

Bogusław

*Nie było tylko tych,
Only those who did not live
to see the day*

/

*którzy nie dożyli
where absent*

Kaczyński

O uroczystym otwarciu odbudowanego z pożogi wojennej Teatru Wielkiego, wschodzących i schodzących gwiazdach powojennej sceny operowej, kolejnych dyrekcjach, repertuarach, światowej sławy reżyserach, scenografach i dyrygentach dawnych lat opowiada Bogusław Kaczyński.

Podczas oblężenia Warszawy w 1939 roku spłonęły gmachy Teatru Wielkiego i Filharmonii Warszawskiej. Była to niepowetowana strata dla kultury polskiej, bo wraz z tymi placówkami – tak się wtedy wydawało – spłonęła nie tylko legenda, która im towarzyszyła, lecz także ogromne archiwa teatralne, w których gromadzono oryginały wielu dziesiątków polskich oper, często arcydzieł. W Filharmonii uległy zniszczeniu również całe archiwa fotograficzne, dokumentacje koncertów. Wydawało się to czymś nieodwracalnym, czymś, z czego już nigdy się nie podniesiemy.

Minęło kilka lat okupacji i w Warszawie zaczęto grać przedstawienia operowe. Niemcy nie pozwalali na to, by grano opery w formie scenicznej (poza tym nie było przecież już odpowiedniej sali po temu), więc wystawiano je estradowo w kawiarni Lardellego pod jednym warunkiem – cenzura tego żądała – nie mogły to być ani opery narodowe, ani skomponowane przez twórców żydowskiego pochodzenia lub z librettem ich autorstwa. Zmieniano tytuły oper, np. *Krakowiaków i Górali* wystawiono jako *Noc lipcową*. Ludzie na widowni płakali, bo wiedzieli, co to jest, czemu ma służyć. Powodzenie tych oper było ogromne, a nieoceniony dyrygent Zygmunt Latoszewski raz, dwa razy w tygodniu, regularnie organizował pogadanki na temat sztuki operowej, które gromadziły tłumy wielbicieli gatunku. Tak dotrwaliśmy do wyzwolenia.

Natychmiast po wyzwoleniu, w tej rannej, zbombardowanej, głodnej Warszawie, w mieście, które miało być zoorane,

którego miało nie być na mapie Europy, Kazimierz Poreda, śpiewak przedwojenny, nagle zainaugurował działalność teatru i nazwał go Operą Warszawską. Było to na Marszałkowskiej, w niewielkiej sali, ale mimo to grano już repertuar operowy. Otwarto ten teatr *Pajacami*, potem grano *Cyrulika sewilskiego* i mniejsze opery, które nie wymagały rozmachu inscenizacyjnego. Bo opera to wielki rozmach, wielkie widowisko – to interesuje publiczność na całej kuli ziemskiej, co sam namacalnie stwierdziłem. Reszta to tylko przemijające mody.

Potem, w 1955 roku, oddano Filharmonię Warszawską, a Opera przeniosła się do sali Romy, którą Filharmonia zajmowała po wojnie. Roma była cudem ocalonym budynkiem zbombardowanej kompletnie Warszawy. Sala ładna nawet, ale nie było foyer, nie było zaplecza odpowiedniego i pewnych wyposażań sceny – nie mogło być, bo to nie był gmach przeznaczony do tego typu działalności. Walerian Bierdiajew, wielki dyrektor polskiej opery, wystarał się u władz, żeby dotowały budowę Opery Warszawskiej. Dobudowano część gmachu, powiększono całe zaplecze i można było spokojnie realizować przedstawienia.

Opera się rozwijała. Najpierw bardzo powoli, bo trzeba było jeszcze wszystko przysposobić do tego typu działalności, ale Walerian Bierdiajew narzucił niesamowicie wysoki poziom artystyczny i opera zaczęła rozkwitać w sali Romy. Potem nastąpiły już te wielkie sezony w Romie, te wielkie przedstawienia i jeszcze większe debiuty. Wystarczy wspomnieć pojawienie się w Operze Warszawskiej niezwyklej śpiewaczki, ulubienicy Bierdiajewa i Leona Schillera, Marii Fołtyn, która była zjawiskową artystką, największą powojenną Halką, jaka istniała. Następnie pojawił się fenomen fenomenów, zjawisko na mapie operowej polskiej i europejskiej, a nawet nie wiem, czy nie światowej – Bernard Ładysz. Pamiętam jego

debiut i późniejsze przedstawienia – były wspaniałe. Kiedy doszło do premiery *Borysa Godunowa*, to myśmy po prostu oniemieli z wrażenia, że można tak śpiewać i że można tak grać na scenie; do dzisiaj nie wiem, gdzie się tego nauczył. On był urodzonym Borysem.

Zacząto coraz częściej i coraz głośniejszą mówić o otwarciu Teatru Wielkiego, termin zbliżał się milowymi krokami. Wobec tego Bohdan Wodiczko zaproponował repertuar na otwarcie: to miał być *Wozzeck* Berga. Stawił parę prób prawie generalnych, był przygotowany. I nagle otwarcie, rok 1965, już data wyznaczona. Bohdan Wodiczko przeszedł z Romy do Teatru Wielkiego na plac Teatralny. Przyjęliśmy tę wiadomość jako coś niezwykłego, coś, co nie powinno się zdarzyć w tym biednym kraju. Ten gigantyczny budynek z kolumnadą Corazziego, ocaloną, połataną od dziur, tymi sklejkami, istniał znowu. Zaczęły się przygotowania. Doszło wówczas do szczególnego zamętu w dziejach powojennej opery. Bohdan Wodiczko na skutek, śmiem twierdzić, swojego nieznośnego charakteru (był nieznośny, ale pracowity) naraził się władzom politycznym i został zdymisjonowany. Piorun strzelił z nieba. Nas, młodych, poruszyła ta wiadomość – to był cios. Dla niego było to bardzo przykre. Powiedział, że zdjęcie gotowego *Wozzecka* było gwoździem do trumny. Na miejsce dyrektora artystycznego mianowano dyrektora Filharmonii Narodowej, Witolda Rowickiego, wspaniałego muzyka – była to nominacja z najwyższej półki. Dyrektorem naczelnym został Zdzisław Śliwiński, który także przez lata był związany z Filharmonią Narodową.

Zaczęły się przygotowania do otwarcia. Była to bardzo męcząca praca, bo trzeba było w krótkim czasie przygotować repertuar na otwarcie. Zdecydowano nie grać tak ambitnego repertuaru, miało to być czysto narodowe otwarcie: dziedzictwo narodowe polskie miało emanować z Teatru

Wielkiego. Pomyślano, że przygotowują *Straszny dwór*, *Halkę*, *Króla Rogera* i *Pana Twardowskiego*. Rozpoczęły się próby, obsady były wybitne, bo Opera dysponowała znakomitymi polskimi śpiewakami. Ogłoszono, że inauguracja odbędzie się pod koniec listopada 1965 roku. Myśmy tylko chodzili wokół Teatru Wielkiego oglądać to wszystko. Na próby też nie można było wejść, bo cały czas jeszcze wykańczano sale. Rozpoczęła się walka o bilety i zaproszenia na otwarcie Teatru Wielkiego. Z całą pewnością było to wyjątkowo trudną rzeczą, w pierwszej kolejności dla zwyczajnej publiczności, a ja się do niej zaliczałem, mimo iż byłem wielkim entuzjastą i stałym bywalcem teatru operowego (niemal codziennie chodziłem do Romy, dlatego tak dobrze pamiętam wszystkie obsady i dekoracje, i kostiumy). Zdobycie biletów było prawie niemożliwe, jeśli się pomyślało, ilu gości przyjedzie z zagranicy, ilu z Polski, których trzeba było przyjąć w murach Teatru Wielkiego.

I nagle idziemy, zdobyłem jakieś tam miejsca. Poszedłem wcześniej, żeby zobaczyć Teatr, o którym krążyły już legendy: że będzie szokować swoim wyglądem, będzie imponował bielą marmuru, kryształami żyrandoli, gobelinami, że to coś wyjątkowego, te parkiety, niesamowite mozaiki – no, to wszystko było imponujące, więc nie można było pójść na otwarcie tylko o godzinie siódmej czy ósmej – tego nie pamiętam, ale chyba o siódmej. Poszedłem wcześniej, jak otworzono już drzwi, byłem jednym z pierwszych gości, którzy weszli i oglądali to wszystko, nie widownię, tylko foyer. Stopniowo publiczność masowo zaczęła się gromadzić, żeby spacerować po foyer i prezentować też swoje toalety. To była rewia mody. Biedna, zniszczona Polska, zbombardowana Warszawa, a tutaj strojniesz nasze przepięknie się ubrały, jak na polskie możliwości: panowie we frakach, w smokingach, garniturach czarnych – to był obowiązek. Był to odświętny nastrój, przechodził nas dreszcz emocji, kiedy wchodził do foyer goście specjal-

ni tego otwarcia. Rozpoczę może – bo tak powinienem – od wielkich artystów, którzy byli kolumnami tego Teatru i dożyli otwarcia Teatru Wielkiego – jeszcze byli, mogli być jeszcze. Pamiętam doskonale wejście Ady Sari, światowej sławy śpiewaczki, gwiazdy Teatru Wielkiego, otoczonej dworem swoich adoratorów, idącej w stroju primadonny z XIX jeszcze stulecia (no i oczywiście XX, ale ta moda była XIX-wieczna): suknia i do niej prunelki, czyli pantofelki uszyte z tego samego materiału, co suknia. Ona miała ich sześćdziesiąt par w domu. Zawsze do sukni były te same buciki, prunelki, do tego na suknię narzucony szal wenecki spięty na dwa lwy z brylantami w oczach. Patrzyłem na tych dostojnych gości, na Ewę Bandrowską-Turską, Wandę Wermińską, nazywaną matką opery polskiej. To było imponujące! Byli również wielcy młodzi artyści, których już znałem – było miło z każdym się spotkać, porozmawiać.

Nie zapomnę, jak zjawiała się w Teatrze Aniela Młynarska, córka Emila Młynarskiego, która miała na sobie przepiękną toaletę, wyglądała, jak gdyby to była premiera w Paryżu albo w Nowym Jorku, jej strój był niepodobny do tego, co nosili Polacy, chociaż bardzo starali się pięknie ubierać. Wszyscy gromadzili się wokół pani Neli – jak mówiliśmy o niej – bo to była przecież legenda: żona Artura Rubinsteina, córka dyrektora Młynarskiego, która mieszkała wiele lat w Teatrze Wielkim, gdzie państwo Młynarscy mieli mieszkanie. Emil Młynarski był wielce zasłużony dla opery przedwojennej, to on wystawił *Pierścień Nibelunga*.

Potem jeszcze wśród tych gości, zapamiętałem, był brylujący elegancją, w garniturze, Jarosław Iwaszkiewicz, postać powszechnie ceniona i szanowana. Te rozmowy, wspomnienia... Wszyscy szliśmy za tymi gośćmi do Muzeum Teatralnego, jedna Sala Redutowa tu, druga tu. Byli tam wszyscy, by oglądać portret Emila Młynarskiego. Dziękowali... Dzie-

kowali Opatrzności, że dożyli tego czasu, gdy Teatr Wielki znów jest Teatrem Wielkim.

Nagle pojawił się ktoś odróżniający się wyraźnie od reszty gości, modnie uczesany, ubrany we frak, ale nie czarny, taki raczej chabrowego koloru. Nie była to taka innowacja, bo Fryderyk Chopin, gdy pojawiał się na salonach w Paryżu, też często chodził we fraku chabrowym. Jednak potem nie słyszałem, żeby ktoś nosił fraki tego koloru. Wszyscy byli ciekawi, kim jest ten pan, który wyglądał niezwykle elegancko: wypielegnowany, maniery, miny, gestykulacja... Kto to jest? No i nagle dowiadujemy się: Antoine, najślawniejszy moderator mody uczesania kobiecego na świecie, z wielkimi salonami w Paryżu, do niego jeździły elegantki z całego świata się czesać. On pierwszy obciął włosy, skrócił, uczesał Marii Skłodowskiej-Curie. On czesał Polę Negri, nie mówiąc o dziesiątkach innych. Jego pojawienie się było sensacją. Ja o nim bardzo dużo wiedziałem, tylko nie widziałem go na oczy, ponieważ u niego czesała się przed sylwestrem – bo przyjeżdżał do Warszawy – moja ciotka. Musiała dużo wcześniej rezerwować miejsca w kolejce, żeby do Antoine'a się w ogóle dostać. Antoine opowiadał, brylował. Ja żałowałem, że nie przyjechał na to otwarcie Artur Rubinstein. Niestety, tłumaczyła pani Nela, tego dnia miał koncert na innym kontynencie. Również żałowałem bardzo, że nie przyjechał Jan Kiepura z Mártą Eggerth, ale pewne zobowiązania uniemożliwiły ten przyjazd – musiał być wtedy w Hollywood na planie filmowym. Wobec tego wspominaliśmy ich tylko. To by było szalenie ciekawe – spojrzeć na tę legendę Teatru Wielkiego, która błyszczała na cały świat. On był wielkim śpiewakiem i wielkim aktorem, wzbudziłby niebywałą sensację w foyer.

Mówiliśmy nawet do siebie w foyer, stojąc w grupkach, że nie ma tutaj tylko tych, którzy nie dożyli tego dnia, a któ-

rzy z tych wielkich dożyli, są na sali. Wiem, że wybierała się na otwarcie Helena Rubinstein, miała przyjechać, ale odwołała przyjazd w ostatniej chwili. Wiem, że namawiano na to – i zupełnie słusznie – Polę Negri. Ona była szczególnie zobowiązana Teatrowi Wielkiemu, bo debiutowała w tym gmachu jako tancerka w znakomitym zespole baletowym, w *Coppéli*. Z tego gmachu wyszła jako tancerka, odnalazła się w Berlinie na planie filmowym, a potem była już gwiazdą i boginią Hollywood.

Potomkowie sławnych śpiewaków też byli, m.in. Stanisława Gruszczyńskiego, Brzezińskiego, Dygasa. Ja byłem obok Wandy Wermińskiej, z którą w pewnym momencie poznailiśmy się. „Pamiętasz to, a pamiętasz tamto?”, pytałem. Wanda: „Pamiętam doskonale tę *Carmen*, jak śpiewałam z Kiepurą, jak śpiewałam z Dygasem, potem z Gruszczyńskim. Pamiętam, jak śpiewałam *Aidę*, Boże Święty, z moją mistrzynią, Heleną Zboińską-Ruszkowską. Ja zadebiutowałam jako Amneris, młodzieńką dziewczyną byłą, a potem przemieniłam się z mezzosopranu na sopran dramatyczny”. Zboińska-Ruszkowska, światowej sławy primadonna Teatru Wielkiego i La Scali, śpiewała partię Aidy. Tyle wspomnień, wszystko odżyło nagle.

W końcu rozbrzmiewają gongi, my jesteśmy ciągle oczarowani tym blaskiem, tymi marmurami, to wszystko jest takie niemożliwe w Polsce powojennej. Przypomina nam zgoła co innego, a to nagle jest znowu w Warszawie. I ta fasada Corazziego... Jest. Istnieje... Miała ogromne znaczenie – była utrzymaniem ciągłości historii.

Wchodzimy na widownię. Tutaj wielkie poruszenie. Widownia jest wielka. Tylko te dawne artystki, te gwiazdy, ci bawalcy przedwojennej opery, wszyscy jednogłośnie powiedzieli, że to nie jest Teatr Wielki przedwojenny. Teatr był

wówczas rotundą, lożowym teatrem jak La Scala, Covent Garden, Opera Wiedeńska, Londyńska czy Paryska. W tym teatrze wszędzie było blisko z widownią, w nowym wielka widownia była rozciągnięta, jak to w amfiteatrach bywa. Artyści nie byli zadowoleni, mówili, że będzie się ciężko śpiewało, że to jest zbyt rozciągnięte. Niektórzy krytykowali, że brakuje żyrandola pośrodku, który dawałby ciepło, że sklepienie pomalowane jest na siny kolor, który nie jest lubiany przez operę. Opera kocha bordowy kolor, kryształ i złocone kandelabry. Wanda Wermińska mówiła: „Boję się, że jeśli ten teatr tak będzie wyglądał, tak długo będzie pachniał nowością, proszkiem Ixi i czystością, to opera, która tego nie lubi, będzie stąd uciekała, weźmie nogi za pas. Opera lubi, jak jest zapach myszki, zapach starych dekoracji, zapach wiekowego kurzu – to lubi i w tym klimacie czuje się po prostu świetnie”. Ale to były głosy tych wielkich dawniejszych primadonn, ja już tego nie odczuwałem w taki sposób.

Siadamy na widowni, za chwilę zabrzmiał *Straszny dwór* na inaugurację, Witold Rowicki witany, Teatr Wielki witany, wszyscy biją brawo i rozpoczyna się. Piękny spektakl, kolorowy, malowniczy, zrobiony z niebywałym rozmachem! Wykorzystał wszelkie możliwości techniczne Teatru Wielkiego. Tego dotychczas nie było, nie było tak rozbudowanej sceny, którą przesunięto w stronę placu Teatralnego, wobec czego wydawała się niekończąca, co zresztą miało nie najlepszy wpływ na akustykę, ponieważ głos uciekał do tyłu, a powinien być ograniczony dekoracjami, odbijać się od nich i iść na widownię.

Przedstawienie inauguracyjne, obsadzone głosami wspaniałymi i ogromnymi, pamiętam doskonale: Halina Słonicka – Hanna, Krystyna Szczepańska – Jadwiga, Bożena Brun-Barańska – Cześnikowa, Andrzej Hiolski – Miecznik, Bogdan Paprocki – Stefan, Bernard Ładysz – Skołuba –

i Edmund Kossowski, wspaniały bas – Zbigniew. Stworzyli oni niepowtarzalne kreacje. Do tego balet i wspaniały chór. Balet był złożony z największych mistrzów Opery Warszawskiej, zatańczyli mazura z takim rozmachem, że trzeba było go powtarzać jeszcze raz na prośbę publiczności. Byliśmy nieprawdopodobnie usatysfakcjonowani, bo to, co zobaczyliśmy, wróżyło, że Opera Warszawska znów będzie wielkim teatrem, który będzie pokazywał sztukę narodową na najwyższym poziomie, pod każdym względem.

Potem wychodziliśmy z Teatru Wielkiego. Zajęło to dużo czasu, gromadziliśmy się najpierw w foyer, potem trochę niżej i przed Teatrem jeszcze, by wymieniać wrażenia, które były niezapomniane.

Następnym spektaklem była *Halka* Moniuszki. Do roli Halki sprowadzono młodą śpiewaczkę z Opery Wrocławskiej, Halinę Słoniowską, śpiewającą przepięknie sopranem, urodziwą niezwykle, pełną ekspresji i naturalnego dramatyzmu. Przepięknie zaśpiewała tę partię. Rolę Jontka powierzono młodemu, nieznanemu w Warszawie śpiewakowi, który nazywał się Wiesław Ochman. Przyjechał z Opery Śląskiej na zaproszenie, żeby śpiewać to inauguracyjne przedstawienie, no ale był już wspaniały Bernard Ładysz i Zdzisław Klimek – to oczywiście musiała być ta obsada. Piękna *Halka*, narodowa *Halka*. Dusza się radowała, że mamy takie piękne spektakle narodowe, które będą dawały nam doping, mimo wszystko, wbrew wszystkiemu, naszej dalszej, wspaniałej pracy, działalności i utwierdzać będą w Polakach tożsamość narodową i to, że hasło „Jeszcze Polska nie zginęła” jest ciągle aktualne i dzięki temu Teatrowi my się do tego przyczyniamy. To bardzo ważny element, bo Teatr Wielki po to istniał, i w XIX, i w XX wieku. Te wypalone mury też po to istniały: żeby mówić Polakom, że musi być Polska, musi być odbudowany Teatr Wielki.

Kolejnym spektaklem był *Pan Twardowski* w choreografii Stanisława Miszczyka. Przepiękne przedstawienie ze znakomitą obsadą: Stanisław Szymański, Maria Krzyszkowska – wspaniali tancerze. I te sceny zbiorowe! Wybiegał na scenę zespół, pierwsi tancerze Teatru Wielkiego tańczyli w tych scenach, żeby nadać przedstawieniu blasku. To było szaleństwo, co się działo na widowni. I ja wtedy mówię: „Boże, daj polskiej operze, żeby ten *Pan Twardowski* mógł być grywany zawsze w takiej inscenizacji. Porwiecie tłumy, a turyści z zagranicy będą czekali w kolejce po bilety, oni nie chcą czego innego oglądać, oni chcą tę dawną Polskę zobaczyć”.

Zwieńczeniem uroczystości otwarcia była monumentalna inscenizacja *Króla Rogera* w reżyserii Bronisława Horowicza i scenografii Otto Axera.

No i otwarto Teatr Wielki. Byliśmy ciekawi, co się dalej stanie. Do gmachu nadciągały niewyobrażalne tłumy. To nie były tłumy, jak się mówi, organizowane – to były tłumy, które długo czekały w kolejce po bilet, żeby wejść do tego środka i zobaczyć któryś z tych spektakli. Te przedstawienia grano, powtarzano bez przerwy. Tłumy w Teatrze Wielkim, budynek pęka w szwach, jadą autokary z całej Polski, a nawet z Europy, zobaczyć odbudowany Teatr Wielki. Wszyscy są olśnieni, pięknie ubrani, bo do Teatru Wielkiego trzeba się pięknie ubrać. A potem zaczęły się nowe premiery. Przeniesiony z Romy *Don Carlos*, piękne przedstawienie Ladislava Štroसा i Josefa Svobody z Krystyną Jamroz, Bogdanem Paprockim, Andrzejem Hiolskim, Bernardem Ładyszem na zmianę z Edmundem Kossowskim w roli Króla Filipa. Krystyną Szczepańską jako Księżną Eboli. Pojawiła się już młodzianka śpiewaczka ze Śląska – bo wszyscy chcieli do Teatru Wielkiego, każdy marzył, żeby tu śpiewać – Krystyna Szostek-Radkowska, która przejęła ster mezzosopranowy w swoje ręce – piękne śpiewanie, wielki talent dramatyczny.

Pamiętam piękny spektakl, już zrobiony w Teatrze Wielkim, *Eugeniusz Oniegin* w scenografii Andrzeja Majewskiego. Petersburg na scenie... Jeśli ktoś widział tego *Oniegina*, to nie musi oglądać w Petersburgu pałacu, bo widział go na scenie w Teatrze Wielkim. Andrzej Majewski, z którym przyjaźniłem się całe życie, zaprosił mnie kiedyś na scenę, żebym zobaczył z bliska te dekoracje. Dekoracje teatralne nabierają uroku, kiedy są oglądane z odległości, kiedy są z przodu oświetlone w naturalny sposób, ale tutaj było innego typu malarstwo – była w tym niesamowita dbałość o detal, o najmniejsze drobiazgi – to było niezwykle.

Wreszcie *Otello* Verdiego w reżyserii Aleksandra Bardiniego i bajecznej scenografii Andrzeja Kreütza-Majewskiego pod mistrzowską dyрекcją Jana Krenza.

Wreszcie premiera niezapomniana, historyczna – *Elektra* Richarda Straussa. To były już czasy Krenza, ale ciągle jeszcze Śliwińskiego. Krenza robi *Elektrę*, pojawia się Hanna Rumowska, która jako pierwsza Polka odważyła się zaśpiewać arcytrudną, niewyobrażalnie trudną szczególnie dla nas, dla głosów słowiańskich, partię Elektry. I śpiewała tę partię tak olśniewająco, że wkrótce wyjechała w świat, by ją śpiewać w wielkich metropoliach europejskich. Została nawet dublerką Birgit Nilsson, kiedy ta była niedysponowana. Śpiewaczka ostrzegła Rumowską, żeby uważała na partię Elektry, która prawie nie schodzi ze sceny, na moment może, żeby uważała, bo jest młoda ciągle, ale Rumowska była odważna, nie straciła głosu i śpiewała do końca tę partię.

Później do Warszawy przyjechała Regina Resnik, by wyreżyserować niezapomnianego *Falstaffa*. Dyrygował Kazimierz Kord, to on zaprosił Reginę Resnik z Metropolitan, tę wielką śpiewaczkę. Zabrała ze sobą Arbita Blatasa, męża i scenografa, który z nią wielokrotnie robił na scenach świa-

ta albo *Carmen*, albo tego *Falstaffa*. Zaczęły się mozolne przygotowania. Regina Resnik posłuchała polskich artystów i powiedziała, że ona jednak bardzo prosi Kazimierza Korda, żeby mogła zaprosić do Polski na premierę i kilka przedstawień sir Gerainta Evansa z Metropolitan i Covent Garden. Co to było za przedstawienie! Teatr Wielki zamknięty był na klucz, nikt się nie przemknął. Byli tacy dziennikarze, bardziej zaprzyjaźnieni z Teatrem, którzy prosili, żeby ich przemycano, siedzieli potem za fotelami, żeby posłuchać prób, ale byli wypraszani. A Regina Resnik i Kazimierz Kord katowali zespół. To były tak mozolne próby, artyści – opowiadali mi – byli wykończeni. I nagle premiera. To było coś fenomenalnego! Właściwie takie emocje nie powtórzyły się już w moim życiu, nie dlatego, że nie widziałem równie pięknych przedstawień, widziałem, ale nie w Warszawie. To było przejmujące i niezwykle, że można było w Warszawie zrobić *Falstaffa* na poziomie Metropolitan czy Covent Garden – to był ten poziom, poświadczły to występy gościnne Teatru Wielkiego z *Falstaffem* w wielu metropoliach Europy. Mistrzostwo!

Dobiegała końca dyrekcja Zdzisława Śliwińskiego, po tylu latach jego panowania w Teatrze Wielkim, po tylu wspaniałych baletowych premierach pod kierownictwem Marii Krzyszkowskiej, która została dyrektorem Baletu. Była ona tytułarną primabaleriną Teatru Wielkiego – i tańczyła, i kierowała Baletem żelazną ręką. W większości w zespole byli polscy tancerze, pedagodzy przyjeżdżali z Rosji: z Moskwy, z Teatru Bolszoi, z Teatru Kirowa, jak się wtedy mówiło, czyli Teatru Maryjskiego. Boże Świąty, nie zapomnę tych przedstawień! Te wielkie, monumentalne inscenizacje, wybitni młodzi tancerze...! Pojawił się wtedy Gerard Wilk. Tego Teatru Wielkiego pod dyrekcją Zdzisława Śliwińskiego nigdy nie zapomnę, bo nie chcę zapominać i proszę Opatrzność, żeby jak najdłużej pozwoliła zachować mi w sercu i w mojej wdzięcznej, artystycznej duszy

wszystko, co dzięki tamtemu Teatrowi przeżyłem i czego się nauczyłem. Dzięki tamtemu Teatrowi mogłem chodzić po jego scenie i patrzeć, na czym polega praca artystów w operze, żeby potem nie pisać bzdur w recenzjach, że np. artysta tu się potknął, a tu mu coś nie wyszło, tutaj jeszcze coś. Teatr jest żywą instytucją, żywą tkanką i ma prawo nie wyjść artyście jedno C. Callas też nie wyszło, a była i jest Marią Callas. Dlatego pamiętam tak doskonale tamte czasy, tamten dzień otwarcia odbudowanego Teatru Wielkiego oraz dyrekcję Zdzisława Śliwińskiego. W czasie, gdy był dyrektorem wspólnym wysiłkiem udało się zaprosić – w czym brałem niemały udział, muszę się nieskromnie przyznać – Birgit Nilsson, największą śpiewaczkę wagnerowską mojego życia. Upoważnionemu przez dyrektora Śliwińskiego, dzięki kontaktom osobistym z artystami światowymi udało mi się ją zaprosić do Warszawy. Obiecała mi, że przyjedzie – przyjechała. Śpiewała *Toskę* – to było niezapomniane przedstawienie. Artyści do dzisiaj narzekają na akustykę w Teatrze Wielkim, a – rzecz śmieszna – Birgit Nilsson po spektaklu, na bankiecie w ambasadzie Szwecji (bo to był przyjazd sponsorowany przez szwedzki dwór) powiedziała mi: „Ach, jak się lekko śpiewa, ten Teatr ma taką świetną akustykę!”. Nie do wiary, co ona wtedy powiedziała.

Drugi występ gościnny z tej serii to przyjazd Nikołaja Giaurowa, którego udało się namówić na przyjazd do Warszawy. Śpiewał Króla Filipa w *Don Carlosie*. Nie zapomnę jego wyjścia na scenę, jego chodu, jego laski, tego trzymania głowy... To było nieprawdopodobne, nie dziwmy się, to światowy mistrz numer jeden nie tylko wokalnie, ale także aktorsko. Był jeszcze jeden aspekt tego spektaklu. Zgodził się, proszony przez nas, żeby wystąpić w roli Inkwizytora Bernard Ładysz. To było wielkie ryzyko. Inkwizytor ma jeden duet z Filipem. Stoją na scenie obaj, więc to przy okazji jest turniej basów. Śpiewacy boją się takich sytuacji, a tutaj Ładysz ze swoją pozycją ma się zmierzyć z Giaurowem... „To był wielki sukces – powiedział potem Giaurow. – To nie był turniej. To był wspólny duet, w którym każdy z nas dołożył wszelkich starań, żeby jak najlepiej wypaść. I obaj wypadliśmy”.

Wspaniałe były to spektakle w Teatrze Wielkim...! Ciągłe trzeba krzepić, cały tego czas potrzebujemy. A cóż może służyć temu bardziej niż polska opera narodowa, Teatr Wielki, który jest tym promieniem emanującym na cały kraj, Europę, z serca Warszawy, pięknego teraz, odbudowanego placu Teatralnego?

I ten teatr na zawsze zachowałem w swoim sercu i swojej pamięci.