

Bogdan Paprocki - jestem człowiekiem z epoki, której już nie ma

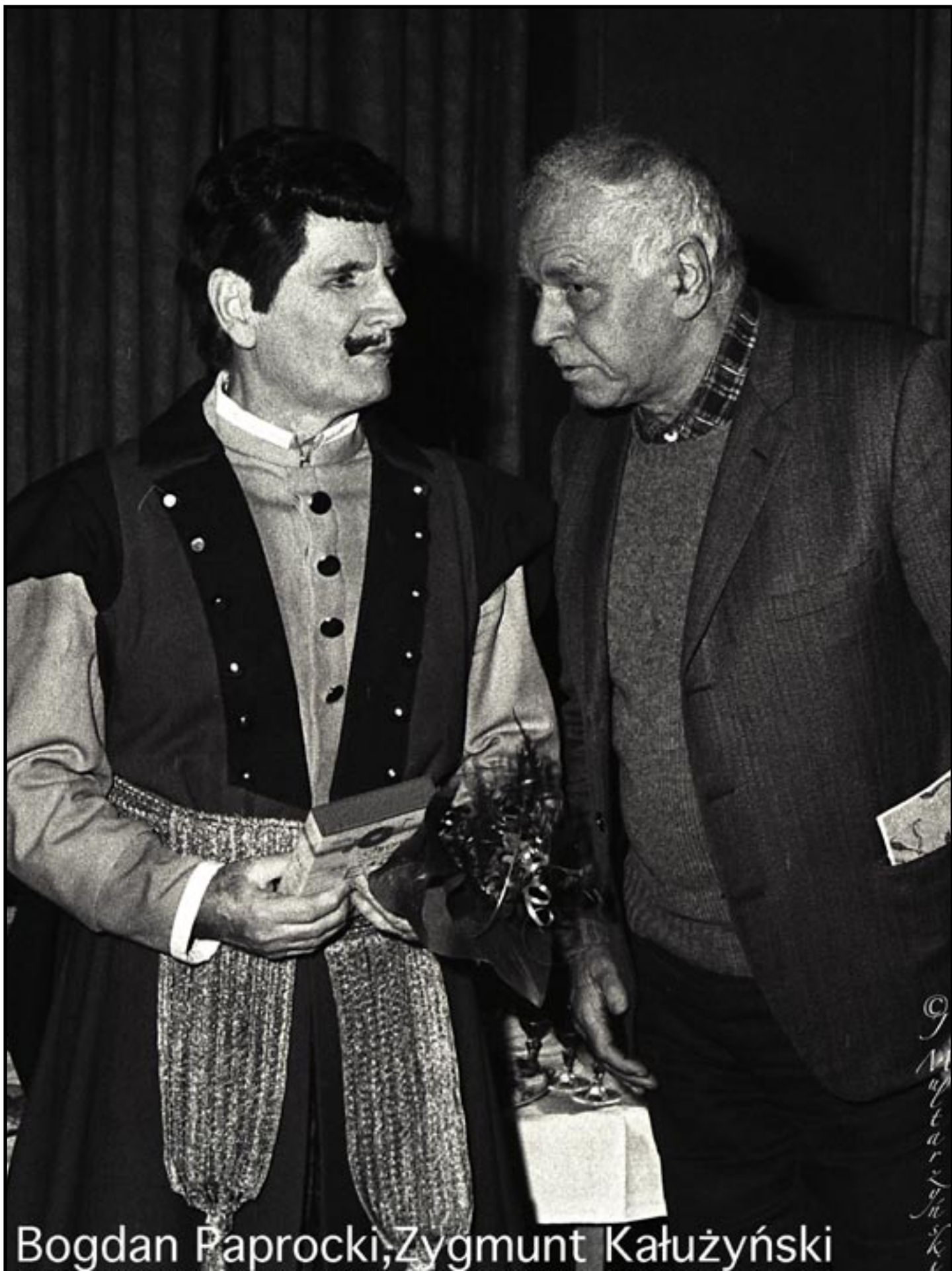
Przez 60. lat obecności na scenie zaśpiewał Pan niezliczoną ilość spektakli, kreował dziesiątki partii tenorowych w operach włoskich, niemieckich, rosyjskich, francuskich i polskich. Wiadomo, że Pańskim debiutem operowym był Alfred w Traviacie na scenie Opery Śląskiej w Bytomiu w 1946 roku. W związku ze zbliżającą się premierą Straszego dworu w poznańskim Teatrze Wielkim chciałbym dziś porozmawiać z Panem, niezrównanym wykonawcą repertuaru polskiego, o operze narodowej i jej twórcy Stanisławie Moniuszce. Czy mógłby Pan przypomnieć jaka była pierwsza kompozycja Moniuszki, którą Pan wykonał i kiedy to było?

Musimy zatem wrócić do okupacji. To był rok 1943, Lublin. Akompaniował mi wtenczas mój kolega Zygmunt Kałużyński. To był Znasz-li ten kraj, to był Kwiatek, to były w ogóle pieśni Moniuszki. Właściwie od tych pieśni zaczynałem, choć niech nikt nie myśli, że są one jakąś tam łatwizną. Od razu zostałem postawiony przed bardzo wysoką poprzeczką. Za okupacji często śpiewaliśmy na takich domowych, czy wręcz konspiracyjnych koncertach. Pewnego razu pojechaliśmy nawet do Nałęczowa na koncert zorganizowany przez naszego kolegę – poetę Jerzego Pleśnierowicza. I tak długo śpiewaliśmy tego Moniuszkę, że nawet kiedy Lublin został już wyzwolony, to moja pierwsza powojenna audycja dla Polskiego Radia złożona była właśnie z pieśni Moniuszki. Studio, w którym nagrywaliśmy wyglądało następująco: bardzo duży pokój obwieszony kocami, mikrofon w jednym rogu, ja w drugim, zwrócony do ściany – całkowicie prymitywne warunki. Dużo później, już w latach 70-tych, nagraliśmy audycję dla telewizji przedstawiającą całą tamtą atmosferę i scenografię.

Czy przed pierwszym wejściem w sceniczną realizację oper Stanisława Moniuszki, mając już w repertuarze pieśni kompozytora, śpiewał Pan poszczególne arie z jego oper?

Za okupacji często byłem zapraszany do różnych prywatnych domów. Prawie zawsze spotkania te kończyły się arią Stefana ze *Straszego dworu* śpiewaną a capella, bez towarzyszenia jakichkolwiek instrumentów. Kiedy dochodziłem do ostatnich taktów, to wszyscy płakali. Takie czasy były. Zanim trafiłem do opery, mnóstwo razy naśpiewałem się tej arii.

Przypomina mi się w tym momencie pewna komiczna historia, również okupacja. Mieszkałem w Rejowcu w Lubelskiem. Nie miałem w ogóle żadnych nut. Ojciec był kierownikiem szkoły, więc miałem do dyspozycji duże klasy (co ja tam wyśpiewywałem! Ale wszystko jakieś swoje kompozycje, żeby tylko tym głosem móc operować). Trafiły mi się nuty arii *Hrabiny* „Zbudzić się z ułudnych snów”. Nie miałem jednak żadnego instrumentu, i jak tu się nauczyć melodii? Przy cementowni była jakaś orkiestra, w której mój kolega grał na klawirze. Poprosiłem, żeby wygrywał mi prymkę, no i w ten sposób nauczyłem się tej arii! Ile razy ja tę arię śpiewałem! Jeśli chodzi o repertuar Moniuszkowski, to poza *Parią*, na scenie wykonałem wszystko. Jeszcze jedna ciekawostka – w roku 1947 była taka wymiana pomiędzy operą w Bytomiu a operą w



Bogdan Paprocki, Zygmunt Kałużyński

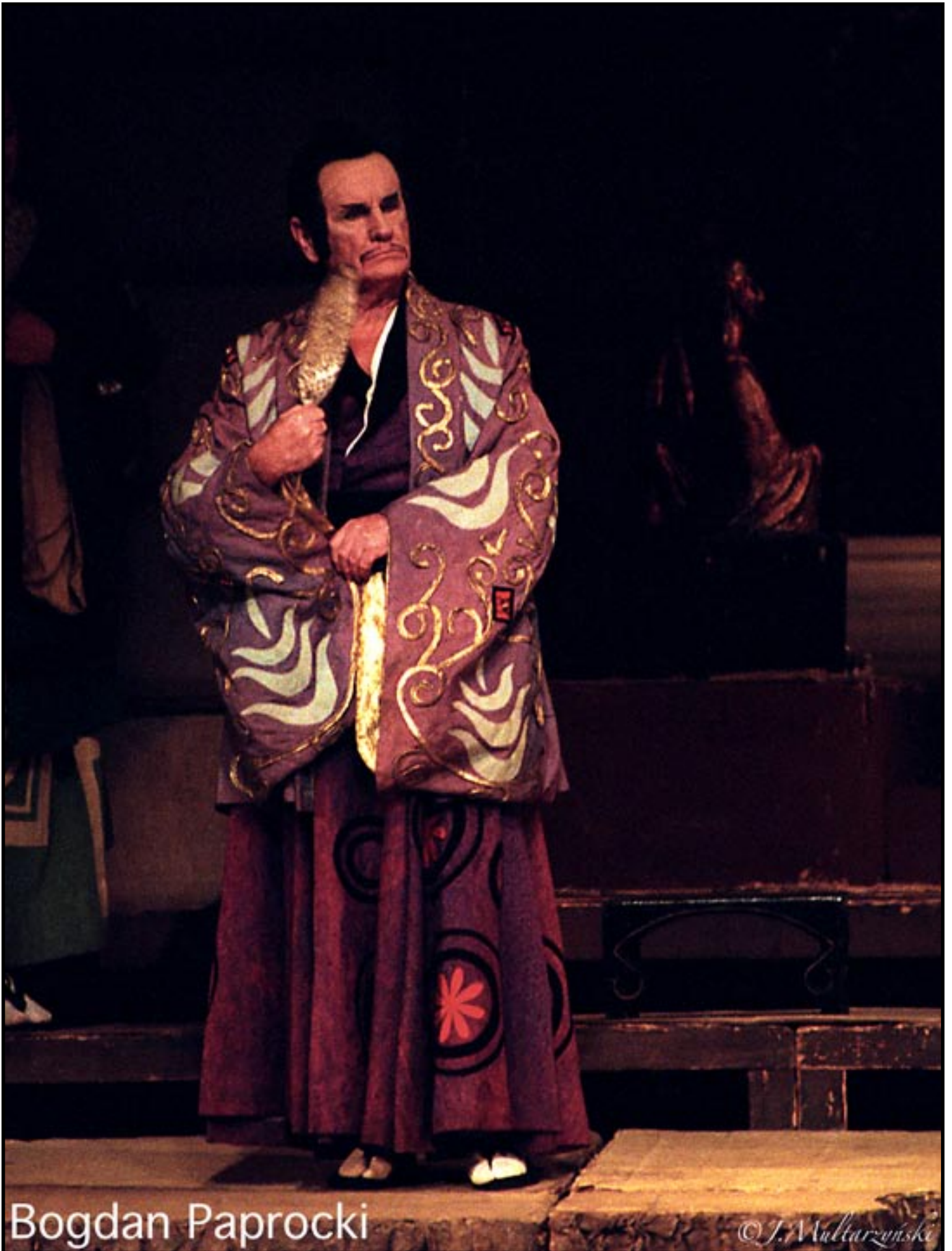
Ostrawie. Opera Śląska jechała z rewizytą do Ostrawy z *Halką* na trzy spektakle. Pierwszy śpiewał Lesiu Finze, drugiego dnia miał śpiewać Wacek Domieniecki, a trzeci spektakl miał śpiewać Franek Arno. Była próba przed wyjazdem w teatrze, gdzie próbował właśnie Wacek, ponieważ pierwszy raz wchodził w tę partię. Dyrygował dyrektor Jerzy Sillich. Siedziałem z kolegami na pierwszym balkonie i przysłuchiwaliśmy się tej próbie. (To były czasy, kiedy ci co śpiewali byli na scenie, a reszta na widowni. To była rodzina!). W pewnym momencie podczas przerwy Sillich do mnie krzyczy: „Kuba, umiesz Jontka?” Zawołałem, że umiem. „No to chodź!” Wacek był widocznie niedouczony, coś tam pewnie było nie tak jak trzeba i ja wskoczyłem w tę rolę, i Jontka pierwszy raz w życiu śpiewałem za granicą! Taka była moja premiera *Halki*. Reżyserem był Adam Dobosz – znakomity nasz tenor przedwojenny. Dobosz był bardzo krytyczny w stosunku do wszystkiego, nawet jak Górala śpiewałem, to zawsze potrafił coś poprawić. Nie chcę się specjalnie tym chwalić, ale po tym Jontku to tak mnie uściskał i powiedział, że w końcu coś dobrego zrobiłem. To była moja *Halka*. Zresztą śpiewałem ją gdzieś na 18 scenach zagranicznych.

Jedną operę Moniuszki zaśpiewałem tylko raz – to był *Flis*. Kiedyś nagrywałem *Flisa* z operą i chórem krakowskim, więc go umiałem. To nagranie jest bardzo ładne, w bardzo dobrej obsadzie (Słonicka, Hiolski, Ładysz, Majak, dyrygował Górzyński). *Flis* był w repertuarze Opery Śląskiej i szedł razem z *Verbum nobile*. Pomyślałem sobie, że jak już to umiem, to wejdę w przedstawienie na scenę. I raz zaśpiewałem.

Tak to wygląda, trzeba być na wszystko przygotowanym. Robić repertuar póki jest się młodym, bo potem już się nie chce, a pamięć też czasami zawodzi. Innym razem trafiło mi się nagłe zastępstwo w nagraniach *Opowieści Hoffmanna*. Premierę śpiewał Lesiu Finze, ja go dublowałem i nadszedł termin nagrania. Wszystko przygotowane, a Leszek w ostatnim dniu poczuł się niedysponowany, no i Kuba śpiewaj! Jest to chyba jedno z moich najlepszych nagrań. Czasami na takim właśnie nagłym zaskoczeniu bardzo zyskiwałem. Chyba jest to dobre, bo człowiek nie ma czasu się denerwować.

Czy według Pana pieśni Stanisława Moniuszki są trudne do wykonania? A jeśli tak, to jakiego rodzaju są to trudności?

Najważniejsze, żeby nie było to wyśpiewywanie nutek, które tam są. Trzeba tylko znaleźć nastrój i wyraz tych pieśni. Zawsze kierowałem się nie muzyką a tekstem. Często mówili mi, że śpiewam tylko takie smutne rzeczy, a ja na to, że to lubię, że to mi wychodzi i odbiorca będzie to samo czuł co ja. A jeszcze z polskim tekstem... bo teraz jest moda śpiewania z oryginalnym tekstem, śpiewak nie wie co śpiewa, słuchacz nie wie co on śpiewa – ja jestem przeciwnikiem tego wszystkiego. Istotne jest także dokładne realizowanie zapisu nutowego, który w tych pieśniach istnieje. Dajmy na to, przy „Ciszy dokoła” jest pianissimo, a niejeden zaczyna tak, że na ulicy go słyhać. Chodzi o to, by wszystkie wskazówki muzyczne wykonywać tak, jak życzył sobie kompozytor. Zygmunt Kałużyński zawsze mówił: „Słuchaj Kuba, przecież Moniuszko pisał te piosenki po to, żeby ludzie sobie w domu śpiewali, a ty z wszystkiego robisz taką powagę”. Dobrze, no to jak ja jestem artystą, to tak czuję i tak śpiewam. Pewno, że można sobie zanucić, ja też ci mogę zanucić jak przy kominku – każdą z tych pieśni – ale ja to inaczej odbieram. W



Bogdan Paprocki

© J. Mularzyński

moim mniemaniu właśnie to wzbogaca te pieśni. Pewno, że można je sobie pomruczeć, ale to nie są te czasy. Kiedy Moniuszko je pisał, rzeczywiście śpiewane były one przy kominku, w domach szlacheckich, wykonywane były dla podtrzymania polskości.

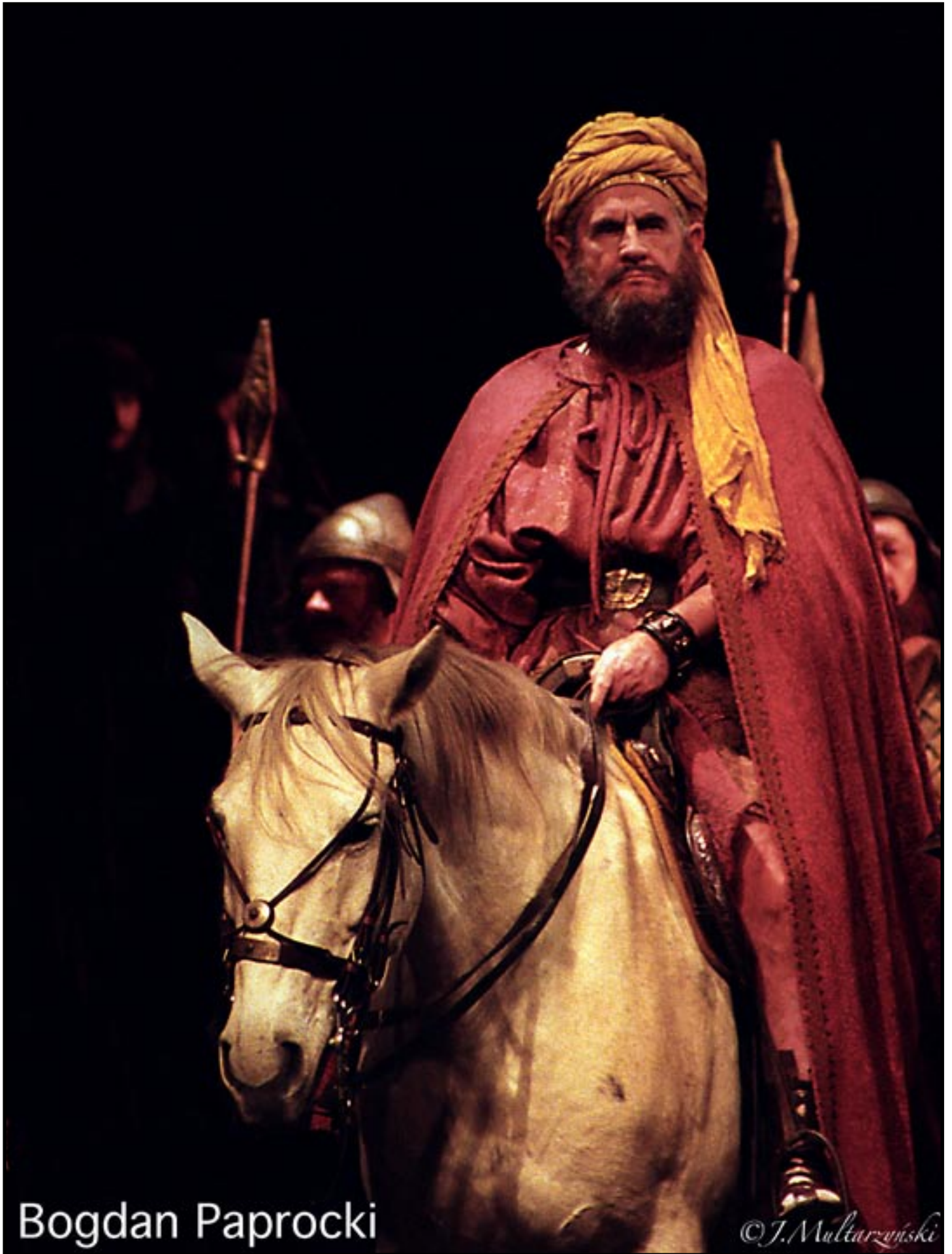
Czy pieśni Moniuszki można traktować jako dobry wstęp, przygotowanie do wejścia w trudne partie operowe kompozytora?

To bardzo indywidualnie zależy. Jak ktoś nie czuje o czym śpiewa, jak ktoś nie ma tego wnętrza, smykałki, wyczucia, nastroju, które trzeba oddać w głosie, lepiej niech się za to nie bierze. Teraz ludzie wychodzą na scenę, machają rękoma i nogami, a w głosie nie ma nic. Scena pomaga – tam jest już i kostium, ruch i gra sceniczna, tam można już sobie pomóc ręką czy nogą, tak jak mówiłem, ale to dopiero na przedstawieniu. A tutaj człowiek zdobywa dyscyplinę muzyczną, umuzykalnia się, umie szafować swoim materiałem głosowym, wie, że tu można, czy trzeba tak, a nie inaczej zaśpiewać. Zawsze powtarzam, że śpiewacy, którzy zaczynają filozofować, to powinni już lepiej drzewo rąbać... Albo się śpiewa albo filozofuje. Tak samo z tymi pieśniami – ja zawsze mówię, jak ktoś ma wykształcenie, jest na poziomie, ma głos i wie co z nim robić, to nie ma żadnych trudności. Jak zaczynałem to na pewno borykałem się z jakimiś trudnościami. W *Traviatę* wskoczyłem po trzech tygodniach prób. Pamiętam jak dyrektor Belina-Skupiewski brał mnie do siebie do gabinetu na kozetkę i pokazywał jak objąć Violetkę. Kolejna premiera to był *Cyrulik sewilski* – przez trzy miesiące prób niejednym razem się napłakałem. Ale Sillich zawsze mówił: „Kuba, możesz płakać ile chcesz, ale masz okazję się nauczyć!” I rzeczywiście, ja na tym *Cyruliku* to tak się „połamałem głosowo”, że nie miałem później żadnych problemów. Jak kazali mi się czegoś nauczyć, to brałem i śpiewałem. Tak jak już nie raz mówiłem, najlepsza moja szkoła to właśnie Rossini. I po latach pisywałem do Sillicha, który powtarzał: „Kuba, jak zauważysz, że coś nie wychodzi, to do Almavivy, a jak trudno coś zaśpiewać, to dopiero do roboty!” I miał rację.

Ale myśmy mieli jeszcze to szczęście, że zdążyliśmy czerpać z pokolenia znakomitych artystów, muzyków. Belina-Skupiewski, genialny tenor, zawsze mówił: „Pamiętaj Kuba, w śpiewie to są trzy ważne rzeczy: pierwsze to jest serce, drugie to jest serce i trzecie to jest serce.” To byli ludzie, którzy obsadzali śpiewaków w operach, biorąc pod uwagę dwie rzeczy – to ma być z korzyścią dla spektaklu i z korzyścią dla śpiewającego. Nie może ktoś być obsadzony w roli, do której głosowo zupełnie nie pasuje, nie dorasta. I stąd wynikają te wielkie tragedie krótkich karier, że bractwo zaczyna się brać do śpiewania rzeczy, których nie powinno tknąć w ogóle. A teraz to już pieniądz rządzi wszystkim...

Jaka była pierwsza opera Stanisława Moniuszki, którą wykonywał Pan na scenie? Jakie wtedy inne role miał Pan już za sobą, czy łatwo było się Panu odnaleźć w moniuszkowskim repertuarze operowym?

Śpiewałem Alfreda, Almavivę, parę razy śpiewałem w *Halce* Górala i potem był już Jontek. Ale tak jak mówię, po *Cyruliku* to już mi było obojętne czy ja śpiewam Moniuszkę, czy Pucciniego, czy Gounoda. Nigdy nie słuchałem żadnych płyt, nigdy nikogo nie małpowałem. Po *Halce* śpiewałem od razu *Fausta*, *Don Pasquale*, *Lakmé*, Rudolfa w *Cyganerii* (to była moja



Bogdan Paprocki

© J. Maltarzyński

najukochańsza partia w tamtym czasie), po Rudolffie przyszło *Rigoletto* i *Opowieści Hoffmanna*. Potem dla „higieny” było *Urowadzenie z Seraju*, a następnie *Carmen*. Przyjeżdżał do nas świetny zresztą tenor, ale śpiewał fatalnie Don Joségo, a ja tę partię czułem. Chyba miałem więcej wnętrza aniżeli głosu, by tę postać w tamtym momencie kreować. Wiedziałem, że ja to muszę zaśpiewać! No i tak wierciłem dziurę w brzuchu, że w końcu dyrektor Skupiewski się zgodził, ale zaznaczył, że na moją odpowiedzialność. Po przedstawieniu przyszedł nasz staruszek Skupiewski z dyrektorem Sillichem, Skupiewski ze łzami w oczach mnie wyciskał i powiedział: „Kuba, to że zaśpiewasz pierwsze dwa akty to ja nie miałem żadnych zastrzeżeń, ale żeś ty tak zaśpiewał dwa kolejne...!” Ale stwierdzam (i zawsze to podkreślałem), że zaśpiewałem Don Joségo za wcześnie. Bo ja do tej partii podchodziłem zbyt emocjonalnie, a ją trzeba śpiewać z duchowną kontrolą. To jednak jest partia, którą najbardziej ubóstwiam ze wszystkich moich ról.

Po *Carmen* zaśpiewałem *Napój miłosny*. Żona dyrektora Skupiewskiego była śpiewaczką (sopran dramatyczny) i specjalnie mnie nie ceniła, w odróżnieniu od samego profesora. Dopiero po *Napoju miłosnym* przyszła do mnie i wyznała: „Kuba, teraz masz i mnie po swojej stronie!”

I dopiero przyszedł czas na *Straszny dwór*. To był rok 1952, mój szósty sezon. Potem *Oniegin*, *Fra Diavolo* i *Hrabina*, której to partii nie lubię. Owszem pięknie śpiewanie, ale taka papierowa postać, właściwie człowiek tylko wnosi kostium na scenę. Następnie *Czarodziejski flet*, a potem już leciały kolejno *Trubadur*, *Tosca*, *Bal maskowy* i *Łucja z Lammermoor*, które były ostatnimi moimi przedstawieniami w Bytomiu. Potem już była Warszawa.

Z tym *Strasznym dworem*... Był wyjazd Opery Poznańskiej do Moskwy w 1952 roku. Wraz z zespołem poznańskim mieli jechać wypożyczeni z Opery Śląskiej Antek Majak, Andrzej Hiolski, no i ja. Hiolski i Majak pojechali, ja nie, bo Bierdiajew wziął wtedy tylko swoje „dzieci”. Wśród nich znalazł się m.in. Aleksander Klonowski. W sumie Bierdiajew nigdy mnie w życiu nie słyszał. Widocznie coś Basia Kostrzewska musiała dyrektorowi powiedzieć i jest telefon: „Dzień dobry. Przy aparacie dyrektor Bierdiajew” i proponuje mi przyjazd do Opery Poznańskiej. Ja mu na to zaskoczony „dziękuję panu bardzo... przyjadę do Poznania...” Widocznie usłyszał z całego zdania tylko „dziękuję” i... się obraził. Na szczęście sytuacja jakoś się rozwiązała. Po jakimś czasie Bierdiajew zaprosił mnie na przedstawienie *Strasznego dworu*. Pierwszym moim odruchem była niechęć, bo w końcu nie liczyłem się dla niego jako śpiewak, ale pomyślałem potem, że będzie okazja, by mnie usłyszał. Po arii Stefana był taki aplauz, że chyba Bierdiajewowi przestało się to podobać, odwrócił się do widowni i krzyczał z podniesionymi rękoma: „Cicho! Cicho!” Wszyscy zgłupieli, ale sukces był.

No i po tym występie przyszła propozycja nagrania płytowego *Strasznego dworu*. Po tym nagraniu znów pojawił się pomysł przejścia do Opery Poznańskiej, lecz okoliczności nie sprzyjały, jakoś się to wszystko przedłużało. W końcu wiadomo było, że Bierdiajew będzie obejmował stanowisko dyrektora opery w Warszawie i postanowiliśmy, że tam się przeniosę. W Warszawie z kolei pojawiły się problemy mieszkaniowe, znów się przedłużało, Bierdiajew zaczął chorować, co wpłynęło, że sam zacząłem się zastanawiać nad sensem opuszczenia Bytomia. Pewnego razu uczeń Bierdiajewa, Bolek Lewandowski, który odwiedzał go w szpitalu, a u nas gościnnie dyrygował, powiedział mi: „Słuchaj Kuba, byłem kilka dni temu u Bierdiajewa w szpitalu i prosił, żeby ci przekazać, że tylko ty możesz powiedzieć, że Bierdiajew to świnia”. Tak go to męczyło,

że w stosunku do mnie nie mógł się wywiązać ze swojego zobowiązania. Bierdiajew umarł w 1956 roku, a ja przyszedłem do Warszawy 1 września 1957. I też miałem od razu taką przygodę: będąc rano w teatrze dowiedziałem się, że któryś z tenorów nawalił i dyrygent zapytał mnie czy zaśpiewam wieczorem *Carmen*. I tak oto wyglądało moje pierwsze przedstawienie w Warszawie. Przez kolejne trzy sezony śpiewałem i w Warszawie i w Bytomiu.

Wiem, że w 1954 w Poznaniu zostało zarejestrowane nagranie Straszego dworu pod batutą Waleriana Bierdiajewa, a w 1965 z Witoldem Rowickim w Warszawie. Czy istnieją inne nagrania Straszego dworu z Pana udziałem w kraju czy za granicą, i dlaczego to z 1965 r. zawiera tylko fragmenty opery?

Istnieje oczywiście jeszcze pełne nagranie *Straszego dworu* z 1978 r., którego dokonał Jan Krenz z zespołem Orkiestry i Chóru Polskiego Radia i Telewizji w Krakowie, jednak ja w nim nie brałem udziału.

W latach 60-tych zarejestrowany został oprócz *Straszego dworu* przekrój *Halki*. Jeśli chodzi o pełne nagrania operowe, to nigdy one nikogo nie interesowały, bo to dużo kosztuje, zatem ze względów finansowych dokonywano nagrań wybranych fragmentów. Nagraliśmy jeszcze przekrój *Halki* dla Deutsche Grammophon Gesellschaft w Berlinie Zachodnim. Śpiewali tam Edmund Kossowski, Andrzej Hiolski i ja. Potem nagraliśmy dla tego wydawnictwa jeszcze drugą



płyte, ale już ze swoim repertuarem. Wykonywałem tam *Carmen* i *Cyganerię*, a dyrygował Mieciu Mierzejewski.

Jakie jeszcze utrwał Pan opery Moniuszki na płytach?

Flis, Hrabina, Halka, Straszny dwór. Nagraliśmy też w radiu *Parię*, którą dyrygował Wicherek. Były jeszcze *Sonety Krymskie* Moniuszki, które trzykrotnie nagrałem. Z innych nagrań muzyki polskiej to *Loteria na mężów* Szymanowskiego pod Fitelbergiem. Wracając do Fitelberga. Na początku lat 50-tych była *Cyganeria* w Katowicach, gościnnie dyrygował bułgarski dyrygent, Fitelberg był na przedstawieniu. I od tego momentu stał się moim największym ambasadorem.

Czy Walerian Bierdiajew był wymagającym dyrygentem w stosunku do śpiewaków i orkiestry? Czy był osobą, z którą się dobrze współpracowało?

On był bardzo rygorystycznie wymagający, a jednocześnie bardzo życzliwy. Z Bierdiajewem zaśpiewałem jeszcze jeden koncert – jego ostatni koncert. Była to *IX Symfonia* Beethovena. Oprócz mnie śpiewali Kossowski, Wojtowicz, a z Poznania – mezzosopran Irena Winiarska. Bierdiajew był bardzo wymagający, to był dyrygent stricte operowy, mający fach (jak to się mówi) w małym palcu.

Walerian Bierdiajew przeszedł do legendy jako znakomity dyrygent, wspaniały dyrektor i niepospolity człowiek. Czy mógłby Go Pan krótko scharakteryzować?

Był ciepłym człowiekiem. Mimo swojej ostrości był bardzo serdeczny, ale pod warunkiem, że znalazło się w granicach jego estetyki, podejścia do pracy i pojęcia muzyki.

Jaką operę zrealizowaną przez Bierdiajewa uważa Pan za najlepszą, najbardziej godną uwagi?

On był specjalistą od muzyki rosyjskiej. Świetny był *Borys Godunow*. Z tym *Borysem* byli też w Moskwie. Wtedy konkurowało ze sobą dwóch Borysów – Edzio Kossowski i Antek Majak. Majak był fantastyczny aktorsko. Nigdy nikt nie twierdził, że miał piękny głos. Pamiętam go jeszcze z Bytomia w *Lakmé* i *Rusałce*. Prawda, że jak jest konkurencja na jednej roli to zawsze dobrze robi obydwu stronom.

*Drugą legendą batuty jest Zdzisław Górczyński, z którym nagrał Pan *Flisa* i *Halkę*. Czy mógłby Pan porównać Górczyńskiego i Bierdiajewa, ich sposób dyrygowania, prowadzenia spektaklu operowego?*

Bierdiajew przy pulpicie sprawiał wrażenie bardzo ekspresyjnego. Górczyński znowu miał bardzo oszczędne ruchy. Tak jak się różnili postaciowo, tak samo byli zupełnie inni jako dyrygenci. Górczyński był moim bardzo dobrym kolegą. Zanim został dyrektorem był genialny, później jednak pojawiały się różne trudności. No ale tak to jest, kiedy ludzie mają trochę władzy.

Czy według Pana repertuar polski, a przede wszystkim opery Kurpińskiego, Moniuszki, Żeleńskiego, Różyckiego, Szymanowskiego czy Szeligowskiego nie są obecnie zbyt rzadko

wykonywane w teatrach polskich? (nie mówiąc o zagranicznych) Jak Pan uważa, z czym to się wiąże? Bo za Pana czasów sytuacja wyglądała trochę inaczej.

Zawsze powtarzam, żeby brać przykład z Czechów. Co by tam jakiś kompozytor nie napisał, to wszystko grają. Co więcej, oni potrafią tak sprzedać swoje dzieła, że są wykonywane na całym świecie. Dla nich jest to skarb narodowy, o który dbają. U nas nawet na Moniuszkę nasi wielcy dyrygenci narzekają. Może czasem pokazuje się *Króla Rogera* Szymanowskiego za granicą. Przede wszystkim u nas to powinno być w repertuarach! Kiedyś przedstawiano *Goplany* i *Janka* Żeleńskiego, *Casanovę* Różyckiego, *Parię* czy *Verbum nobile* Moniuszki. W tej chwili już nawet się nie mówi o braku polskiego repertuaru. Nie ma krytyków muzycznych, ani innych osób chcących zajmować się tym tematem. Maria Fołtyn mówi o Moniuszce, ale ona tyle mówi, że już wcale się jej nie słucha...

Nie ma reżyserów, którzy chcieliby wystawić chociaż te sztandarowe polskie opery. Przecież to nasz skarb narodowy. Czasem od ich pomysłów to włosy stają dęba. W operze najważniejszy jest piękny śpiew. A kto dzisiaj mówi o barwie głosu, pojęcie „tembr” już prawie nie istnieje i niewiele osób zdaje sobie sprawę, co to w ogóle jest.

Na jaki głos tenorowy pisał Moniuszko? Czy według Pana niektórzy młodzi śpiewacy nie dysponują zbyt delikatnym, lirycznym głosem wchodząc w partię Stefana czy Jontka?



Wydaje mi się, że Moniuszko pisał na lirico spinto. To jest chyba ten gatunek tenora, który sobie z tymi wszystkimi trudnościami wokalnymi poradzi. Będzie umiał zaśpiewać piano, piękną liryczną frazę czy mocny, dramatyczny fragment, oczywiście w miarę dobrze wyszkolony – jak będzie miał tylko głos, a nie będzie umiał śpiewać i tym głosem władać, to powie, że Moniuszko straszne rzeczy pisał. Uważam, że jeśli śpiewak jest dojrzały i naprawdę dobrze wyszkolony, to nie powie, że Moniuszko jest niewokalny. Może czasem trudny, ale nie niewokalny. Ja nigdy nie miałem takich zastrzeżeń wobec jego muzyki. Jak ktoś nie może temu podołać, to niech się za to nie bierze. Trzeba mieć świadomość, co ze swoim głosem można wykonać. To też jest sztuka – umieć sobie powiedzieć „nie”. Kiedy zwracam komuś uwagę, to słyszę: „A co Pan myśli, że będę śpiewał tak długo jak Pan?” Odpowiadam wtedy, że tego nikt nie potrafi zagwarantować i samemu należy mądrze rozdysonować swoje możliwości.

Z którymi dyrygentami pracowało się Panu najlepiej nad rolami Moniuszkowskimi?

Z Miciem Mierzejewskim. To był wspaniały człowiek i dyrygent. Z Bierdiajewem śpiewałem tylko *Straszny dwór*, więc trudno jest mi cokolwiek o nim powiedzieć. Nie dał mi zebrać oklasków, które w Poznaniu mi zaoferowano – zawsze będę to wspominać z wielką sympatią.

Czy pamięta Pan, ile zaśpiewał przedstawień Straszego dworu?

Straszny dwór śpiewałem niecałe 300 razy, tak samo *Halkę*. A jeśli chodzi o cały repertuar to w sumie ok. 2800 spektakli w ciągu 60. sezonów obecności na scenach operowych.

9 lutego 2007 w Teatrze Wielkim w Poznaniu odbędzie się premiera Straszego dworu, której jest Pan konsultantem artystycznym. Jak odnajduje się Pan w nowej roli? Cały Poznań cieszy się, że objął Pan patronat nad tą premierą.

Na pewno będę bardzo zdenerwowany. Samo określenie konsultant programowy niewiele mówi. Mogą być to rozmowy z reżyserem i scenografem, choć głównie jest to ustalane między nimi samymi. Nie chodzi tutaj o ingerencję w pracę reżysera czy dyrygenta. Mogę jedynie zwracać uwagę, żeby jakiś głupot i nonsensów nie zrobiono. Jestem człowiekiem z epoki, której już nie ma. Stale sobie wyobrażam, widząc już tyle realizacji, że Polska powinna mieć coś tak reprezentatywnego w dwóch operach – *Straszny dwór* i *Halce* – gdzie nie będzie miejsca na bezmyślne fantazje. Pokazujemy to w wersji oryginalnej, jak to Moniuszko sobie wyobrażał. Można tego dokonać pod warunkiem doboru pięknych głosów, świetnego chóru i baletu, doskonałej orkiestry. Jak te elementy będą spełnione, to różne rzeczy można wtedy wprowadzać. Moniuszko zawsze się obroni.

The logo features the word "MAESTRO" in a white, elegant, serif font, centered on a dark red background with a subtle vertical pleated texture.

© Michał J. Stankiewicz
mstankiewicz@opera.poznan.pl