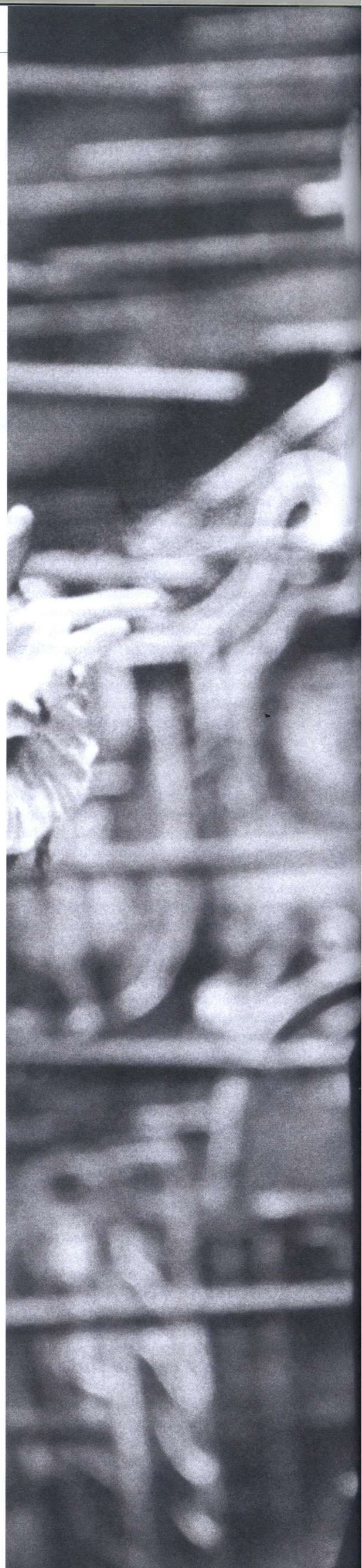


O Teresie Żylis-Garze
mówiono i pisano zawsze
CIEPŁO, wręcz *serdecznie*,
i oczywiście z podziwem,
ale JEJ PORTRET
kreślony był *też* stereotypowymi
opiniami

Pod stołem w domu i na WIELKICH SCENACH

▮ Jacek Marczyński

Od powielanego często sądu zaczynały się w ogóle opowieści o jej artystycznej drodze. O wielu polskich artystach krąży zresztą przekonanie, że nie poznano się na ich talencie w kraju. Olga Olgina, która wykształciła przecież niejedną świetną śpiewaczkę, swej najwybitniejszej – jak się po latach okazało – wychowance też powiedziała: „Masz wycucie stylu Bacha i Mozarta, ten repertuar powinnaś śpiewać na estradzie, bo do opery się nie nadajesz”. Zdanie to przytacza się jako dowód, że i doświadczony pedagog popełnia błędy, gdyż jedynie pierwsza część tej opinii okazała się prawdziwa. Na usprawiedliwienie Olginy dodać trzeba, że nie tylko ona tak oceniała absolwentkę PWSM w Łodzi, na dodatek zwyciężczynię Ogólnopolskiego Konkursu Śpiewaczego w 1953 roku. Pierwsze zawodowe doświadczenia Teresa Żylis-Gara zdobywała w radiowym chórze w Łodzi, potem w 1954 roku dostała etat solistki w chórze Filharmonii Krakowskiej, wreszcie cztery lata później Mieczysław Drobner, dyrektor Miejskiego Teatru Muzycznego – Opery i Operetki w Krakowie dał jej szansę, i to nie byle jaką. Z okazji stulecia warszawskiej premiery *Halki* 28-letnia sceniczna debutantka zaśpiewała w 1958 roku partię tytułową. Była to pierwsza produkcja utworzonej w Krakowie Opery, co nie przyniosło zasadniczego zwrotu w karierze śpiewaczki. Teresie Żylis-Garze udało się zaśpiewać tam jeszcze tytułową rolę w *Madamie Butterfly* oraz Giuliettę w *Opowieściach Hoffmanna*.







Na jej początkowe perturbacje należy jednak spojrzeć z dystansu. Niejedna artystka musiała czekać, aż zostanie odkryta. Marię Callas postrzegano początkowo bardziej jako Wagnerowską Izoldę, Montserrat Caballé zmuszano do ciężkiego niemieckiego repertuaru, a Renée Fleming bliska była w ogóle rezygnacji ze śpiewania. Teresa Żylis-Gara przeszła w gruncie rzeczy spokojniejszą drogę. Wyjechała z Polski i w Niemczech (w tych wówczas nam ideologicznie wrogich) rozpoczęła kolejny etap zdobywania umiejętności bycia na scenie. Spotkała też kogoś, z kim mogła pracować nad rozwojem głosu. Był to Rudolf Bautz; żadna profesorska sława, ale bezbłędnie ocenił jej głos i wiedział, co trzeba zrobić, by wzmocnić wszystkie jego walory. Ćwiczyła z nim także, gdy stała się sławna.

Na decyzję o wyjeździe wpłynęła nagroda na konkursie w Monachium w 1960 roku. Zrozumiała, że tak być musi, jeśli chce coś

osiągnąć. W PRL-u epoki Gomułkowskiej następowało kolejne odcięcie od świata, czekało ją co najwyżej bycie jedną z wielu rodzimych gwiazd, o których pewien dyrektor mówił, że wysiadują codziennie w teatralnym bufecie, czekając na szansę wyjścia na scenę. Teresa Żylis-Gara zaryzykowała, choć niewielu naszych artystów decydowało się wówczas na tak radykalny krok. Dopiero dekadę później ci, którzy zaczęli jeździć na Zachód, mogli w miarę swobodnie kursować między światem a Polską. Za swój wybór zapłaciła rozpadem rodziny. Po latach oceniła to krótko: „Nie zmieniałbym w swoim artystycznym życiu ani kropeczki”.

Decyzje zawsze podejmowała rozważnie i trafnie. Po sukcesie na monachijskim konkursie dostała sporo atrakcyjnych propozycji, ale wybrała niewielki teatr w Oberhausen, traktując pracę w nim jako sposobność do nauki, również języka. Nie znała niemieckiego, przygotowując

“ Decyzje zawsze podejmowała
ROZWAŻNIE
I TRAFNIE,
a po latach powiedziała,
że w swoim życiu
ARTYSTYCZNYM
nie zmieniałaby
ani kropeczki

wycofać, bo nie pasowały do jej głosu. Znacznie częściej odmawiała od razu. Do historii przeszła jako ta, która odrzuciła propozycję Herberta von Karajana, co budziło zdumienie. Rzadziej dodawano, że była to oferta córy Renu w *Pierścieniu Nibelunga*.

Donna Elvira była z nią zaś długo i w chwilach wręcz przełomowych. Tą partią zadebiutowała w 1966 roku w Paryżu w zastępstwie i okrzyknięto ją rewelacją wieczoru. *Don Giovanni* zaprowadził ją po raz drugi na festiwal w Glyndebourne, umożliwił debiut na BBC Proms (wykonanie koncertowe), a potem na festiwalu w Salzburgu i w San Francisco Opera, aż wreszcie na najważniejszej w jej karierze scenie – nowojorskiej Metropolitan, gdzie po raz pierwszy zaśpiewała w 1968 roku. Z tym teatrem związała się na 15 sezonów, z Polek dłuższy staż osiągnęła tam wyłącznie legendarna Marcella Sembrich-Kochańska. Żylis-Gara była w Metropolitan gwiazdą, spektakle z jej udziałem inaugurowały sezony, zapraszano ją na wielkie gale, choćby na pożegnanie w 1972 roku odchodzącego na emeryturę dyrektora Rudolfa Binga. W archiwum Metropolitan jest wykaz 233 spektakli, jakie tam zaśpiewała: od *Don Giovanni* po *Manon Lescaut* w marcu 1984 roku. W jednym z wywiadów tak podsumowała te lata: „W Met znalazłam wprost wymarzone warunki do pracy. Choć mój repertuar był już wówczas bardzo szeroki, to w wielu nowych i istotnych dla mnie partiach debiutowałam w Nowym Jorku”. Do galerii postaci Mozartowskich (Donna Elvira, Pamina, Fiordiligi, Hrabina), do Mimi w *Cyganerii* i Desdemony w *Otelli* dołączyła tam kolejne (Tosca, siostra Angelica, Amelia w *Balu maskowym*, Marszałkowa w *Kawalerze z różą*, Liù w *Turandot*, Elżbieta w *Tannhäuserze* i Elsa w *Lohengrinie*).

W światowej wokalistyce XX wieku miejsce szczególnie jej przynależne byłoby z pewnością wśród artystek tej klasy, co Renata Tebaldi czy Mirella Freni, obdarzonych wyjątkową barwą głosu, pięknie modulowanego, potrafiącego operować od delikatnego pianu po potężne forte. W #3/1987 mówiła o sobie Tadeuszowi Kaczyńskiemu, z dużą dozą skromności: „Mam dość znaczny wolumen i niezłą technikę, dzięki czemu jestem w stanie śpiewać nie tylko partie liryczne, ale i dramatyczne, bez żadnej szkody dla głosu. Głos dobrze postawiony i prawidłowo funkcjonujący zawsze przebiję się przez orkiestrę. I na tym polega cała tajemnica mojego śpiewania «ciężkich» partii lekkim, czy wedle Pana określenia «łagodnym głosem»”.

Jedną z jej koronnych kreacji była Desdemona, którą debiutowała w La Scali – dość późno, dopiero w sezonie 1976/1977. W wypowiedziach po jej śmierci można było przeczytać, że uchodziła za najlepszą odtwórczynię tej bohaterki Verdiego. Sama powiedziała, że Desdemona jest jej najbliższa – „eteryczna, niewinna, szczerą, którą tak niesprawiedliwie potraktowano; pełną głębi, uczuć, a której nie rozumiano”. Dorobek śpiewaczki jest jednak znacznie bogatszy i zróżnicowany.

Warto też dostrzec cezurę w artystycznej działalności Teresy Żylis-Gary, która od połowy lat osiemdziesiątych skoncentrowała się na występach w Europie. Wtedy nastąpiła zmiana repertuaru, pojawiły się w nim *Ariadna na Naxos* i *Zyglinda w Walkirii* czy *Ginewra w Królu Arturze* Chaussona. Sopranistka coraz częściej występowała w recitalach, śpiewając pieśni Lalo, Duparca czy Faurégo i niemal zawsze Chopina, Karłowicza lub Szymanowskiego.

Zwyczaj się uważać, że Żylis-Gara została skrzywdzona przez fonografię. Choć płytowy boom przypadł na czas jej szczytowej formy, nie

znalazła się wśród artystów stale zapraszanych przez koncerty płytowe. Niewątpliwie ich faworytką była Mirella Freni, a w oficjalnych katalogach wielkich firm nazwisko Teresy Żylis-Gary pojawia się rzadko. Za to w najlepszym towarzystwie. Wystarczy wspomnieć *Don Giovanni* pod batutą Karla Böhma z takimi partnerami, jak Sherrill Milnes, Walter Berry, Anna Tomowa-Sintow, Edith Mathis i Peter Schreier (Deutsche Grammophon) czy *Ariadnę na Naxos*, w której brawurowo zinterpretowała partię Kompozytora, a *Ariadną* była Gundula Janowitz (EMI). Osoby bardziej dociekliwe znajdą w sieci wiele innych nagrań – często *live*, zremasterowanych po latach – pokazujących mniej znaną Żylis-Garę. Jest wydany przez festiwal w Glyndebourne zapis jej tamtejszego debiutu w *Kawalerze z różą*. Są ciekawe albumy firm włoskich: utrwalone w 1968 roku w Rzymie *Mojżesz* Rossiniego z Nikołajem Giaurowem, Shirley Verrett i Teresą Żylis-Garą (RAI), pochodzący z tego samego okresu *Wilhelm Tell* (z Franco Bonisollim i Rolando Paneraiem; Myto Records) czy *Stabat Mater* Rossiniego z Shirley Verrett, Luciano Pavarottim i Nicolą Zaccarią (Fonit Centra Record). Osobiście szczególnie cenię zapis *Manon* Masseneta z Chicago w 1973 roku, gdzie partnerował jej Alfredo Kraus (Gala). Można posłuchać Żylis-Gary w kantatach i *Pasji według św. Mateusza* Bacha (EMI), w *II Symfonii* Mahlera (Forlane) czy w pieśniach Lalo (Rodolphe). A Polskie Nagrania wydawały albumy składankowe: z ariami, z pieśniami Szymanowskiego, kolędami, także z zapisem koncertu w Teatrze Wielkim w Poznaniu w 1977 roku, w którym partnerował jej Wiesław Ochman. W okresie późniejszym powstała płyta z pieśniami Chopina i Paderewskiego (DUX, 2001).

Do Polski artystka przyjechała w 1976 roku. Tej pierwszej wizycie towarzyszyło niezwykle zainteresowanie mediów, równe temu, z jakim zmierzyła się w tym samym czasie występująca w Polsce ABBA. W Teatrze Wielkim w Warszawie Teresa Żylis-Gara zaśpiewała w *Tosce*, udało mi się zdobyć bilety po kilkugodzinnym staniu w późnojesiennym chłodzie w kolejce na placu Teatralnym. Dla mnie i dla niemal wszystkich widzów był to pierwszy kontakt z teatrem operowym na światowym poziomie. Sopranistce partnerował będący w okresie wielkich sukcesów tenor Wiesław Ochman, do ich poziomu dostosował się baryton Jerzy Kulesza jako Scarpia, tworząc życiową kreację. Tłem była tradycyjna, ale teatralnie dobra inscenizacja Józefa Grabowskiego. Teresa Żylis-Gara musiała bisować *Vissi d'arte, vissi d'amore*. Nigdy potem nie słyszałem tej arii zakończonej równie pięknymi pianami. A może działała magia wieczoru?

Mało kto wie, że przyjazd sławniejszej koleżanki zbulwersował warszawskie Toski, które biegały ponoć po korytarzach Teatru Wielkiego i ukrywały swoje kostiumy, by nie miała w czym wystąpić. Na szczęście kilka sukien ocalało. Gwiazda chyba tej zazdrości nie odczuła, bo potem przyjeżdżała coraz częściej. W ciągu następnego ćwierćwiecza dała wiele recitali, wśród których chyba najcenniejsze były te z utworami religijnymi – bez kamer i fotoreporterów – z organistą Robertem Grudniem w kościołach wielu miast. Kończyły się długimi rozmowami ze słuchaczami, przed czym Teresa Żylis-Gara nigdy się nie broniła, mimo że pozostała w niej dziecięca nieśmiałość. Ta sama, która powodowała, że gdy w rodzinnym domu na Wileńszczyźnie goście rodziców prosili ją, by coś zaśpiewała, kryła się pod stołem.

Teresa Żylis-Gara i Wiesław Ochman na próbie *Toski* Giacomo Pucciniego, Teatr Wielki w Warszawie, 1976, fot. archiwum prywatne artystki

się do roli Pamin, partii mówionych uczyła się na pamięć fonetycznie. Po dwóch sezonach teatr w Oberhausen zamieniła na większy w Dortmundzie, później dostała angaż do liczącej się w Niemczech Deutsche Oper am Rhein w Düsseldorfie i Duisburgu. Ten sposób pokonywania kolejnych szczebli rozwoju wpajała młodym adeptom sztuki wokalne, gdy prowadziła kursy mistrzowskie.

Olgina częściowo celnie oceniła jej predyspozycje. Mozart – a zwłaszcza partia Donny Elviry w *Don Giovannim* – odegrał w życiu Żylis-Gary szczególną rolę. Wprawdzie pierwszy sukces rangi europejskiej odniosła w 1965 roku na festiwalu w Glyndebourne jako Oktawian w *Kawalerze z różą* (pisano, że przyćmiła Montserrat Caballé jako Marszałkową), ale potem mocno wkroczył w jej życie właśnie autor *Wesela Figara*. Mezzo-sopranowy Oktawian to jedna z niewielu partii, które zaakceptowała, by potem szybko się