur poznał teatr rządowy o skomplikowanych zasadach funkcjonowania, w którym opera polska była traktowana jako drugorzędna w stosunku do wspieranej przez władze opery włoskiej. Częste wizyty faworyzowanych włoskich śpiewaków dla opery polskiej jako instytucji nie były korzystne, ale dla młodego śpiewaka stwarzały szanse artystycznego spotkania z uznanymi wykonawcami. W tych latach Didur miał okazję wielokrotnie słuchać Mattiego Battistiniego, regularnie co roku przyjeżdżającego do Warszawy. Efekty tych znajomości były zresztą poważniejsze, przekładały się na dalszą współpracę na scenach światowych. Jako artysta polskich oper Didur najwięcej skorzystał jednak z pewnością z możliwości obserwowania sztuki scenicznej polskich śpiewaków, w tym przede wszystkim Józefa Chodakowskiego, którego kreacje postaci kontuszowych z oper polskich były uznawane za stylistycznie wzorcowe¹¹.

Angaż warszawski Didur rozpoczął od partii w obcej operze, ale już w zapowiedziach sezonu zwracano uwagę na szykujące się dzięki nowemu artyście zmiany w obsadzie polskich oper: „w *Strasznym dworze* rolę Zbigniewa, po p. Kawalskim, bierze nowy, młody i sympatycznie oceniany przez krytykę p. Didur”¹². Po pierwszym występie w operze *Moniuszki* 14 listopada 1899 roku Aleksander Poliński w „*Kurierze Warszawskim*” rozpoczął recenzję w znamienny sposób:

Długo, bo długo czekaliśmy na dobrego Zbigniewa w *Strasznym dworze*, aleśmy się go nareszcie doczekali. Od wczoraj objął tę piękną rolę p. Didur, artysta jakby do niej stworzony, bo posiadający wszystkie warunki, jakich partia Zbigniewa domaga się od wykonawcy¹³.

Potem krytyk pochwalił głos, wymowę, temperament, bardzo udaną grę aktorską, ale największą część recenzji poświęcił kwestii, którą spektakl zawdzięczał Didurowi – pełnemu wykonaniu utworu, bez skrótów stosowanych do tej pory np. w prologu. Kilka razy zadowolony recenzent użył określeń „po raz pierwszy”, np. „po raz pierwszy od dawien dawna wysłuchaliśmy wczoraj recitativów Zbigniewa w prologu i w trzeciej odsłonie bez żadnych zmian i ułatwień, oddanych wiernie, z siłą i wyrazem”¹⁴. Didur spodobał się także recenzentowi „Echa Muzycznego, Teatralnego

¹¹ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 82.

¹² *Echa warszawskie*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1899, nr 40, s. 440.

¹³ A. POLIŃSKI: *Z muzyki*. „*Kurier Warszawski*” 1899, nr 316, s. 2.

¹⁴ Tamże.

i Artystycznego”, który uznał artystę za „basistę pierwszorzędного talentu”¹⁵ i wymieniał same zalety śpiewaka: wyjątkowe zasoby głosowe, dobrą dykcję, frazowanie, wykorzystanie walorów zewnętrznych w kształtowaniu postaci, a nadto umiejętności aktorskie, wyrażające się w „stosowaniu ekspresji do podkładu słów i do charakteru czynności scenicznej”¹⁶. Warto jednak stwierdzić, że nie wszyscy krytycy byli zadowoleni z występów nowego basa. Krytyk „Gazety Polskiej” stwierdził, że wykonanie opery ogólnie nie bardzo się podobało i być może po tej linii lekko skrytykował także Didura, bowiem – zdaniem recenzenta – oprócz Chodakowskiego innym artystom nie udało się właściwie oddać charakteru postaci, czuć było u nich chłód albo przesadę, „bądź też kanciastość charakteru, jak u pp. Didura i Dylińskiego”¹⁷.

Didura czekała intensywna praca nad partiami w polskich operach, bo nawet przychylny mu w ocenie *Straszego dworu* Aleksander Poliński w przypadku *Verbum nobile* Moniuszki granego 31 grudnia 1899 roku miał uwagi do kreacji Didura, choć równocześnie pochwalił Chodakowskiego, Wiktora Grąbczewskiego i Hilarego Dylińskiego¹⁸:

W pozach i gestach pana Didura może za wiele było elegancji salonowej, a za mało pewnej rubaszości starszlacheckiej; w paru jednakże momentach roli Serwacego, np. w kłótni z Pakułą dzielny basista uwydatnił sporo buty szlacheckiej i animuszu rycerskiego, jak znów pod względem śpiewaczym wydobył ze swej partii wiele pięknych szczegółów, zwłaszcza z pieśni o *verbum nobile*, którą rzeźbił w słowie i dźwięku z artyzmem jak najpochlebniej świadczącym o jego zdolnościach śpiewaczych, inteligencji i smaku artystycznym¹⁹.

Treść recenzji potwierdzała, że pierwsze zmierzenie się Didura z polskim repertuarem operowym po występach na scenach obcych nie było do końca udane. W Warszawie artysta trafił na publiczność mającą swoje przyzwyczajenia i oczekiwania, nieakceptującą bez zastrzeżeń niewystarczająco stylowych wykonania, niezgodnych z wyobrażeniem polskiego charakteru narodowego. Kolejne role Didura świadczyły o tym, że wziął sobie do serca uwagi krytyków i wkrótce odnalazł lepszy sposób wykonywania partii uznawanych przez odbiorców za typowo polskie.

¹⁵ Zastępca: *Przegląd muzyczny*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 46, s. 550.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Sg.: *Teatr i sztuka*. „Straszny dwór”. „Gazeta Polska” 1900, nr 261, s. 2.

¹⁸ „Pp. Chodakowski, Grąbczewski i Dyliński odtwarzali swe role, jak zwykle, znakomicie”, A. POLIŃSKI: *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1900, nr 1, s. 18.

¹⁹ Tamże, s. 17.

20 lutego 1900 roku Didur uczestniczył w bardzo ważnym dla polskiej opery wydarzeniu artystycznym, premierze *Widm* Moniuszki w reżyserii Chodakowskiego, zwracając powszechną uwagę kreacją Upiora. Co prawda Aleksander Poliński w „Kurierze Warszawskim” ponownie spośród wykonawców dał pierwszeństwo Chodakowskiemu, ale stwierdził równocześnie:

Obok niego stawiamy tuż pana Didura, który świetnie śpiewał trudną, bo barytonową rolę upiora, swe skargi i rozpacz wypowiadał w mowie zwyczajnej, modulowanej doskonale, akcentowanej właściwie, deklamowanej z uczuciem głębokim, a tak prawidłowo, jakby artystą dramatycznym był z zawodu, nie zaś śpiewakiem operowym. W ogóle ciężkie miał zadanie: śpiewać, jednocześnie opędyć się chmarze ptactwa szarpiącego mu ciało na strzępy, deklamować tragiczne opowieści zagrobowego żywota swego, stać na jednym miejscu przez kilkanaście minut i szamotać się z napastnikami skrzydlatymi – zadanie to nie lada. Podołał wszakże temu zadaniu i nie tylko podołał, lecz, co więcej, wywiązał się z niego w sposób zaszczyt mu przynoszący²⁰.

Z kolei krytyk „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” docenił efektywność sceny z upiorną postacią stworzoną przez Didura, wzmocnioną dodatkowo środkami technicznymi, ale przede wszystkim podkreślił doskonałą deklamację artysty, co ważniejsze, odnosząc ją do kwestii poety i poezji, a zatem dramatycznego pierwowzoru i potwierdzając w ten sposób dobrze ukierunkowaną interpretację postaci dramatu przez śpiewaka operowego:

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. 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 dramatycznego²¹.

Trzeba jednak zauważyć, że w „Gazecie Polskiej” Antoni Sygietyński tę chwaloną przez krytyka „Echa” deklamację w pewnym zakresie uznał za przesadzoną:

Potępieńcem był p. Didur, który nie szczędząc głosu doskonale oddał w słowach, opartych na dźwiękach górnych, ból, przerażenie,

²⁰ A. POLIŃSKI: *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1900, nr 52, s. 3.

²¹ „Widma”, *misterium sceniczne Stanisława Moniuszki*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 8, s. 89.

rozpacz. [...] Natomiast w deklamacji opartej na dźwiękach dolnych za dużo było przesady, uwarunkowanej zresztą nadmiernym tremolowaniem głosu²².

Zasadniczo pochlebne, ale niejednoznaczne recenzje *Widm*, podobnie jak w przypadku *Verbum nobile*, dowodziły trudności w sprostaniu przez artystę nawet tak wybitnego i docenianego jak Didur oczekiwaniom odbiorców związanym z artystyczną interpretacją oper polskich.

Dopiero kolejna partia w dorobku Didura uznana została za wręcz idealną wokalnie i aktorsko. Była to jedna z ulubionych ról w całym artystycznym dorobku śpiewaka – partia Wojewody w *Mazepie* Münchheimera (premiera 1 maja 1900 roku). Być może artysta wykorzystał w niej doświadczenia widza teatru dramatycznego, nie tylko warszawskiego, ale i lwowskiego. W latach jego pobytu w stolicy Galicji lwowski teatr dramatyczny prezentował pierwowzór literacki opery Münchheimera – tragedię Słowackiego z występami gościnnymi Józefa Kotarbińskiego grającego Wojewodę 6 czerwca 1892 roku. W następnym sezonie 20 lipca 1893 roku w roli Wojewody wystąpił gościnnie Bronisław Ładnowski. Te dwie kreacje były bardzo żywe w pamięci polskich widzów teatru końca wieku XIX, a skojarzenie ze Słowackim towarzyszyło również recenzentom premiery opery Münchheimera, np. w „Świecie” przy okazji szerszego omówienia dorobku Didura uznano, że Wojewodą z *Mazepy* „ucieleśnia natchnienie Słowackiego z całą powagą tragizmu i realistyczną charakterystyką polskiego magnata”²³.

Po prapremierze utworu Münchheimera Wojewoda Didura zebrał same pochwały, właściwie „kradnąc” przedstawienie innym wykonawcom. Był to wielki sukces artysty potwierdzającego w partii Wojewody swoje wyjątkowe zdolności aktorskie. W kreacji Wojewody Didur stosował liczne środki ekspresji scenicznej, wspierając nimi wykonanie muzyczne, zgodnie z wymaganiami współczesnych mu stylów gry, w tym z tendencjami aktorstwa naturalistycznego oraz modernistycznego. Władysław Bogusławski pisał:

Wojewoda wybornego miał przedstawiciela w p. Didurze. Śpiewak tchnął w tę partię demoniczną siłę; aktor znalazł w niej ujście dla swego temperamentu scenicznego, a dzięki artyzmowi interpretacji i gry posepna ta postać potężne, tragiczne wywierała wrażenie²⁴.

²² A. SYGIETYŃSKI: „Widma” Moniuszki. „Gazeta Polska” 1900, nr 44, s. 2.

²³ J. R-g.: Adam Didur. „Świat” 1906, nr 52, s. 24.

²⁴ W. BOGUSŁAWSKI: „Mazepa”. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 19, s. 376.

W podobnym duchu oceniał występy śpiewaka Antoni Sygietyński:

Pan Didur doskonale pojął charakter Wojewody: toteż i dosadnie uzmysławiał dzikość, mściwość, zaciekłość tego „pana czulego na honorze”, który każdym słowem, każdym dźwiękiem głosu mrozi krew w żyłach słuchaczy²⁵.

Krytyk „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” również uznał za godny podkreślenia, obok piękna basowego głosu artysty, dramatyzm „ponurej” postaci „starca ze spiżu” walczącego z siłami przeznaczenia²⁶.

Najdłuższą, bardzo szczegółową i wnikliwą recenzję napisał Poliński, oddając Didurowi zupełne pierwszeństwo spośród wszystkich wykonawców. Poliński wyszedł od wymogów dzieła – Didur wykonywał partię pozbawioną arii, składającą się z recytatywów, czyli z punktu widzenia śpiewaka bardzo mało popisową, skupiającą jednak „na sobie uwagę widza i słuchacza”²⁷. Wrażenia te budowała psychologia postaci wojewody, mściwego i gwałtownego, co Didur oddał „z fotograficzną dokładnością [...] w mimice, pozach i gestach”²⁸. Doskonała była szczególnie scena odmurowania Mazepy, opisana emocjonalnie przez krytyka:

[...] żeby mieć pojęcie, ile to w głosie ludzkim, odpowiednio przeinaczonym w barwie dźwięku i modulacji, zmieścić się może głębokiej ironii, złości, pogardy, dumy bezgranicznej i wściekłości; trzeba śledzić wyraz twarzy p. Didura, jego pozy i gesty w tej scenie, żeby należytego nabrać wyobrażenia o potędze jego talentu aktorskiej oraz umiejętności „włazenia w skórę” swego bohatera i uzewnętrzniania każdej jego myśli²⁹.

Podobnie „wstrząsające wrażenie” robiły inne dramatyczne sceny w wykonaniu Didura. W całości partia doczekała się określeń stosowanych tylko w stosunku do ról mistrzowskich, arcydzielnych.

Mówiąc w ogóle, p. Didur okazał się w *Mazepie* znakomitym śpiewakiem i artystą w wielkim stylu. Były nawet takie chwile, że po prostu gnębił materialnym działaniem swego basu potężnego, nastrojem i siłą wrażenia muzycznego. Modulacja tego głosu, dostrojo-

²⁵ A. SYGIETYŃSKI: „Mazepa”. „Gazeta Polska” 1900, nr 103, s. 2.

²⁶ Zob. Adam Münchheimer i jego opera „Mazepa”. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 18, s. 206.

²⁷ Zob. A. POLIŃSKI: „Mazepa”. „Kurier Warszawski” 1900, nr 125, s. 2.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

nego akustycznie do słów libretta, dzikość akcentów, gwałtowność frazowania silnie dramatycznego, na koniec pańskość póz i gestów w jego grze scenicznej, wszystko to złożyło się szczęśliwie na świetną charakterystykę psychologiczną postaci wojewody, znakomicie zharmonizowaną samymi prawie akordami dysonującymi, charakterystyką mistrzowską, wspaniałą³⁰.

Dzieło Münchheimera cieszyło się powodzeniem także w kolejnych sezonach. Przy okazji następnych wystawień chętnie pisano o partii Didura jako o jednym z ważniejszych punktów każdego spektaklu. W 1902 roku Tadeusz Joteyko stwierdził:

Didur jako Wojewoda wywiązuje się ze swej roli najlepiej – mało powiedzieć – lecz prawdziwie po mistrzowsku. Jest to artysta pierwszorzędno znaczenia, obdarzony pięknym głosem, wielkim talentem aktorskim i wysoką inteligencją³¹.

Pozostałe partie Didura z polskich oper wystawianych w WTR-ach aż tak wyjątkowych recenzji nie otrzymywały, niemniej były odnotowywane, szczególnie jeśli artysta potrafił w nich uchwycić właściwy styl. Gdy 24 stycznia 1901 roku Didur objął partię Stolnika w *Halce*, uznano, że był doskonały zarówno pod względem wokalnym, jak i gry scenicznej. „Postać drgała życiem i była pełna charakterystycznego wyrazu”³². W kolejnym roku potwierdzono, że stylowa kreacja Stolnika była w pełni zgodna z oczekiwaniami odbiorców: „Zamaszysty typ szlachcica odtworzył z zacięciem charakterystycznym p. Didur”³³.

Prasa nie zainteresowała się natomiast partią Chorążego w Moniuszkowskiej *Hrabinie* po raz pierwszy zagraną przez Didura 9 kwietnia 1901 roku. „Gazeta Polska”, choć pisała o wystawieniu *Hrabiny* i wymieniała aż siedmiu wykonawców, w ogóle nie wspomniała Didura³⁴.

Kolejnym doświadczeniem w zakresie opery polskiej, i to opery najnowszej, była partia Silvy w *Livii Quintilli* Zygmunta Noskowskiego, której premiera odbyła się 19 kwietnia 1902 roku. Był to już czas, gdy poziom artystycznych wykonań Didura budził niekwestionowany podziw. Pisano zatem: „p. Didur jako Silva wywierał głębokie wrażenie doskonałą grą i metalicz-

³⁰ Tamże.

³¹ T. JOTEYKO: *Z muzyki*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1902, nr 8, s. 104.

³² *Z teatru i muzyki*. „Kurier Warszawski” 1901, nr 25, s. 5.

³³ *Przegląd muzyczny*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 990, s. 361.

³⁴ Zob. *Teatr i sztuka*. „Gazeta Polska” 1901, nr 96, s. 2.

nie brzmiącym, na najniższych nawet nutach, basowym głosem³⁵ (opinia Tadeusza Joteyki z „Przeglądu Tygodniowego”); „Rolę Silvy może p. Didur zaliczyć do najlepszych swoich kreacji. Stworzył on postać tak żywą i charakterystyczną, iż z podrzędnej wysunął ją na plan pierwszy³⁶ (pisano w „Prawdzie”), w „Gazecie Polskiej” najpierw oceniono zdawkowo, że „p. Didur grał znakomicie³⁷, potem nieco szerzej komentowano: „Małą i niesympatyczną rolę urzędnika Silvy odtworzył z artyzmem potężnym p. Didur, któremu wybornej postaci i zdobytego powodzenia winszujemy szczerze³⁸ – krótko, jako świetną, ocenił partię Henryk Opieński³⁹.”

11 lutego 1903 roku Didur wystąpił w przedstawieniu *Ducha wojewody* Ludwika Grossmana. Tu z kolei udało się Didurowi kreacja węgierskiego pana: „Świetnym był p. Didur, wybornie ucharakteryzowany na Węgra, grający ze swobodą artysty komediowego, śpiewający ze zwykłym u niego smakiem⁴⁰. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” oddało Didurowi pierwszeństwo w tej partii przed innymi artystami⁴¹, a Adam Dobrowolski pisał w „Kurierze Warszawskim”:

Taki Węgier Lajos, jakim jest p. Didur, musi porywać słuchacza. Dzielny ten śpiewak po prostu czaruje swym miękkim, aksamitnym głosem. Świetny śpiew idzie u niego w parze z grą wysoce artystyczną. Od pierwszego sola na tle chóru w pierwszym akcie, aż do ballady i od czardasza: „Na widok ten serce w mym łonie drży” aż do ostatniego śpiewu – p. Didur traktował całą partię z niepospolitym artyzmem⁴².

Angaż Didura w Warszawie kończył się w 1903 roku, ale jeszcze 20 kwietnia 1903 roku, przed wyjazdem za granicę, Didur brał udział w kolejnym ważnym dla polskiej opery wydarzeniu – prapremierze *Janka* Żeleńskiego w roli Marka. Była to mała partia, czasami w ogóle niezauważana, ale otrzymująca też pozytywne recenzje⁴³, w których podkreślano, że i w tak skromnej roli Didur potrafił stworzyć kreację zapadającą w pamięć: „Panu Didurowi przypadła w udziale partia niewielka, ale wysuwająca się na plan pierwszy – rola typowego grajka

³⁵ T. JOTEYKO: „*Livia Quintilla*”. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1902, nr 17, s. 219.

³⁶ Remi: *Z muzyki*. „*Livia Quintilla*”. „Prawda” 1902, nr 17, s. 200.

³⁷ *Teatr i sztuka*. „Gazeta Polska” 1902, nr 106, s. 2.

³⁸ Bojomir: „*Livia Quintilla*”. „Gazeta Polska” 1902, nr 107, s. 2.

³⁹ Zob. H. OPIEŃSKI: „*Livia Quintilla*”. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 18, s. 201.

⁴⁰ Bojomir: „*Duch wojewody*”. „Gazeta Polska” 1903, nr 42, s. 2.

⁴¹ Zob. *Dur i moll*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 8, s. 178.

⁴² A. DOBROWOLSKI: *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1903, nr 43, s. 2.

⁴³ Zob. A. MILLER: *Z muzyki*. „Głos” 1903, nr 19, s. 304.

tatrzańskiego⁴⁴. Typowość podkreślono także w innej recenzji: „Didur stworzył z Marka postać Sabaly, typową, plastyczną, zda się ze spiżu odlaną⁴⁵”.

W latach angażu w zespole operowym Warszawskich Teatrów Rządowych Didur stworzył właściwie całość swojego polskiego repertuaru operowego, począwszy od partii z dzieł Moniuszki po role z utworów współczesnych kompozytorów. Choć pierwsze kreacje nie do końca zadowalały odbiorców, szczególnie z powodu niedostatecznej stylowości postaci, to Didur, doskonały aktor, szybko poradził sobie z uchwyceniem specyfiki polskich bohaterów, najprawdopodobniej również dzięki możliwości wzorowania się na najlepszych współczesnych mu odtwórcach tych partii. Jak wynika z recenzji, Didur z czasem był i stylowy, i – gdy trzeba – typowy, zgodnie estetycznymi wymaganiami odbiorców początku XX wieku. Propagowanie oper polskich i zaangażowanie w ich realizację widać też w działalności poza teatrem – w nagraniach, które Didur przygotował w Warszawie w 1900 i 1901 roku dla firm Berliner Record i G&T⁴⁶. Znalazły się tam arie z niemal wszystkich oper polskich, które Didur wykonywał w Warszawie, ale też z niegranych przez niego na scenie, jak np. z *Flisa* Moniuszki.

W kolejnych latach Didur był śpiewakiem oper światowych, ale regularnie wracał do polskich miast, gdzie dawał występy gościnne. W Krakowie, we Lwowie, w Warszawie pojawiał się również w operach polskich. Zdarzały się co prawda cykle występów, podczas których Didur nie wykonywał partii z dzieł polskich, poza tym nie wchodził już do obsady prapremierowych utworów polskich granych w okresie jego występów gościnnych (np. nie pojawił się w *Wyroku* Noskowskiego prezentowanym w Warszawie w 1906 roku, w wystawianym we Lwowie w sezonie 1907/1908 *Panu Wołodyjowskim* Henryka Skirmuntta czy w kolejnym sezonie, gdy grano w rok po prapremierze *Starą baśń* Żeleńskiego), ale w wielu przypadkach znać było rękę Didura w kształtowaniu repertuaru polskiego w czasie występów na polskich scenach. Tak było np. latem 1903 roku, gdy z trupą Ludwika Hellera jako dyrektora Filharmonii Lwowskiej występował w Krakowie i trzykrotnie śpiewał tam jedną ze swoich najlepszych partii: Wojewodę w *Mazepie*⁴⁷. Że był to trafny wybór, świadczą recenzje. Pisano: „Z wykonawców na pierwszym miejscu znalazł się p. Didur z kreacją wojewody, nadzwyczajną w każdym kierunku⁴⁸”. Także w innych czasopismach występy komentowano pochlebnie⁴⁹.

⁴⁴ Bojomir: „Janek”. „Gazeta Polska” 1903, nr 108, s. 2.

⁴⁵ „Janek”. *Opera w dwóch aktach Wł. Żeleńskiego*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 18, s. 406–407.

⁴⁶ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 85.

⁴⁷ Zob. *Dur i moll*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 31/32, s. 496.

⁴⁸ J.L.: *Opera*. „Czas” 1903, nr 174, s. 1.

⁴⁹ Zob. m.in. *Dur i moll...*, s. 496; *Kronika powszechna*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1903, nr 33, s. 399.

W Warszawie, do której wrócił na krótkie występy gościnne w grudniu 1906 roku, nie śpiewał w operach polskich. We Lwowie w sezonie 1907/1908 i na początku kolejnego sezonu (do 14 października) Didur oprócz partii z oper obcych: *Fausta* Charlesa Gounoda, *Żydówki* Jacques'a Halévy'ego i *Cyganerii* Giacoma Pucciniego śpiewał także w *Strasznym dworze*⁵⁰. Pojedynczą prezentację w operze Moniuszki warto jednak zauważyć, choć nieco w innym kontekście, ponieważ na afiszach Didur pojawiał się jako... śpiewak włoski⁵¹. Być może teatr zamierzał niejako pochwalić się Didurem jako artystą, który robił międzynarodową karierę i mógł mierzyć się ze śpiewakami zagranicznymi występującymi wówczas licznie we Lwowie: Mattią Battistinim, Giacomo Rawnerem, Bel Sorel czy Sigrid Arnoldson.

Lwów bardzo często znajdował się na trasie występów gościnnych Didura, który wracając do swoich galicyjskich posiadłości, dawał w lwowskiej Operze przynajmniej kilka przedstawień. We Lwowie w sezonie 1907/1908 i na początku kolejnego, a potem w czasie występów gościnnych w 1910, 1911, 1913 i 1914 roku Didur śpiewał m.in. w *Strasznym dworze*, *Verbum nobile*, *Mazepie*. Znamienna była opinia z października 1911 roku, gdy po jego kilkukrotnych występach we Lwowie w operze Adama Münchheimera pisano: „dla Didura wojewody dany był *Mazepa*”⁵². Autor recenzji, Edmund Walter, podkreślał kontekst pierwowzoru dramatycznego istotny z punktu widzenia doskonałego aktorstwa Didura. Lwowskie występy Didur „uzupełniał” krakowskimi albo jako koncertujący indywidualnie śpiewak, albo z zespołem obecnej latem gościnnie w Krakowie opery lwowskiej. W 1911 roku na pewno był z operą lwowską w Krakowie, o czym pisano w prasie⁵³. W lipcu 1912 roku w Krakowie również w ramach występów z zespołem opery lwowskiej wykonywał basowe partie w utworach obcych⁵⁴. We wrześniu 1913 roku we Lwowie śpiewał w *Strasznym dworze* i w *Verbum nobile*. Pisano o tym m.in. w „Gazecie Lwowskiej”, ponieważ w partii Serwacego w *Verbum nobile* – przez artystę „nieśpiewanej jeszcze we Lwowie”⁵⁵ – Didur pojawił się po raz ostatni przed wyjazdem na kolejne występy w Ameryce. W dalszych latach wracał do swoich posiadłości w okresie wakacji, ale nie występował wtedy na scenie, choć do Lwowa z posiadłości jeździł, ponieważ lubił spędzać czas w kasynie⁵⁶.

⁵⁰ Zob. W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów*. W: TEGOŻ: *Kariery i legendy...*, s. 44; zob. także A. PLOHN: *Korespondencje*. „Młoda Muzyka” 1908, nr 4, s. 11.

⁵¹ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 26.

⁵² E. WALTER: *Notatki literacko-artystyczne*. Z muzyki. „Gazeta Lwowska” 1911, nr 239, s. 4.

⁵³ Zob. B. WALEWSKI: *O muzyce w Krakowie słów kilka*. „Krytyka” 1911. T. 32, z. 9, s. 131; *Kronika*. „Nowa Reforma” 1911, nr 438, s. 1.

⁵⁴ Zob. m.in. *Adam Didur*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1912, nr 149, s. 6.

⁵⁵ *Notatki literacko-artystyczne*. „Gazeta Lwowska” 1913, nr 241, s. 4.

⁵⁶ Zob. m.in. W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 44.

Po zakończeniu przez Didura kariery zagranicznej Lwów doczekał się natomiast kilku koncertów artysty, jak 10 czerwca 1920 roku, w czasie których śpiewak chętnie wybierał na prezentacje fragmenty z oper polskich⁵⁷. W okresie dwudziestolecia od czasu do czasu dawał występy w innych polskich teatrach operowych, m.in. w Operze Poznańskiej w 1924 roku i w Warszawskiej w 1922⁵⁸, 1923, 1924 oraz w 1926 roku, ale najczęściej śpiewał wtedy partie z oper obcych⁵⁹.

Wykonawstwo operowe nie było jedyną dziedziną działalności Didura, zainteresowała go również reżyseria. W tym zakresie polska opera zdominowała zakres prac artysty. Pierwszą reżyserską próbą nie była jednak opera polska, lecz dzieło mocno związane z polską kulturą – adaptacja powieści Henryka Sienkiewicza pt. *Quo vadis* Jeana Nouguèsa, której premiera w reżyserii Didura odbyła się 4 kwietnia 1911 roku w Manhattan Opera House⁶⁰. Ten właśnie teatr operowy był świadkiem kolejnych reżyserskich działań Didura, tym razem związanych z polską twórczością operową i z premierowymi w Nowym Jorku inscenizacjami dwóch oper Moniuszki, w obu przypadkach danych pod kierownictwem artystycznym i w reżyserii Didura⁶¹. 8 marca 1924 roku odbyła się premiera *Halki*⁶² w wykonaniu pierwszego stałego polskiego teatru w Nowym Jorku kierowanego przez Teodorzę Wandyczową i Władysława Ochrymowicza współpracujących z Polską Kompanią Operową Ludwika Kowalskiego⁶³. Orzechowski zwrócił uwagę, że premierę nowojorską poprzedziła prezentacja opery w Filadelfii⁶⁴. Didur zarówno w premierowym, jak i w kolejnych przedstawieniach granych poza Nowym Jorkiem wykonywał partię Stolnika⁶⁵ (śpiewał tę partię też w przedstawieniu *Halki* danym w Nowym Jorku w 1940 roku przez Polonia Opera Company⁶⁶). W wydawnictwie okolicznościowym z okazji premiery Didura

⁵⁷ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 37.

⁵⁸ Zob. „Przegląd Teatralny i Kinematograficzny” 1922, nr 23, s. 7–8.

⁵⁹ Zob. m.in. *Występy Adama Didura w Warszawie*. „Świat” 1922, nr 42, s. 10; Jack: *Z teatru*. „Bluszcz” 1923, nr 27, s. 229.

⁶⁰ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 213.

⁶¹ Recepję Moniuszki w Stanach Zjednoczonych opisuje Emil Orzechowski, zob. E. ORZECZOWSKI: *Opery Moniuszki w Stanach Zjednoczonych*. „Ruch Muzyczny” 1988, nr 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.

⁶² Zob. E. ORZECZOWSKI: *Opery Moniuszki...*, nr 15, s. 23–24 oraz W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 235–236; T. Kaczyński przywołuje przedstawienie w *Dziejach scenicznych „Halki”*, ale nie podaje Didura jako reżysera, zob. T. KACZYŃSKI: *Dzieje sceniczne „Halki”*. Kraków 1969, s. 139. Przedstawienie było wzmiankowane w polskiej prasie, zob. również *Halka w Ameryce*. „Życie Teatru” 1924, nr 21, s. 166.

⁶³ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 235

⁶⁴ Zob. E. ORZECZOWSKI: *Opery Moniuszki...*, nr 15, s. 24.

⁶⁵ Zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 236.

⁶⁶ Zob. T. KACZYŃSKI: *Dzieje sceniczne „Halki”...*, s. 143.

prezentowano następująco: „Wszechświatowej sławy artysta śpiewak z Metropolitan Opery w New Yorku udział swój zaszczytnie wziąć raczy, oraz cała reżyseria i kierunek artystyczny spoczywa w rękach naszego wielkiego artysty”⁶⁷. Jak podkreślał Emil Orzechowski w artykule opublikowanym w „Ruchu Muzycznym”, choć trudno ocenić poziom przedstawienia, relacje prasowe potwierdzają, że przygotowaniu inscenizacji poświęcono dużo czasu i uwagi⁶⁸. Warto też przypomnieć zacytowany przez Orzechowskiego wywiad z Didurem z prasy amerykańskiej, w którym artysta podkreślał, że zyski z przedstawień *Halki* będą przeznaczone na fundusz wystawiania oper polskich w Ameryce⁶⁹. Tego typu stwierdzenie dowodziło ambitniejszych planów Didura w zakresie popularyzowania polskiej twórczości operowej. Didur zresztą wielokrotnie wspierał inicjatywy innych osób mające na celu stworzenie przedsiębiorstwa dającego spektakle operowe np. dla polskich osad w Ameryce. Takiego przedsięwzięcia podjął się m.in. wspomniany już Ludwik Kowalski w 1921 roku. Tu po raz kolejny pojawiło się w zapowiedziach kompanii nazwisko Didura jako artysty występującego gościnnie, a niektóre gazety wymieniały go jako wiceprezesa towarzystwa⁷⁰.

Kolejna aktywność reżyserska Didura to ponownie opera polska, tym razem *Straszny dwór* wystawiony 24 kwietnia 1927 roku z okazji trzydziestolecia pracy scenicznej artysty. Podobnie jak *Halka*, również ta opera Moniuszki była przygotowana przez Kompanię Operową Nowojorską Wandycz i Ochrymowicza, i podobnie jak w przypadku tamtej opery zorganizowano objazdowe przedstawienia w innych miastach. Inszenizacja *Strasznego dworu* danego dla uhonorowania Didura, z jego udziałem w partii Zbigniewa i w jego reżyserii odbiła się echem również w Polsce. „Muzyka” donosiła w *Kronice*, że przedstawienie miało charakter jubileuszowy i było bardzo uroczyste oraz że było to pierwsze przedstawienie tej opery w Stanach⁷¹. Fakt premierowej prezentacji opery Moniuszki w Stanach Zjednoczonych podkreślał również dziennikarz „Przeglądu Współczesnego”⁷². Jak ustalił Emil Orzechowski, w czasie przedstawienia przedstawiciel polskiego poselstwa wręczył artyście order Polonia Restituta⁷³. Inszenizację *Strasznego dworu* wspominał w liście Jan Kiepusza, myśląc się nieco w dacie i chyba na wyrost obawiając o poziom czy reakcję publiczności:

⁶⁷ Zob. E. ORZECHOWSKI: *Opery Moniuszki...*, nr 15, s. 24.

⁶⁸ Zob. tamże.

⁶⁹ Zob. tamże.

⁷⁰ Zob. E. ORZECHOWSKI: *Opery Moniuszki...*, nr 19, s. 17.

⁷¹ Zob. *Polska muzyka za granicą*. „Muzyka” 1927, nr 5, s. 239.

⁷² K. ZIELENIEWSKI: *Kronika poloników*. „Przegląd Współczesny” 1927, t. 22, s. 526.

⁷³ Zob. E. ORZECHOWSKI: *Opery Moniuszki...*, nr 20, s. 26.

W kwietniu 27 [Didur – A.W.-G.] wystawia w Nowym Jorku *Straszny dwór*. Już obecnie anonsują, ale wątpię, żeby to wypadło pomyslnie. Didur mówił, że ma zamiar wystawić *Mazepę* i zapotrzebować kostiumy z Warszawy, jak również tenora⁷⁴.

Wzmiankowany przez Kiepurę pomysł na pokazanie amerykańskiej publiczności innej polskiej opery, *Mazepy* Münchheimera, nie został zrealizowany, ale również ten zamiar, tak jak realizacja *Halki* i *Straszego dworu*, potwierdzały zaangażowanie Didura na rzecz opery i kultury polskiej, jej upowszechnianie i propagowanie, i wpisywały się w szerszą działalność kulturotwórczą, którą artysta prowadził, wspierając różne inicjatywy w kraju i za granicą, w tym liczne wydarzenia charytatywne, chociażby organizowane wspólnie z innymi polskimi artystami, takimi jak Marcella Sembrich-Kochańska⁷⁵.

W latach 30. Didur ostatecznie zakończył karierę wykonawczą, powrócił do Lwowa i od 1934 (zdaniem Kańskiego⁷⁶) albo od 1936 roku (zdaniem Panka⁷⁷) zajął się pracą pedagogiczną. Z podopiecznymi próbował wystawień dzieł operowych, w tym w Teatrze Miejskim 3 maja 1938 roku opery polskiej – *Janka* Żeleńskiego. W dorobku Didura kreacja z opery Żeleńskiego stanowiła jedną z mniejszych, ale równocześnie był to utwór, w którego prapremierze warszawskiej Didur uczestniczył, dlatego przedstawienie we Lwowie nie było przypadkowe. Operę dano z okazji święta narodowego razem z uroczystą akademią, całość omawiano w prasie, oddając Didurowi zasługi bardzo dobrego przygotowania młodych artystów (śpiewali oni: „Pod pieczołowitym i jakże troskliwym okiem mistrza Adama Didura”⁷⁸).

Doświadczenia śpiewacze, reżyserskie i pedagogiczne Didur mógł wykorzystać w realizacji zadań związanych z funkcjami kierowniczymi i dyrektorskimi, których podjął się w drugiej połowie lat 30. Stanowisko kierownika działu operowego objął we Lwowie pod koniec sezonu 1937/1938⁷⁹, stając się dyrektorem nie tylko Teatru, ale i Filharmonii Lwowskiej. Sezon samodzielnego kierownictwa rozpoczął 3 września *Straszny dwór*, co zostało odnotowane w prasie jako element zaplanowanej działalności (m.in. w publikowanej w prasie *Proklamacji nowego sezonu teatralnego*⁸⁰), dalszy sezon

⁷⁴ W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 121.

⁷⁵ Zob. m.in. M. KOMOROWSKA, J. MULTARZYŃSKI: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Warszawa 2016, m.in. s. 287, 295, 313.

⁷⁶ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 41.

⁷⁷ Zob. W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 76.

⁷⁸ W.M.: *Z Teatru Wielkiego. Uroczyste przedstawienie ku czci Konstytucji Trzeciego Maja*. „Gazeta Lwowska” 1938, nr 101, s. 2.

⁷⁹ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 43.

⁸⁰ B.W.L.: *Proklamacja nowego sezonu teatralnego*. „Gazeta Lwowska” 1938, nr 200, s. 4.

przechodził jednak pod znakiem oper obcych, tylko w grudniu 1938 roku w repertuarze pojawiła się *Halka*⁸¹.

Dyrekcje obejmowane w następnych teatrach Didur zawsze zaczynał czy zamierzał rozpocząć operą Moniuszki. Z jednej strony umieszczenie utworu Moniuszki na otwarcie sezonu nie było niczym niezwykłym, stanowiło jeden z elementów tradycji polskiego teatru, z drugiej – konsekwentne podtrzymywanie tego teatralnego zwyczaju przez Didura świadczyło o jego stosunku do polskiego repertuaru dramatyczno-muzycznego. W sezonie 1939/1940 Didur miał zostać dyrektorem Opery Warszawskiej i już od czerwca po przybyciu do stolicy planował otwarcie swojej dyrekcji Moniuszkowską *Hrabina*⁸². Przedstawienie nie doszło do skutku.

Misję podtrzymywania istnienia polskiej opery Didur kontynuował w czasie wojny, gdy po Powstaniu Warszawskim i ucieczce z obozu 25 listopada 1944 roku⁸³ (w innej książce pojawia się data 22 grudnia⁸⁴) w Teatrze Starym w Krakowie wystawił *Halkę*. Przedstawienie dane było w trudnych warunkach, mimo to w prasie ówczesnej zostało pochwalone za wykonanie i za reżyserskie wyczucie sceniczne⁸⁵. Ponieważ spektakl odbył się za zgodą władz niemieckich, wzbudził kontrowersje polskiego środowiska, choć po wojnie zwrócono uwagę na pozaartystyczne intencje artystów, wymieniano przedstawienie jako prawdopodobne miejsce przygotowywania zamachu na Hansa Franka, a Tadeusz Kaczyński w *Dziejach scenicznych „Halki”* napisał, że spektakle stały się okazją do manifestacji narodowych, co spowodowało reakcję władz niemieckich, które nawet zaarrestowały kilku wykonawców⁸⁶.

Trudno się dziwić, że również działania jako twórcy Opery na Górnym Śląsku wiązały się z twórczością polską. 14 czerwca 1945 roku w sali Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego Didur, podejmując się zadań reżysera, wystawił *Halkę*. Było to „pierwsze w powojennej Polsce przedstawienie operowe”⁸⁷. Według ustaleń Józefa Kańskiego odbyło się ono także przy współudziale scenicznym samego Didura, który w zastępstwie zaśpiewał partię Dziemby⁸⁸. Zdaniem Panka, który opierał się zarówno na relacjach praso-

⁸¹ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 43.

⁸² W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów*, s. 80; J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 44.

⁸³ W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 84.

⁸⁴ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 279.

⁸⁵ -ski: *Opera S. Moniuszki „Halka”*. „Goniec Krakowski” 1944, nr 279, s. 3.

⁸⁶ Zob. T. KACZYŃSKI: *Dzieje sceniczne „Halki”...*, s. 80.

⁸⁷ Zob. W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 87.

⁸⁸ Zob. J. KAŃSKI: *Adam Didur...*, s. 45: „wówczas to zgromadzona publiczność miała możliwość po raz ostatni słyszeć »na żywo« głos Adama Didura. W dniu tym bowiem sędziwy artysta, nieoczekiwanie chyba dla samego siebie, raz jeszcze wystąpił na scenie, zastępując chorego śpiewaka w partii Dziemby”; zob. także s. 52. Informację tę podaje również T. KACZYŃSKI w *Dziejach scenicznych „Halki”...*, s. 149.

wych, jak i na wspomnieniach współczesnych Didurowi, śpiewak pojawił się jednym z kolejnych przedstawień⁸⁹. Niezależnie od tego, czy w pierwszym, czy w kolejnym spektaklu, z pewnością występ w *Halce* był pożegnaniem artysty ze sceną, które odbyło się w polskiej operze. Katowicka *Halka*, jak pisano w prasie, od początku budziła „olbrzymie zainteresowanie publiczności katowickiej”⁹⁰, dlatego do końca sezonu operę wystawiano jeszcze ponad 30 razy, goszcząc z nią również w Krakowie. Inscenizacja była także 25 grudnia 1945 roku transmitowana przez radio „jako pierwsza po wojnie opera na antenie PR”⁹¹.

Didur nie zadebiutował na polskiej scenie operowej, ale na etapie wyboru drogi życiowej miał szansę poznać polski teatr muzyczny jako widz pobierający wówczas nauki u Walerego Wysockiego. Po kilku latach pracy za granicą, od momentu angażu w Warszawskich Teatrach Rządowych Didur nie tracił już kontaktu z polską operą przez całe swoje życie, wracając na sceny polskie nawet w okresie największych sukcesów międzynarodowych. W repertuarze miał znaczną liczbę partii z oper polskich, był ich doskonałym odtwórcą, okazał się też propagatorem polskiej sztuki operowej, podejmując się roli reżysera dzieł rodzimych i dyrektora scen rozwijającego polski repertuar w prowadzonych przez siebie teatrach.

Dla określenia roli polskiej opery w życiu i twórczości artystycznej śpiewaka światowej sławy, jakim był Didur, ważny jest też kontekst specyfiki funkcjonowania polskiego teatru muzycznego w zmieniającej się sytuacji politycznej od czasu zaborów poprzez lata odradzania się państwa polskiego po pierwszej wojnie światowej, następnie poprzez czasy wojny aż po okres po 1945 roku. Niejako „ponad” nieustannymi zmianami politycznymi Didur regularnie prezentował się polskim odbiorcom jako śpiewak w partiach Zbigniewa, Stolnika i Wojewody, gdy mógł, reżyserował *Halke*, *Straszny dwór*, wyróżniał twórczość Moniuszki poprzez otwieranie nią teatrów i sezonów, dowodząc nieprzerwanego kontaktu z rodzimą kulturą i zamiaru rozwijania jej nawet w najtrudniejszych czasach. Ta konsekwentna działalność na rzecz polskiego teatru muzycznego, powroty do niego także w latach sukcesów europejskich i światowych powodowała, że Adam Didur, śpiewak scen włoskich, amerykańskich, brazylijskich i argentyńskich, pozostał na zawsze jednym z ważniejszych symboli opery polskiej.

⁸⁹ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 280.

⁹⁰ Zob. *Teatr i estrada*. „Trybuna Robotnicza” 1945, nr 112, s. 4.

⁹¹ T. KACZYŃSKI: *Dzieje sceniczne „Halki”...*, s. 149.

Bibliografia

Materiały źródłowe

KOROLEWICZ-WAYDOWA J.: *Sztuka i życie. Mój pamiętnik*. Wrocław 1958.

Opracowania

KACZYŃSKI T.: *Dzieje sceniczne „Halki”*. Kraków 1969.

KAŃSKI J.: *Adam Didur z Woli Sękowej pod Sanokiem. Część I. W: Adam Didur z Woli Sękowej pod Sanokiem*. Kraków 2005, s. 9–52.

KOMOROWSKA M., MULTARZYŃSKI J.: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Warszawa 2016.

PANEK W.: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*. Wołomin 2010.

PANEK W.: *Adam Didur – bas wszechczasów*. W: TENŻE: *Kariery i legendy. Szkice o artystach polskiej sceny muzycznej*. Warszawa 1988, s. 7–140.

Czasopisma

Adam Didur. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1912, nr 149, s. 6.

Adam Münchheimer i jego opera „Mazepa”. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 18, s. 205–206.

B.W.L.: *Proklamacja nowego sezonu teatralnego*. „Gazeta Lwowska” 1938, nr 200, s. 3–4.

BOGUSŁAWSKI W.: „Mazepa”. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 19, s. 375–376.

Bojomir: „Duch wojewody”. „Gazeta Polska” 1903, nr 42, s. 2.

Bojomir: „Janek”. „Gazeta Polska” 1903, nr 108, s. 1–2.

Bojomir: „Livia Quintilla”. „Gazeta Polska” 1902, nr 107, s. 2.

DOBROWOLSKI A.: *Z teatru*. „Kurier Warszawski” 1903, nr 43, s. 1–2.

Dur i moll. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 31/32, s. 496–497.

Dur i moll. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 8, s. 178–184.

Echa warszawskie. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1899, nr 40, s. 439–440.

„Janek”. *Opera w dwóch aktach Wł. Żeleńskiego*. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 18, s. 405–407.

J.L.: *Opera*. „Czas” 1903, nr 174, s. 1.

J.R-g.: *Adam Didur*. „Świat” 1906, nr 52, s. 24.

Jack: *Z teatru*. „Bluszcz” 1923, nr 27, s. 229.

JOTEYKO T.: „Livia Quintilla”. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1902, nr 17, s. 217–219.

JOTEYKO T.: *Z muzyki*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1902, nr 8, s. 104.

Kronika powszechna. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1903, nr 33, s. 399.

Kronika. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1899, nr 31, s. 365.

Kronika. „Nowa Reforma” 1911, nr 438, s. 1.

MILLER A.: *O kulturze estetycznej opery polskiej*. „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1903, nr 6, s. 70–71.

MILLER A.: *Z muzyki*. „Głos” 1903, nr 19, s. 304.

Notatki literacko-artystyczne. „Gazeta Lwowska” 1913, nr 241, s. 4.

- OPIEŃSKI H.: „*Livia Quintilla*”. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1902, nr 18, s. 201.
- ORZECHOWSKI E.: *Opery Moniuszki w Stanach Zjednoczonych*. „*Ruch Muzyczny*” 1988, nr 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20.
- PLOHN A.: *Korespondencje*. „*Młoda Muzyka*” 1908, nr 4, s. 11–12.
- POLIŃSKI A.: „*Mazepa*”. „*Kurier Warszawski*” 1900, nr 125, s. 2–4.
- POLIŃSKI A.: *Z muzyki*. „*Kurier Warszawski*” 1899, nr 316, s. 2.
- POLIŃSKI A.: *Z teatru*. „*Kurier Warszawski*” 1900, nr 1, s. 17–18.
- POLIŃSKI A.: *Z teatru*. „*Kurier Warszawski*” 1900, nr 52, s. 1–3.
- Polska muzyka za granicą*. „*Muzyka*” 1927, nr 5, s. 239.
- Przegląd muzyczny*. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1902, nr 990, s. 360–361.
- „*Przegląd Teatralny i Kinematograficzny*” 1922, nr 23, s. 7–8.
- Remi: *Z muzyki*. „*Livia Quintilla*”. „*Prawda*” 1902, nr 17, s. 200.
- S.: „*Widma*” i „*Zamek na Czorsztylinie*”. „*Wędrowiec*” 1900, nr 9, s. 168.
- Sg.: *Teatr i sztuka*. „*Straszny dwór*”. „*Gazeta Polska*” 1899, nr 261, s. 2.
- ski: *Opera S. Moniuszki „Halka”*. „*Goniec Krakowski*” 1944, nr 279, s. 3.
- SYGIETYŃSKI A.: „*Mazepa*”. „*Gazeta Polska*” 1900, nr 103, s. 1–2.
- SYGIETYŃSKI A.: „*Widma*” *Moniuszki*. „*Gazeta Polska*” 1900, nr 44, s. 1–2.
- Światła i cienie*. „*Wędrowiec*” 1899, nr 25, s. 492–493.
- Światła i cienie*. „*Wędrowiec*” 1899, nr 31, s. 612.
- Teatr i estrada*. „*Trybuna Robotnicza*” 1945, nr 112, s. 4.
- Teatr i sztuka*. „*Gazeta Polska*” 1901, nr 96, s. 2.
- Teatr i sztuka*. „*Gazeta Polska*” 1902, nr 106, s. 2.
- W.M.: *Z Teatru Wielkiego. Uroczyste przedstawienie ku czci Konstytucji Trzeciego Maja*. „*Gazeta Lwowska*” 1938, nr 101, s. 2.
- WALEWSKI B.: *O muzyce w Krakowie słów kilka*. „*Krytyka*” 1911, t. 32, z. 9, s. 129–133.
- WALTER E.: *Notatki literacko-artystyczne. Z muzyki*. „*Gazeta Lwowska*” 1911, nr 239, s. 4.
- „*Widma*”, *misterium sceniczne Stanisława Moniuszki*. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1900, nr 8, s. 85–90.
- Występy Adama Didura w Warszawie*. „*Świat*” 1922, nr 42, s. 10.
- Z teatru i muzyki*. „*Kurier Warszawski*” 1901, nr 25, s. 5.
- Z teatru i muzyki*. „*Kurier Warszawski*” 1902, nr 111, s. 2.
- Z tygodnia na tydzień*. „*Tygodnik Ilustrowany*” 1899, nr 29, s. 560.
- Zastępca: *Przegląd muzyczny*. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1899, nr 46, s. 550–551.
- Zastępca: *Przegląd muzyczny*. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1899, nr 845, s. 587.
- ZIELENIŃSKI K.: *Kronika poloników*. „*Przegląd Współczesny*” 1927, t. 22, s. 526.

Polish opera theatre by Adam Didur

Summary: This article deals with the place and significance of the Polish opera in Adam Didur's artistic output. Polish opera works, primarily Stanisław Moniuszko's works and the works written by contemporary composers, were very important in Didur's career as a singer, director and director of opera scenes. Didur was employed in Polish opera

theaters for several years and he often visited Polish cities for guest performances as a world well-known singer. As a bass he willingly performed some of his favorite Polish opera parties (Wojewoda in *Mazepa* of Münchheimer, Zbigniew in *Straszny dwór* of Moniuszko, Stolnik in *Halka* of Moniuszko). As a director of the theatre Didur introduced to the repertoire Moniuszko's works and directed them. Comprehensive engaging in the propagation of the Polish opera caused that Adam Didur, the singer of Italian, American, and Argentine scenes, to remain one of the most important symbols of the Polish opera.

Key words: Adam Didur, opera, theatre, Polish opera theatre, Opera stage in Lviv, The Polonia Opera Company, The Warsaw Opera, Stanisław Moniuszko

Barbara Maresz
Biblioteka Śląska w Katowicach



Debiuty i pierwsze lwowskie występy gościnne Adama Didura

Adam Didur debiutował we Lwowie dwukrotnie. Najpierw jako uczeń Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego 24 marca 1893 roku, potem jako słynny śpiewak operowy scen europejskich i amerykańskich także 24 marca, ale wiele lat później, w roku 1908. O pierwszym i prawdziwym debiucie, czyli wieczorze koncertowym Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Kasynie Miejskim, wiemy dziś niewiele. Nie ma też pewności, że był to rzeczywiście pierwszy publiczny popis utalentowanego ucznia Walerego Wysockiego. Prasa lwowska rzadko zamieszczała recenzje z takich imprez i jedynie w sprawozdaniach GTM znajdują się programy koncertów i nazwiska wykonawców¹.

Zupełnie inaczej było w przypadku debiutu Adama Didura na lwowskiej scenie operowej. W gruncie rzeczy nie był to debiut *sensu stricto*, ale pierwszy gościnny występ gwiazdy, o którym szeroko rozpisywała się prasa, a publiczność entuzjastycznie witała „nie tylko jednego z najwybitniejszych śpiewaków światowych, ale i lwowianina i polskiego artystę z kategorii

¹ W. Panek notuje, że po raz pierwszy Didur był wymieniony w recenzji 18 III 1894 roku, udało się jednak odnaleźć sprawozdania wcześniejsze z nabożeństwa z okazji otwarcia Sejmu Galicyjskiego (10 I 1894), podczas którego Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne wykonało mszę Adama Münchheimera na chór mieszany i sola z towarzyszeniem orkiestry (W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku*. Wołomin 2010). Zob. też notatkę z „Kuriera Lwowskiego” (1894, dod. do nr 13), w której znalazło się stwierdzenie: „głos młodego śpiewaka p. Didura zwrócił uwagę”, oraz recenzję Stanisława Niewiadomskiego, który pisał: „Piękny głos p. Didura zasługuje na kształcenie, odznacza się bowiem jędrnym i ładnym dźwiękiem” („Gazeta Lwowska” 1894, nr 9).

Reszków i Kochańskiej...². Stanisław Meliński, recenzent muzyczny „Kurier Lwowski”, przypominał, że Adama Didura „lat piętnaście nikt we Lwowie publicznie nie słyszał, za to słyszano i czytano wiele o nim, o jego powodzeniu za granicą i sławie, rosnącej z każdym występem”³, z kolei Dante Baranowski w „Gazecie Lwowskiej” stwierdzał: „przed laty pożegnaliśmy utalentowanego młodzieńca o wielkich aspiracjach i warunkach głosowych niezwykłych, dziś witamy w nim artystę pierwszorzędnego o marce światowej, imieniu rozgłośnym, ozdobę najpierwszych teatrów zagranicznych”⁴.

Jak to się stało, że Adam Didur przez tyle lat nie wystąpił we Lwowie, choć w mieście tym bywał często, regularnie odwiedzając rodzinę i przyjaciół? Na pewno kilkakrotnie podejmowano próby zaproszenia śpiewaka na występy gościnne. Na początku sezonu 1903/1904 nowy kierownik artystyczny opery lwowskiej Józef Chodakowski, wcześniej związany z zespołem operowym Warszawskich Teatrów Rządowych, ogłosił plany repertuarowe i skład zespołu. Wśród zaangażowanych artystów wymienił „słynnego p. Didura, który wystąpi we Lwowie po raz pierwszy”. 28 sierpnia 1903 roku prasa informowała, że „p. Didur bawi we Lwowie” i zapowiadała „parę gościnnych występów” artysty, „ale dopiero w kwietniu, gdyż będzie on śpiewać cały sezon operowy w Mediolanie”⁵. Adam Didur miał wystąpić na scenie lwowskiej w *Mefistofelesie* A. Boito razem z Salomeą Kruszelnicką i miała to być jedyna opera w sezonie śpiewana po włosku. Te zapowiedzi wywołały od razu krytyczne uwagi prasy, „z największym naciskiem protestowano przeciw włoszczyźnie na scenie lwowskiej”, zwracając uwagę, że „teatr narodowy służyć ma sztuce narodowej i odzywać się ma na niej tylko język polski”, dlatego „p. Chodakowski nie powinien nawet wyjątkowo pozwalać na śpiewanie po włosku”⁶. Te uwagi sprawozdawcy „Kuriera Lwowskiego” stały się nieaktualne, bo do popisów Didura jednak nie doszło, zapewne z powodu „bardzo szczęśliwych występów w operze mediolańskiej”, o których już w styczniu donosiła lwowska prasa, informując też o stałym angażu włoskim „pierwszego basisty opery warszawskiej”⁷. Prawdopodobnie także ówczesny dyrektor lwowskiego teatru Tadeusz Pawlikowski nie zabiegał tak wytrwale o występy Adama Didura, jak jego poprzednik i następca.

Ludwik Heller (bo o nim mowa) po przegranej batalii o dyrekcję Teatru Miejskiego we Lwowie zorganizował w stolicy Galicji Filharmonię, która

² „Słowo Polskie” 1908, nr 145.

³ S. MELIŃSKI: *Z muzyki (Pierwszy występ Adama Didura w teatrze)*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 145.

⁴ D. BARANOWSKI: *Z muzyki (Adam Didur i jego otoczenie w „Mefistofelesie” Boity – Małgorzata Melville i wieczór w „Kole literacko-artystycznym”)*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 73.

⁵ (W.R.): *Sezon operowy*. „Gazeta Narodowa” 1903, nr 196.

⁶ *Opera i operetka we Lwowie*. „Kurier Lwowski” 1903, nr 242.

⁷ „Kurier Lwowski” 1904, nr 9.

była drugą (po Warszawie) tego typu instytucją na ziemiach polskich. W starym budynku teatralnym, ogromnym gmachu Skarbkowskim 25 września 1902 roku uroczystie otwarto pierwszy sezon, a prasa szeroko relacjonowała to wydarzenie, zapowiadając jednocześnie, że „pan Heller zapewnił sobie kontraktami na nadchodzący sezon zimowy liczny współudział znakomitości muzycznych”. Wśród tych znakomitości wymieniany był także Adam Didur, który miał śpiewać w koncertach symfonicznych oraz wziąć udział w wyjazdowym sezonie operowym w Krakowie. Do występów lwowskich jednak znowu nie doszło⁸, tym razem zapewne z powodu choroby artysty. 14 listopada 1902 roku „Kurier Warszawski” zamieścił niepokojącą informację, że: „Adam Didur, utalentowany artysta naszej opery, ciężko zapadł na zdrowiu i w celu przeprowadzenia kuracji uzyskał od dyrekcji [teatrów warszawskich – B.M.] na miesiąc zwolnienie z obowiązującego kontraktu”. Ale już osiem dni później „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” uspokajało: „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”⁹. Szczęśliwie choroba nie była tak długotrwała, żeby przeszkodzić artyście w występach z towarzystwem operowym Hellera w 1903 roku¹⁰.

Przez wiele lat lwowski teatr operowy i operetkowy występował w sezonach letnich w Krakowie. Tadeusz Pawlikowski po objęciu dyrekcji w 1900 roku zrezygnował z tych wyjazdów i wtedy przedsiębiorczy Ludwik Heller zorganizował własny zespół operowy i z powodzeniem urządzał przedstawienia w teatrze krakowskim. „Sezon operowy pod dyrekcją Ludwika Hellera” (tak zapowiadały afisze) cieszył się dużym zainteresowaniem publiczności i krytyków. Chwalono doskonałą orkiestrę Filharmonii Lwowskiej pod dyrekcją Ludwika Czelańskiego oraz znakomitych śpiewaków, m.in.: Irenę Bohuss-Hellerową, Aleksandra Bandrowskiego oraz Adama Didura. Temu ostatniemu recenzenci krakowscy poświęcali wiele uwagi, tym bardziej, że słyszano go pod Wawelem po raz pierwszy, a przede wszystkim dlatego, że wyróżniał się korzystnie na tle całego zespołu. Franciszek Bylicki po inauguracyjnym występie pisał: „Pan Didur posiada prześliczny głos, wybornie wykształcony. Młody, pełen ognia i zapału, jest na wskroś typem słowiańskim jako artysta. Wrażliwy, o niepospolitej intuicji wchłania wzory i przyswaja je w lot, z piętnem silnej indywidualności”. Sprawozdawca „Ilustracji Polskiej” zauważał też, że „śpiewak był przedmiotem niebywale owacji, teatr rozbrzmiewał

⁸ Brak dokładnych repertuarów Filharmonii Lwowskiej, ale nie znaleziono żadnych informacji prasowych potwierdzających występy Adama Didura w lwowskich koncertach filharmonicznych w tym czasie.

⁹ -f. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 47.

¹⁰ O szczęśliwej operacji i szybkim powrocie do zdrowia informował też 28 XII „Kurier Warszawski” 1902, nr 357, zapowiadając szybki powrót Didura na scenę.

już nie oklaskami, ale okrzykami”¹¹. Z kolei recenzent „Czasu” kompozytor i krytyk muzyczny Felicjan Szopski tak ocenił artystę:

P. Didur to śpiewak młody, szanujący swoją sztukę, rozumiejący ją i władający środkami pierwszorzędnej wartości. Głos jego jest wielki, bardzo szlachetny, umie nim władać artysta i gra inteligentnie. Słuchało się go w *Cyruliku* i *Cyganerii* z największym zadowoleniem, czując materiał na wielkiego śpiewaka w przyszłości, którego teraz-niejsze bogactwo wokalne już ma niezwykłą cenę¹².

Adam Didur występował w Krakowie przez 2 miesiące od 9 czerwca do 9 sierpnia 1903 roku (łącznie 28 razy) i zaprezentował się w różnorodnych rolach. Zaśpiewał swoje popisowe partie (obie mefistofeliczne z oper Ch. Gounoda i A. Boito), wystąpił w repertuarze wagnerowskim (*Lohengrin*, *Tannhäuser* oraz fragment *Walkirii*), a z polskich oper w *Halce* S. Moniuszki oraz *Mazepie* A. Münchheimera. We wrześniu towarzystwo operowe przeniosło się do Łodzi, a Hellerowi udało się namówić Didura na parę występów. Dziennik łódzki „Rozwój” tak zapowiadał te popis:

Adam Didur, jeden z najznakomitszych śpiewaków współczesnych pozyskany został przez dyrekcję opery lwowskiej na kilka występów. Wielki ten artysta, który przez dwa lata był ozdobą opery warszawskiej, zaangażowany został do pierwszej w świecie opery La Scala w Mediolanie, dokąd się wprost z Łodzi udaje¹³.

W zapowiedzi znalazła się pewna nieścisłość, bo zespół goszczący w Łodzi nie był operą lwowską, a tylko towarzystwem operowym Ludwika Hellera złożonym między innymi ze śpiewaków lwowskich. Występy w łódzkim Teatrze Wielkim Adam Didur rozpoczął 1 września 1903 roku od Mefistofelesa w *Fauście* Ch. Gounoda, a zakończył 10 września benefisowym przedstawieniem *Mefistofelesa* A. Boito. Zaśpiewał 5 partii podczas 9 wieczorów i raz wystąpił w łódzkim koncercie Filharmonii Lwowskiej.

Rok 1903 był przełomowy w karierze Adama Didura, wtedy otrzymał stały angaż w mediolańskiej La Scali, wtedy też na dobre rozpoczęła się jego zagraniczna kariera. W Polsce znany był już publiczności warszawskiej, krakowskiej, łódzkiej, ale nadal nie występował na scenie operowej w swoim rodzinnym mieście. Kiedy w 1906 roku zmieniła się dyrekcja lwowskiego Teatru Miejskiego, występy gościnne Didura były już tylko kwestią czasu. Ludwik Heller, który dwukrotnie zatrudniał śpiewaka (w Krakowie

¹¹ F. BYLICKI: *Kraków a muzyka*. „Ilustracja Polska” 1903, nr 24.

¹² F. SZOPSKI: *Opera*. „Czas” 1903, nr 132.

¹³ „Rozwój” 1903, nr 197.

i Łodzi), zapewne zaraz po objęciu stanowiska rozpoczął starania o pozyskanie znakomitego basisty chociaż na kilka występów. Zapobiegliwy dyrektor wprowadzał też do repertuaru teatru lwowskiego opery z popisowymi partiami Didura. Na przykład 25 października 1907 roku uzyskał zezwolenie cenzury¹⁴, a 7 listopada tego roku wystawił *Mefistofelesa* A. Boity (operę nie graną nigdy we Lwowie), czym naraził się krytykom, którzy zadawali pytanie o cel prezentowania tej „spóźnionej nowości”. Przede wszystkim jednak pertraktował z Didurem. Zachowana w dawnym zbiorze ossolińskim (obecnie w Bibliotece im. W. Stefanyka we Lwowie) korespondencja teatralna Ludwika Hellera dowodzi bliskiej znajomości obu panów. Listy i karty pocztowe pisane przez Didura m.in. z Nowego Jorku dotyczą przede wszystkim organizacji kolejnych występów gościnnych we Lwowie w latach 1908–1913. Artysta informował Hellera o terminach swoich prywatnych przyjazdów do stolicy Galicji, proponował repertuar oraz gaże za występ. W jednym z nie-datowanych listów pisał na przykład:

Kochany Panie Dyrektorze. Telegrafowałem Panu, że 27 września będę już we Lwowie gotów do debiutu, ale co za repertuar, przecież ciągle nie będę Fausta i Mefista Boity śpiewał [...]. Co do honorarium to absolutnie ani centusia mniej – jak 1000 koron za przedstawienie. Jeżeli P. Dyrektor nie myśli czy raczej nie może dać mi żądanej sumy – to proszę wcale nie zapowiadać moich występów [...]. Po sezonie w B. Aires czuję się zmęczony, robię to tylko dla Pana.

Być może jest to list sprzed niezrealizowanych występów np. w 1906 roku (po sezonie letnim w Buenos Aires), skoro śpiewak pisze o „debiucie”, a może z drugich październikowych występów w 1908 roku? Częstym tematem listów Didura były sprawy finansowe. Nie tylko pisał o swoim honorarium, ale pytał Hellera o jego zarobki, np.: „Cóż tam słyhać dobrego koło kochanego Dyrektora – zbija monetę co?” albo „Sezon dobrze idzie, robicie dużo pieniędzy?”¹⁵. Oczywiście Ludwik Heller musiał zaakceptować dość wysokie wymagania finansowe Adama Didura, skoro od 1908 roku znakomity śpiewak regularnie występował w jego teatrze (1908 – 2 serie, 1910, 1911 – 2 serie, 1913)¹⁶.

¹⁴ W unikatowej Bibliotece Teatru Lwowskiego (przechowywanej w Bibliotece Śląskiej w Katowicach) zachowało się drukowane wydanie libretta tej opery z wpisanym zezwoleniem lwowskiej cenzury (BTLw 3728).

¹⁵ Korespondencja Ludwika Hellera, sygn. 6817. T. 1: *Listy Adama Didura*, s. 187–213, rękopis ossoliński, obecnie Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka.

¹⁶ O występach na lwowskiej scenie operowej pisze L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2002. Autor opiera się jednak głównie na doniesieniach „Gazety Lwowskiej”, dlatego brakuje wielu istotnych faktów, nie notuje też wszystkich występów.

Lwów 1908 roku, do którego przyjeżdżał Adam Didur na pierwsze swoje gościnne występy, był miastem gwałtownie się rozbudowującym. Korespondent krakowskich „Nowości Ilustrowanych” tak opisywał ówczesną stolicę Galicji:

Lwów rozkopany, Lwów podziurawiony, Lwów zadymiony, Lwów założony i zabarykadowany żelazem, gliną i kamieniami, Lwów wypełniony kurzem, Lwów nie do przejścia, nie do przejazdu, nie do przeskoczenia, nie do oddychania, nie do wytrzymania – piekło. Budują tramwaje, budują czteropiętrowe kamienice, budują trzypiętrowe kamienice, kanały, rury, dziury bez końca¹⁷.

Swoje pierwsze występy w operze lwowskiej mieszczącej się w nowym okazałym gmachu przy placu Gołuchowskich Adam Didur rozpoczynał w okresie przedświątecznym 24 marca, a kończył w Wielkim Tygodniu 15 kwietnia. Ale nie Święta Wielkanocne były dominującym wydarzeniem tych dni. 26 marca odbywały się wybory do Rady Miasta, a 12 kwietnia Lwowem wstrząsnął zamach na namiestnika Galicji. Ukraiński student III roku filozofii Mirosław Siczyński zastrzelił hrabiego Andrzeja Potockiego w jego gabinecie w pałacu namiestnikowskim. Zbrodnia spowodowała gwałtowne demonstracje antyukraińskie, wybito wszystkie szyby w księgarni ruskiej przy ulicy Teatralnej, w domu „Narodnej Hostynnicy” oraz w ruskim seminarium duchownym, a u stóp pomnika Mickiewicza protestowała polska młodzież akademicka i rzemieślnicza oraz uczniowie szkół średnich. W tak gorącej atmosferze Adam Didur kończył swoje pierwsze lwowskie występy i opuszczał miasto, by wrócić kilka miesięcy później na drugą turę popisów. Tym razem niezwykle i niebezpieczne wydarzenie miało miejsce zaraz po przyjeździe śpiewaka do stolicy Galicji. 6 października, w dniu pierwszego gościnnego przedstawienia, Lwów i okolice nawiedziło trzęsienie ziemi. O 22.41 (czyli krótko po zakończeniu spektaklu) nastąpił pierwszy wstrząs, silnie odczuwalny w wielu częściach miasta, a o 2 w nocy już nieco słabszy wstrząs wtórny.

Mimo tych sensacyjnych wydarzeń towarzyszących pierwszym występom Adama Didura we Lwowie w 1908 roku jego pojawienie się w rodzinnym mieście oraz wszystkie przedstawienia gościnne (z pierwszej i drugiej tury) wzbudziły ogromne zainteresowanie publiczności i prasy,

Pełne informacje o występach Didura we Lwowie zostaną udostępnione w powstającej bazie *Teatry we Lwowie 1795–1945*, będącej efektem projektu badawczego realizowanego przez Katedrę Teatru i Dramatu Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka jest uczestnikiem projektu i korzystała z roboczych wersji repertuarów.

¹⁷ *Z lwowskiego bruku*. „Nowości Ilustrowane” 1908, nr 39.

były „wypadkiem dnia w kronice muzycznego świata”¹⁸ i największą atrakcją końca wiosennego sezonu operowego i początku sezonu jesienno-ego. Jeden z recenzentów pisał nawet: „Didur posiada moc ożywczą. Pod wpływem arcyzmu jego zapomina się o szarzyźnie życia i pragnęłoby się z nim razem współtworzyć postaci, zdumiewające rozległością myślowego horyzontu”¹⁹. Z kolei inny sprawozdawca muzyczny nazwał śpiewaka „beniaminkiem lwowskich melomanów” i donosił, że „wystarczy umieścić nazwisko niepospolitego, a tak bardzo sympatycznego artysty na afiszu, a w kilka godzin, na drzwiach kasy teatralnej – mimo podniesionych cen zawisła tablica z wymownym napisem: na dziś wszystkie bilety sprzedane!”²⁰.

Oczywiście Ludwik Heller zadbał o odpowiednią reklamę tych tak długo oczekiwanych występów. W miejscowej prasie pojawiły się anonse podkreślające niezwykłość tej gościny, np.: „Adam Didur przybył do nas wczoraj wprost z Rzymu i wyjeżdża ze Lwowa do Buenos Aires, a potem na trzy lata do Ameryki Północnej. Dla kilku występów odbył olbrzymią i uciążliwą podróż”²¹ albo „Adam Didur, po odbytem wielkim stagione włoskim w południowej Ameryce, powrócił na krótki czas do kraju, gdyż dnia 14 b.m. wyjeżdża znów do Ameryki Północnej. Dyrekcji teatru udało się pozyskać znakomitego artystę tylko na cztery gościnne występy”²². Oczywiście pisano także o zagranicznych sukcesach śpiewaka, np.: „Kiedy p. Didur wystąpił po raz ostatni w *Żydówce* w Rzymie, entuzjazm publiczności doszedł do tego stopnia, że artysta został zmuszony do trzechkrotnego powtórzenia arii w I akcie”²³ albo „Gdy Didur wystąpił w Mediolanie, krytyk Carugali tak pisał: «Jeżeli Szalapin wprowadził w zachwyt naszą publiczność, to Didur w istny szaf. Jego Mefistofeles to ostatnie słowo gry aktorskiej i śpiewu – śpiewu, który upaja, czaruje i w zachwyt wprowadza. Didur udowodnił, że jest wielkim śpiewakiem i wielkim aktorem»”²⁴. Zapewne w handlu pojawiły się też fotografie i pocztówki z wizerunkiem artysty²⁵, w lwowskim czasopiśmie „Orle Skrzydła” zaprezentowano „sylwetkę artystyczną” ze zdjęciem²⁶, podobnie jak w krakowskich „Nowościach Ilustrowanych”²⁷. Bywalcy opery mogli ponadto zakupić libretta,

¹⁸ *Występy Adama Didura we Lwowie*. „Nowa Reforma” 1908, nr 146.

¹⁹ J. BYLCZYŃSKI: *Opera („Faust” z Didurem)*. „Dziennik Polski” 1908, nr 467.

²⁰ S. MELIŃSKI: *Opera*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 469.

²¹ *Z teatru*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 140.

²² *Z teatru*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 226.

²³ *Z teatru*. „Dziennik Polski” 1908, nr 154.

²⁴ *Z teatru*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 140.

²⁵ Pocztówka z portretem Didura została wydana w Krakowie w 1908 roku.

²⁶ *Sylwetki artystyczne*. „Orle Skrzydła” 1908, nr 5.

²⁷ *Adam Didur*. „Nowości Ilustrowane” 1908, nr 15.

które często publikowano nakładem teatru albo miejscowych oficyn wydawniczych²⁸.

Lwowskie występy gościnne Adama Didura w 1908 roku były typowymi popisami gwiazdy zaangażowanej na krótki okres na specjalnych warunkach: pierwsza tura – 11 występów od 24 marca do 15 kwietnia²⁹, druga – 6 wieczorów od 6 do 15 października. Jeżeli rzeczywiście Didur „nie opuścił ani centusia mniej”, to Heller musiał zapłacić za 18 występów 18 000 koron. Warto dodać, że roczna subwencja operowa teatru lwowskiego wynosiła wtedy tylko 20 000 koron i czasami uzupełniana była nadzwyczajnym dodatkiem (8 000 koron)³⁰, a związanemu ze sceną lwowską Julianowi Jerominowi (który także śpiewał partie basowe) w 1908 roku Heller proponował zaledwie 50 koron za występ. Tak więc honorarium Adama Didura było sporą kwotą, choć wcale nie rekordową, na przykład Marcelina Sembrich-Kochańska w maju 1909 roku za jeden występ żądała 3 200 koron i zapewne tyle otrzymała³¹. Dlatego w czasie występów gościnnych gwiazd konieczne było podnoszenie cen biletów. Każdorazowo przedsiębiorca musiał uzgadniać to z Komisją Teatralną. Przykładowo „Dziennik Lwowski” (organ urzędowy miasta) w 1908 roku donosił, że na posiedzeniu Komisji 1 października „po obszernej dyskusji uchwalono zezwolić Dyrekcji teatru na podwyższenie cen operowych o 20%”, ale tylko na 4 przedstawienia i pod pewnymi warunkami, m.in., że oprócz Didura będzie śpiewać August Dianni, Tadeusz Łowczyński i Janina Korolewicz-Waydowa³². Zachowane afisze z obu serii lwowskich występów Didura w 1908 roku podają ceny wszystkich miejsc i na przykładzie tych najdroższych (łóż i foteli parterowych) widać, że tylko dwa przedstawienia z pierwszej serii miały wyraźnie podniesione ceny (m.in. pożegnalne przedstawienie Didura z występem primadonny Opery Wiedeńskiej Elzy Bland).

Warto zwrócić uwagę jeszcze na dwa ostrzeżenia umieszczone na afiszach, które w przypadku gościnnych występów miały szczególne znaczenie, mianowicie: „Bezpłatnych biletów kancelaria teatralna bezwarunkowo nie wydaje” oraz „Dyrekcja teatru ostrzega P.T. Publiczność, ażeby nie kupować biletów od indywiduów wąsających się koło teatru”. Co prawda

²⁸ Sporo takich druków zachowało się w unikatowej kolekcji Biblioteki Teatru Lwowskiego w zbiorach Biblioteki Śląskiej.

²⁹ Faktycznie odbyło się 11 występów, jeden (12 IV) został odwołany z powodu zamordowania namiestnika Andrzeja Potockiego.

³⁰ Zob. A. WYPYCH-GAWROŃSKA: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999, s. 50.

³¹ Tamże, s. 54 i 145.

³² „Dziennik Lwowski” 1908, nr 20. Warto dodać, że na występy M. Sembrich-Kochańskiej pozwolono podwyższyć ceny biletów o 100%, zob. „Dziennik Lwowski” 1908, nr 19.

w przypadku występów Adama Didura nie pojawiły się informacje o ażytożu (czyli spekulacji) biletami, ale na pewno wszystkie miejsca były wyprzedane, a w teatrze panował tłok, który był przyczyną skarg m.in. widzów trzeciego piętra. Żalono się na ścisk w przejściach, gdzie powstawiano krzesła „protegowanych przez personel teatralny”, a przez to „wydostać się z widowni niepodobna, co w razie ognia lub popłochu mogłoby wywołać groźną katastrofę”. Zwracano też uwagę, że „należałoby drukować odpowiednią ilość afiszów dla publiczności. Bardzo często się zdarza w razie wypełnionej widowni, że wielu widzów nie może dostać afiszów choćby za cenę złota”³³. I tak właśnie było przy okazji występów Didura, kiedy (jak tłumaczyli bileterzy) wydrukowano zwykłą ilość afiszów, choć publiczności chętnej do ich zakupienia było wyjątkowo dużo.

Adam Didur, jak każda gwiazda w gościnie, inaugurował występy swoimi najlepszymi, popisowymi rolami. A więc najpierw Mefistofeles w *Fauście* Ch. Gounoda, który rozpoczął obie serie i grany był najczęściej, bo aż 5 razy³⁴. Dalej dwie role prezentowane tylko w pierwszej turze: tytułowa w *Mefistofelesie* A. Boity (dwukrotnie) i Marceli w *Hugenotach* G. Meyerbeera (trzykrotnie). W obu seriach wystąpił też jako Kardynał di Brogni w *Żydówce* J. Halévy’ego (trzykrotnie), a ponadto zaśpiewał kilka partii tylko podczas jednego wieczoru: Henryk Ptasznik w *Lohengrinie* R. Wagnera (pożegnalne przedstawienie Aleksandra Bandrowskiego), Ramfis w *Aidzie* G. Verdiego, Colline w *Cyganerii* G. Pucciniego i wreszcie jedyna partia po polsku: Zbigniew w *Strasznym dworze* S. Moniuszki, która to opera została „wykonana na życzenie” gościa. Tym razem w miejscowej prasie nie narzekano na „włoszczyznę”, choć w korespondencji do warszawskiej „Sceny i Sztuki” krytykowano najpierw Didura, że „nie przeuczy się partii po polsku”, potem Hellera, który „nie proteguje” śpiewania w ojczystym języku i wreszcie publiczność, która „powinna się o swe prawa upomnieć”, zwłaszcza „odważniejsza galeria”³⁵.

Te nieprzychylnie uwagi były jednak ewenementem, bo zarówno publiczność, jak i krytyka lwowska entuzjastycznie przyjmowały Adama Didura, a jego występy były także wydarzeniem towarzyskim. Śpiewak uczestniczył w spotkaniach i koncertach, na jego cześć urządzono przyjęcie w Kole Literacko-Artystycznym oraz ucztę pożegnalną w restauracji „Imperial”. Po koncercie (27 III), w którym Didur zaśpiewał parę pieśni S. Moniuszki i arię z *Roberta Diabła* G. Meyerbeera pisano: „wieczoru równie ożywione-

³³ „Słowo Polskie” 1908, nr 170.

³⁴ Zachowało się 6 afiszów zapowiadających *Fausta*, ale jedno przedstawienie 12 IV 1908 roku zostało odwołane z powodu zamordowania namiestnika Andrzeja Potockiego.

³⁵ S.W.: *Z teatru lwowskiego*. „Scena i Sztuka” 1908, nr 42.

go i zgromadzenia tak muzycznego nie pamiętamy w Kole Literackim³⁶, a o gościu, że „z animuszem odśpiewał zręcznie wybranych kilka pieśni, czym dodał otuchy licznie zebranej płci brzydkiej, a niewiasty wprowadził w zachwyty szczery i serdeczny”³⁷. Warto dodać, że obok Didura w koncercie brali udział: Ludomir Różycki „ze swoimi pięknymi kompozycjami fortepianowymi i pieśniami śpiewanymi przez żonę”, amerykańska pianistka i kompozytorka Małgorzata Melville, „wirtuoz fortepianu” Ignacy Friedman oraz miejscowi muzycy. Z kolei po przedstawieniu *Fausta* 4 kwietnia w Kole Literacko-Artystycznym odbyło się przyjęcie w gronie około 80 osób, „które stworzyły zamknięte kółko przyjaciół wielkiego śpiewaka”³⁸.

Wszystkie te informacje zaczerpnięto z ówczesnej prasy, która szczegółowo relacjonowała pobyt Adama Didura we Lwowie. Najwięcej miejsca zajmowały oczywiście recenzje z przedstawień pisane przez doskonale wykształconych lwowskich krytyków muzycznych, np. profesorów Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego: Stanisława Niewiadomskiego („Słowo Polskie”) i Franciszka Neuhausera („Wiek Nowy”), a także wychowanków lwowskich szkół muzycznych: Jakuba Bylczyńskiego („Dziennik Polski”), Dantego Baranowskiego („Gazeta Lwowska”), Stanisława Melińskiego („Kurier Lwowski”), Alfreda Plohna („Młoda Muzyka”) oraz anonimowych recenzentów piszących w „Gazecie Narodowej”³⁹, „Gońcu” i „Głosie”. Można jeszcze dodać krytyków krakowskich (Witolda Noskowskiego z „Czasu” i Zdzisława Jachimeckiego z „Nowej Reformy” i „Przeglądu Polskiego”), ponieważ w czasie trwania obu serii Adam Didur na jeden dzień opuszczał Lwów i koncertował pod Wawelem (10 IV i 14 X). W ten sposób dysponujemy dziś naprawdę sporym zestawem recenzji opisujących i analizujących grę znakomitego gościa.

Jak zwykle przy okazji popisów gwiazdy w sprawozdaniach najczęściej było pochwał i podziwu, zachwytów i entuzjazmu, ale też prób dokładniejszej analizy poszczególnych kreacji, choć, jak stwierdzał doskonały przecież znawca i krytyk Stanisław Niewiadomski: „pisać niełatwo i raczej wolałoby się powiedzieć: idźcie, popatrzcie i posłuchajcie!”⁴⁰. Z kolei Franciszek Neuhauser (po pierwszym występie Didura) żalił się, że „sprawozdawcy trudno pisać bez narażania się na podejrzenie, że patrzy na scenę przez różowe szkła entuzjazmu i zbyt pochopnym jest do używania nadmiernie

³⁶ Z *Koła liter. artystycznego*. „Słowo Polskie” 1908, nr 149.

³⁷ D. BARANOWSKI: *Z muzyki. Adam Didur i jego otoczenie w „Mefistofelesie” Boity*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 73.

³⁸ „Słowo Polskie” 1908, nr 163.

³⁹ W 1908 roku recenzent „Gazety Narodowej” podpisywał się kryptonimem Grd. i zapewne był to Leon Gruder.

⁴⁰ S. NIEWIADOMSKI: *Przegląd muzyczny. Występy Adama Didura*. „Słowo Polskie” 1908, nr 147.

silnych superlatywów⁴¹, a anonimowy sprawozdawca „Gazety Narodowej” stwierdzał stanowczo: „Didur dał nam w każdym kierunku kreację, jakiej na scenie lwowskiej dotychczas nie widzieliśmy”⁴². Po każdym występie gościa zgodnie podkreślano, że: „Wszystko składa się tu na artystyczną całość. Przepiękny, wspaniały i sympatyczny głos basowy, skończenie wydoskonalona umiejętność śpiewania, misterna gra sceniczna i mimiczna, warunki zewnętrzne artyści, a także niezwykle piękne, stylowe stroje”⁴³.

Najwięcej zachwytów wzbudzał głos, który określano następującymi epitetami: *wybitnie basowy, prześliczny, rozległy, olbrzymi, o bajecznym rozmiarze i rzadkiej szlachetności dźwięku, potężny, wdzięczny, jędrny, równy, jednolity we wszystkich rejestrach, doskonale wyszkolony, niedościgniony w sztuce frazowania i deklamacji, pełen metalicznego dźwięku, modulujący między najserdeczniejszym ciepłem i groźnym chłodem*. I tylko jedyny Stanisław Meliński w „Kurierze Lwowskim” zauważył, że „mimo niezwyklej szlachetności dźwięku głos p. Didura nie posiada tej aksamitnej miękkości, jak zachwyca głos p. Mossoczego⁴⁴”, ale zaraz krytyk dodawał, że gość przewyższa innych znakomitych basistów „równością i łatwością dobywania dźwięku szlachetnego”⁴⁵. Wielokrotnie podkreślano, że Adam Didur włada swoim głosem „spokojnie, bez wysiłku i bez obawy o wyczerpanie” i nawet w przypadku niedyspozycji, jaka zdarzyła się na początku drugiej tury występów (a którą przed przedstawieniem ogłosił inspicjent opery), „głos śpiewaka zabłysnął całą potęgą niezrównanego dźwięku, w którym można się pławić rozkoszą, jak w falach morza, obejmujących pieściwie znużone ciało”⁴⁶.

Zgodnie doceniano również kreacje aktorskie i „dramatyczną indywidualność” Didura, nazywano go nie tylko jednym z najświetniejszych basistów, ale „jedynym może, gdy idzie o zespolenie strony aktorskiej i śpiewackiej”⁴⁷. Podkreślano zwłaszcza inteligencję i oryginalność w opracowaniu ról. Przywoływany już tu wielokrotnie Stanisław Niewiadomski po przedstawieniu *Żydówki* pisał:

Każdy występ znakomitego gościa naszego, coś nowego nam przynosi. Stare, tak dobrze wszystkim znane postacie, do których przysłał szablon prawie tak samo nierozzerwalnie jak szata ich muzyczna

⁴¹ F. NEUHAUSER: *Z muzyki*. „Wiek Nowy” 1908, nr 2018.

⁴² Grd. [L. GRUDER?]: *Opera (Gounoda „Faust”)*. „Gazeta Narodowa” 1908, nr 72.

⁴³ S. MELIŃSKI: *Opera*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 469.

⁴⁴ Zygmunt Mossoczy, śpiewak, który przed przyjazdem Didura wykonywał we Lwowie partię Mefistofelesa w operze A. Boito.

⁴⁵ S. MELIŃSKI: *Z muzyki (Pierwszy występ Adama Didura w teatrze)*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 145.

⁴⁶ J. BYLCZYŃSKI: *Opera („Faust” z Didurem)*. „Dziennik Polski” 1908, nr 467.

⁴⁷ W. NOSKOWSKI: *Z sali koncertowej*. „Czas” 1908, nr 237.

i jak kostium tradycyjny, ukazują się nam w świetle odmiennym, wyposażone nowymi szczegółami, ożywione tchem młodego, zdrowego talentu ich interpretatora [...] zmartwychpowstają w oczach naszych figury operowe, otrzepując pył „tradycji” i odświeżając zażęte fałdy starodawnych swoich form⁴⁸.

Wszyscy sprawozdawcy zachwycali się zwłaszcza rolami mefistofelicznymi i odmienną interpretacją tej samej postaci. „Aby dać na scenie dwu Mefistofelesów (w operach Gounoda i Boita) tak różniących się ze sobą, trzeba mieć sporo pomysłowości, wiedzy i doświadczenia, a nade wszystko poczucia artystycznego” – pisał Stanisław Niewiadomski. Oto opinia Stanisława Melińskiego:

Tylko organizacje artystyczne tej miary, jak Didur, mogą się pokusić o odtworzenie postaci Mefista w operach Gounoda i Boita bezpośrednio po sobie [...]. Jakże wielką jest zbrojownia artystyczna tego śpiewaka, który w obu tych partiach, stanowiących jedną i tę samą postać, zdołał podbić, ujarzmić słuchaczy i widzów, przykuwając uwagę ich od pierwszego pojawienia się na scenie do końca⁴⁹.

Recenzenci bardzo pochlebnie, a często nawet entuzjastycznie pisali o wszystkich występach gościnnych Adama Didura, ostro natomiast krytykowali innych śpiewaków, orkiestrę, a zwłaszcza chóry i „słynne »nie razem« naszej opery”⁵⁰ (jak pisał Niewiadomski). Pierwsza seria popisów znakomitego basisty przypadła na koniec wiosennego sezonu operowego we Lwowie, następowała zmiana na stanowisku dyrygenta (po Antonim Riberze obejmował posadę Piotr Stermicz) i panowało ogólne rozprężenie. Zwłaszcza drugie przedstawienie gościnne było skandalicznie przygotowane, co zauważyli wszyscy sprawozdawcy. Oburzony Stanisław Niewiadomski pisał:

Chóry, reżyseria i całe *mise en scène* w *Mefistofelesie* były wprost niżej krytyki; o kakofonii pierwszej odsłony, nieładzie na scenie i nie-dbalstwie w całym scenicznym aparacie nie ma nikt pojęcia, co na przedstawieniu nie był. Do tego p. Orbellini śpiewała nieczysto i bez najmniejszego smaku, wprost trywialnie, w jednym tylko objawiając kwalifikacje „primadonny”, tj. w wychodzeniu na wstrętne okrzyki klaki, które przyjmowała z uśmiechem, jakoby jej tylko należały się oklaski⁵¹.

⁴⁸ S. NIEWIADOMSKI: *Przegląd muzyczny*. „Słowo Polskie” 1908, nr 173.

⁴⁹ S. MELIŃSKI: *Z muzyki (Występy Didura w teatrze)*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 151.

⁵⁰ S. NIEWIADOMSKI: *Przegląd muzyczny*. *Występy Adama Didura*. „Słowo Polskie” 1908, nr 147.

⁵¹ Tamże.

Podobnie oceniał spektakl Dante Baranowski:

Bardziej aniżeli zazwyczaj utykało otoczenie. Już zaraz w odsłonie pierwszej nierytmicznie zaakcentowały swą obecność wiekowe i spracowane chóry. Pozbawione sprężystej ręki inteligentnego korepetytora, śpiewały fatalnie do końca przedstawienia. Beład i brak kierownictwa zakulisowego daje się we znaki już od dwu miesięcy. Szczególnie „Mefistofeles” był pod tym względem koroną zaniedbania, wynikłego z opieszałości czynników powołanych⁵².

Wtórował im Franciszek Neuhauser: „w tym chaosie muzycznego nieładu wielka i wspaniała kreacja Adama Didura wyglądała, jak postać intruza, który z innego świata w sposób niewytłumaczony dostał się w centrum pod dewizą »lekceważenie opery«”⁵³. Wreszcie Jakub Bylczyński stwierdzał: „Nigdy jeszcze nie powstał tak dziwny stosunek jednej kreacji do całego zespołu, jak we wczorajszym *Mefistofelesie*. Artyzm Didura odniósł tryumf potężny i przygniótł swą świetnością wszystkich innych wykonawców”⁵⁴.

Pochwały gościa i krytyka miejscowego zespołu były charakterystyczne dla recenzji z gościnnych popisów gwiazd, ale w czasie pierwszych występów Adama Didura opera lwowska rzeczywiście chyba nie była w najlepszej kondycji. Anonimowy recenzent „Głosu” w tekście *Refleksje na temat opery lwowskiej* krytykował przede wszystkim brak zespołu, dalej chóry, które „nie dostrajają się do całości, nie zaczynają równocześnie, rozchodzą się, detonują, są przy tym odziane w kostiumy nie zawsze odpowiadające w danej epoce”, orkiestrę, która „nie jest pierwszorzędną”, „dotkliwy brak kapelmistrzów” oraz widoczny brak reżyserii. Krytyk sugerował nawet, że figurujący na afiszach reżyser Władysław Floriański „przebywa w swojej szkole śpiewu w Pradze, a nie w teatrze we Lwowie”⁵⁵. I właśnie Floriański po drugim występie Didura opublikował w prasie list tłumaczący cały zbieg „nieprzychylnych okoliczności”, które zdarzyły się w ostatniej chwili i omal nie doprowadziły do odwołania tego tak krytykowanego przedstawienia (choroba inspektora sceny Stanisława Jasieńskiego, choroba dyrygenta zakulisowej muzyki i chórów, wreszcie choroba „dwóch trombonistów”).

Sprawozdawcy przy okazji występów gościnnych częściej spoglądali w stronę widowni i tak też było w czasie popisów Adama Didura. Publiczność od początku „nie szczędziła znakomitemu artyście dowodów nie tylko

⁵² D. BARANOWSKI: *Z muzyki (Adam Didur. Jego otoczenie w „Mefistofelesie” Boity)*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 73.

⁵³ F. NEUHAUSER: *Z muzyki*. „Wiek Nowy” 1908, nr 2021.

⁵⁴ J. BYLCZYŃSKI: *Z muzyki. Didur w Mefistofelesie*. „Dziennik Polski” 1908, nr 146.

⁵⁵ Esha: *Z teatru. Refleksje na temat opery lwowskiej*. „Głos” 1908, nr 91.

uznania, ale i zachwytu”, lecz dopiero po piątym przedstawieniu jej reakcja zadowolili sprawozdawców, którzy (zwłaszcza po drugim występie) piętnowali „niezręczną i prowokującą klakę” i naganne zachowanie śpiewaków towarzyszących Didurowi. Stanisław Niewiadomski pisał nawet:

[...] wszak każdy śpiewak powinien odczuwać różnicę, jaka zachodzi między produkcją mierną a prawdziwie artystyczną, i mieć tyle taktu, aby nie narzucać swej osoby w niestosownej porze. Wątpię też, czy kiedykolwiek brzmiały okrzyki „Orbellini!” lub „Dianni!” bardziej nie na miejscu, bardziej niezasłużenie, bardziej fałszywie jak tym razem⁵⁶.

Dlatego recenzent „Słowa Polskiego” dopiero po przedstawieniu *Hugeno-tów* z zadowoleniem stwierdzał:

P. Didur spotkał się tym razem nareszcie z owacją ze strony publiczności, godną swego arcyzmu. Oto gdy po III akcie nasze młodziutkie primadonki zaczęły już za często wybiegać spoza kurtyny dla zbierania oklasków, publiczność tak potężnie się upomniała o p. Didura, że nareszcie laleczki się pochowały, a dla artysty pozostało miejsce, aby mógł się ukazać bez towarzystwa⁵⁷.

Pierwsza tura występów we Lwowie kończyła się „formalną owacją kwiatową”, którą urządzono śpiewakowi na ostatnim przedstawieniu, a po drugiej turze żegnano gościa „z żalem, że scena nasza nie może pozyskać go na czas dłuższy”⁵⁸ oraz „tylko jednym pragnieniem, by wrócił jak najprędzej”⁵⁹.

Adam Didur swoje pierwsze występy gościnne we Lwowie musiał uważać chyba za udane, skoro potem tak często wracał do teatru Ludwika Hellera. Chętnie przyjeżdżał mimo kłopotów repertuarowych, a także mimo słabego zespołu operowego, z którym przyszło mu występować. Co więcej, sam proponował swoje występy, jak na przykład w 1913 roku, kiedy pisał: „Okolo 29 maja będę we Lwowie, gdzie zabawię parę dni przed wyjazdem do Rosji. Urządzimy parę występów – co? z łaskawą Pana żoną. Dajmy na to Straszny dwór, Faust, Borys i Pajace. Honorarium znane. Pomyślcie!”. Zresztą zaraz po zakończeniu pierwszej tury popisów, w liście do „Drogiego i ko-

⁵⁶ S. NIEWIADOMSKI: *Przegląd muzyczny. Występy Adama Didura*. „Słowo Polskie” 1908, nr 147.

⁵⁷ S. NIEWIADOMSKI: *Przegląd muzyczny. Z opery i z sali koncertowej*. „Słowo Polskie” 1908, nr 161.

⁵⁸ A. PLOHN: *Korespondencje. Lwów, w końcu października*. „Młoda Muzyka” 1908, nr 4.

⁵⁹ J. BYLCZYŃSKI: *Opera (Występy Adama Didura)*. „Dziennik Polski” 1908, nr 475.

chanego Dyrektora” pisanym 20 kwietnia 1908 roku ze stolicy Węgier, donosił: „w Budapeszcie poszło dobrze – ale kochanego Lwowa – nie zapomnę”⁶⁰.

Bibliografia

Materiały źródłowe

Listy Adama Didura. Korespondencja Ludwika Hellera, sygn. 6817. T. 1, s. 187–213, rękopis ossoliński, obecnie Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka.

A. BORTO: *Mefistofeles*. Egzemplarz libretta opery z wpisem lwowskiej cenzury. Biblioteka Śląska, sygn. BTLw 3728.

Afisz z występów gościnnych Adama Didura we Lwowie. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224666 V.

Opracowania

MAZĘPA L.: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2002.

PANEK W.: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku*. Wołomin 2010.

WYPYCH-GAWROŃSKA A.: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999.

Czasopisma

Adam Didur. „Nowości Ilustrowane” 1908, nr 15.

BARANOWSKI D.: *Z muzyki. Adam Didur i jego otoczenie w „Mefistofelesie” Boity*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 73.

BYLCZYŃSKI J.: *Z muzyki. Didur w Mefistofelesie*. „Dziennik Polski” 1908, nr 146.

BYLCZYŃSKI J.: *Opera („Faust” z Didurem)*. „Dziennik Polski” 1908, nr 467.

BYLCZYŃSKI J.: *Opera (Występy Adama Didura)*. „Dziennik Polski” 1908, nr 475.

BYLICKI F.: *Kraków a muzyka*. „Ilustracja Polska” 1903, nr 24.

„Dziennik Lwowski” 1908, nr 19.

Esha: *Z teatru. Refleksje na temat opery lwowskiej*. „Głos” 1908, nr 91.

-f. „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1902, nr 47.

„Gazeta Lwowska” 1894, nr 9.

„Kurier Lwowski” 1904, nr 9.

„Kurier Warszawski” 1902, nr 357.

MELIŃSKI S.: *Z muzyki (Pierwszy występ Adama Didura w teatrze)*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 145.

MELIŃSKI S.: *Z muzyki (Występy Didura w teatrze)*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 151.

MELIŃSKI S.: *Opera*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 469.

NEUHAUSER F.: *Z muzyki*. „Wiek Nowy” 1908, nr 2021.

NIEWIADOMSKI S.: *Przegląd muzyczny. Występy Adama Didura*. „Słowo Polskie” 1908, nr 147.

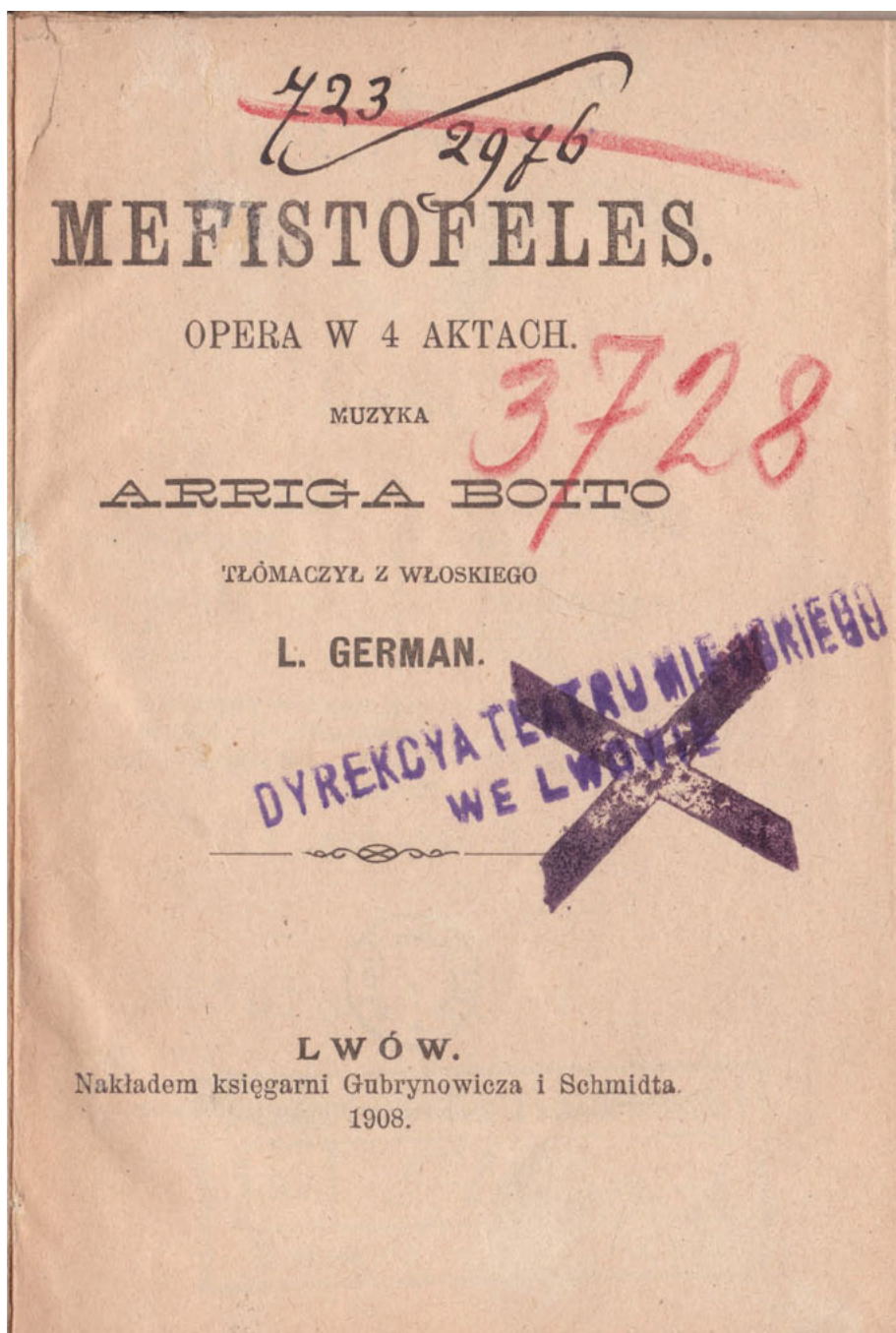
⁶⁰ Korespondencja Ludwika Hellera, sygn. 6817. T. 1: *Listy Adama Didura*, s. 187–213, rękopis ossoliński, obecnie Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka.

- NIEWIADOMSKI S.: *Przegląd muzyczny. Z opery i z sali koncertowej*. „Słowo Polskie” 1908, nr 161.
- NIEWIADOMSKI S.: *Przegląd muzyczny*. „Słowo Polskie” 1908, nr 173.
- NOSKOWSKI W.: *Z sali koncertowej*. „Czas” 1908, nr 237.
- Opera i operetka we Lwowie*. „Kurier Lwowski” 1903, nr 242.
- PŁOHN A.: *Korespondencje. Lwów, w końcu października*. „Młoda Muzyka” 1908, nr 4. „Rozwój” 1903, nr 197.
- S.W.: *Z teatru lwowskiego*. „Scena i Sztuka” 1908, nr 42. „Słowo Polskie” 1908, nr 145. „Słowo Polskie” 1908, nr 163. „Słowo Polskie” 1908, nr 170.
- Sylwetki artystyczne*. „Orle Skrzydła” 1908, nr 5.
- SZOŃSKI F.: *Opera*. „Czas” 1903, nr 132.
- Z Koła liter. artystycznego*. „Słowo Polskie” 1908, nr 149.
- Z lwowskiego bruku*. „Nowości Ilustrowane” 1908, nr 39.
- Z teatru*. „Gazeta Lwowska” 1908, nr 226.
- Z teatru*. „Kurier Lwowski” 1908, nr 140.
- Z teatru*. „Dziennik Polski” 1908, nr 154.
- (W.R.): *Sezon operowy*. „Gazeta Narodowa” 1903, nr 196.
- Występy Adama Didura we Lwowie*. „Nowa Reforma” 1908, nr 146.

Adam Didur's debuts and the first guest performances in Lviv

Summary: Adam Didur made his vocal debut in Lviv twice. First as a student of The Galician Music Society on 24 March 1893, then as a famous operatic bass singer of European and American opera houses – also on 24 March, but many years later – in 1908. The text discusses a long way to his first guest appearances in Lviv and the efforts of all successive directors of The Polish Municipal Theatre, especially of Ludwik Heller. The preserved correspondence between Adam Didur and the director of The Municipal Theatre, the theater posters and press reviews allowed to describe these performances. Two tours: from 24 March to 15 April (11 appearances) and from 6 to 15 October (6 appearances) were the extraordinary events in the musical and theatrical life of the Capital City of Galicia. Didur sang his best parts there, for example: Mephisto in Ch. Gounod's *Faust*, Marcel in G. Meyerbeer's *Huguenots*, Cardinal di Brogni in F. Halévy's *The Jewess* and Ramfis in G. Verdi's *Aida*. The first Lviv guest performances of Adam Didur were received by the local critics and audience enthusiastically, and the famous bass singer visited The Lviv Opera several times in the next years (1910, 1911 and 1913).

Key words: Adam Didur, Lviv, Ludwik Heller, Polish opera theatre, vocal debut, guest performance



Fot. 2. Lwowskie wydanie libretta opery A. Boito *Mefistofeles*.
Egzemplarz teatralny ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach

Mariola Szydłowska

Częstochowa



Niedoszła dyrekcja Adama Didura we Lwowie w 1926 roku

Po zakończeniu dwudziestopięcioletniej kariery wokalne w Metropolitan Opera w Nowym Jorku Adam Didur poświęcił się, jak wiadomo, pracy pedagogicznej, a później objął także kierownictwo opery. Była to dość typowa droga zawodowa dla ustępujących solistów, którzy nie chcieli zerwać całkowicie więzów z teatrem muzycznym, potrafili natomiast przekazać bogate doświadczenia wokalne młodym adeptom śpiewu albo pragnęli nadać kształt własnym wizjom artystycznym i sprawdzić umiejętności menedżerskie. Najwybitniejsi nie narzekali na brak ofert. Napływały one ze szkół muzycznych, dla których mistrzowska klasa śpiewu była prawdziwą nobilitacją, oraz z teatrów operowych, które z nazwiskiem maestra wiązały nadzieje na wzrost poziomu artystycznego i frekwencji, a co za tym idzie poprawę prestiżu i finansów przedsiębiorstwa teatralnego. Propozycje zawodowe i szczegółowe ustalenia będące przedmiotem poufnych rozmów i korespondencji między zainteresowanymi stronami rzadko wychodziły na światło dzienne – tym większa jest więc wartość odnalezionych materiałów archiwalnych odsłaniających kulisy owych pertraktacji. Publikowany i omówiony poniżej list świadczy o tym, że w przypadku Adama Didura sugestie, by podjął się prowadzenia teatru, kierowano pod jego adresem już na kilka lat przed zakończeniem kariery wokalne. Warto przyjrzeć się okolicznościom, w jakich to nastąpiło, przedstawić przywoływane w korespondencji osoby i zastanowić się nad prawdopodobnymi konsekwencjami przyjęcia przez artystę rad i propozycji wystosowanych przez nadawcę listu. Fakt, iż rękopiśmienny dokument przechowywany jest w nieznanym bliżej polskim historykom teatru i opery archiwum Ganny Walskiej w posiadłości

Lotusland koło Santa Barbara w Kalifornii, które rzadko udostępnia swe zbiory, skłania do zamieszczenia go w całości¹.

31 grudnia 1925 roku Mikołaj Lewicki pisał ze Lwowa do Adama Didura:

Kochany Adamie!

Ostatni dzień roku – nie wiem, czy to dobry, czy zły „omen”. Dla nas ten rok 1925^{ty} był fatalny. Może Bóg da, że następny będzie względniejszy i... w nadziei tej obrałem dzień dzisiejszy, ażeby do Ciebie napisać!

Przed wszystkim przyjm ode mnie serdeczne życzenia noworoczne – następny „nowy rok”, tj.: 1927 – moim życzeniem byłoby, żebyśmy go razem spędzili.

Teraz do interesu. Przed świętami wysłałem Tobie depeszę – po polsku, dlatego, że taniej kosztowała – zresztą na pewno zrozumiałeś. Całą sprawę omówiłem w dyr. Barwińskim najdokładniej – on dziękuje Ci uprzejmie za łaskawą pamięć o naszym teatrze. Zarezerwaliśmy do Twojej dyspozycji czas od 25-go maja do 10 czerwca.

25^{so} maja *Faust* z Tobą

27^{so} *Cyrulik* z Tobą

29^{so} *Żydówka* z Tobą

31^{so} *Tosca* z Tobą i p. Walską-Cormick

2/VI *Cyganeria* – p. Walska

4/VI *Butterfly* – p. Walska

następne dni pozostają jeszcze do porozumienia się z Wami.

Co do warunków, to ja proszę Cię – podaj Twoje (ale niezbyt wygórowane), gdyż u nas z finansami w tym roku gorzej jak kiedykolwiek bądź było.

Wczoraj z dyr. Barwińskim mówiliśmy 1000 zł od występu (Twoje) – jak myślisz? Przypuszczam, że dałoby się dociągnąć do 1200 zł. Co się tyczy pani Walskiej-Cormick – od występu 500 złp. Występów prócz wyżej wymienionych będzie mogła mieć jeszcze kilka. Zrobimy jej reklamę dużą wspólnie – przyślesz może jakieś dzienniki, fotografie – i będziesz zadowolony.

Będzie duże zainteresowanie. Mam wrażenie, że i pani Walska będzie miała pełną satysfakcję i zechce potem na dłużej zostać we Lwowie.

Teraz Adamie drugi interes, odnoszący się do życzenia mego „żebyśmy razem spędzili rok 1927^{my}”. Otóż chcę Ci powiedzieć, że list Twój przyszedł może być w szczęśliwą porę. Prawdopodobnie

¹ Serdecznie dziękuję pracownikom archiwum Lotusland za udostępnienie cytowanej korespondencji. Starając się zachować osobliwości języka nadawcy, dokonałam jedynie niezbędnej korekty pisowni i interpunkcji, tj. dostosowania od aktualnie obowiązujących zasad ortografii.

wiesz, że w końcu przeszłego sezonu rada miejska zdecydowała zamknąć operę wobec kolosalnych deficytów. W końcu po długich debatach postanowiono jeden teatr zamknąć, tj.: Mały teatr, a zostawić Teatr Wielki i Nowości, zredukować jak najbardziej personel operowy, zmniejszyć chór i orkiestrę – tak operową, jak i operetkową – połączyć pozostałe masy razem i złączonymi siłami w ten sposób – dawać operetki i opery. Przy robieniu tej redukcji mnie nie było – doprowadzono do absurdów. Każdą starą operę trzeba było na nowo uczyć. Większych oper dawać trudno wobec nielicznej orkiestry i chórów. Daję wprawdzie Wagnera, ale krytyka przejeżdża się po dyrekcji.

W ogóle całe zapoczątkowanie sezonu było fałszywie postawione – wobec tych redukcji trzeba było rozpocząć sezon co najmniej o cały miesiąc później, przygotować dwie nowe opery – i w ten sposób ruszyć z miejsca. Tymczasem postanowili otworzyć operę 5^{go} września na Targi Wschodnie – i dalej zaczęli od *Fausta*, *Toski*, *Aidy*, *Żydówki* itd. – i to było najfatalniejsze.

Ja podpisałem kontrakt dopiero prawie w końcu września, kiedy wszystko już było w ruchu, dlatego, że przerażało mnie to co zrobili. Następnie wystawiłem *Dziewczynę [z – M.S.] Zachodu (Fanciulla de Vest [La Fanciulla del West – M.S.]*) – ta trochę wniosła świeżości w repertuar – na samą premierę zachorowałem, tj.: 23^{go} października – i do tej pory nie wychodziłem z domu – dopiero po 1 stycznia znów zabieram się do roboty. Finansowo podtrzymały repertuar gościnne występy Rajczewa i Ada Sari. Jednak deficyty we wszystkich działach są duże i miasto postanowiło na przyszły rok wydzierżawić teatry.

Otóż Adamie – tylko dzielny, dobry dzierżawca może poprowadzić po właściwej drodze poszczególne działy i mieć naprawdę duże korzyści finansowe. Jemu bowiem we własnym interesie będzie zależało na tym. On w pierwszej linii postara się o to, żeby mieć kierowników fachowych, którzy by ze zrozumieniem prowadzili dany dział, dobierali sztuki odpowiednie i personel, a tu wszystko polega na synekurze, na protekcji itd. i przez to wpada się w deficyty.

Ponieważ tu jest milion ludzi rządzących – kołtunów nierozumiejących niczego, następnie dyr. Barwiński dobry człowiek, rozumiejący się nieco na dramacie, na operze zupełnie nie, pionek, którym rzucają na prawo i lewo – dlatego też ja usunąłem się zupełnie, a tylko wystawiam opery nowe. Naturalnie p. Barwiński wciąż zwraca się do mnie o rady, ale co to pomoże – nie można repertuaru układać z dnia na dzień – wymacywać różne opery i zastosowywać w ogóle repertuar do artystów – i dlatego źle idzie.

Adamie – ponieważ pisałeś mi, że p. Walska b. bogata – właściwie mąż jej – to mając jaki taki kapitał, w tej chwili radzę podać się

o dzierżawę jeżeli nie obu teatrów – to dzierżawę opery. Intratniejsze – oba teatry.

Adamie, powinienesz Ty to zrobić! Postawiłbyś teatry lwowskie na wysokim stopniu artystycznym i na pewno finansowo odbudowałbyś je. Twoje nazwisko samo już by było rękojmią zapewnienia powodzenia teatrom. Lub – jeżeli Ty w żaden sposób nie chciałbyś – to mąż pani Walskiej podparty kapitałem na pewno miałby pierwszeństwo między kandydatami, lub ona sama – co dla niej byłoby i z wielką korzyścią w jej karierze artystycznej.

To jest mój projekt. Jeżeli decydujesz się – natychmiast mi donieś, ażebym ja mógł wcześniej wszelkie kroki porobić.

Powiem Ci otwarcie, że Barwińskiemu uśmiecha się bardzo Twój przyjazd z p. Walską, bo on chciałby sam zostać tym dzierżawcą, ale trzeba do tego trochę kapitału – więc może jemu to udałoby się przy Waszym współdziałaniu (taka jego nadzieja). Jego szanse byłyby bardzo małe.

Ja jeszcze raz powtarzam, że Ty Adamie drogi winienesz złożyć ofertę
Ściskam Cię i całuję serdecznie

Twój

Mikołaj Lewicki

PS

Czekam szybkiej odpowiedzi.

Nadawca listu, Mikołaj Lewicki, reżyser, a praktycznie kierownik działu operowego Teatrów Miejskich we Lwowie w sezonie 1925/1926 za dyrekcji Henryka Barwińskiego, znał się z Didurem od czasów młodości i – jak wynika z tonu tej korespondencji – łączyły go z nim bliskie, przyjacielskie relacje. Starszy o trzy lata kształcił się, podobnie jak Didur, w konserwatorium we Lwowie i pobierał lekcje śpiewu u Walerego Wysockiego, wybitnego nauczyciela wokalistyki, którego uczniami byli również tak znani śpiewacy, jak Janina Korolewicz-Waydowa, Salomea Kruszelnicka, Józef Mann, Aleksander Myszuga czy Irena Bohuss-Hellerowa. Na estradzie śpiewał od 1891 roku, często na koncertach ukraińskich, pochodził bowiem z ukraińskiej rodziny. Z polskimi scenami operowymi związał się na stałe w 1894 roku, występując w partiach tenorowych najpierw na scenie lwowskiej, a w sezonie 1898/1899 i od 1902 roku – warszawskiej. Ograniczając stopniowo występy, w 1908 roku w Warszawie zajął się reżyserią operową, a od 1915 kontynuował tę pracę w Tiflisie (Tbilisi). Do Lwowa powrócił w 1923 roku.

Choć drogi artystyczne Didura i Lewickiego przebiegały inaczej, niejednokrotnie się przecinały. Ich młodzieńcza przyjaźń utrwaliła się w Mediolanie, gdzie po ukończeniu lwowskiego konserwatorium obaj doskonalili swe głosy u słynnego tenora i pedagoga Francesco Emmericha. Razem

z Kruszelnicką, która także została uczennicą włoskiego maestra, dzielili nie tylko trudy nauki, ale przede wszystkim wspólnego mieszkania w skromnym pokoiku. W sezonie 1902/1903 spotkali się na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach 1909, 1912, 1914 podczas występów gościnnych w stolicy Didur, już jako solista Metropolitan Opera w Nowym Jorku, śpiewał w wyreżyserowanych przez Lewickiego operach.

Pierwsza część zamieszczonego listu dotyczy kwestii związanych z letnimi występami gościnnymi we Lwowie w 1926 roku: dokładnego terminu, repertuaru i honorarium, które Mikołaj Lewicki przedstawił Adamowi Didurowi w imieniu swoim i dyrektora Barwińskiego. Wybitny solista zapowiedział swój przyjazd i występy w Teatrze Wielkim z Ganną Walską². To właśnie z jej osobą wiązała się propozycja przedstawiona w dalszej części korespondencji, która – aczkolwiek dość zaskakująca – była całkiem racjonalna i niebezpieczna. Wprawdzie Lewicki nie poznał jeszcze śpiewaczki osobiście, lecz o jej (i jej męża!) bogactwie dowiedział się od przyjaciela na wcześniejszym etapie przygotowań do występów w 1926 roku. Didur znał natomiast Madame Walską od dobrych paru lat. Najprawdopodobniej spotykali się towarzysko na premierach w Metropolitan Opera oraz na imprezach kulturalnych organizowanych przez amerykańską Polonię. Wiadomo na przykład, że jesienią 1918 roku solistka koncertowała z jego córką Ewą dla żołnierzy polskich w obozie wojskowym Camp Dix.

Choć we Lwowie Ganna Walska była artystką zupełnie nieznaną, w świecie było o niej głośno. Jej nazwisko pojawiało się często na szpaltach gazet amerykańskich i zachodnioeuropejskich. Sławy, jaką się cieszyła, nie zawdzięczała jednak pięknemu głosowi, lecz sensacjom towarzyskim, które stały się jej udziałem. Urodziła się w 1887 roku w Brześciu Litewskim jako Hanna Puacz. Mając lat 20 poślubiła rosyjskiego oficera, przez co zbliżyła się do sfer petersburskiej arystokracji. Po rozwodzie z nim wyruszyła w 1914 roku do Paryża i wzięła kilka lekcji śpiewu u Jana Reszke, legendarnego tenora, który tak jak Didur odnosił sukcesy w Metropolitan Opera. W niespełna rok później była już za oceanem, gdzie dzięki małżeństwu z renomowanym lekarzem nowojorskich artystów zdobyła pozycję w środowisku kulturalnym, a po jego rychłej śmierci doskonałe zabezpieczenie finansowe. Jeszcze lepszą inwestycją okazał się krótkotrwały związek małżeński z fabrykantem dywanów, po rozwodzie otrzymała bowiem część jego bajecznej fortuny. W 1922 roku została z kolei żoną Harolda Fowlera McCormic-

² Polscy przyjaciele artystki zwracali się do niej oryginalnym imieniem: Hanna i tak też przedstawiono ją na lwowskim afiszu teatralnym. Obierając jednak pseudonim artystyczny, zmieniła ona imię na Ganna, pod którym zapisała się w historii. Sylwetkę ekscentrycznej divy operowej przedstawiłam w artykule „*Powieściowa*” historia Madame Ganny Walskiej. „Ruch Muzyczny” 2008, nr 16 oraz w rozdziale książki *Między Broadwayem a Hollywood*. Kraków 2009, s. 91–119.

ka, potentata finansowego, który zrobił majątek na traktorach i maszynach rolniczych eksportowanych na cały świat. To właśnie szybko następujące po sobie związki Madame Walskiej z coraz bogatszymi przedsiębiorcami należącymi do amerykańskiej elity finansowo-towarzyskiej sprawiły, że piękna Polka była na ustach wszystkich. Sukcesów artystycznych nie zdobywała niestety tak skutecznie, jak mężów. Chociaż nie bacząc na zniechęcające opinie kolejnych nauczycieli śpiewu, ubiegała się o występy operowe – zaproszenia nie napływały zbyt często, bo po pierwszych przesłuchaniach dyrygenci i dyrektorzy scen wiedzieli, że nie dysponuje talentem muzycznym. Jeśli już – dzięki protekcji – stawała na scenie, trema i wrogość publiczności odbierały jej głos. W imię miłości do opery dzielnie i cierpliwie znosiła syki i śmiech na widowni, prasowe nagonki i krytykę, złośliwy epitet „phantom of the opera”, odwoływanie przedstawień i zrywanie kontraktów. Zawsze mogła jednak liczyć na pochwały za wielką urodę i efektowne kostiumy, które projektował specjalnie dla niej rosyjski artysta malarz Erté³.

Owa straceńcza miłość do opery w połączeniu z olbrzymim majątkiem przyniosła także i dobre rezultaty. Oto Madame Walska została w 1922 roku właścicielką Théâtre des Champs Élysées w Paryżu i energicznie zajęła się tam prowadzeniem salonu towarzyskiego oraz przede wszystkim organizacją życia muzycznego. Jednym z jej największych sukcesów na tym polu było założenie i finansowanie orkiestry symfonicznej pod kierunkiem Walthera Strarama⁴, która zdobyła markę najlepszego zespołu instrumentalistów w Europie. Paryski teatr zawsze stał otworem dla artystów z Polski, szczególnie młodych kompozytorów, i trzeba przyznać, że chętnie z tej gościnności korzystali. Świadczy to jak najlepiej o przywiązaniu Ganny Walskiej do kraju rodzinnego. Podobnie jak Adam Didur – choć nie tak często jak on – przyjeżdżała tu w okresie wakacyjnym, utrzymywała kontakty ze środowiskiem artystycznym, sponsorowała niektóre inicjatywy polonijne.

Zanim autor listu Mikołaj Lewicki przeszedł do meritum, zaczął od nakreślenia sytuacji w teatrze, po to, by jego korespondent ocenił wagę sprawy i podjął przemyślaną decyzję. W relacji ze Lwowa nie było przesady. Dla tamtejszej sceny, zwłaszcza operowej, były to czasy głębokiego kryzysu. W związku ze stale powiększającym się deficytem w kasie teatralnej i kiepskim stanem finansów miasta Tymczasowa Rada Miejska postanowiła przed końcem sezonu 1924/1925 zlikwidować operę – instytucję kulturalną o wspólniających tradycjach i zasługach dla życia muzycznego Lwowa i Polski. Nic

³ Erté, właśc. Roman Tirtow; Romain de Tirtoff (1892–1990), światowej sławy grafik, ilustrator, projektant mody, scenograf pochodzenia rosyjskiego; przedstawiciel stylu art déco.

⁴ Straram Walther, właśc. Walther Marrast (1876–1933), dyrygent urodzony w Londynie; Orchestre des Concerts Straram zasłynęła z wykonań muzyki współczesnej, m.in. kompozycji Maurice’a Ravela, Oliviera Messiaena, Igora Strawińskiego.

dziwnego, że po takiej decyzji Lewicki pisał o ludziach odpowiedzialnych za sprawy miejskie w cierpkich słowach. Przywołany przez niego lwowski kołtun, który narodził się w czasach galicyjskich (pisała o nim choćby Gabriela Zapolska), miał się, jak widać, dobrze i w II Rzeczypospolitej. Wobec ostrych protestów środowiska kulturalnego, także pozalwowskiego, Rada Miejska odstąpiła 23 lipca od swego zamiaru i opery nie zlikwidowała, rezygnując w zamian z prowadzenia Teatru Małego, który przejął prywatny dzierżawca – były dyrektor Teatrów Miejskich Ludwik Czarnowski⁵. Pozostające w zarządzie miasta Teatry Miejskie: Teatr Wielki (z działem dramatycznym i operowym) oraz Nowości (wystawiający głównie operetki) oddano w sezonie 1925/1926 Henrykowi Barwińskiemu. Jednocześnie znacznie zredukowano personel, zwłaszcza chórów i orkiestr, gdyż z dwu oddzielnych zespołów utworzono jeden. Efekty były takie, jak opisał Lewicki: przy uszczuplonym zespole trudniej było wystawiać wielkie opery, a i te bardziej kameralne spotykały się krytyką za zbyt skromną oprawę oraz nieprzygotowanie chóru i orkiestry, które nie zdążyły opanować nowego dla nich repertuaru.

Lewicki cieszył się zaufaniem Barwińskiego i dobrą opinią w środowisku muzycznym Lwowa, niemniej jednak wobec takich przeszkód trudno mu było zapewnić dobry poziom artystyczny inscenizacji. Przed ponad dwumiesięczną chorobą zdążył wznowić *Toscę* Pucciniego, która 5 września 1925 roku otworzyła sezon operowy i uświetniła Targi Wschodnie (tj. największą imprezę handlowo-wystawienniczą o charakterze ogólnopolskim), następnie *Carmen* Bizeta (9 września) i *Aidę* Verdiego (16 września)⁶. Prócz tego zrealizował jedną nowość: *Dziewczynę z Zachodu* (*La Fanciulla del West*) Pucciniego⁷, której premiera z udziałem m.in. Franciszki Platówny, Marcelego Sowilskiego (w niektórych przedstawieniach dublował go Ignacy Mann) i Romualda Cyganika odbyła się w sobotę 24 października w Teatrze Wielkim. Recenzenci pochwalili pracę reżysera, innych twórców inscenizacji i wykonawców, nie byli jednakże przekonani co do sensowności wysta-

⁵ Sytuację opery lwowskiej tamtych lat opisują m.in.: M. KOMOROWSKA: *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*. Kraków 2008, s. 94–97 oraz E. NI-DECKA: *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*. W: *Musica Galiciana*. T. 7: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*. Red. L. MAZEPA. Rzeszów 2003.

⁶ Oprócz Lewickiego reżyserował wówczas Tadeusz Łowczyński, który wznowił m.in. *Żydówkę* (12 IX) i *Trubadura* (7 X).

⁷ Notabene: znacznie większym powodzeniem cieszyła się ta opera za oceanem, gdzie 10 grudnia 1910 roku miała zresztą swoją prapremierę w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Jedną z przyczyn powodzenia była oczywiście amerykańska fabuła. Libretto Guelfo Civiniego i Carlo Zangariniego powstało na podstawie sztuki *The Girl of the Golden West* (*Dziewczę ze Złotego Zachodu*) amerykańskiego autora, reżysera i przedsiębiorcy teatralnego Davida Belasco. W obsadzie premierowej znalazł się Adam Didur jako Agent towarzystwa transportowego Wells Fargo.

wienia tej mniej znanej (zwłaszcza w Europie!) opery. „Przede wszystkim narzuca się myśl, kto, kiedy i z jakiego powodu namówił to dziewczę do podróży na Wschód i na wizytację sceny lwowskiej?” – dziwił się profesor Franciszek Neuhauser⁸. Do końca roku opera gościła na afiszu 11 razy, lecz nie udało się jej poprawić frekwencji w teatrze. Sytuacji finansowej nie zmieniły zasadniczo na lepsze cieszące się powodzeniem występy znakomitego tenora bułgarskiego Petera Rajczewa, który śpiewał pięciokrotnie między 4 a 14 listopada, oraz sześć grudniowych przedstawień z udziałem ulubienicy lwowskich melomanów Ady Sari.

22 października 1925 roku, a więc jeszcze przed premierą *Dziewczyny z Zachodu*, Rada Miejska postanowiła wdzierżawić teatry na przyszły rok i właśnie to posunięcie lwowskich rajców skłoniło Lewickiego do przedyskutowania sprawy z Adamem Didurem i sugestii, by to on złożył swoją ofertę: sam lub w spółce z Walską, a w ostateczności by zrobił to Harold Fowler McCormick.

Wydaje się, że wybitny śpiewak zainteresował się propozycją ze Lwowa, o czym świadczy fakt, iż list od przyjaciela przesłał Madame Walskiej, potencjalnej sponsorce całego przedsięwzięcia. Kierowanie sceną byłoby dla niego nowym wyzwaniem, lecz mając bogate doświadczenie artystyczne i znajomość funkcjonowania teatru nabytą w ciągu wielu lat występów w różnych instytucjach, mógłby je podjąć bez wahania. Nie bez znaczenia było, że propozycja nadeszła z miasta, z którym łączyły Didura silne związki emocjonalne. W wywiadach i wspomnieniach podkreślał, że darzy je wielkim sentymentem. We Lwowie zdobył przecież wykształcenie muzyczne, występował na koncertach, a w apogeum światowej sławy przyjeżdżał na serie gościnnych występów w Teatrze Wielkim, Filharmonii lub Towarzystwie Muzycznym. Tu miał grono oddanych przyjaciół i tu kształcił swe córki, które śpiewały przed miejscowymi melomanami u jego boku. W 1922 roku opowiadał ze wzruszeniem jednemu z dziennikarzy: „Zbieram złoto i owacje na całym świecie [...], a jednak coś mnie ciągnie do kraju, a na widok Lwowa ogarnia mnie jakieś rzewne uczucie. [...] Serce moje uczuwa potrzebę spotkania się z tą publicznością Lwowa, z którą łączy mnie tyle miłych wspomnień”. Zwierzał się również, że jeśli mu zdrowie pozwoli, osiadzie w kraju na stałe⁹.

Do tej pory nie udało się odszukać korespondencji Ganny Walskiej do Adama Didura, nie wiemy więc, jaka była jej opinia w sprawie ewentualnej dyrekcji we Lwowie. Zachował się jedynie list śpiewaka wysłany 4 marca 1926 roku, a więc jeszcze przed przyjazdem do Polski, zawierający kilka informacji związanych ze wspólnymi występami. Kwestii dyrekcji dotyczyło być może jedno zdanie z początkowej partii listu, w którym Didur stwierdzał enigmatycznie: „Odpowiedź W^{nej} Pani nie była taka, jaką ja oczekiwa-

⁸ F. NEUHAUSER: *Z opery. „Dziewczyna z Zachodu”*. „Gazeta Poranna” 1925, nr 7584.

⁹ Sz.: *Adam Didur. Wspomnienie z lat studenckich*. „Słowo Polskie” 1922, nr 114.

łem, ale to nic nie ma do rzeczy”. Czyżby oczekiwał poparcia tego projektu, lecz go nie otrzymał? Przed przyjazdem do kraju był jednak dobrej myśli. „Jestem bardzo za tym, ażeby Pani ze wszystkiego była w Polsce zadowolona jak najbardziej i wywiozła ze sobą dużo miłych wspomnień” – zapewniał, nadmieniając, że we Lwowie przedyskutują sprawę kolejnych występów w Krakowie i Warszawie. „Zresztą cała Polska jest do Pani dyspozycji” – dodawał¹⁰. Z korespondencji wynika również, że do Lwowa miał przyjechać z nimi Walther Straram.

Występy artystów zaplanowane w Teatrze Wielkim między 25 maja a 10 czerwca doszły ostatecznie do skutku w terminie późniejszym, tj. od 16 do 26 czerwca, jednak bez udziału Strarama przy pulpicie dyrygenckim¹¹. Trwały krócej, a repertuar był nieco skromniejszy od proponowanego przez Lewickiego. W środę 16 czerwca Adam Didur zaśpiewał partię Mefistofelesa w *Fauście* Gounoda, a jako Małgorzata towarzyszyła mu córka Olga¹². 18 czerwca wystąpił jako Collin w *Cyganerii* Pucciniego¹³ z Ganną Walską, która wykonała partię Mimi. Oboje mieli śpiewać także w *Tosce* wystawionej 20 czerwca, ale ostatecznie rolę tytułową objęła Franciszka Płatówna, a Didur był Baronem Scarpia. Zakończył występy 26 czerwca, śpiewając partię Kardynała Di Brogni w *Żydówce* Halévy’ego¹⁴.

Artysta spotkał się jak zwykle z gorącym przyjęciem publiczności i zebrał świetne recenzje w prasie, czego nie można powiedzieć o jego partnerce scenicznej. Lewicki wywiązał się z obietnicy zrobienia jej dobrej reklamy, bo rzeczywiście w zapowiedziach prasowych poświęcono Walskiej sporo miejsca. Lwowscy melomani dowiedzieli się, że jest to artystka o „czarującej urodzie i aparycji i pięknym, doskonale wyszkolonym głosie, po wielkich sukcesach amerykańskich i europejskich”. Dziennikarze nazwali ją „heroiną stołecznej sceny operowej Ameryki”, pojawiły się także wiadomości o milionach dolarów jej męża McCormicka¹⁵. Zainteresowanie występami było więc duże. Niestety, nadzieje Lewickiego, że Madame Walska będzie miała

¹⁰ Cytaty z listu Adama Didura do Ganny Walskiej z 4 III 1926. Archiwum Ganny Walskiej, Lotusland.

¹¹ O tej serii występów jest mowa w książce: L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2002, s. 114–115, autor nie dotarł jednak do afiszów i ważnych materiałów prasowych. Nie wspomina np. o występach Didura w *Cyganerii* (z Ganną Walską) i w *Tosce*.

¹² *Fausta* z udziałem Didura zapowiedziano także na 24 czerwca, z powodu wylewów Sanu i zerwania mostu artysta nie przybył jednak do Lwowa. Informację podał m.in. „Kurier Lwowski” 1926 nr 145 w dziale *Kronika*.

¹³ Jeszcze w przeddzień prasa zapowiadała w tej roli występ Stanisława Tarnawskiego, nie zdążył on jednak dojechać na czas do Lwowa.

¹⁴ Afisze z przedstawień znajdują się m.in. w zbiorach Biblioteki i Archiwum Artystycznego Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach.

¹⁵ Informacje z rubryk *Kronika*. „Chwila” 1926, nr 2599 i *Nowiny z dnia*. „Dziennik Ludowy” 1926, nr 132. Podobne anonse pojawiły się też w innych dziennikach lwowskich.

satysfakcję z występów i zapragnie pozostać we Lwowie na dłużej, spełzły na niczym. Recenzje nie pozostawiły złudzeń. Po przedstawieniu *Cyganerii* krytycy zachwycili się wprawdzie urodą i kostiumami śpiewaczki, lecz nie ukrywali rozczarowania jej głosem. „Sensacja amerykańska zawiodła!” – skwitował na łamach „Chwili” Alfred Plohn, nazywając występ fiaskiem i dodając, że nie pomogła reklama, protekcja Didura ani chęci samej śpiewaczki, gdyż nie posiada ona „głosu, który by ją uprawniał do występów w operze”¹⁶. Leon Gruder, doświadczony krytyk „Kurieria Lwowskiego”, potwierdził, że „muzykalność i zamiłowanie do sztuki są widoczne, lecz do opery trzeba przede wszystkim głosu!”¹⁷. Recenzent „Słowa Polskiego” również dostrzegł „umiłowanie muzyki”, wyraził jednak opinię, że występ był „stanowczo niepotrzebny, gdyż p. Walska ani głosowych, ani aktorskich warunków, zwykle wymaganych dla występów operowych, nie posiada”¹⁸. Jedynie profesor Lesław Jaworski na łamach „Wieku Nowego” zapewniał, że ma ona „pewne dane po temu, by scena stała się terenem jej pracy”. Co więcej: usłyszał w jej głosie „starannie wyrobioną górę”, nie zadowalał go jednak „głos w średnicy” i gra sceniczna¹⁹. Nawet jeśli do tego czasu bogata protektorka sztuki rozmyślała nad ewentualnym zaangażowaniem się w sprawy teatralne we Lwowie, nieprzychylnie recenzje mogły przesądzić o podjęciu przez nią decyzji negatywnej. Następne występy nie doszły do skutku i w ten sposób Madame Walska pożegnała Lwów na dobre.

Adam Didur nie złożył ostatecznie swojej oferty dzierżawnej. Henryk Barwiński uczynił to w pojedynkę i po niejednomyślnym głosowaniu Rady Miejskiej 17 czerwca (a więc gdy Didur i Walska byli akurat we Lwowie) otrzymał Teatry Miejskie w dzierżawę. Rozstał się z dyrekcją po zakończeniu sezonu 1926/1927, a jego miejsce zajął na jeden sezon Teofil Trzciniński, który powierzył kierownictwo muzyczne Jerzemu Bojanowskiemu. Mikołaj Lewicki od września 1926 roku prowadził szkołę operową przy Lwowskim Instytucie Muzycznym. W listopadzie tegoż roku obchodził w sali Towarzystwa Muzycznego jubileusz trzydziestolecia pracy zawodowej. W sezonie 1932/1933 był znowu reżyserem Teatru Wielkiego w Warszawie.

Warto jeszcze zadać pytanie, które stawiają zwykle twórcy i zwolennicy historii alternatywnej: co by było, gdyby...? Co by się wydarzyło, gdyby Adam Didur i Ganna Walska otrzymali w dzierżawę teatry we Lwowie lub wystąpił o to Harold McCormick? Czy chyląca się od lat ku upadkowi opera wróciłaby do czasów świetności, które przeżywała za dyrekcji Ludwi-

¹⁶ A. PLOHN: *Z opery. Hanna Walska*. „Chwila” 1926, nr 2606.

¹⁷ Grd. [L. GRUDER]: *Z opery. Pucciniego „Cyganeria” z pp. Walską i Didurem*. „Kurier Lwowski” 1926, nr 140.

¹⁸ W. FRIEMANN: *Z opery. Gościnny występ p. Hanny Walskiej i Adama Didura w „Cyganerii”*. „Słowo Polskie” 1926, nr 171.

¹⁹ L. JAWORSKI: *Z Teatru Wielkiego*. „Wiek Nowy” 1926, nr 7504.

ka Hellera i Tadeusza Pawlikowskiego? Czy prowadzenie teatru stałoby się ważnym etapem w karierze zawodowej obojga artystów i wielkiego biznesmena? Biorąc pod uwagę ich ówczesne zobowiązania i zajęcia, wydaje się to mało prawdopodobne. W 1926 roku Didur nie myślał jeszcze o zakończeniu kariery wokalne albo rezygnacji z angażu w Metropolitan Opera. Biorąc pod uwagę to, że za oceanem sezon trwał od listopada do maja, rozważał być może dzielenie swego czasu między Nowy Jork a Lwów, priorytet miałyby jednak opera amerykańska: prestiżowa, zarządzana sprawnie przez Gulia Gattiego-Casazzę, zapewniająca należyte warunki finansowe. Sytuacja Madame Walskiej była podobna: Théâtre des Champs Élysées w Paryżu był jej dumą i troską, a prócz tego ze względu na męża, który prowadził biznes w Chicago, oraz niewygasłą jeszcze chęć koncertowania i robienia kariery artystycznej w Ameryce, przebywała tam przez dużą część roku. Trudno oczekiwać, by zaangażowała się wyłącznie w kierowanie teatrem we Lwowie. Z kolei Harold McCormick, którego pod względem finansowym stać było wprawdzie na taki gest, nie myślał raczej o kolejnej inwestycji w Europie, gdyż coraz gorzej znosił wojaże małżonki (to zresztą doprowadziło do złożenia przez niego pozwu rozwodowego w 1931 roku). Gdyby jednak któraś z sugerowanych przez Lewickiego opcji miała szansę powodzenia, Didur, Walska czy McCormick zarządzaliby sceną tylko nominalnie, pod ich nieobecność kierownictwo artystyczne dramatu sprawowałby natomiast Barwiński, a opery – Lewicki. Prawdopodobnie dzięki kontaktom Didura w świecie muzycznym oraz możliwościom finansowym Madame Walskiej i jej męża Lwów odwiedziłoby wybitni soliści i dyrygenci (choćby wspomniany Walther Straram), festiwal gwiazd nie trwałby jednak z pewnością przez cały sezon. Gdyby natomiast w teatrze zechciała śpiewać regularnie Ganna Walska, wątpliwe, by udało się jej przełamać niechęć krytyków i przyciągnąć rzesze melomanów. Na co dzień opera lwowska musiałaby się mierzyć z tymi samymi kłopotami, jakich doświadczała po 1918 roku. Ubożenie miasta kresowego, migracja elit kulturalnych do stolicy, brak zainteresowania i wsparcia dla wielkiej sztuki ze strony lokalnych władz, a do tego doświadczany przez wszystkie ośrodki muzyczne odwrót publiczności od opery na skutek ekspansji kultury popularnej: filmu, radia, rewii – tych wszystkich procesów nie udałoby się zatrzymać. Dla opery lwowskiej dyrekcja Didura i Walskiej mogłaby okazać się co najwyżej krótką jaśniejszą chwilą w jej długim zmierzchu.

Na taką jaśniejszą chwilę za sprawą Adama Didura lwowianie musieli poczekać do ostatnich lat II Rzeczypospolitej. Po definitywnym zakończeniu kariery wokalne w Metropolitan Opera i powrocie do kraju artysta złożył wraz z Mikołajem Lewickim ofertę na dzierżawę Opery Warszawskiej po ustępującej Janinie Korolewicz-Waydowej. Gdy oferta została odrzucona, jesienią 1936 roku rozpoczął pracę pedagogiczną w prywatnym Lwowskim

Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego, które prowadziła Anna Niementowska, a w 1938 roku również w Państwowym Konserwatorium Muzycznym, gdzie wyszkolił wielu utalentowanych śpiewaków, m.in.: Lesława Finzego, Andrzeja Hiolskiego, Wiktorię Kotulak (Calmę), Jadwigę Lachetównę i Mariana Nowakowskiego. Pożegnaniem z miastem młodości było kierownictwo artystyczne *staggione* operowego, którego podjął się w ostatnim, przedwojennym sezonie operowym polskiego Lwowa.

Bibliografia

Materiały źródłowe

DIDUR A.: *List do Ganny Walskiej z 4 III 1926*. Archiwum Ganny Walskiej. Lotusland, Kalifornia USA.

Opracowania

KOMOROWSKA M.: *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*. Kraków 2008.

NIDECKA E.: *Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym*. W: *Musica Galliciana*. T. 7: *Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*. Red. L. MAZEPA. Rzeszów 2003.

MAZEPA L.: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2002.

SZYDŁOWSKA M.: *Między Broadwayem a Hollywood*. Kraków 2009.

Czasopisma

FRIEMANN W.: *Z opery. Gościnny występ p. Hanny Walskiej i Adama Didura w „Cyganiarii”*. „Słowo Polskie” 1926, nr 171.

Grd. [GRUDER L.]: *Z opery. Pucciniego „Cyganiaria” z pp. Walską i Didurem*. „Kurier Lwowski” 1926, nr 140.

JAWORSKI L.: *Z Teatru Wielkiego*. „Wiek Nowy” 1926, nr 7504.

Kronika. „Chwila” 1926, nr 2599.

NEUHAUSER F.: *Z opery. „Dziewczyna z Zachodu”*. „Gazeta Poranna” 1925, nr 7584.

Nowiny z dnia. „Dziennik Ludowy” 1926, nr 132.

PLOHN A.: *Z opery. Hanna Walska*. „Chwila” 1926, nr 2606.

SZYDŁOWSKA M.: *„Powieściowa” historia Madame Ganny Walskiej*. „Ruch Muzyczny” 2008, nr 16.

The unrealized project of Adam Didur's management of Lviv Theatre in 1926

Summary: This article quotes and discusses Mikołaj Lewicki's letter to Adam Didur preserved in The Ganna Walska's Archive in her estate Lotusland (California). The paper dated on the last day of 1925 concerned the offer for the lease of The Liviv Theatre in 1926/1927 season. Lewicki – the main director of the Polish Opera in Lviv and Didur's

friend from youth – urged him to submit his offer together with Ganna Walska, a singer of Polish origin, who thanks to her husband's huge fortune could support the theater financially. The article describes and comments the circumstances of the letter, people mentioned in it, and the probable consequences of Didur's acceptance of the advice and proposals made by Lewicki.

Key words: Adam Didur, Mikołaj Lewicki, Ganna Walska, Polish opera stage in Lviv, *staggione*.

Małgorzata Komorowska

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie



Marcella Sembrich-Kochańska i Adam Didur – w przyjaźni na scenie i w życiu

Oboje artyści kształcili się we Lwowie: Marcella Kochańska (1858–1935) w Galicyjskim Konserwatorium Muzycznym w latach 1873–1875 w klasie fortepianu Wilhelma Stengla (jej późniejszego męża) i klasie skrzypiec Zygmunta Bruckmana, solisty orkiestry teatrów miejskich, a młodszy od niej o 15 lat Adam Didur (1873–1946) w tej samej uczelni w klasie Walerego Wysockiego w latach 1892–1895. Ich artystyczne drogi przebiegały innymi szlakami. Kiedy sławna już śpiewaczka Marcella Sembrich przyjechała na występy do Lwowa w 1886 roku, Didur był jeszcze chłopcem. Ona zadebiutowała w Atenach, on we Włoszech. Kiedy był solistą Opery w Warszawie w latach 1899–1903, ona Warszawy akurat nie odwiedzała. W nowej, pięknej Operze Lwowskiej¹ wzniesionej w 1900 roku sławny już bas Adam Didur występował dość regularnie: w sezonach 1907/1908, 1908/1909 oraz 1910/1911, 1911/1912, 1913/1914². Sembrich przyjechała tylko w 1909 roku w serii poże-gnalnych występów w Europie i śpiewała w operach 15 maja (*Traviata* Verdiego) i 27 maja (*Cyrulik sewilski* Rossiniego). Sezon zakończył się 3 maja, specjalnie dla Sembrich przywrócono działalność³. Didur dał tam występy gościnne wcześniej – wątpliwe, czy został w mieście.

¹ Podczas prezentacji referatu wyświetlane były ilustracje: gmachy Opery Lwowskiej i starej Metropolitan Opera, zdjęcia prywatne i liczne w rolach Adama Didura i Marcelli Sembrich oraz afisze i historyczne fotografie z przedstawień w Metropolitan Opera – ze zbiorów artysty fotografa Juliusza Multarzyńskiego.

² A. WYPYCH-GAWROŃSKA: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999, s. 175.

³ M. KOMOROWSKA, J. MULTARZYŃSKI: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Warszawa 2016, s. 216 (wszelkie informacje o Sembrich-Kochańskiej także według tej pozycji).

Oboje w sezonie 1908/1909 byli solistami Metropolitan Opera w Nowym Jorku i tu nastąpiły ich spotkania artystyczne. Jak wiadomo, Adam Didur został tam zaangażowany w 1908 roku, czyli był to dla niego sezon pierwszy (z 24, jakie spędził na tej sławnej scenie). Zastąpił tam w 1913 roku w roli Borysa Godunowa (w amerykańskiej premierze opery Musorgskiego w języku włoskim – we Lwowie występował w tej roli już w 1911 roku). Ale debiutował tam w *Aidzie* Verdiego danej na otwarcie sezonu 16 listopada 1908 roku pod dyrekcją Arturo Toscaniniego, z Enrico Caruso jako Radamesem; sam śpiewał Ramfisa. 19 lutego 1909 roku śpiewał swata Kecalą w *Sprzedanej narzeczonej* Smetany – podobnie, jak w przypadku *Borysa* była to amerykańska premiera. Jak widać, wykonywał role zarówno komediowe (Kecala), jak i dramatyczne (Borys), a z twórczości Musorgskiego śpiewał też bardzo charakterystycznie i po aktorsku słynną *Balladę o pchle*⁴.

W repertuarze obojga artystów niewiele było tych samych oper. Koronną rolą Didura był Mefisto w *Fauście* Gounoda, a Sembrich wielokrotnie odtwarzała Małgorzatę. Zdarzyło się Sembrich zaśpiewać Eudoksję w *Żydówce* Halévy'ego, Didur wspaniale śpiewał Kardynała Brogni. Rola Królowej Małgorzaty w *Hugonotach* Meyerbeera była popisem Sembrich (zwłaszcza w Londynie) – Didur też służył w tej operze jako Marcel. Ale wiele innych ról Didur śpiewał w niewykonywanych przez nią operach. A były to m.in. Księżę Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* Czajkowskiego, Gessler w *Wilhelmie Tellu* Rossiniego, Król Filip w *Don Carlosie* Verdiego, tytułowa w operze Boita *Mefistofeles*, Mustafa we *Włoszce w Algierze* Rossiniego. Z dostępnych mi historycznych nagrań obojga nie udało się zestawzić fragmentów z tej samej opery. Dla Marcelli Sembrich sezon 1908/1909 był ostatnim na scenie Metropolitan Opera.

Do Warszawy przyjechała na pierwsze swe występy dwudziestoletnia (1878), jako solistka Saskiej Opery Królewskiej w Dreźnie. Mieszkając w Dreźnie, Berlinie, Szwajcarii i występując w całej Europie, Warszawę odwiedzała najczęściej z polskich miast. W 1895 roku nabawiła się lekkiego przeziębienia, jeden ze swych występów odwołała i korzystając z wolnych dni, obejrzała w Teatrze Wielkim nieznaną jej *Halkę* Moniuszki. Arię Halki z II aktu *Gdyby rannem słońkiem* włączyła do swego repertuaru i nawet nagrała⁵. Na scenie w roli Halki nigdy nie wystąpiła – Didur, owszem, w *Halce* wystawionej w Ameryce w 1924 roku był Stolnikiem.

⁴ Podczas prezentacji referatu odtwarzane były nagrania Adama Didura z lat 1902–1908 z płyty CD włoskiej firmy fonograficznej Minerva: *The Stars of the Warsaw Opera House. The Unknown Recordings (1902–1927)* MN – A49/50, MONO ADD 1996.

⁵ Płyte z wyborem historycznych nagrań Marcelli Sembrich z lat 1903–1919 udostępnionych przez firmę Romophone dołączono do edycji książki: M. KOMOROWSKA: *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew*. Warszawa 2008.

W MET po raz pierwszy wystąpili razem w *Cyganerii* Pucciniego 17 listopada 1908 roku, ona jako Mimi, on – Colline. Następnym ich wspólnym występem był *Rigoletto* Verdiego 23 listopada – ona w roli Gildy, on był Sparafucilem. Dyrygował Francesco Spetrino (1857–1948), który miał kontakty z Polską, w latach 1894–1899 był mianowicie dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie, a w latach 1901–1903 dyrygentem opery lwowskiej zaangażowanym przez Tadeusza Pawlikowskiego. W MET dyrygował tylko w tym jednym sezonie – jakby właśnie po to, by spotkać się tam z artystami z Galicji... Pod batutą Gustawa Mahlera, wówczas dyrygenta Metropolitan Opera, odbyło się wznowienie *Wesela Figara* Mozarta (13 stycznia 1909 roku), popis zarówno dyrygenta, jak i obojga Polaków. Didur grał rolę Figara, Sembrich była wyborną Zuzanną. W sumie w tym sezonie 1908/1909 wystąpili razem w 13 spektaklach tych 3 oper⁶.

Sama Sembrich była tam ceniona m.in. w rolach Rozyny w *Cyruliku* i Violetty w *Traviacie*. Oboje z Didurem wystąpili także w niedzielnym koncercie 10 stycznia 1909 roku, jaki Metropolitan Opera urządziła na dochód ofiar trzęsienia ziemi we Włoszech i na Sycylii. Był to wspaniały koncert – dyrygowali Toscanini i Mahler obok Francesca Spetrina i Alfreda Hertza, a śpiewały wielkie gwiazdy tamtych dni: soprany Emmy Destinn i Geraldine Farrar oraz świeżo przyjęta Polka Felicja Kaszowska, mezzosoprany Louise Homer i Maria Gay, tenor Enrico Caruso, barytony Antonio Scotti i Alessandro Bonci oraz Adam Didur, bas. Jak widać, Didur od razu znalazł się w MET między największymi.

Potwierdziło to się w dniu 6 lutego, kiedy to jednym z najświetniejszych wieczorów w dziejach MET żegnała się z tą sceną lubiana i popularna w Stanach Zjednoczonych Marcella Sembrich. Ceny biletów były dwa razy wyższe, a sala wypełniona po sufit. Program rozpoczął I akt *Don Pasquale* Donizettiego z Sembrich jako Noriną, zakończony duetem buffo z Antonio Scottim jako Malatestą. Po tym duecie następował II akt *Cyrulika sewilskiego*, w którym Didur śpiewał Don Basilia. Gwoździem programu był I akt *Traviaty*, w którym gośćmi w salonie Violetty-Sembrich byli soliści MET. Caruso śpiewał Alfreda, a Geraldine Farrar odtwarzała rolę Flory, Scotti – Barona Douphola, Didur zaś – Doktora Grenvila. Dyrygował Spetrino. Sembrich otrzymała ogromną ilość kwiatów i cenne podarki; bukiety rzucono jej do stóp. Po krótkiej pauzie zabrzmiała muzyka pochodząca z III aktu *Wesela Figara*; tą częścią ceremonii dyrygował Mahler. Sembrich posadzono na tronie, czytano powinszowania i jej podziękowanie. Po tym nastąpiło przyjęcie w Hotelu Savoy, z tańcami, a 7 lutego odbył się bankiet na cześć Sembrich. Niebawem oboje z Didurem znaleźli się w Europie i minęli na wy-

⁶ Ustalił to Waclaw Panek, zob. W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przelomu XIX/XX wieku*. Wołomin 2010.

stępach w Budapeszcie. Sembrich w marcu 1909 roku żegnała się z publicznością węgierską, Didur przed nią śpiewał Mefistofelesa w *Fauście*. Występy owe tym się jeszcze upamiętniły, że... wywołały protesty osiadłych w Budapeszcie Polaków, Didura bowiem – po karierze w La Scali – przedstawiano jako Włocha, a Sembrich jako Niemkę⁷.

Potem Didur pozostał na kontrakcie w Metropolitan – był tam m.in. Ashbym w prapremierze *Dziewczyny z Zachodu* Pucciniego. Przyjacielska współpraca łączyła go z dyrygentem, pianistą, korepetytorem, „coachem” Giuseppe Bamboschkiem (przez 16 lat był dyrygentem w MET). Spotykał się tam też z odwiedzającymi Nowy Jork Polakami, m.in. Ryszardem Ordyńskim i Wojciechem Kossakiem (ok. 1920 roku). W operowe życie USA Didur wprowadzał swoje córki śpiewaczki: Ewę Didur, Mary Didur-Załuską (po wojnie związaną z Operą i Operetką w Poznaniu) i Olgę Didur-Wiktorową (po wojnie solistkę Opery Śląskiej).

Sembrich po pożegnaniu z MET w 1909 roku wracała jeszcze do Stanów na długie koncertowe tury. Ale przebywała głównie w Szwajcarii i Francji w swoich posiadłościach. Z chwilą wybuchu wojny 1914 roku udało się jej przedostać do Ameryki. Wśród Polaków rozbudziły się nadzieje na odzyskanie niepodległości. 12 XII 1914 roku Sembrich założyła The American Polish Relief Committee (Amerykańsko-Polski Komitet Pomocy). Miał on nieść pomoc Polakom nieuczestniczącym „we Wschodnim Teatrze Wojny” („in the Eastern Theatre of War”), niezależnie od ich rasy czy wiary – zwłaszcza kobietom, dzieciom i wdowom po żołnierzach. Sembrich została jego przewodniczącą. Natychmiast wydała oświadczenie dla prasy o utworzeniu Komitetu, z podaniem banków, do których można było wpłacać pieniądze na ten cel. Od razu do Komitetu wstąpili przyjaciele Sembrich, szwajcarscy Amerykanie państwo Paulina i Eduard de Coppet i ich córka Juliette (późniejsza synowa Sembrich). Niebawem dołączył Adam Didur, potem pianista Józef Hofmann i kompozytor Zygmunt Stojowski. Szybko zebrano 331 paczek z ubraniami i znaczną ich część załadowano na statki. Podobną działalnością Funduszu Pomocy Polakom Ofiarom Wojny kierował Ignacy Paderewski. Wydawano odezwy, organizowano patriotyczne koncerty. Został nawiązany kontakt ze szwajcarskim Komitetem Generalnym Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce Henryka Sienkiewicza.

8 kwietnia 1915 roku w Nowym Jorku Komitet Sembrich urządził w hotelu „Biltmore” z wielkim rozmachem przygotowany wieczór *Noc w Polsce* pod artystyczną opieką reżysera Ryszarda Ordyńskiego. Program wieczoru składał się z trzech części. Pierwszą wypełniał „korowód historyczny” z galerią postaci z dziejów Polski, drugą – występy grup folklorystycznych,

⁷ C. ŁUKASIEWICZ: *Artyści polscy na Węgrzech*. „Kurier Warszawski” 1909 nr 112, 24 IV 1909.

trzecią stanowiło inscenizowane *Wesele krakowskie*. Sembrich była tu Pierwszą Druhną, Didur – Gospodarzem. Śpiewał solo, a także w duecie z Sembrich. Całość wieńczył zamaszty polonez, wykonawcy i goście w parach przechodzili na przyjęcie. Wieczór ten przyniósł znaczny dochód przekazany szybko do Polski. Po trzech dniach, 11 kwietnia, Klub Nowojorskich Muzyków („The Bohemians”) wydał uroczysty obiad na cześć Sembrich, na który zaproszono wielu członków Komitetu i uczestników wieczoru *Noc w Polsce*. Goście siadali do stołów przy dźwiękach poloneza. Stołów było 42, 8–13 osób przy każdym – razem 461 osób (!); z Polaków m.in. Zygmunt Stojowski z żoną Luizą i Adam Didur z córką (prawdopodobnie Ewą). Było wytworne menu z potrawami o muzycznych nazwach, odczytywano specjalnie ułożone poematy i śpiewano specjalnie ułożone kanony. Jak widać, odbywało się to wszystko w amerykańskim stylu, ale korzyści finansowe na fundusz pomocy Polsce były znaczne.

Minęły dwa lata. W tym czasie Sembrich dźwignęła się z ciężkiej choroby w 1916 roku, ale po paru miesiącach zachorował jej mąż, dawny nauczyciel fortepianu w Konserwatorium Lwowskim, Wilhelm Stengel. W maju 1917 roku w Nowym Jorku zmarł po operacji. Byli nadzwyczaj szczęśliwym małżeństwem i dla Marcelli Sembrich był to straszny cios. W tych tragicznych dniach Didur, szukając jej w Hotelu Gotham, gdzie mieszkała, skreślił kondolencje: „Droga Pani Marcello. Jeżeli mogę być w czemś potrzebnym – proszę o mnie nie zapominać. Pozostaję z najgłębszym współczuciem i oddaniem. Adam Didur. Metropolitan Opera albo Spring Lake 3 – and Sut. Clear ave N. Jersey”⁸.

Na pogrzebie organista z nut przygotowanych przez Paderewskiego grał *Serdeczna Matko, Z dymem pożarów, Bogurodzicę*. Następny list Didura, pisany już po pogrzebie, w którym uczestniczył, pisany na tym samym firmowym papierze Hotelu Gotham, jest wzruszający:

Piątek – Łaskawa i Droga Pani Marcello! Cios – straszny –! ale nikt go nie ujdzie – rozpaczać – przepadać – przecz? kiedy to nigdy już nie powróci – Siły – dużo, siły – do zniesienia – uczuciowego krzyża – życzę z całego serca –! Płakałem – jak małe dziecko – patrząc na to całe otoczenie, patrząc – na ten kobierzec czarny – słuchając – kochanej Jego melodii *Z dymem pożarów, Serdeczna Matko* – płakałem i płacę – ale cóż – tak musi być [podkreślone – M.K.] i szczęśliwy ten – który próg wieczności już przekroczył [podkreślone – M.K.]⁹.

⁸ Przywołane w tekście listy Adama Didura pochodzą z Archiwum Marcelli Sembrich znajdującym się w dziale Special Collections New York Public Library for the Performing Arts w Lincoln Center.

⁹ Tamże.

Sembrich długo organizowała sobie życie na nowo. Zmieniła mieszkanie. Wybudowała piękną rezydencję w Lake George. Ożeniła syna. Podjęła pracę pedagogiczną w Julliard School w Nowym Jorku i w Curtis Institute w Filadelfii. Zmarła w 1935 roku. Didur wtedy już mieszkał i działał we Lwowie. Śpiew obojga jeszcze dziś, mimo starych, z mozołem rekonstruowanych nagrań, sprawia satysfakcję, a nie tylko zaspokaja ciekawość.

Bibliografia

Opracowania

KOMOROWSKA M.: *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew*. Warszawa 2008 [z płytą CD z wyborem historycznych nagrań śpiewaczkii].

KOMOROWSKA M., MULTARZYŃSKI J.: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Warszawa 2016.

PANEK W.: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku*. Wołomin 2010.

WYPYCH-GAWROŃSKA A.: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918*. Kraków 1999.

Czasopisma

ŁUKASIEWICZ C.: *Artyści polscy na Węgrzech*. „Kurier Warszawski” 1909 nr 112, 24 IV 1909.

Fonografia

The Stars of the Warsaw Opera House. The Unknown Recordings (1902–1927). CD Mine-rva: MN – A49/50, MONO ADD 1996.

Marcella Sembrich-Kochańska and Adam Didur – in friendship on stage and in the life

Summary: The famous Polish singers, soprano Marcella Sembrich-Kochańska and bass Adam Didur, they were both educated in Lviv. Their artistic roads were different, they sing in Europe and outside. Finally, they met in The Metropolitan Opera in 1908. Season 1908/1909 was the first for Didur, and the last one for Sembrich. They performed together in three opera's title: *La Bohème* by Puccini (Mimi and Colline), *Rigoletto* by Verdi (Gilda and Sparafucile), *Le nozze di Figaro* by Mozart (Susanna and Figaro). Apart of it they sang in the special sunday concert 10 I 1909. Didur also took part in the ceremonial farewell of Sembrich (MET, 6 II 1909). With the begining of the 1. War (1914) Sembrich founded in the US The American Polish Relief Committee and was the President of it. She organized the concerts for collecting funds for Poland. Didur was among the artists who helped her in that activity. When husband of Sembrich, Wilhelm Stengel died (1917), Didur took part in the funeral ceremony. He wrote to her two amoving letters. The old discs saved voices of both artists. We can listen their singing.

Key words: Adam Didur, Marcella Sembrich-Kochańska, The Metropolitan Opera, The American Polish Relief Committee, repertoire

Jacek Mikołajczyk
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Amerykańskie wojny operowe – wczesna historia Metropolitan Opera w czasach Adamo Didura

Opracowanie niniejsze ma charakter kontekstowy. Chciałbym w nim opisać organizacyjne ramy wczesnej działalności nowojorskiej Metropolitan Opera, czyli instytucji, w której w szczytowym okresie sławy pracował Adam Didura i która do dzisiaj może poszczycić się marką jedną z najbardziej prestiżowych scen operowych na świecie. Zajmę się przede wszystkim kwestiami kulturowego kontekstu amerykańskiej opery przełomu XIX i XX wieku oraz obowiązujących w tym czasie za Oceanem metod organizacji i zarządzania instytucją opery. Opiszę również pokrótce toczony w tym okresie w Ameryce tzw. wojny operowe, z których wyłonił się tamtejszy specyficzny model funkcjonowania opery. Opera w USA była zasadniczo gatunkiem obcym, przeszczepionym z Europy, i symbolizowała wartości słabo eksponowane w tamtejszym krajobrazie kulturowym. Była jednak narzędziem budowania prestiżu formującej się nowej amerykańskiej arystokracji finansowej, a także frontem konfliktów kulturowych pomiędzy reprezentantami różnych kręgów imigranckich przede wszystkim w Nowym Jorku. Sama historia MET pokazuje ewolucję instytucji mecenatu w USA, którego zwieńczeniem było zaakceptowanie modelu działalności sceny operowej jako instytucji artystycznej. W rozważaniach historycznych oprę się przede wszystkim na dwóch opracowaniach: *Grand Opera. The Story of the MET* Charlesa Affrona i Mirelli Jony Affron¹, pierwszej tak obszernej krytycznej historii Metropolitan Opera, oraz *The Gilded Stage* Daniela Snowmana², społeczno-ekonomicznej historii opery.

¹ C. AFFRON, M.J. AFFRON: *Grand Opera. The Story of the MET*. Oakland 2014.

² D. SNOWMAN: *The Gilded Stage. A Social History of Opera*. London 2009.

Adam Didur zadebiutował w Metropolitan Opera 14 listopada 1908 roku w partii Mefistofelesa w *Fauście* Charlesa Gounoda. Na afiszu występował pod nieco zmodyfikowanym imieniem jako Adamo Didur. Spektakl był inauguracyjną premierą sceny MET w Brooklyn Academy of Music, a jednocześnie inaugurował dyrekcję Giulia Gattiego-Casazzy. Dyrygował Francesco Spetrino, a w głównych partiach wystąpili Geraldine Farrar (Małgorzata) i Enrico Caruso (Faust). Dwa dni później Didur śpiewał już na głównej scenie Metropolitan Opera jako Ramfis w *Aidzie*, debiucie Arturo Toscaniniego w MET. Od 1914 roku śpiewak był już solistą tego teatru, na którego scenie wystąpił 729 razy, po raz ostatni w 1933 roku na gali jubileuszowej 25-lecia dyrekcji Gattiego-Casazzy³. Widać więc od razu związek polskiego artysty z tym właśnie impresariem, który zresztą zaprosił go zarówno do zespołu MET, jak i – wcześniej – do mediolańskiej La Scali. Dyrekcja Gattiego-Casazzy była przełomowa dla nowojorskiej opery. Był pierwszym tamtejszym dyrektorem, który tak długo utrzymał się na stanowisku, dzięki czemu okres jego kadencji wyznaczył całą epokę w dziejach instytucji. Włoch wprowadził w niej też nowy, nowoczesny model zarządzania i zapewnił instytucji światową renomę, którą cieszy się do dzisiaj.

Renoma owa oraz przekonanie, że Metropolitan Opera to czołówka światowej opery, wydaje się obecnie czymś oczywistym, ale właściwie jest to paradoks i zanim instytucja osiągnęła taki status, musiało minąć sporo lat. Opera w swoim głównym nurcie to w zasadzie gatunek bardzo „nieamerykański”, niemalże „antyamerykański”. W XIX wieku, w okresie kształtowania się amerykańskiej tożsamości, jej elitarność, europejskość raziła, zniechęcała potencjalnych adresatów, a tamtejszy teatr muzyczny budował swoją specyfikę raczej w oparciu o gatunki popularne, wyrastające z tradycji angielskiego music-hallu⁴. W Europie była zakorzeniona w systemie państwowego mecenatu – była narzędziem budowania prestiżu, w pewnym sensie instrumentem propagandy politycznej, dzięki czemu mogła funkcjonować i rozkwitać również pod względem ekonomicznym. W Ameryce mogła liczyć co najwyżej na mecenat prywatny, kapryśny i niepewny. Jako instytucja niezwykle kosztochłonna, która, jak wskazuje jej historia, bez silnego wsparcia finansowego w warunkach czysto rynkowych na dłuższą metę nie jest w stanie funkcjonować, znajdowała się zatem w sytuacji dosyć trudnej: wyrastająca z nielubianej tradycji, kojarzona z rozrywką elitarną, a jednocześnie droga w utrzymaniu, pozbawiona była początkowo naturalnej bazy w postaci szerszej, przywiązanej do gatunku publiczności.

³ Dane podaję za: MetOperaDatabase: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>; dostęp: 12.11.2017.

⁴ Piszę o tym bardziej szczegółowo w artykule *Opera i musical. Operowe inspiracje w musicalu amerykańskim* (zob. J. MIKOŁAJCZYK: *Opera i musical. Operowe inspiracje w musicalu amerykańskim*. W: *Opera w kulturze*. Red. M. SOKALSKA. Kraków 2016, s. 339–357).

Tradycje operowe Ameryki sięgają pierwszych dekad XIX wieku. W 1825 roku w Nowym Jorku po raz pierwszy zorganizowany został sezon operowy. Występowała wtedy europejska trupa Manuela Garcii, a współinicjatorem całego przedsięwzięcia był nie kto inny, jak Lorenzo da Ponte, librecista *Don Giovanięgo*, którego burzliwe koleje życia w 1805 roku zaprowadziły do Ameryki⁵. W 1854 roku w Nowym Jorku powstała Academy of Music, pierwszy teatr operowy, który wpisał się w tamtejszy krajobraz życia kulturalnego na dłużej. Teatr ten był prowadzony przez niemieckiego bankiera Augusta Belmonta. Jego oficjalnie deklarowana misja zakładała promocję amerykańskich kompozytorów, edukację amerykańskich wykonawców oraz w ogóle edukację muzyczną Amerykanów. Instytucja utrzymywana była przez subskrybentów, jej właścicielami byli udziałowcy, jednocześnie dysponujący na wyłączność wieczystym prawem do użytkowania łóż. To oni mianowali dyrektorów, za ich pieniądze został też postawiony budynek, który następnie wydzierżawiono impresariowi. Ten dopiero wynajmował artystów i kompletował zespół, najczęściej którąś z wędrownych trup, czerpiąc następnie zyski ze sprzedaży biletów⁶.

New York Academy of Music była ostoją starej amerykańskiej arystokracji, dla której to, co stanowiło o problematyczności szerszego funkcjonowania opery w USA, było jej największą zaletą. Elitarność instytucji gwarantowała prestiż jej właścicielom i użytkownikom. Problem polegał na tym, że w drugiej połowie XIX wieku w Ameryce dojrzała już nowa arystokracja finansowa, na którą składały się rodziny wielkich przedsiębiorców okresu bujnego rozwoju przemysłowego kraju: Vanderbiltów, Carnegiech, Morganów itp. Choć ich fortuny wielokrotnie przewyższały majątek dotychczasowych elit, te ostatnie zazdrośnie broniły im wstępu na „salony”, z których jednym z najbardziej prestiżowych była właśnie NYAM. Problem miał zresztą również praktyczne podłoże: budynek nowojorskiej opery mieścił zaledwie trzydzieści łóż, z których wszystkie miały już właścicieli. Ci nie mieli zamiaru się ich pozbywać, zwłaszcza na rzecz „nowobogackich”. W 1880 roku odmówiono sprzedaży łoża Alvie Vanderbilt, żonie Williama. W rezultacie członkowie nowej elity postanowili zbudować własny teatr operowy – Metropolitan Opera właśnie, która swoje podwoje otworzyła przed widzami w 1883 roku.

Nowa opera była już wyposażona w 122 łoża. Architektonicznie jej budynek odbiegał od neobarokowych wzorców dominujących wówczas w tego rodzaju przybytkach. Fasada wręcz szokowała umiarem, prostotą neorenesansowych podziałów. Trudno było w niej szukać posągów, złocień, przepychu – żółty, ceglany budynek przypominał niektórym raczej gmach przemys-

⁵ Na temat nowojorskiego sezonu Garcii zob. D. SNOWMAN: *The Gilded Stage...*, s. 130–140.

⁶ Tamże, s. 208–210.

słowy niż „świątynię sztuki”. We wnętrzu mieściło się ponad 3 000 widzów, co czyniło MET największą pod tym względem operą na świecie, a scena nawiązywała do rozwiązań znanych raczej z Bayreuth niż włoskich „pudełek”. Zachowano osobne wejścia dla zamożnej i przeciętnej publiczności⁷. Już w samym budynku odzwierciedlały się zatem okoliczności powstania przybytku – chęć odróżnienia się od starej arystokracji, reprezentowanej przez tradycję o europejskiej proweniencji, oraz zaznaczenia własnego przywiązania do nowoczesności, przy jednoczesnym zachowaniu funkcji opery jako instrumentu budowania i utrwalania własnego prestiżu.

Natychmiast po otwarciu nowej instytucji wybuchła wojna pomiędzy obiema operami. Dyrektorem Academy of Music był w tym okresie James H. Mapleson zwany „Pułkownikiem”. Metropolitan Opera szefował Henry E. Abbey. „Żołnierzami” w tej wojnie były przede wszystkim wielkie gwiazdy, które miały przyciągnąć do jednej bądź drugiej sceny publiczność. Po stronie Akademii „walczyły” m.in. Adelina Patti i Etelka Gerster; Abbey przeciwstawił im Christine Nilsson. Co ciekawe, MET o mało nie poległa w tym pojedynku. Jako instytucja dopiero co powstała znajdowała się na przegranej pozycji. Jej dykcja musiała produkować wszystkie spektakle od zera, nie dysponując gotowymi albo częściowo gotowymi dekoracjami, co pochłaniało ogromne koszty. Po roku działalności Abbey był zmuszony zwrócić się do udziałowców z prośbą o pokrycie strat. Ci w odpowiedzi przekazali dyrekcję MET w ręce Leopolda Damroscha.

Damrosch urodził się w 1832 roku w Poznaniu. Był założycielem i dyrygentem Nowojorskiego Towarzystwa Oratoryjnego oraz Nowojorskiego Towarzystwa Symfonicznego, niemieckim imigrantem, jednym z czołowych animatorów kultury muzycznej w Nowym Jorku. Propozycja, jaką przedstawił akcjonariuszom MET, znacznie odbiegała od warunków, na jakich w tym okresie przekazywano impresariom w zarząd tego typu instytucje. Damrosch zgodził się na roczną pensję oraz procent z zysków. Zobowiązał się do wystawiania 14 oper w sezonie, obniżenia cen biletów o połowę, a kosztów ich produkcji prawie o połowę. Z kolei akcjonariusze mieli odtąd pełnić funkcję producentów spektakli, biorąc na siebie część ryzyka, ale też partycypując w zyskach z działalności.

Dyrekcja Damroscha przeszła do historii jako „niemieckie sezony” w Metropolitan Opera. W ówczesnym Nowym Jorku największą nadzieją przedsiębiorców operowych były społeczności świeżych imigrantów. Nie żywili oni uprzedzeń amerykańskiej publiczności, jak wspominałem, niechętnie spoglądającej na elitarnie europejskie rozrywki. Przeciwnie, przywiązani do popularnej w krajach ich pochodzenia opery byli niejako naturalną widownią widowisk operowych. Z dwóch największych liczebnie imigranc-

⁷ Zob. C. AFFRON, M.J. AFFRON: *Grand Opera...*, s. 1–6.

kich społeczności – włoskiej i niemieckiej – ta druga była przy tym bogatsza i lepiej zorganizowana. W latach 80. XIX wieku liczyła ponad 250 tysięcy osób, a jej przedstawiciele aktywnie wspierali swoją kulturę. Byli też aktywni w zamieszkiwanych przez siebie miastach, a muzyka była dla nich największą wartością kulturalną. Co więcej, repertuar niemiecki był tańszy w eksploatacji niż włoski, przede wszystkim z powodu niższych gaź specjalizujących się w nim gwiazd operowych.

Paradoksy ówczesnego życia operowego doskonale uchwyciła w swojej wypowiedzi Edith Wharton: „Nienaruszalne, niekwestionowalne prawa świata muzyki wymagały, by niemieckie teksty francuskich oper śpiewane przez szwedzkich artystów były tłumaczone na włoski dla lepszego zrozumienia przez anglojęzyczną publiczność”⁸. Na najbliższe lata włoszczyznę wyparł jednak ze sceny Metropolitan Opera język niemiecki. Nie wszystkim się to podobało, na przykład właściciele łóż nie byli zadowoleni z takiego zwrotu i otwarcie zwalczali Damroscha, ostatecznie jednak o kierunkach działalności opery decydowali przede wszystkim widzowie, od których zależało bieżące utrzymanie instytucji. Ukłon w stronę repertuaru i widowni niemieckiej pozwolił Damroschowi wygrać pierwszą amerykańską wojnę operową, która zakończyła się zamknięciem w 1886 roku New York Academy of Music.

Damrosch po objęciu dyrekcji osobiście dyrygował w 3 miesiące 52 przedstawieniami. Wkrótce jednak zmarł z wyczerpania i dyrekcję Metropolitan Opera przejął jego syn Walter, wspomagany przez dyrygenta Antoniego Seidla. „Niemieckie sezony” trwały w MET do 1891 roku, kiedy akcjonariusze przekazali dyrekcję instytucji ponownie Abbeyowi, tym razem wspomaganeemu przez prawnika Maurice’a Graua, który po śmierci współpracownika ostatecznie w 1896 roku przejął prowadzenie sceny. Istotnym punktem ich oferty była gwarancja zaprezentowania w każdym sezonie 60 przedstawień w języku włoskim i francuskim. Odzwierciedlało to zmiany w składzie widowni operowej – po niemieckiej dominacji włoska imigracja zdołała się już wzmocnić pod względem ekonomicznym i mogła już stanowić bazę dla działalności opery. Nowa dyrekcja zmieniła też strategię prowadzenia instytucji. Oparła się na wielkich, międzynarodowych gwiazdach, które były angażowane na cały sezon. Grau płacił im nieprzyzwoicie wysokie gaże, przez co w dużym stopniu udało mu się wyrugować konkurencję, co jednak zarazem odbijało się negatywnie na sytuacji materialnej pozostałej części zespołu. Zmieniał często obsady, dzięki czemu udawało mu się utrzymać zainteresowanie prasy działalnością teatru. To za jego czasów w MET pojawiły się takie gwiazdy, jak Jan Reszke, Emma Calve, Nellie Melba czy Marcelina Sembrich.

⁸ Cyt. za: C. AFFRON, M.J. AFFRON: *Grand Opera...*, s. 6.

Po zaledwie roku działalności nowa dyrekcja Metropolitan Opera musiała stawić czoła katastrofie, która wymusiła zmianę organizacji modelu zarządzania instytucją. W 1892 roku w MET wybuchł pożar, który zniszczył scenę oraz dużą część zaplecza i widowni. Jego przyczyną była niedogaszona zapałka. Budynek wyposażono wprawdzie w skuteczny system przeciwpożarowy, okazało się jednak, że był wyłączony. Ubezpieczenie nie pokryło kosztów odbudowy teatru, co właśnie sprawiło, że zarządcy musieli zmienić jego model organizacyjny. Powstało wtedy Metropolitan Opera and Real Estate Company; zmniejszono liczbę udziałowców spółki z 70 do 35, a zarządzająca nią rada zwiększyła swoją decyzyjność w kwestiach artystycznych. Zredukowano jednocześnie liczbę łóż, co pozwoliło na powiększenie widowni do 3 400 miejsc, do czego dodano miejsca stojące. Ostatecznie widownia MET mogła odtąd pomieścić 4 000 widzów. Zainstalowano również oświetlenie elektryczne.

System oparty na instytucji impresaria dzierżawiącego od akcjonariuszy-właścicieli budynek teatru i organizujący w nim „sezony” z wynajętym przez siebie zespołem na przełomie XIX i XX wieku zaczął ujawniać swoją archaiczność, co wkrótce miało wymusić kolejną reformę MET. W 1903 roku dyrekcję instytucji objął Heinrich Conried, przedsiębiorca teatralny, urodzony w 1855 roku – tu ciekawostka – w dzisiejszej Bielsku-Białej. Był on nie muzykiem, lecz raczej – jak powiedzielibyśmy dzisiaj – menadżerem teatralnym, znanym przede wszystkim z prowadzenia w Nowym Jorku niemieckich teatrów. Warunki jego kontraktu zakładały stałą gażę w wysokości 20 tysięcy dolarów rocznie oraz 50% potencjalnych zysków z działalności.

Dyrekcja Conrieda była niezwykle ekstrawagancka, barwna i burzliwa. Za jego czasów debiutował w MET jej późniejszy filar – Enrico Caruso, choć Conried „odziedziczył” kontrakt z tenorem po poprzedniku. Nowy dyrektor zaczął sensacyjnie – w 1903 roku wystawił *Parsifala* Wagnera jako pierwszą inscenizację tej opery poza Bayreuth. Przedsięwzięcie to doskonale ilustruje styl dyrekcji Conrieda. Były to prezentacje praktycznie pirackie, a w każdym razie dyrektor naruszył w tym wypadku prawa autorskie, występując przeciw woli Cosimy Wagner. Protesty i proces sądowy Conried potraktował jako darmową reklamę przedstawienia. Premierę *Parsifala* zaplanował na Wigilię Bożego Narodzenia, co uznano za prowokację, ponieważ dzieło Wagnera uważano wówczas za świętokradcze i bluźniercze. Wokół premiery udało się więc stworzyć atmosferę skandalu.

Podobnie było z premierą *Salome* Richarda Straussa w 1906 roku. Skandalizujący tekst oparty na dramacie Oscara Wilde’a sam w sobie gwarantował zainteresowanie prasy i widzów, ale Conried zrobił wiele, by dodatkowo podgrzać atmosferę wokół wydarzenia. Była to pierwsza premiera opery tego kompozytora w Stanach Zjednoczonych. Próbę otwartą zorganizowano w niedzielę, tuż po mszy – udziałowcy MET, abonenci, krytycy, przyja-

ciele, dziennikarze i inni widzowie przyszli do teatru prosto z kościoła, co wzmacniało wrażenie obrazoburczości spektaklu. W inscenizacji oburzenie wywoływał erotyczny taniec głównej bohaterki granej przez Olive Fremstad, a przede wszystkim scena całowania przez nią w usta świętej głowy Jana Chrzciciela. Wybuchł skandal – interweniował sam J.P. Morgan, którego córka była na spektaklu i poczuła się nim urażona⁹.

Burzliwe lata dyrekcji Conrieda dowiodły, że system zarządzania Metropolitan Opera się nie sprawdza. Uzależnienie wysokości dochodów dyrektora od zysków z działalności instytucji sprawiało, że dyrektor nadużywał instytucji benefisu, gonił za sensacją i robił wszystko, by zwiększyć własne profity. W dodatku wkrótce przybyła MET konkurencja – w 1906 roku została powołana do życia Manhattan Opera Company założona przez przedsiębiorcę operowego Oscara Hammersteina. Była to instytucja działająca w oparciu o zupełnie inne założenia niż MET. Miała grać po angielsku i adresowała swoje przedstawienia do nowej publiczności – tzw. zwykłych miłośników sztuki. Wielkie gwiazdy miały w niej śpiewać dobre, popularne dzieła przy zachowaniu umiarkowanych cen biletów. Hammersteinowi udało się skompletować konkurencyjny zespół złożony częściowo z gwiazd „podkupionych” Metropolitan Opera, takich jak Nellie Melba, Mary Garden czy Luisa Tetrazzini.

Konkurencja między obiema grupami zamieniła się w drugą amerykańską wojnę operową, jeszcze bardziej zaciętą niż poprzednia. Bronią były w niej ponownie gwiazdy i repertuar, a strategia znowu sprowadzała się do prób przelicytowania konkurenta. Zdarzało się, że grano ten sam tytuł jednego dnia, jak *Toscę* 26 stycznia 1910 roku, starając się przebić rywala bardziej sensacyjnymi nazwiskami na afiszu. Początkowo Hammerstein zyskał przewagę w konflikcie, chociaż jego pozycję osłabiało to, że nie był w stanie zatrudnić dużych zespołów wagnerowskich, oraz brak praw do wystawiania Pucciniego, najpopularniejszego kompozytora operowego w tych latach. Omijając tę przeszkodę, skupił się na repertuarze francuskim, promując w Ameryce opery Claude’a Debussy’ego i Jacques’a Offenbacha (*Opowieści Hoffmana*). „Kupował” gwiazdy, wybudował też drugi stały teatr operowy w Filadelfii, rozszerzając front wojny z Nowego Jorku o prowincję.

To sukcesy odnoszone przez Hammersteina, zagrażające pozycji Metropolitan Opera, zmusiły jej akcjonariuszy do tego, by pozbyć się Conrieda i poszukać nowego dyrektora. Otto Kahn, dyrektor rady powierniczej i właściciel większości udziałów MET, zwrócił się do Guilia Gattiego-Casazy, od 1898 roku dyrektora mediolańskiej La Scali.

La Scala na przełomie wieków sama znalazła się w sytuacji kryzysowej związanej ze zmianą modelu organizacji życia operowego we Włoszech.

⁹ Tamże, s. 57–67.

Przed zjednoczeniem teatry operowe były tam dotowane przez lokalne rządy. W nowej rzeczywistości politycznej centralny rząd nie był w stanie wziąć na siebie takiego zobowiązania. Sytuację próbowano ratować, przekazując odpowiedzialność za instytucje kulturalne władzom miejskim, mimo to wiele teatrów operowych trzeba było zamknąć, a inne musiały ograniczyć działalność. W 1897 roku rząd w Rzymie przekazał zarząd mediolańską La Scalą w ręce miasta, co zakończyło się bankructwem i chwilowym zamknięciem instytucji¹⁰. Ostatecznie dyrekcję powierzono Gattiemu-Casazzy, który został jednak zatrudniony na nowych zasadach, zrywających z dotychczasowym systemem impresaryjnym. Przede wszystkim mianowano go dyrektorem generalnym instytucji, za ustalone z góry honorarium w ramach pięcioletniego kontraktu. Gatti-Casazza miał odpowiadać przed radą, której dyrektorem byli książę Guido Visconti oraz Arrigo Boito. Na stanowisku pierwszego dyrygenta i dyrektora artystycznego powołano Artura Toscaniniego, radykalnie zwiększając rolę dyrygenta w ramach działalności całej instytucji.

Ten właśnie model postanowiono przenieść do Metropolitan Opera. Jej dyrektor miał być odtąd wynagradzany pracownikiem, nie ponosząc osobistego ryzyka finansowego uzależnionego od zyskowności działalności. Zlikwidowano benefisy, wzmocniono też władzę dyrektora, któremu zapewniono wyłączność w decyzjach obsadowych. W statucie nowej spółki – Metropolitan Opera Company – uznano ją za instytucję non profit. Wszelkie zyski miały być odtąd przekazywane na poczet specjalnego funduszu wspierającego działalność MET. Dzięki tym zapisom Metropolitan Opera stała się w pełni instytucją artystyczną, co później – w 1932 roku – zostało przypieczętowane przekształceniem Metropolitan Opera Company w stowarzyszenie (Metropolitan Opera Association).

Nowi dyrektorzy – Gatti-Casazza oraz Toscanini – wspomagani przez gwiazdy, takie jak Geraldine Ferrar i Enrico Caruso, wkrótce uzyskali przewagę w konflikcie z Hammersteinem. Rozstrzygające okazały się przy tym kwestie nie tyle artystyczne, w rodzaju atrakcyjności repertuaru, co finansowe. Wojna zmuszała obie opery do nakręcania spirali wydatków i okazało się, że Hammerstein, zwłaszcza po wybudowaniu wspomnianego nowego teatru w Filadelfii, po prostu przeinwestował. Wspierana przez świat finansjery Metropolitan Opera ostatecznie wykupiła zarówno filadelfijskie przedsiębiorstwo konkurenta, jak i długi Hammersteina w wysokości 1,25 miliona dolarów. On sam w 1910 roku podpisał zobowiązanie do nieprowadzenia działalności w branży operowej w głównych miastach USA przez najbliższych 10 lat.

¹⁰ Zob. D. SNOWMAN: *The Gilded Stage...*, s. 251–253.

„Wojny operowe” trafnie ilustrują kontekst kulturowy i ekonomiczny, w którym w Stanach Zjednoczonych rozwijały się ośrodki operowe. Opera była początkowo instrumentem budowania prestiżu przez amerykańskie elity, by następnie stać się barometrem przemian społecznych wywołanych kolejnymi falami imigracji. Pozbawiona państwowego mecenatu i kulturalnego kontekstu, w którym wyrastała w Europie, w nowym środowisku musiała odnaleźć dla siebie nową niszę w muzyczno-teatralnym krajobrazie Nowego Jorku i innych ośrodków. Częściowo naśladowując europejskie wzorce organizacji, częściowo dopasowując się do lokalnych warunków, ewoluowała w kierunku modelu instytucji artystycznej o specyficznych celach. W rzeczywistości instytucji, w której o sukcesie i przetrwaniu decydowała umiejętność podporządkowania się warunkom dyktowanym przez rynek, musiała – ze względu na własną specyfikę – zagwarantować sobie pewną swobodę ekonomiczną. Dopiero uznanie pewnej niezależności opery od zasad rynkowych i uznanie jej wartości jako instytucji artystycznej umożliwiło Metropolitan Opera osiągnięcie prestiżu i pozycji, jakimi zaczęła się cieszyć w XX wieku.

Bibliografia

Opracowania

AFFRON C., AFFRON M.J.: *Grand Opera. The Story of the MET*. Oakland 2014.

MIKOŁAJCZYK J.: *Opera i musical. Operowe inspiracje w musicalu amerykańskim*. W: *Opera w kulturze*. Red. M. SOKALSKA. Kraków 2016, s. 339–357.

SNOWMAN D.: *The Gilded Stage. A Social History of Opera*. London 2009.

Netografia

MetOperaDatabase: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>; dostęp: 12.11.2017.

American opera wars: an early history of The Metropolitan Opera in the times of Adamo Didur

Summary: The paper outlines the background of Adam Didur’s career in The Metropolitan Opera (House) in New York, describing its early history and so called “opera wars”, that defined its character and managing style. Opera in the United States initially was perceived as a non-American genre. Associated with European and elitist culture was not supported by wide American audience. Only immigrants from Italy and Germany could be treated as its natural popular base. The New York Academy of Music, founded in 1854, was a stronghold of old American aristocratic families that fiercely defended its character and elitism. In 1883 The Metropolitan Opera was founded as an opera house owned and welcomed by members of new American elites, representing

a rapidly developing world of mass industry. The first American opera war ended in 1886 when The Academy of Music was closed. The first years of The Metropolitan Opera, after management of Leopold Damrosch, were called "German seasons". Managers such as Maurice Grau or Heinrich Conried focused on promoting "star system" in opera. It led to the second American opera war, which The MET fought against The Manhattan Opera Company, under Oscar Hammerstein's management. The MOC addressed its repertoire to the wider audience and introduced operas sung in English. In 1898 Giulio Gatti-Casazza and Arturo Toscanini took over entrepreneurship of The MET, starting its first period of history as a leading opera house in the world. In 1908 Adam Didur debuted in The MET, singing the part of Mefisto in Charles Gounod's *Faust*.

Key words: Adam Didur, social-economy history of opera theatre, American "opera wars", managing style, The Metropolitan Opera, Leopold Damrosch, Heinrich Conried, Giulio Gatti-Casazza, Arturo Toscanini, The Manhattan Opera Company, The New York Academy of Music

Elżbieta Szwed

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie



Adam Didur na scenie Teatru Polskiego w Katowicach

Międzywojenny okres działalności katowickiego teatru to czas kreacji polskiej sceny zawodowej, utrwalanie jej związków z miastem i regionem. Czas niewątpliwie trudny, determinowany nową, acz złożoną rzeczywistością polityczno-społeczną, niewolną od napięć i konfliktów o narodowościowym charakterze.

Jednym z niezwykle istotnych, wręcz konstytutywnych ogniw procesu repolonizacyjnego w powstałym po plebiscytowych rozstrzygnięciach województwie śląskim była organizacja zawodowej instytucji teatralnej. Już w 1922 roku dzięki zabiegom śląskich działaczy artystyczną działalność podjął Teatr Polski w Katowicach¹. Była to placówka dwudziałowa o charakterze komediowo-dramatycznym i muzyczno-operowym. Jak zakładano, w jego dwoistej strukturze chodziło o to, aby w zasięgu oddziaływania znalazła się jak najliczniejsza rzesza widzów, i to wywodzących się zarówno z ludności miejscowej, jak i tej napływowej o gustach wykształconych na wzorcach teatrów warszawskich i galicyjskich. A te były diametralnie różne od form wypracowanych na Górnym Śląsku pod wpływem ruchu amatorskiego.

Nie bez znaczenia dla samej idei powołania i organizacji katowickiej placówki pozostawał fakt istnienia od 1901 roku niemieckiego teatru operowego w Bytomiu, który w kilkanaście lat później, po fuzji działających dotąd samodzielnie scen w Zabrze i Gliwicach, zabezpieczał – jak odnotował

¹ Placówka od 1922 do 1939 roku pozostawała pod zarządem Towarzystwa Przyjaciół Teatru Polskiego. Najwyższym organem Towarzystwa było walne zgromadzenie członków, które decydowało m.in. o wyborze nowego zarządu i komisji rewizyjnej, zatwierdzeniu budżetu. Komisja artystyczna, zabezpieczała wpływające na poczet działalności teatru subwencje, zajmowała się także oceną poziomu artystycznego spektakli.

E. Makosch, autor kroniki bytomskiej placówki – „kulturalne dążenia niemieckiego Górnego Śląska”². W latach trzydziestych, okresie prosperity, bytomska scena wystawiła obok pozycji klasyki operowej, niemal wszystkie dzieła sceniczne Richarda Wagnera – ich poziom oceniany pozytywnie przez niemiecką prasę, świadczył o bardzo dobrej, artystycznej „kondycji” teatru³.

W publikacji *Teatr Polski na Śląsku* jej autor, Marian Sobański, dyrektor katowickiej placówki w latach 1927–1939, stwierdzał:

Dla przeciwstawienia się zatem akcji konkurencyjnej i dla zrównoważenia środków propagandy teatralnej, należało iść po linii stworzenia pierwszorzędno polskiego teatru o charakterze reprezentacyjnym, godnym powstającej tu i budującej się dopiero państwowości polskiej⁴.

Funkcjonowanie obydwu teatrów, mimo specyficznych uwarunkowań geopolitycznych, determinowały podobne, obiektywne czynniki, w tym recesja i związany z nią kryzys gospodarczy, który dotknął w latach późniejszych obu placówek. Postanowienia konwencji genewskiej dotyczące prowadzenia działalności na terenach zamieszkałych przez mniejszości narodowe stworzyły możliwości obustronnej, acz nie zawsze łatwej współpracy⁵.

Już w pierwszym sezonie (1922/1923) na scenie operowej Teatru Polskiego odbyły się premiery *Madame Butterfly* G. Pucciniego, *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany, *Trubadura* i *Toski* G. Verdiego, a także Moniuszkowskich *Straszego dworu* i *Halki* – dzieł, które na stałe weszły do kanonu repertuarowego, stając się artystyczną wizytówką teatru. Jak podkreślano w recenzjach prasowych, większość realizacji cechował wysoki poziom wykonania, wskazywano również na kreatywność i wyjątkową dbałość o szczegóły scenografii i reżyserii wystawianych dzieł⁶.

W kolejnych trzech sezonach organizację opery poddano daleko idącym modyfikacjom – poszerzono zakres działań sceny komediowo-dramatycznej o formy o charakterze wodewilowym i o komedie muzyczne, powstał także

² „[...] in der deutsch verbliebenen teil Oberschlesiens kulturelle Interessen zu pflegen”; E. MAKOSCH: *Chronik des Theaterwesens in der Oberschlesischen Stadt Beuthen*. Dortmund 1980, s. 4.

³ W sezonie 1925/1926 wystawiono *Zygfryda*, w następnych: *Lohengrina*, *Tannhäusera*, *Walkirię*. Teatr bytomski prowadził działalność nieprzerwanie aż do roku 1944.

⁴ M. SOBAŃSKI: *Teatr Polski na Śląsku 1922–1939*. Katowice 1963, s. 129.

⁵ Obydwa teatry prowadziły działalność objazdową, tak po polskiej, jak i niemieckiej stronie Śląska. Nic jednak nie wiadomo, jaki był rezonans prasowy owych działań – niemiecka prasa nie recenzowała bowiem przedstawień polskich, podobnie zresztą jak polska niemieckich.

⁶ Reżyserem spektakli operowych był Romuald Mossoczy.

dział operetki⁷. W praktyce oznaczało to generalnie zawieszenie, przynajmniej, jak argumentowano – na jakiś czas działalności opery. Zmiany te, w ręcz fundamentalnym znaczeniu dla placówki, wymuszała pogarszająca się jej sytuacja finansowa⁸.

O teatralnym budżecie i scenicznym „niebycie” dzieła operowego, a w konsekwencji zatracaniu przez teatr ideowych podstaw i polskiego charakteru, informowała prasa. Między innymi recenzent „Gońca Śląskiego” stwierdzał z dezaprobatą:

Spostrzegamy, że systematycznie zmierza się do tego, aby z naszej świątyni sztuki uczynić coś w rodzaju kabaretu, hołdującego wyłącznie podkasanej muzyce. Karmi się nas pierwszorzędnym programem na papierze, a w rzeczywistości operetki gonią jedna za drugą. Na zewnątrz wielki gest, a w gruncie rzeczy groszorbstwo i schlebienie niskim instynktom⁹.

Weryfikacja polityki repertuarowej i form działalności teatralnej była więc niezbędna; w sezonie 1925/1926 przywrócono dwudziałową organizację teatru. Modyfikacjom poddane zostały plany repertuarowe obydwu działów.

Wśród prezentacji premierowych zespołu opery znalazły się wówczas takie dzieła, jak: *Mazepa* A. Münchheimera, *Cyganeria* G. Pucciniego, *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Pajace* R. Leoncavalla. Do udziału w spektaklach zapraszano wykonawców o ugruntowanej pozycji artystycznej, m.in. Wandę Wermińska, Olgę Olginę, Ignacego Dygasa, Stanisława Gruszczyńskiego czy stojącego u progu wielkiej artystycznej kariery Jana Kiepurę¹⁰.

W ostatnich dniach czerwca 1927 roku w zamykających kolejny sezon wystawieniach *Toski* G. Pucciniego i *Fausta* Ch. Gounoda wystąpił Adam Didur. Premiera *Toski* na scenie katowickiego teatru odbyła się w listopadzie

⁷ Reżyserami spektakli operetkowych zostali: Bolesław Horski oraz Czesław Wołowski. Na stanowiska kapelmistrzów powołano, obok Stefana Mariana Stoińskiego, Kazimierza Bończy Tomaszewskiego, także Zdzisława Górzyńskiego, któremu powierzono kierownictwo artystyczne działu.

⁸ Do subwencjonowania placówki zobligowały się na mocy wcześniejszych ustaleń Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego oraz katowicka Rada Miejska. Ministerialne fundusze wpływały nieregularnie, a stosunek władz miejskich, mimo gwarancji i działań wspierających organizację teatru, deklaracji pomocy, był nieprzychylny.

⁹ M.I.: *Uwagi o teatrze*. „Goniec Śląski” 1924. R. 6, s. 268.

¹⁰ Jan Kiepura wystąpił 24 czerwca 1928 roku w wystawieniu *Toski* (Cavaradossi), artyście partnerowali Laura Kochańska w partii tytułowej oraz Eugeniusz Narożny w roli Scarpia.

1922 roku z udziałem miejscowych sił, między innymi: Hanny Skwareckiej, Tadeusza Wierzbickiego, Henryka Millera¹¹. Spektakl, jak donosiła prasa, spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem publiczności, pisano o sukcesie całego zespołu.

Rok później, a więc w sezonie 1927/1928 zaprezentowano *Fausta* w obsadzie debiutujących wówczas Stanisławy Karbowskiej jako Małgorzaty oraz Gustawa Chorjana w tytułowej roli, a także występującego gościnnie, rosyjskiego śpiewaka Mikołaja Jachno. W recenzjach wskazywano na dobry poziom spektaklu i – jak na wymogi dzieła – wręcz perfekcyjne przygotowanie scen zbiorowych oraz choreografii.

W odniesieniu do przedstawień z udziałem A. Didura w 1927 roku prasa ograniczyła się tylko do informacji o scenicznej karierze artysty lub – jak miało to miejsce w notce redakcyjnej zamieszczonej w „Polonii” – zwięzłego komentarza o następującej treści: „ukazanie się Didura na scenie w I akcie spowodowało długotrwałą, huraganową burzę oklasków i entuzjazmu dla śpiewaka i jego gry scenicznej”¹².

Rok później, ósmego maja 1928 roku, A. Didur wystąpił ponownie w partii Mefista, zaproszono także Gustawa Chorjana, który święcił wówczas triumfy w Teatrze Wielkim w Warszawie. Artystom partnerowali: Laura Kochańska (Małgorzata), Maria Zuna (Siebel) oraz Eugeniusz Narożny w partii Walentego, całość prowadził Milan Zula. Jak można było przypuszczać, w ocenach prasowych tym razem najwięcej uwagi poświęcono A. Didurowi. W artykule redakcyjnym „Gońca Śląskiego” odnotowano między innymi:

Niesamowita postać szatańskiego kusiciela i szyderskie naigranie się z uczuć i słabości ludzkich, tak jak je odzwierciedlił w swej grze Didur, porwały do tego stopnia publiczność, że burzliwe, niemilkujące oklaski, zmusiły go nawet przy otwartej scenie do powtórzenia jednego z ustępów¹³.

W mniej obrazowy sposób, acz z estymą, wyrażał się o Didurze autor recenzji zamieszczonej w „Polsce Zachodniej”: „Jest to wielki śpiewak, który przeszedł już swój zenit, śpiewak, który swoje największe sukcesy ma już za sobą, lecz który wkłada w każdą frazę swej partii tyle umiejętności, tyle kunsztu, artyzmu, życia i maestrii, że do dziś dnia olśniewa słuchacza”. W owych stylistycznych peanach znalazły się jednak i słowa subtelnej krytyki: „Cała produkcja chociażby nawet pod względem głosowym nie była

¹¹ Spektakl prowadził Stefan Marian Stoiński.

¹² Artykuł redakcyjny: *Adam Didur – dwa gościnne występy*. „Polonia” 1927, nr 7. R. 8.

¹³ Artykuł redakcyjny: *Adam Didur i Gustaw Chorjan w Teatrze Polskim*. „Goniec Śląski” 1928, nr 107. R. 8.

najwspanialsza – lecz powleczone jest rutyną głębokiego i prawdziwego artysty i każe się uwielbiać i podziwiać”¹⁴.

Oceny partii tytułowej kreowanej przez G. Chorjana nie były jednomyślne. C. Zawilowski w „Gońcu Śląskim” pisał o „mistrzowskiej kreacji”¹⁵, z kolei dla autora recenzji zamieszczonej w „Polsce Zachodniej” Faust był bezbarwny i mało sugestywny: „niewątpliwy talent artysty, jak gdyby uderzał płazem w swój cel artystyczny” – pisał¹⁶.

W kolejnych latach działalności poszerzał się sztafaż repertuarowy opery katowickiej – przykładowo uznanie krytyki zdobyły wystawienia *Rusalki*, *Czarta i Kasi* A. Dvořáka, *Aidy* G. Verdiego i *Urowadzenia z Seraju* Mozarta. Sięgano często po dzieła kompozytorów polskich – obok wymienianych wcześniej oper Moniuszkowskich prezentowano również *Casanovę* L. Różyckiego (sezon 1927/1928), *Zygmunta Augusta* Z. Joteyki (sezon 1928/1929), *Legendę Bałtyku* F. Nowowiejskiego¹⁷.

O dążności do stworzenia teatru o wartościowym i ambitnym repertuarze świadczą kilkakrotne wystawienia Wagnerowskiego *Tannhäusera*¹⁸. Poprzez prezentacje dzieł polskich odwoływano się do tradycji narodowych, wzmacniano poczucie przynależności do państwa polskiego. Proponowany repertuar pełnił również funkcję poznawczą, zapewniał możliwości estetycznych przeżyć.

Z początkiem lat 30. sytuacja finansowa Teatru Polskiego ulegała stopniowemu pogorszeniu – szczupłe subwencje i wpływy kasowe pokrywające niewielki procent wydatków powodowały zagrożenie dla dalszej działalności placówki. W maju 1932 roku podjęto decyzję o rozwiązaniu działu muzycznego, a w latach następnych nie podjęto prób jego reaktywacji.

Do wybuchu II wojny Teatr prowadził działalność jako placówka jedno-działowa. W celu kontynuacji tradycji muzycznych, operowych zapraszano do Katowic zespoły opery i operetki z Warszawy i Krakowa, organizowano recitale oraz koncerty symfoniczne z udziałem artystów polskich i zagranicz-

¹⁴ Es: *Faust z gościnnym występem G. Chorjana i A. Didura*. „Polska Zachodnia” 1928, nr 129. R. 3. A. Didur wystąpił 9 maja 1928 roku w wystawieniu *Żydówki* J. Halévy’ego w partii Kardynała.

¹⁵ C. ZAWIŁOWSKI: *Gościnne występy w Teatrze Polskim – A. Didur i G. Chorjan*. „Goniec Śląski” 1928, nr 107. R. 13.

¹⁶ Es: *Faust z gościnnym występem G. Chorjana i A. Didura*...

¹⁷ Obok inauguracyjnej działalności sceny operowej Moniuszkowskiej *Halki* wykonywano w następnych latach inne dzieła sceniczne kompozytora, w tym *Hrabinę*, *Verbum nobile*, *Flisa*.

¹⁸ Premiera odbyła się 18 kwietnia 1928 roku. W partii tytułowej wystąpił Marcei Sowilski, obsadę pozostałych ról tworzyli: Laura Kochańska (Elżbieta), Maria Bielecka (Venus), Michał Martini (Herman) oraz Eugeniusz Narożny (Wolfram). Wraz z operowym zespołem chóralnym wystąpił również katowicki chór „Echo”.

nych. Do wydarzeń artystycznych – jak pisano w prasie – „najwyższych lotów” należały recitale Artura Rubinsteina, Witolda Małcużyńskiego, Tadeusza Bevala, spektakle z udziałem primadonny tokijskiej Opery Cesarskiej – Teiko Kiwy.

7 stycznia 1934 roku wystawiono *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego, którego obsadę stanowili członkowie zespołu przybyłego z Krakowa, w tym Ada Sari w partii Rozyny, Adam Didur jako Don Bazylio, Tadeusz Szymonowicz w roli Hrabiego Almavivy, a tytułową postać kreował Stefan Romanowski¹⁹. W prasie ukazały się zdawkowe informacje o spektaklu, jedynie w „Polsce Zachodniej” Feliks Sachse pisał o bardzo dobrych kreacjach, „doskonalej w każdym detalu grze orkiestry, a także reżyserii”. Uznanie recenzenta zyskał odtwórca tytułowej roli jako „śpiewak o bogatym talencie i wszechstronnych możliwościach”²⁰.

Kreacja Ady Sari, artystki znanej i cenionej przez katowickich melomanów, skwitowana została lakonicznym stwierdzeniem: „O roli, jaką odegrała, nie ma potrzeby się rozpisywać”²¹. W podobny, wręcz lapidarny sposób, oceniony został Adam Didur: „To potężna indywidualność, zafascynował słuchaczy tak, że z zapartym tchem śledzili przebieg niecodziennej kreacji”²².

W kwietniu tego samego roku Adam Didur wystąpił po raz ostatni na scenie Teatru, w wystawieniu *Toski* G. Pucciniego. Spektakl pozostał niezauważony przez prasę, ograniczono się w niej jedynie do standardowych informacji.

Scena operowa teatru katowickiego prowadziła działalność przez dekadę – krótki to niewątpliwie okres w porównaniu z wieloletnimi tradycjami Teatru Wielkiego czy opery krakowskiej. Niemniej jednak, jeśli patrzeć z perspektywy lat dzisiejszych, jej działalność była tworzeniem dziedzictwa kultury muzycznej Śląska i zarazem tradycji teatru operowego. Mimo obiektywnych uwarunkowań, w tym nie zawsze optymalnych, sprzyjających pracy pozaartystycznych okoliczności, miała renomę jednej z najlepszych w międzywojennej Polsce. Większość realizacji scenicznych, w bogatym repertuarze, który tworzyły dzieła XIX- i XX-wieczne cechował – jak wskazywano w recenzjach prasowych – dobry poziom wykonania, a w hierarchii wydarzeń artystycznych spektakle muzyczne zajęły wysoką pozycję. Nie

¹⁹ Premiera *Cyrulika sewilskiego* w katowickim Teatrze odbyła się w lutym 1926 roku. W partii tytułowej wystąpił Zenon Dolnicki, jako Almaviva Stanisław Drabik; spektakl prowadził Stefan Barański. Premiera, jak odnotowano w prasie, była wydarzeniem na miarę renomowanego teatru operowego; przygotowywano ją z wielką dbałością o szczególne scenograficzne i reżyserię.

²⁰ F. SACHSE: *Cyrulik sewilski, opera komiczna w trzech aktach G. Rossiniego*. „Polska Zachodnia” 1934. R. 9, nr 39.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

znaczy to, że w dziesięcioletniej działalności nie trafiały się przedstawienia słabe, o przeciętnym, niekiedy miernym poziomie wykonania. W sezonie 1924/1925 krytycznie oceniono wystawienie widowiska folklorystycznego *Betlejem polskie* L. Rydla, przychylności recenzentów nie zyskał również prezentowany w sezonach późniejszych *Eugeniusz Oniegin* P. Czajkowskiego.

Podsumowując, należy stwierdzić, że wkład artystyczny, jaki w latach międzywojennych wniosła opera katowicka w kulturę muzyczną Śląska, jest znaczący. Jej działalność, wymierna w aspekcie społecznym i narodowym, wzbogaciła tradycyjne na Śląsku formy amatorskiego uprawiania muzyki o nieznane tu dotąd – przynajmniej w środowisku polskim – wartości wyższego rzędu. Recenzenci niektórych premier określali ich poziom jako porównywalny z Operą Warszawską. Fakt, że osiągnięto go w tak krótkim, bo tylko dziesięcioletnim okresie, nie zawsze optymalnej egzystencji, każe spojrzeć na ówczesną operę katowicką jako na placówkę o godnych uznania ambicjach artystycznych.

Bibliografia

Opracowania

MAKOSCH E.: *Chronik des Theaterwesens in der Oberschlesischen Stadt Beuthen*. Dortmund 1980.

SOBAŃSKI M.: *Teatr Polski na Śląsku 1922–1939: materiały i wspomnienia*. Katowice 1963.

SZWED E.: *Działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w okresie międzywojennym*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra Leona Markiewicza. Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (maszynopis).

Czasopisma

Adam Didur – *dwa gościnne występy* [artykuł redakcyjny]. „Polonia” 1927, nr 7. R. 7.

Adam Didur i Gustaw Chorjan w *Teatrze Polskim* [artykuł redakcyjny]. „Goniec Śląski” 1928. R. 8, nr 107.

Es: *Faust z gościnnym występem G. Chorjana i A. Didura*. „Polska Zachodnia” 1928. R. 3, nr 129.

M.I.: *Uwagi o teatrze*. „Goniec Śląski” 1924. R. 4.

SACHSE F.: *Cyrulik sewilski, opera komiczna w trzech aktach G. Rossiniego*. „Polska Zachodnia” 1934. R. 9, nr 39.

ZAWIŁOWSKI C.: *Gościnne występy w Teatrze Polskim – A. Didur i G. Chorjan*. „Goniec Śląski” 1928. R. 13, nr 107.

Adam Didur on stage in The Polish Theatre in Katowice

Summary: The opera and theater artistic ensemble of The Polish Theater in Katowice have been established since 1922. It was assumed that in the duality of organizational structure would reach as many spectators as possible, both from the local people and migrants with sense of Varsovian and Galician acting styles. And these were diametrically different from the forms worked out in Upper Silesia under the influence of the amateur movement. The Polish Theater in Katowice was host to many operas groups from Cracow and Warsaw. To make shows more attractive, a large number of well-known soloists and conductors from Poland and abroad were invited. One of many examples was the performances featuring Stanisława Korwin-Szymanowska during 1922/1923 season. In the following years on the stage appeared Wanda Werminska, Ada Sari, Stanisław Gruszczyński, Ignacy Dymas, or Jan Kiepusa (at that time on the threshold of the great artistic career). In the rich history of the opera, Adam Didur created the roles to the works of Ch. Gounod's *Faust* (seasons 1926/27, 1927/28), *Tosca* (seasons 1927, 1934) and G. Rossini's *Barber of Seville* (1934). The opera stage of the Katowice theater had been in operation for a decade and despite the impartial conditions, including (not always optimal, propitious to artistic work) theatrical finance, had the reputation of one of the best in interwar Poland. Repertoire has been strongly rooted in the canon of the great opera classics consisting of the nineteenth and twentieth centuries Polish and foreign plays, as well as high – at least in most press releases – level of scenic renditions is an inevitable and significant contribution to Silesian music culture.

Key words: Adam Didur, opera, acting style, Upper Silesia, The Polish Theatre in Katowice, Ada Sari, Jan Kiepusa

Andrzej Linert

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie



Adam Didur – założyciel i kontynuator

Opera Śląska istnieje już 72 lata [dane z 2017 roku – przyp. red.]. I jest to twierdzenie prawdziwe, o ile przyjąć, że do życia powołana została w 1945 roku. Jeśli jednak spojrzeć na jej działalność z perspektywy historii Bytomia, to pierwsze widowiska operowe wystawione były tam już w 1905 roku. Jeszcze starsza i ciekawsza wydaje się perspektywa regionalna, pozwalająca nam stwierdzić, że pierwsze widowiska operowe na terenie Górnego Śląska wystawiane były już w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku. Adam Didur był zatem założycielem czy kontynuatorem górnośląskiej tradycji operowej? A jeśli kontynuatorem, to której – tej li tylko polskiej? A dlaczego nie miejskiej liczonej od początków XX wieku lub regionalnej, datowanej na koniec osiemnastego stulecia? Skomplikowaną historię naszego regionu potrafimy opisać jako odrębną całość, dlatego więc perspektywę badawczą życia operowego mielibyśmy ograniczać wyłącznie do lat 1945–2017, do dziejów Opery Śląskiej, skoro jej istnienie stanowi zaledwie jedną z kart kilkusetletniej tradycji teatru muzycznego na Górnym Śląsku. Spróbujmy zatem spojrzeć na dzieło Didura z perspektywy tradycji operowej regionu.

Jego wybór na organizatora pierwszych widowisk operowych w Katowicach wiosną 1945 roku nie był przypadkowy. Powszechnie znana była jego wielka kariera artystyczna na scenach licznych teatrów operowych świata, w tym przede wszystkim ponad dwudziestoletnie występy w Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Znany był również ze swej działalności propagandowej na rzecz wolnej Polski w latach I wojny światowej, na terenie USA, za co w 1927 roku rząd Rzeczypospolitej odznaczył go Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Restituta¹. Artysta po zakończeniu kariery śpiewaczej

¹ Prowadził ją wraz z Marcellą Sembrich-Kochańską i Ignacym Paderewskim.

w 1933 roku początkowo myślał o organizacji teatru operowego w Polsce. Zgłaszał m.in. ofertę objęcia dyrekcji Teatru Wielkiego w Warszawie. Nieprowadzenie inicjatywy sprawiło, że przeniósł się do Lwowa i jesienią 1936 roku na wstępie rozpoczął pracę pedagogiczną w prywatnym Konserwatorium Muzycznym Anny Niementowskiej, a następnie od 1938 roku równoległe w Państwowym Konserwatorium Muzycznym przy ulicy Chorążczyzny 7. Jego uczniami z tego czasu byli m.in. Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna i Lesław Finze, późniejszy trzon solistów katowickiego zespołu operowego.

Tuż przed wybuchem wojny, w czerwcu 1939 roku objął dyrekcję Teatru Wielkiego i od tego czasu urzędował już w Warszawie. W sierpniu dołączyła do niego wspomniana trójka uczniów i z chwilą wybuchu wojny pierwsze naloty spędzili wspólnie w schronie operowym². Okupację przeżył w Warszawie, utrzymując się z lekcji śpiewu, a po Powstaniu Warszawskim znalazł się w Krakowie, gdzie w listopadzie 1944 roku razem z Bolesławem Fotygo-Folańskim przygotował *Halkę* Moniuszki. Od pierwszych dni i tygodni po wyzwoleniu planował organizację nowego zespołu operowego. Z zamierzeń swoich zwierzył się Witoldowi Zechenterowi, który 11 marca na łamach „Dziennika Polskiego” napisał, że Didur

[...] chciałby stworzyć Operę Polską, imprezę nie zrośniętą z żadnym miastem, imprezę objazdową, posiadającą w zespole najwybitniejsze siły starsze i młodsze, w ten sposób by każda rola była z góry obsadzona przez dwie, a nawet trzy siły. Z operą chce związać również reprezentacyjnie postawiony balet³.

O planowanym zespole myślał w kategorii „ważnej dziedziny sztuki narodowej”. Ten sposób myślenia o zadaniach społeczno-narodowych sztuki teatru od lat bliski był działaczom społeczno-kulturalnym na Śląsku. Nowa administracja województwa śląsko-dąbrowskiego, poszukując artystów operowych, już w drugiej połowie marca 1945 roku wysłała do Krakowa delegację do tamtejszych śpiewaków, w tym m.in. Didura, z propozycją organizacji w Katowicach Muzycznego Teatru Opery.

Z tego też czasu, prawdopodobnie z przełomu marca i kwietnia, pochodzi sporządzony przez niego niedatowany „projekt” organizacji kilku widowisk operowych zatytułowany *Projekt na 6 przedstawień „Halki” Moniuszki w Katowicach, Teatr im. Wyspiańskiego – z tego dwa przedstawienia po cenach minimalnych dla klasy robotniczej*. Pisał w nim (cytując w całości):

² W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów*: <http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Didur.pdf>; dostęp: 18.08.2017.

³ (zech) [W. ZECHENTER]: *Adam Didur o przyszłości opery polskiej*. „Dziennik Polski” 1945, nr 36, s. 6.

Będzie to najpoważniejszy wyczyn w odrodzonej Polsce dla kultury i sztuki muzycznej, który przyniesie palmę pierwszeństwa województwu śląsko-dąbrowskiemu dzięki udzielonej pomocy przez niezrównanego obywatela generała Zawadzkiego. Artyści projektowani są: Turska-Bandrowska, Calma, Finze, Kamiński, Hiolski, Urbanowicz, Kruszewski, Sillich, Linde, balet Paplińskiego, orkiestra Filharmonii Katowickiej, chór miejscowy. Miasto zapewni lokum i kartki żywnościowe dla artystów i baletu. Dekoracje i kostiumy dostarczy dyrekcja Teatru im. Wyspiańskiego⁴.

W ślad za tym 6 kwietnia na Śląsk przybyła po raz pierwszy delegacja artystów operowych z Krakowa w celu ustalenia ewentualnych warunków pracy. Prowadzone rozmowy i pertraktacje były stosunkowo trudne, a w połowie kwietnia 1945 roku dwukrotnie do Didura do Krakowa wyjeżdżał Mieczysław Śliwski wraz z delegacją muzyków śląskich⁵. Sam pomysł organizacji zespołu opery i objęcia klasy śpiewu oraz funkcji dziekana Wydziału Wokalnego w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach poparty dodatkowo oficjalnym zaproszeniem Aleksandra Zawadzkiego musiał być dla artysty na tyle atrakcyjny, że zdecydował się na przygotowanie ponownie w nowych warunkach politycznych *Halki*, zwłaszcza że w ślad za zaproszeniem otrzymał obszerne, 6-pokojowe mieszkanie przy ul. Mieleckiego 10, w którym niebawem zamieszkali m.in. także jego uczniowie⁶.

Warto podkreślić, że Didur miał już w tym czasie przeszło 71 lat. Zawsze starannie ubrany, trzymał się prosto i zachowywał sportową, niemal młodzieńczą sylwetkę. Oficjalnie podawał, że urodził się 24 grudnia 1879 roku. Data ta widnieje m.in. na zaświadczeniu wydanym 24 V 1945 roku przez Urząd Wojewódzki Śląsko-Dąbrowski udającym się do Krakowa artyście⁷. Odmładzał się zatem o 6 lat. Czynił to tak skutecznie, że dopiero długo po jego śmierci najmłodsza córka, Mary Didur-Załuska, odnalazła akt jego chrztu w kościele parafialnym w Stryju. Wtedy też podano oficjalnie do wiadomości datę jego urodzin: 24 XII 1873 roku⁸.

Tymczasem wbrew głoszonej przez zainteresowanego nieznajomości własnej daty urodzenia można z całym prawdopodobieństwem stwierdzić,

⁴ A. DIDUR: *Projekt na sześć przedstawień „Halki”...* Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚl/Kult. T. 60.

⁵ Szczególnie ważną rolę w decyzji przyjazdu do Katowic odegrał Ludomir Różycki.

⁶ W mieszkaniu tym obok jego córki Olgi i wnuka Adama Wiktora zamieszkali m.in. Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Franciszek Arno, Lesław Finze, Andrzej Hiolski i Tadeusz Bursztynowicz. Od początku też mieszkanie to stało się hotelem i stółką jego uczniów, a także klasą śpiewu i salą prób.

⁷ Por. Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚl/Kult. T. 60, s. 4.

⁸ W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 2.

że przynajmniej od 1905 roku znał ją i skrzętnie ukrywał. Jego ojczym Antoni Didur 7 IX 1905 roku z Drahasymowa pisał do Stanisława Bursy⁹:

Wielmożny Panie! Pan Rasp pisał mi z Wiednia i dołączył kartkę korespond: na odpowiedź, otóż Adam urodzony 24 XII 1873, o czym miło mi wielmożnemu Panu (Sic.) Wiel. Pani Dobrodziejce całuję rączki oraz kreślę się z szacunkiem Antoni Didur, poczta Załucze, dworzec¹⁰.

Didur w 1945 roku podjął decyzję o przeprowadzce do Katowic i organizacji nowego zespołu operowego od podstaw w dramatycznie trudnych warunkach powojennych. Artysta planując początkowo przygotowanie zaledwie 6 przedstawień *Halki* Stanisława Moniuszki, nie wspominał o możliwości uruchomienia teatru operowego. Na przeszkodzie do realizacji tej idei w Katowicach wiosną 1945 roku stał nie tylko brak środków, ale i zakaz Ministerstwa Kultury i Sztuki uruchomienia teatru opery w Katowicach. Dyrektor Departamentu Muzyki Ministerstwa Kultury i Sztuki Mieczysław Drobner już 26 marca pisał:

Pełnomocnictwa udzielone przeze mnie ob. Śliwskiemu odnoszą się jedynie do teatru dramatyczno-muzycznego, a więc wodewilów, operetek, rewii itp., zaś w żadnym wypadku do opery. Proszę o nie-dopuszczanie do organizacji przez niego przedstawień operowych¹¹.

W powojennych planach Ministerstwa Kultury i Sztuki opera miała powstać w Poznaniu. Na terenie Górnego Śląska zakładano jedynie odtworzenie przedwojennej infrastruktury teatru dramatycznego, a więc tylko wznowienie działalności katowickiego Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego. Polski zespół opery na Górnym Śląsku nie istniał od 1931 roku, dlatego też 2 kwietnia 1945 roku swoją działalność oficjalnie reaktywował zespół katowicki pod dyrekcją Karola Adwentowicza i Wilama Horzycy.

⁹ Stanisław Bursa (1865–1947) kompozytor, dyrygent, śpiewak i pedagog. Wieloletni przyjaciel Adama Didura. W latach 1900–1901 wydawał dwutygodnik „Wiadomości Artystyczne”. W latach 1925–1928 był wykładowcą śpiewu i muzyki w Śląskim Konserwatorium Muzycznym w Katowicach oraz dyrygentem chóru tej uczelni.

¹⁰ Biblioteka Jagiellońska, zbiory rękopisów nr 7525 III. Korespondencja Stanisława Bursy z Adamem Didurem, k. 3. Z prowadzonej między obu panami korespondencji wynika także, że A. Didur maturę zdał w 1902 roku, a do Włoch wyjechał w kwietniu 1903 roku (tamże, k. 4). Pragnę serdecznie podziękować za pomoc w udostępnieniu materiałów rękopiśmiennych zgromadzonych w Bibliotece Jagiellońskiej jej Dyrektorowi prof. dr. hab. Zdzisławowi Pietrzykowi.

¹¹ Pismo Mieczysława Drobnera do Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Śląsko-Dąbrowskiego z 26 marca 1945 roku Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚI/Kult. T. 60.

Prace zmierzające do wystawienia *Halki* podjęte zostały już w marcu 1945 roku w ramach tzw. Śląskiego Teatru Muzycznego organizowanego pod kierunkiem Walentego Ślińskiego. Obejmowały przede wszystkim próby taneczne i baletowe oraz chóralne. Odbywały się one w pomieszczeniach początkowo teatru katowickiego, a następnie w pozbawionym zespołu aktorskiego budynku teatru chorzowskiego przy ul. Sienkiewicza 5. Niestety organizowany zespół nie posiadał przede wszystkim solistów operowych i baletowych ani uzdolnionych muzyków. Jego budowa od podstaw w warunkach dotkliwego braku mieszkań i nadal istniejącej godziny policyjnej natrafiała na spore trudności. W tej sytuacji dopiero zaangażowanie artystów z Krakowa mogło zdecydować o sukcesie całej imprezy. Pierwsze próby w *Gospodzie Aktorów* przy Plantach w Krakowie prowadził Bolesław Fotygo-Folański¹². Z czasem dopiero pierwsze przymiarki sytuacyjne i kostiumowe miały miejsce w Chorzowie, kiedy już Teatr im. S. Wyspiańskiego służył pomocą w miarę swych skromnych możliwości własnymi materiałami i ocalałymi kostiumami.

Artyści krakowscy, a także niebawem przesiedleni artyści lwowscy, zdecydowali się na udział w dość niepewnym przedsięwzięciu zapewne ze względu na nazwisko samego Didura, ale nie bez znaczenia była także bogata niemiecka tradycja operowa Górnego Śląska i motywowane tym faktem pobudki patriotyczne. Wieloletnie i trudne niemiecko-polskie kontakty operowe na terenie Górnego Śląska w latach międzywojennych były w latach powojennych źródłem swoistego górnośląskiego syndromu postoperowego. Był on konsekwencją nie tylko świadomości dotychczasowych dokonań artystów niemieckich, ale i istnienia ocalałych budynków teatralnych, swoistych *miejsz pamięci*, będących w 1945 roku żywym i namacalnym świadectwem dorobku operowego Górnego Śląska. Były to przede wszystkim gmachy teatralne w Bielsku, Bytomiu, Chorzowie, Cieszynie, Gliwicach, Katowicach, Opolu i Zabrze¹³. Wszystkie one wymagały pilnego zagospodarowania. Były ważnymi elementami świadomości historycznej, istotnym elementem współkonstytuującym powojenną rzeczywistość mieszkańców regionu. W pamięci zbiorowej czy – jak kto woli – społecznej stanowiły ważny element historii, były oczywistymi depozytariuszami przeszłości. Wszystkie one w sensie metaforycznym skrywały bogaty dorobek inscenizacyjny czołowych dzieł literatury operowej. Jako obiekty zabytkowe natomiast zawierały element dawności i stymulowały fakt przynależności społeczeństwa

¹² Marek Brzeźniak pisał na ten temat: „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”. Cyt. za: W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 52.

¹³ Należący do najstarszych budynek teatralny w Gliwicach spalony został już po przejściu frontu przez żołnierzy radzieckich.

tej ziemi do europejskiej wspólnoty narodów. W 1945 roku wymagały zagospodarowania od nowa. Ich przeszłość zapisana w dziejach architektury, w dokonaniach artystycznych, legendach, anegdotach i podaniach, ukazująca trwanie i przemijanie teatru, w swoim obiektywizmie kulturowym „uhistoryczniała przestrzeń”¹⁴ i domagała się kontynuacji.

Didur był prawdopodobnie dobrze zorientowany w tych uwarunkowaniach. Przed 1939 rokiem kilkakrotnie występował na Górnym Śląsku. Po raz pierwszy gościnnie z zespołem operowym Teatru Polskiego w Katowicach w ostatnich dniach czerwca 1927 roku, w latach dyrekcji Milana Zuny, m.in. w popisowej roli Mefista w *Fauście* Ch. Gounoda, budząc powszechny entuzjazm. Rok później pojawił się ponownie w tej roli w maju 1928 roku oraz dodatkowo w obsadzie *Żydówki* Jacques’a F. Halévy’ego. Z kolei w styczniu, lutym i kwietniu 1934 roku występował w Katowicach z artystami Opery Krakowskiej m.in. w roli Don Basilio w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, a także w *Cyganerii* i *Tosce* G. Pucciniego. Przypuszczać należy, że musiał także słyszeć o pobiciu w Opolu w kwietniu 1929 roku artystów teatru katowickiego prezentujących *Halkę* S. Moniuszki, jako że wydarzenie to odbiło się szerokim echem nie tylko w Polsce, ale i za Oceanem.

Podkreślny, że wymienione budynki teatralne to nie były wszystkie obiekty sceniczne, w których przed wojną prezentowano na terenie Górnego Śląska widowiska muzyczne, ponieważ obszerne sale teatralne istniały w większości przemysłowych miast Górnego Śląska zarówno po stronie niemieckiej, jak i polskiej. Prowadziły one z różnym natężeniem własną działalność impresaryjną. W sumie cały ten teren nasycony był sztuką operową w znacznie większym stopniu niż pozostałe ówczesne ziemie polskie¹⁵. Konieczność powołania w 1945 roku na tym obszarze do życia zespołu operowego pojmowana więc była jako próba budowy i manifestacji jego polskiego charakteru, jako dowód zwycięstwa nad hitleryzmem, a także zdolność zagospodarowania bogatej infrastruktury teatralnej i konieczność kontynuacji tradycji muzycznej regionu. W tym sensie Didur wraz z całym zespołem realizatorów pierwszych widowisk muzycznych odegrał na terenie Górnego Śląska rolę nie tylko założyciela Opery Śląskiej, ale i kontynuatora bogatej tradycji operowej regionu.

Górnośląska tradycja operowa

Pierwsze realizacje konwencjonalnych form oper barokowych na terenie Górnego Śląska miały miejsce w ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku na

¹⁴ Termin *uhistoryczniona przestrzeń* wprowadził Andrzej Szpociński w szkicu: *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 17.

¹⁵ Przed wojną w miarę systematyczną działalność operową prowadziły teatry w Warszawie i Poznaniu.

dworach miejscowej arystokracji. Powielały one zapoczątkowaną pod koniec XVI wieku we Włoszech tradycję i były przede wszystkim okazją organizacji spotkań towarzyskich¹⁶. Wyróżniał je dominujący udział muzyki w wykonaniu zespołu instrumentalnego, wokalnego i tanecznego, a także obecność czynnika dramatycznego wyrażonego słowem lub ruchem zapisanym w postaci libretta.

Do grona pierwszych organizatorów tych widowisk operowych należał m.in. książę pszczyński Friedrich Erdmann von Anhalt-Köthen-Pless, z inicjatywy którego już w 1776 roku organizowano przedstawienia w pomieszczeniach pierwszego piętra zamku. Niewielkie rozmiary sali sprawiły, że w 1803 roku na potrzeby teatralne książę polecił zaadaptować pomieszczenia budynku ujeżdżalni usytuowanej przy Alei Środkowej zamkowego parku. Mieszczący 600 osób drewniany teatr czynny był do 1807 roku¹⁷. Początkowo występowały w nim trupy teatralne z Bielska i miejscowa grupa amatorska, a z czasem objazdowe zespoły austriackie i pruskie¹⁸, z Opawy i Oławy, a także teatr dworski księcia Wirtemberskiego z Karlsruhe. W tym też czasie niemieckojęzyczne przedstawienia sporadycznie prezentowane były także na zamkach w Otmuchowie, Głogówku i Koszęcinie.

Podobnie w pobliskim Bielsku, według niepełnej naszej wiedzy, 17 czerwca 1792 roku książę Franciszek de Paula-Sułkowski zaadaptował dla celów teatralnych usytuowaną w pobliżu zamku halę własnego browaru i tam prawdopodobnie przez 6 miesięcy występowała austriacka trupa Daniela Eisenberga. Następnie w latach 1813–1836 działał na terenie tzw. Dolnego Przedmieścia Teatr Wielkoksiążęcy (Hohfurstlich Theater), a w okresie 1852–1882 istniała na pierwszym piętrze Domu Cechowego na placu Giełdowym, dziś pl. Smolki, pełniąc funkcję miejskiego teatru publicznego sala teatralna, posiadająca scenę i widownię na około 450 miejsc¹⁹.

Zapoczątkowana w ten sposób działalność artystyczna okazała się mieć charakter trwały i teatrogeniczny²⁰. Pod wpływem transformacji czynni-

¹⁶ W wiekach wcześniejszych przedstawienia religijne wystawiane w języku łacińskim, niemieckim i polskim najczęściej przez młodzież, nauczycieli i duchownych gimnazjów jezuickich miały miejsce m.in. w Opolu, Brzegu i Cieszynie.

¹⁷ Por. J. KRUCZEK: *Z dziejów muzycznych panów i książąt pszczyńskich. Od Promnitzów do Hochbergów*. Pszczyzna 2009, s. 31–32

¹⁸ Por. *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte*. Zusammengestellt von B. RUDIN. Bd. 1: *Theaterarbeit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte*. Dortmund 1983; Bd. 2: *Theaterbau in Schlesien*. Dortmund 1984.

¹⁹ A. LINERT: *Teatr Polski w Bielsku-Białej 1945–2000*. Bielsko-Biała 2001, s. 7.

²⁰ Obserwowany rozwój przynależnych gatunkowi form wypowiedzi scenicznych następował wraz z budową nowej infrastruktury teatralnej. Proces ten przebiegał równoległe z transformacją dotychczasowej praktyki nieuważnego i wybiórczego słuchania opery na rzecz stopniowego wyciszania widowni, aż do osiągnięcia pełnego jej skupienia na rozgrywającej się akcji.

ków społecznych, kulturowych i ekonomicznych sztuka teatru niezwykle szybko uległa spopularyzowaniu. W ostatnim ćwierćwieczu XVIII stulecia konwencjonalne formy operowe prezentowane były w ponad dwudziestu miejscowościach Górnego Śląska. Wystawiano je w salach pałacowych arystokracji górnośląskiej oraz w Prudniku, Głubczycach, Raciborzu, Nysie, Opolu i Gliwicach²¹, a także w Rybniku i Cieszynie²². Początkowo odbywały się 2, 3 razy na całe dziesięciolecie. Ożywienie ich występów nastąpiło dopiero w latach 40. XIX wieku, kiedy to odnotowujemy coroczne prezentacje w Raciborzu, Nysie, Opolu, nieco rzadziej w Prudniku, Gliwicach i Rybniku. Kilkanaście lat później po raz pierwszy objazdowe zespoły teatralne wystąpiły w Katowicach, Bytomiu i Królewskiej Hucie²³.

W ślad za tymi występami pojawiły się z początkiem XIX stulecia pierwsze publiczne budynki teatralne. Przypomnijmy, że pierwszy w historycznych granicach Górnego Śląska wybudowano w Nysie na początku XIX wieku. Od 1835 roku salę teatralną w ratuszu posiadało Opole. Następnie w pierwszej połowie XIX wieku salę widowiskową otwarto w Brzegu, a w latach 70. XIX wieku zbudowano salę teatralną w Raciborzu²⁴. Od tego czasu w wymienionych miastach obok corocznych występów gościnnych podejmowane były próby prowadzenia osiadłego trybu działalności scenicznej. Z czasem doprowadziły one w końcu XIX wieku do powstania kilku kolejnych gmachów teatralnych, m.in. w 1890 roku w Gliwicach i w 1901 roku w Bytomiu, a w 1907 roku w Katowicach²⁵. W ich repertuarze sporadycznie prezentowane były już niemal wszystkie gatunki operowe. Równolegle w 1890 roku wzniesiono w pozostającym w strukturach administracji Austro-Węgier Bielsku nowoczesny gmach teatralny.

Wszystkie one w swoim składzie posiadały mniejsze lub większe zespoły muzyczne. Przykładowo Teatr Miejski (Stadttheater) „Viktoria” w Gliwicach, nad sceną którego umieszczono antyczną sentencję *Musica est praeludium vitae aeternae* (*Muzyka jest wstępem do życia wiecznego*), rozbudowywany i unowocześniany, niemal od początku był m.in. siedzibą zespołu operowego i stanowił pod koniec XIX wieku centrum życia teatralnego nie tylko miasta, ale i regionu. Z czasem funkcję tą przejął Teatr Miejski (Stadttheater)

²¹ Por. J. SCHMIDT: *Życie teatralne w Gliwicach (1796–1944)*. Gliwice bd.

²² W Cieszynie już w 1788 roku wybudowano stałą scenę w Ratuszu.

²³ *Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte...* Bd. 2: *Theaterbau in Schlesien...*, s. 19

²⁴ Por. J. MICHALIK: *Książki o teatrze niemieckim na Śląsku*. „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3–4.

²⁵ Stałe placówki posiadały ponadto Racibórz i Nysa. Stałego teatru nie miało wtedy Opole, siedziba rejencji, centrum ówczesnego życia Górnego Śląska w pruskiej strukturze administracyjnej. Stały zespół pojawił się tam z początkiem XX wieku i istniał do 1929 roku.

w Bytomiu, który od początku dysponował własną, liczną orkiestrą. Na jego scenie od początku dominowała wielka literatura dramatyczna i muzyczna. W repertuarze już w początkach XX wieku znalazła się m.in. klasyka literatury operowej: Conrada Kreutzera *Nocleg w Grenadzie*, Pietra Mascagniego *Rycerskość wieśniacza*, Giuseppe Verdiego *Aida*, a także w znakomitym opracowaniu najtrudniejsze opery Richarda Wagnera *Tannhäuser*, *Lohengrin* i *Śpiewacy norymberscy*. Podobnie rzecz miała się z teatrem katowickim, w którego repertuarze już w okresie 1908–1913 znajdowały się m.in. opery Giuseppe Verdiego *Trubadur*, Giacoma Pucciniego *Madame Butterfly*, Friedricha von Flotowa *Marta*, a także operetki Oscara Straussa i Jakuba Offenbacha²⁶. W efekcie z początkiem XX wieku na Górnym Śląsku znane były niemal wszystkie operowe odmiany gatunkowe.

Idei popularyzacji teatru muzycznego służył także w latach 1901–1919 objazdowy Oberschlesisches Volksteater mający siedzibę w Hotelu „Graf Reden” w Królewskiej Hucie. Wystawiał on repertuar popularny²⁷, w którym dominowały śpiewogry, wodewile, operetki, komedie i farsy przeplatane dramaturgią niemiecką. Podobny teatr dla mas tzw. Volkstheater (Teatr Ludowy) w 1903 roku uruchomiono w Gliwicach, a rok wcześniej do użytku oddano salę koncertowo-teatralną w wielofunkcyjnym gmachu kasyna huty Donnersmarcka w Zabrze.

Niestety ta wielostronna niemiecka działalność teatralna, w tym także operowa, w znakomitej większości dla ludności polskojęzycznej była niedostępna. Teatr niemiecki był dla niej zbyt drogi i niezrozumiały. W tej sytuacji górnośląscy Polacy po raz pierwszy mieli możliwość zapoznać się z sztuką operową dopiero w lipcu 1920 roku, kiedy to na zaproszenie organizatorów plebiscytu na występy gościnne na Górny Śląsk przybył 150-osobowy zespół Opery Warszawskiej pod dyrekcją Emila Młynarskiego z *Halką* i *Verbum nobile* Stanisława Moniuszki. Występując w Bytomiu, Zabrze, Gliwicach, Katowicach i Królewskiej Hucie, opera wszędzie budziła wśród Polaków entuzjazm i poczucie dumy. Jej spektakle okrzyknięte zostały wydarzeniem i porównywane były z gościnnymi prezentacjami występującej w tym czasie Opery Wiedeńskiej. Na długo też utrwały się w świadomości społecznej jako zjawisko o pierwszorzędnym znaczeniu narodowym i artystycznym²⁸.

²⁶ POR. G. SZEWCZYK: *Deutschem Wort – Deutscher Art. Teatr Miejski w Katowicach (1907–1922)*. W: *Teatr w Katowicach. 100 lat historii*. Katowice 2007, s. 19–34 oraz TAŻ: *Deutschem Wort – Deutscher Art. Teatr Miejski w Katowicach (1907–1922)*. W: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo*. T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice 2012, s. 191–196.

²⁷ L. BIAŁY: *Z dziejów niemieckiego teatru w Królewskiej Hucie na przełomie XIX i XX wieku*. „Zeszyty Chorzowskie” 2010, nr 11, s. 6.

²⁸ Dodajmy, że w ślad za Operą Warszawską w sezonie 1921/1922 na terenie Górnego Śląska m.in. z *Halką* Moniuszki gościnnie z powodzeniem występował teatr sosnowiecki

Lata teatralnych zmagień

Pomijając wielorakie szczegóły operowego życia teatralnego Górnego Śląska, podkreślimy, że lata 1922–1939 były na Górnym Śląsku czasem trudnej polsko-niemieckiej koegzystencji teatralnej przyjmującej znamiona „wojny teatralnej”. W jej trakcie po obu stronach odnotowano akty fizycznej przemocy wobec aktorów i widowni. Oba narody wzajemnie zamknięte i spolaryzowane politycznie skupione były przede wszystkim na próbie prezentacji narodowego dziedzictwa. Teatr Polski w Katowicach, inaugurując swoją działalność w październiku 1922 roku, był do 1931 roku zespołem dwudziałowym: dramatycznym i operowym, sporadycznie także posiadał dział operetkowy. Ten model katowickiej sceny był próbą nawiązania do dobrze już znanej na tym terenie tradycji teatralnej kultywowanej zwłaszcza przez niemieckie zespoły teatralne w Gliwicach i Bytomiu. Ze strony polskiej dominowało głębokie przekonanie o wartości sztuki teatru i jej niezwyklej roli społecznej. Możliwość systematycznego kontaktu miejscowego społeczeństwa polskiego z wysoką kulturą narodową, w tym zwłaszcza z zawodowym teatrem muzycznym, pojmowana była jako walka o oblicze narodowe Górnego Śląska. Od początku też etos tego teatru budowano, odwołując się do muzyki klasyki narodowej. Za jej sprawą budzono poczucie dumy i wiary Polaków w trwałość zaistniałych po 1922 roku osiągnięć politycznych i cywilizacyjnych. W repertuarze działu operowego Teatru Polskiego już w pierwszym sezonie 1922/1923 pojawiły się m.in. takie widowiska, jak: *Halka* i *Straszny dwór* S. Moniuszki oraz *Tosca* G. Pucciniego, a także balet narodowy Karola Kurpińskiego *Wesele* i poemat taneczny Moniuszki *Bajka* oraz szereg tańców narodowych do muzyki F. Chopina, W. Żeleńskiego, Z. Noskowskiego, L. Różyckiego. I. Paderewskiego i K. Szymanowskiego²⁹.

Teatr Polski od początku swej działalności w 1922 roku był zespołem objazdowym i zasięgiem swojego oddziaływania obejmował po stronie polskiej tereny województwa śląskiego, a po stronie niemieckiej Opolszczyznę. Zakładano, że swoje widowiska prezentował będzie zarówno po polskiej, jak i niemieckiej stronie na zmianę z teatrem bytomskim³⁰. Sprawę tę regu-

pod dyrekcją Henryka Czarneckiego. Występy jego odbywały się niejednokrotnie w zgola dramatycznych okolicznościach. Przykładowo 28 X 1921 roku w Królewskiej Hucie w wyniku uszkodzenia instalacji elektrycznej widzowie oglądali spektakl w świetle zakupionych w pośpiechu przez dyrektora teatru świec.

²⁹ Jednym z najpopularniejszych przedstawień muzycznych tego czasu było widowisko regionalne w 4 obrazach Stanisława Ligionia i Aleksandra Kubiczka *Wesele na Górnym Śląsku* z lutego 1930 roku.

³⁰ POR. A. LINERT: *Występy Teatru Polskiego z Katowic na scenie Oberchlesisches Landestheater w Bytomiu w okresie międzywojennym*. „Śląskie Miscellanea”. T. 19. Katowice 2006, s. 75–91.

lowała podpisana 15 maja 1922 roku konwencja genewska. W jej świetle od sezonu 1924/1925 teatry niemieckie miały prawo grania po stronie polskiej 9 razy w miesiącu, w tym raz w dniu świątecznym. Teoretycznie to samo prawo przysługiwało Teatrowi Polskiemu z Katowic po stronie niemieckiej na terenach tzw. Śląska Opolskiego. W praktyce jednak ustalenia te z powodzeniem mogły realizować po stronie polskiej jedynie teatry niemieckie, i to najczęściej w miastach posiadających zamożne mieszczaństwo niemieckie. Bytomski „Oberschlesises Landestheater” w swoim repertuarze przez cały okres międzywojenny posiadał najwybitniejsze dzieła literatury operowej i operetkowej, utwory m.in. L. van Beethovena, G. Pucciniego, G. Bizeta, R. Wagnera, J. Straussa, W.A. Mozarta, G. Verdiego i J. Offenbacha³¹. Ich realizacje z udziałem niejednokrotnie szeregu wybitnych artystów niemieckich przyjmowane były ze sporym zainteresowaniem³², niemniej wymagały znacznych dotacji finansowych. Z kolei polskie widowiska po stronie niemieckiej prezentowane w ubogim i dominującym środowisku robotniczym, pozbawionym nawyków korzystania z widowisk operowych, natrafiały nie tylko na trudności organizacyjne ze strony władz niemieckich, ale i borykały się z niską frekwencją miejscowych Polaków.

W konsekwencji działalność ta wymagała zarówno ze strony polskiej, jak i niemieckiej, sporych nakładów i dotacji. Ich niewystarczający poziom zarówno po jednej, jak i drugiej stronie granicy, sprawiał, że organizacja życia operowego na terenie Górnego Śląska po 1922 roku przyjmowała różne formy. Przykładowo w teatrach niemieckich na terenie tzw. Opolszczyzny od początku lat 20. podejmowane były działania zmierzające do zmniejszenia kosztów utrzymania zespołu operowego i zwiększenia efektów jego artystycznego oddziaływania. Zmierzały one do próby organizacji wspólnych przedsięwzięć teatralnych przez trzy zespoły: bytomski, gliwicki i zabrzański. Przykładem tego był m.in. w sezonie 1924/1925 tzw. Dreistädte-Theater, w ramach którego istniały zespoły opery, operetki i dramatu. Przygotowywane widowiska prezentowane były na zmianę w Bytomiu, Gliwicach i Zabrze, a także gościnnie w Polsce. W repertuarze jego były m.in. dzieła operowe L. van Beethovena, G. Pucciniego, G. Bizeta i R. Wagnera, a z operetek utwory J. Straussa i S. Jonesa. Po roku w wyniku zdobytych doświadczeń ponownie z udziałem wymienionych zespołów do życia powołany został

³¹ Po latach reorganizacji teatr bytomski w 1929 roku przyjął nazwę Oberschlesises Landestheater.

³² Przykładowo 30 IV 1929 roku w Wagnerowskim *Parsifalu* udział wzięli znakomici soliści Opery Berlińskiej: Anny Helm, Gotthold Ditter, Anton Bauman oraz Gotthelf Piistor. Ten ostatni znany był m.in. z mistrzowskiej kreacji postaci Parsifala w Bayeruth. Towarzyszył im zespół instrumentalistów, który w pierwszej połowie lat 20. liczył 48 osób, a chór 26. Por. K. WEBER: *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944*. Dortmund 1980, s. 262.

z kolei Vereinigte Städtische Bühnen-Beuthen, Gleiwitz, Hindenburg³³. Tym razem Bytom obrany został na siedzibę opery, a Gliwice – operetki³⁴.

Dział operowy Teatru Polskiego w Katowicach w wyniku narastającego kryzysu gospodarczego i zmniejszonej w 1930 roku subwencji, a także stonkowo niskich własnych wpływów kasowych „pokrywających ledwie 1/3 kosztów utrzymania placówki”³⁵ w 1931 roku został zlikwidowany mimo protestów szeregu organizacji i towarzystw polskich zaniepokojonych skutkami jej kasacji. W jego repertuarze w latach 1922–1931 obok klasyki narodowej, były m.in. najwybitniejsze dzieła europejskiej literatury muzycznej³⁶. Ten stan rzeczy wzbudził spore protesty. Charakterystyczny dla nich był m.in. głos Zarządu Towarzystwa Teatru Polskiego z Cieszyna, który w podjętej uchwale zaznaczył:

Dzięki istnieniu opery polskiej w Katowicach Cieszyn miał możliwość poznania szeregu oper polskich i obcych. Obecnie Zarząd Towarzystwa Teatru Polskiego zamierza zlikwidować operę polską w Katowicach. Przeciw takiemu zamiarowi protestujemy w sposób

³³ Dodajmy, że u progu XX stulecia i w latach 20. na Górnym Śląsku działalność artystyczną prowadziło kilka niemieckich zespołów objazdowych. W latach 1901–1919 był to pochodzący z Królewskiej Huty wspomniany objazdowy Oberschlesisches Volkstheater (Górnośląski Teatr Ludowy) oraz otwarty w 1903 roku w Gliwicach Volkstheater, znany jako Teatr Ludowy. Oba prowadziły na terenie niemal całego Górnego Śląska ożywioną działalność objazdową, w tym zwłaszcza w środowiskach pozbawionych dostępu do sztuki teatru. Z kolei w latach 1925–1933 działalność tę kontynuował wrocławski Die Schlesische Bühne des Bühnenvolksbundes, a w latach 1929–1933 zespół zabrzańskigo Oberschlesische Wanderbühne działający przy Bund für Arbeiterbildung. Ich występy organizowały najczęściej istniejące w miastach górnośląskich miejscowe tzw. Theatergemeinde (gminy teatralne). Zespoły te występowały po obu stronach granicy. Por. K. WEBER: *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien...*, s. 340.

³⁴ W ich repertuarze znajdowały się m.in. G. Verdiego *Aida* i *Rigoletto*, P. Czajkowskiego *Eugeniusz Oniegin*, W.A. Mozarta *Czarodziejski flet*, R. Wagnera *Parsifal* oraz operetki E. Kalmana *Księżniczka czardasza* i *Hrabina Marica*. Podobnie sytuacja kształtowała się także w latach następnych, kiedy to w sezonie 1926/1927 prezentowane były opery G. Pucciniego, G. Verdiego, G. Donizettiego oraz operetki F. Lehara oraz F. Suppé.

³⁵ E. SZWED: *Działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w okresie międzywojennym*. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. Leona Markiewicza (maszynopis). Katowice 1997, s. 164.

³⁶ Dorobek opery katowickiej opisała M. KOMOROWSKA: *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939*. Kraków 2008, s. 123–136. W repertuarze opery w latach 1922–1931 były m.in.: *Tosca*, *Madame Butterfly* i *Cyganeria* G. Pucciniego, *Trubadur* i *Rigoletto* G. Verdiego, *Faust* Ch. Gounoda, *Żydówka* J. Halévy’ego, *Mazepa* A. Münchheimera, *Piękna Helena* P. Abrahama, *Carmen* G. Bizeta, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha, *Pajace* R. Leoncavallo, *Gejsza* S. Jonesa, *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Polska krew* O. Nedbala, *Lakme* L. Delibesa i *Sprzedana narzeczona* B. Smetany.

jak najbardziej stanowczy. Ekspansja teatralna niemiecka przybiera wciąż na siłach. Ilość niemieckich przedstawień teatralnych, zwłaszcza operowych, w Cieszynie jest coraz większa i nie odpowiada wcale procentowemu stosunkowi ludności polskiej do niemieckiej, co wskazuje na to, że rozmaite czynniki popierają działalność niemieckiego teatru w Cieszynie, podtrzymując sztucznie niemieckość Cieszyna. [...] Zwinięcie opery polskiej w Katowicach zadałoby olbrzymi cios kulturze polskiej na kresach, wobec czego przyłączamy się do protestu wszystkich towarzystw oświatowych i kulturalnych, które już podobnie w tej sprawie oświadczyły³⁷.

Zabierający w tej sprawie na posiedzeniu Sejmu Śląskiego 13 VI 1930 roku głos Wojciech Korfanty dzieląc opinie protestujących, podkreślał, że Śląsk i opera potrzebują ze strony państwa polskiego specjalnej opieki, ponieważ ten teren kraju „przez 600 lat był odcięty od wpływów kultury polskiej”. Ale równocześnie dotychczasową działalność opery katowickiej widział szerzej i określał jako

[...] moment kojący w walce narodowościowej, której jesteśmy świadkami w województwie śląskim. Jeżeli chodzi o operę, to uczęszczają na jej przedstawienia wszyscy obywatele, tak niemieccy, jak i polscy. Ja uważam, że w interesie spokojnego współżycia należy te placówki, gdzie obie narodowości się jeszcze spotykają towarzysko, czy to pod względem kulturalnym, czy artystycznym, utrzymać w interesie spokoju narodu i państwa, i nie tylko utrzymać, ale nawet wzmocnić³⁸.

Możemy zatem stwierdzić, że w warunkach Górnego Śląska w latach 1922–1939 polska sztuka operowa nie tylko pełniła funkcję artystyczną i narodową, ale także próbowała budować coś na kształt „tkanki łącznej”³⁹ odwołującej się do pamięci i praktyki muzycznej wszystkich mieszkańców regionu. W jej sztuce odnajdywano wspólne dla obu nacji zakorzenienie w tożsamości Górnego Śląska. Po latach wojny i powstańczych zmaganiach widowia operowa była miejscem neutralnych spotkań, gdzie eksplorowane były nie tylko uczucia miłości do ojczyzny, ale także splecione korzenie ro-

³⁷ *Protesty przeciwko likwidacji opery w Katowicach*. „Polonia” 1930, nr 2033, s. 9.

³⁸ *Wystąpienie dra Wojciecha Korfantego na posiedzeniu Sejmu Śląskiego 13 VI 1930 r. w sprawie utrzymania opery w Katowicach*. W: *Sprawozdanie stenograficzne z 4 posiedzenia II Sejmu Śląskiego z dnia 13 VI 1930 r.*, s. 18–20. Wyd. Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach.

³⁹ Terminu tego po raz pierwszy na potrzeby analizy dialogiczności i próby budowy łączności w warunkach pogranicza użył Krzysztof Czyżewski w książce: *Miłosz. Tkanka łączna*. Chorzów 2014.

dzinne, ujawniała się odporność na narodowe fobie i ciekawość innego, nieznanego dotychczas polskiego świata.

Niestety podyktowana nie tyle odmiennie pojmowanymi koncepcjami estetycznymi, ile przeciwstawnie rozumianymi interesami narodowymi wymowa prezentowanych spektakli przekreśliła możliwość budowy porozumienia. Sztuka operowa podporządkowana dwóm odmiennym ośrodkom władzy państwowej: niemieckiej w Opolu i polskiej w Katowicach poddawana była urzędniczemu systemowi rozdzielnictwa środków finansowych oraz rozbieżnym wymaganiom propagandowym. W efekcie stopniowo ztracała, wraz ze wzrostem w Niemczech nastrojów faszystowskich, swój ogólnoludzki format i artystyczny wymiar, stając się przede wszystkim instytucją propagandową, uległą daleko idącemu wyjąłowieniu. Po likwidacji katowickiego zespołu operowego w jego miejsce do września 1939 roku organizowane były jedynie w miarę systematycznie gościnne występy i koncerty artystów Opery Warszawskiej, często z udziałem Krakowskiego Towarzystwa Operowego, a także sporadycznie Warszawskiej Opery Ludowej, Opery Lwowskiej, Opery Poznańskiej i jednorazowo Królewskiej Opery z Bukaresztu.

W tym czasie po niemieckiej stronie w latach 30. wraz ze wzrostem koniunktury gospodarczej i dotacji wzrosła atrakcyjność przygotowywanych widowisk. Było to efektem m.in. występów gościnnych wielu wybitnych artystów niemieckich⁴⁰. Podobnie było w latach okupacji hitlerowskiej, kiedy to nastąpiła zmiana modelu organizacji życia teatralnego na Górnym Śląsku. W jej wyniku bytomski Oberschlesisches Landestheater do końca sezonu 1943/1944 roku obok działalności stacjonarnej prowadził działalność objazdową. Równocześnie z początkiem sezonu 1941/1942 Niemcy zdecydowali się powołać dodatkowo do życia Städtische Bühnen Kattowitz-Königshüte. W ramach tej struktury funkcjonowały dwie samodzielne sceny: w Chorzowie w budynku przy ul. Sienkiewicza istniał tzw. Schauspielhaus realizujący widowiska dramatyczne, w Katowicach natomiast działał tzw. Opernhaus przygotowujący spektakle operowe⁴¹. Z kolei w Gliwicach, które od 1924 roku nie posiadały własnego zespołu teatralnego, jesienią 1943 roku

⁴⁰ Teatr co roku przygotowywał łącznie około 450 przedstawień, prezentując je po obu stronach granicy. Zasięgiem swojego oddziaływania obejmował systematycznie niemal cały teren Górnego Śląska. W tym czasie Teatr Polski przygotowywał około 430 wszystkich spektakli, z czego tylko nieznaczny procent swoich widowisk prezentował po stronie niemieckiej. M. SOBĄŃSKI: *Teatr Polski na Śląsku 1922–1939: materiały i wspomnienia*. Katowice 1963, s. 52.

⁴¹ Ten ostatni w latach okupacji zdołał wystawić z udziałem kilkunastu wybitnych artystów niemieckich m.in. całą tetralogię Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*, a także *Cavaleria rusticana* Mascagniego, *Czarodziejski flet* Mozarta, *Carmen* Bizeta i *Trubadura* Verdiego.

powołano do życia Oberschlesisches Schauspiel in Gleiwitz. Po zakończeniu prac adaptacyjnych i remontowych teatr otwarto 15 lutego 1944 roku operą G. Donizettiego *Maria Stuart*. Zespół ten, podobnie jak wszystkie teatry w całych Niemczech, działalność zakończył z końcem sezonu 1943/1944, a sam budynek spłonął podpalony przez żołnierzy radzieckich już po wyzwoleniu miasta. Na szczęście ocalały pozostałe górnośląskie gmachy teatralne. W 1945 roku istniała zatem nadzieja, że region nasycony w latach międzywojennych sztuką operową w stopniu znacznie przewyższającym pozostałe tereny Polski odbuduje z czasem w nowych warunkach utracony potencjał artystyczny.

Podsumowanie

Teatr operowy od początków należał na Górnym Śląsku do głównego nurtu sztuki teatru. Jego obecność od pierwszych prezentacji zespołów wędrownych w XVIII stuleciu definiowała upodobania i preferencje muzyczne społeczeństwa Górnego Śląska. Biorąc zatem pod uwagę zarówno górnośląską kilkusetletnią tradycję teatrów muzycznych, jak i trudne polsko-niemieckie kontakty teatralne w latach międzywojennych, premiera *Halki* w 1945 roku miała wymiar symbolu. Była początkiem narodzin powojennej tradycji⁴², której źródłem była zarówno sytuacja polityczna, jak i odziedziczony górnośląski syndrom postoperowy będący konsekwencją kilkusetletniej tradycji muzycznej regionu⁴³. W 1945 roku jej wielowiekowy model teatralnej działalności nie został przerwany. Dlatego też realizację *Halki*, jak i późniejsze premiery Opery Śląskiej, traktować należy jako kontynuację górnośląskiej tradycji operowej. Powołany do życia przez Didura zespół operowy jedynie w wyniku konsekwencji II wojny światowej od nowa zaczął

⁴² Całość reżyserował Adam Dobosz. Zespołem orkiestry organizującej się Filharmonii Śląskiej dyrygował asystent Artura Toscaniniego z La Scali Zbigniew Dymek, a scenografię z ocalałych i pozbieranych zewsząd dekoracji opracował Eustachy Janicki. W rolach tytułowych wystąpili: Wiktoria Calma – Halka, Lesław Finze – Jontek, Olga Szamborowska – Zofia, Andrzej Hiolski – Janusz, Henryk Paciejewski – Stolnik, Adam Dobosz – Góral, Szlachcic I, Jan Paślawski – Szlachcic II, Adam Kopciuszewski – Janusz, Dziemba i Stefan Dobiasz – Dudziarz. Całości towarzyszył chór i balet Śląskiego Teatru Muzycznego Walentego Śliwskiego. Sprawami administracyjnymi i finansowymi kierowali Tadeusz Bursztynowicz i Irena Kuczyńska.

⁴³ W nowym sezonie pod nadzorem artystycznym Didura 15 września 1945 roku zespół zaprezentował *Toskę* Pucciniego. Tym razem jej kierownictwo muzyczne objął Jerzy Sillich, reżyserował Filip Kuligowski, a scenografię opracował Jan Kosiński. W rolach głównych wystąpili: W. Calma – Tosca, L. Finze – Cavaradossi, Andrzej Hiolski – baron Scarpia, a także Adam Wiktor – jako Cezare Angelotti.

definiować kształt oblicza ideowego Górnego Śląska. Jego początki są więc próbą opowieści o narodzinach nowego mitu, u podstaw którego tkwiła heroiczna postawa artysty i skupionych wokół niego ludzi teatru. Ich działalności była równocześnie przykładem kontynuacji tradycji i z tego punktu widzenia Didur w 1945 roku był nie tylko założycielem Opery Śląskiej, ale i kontynuatorem na Górnym Śląsku bogatej tradycji teatrów muzycznych.

Bibliografia

Materiały źródłowe

- DIDUR A.: *Projekt na szesć przedstawień „Halki”...* Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚl/Kult. T. 60.
- Korespondencja Stanisława Bursy z Antonim Didurem.* Biblioteka Jagiellońska. Zbiory rękopisów, nr 7525 III, k. 3.
- Pismo Mieczysława Drobnera do Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego Śląsko-Dąbrowskiego z 26 marca 1945 r.* Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚl/Kult. T. 61.
- Wystąpienie dra Wojciecha Korfantego na posiedzeniu Sejmu Śląskiego 13 VI 1930 r. w sprawie utrzymania opery w Katowicach.* W: *Sprawozdanie stenograficzne z 4 posiedzenia II Sejmu Śląskiego z dnia 13 VI 1930 r.*, s. 18–20. Wyd. Śląskiego Urzędu Wojewódzkiego w Katowicach.

Opracowania

- CZYŻEWSKI K.: *Miłosz. Tkanka łączna.* Chorzów 2014.
- Funde und Befunde zur schlesischen Theatergeschichte.* Zusammengestellt von B. RUDIN. Bd. 1: *Theaterarbeit im gesellschaftlichen Wandel dreier Jahrhunderte.* Dortmund 1983; Bd. 2: *Theaterbau in Schlesien.* Dortmund 1984.
- GOLIK-SZARAWARSKA G.: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonstrukcja badawcza.* W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku.* Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012, s. 35–153.
- KOMOROWSKA M.: *Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939.* Kraków 2008.
- KRUCZEK J.: *Z dziejów muzycznych panów i książąt pszczyńskich. Od Promiżów do Hochbergów.* Pszczyna 2009.
- LINERT A.: *Teatr Polski w Bielsku-Białej 1945–2000.* Bielsko-Biała 2001.
- SCHMIDT J.: *Życie teatralne w Gliwicach (1796–1944).* Gliwice bd.
- SOBAŃSKI M.: *Teatr Polski na Śląsku 1922–1939: materiały i wspomnienia.* Katowice 1963.
- SZEWczyk G.: *Deutschem Wort – Deutscher Art. Teatr Miejski w Katowicach (1907–1922).* W: *Teatr w Katowicach. 100 lat historii.* Katowice 2007.
- SZEWczyk G.: *Deutschem Wort – Deutscher Art. Teatr Miejski w Katowicach (1907–1922).* W: *Katowice. Środowisko, dzieje, kultura, język i społeczeństwo.* T. 2. Red. A. BARCIAK, E. CHOJECKA, S. FERTACZ. Katowice 2012, s. 191–196.
- SZWED E.: *Działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w okresie międzywojennym.* Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dra Leona Markiewicza (maszynopis). Katowice 1997.

WEBER K.: *Geschichte des Theaterwesens in Schlesien. Daten und Fakten – von den Anfängen bis zum Jahre 1944*. Dortmund 1980.

Czasopisma

BIAŁY L.: *Z dziejów niemieckiego teatru w Królewskiej Hucie na przełomie XIX i XX wieku*. „Zeszyty Chorzowskie” 2010, nr 11, s. 5–13.

LINERT A.: *Występy Teatru Polskiego z Katowic na scenie Oberschlesisches Landestheater w Bytomiu w okresie międzywojennym*. „Śląskie Miscellanea”. T. 19. Katowice 2006, s. 75–91.

MICHALIK J.: *Książki o teatrze niemieckim na Śląsku*. „Pamiętnik Teatralny” 1988, z. 3–4. *Protesty przeciwko likwidacji opery w Katowicach*. „Polonia” 1930, nr 2033, s. 9.

SZPOCIŃSKI A.: *Miejsca pamięci (Lieux de memoire)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

(zecz) [ZECHNETER W.]: *Adam Didur o przyszłości opery polskiej*. „Dziennik Polski” 1945, nr 36, s. 6.

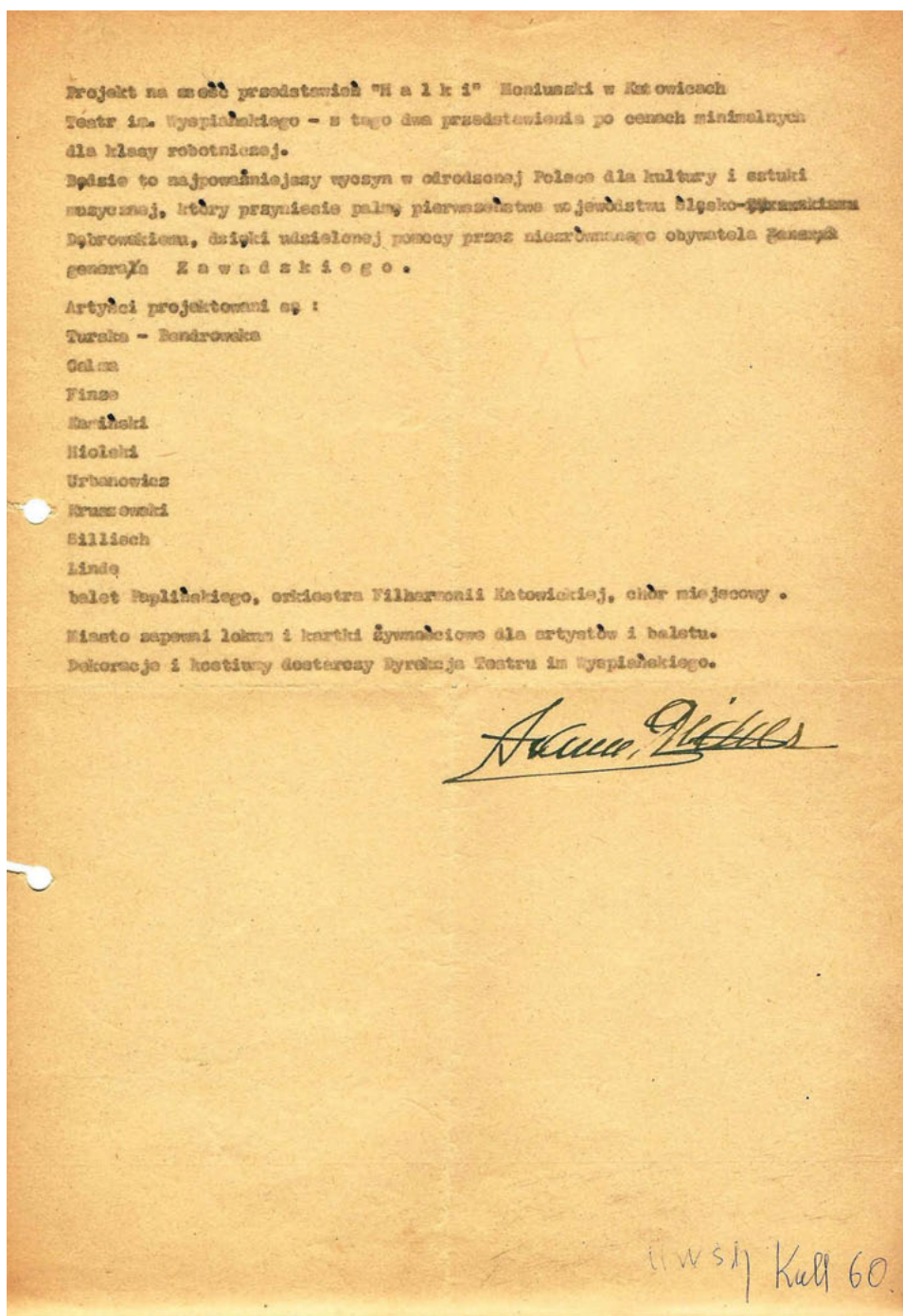
Netografia

PANEK W.: *Adam Didur – bas wszechczasów*; <http://maestro.net.pl//document/ksiazki/Panek,Didur.pdf>; dostęp: 18.08.2017.

Adam Didur – founder and continuator

Summary: Author made an effort to indicate some of the most vital factors of the upper-silesian socio-artistic life, which have an influence on the shaping of the opera theater tradition in Upper Silesia. For this purpose, in the introduction he reminded of the rich German theater tradition and against this background introduced first attempts to organise Polish theater life, including the professional musical movement in shaping the Polish tradition of the opera theater in Upper Silesia in the years of the plebiscite and in the interwar period. He reminded also of The Katowice Opernhaus's activity during the year of Hitler's occupation and of the role it had within the framework of Städtische Bühnen Kattowitz-Königshütte. On the basis of such outlined panorama of the regional artistic life, the author attempted to convey the vitality of the idea of an opera theater in the Upper Silesia in the diametrically changing national and political conditions after 1945. In this context the organisation of an opera theater under the management of Adam Didur, arises as a natural result of a perennial Upper Silesian tradition of German and Polish opera theaters, but also as a result of a mass Polish singing movement and the activity of a number of outstanding Silesian composers.

Key words: Adam Didur, history of opera theatre, opera theatre tradition, Upper Silesia, regional artistic life, The Polish Opera



Fot. 3. Adam Didur: Projekt na sześć przedstawień „Halki”...
Archiwum Państwowe w Katowicach. UWS/ Kult. T. 60

Dwadzieścia siedem dni 7/9 1905.³
 Wielmożny Panie!
 Pan Bursę pisat mi z Wiednia
 i dotęczył kartkę korespond. na
 odpowiedź, która Adam uw.,
 arony dnia 24 grudnia 1873.
 swem mi to mi wielmożnemu
 Panu.
 Wiel. Pani Dobrodziejce zaturę
 raczki oraz Bursę nie
 z naradkiem
 Antoni Didur
 prosto zaturę
 uwolnić
 900
 873
 27
 1922
 1879

Fot. 4. List Antoniego Didura do Stanisława Bursy z 7 IX 1905 roku
 Biblioteka Jagiellońska, zbiory rękopisów nr 7525 III. Korespondencja Stanisława Bursy
 z Adamem Didurem, k. 3

Grażyna Golik-Szarawarska
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych Rekonesans

Imponujący był zakres i pokłósie działalności pedagogicznej Adama Didura prowadzonej w Konserwatorium Warszawskim, Lwowskim Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego oraz Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (Polskiego Towarzystwa Muzycznego). Po wojnie był profesorem i dziekanem wydziału wokalistyki PWSM w Katowicach (wcześniej: Państwowe Konserwatorium Muzyczne). Był cenionym pedagogiem i wychowawcą. Ukształtował liczne grono wybitnych uczniów, którzy w zmieniających się realiach historycznych pozostali wierni Mistrzowi i Jego pamięci.

Rozważania ukierunkowane na rozwinięcie tematu ujęte zostaną w ramy chronologiczne, poczynszysy od wystawienia *Faworyty* Donizettiego we Lwowie w roku 1937 oraz *Janka Żeleńskiego* i *Aidy* Verdiego w 1938 roku, poprzez przedstawienie *Halki* Moniuszki w Krakowie w 1944 roku, aż do spektakli w Katowicach i Bytomiu w 1945 roku: *Halki*, *Toski*, *Rycerskości wieśniaczej*, *Pajaców* oraz przygotowanej pod jego kierunkiem koncepcji *Traviaty*, a także planowanej premiery *Strasznego dworu*, których to wystawień nie dożył.

Podjęta zostanie próba omówienia w zarysie postaw i losów Uczniów Didura angażujących się w działalność artystyczną Mistrza. Analiza wpływu okoliczności politycznych na współpracę z Didurem obejmie sytuację przed drugą wojną światową, z uwzględnieniem inicjatyw kulturalno-patriotycznych, w które angażował swoich podopiecznych. W części dotyczącej okupacji niemieckiej rozwinięty zostanie wątek tajnego nauczania w okupowanej Warszawie z odniesieniem do bojkotu scen jawnych oraz przywołane kontrowersje wokół przedstawienia *Halki* w Krakowie. Omówienie okresu 1945–1946 skupi się na okolicznościach tworzenia Opery Katowickiej w ów-

czesnej sytuacji politycznej, z ukazaniem niezłomnej obecności uczniów wokół Didura.

W tym kontekście mowa będzie o regulacjach organizacyjnych ZASP w toku prowadzonej po wojnie weryfikacji członków oraz o działaniu „przymusu związkowego” przy sygnowaniu przez artystów konwencji. W świetle historycznych źródeł rozważana będzie kwestia nominacji Adama Didura na stanowisko dyrektora Opery. Tak ukierunkowana refleksja poszerzona zostanie o tematykę represji reżimowych wobec Didura i jego uczniów po drugiej wojnie.

Lata do 1939 roku

We Lwowie Adam Didur w ciągu 20 lat wystąpił blisko 100 razy w 18 operach¹. Równocześnie brał udział w koncertach charytatywnych i patriotycznych, by wspomnieć tylko koncerty Towarzystwa Wzajemnej Pomocy Literatów i Artystów pod protektoratem Fryderyka hr. Skarbka, wieczór dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Franciszka Liszta w Kole Muzycznym, filantropijne koncerty z Waławem Kochańskim i Heleną Ottawową² czy w czasie występów zagranicznych wielki koncert w MET w 1909 roku na rzecz ofiar trzęsienia ziemi we Włoszech.

Profesor Leszek Mazepa, nieodżałowanej pamięci, pisząc o lwowskim koncercie Didura danym na rzecz ZASP, wyraził przekonanie, które można z całą odpowiedzialnością uogólnić, że jego liczne występy na cele dobroczynne i patriotyczne można nazwać „dalszym ciągiem olbrzymich sukcesów”³. Wyjątkowe znaczenie miała w tym względzie działalność artysty po I wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych w Amerykańsko-Polskim Komitecie Pomocy w Nowym Jorku (American Polish Relief Committee of New York)⁴. Didur pomagał Marcelli Sembrich w pracach Komitetu i między

¹ M. PIEKARSKI: *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Warszawa 2018, s. 222.

² Zob. Z. OTTAWA-ROGALSKA: *Lwy spod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.

³ L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2005, s. 94.

⁴ Jak ustaliła Małgorzata Komorowska, początki organizacji sięgają 26 października 1914 roku i początkowo nazywała się Polskim Narodowym Funduszem Pomocy (The Polish National Relief Found). Po uzyskaniu zgody Sembrich na objęcie przez nią funkcji honorowego prezesa, za jej sugestią przyjęto wyżej podaną pełną nazwę. Potocznie Komitet określano mianem Komitet Marcelli Sembrich. Artystka przyjęła następnie godność wiceprzewodniczącej powołanego w Stanach Zjednoczonych w 1915 roku Narodowego Komitetu Amerykańskiego Funduszu Pomocy dla Polskich Ofiar (National American Committee of the Polish Victims' Relief Found). Sembrich posiadała godność

innymi wystąpił 8 kwietnia 1915 roku w wielkiej imprezie charytatywnej pod tytułem *A Night in Poland*.

We Lwowie bardzo często w inicjatywach o charakterze patriotycznym towarzyszyli Mistrzowi jego Uczniowie. Wśród wychowanków Adama Didura wymieniani są: Wiktoria Kotulakówna (Calma), Lesław Finze, Marian Zygmunt Nowakowski, Jadwiga Lachetówna (Bursztynowicz), Zofia Czepielówna, Stanisław Łabaziewicz (Łobaziewicz), Aleksander Kowalski, Teodor Tereń-Juśkiw, Zdzisław Pręgowski (Zdzisław Alba), Eugenia Zarzycka (vel Zaryćka), Michał Rybczyn, L. Karolnicka (vel Karatnicka, vel Karotnicka), Ira Małaniuk, Franciszek Arno (Arno-Kustosik), Andrzej Hiolski, Mieczysław Fogg, Tadeusz Bursztynowicz, Maria Fołtyn oraz córki: Ewa Didur (zam. Abbove), Olga Didur (zam. Wiktorowa) i Mary Didur-Zańska oraz wnuk Adam Wiktor.

Didur prowadził działalność pedagogiczną w dwóch lwowskich uczelniach: Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego oraz Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego⁵. W Konserwatorium GTM (PTM) istniała Szkoła Operowa, działająca w latach 1922–1939. Jako wychowanek Konserwatorium GTM, przejął Didur metody pracy swego mistrza Walerego Wysockiego, dopełniając pedagogiczną działalność praktyką zdobytą u Francesco Emericha w Mediolanie. W roku 1934 w kierowanym przez siebie Studium Operowym Konserwatorium Muzycznego im. Karola Szymanowskiego objął klasę śpiewu solowego. 14 maja 1937 roku (wznowienie 24 maja) pod jego kierunkiem uczniowie przygotowali przedstawienie *Faworyty*, z którego dochód przeznaczony był na Fundusz Obrony Narodowej⁶. W obsadzie znaleźli się: Zarzycka, Czepielówna, Juśkiw, Alba, Nowakowski, Rybczyn. Przedstawienie *Janka Władysława Żeleńskiego* zorganizowano w kręgu Didura ku czci Konstytucji 3 maja. Przygotowana opera miała być wystawiona na Wawelu na Dni Krakowa. W obsadzie znaleźli się Kotulakówna, Finze i Juśkiw⁷.

członka Generalnego Komitetu w Vevey z Henrykiem Sienkiewiczem na czele oraz podejmowała współpracę z komitetami na terenach polskich objętych działaniami wojennymi (zob. więcej: M. KOMOROWSKA, J. MULTARZYŃSKI: R. 14. *Czas Wielkiej Wojny i sprawa polska*. W: M. KOMOROWSKA, J. MULTARZYŃSKI: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Wyd. 2 zmienione i poszerzone. Warszawa 2016, s. 286–305).

⁵ Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego GTM (Polskiego Towarzystwa Muzycznego PTM) we Lwowie powstało w 1853 roku.

⁶ W tym kontekście wymowy nabiera równocześnie fakt, że znacznie później, bo 21 kwietnia 1939 roku w Teatrze Wielkim miał miejsce koncert *Artyści Lwowa na Fundusz Obrony Narodowej*.

⁷ Obsada za: L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie...*, s. 157; W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biograficzne*. Wołomin 2010, s. 273–274.

W tym miejscu przybliżyć trzeba działalność organizacyjną Didura w dziedzinie życia muzycznego Lwowa, z podkreśleniem jego zasług dla ratowania zagrożonej sceny operowej. Gdy w 1933 roku przestał istnieć stały teatr operowy we Lwowie, w Teatrze Wielkim utworzono operowe *staggione* działające przez kilka miesięcy w ciągu roku. W dobie kryzysu Opery, szczególnie dotkliwego w roku 1934, zostało powołane Towarzystwo Miłośników Muzyki i Opery we Lwowie. Co godne podkreślenia w tym kontekście, Didur w ramach *staggione* wystawił na scenie Teatru Wielkiego przygotowane siłami swych uczniów wspomniane wcześniej *Faworytę* i *Janka* oraz jeszcze w 1938 roku *Aidę* z Lachetówną w roli tytułowej oraz z Finzem w roli Radamesa⁸.

W omawianym okresie artysta zgłosił do Rady Miejskiej swoją kandydaturę na stanowisko kierownika *staggione*, ale wygrał Roman Wraga. Dopiero w sezonie 1938/1939 obejmuje operę, operetkę i filharmonię jako kierownik muzyczny i artystyczny⁹. Sezon inauguruje *Straszny dwór* z Kotulakówną i Czepielówną w rolach Jadwigi i Hanny. Wystawia *Halkę* oraz *Mignon* Thomasa z Kotulakówną. W świetle ustaleń Adama Czopka w prowadzeniu Opery pomagał Didurowi znakomity lwowski bas Vladimiro Kasmar (Włodzimierz Kaczmar), który powrócił w 1938 roku do Lwowa po licznych sukcesach na scenach operowych we Włoszech, Austrii, Szwajcarii i Niemczech¹⁰. Warto dodać, że w tym czasie w operetce Brodzki'ego *Zakochana królowa* pojawiła się gościnnie Mary Didur-Załużska obok Igo Szyma.

Jak ustalił Mazepa, w omawianym okresie coraz silniej zaczęła narastać krytyka kierownictwa Didura ze strony Magistratu oraz w prasie, której ataki skupiały się na rzekomym marnotrawieniu subwencji, co pracującego z poświęceniem artystę musiało dotykać ambicjonalnie.

W tym czasie rezultaty pracy pedagogicznej Didura znajdowały coraz wyraźniej weryfikację w świetle sukcesów jego wychowanków na liczących się scenach operowych. Córki Ewa i Olga debiutowały, towarzysząc ojcu. Ewa rozpoczęła karierę we Lwowie w 1920 roku, po czym towarzyszyła ojcu trzykrotnie w *Cyganerii* i trzykrotnie w *Fauście*. Z Olgą koncertował w Sali Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w 1931 roku, potem śpiewała z nim w *Tosce*, *Fauście* i *Cyganerii*¹¹. W Teatro alla Scala śpiewała Ewa. Debiutowała u boku ojca 22 marca 1922 roku partią Małgorzaty w *Mefistofelesie* Boito. W tym samym roku wystąpiła w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera,

⁸ Hasło: *Finze Lesław*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017, s. 283.

⁹ L. Mazepa uściślił, że Didur w ostateczności został kierownikiem Filharmonii i Opery, Filip Kuligowski został kierownikiem Operetki, Mieczysław Szpakiewicz objął natomiast Dyrekcję Teatru Wielkiego i Rozmaitości.

¹⁰ A. CZOPEK: *Polacy na wielkich scenach operowych świata*. Kraków b.d., s. 52.

¹¹ L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie...*

a w 1923 roku pojawiła się w *Krzysztofie Kolumbie* Franchettiego¹². W MET Eva i Olga wystąpiły w kilku koncertach. Poza tym Olga – zaangażowana od 1929 roku – śpiewała w *Mocy przeznaczenia* Verdiego i w *Jarmarku seroczyńskim/Jarmarku w Soroczyńcach* Musorgskiego¹³. Wszystkie trzy córki Didura występowały z powodzeniem na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie; Olga w *Fauście* i *Tosce*¹⁴. Artystka pojawiła się na scenach włoskich i francuskich, a na krajowych w Krakowie, Poznaniu i Katowicach¹⁵.

Didur, objąwszy niedoszłą z uwagi na wybuch II wojny światowej dyrekcję Teatru Wielkiego w Warszawie¹⁶, zaangażował Calmę, Finzego, Lachetównę i Małaniuk¹⁷. Z uwagi na przyjęte ramy chronologiczne o sukcesach innych artystów ze szkoły Didura będzie mowa w toku dalszego wywodu.

Lata okupacji

W okresie od 1939 do 1944 roku Adam Didur wraz z Calmą mieszkał w Warszawie¹⁸. Na początku okupacji, a dokładnie w październiku i listopadzie 1939 roku, za zgodą prezydenta Warszawy Stefana Starzyńskiego grono dyrektorów scen warszawskich wszczęło starania o uruchomienie teatrów; obok Didura byli to między innymi: Karol Adwentowicz, Stefan Jaracz, Leon Schiller, Teofil Trzciński, Tymoteusz Ortym¹⁹. Inicjatywę za z góry skazaną na odmowę władz okupacyjnych uznał Bohdan Korzeniewski w *Sławie i infamii*: „Całkowita naiwność, oparta na doświadczeniach z poprzedniego pobytu Niemców w Warszawie, kiedy gubernator Beseler pozwolił otworzyć polskie szkoły, Uniwersytet Warszawski i Politechnikę”²⁰. Korzeniewski przypomina, że odmowa wznowienia życia teatralnego w stolicy przez władze okupacyjne nie dotyczyła jedynie Tymoteusza Ortyma-Prokulskiego, który koncesję otrzymał i stał się kierownikiem Komety, Niebieskiego Moty-

¹² A. CZOPEK: *Polacy na wielkich scenach operowych świata...*, s. 50.

¹³ Tamże, s. 68; hasło: *Didur Olga*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Red. Z. RASZEWSKI. Warszawa 1973, s. 129.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Od 1.08.1939 roku (za: J. SZCZUBLEWSKI: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*. Warszawa 1993, s. 838).

¹⁷ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przelomu XIX/XX wieku...*, s. 278.

¹⁸ Hasło: *Didur Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965...*, s. 129.

¹⁹ S. MARCZAK-OBORSKI: *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*. Warszawa 1967, s. 12.

²⁰ M. SZEJNERT: *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*. Londyn 1988, s. 11.

la i Nowości. Ortym – co warto przypomnieć w tym kontekście – współpracował też z niemieckim Theater der Krakau, a po wojnie z teatrem Krasnaja Zwiezda.

W tym czasie Didur nie zaprzestał pracy pedagogicznej i prywatnie kształcił Jadwigę Lachetównę, Franciszka Arno, Mieczysława Fogga i Marię Fołtyn²¹. Podczas okupacji uczniowie z jego najbliższego grona występowali głównie w kawiarniach. W tym miejscu konieczne staje się wyjaśnienie natury ogólnej, otóż, jak pisze Małgorzata Szejnert: „Bojkot okupacyjny, inaczej niż bojkot stanu wojennego, wymagał całkowitego zerwania z jawnym uprawianiem sztuki teatralnej (wyjąwszy kawiarnie, których program artystyczny podlegał zresztą cenzurze niemieckiej)”²².

Jak przypomniał Marek Piekut w bezcennych notach do korespondencji Marii i Edmunda Wiercińskich, Didur i Calma pojawiali się u Bolesława Woytowicza, cenionego kompozytora i pianisty, który w czasie okupacji niemieckiej prowadził w Warszawie przy ulicy Nowy Świat 27 kawiarnię Salon Sztuki, zwaną też Domem Sztuki, później Kawiarnią Bolesława Woytowicza. Odbываły się tam koncerty instrumentalne i wokalne, w których poza gospodarzem i wymienionymi Didurem i Calmą występowali: Jan Ekier, Maria Wiłkomirska, Wincenty (sic!) Lutosławski, Dezydery Danczowski, Kazimierz Wiłkomirski, Andrzej Panufnik, Eugenia Umińska, Ewa Bandrowska-Turska, Ada Sari. Bywali tam jeszcze inni znani artyści, w tym właśnie Wiercińscy²³.

Didur organizował również polskie koncerty w warszawskiej kawiarni Gastronomia, współpracując, jak ustalił Panek, z Zygmuntem Latoszewskim, Ewą Bandrowską-Turską, Barbarą Kostrzewską, Zofią Fedyczkowską, Kazimierzem Czekotowskim, Józefem Wolińskim, Romanem Wragą i swoimi uczniami²⁴. *Słownik biograficzny teatru polskiego* przynosi uzupełnienie, że Latoszewski wspólnie z Didurem organizował „koncerty orkiestrowe” również w kawiarni U Aktorek i u Lourse’a. Według tego samego źródła, Latoszewski działał w tajnym Konserwatorium Warszawskim funkcjonującym pod szyldem średniej Szkoły Muzycznej, co z uwagi na współpracę obu artystów (również po wojnie w Krakowie w Filharmonii oraz Teatrze Słowackiego) skłaniać może do przypuszczenia, że i Didur wszedł w kontakt z tą instytu-

²¹ Za: hasło: *Didur Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965...*; W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku...*, s. 278.

²² M. SZEJNERT: *Stawa i infamia...*, s. 27.

²³ M.E. WIERCIŃSCY: *Korespondencja 1925–1944*. Red. i oprac. M. PIEKUT. Warszawa 2013, s. 44, 569.

²⁴ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku...*, s. 278.

cją²⁵. Lachetówna przypomniała, że wspólnie z Calmą i Finzem występowali w kawiarniach dla Polaków, głównie w Szwajcarskiej na Nowym Świecie oraz u Lardellego²⁶.

Lesław Finze pod okupacją niemiecką brał udział w koncertach prywatnych w kawiarniach i w teatrze Nowości. W omawianym okresie Mary Didur-Załużska była więźniarką obozu Ravensbrück i jak wykazała kwerenda autorki w zbiorach IPN, mogła w okresie okupacji pomagać w działalności konspiracyjnej AK, o czym będzie dalej mowa. Olga całkowicie zaprzestała występów.

Po Powstaniu Warszawskim Didur wraz z Calmą przenieśli się do Krakowa. W okupowanym Krakowie miało miejsce wystawienie *Halki* z udziałem bliskich uczniów Didura, które odbyło się w Starym Teatrze nazwanym Teatrem Powszechnym. Różne źródła podają różne daty premiery: najczęściej wymieniany jest 25 listopada 1944 roku oraz 22 grudnia²⁷ i 25 grudnia 1944 roku²⁸. Przypomnijmy w tym miejscu, iż Hiolski utrzymywał, że w *Halce* wystąpił w Krakowie sześciokrotnie, do czego trzeba będzie się odnieść w toku dalszego wywodu²⁹.

Przedstawienie nazywa Krzysztof Woźniakowski „ewenementem w skali całego jawnego życia artystycznego Generalnego Gubernatorstwa”³⁰. Adam Didur sprawował kierownictwo artystyczne³¹, reżyserował Bolesław Fotygo-Folański. Calma śpiewała partię tytułową, Andrzej Hiolski wykonywał partię Janusza. Inne źródła uzupełniają informacje o pozostałych wykonawcach: Zofia – Barbara Halmirska, Jontek – Mieczysław Perkowicz, Stolnik – Bolesław Fotygo-Folański, Dziemba – Edmund Kos-

²⁵ Hasło: *Latoszewski Zygmunt Tadeusz*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–L. Warszawa 2017, s. 653–655.

²⁶ J. CHODOROWSKI: *Wspomnienie. Jadwiga Lachetówna-Bursztynowicz*. „Trubadur” 2006, nr 3.

²⁷ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku...*, s. 279.

²⁸ Hasło: *Didur Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965...*

²⁹ Dla ścisłości podać przyjdzie, że Hiolski podawał równocześnie, że w Krakowie debiutował rolą Stanisława w *Verbum nobile* (zob. A. SOWA: *Zaczęło się od starych płyt [rozmowa z Andrzejem Hiolskim]*. „Zarzewie” 1975, nr 39.) Informację o debiucie artysty w *Verbum nobile* podał również Marek Brzeźniak (zob. TEGOŻ: *Śpiewa Andrzej Hiolski w Wielkim Repertuarze*. „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 40).

³⁰ K. WOŹNIAKOWSKI: *Jawne polskie życie teatralne w okupowanym Krakowie 1939–1945*. „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4, s. 443.

³¹ Warto zauważyć, że spotkać się można w źródłach z opinią, iż w omawianym okresie Adam Didur sprawował przejściowo dyrekcję Opery w Krakowie (zob. hasło: *Didur Adam*. In: K.-J. KUTSCH, L. RIEMENS: *Grosses Sängerlexikon*. Berno–München 1999, s. 899: „Zeitweilig war er Direktor des Opernhauses von Krakau”).

sowski. Wiadomo ponadto, iż dyrygował Stefan Syryłło, a balet prowadził Stanisław Miszczyk³².

Wystawienie *Halki* wpisuje się w starania o otwarcie stałego teatru w Krakowie dla publiczności polskiej. Uruchomienie sceny w Starym Teatrze stało się ambicją Adama Świechły. Prace nad przedsięwzięciem popierał Hans Frank, próbujący wprowadzić tak zwany „weicher Kursus” wobec Polaków w obliczu nieuchronnej klęski wojsk niemieckich w końcowym okresie działań wojennych. Stanisław Lachowicz, opierając się na badaniach Stanisława Marczaka-Oborskiego, podkreśla, iż inicjatywy Franka nie były aprobowane ani przez Hitlera, ani przez Himmlera, ani przez zdecydowaną część ludności niemieckiej. Popierał je natomiast szef wydziału prasowego NSDAP Otto Dietrich³³.

Inauguracja działalności Krakowskiego Teatru Powszechnego odbyła się 15 marca 1944 roku premierą *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego³⁴. Dyrektorem został Adam Świechło, kierownikiem artystycznym Kazimierz Fabisiak. W opinii Lachowicza:

Frank zaangażował w to przedsięwzięcie teatralne poważne środki finansowe i techniczne. Początkowo sam też miał dokonać otwarcia teatru, z czego jednak zrezygnował, ponoc ze względu na wieść o projektowanej tam akcji organizacji podziemnej³⁵.

Ten sam autor podaje, że Okręgowe Kierownictwo Walki Podziemnej w Krakowie ogłosiło bojkot teatru, początkowo dlatego, że „Został on otwarty przez Niemców w okresie egzekucji publicznych i masowych branek na roboty, w okresie braku szkoły średniej i konfiskaty dzieł wieszczów polskich”³⁶. Analiza zebranych danych potwierdzałaby zatem próbę ponowienia akcji zbrojnej przez AK na przedstawieniu *Halki*. Lachowicz napisał:

³² S. LACHOWICZ: *Dwadzieścia lat Opery i Operetki w Krakowie 1954–1974*. Kraków b.d., s. 6. Jak podaje opracowanie *Opera Śląska 1945–1955*. Red. N. OLSZEWSKA. Stalinogród 1956, Bolesław Fotygo-Folański reżyserował w Operze Śląskiej (sic!) od roku 1948 do śmierci w 1954 roku. Stefan Syryłło był dyrektorem Opery Śląskiej w latach 1950–1953. Organizował Operetkę Śląską w Gliwicach. Zmarł w Krakowie w 1954 roku.

³³ S. LACHOWICZ: *Muzyka w okupowanym Krakowie 1939–1945*. Kraków 1988, s. 90–95.

³⁴ Na inauguracji – co zastanawiające w omawianym kontekście – przemówił prof. dr Ludwik Piotrowicz, w opinii Lachowicza „wbrew przekonaniu”, ale ratując zagrożoną instytucję RGO, której prezes miał – jak tego wymagano – *ex officio* podziękować gubernatorowi, ale odmówił. 17.03.1944 roku powtórzono premierę *Cyrulika sewilskiego* oraz dano premierę *Ślubów panińskich* Fredry w reżyserii Romana Zawistowskiego. (tamże, s. 95.)

³⁵ Tamże, s. 92.

³⁶ Tamże, s. 95.

Przedstawienia arcydzieła polskiej opery narodowej zostały przyjęte szczególnie entuzjastycznie; publiczność widziała w nich zapowiedź rychłego oswobodzenia. Niemcy zorientowawszy się jednak w swej taktycznej pomyłce, zakazali dalszych spektakli³⁷.

Panek podał, że po premierze gestapo zaczęło poszukiwać Didura i Calmy, którzy musieli się ukrywać u państwa Starców na przedmieściu Krakowa³⁸. Po wielu latach w Rzymie Calma nagrała wypowiedź cytowaną w tekście Gabrieli Pawińskiej, która rzuca nowe światło na tę kontrowersyjną inicjatywę artystyczną:

Śpiewałam w Teatrze Starym *Halkę*. Pozwolono dać nam jedno przedstawienie. Dla Niemców. Mówiono, że podczas tego przedstawienia Polska Podziemna dokona zamachu na Hansa Franka. Ale niestety, ów wielbiciel muzyki nie pojawił się w teatrze tego wieczora...³⁹.

W przywołanym tekście Calma wspominała, że dotarli z Adamem Didurem do Krakowa po upadku Powstania Warszawskiego i po ucieczce z obozu przejściowego w Ursusie⁴⁰. Nie ukrywała, że przedstawienie z 25 listopada było krytycznie oceniane przez część krakowian, choć dla artystów był to spektakl, „który powstał z potrzeby odzyskania równowagi po traumatycznych przeżyciach wyniesionych z Powstania”⁴¹.

Nie od rzeczy będzie przypomnieć w tym kontekście, że Andrzej Hiolski – co ujawnił po wielu latach – był żołnierzem Armii Krajowej działającej na terenach lwowskich. Jak opowiedział w 1990 roku Annie Iżykowskiej-Mironowicz: „Po licznych rewizjach i zastawianych nań pułapkach hitlerowców w 1944 musiał uciekać z rodzinnego domu lwowskiego, pozostawiając w nim szczęśliwie ocalałą matkę i nieletniego brata”⁴². Do końca wojny był partyzantem na ziemiach tarnowskiej i nowosądeckiej. W wydanym w roku 2017 3. tomie *Słownika biograficznego teatru polskiego* pojawiło się uściślenie dotyczące działalności artysty pod okupacją:

³⁷ S. LACHOWICZ: *Dwadzieścia lat Opery i Operetki w Krakowie 1954–1974...*, s. 6.

³⁸ W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 279.

³⁹ G. PEWIŃSKA: *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym*. „Dziennik Bałtycki” 2007, nr 58 [Pawińska korzysta z nagrań sporządzonych w Rzymie przez członka rodziny Calmy Jerzego Kotulaka].

⁴⁰ W. Panek dodatkowo ustalił, że przez jakiś czas przebywali w Wierchosławicach (W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*).

⁴¹ M. PAWIŃSKA: *Pożegnanie. Addio Vittoria, Bravissima*. „Trubadur” 2007, nr 2, s. 9.

⁴² A. IŻYKOWSKA-MIRONOWICZ: *Wieczory muzyczne: Hiolski znów w Łodzi*. „Głos Poranny” 1990, nr 223.

W początkach 1944 przedostał się do Krakowa z listem polecającym do A. Didura i zaangażował do chóru Filharmonii Generalnego Gubernatorstwa. Występował solo na koncertach, m.in. w tzw. Festiwalu Sztuki Polskiej (7–9 VII 1944); wziął też udział jako Janusz w prem. *Halki*, wystawionej w oficjalnym Krak. T. Powszechnym (25 XI 1944), jak podawał, za przyzwoleniem A. Ronikiera, przedstawiciela Rządu Londyńskiego⁴³.

W dokumentacji znajdującej się w zbiorach IPN dotyczącej Mary Didur-Załuskiej, które będą jeszcze omawiane w tym opracowaniu, odnajdujemy w Kartotece wyjazdów emigracyjnych notatkę tej treści: „Przed 1939 r. obszarniczka majątku Iwonicz. W czasie okupacji w mieszkaniu figurantki w Krakowie mieścił się punkt zborny AK”⁴⁴. Karta tematyczna Wydz. III UB w Poznaniu potwierdza: „w mieszkaniu figurantki mieścił się punkt zborny „A.K.” [sic!] – okupacja Kraków”⁴⁵. Wydaje się, że te fakty mogą mieć ze sobą związek. Omawiane sprawy nabrały – jak wiele na to wskazuje – znaczenia dla służb specjalnych w okresie powojennych represji reżimowych wobec Adama Didura i jego uczniów.

Piękną kartę historii Uczniów Didura zapisał wspominany w omówieniu okresu lwowskiego Zygmunt Marian Nowakowski, który został zmobilizowany w 1939 roku i przez Węgry oraz Francję dostał się do Wielkiej Brytanii, a po kapitulacji do Szkocji. Służył w polskim wojsku i śpiewał w chórze Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Od 1947 do 1955 roku był jednym z czołowych solistów Royal Opera House w Covent Garden. Występował w Royal Albert Hall, Carnegie Music Institute w Dunfermline, Narodowej Operze Walijskiej, Dublin Grand Opera Society i wielu innych. Nowakowski po uzyskaniu członkostwa ZASP-u za Granicą podjął ożywioną działalność organizacyjną. Jak podaje *Słownik biograficzny teatru polskiego*, udzielał się szczególnie w latach 1946–1948, pełniąc przez pięć miesięcy w 1946 roku funkcję prezesa. Żywe w kręgu Didura tradycje działalności obywatelskiej i patriotycznej kontynuował, występując w licznych koncertach i akcjach⁴⁶. W 1956 roku w Stanach Zjednoczonych: „Podczas mani-

⁴³ Hasło: *Hiolski Andrzej*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł..., s. 384.

⁴⁴ Karta E-14. Sygn. IPN BUKa – III-55110/56/33/12. Autorka wyraża wdzięczność P.T. Pracownikom Komisji Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu Instytutu Pamięci Narodowej Oddział w Katowicach, przede wszystkim Pani Barbarze Polanin, za pomoc udzieloną w prowadzeniu kwerend.

⁴⁵ Karta tematyczna EO-130 z KOI WUSW w Poznaniu dot. Didur-Załuska Maria. Sygn. IPN Po 06/219.

⁴⁶ Z uwagi na przyjęte w opracowaniu ramy chronologiczne przyjdzie jedynie nadmienić w tym miejscu, że Nowakowski w 1983 roku brał udział w wieczorze zorganizowanym na 40-lecie ZASP-u za Granicą, w roku 1990 w *Wielkim programie arty-*

festacji sprzeciwu, wobec krwawego stłumienia przez ZSRR powstania na Węgrzech śpiewał w Madison Square Garden w Nowym Jorku wraz z J. Kiepurą⁴⁷.

Nowakowski poszedł w ślady Mistrza jako ceniony pedagog. W latach 60. i 70. ubiegłego stulecia pracował w Guidhall School of Music w Londynie, w Royal College of Music w Kingston na Jamajce oraz w University of Southern Mississippi w Hattiesburg w USA i wychował wielu sławnych uczniów, jak na przykład Willard White⁴⁸.

Powojenna weryfikacja ZASP

Po drugiej wojnie przed Związkiem Artystów Scen Polskich jako najpoważniejszy problem stanęła kwestia weryfikacji. Jak podaje Kazimierz Andrzej Wysiński:

Objęła ona ok. 2 500 aktorów dramatycznych, rewiowych, śpiewaków i tancerzy. Sprawa była pilna, gdyż we wszystkich większych miastach powstawały teatry i odbudowywano zespoły artystyczne, ale i trudna, gdyż poszczególne przypadki wymagały wnikliwej oceny i dużego poczucia sprawiedliwości⁴⁹.

W wypadku Didura i większości z wymienionych wyżej artystów weryfikacji podlegać musiały dwie przede wszystkim kwestie: praca w okupowanej Warszawie oraz udział w przedstawieniu *Halki* w Krakowie. Adam Didur przeszedł weryfikację pomyślnie. Jego sprawa toczyła się w Gnieździe Krakowskim, gdzie na ulicy Szujskiego 6 mieścił się Tymczasowy Zarząd ZASP. Należy równocześnie przypomnieć, że Gniazdo Krakowskie zorga-

stycznym na Fundusz Tadeusza Mazowieckiego. Odwiedził kraj w 1960 roku. (za: hasło: Nowakowski Marian Zygmunt. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: M–Ż. Warszawa 2016). We wzruszającym tekście zatytułowanym *Pożegnanie córki* Artysty napisały: „Był ambasadorem Polski i polskiej muzyki w Wielkiej Brytanii i USA. Podczas wojny wraz z chórem Armii Polskiej dał setki koncertów w szpitalach i obozach dla uchodźców. Później nagrywał dla Radia Wolna Europa, a w okresie zimnej wojny dawał koncerty na rzecz uwolnienia Europy Środkowej. W działalności kulturalnej wspierała Go żona Julia Demska, z którą po kilku latach rozłąki udało mu się połączyć po zakończeniu II wojny” (*Marian Zygmunt Nowakowski. Pożegnanie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 95 z 21.04.2000).

⁴⁷ Hasło: Nowakowski Marian Zygmunt. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 137.

⁴⁸ Zob. tamże oraz E. FORBES: *Wspomnienie o Marianie Nowakowskim*. „Forum” 2000, nr 25 z 18.06.2000 r. (za: „The Times” 16.05.2000).

⁴⁹ K.A. WYSIŃSKI: *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979; R. 6: *Odbudowa, 1944–1949*, s. 99.

nizowane 26 stycznia 1945 roku w praktyce przeprowadzało weryfikację wszystkich filii ZASP.

W złożonym kwestionariuszu Didur zamiast określenia wymaganej daty wstąpienia do Związku podał (podkreślając słowa): „członek honorowy – założyciel Z.A.S.P.”⁵⁰. Wyrok Komisji z 6 kwietnia 1945 roku brzmiał: „Komisja Weryfikacyjna uznała działalność kol. podczas okupacji niemieckiej bez zarzutu⁵¹”.

Najtrudniejszy okazał się przypadek Lesława Finzego, który zeznał w kwestionariuszu, że pod okupacją niemiecką brał udział w koncertach prywatnych na RGO [Rada Główna Opiekuńcza] w kawiarniach i Teatrze Nowości. Uczestnictwo w spektaklach Teatru Nowości stanowiło w oczach Komisji szczególnie drastyczne łamanie bojkotu. Należy uzupełnić, że według innych źródeł Finze występował z orkiestrą A. Dołżyckiego w kawiarni Lardellego przy ulicy Polnej, w kawiarni Sztuka i Moda (SiM) oraz w Gastronomii w koncertach organizowanych przez Didura i Latoszewskiego⁵².

W sprawie Finzego Komisja Weryfikacyjna Gniazda Krakowskiego decydując z 9 maja 1945 roku przedłużyła artyście prawo angażowania się udzielone przez Zarząd Główny w 1939 roku. Uzupełnić trzeba w tym miejscu, że Finze został zaangażowany wtedy przez Didura do Opery Warszawskiej, a wcześniej występował w Teatrze Wielkim we Lwowie. Równocześnie Komisja udzieliła śpiewakowi surowej nagany za występowanie podczas okupacji niemieckiej w Teatrze Nowości przy ulicy Mokotowskiej nr 73 w Warszawie. Decyzję Komisji łączyć należy ze staraniami Finzego, których owocem jest dokument z 6 czerwca 1945 roku, który poświadcza zarejestrowanie w ZASP i angażowanie artysty do „Opery Śląskiej w Katowicach” (sic!).

Działająca w Warszawie Główna Mieszana Komisja Weryfikacyjna dla artystów operowych pod przewodnictwem Gustawa Buszyńskiego w składzie: Wiktor Bregy, Romuald Jasiński, Bohdan Korzeniewski, Marian Wyrzykowski, udzieliła artyście surowej nagany za występy w Teatrze Nowości i zobowiązała do wpłacenia 12 000 złotych w równych ratach miesięcznych do 1 kwietnia 1948 roku na rzecz sierot po poległych w Warszawie.

Nie ulega wątpliwości, że dla ferującej wyrok Komisji znaczenie miało to, iż artysta: „Udostępnił swe mieszkanie działającym w konspiracji i udzie-

⁵⁰ Teczka osobowa Didur Adam. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Rękopis. Dokument ten stanowi bezcenne źródło dla historyka teatru, które pozwala na rekonstrukcję drogi artystycznej Didura. Artysta podaje w nim bowiem liczbę sezonów, w czasie których zatrudniony był w różnych teatrach na świecie. Najszczęśliwsze podziękowania zechce przyjąć Maria Dworakowska z Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, której poświęcenie, wiedza i przyjazna serdeczność pomogły mi w przygotowaniu tego opracowania.

⁵¹ Tamże. Maszynopis.

⁵² Hasło: *Finze Lesław Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3..., s. 283–284.

łał schronienia Żydom⁵³. Po kapitulacji Powstania Finze opuścił Warszawę, a następnie uciekłszy z transportu w Słomiankach, dotarł do Krakowa, gdzie ukrywał się u rodziny. W życiorysie znajdującym się w Archiwum Opery Śląskiej podał:

Po powstaniu znalazłem się w Krakowie, gdzie brałem udział w dorywczym koncertach, aż do momentu wyzwolenia. W czasie walk ulicznych w Krakowie zostałem ranny pociskiem niemieckiego granatnika, co spowodowało dwumiesięczny okres przymusowego pobytu w łóżku⁵⁴.

Należy uzupełnić w tym miejscu za *Słownikiem biograficznym teatru polskiego*: „Od listopada 1944 roku występował w jawnym Krak. Polskim T. Kukiółek na koncertach i w rewiach oraz w oficjalnym Krakowskim T. Powszechnym [...]”⁵⁵.

Olga Didur w zachowanym kwestionariuszu datowanym w Katowicach 10 października 1948 roku w rubryce: przebieg pracy w teatrze w okresie 1.9.1939 – 9.5.1945 napisała: „nie występowałam wcale”⁵⁶.

Zanim przejdziemy do przedstawienia decyzji Komisji w stosunku do pozostałych artystów, o których jest mowa, znowu konieczne jest wyjaśnienie. Można zauważyć, że decyzje w sprawie weryfikacji różnicowały wyroki w zależności od charakteru inicjatywy artystycznych.

Sprawa Wiktorii Calmy-Kotulak była rozpatrywana dwukrotnie. W Krakowie 6 kwietnia 1945 roku udzielono jej nagany „za branie udziału jako amatorki podczas okupacji niemieckiej w koncertach i w operze *Halka* w Krakowie”. Z uwagi jednak na „wysokie wartości śpiewacze artystyczne” Komisja Weryfikacyjna postanowiła zaliczyć ją w poczet kandydatów ZASP⁵⁷. Orzeczeniem z dnia 16 marca 1947 roku działająca w Warszawie Główna Mieszana Komisja Weryfikacyjna dla artystów operowych w wyżej podanym składzie udzieliła artystce nagany za udział w *Halce* oraz występy w koncertach organizowanych przez okupanta. Zobowiązano Calmę do wpłacenia 6000 złotych w ratach miesięcznych po 1000 złotych na rzecz sierot po poległych w Warszawie⁵⁸.

⁵³ Tamże, s. 283.

⁵⁴ *Lesław Finze, życiorys* w *Teczce Lesław Finze* w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

⁵⁵ Hasło: *Finze Lesław Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 283.

⁵⁶ Teczka osobowa *Didur Olga*. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

⁵⁷ Teczka osobowa *Calma Wiktor*. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

⁵⁸ Tamże.

W sprawie Andrzeja Hiolskiego Komisja w Krakowie decyzją z 23 maja 1945 roku wydała artyście prawo angażowania się, jednocześnie udzielając nagany za branie udziału w przedstawieniach *Halki* i wyznaczyła karę 500 złotych na rzecz najbiedniejszych członków ZASP⁵⁹. Należy baczniejszej uwadze poddać następującą informację odnalezioną w kwestionariuszu Hiolskiego z 26 marca 1945 roku: „W czasie od list. 1944 do stycznia 1945 śpiewałem 6 przedstawień *Halki* w Krakowie”⁶⁰. Te dane mogą mieć znaczenie w interpretacji kontrowersyjnej inscenizacji opery Moniuszki w okupowanym Krakowie⁶¹.

Na zakończenie tego wątku rozważań po tym, jak przytoczone zostały dane dotyczące kar wymierzonych przez Komisję Weryfikacyjną, należałoby zadać to samo pytanie, które Małgorzata Szejnert zadała Bohdanowi Korzeniewskiemu: *Czy wielkim artystom wybaczano łatwiej?* I przy próbie odpowiedzi powołać się na jego wypowiedź:

Łatwiej. Chodziło o to, by chronić tkankę kultury, tak bardzo zniszczoną przez wojnę. Pamiętano o tym, że ponad 300 ludzi teatru zginęło lub zmarło w czasie okupacji i nie chciano powiększać tej luki, odsuwając od sceny utalentowanych aktorów⁶².

Opera Katowicka. Sprawa konwencji

Wierni Adamowi Didurowi uczniowie towarzyszyli mu w 1945 roku i pierwszych dniach stycznia roku następnego w tworzeniu Opery Katowickiej. Calma przyjechała z Didurem z Krakowa. Dołączyli artyści, w większości ekspatriowani ze Lwowa, początkowo byli to: Jadwiga Lachetówna, Franciszek Arno, Lesław Finze, Andrzej Hiolski, Adam Dobosz. Brali udział w premierze *Halki*, w *Tosce*, *Rycerskości wieśniaczej* i *Pajacach*. Uczestniczyli

⁵⁹ Teczka osobowa *Hiolski Andrzej*. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

⁶⁰ Tamże.

⁶¹ W tezcze Andrzeja Hiolskiego z archiwum ZASP/SPATiF zdeponowanego w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie znajduje się maszynopis, w którym znajdują się następujące dane: „Debiutuje w 1945 roku w Krakowie w *Verbum nobile* Moniuszki. Wkrótce potem śpiewa w inauguracyjnym przedstawieniu przyszłej Opery Śląskiej – wówczas jeszcze sceny operowej Teatru im. S. Wyspiańskiego w Katowicach. Śpiewa partię Janusza w *Halce*. Od tego czasu aż do 1963 roku datuje się długi, bo aż 18-letni okres pracy artysty w Operze Śląskiej. Śpiewa tam większość czołowych klasycznych partii operowych, jak np.: Escamilla w *Carmen*, Księcia Jeleckiego w *Damie pikowej*, Miracolo w *Opowieściach Hoffmanna*, Barona Scarpia w *Tosce*, Miecznika w *Straszonym dworze*, Księcia Luna w *Trubadurze* i tytułową postać w *Eugeniuszu Onieginie*”.

⁶² M. SZEJNERT: *Sława i infamia...*, s. 38.

w opracowywaniu koncepcji *Traviaty*. Musieli wiedzieć o planach wystawienia *Straszego dworu* i *Rigoletta*. Odbywało się to w dramatycznych okolicznościach zmagania podejmowanych przez Didura o stworzenie Opery w Katowicach, które przypłacił życiem.

Zarysowanie sytuacji politycznej panującej na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej z uwzględnieniem polityki kulturalnej stanowi niezbędne tło do dalszych rozważań.

Didur przybył do Katowic w połowie kwietnia 1945 roku, przyjąwszy propozycję organizacji teatru operowego w Katowicach oraz zatrudnienia we wznowiającym swą działalność powojennym Państwowym Konserwatorium Muzycznym jako profesor śpiewu, a następnie jako dziekan Wydziału Wokalnego⁶³. Rozmowy z Didurem prowadził w Krakowie Mieczysław Śliwski⁶⁴.

Pojawienie się artysty w Katowicach poprzedziły znaczące decyzje polityczne. W niespełna dwa tygodnie po wyzwoleniu miasta mjr Włodzimierz Stahl powołał Śląski Teatr Muzyczny, powierzając jego organizację Stefanowi Gardy i Walentemu Śliwskiemu, bratu Mieczysława⁶⁵. Andrzej Linert, powołując się na list ówczesnego kierownika Referatu Teatralnego Mariana Sobańskiego, podał, że zarówno Stahl, pełniący funkcję dyrektora Urzędu Informacji i Propagandy, jak i gen. dyw. Aleksander Zawadzki, będący pełnomocnikiem Rządu i wojewodą śląskim, nie przewidywali Walentego Śliwskiego jako dyrektora placówki, którą pojmowali jako załączek przyszłej Opery Śląskiej.

Ustalenia Linerta wskazują, że podjęcie przez Śliwskiego rozmów z Didurem mogło być bezpośrednią konsekwencją memoriału Karola Urbanowicza w sprawie uruchomienia na terenie województwa śląsko-dąbrowskiego Muzycznego Teatru Opery, który to dokument został złożony w Referacie Teatralnym. Projekt, będący wyrazem starań środowiska muzycznego budującego już wcześniej bogate tradycje regionu w tej dziedzinie, nie spotkał się z uznaniem władz wojewódzkich mających, o czym była już mowa, inne plany⁶⁶.

Decydenci, czyli Zawadzki, Stahl oraz gen. Jerzy Ziętek, oficer I Armii WP i wicewojewoda odpowiedzialny za sprawy administracyjne, prowadzili politykę kulturalną na bazie ideologii komunistycznej, wpisując ją w kon-

⁶³ Warto w tym miejscu przytoczyć następujące dane: „Sogleich nach Kriegsende stellte er eine Operntruppe zusammen und führte am 14.3.1945 (sic!) in Katowice (Katowitz) *Halka* von Moniuszko auf. 1945 erhielt er eine Professur am Konservatorium von Katowice, starb er wenig später“. Hasło: *Didur Adam* In: K.-J. KUTSCH, L. RIEMENS: *Grosses Sängerlexikon...*, s. 899.

⁶⁴ A. LINERT: *Katowickie początki Opery Śląskiej*. W: TEGOŻ: *Teatr Śląski w latach 1945–1949*. Katowice 1979, s. 247.

⁶⁵ B. SURÓWKA: *Ćwierć wieku Opery Śląskiej*. W: *Opera Śląska 1945–1970*. Red. T. KIJONKA. Katowice 1970.

⁶⁶ A. LINERT: *Katowickie początki Opery Śląskiej...*, s. 245–247.

tekst integracji oraz repolonizacji Śląska i Opolszczyzny. Widać to jasno w świetle decyzji dotyczących Opery, Teatru i Konserwatorium w Katowicach oraz instytucji kultury i szkolnictwa muzycznego na Górnym Śląsku oraz w Zagłębiu Dąbrowskim⁶⁷.

Należy przypomnieć, że utworzone 11 marca 1945 roku województwo śląsko-dąbrowskie obejmowało Górny Śląsk, Zagłębie Dąbrowskie i Śląsk Opolski. Nie jest obojętne dla przyszłych losów kultury w tym regionie, że nowo powstałe województwo można było już wkrótce określić w oficjalnych wypowiedziach jako „bastion wpływów komunistów”, w którym część katowicka oraz Zagłębie posiadały najwyższy wzrost upartyjnienia w skali kraju. Z upływem czasu w zaistniałej sytuacji instytucje kulturalne, prasa i polski Kościół na tych ziemiach z coraz większym trudem utrzymywały resztki niezależności. Sytuacja uległa dalszemu pogorszeniu po zerwaniu konkordatu 12 września 1945 roku⁶⁸. By w pełni zrozumieć panującą sytuację, warto przytoczyć konstatację Linerta dotyczącą ideologizacji sztuki:

Był to efekt przede wszystkim panujących na tym terenie zaostrożonych kryteriów ideologicznych, wprowadzanych w życie w parze ze specyficznymi dla tego regionu zaleceniami i ograniczeniami, dotyczącymi nie tylko tego, co miało być grane, ale również tego, jak i w jakim celu⁶⁹.

W kwestii teatru operowego na Górnym Śląsku pojawia się wątek osobnego politycznego działania władz wojewódzkich w Katowicach wbrew planom władz centralnych w kwestii polityki kulturalnej. Linert, sięgając do oficjalnych dokumentów, wskazał w piśmie urzędowym dyrektora Departamentu Muzyki Mieczysława Drobnera z 26 marca 1945 roku arbitralne stwierdzenie o udzieleniu Śliwskiemu pełnomocnictw jedynie w zakresie teatru dramatyczno-muzycznego z równoczesną prośbą do władz wojewódzkich o niedopuszczenie do organizacji przez niego przedstawień operowych. Ze sprawozdania Bronisława Ronty'ego, kierownika Referatu Muzycznego pełniącego funkcję od 15 marca do 1 kwietnia wynika, że decyzją Ministerstwa Kultury i Sztuki w kraju miała powstać tylko jedna Opera z siedzibą w Poznaniu⁷⁰.

⁶⁷ Zob. m.in. F. KULCZYCKI: *Życie muzyczne w kraju. Śląsk*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1, s. 21–22; W. MARKIEWICZÓWNA: *Życie muzyczne. Katowice*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 2, s. 16–17; TAŻ: *Życie muzyczne w kraju. Katowice*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 4.

⁶⁸ Dane za: E. KASZUBA: *Dzieje Śląska*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERLIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2002. Wyd. 2 rozszerzone. Wrocław 2007.

⁶⁹ A. LINERT: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012*. Katowice 2012, s. 114.

⁷⁰ A. LINERT: *Katowickie początki Opery Śląskiej*. W: TEGOŻ: *Teatr Śląski w latach 1945–1949...*

Bez nakreślenia tła trudno byłoby zrozumieć wydarzenia, które doprowadziły do powołania Opery Katowickiej przez Adama Didura w siedzibie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, przemianowanej stopniowo przez ówczesne władze wojewódzkie na Operę Śląską i przeniesionej ostatecznie do Bytomia⁷¹. W świetle przytoczonych wyżej faktów widoczna staje się świadoma manipulacja motywowana względami politycznymi. Perfidia decydentów rysuje się bardziej jeszcze wyraziście w kontekście działań podejmowanych w odniesieniu zarówno do instytucji opery, jak i teatru w Katowicach.

Należy w tym miejscu przypomnieć, że 2 kwietnia 1945 roku po trudnej fazie przygotowań w zniszczonych działaniach wojennymi Katowicach nastąpiło otwarcie sezonu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego premierą *Zemsty* Fredry pod dyrekcją Karola Adwentowicza i Wilama Horzycy. Planowany sezon okazał się jednak ćwierćsezonem, 6 października miała bowiem miejsce premiera *Wesela* w reżyserii Bronisława Dąbrowskiego, kiedy to, w zasadzie półoficjalnie przez umieszczenie jej na afiszu, nadano katowickiemu teatrowi nazwę: Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego. Dąbrowski, jak podał Linert, miał oficjalne mianowanie na kierownika i dyrektora, które otrzymał w lipcu 1945 roku. Wynika stąd, że premiera przygotowanej przez Didura *Halki*, która odbyła się jeszcze na scenie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego 14 czerwca 1945 roku, odbyła się zgodnie z zamiarem artysty, który planował uruchomienie Opery Katowickiej w tym budynku.

Wyniki najnowszych badań Linerta niezbitnie dowodzą, że już w marcu 1945 roku na mocy decyzji pierwszego sekretarza KC KPU Nikity Chruszczowa i w porozumieniu z pełnomocnikiem polskiego Rządu do spraw Repatriacji w osobie Władysława Wolskiego było rzeczą przesądzoną, co zostało oznajmione bezpośrednio zajmującego się „repatriacją” Witoldowi Świąteckiemu, że ze Lwowa zostanie ekspatriowany Państwowy Polski Teatr Dramatyczny kierowany przez Dąbrowskiego i że docelowym miejscem przesiedlenia będą Katowice.

W świetle aktualnego stanu badań nie ulega wątpliwości niewyobrażalna tragedia lwowskiego zespołu skazanego na poniewierkę, przepadek mienia i niepewny los⁷². Początkowo władze wojewódzkie zamierzały skierować ekspatriowanych artystów do Opola, następnie do Bytomia. W dużej mierze to polityczne koneksje Dąbrowskiego z Wandą Wasilewską oraz

⁷¹ Zob. G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012, s. 135–153.

⁷² A. LINERT: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012...*; TEGOŻ: *Teatr śląsko-lwowski*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich...*, s. 120–134.

Leonem Kruczkowskim miały zdaniem Linerta sprawić, że Teatr ostatecznie otrzymał siedzibę w Katowicach: „[...] wiceminister Kruczkowski pismem z 20 czerwca 1945 roku polecił Dąbrowskiemu przewiezienie zespołu do Katowic i powierzył mu stanowisko »dyrektora Teatru Śląskiego« z siedzibą w Katowicach”⁷³. Horzycę i Adwentowicza zmuszono do ustąpienia.

W tych okolicznościach rozpoczęła się dramatyczna batalia Didura o Operę w Katowicach. *Toska* miała premierę 15 września jeszcze na scenie w Katowicach. 9 grudnia odbyła się premiera dyptyku *Rycerskość wieśniacza* Mascagniego i *Pajace* Leoncavalla w Bytomiu. Przygotowana przez Didura *Traviata* Verdiego to już 17 marzec 1946 roku i również scena w Bytomiu. Planowana przez Didura powojenna premiera *Straszego dworu* odbyła się na zakończenie sezonu 1945/1946. W kalendarium Opery Śląskiej Kijonka podał datę 15 czerwca i umiejscowił spektakl w Bytomiu⁷⁴. Tymczasem w świetle recenzji M. Józefa Michałowskiego⁷⁵, która ukazała się na łamach „Dziennika Zachodniego” z 25 czerwca 1946 roku, dwa premierowe spektakle odbyły się w Katowicach: 24 czerwca w poniedziałek oraz 25 czerwca we wtorek⁷⁶.

W tym miejscu wypada zebrać udostępnione dane dotyczące pierwszej polskiej powojennej premiery *Straszego dworu*, ponieważ w przeciwieństwie do powojennej Katowickiej premiery *Halki*, która w najnowszych badaniach doczekała się kilku omówień, to przedstawienie owiane jest milczeniem. Pod uwagę wziąć przyjdzie oba spektakle na scenie Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach, na temat premiery w Bytomiu nie zachowały się bowiem żadne dokumenty.

Orkiestrą dyrygował nowo zaangażowany Mieczysław Mierzejewski, który w opinii Michałowskiego „przygotował partię orkiestralną w takim stopniu, na jaki pozwalał mu sam zespół muzyków, jak do tej pory nie dość jeszcze liczny i nie dosyć wyborowy”⁷⁷. Chwalone były chóry, które „poza

⁷³ A. LINERT: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012...*, s. 124.

⁷⁴ 15.VI Bytom. Premiera STRASZNEGO DWORU S. Moniuszki. Za pulpitem Mieczysław Mierzejewski. W jednym z następnych spektakli (premiera L. Finze) w partii Stefana wystąpił Franciszek Arno »zachwycając bogactwem swego głosu« (Daty i wydarzenia. Kalendarium Opery Śląskiej 1945–2000. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga Jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. i oprac. T. KIJONKA. Bytom 2001, s. 183).

⁷⁵ M.J. MICHAŁOWSKI: *Z Opery Śląskiej. „Straszny Dwór”, opera w IV aktach St. Moniuszki*. „Dziennik Zachodni” 25.06.1946.

⁷⁶ Recenzent omówił oba przedstawienia, pewne wątpliwości budzi jednak anons pomieszczony w omawianym numerze w rubryce „Teatr i estrada”, o treści: *Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego w Katowicach. Dziś we wtorek „Straszny Dwór” Stanisława Moniuszki*. Jeśli to anons, to powstaje pytanie, czy Michałowski mógł widzieć wtorkowy spektakl, który zyskał jego bardzo pochlebna opinię w konfrontacji z poniedziałkowym, w którym szczególnie skrytykował rolę Finzego.

⁷⁷ Tamże.

wspomnianą stroną reżyserską miały na ogół brzmienie czyste, zrównoważone, pełne, dobrze zdyscyplinowane w rytmice i dynamice [...]”⁷⁸.

Dekoracje Eustachego Janickiego i Jana Bergera recenzent określił jako „estetyczne i w miarę stylowe”⁷⁹, biorąc pod uwagę to, iż służyć miały w Katowicach, Bytomiu i w objazdach w Chorzowie, Zabrze i innych miejscowościach. Odnotował szczerzy zachwyt publiczności baletem kierowanym przez Tadeusza Burke (który jako tancerz wystąpił w mazurze wraz z J. Lichówną (sic!) [chodzi zapewne o Janinę Lechównę – uzup. G.G.S.] z racji koncepcji choreograficznej i wykonania „pełnego temperamentu i wdzięku”.

Obsada zadowalała piszącego w obu wystawieniach, w osobach Andrzeja Hiolskiego w roli Miecznika⁸⁰, Romualda Cyganika jako Macieja, Stefana Dobiasza w roli Skołuby, Adama Dobosza jako Damazego i Franciszki Denis-Słoniewskiej w roli Cześnikowej. Jako poprawne ocenił role: Olgi Szamborowskiej – Marty, O. Adamskiej – Ochmistrzyni, Włodzimierza Lwowicza – Grzesia.

W pierwszym spektaklu Stefana śpiewał Lesław Finze, o którym Michałowski napisał:

Stefan w wykonaniu L. Finzego, dobry był jako aktor, głosowo jednak robił wrażenie jakby cokolwiek niedysponowanego. Należy przypuszczać, że niedyspozycja była chwilowa i w następnych spektaklach publiczność będzie miała okazję słyszenia go w znanej powszechnie dobrej formie i muzycznej interpretacji⁸¹.

Rolę Edwarda Pawlaka omówił w słowach:

Zbigniewa śpiewał E. Pawlak, bas, znany mi dotychczas z małych epizodycznych ról. Debiut jego w roli Zbigniewa uznać wypada za zupełnie udany. Wyrównamy (sic!) jego głos z dobrze brzmiącym dołem, czystość intonacji, dobra dykcja, dużo swobody w ruchach zapowiadają dobrego śpiewaka i aktora⁸².

Śpiewające Hannę – Annę Zalewską oraz Jadwigę – Halinę Ottoczko ocenił bardzo surowo: „skreślić by należało za wcześnie debiutujące, wokalnie i scenicznie nie na poziomie”⁸³.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ W roli tej artysta wywoływał zachwyt w całej swojej karierze scenicznej (zob. m.in. J. ZACHUTA: *Niezapomniany Miecznik*. „Przekrój” 2000, nr 11).

⁸¹ Tamże.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

Obsada w drugim przedstawieniu zadowalała krytyka, który pisał o Franciszku Arno:

Dublujący rolę F. Arno, przy swoim pięknym głosem o dobrym opanowaniu partii powinien się pozbyć swego największego wroga – tremy, orientować się więcej słuchem, uniezależnić się bardziej od pałeczki dyrygenta, a efekt artystyczny poważny już teraz wzrosnie wielokrotnie⁸⁴.

Henryka Paciejewskiego – Zbigniewa chwalił za wykonanie aktu III, „w scenie ze schwytanym duchem”⁸⁵. Antonina Kawecka w roli Jadwigi podobała mu się jako aktorka z uwagi na wdzięk, dobrą mimikę i swobodę sceniczną, a jako śpiewaczka sprawiła na nim dobre wrażenie „pięknym głosem, spokojną i muzykalną interpretacją”⁸⁶. Rolę debiutującej Barbary Sawickiej – Hanny uznał za pełny sukces, uzasadniając:

Jej cieniutki, lekki głosik o uczuciowym zabarwieniu wystarczającym okazał się w zestawieniu z zespołem solistów, chóru i orkiestry i dobrze był w tych warunkach słyszalny. Niewielkie partyjki koloratury, za wyjątkiem aktu II-go wypadły zupełnie zadowolająco⁸⁷.

W konkluzji krytyk pozwolił sobie na obszerną ocenę omawianych spektakli, która warta jest przytoczenia *in extenso* już choćby z uwagi na brak dokumentacji katowickiej powojennej premiery opery Moniuszki zajmującej tym samym ważne miejsce w historii polskiego teatru współczesnego:

Spektakl poniedziałkowy w całości był o wiele słabszy, niż wtorkowy, pomijając nawet różnice wypływające z obsady. – Przede wszystkim strona widowiskowa, reżyseria nie dopisała, a raczej niezupełnie udała się tym razem; zła charakteryzacja i nieumiejętne operowanie efektami świetlnymi dopełniały wrażenia. Soliści i chóry za często wzrokiem szukali sygnału wyjścia, ciągle frontalne ustawienie i wpatrywanie się w dyrygenta nie sprzyjało swobodzie ruchów i naturalności gry scenicznej. Na szczęście były to w dużej mierze niedociągnięcia związane z pierwszym na „stołecznej” katowickiej scenie przedstawieniem i z pierwszą tremą. Drugie przedstawienie było już pod tym względem dużo lepsze. Soliści częściej już w wejściach kierowali się słuchem, znajomością tekstu muzycznego,

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże.

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ Tamże.

niż wzrokiem, co pozwoliło im na większą swobodę i naturalność w poruszaniu się i grze; również chórzyci – statyci lepiej orientowali się w granicach im zakreślonych, tworzyli też grupy bardziej żywe, robiące wrażenie większej naturalności, chociaż były jeszcze sceny wymagające korekty reżyserskiej⁸⁸.

Omówienie *Straszego dworu* w Operze Katowickiej nie jest sprawą prostą. W ówczesnych okolicznościach politycznych, w atmosferze panującej w zespole i wśród wiernej publiczności po nagłej śmierci Adama Didura, wybitnego wykonawcy wielu partii w repertuarze Moniuszkowskim, cenionego Zbigniewa w *Strasznym dworze*, wystawienie opery Moniuszki określonej jako dzieło arcy-polskie, które planował Didur na scenie Opery Katowickiej, musiało mieć wielkie znaczenie dla współpracowników Mistrza. Historyk teatru skazany jest na domysły. Ani Michałowski, ani Kijonka nie podają nazwiska reżysera przedstawienia⁸⁹. Mnożą się niedopowiedzenia i nieścisłości faktograficzne przy braku pełnej dokumentacji premiery.

Trzon Opery Lwowskiej stawał się stopniowo fundamentem Opery Katowickiej Adama Didura. Zespół sukcesywnie wzmacniali: Franciszka Denis-Słoniewska, Maria Popowicz, Zofia Czepielówna, Jan Malec, Władysław Szeptycki, Romuald Cyganik. Z Teatrem Dąbrowskiego przyjechali Włodzimierz Hiolski-Lwowicz i Maria Wencowa, którzy dołączyli do Didura. Był też z nimi Zbigniew Lipczyński, chórmistrz Opery Lwowskiej. Ze Lwowem związani też byli przybyli w późniejszym czasie do Bytomia Olga Didur, Ryszard Żaba i solistka Operetki Lwowskiej Jadwiga Fontanówna. Spośród ekspatriantów do zespołu baletowego doszli Janina Lechówna, Irena Górńska, Danuta Piątek, Gabriela Górecka. Pojawiła się pedagog i korepetytorka prof. Helena Zalewska. Pracę korepetytorki solistów rozpoczęła Maria Szłapak. Pracę artystyczną podjął tancerz i pedagog baletu Tadeusz Burke. Korepetytorem baletu był Stanisław Linde. Orkiestrę wzmocnili muzycy i chórzyci Opery Lwowskiej. Obok Jerzego Sillicha dyrygentem był Mieczysław Mierzejewski. Reżyserowali Romuald Cyganik, Adam Dobosz i Adolf Popławski. Scenografem był Stanisław Jarocki. Fachowe przygotowanie spektakli od strony technicznej zapewniali pracownicy obsługi sceny przybyli ze Lwowa: zespół techniczny objął Mieczysław Raba, pracownią stolarską kierował Michał Basiuk, pracownią modelarską – Tadeusz Gryglewski, zespołem elektrotechnicznym – Tadeusz Stankiewicz, pracownią szewską – Franciszek Sawicz, perukarską – Stanisław Stępniewski, zdobniczą – Maria Ochowicz, malarnią – Jan Berger i Eustachy Janicki. Kierownictwo sceny

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ W omawianym okresie w Operze Katowickiej reżyserowali: Adam Dobosz, Romuald Cyganik oraz Adolf Popławski.

objął Piotr Krawiec. Również garderobiani, wśród nich Edward Kaniewski, pracownicy administracji, bileterzy, szatniarki pochodzili ze Lwowa. Kierowniczką widowni była Irena Prokopowicz-Wolnikowska⁹⁰.

Z końcem 1945 roku władze nie kryły już swoich zamiarów, a 4 stycznia 1946 roku powołały Stowarzyszenie „Opera Śląska” z coraz bardziej jawnym zamiarem umiejscowienia siedziby opery w Bytomiu. Upaństwowienie opery i nadanie nazwy Opera Śląska mogło jednak nastąpić dopiero 1 września 1949 roku. Przyczyn takiego stanu rzeczy można chyba upatrywać w polaryzacji zamiarów politycznych wobec placówki decydentów centralnych i wojewódzkich. *Słownik biograficzny teatru polskiego* podaje, że Tadeusz Bursztynowicz od początku, czyli od 1945 roku „do 25. II. 1947 majątek i agendy Opery prowadził na własną odpowiedzialność finansową, jako *de facto* prywatny jej właściciel”⁹¹.

W roku 1948 pisze się w prasie regionalnej o kryzysie w Bytomiu, kiedy to Calmie zezwolono na wyjazd do Włoch, Finze planował odejść do Poznania. Nie bez znaczenia był dający się obserwować na widowni oraz w wypowiedziach prasowych, jakie pojawiły się przede wszystkim na łamach „Dziennika Zachodniego”, rodzaj publicznego oporu i protestu po nagłej i niespodziewanej śmierci Adama Didura. Demonstracją odczuć społeczeństwa było uczestnictwo w pogrzebie Artysty. „Dziennik Zachodni” donosił:

W ostatniej drodze towarzyszył śp. Didurowi cały kulturalny świat Katowic. Pogrzeb wielkiego artysty daleki był od wszelkiej oficjalnej pompy. Jeżeli spojrzano się na pełne wzruszenia twarze zebranych, na łzy, które kręciły się w oczach wielu, czuło się z jak serdecznym żalem społeczeństwo nasze żegnało tego człowieka, który swoim zapałem i pracą w tak krótkim czasie tyle zrobił dla Śląska, a który przez swój wspaniały talent pozostawił po sobie długą pamięć w całej Polsce, a także daleko poza jej granicami⁹².

W świetle najnowszych ustaleń Linerta zamiary wobec teatru w Katowicach też wkrótce stały się jasne. 31 sierpnia 1948 roku władze powołały koncern Państwowe Teatry Śląsko-Dąbrowskie, co oznaczało ukierunkowane na ideologiczną indoktrynację poparcie dla Teatru Śląskiego im. Stanisława Wyspiańskiego, z zamierzoną stopniową likwidacją samodzielności instytucjonalnej Teatru Ziemi Opolskiej oraz Teatru w Sosnowcu. Warto może

⁹⁰ Dane przytoczone za: G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy...*, s. 147–148.

⁹¹ Hasło: *Bursztynowicz Tadeusz Zygmunt*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017, s. 135–136.

⁹² [nieczytelny anagram nazwiska autora]: *Pogrzeb śp. Adama Didura*. „Dziennik Zachodni” 1945, nr 12.

w tym miejscu przypomnieć, że dyrektor Teatru Ziemi Opolskiej Tadeusz Byrski nie poddał się oficjalnym wytycznym i próbował utrzymać wypracowaną linię repertuarową⁹³. Niestety, posiadający dobre tradycje Teatr w Sosnowcu, uległ likwidacji.

Sam Didur, jak i jego uczniowie, znajdowali się w trudnej sytuacji, jeśli odnieść się do obowiązujących regulacji organizacyjnych ZASP. Działali mianowicie wbrew przymusowi organizacyjnemu. Dla ZASP-u przymus organizacyjny był od początku jego wprowadzenia kwestią niezwykle istotną i podlegającą ochronie. Traktowany był jako rodzaj gwarancji „wypełniania konwencji i umów oraz przestrzegania regulaminu pracy”⁹⁴. W opinii Wysińskiego ZASP restrykcyjnie domagał się respektowania przymusu organizacyjnego „w głębokim przekonaniu, że dobra opinia o ZASP-ie była jednoznaczna z dobrym imieniem całego aktorstwa. I dlatego właśnie od wszystkich aktorów domagał się nienagannej postawy i lojalności wobec organizacji”⁹⁵.

W tym kontekście widać wyraźnie, że Adam Didur, szczególnie zasłużony dla tej organizacji, świadom był konsekwencji wynikających z braku wymaganej prawem związkowym konwencji. Tadeusz Byrski w wydanej obecnie bez skrótów cenzury książce *W pogoni za teatrem* pisze, iż w świetle regulacji ZASP „[...] dyrektor, który nie miał podpisanej konwencji, nie mógł angażować aktorów będących członkami ZASP-u i aktorom zrzeszonym w ZASP-ie angażować się do niego nie było wolno”⁹⁶. Byrski dodaje wprawdzie, że tuż po wojnie praktyka nieraz czyniła tu wyłomy, ale sytuacja, w jakiej znalazł się Didur, wymagała od niego dyplomacji⁹⁷.

⁹³ W latach 1948–1949.

⁹⁴ K.A. WYSIŃSKI: *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kaków–Gdańsk 1979. R. 2: *Konsolidacja*, s. 46.

⁹⁵ Tamże, s. 47.

⁹⁶ T. BYRSKI: *W pogoni za teatrem*. Warszawa 2015.

⁹⁷ Zdeponowane w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu dokumenty z teczek Lesława Finzego i Jadwigi Lachetówny ukazują, że artyści podpisanie umowy dopiero w sezonie 1948/1949 uzależniali od zawarcia przez Dyрекcję umowy o pracę „odpowiadającej warunkom podpisanej z Zarządem Głównym Z.A.S.P. w Warszawie konwencji na sezon 1948/49” (pismo opatrzone pieczęcią: Opera Śląska z siedzibą w Bytomiu z dn. 31.5.48, nr 676/48; Teczka Lesława Finzego w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu; Pismo opatrzone pieczęcią: Opera Śląska z siedzibą w Bytomiu z dn. 31.5.48 Nr 681/48 [poprawiane: początkowo: 685/48]; Teczka Jadwigi Lachetówny w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu. W wypadku Finzego 20.09.1948 roku, kiedy to artysta nie zjawił się na próbie, Dyrekcja ukarała go potrąceniem jednodniowych poborów „na podstawie konwencji służbowej” (Pismo L.dz. 62/48. Teczka Lesława Finzego w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu). Autorka wyraża wdzięczność Pani Katarzynie Dziewięckiej, asystent dyrektora Opery Śląskiej, za zyczliwość w toku pracy organizacyjnej nad Konferencją i gromadzeniu dokumentacji do tego opracowania. Równocześnie kieruje podziękowa-

W świetle źródeł historycznych trudno przyjąć ferowaną i aktualnie uprawomocnianą oficjalnie opinię, że Adam Didur – założyciel i organizator Opery Katowickiej – był dyrektorem Opery Śląskiej. Przy próbie wyjaśnienia podniesionej kwestii zacząć przyjdzie od opinii długoletniego kierownika artystycznego Opery Śląskiej Tadeusza Kijonki, związanego z obozem PZPR do 1989 roku, którego działalność znalazła krytyczne omówienie w wydanej w 2012 roku staraniem IPN monografii *Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989*⁹⁸. Kijonka ustalił na potrzeby przygotowanej przez siebie monografii bytomskiej sceny z okazji pięćdziesięciolecia jej istnienia:

Oficjalnie Adam Didur otrzymał zadanie organizacji Państwowej Opery w Katowicach, jako kierownik powstającej sceny, z rąk wojewody generała Aleksandra Zawadzkiego 1 maja 1945 roku. Nie jest to jednak nominacja potwierdzona przez Ministerstwo Kultury i Sztuki, którą oficjalnie z podpisem Aleksandra Zawadzkiego Adam Didur uzyska dopiero jesienią – z datą 7 listopada 1945 roku – gdy Opera Śląska [sic!] stała się faktem jako samodzielna instytucja z własnym obiektem w Bytomiu⁹⁹.

W świetle regulacji związkowych stwierdzić przyjdzie, że nominacja nie miała mocy prawnej, a tym samym nie posiadała żadnej mocy sprawczej. Jak już pisała autorka we wspomnianym tekście, upaństwowienie opery na Górnym Śląsku, a wraz z nim przyjęcie oficjalnej nazwy Państwowa Opera Śląska w Bytomiu nastąpiło 1 września 1949 roku. Z dokumentu odnalezionego przez autorkę podczas kwerend do obecnego opracowania wynika, że Adam Didur był indagowany przez Zarząd Główny ZASP w Warszawie w kwestii podpisania konwencji. Sprawa musiała być nagląca, skoro mowa była przynajmniej o konwencji tymczasowej. Adam Didur w piśmie skierowanym do Zarządu Głównego datowanym: *Katowice dn. 22.XII.1945* pisał:

W odpowiedzi na list z dn. 6.XII.1945. uprzejmie komunikuję, że nie mam możliwości podpisania tymczasowej konwencji, gdyż nie otrzymałem jeszcze faktycznej nominacji z Ministerstwa Kultury i Sztuki, natomiast prace swą kontynuuję w ramach pomocy i poparcia Województwa Śląsko-Dąbrowskiego. W najbliższych dniach

nia do Pani Aleksandry Brol i szczególnie do Pana Jarosława Rogalińskiego z Archiwum Opery Śląskiej za pomoc w kwerendach, zaufanie i wyrozumiałość.

⁹⁸ *Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989*. Red. S. ROSENBAUM. Katowice 2012, s. 259; 316–317.

⁹⁹ T. KIJONKA: *Pod wodzą Adama Didura*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej: księga jubileuszowa. Teatr z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2001, s. 44.

oczekiwany jest przyjazd Ministra Kultury i Sztuki, mam nadzieję, że sprawy te zostaną uregulowane¹⁰⁰.

Odwołując się do wcześniejszego tekstu autorki, zauważyć przyjdzie, że ostatni etap tworzenia przez Adama Didura sceny operowej pod nazwą Opera Katowicka zamyka 7 stycznia 1946 roku jego nagła i niespodziewana śmierć. Ostatnie – jak się miało wkrótce okazać – chwile Artysty podporządkowane były ratowaniu własnego dzieła zagrożonego urzędową polityczną decyzją z 4 stycznia, w wyniku której powołano do życia Stowarzyszenie „Opera Śląska”. 7 stycznia Didur snuł jeszcze z tym zamiarem plany odczytu o swej drodze artystycznej przez Metropolitan Opera do Bytomia, który niewątpliwie stanowić miał argument w toczącej się nierównej walce¹⁰¹. Wydaje się, że zamiarem Artysty było postawienie na szalę swego autorytetu, co w świetle opisanych wyżej działań władzy nabiera szczególnie tragicznej wymowy.

W przywołanym opracowaniu autorka, przy próbie rekonstrukcji ostatnich chwil i samego pogrzebu Adama Didura, przypominała tekst zamieszczony w „Dzienniku Zachodnim”. Obecnie pojawi się odwołanie do pozostających nadal w maszynopisie wspomnień profesora Adama Mitschy:

Przypominam sobie mroźny dzień 7-go stycznia 1946 roku (czy to nie był poniedziałek). Siedziałem w gabinecie rektorskim, tuż za ścianą Didur prowadził próbę ze swoimi uczniami. W pewnej chwili powstał i kierując się do drzwi wyrzekł pamiętne słowa „nie przerywajcie pracy”. Udał się do pokoju profesorskiego. Ktoś zaalarmował mnie „mistrz zasnął”. Pośpieszyłem do pokoju profesorskiego. Przy stole, oparłszy na nim rękę siedział Didur, spokojny, nieruchomy. Pobiegłem do telefonu, aby wezwać pogotowie. Zbiegł z lekcji Kulczycki, zrobił się alarm. Telefonowałem do pobliskich lekarzy, do rodziny Didura. Przyszedł doktor Obremba (córka jego studiowała śpiew), nadbiegła zatrwożona Calma. Gorączkowe prośby o jakiś zastrzyk, który mógłby zwrócić życie. Lekarz tłumaczył, że nic już nie pomoże, ale pod wpływem błagań, zgodził się. Była to niestety formalność: mistrz już nie żył. Martwy leżał na stole konferencyjnym¹⁰².

¹⁰⁰ Pismo do Zarządu Głównego ZASP datowane: Katowice dn. 22. XII. 1945, sygnowane przez Adama Didura. Teczka osobowa Adam Didur. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Maszynopis.

¹⁰¹ G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Śmierć Adama Didura. Testament Artysty*. W: TAŻ: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej...*, s. 149–152.

¹⁰² A. MITSCHA: *Wspomnienia*. Maszynopis III B. Biblioteka Śląska w Katowicach. Sygnatura: R 1691 III, s. 213.

W cytowanym wielokroć tekście autorka starała się wyjaśnić liczne białe plamy związane z działalnością Adama Didura na Górnym Śląsku. Obecnie z racji tematu przypomnieć trzeba, przynajmniej w zarysie, z uwagi na ogrom kwerend, które należy jeszcze przeprowadzić, o represjach, jakie dotknęły jego wiernych uczniów.

Calma w dramatycznych okolicznościach zdołała wyjechać do Włoch. Mitscha w cytowanym maszynopisie zapisał: „Po kilku latach pracy w kатовickiej [skreślone ręką autora – G.G.S.] bytomskiej operze wyjechała do Włoch, jak mówiono ze względów zdrowotnych”¹⁰³. Wyjechała z końcem 1947 roku na stypendium i nie wróciła. Zaczęło się od propozycji konsula ambasady włoskiej, który usłyszawszy Calmę w operze *Madame Butterfly*, zaproponował jej stypendium w Mediolanie. Należy dodać w tym miejscu, że Calma i Finze już wcześniej na gościnnych występach w Warszawie otrzymali od Sola Huroka propozycję reprezentowania ich na zasadzie wyłączności w USA, Kanadzie, Meksyku i na Kubie. Wtedy przeszkody okazały się nie do pokonania. Po wspomnianej ofercie ze strony ambasady włoskiej artystka podjęła starania o wyjazd w nieprzyjaznej atmosferze, stawiając czoła upokorzeniom.

Czopek przypomniał, że była pierwszą polską śpiewaczką, która po drugiej wojnie wystąpiła w La Scali, gdy 10 grudnia 1955 roku zadebiutowała partią jednej z trzech Dam w *Czarodziejskim flecie* Mozarta pod dyrekcją von Karajana. W sezonie 1955/1956 wystąpiła w *Ognistym aniele* Prokofiewa i *Simone Boccanegra* Verdiego. W sezonie 1965/1966 śpiewała w serii przedstawień *Wilhelma Tella* Rossiniego. Ostatni raz na scenie La Scali wystąpiła w partii Matrony w lutym 1972 roku w premierze opery *Nos Dymitra Szostakowicza* pod batutą Bruno Bartoletiego, a następnie śpiewała w pięciu z sześciu przedstawień dzieła.

Za Pawińską przypomnieć należy, iż Calma z powodzeniem występowała również na innych scenach włoskich, a poza Włochami „artystka śpiewała na scenach operowych Niemiec, Belgii, Szwajcarii, Malty, Portugalii, Czechosłowacji, Afryki Północnej i Południowej”¹⁰⁴. Pojawiała się w reper-

¹⁰³ Jerzy Kotulak podał: „W dokumentach zachował się list od wojewody śląsko-dąbrowskiego z tamtego czasu: „Pani Calmo. Dobrze, że pani do mnie napisała, poleciłem wysłać pani telegraficznie 15 tys. zł. Miałem zawiadomienie z komitetu centralnego partii, że towarzysz Wiesław uwzględnił moją interwencję u niego w sprawie wyjazdu pani do Włoch. Jest więc już decyzja w tej sprawie. Proszę się nie przejmować więcej, być pogodną i dobrej myśli. W Otwocku zostać ile trzeba, o pieniądze bez żadnych wahań zwracać się wprost do mnie. Proszę przyjąć najlepsze życzenia i mocny uścisk dłoni. Przed wyjazdem do Włoch proszę mi się pokazać. Aleksander Zawadzki” (W: G. PAWIŃSKA: *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym...*).

¹⁰⁴ M. PAWIŃSKA: *Pożegnanie. Addio Vittoria, Bravissima...*, s. 10.

tuarze obejmującym dzieła: Vivaldiego, Scarlattiego, Monteverdiego, Pergolesiego, Belliniego, Donizettiego, Rossiniego, Verdiego, Ponchiello, Giordana, Mascanigo, Saint-Saënsa, Musorgskiego, Prokofiewa, Szostakowicza, a „co wzrusza i zachwyca szczególnie, znalazły się w nim pieśni Karłowicza, Moniuszki, Niewiadomskiego, Pankiewicza, stanowiące stałe pozycje jej recitali”¹⁰⁵.

Uczennica Adam Didura mogła odtąd nadal doskonalić artystyczne rzemiosło pod opieką najpierw Ady Sari, a następnie, już we Włoszech, u Marii Berger, pani Narducci i Mario Cotogni.

W omówieniu życia i twórczości Calmy wypada poszerzyć przyjęte ramy chronologiczne. W 1995 roku artystka przyjechała do Polski na jubileusz pięćdziesięciolecia Opery Bytomskiej. Godne podkreślenia są stałe związki łączące Calmę z Polską aż do jej śmierci, która nastąpiła w 2007 roku w Rzymie. Wspominane są: „Fundusze przekazywane na odbudowę Zamku Królewskiego w Warszawie, pomoc organizowana w okresie stanu wojennego i stałe serdeczne związki utrzymywane z rodziną i przyjaciółmi [...]”¹⁰⁶. Podjęto starania o umożliwienie artystce pracy pedagogicznej w Akademii Muzycznej w Gdańsku, o czym świadczy korespondencja Jerzego Waldorffa z 1992 roku¹⁰⁷. Ze wspomnień rodziny wynika, że:

Mimo, że za granicą mieszkała 60 lat, bezbłędnie mówiła po polsku. Chodziła do polskiego kościoła, utrzymywała kontakt z polską ambasadą. Należała do koła kobiet Polonii. Pod koniec życia często przyjeżdżała do Polski, także do Gdańska. Prowadziła bogatą korespondencję z Polakami¹⁰⁸.

Godne przypomnienia staje się to, że po śmierci Wiktorii Kotulak Castro, Wiktorii Calmy/Vittorii Calmy odbyło się ostatnie pożegnanie artystki:

W dniu 24 lutego 2007 roku w kościele pod wezwaniem św. Ojca Pio w Gdańsku rozbrzmiewała z niezwykłą mocą aria Leonory z opery *Faworyta* Donizettiego. Nieliczne grono osób w skupieniu i z ogromnym wzruszeniem słuchało płynącego z głośników głębokiego, zmysłowego mezzosopranu. Był to głos niesłyszanej od sześćdziesięciu lat w Polsce Wiktorii Calmy. Rodzina i przyjaciele zegnali artystkę, która odeszła 28 stycznia 2007 roku w Rzymie¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ G. PEWIŃSKA: *Nasza ciocia z innego świata...*

¹⁰⁸ Tamże.

¹⁰⁹ M. PAWIŃSKA: *Pożegnanie. Addio Vittoria, Bravissima...*, s. 10.

Dotkliwy brak opracowań na temat Calmy, szczególnie brak informacji o jej powojennych sukcesach, Mazepa tłumaczył następująco: „Była bowiem presja polityczno-ideologiczna, nakazująca milczeć o osobach, które opuściły w latach powojennych kraj”¹¹⁰. Warto w tym kontekście przywołać informację podaną przez Pawińską na temat archiwum Calmy, wprawdzie niekompletnego, po jej śmierci sprowadzonego z Włoch, które może pozwoli na podjęcie niezbędnych prac nad monografią artystki¹¹¹. Pawińska kończy swój tekst słowami:

W głównym holu Opery Śląskiej w Bytomiu popiersie Adama Didura upamiętnia jej założyciela i wielkiego śpiewaka. Popiersie Wiktorii Calmy, z woli artystki, zostanie niebawem przekazane przez rodzinę władzom opery, by stanąć obok Mistrza!¹¹²

O Lesławie Finzem Jacek Chodorowski dopiero w 2007 roku mógł napisać: „Artysta nigdy nie zaakceptował powojennego porządku w Polsce. I jawnie negatywnie wypowiedział się na ten temat”¹¹³. Śpiewak zapłacił za to wysoką cenę, jaką było zniszczenie jego nagrań – szesnastu arii operowych – zdeponowanych w archiwach radiowych¹¹⁴. Finze występował w Operze w Bytomiu i od maja 1951 roku równocześnie w Operze Warszawskiej do końca sezonu 1953/1954. W Operze Didura wystąpił jako Jontek w historycznej powojennej premierze *Halki*, jako Cavaradossi w *Tosce* oraz Canio w *Pajacach*.

W połowie lat 50. zaczęły się problemy i szykanowanie artysty. Na polecenie ówczesnego ministra kultury Włodzimierza Sokorskiego śpiewak wyrzucony został z Opery Warszawskiej „z zakazem występów w innych polskich teatrach operowych”¹¹⁵. Chodorowski, powołujący się na wspomnienia Barbary Bittnerówny, żony śpiewaka i wybitnej tancerki, przypomniał, że artysta, będąc niedysponowany zdrowotnie, występował w przedstawieniu *Halki* u boku sowieckiej śpiewaczki Natalii Sokołowej, co oficjalnie zostało

¹¹⁰ L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie...*, s. 139.

¹¹¹ Archiwum według przytoczonej relacji zawiera „programy operowe i koncertowe, recenzje prasowe, zdjęcia, bogatą korespondencję i, co szczególnie istotne, repertuar spisany jej ręką ujawnia fascynujące i spełnione życie zawodowe i osobiste. Odkrywa przed nami okres ponad dwudziestoletniej obecności Wiktorii Calmy na większości liczących się włoskich scen operowych wraz z najbardziej prestiżową sceną Teatro alla Scala” (M. PAWIŃSKA: *Pożegnanie. Addio Vittoria, Bravissima...*, s. 10).

¹¹² Tamże, s. 11.

¹¹³ J. CHODOROWSKI: *Lesław Finze (1918–1998)*. „Trubadur” 2007, nr 2, s. 12.

¹¹⁴ Zasadne staje się dramatyczne pytanie postawione przez Chodorowskiego: „Jak dzisiaj możemy ocenić głos i aktorstwo Lesława Finze, skoro brak jakichkolwiek zapisów fonograficznych?” (tamże, s. 13).

¹¹⁵ Tamże, s. 12.

uznane za działanie celowe, dyskredytujące możliwości wokalne artystki. Finze wraz z Bittnerówną i innymi artystami podjął działalność koncertową jako możliwość zarobkowania. Cierpiał upokorzenia i prześladowanie, o których skali mówią odnalezione przez autorkę dokumenty. Nie oszczędzono jego żony oraz jej matki, o czym świadczą plugawe donosy zachowane w archiwach.

W 1960 roku założyli z żoną Teatr Małych Form Arabeska. Prowadził prywatną działalność pedagogiczną. Dorywczo był opiekunem wokalnym w Operetce Warszawskiej, konsultantem wokalnym w Teatrze Muzycznym w Szczecinie, opiekunem wokalnym nad adeptami Studia Teatralnego przy Teatrze Żydowskim w Warszawie¹¹⁶.

Andrzej Hiolski pozostawał w zespole Opery do 31 sierpnia 1963 roku, z tą datą otrzymał zwolnienie z pracy podpisane przez pełniącego funkcję dyrektora W. Stahla¹¹⁷. W roku 1951 w zachowanym kwestionariuszu osobowym napisał, że miejscem jego zatrudnienia jest „Państw. Opera” i w rubryce miejscowość uzupełnił „Bytom”¹¹⁸. Do 1949 roku, przyjętego w opracowaniu jako cezura końcowa, artysta śpiewał *Scarpie* w *Tosce*, *Silvia* w *Pajacach*, *Germonta* w *Traviacie*; w roku 1947 *Marcela* w *Cyganerii*, w roku 1948 *Walentego* w *Fauście*. Brał udział w występach gościnnych Opery Katowickiej, m.in. we Wrocławiu i w Krakowie. Nie udało mu się w tamtym okresie wystąpić na scenach zagranicznych, chociaż podobnie jak Calma i Finze miał propozycję amerykańskiego kontraktu. Obecnie wiadomo, że artyści nie otrzymali paszportów. Warto w tym kontekście przytoczyć również informację podaną przez Wojciecha Dzieduszyckiego: „W latach 50. był bliski podpisania kontraktu z dyrektorem opery w Helsinkach, który miał być także impresariem śpiewaka za granicą. Ów dyrektor jednak nagle zmarł, a Hiolski nie szukał już innego impresaria”¹¹⁹.

W świetle najnowszych ustaleń dokonanych na potrzeby *Słownika biograficznego teatru polskiego* nietrudno dostrzec, że po angażu do Opery Warszawskiej, później Teatru Wielkiego w Warszawie, artysta zaczął koncertować za granicą, przede wszystkim w ramach występów gościnnych placówki w Berlinie, Moskwie, Madrycie, Wiedniu, Dreźnie, Ludwigshafen, Wilnie i we Lwowie. PAGART organizował mu występy w tzw. krajach demokracji ludowej i w ZSRR. Wystąpił też w Buenos Aires, Tel-Awivie, Hamburgu, Edynburgu, Amsterdamie, Wenecji, Bonn. Godzi się przypomnieć, że artysta często występował gościnnie w Operze Śląskiej¹²⁰. Marek Skocza przy-

¹¹⁶ Dane za: J. CHODOROWSKI: *Lestaw Finze...*, s. 12–13.

¹¹⁷ Dokument w Archiwum Opery Śląskiej.

¹¹⁸ Dokument w Archiwum Opery Śląskiej. Hiolski wpisał w latach 1946–1947 członkostwo w PPR, PZPR i TPPR.

¹¹⁹ W. DZIEDUSZYCKI: *Trąby Jerychońskie*. „Odra” 2005, nr 4.

¹²⁰ Hasło: A. Hiolski. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł...

omniał, że 3 maja 1992 roku „jednej z operowych sal śpiewu nadano imię właśnie Andrzeja Hiolskiego”¹²¹. Wspominając artystę, Danuta Damięcka-Natanek powiedziała:

Później zwierzył mi się; wiesz Danusiu, proszę gorąco Boga o dwie rzeczy: chciałbym nagle umrzeć na scenie i być pochowanym na Cmentarzu Łyczakowskim we Lwowie, w grobowcu rodzinnym. Tę pierwszą prośbę Bóg spełnił Andrzejowi, a druga prośba jest na razie niemożliwa do spełnienia. Największy baryton polski, tak jak tego pragnął, odszedł w przeddzień swojego koncertu. Pozostały afisze...¹²².

Należy przypomnieć w tym miejscu, że Andrzej Hiolski zmarł w nocy z 25 na 26 lutego 2000 roku, dzień przed koncertem z zespołem Capella Cracoviensis. Zasnął w taksówce i nieprzyjęty przez jeden z krakowskich szpitali zmarł w hotelu¹²³. Inne źródło uzupełniło, że odszedł na kilka dni przed uroczystym koncertem w Pałacu Prezydenckim, „gdzie miał śpiewać kolędy i pastorałki”¹²⁴.

Cierpień nie oszczędzono córkom Didura. Niestety, służby bezpieczeństwa PRL złamały Mary Didur-Załuską. Przeprowadzone przez autorkę kwerendy w IPN wykazały, że miała status tajnego współpracownika (TW). W chwili przeprowadzania kwerendy w 2013 roku dostępne były dwa protokoły brakowania akt byłych tajnych współpracowników wyeliminowanych do 1965 roku. Dwukrotnie próbowano niszczyć ślady. Tajny Protokół brakowania akt nr 25 z datą 15 grudnia 1972 roku wskazuje, że Mary Didur-Załuska była TW od 1947 roku. Tajny Protokół brakowania akt nr 40 z datą 26 lutego 1980 roku podaje jako rok rozpoczęcia współpracy 1946. W tej sytuacji nie jest możliwa do przeprowadzenia skrupulatna interpretacja źródeł. Protokoły podają, że obszerne akta¹²⁵ zostały zniszczone w fabryce papieru w Czerwonaku koło Poznania. Trudno powiedzieć, czy obecnie z chwilą otwierania zbiorów zastrzeżonych w IPN nie pojawią się jakieś ślady ocalałych dokumentów w tej sprawie. Obecnie, jak się wydaje, należy

¹²¹ M. SKOCZA: *Jego imię nie zaginie*. „Dziennik Zachodni” 2000, nr 54.

¹²² Za: J. BIEGALSKA: *Taki głos...* „Kurier Lubelski” 2000, nr 53.

¹²³ W. DZIEDUSZYCKI: *Wspomnienie wielkiego artysty*. „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska” 2005, nr 53; TEGOŻ: *Trąby Jerychońskie...*

¹²⁴ TEK: *Andrzej Hiolski*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 256.

¹²⁵ Protokół brakowania akt nr 40 z dnia 26 lutego 1980 r. Akta zmarłych TW sygnatura I z lat 1946–1975 Wydział ‘C’ dot. Didur-Załuska Maria. Sygn. IPN Po 00169/46. Według tego protokołu zniszczono w sumie 121 kart z lat 1949–1962. Protokół brakowania akt nr 25 z dnia 15.12.1973 r. Akta byłych TW wyeliminowanych do 1965 r. Sygnatura I za lata 1947–1965 Wydz. KWMO/WUSW w Poznaniu dot. Didur-Załuska Maria. Sygn. IPN Po 00169/32. Według tego protokołu zniszczono w sumie 1976 kart za lata 1949–1956.

mieć raczej na uwadze wcześniejsze ustalenia autorki dotyczące współpracy Didur-Załuskiej z AK podczas okupacji.

Wstrząsające wrażenie robią ocalałe dokumenty świadczące o rozpaczliwej walce Franciszka Arno-Kustosika o zachowanie dobrego imienia po zwolnieniu go w trybie natychmiastowym w 1955 roku z Operetki Warszawskiej, z art. 32 Rozporządzenia Prezydenta Rzeczypospolitej. Uznany tym samym za wroga publicznego z wykluczeniem z grona artystów polskich, otrzymał *de facto* wilczy bilet, choć już wcześniej wyrzucono go najpierw z Opery w Poznaniu, a później w Warszawie¹²⁶.

W piśmie skierowanym do Zarządu Głównego SPATiF-u z 3 maja 1955 roku artysta napisał:

[...] uprzejmie proszę Zarząd Główny SPATiF o zainteresowanie się moją sprawą w kierunku ustalenia, czy i w jakim stopniu wypowiedź moja na szkoleniu ideologicznym, może być podstawą do wyciągnięcia tak daleko idących wniosków, że jestem wrogiem klasowym, i, że w tych warunkach nie ma dla mnie miejsca wśród artystów Polski Ludowej¹²⁷.

W uzasadnieniu Arno opisał podłoże swoich problemów zawodowych, za jakie uznał – wyrażając się w tym okresie eufemistycznie – osobistą niechęć dyrektora Opery Poznańskiej, a następnie Warszawskiej Bierdiajewa¹²⁸. W uzupełnieniu podał:

Jeden człowiek dał tylko wyraz swemu oburzeniu, był nim reżyser Aleksander Bardini, który na wiadomość o zwolnieniu moim i kol. Adamczewskiego z powodów nie artystycznych, odmówił dalszego reżyserowania *Damy Pikowej*. Ale w mojej sytuacji nic się nie zmieni-

¹²⁶ Po przemianowaniu Teatru Nowego (Komedii Muzycznej) w Warszawie na Państwową Operetkę w Warszawie 1 I 1955 roku kierownikiem artystycznym placówki był Tadeusz Bursztynowicz, który od 15 II 1958 roku został jej dyrektorem (hasło: *Bursztynowicz Tadeusz Zygmunt*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3...).

¹²⁷ Pismo Franciszka Arno do Zarządu Głównego SPATiF Dot. Decyzji Dyrekcji Państwowej Operetki w Warszawie z dn. 26-V-55, rozwiązującej umowę o pracę z F. Arno z art. 32. Rozp. Prez. Rzp. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Maszynopis, s. 1.

¹²⁸ Walerian Bierdiajew, silnie umocowany politycznie z racji swych przedwojennych jeszcze proradzieckich sympatii i kontaktów, od 24 IX 1949 do 1954 roku dyrektor Opery w Poznaniu. Od października 1954 do swojej śmierci w 1956 roku pełnił funkcję dyrektora Opery Warszawskiej. Wiele zdaje się wskazywać na to, że Adam Didur mógł rywalizować z Bierdiajewem o stanowiska w życiu muzycznym powojennego Krakowa (zob. hasło: *Bierdiajew Walerian*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965...*, s. 35–36).

ło, czułem że prześladowaniom przez Dyrektora Bierdajewa jeszcze nie koniec¹²⁹.

W świetle zachowanych dokumentów widać, że SPATiF walczył o artystę i Zarząd Główny doprowadził w rezultacie do angażu do Opery Wrocławskiej i podjęto starania o uchylenie artykułu 32. Jeszcze w lipcu 1955 roku Edward Csato, będący członkiem Prezydium Zarządu Głównego SPATiF, domagał się od Centralnego Zarządu Instytucji Muzycznych przy Ministerstwie Kultury i Sztuki wyjaśnienia, czy uchylono krzywdzący artykuł 32 w stosunku do Franciszka Arno. Pismo kończy akapit w następującym brzmieniu: „Nadmieniamy, że w naszym piśmie z dnia 8 lipca b.r. Prezydium Zarządu Głównego SPATiF wystąpiło do Centralnego Zarządu Instytucji Muzycznych o anulowanie decyzji Dyrekcji Państw. Operetki w Warszawie w sprawie zastosowania art. 32 do kol. Arno”¹³⁰. W odpowiedzi dyrektor mgr Wiktor Weinbaum pismem z dnia 9 sierpnia 1955 roku podał, że artykułu 32 nie uchylono i wyjaśniał: „Zgodnie z decyzją Obywatela Ministra Kultury i Sztuki, ob. F. Arno został zaangażowany do pracy w Państwowej Operze we Wrocławiu, przyczym [sic!] uchylenie artykułu 32. uzależnione jest od postawy i postępowania ob. Arno w nowym miejscu pracy”¹³¹.

Sprawa Franciszka Arno miała swoją kontynuację po przełomie październikowym. Artysta ponownie wystąpił w swojej sprawie, a jego pismo z 25 kwietnia 1957 roku przynosiło nowe oświetlenie sytuacji. Decyzję dyrekcji Operetki określił Arno jako wynik akcji „o podłożu ściśle politycznym” i uzupełniał:

W dniu dzisiejszym możemy już otwarcie stwierdzić, że zastosowanie wobec mnie art. 32 było pewnego rodzaju karą zamiast ewentualnej kary więzienia za rzekome przestępstwo polityczne, które przylepiono w owym czasie wszystkim mówiącym odważnie

¹²⁹ Pismo Franciszka Arno do Zarządu Głównego SPATiF Dot. Decyzji Dyrekcji Państwowej Operetki w Warszawie z dn. 26-V-55, rozwiązującej umowę o pracę z F. Arno z art. 32. Rozp. Prez. Rzp. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik..., s. 2.

¹³⁰ Pismo 15 27/55 z dnia 19.VII.55 skierowane przez Edwarda Csato do Centralnego Zarządu Instytucji Muzycznych w miejscu. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

¹³¹ Pismo IM/VII/16a/55 z dnia 9 sierpnia 1955 r. Ministerstwa Kultury i Sztuki Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych do Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu Warszawa Al. Stalina 35. Na dole adnotacja: przyjęto do wiadomości 8.IX.1955 r. protokół nr 14 poz. 26 [niewyraźne] i podpis najprawdopodobniej Csato. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

prawdę o panujących stosunkach. Przestępstwo zaś moje polegało właśnie na wypowiedzeniu w czasie szkolenia ideologicznego tych myśli nas wszystkich nurtujących, które po Październiku stały się przecież przedmiotem i tematem tak licznych oficjalnych artykułów, w całej polskiej prasie¹³².

W kwestii szykan ze strony Waleriana Bierdiajewa Arno w tym piśmie uogólnił:

Podjęcie walki z ludźmi, których chronił wówczas reżim było nie tylko bezcelowe, ale i niebezpieczne, to też w obawie przed dalszą niesprawiedliwością, jak i tysiące mnie podobnych musiałem zamilczeć. Na jedyny mój list z dnia 7.6.55r. skierowany w tej sprawie do b. V-ministra Kultury i Sztuki ob. Wilczka nie otrzymałem nawet (jak to było w zwyczaju) odpowiedzi¹³³.

W nowej sytuacji politycznej doszło w 1957 roku do uchylecia krzywdzącego artykułu 32, o czym informuje pismo Weinbauma skierowane do Dyrekcji Operetki Warszawskiej i do wiadomości Franciszka Arno oraz Zarządu Głównego ZASK [sic!] datowane 21 maja 1957 r. przyjęte przez ZASP dnia 23/V 1957 r. L.dz. 1522 w następujących słowach:

Po ponownym rozpatrzeniu na skutek podania zainteresowanego, sprawy zwolnienia z pracy z dniem 26.V.1955 r. w Państw. Operetce w Warszawie artysty śpiewaka Franciszka Arno, Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych zarządza zatarcie w aktach osobowych wyżej wymienionego zastosowanie byłego art. 32 Rozp. Prez. R.P. o umowie o pracę pracowników umysłowych¹³⁴.

Przedstawione w opracowaniu w zarysie wyniki prowadzonych kwerend skłaniają do wniosku, że za każdą z przywołanych postaci kryje się

¹³² Pismo Franciszka Arno, Wrocław 25 IV 1957 do Centralnego Zarządu Instytucji Muzycznych na ręce Dyrektora ob. mgr. W. Weinbauma Warszawa. Do wiadomości: 1. Komitet Centralny P.Z.P.R. – Wydział Kultury; 2. Minister Kultury i Sztuki – ob. Kuryluk; 3. Zarząd Główny SPATiF – Warszawa. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. Maszynopis, s. 1.

¹³³ Tamże, s. 2.

¹³⁴ Pismo IM –I – 7[niewyraźne]/57 Ministerstwa Kultury i Sztuki Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych do Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu Warszawa Krakowskie Przedm. Nr 21/[niewyraźne] do dyrekcji Państwowej Operetki w Warszawie. Teczka osobowa Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

ludzki dramat. Powinnością historyka teatru staje się zatem dążenie do od-
dania sprawiedliwości Mistrzowi i wiernym Mu Uczniom. W dążeniu tym
przyjdzie kierować się poglądem, że w narracji historycznej o dziejach naj-
nowszych pilną potrzebą staje się odbudowywanie wspólnoty wartości ze
świadomością, iż: „Wspólna tożsamość wymaga pamięci o roli przemocy
i zbrodni w powstaniu i podtrzymywaniu PRL”¹³⁵.

Synowi Konstantemu Kajetanowi Szarawarskiemu

Bibliografia

Materiały źródłowe

Karta tematyczna EO-130 z KOI WUSW w Poznaniu dot. Didur-Załuska Maria.
Sygn. IPN Po 06/219.

Maria Didur-Załuska. Kartoteka wyjazdów emigracyjnych. Karta E-14. Sygn. IPN
BUKa – III – 55110/56/33/12.

MITSCHA A.: *Wspomnienia*. Maszynopis III B. Biblioteka Śląska w Katowicach. Sygna-
tura: R 1691 III.

Protokół brakowania akt nr 40 z dnia 26 lutego 1980 r. Akta zmarłych TW. Sygna-
tura I z lat 1946–1975 Wydział ‘C’, dot. Didur-Załuska Maria. Sygn. IPN Po 00169/46.

Protokół brakowania akt nr 25 z dnia 15.12.1973 r. Akta byłych TW wyeliminowa-
nych do 1965 r. Sygnatura I za lata 1947–1965 Wydz. KWMO/WUSW w Pozna-
niu, dot. Didur-Załuska Maria. Sygn. IPN Po 00169/32.

Teczka osobowa: Didur Adam. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym
im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Teczka osobowa: Franciszek Arno-Kustosik. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie
Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Teczka osobowa: Calma Wiktoria. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatral-
nym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Teczka osobowa: Hiolski Andrzej. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatral-
nym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Teczka osobowa: Didur Olga. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym
im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Teczka: Lesław Finze. Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Teczka: Jadwiga Lachetówna. Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

Opracowania

BYRSKI T.: *W pogoni za teatrem*. Warszawa 2015.

Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989. Red. S. ROSEN-
BAUM. Katowice 2012.

CZAPLIŃSKI M., KASZUBA E., WĄS G., ŻERLIK R.: *Historia Śląska*. Wrocław 2002. Wyd. 2
rozszerzone – Wrocław 2007.

CZOPEK A.: *Polacy na wielkich scenach operowych świata*. Kraków bd.

¹³⁵ B. FEDYSZAK-RADZIEJOWSKA: *Polska Wojna Secesyjna*. „Niedziela” 2017, nr 27.

- GOLIK-SZARAWARSKA G.: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonensans badawczy*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012, s. 135–153.
- LACHOWICZ S.: *Dwadzieścia lat Opery i Operetki w Krakowie 1954–1974*. Kraków b.d.
- Opera Śląska 1945–1955*. Red. N. OLSZEWSKA. Stalinogród 1956.
- LACHOWICZ S.: *Muzyka w okupowanym Krakowie 1939–1945*. Kraków 1988.
- LINERT A.: *Katowickie początki Opery Śląskiej*. W: *Tegoż: Teatr Śląski w latach 1945–1949*. Katowice 1979.
- LINERT A.: *Teatr śląsko-lwowski*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływ lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012, s. 120–134.
- LINERT A.: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012*. Katowice 2012.
- KOMOROWSKA M., MULTARZYŃSKI J.: *Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata*. Wyd. 2 zmienione i poszerzone. Warszawa 2016.
- MARCZAK-OBORSKI S.: *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II wojny światowej (1939–1945)*. Warszawa 1967.
- PANEK W.: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przełomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*. Wołomin 2010.
- PIEKARSKI M.: *Muzyka we Lwowie. Od Mozarta do Majerskiego. Kompozytorzy, muzycy, instytucje*. Warszawa 2018.
- Pół wieku Opery Śląskiej: księga jubileuszowa. Teatr z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2001.
- SURÓWKA B.: *Ćwierć wieku Opery Śląskiej*. W: *Opera Śląska 1945–1970*. Red. T. KIJONKA. Katowice 1970.
- SZCZUBLEWSKI J.: *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*. Warszawa 1993.
- SZEJNERT M.: *Sława i infamia. Rozmowa z Bohdanem Korzeniewskim*. Londyn 1988.
- WIERCIŃSCY M.E.: *Korespondencja 1925–1944*. Red. i oprac. M. PIEKUT. Warszawa 2013.
- WYSIŃSKI K.A.: *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979.

Leksykony

- KUTSCH K.-J., RIEMENS L.: *Grosses Sängerlexikon*. Berno–München 1999.
- Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Red. Z. RASZEWSKI. Warszawa 1973.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: M–Ż. Warszawa 2016.
- Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017.

Czasopisma

- BIEGALSKA J.: *Taki głos...* „Kurier Lubelski” 2000, nr 53.
- BRZEŃNIAK M.: *Śpiewa Andrzej Hiolski w Wielkim Repertuarze*. „Trybuna Robotnicza” 1974, nr 40.
- CHODOROWSKI J.: *Wspomnienie. Jadwiga Lachetówna-Bursztynowicz*. „Trubadur” 2006, nr 3.
- CHODOROWSKI J.: *Leśtaw Finze (1918–1998)*. „Trubadur” 2007, nr 2.
- DZIEDUSZYCKI W.: *Trąby Jerychońskie*. „Odra” 2005, nr 4.
- DZIEDUSZYCKI W.: *Wspomnienie wielkiego artysty*. „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska” 2005, nr 53.
- FEDYSZAK-RADZIEJOWSKA B.: *Polska Wojna Secesyjna*. „Niedziela” 2017, nr 27.

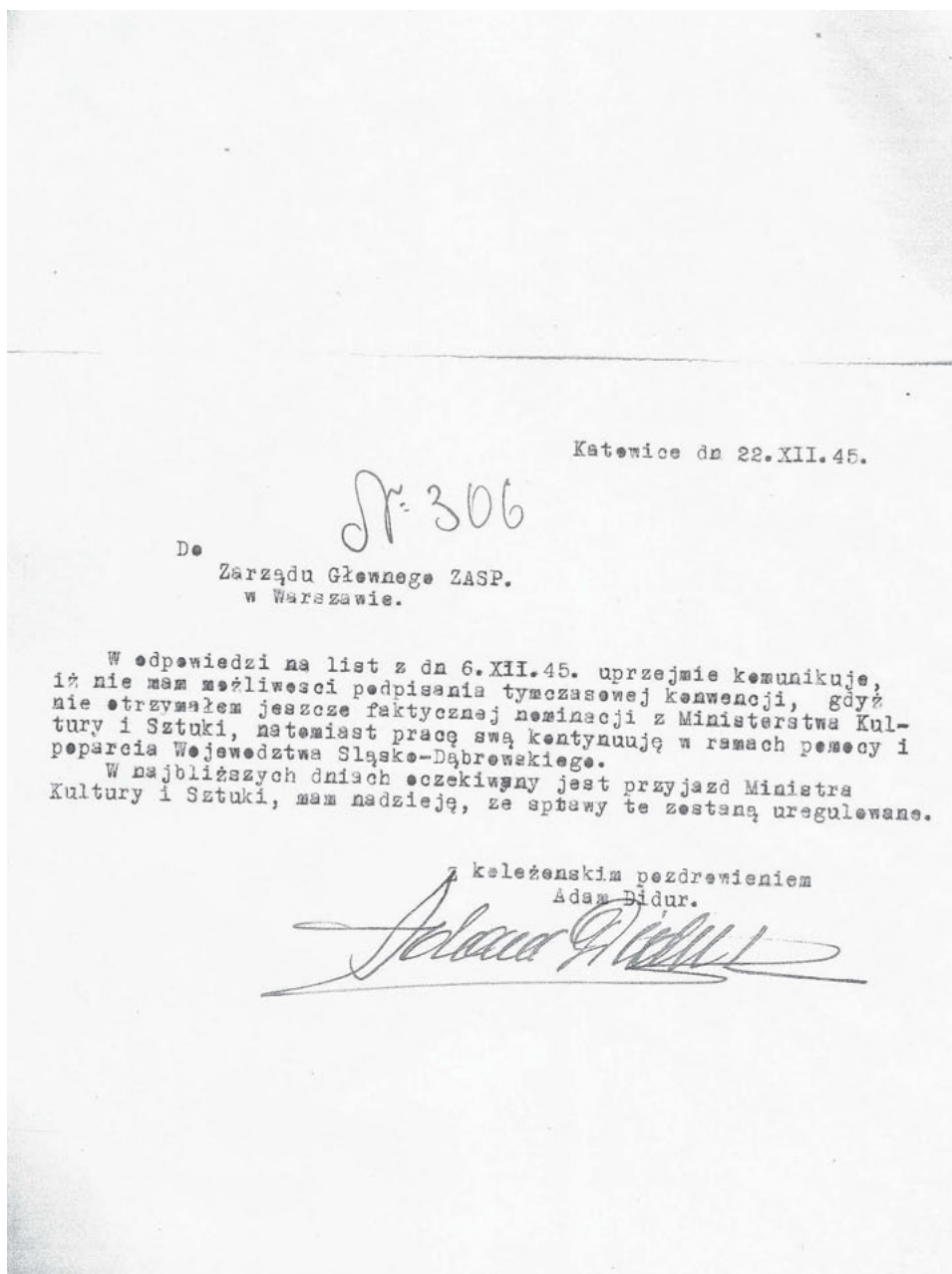
- FORBES E.: *Wspomnienie o Marianie Nowakowskim*. „Forum” 2000, nr 25 z 18.06.2000 r. (za: „The Times” 16.05.2000).
- IŻYKOWSKA-MIRONOWICZ A.: *Wieczory muzyczne: Hiolski znów w Łodzi*. „Głos Poranny” 1990, nr 223.
- KULCZYCKI F.: *Życie muzyczne w kraju. Śląsk*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 1.
- Marian Zygmunt Nowakowski. *Pożegnanie*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 95 z 21.04.2000.
- MARKIEWICZÓWNA W.: *Życie muzyczne. Katowice*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 2.
- MARKIEWICZÓWNA W.: *Życie muzyczne w kraju. Katowice*. „Ruch Muzyczny” 1945, nr 4.
- MICHAŁOWSKI M.J.: *Z Opery Śląskiej. „Straszny Dwór”, opera w IV aktach St. Moniuszki*. „Dziennik Zachodni” 25.06.1946.
- [nieczytelny skrót nazwiska autora], *Pogrzeb śp. Adama Didura*. „Dziennik Zachodni” 1945, nr 12.
- PAWIŃSKA M.: *Pożegnanie. Addio Vittoria, Bravissima*. „Trubadur” 2007, nr 2.
- PEWIŃSKA G.: *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym*. „Dziennik Bałtycki” 2007, nr 58.
- SKOCCA M.: *Jego imię nie zaginie*. „Dziennik Zachodni” 2000, nr 54.
- SOWA A.: *Zaczęło się od starych płyt [rozmowa z Andrzejem Hiolskim]*. „Zarzewie” 1975, nr 39.
- TEK: *Andrzej Hiolski*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 256.
- WOŹNIAKOWSKI K.: *Jawne polskie życie teatralne w okupowanym Krakowie 1939–1945*. „Pamiętnik Teatralny” 1997, z. 1–4.
- ZACHUTA J.: *Niezapomniany Miecznik*. „Przekrój” 2000, nr 11.

Adam Didur's disciples against the background of political circumstances Preliminary analysis

Summary: The scope and results of Adam Didur's teaching activity at The Warsaw Conservatory, The Karol Szymanowski Lviv Conservatory and The Conservatory of the Galician Music Society (Polish Music Society) was impressive. After the Second World War, he was a professor and dean of The Faculty of Vocal Studies at the State Higher School of Music (formerly The State Conservatory of Music) in Katowice. He was a valued teacher and educator. He shaped a large group of outstanding disciples who remained faithful to the Master and to his memory in the changing historical realities. Among Didur's followers one can mention: Wiktoria Kotulakówna (Calma), Lesław Finze, Marian Zygmunt Nowakowski, Jadwiga Lachetówna (Bursztynowicz), Zofia Czepielówna, Stanisław Łabaziewicz (Łobaziewicz), Aleksander Kowalski, Teodor Tereń-Juśkiw, Zdzisław PREGÓWSKI (Zdzisław Alba), Eugenia Zarzycka (vel Zaryćka), Michał Rybczyn, L. Karolnicka (vel Karatnicka, vel Karotnicka), Ira Małaniuk, Franciszek Arno (Arno-Kustosik), Andrzej Hiolski, Mieczysław Fogg, Tadeusz Bursztynowicz, Maria Fołtyn and his daughters: Ewa Didur (married Abboue), Olga Didur (married Wiktorowa) i Mary Didur-Załużska and his grandson Adam Wiktor. Reflections focused on the development of the subject were included in the chronological framework, starting with the staging of *La Favorita* by Donizetti in Lviv in 1937, as well as *Janek* by Żeleński and *Aida* by Verdi in 1938, *Halka* by Moniuszko in Kraków in 1944, until to the performances in Katowice and

Bytom in 1945: *Halka*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* and *Pagliacci* and the concept of *Traviata* and *Straszny dwór* prepared under his direction, which he did not live to see. An attempt was made to discuss the attitudes and fate of the Didur's disciples who engaged in the artistic activity of the Master. The analysis of the impact of political circumstances on the cooperation with Didur covers the situation before the Second World War, including cultural and patriotic initiatives, in which he involved his disciples. During the German occupation, the topic of secret teaching in occupied Warsaw was developed with reference to the boycott of open scenes and the controversies surrounding the representation of *Halka* in Kraków. The description of the period 1945–1946 focused on the circumstances of the establishment of The Katowice Opera in the then political situation and on showing the unwavering presence of followers around Didur. In this context, we refer to the organizational regulations of the ZASP [Association of Polish Stage Artists] in the course of post-war verification of members and the operation of “union compulsion” when the artists signed the convention. In the light of historical sources, the question of Adam Didur's nomination for the position of director of the Opera was considered. Such focused reflection was extended by the subject of the repressions of the communist regime against Didur and his disciples after the Second World War.

Key words: Adam Didur, teaching, mastery, disciples, Lviv, Cracow, Warsaw, Katowice, Bytom, German occupation, communist regime, The Katowice Opera, post-war verification of the ZASP [Association of Polish Stage Artists]



Katowice dn 22.XII.45.

Nr 306

Do
Zarządu Głównego ZASP.
w Warszawie.

W odpowiedzi na list z dn 6.XII.45. uprzejmie komunikuję, iż nie mam możliwości podpisania tymczasowej konwencji, gdyż nie otrzymałem jeszcze faktycznej nominacji z Ministerstwa Kultury i Sztuki, natomiast pracę swą kontynuuję w ramach pomocy i poparcia Województwa Śląsko-Dąbrowskiego.

W najbliższych dniach oczekiwany jest przyjazd Ministra Kultury i Sztuki, mam nadzieję, że sprawy te zostaną uregulowane.

Koleżeńskim pozdrowieniem
Adam Didur.

Adam Didur

Fot. 6. Adam Didur: Pismo do Zarządu Głównego ZASP Katowice, dn. 22.XII.1945.
Teczka osobowa Adam Didur. Archiwum ZASP/SPATiF
Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Anna Meiser

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie
obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie



Genius loci, Mistrz i Jego Zespół – o przeszkodach pozornie nie do pokonania na początku Opery Śląskiej

Zdaniem historyka i krytyka literatury Zdzisława Hierowskiego Adam Didur stworzył teatr operowy na Śląsku „w rekordowo krótkim czasie i dosłownie z niczego”¹. Ponad siedemdziesięcioletni artysta miał do dyspozycji siebie, swą wielką przeszłość, wspaniałych, choć bezdomnych artystów i zdewastowaną scenę, bez kurtyn, z dziurawym dachem. Rozkradzioną przez sprawców, których nikt nawet nie szukał². Przyszła Opera nie miała oparcia materialnego, jakie było niezbędne do założenia teatru. Pojawiła się jednak jasna decyzja ówczesnych władz o tym, że Śląsk musi mieć taką placówkę kultury. Jakkolwiek można by oceniać owych decydentów, powyższe stanowisko dawało artystom nadzieję na rozpoczęcie nowego życia, na osiągnięcie nowych celów. Nic tak nie motywuje do pracy, jak bycie potrzebnym, przydatnym. Zespół Adama Didura, nie mając podstaw finansowych ani organizacyjnych, nie mając trwałego oparcia – ani sceny, ani domu – podjął wysiłek realizacji pierwszych przedstawień operowych w powojennej Polsce.

Jak to możliwe? Dziś nie mamy wątpliwości. To wspaniała osobowość Mistrza, jego życzliwość, wykształcenie i doświadczenie artystyczne, nie-

¹ Z. HIEROWSKI: *Z kroniki dziesięciolecia*. W: *Opera Śląska 1945–1955*. Red. Z. HIEROWSKI. Stalinogród 1956, s. 35.

² W dyskusji w trakcie Konferencji naukowej „Adam Didur. Droga artystyczna od Metropolitan Opera do Bytomia” wspomniano, że prawdopodobnie kurtyna niemieckiego teatru z Bytomia znalazła się tuż po wyzwoleniu miasta w teatrze katowickim. Została tam przewieziona, zanim pojawiła się koncepcja utworzenia w Bytomiu siedziby Opery Śląskiej.

zwykła energia, entuzjazm, charyzma nauczyciela, umiejętność przekonywania i wiara w ludzi. To Jego umiejętności organizacyjne, reżyserskie, wokalne, aktorskie, edukacyjne. To również budzący podziw zapał do pracy. To także Zespół najbliższych uczniów i współpracowników Mistrza, wsparty przez doświadczonych artystów lwowskich. To wreszcie samo miejsce, budynek, który jak każdy teatr, powinien być świątynią sztuki.

Adam Didur pragnął stworzyć Operę w Katowicach, tam zamieszkał, tam „w zaimprovizowanych warunkach przystąpiono do organizacji sceny operowej”³. Teatr katowicki stał się jednak miejscem pracy zespołów: dramatycznego i operowego.

Wystawiona przez zespół Adama Didura premiera *Halki* w Katowicach 14 czerwca 1945 roku była przygotowaną z dużym wysiłkiem imprezą artystyczną i miała znaczenie podstawowe dla przyszłego śląskiego teatru operowego. Odgórnie zdecydowano jednak, że będzie on miał siedzibę nie w Katowicach, lecz w pobliskim, polnieckim, opuszczonym przez Niemców i Rosjan w powojennym wirze wydarzeń Bytomiu. Już w październiku tego roku artyści pojawili się w nowym miejscu, a 29 listopada *Halkę* na scenie bytomskiej, określonej w przygotowanych przez Didura dokumentach Operą Katowicką z siedzibą w Bytomiu, rozpoczęła się historia późniejszej Opery Śląskiej w Bytomiu.

Genius loci bytomskiego teatru

Już starożytni Grecy dostrzegali znaczenie komponowania przestrzeni, w której żyli. Łączyli miejsca w pewien określony system, co nadawało im cechy szczególne. Krajobraz nabierał niematerialnych wartości, stając się nieodłącznym elementem życia społeczeństw, znakiem tożsamości. Pojawiał się duch miejsca, *genius loci*⁴. I Grecy, i Rzymianie uznali, że istnienie miejsc wyróżnionych, ważnych, istotnych zawdzięczamy owej sile opiekuńczej, która kształtuje ich wyjątkowość. Po upływie dwóch tysięcy lat można zadawać pytania, czy współczesny człowiek powinien posługiwać się tym pojęciem, czy jest ono dziś jeszcze aktualne, czy – jak pytają historycy sztuki – jest to jedynie gra naszej wyobraźni, figura językowa⁵? *Genius loci* sprawia, że pozostajemy w relacji z miejscem, że przestrzeń, której doświadczamy, prze-

³ T. KIJONKA: *Śląska nie tylko z nazwy*. W: *Od pierwszej „Halki”*. Opera Śląska w latach 1945–1985. Red. T. KIJONKA. Katowice 1985, s. 24.

⁴ K. DĄBROWSKA-BUDZIŁO: *Genius loci, jako potencjalne źródło inspiracji dla kształtowania krajobrazu*. W: *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*. Red. J. PŁIT. Sosnowiec 2011, s. 228.

⁵ B. GUTOWSKI: *Wprowadzenie*. W: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*. Red. B. GUTOWSKI. Warszawa 2009, s. 7.

staje być obojętna, nabiera wartości, postrzegamy ją jako niezwykłą. I choć *duch* potencjalnie tkwi w danym miejscu, to jednak jego świadomość rodzi się dzięki temu, że jako użytkownicy miejsca dostrzegamy jego znaczenie⁶.

Znamy miejsca związane z historią, wobec których nie zawahamy się użyć określenia *genius loci* – Luwr, Westminster, Wzgórze Wawelskie, Pałac w Wilanowie... Wymieńmy miejsca poświęcone sztuce: The Globe w Londynie, La Scala w Mediolanie, Metropolitan Opera w Nowym Yorku, Opera Lwowska, Teatr Wielki w Warszawie i liczne świątynie sztuki otoczone geniuszem, aurą niezwykłości. Czy wśród nich, wśród miejsc mających swego „ducha” umieścimy także budynek mieszczący się w Bytomiu przy ulicy Stanisława Moniuszki 21–23, od ponad 70 lat będący siedzibą Opery Śląskiej? Dla współczesnych bytomian jest to miejsce szczególne. Przebywanie w tych wnętrzach to cenne doświadczenie o charakterze estetycznym. Jest to budynek intrygujący także i na zewnątrz. Od niedawna ciekawie oświetlony nocą jawi się jako miejsce niezwykle. Można zaryzykować przypuszczenie, że liczni mieszkańcy nie mieli być może możliwości (czy też chęci lub potrzeby) znalezienia się wewnątrz owej świątyni sztuki, a mimo to zapytani, gdzie jest opera, wskażą właściwie.

W połowie XIX wieku Bytom rozwijał się w szybkim tempie. Wzrastała liczba ludności (od około 7 tys. w 1852 roku do około 51 tys. w 1900⁷). Miasto rozbudowywało się, powstawały nowe kamienice, hotele, osiedla. Wszystko dzięki przemysłowi i właścicielom środków produkcji. Potencjał gospodarczy miasta dawał mu odpowiednią pozycję w Rzeszy Niemieckiej. Pojawiały się nowe szkoły, nowe rozrywki, nowe przybytki kultury. Wędrownie grupy teatralne dawały przedstawienia w gościnnych progach miejskich hoteli, teatryki kukielkowe, akrobaci, żonglerzy pokazywali się na miejscowym rynku. Ale podobnie jak inne miasta regionu, Bytom nie miał własnego budynku teatru.

29 maja 1899 roku zawiązało się w Bytomiu Towarzystwo Budowy Domu Koncertowego kierowane przez ówczesnych nadburmistrza bytomskiego dr. Georga Bruninga i miejskiego architekta Paula Jakischa. Inicjatywa budowy teatru wraz z domem koncertowym wyszła od Frantza Landsbergera, dyrektora bytomskiego Banku Górnośląskiego⁸. Niemiecka elita miasta pragnęła zatem stworzyć u siebie niezwykle ważny element decydujący o identyfikacji z miejscem – świątynią sztuki, teatr. Na ten cel oddano za darmo parcelę między ówczesnym Kaiserstrasse i Kaiserplatz (dziś plac Sikorskiego) a Gymnasialstarasse (dziś ul. Moniuszki). Na potrzebę budowy i wyposażenia teatru udzielono też nieoprocentowanego kredytu hipotecznego w wy-

⁶ Tamże, s. 7.

⁷ J. DRABINA: *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności*. Bytom 2010, s. 197.

⁸ M. KAGANIEC: *Bytom portret własny*. Bytom 2012, s. 212.

sokości 300 tys. marek⁹. Projekt budynku wykonał znany berliński architekt Aleksander Bohm. Zakładano, że ten skromny gmach będzie dysponował dwiema salami – teatralną i koncertową. Takie zamierzenia zrealizowano.

Postawiono teatr dwubalkonowy z balkonami środkowymi i czterema łozami bocznymi, których balustrady wychodziły na jednoczęściową strefę prosceniową. Tam po obu stronach znajdowały się łozy, jedna nad drugą, oddzielone od sali łukiem. Sala przedstawień była biała. Jedyne strefa proscenium i balustrady pozostawały w kolorze złotym. Wystrój prezentował się skromnie, a i scena wielkością odpowiadała typowemu teatrowi miejskiemu.

1 października 1901 roku uwerturą Ludwika van Beethovena *Zur Weihe des Hauses* op. 124, po polsku: *Poświęceniem domu*, otwarto ów wymarzony przybytek sztuki. Dyrektor Hans Knapp wygłosił specjalnie przygotowaną mowę, po czym na scenie zaprezentowano *Dziwcię Orleańską* Franza Schillera¹⁰. Odtąd Teatr Miejski i Dom Koncertowy pracowały dla sztuki nieprzerwanie, przeżywając chwile świetności, ale i nieraz borykając się z brakiem pieniędzy, zmiennymi losami zależnymi od gustów widowni i wielkiej polityki, także tej pogrążonej w cieniu faszystowskiej NSDAP. Ostatnim w historii niemieckiego teatru przy Gymnasialstrasse był sezon 1943/1944. Zbliżająca się ofensywa radziecka zmusiła niemieckich bytomian do opuszczenia domów. Plan ewakuacji niemieckiej zakładał wywiezienie także sprzętów, kartotek. Być może to było przyczyną zupełnego opustoszenia budynku teatru. Być może jednak do dewastacji sceny, widowni, dachu i całego zaplecza teatralnego doprowadziły działania czerwonarmistów, którzy od 27 stycznia 1945 roku przez około 50 dni płądrowali miasto, mordowali jego pozostałych mieszkańców. Grabili kamienicę po kamienicy. Radziecki komendant ppłk Rachno traktował cały zastany majątek jako zdobycz wojenną. Zachowały się wspomnienia, w których czytamy o kradzieżach, gwałtach, strzałach na wiwat i zabijaniu stawiających opór¹¹. Rosyjscy komuniści nie oszczędzili bytomskiego teatru – traktowanego przez nich jako burżuazyjny wymysł znieawidzonych Niemców. Przez kilkadziesiąt dni rozgrywał się tu dramat wojny. W dzisiejszej części administracyjnej Opery Śląskiej stacjonowali żołnierze radzieccy¹². W opustoszałym mieście opuszczony i zdewastowany teatr pozostawał bez kurtyny, bez horyzontu scenicznego, ze zniszczoną widownią i dziurawym dachem. Brak było kostiumów, elementów wyposażenia sceny i innych rzeczy

⁹ J. DRABINA: *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności...*, s. 222.

¹⁰ K. JANKOWIAK: *Państwowa Opera Śląska*. „Górnośląski Diariusz Kulturalny” 1994, numer specjalny, s. 6.

¹¹ J. DRABINA: *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności...*, s. 294.

¹² M. BRZEŹNIAK: *Opera, której miało nie być*. W: *Od pierwszej „Halki”*. *Opera Śląska w latach 1945–1985*. Red. T. KIJONKA. Bytom 1985, s. 52.

niezbędnych do pracy. Mimo to na bytomskiej scenie, w opisanych wyżej warunkach, po zaledwie kilku miesiącach rozbrzmiewał znów śpiew wspaniałych artystów.

Mistrz – Adam Didur

W „Górnośląskim Diariuszu Kulturalnym” czytamy:

To co się zdarzyło od czerwca do grudnia 1945 r. w Katowicach i w Bytomiu jest dzisiaj legendą nie do uwierzenia. Mogło się to wszystko wydarzyć tylko za sprawą człowieka wielkiego serca, o równie wielkim autorytecie, żelaznym zdrowiu, a przede wszystkim – olbrzymim doświadczeniu. Takim właśnie artystą był Adam Didur¹³.

Mistrz przybył na Śląsk, do Katowic w kwietniu 1945 roku. Miał ponad 70 lat. Był wspaniałym artystą opery, człowiekiem o międzynarodowej sławie i bogatym, ciekawym życiu. Wielką karierę zrobił w Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Miał lat 60, gdy powrócił do ojczyzny. We Lwowie podjął pracę jako profesor Konserwatorium im. Karola Szymanowskiego. To był czas, kiedy kształcił późniejsze gwiazdy scen operowych Polski i Europy, a byli wśród nich: Wiktoria Calma (sopran dramatyczny, pierwsza solistka Opery na Górnym Śląsku), Marian Nowakowski (solista Covent Garden), Zdzisław Pręgoski (tenor śpiewający w Szwajcarii), Teodor Tereń (baryton śpiewający w USA), Ira Małaniuk (mezzosopran, solistka Opery Wiedeńskiej) i wielu innych, których nazwiska pojawiają się w dalszej części opracowania¹⁴. Didur 1 września 1939 roku jako nowy dyrektor Opery Warszawskiej planował oficjalnie rozpocząć sezon artystyczny. O tym marzył jako człowiek pełen ambicji, energii, artysta, pedagog. Sam wspominał w ostatnim wywiadzie, że przez ćwierć wieku, śpiewając w Stanach Zjednoczonych, miał zawsze polski paszport w ręku, a w sercu pragnienie powrotu do ojczyzny i objęcie odpowiedniej placówki, by wykorzystać to wszystko, czego nauczył się na największych scenach świata¹⁵. Niestety wojna pokrzyżowała jego plany.

Pozostał w okupowanej stolicy. Jak podaje Irena Świdarska, był bezsilnym świadkiem pożaru Opery, której kierownictwo właśnie objął¹⁶. Wspomnie-

¹³ K. JANKOWIAK: *Państwowa Opera Śląska...*, s. 7.

¹⁴ I. ŚWIDERSKA: *Adam Didur twórca opery Śląskiej wielki polski artysta śpiewak*. „Magazyn Bytomski” 1980, s. 121.

¹⁵ A. PAWLIKIEWICZ: *Ostatni wywiad z Adamem Didurem*. „Dziennik Zachodni” 1946, nr 10, s. 4.

¹⁶ I. ŚWIDERSKA: *Adam Didur – twórca opery Śląskiej, wielki polski artysta śpiewak...*, s. 123.

nia Zbigniewa Drzewieckiego, Tadeusza Bursztynowicza i innych pozwalają odtworzyć wojenne losy Mistrza, który pełen niewyczerpanej energii opuścił Warszawę jako jeden z ostatnich¹⁷. Następnie znajdujemy Mistrza i jego uczniów w Krakowie, gdzie, jak podaje Wacław Panek¹⁸, już w listopadzie 1944 roku przygotowuje przedstawienie *Halki*.

Po wyzwoleniu, w połowie kwietnia 1945 roku – jak było wcześniej powiedziane – Adam Didur wyjechał z Krakowa na wieść i myśl o tym, że w Katowicach istnieje możliwość stworzenia opery. Był profesorem i sprawował funkcję dziekana PWSM w Katowicach.

W „Magazynie Bytomskim” z 1980 roku czytamy, że całe swoje mienie zapakował w jeden tobołek i wraz z żołnierzami udał się do Katowic jako żołnierz budującej się nowej kultury¹⁹. Wspomnień o Mistrzu z tamtego okresu nie zachowało się wiele (wycinki prasowe, wspomnienia uczniów i osób, które znały Adama Didura), we wszystkich jednak podkreśla się, że z całym zapalem, bezgranicznie poświęcił się pracy nad stworzeniem teatru operowego na Śląsku. Postawił przed sobą ten cel jako nadrzędny i realizował go, nie zważając na jakiegokolwiek przeszkody, angażując cały swój wysiłek, talent i wiedzę. Wykorzystywał umiejętności organizacyjne, pedagogiczne, poświęcał zdrowie i życie prywatne. A miał 72 lata.

Idei stworzenia na Śląsku polskiej opery nie popierały władze centralne, które odgórnie zdecydowały, że pierwszą powojenną ma być Opera Poznańska, a ówczesne Ministerstwo Kultury i Sztuki zabroniło wystawiania w Katowicach przedstawień operowych²⁰. Sprzyjały jej jednak lokalne władze, m.in. ówczesny wojewoda śląsko-dąbrowski gen. Aleksander Zawadzki, wicewojewoda płk Jerzy Ziętek oraz naczelnik Wydziału Informacji i Propagandy mjr Włodzimierz Stahl. Zapał, z jakim Adam Didur i jego najbliżsi współpracownicy przystąpili do pracy, przy przychylności władz lokalnych, zaowocowały już 11 czerwca 1945 roku o godz. 17.30 w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach pierwszą w powojennej Polsce premierą *Halki*.

Można zadać pytanie: Czy byłoby możliwe powstanie pierwszej powojennej opery na Śląsku, gdyby nie Adam Didur? Tadeusz Bursztynowicz, późniejszy dyrektor Opery Śląskiej, realizator pomysłów i inicjatyw Adama Didura, wspominał, że w tym czasie Mistrz codziennie układał plany założenia opery, badał możliwości, zbierał materiały i rozproszonych artystów, a odnalezionym udzielał schronienia we własnym mieszkaniu w Katowi-

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ W. PANEK: *Adam Didur bas wszechczasów*: <http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,Didur.pdf>; dostęp: 29.09.2017, s. 51.

¹⁹ I. ŚWIDERSKA: *Adam Didur...*, s. 124.

²⁰ W. PANEK: *Adam Didur – bas wszechczasów...*, s. 52.

cach²¹. Katowickie mieszkanie Didura nie służyło wyłącznie jemu, lecz także jego uczniom i współpracownikom, którzy w tamtym okresie jeszcze nie znaleźli własnego lokum. Około 20 osób spało na siennikach, spożywało wspólnie posiłki. Nawet prywatność poświęcił Mistrz celom nadrzędnym. Redaktor ówczesnego „Dziennika Zachodniego”, przeprowadzając wywiad z Adamem Didurem, wspomina, że w trakcie tej wyjątkowo serdecznej pogawędki o muzyce i planach rozmowę przeplatały telefony, wymiana zdań z uczniami i śpiew dochodzący z pokojów, w których odbywały się próby i lekcje²². Przytoczone fakty pokazują, jakim Adam Didur był nieprzeciętnym, wspaniałym człowiekiem. Życzliwym, otwartym, serdecznym, pełnym zrozumienia, niesamowicie zaangażowanym. To nie był ktoś, kogo pokonała niedawna wojna. Atmosfera teatru była dla niego źródłem niewyczerpanej siły i energii.

Didur, realizując swój cel, był wszędzie – jak wspominali jego współpracownicy. Dopilnowywał prób, i to prób nie tylko swojego Zespołu, ale także prób orkiestry Państwowej Filharmonii prowadzonych przez prof. Zbigniewa Dymka. Załatwiając sprawę transportu kostiumów i dekoracji, spotykał się z wicewojewodą płk. Ziętkiem. Sprawy organizacyjne przed premierą *Halki* omawiał z naczelnikiem Stahlem. W poniemieckim magazynie osobiste wybierał dekoracje²³. W „Dzienniku Polskim”, a następnie w „Trybunie Robotniczej” z 28 marca 1945 roku znalazł się tekst wywiadu z Mistrzem, który oświadczył, że o operze trzeba pomyśleć jako o ważnej dziedzinie sztuki narodowej. Podkreślał znaczenie szybkiej i sprawnej organizacji opery w opisywanym czasie, zwracając uwagę na trudy powojennego bytu, rozproszenie artystów i groźbę utracenia wyjątkowej sposobności utworzenia zespołu opery narodowej²⁴. Można by wyciągnąć wnioski o tym, jak dalekosiężne plany stawiał przed sobą i swoimi współpracownikami, jakie były jego aspiracje i nadzieje.

Budynek teatralny w Katowicach – o czym była wcześniej mowa – był już siedzibą zespołu Teatru Dramatycznego kierowanego najpierw przez Karola Adwentowicza i Wilama Horzycę, a następnie przez dyrektora Bronisława Dąbrowskiego. Didurowi zaproponowano ulokowanie opery w poniemieckim teatrze miejskim w Bytomiu, co stało się faktem w kilka miesięcy po premierze *Halki*.

Krystyna Jankowiak w „Górnośląskim Diariuszu Kulturalnym” z 1994 roku o początkach Opery Śląskiej w Bytomiu wypowiada się tak: „Istnienie bytomskiej opery zawdzięczać można głównie temu, że nikt nie

²¹ T. KIJONKA: *Od dni stworzenia. Z dziejów Opery Śląskiej*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2000, s. 42.

²² A. PAWLIKIEWICZ: *Ostatni wywiad z Adamem Didurem...*, s. 4.

²³ I. ŚWIDERSKA: *Adam Didur...*, s. 125.

²⁴ M. BRZEŹNIAK: *Opera, której miało nie być...*, s. 33.

miał zamiaru jej tu tworzyć, a jeśli powstała, to przede wszystkim jako splot szczęśliwego zbiegu różnych – początkowo niezależnych od siebie wydarzeń²⁵. Adam Didur, dokonawszy niemal cudu, doprowadzając do katowickiej premiery *Halki* w czerwcu 1945 roku, znalazł się wraz z Zespołem w zdewastowanym, poniemieckim Teatrze Miejskim w Bytomiu. Określenie „teatr poniemiecki” prawdopodobnie nie wzbudzało entuzjazmu w czasie bezpośrednio po II wojnie światowej. A fakt, iż poniemiecki teatr miejski dysponował, jak na potrzeby opery, sceną niewielkich rozmiarów, mógł nie zadowalać przybyłych tu artystów. M.J. Michałowski w artykule *Życie muzyczne Śląska*, który ukazał się w „Odra” w styczniu 1946 roku, stwierdza, że dla tej powstającej placówki kulturalnej najtrudniejszymi sprawami były nie tylko skompletowanie zespołu solistów, chóru i orkiestry; kłopotliwymi nazywa sprawy kostiumów, nut, dekoracji, a także warunków tamtych czasów²⁶.

Wspominając zmarłego Adama Didura, wojewoda gen. Zawadzki mówił, że Mistrz był wzorem, był nie tylko wielkim artystą, ale i człowiekiem wielkiej energii, poświęcającym się pracy, najtrwalszym zaś jej pomnikiem będzie Opera, którą stworzył²⁷. Antonina Kawecka, jedna z pierwszych śpiewaczek Opery Śląskiej, wspominała po latach, że z Adama Didura emanowała wielka energia. Wypowiadając się o nim, Andrzej Hiolski stwierdził, że czuł się nobilitowany możliwością znalezienia się w tej operze²⁸.

Wspominając Adama Didura, zdajemy sobie sprawę z faktu, że wszelkie problemy zaistniałe na początku tworzenia Opery na Górnym Śląsku mogły zostać pokonane za sprawą jego geniuszu, doświadczenia, sławy oraz umiejętności nawiązywania dobrych relacji, zjednywania sobie ludzi. Znaczenie miały też jego energia, sposób bycia, postawa otwartości oraz wytrwałe dążenie do realizacji wyznaczonych celów. Gdyby nie Maestro Didur, losy opery na Śląsku mogłyby potoczyć się zupełnie inaczej.

Zespół Adama Didura

Pierwszy zespół Opery Śląskiej (a w zasadzie Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu) składał się w większości z artystów skupionych wokół Adama Didura. Byli to jego uczniowie oraz osobistości znane Mistrzowi ze

²⁵ K. JANKOWIAK: *Państwowa Opera Śląska...*, s. 7.

²⁶ M.J. MICHAŁOWSKI: *Życie muzyczne Śląska*. „Odra” 1946, nr 2, s. 6–7.

²⁷ I. ŚWIDERSKA: *Adam Didur...*, s. 127.

²⁸ Wywiady z artystami utrwalono w trakcie ich recitali i spotkań (sympozjów) z publicznością w trakcie odbywających się w Sanoku festiwali poświęconych osobie Didura (*Artyści o Didurze*, Archiwum Opery Śląskiej).

wcześniejszej współpracy. Przygotowując premierę *Halki* (jeszcze na deskach Teatru w Katowicach) 14 czerwca 1945 roku, z Mistrzem współpracowali: Zbigniew Dymek – znany dyrygent, kompozytor, kierownik muzyczny; dyrygent Jerzy Sillich, reżyser Adam Dobosz, choreograf Jan Fabian; Orkiestra Związku Zawodowego Muzyków, chór Śląskiego Teatru Muzycznego pod kierunkiem Elżbiety Jefimcewej, byłej solistki Opery w Odessie oraz śpiewacy: Wiktoria Calma, Olga Szamborowska, Lesław Finze, Adam Kopciuszewski, Henryk Paciejewski, Adam Dobosz. Leon Markiewicz w *Jubileuszowej Księdze Teatru z lat 1945–2000* pisze, że do dziś trwają spory, czy w przedstawieniu wystąpił w nagłym zastępstwie sam Mistrz²⁹.

W cytowanym wcześniej artykule Michałowski przypomniał: „Opera Katowicka [...] pracę swoją rozpoczęła z zespołem (mamy tu na myśli solistów śpiewaków) przywiezionych niemal w komplecie przez ś.p. dyr. Didura z Warszawy [...]”³⁰. Autor ma tu zapewne na myśli artystów, którzy skupili się wokół Mistrza, gdy przygotowywał sezon w Operze Warszawskiej tuż przed wybuchem drugiej wojny.

Zespół wymagał jednak wzmocnienia, wsparcia. Potrzebni byli i soliści, i tancerze, i rzemieślnicy, jak malarze, krawcy, pracownicy sceny. Od października 1945 roku na skutek realizacji powojennych decyzji politycznych mieszkańcy Kresów Wschodnich Rzeczypospolitej, m.in. mieszkańcy Lwowa, byli masowo przesiedlani na teren tzw. Ziemi Odzyskanych. Wielu artystów i pracowników scen lwowskich, którzy nie godzili się na życie pod jarzmem władzy sowieckiej, los przywiódł na Śląsk, choć wyznaczono im dalszą trasę, z punktem docelowym w Szczecinie. 10 października 1945 roku pracownik Urzędu Repatriacyjnego zapisał, że do Bytomia przybyli pracownicy sceny lwowskiej oraz że grupa ta składała się z 36 pracowników sceny, 11 tancerzy baletu, 15 przedstawicieli cechu malarzy, 27 pracowników cechu krawców, 43 artystów chóru operowego, 20 solistów, 59 członków orkiestry i 14 pracowników administracji³¹. Byli oni umieszczeni w 8 wagonach towarowych, które przez tydzień znajdowały się w drodze. Urzędnik ów odnotował także, że wymienieni mają być przyjęci do pracy przez kierownika

²⁹ L. MARKIEWICZ: *Wielka księga dokonań. W: Pół wieku Opery Śląskiej*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 142.

³⁰ M.J. MICHAŁOWSKI: *Życie muzyczne Śląska...*, s. 6.

³¹ M. HAŁAŚ: *Daleko od Lwowa. W: Ślad przeszłości. Bytom wielokulturowy*. Red. M. HAŁAŚ, P. NADOLSKI, D. WALERJAŃSKI. Bytom 2004, s. 82. W przywołanym dokumencie kierownik Powiatowego Oddziału Państwowego Urzędu Repatriacyjnego w Bytomiu mjr Mikiewicz użył określenia „pracownicy opery lwowskiej”. Można założyć, iż sami spisywani przez PUR podróżujący podali urzędnikowi taką informację, mając nadzieję na znalezienie pracy i nowego domu w Bytomiu, dowiedziawszy się wcześniej o działaniach znanego w artystycznym środowisku lwowskim Adama Didura.

tutejszego teatru Didura³². Mistrz Adam Didur zyskał do nowo powstającego teatru operowego doświadczonych, współpracujących ze sobą od wielu lat artystów, którzy zmuszeni do opuszczenia swoich domów, zostali zakwaterowani w budynku bytomskiego teatru.

Autor licznych tekstów popularyzujących historię Opery Śląskiej Tadeusz Kijonka, w artykule pt. *Od dni stworzenia*³³ wymienia tych, którzy zjawili się w owym transporcie. Zwraca uwagę na solistów, a wśród nich wymienia reżysera i śpiewaka Romualda Cyganika, barytona Jana Malca, tenora Władysława Szeptyckiego, sopranistkę Zofię Czepielównę i mezzosopranistkę Franciszkę Denis-Słoniewską. To ich nazwiska pojawiały się na plakatach informujących o kolejnych świetnych przedstawieniach w nadchodzących sezonach artystycznych. Wśród tancerek pojawiły się Irena Górską, Danuta Piątek i Janina Stankiewicz (wówczas Lechówna). Zespół Opery wsparli także znakomici muzycy i artyści chóru, a wśród nich bardzo ceniona korepetytorka solistów profesor Maria Szłapak. To wtedy przybyli pracownicy obsługi technicznej, którymi kierował Mieczysław Raba, krawcy kierowani przez Teodora Prokopowicza, stolarze z Michałem Basiukiem i elektrotechnicy z Tadeuszem Stankiewiczem. Późniejszym etatowym scenografem został modelator Tadeusz Gryglewski. Pracownie szewską, perukarską, zdobniczą także przejęli ludzie ze sławnego transportu – Franciszek Sawicz, Stanisław Stępniewski, Maria Ochowicz. Przybyli malarze, jak Jan Berger i Eustachy Janicki, oraz Piotr Krawiec – kierownik sceny, zespół Mistrza wzbogacił się ponadto o bileterów, szatniarki, garderobiane i licznych innych pracowników³⁴.

Nie były to jednak łatwe początki. Lwowiacy, ponieważ nie mieli własnych kwater, a katowickie mieszkanie Adama Didura było wypełnione, przez pewien czas musieli mieszkać w teatralnych garderobach. Z pewną dozą humoru opisują tamte czasy redaktorzy „Panoramy”³⁵, podając, że w garderobach pomiędzy kontuszami wisiały cywilne ubrania; wspólne posiłki gotowano na teatralnym podwórku w kotle grającym w *Cyganerii*, nieraz były to posiłki zaprawiane dymem lub deszczem; na scenie rozdawano przydziały, takie jak niemieckie rondle, być może odzież; jedynym środkiem lokomocji służącym do przewozu dekoracji była spora platforma ciągnięta przez konia Radzia; kostiumy i instrumenty pracownicy przewozili tramwajem kursującym na trasie między Bytomiem a Katowicami, tramwaj ów zwano przez pewien czas „operowym”; z tzw. gościnnych występów przywożono

³² Tamże, s. 83.

³³ T. KIJONKA: *Od dni stworzenia*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 52.

³⁴ Tamże, s. 52.

³⁵ K. RYBOŃ, B. KRASICKI: *Trudne dobrego początki*. „Panorama” 1955, s. 4. [Archiwum Opery Śląskiej].

drobne elementy wyposażenia – stojak do dekoracji, wieszak, ramiączka do kostiumów. Mimo że czasy były ciężkie, nie było co jeść, w co się ubrać, a teatrem pragnęła się zająć garstka wymęczonych wojną lub zmuszonych do bezdomności ludzi, to jednak duch i potrzeba sztuki sprawiły, że w krótkim czasie rozwinął swą działalność jeden z najbardziej znanych wówczas polskich zespołów artystycznych – Opera Śląska. Determinacja, zapał, nadzieja na zbudowanie nowego domu i nowych miejsc pracy były cechami tej dużej grupy ludzi sceny, którzy znaleźli się w Bytomiu, żeby w krótkim czasie stworzyć coś z niczego. Warto dodać, że po przyjeździe fachowców ze Lwowa praca teatru operowego mogła ruszyć pełną parą, był to bowiem, co już zasygnalizowałam, z jednej strony zespół profesjonalistów, artystów doświadczonych, a z drugiej – pracowników sceny, którzy tutaj postanowili znaleźć swój nowy dom.

Jak podkreśla Tadeusz Kijonka: „Upłynęło jednak niewiele miesięcy i już w 1946 roku jest to teatr w pełni zorganizowany, z dużym zespołem i systematycznie powiększanym ambitnym repertuarem – teatr, który stał się rzeczywistością, jak tego chciał Adam Didur: „zespołem opery narodowej”³⁶.

Czy fakt ten nie był jednym ze znaczących czynników powstania późniejszej Opery Śląskiej? Czy nie pomogło to Adamowi Didurowi i jego najbliższym współpracownikom w realizacji zamierzeń i planów? Czy nie nadało to miejscu nowego kolorytu, a przede wszystkim szans na odnowę, odrodzenie się?

Zapał, zaangażowanie, praca wszystkich wymienionych wyżej pionierów (jak ich wówczas nazywano) wpłynęły niewątpliwie na sukces polskiej Opery na Górnym Śląsku, na jej wrośnięcie i zakorzenienie się w to miejsce.

To ten zespół 29 listopada 1945 roku oficjalnie wznowił życie artystyczne bytomskiego gmachu Teatru Miejskiego przy ulicy Stanisława Moniuszki narodową operą *Halka*, której premiera miała miejsce w Teatrze im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Warto dodać, że w niespełna miesiąc później, 25 grudnia 1945 roku, przedstawienie transmitowano w radiu jako pierwszą powojenną transmisję polskiej opery po wojnie³⁷.

Szczególną uwagę warto poświęcić najbliższym współpracownikom Mistrza, tym, którzy towarzyszyli mu lub znali go od lat, jeszcze ze Lwowa, z Krakowa i Warszawy. Śpiewaków skupionych wokół Mistrza Łukasz Wyrzykowski nazywa „Didurowcami”³⁸.

³⁶ T. KIJONKA: *W drodze od pierwszych dni*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 311.

³⁷ T. KIJONKA: *Od dni stworzenia...*, s. 49.

³⁸ Ł. WYRZYKOWSKI: *Pierwszy afisz i pamięć*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 424.

„Didurowcy”

Kilkoro niezwykle utalentowanych, wielkich śpiewaków i śpiewaczek, którzy pozostawili po sobie piękną artystyczną legendę, związanych było niezwykle mocno z Mistrzem w chwilach tworzenia Opery na Górnym Śląsku. To oni siadywali wraz z Adamem Didurem przy wspólnym stole w mieszkaniu na czwartym piętrze kamienicy przy ulicy Mieleckiego 10 w Katowicach. Oni uczestniczyli w podejmowaniu pierwszych decyzji artystycznych, brali udział w próbach przed premierami, nimi obsadzał Mistrz pierwsze główne role przedstawień operowych. Oni byli pierwszymi członkami Jego Zespołu: Wiktoria Calma, Jadwiga Lachetówna, Lesław Finze, Olga Szamborowska, Andrzej Hiolski i Henryk Paciejewski. Najstarszym z nazwanych „didurowcami” był Henryk Paciejewski urodzony w 1914 roku w Lublinie. Troje z wymienionych stało się uczniami Adama Didura jeszcze we Lwowskim Konserwatorium. Całą trójkę planował Didur zaangażować do Teatru Wielkiego w Warszawie.

Szczególnie bliską była Mistrzowi Wiktoria z domu Kotulak, późniejsza Calma. Adam Didur odkrył jej talent i wykształcił głos – sopran dramatyczny. Primadonna występująca w premierach w tak zwanych pierwszych obsadach przedstawień w Katowicach i Bytomiu bardzo ciepło wspominała pierwszą bytomską publiczność:

Początkowo podróże do Bytomia odbywaliśmy tramwajem [...], tramwaje psuły się nagminnie. Lecz trzeba powiedzieć jedno: po pierwszym spektaklu na bytomskiej scenie byliśmy zakochani w tej publiczności. I chyba dzięki niej w krótkim czasie uznaliśmy to miasto i ten gmach za swój³⁹.

Wiktoria Calma po śmierci Adama Didura przez rok jeszcze pracowała jako solistka Opery w Bytomiu, bo w 1947 roku wyjechała do Włoch i zamieszkała w Mediolanie. To ona wspominała Mistrza, mówiąc, że był dumny z bytomskiej sceny i powtarzał z satysfakcją: „mamy swój teatr”⁴⁰.

Jadwiga Lachetówna pochodząca ze Stanisławowa w chwili tworzenia się Opery Katowickiej z siedzibą w Bytomiu miała 25 lat, a pochodzący ze Lwowa, obdarzony czarującym głosem Lesław Finze miał około 27 lat. Po latach Jadwiga Lachetówna-Bursztynowicz określała znajomość z pozostałymi członkami zespołu jako przyjaźń. Lesław Finze należał do najbardziej zaufanych uczniów Mistrza. Sam wspominając opisywane czasy, bez ogródek stwierdzał, że były to najwspanialsze lata dla nich jako młodych, pełnych zapału ludzi⁴¹.

³⁹ Tamże, s. 423.

⁴⁰ Tamże, s. 423.

⁴¹ Tamże, s. 426.

Olga Szamborowska, nieco starsza od Calmy i Lachetówny, ambitna śpiewaczka, absolwentka lwowskiego Konserwatorium, młodość spędziła jak większość tego pokolenia „Kolumbów”, tułając się z miejsca na miejsce, grając w kawiarniach dla Polaków. Wspominała Adama Didura jako wybitnego artystę, który mimo wojennego piętna zawsze „chodził trochę z głową w chmurach”⁴².

Andrzej Hiolski był we Lwowie przed wybuchem drugiej wojny światowej uczniem w klasie śpiewu profesor Heleny Oleskiej. Wraz z innymi wyżej wymienionymi śpiewakami już w Krakowie współpracował z Didurem. Podążając za Mistrzem, artysta znalazł się w Katowicach, a następnie w Bytomiu. To Andrzej Hiolski wspominał, że w tym czasie stanowili swą istną cyganerię artystyczną, która znalazła się na Śląsku, bo tak sprawił los⁴³.

W „Górnośląskim Diariuszu Kulturalnym” z 1994 roku Krystyna Jankowiak napisze: „Sukcesem Adama Didura [...] było stworzenie znakomitego zespołu solistów. Scena bytomska zyskuje miano »kuźni talentów« i »matki polskich oper«”⁴⁴.

Sukces dzielony na trzy?

W opinii piszącej te słowa trzy czynniki zdecydowały o tym, że w Bytomiu działa do dziś Opera Śląska:

- **genius loci**, tradycja teatralna, która mimo wszystko trwała w zdewastowanym poniemieckim teatrze (choć traktowanym po wojnie przez opinię publiczną jako miejsce obce kulturowo);
- **geniusz Mistrza**, wybitnego artysty światowego formatu Adama Didura, pełnego energii realizatora wspaniałych zamierzeń, człowieka o niesamowitej sile, charyzmie, zapale i rzadko spotykanej otwartości na ludzi;
- **genialny Zespół**, zespół najbliższych uczniów i pierwszych współpracowników Mistrza, wsparty ekspatriowanym zespołem artystów ze Lwowa, doświadczonym w pracy dla sceny (wszyscy oni przeżyli wojnę, stracili domy i miejsca pracy, tu zyskali nową szansę, którą zapragnęli wykorzystać).

Czy można zatem zgodzić się z pokutującym niepocholebny sąd, iż nasza Opera to tylko socjalistyczna prowizorka, która trwa do dziś? Ja nie podzielam tej opinii. Uważam, że zaistnienie teatru operowego na Śląsku w takim kształcie, jaki znamy, było możliwe dzięki połączeniu trzech czynników, sił, o których pisałam powyżej – geniuszu miejsca, Mistrza i Zespołu.

⁴² Tamże, s. 421.

⁴³ Tamże, s. 426.

⁴⁴ K. JANKOWIAK: *Państwowa Opera Śląska...*, s. 7.

Mimo bagażu traumatycznych doświadczeń, w obliczu trudności pozornie nie do pokonania, dzięki wielkim ludziom, powstał polski teatr operowy na Śląsku. Artyści z Bytomia występują na scenach całego kraju i za granicą. Ich dorobek to ponad 250 oper, musicali, spektakli baletowych. Odbywały się tu najpierw Ogólnopolskie, następnie Międzynarodowe Konkursy Wokalistyki Operowej im. Adama Didura. Spełniło się pragnienie Mistrza, by sztukę operową rozwijać i upowszechniać. Gmach teatru jest zadbany, pozyskiwane są fundusze na poprawę warunków wystawiania spektakli, unowocześnia się zaplecze techniczne. *Genius loci* pozwala dziś mieszkańcom na identyfikację, turystom na pamięć, wszystkim – na sięgnięcie w przeszłość i wykorzystanie potencjału do działań w przyszłości.

Bibliografia

Opracowania

- BRZEŹNIAK M.: *Opera, której miało nie być*. W: *Od pierwszej „Halki”*. Opera Śląska w latach 1945–1985. Red. T. KIJONKA. Bytom 1985, s. 52–53.
- DĄBROWSKA-BUDZIŁO K.: *Genius loci jako potencjalne źródło inspiracji dla kształtowania krajobrazu*. W: *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*. Red. J. PLIT. Sosnowiec 2011, s. 227–235.
- DRABINA B.: *Historia Bytomia od średniowiecza do współczesności*. Bytom 2010.
- GUTOWSKI B.: *Wprowadzenie*. W: *Fenomen genius loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym*. Red. B. GUTOWSKI. Warszawa 2009, s. 9–10.
- HAŁAŚ M.: *Daleko od Lwowa*. W: *Ślad przeszłości. Bytom wielokulturowy*. Red. M. HAŁAŚ, P. NADOLSKI, D. WALERJAŃSKI. Bytom 2004, s. 82–83.
- HIEROWSKI Z.: *Z kroniki dziesięciolecia*. W: *Opera Śląska 1945–1955*. Red. Z. HIEROWSKI. Stalinogród 1956, s. 31–73.
- KAGANIEC M.: *Bytom portret własny*. Bytom 2012.
- KIJONKA T.: *Od dni stworzenia*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 25–137.
- KIJONKA T.: *W drodze od pierwszych dni*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 311–313.
- KIJONKA T.: *Śląska nie tylko z nazwy*. W: *Od pierwszej „Halki”*. Opera Śląska w latach 1945–1985. Red. T. KIJONKA. Katowice 1985, s. 13–30.
- MARKIEWICZ L.: *Wielka księga dokonań*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 141–166.
- WYRZYKOWSKI Ł.: *Pierwszy afisz i pamięć*. W: *Pół wieku Opery Śląskiej. Księga jubileuszowa Teatru z lat 1945–2000*. Red. T. KIJONKA. Bytom 2002, s. 415–426.

Czasopisma

- JANKOWIAK K.: *Państwowa Opera Śląska*. „Górnośląski Diariusz Kulturalny” 1994, numer specjalny, s. 6–7.
- MICHAŁOWSKI K.: *Życie muzyczne Śląska*. „Odra” 1946, nr 2, s. 6–7.
- PAWLIKIEWICZ A.: *Ostatni wywiad z Adamem Didurem*. „Dziennik Zachodni” 1946, nr 10.

RYBOŃ K., KRASICKI B.: *Trudne dobrego początku*. „Panorama” 1955, nr 25.

ŚWIDERSKA I.: *Adam Didur twórca opery Śląskiej wielki polski artysta śpiewak*. „Magazyn Bytomski” 1980, s. 121–127.

Netografia

PANEK W.: *Adam Didur bas wszechczasów*: <http://maestro.net.pl/document/ksiazki/Panek,D-idur.pdf>; dostęp: 29.09.2017.

Genius loci, Master and his Team – obstacles seemingly insurmountable at the beginning of The Silesian Opera

Summary: Adam Didur created the opera theater in Silesia in record time and literally nothing. Adam Didur's team, having no financial or organizational basis, had no permanent support – neither the scene nor the house – made the effort to perform the first opera performances in postwar Poland. This was possible thanks to the great personality of the Master, his kindness, education and artistic experience, extraordinary energy and enthusiasm, as well as his admirable enthusiasm for work. It is also a merit of the team of the closest students and Master's associates, supported by experienced Lviv artists. It's the place, the building, which like every theater should be a temple of art. Three factors have decided that The Silesian Opera still operates in Bytom. *Genius loci* in a devastated German theater (at a place then treated by the public as foreign cultural place). The Master's genius, full of energy for the great planner, the man of incredible strength, charisma, zeal and rarely seen openness. A brilliant team for many years, experienced in working on and for the stage, a team of the closest students and first associates of the Master, supported by a team of artists from Lviv (although all survived the war, lost their homes and workplaces, here they gained a new opportunity they wished to use). Despite the baggage of traumatic experiences, in the face of difficulties seemingly insurmountable, thanks to great people, a Polish opera theater was established in Silesia. Today, artists from Bytom perform on the stage all over the country and abroad. Their achievements include over 250 operas, musicals, ballet shows.

Key words: Adam Didur, artistic team, opera theatre tradition, The Silesian Opera, Bytom, *genius loci*, history of opera (house)

Aneks

Prof. em. zw. dr hab. Leon Markiewicz

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach



Prezentacja wybranych nagrań Adama Didura

Dzień dobry Państwu!

Gdy Pani Profesor Grażyna Golik-Szarawarska zwróciła się do mnie z prośbą o uczestnictwo w Sesji na temat Adama Didura, powiedziałem szczerze: *Jak to Didura? Przecież ja nic o Nim nie wiem! Ja się Nim nie zajmowałem!* W końcu przypomniałem sobie jednak, że w mojej pierwszej książce poświęconej historii naszej PWSM jest wzmianka o jego dziekaństwie Wydziału Wokalnego PWSM i krótka relacja wspomnieniowa o wielkiej karierze i okoliczności Jego śmierci podczas zajęć pedagogicznych tej Uczelni¹. Także i ja sam 15 października 1994 roku wziąłem udział w sesji naukowej w ramach Dni Muzyki Operowej w Sanoku z krótkim komunikatem pt. *Działalność Adama Didura w Operze Śląskiej*. I tylko tyle... Ale przypuszczając, że na katowickiej Sesji – ze względu na udział wielu znakomitych przedstawicieli nauki i badaczy szczegółowych zagadnień problematyki operowej – będzie wiele powiedziane o działalności Adama Didura, zdecydowałem się na udział, ale tylko w roli prezentera jego sztuki wokalnokantorskiej poprzez przegląd jego zabytkowych nagrań, które rzadko się słucha i nawet znakomici melomani i historycy muzyki operowej mają do nich utrudniony dostęp w zbiorach fonograficznych.

Zabrałem się do poszukiwań. Z kilkudziesięciu nagrań – legalnych i nielegalnych – wybrałem dla Państwa pięć przykładów w układzie historyczno-chronologicznym. Proszę przy tym o wyrozumiałość. Dziś jesteśmy przyzwyczajeni do znakomitej jakości nagrań. Tu będzie inaczej – dużo szumu i skrzypień płyt..., na przykład fortepian będzie zniekształcony do jakichś starych impulsów..., orkiestry prawie nie będzie... **Ale zostanie głos**

¹ L. KOZUBKÓWNA, M. KUBIEŃ-USZOKOWA: *Ci, co odeszli*. W: *30 lat Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach*. Redakcja i koncepcja książki L. MARKIEWICZ. Kraków 1960, s. 146.

Didura! I w różnych nasileniach, w różnych postaciach brzmienia nagranych w przeszłości dźwięków... Jak Państwo wiedzą, wtedy nagrywało się w małym studiu. Śpiewało się do takiej ogromnej tuby, bezpośrednio do tej tuby, tolerując niedoskonałości akustyki. Proszę zatem potraktować to, co usłyszymy, jako przegląd zabytków – tak jak oglądamy podniszczone manuskrypty przy pełnym szacunku do ich merytorycznej treści.

Oto pierwszy przykład: pieśń *O, matko moja!* Stanisława Moniuszki. Didur nie miał wielu okazji do nagrań polskiego repertuaru, dlatego że głównie śpiewał za granicą. Proszę zwrócić uwagę, że nagranie pochodzi z 1901 roku; jak na ten rok brzmienie wręcz niewiarygodne, niewiarygodne! Przekazanie do Internetu tego nagrania zawdzięczamy prawdopodobnie jakiejś Rosjance o imieniu Bronisliva. Całe szczęście, że tę urokliwą pieśń, wyrażającą tęsknotę za matką, udało się utrwalić do dzisiaj.

Warto podkreślić, że jeśli wskazywano na walory głosu Didura, zwracano uwagę na rozpiętość jego skali od głębokiego basu aż do barytonu. Tu mamy przykład osiągnięcia do skali barytonu.

Wysłuchanie pieśni Stanisława Moniuszki *O, matko moja*; nagranie z roku 1901².

O, matko moja, matko rodzona!
 Na co mnie było pieścić dziecięciem?
 Na co mnie było do swego łona?
 Takiem serdecznem tulić objęciem.
 Na co mnie było pocałunkami
 Serce dziecinne moje rozgrzewać
 I uczyć dumać swemi dumkami,
 I płakać przy mnie, płakać a śpiewać...

Proszę Państwa, jedną z najważniejszych, najbardziej odpowiedzialnych partii basowych w operze *Faust* Gounoda jest *Pieśń o Złotym Cielcu* Mefistofelesa (*Le veau d'or*). Na scenie wygląda to tak: Mefistofil wpada do Piwnicy Auerbacha w Lipsku – jeśli będziecie Państwo w Lipsku, ta Piwnica jeszcze istnieje, można ją odwiedzić... – i przed upojonymi winem bywalcami tej tawerny śpiewa potężną pieśń pochwalną o złocie, rzucając w tłum złotem. Mężczyźni są zachwyceni, podchwytyją chórem refren pieśni. Niestety, używałem nagranie bez orkiestry i chóru – szkoda... Na tę arię czekają zawsze wszyscy zwolennicy operowych partii basowych, tworząc własne rankingi wartości wokalnych i interpretacyjnych tej pieśni, poczynając od niedoścignionego Szaliapina.

² S. Moniuszko *O, matko moja*, <https://www.youtube.com/watch?v=2Nw241UeFhQ>.

Wysłuchanie *Pieśni o złotym cielcu* Mefistofelesa; nagranie z roku 1906³.

Z tej samej opery innego rodzaju aria, raczej liryczna. Mefistofelesowi udaje się doprowadzić do uwiedzenia przez Fausta młodej dziewczyny w uroczym zakątku. Zadowolony Mefisto w ogródku gra na mandolinie czy gitarze i śpiewa liryczną piosenkę. Liryczna piosenka liryczną piosenką, ale kończy ją zawsze piekielny, szatański śmiech. I na ten śmiech Didura czekali wszyscy widzowie.

Wysłuchanie serenady Mefista *Tu che fai l'addormentata'* nagranie z roku 1906⁴.

We wspomnieniach i recenzjach na temat występów Didura można znaleźć bardzo dużo pochwał dotyczących jego energii na scenie. Potrafił swoją energią zmobilizować najbardziej leniwych śpiewaków, a nawet statystów tak, że cała estrada ożywiła się, gdy Didur uczestniczył w spektaklu. Jednym z przykładów arii, która kipi niezwykłym rodzajem energii tekstu i muzyki, może być „aria o plotce” *La calunnia è un venticello* z opery *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego – będącej wręcz szampańską komedią już samą w sobie. Arię o plotce śpiewa Don Basilio – muzyk, nauczyciel śpiewu pięknej Rozyny, z którą chce się ożenić jej stary opiekun Don Bartolo. Sęk w tym, że Rozyna go nie chce, urzeczona młodym hrabią. Wobec tego podstarzały zalotnik zwraca się do Don Basilia z prośbą o radę, jak pozbyć się konkurenta. Don Basilio, w istocie kłamca, szalbierz i oszust, radzi Bartolowi: *Co, nie wiesz, jak? Trzeba puścić plotkę!* Proszę Państwa, nie odmówię sobie zaprezentowania tekstu tej rewelacyjnej arii, która zaczyna się skromnie, poważnie, by dojść do strzałów armatnich i „końca świata”:

Otóż plotka to wiatru tchnienie
naprzód lekko skroń naszą pieści
potem w trawach zaszeleści
cichym tchnieniem jak westchnieniem
budzi echo wokół nas;
Ledwie, ledwie, tuż przy ziemi,
Z wolna płynie, zwolna bieży,
coraz dalej, coraz szerzej,
Gdy już pośród ludu gruchnie
każda głowa nagle puchnie
kalkuluje, rezonuje
fermentuje, rodzi kwas.

³ Fragment opery *Faust* Charles'a Gounoda, libretto – Joules Barbier i Michel Carré według Johanna W. Goethego: <https://www.youtube.com/watch?v=Jxk2gFqIbzw&list>.

⁴ Tamże.

A tymczasem wicher rośnie,
szumi, ryczy coraz głośniej,
czarne chmury z sobą niesie,
huczy huraganem w lesie,
nawałnicą grzmi i błyska,
pył, kurzawę w oczy ciska,
śpiących ze snu budzi,
rwie z korzeniem cały las.

Wreszcie burza niepojęta
ponad światem się rozpęta
i w powietrzu rozszalałem
jak armatnim gruchnie strzałem!

Ogień, siarka z nieba złata,
chaos, piekło, koniec świata

W kogoś jasny piorun spadł!
Zaś biedaczek obmówiony
gromem plotki ugodzony
na kształt trusi zmykać musi
i wnet osieroci nas!

Posłuchajmy, w jak ścisłym stopniu odczuwalna jest dynamika tekstu, wręcz idealnie wspomozona muzyką. A co dopiero, gdy dzieje się to na scenie z odpowiednim współdziałaniem gry aktorskiej! Ustawiczne *crescendo* sprawia, że po takiej arii publiczność wręcz szaleje w huraganie oklasków i żąda bisów...

Wysłuchanie *Arii o plotce*; nagranie z 1916 roku (brak autora przekładu tekstu)⁵.

Ostatni przykład wokalnego kunsztu Didura to pieśń Paolo Tostiego *Si tu le voulais* przetłumaczona przez Stanisława Przesmyckiego jako *O, aniele mój* i nagrana w roku 1928, a zatem w najbliższym nam chronologicznie okresie. Proszę zauważyć, że ta pieśń liryczna pozbawiona jest atrybutów scenicznych. Sama w sobie jest bardzo piękna, o bardzo pięknym tekście w stylu i narracji Młodej Polski:

Wysłuchanie pieśni *O, aniele mój*; nagranie z roku 1928⁶.

O, aniele mój, gdybyś zażądała
Gotów bym dla ciebie znów zacząć żyć

⁵ Fragment opery *Cyrulik sewilski* Gioacchino Rossiniego, libretto – Caesare Sterbius według Pierre'a Beaumarchais'go: <https://www.youtube.com/watch?v=hPI5wpBMRLs&li>.

⁶ P. Tosti *Si tu le voulais*, przeł. S. Przesmycki: <https://www.youtube.com/watch?v=cuvhuyWF9lc>.

Pamięć cierpień mych w dal by uleciała
Serce o miłości zaczęło śnić
 Z duchem mym twój duch marzyłby tajemnie
 I przynosił w dani uczuć swych kwiat
 Bo twojem jest to, co jest dzisiaj we mnie
 W tobie moja wiara, w tobie mój świat
Bo zmartwychwstań moc w twoim tkwi spojrzeniu
Co blask siało swój w dobrych i złych dniach
Wróć mi chwile te choć w sennem marzeniu
I nie budź mej duszy w jej szczęścia snach...

To wszystko, proszę Państwa. Ta ostatnia pieśń chyba najładniej ukazała piękno Jego głosu, metaliczność, siłę, muzykalność...

Adam Didur wstąpił tutaj do nas...

Prof. zw. dr hab. inż. Feliks Widera
Dziekan Wydziału Wokalno-Instrumentalnego
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach



Otwarcie obrad konferencyjnych

Usłyszałem w audycji radiowej znany slogan, powiedzenie: „historia jest mieszaniną prawd i przeinaczeń”, Stanisław Jerzy Lec napisał zaś: „historia – zbiór faktów które nie musiały zajść”. Te sentencje wydają mi się jeszcze bardziej celne po zapoznaniu się z lekturą materiałów opublikowanych przez Prof. Grażynę Golik-Szarawarską *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*¹ i moich osobistych, a w sumie dość przypadkowych wędrownych śladami Adama Didura. Odkłamywanie półprawd i próba dotarcia do obiektywnej prawdy jest celem kolejnej konferencji organizowanej przez Wydział Filologiczny Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach nt. *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia*. Postać bowiem tego wybitnego artysty pozostaje mało poznana. Nawet wśród wokalistów niewiele można znaleźć zainteresowanych głębiej tematem. Niewiele jest dostępnych konkretnych informacji o wczesnej i zagranicznej działalności artystycznej Didura, niewiele nagrań i materialnych śladów. Najbardziej znany i zbadany jest ostatni, najkrótszy, powojenny okres aktywności tego wielkiego artysty.

W Akademii Muzycznej zachowała się bardzo zniszczona fotografia mojego wybitnego poprzednika na funkcji dziekana Wydziału Wokalnego przekazywana kolejnym dziekanom i kilka bardzo już odległych wspomnień przekazywanych przez kolejne odchodzące pokolenia pedagogów. Portret fotograficzny zostanie odrestaurowany, a ślady historyczne coraz bardziej niestety ulotne przypomniane zostaną także przy okazji obcho-

¹ G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy*. W: *Niezwykła więź Kresów Wschodnich i Zachodnich. Wpływy lwowian na rozwój nauki i kultury na Górnym Śląsku po 1945 roku*. Red. K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, A. RATUSZNA, E. ŻURAWSKA. Katowice 2012, s. 135–153.

dów 90. rocznicy założenia dzisiejszej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego.

Może to zabrzmia naiwnie, ale po lekturze opublikowanego artykułu zdałem sobie sprawę, jak sam stałem się ofiarą pewnych niedopowiedzeń, niedokończonych zdań czy brakujących jednoznacznych odpowiedzi – jednym słowem manipulacji. Biografia Adama Didura, szczególnie ostatnie lata życia, mimo wnikliwych badań historycznych pozostaje do końca niewyjaśniona. Także z powodu pewnej specyficznej cechy środowiska śpiewaków operowych wykorzystujących na swój sposób pewne fakty do „autopromocji”. Sam osobiście usłyszałam od pewnej znanej, nieżyjącej już śpiewaczki, że Didur dostał ataku serca i zmarł na jej lekcji!!! Wiem już dzisiaj, że to nie była prawda, ale nie wiemy, czy to specyficzne wyznanie nie zostało gdzieś zapisane i czy nie będzie za jakiś czas znowu powodem pewnego zamieszania. Wielki, wspaniały, ale i powściągliwy w informacjach na swój temat znakomity śpiewak, baryton Andrzej Hiolski, z którym miałem zaszczyt spotykać się na scenie, także przy okazji kolejnych jubileuszy działalności Opery Śląskiej i w czasie pracy jako sekretarz jury konkursu im. Adama Didura, który przecież był świadkiem pierwszego powojennego przedstawienia *Halki* Stanisława Moniuszki, pytany wprost o spektakl premierowy unikał jednoznacznych odpowiedzi. Dlaczego? Wiemy, że Adam Didur wystąpił w roli Dziemby, ale sprawa zastępstwa, a właściwie pewnego zamieszania obsadowego nie zostanie już chyba nigdy wyjaśniona... Nawet recenzja Ludomira Różyckiego, który był zaprzyjaźniony z Didurem, mieszkał bowiem krótko w mieszkaniu przy ulicy Sobieskiego w Katowicach, nie wydaje się pewna². Tak wynikało z relacji mojej mistrzyni Marii Vardi, która wprawdzie do zespołu solistów Opery Śląskiej weszła nieco później, ale z artystami z pierwszego spektaklu była zaprzyjaźniona bardzo blisko. Do końca swojego długiego życia, a zmarła mając 103 lata, opowiadała o powojennych trudnych czasach. Czasach odbudowy zniszczeń materialnych i trudnych wyborów osobistych z perspektywy wojennych doświadczeń i politycznych uwarunkowań w powojennej rzeczywistości.

W mojej pamięci snuje się obraz spotkania na cmentarzu katowickim przy ulicy Francuskiej w czasie trwania jednego z konkursów im. Adama Didura, kiedy jurorzy i uczestnicy pojechali na grób patrona konkursu. Zapamiętałam także wtedy sylwetkę obecnej tam córki Adama Didura – Mary. Wtedy byłem przekonany, że starsza pani egzotycznej nieco urody przyjechała z zagranicy. Może tak wynikało z niepełnych informacji, nieporozumienia? Dziś wiem, że Mary Didur, żona hrabiego Załuskiego, właściciela posiadłości w Iwoniczu, także śpiewaczka, była po wojnie artystką

² H. SZCZEPAŃSKI: *Gwiazdy i legendy dawnych Katowic. Sekrety Załęskiego Przedmieścia*. Katowice 2015, s. 188.

teatru operetkowego w Poznaniu. Prowadząc kursy wokalne dla młodych śpiewaków w Iwoniczu-Zdroju otarłem się znowu o ślady Adama Didura, który w Iwoniczu bywał przed II wojną światową i w czasie wojny. Koncertował w uzdrowisku m.in. z artystami, którzy po wojnie stanowili trzon zespołu Opery Śląskiej, m.in. Franciszkiem Kustosikiem (pseudonim artystyczny: Arno), Wiktorią Kotulak (pseudonim artystyczny: Calma)³.

Najbardziej jednak irytujące dla mnie osobiście było uświadomienie sobie półprawdy, że Adam Didur był założycielem Opery Śląskiej w Bytomiu, bo przecież z materiałów historycznych wynika jasno i jednoznacznie, że do końca zabiegał o stworzenie Opery Katowickiej, niejako kontynuatorki tradycji sceny muzycznej Teatru Polskiego w Katowicach, na której występował w latach 1926–1928. Opera Śląska z siedzibą w Bytomiu nie była marzeniem Didura, a tylko pewną polityczną decyzją podjętą przez ówczesne władze w czasach wielkiej powojennej zawieruchy dziejowej. Adam Didur zapewne zdawał sobie sprawę po swoich światowych doświadczeniach, że splądrowany gmach poniemieckiego teatru ze skromnymi możliwościami technicznymi i brakiem zaplecza nie jest odpowiednią bazą dla teatru operowego. Kiedy w latach 70. zostałem zaangażowany do Opery, miałem możliwość porównania warunków technicznych w budynku bytomskim, pozbawionym wszelkich technicznych teatralnych możliwości, i budynku teatru w Katowicach wyposażonego m.in. w zapadnie, specjalny mechanizm budowy kulisy horyzontalnej. Nigdy zresztą nie miałem możliwości zobaczyć, jak te mechanizmy zostały wykorzystywane, znam je tylko z opowieści Ryszarda Żaby, długoletniego artysty śpiewaka i asystenta reżysera, który mieszkał w Katowicach i z którym miałem okazję często rozmawiać z racji wspólnego podróżowania do siedziby Opery w Bytomiu. Nawet dzisiaj, po latach wielu sukcesów Opery Śląskiej i wspaniałych inscenizacjach, ta dość oczywista sprawa nie przebija się do świadomości osób kreujących politykę kulturalną. Kilka razy padało hasło budowy teatru opery i baletu na miarę ambicji regionu, ale nie doczekało się niestety realizacji. Mało tego: kolejna zapowiedź marszałka województwa na jednej z uroczystości w Operze Śląskiej budowy nowego gmachu Opery obok nowej siedziby NOSPR w Katowicach spotkała się z protestami widowni i części zespołu operowego, który pracuje w warunkach trudnych do poprawy choćby ze względu na ograniczoną przestrzeń zabytkowego budynku. Współczesny teatr operowy ma znacznie większe wymagania! Tych słów nie należy odbierać jako nielojalności wobec macierzystej placówki, w której przepracowałem 40 lat, a raczej jako troskę o jej faktyczny rozwój na miarę wspaniałych światowych tradycji jej założyciela, a także wybitnych światowych osiągnięć absolwentów Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

³ A. KWILECKI: *Załuscy w Iwoniczu*. Kórnik 1993, s. 237–242.

Z tej perspektywy walka Adama Didura o teatr operowy w Katowicach, której nieco niezamierzonym efektem było powstanie Opery Śląskiej w Bytomiu, nabiera zupełnie innego wymiaru. Faktycznym wypełnieniem „testamentu” Adama Didura będzie budowa nowoczesnego nowego gmachu teatru operowego w Katowicach, szczycących się przecież zaszczytnym tytułem Miasta Muzyki UNESCO. Wtedy także powstanie szansa dla bardzo utalentowanych młodych artystów absolwentów katowickiej uczelni, którzy teraz zasilają teatry operowe w całej Europie, na znalezienie właściwych warunków realizacji swoich artystycznych powinności. Te krótkie refleksje można posumować cytatem z Victora Hugo: „Czym jest historia? Echem przeszłości odbitym przez przyszłość. Odblaskiem przyszłości rzuconym w przeszłość”.

Łukasz Goik

Zastępca Dyrektora Opery Śląskiej w Bytomiu



Otwarcie obrad konferencyjnych

Dzień dobry! Witam Państwa bardzo serdecznie. Niezmiernie się cieszę, że w imieniu całego Zespołu Opery Śląskiej, mogę wyrazić dla Państwa i dla Pani Grażyny Golik-Szarawarskiej podziękowanie za zainteresowanie tematem; za podjęcie trudnej – jak widać już od samego początku – problematyki życia i twórczości Adama Didura.

Postać założyciela Opery Śląskiej zajmuje w historii naszego Teatru szczególne miejsce. Pamięć o wybitnym, międzynarodowej sławy śpiewaku, trwa nieustannie. Dla wielu stał się niedościgłym wzorem, zapisując się w pamięci jako naprawdę wybitny artysta, pedagog, inicjator wielu niezapomnianych wydarzeń artystycznych, a przede wszystkim niezwykle człowiek.

Odkąd po wojnie, 14 czerwca 1945 roku, premierą *Halki* zaczęła się w naszym regionie historia Opery Śląskiej, przez 207 dni – bo taki czas upłynął do Jego śmierci – Adam Didur był inicjatorem wielu wydarzeń, które później – jak powiedział profesor Feliks Widera – w jakimś sensie ukształtowały operę na Górnym Śląsku. Historia ta nie jest do końca wyjaśniona...

Opera Śląska jest miejscem, gdzie pamięć o zasługach jej Założyciela trwa nieprzerwanie. Żywe są świadectwa i ślady Jego obecności. W naszym Teatrze już przy wejściu „wita nas” popiersie Adama Didura dłuta Zbigniewa Dunajewskiego z 1948 roku. Odbywają się też Międzynarodowe Konkursy Wokalistyki Operowej im. Adama Didura. Wprawdzie cykliczność tej ważnej imprezy w różnych okresach została nieco zaburzona, to jednak inicjatywa ta ma swoje prestiżowe miejsce wśród światowych konkursów.

Adam Didur w sposób ciągły patronuje także wydarzeniom artystycznym, które odbywają się w Sali nazwanej jego imieniem – jednej z najpiękniejszych sal koncertowych naszego regionu, odbudowanej po dramatycznym pożarze Opery Śląskiej w 2000 roku. Oprócz koncertów i spektakli wystawianych w tej Sali odbywają się bardzo ciekawe wydarzenia arty-

styczne, na które serdecznie zapraszam. W sezonie 2016/2017 rozpoczęliśmy nowy cykl zatytułowany *Opera blisko Ciebie: Porozmawiajmy o Operze*. W jego ramach spotykamy się z osobami, które mają coś do powiedzenia nie tylko o Operze Śląskiej, ale które są związane z jej historią, zajmują w niej szczególne miejsce. Podczas takich spotkań staramy się odpowiedzieć na pytanie o przyszłość opery oraz jej rozwój. Zapraszamy twórców, dla których opera to całe życie...

Na szczególną uwagę zasługuje również inicjatywa Sanockiego Domu Kultury, od 25 lat propagującego pamięć o naszym wspominanym tutaj Patronie poprzez odbywający się w Sanoku Festiwal im. Adama Didura, na którym corocznie obecna jest Opera Śląska. Jest to także okazja do odwiedzenia miejsca urodzenia Wielkiego Założyciela Opery Śląskiej Adama Didura w Woli Sękowej, co zawsze nasuwa refleksje na temat kierunku naszych działań, perspektyw rozwoju i pierwotnych założeń, które towarzyszyły temu wielkiemu Artyście.

Cieszę się niezmiernie, że postać Adama Didura została przez Państwa dostrzeżona, o czym świadczy dzisiejsza konferencja. Myślę, że w toku obrad Państwo również dojdziecie do wniosku, że Postać ta nie zawsze była dostrzeżona tak, jakby na to zasługiwała.

Bardzo serdecznie Państwu dziękuję za zaproszenie i serdecznie zapraszam do Opery Śląskiej w Bytomiu.

Dr hab. Magdalena Pastuch, prof. UŚ

Prodziekan ds. Promocji i Współpracy z Otoczeniem
Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach



Otwarcie obrad konferencyjnych

Witam wszystkich Państwa: znamienitych Gości, badaczy, naukowców, ale chyba przede wszystkim – pozwolę sobie tak powiedzieć – pasjonatów muzyki operowej, których połączyło dzisiaj umiłowanie kunsztu jej genialnego wykonawcy – Adama Didura.

Jest mi ogromnie miło, że ta biesiada intelektualna, która się zapowiada, będzie połączona z biesiadą emocjonalną, artystyczną. Nieczęsto się to zdarza w murach uniwersytetu, gdzie zwykle koncentrujemy się na odbiorze umysłem, analizujemy rozumem. A dziś będziemy równocześnie przeżywać, odczuwać. Kiedy przeczytałam program Konferencji, z ogromnym sentymentem i uznaniem dla tak oryginalnej formy seminarium naukowego przyjełam to, że będziemy mogli także słuchać muzyki, a zatem doświadczać nie tylko „szkiełkiem i okiem”. Bo konferencja ta jest specyficzna, inna od tych, w których często każdy z nas uczestniczy. Połączenie refleksji naukowej przedstawicieli teatrologii i muzykologii, zaproszenie gości z różnych ośrodków naukowych i artystycznych, stanowią dużą wartość. To naprawdę dobry pomysł. Gratuluję pani Profesor Grażynie Golik-Szarawarskiej, że podjęła się organizacji tego spotkania. Nie podejmuję się rozważań merytorycznych, bo to nie moja dziedzina – jestem językoznawcą, historykiem języka. Kiedy jednak myślałam o tym dzisiejszym spotkaniu, przyszła mi do głowy rzecz oczywista, choć do tej pory nieuświadomiana: moje związki z Adamem Didurem mają charakter... geograficzny. Wynika to stąd, że od 30 lat mieszkam w Bytomiu, gdzie On stale jest obecny. Moja najbliższa przyjaciółka mieszkała w Bytomiu na ulicy Adama Didura. Ja jako dziecko, jako młoda osoba, niekoniecznie znająca losy tego Artysty, żyłam blisko Opery Śląskiej. Część mojej rodziny pochodzi ze Lwowa... I jeszcze jedno: pięć lat swojego życia spędziłam w Turynie, na tamtejszym Uniwersytecie,

w pobliżu Pinerolo. I to przepiękne piemonckie miasteczko niedaleko Turynu często odwiedzałam. W Teatrze w Pinerolo, gdzie debiutował Adam Didur, bywałam na spektaklach. Przyszła refleksja, że choć mój kontakt z Artystą, którego Państwo ukochali, był i jest tylko emocjonalny i na pewno nie ośmieliłabym się analizować jego twórczości, to jednak jest mi On niezwykle bliski... Z tego powodu z wielką radością przyjął zaproszenie na dzisiejsze obrady.

W imieniu Władz Wydziału Filologicznego jako prodziekan ds. promocji i współpracy z otoczeniem, oficjalnie witam wszystkich Państwa. Mam nadzieję, że przed Państwem bardzo dobre dwa dni: nie tylko owocne obrady, ale także ciekawe kularowe rozmowy, wspaniałe emocjonalne przeżycia. Połączenie doznań intelektualnych i artystycznych, które będzie Państwa udziałem, pozwala nam uświadomić sobie, jak duże mamy szczęście, będąc ludźmi nauki: pracujemy, jednocześnie realizując nasze pasje. Myślę, że tego wszyscy mogą nam zazdrościć.

Dr hab. Beata Gontarz

Zastępca Dyrektora ds. Nauki
Instytut Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych
Uniwersytet Śląski w Katowicach



Otwarcie obrad konferencyjnych

Szanowni Państwo!

W imieniu dyrekcji Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego mam zaszczyt przywitać Państwa, Uczestników Konferencji Naukowej *Adam Didur. Droga artystyczna przez Metropolitan Opera do Bytomia* oraz przybyłych Gości.

Rozpoczynamy konferencję poświęconą postaci wybitnej; światowej sławy śpiewakowi operowemu, oddanemu pedagogowi – profesorowi śpiewu, reżyserowi widowisk operowych, świetnemu organizatorowi życia artystycznego na Śląsku. Nietuzinkowość osobowości Adama Didura, skala jego osiągnięć artystycznych, rozległość zainteresowań, w końcu – ranga dokonań zarówno w zakresie dydaktyki akademickiej, jak i jako założyciela oraz dyrektora teatru operowego, będą tematem referatów, na które czekamy z ogromnym zainteresowaniem. Wygłoszone one zostaną przez przedstawicieli krajowych uniwersyteckich ośrodków naukowych oraz przedstawicieli śląskich instytucji kultury. Wszyscy Zgromadzeni tutaj, w Auli im. Profesora Zbigniewa Jerzego Nowaka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, choć reprezentują różne dyscypliny wiedzy i różne metody pracy, a także zapewne różną wrażliwość artystyczną, przyjęli zaproszenie Pomysłodawczyni i Organizatorki konferencji, Pani dr hab. Grażyny Golik-Szarawarskiej.

Pani Profesor już teraz, na początku, w momencie otwarcia obrad, chciałabym złożyć serdeczne gratulacje, że, powodowana zawodową i osobistą pasją, przypomniała nam o potrzebie upamiętnienia nieco już może – niesłusznie – zapomnianej wielkości Adama Didura.

Do Katowic przybyli z pewnością fascynaci jego osoby. Takiemu Gronu Specjalistów nie wypada życzyć konwencjonalnych „owocnych obrad”, życzyć natomiast, aby Państwo podczas konferencyjnych wystąpień podzielili wspólną estetyczną i poznawczą satysfakcję.

Noty o Autorach

Łukasz Goik – absolwent Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Wyższej Szkoły Bankowej w Poznaniu. Z Operą Śląską związany jest od 2004 roku, w 2012 roku objął funkcję zastępcy dyrektora, a w 2017 roku dyrektora. Ukończył certyfikowane Centrum Planowania Finansowego, uczestniczył w wielu warsztatach i szkoleniach z dziedziny kultury, m.in. zarządzanie instytucją kultury, menedżer kultury, a także z zakresu małej i średniej przedsiębiorczości. Jest współorganizatorem wielu imprez i projektów poza programowym repertuarem Opery Śląskiej oraz imprez charytatywnych. Wspiera swą działalnością wiele stowarzyszeń i organizacji pożytku publicznego. W 2016 roku odznaczony został Brązowym Krzyżem Zasługi za zasługi w działalności na rzecz rozwoju kultury oraz Honorową Złotą Odznaką za działalność na rzecz rozwoju Samorządu Gospodarczego. W 2018 roku otrzymał Złotą Odznakę Zasłużony dla Województwa Śląskiego, nadawaną osobom, które całokształtem działalności oraz realizacją zadań na terenie województwa śląskiego przyczyniły się do gospodarczego, kulturalnego i społecznego rozwoju województwa. Jest również laureatem nagrody w plebiscycie „Dziennika Zachodniego” Osobowość Roku 2018 w kategorii Kultura. Zdobywca Lauru Społecznej Odpowiedzialności Biznesu w 2019 roku. 14 września 2019 roku otrzymał odznaczenie honorowe Zasłużony dla Kultury Polskiej.

Grażyna Golik-Szarawarska – dr hab., filolog polski, historyk teatru. W latach 2006–2011 i ponownie od 2019 r. na stanowisku prof. UŚ. W latach 2004/2005 prof. nadzw. Akademii Świętokrzyskiej im. Jana Kochanowskiego w Kielcach. Szczegółowe obszary badań: historia teatru w perspektywie porównawczej teorii nauk humanistycznych; polska kultura teatralna; refleksja teatrologiczna polskich filologów klasycznych; recepcja antyku w teatrze i dramacie polskim i powszechnym; krytyka teatralna drugiej połowy XIX wieku; historia teatru muzycznego. W dorobku posiada: monografie *Stefan Srebrny. Badacz i krytyk teatru* i *„Wieczna chorea”. Poglądy Tadeusza Zielińskiego na dramat i teatr*; edycję

korrespondencji: Tadeusz Zieliński: *Listy do Stefana Srebrnego*; tom pokonferencyjny *Wartości formalne antycznego dramatu i teatru greckiego. Konferencja w 50. rocznicę śmierci Profesora Stefana Srebrnego*, rozdziały w monografiach polskich i zagranicznych, artykuły w czasopismach, m.in.: w „Pamiętniku Teatralnym”, „Eos”, „Meandrze”, „International Journal of Musicology”, „Parabasis” (Ateny), „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae”. Pełniła funkcję zastępcy dyrektora ds. dydaktyki Instytutu Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Członkini Komisji Historyczno-Literackiej Polskiej Akademii Nauk Oddział w Katowicach; Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych w Warszawie; International Theatre Institute ITI Oddział Polski w Warszawie; Polskiego Towarzystwa Filologicznego Oddział Katowicki (2007–2009 zastępca prezesa). Współpracowała z Ośrodkiem Badań nad Tradycją Antyczną w Polsce i w Europie Środkowo-Wschodniej OBTA Uniwersytet Warszawski. Członkini Rady Naukowej „Notatnika Teatralnego”. Kierowała dwoma grantami KBN oraz jednym projektem badawczym w ramach badań statutowych Instytutu. Brała udział w międzynarodowym programie badawczym *Greek Theatre from Antiquity to Our Days. Theory and Performance* University of Athens i University of Ionion (Grecja). Uczestniczyła z referatami w 36 konferencjach naukowych polskich i zagranicznych. Pod jej kierunkiem naukowym dysertacje obroniło troje doktorów. Prowadziła zajęcia w ramach Postgraduate Studies Department of Theatre Studies Faculty of Philosophy National and Kapodistrian University of Athens.

Beata Gontarz – dr hab., zastępca dyrektora ds. nauki Instytutu Nauk o Kulturze i Studiów Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (obecnie Instytut Nauk o Kulturze). Od 2019 roku na stanowisku prof. UŚ. Od 2019 roku dyrektor Instytutu Nauk o Kulturze. Zainteresowania badawcze: modele literatury współczesnej, zwłaszcza autobiografizm, autotematyzm, dyskurs historyczny, korespondencja literatury ze sztukami wizualnymi. Autorka monografii: *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego oraz Obrazy świata. Wizualne reprezentacje rzeczywistości w polskiej prozie współczesnej*. Redaktorka edycji pism: *O Janie Józefie Szczepańskim wspomnienia i szkice*. Współautorka i współredaktorka: *Świat przez pryzmat „ja”*. T. 1: *Teorie i autobiograficzne rekonesanse*; *Świat przez pryzmat „ja”*. T. 2: *Studia i interpretacje; Opowiedzieć historię. Prace dedykowane Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu; Literackie reprezentacje historii. Świadectwa – mediatyzacje – eksploracje; Kulturowe gry w „Grze o tron”*.

Małgorzata Komorowska – dr hab., filolog polski, muzyk. Badaczka dziejów polskiej kultury muzycznej, życia operowego i biografii artystów. Kierowniczka grantów. W latach 1979–2009 wykładała w PWSM w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), od 2002 roku na stanowisku profesora nadzwyczajnego. Współpracuje z Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Teatrem Wielkim – Operą Narodową. Krytyk muzyczny i publicystka specjalistycznych pism muzycznych i teatralnych („Ruch Muzyczny”, „Teatr”,

„Dialog”, „Wychowanie Muzyczne w Szkole” i in.), komentatorka koncertów. Aktorka Teatru na Tarczyńskiej, partnerka sceniczna Mirona Białoszewskiego (1955–1956). Współpracuje z redakcją *Słownika biograficznego teatru polskiego*. W latach 2012–2014 koordynatorka ds. digitalizacji archiwaliów operowych w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Monografie: *Marcella Sembrich-Kochańska. Życie i śpiew; Marcella Sembrich-Kochańska. Artystka świata* (edycja albumowa, współautor: Juliusz Multarzyński). Inne publikacje: *Zaproszenie do muzyki; Szymanowski w teatrze; Kronika teatrów muzycznych PRL; Za kurtyną lat. Polskie teatry operowe i operetkowe 1918–1939; Jerzy Semkow. Magia batuty; Uwikłana w historię. Opera w Teatrze Wielkim w Warszawie; Ludzie teatru. Na scenie i na zapleczu*.

Andrzej Linert – prof. dr hab., historyk teatru, emerytowany wykładowca Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Badacz dziejów teatrów śląskich. Opublikował szereg rozpraw i opracowań na łamach wydawnictw i periodyków naukowych oraz kilkanaście książek i monografii, m.in.: *Teatr Śląski w latach 1945–1949; Teatr Śląski im. Stanisława Wyspiańskiego 1949–1992; Teatr i polityka; Na scenach Katowic; Rudolf Łuszczak 1902–1992; Teatr w kręgu „Ha-Szacharu”; Z kroniki żydowskich występów teatralnych w Bielsku-Białej w latach międzywojennych; Bernard Krawczyk i jego teatry; Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012; Teatry górnośląskiego pogranicza. Kartki z historii teatrów Królewskiej Huty i Chorzowa 1869–1939; Teatr Polski w Bielsku-Białej 1945–2000; Teatr Apollina i jego muz. Teatr Polski w Bielsku-Białej 2000–2015*.

Barbara Maresz – dr, historyk teatru, autorka prac z dziejów sceny polskiej, zwłaszcza XIX wieku (m.in. monografii *Józef Chmieliński: lwowski aktor, malarz i rzeźbiarz; Lwowski jubileusz Wojciecha Bogusławskiego; ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w 250. rocznicę urodzin Wojciecha Bogusławskiego; Występy gościnne w teatrze polskim. Z dziejów życia teatralnego Krakowa, Lwowa i Warszawy*); współautorka i współredaktorka trzech tomów *Repertuaru Teatru Polskiego we Lwowie*, współautorka trzech tomów *Dramatu polskiego 1765–2005* oraz publikacji *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*. Autorka dwóch części opracowania *Biblioteka Teatru Lwowskiego: inwentarz kolekcji egzemplarzy teatralnych (rękopisów, maszynopisów i druków) ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach*. Kierownik Działu Zbiorów Specjalnych Biblioteki Śląskiej w Katowicach oraz kierownik projektu badawczego „Biblioteka Teatru Lwowskiego” realizowanego w latach 2015–2018 i finansowanego przez Narodowy Program Rozwoju Humanistyki.

Leon Markiewicz – prof. zw. dr hab., studia muzyczne z zakresu pedagogiki i teorii muzyki w PWSM w Katowicach; doktorat w Instytucie Muzykologii w Uniwersytecie Warszawskim; habilitacja w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie; tytuł naukowy profesora sztuki muzycznej (1984). W latach 1955–2004 pracował w katowickiej Akademii Muzycznej m.in. jako kierownik katedr Teorii Muzyki oraz Edukacji Muzycznej, prorektor i rektor (1979–81). Wykładał także w AM i WSPTVP w Warszawie, WSP w Częstochowie i Wyższej Szkole „Hu-

manitas” w Sosnowcu. Autor wielu publikacji m.in. z zakresu śląskiej kultury muzycznej, w tym 10 monografii, 150 rozpraw muzykologicznych, 350 artykułów publicystycznych, licznych audycji radiowych, scenariuszy i programów telewizyjnych. Wybrane monografie: *Bolesław Szabelski: życie i twórczość*; *Grzegorz Fitelberg 1879–1953: życie i dzieło*; *Grzegorz Fitelberg 1789–1953: a Great Polish Conductor*; *Karol Stryja (2.02.1915–31.01.1998)*; *Michał Spisak 1914–1965*; *Karol Szymanowski – o Chopinie, o własnej twórczości, o pedagogice*. Wyniki badań prezentował na sesjach naukowych w kraju i za granicą. Wiele miejsca w jego działalności zajmuje popularyzacja muzyki poprzez prelekcje na tematy muzyczne i słowo wiążące podczas koncertów różnego rodzaju – dla dzieci, młodzieży i wyrobionych muzycznie słuchaczy. Działalność naukową i kulturotwórczą dokumentują dowody uznania w postaci licznych nagród i odznaczeń, w tym m.in. Nagroda Premiera RP, Medal Komisji Edukacji Narodowej i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski.

Anna Meiser – mgr, doktorantka na Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie). Zainteresowania: literatura i kultura polska XIX i XX wieku, specyfika życia kulturalnego miast śląskich jako miast „powtórnego zapisu”. Publikacje: *Pomniki Henryka Sienkiewicza jako specyficzny sposób prezentacji sylwetki pisarza*. W: *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*; *Przewodniczka w świętej rozmowie – historia i kult wizerunku Matki Boskiej Bytomskiej*. W: *Koronacje wizerunku Matki Bożej na przestrzeni dziejów*; artykuły konferencyjne i recenzje książek. Wystawa autorska: *Wierszem zapisane w Bytomiu*.

Jacek Mikołajczyk – dr, reżyser, tłumacz, historyk teatru. W latach 2010–2017 adiunkt w Zakładzie Teatru i Dramatu Uniwersytetu Śląskiego. Stypendysta Fulbrighta, w latach 2012–2013 *visiting professor* w University of Washington w Seattle. Wykłada na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Opublikował m.in. pierwszą monografię polskiego musicalu *Musical nad Wisłą*; *Operetka przy Nowym Świecie: historia Teatru Muzycznego w Gliwicach w latach 1952–2015*. Współredaktor tomów: *Kabaret – poważna sprawa?* oraz *Jaki jest kabaret*. Jako reżyser współpracował z Gliwickim Teatrem Muzycznym, Teatrem Muzycznym w Poznaniu i Teatrem Syrena w Warszawie, wystawiając musicale *Rodzina Addamsów*, *Zakonnica w przebraniu*, *Nine*, *Czarownice z Eastwick*, *Next to normal* i *Rock of Ages*. Od 2017 roku dyrektor Teatru Syrena w Warszawie.

Magdalena Pastuch – dr hab., prof. UŚ, zatrudniona w Instytucie Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego. Prodziekan ds. promocji i współpracy z otoczeniem na Wydziale Filologicznym UŚ (obecnie Wydział Humanistyczny). Zainteresowania badawcze: historia języka w wielu jej nurtach – począwszy od słowotwórstwa historycznego po semantykę i pragmatykę historyczną. Prowadzi badania nad leksyką historyczną, kształtowaniem się i zmiennością pojęć oraz

procesami leksykalizacji i gramatykalizacji w polszczyźnie. Autorka monografii: *Zmiany semantyczne i strukturalne czasowników odrzeczownikowych w polszczyźnie* oraz *Ukryte dziedzictwo. Ślady dawnej leksyki w słownictwie dawnej polszczyzny. Polskie wyrażenia o funkcji dopowiedzeniowej – historia i współczesność*. Współautorka monografii poświęconej słowotwórstwu czasowników staropolskich.

Elżbieta Szwed – dr, absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach oraz Podyplomowego Studium Terapii Muzyką Akademii Muzycznej we Wrocławiu. Od 1979 roku zatrudniona w Górnośląskim Centrum Rehabilitacji Leczniczej i Zawodowej „Repty Śląskie”, gdzie podjęła starania mające na celu włączenie muzykoterapii do kompleksowego postępowania leczniczego. Wyniki prowadzonych badań opublikowała w zeszytach naukowych Zakładu Muzykoterapii (AM Wrocław) w formie artykułów o percepcji muzyki, muzykoterapii czynnej, biernej, technikach autosugestii, leczenia śpiewem. Od 1989 roku asystent, następnie adiunkt Instytutu Muzyki Akademii im. J. Długosza w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie) i w macierzystej uczelni. W działalności naukowej koncentruje się na problematyce kultury muzycznej Śląska: m.in. dysertacja doktorska nt. *Działalność sceny operowej Teatru Polskiego w Katowicach w okresie międzywojennym* napisana pod kierunkiem prof. dra Leona Markiewicza (maszynopis). Autorka monografii *Józef Szwed: życie bogate muzyką*. Prace i artykuły o amatorskim ruchu muzycznym w zeszytach naukowych Akademii w Katowicach i Częstochowie, organach prasowych Zarządu Głównego i Śląskiego Polskiego Związku Chórów i Orkiestr, kwartalniku historycznym „Montes Tarnovicensis”. Jurorka Festiwalu Orkiestr Dętych im. J. Szweda organizowanych od 2007 roku przez Urząd Miejski w Tarnowskich Górach. W latach 1992–2010 dyrygent tarnogórskiego chóru mieszanego „Moniuszko”. Odznaczenia: srebrna i brązowa Odznaka Honorowa PZCHiO, Złoty Medal NSZZ „Solidarność” przyznany przez Region Śląsko-Dąbrowski Związku.

Mariola Szydłowska – dr, historyk teatru. Specjalizuje się w badaniach nad życiem teatralnym Lwowa do 1945 roku. Autorka książki *Cenzura teatralna w Galicji w dobie autonomicznej 1860–1918*, licznych rozpraw o teatrze polskim i żydowskim (ogłoszonych głównie na łamach „Pamiętnika Teatralnego”), współautorka i współredaktorka trzech tomów *Repertuaru Teatru Polskiego we Lwowie* oraz pism teatralnych Tymona Terleckiego: *Od Lwowa do Warszawy; Teatry londyńskie; Wieczory teatralne*. Jako stypendystka Fundacji Kościuszkowskiej zajmowała się również losami polskich artystów w Stanach Zjednoczonych i opublikowała *Między Broadwayem a Hollywood: szkice o artystach z Polski w Stanach Zjednoczonych*. Współpracowała z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie, Instytutem Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, Muzeum Teatralnym w Warszawie, redakcjami *Polskiego słownika biograficznego* oraz *Internetowej Encyklopedii Teatru Polskiego*.

Feliks Widera – prof. zw. dr hab. inż., solista tenor Opery Śląskiej w Bytomiu z ponad czterdziestoletnim stażem, koncertujący w kraju i poza granicami. W dorobku artystycznym ponad 3500 przedstawień operowych i koncertów, nagrane płyty CD z muzyką operową i operetkową. Nagrodzony m.in. złotą i platynową płytą za nagranie opery *Nabucco* G. Verdiego, wyróżnieniem za *Ulubieńca publiczności*, medalem Zasłużony dla Kultury Polskiej. Współpracował z Landestheater w Linzu (Austria), Operą Krakowską, Operą Wrocławską, Operetką Śląską i Teatrem Muzycznym w Gliwicach. Koncertował z orkiestrami filharmonicznymi w repertuarze oratoryjnym, operowym i operetkowym. Brał udział w licznych tournée z zespołem Opery Śląskiej w krajach Europy, USA i Kanadzie. Sekretarz i juror Konkursów Wokalnych im. Adama Didura w Bytomiu.

Profesor Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W dwóch kadencjach latach 2008–2016 prodziekan, a od roku 2016 dziekan Wydziału Wokalno-Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Dyrektor Instytutu Wokalno-Aktorskiego na tym Wydziale w kadencji 2012–2016. Inicjator wydania i redaktor czterech zeszytów *Śląskiej liryki wokalnej* opublikowanych nakładem Akademii Muzycznej w Katowicach. Organizator i opiekun artystyczny Kursów Wokalistyki Operowej organizowanych od 2000 roku w Krynicy-Zdroju. Ostatnie edycje Kursów miały miejsce w Iwoniczu-Zdroju.

Reżyser plenerowych wielkich widowisk operowych w ramach Bytomskiej Nocy Świętojańskiej w Dolinie Sportowej – Dolomity w Bytomiu (*Baron cygański* – 2007, *Halka* – 2008, *Księżniczka czardasza* – 2009, *Nabucco* – 2010, *Straszny Dwór* – 2011); Nowym Sączu (*Halka* – 2009) i na Festiwalu im. A. Didura w Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku (*Halka* – 2008, *Straszny Dwór* – 2009).

Anna Wypych-Gawrońska – prof. dr hab., literaturoznawca, teatrolog, historyk teatru i dramatu; zajmuje się przede wszystkim historią teatru muzycznego w Polsce. Rektor Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie (obecnie Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie). Autorka pięciu monografii: *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* (książka otrzymała nagrodę Sekcji Krytyków Teatralnych Polskiego Ośrodka Międzynarodowego Instytutu Teatralnego „Książka Roku 1999”); *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880; Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku; Warszawski teatr operowy i operetkowy w latach 1880–1915; Muzyka w polskim teatrze dramatycznym do 1918 r.* Współredaktorka publikacji zbiorowych (m.in. *Iwo Gall. Redutowiec, artysta teatru*); współautorka opracowań: *Tadeusz Pawlikowski. Recenzje i kroniki opery*; autorka kilkudziesięciu artykułów, biogramów oraz recenzji. Inicjator i współorganizatorka kilku sesji naukowych poświęconych historii teatru, kulturze teatralnej i literaturze. Kierownik 3 projektów badawczych – 2 Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego i 1 Narodowego Centrum Nauki.

Indeks nazwisk

A

Abbey Henry E. 78–79
Adamczewski 142
Adamska O. 130
Adwentowicz Karol 96, 116, 128–129, 157
Affron Charles 75
Affron Mirella Jona 75
Anhalt-Köthen-Pless Friedrich Erdmann von, książę 99
Arklowa Teresa 19
Arno (Arno-Kustosik) Franciszek 9, 114, 117, 125, 131, 142–144, 147, 176
Arnoldson Sigrid 29

B

Bamboschek Giuseppe 72
Bandrowski Aleksander 40, 46
Bandrowska-Turska Ewa 117
Baranowski Dante 39, 47, 50
Bardini Aleksander 142
Bartoletti Bruno 137
Barwiński Henryk (właśc. Hertz) 11, 57–60, 62, 65–66
Basiuk Michał 132, 160
Battistini Mattia 21, 29
Beethoven Ludwig van 103, 154
Bellini Vincenzo 138
Belmont August 77

Berger Jan 130, 132, 160
Berger Maria 138
Beseler Hans Hartwig, gubernator 116
Beval Tadeusz 90
Białas Zbigniew 16
Bierdiajew Walerian 142–144
Bittnerówna Barbara 139–140
Bizet Georges 62, 103
Bland Elza 45
Bogusławski Władysław 24
Bohm Aleksander 154
Bohuss-Hellerowa Irena 40, 59
Boito Arrigo 39, 41–42, 46, 49, 70, 82, 115
Bojanowski Jerzy 65
Bonci Alessandro 71
Bregy Wiktor 123
Brodzky Nicholas 115
Bronsliva 170
Bruckman Zygmunt 69
Bruning Georg 153
Burke Tadeusz 130, 132
Bursa Stanisław 96
Bursztynowicz Tadeusz 114, 133, 147, 156
Buszyński Gustaw 123
Bylczyński Jakub 47, 50
Bylicki Franciszek 40
Byrski Tadeusz 134

C

Calma Wiktoria (właśc. Kotulaków-
na Wiktoria, Kotulak Wiktoria)
(zam. Castro) (vel Calma Victoria,
Kotulak Calma Wiktoria, Wikto-
ria Kotulak Castro) 9, 67, 94–95,
114–118, 120, 124–125, 133, 136–140,
147, 155, 159, 162–163, 176

Calve Emma 79

Carugali 44

Carnegie, rodzina 77

Caruso Enrico 70–71, 76, 80, 82

Chodakowski Józef 20–23, 39

Chodorowski Jacek 139

Chopin Fryderyk 102, 186

Chorjan Gustaw 88–89

Chruszczow Nikita 128

Conried Heinrich 12, 80–81, 84

Coppet Eduard de 72

Coppet Juliette de 72

Coppet Pauline de 72

Cotogni Mario 138

Csato Edward 143

Czajkowski Piotr 70, 91

Czarnowski Ludwik 62

Czekotowski Kazimierz 117

Czelański Ludwik 40

Czepielówna Zofia 114–115, 132, 147,
160

Czopek Adam 115, 137

Cyganik Romuald 62, 130, 132, 160

D

Damięcka-Natanek Danuta 141

Damrosch Leopold 12, 78–79, 84

Damrosch Walter 12, 79

Danczowski Dezydery 117

Dąbrowski Bronisław 128–129, 157

Debussy Claude 81

Denis-Słoniewska Franciszka 130,
132, 160

Destinn Emmy 71

Dianni August 45, 51

Didur Adam (vel Didur Adamo) *pas-
sim*

Didur Antoni 96

Didur Ewa, Eva (zam. Abbove) 60,
72–73, 114–116, 147

Didur Olga (zam. Wiktorowa) 64,
72, 114–116, 124, 132, 147

Didur-Załużska Mary 14, 72, 95, 114–
116, 118, 121, 141–142, 147, 175

Dietrich Otto 119

Dobiasz Stefan 130

Dobosz Adam 125, 130, 132, 159

Dobrowolski Adam 27

Dołęzki Adam 123

Donnersmarck Henckel Guido von
101

Donizetti Gaetano 71, 107, 112, 138,
148

Drobner Mieczysław 127

Drzewiecki Zbigniew 156

Dunajewski Zbigniew 178

Dworzak Antoni (Dvořák Antonín)
89

Dziewięcka Katarzyna 16

Dygas Ignacy 87, 92

Dyliński Hilary 22

Dymek Zbigniew 157, 159

Dzieduszycki Wojciech 140

E

Eisenberg Daniel 99

Ekier Jan 117

Elsner Józef 19

Emmerich (Emerich) Francesco 59,
114

Erdmann Chrystian Karol, książę
wirtembersko-oleśnicki 99

Erté (właśc. Roman Tirtow, Romain
de Tirtoff) 61

F

Fabian Jan 159

Fabisiak Kazimierz 119

- Fajfer Jadwiga 16
 Farrar Geraldine 71, 76, 82
 Fedyczkowska Zofia 117
 Finze Lesław 9, 67, 94–95, 114–116,
 118, 123–125, 130, 133, 137, 139–
 140, 147, 159, 162
 Floriański (Floryański) Władysław
 19, 50
 Flotow Friedrich von 101
 Fogg Mieczysław 114, 117, 147
 Fołtyn Maria 114, 117, 147
 Fontanówna Jadwiga 132
 Fotygo-Folański Bolesław 94, 97, 118
 Franchetti Alberto 116
 Frank Hans 33, 119–120
 Fremstad Olive 81
 Friedman Ignacy 47
- G**
- Garcia Manuel 77
 Garden Mary 81
 Gardy Stefan 126
 Gatti-Casazza Giulio 12, 66, 76, 81–
 82, 84
 Gay Maria 71
 Gerster Etelka 78
 Giordano Umberto 138
 Goik Łukasz 15, 178, 185
 Golianek Ryszard Daniel 16
 Golik-Szarawarska Grażyna 14, 16,
 112, 169, 174, 180, 182, 185
 Gołuchowski Agenor 43
 Gołuchowski Agenor, syn 43
 Gontarz Beata 15–16, 182, 186
 Gorski Gabriel 19
 Gounod Charles 12, 29, 41, 46, 49,
 53, 64, 70, 76, 84, 87, 92, 98, 170
 Gowarzewska-Griessgraber Regina
 16
 Górecka Gabriela 132
 Górská Irena 132, 160
 Grau Maurice 12, 79, 84
 Grąbczewski Wiktor 22
 Grossman Ludwik 20, 27
- Gruder Leon (Gdr.) 65
 Gruszczyński Stanisław 87, 92
 Grychnik Henryk 15
 Gryglewski Tadeusz 132, 160
- H**
- Halévy Jacques-François Fromental
 Elie 29, 46, 53, 64, 70, 98
 Halmirska Barbara 118
 Hammerstein Oscar 81–82, 84
 Heller Ludwik 11, 28, 39–42, 44–46,
 51, 53, 65–66
 Hertz Alfred 71
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 7, 16
 Hierowski Zdzisław 161
 Himmler Heinrich 119
 Hiolski Andrzej 9, 67, 95, 114, 118,
 120, 125, 130, 132, 140–141, 148,
 158, 162–163, 175
 Hiolski-Lwowicz Włodzimierz 130
 Hitler Adolf 119
 Hofmann Józef 72
 Homer Louise 71
 Horzyca Wilam 96, 128–129, 157
 Hugo Victor 177
 Hurok Sol(o) 137
- I**
- Iżykowska-Mironowicz Anna 120
- J**
- Jachimecki Zdzisław 47
 Jachno Mikołaj 88
 Jakisch Paul 153
 Janicki Eustachy 130, 132, 160
 Jankowiak Krystyna 157, 163
 Januszewska-Jurkiewicz Joanna 16
 Jaracz Stefan 116
 Jarecki Henryk 19
 Jarocki Stanisław 132
 Jarosz Krzysztof 15
 Jasiński Stanisław 50
 Jasiński Romuald 123
 Jaworski Lesław 65
 Jefimcewa Elżbieta 159

Jeromin Julian 19, 45
 Jones Sidney 103
 Joteyko Tadeusz 26–27
 Joteyko Zygmunt 89

K

Kaczyński Tadeusz 33
 Kahn Otto 81
 Kamiński Jan Nepomucen 18
 Kamiński Marcin 95
 Kaniewski Edward 133
 Kański Józef 18, 32–33
 Karajan Herbert von 137
 Karbowska Stanisława 88
 Karłowicz Mieczysław 138
 Karolnicka (vel Karatnicka, Karotnicka) L. 114, 148
 Kasmar Vladimiro (właśc. Kaczmar Włodzimierz) 115
 Kaszowska Felicja 71
 Kawalski Henryk 19–21
 Kawecka Antonina 131, 158
 Kiepura Jan 31–32, 87, 92, 122
 Kijonka Tadeusz 16, 129, 132, 135, 160–161
 Kiwa Teiko 90
 Knapp Hans 154
 Kocharńska Laura 39, 88
 Kocharński Wacław 113
 Komorowska Małgorzata 11, 69, 186
 Kopciuszewski Adam 159
 Korfanty Wojciech 105
 Korolewicz-Waydowa Janina 18, 45, 59, 66
 Korwin-Szymanowska Stanisława 92
 Korzeniewski Bohdan 116, 123, 125
 Kossak Wojciech 72
 Kossowski Edmund 118–119
 Kostrzewska Barbara 117
 Kotarbiński Józef 24
 Kowalski Aleksander 114, 147
 Kowalski Ludwik 30–31
 Krawiec Piotr 133, 160

Kreutzer Conrad 101
 Kruczkowski Leon 129
 Kruszelnicka Salomea 19, 39, 59–60
 Kruszewski 95
 Kulczycki Faustyn 136
 Kurpiński Karol 18, 20, 102
 Kurtz Józefa 19

L

Lachetówna Jadwiga (zam. Bursztynowicz) 67, 94, 114–118, 125, 147, 162–163
 Lachowicz Stanisław 119
 Landsberger Frantz 153
 Lardelli Giovanni Giacomo 118, 123
 Latoszewski Zygmunt 117, 123
 Lec Stanisław Jerzy 174
 Lechówna Janina (zam. Stankiewicz) 130, 132, 160
 Leoncavallo Ruggiero 87, 129
 Lewański Julian 8
 Lewicki Mikołaj 11, 57, 59–68
 Linde Stanisław 95, 132
 Linert Andrzej 13, 93, 126–129, 133, 187
 Lipczyński Zbigniew 132
 Liszt Franciszek 113
 Lourse Laurent 117
 Lutosławski Wincenty 117

Ł

Łabaziewicz (Łobaziewicz) Stanisław 114, 147
 Ładnowski Bronisław 24
 Łowczyński Tadeusz 45

M

Mahler Gustaw 71
 Makosch Edgar 86
 Malec Jan 132, 160
 Malicki Jan 16
 Małaniuk Ira 114, 116, 147, 155
 Małcużyński Witold 90
 Mann Ignacy 62
 Mann Józef 59

- Mapleson James H. 78
 Marczak-Oborski Stanisław 119
 Maresz Barbara 10, 38, 187
 Markiewicz Leon 15, 159, 169, 187
 Mascagni Pietro 87, 101, 129, 138
 Mazepa Leszek 113, 115, 139
 McCormick Harold Fowler 11, 60,
 63–66
 Meiser Anna 14, 161, 188
 Melba Nellie 79, 81
 Meliński Stanisław 39, 47–49
 Melville Marguerite (właśc. Liszniew-
 ska) 47
 Meyerbeer Giacomo 46, 53, 70
 Michałowski Maria Józef 129–130,
 132, 158–159
 Miczka Tadeusz 15
 Mielecki Andrzej 162
 Mierzejewski Mieczysław 129, 132
 Mikołajczyk Jacek 12, 75, 188
 Miller Henryk 88
 Miszczyk Stanisław 119
 Mitscha Adam 136–137
 Młynarski Emil 13, 19–20, 101
 Moniuszko Stanisław 8, 18–23, 26,
 28–31, 33–34, 36–37, 41, 46, 70, 86,
 89, 94, 96, 98, 101–102, 112, 125,
 131–132, 138, 149, 153, 161, 170, 175
 Monteverdi Claudio 138
 Morgan J.P. 81
 Morgan, rodzina 77
 Mossoczy Zygmunt 48
 Mozart Wolfgang Amadeusz 71, 74,
 89, 103, 137
 Musorgski Modest 12, 70, 138
 Münchheimer Adam 20, 24, 26, 29,
 32, 41, 87
 Myszuga Aleksander 18–19, 59
- N**
- Narducci 138
 Narožny Eugeniusz 88
 Neuhauser Franciszek 47, 50, 63
 Nicieja Stanisław Sławomir 16
 Niementowska Anna 67, 94
 Niewiadomski Stanisław 47–49, 51,
 138
 Nilsson Christine 78
 Noskowski Witold 47
 Noskowski Zygmunt 20, 26, 28, 102
 Nougès Jean 30
 Nowakowski Marian Zygmunt 26,
 67, 114, 121–122, 147, 155
 Nowowiejski Feliks 89
- O**
- Obremba, lekarz 136
 Ochowicz Maria 132, 160
 Ochrymowicz Władysław 30–31
 Offenbach Jacques 81, 101, 103
 Oleska Helena 163
 Olgina Olga 87
 Opieński Henryk 27
 Orbellini Isabela 49, 51
 Ordyński Ryszard 72
 Ortym Tymoteusz (właśc. Ortym-
 -Prokulski Tymoteusz) 116–117
 Ottawowa Helena 113
 Ottoczko Halina 130
 Orzechowski Emil 30–31
- P**
- Paciejewski Henryk 131, 159, 162
 Paderewski Ignacy Jan 7, 72–73, 102
 Panek Waław 18, 32–33, 117, 156
 Pankiewicz Eugeniusz 138
 Panufnik Andrzej 117
 Papliński Eugeniusz 95
 Pastuch Magdalena 15–16, 180, 188
 Patti Adelina 78
 Paula-Sułkowski Franciszek de,
 książę 99
 Pawińska Małgorzata 137, 139
 Pawlak Edward 130
 Pawlikowski Tadeusz 39–40, 66, 71
 Pergolesi Giovanni Battista 138
 Perkowicz Mieczysław 118
 Pewińska Gabriela 120

Piątek Danuta 132, 160
 Piekut Marek 117
 Platówna Franciszka 62, 64
 Pleśniak Katarzyna 16
 Plohn Alfred 47, 65
 Poliński Aleksander 21–23, 25
 Ponchielli Amilcare 138
 Ponte Lorenzo da 77
 Popławski Adolf 132
 Popowicz Maria 132
 Potocki Andrzej 43
 Pręgowski Zdzisław, Alba Zdzisław 114, 147, 155
 Prokofiew Siergiej 137–138
 Prokopowicz-Wolnikowska Irena 133, 160
 Prokopowicz Teodor 160
 Przesmycki Stanisław 172
 Puccini Giacomo 29, 46, 62, 64, 71–72, 74, 81, 86–87, 90, 98, 101–103

R

Raba Mieczysław 132, 160
 Rachno, pułkownik 154
 Rajczew Peter 58, 63
 Rasp Antoni 96
 Raszewski Zbigniew 14
 Ratuszna Alicja 16
 Rawner Giacomo 29
 Reden Wilhelm Fryderyk, graf 101
 Reszke Edward 39
 Reszke Jan 39, 60, 79
 Reszke Józefina (zam. Kronenberg) 39
 Ribera Antoni 49
 Romanowski Stefan 90
 Ronikier Adam 121
 Ronty Bronisław 127
 Rossini Gioacchino 69–70, 90, 92, 98, 119, 137–138
 Różycki Ludomir 47, 89, 102, 175
 Rubinstein Artur 90
 Rybczyn Michał 114, 147
 Rydel Lucjan 91

S

Sachse Feliks 90
 Saint-Saëns Camille 138
 Sak Helena 16
 Sari Ada (właśc. Jadwiga Szayer) 58, 63, 90, 92, 117, 138
 Sawicka Barbara 131
 Sawicz Franciszek 132, 160
 Scarlatti Alessandro 138
 Schiller Frantz 154
 Schiller Leon (właśc. Schiller de Schildenfeld Leon) 116
 Scotti Antonio 71
 Seidel Antoni 79
 Sembrich-Kochańska Marcelina (zam. Stengel), (vel Sembrich Marcella) 7, 10–12, 32, 45, 69–74, 79, 113
 Siczynski Myrosław 43
 Sienkiewicz Henryk 30, 72, 97, 106
 Sillich Jerzy 95
 Skarbek Fryderyk, hrabia 113
 Skarbek Stanisław, hrabia 40
 Skirmuntt Henryk 28
 Skocza Marek 140
 Skwarecka Hanna 88
 Słowacki Juliusz 24, 117
 Smetana Bedřich 70, 86
 Smolka Alojzy 99
 Snowman Daniel 75
 Sobański Marian 86, 126
 Sokołowa Natalia 139
 Sokorski Włodzimierz, minister 159
 Sorel Bel 29
 Sowilski Marcelli 62
 Spetrino Francesco 71, 76
 Stahl Włodzimierz, major 126, 140, 156–157
 Stankiewicz Janina 132, 160
 Stankiewicz Tadeusz 133, 160
 Starcowie, małżeństwo 120
 Starzyński Stefan 116
 Stengel Wilhelm 69, 73–74
 Stermicz Piotr 49

Stępniewski Stanisław 132, 160
 Stojowska Luiza 73
 Stojowski Zygmunt 72–73
 Straram Walther (właśc. Walther Mar-
 rast) 61, 64, 66
 Strauss Johann 103
 Strauss Oscar 101
 Strauss Richard 80
 Sygietyński Antoni 23, 25
 Sym Igo 115
 Syryłło Stefan 119
 Szalapin Fiodor 44, 170
 Szamborowska Olga 130, 159, 162–
 163
 Szarawarski Konstanty Kajetan 145
 Szejnert Małgorzata 117, 125
 Szeptycki Władysław 132, 160
 Szłapak Maria 132, 160
 Szopski Felicjan 41
 Szostakowicz Dymitr 137–138
 Szujski Józef 122
 Szwed Elżbieta 12, 85, 189
 Szydłowska Mariola 11, 56, 189
 Szymanowski Karol 15–16, 67, 102,
 112, 114, 147, 155, 169, 174–176,
 187–188
 Szymonowicz Tadeusz 90

Ś

Śliwski Mieczysław 95, 126
 Śliwski Walenty 96–97, 126–127
 Świątecki Witold 128
 Świdarska Irena 155
 Świechło Adam 119

T

Tereń-Juśkiw Teodor 114, 147, 155
 Tetrzzini Luisa 81,
 Thomas Ambroise 115
 Toscanini Arturo 12, 70–71, 76, 82,
 84
 Tosti Paolo 172
 Trzciński Teofil 65, 116
 Turska-Bandrowska Ewa 95

U

Umińska Eugenia 117
 Urbanowicz Karol 95, 126

V

Vanderbilt Alva 77
 Vanderbilt William 77
 Vanderbilt, rodzina 77
 Vardi Maria 175
 Verdi Giuseppe 17, 46, 53, 62, 69–71,
 74, 86, 89, 101, 103, 112, 129, 137, 148
 Visconti Guido, książę 82
 Vivaldi Antonio 138

W

Wagner Cosima 80
 Wagner Richard 41, 46, 58, 80–81,
 86, 89, 101, 103, 115
 Waldorff Jerzy 138
 Walska Ganna (właśc. Hanna Puacz),
 (vel Ganna Walska-Cormick) 11,
 56–61, 63–68
 Walter Edmund 29
 Wandycz, Wandyczowa Teodozja
 30–31
 Wasilewska Wanda 128
 Weinbaum Wiktor mgr, dyrektor
 143–144
 Wencowa Maria 132
 Wermińska Wanda 87, 92
 Wharton Edith 79
 White Willard 122
 Widera Feliks 15, 174, 178, 189
 Wiercińscy Maria i Edmund 117
 Wierzbicki Tadeusz 88
 Wiktor Adam 114, 147
 Wilczek, wiceminister 144
 Wilde Oscar 80
 Wilgusiewicz Antoni 16
 Wiłkomirska Maria 117
 Wiłkomirski Kazimierz 117
 Woliński Józef 117
 Wolski Władysław 128
 Woytowicz Bolesław 117

Woźniakowski Krzysztof 118
 Woźniczka Zygmunt 16
 Wraga Roman 115, 117
 Wypych-Gawrońska Anna 10, 17,
 32, 190
 Wysiński Kazimierz Andrzej 122,
 134
 Wysocki Walery 16, 18, 34, 38, 59,
 69, 114
 Wyrzykowski Łukasz 161
 Wyrzykowski Marian 123

Z

Zalewska Anna 130
 Zalewska Helena 132
 Załuski Ireneusz, hrabia 175
 Zapolska Gabriela 62

Zarzycka (vel Zaryćka) Eugenia 114,
 147
 Zawadzki Aleksander generał dywizji,
 wojewoda 95, 126, 135, 156, 158
 Zawitowski Cezary 89
 Zechner Witold 94
 Zegarkowski Henryk 18–19
 Ziętek Jerzy, generał 126, 156–157
 Zuna Maria (właśc. Siebel) 88
 Zuna Milan 88, 98

Ż

Żaba Ryszard 132, 176
 Żelezik Dominika 16
 Żeleński Władysław 19–20, 27–28,
 32, 102, 112, 114, 148
 Żurawska Ewa 16

opracowała *Grażyna Golik-Szarawarska*

Spis ilustracji

- Fot. 1. Afisz pierwszego występu gościnnego Adama Didura we Lwowie. Zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie ■ 54
- Fot. 2. Lwowskie wydanie libretta opery A. Boito *Mefistofeles*. Egzemplarz teatralny ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach ■ 55
- Fot. 3. Adam Didur: *Projekt na sześć przedstawień „Halki”...* Archiwum Państwowe w Katowicach. UWŚl/Kult. T. 60 ■ 110
- Fot. 4. List Antoniego Didura do Stanisława Bursy z 7 IX 1905 roku Biblioteka Jagiellońska, zbiory rękopisów nr 7525 III. Korespondencja Stanisława Bursy z Adamem Didurem, k. 3 ■ 111
- Fot. 5. Adam Didur: Kwestionariusz ZASP. Teczka osobowa Adam Didur. Archiwum ZASP/SPATiF Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie ■ 149
- Fot. 6. Adam Didur: Pismo do Zarządu Głównego ZASP Katowice, dn. 22.XII.1945. Teczka osobowa Adam Didur. Archiwum ZASP/SPATiF Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie ■ 150

Redakcja
Katarzyna Wyrwas

Projekt okładki
Tomasz Kipka

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar


Korekta
Lidia Szumigąła

Łamanie
Alicja Załęcka

Redaktor inicjujący
Paulina Janota

Wersją referencyjną publikacji jest
wersja elektroniczna
Publikacja na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach
4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



 <https://orcid.org/0000-0003-3861-8175>

Adam Didur : droga artystyczna przez
Metropolitan Opera do Bytomia / pod redakcją
naukową Grażyny Golik-Szarawarskiej. - Katowice :
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2020

<https://doi.org/10.31261/PN.3983>

ISBN 978-83-226-3930-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail:wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Liczba arkuszy drukarskich: 12,5. Liczba arkuszy wydawniczych: 14,00. PN 3983.

Książka stanowi nowe opracowanie o charakterze monograficznym spuścizny artystycznej, pedagogicznej i organizacyjnej Adam Didura (24.12.1873 – 701.1946) — śpiewaka operowego zasłużonego dla polskiej kultury muzycznej końca XIX i pierwszej połowy XX wieku, występującego z sukcesem na wszystkich liczących się scenach operowych Polski i świata, w tym Metropolitan Opera i Teatro alla Scala. Publikacja prezentuje aktualny stan badań na temat Didura i jego uczniów, na bazie opracowań, krytyki teatralnej oraz dokumentów archiwalnych udostępnionych, często po raz pierwszy, przez archiwa i instytucje polskie i zagraniczne. Obszerne miejsce w tomie zajęły teksty przynoszące najnowsze wyniki badań na temat tworzenia przez Didura i artystów ekspatriowanych ze Lwowa teatru operowego na Górnym Śląsku po drugiej wojnie światowej.

Grażyna Golik-Szarawska

The book is a new monographic study of Adam Didur's (24.12.1873 – 701.1946) artistic, educational and organizational legacy — an opera singer who made a name for himself in the Polish musical culture at the end of the 19th and the first half of the 20th century and who successfully performed on all major opera stages in Poland and all over the world, including The Metropolitan Opera and Teatro alla Scala. The monograph presents the current state of research concerning Didur and his disciples on the basis of studies, theatre criticism and archival documents made available, often for the first time, by Polish and foreign archives and institutions. A lot of space has been given to the texts that bring the latest results of research on the creation by Didur and the artists expatriated from Lviv of an opera theatre in Upper Silesia after World War II.

Grażyna Golik-Szarawska

„Jestem przekonany, że ta publikacja będzie dobrze przyjęta przez czytającą publiczność oraz muzykologów i historyków kultury, a także miłośników twórczości Adama Didura, i ugruntuje merytorycznie jego znaczenie w kulturze polskiej. I dodatkowo wpłynie na zainteresowanie tą postacią nie tylko w polskim społeczeństwie.”

Stanisław Sławomir Nicieja, fragment opinii wydawniczej

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-3930-6



9 788322 639306

Więcej o książce

