

Autoreferat

1. Imię i nazwisko: Monika Walerowicz

2. Posiadane stopnie i tytuły:

- 1995 – tytuł magistra sztuki – Instrumentalistyka w zakresie gry na altówce, z wynikiem bardzo dobrym, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.
- 1997 – tytuł magistra sztuki – Wokalistyka w zakresie specjalności wokaln-aktorskiej, z wynikiem celującym, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.
- 2001 – kwalifikacje I stopnia sztuki muzycznej w zakresie dyscypliny artystycznej – wokalistyka, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy.

3. Dotychczasowe zatrudnienie w placówkach artystycznych, naukowych i dydaktycznych:

- 1997–2011 Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Nauczyciel akademicki (asystent, adiunkt)
- 2003–2004 Landestheater Linz / Austria. Solistka opery.
- 2004–2009 Staatstheater Kassel / Niemcy. Solistka opery.
- Od 2016 Theater Münster / Niemcy. Solistka opery.
- Od 2009 Staatsoper Hannover / Niemcy. Solistka opery.

Przewód kwalifikacyjny I stopnia przeprowadziłam w listopadzie 2001 roku. Byłam wtedy młodą śpiewaczką uhonorowaną szeregiem nagród konkursowych (m.in. I nagrodą w 1996 roku i Grand Prix Paderewski w 1999 roku na dwóch edycjach Konkursu Wokalnego w Bydgoszczy, I nagrodą w Międzynarodowym Konkursie im. Ady Sari w

1999 roku, I nagrodą w Konkursie im. Stanisława Moniuszki w 2000 roku), stypendiów naukowych, zaszczyconą wieloma zaproszeniami krajowych i zagranicznych filharmonii, sal koncertowych oraz teatrów operowych. Od czterech lat pracowałam jako asystent w klasie śpiewu Prof. Brygidy Skiby, z radością służąc młodym studentkom. Po przeprowadzeniu mojego przewodu, wyjechałam do Niemiec. W tym czasie zaśpiewałam parę oratoryjnych i symfonicznych koncertów w Niemczech, w Polsce i produkcję opery „Wesele Figara” W. A. Mozarta w partii Cherubina w Portugalii. Poszukując pracy, wzięłam udział w renomowanym konkursie ARD w Monachium. Referencje napisały mi prof. Teresa Żylis-Gara, która dwa lata wcześniej wręczała mi pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie im. St. Moniuszki w Warszawie oraz prof. Helena Łazarska, dzięki której przyswoiłam sobie ogrom wiedzy, m.in. o technice legata, sprawnym i odważnym atakowaniu wysokich dźwięków, selektywnym przebiegu koloratur i o wielu tradycjach wykonawczych.

Konkurs w Monachium w roku 2003 zakończył się dla mnie angażem w Landestheater Linz, w Austrii, gdzie powierzono mi dwie pierwszoplanowe partie mezzosopranowe: rolę Księżniczki Eboli i rolę Carmen. Prawie roczna praca w teatrze w Linzu i od 2004 roku współpraca z agencją artystyczną Jamesa Dietscha przekształciła się w trwający pięć lat kontrakt ze Staatstheater Kassel, w którym zaśpiewałam szereg wymarzonych partii. Wymienię te, które miały dla mnie największe znaczenie:

- Jaś / *Jaś i Małgosia* – E. Humperdinck,
- Księżniczka Eboli / *Don Carlos* – G. Verdi,
- Laura / *Gioconda* – A. Ponchielli,
- Kompozytor / *Ariadna na Naksos* – R. Strauss,
- Małgorzata / *Potępienie Fausta* – H. Berlioz,
- Cherubin / *Wesele Figara*,
- Donna Elvira / *Don Giovanni* – W. A. Mozart,
- Isabella / *Włoszka w Algierze* – G. Rossini,
- Niklas/Muza / *Opowieści Hoffmanna* – J. Offenbach,
- Dejanira / *Hercules* – G. Haendel
- Matka Maria od Wcielenia Bożego / *Dialogi Karmelitanek* – F. Poulenc

Żyjąc w Niemczech, obserwując rozwój sytuacji politycznej i kulturowej oraz jej przekładanie na aktualny język sceniczny, zauważam, że obok przedstawień bardzo interesujących, głębokich w swoim przekazie, intensywnie oddziaływujących na wyobraźnię widza i słuchacza, obserwuję tu również próby narzucania odbiorcy obrazów depreczających czyjąś wrażliwość, wysuwających fałszywe wnioski. Dlatego tak ważne jest, aby sztuka, którą nosimy w sobie i którą mamy zamiar przekazać młodemu pokoleniu, miała w sobie piękno i była jego przesłaniem.

Ważną rolę w moim życiu odgrywają zasady moralne – zresztą wokół nich rozgrywają się prawie wszystkie historie, dramaty i rozterki operowych bohaterów.

Jak inaczej mogłaby np. księżniczka Eboli z *Don Carlosa* Verdiego zdobyć się na wielki akt żalu i wynikającą z niego potrzebę ekspiacji oraz zryw wszelkich pozostałych w jej złamanym i upokorzonym sercu sił do uratowania ukochanego, gdyby nie przeżyta klęska? Trzeba wiedzieć, jak czuje się człowiek upokorzony i przegrany, aby umieć tę scenę wiarygodnie odtworzyć na scenie. Trzeba przynajmniej umieć sobie wyobrazić walkę o czystość i klęskę w tej dziedzinie, aby wiedzieć, co czuła Eboli Verdiego, Favorita Donizettiego, Elwira Mozarta czy w pewnym sensie Charlotte Masseneta. Jak bardzo warto walczyć dalej i do końca, ponieważ przegrana bitwa nie decyduje o przegranej wojnie! Dopóki walczymy, jesteśmy po stronie zwycięzcy. Wiarygodna kreacja na scenie motywuje odbiorców i wspiera nas samych w kierunku pozytywnego działania.

Rozpatrując problematykę walki po klęsce z punktu widzenia wokalnego i pedagogicznego, możemy bardzo skutecznie pomóc studentowi uważającemu, że się nie rozwija, lub obawiającemu się o stan strun głosowych, tylko wtedy, jeśli sami przeszliśmy przez kryzys i wiemy, jak z niego wyjść. Propaganda sukcesu nie pomaga w sytuacjach kryzysowych, kiedy wszystko wydaje się stracone lub zagrożone. Pomagający najpierw musi mentalnie wrócić do momentu swojego "upadku", błędu, (np. nadmiernego przepracowania organizmu i na tej bazie pobudowanych nowych, niewłaściwych reakcji i układu aparatu głosowego) znaleźć się na jednym poziomie z „upadłym”, aby go objąć i podnieść. Wiarygodnie możemy to uczynić wtedy, kiedy oprócz sukcesu poznało się smak porażki. Zdarza się również, że stan zdrowia studenta oraz umiejętności są bardzo dobre, a mimo tego nie może znaleźć pracy lub otrzymać partii na miarę jego kwalifikacji i ambicji. Wtedy krzepiącą okaże się pełna zrozumienia i konkretnych porad rozmowa z

pedagogiem, który, znając meandry życia śpiewaka solisty wspieranego przez pracę agencji artystycznych – uspokoi, umotywuje i pokieruje zaniepokojonego studenta.

Po sześciu bardzo udanych i rozwijających latach pracy w Państwowym Teatrze Operowym w Kassel, podczas których prowadziłam jednocześnie działalność koncertową i uczestniczyłam w wielu gościnnych produkcjach operowych m.in. w Aalto Theater w Essen i Państwowych Teatrach Operowych w Wiesbaden, Kilonii, Lubece, Norymberdze, Moguncji, Karlsruhe, otrzymałam propozycję zatrudnienia w operze w Hanowerze. W teatrze tym, w którym pracuję od roku 2009 do dziś, zaproponowano mi wiele partii, o których marzyłam. Należą do nich m.in.:

- Octavian / *Kawaler srebrnej róży* – R. Strauss,
- Cherubin / *Wesele Figara*,
- Dorabella / *Così fan tutte*,
- Donna Elwira / *Don Giovanni*,
- Sesto / *Łaskawość Tytusa* – W. A. Mozart,
- Isabella / *Włoszka w Algierze*,
- Rozyna / *Cyrulik sewilski*,
- Markiza Melibea / *Podróż do Reims* – G. Rossini,
- *Carmen* – G. Bizet,
- Księżniczka Eboli / *Don Carlos*,
- Preziosilla / *Moc przeznaczenia*,
- Amneris / *Aida* – G. Verdi,
- Waltraute / *Walkiria / Zmierzch bogów* – R. Wagner,
- Charlotte / *Werter* - J. Massenet,
- Małgorzata / *Potępienie Fausta* – H. Berlioz.

Obecnie przygotowuję partię Nerona w *Koronacji Poppei* C. Monteverdiego, (oraz Ulrykę w *Balu maskowym* G. Verdiego dla opery w Monastyrze, z którym współpracuję gościnnie). Wielką radością dla mnie i mojej rodziny jest decyzja nowej pani dyrektor Laury Berman o przedłużeniu mojego kontraktu z Państwową Operą w Hanowerze o kolejne trzy lata pracy.

Na uwagę zasługuje fakt, że przez wszystkie lata mojej zagranicznej kariery operowej doboru partii dokonywała, po uzgodnieniu ze mną, kompetentna osoba, pani dyrektor działu obsad dr Cornelia Preissing. Cztery razy, na przestrzeni tej

szesnastoletniej współpracy, począwszy od Linz poprzez Kassel i Hanower, odradzała mi pewne role, proponowane dla mnie przez dyrektorów, reżyserów i dyrygentów oper. Dbała o to, abym nie forsowała swojego głosu pochopnie przyjmowanymi wielkimi partiami dramatycznymi lub dziełami kompozytorów współczesnych. Potrafiła dobrać repertuar tak, aby między przedstawieniami była szansa na zregenerowanie sił dla higieny aparatu głosowego. To ona powierzała mi partie liryczne i dramatyczne od Porpory, Haendla, Mozarta poprzez Rossiniego, Gounoda, Berlioza, Masseneta, Verdiego aż po Straussa i Wagnera, czuwając nad tym, aby poszerzany repertuar mnie rozwijał lecz jednocześnie – aby nie szkodził głosowi. Poza tym umożliwiała mi częste występy gościnne w innych teatrach, koncerty symfoniczne, oratoria i recitale pieśni, w których brałam udział. Różnorodność i intensywność śpiewanego repertuaru na początku roku 2016 dały o sobie znać zmęczeniem głosu. Obserwując to, pani dr Preissinger zdecydowała o zmianie repertuaru tak, abym mogła sprostać wyzwaniom kolejnego sezonu. Miałam więc czas na lekcje śpiewu, naukę partii i odpoczynek. Wiele w tym czasie czytałam na temat kształcenia głosu i fizjologii aparatu głosowego. Moją wiedzę na ten temat przypomniiała i ugruntowała ceniona praca zbiorowa pod redakcją S. Klajmana: *Zarys Higieny Głosu*, jak również dwie fenomenalne książki: F. Husler / Y. Rodd – Marling: *Singen, Die physische Natur des Stimmorgans* / Śpiew. Fizyczna natura aparatu głosowego oraz C. L. Reid – *Funktionale Stimmwicklung* / Funkcjonalny rozwój głosu. Dzięki mądrym prowadzeniu przełożonej w przyszłym sezonie 2016/17 zaśpiewałam Rossiniego, Mozarta i dwie ogromne partie Verdiego: Eboli w Münster i Amneris w Hanowerze pewnie i bez uszczerbku na zdrowiu. Jestem tego absolutnie świadoma i ogromnie jej wdzięczna. To wielkie szczęście móc polegać na dobrym doradztwie i zaufaniu. Dzięki temu mój głos zachował swoją świeżość aż do tej pory.

Patrząc wstecz, na mój artystyczny dorobek, zaobserwowałam również z pewnym pozytywnym zdziwieniem interesujące zjawisko, że pojawiające się na przestrzeni lat propozycje pewnych partii odpowiadały mojej dyspozycji psychicznej i fizycznej. Ich kolejność była zawsze wpleciona, zintegrowana z moim życiem osobistym, z nowymi doświadczeniami, dylematami, decyzjami, z pewnego rodzaju *kondycją emocjonalną*. Czułam się zawsze doskonale przygotowana do kolejnej roli poprzez konsekwentną, pilną pracę nad poszerzaniem swojej wiedzy na temat sztuki wokalne, dogłębne

tłumaczenie tekstu literackiego, psychologiczną analizę postaci, studiowanie materiału nutowego, ale również – poprzez obserwacje poczynione w życiu osobistym.

4. Wskazanie osiągnięcia artystycznego wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zmianami):

a) Tytuł dzieła

„Dialogi Karmelitanek” – Francis Poulenc, opera ujęta w trzech aktach (1957)

Nagrania dokonało Radio Dolnej Saksonii – NDR Kultur, transmitując na żywo premierę „Dialogów Karmelitek” Francisa Poulenca, która odbyła się dnia 02.06.2018 roku w Staatsoper Hannover / Państwowej Operze w Hanowerze. Na krążku znajdują się wszystkie sceny solowe i zespołowe z udziałem kreowanej przeze mnie Matki Marii.

Obsada:

Kierownictwo muzyczne – Valtteri Rauhalammi

Inscenizacja – Dietrich W. Hilsdorf

Scenografia – Dieter Richter

Przygotowanie chóru – Lorenzo Da Rio

Soliści:

Blanche de la Force – Dorothea Maria Marx

Chevalier de la Force, jej brat – Simon Bode

Marquis de la Force, jej ojciec – Stefan Adam

Madame de Croissy (I Przeorysza) – Renate Behle

Madame Lidoine (II Przeorysza) – Kelly God

Mère Marie / Matka Maria – Monika Walerowicz

Siostra Konstancja – Ania Vegry

Matka Joanna – Julie-Marie Sundal

Siostra Matylda – Marlene Gaßner

Kapelan – Latchezar Pravtchev

1. Komisarz – Uwe Gottswinter

Lekarz, później 2. Komisarz i Więzienny – Gihoon Kim

Służący Thierry, później Urzędnik – Yannick Spanier

Karmelitanki: Katrin Beyer, Daniela Butina, Alla Doelle, Kathrin Einkenkel,

Kathi Habermann, Diana Jolig-Werner, Dialekti Kampakou, Clara Kunzke, Tatjana

Rodenburg, Eunjeong Song, Danuta Volpe

Chór i Orkiestra Państwowej Opery w Hanowerze

b) Dokumentacja uzupełniająca:

- *Potępienie Fausta / La damnation de Faust* – Hector Berlioz

Nagranie – NDR kultur, transmisja na żywo w dniu premiery 16.02.2019. Na płycie znajdują się obydwie arie Małgorzaty oraz duet i tercet z jej udziałem.

Obsada:

Kierownictwo muzyczne – Ivan Repušić,

Faust – Eric Laporte

Mefisto – Shavleg Armasi

Małgorzata – Monika Walerowicz

Chór i Orkiestra Państwowej Opery w Hanowerze

- *Zmierzch bogów / Götterdämmerung* – Richard Wagner

Nagranie – NDR kultur, transmisja na żywo w dniu premiery 12.06.2011. Na płycie znajduje się duet i aria Waltrauty.

Obsada:

Kierownictwo muzyczne – Wolfgang Bozic, Brunhilda – Brigitte Hahn

Waltraute – Monika Walerowicz

Orkiestra Państwowej Opery w Hanowerze

- *Pieśni wybrane z Op. 74* – Fryderyk Chopin
- *Wesendonck – Lieder / Pieśni do słów M. Wesendonck* – Richard Wagner

Nagrania dokonano dnia 12.08.2013 podczas recitalu pieśni zorganizowanego w ramach Festiwalu Santa Vittoria we Fratte Rosa we Włoszech. Przy fortepianie – Siegmund Weinmeister.

- *Frauenliebe und Leben Op. 42 / Miłość i życie kobiety* – Robert Schumann.

Nagrania dokonano dnia 03.06.2012 podczas recitalu pieśni w Białym Domu w Hanowerze. Przy fortepianie – Natascha Konsistorum.

Dialogi Karmelitanek F. Poulenca – to celowo wybrane przeze mnie dzieło nietypowe. Partia Matki Marii, którą w nim kreuję, nie należy do najbardziej melodyjnych, słynnych i lubianych. Jest jednakże bardzo interesująca, wymagająca, kontrowersyjna, bogata w możliwości różnych jej interpretacji. Wymaga przenikliwego myślenia, mądrego śpiewania i odwagi do dyskusji. Bardzo chętnie w swojej habilitacji podzielę się przemyśleniami dotyczącymi mojej codziennej artystycznej pracy i tym, co sprawia, że uważam ją za absolutnie fascynującą!

Koncentruję się w niej na wielu faktorach. Jednakże do najważniejszych z nich należy interpretacja kreowanej przeze mnie postaci. To, co mnie najbardziej interesuje i inspiruje, to odkrycie jej specyfiki, odrębności, dojrzałości postawy lub jej braku (bez konieczności jej oceny moralnej), pokazanie możliwie najszerszej wersji złożoności jej charakteru i dopiero na tej podstawie oparte – inteligentne użyczenie danej postaci swojego głosu. Dzięki nabytej przez lata wiedzy merytorycznej, dotyczącej sztuki wokalne, oraz uwzględniając wymogi stawiane mi przez kompozytora i dyrektora muzycznego, pokonuję – rzecz jasna – wszelkie trudności wykonawcze danego utworu. Niezwykle ważny jest trzon wiedzy, który należy wcześniej zdobyć, czytając, zbierając materiały historyczne na temat autentycznych postaci (jak np. Księżniczka Eboli, Matka Maria od Wcielenia Bożego, Neron, Charlotte czy Sesto), aby dopiero na tej podstawie, poruszając się w ramach ogólnie przyjętego stylu muzycznego danej epoki, wykreować rys postaci, ilustrując go barwą głosu, zamierzoną specyfiką przebiegu fraz muzycznych, legatem, emocjonalnie uzasadnionym przebiegiem ewentualnych koloratur, obiegników, tryli czy wypełnionych myślą pauz. W obydwu przypadkach – kreowania postaci autentycznych czy wymaganych – wersję ich interpretacji tworzę z reżyserem i

dyrygentem. Aby uzasadnić postawione przeze mnie tezy, posłużę się nagraniami i omówieniem interpretacji następujących bohaterek: Matka Maria od Wcielenia Bożego z *Dialogów Karmelitanek* F. Poulenca, Małgorzata z *Potępienia Fausta* H. Berlioza, Waltraute ze *Zmierzchu bogów* R. Wagnera. Z racji obszernej tematyki tego referatu i przyjętej przeze mnie jego formy opisowej skoncentruję się głównie na opisie specyfiki partii Matki Marii od Wcielenia Bożego.

Dołączone nagrania partii Waltraute i Małgorzaty oraz trzech cykliw pieśni stanowią jedynie uzupełnienie dokumentacji mojej działalności artystycznej i będą omówione bardziej marginalnie w dalszej części mojej wypowiedzi.

Na uwagę zasługuje fakt, że na moją kreację Waltraute – jednej z czołowych, niemieckojęzycznych ról mezzosopranowych, reprezentatywną swoim stopniem trudności pośród dramatów muzycznych R. Wagnera, złożyła się praca wielu absolutnych specjalistów, znawców gatunku. W tym miejscu pragnę z największym szacunkiem wymienić ich nazwiska. Jako pierwszą wspomnę Kammersängerin (tytuł odznaczonego śpiewaka kameralnego) Carolę Rentz, doświadczoną interpretatorkę ról mezzosopranowych i altowych w Staatsoper w Hanowerze, pełniącą dodatkowo funkcję nauczyciela fonetyki języka niemieckiego w dziełach scenicznych. Czuwała ona nad prawidłową wymową każdej mojej partii niemieckiej, śpiewanej w tym teatrze. Zawdzięczam jej ogromną wiedzę na ten temat, a recenzja, która pojawiła się w lokalnej prasie po premierze *Zmierzchu bogów*, chwalać „(...) Erzählungskraft der Waltraute in ihrem Monolog” (czyli dosł. – siłę opowiadania, wymowę Waltrauty w jej monologu), była dla niej (i dla mnie) największym komplementem. Reiner Armbrust, izraelskiego pochodzenia niemiecki dyrygent i kameralista, kontynuował dzieło rozpoczęte przez KS Carolę Rentz. Wy tłumaczył mi, w jaki sposób formować strumień powietrza, by nie przerywać legata podczas wypowiedzianych lub śpiewanych w tym języku spółgłosek wybuchowych lub ich zbitek typu k, t, st, p, sp. Nauczył mnie prawidłowego wspiewania dyftongów, głosek m, n w wygłosie wyrazu lub frazy, bardzo istotnego podkreślenia samogłoski, od której zaczyna się kolejne słowo, bez przerywania legata itp. Ich wymowa różni się bowiem nieco od polskiej czy włoskiej. Wiedzę tę doskonaliłam również u wspaniałego austriackiego dyrygenta i kameralisty Siegmunda Weinmeistera, z którym nagraliśmy udostępnione na płycie Blu-ray *Wesendonck Lieder* R. Wagnera.

Kolejną postacią, która wycisnęła piętno na moim postrzeganiu repertuaru niemieckiego, była ekstrawagancka i fascynująca kameralistka i dyrygentka, rodem z Południowej Afryki – Ansi Verwey, specjalizująca się m.in. w literaturze muzycznej R. Wagnera. Nauczyła mnie rozumieć strukturę tychże kompozycji, rozróżniać ich Leitmotive / lejtmotywy i w sposób absolutnie komiczny, ale – sensowny i merytoryczny rozłożyła na czynniki pierwsze wątki ogromnej w swych rozmiarach Sagi Nibelungów. Wszystkim zainteresowanym, znającym język niemiecki – gorąco polecam jej wykład pt. *Wagner: Der Ring des Nibelungen / the 1 hour version / Wagner: Pierścień Nibelunga / wersja jednogodzinna*” dostępny na kanale YouTube, z 19.09.2017.

Liryka wokalna i miłość ku niej, zaszczerpiona przez moją maistrę – prof. Brygidę Skibę, nie może przejść bez echa w pracy habilitacyjnej, ponieważ stanowi integralną część mojej artystycznej drogi, podstawę do szerszych, pogłębionych w swej strukturze gatunków, jakimi są koncert lub opera. W związku z powyższym, na dołączonej płycie Blu-ray pojawi się zapis recitalu pieśni, który odbył się w ramach Festiwalu Santa Vittoria 2013, we Fratte Rosa we Włoszech. W ramach rozpowszechniania kultury polskiej – wraz ze wcześniej wspomnianym Siegmundem Weinmeisterem (obok znanego i cenionego cyklu pieśni R. Wagnera) prezentuję tu wybrane, znakomite pieśni F. Chopina. Spotkały się one z ogromnie ciepłym przyjęciem włoskiej, niemieckiej i austriackiej publiczności.

Jak już wcześniej wspomniałam, w mojej pracy scenicznej i pedagogicznej inspiruje mnie studium psychologiczne postaci, jej życie wewnętrzne. Każdy ma swoje życie wewnętrzne, bez względu na to, jaki światopogląd reprezentuje. Neron z *Koronacji Poppei* Claudia Monteverdiego, którego partię obecnie przygotowuję, też ma swoje bogate życie wewnętrzne. Zupełnie odmienne od duchowości zakonnicy Matki Marii z *Dialogów Karmelitanek* – ale je ma! Według tychże reguł życia wewnętrznego postępuje. Jego wybory będą pełne okrucieństwa, zbrodni, kłamstwa i egoizmu. Całą swoją postawą wyraża przekonanie o słuszności swoich wyborów. Jest niepoohamowany, namiętny, rozpieszczony, szalony, a dzięki swej władzy – zepsuty i niebezpieczny. Doskonale ilustruje to muzyka Monteverdiego i jego *stile concitato* (styl afektu i ekspresji). Carmen Bizeta w swojej pełnej temperamencie i żaru muzycznej wypowiedzi ma również okazję do odzwierciedlenia swojego życia wewnętrznego, będzie on jednak inny w swojej uczuciowości i intensywności od języka Charlotty, równie silnie zakochanej, a jednak dokonującej odmiennych od Cyganki wyborów. Małgorzata Berliozą będzie dojrzywać od



marzenia o wiernym do śmierci silnym mężczyźnie (Roi de Thulé) do przekonania o trudnościach i konsekwencjach, jakie niesie ze sobą uczucie. Odważna i odpowiedzialna Waltraute w rozmowie ze swoją heroiczną, lecz bez pamięci zakochaną w Zygfrydzie siostrą Brunhildą, zbierze w sobie wszystkie siły, aby przywołać siostrę do rozsądku i nie da sobie przerwać monologu.

Jakie więc życie wewnętrzne, przekładające się na wybory, na wypowiedzi i czyny prowadzi Matka Maria z *Dialogów Karmelitanek* – postać ciekawa, a nawet kontrowersyjna? Konieczna jest tu analiza, aby zinterpretować tę postać i odpowiednim kolorem obdarzyć frazy jej wypowiedzi. Jej rozmowy z poszczególnymi postaciami opery mają zróżnicowany charakter. Różnorodność ta sugeruje ogromny potencjał jej osobowości, złożoność jej natury oraz ewolucję postawy. W pierwszej scenie, w której Matka Maria pojawia się jako osoba czule i trzeźwo opiekująca się umierającą Pierwszą Przeoryszą – jej wypowiedzi są rzeczowe, wyważone i konkretne. W momencie, gdy mocno zdjeta bólem Pierwsza Przeorysza zaczyna bluźnić Bogu, Matka Maria przerywa wypowiedź swej przełożonej gwałtownym okrzykiem i zdecydowanie nie pozwala na kontynuację bluźnierczej wypowiedzi, tym bardziej, że nie chce dopuścić do zgorszenia obecnej w tym samym pokoju młodej siostry Anny od Krzyża. Zabrania też wstępu do pokoju innym zakonnicom, które czekają na oficjalne pożegnanie ze składającą urząd Przełożoną. Matka Maria zarządza rekreację. Czy ma do tego prawo?! Gdzie jej posłuszeństwo?! Wie przecież, że umierająca Pierwsza Przeorysza pragnie, jak każdy chyba umierający człowiek, pożegnać się z bliskimi. Maria ma dylemat czy spełnić życzenie przełożonej, czy uchronić pozostałe siostry przed ewidentnym zgorszeniem, na które mogłyby zostać wystawione. Obserwując zmieszanie siostry Anny od Krzyża, wie, że sytuacja jest dwuznaczna. W tej sytuacji – pojawi się tu szybka recytacja podniesionym głosem, albo nawet – zdecydowany krzyk przywołujący do porządku omdlewającą Siostrę Annę. Matka Maria nie cierpi słabości, uzalania się nad sobą. Jest tu ostra i obcesowa. Takim językiem muzycznym szkicuje ją w pierwszej odsłonie Poulenc. W momencie, w którym umierająca Pierwsza Przeorysze użyje słów: „(...) W imię świętego posłuszeństwa, czynię Was (pluralis majestatis) odpowiedzialną za Blanche przed samym Bogiem” zauważymy, ilustrowany również w muzyce Poulenca (poprzez rzucane akordy – w swej wymowie przypominające smaganie biczami) jakiś sprzeciw Matki Marii.

Dotykamy tutaj, w moim przekonaniu, jakiegoś głębszego problemu. Czy nie jest nim (ilustrowana już wcześniej) awersja do ludzkiej słabości, w wypadku nowej podopiecznej Blanche – do jej panicznego strachu przed praktycznie wszystkim?! Możliwe, że Matka Maria wzdryga się przed przyjęciem odpowiedzialnego zadania wychowania młodej arystokratki o rozchwianej wrażliwości. Może ma ona problem z posłuszeństwem w ogóle. Jest osobą silną, inteligentną i posiadającą własne zdanie i ideały. To stawiałoby ją też w zupełnie innym świetle w kontekście ostatniej sceny – ostatecznego niezłożenia swego życia w ofierze pod gilotyną. Inaczej rozumiem jej zachowanie, gdy poznam choć trochę jej przeszłość, gdy wsłucham się w słowa Pierwszej Przeoryszy, która podkreśla siłę charakteru Marii, jej celny osąd i miłość. Z jakiegoś przecież powodu mądra Przeorysza jako „ostatni akt swojego przełożenia” – („ce sera le dernier acte de mon supérieurat”) – powierza Blanche opiece Matki Marii. Dlaczego? Prawdopodobnie wiele o niej wie, m.in. o „mocy, która się w słabości doskonali”. Przeorysza zna przeszłość Matki Marii, obserwowała jej dojrzewanie, bitwy o przekonanie o własnej wartości. (Matka Maria jest dzieckiem nieślubnym z królewskiego domu). Być może przypuszcza, że Marii jako Matce przyda się praca nad osobą, której słabość będzie kruszyć „marmur” jej siły. Najwidoczniej Blanche i Maria potrzebują siebie nawzajem, choć wydaje się to być absurdalne.

Na przestrzeni całej opery Poulenca mamy do czynienia z różnymi rozmowami sióstr tego zgromadzenia. Matka Maria ewidentnie ewoluuje na przestrzeni całego dzieła i coraz bardziej ujawnia się w niej ofiarna miłość matczyna. O ile wpierw – w sposób stonowany i łagodny, później – zdecydowanie i stanowczo rozmawia z umierającą Przeoryszą (w I akcie), o tyle – inaczej odezwie się w dialogu ze zastraszoną i cierpiącą na ataki paniki panienką z arystokratycznego domu de la Force, mającą się stać – silną siostrą Blanką od Męki Chrystusa. Dialog w Kaplicy pełen będzie wewnętrznej walki obydwu sióstr. Blanka pozostawiona sama przez siostrę Konstancję na moment przy ciele zmarłej Przeoryszy, nie potrafi zachować spokoju i po krótkim zmaganiu, chce wybiec na zewnątrz. Maria musi opanować swoje oburzenie i niezrozumienie dla panicznego strachu Blanki przed samotnością i zwłokami. Jednocześnie, będzie usiłowała używać cieplejszego i spokojniejszego tonu, aby dotrzeć do serca „śmiertelnie przerażonej”, powierzonej swej opiece nowicjuszki. (Pomijam fakt, że język francuski ze swoim *Soeur Blanche de l'Agonie du Christ* lub język niemiecki z określeniem *Todesangst Christi*

oddają jeszcze precyzyjniej istotę tego imienia i wyrazistość stanu duszy, który odzwierciedla. Czym innym jest *męka*, czym innym zaś – *agonia i śmiertelny strach*). Dialogi Matki Marii z Blanche w I akcie mają więc, adekwatnie do sytuacji – ton oburzony, pełen afektu, by nie rzec – despotyczny, rzadziej – łagodny i pobłażliwy. Zgodnie z powierzonym sobie zadaniem, starać się będzie bowiem ukształtować charakter młodej podopiecznej. (Abstrahuję tu od czysto technicznej trudności wykonawczej, polegającej na umiejętnym prowadzeniu głosu, balansującego czasem na granicy okrzyku pokonującego skoki interwałowe w górę i w dół). Czy Matka Maria okaże się dobrym pedagogiem w wyznaczonej jej przez umierającą Przeoryszę funkcji? Kim była Matka Maria, zanim wstąpiła do zakonu? Bardzo interesuje mnie jej przeszłość, wykształcenie, jej troski i dylematy, jej zranienia i pamięć dzieciństwa napiętnowanego świadomością bycia bękartem. Skąd w niej tyle zdecydowania, siły charakteru, heroicznej odwagi, umiłowania honoru, ojczyzny, Karmelu? (Ilustruje to najintensywniej – scena ślubowania martyrium z II aktu). Stawiam sobie pytania: jaki jest jej stosunek do politycznej sytuacji Francji z czasów rewolucji, jaki – do wartości życia, lub jego braku (np. w rozmowie z 1 Komisarzem z II aktu opery)? Informacji tych dostarcza mi lektura nie tylko libretta, ponieważ tu jest ich zbyt mało. Mamy jednak do dyspozycji dwa dzieła literackie na ten temat: powieść Gertrud von Le Fort pt. *Ostatnia na szafot* (*Die letzte am Schafott*) oraz Georga Bernanosa – *Strach pobłogosławiony* (*Die begnadete Angst*).

Przytoczę historię powstania tych dzieł za panem Piotrem Kamińskim, cytując ustęp z jego cenionej książki pt. „Tysiąc i jedna Opera”¹:

„(...) Gertrud von Le Fort (1876-1971), niemiecka poetka i powieściopisarka katolicka (*Chusta Weroniki*, 1928), napisała swoją nowelę *Ostatnia na Szafot* w roku 1931, sięgając po autentyczną historię karmelitanek z Compiègne (...), spośród których 16 zostało ściętych 17 VII 1794 roku, na dziesięć dni przed upadkiem Robespierre`a i końcem Terroru. Ich nazwiska i przybrane imiona są autentyczne, pisarka oparła się bowiem na *Relacji* Matki Marii, ocalałej z Karmelu. Publikacja jej wspomnień umożliwiła beatyfikację męczennic (1907). W roku 1948 Georges Bernanos (1888–1949) napisał dialogi do filmu będącego adaptacją noweli, gdy zaś ten ostatecznie nie powstał, opracował je w formie teatralnej, opublikowanej pośmiertnie i triumfalnie wystawionej w Zurychu, w języku niemieckim (1951; premiera francuska: Théâtre Hébertot 1952). Z

¹ P. Kamiński „Tysiąc i jedna Opera”, PWM SA, Kraków 2008, s.118.

oczywistych przyczyn w Polsce wystawiono ją dopiero po upadku komunizmu (Bydgoszcz 1990, Gdańsk 1991, Łódź 1995). Dyrektor wydawnictwa Ricordi zasugerował natychmiast Poulencowi przerobienie jej na operę. (...) Ciekawego tematu operowego szukał Poulenc od czasów *Terezjasza*, przyjął zatem propozycję entuzjastycznie. Sztukę Bernanosa widział już wówczas dwukrotnie, sam podjął się zatem adaptacji (podział na sceny zajął mu trzy godziny, w pociągu z Paryża do Brive) po czym przez dwa lata komponował muzykę.”

Dowiadujemy się z tej historii zatem, że Matka Maria, to postać autentyczna, która spisała swoją *Relację*, na podstawie której pozostałe Siostry zostały beatyfikowane. To ważna informacja do interpretacji tej postaci...

Piotr Kamiński w komentarzu do *Dialogów Karmelitanek* stwierdza prawie triumfalnie: „Pani Lidoine, a nie marmurowa Matka Maria, towarzyszyć będzie siostrom w ich ostatniej wędrówce.” Zgadzam się z tą opinią do pewnego stopnia. Otóż, podobnie jak Pan Kamiński, wyczuwam „marmur” w charakterze Matki Marii. Jej siła, bystrość umysłu, odwaga, wiara – to wszystko ma specyfikę i urodę marmuru. Jest jednak jedna cecha, która czyni M. Marię niedoskonałą – jest nią jej pycha. Nad tym „marmurem” Opatrzność będzie pracowała w sobie tylko zrozumiały sposób, który będę usiłowała w swojej interpretacji odrobinę przybliżyć czy wyjaśnić. Owszem – Pani Lidoine będzie towarzyszyć powierzonym sobie współsiostrom i wraz z nimi poniesie męczeńską śmierć. Matka Maria z krwawiącym sercem uczyni to w inny sposób. poskramiając swoje szczerze pragnienie ofiarowania życia. Ten wątek rozwinę później.

Autor książki sugeruje jakoby Matce Marii brakowało odwagi. Cytuję: „(...) Matka Maria udziela [umierającej Przeoryszy] bezlitosnych lekcji odwagi, których w godzinie próby, nie zastosuje do siebie samej”. Zdziwiałem, że Pan Kamiński opisując scenę ślubowania martyrium nie poświęca Matce Marii ani jednego słowa, natomiast analizując ostatni jej duet z Blanką daje do zrozumienia, że jest ona postacią dwulicową: „Blanche krzyczy, wbijając się w najwyższe, historyczne rejestry, na co Matka Maria odpowiada z niezłomnym, surowym męstwem, jakie stosuje do innych...”.

Ta gorzka charakterystyka postaci Matki Marii nie wydaje się być do końca obiektywna. Pozwolę sobie zatem, z całym szacunkiem do pracy Kamińskiego, którego wiedzę na temat opery podziwiam całym sercem, na delikatną polemikę z tą opinią. Można oczywiście w ten sposób zinterpretować postać Matki Marii, ale – nie trzeba! Na

tym właśnie polega moja praca – znaleźć argumenty na wykreowanie wiarygodnej, poruszającej i niepowtarzalnej, a nie – karykaturalnej postaci. W jakim, przepraszam, celu? Nie da się zrozumieć tej postaci bez kontekstu wiary, wiedzy na temat życia zakonnego, bez założenia, że Matka Maria wie, co to pycha i pokora, samodyscyplina, wartość życia, honor i jego brak, rozróżnia wierność klarownym zasadom od relatywizmu i poprawności politycznej (patrz odważna scena z I Komisarzem). Komentarz Piotra Kamińskiego dotyczący kapelana L'oumonier – spowiednika Karmelitanek, wystawiający ojcom Jezuitom wizytówkę zakonników usprawiedliwiających wszystko i wszystkich, wydaje mi się również niestosownym uproszczeniem. Cytuję: „Nie mogło w tym dramacie zabraknąć i odrobiny jezuitwa, mamy go więc pod dostatkiem w krótkim Interludium III, gdzie Kapelan znajdzie dla Matki Marii wszystkie możliwe usprawiedliwienia.”² W mojej opinii – właśnie duet Matki Marii z Kapelanem, powstrzymującym ją od dołączenia do skazanych na śmierć współsiotr, odsłania najbardziej charakter jej osobistej, największej ofiary. To jedna z najbardziej dramatycznych scen Matki Marii w całej operze! Zamiast bohaterstwa, honoru, męczeństwa – ma ofiarować... tylko i aż – posłuszeństwo wobec woli Boga! (Na marginesie dodam, że zadziwiającą cnotą, odróżniającą osoby uznane za święte od charyzmatycznych, lecz próżnych jest właśnie – posłuszeństwo. Okazuje się ono probierzem ich świętości i zaufania do Boga. Wśród wielu nasuwających mi się przykładów takich osób – wymienię tylko trzy, ogromnie doświadczane przez władze Kościoła: Św. Ojciec Pio, polska zakonnica Św. Siostra Faustyna Kowalska, oraz ks. Dolindo Ruotolo z Neapolu, którego proces beatyfikacyjny trwa właśnie). Uważam, że Marii absolutnie nie brakuje odwagi! Można się jedynie zastanowić nad tym, czy nie była ona, jak wspomniałam wcześniej zbyt próżna, zraniona... (Pojawia się we mnie to podejrzenie i swego rodzaju współczucie, gdy myślę o jej nieślubnym dziecięctwie. Pozwolę sobie zauważyć, że o nietypowej walce z pychą wspomina Matka Maria w sposób zastanawiający w trzecim obrazie II aktu, w scenie, w której uspokaja Blanche po jej emocjonalnym i bolesnym pożegnaniu z bratem. Mówi wtedy: ”Tylko ten pokonuje swą pychę, kto się wznosi ponad nią. Bądź odważna!”)

W związku z powyższym, sugeruję, że nie bez znaczenia jest uświadomienie jej przez Spowiednika, że: „Nie siostron, ale Bogu ślubowałaś... Bóg może wybrać lub

² P. Kamiński, op. cit., s.121.

zachować!” O czym to świadczy?! O tym, że Spowiednik w rozmowie z Matką Marią musiał szukać silnych argumentów, aby odwieść ją od zamiaru złożenia ofiary z życia. Abstrahując już zupełnie od didaskaliów sugerujących zamiar szybkiego oddalenia się Marii w kierunku Sióstr! „Co robisz, ma Matko?” – pyta Kapelan zatrzymując ją. Jej pełen dramatyzmu okrzyk: „Je ne peux pas les laisser mourir sans moi!” / Nie mogę pozwolić im umrzeć beze mnie!” – ilustruje pewnego rodzaju desperację. Ona chce umrzeć! Chce się poświęcić... Nie ma tu mowy o jej wahaniu czy braku odwagi. Tak też rozumiał to kompozytor, ilustrując w muzyce jej ból i zmaganie. Dla Marii nie będzie wystarczającą ofiarą męczeństwo pod gilotyną. Trudniejszym będzie – życie dalej.

Zastanówmy się również nad tym, gdzie była Matka Maria w momencie, gdy wszystkie inne siostry zostały aresztowane. Czy nie w zrujnowanej bibliotece de la Force’ów, gdzie przebywa obecnie – przerażona obrazem tragicznej śmierci swojego ojca, niedawno zbiegła z zakonu – siostra Blanche?! Kolejny, prowadzony w tej sztuce dialog, tu – Matki Marii z Drugą Przeoryszą – Madame Lidoine przypomina Marii o odpowiedzialności za współsiostry (patrz spisana później *Relacja*) i o – jej konkretnej odpowiedzialności za Blanche „przed Bogiem!”. W uszach Matki Marii brzmią natychmiast słowa wypowiedziane przez Pierwszą Przeoryszę: „...devant Dieu!”. Gdy Maria, odnalazłszy swą podopieczną w jej, przejętym już i zdewastowanym przez rewolucjonistów, arystokratycznym domu, usiłuje przywołać Blanche do porządku i w trosce o jej bezpieczeństwo i zbawienie prosi, aby udała się pod wskazany adres „(2 Rue) Saint Denis” w muzyce słyszymy prawie identyczny z „devant Dieu!” (z I aktu) motyw dramatycznego skoku interwałowego w górę, intensywnie wspierany akompaniamentem „biczących” akordów w orkiestrze, za każdym razem poprzedzonych przednutką. Mimo usilnych starań Matki Marii, Blanche nie skorzysta z możliwości kolejnej ucieczki. Sama podejmie decyzję. Tym razem powróci na rynek, pod gilotynę, by zginąć za wiarę, za ojczyznę i za kapłanów – dokładnie tak, jak ślubowała. A co z Matką Marią?! Złoży ona ofiarę z tego, co było dla niej najtrudniejsze. Złoży u stóp Pana swe posłuszeństwo, upokorzenie, jak sama określa – dyshonor, przyjmie Jego wolę i wypełni swoje osobiste powołanie zupełnie inaczej. Pobiegnie na miejsce kaźni, ale nie wyjdzie z podniesionym czołem na szafot, o czym marzy. „Ostatnią na szafocie” okaże się jej wychowanka – Blanche! Matka Maria, stojąc w tłumie obserwującym egzekucję, przyglądając się bohaterskiej śmierci sióstr, czyniąc notatki sporządzi swoją autentyczną relację, na

podstawie której szesnaście Karmelitanek z Compiègne zostanie beatyfikowanymi. Tak wyrazi się jej – nauczona m.in. od Drugiej Przeorowsy – odpowiedzialność za wszystkie siostry. Pan Bóg ma swoje rozwiązania przekraczające nasze wyobrażenia i oczekiwania. W tej sprawie zgodzę się zatem z panem Piotrem Kamińskim, gdy w swojej konkluzji stwierdza on: „Tylko ukryte odpowiedzi są interesujące”³.

5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo – badawczych (artystycznych). Kontynuacja i rozwinięcie myśli.

Jako artysta i pedagog nie mogę pozwolić sobie nigdy na dyletantyzm lub zaniedbanie posiadania koniecznej wiedzy. Muszę mieć swoją wizję, o której jestem przekonana! W razie potrzeby muszę obronić swojej tezy, zaryzykować polemikę, krytykę nawet za cenę chwilowego odrzucenia. Najczęściej – dobry, mądry reżyser lub dyrygent podejmuje się takiej dyskusji i tworzy wspólne dobro. (Uwielbiam takie konstruktywne, fascynujące rozmowy, podczas których dokonuje się ubogająca albo obnażająca wymiana myśli!) Czasem – nie mamy wspólnego zdania i nie dochodzimy do porozumienia. Ale wtedy nie mam wyrzutów sumienia, że nie prezentowałam lub nie broniłam swojej prawdy. Ostatecznie – reżyseria nie jest moim zadaniem lub odpowiedzialnością, ale jako myśląca i kompetentna artystka, śpiewaczka i aktorka mam obowiązek przedstawić zarówno dyrygentowi, jak i reżyserowi swoją dobrze przygotowaną pracę. Oczywiście, czynię to zawsze uprzejmie, z uszanowaniem innej opinii na ten temat. Podejmuję się dyskusji po przemyśleniu i merytorycznym przygotowaniu. Czy nie do takiego postępowania wzywał nas Jan Paweł II w swym *Liście do artystów*? W jego drugim rozdziale czytamy:

„(...) Tworząc dzieło, artysta wyraża bowiem samego siebie do tego stopnia, że jego twórczość stanowi szczególne odzwierciedlenie jego istoty – tego kim jest i jaki jest. Znajdujemy na to niezliczone dowody w dziejach ludzkości. Artysta bowiem, kiedy tworzy, nie tylko powołuje do życia dzieło, ale także przez to dzieło jakoś także objawia swoją osobowość. Odnajduje w sztuce nowy wymiar i niezwykle środek wyrażania swojego rozwoju duchowego. Poprzez swoje dzieła artysta rozmawia i porozumiewa się z innymi. Tak więc historia sztuki nie jest tylko historią dzieł, ale również ludzi. Dzieła

³ Ibidem, s. 121.

sztuki mówią o twórcach, pozwalają poznać ich wnętrza i ukazują szczególny wkład każdego z nich w dzieje kultury”.⁴

W swoim pojmowaniu wykonywania zawodu śpiewaka operowego bliska mi jest, ogromnie ceniona przeze mnie amerykańska mezzosopranistka Joyce DiDonato, która podczas prowadzonego przez siebie kursu mistrzowskiego w The Juilliard School, który śledziłam na kanale YouTube, do zebranych przed sobą studentów, wyraziła następującą opinię: „Jeśli masz zamiar interesująco zinterpretować jakąkolwiek postać sceniczną, musisz znać cały wyciąg fortepianowy danego dzieła i wiedzieć o nim więcej niż dyrygujący nim Maestro!”

W przypadku produkcji *Dialogów Karmelitanek*, trudnym zadaniem byłoby wiedzieć o tym dziele więcej od V. Rauhalmiego, był to bowiem dyrygent absolutnie fenomenalnie przygotowany i inspirujący. Podobnie zresztą jak reżyser sztuki – Dietrich Hilsdorf, z którym znaliśmy się od lat z niezapomnianej produkcji *Don Carlota* w Wiesbaden i *Herkulesa* w Aalto Theater w Essen. Obserwując nasze pełne emocji i pasji tworzenia rozmowy podczas prób, można by wysnuć pochopny i fałszywy wniosek, że na scenie interesuje mnie jedynie prawda o życiu tej frapującej, pobożnej zakonnicy. Jednakże za swoje kreacje bynajmniej nie pobożnej Carmen, Amneris, Preziosilli, Isabelli, Waltraute, Octaviana, Cherubina lub Sesta – otrzymywałam i otrzymuję zawsze gorące owacje. Dlaczego?! Ponieważ wszystkie moje kreacje są autentyczne i intensywne! Są odzwierciedleniem prowadzonego przez nie życia wewnętrznego, które wcześniej studiuję. Uważam tę pracę za absolutnie fascynującą! Cieszę się na każdą nową partię, każda bowiem jest wyzwaniem. Byłoby to dla mnie jako artystki nudne i nierozwijające, gdybym musiała wciąż wcielać się w partie o tej samej osobowości, aparycji czy powołaniu. Uwielbiam też zaskakiwać swoją publiczność innym charakterem nowej postaci, innym rodzajem ekspresji. Mój rozległy repertuar gwarantuje mi tę różnorodność. Od partii męskich, poprzez mniej lub bardziej rozwścieczone amantki, heroiny, femme fatale, zakonnice, matki, aż po szaleńców (Neron) i czarownice (Ulryka)! Podobną postawę jako pedagog pragnę zaszczepić młodym adeptom sztuki scenicznej. Bez względu na to, czy kreować będą przykładowo postać Maryi pod krzyżem Syna w „Stabat Mater” czy innym dziele oratoryjnym, lub też – Królowej nocy, Inkwizytora, Fausta... albo – postać Króla olch w pieśni Schuberta – powinni w swoich poszukiwaniach,

⁴ Jan Paweł II, List do artystów, II Rozdział- „Szczególne powołanie artysty”, https://opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/listy/do_artystow_04041999.html (19.03.2019)

inspiracjach wyjść nie tylko od rodzaju powierzonej im muzyki, ale również – od wartości słowa. To nas – śpiewaków i aktorów wyróżnia na tle innych artystów – muzyków instrumentalistów, tancerzy, malarzy, rzeźbiarzy, architektów... i zobowiązuje do gorliwego wykonywania powierzonych nam zadań. Uważam, że tylko solidne przygotowanie merytoryczne (tak w sferze umiejętności wokalnych, jak i kreatorskiej inteligencji) gwarantuje szansę na wiarygodną i niepowtarzalną kreację sceniczną.

Kompozytorzy, których dzieła mamy zaszczyt i obowiązek wiernie odtworzyć, podpowiadają nam swą muzyką, jakim charakterem obdarzyli poszczególne postaci. Nam interpretatorom tych dzieł, powierza się zadanie pogłębienia tych treści, idei i nadanie im wyróżniającej się od innych znanych wykonań specyfiki, oprócz cechy ewidentnej, jaką jest – ofiarowywany kreowanym postaciom – oryginalny tembr naszego głosu.

W dobie rozwijającego się w Niemczech tzw. *Regietheater* (z j. niem. – teatru reżyserii), w którym właśnie reżyser często zmienia fakty czy główne przesłanie autorów dzieła modyfikując reakcję publiczności – zastanawiam się wielokrotnie nad tym, czy ma sens domaganie się tej oryginalnej prawdy, zamierzonej przez kompozytora lub librecistę. Nie mówię tu o utrzymaniu za wszelką cenę konwencji opery z czasów powstawania konkretnego dzieła, jego historycznych kostiumów czy scenografii. Niemniej jednak uważam za zasadne i konieczne budowanie sceny w taki sposób, aby wspomóc śpiewaka akustycznie, w jego współbrzmieniu z orkiestrą. Trudno jest śpiewać np. Amneris w *Aidzie* G. Verdiego na prawie pustej, odsłoniętej dosłownie od muru do muru scenie i zmagać się z ogromnym aparatem orkiestry, bez odpowiedniego zogniskowania przestrzeni sceniczej. Podejrzewam, że równie oburzony byłby Bronisław Horowicz, autor uwielbianej przeze mnie książki pt. „Teatr operowy”, który realizacjom operowym, z ich zmieniającymi się na przestrzeni wieków rozwiązaniami technicznymi, poświęcił – obszerny jej rozdział⁵. Na marginesie dodam – dzięki takim rozmowom „moja” Amneris w scenie sądu w hanowerskiej inscenizacji otrzymała dwie ściany po bokach ogromnej sceny!

Powracając do wcześniejszej myśli... Zastanawiam się wielokrotnie nad tym, czy ma sens upominanie się o pewną klarowność, hierarchię wartości, o przekaz dla ludzi młodych. Dochodzę do przekonania, że konstruktywna rozmowa potrzebna jest zawsze. Artysta musi być uczciwy, kompetentny i odważny. Każdy artysta – bez względu na to,

⁵ Bronisław Horowicz, *Teatr operowy*, Warszawa 1963, s. 77-158.

czy jestem nim ja, czy jest nim – sceniczny kolega, o innym światopoglądzie, czy reżyser, być może obawiający się opinii krytyków muzycznych. Każdy ma bowiem prawo do wyrażania siebie i swojego stanu duszy! Z tych starć powstaje efekt, za który odpowiada każdy z nas z osobna. Pragnę być mądra i aktywna w sztuce, którą reprezentuję, dzięki której się porozumiewam. Staram się to robić z uszanowaniem drugiego człowieka, artysty w ogóle i jego specyfiki.

Przykładem takiej odkrywczej pracy w moim scenicznym dorobku były z pewnością partie Waltrauty w obydwu dziełach *Pierścienia*: w *Walkirii* i *Zmierzchu bogów* R. Wagnera, w reżyserii Barrie’go Kosky’ego. Cieszę się, że do dokumentacji mojej twórczości mogę dołączyć jedno z tych intensywnych poszukiwań.

Mój osobisty głód piękna i dobra (kalokagathii), który domaga się nasycenia, wspierany pozytywnymi wypowiedziami odbiorców sztuki (choćby w formie kierowanych do mnie listów czy rozmów prowadzonych we foyer opery po każdej premierze), sprawiają, że nie tracę wiary w sens rozwijania osobistego talentu i odpowiedzialnego kształcenia kolejnego pokolenia adeptów sztuki. Wzywa mnie do tego osobista potrzeba, lojalność, wdzięczność dla moich dobroczyńców – profesorów, kameralistów, dyrygentów, reżyserów, przyjaciół, kolegów scenicznych, którzy ubogacili mnie swoim talentem i pojmowaniem sztuki. Wszyscy tworzyliśmy i nadal tworzymy dobro wspólne, które ma być rozwijane i pomnażane. Do szerokiego grona osób, mających wpływ na to, kim dzisiaj jestem, oprócz mojej najbliższej rodziny, należą m.in.: prof. Brygida Skiba, prof Antoni Poszowski, prof. Z. Frieman, prof. K. Pyszkowska, prof. P. Kusiewicz, prof. H. Łazarska, prof. M. Furche Jurczyk, prof. M. Witkiewicz, ks. T. Kluba, E. Harendarska, W. Kunc, Z. Rychert, M. Zilm, M. Figas, M. Pijarowski, P. Przytocki, M. Tardue, A. Fischer, I. Repusič, M. Piollet, R. Armbrust, S. Weinmeister. Bozic, H. Arman, B. Reiners, K. Warlikowski, B. von Peter, D.W. Hilsdorf, S. Herheim., I. Kerkhof., Dr. M. Klügl, Dr. C. Preissinger, A. Verwey, N. Konsistorum, L.Culmer-Schellbach, B. Hahn, C. Fuggis, N. Chevalier, T.Schabel i wiele innych zacnych postaci, które wypracowały ze mną pewien kapitał dobra, którym należy się podzielić.

Tu dotykamy bardzo ważnego tematu w moim życiu, mianowicie – pasji uczenia. Przez wiele lat związana byłam z bydgoską Akademią Muzyczną im. F. Nowowiejskiego, w której ukończyłam dwa wydziały: instrumentalny i wokalnno-aktorski. Z ogromną dumą i radością reprezentowałam moją rodzimą akademię na wielu konkursach krajowych

i międzynarodowych, przywożąc z nich wysokie trofea, nierzadko – pierwsze nagrody. (patrz. Dokumentacja przewodu I st.) Byłam dumna, jako rodowita bydgoszczanka, że przynoszę honor swemu miastu. Moje miasto odwdzięczało się natomiast w sposób radosny i hojny, w postaci ufundowanych stypendiów prezydenckich czy jednorazowych wsparć finansowych, dzięki którym możliwym był np. mój udział w konkursie wokalnym im. F. Viñas w Barcelonie. Otrzymywałam też często zaproszenia od dyr. E. Harendarskiej do wzięcia udziału w koncertach Filharmonii Pomorskiej już jako solistka, a nie – altowiolistka w orkiestrze. Nigdy tego nie zapomnę, ponieważ były to wydarzenia nasycone ogromnym wzruszeniem i odpowiedzialnością. Właśnie ta filharmonia obok bydgoskiej opery były pierwszymi świątyniami sztuki w moim życiu. Tu jako dziecko, a potem jako osoba dorosła podziwiałam całe mnóstwo koncertów symfonicznych i innych imprez kulturalnych, jak choćby – Bydgoskie Impresje Muzyczne. Tu, jeszcze w budynku Teatru Polskiego, (a potem w Operze Nova) z wypiekami na twarzy podziwiałam *Carmen* (pamiętam rosyjską śpiewaczkę – która jako gość w tym przedstawieniu – jedyna śpiewała swoją partię w języku oryginalnym, ale grała ją tak, że wierzyłam każdemu słowu i każdemu gestowi, aż po jej tragiczną śmierć!), *Barona cygańskiego*, *Straszny dwór*, *Cyrulika sewilskiego* (z niezapomnianą kreacją Tomasza Zagórskiego), *Czarodziejski Flet* (z odważnym i pełnym sukcesu dyplomem, dziś już – prof. Małgorzaty Greli w partii Paminy), a potem już historyczne wydarzenie – *Eugeniusz Oniegin* z Teatru Wielkiego z Łodzi (z wzruszającą kreacją Adama Zdunikowskiego!) na rozpoczęcie pierwszego Festiwalu Operowego itd. Tu też, w Operze Nova śpiewałam swoje pierwsze przedstawienia *Carmen* i *Straszego dworu*, a jako Laureatka Konkursów Muzycznych byłam zapraszana do gali operowych, znana z audycji radiowych i wywiadów w lokalnej prasie. Uwielbiałam to miasto i cieszyłam się ze swojej, tworzonej w nim historii.

Praca dydaktyczna

Po ukończeniu studiów z wyróżnieniem z radością i pasją rzuciłam się w wir pedagogicznej pracy. Pozostanie na Akademii, współpraca w klasie śpiewu Prof. Brygidy

Skiby, było okazją do dalszego rozwoju i pewnym sposobem na kontrolowany przez nią właściwy sposób nauczania. Byłam dla studentek motywującym, żywym przykładem spełniającego się marzenia o sukcesie. W pierwszych latach ich studiów żywo współpracowałam ze studentkami, które dziś cieszą się swoimi sukcesami artystycznymi. Należą do nich: Darina Gapicz, Kamila Kułakowska, Magdalena Polkowska, Agnieszka Wawrzyniak, Monika Świostek i wiele innych. Cieszę się przeogromnie z ich sukcesów i z ich wkładu w dzieje kultury. Po czterech latach pracy od 1997–2001 jako asystent, dnia 18.10.2001 otrzymałam dyplom doktora. Następnie po dwóch latach pobytu w Niemczech w październiku 2003 roku powróciłam do nauczania na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy i doprowadziłam dwie studentki do dyplomu; Elizę Rudnicką i Katarzynę Fraś. (Obie ukończyły studia z wynikiem bardzo dobrym.) Powrót na Akademię zbiegł się w czasie z angażem w Landestheater Linz w Austrii. Przemierzałam więc setki kilometrów między trzema miastami Europy: Linzem, Lüneburgiem i Bydgoszczą, łącząc obowiązki żony, matki trojga małych dzieci, pedagoga i artystki. Po upływie trzech lat, na przestrzeni których pojawiało się coraz więcej propozycji gościnnych występów w pierwszoplanowych rolach w teatrach A klasy jak Wiesbaden, Aalto Theater czy Staatsoper Nürnberg, podjęłam nietatwą decyzję o przerwie w zatrudnieniu na akademii, nie zarzucając działalności dydaktycznej. Ogromnie pomocną okazała się dla mnie w tym czasie rozmowa z cenionym przeze mnie dojrzałym artystą i pedagogiem, ówczesnym Dziekanem Wydziału Wokalno-Aktorskiego w Bydgoszczy prof. Markiem Moździerzem. Mieszkając w Hanowerze jak i wcześniej – w Kassel udzielałam prywatnych lekcji śpiewu młodym mezzosopranistkom, które doskonale się rozwijając, osiągnęły zamierzone przez siebie cele – jedna dostała się do Akademii Muzycznej we Wiedniu, druga – otrzymała pracę solistki najpierw – gościnnie w Hamburgu, a potem – na etat do opery w Brunszwiku.

Podczas mojego angażu w Staatsoper w Hanowerze wielokrotnie brałam udział w prowadzonych kursach mistrzowskich dla studentów Koreańskiego Uniwersytetu Yonsei z Seulu.

Troskę o rozwój talentów moich rodzonych dzieci wyraziłam w wokalnemu przygotowaniu ich pierwszych partii scenicznych jako młodsze siostry Charlotte w produkcji *Wertera* J. Masseneta. Trzynastoletnia Julia Baranowski-Walerowicz

zaśpiewała hanowerską premierę i rząd przedstawień, w sezonie 2015/16 młodsza zaś Miriam dołączyła do dalszych spektakli od wznowienia tego dzieła w roku 2017.

W kwietniu 2013 roku zostałam zaproszona przez prof. Helenę Łazarską do uczestnictwa jako juror w Międzynarodowym Konkursie Wokalnym im. Ady Sari.

(W roku 1999 byłam laureatką I nagrody oraz pięciu nagród specjalnych tegoż konkursu).

Na zaproszenie Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, w dniach 3–7. 05. 2017 roku, poprowadziłam Mistrzowski Kurs Wokalny, a w ramach Międzynarodowej Sesji Naukowej, trzy dni później wygłosiłam wykład pt. *Kultura życia, a kultura śmierci w produkcjach operowych, na przykładzie wybranych dzieł: „Wertera” J. Masseneta oraz „Holendra Tulacza” – R. Wagnera w reżyserii B. Mottla.*

Z ogromną radością i dumą wnoszę swój wkład w dzieje kultury wielu narodów i mam zamiar w przyszłości kontynuować to dzieło, stając się kompetentnym i odpowiedzialnym pedagogiem.

Wskazanie przez habilitanta jednego dzieła artystycznego uważam za nie do końca miarodajne, ponieważ zmaganie się artysty z jednym utworem, z jego trudnościami technicznymi, tekstowymi, harmonicznymi, wyrazowymi nie oddaje całego piękna, możliwości i majestatu ludzkiej duszy, która wyraża się na wiele sposobów, właśnie dzięki różnorodności wykonywanego repertuaru. Aby zatem odzwierciedlić ową złożoność i wieloaspektowość swojego dorobku, w powyższym autoreferacie wskazuję na kilka pozycji repertuarowych, z których jedno opatruję szerszym komentarzem. Dzielę się przy tym swoim specyficznym sposobem myślenia, który wyznacza charakter, formę i znaczenie mojej artystycznej pracy. Nie ukrywam, że w pracy tej najważniejszym jest dla mnie zachwyty nie tylko dla piękna i możliwości głosu ludzkiego jako instrumentu, ale jeszcze bardziej – dla możliwości ludzkiego serca, umysłu i duszy. Głos ludzki wsparty wieloletnią edukacją, a potem kompetencją wokalną i muzyczną ma wyrażać piękno. Nie lekceważę, ani nie zaniedbuję zasad sztuki wokalnej, nad którą pilnie i nieprzerwanie pracuję po dziś dzień, ale uważam, że choć pełnią one istotną rolę, to pozostają na usługach ważniejszej funkcji – niepowtarzalnej kreacji, wzruszającej, inspirującej, oburzającej lub komicznej w swojej szczerości i prawdzie interpretacji. W autoreferacie zwróciłam uwagę na to, co najbardziej inspiruje mnie w kreacji postaci (ich tęsknoty, motywy działania, sens istnienia) i jak poszukuję prawdy o nich (opierając się na dziełach literackich, faktach historycznych, podejmując się konstruktywnych rozmów z reżyserem

i dyrygentem). Inspirują mnie bez wątpienia wielkie kreacje moich kolegów zarówno tych, z którymi współpracuję na co dzień, jak i tych, których podziwiamy w MET, La scali, czy Covent Garden. Nie mam jednakże absolutnie żadnych kompleksów. Na przestrzeni 26 lat mojej działalności artystycznej oglądałam, analizowałam i brałam udział w wielu produkcjach operowych, oratoryjnych i symfonicznych. Z głębokim przekonaniem i szczerością stwierdzam, że wszędzie spotkać można jednostki wybitne i po prostu – dobre. Wszędzie tam, gdzie dane nam jest żyć i pracować powinniśmy w radości i wdzięczności za talent rozwijać się, wymagać od siebie i wypełniać swoje powołanie człowieka i artysty.

Monika Walerowicz.

