



**You have downloaded a document from  
RE-BUŚ  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych: rekonesans

**Author:** Grażyna Golik-Szarawarska

**Citation style:** Golik-Szarawarska Grażyna. (2020). Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych: rekonesans. W: G. Golik-Szarawarska (red. nauk.), "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" (S. 112-151). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

**Grażyna Golik-Szarawarska**

Uniwersytet Śląski w Katowicach



## Uczniowie Adama Didura wobec okoliczności politycznych Rekonesans

Imponujący był zakres i pokłosie 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 operach<sup>1</sup>. 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 Wacławem Kochańskim i Heleną Ottawową<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup>. 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)<sup>4</sup>. Didur pomagał Marcelli Sembrich w pracach Komitetu i między

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

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

<sup>3</sup> L. MAZĘPA: *Adam Didur we Lwowie*. Wrocław 2005, s. 94.

<sup>4</sup> Jak ustaliła Małgorzata Komorowska, początki organizacji sięgają 26 października 1914 roku i początkowo nazywała się Polskim Narodowym Funduszem Pomocy (The Polish National Relief Fund). 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 Fund). 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-Juński, 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-Załużska oraz wnuk Adam Wiktor.

Didur prowadził działalność pedagogiczną w dwóch lwowskich uczelniach: Lwowskim Konserwatorium Muzycznym im. Karola Szymanowskiego oraz Konserwatorium Polskiego Towarzystwa Muzycznego<sup>5</sup>. 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 Narodowej<sup>6</sup>. W obsadzie znaleźli się: Zarzycka, Czepielówna, Juński, 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 Juński<sup>7</sup>.

---

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).

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

<sup>6</sup> 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*.

<sup>7</sup> Obsada za: L. MAZĘPA: *Adam Didur we Lwowie...*, s. 157; W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy na scenach operowych świata przelomu XIX/XX wieku. Studium muzykologiczno-biografistyczne*. 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 Radamesa<sup>8</sup>.

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 artystyczny<sup>9</sup>. 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 Niemczech<sup>10</sup>. Warto dodać, że w tym czasie w operetce Brodzky'ego *Zakochana królowa* pojawiła się gościnnie Mary Didur-Załużska obok Igo Syma.

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*<sup>11</sup>. 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,

<sup>8</sup> Hasło: *Finze Lestaw*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017, s. 283.

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie...*

a w 1923 roku pojawiła się w *Krzysztofie Kolumbie* Franchettiego<sup>12</sup>. 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* Musorgskiego<sup>13</sup>. Wszystkie trzy córki Didura występowały z powodzeniem na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie; Olga w *Fauście* i *Tosce*<sup>14</sup>. Artystka pojawiła się na scenach włoskich i francuskich, a na krajowych w Krakowie, Poznaniu i Katowicach<sup>15</sup>.

Didur, objąwszy niedoszłą z uwagi na wybuch II wojny światowej dyrekcję Teatru Wielkiego w Warszawie<sup>16</sup>, zaangażował Calmę, Finzego, Lachetównę i Małaniuk<sup>17</sup>. 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 Warszawie<sup>18</sup>. 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 Trzciniński, Tymoteusz Ortym<sup>19</sup>. 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”<sup>20</sup>. 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-

<sup>12</sup> A. CZOPEK: *Polacy na wielkich scenach operowych świata...*, s. 50.

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

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> Tamże.

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

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

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

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

<sup>20</sup> 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 Fołtyn<sup>21</sup>. 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)”<sup>22</sup>.

Jak przypominał 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. Odbywały 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 Wiercińscy<sup>23</sup>.

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 uczniami<sup>24</sup>. *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-

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> M. SZEJNERT: *Sława i infamia...*, s. 27.

<sup>23</sup> M.E. WIERCIEŃSCY: *Korespondencja 1925–1944*. Red. i oprac. M. PIEKUT. Warszawa 2013, s. 44, 569.

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

cją<sup>25</sup>. Lachetówna przypominała, że wspólnie z Calmą i Finzem występowali w kawiarniach dla Polaków, głównie w Szwajcarskiej na Nowym Świecie oraz u Lardellego<sup>26</sup>.

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 grudnia<sup>27</sup> i 25 grudnia 1944 roku<sup>28</sup>. Przypomnijmy w tym miejscu, iż Hiolski utrzymywał, że w *Halce* wystąpił w Krakowie sześciokrotnie, do czego trzeba będzie się odnieść w toku dalszego wywodu<sup>29</sup>.

Przedstawienie nazywa Krzysztof Woźniakowski „ewenementem w skali całego jawnego życia artystycznego Generalnego Gubernatorstwa”<sup>30</sup>. Adam Didur sprawował kierownictwo artystyczne<sup>31</sup>, 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-

<sup>25</sup> Hasło: *Latoszewski Zygmunt Tadeusz*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017, s. 653–655.

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

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

<sup>28</sup> Hasło: *Didur Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965...*

<sup>29</sup> 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).

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

<sup>31</sup> 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 Miszczyk<sup>32</sup>.

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 Dietrich<sup>33</sup>.

Inauguracja działalności Krakowskiego Teatru Powszechnego odbyła się 15 marca 1944 roku premierą *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego<sup>34</sup>. 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, ponoć ze względu na wieść o projektowanej tam akcji organizacji podziemnej<sup>35</sup>.

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”<sup>36</sup>. Analiza zebranych danych potwierdzałaby zatem próbę ponowienia akcji zbrojnej przez AK na przedstawieniu *Halki*. Lachowicz napisał:

---

<sup>32</sup> 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.

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

<sup>34</sup> 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.)

<sup>35</sup> Tamże, s. 92.

<sup>36</sup> 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 spektakli<sup>37</sup>.

Panek podał, że po premierze gestapo zaczęło poszukiwać Didura i Calmy, którzy musieli się ukrywać u państwa Starców na przedmieściu Krakowa<sup>38</sup>. 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...<sup>39</sup>.

W przywołanym tekście Calma wspominała, że dotarli z Adamem Didurem do Krakowa po upadku Powstania Warszawskiego i po ucieczce z obozu przejściowego w Ursusie<sup>40</sup>. 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”<sup>41</sup>.

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”<sup>42</sup>. 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:

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

<sup>38</sup> W. PANEK: *Adam Didur i wokaliści polscy...*, s. 279.

<sup>39</sup> 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].

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

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

<sup>42</sup> 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 Londyńskiego<sup>43</sup>.

W dokumentacji znajdującej się w zbiorach IPN dotyczącej Mary Didur-Załużskiej, 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”<sup>44</sup>. Karta tematyczna Wyd. III UB w Poznaniu potwierdza: „w mieszkaniu figurantki mieścił się punkt zborny „A.K.” [sic!] – okupacja Kraków”<sup>45</sup>. 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 akcjach<sup>46</sup>. W 1956 roku w Stanach Zjednoczonych: „Podczas mani-

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

<sup>44</sup> 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.

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

<sup>46</sup> 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. Kiepurą<sup>47</sup>.

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 White<sup>48</sup>.

## Powojenna weryfikacja ZASP

Po drugiej wojnie przed Związkiem Artystów Scen Polskich jako najważniejszy 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 sprawiedliwości<sup>49</sup>.

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).

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

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

<sup>49</sup> 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.”<sup>50</sup>. Wyrok Komisji z 6 kwietnia 1945 roku brzmiał: „Komisja Weryfikacyjna uznała działalność kol. podczas okupacji niemieckiej bez zarzutu<sup>51</sup>”.

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 Latoszewskiego<sup>52</sup>.

W sprawie Finzego Komisja Weryfikacyjna Gniazda Krakowskiego decyzją 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-

<sup>50</sup> 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. Najszczersze 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.

<sup>51</sup> Tamże. Maszynopis.

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

łał schronienia Żydom<sup>53</sup>. 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 dorywczych koncertach, aż do momentu wyzwolenia. W czasie walk ulicznych w Krakowie zostałem ranny pociskiem niemieckiego granatnika, co spowodowało dwumiesięczny okres przymusowego pobytu w łóżku<sup>54</sup>.

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

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”<sup>56</sup>.

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 inicjatyw artystycznych.

Sprawa Wiktorii Calmy-Kotulak była rozpatrywana dwukrotnie. W Krakowie 6 kwietnia 1945 roku udzielono jej nagany „za branie udziału jako amatorce 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 ZASP<sup>57</sup>. 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 Warszawie<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> Tamże, s. 283.

<sup>54</sup> *Leśław Finze, życiorys w Teczce Leśław Finze* w Archiwum Opery Śląskiej w Bytomiu.

<sup>55</sup> Hasło: *Finze Leśław Adam*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego...*, s. 283.

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

<sup>57</sup> Teczka osobowa *Calma Wiktoria*. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

<sup>58</sup> 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 ZASP<sup>59</sup>. 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”<sup>60</sup>. Te dane mogą mieć znaczenie w interpretacji kontrowersyjnej inscenizacji opery Moniuszki w okupowanym Krakowie<sup>61</sup>.

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 aktorów<sup>62</sup>.

## 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

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

<sup>60</sup> Tamże.

<sup>61</sup> 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 *Strasznym dworze*, Księcia Luna w *Trubadurze* i tytułową postać w *Eugeniuszu Onieginie*”.

<sup>62</sup> 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 przyplacił 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 Wokalnego<sup>63</sup>. Rozmowy z Didurem prowadził w Krakowie Mieczysław Śliwski<sup>64</sup>.

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 Mieczysława<sup>65</sup>. 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 plany<sup>66</sup>.

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-

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> A. LINERT: *Katowickie początki Opery Śląskiej*. W: TEGOŻ: *Teatr Śląski w latach 1945–1949*. Katowice 1979, s. 247.

<sup>65</sup> B. SURÓWKA: *Ćwierć wieku Opery Śląskiej*. W: *Opera Śląska 1945–1970*. Red. T. KIJONKA. Katowice 1970.

<sup>66</sup> 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 Dąbrowskim<sup>67</sup>.

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 roku<sup>68</sup>. 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 celu<sup>69</sup>.

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 Poznaniu<sup>70</sup>.

<sup>67</sup> 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.

<sup>68</sup> Dane za: E. KASZUBA: *Dzieje Śląska*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERLIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2002. Wyd. 2 rozszerzone. Wrocław 2007.

<sup>69</sup> A. LINERT: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012*. Katowice 2012, s. 114.

<sup>70</sup> 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 Bytomia<sup>71</sup>. 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 działaniami 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 los<sup>72</sup>. Początkowo władze wojewódzkie zamierzały skierować ekspatriowanych artystów do Opola, następnie do Bytomia. W dużej mierze to polityczne koneksje Dąbrowskiego z Wandą Wasilewską oraz

<sup>71</sup> 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.

<sup>72</sup> 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”<sup>73</sup>. 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 Bytomiu<sup>74</sup>. Tymczasem w świetle recenzji M. Józefa Michałowskiego<sup>75</sup>, 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 wtorek<sup>76</sup>.

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”<sup>77</sup>. Chwalone były chóry, które „poza

<sup>73</sup> A. LINERT: *Śląskie sezony. Teatr Katowic 1907–2012...*, s. 124.

<sup>74</sup> 15.VI Bytom. Premiera STRASZNEGO DWORU S. Moniuszki. Za pulpitem Mieczysław Mierzejewski. W jednym z następných spektakli (premiery 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).

<sup>75</sup> M.J. MICHAŁOWSKI: *Z Opery Śląskiej. „Straszny Dwór”, opera w IV aktach St. Moniuszki*. „Dziennik Zachodni” 25.06.1946.

<sup>76</sup> 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 pochlebny opinię w konfrontacji z poniedziałkowym, w którym szczególnie skrytykował rolę Finzego.

<sup>77</sup> Tamże.

wspomnianą stroną reżyserską miały na ogół brzmienie czyste, zrównoważone, pełne, dobrze zdyscyplinowane w rytmice i dynamice [...]”<sup>78</sup>.

Dekoracje Eustachego Janickiego i Jana Bergera recenzent określił jako „estetyczne i w miarę stylowe”<sup>79</sup>, biorąc pod uwagę to, iż służyć miały w Katowicach, Bytomiu i w objazdach w Chorzowie, Zabrze i innych miejscowościach. Odnotował szczery zachwyty 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 Miecznika<sup>80</sup>, 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 interpretacji<sup>81</sup>.

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, czystością intonacji, dobrą dykcją, dużo swobody w ruchach zapowiadają dobrego śpiewaka i aktora<sup>82</sup>.

Śpiewające Hanne – Annę Zalewską oraz Jadwigę – Halinę Ottoczko ocenił bardzo surowo: „skreślić by należało za wcześniej debiutujące, wokalnie i scenicznie nie na poziomie”<sup>83</sup>.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> W roli tej artysta wywoływał zachwyty w całej swojej karierze scenicznej (zob. m.in. J. ZACHUTA: *Niezapomniany Miecznik*. „Przekrój” 2000, nr 11).

<sup>81</sup> Tamże.

<sup>82</sup> Tamże.

<sup>83</sup> Tamże.

Obsada w drugim przedstawieniu zadowalała krytyka, który pisał o Franciszku Arno:

Dublujący rolę F. Arno, przy swoim pięknym głosie 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 wzrośnie wielokrotnie<sup>84</sup>.

Henryka Paciejewskiego – Zbigniewa chwalił za wykonanie aktu III, „w scenie ze schwytanym duchem”<sup>85</sup>. 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”<sup>86</sup>. 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 zadowolająco<sup>87</sup>.

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. – Przed 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, ciągłe 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,

<sup>84</sup> Tamże.

<sup>85</sup> Tamże.

<sup>86</sup> Tamże.

<sup>87</sup> Tamże.

niż wzrokiem, co pozwoliło im na większą swobodę i naturalność w poruszaniu się i grze; również chórzyci – statyści lepiej orientowali się w granicach im zakreślonych, tworzyli też grupy bardziej żywe, robiące wrażenie większej naturalności, chociaż były jeszcze sceny wymagające korekty reżyserskiej<sup>88</sup>.

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 domysł. Ani Michałowski, ani Kijonka nie podają nazwiska reżysera przedstawienia<sup>89</sup>. 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 Górka, 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

<sup>88</sup> Tamże.

<sup>89</sup> 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-Wolnikowska<sup>90</sup>.

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”<sup>91</sup>.

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 zapalem 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 granicami<sup>92</sup>.

W świetle najnowszych ustaleń Linerta zamiary wobec teatru w Katowicach też wkrótce stały się jasne. 31 sierpnia 1948 roku władze powołały konsern 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

<sup>90</sup> Dane przytoczone za: G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonesans badawczy...*, s. 147–148.

<sup>91</sup> Hasło: *Bursztynowicz Tadeusz Zygmunt*. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł. Warszawa 2017, s. 135–136.

<sup>92</sup> [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 repertuarową<sup>93</sup>. 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”<sup>94</sup>. 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”<sup>95</sup>.

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”<sup>96</sup>. Byrski dodaje wprawdzie, że tuż po wojnie praktyka nieraz czyniła tu wyłomy, ale sytuacja, w jakiej znalazł się Didur, wymagała od niego dyplomacji<sup>97</sup>.

<sup>93</sup> W latach 1948–1949.

<sup>94</sup> K.A. WYSIŃSKI: *Związek Artystów Scen Polskich 1918–1950. Zarys monograficzny*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979. R. 2: *Konsolidacja*, s. 46.

<sup>95</sup> Tamże, s. 47.

<sup>96</sup> T. BYRSKI: *W pogoni za teatrem*. Warszawa 2015.

<sup>97</sup> 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 życzliwość 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*<sup>98</sup>. 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 Bytomiu<sup>99</sup>.

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 wsparcia 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.

<sup>98</sup> *Bytom w cieniu dwóch totalitaryzmów. Szkice z dziejów miasta 1933–1989*. Red. S. ROSENBAUM. Katowice 2012, s. 259; 316–317.

<sup>99</sup> 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 uregulowane<sup>100</sup>.

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 walce<sup>101</sup>. 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, przypomniała 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 konferencyjnym<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> 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.

<sup>101</sup> G. GOLIK-SZARAWARSKA: *Śmierć Adama Didura. Testament Artysty*. W: *Taż: Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej...*, s. 149–152.

<sup>102</sup> 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”<sup>103</sup>. 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 przypominał, 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”<sup>104</sup>. Pojawiała się w reper-

<sup>103</sup> 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 przyjmując najlepsze życzenia i mocny uścisk dłoni. Przed wyjazdem do Włoch proszę mi się pokazać. Aleksander Zawadzki” (W: G. PĘWIŃSKA: *Nasza ciocia z innego świata. Jej prochy niech spoczną w gdańskiej ziemi, po życiu niezwykłym...*).

<sup>104</sup> 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”<sup>105</sup>.

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 [...]”<sup>106</sup>. Podjęto starania o umożliwienie artystce pracy pedagogicznej w Akademii Muzycznej w Gdańsku, o czym świadczy korespondencja Jerzego Waldorffa z 1992 roku<sup>107</sup>. 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 Polakami<sup>108</sup>.

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 żegnali artystkę, która odeszła 28 stycznia 2007 roku w Rzymie<sup>109</sup>.

<sup>105</sup> Tamże.

<sup>106</sup> Tamże.

<sup>107</sup> G. PEWIŃSKA: *Nasza ciocia z innego świata...*

<sup>108</sup> Tamże.

<sup>109</sup> 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”<sup>110</sup>. 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 artystki<sup>111</sup>. 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!<sup>112</sup>

O Lesławie Finzem Jacek Chodorowski dopiero w 2007 roku mógł napisać: „Artysta nigdy nie zaakceptował powojennego porządku w Polsce. I jawnie negatywnie wypowiadał się na ten temat”<sup>113</sup>. Śpiewak zapłacił za to wysoką cenę, jaką było zniszczenie jego nagrań – szesnastu arii operowych – zdeponowanych w archiwach radiowych<sup>114</sup>. 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”<sup>115</sup>. 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

<sup>110</sup> L. MAZEPA: *Adam Didur we Lwowie...*, s. 139.

<sup>111</sup> 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).

<sup>112</sup> Tamże, s. 11.

<sup>113</sup> J. CHODOROWSKI: *Lesław Finze (1918–1998)*. „Trubadur” 2007, nr 2, s. 12.

<sup>114</sup> 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).

<sup>115</sup> Tamże, s. 12.

uznane za działanie celowe, dyskredytujące możliwości wokalne artystki. Finze wraz z Bittnerową i innymi artystami podjął działalność koncertową jako możliwość zarobkowania. Cierpiał upokorzenia i prześladowanie, o których skali mówią odnalezione przez autorkę dokumenty. Nie oszczędzano 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 Warszawie<sup>116</sup>.

Andrzej Hiolski pozostawał w zespole Opery do 31 sierpnia 1963 roku, z tą datą otrzymał zwolnienie z pracy podpisane przez pełniącego funkcję dyrektora W. Stahla<sup>117</sup>. W roku 1951 w zachowanym kwestionariuszu osobowym napisał, że miejscem jego zatrudnienia jest „Państw. Opera” i w rubryce miejscowość uzupełnił „Bytom”<sup>118</sup>. Do 1949 roku, przyjętego w opracowaniu jako cezura końcowa, artysta śpiewał Scarpinę 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”<sup>119</sup>.

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 Śląskiej<sup>120</sup>. Marek Skocza przy-

<sup>116</sup> Dane za: J. CHODOROWSKI: *Leśław Finze...*, s. 12–13.

<sup>117</sup> Dokument w Archiwum Opery Śląskiej.

<sup>118</sup> Dokument w Archiwum Opery Śląskiej. Hiolski wpisał w latach 1946–1947 członkostwo w PPR, PZPR i TPPR.

<sup>119</sup> W. DZIEDUSZYCKI: *Trąby Jerychońskie*. „Odra” 2005, nr 4.

<sup>120</sup> Hasło: A. Hiolski. W: *Słownik biograficzny teatru polskiego*. T. 3: A–Ł...

pomniał, że 3 maja 1992 roku „jednej z operowych sal śpiewu nadano imię właśnie Andrzeja Hiolskiego”<sup>121</sup>. 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...<sup>122</sup>.

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. Zasłabł w taksówce i nieprzyjęty przez jeden z krakowskich szpitali zmarł w hotelu<sup>123</sup>. Inne źródło uzupełniło, że odszedł na kilka dni przed uroczystym koncertem w Pałacu Prezydenckim, „gdzie miał śpiewać kolędy i pastorałki”<sup>124</sup>.

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 akta<sup>125</sup> 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

<sup>121</sup> M. SKOCZA: *Jego imię nie zaginie*. „Dziennik Zachodni” 2000, nr 54.

<sup>122</sup> Za: J. BIEGALSKA: *Taki głos...* „Kurier Lubelski” 2000, nr 53.

<sup>123</sup> W. DZIEDUSZYCKI: *Wspomnienie wielkiego artysty*. „Słowo Polskie. Gazeta Wrocławska” 2005, nr 53; TEGOŻ: *Trąby Jerychońskie...*

<sup>124</sup> TEK: *Andrzej Hiolski*. „Gazeta Wyborcza” 2000, nr 256.

<sup>125</sup> 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-Załużskiej 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 Warszawie<sup>126</sup>.

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 Ludowej<sup>127</sup>.

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 Bierdiajewa<sup>128</sup>. 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-

<sup>126</sup> 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...).

<sup>127</sup> 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.

<sup>128</sup> Walerian Bierdiajew, silnie umocowany politycznie z racji swych przedwojennych jeszcze proradzieckich sympatii i kontaktów, od 24 IX 1949 do 1954 roku dyrektorem 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 Bierdiajewa jeszcze nie koniec<sup>129</sup>.

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”<sup>130</sup>. 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”<sup>131</sup>.

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

<sup>129</sup> 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.

<sup>130</sup> 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.

<sup>131</sup> 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. Przesłębstwo 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 prasie<sup>132</sup>.

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) odpowiedzi<sup>133</sup>.

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 umysłowych<sup>134</sup>.

Przedstawione w opracowaniu w zarysie wyniki prowadzonych kwerend skłaniają do wniosku, że za każdą z przywołanych postaci kryje się

<sup>132</sup> 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.

<sup>133</sup> Tamże, s. 2.

<sup>134</sup> 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 oddania sprawiedliwości Mistrzowi i wiernym Mu Uczniom. W dążeniu tym przyjdzie kierować się poglądem, że w narracji historycznej o dziejach najnowszych pilną potrzebą staje się odbudowywanie wspólnoty wartości ze świadomością, iż: „Wspólna tożsamość wymaga pamięci o roli przemocy i zbrodni w powstaniu i podtrzymywaniu PRL”<sup>135</sup>.

### Synowi Konstantemu Kajetanowi Szarawarskiemu

## Bibliografia

#### Materiały źródłowe

- Karta tematyczna EO-130 z KOI WUSW w Poznaniu dot. Didur-Załużska Maria. Sygn. IPN Po 06/219.
- Maria Didur-Załużska. Kartoteka wyjazdów emigracyjnych. Karta E-14. Sygn. IPN BUKa – III – 55110/56/33/12.
- MITSCHA A.: *Wspomnienia*. Maszynopis III B. Biblioteka Śląska w Katowicach. Sygnatura: R 1691 III.
- Protokół brakowania akt nr 40 z dnia 26 lutego 1980 r. Akta zmarłych TW. Sygnatura I z lat 1946–1975 Wydział ‘C’, dot. Didur-Załużska Maria. Sygn. IPN Po 00169/46.
- 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-Załużska 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 Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.
- Teczka osobowa: Hiolski Andrzej. Archiwum ZASP/SPATiF w Instytucie Teatralnym 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. ROSENBAUM. 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.

<sup>135</sup> B. FEDYSZAK-RADZIEJOWSKA: *Polska Wojna Secesyjna*. „Niedziela” 2017, nr 27.

- GOLIK-SZARAWARSKA G.: *Lwowski rodowód Opery na Śląsku po II wojnie światowej. Rekonstrucja 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. 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 przelomu 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.
- WIERCINŃCY 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–L. 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.: *Leśław 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).
- ŻYKOWSKA-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.
- SKOCZA 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 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 and his daughters: Ewa Didur (married Abbove), 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]

Tymcz. ZARZĄD Z. A. S. P.  
KRAKÓW, SZUJSKIEGO 6

Kwestionariusz

1) Nazwisko i imię, oraz pseudonim Didur Adam

2) Miejsce zamieszkania Wrocław ul. Piłki 90

3) Data i miejsce urodzenia Wola Sierkowska (Krauskie) 18.03.1890

4) Wykształcenie ogólne WYKŚIŁ

5) „ zawodowe inżynier. Obr. Oporowej

6) Data wstąpienia na scenę 10 października 1917 roku w Warszawie

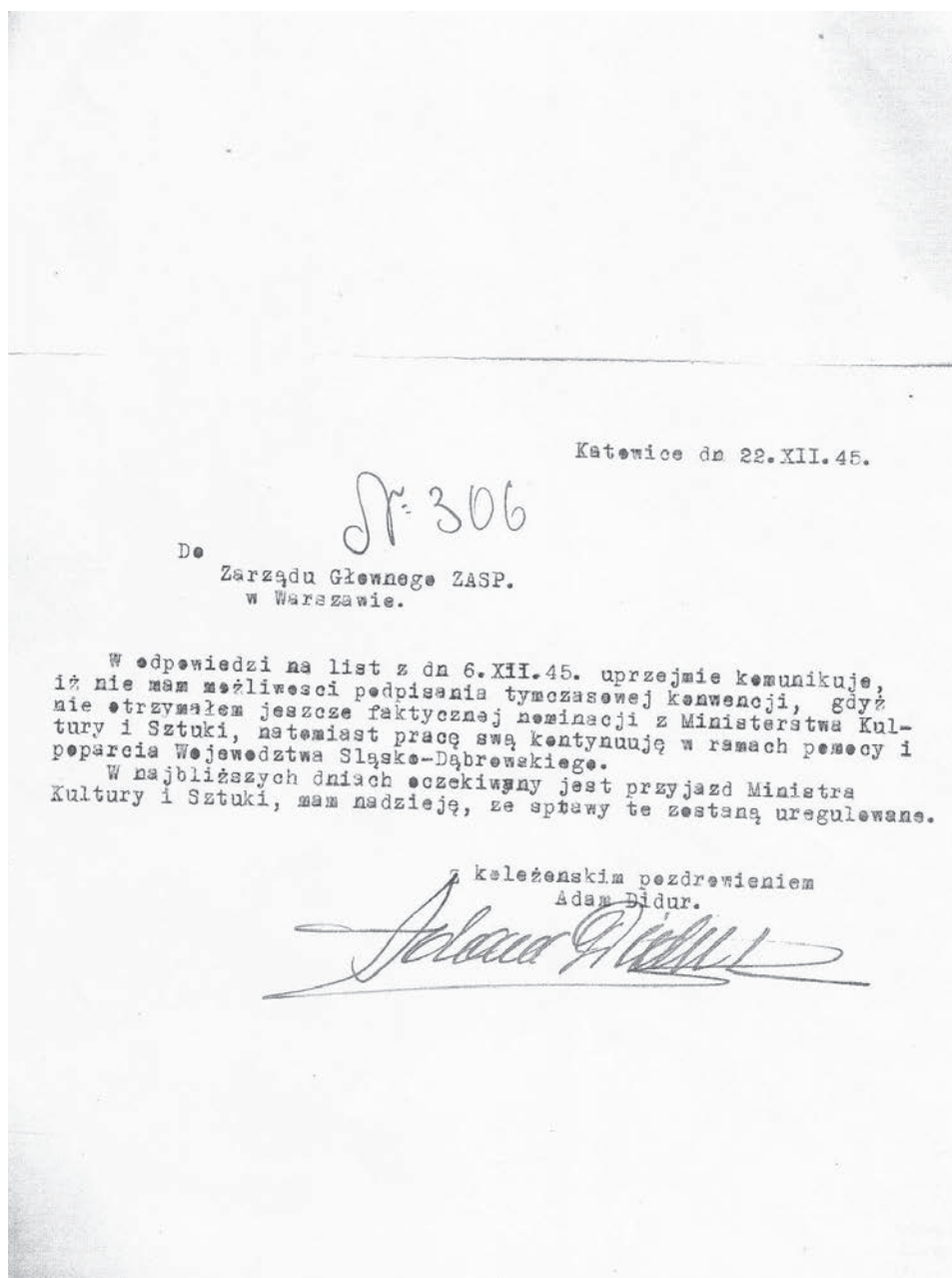
7) „ do Z. A. S. P. Wrocław, Krasnowolski - 10 stycznia 1916 r.

8) Przebieg pracy  
La Scala Milano 3 sezony. Metropol. Wiedeń. York. L. Wilson.  
Regina Victoria 4 sezony. 16 sezonów. Rio de Janeiro 15 sez.  
London Grand Opera 3 sezony. Warszawa. Poznań.  
Warszawa. Paryż. Boston. Moskwa. L. Nowy - Jork.  
Teatr Warszawski. Wiedeń. Moskwa. Petersburg. Wiedeń.  
Kiev - Charków. Jekaterynopol. Niemińsk. Sankt.  
W. Petersburg. Moskwa. Kopenhaga - P. odni. Berlin.  
Wiedeń. Moskwa. Warszawa. Moskwa. Wiedeń. Warszawa.  
 9) Dokładny opis rodzaju i miejsce zarobkowej pracy pod okupacją niemiecką  
Alt.  
Jako profesor i kierownik - w Warszawie - w 1939 roku -  
Opery Warszawskiej

UWAGA! Za złożenie zeznań niezgodnych z prawdą, członek pociągnięty zostanie do odpow. organizacyjnej.

Podpis:  
Adam Didur

Fot. 5. Adam Didur: Kwestionariusz ZASP. Teczka osobowa Adam Didur. Archiwum ZASP/SPATiF Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie



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