

Wyszłam z DOBREJ szkoły

Cały czas SIEDZIAŁ we
mnie polski tekst i CISNAŁ
się na usta, a przecież każda
opera brzmi najlepiej
w języku oryginału

z DANUTĄ
BERNOLAK
rozmawia

▀ Jacek Marczyński

Jacek Marczyński: Zaczęła pani życie sceniczne od *Carmen*.

Danuta Bernolak: Ale jako Mercédès – to była moja pierwsza partia zaśpiewana na scenie Opery Bałtyckiej, 15 września 1977 roku. Pamiętam dokładnie datę i partnerów: Stefanię Toczyską oraz Józefa Figasa. Opera Bałtycka, do której trafiłam tuż po studiach, była wspaniałym teatrem dla młodych, dyrektor Zbigniew Chwedczuk dbał o nas. Zrobiła się z nas całkiem spora grupka: od małych ról przechodziliśmy stopniowo do najpoważniejszych, a repertuar był bogaty.

Koniec lat siedemdziesiątych w PRL był czasem biedy i pogłębiającego się kryzysu. O czym pani wtedy marzyła? Aby znaleźć się w Teatrze Wielkim w Warszawie czy o śpiewaniu za granicą?

Gdańsk jest moim miastem, tu mam dużą rodzinę, przyjaciół. Po studiach w Łodzi od razu wróciłam na Wybrzeże i tu chciałam śpiewać. I teraz, po latach – nadal wracam. Tu jest mój dom, gniazdo. Również dla moich braci, muzyków, którzy współtworzyli historię polskiego rocka, choć – tak jak ja – potem wyjechali.

W pewnym momencie znalazła się pani w Niemczech, zwanych wówczas Zachodnimi.

Było to 10 lat po debiucie, gdy w Polsce trwał kryzys gospodarczy. Opera Bałtycka w ramach tournée zawiozła tam *Nabucca*, a ja z koleżanką, która знаła adres agencji artystycznej we Frankfurcie, wzięłyśmy pewnego dnia nuty i pojechałyśmy na przesłuchania. Obie dostałyśmy kontrakt, ja do teatru w Detmold.

Miała pani poczucie, że dokonuje się w pani życiu gruntowna zmiana?

Absolutnie nie. Liczyło się, że podpisałam kontrakt na dwa lata na konkretną partię, *Amelii w Balu maskowym*. Oczywiście zaczęły się problemy: nie znałam niemieckiego, a wówczas, nie tylko tam, opery —

wykonywano w języku danego kraju. Po powrocie do domu zaczęłam więc codzienne lekcje. Miałam sporo czasu. Kontrakt podpisałam w grudniu, a w teatrze miałam stawić się w sierpniu.

Wykonywała pani tę partię wcześniej w Polsce?

Nie.

Śpiewacy bardzo nie lubią, gdy partię opracowaną w jednym języku muszą przyswoić sobie potem w innym.

To rzeczywiście koszmar. Tak długo śpiewałam na przykład *Madamę Butterfly* po polsku, że kiedy musiałam przejść na niemiecki, każdy występ wiązał się z ogromnym stresem. A gdy w latach dziewięćdziesiątych Niemcy zaczęli wykonywać opery włoskie w języku oryginału i we Fryburgu *Madama Butterfly* do mnie wróciła, koszmar się pogłębił. Cały czas siedział we mnie polski tekst, który wręcz cisnął się na usta. No, ale każda opera brzmi najlepiej w języku oryginału: w tłumaczeniach na niemiecki dłużej nucie często na przykład przypisywana jest krótka sylaba, więc śpiewak musi dokonywać różnych łamańców.

Jadąc na dwa sezony do Detmold, snuła pani dalsze plany?

Nie. Po prostu napłynęły kolejne propozycje. Decydowały też realia ekonomiczne. Moja polska pensja pierwszej solistki wynosiła w przeliczeniu 30 marek. Co prawda, na tournée Opery Bałtyckiej za partię Abigaille otrzymałam 600 marek, ale gaża na kontrakcie w niemieckim teatrze to było już 3000 marek. Poza tym w Detmold, już w drugim sezonie, zaśpiewałam Leonorę w *Fideliu*. Po tej premierze zaczęłam otrzymywać propozycje występów na innych scenach. Moja pozycja artystyczna, ale i materialna bardzo się zmieniły.

Teatry niemieckie wiele wymagają od artystów etatowych. Trzeba śpiewać dużo i nie zawsze to, co się chce.

W tej chwili rezygnuje się tam z tej formy zatrudnienia. Zaczynałam jednak w czasach, gdy istniała żelazna kurtyna, trzeba było mieć pozwolenie na pracę i prawo stałego pobytu. Etat stawał się więc niezbędny. Nie byłam jednak specjalnie przeciążona, także w kolejnych teatrach, ale oczywiście zdarzały się role, które musiałam przyjąć, choć nie bardzo mi leżały. Dotyczyło to na przykład pięknej, lecz rzadko wystawianej opery *Niziny d'Alberta*. Wykonywanie jej to była dla mnie prawdziwa męka. Ogromnie dużo jest w niej opowiadania po niemiecku, trwa ono w sumie prawie dwadzieścia minut. Miałam za to dużo ofert występów gościnnych.

Częściej dotyczyły zapewne repertuaru niemieckiego.

Bo do niego wykonawcy są najbardziej poszukiwani. Artystów pragnących śpiewać Verdiego czy Pucciniego jest znacznie więcej. Stosunkowo szybko zostałam więc Sentą w *Holendrze tułaczu*. Obok Leonory wykonywałam tę partię najczęściej, choć



Senta nie była moją pierwszą Wagnerowską rolą. Zaczynałam od Ortlindy, która wśród Walkirii ma najwięcej do zaśpiewania. To chyba po tym występie Niemcy uznali, że nadają się do Wagnera.

Jak natomiast zareagowała pani na propozycję zaśpiewania w *Fidelio*?

Przede wszystkim kupiłam wyciąg. Zaczęłam czytać i doznałam olśnienia. To nie była opera znana w PRL. Długo nad nią pracowałam, poświęciłam na to całe wakacje, dużo jest tam tekstów mówionych. Miałam potem satysfakcję, bo *Fidelio* reżyserował artysta traktujący mnie z ogromnym dystansem. Ciągłe podkreślał, że muszę uczyć się niemieckiego tekstu. Ale po premierze usłyszałam, że miał ogromne pretensje do odtwórczyni roli Marceliny i wykrzyknął jej: „To ona – wskazując na mnie – ze swoim lichym niemieckim potrafi być postacią, a ty, Niemka, nie wiesz, jak to zrobić!”. A to był drugi rok mojego tam pobytu. Mogłam wyuczyć się tekstu, ale brakowało mi naturalności. W każdym mieście, gdzie byłam, pracowałam więc z aktorami.

Czy opery niemieckie pojawiały się w pani studenckich marzeniach? Polskie akademie nie szkolą w tym kierunku.

Na studiach o nich nie myślałam. Moje życie jest potwierdzeniem tezy, że dopiero na scenie stajemy się artystami. Profesor w Łodzi, Władysław Malczewski, wyczuł jednak moje możliwości i dawał mi do śpiewania Elbę z *Lohengrina*, uczulając mnie również na pewne niuanse tekstu niemieckiego. Ale on był wyjątkiem; sam śpiewał przez kilka sezonów w Lubece. Dał mi więc pewne podstawy. Do pełnego obrazu muszę dodać, że udało mi się w Niemczech wzbogacić włoski repertuar o Leonorę z *Trubadura*, Amelię w *Simone Boccanegra*, Desdemonę w *Otelli*, którą na szczęście zaśpiewałam po włosku, a nawet o Santuzę w *Rycerskości wieśniaczej*. Czasami byłam przytłoczona tym, że śpiewam wyłącznie poważne heroiny, choć nie lubiłam słodkich dziewczynek. Nigdy nie zaśpiewałam Mimi, dla mnie nie mogła się ona równać z Abigaille.

Ale za to może pani poszczycić się tym, że jest jedyną Polką, która po wojnie była w Niemczech Wagnerowską Izoldą.

Zaproponował mi to teatr w Hagen, Thomas Harper śpiewał Tristana. Cały niemiecki świat wagnerowski przyjeżdżał na nasze przedstawienia.

Muzyka Wagnera była wówczas w Polsce obszarem niedostępnym dla śpiewaków.

Tym bardziej doceniłam później, że pierwszy kontakt z nią zaoferował mi profesor Malczewski. Już wtedy ta muzyka mnie zafascynowała, choć nie skłoniło mnie to do dalszej pracy w tym kierunku; zresztą nikt w Polsce nie chciałby mnie w tym słuchać. Nawet na koncertach oczekiwano ode mnie arii z *Trubadura* czy *Madamy Butterfly*. Dopiero w Niemczech do Ortrundy, Senty i Izoldy doszła Wenus z *Tannhäusera*. Natomiast nie udało mi się wystąpić w *Lohengrinie*.

Co u Wagnera sprawia największą trudność polskiemu śpiewakowi?

Język i niezbędna wytrzymałość kondycyjna. W trakcie *Tristana i Izoldy* bywały momenty, kiedy bardzo potrzebowałam odpoczynku za sceną – tak silne i długotrwałe jest tu napięcie emocjonalne. Gdy po raz pierwszy obejrzałam wyciąg fortepianowy, przestraszyłam się, że nigdy się partii Izoldy nie nauczę. Ta muzyka jednak jest logiczna i niesamowicie nas prowadzi. Szybko okazało się też, że nie słychanie wciąga, nie ma mowy o znużeniu nawet przez moment.

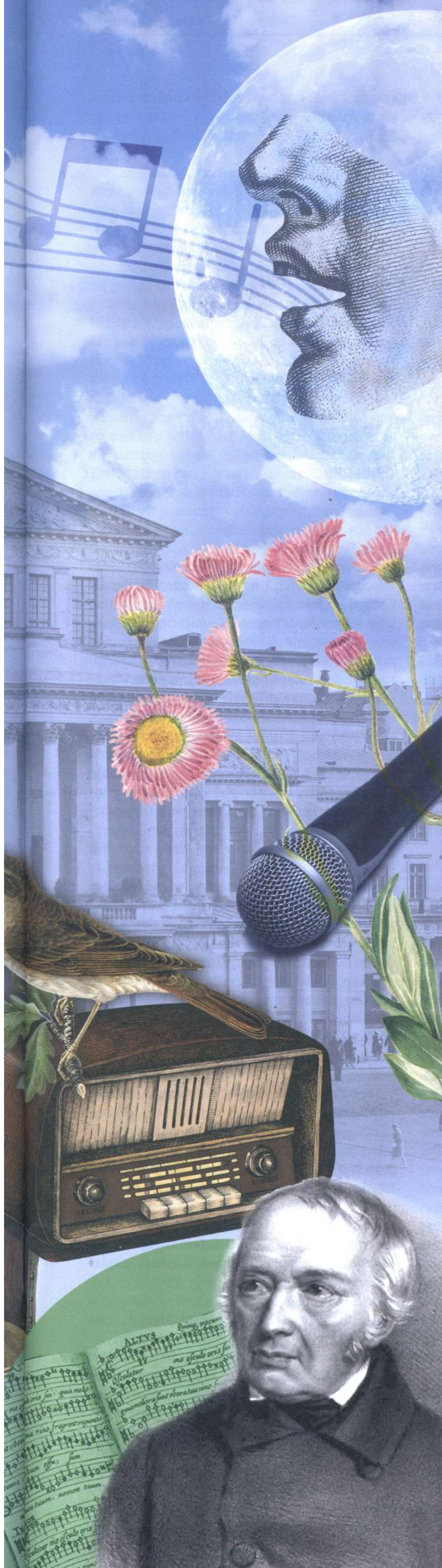
Czy do śpiewania Wagnera wystarczą umiejętności wyniesione z polskiej uczelni?

Nie potrafię obiektywnie odpowiedzieć, bo mnie akurat profesor Malczewski wprowadził w świat Wagnera. Nad partią Izoldy pracowałam natomiast z Niną Stano w Düsseldorfie, ona znała każdy najdrobniejszy niuans. Po *Tristanie* ciężko było przejść do innego śpiewania, a ja wówczas dostałam *Madamę Butterfly* i Micaelę w *Carmen*. Przystawienie się było trudne, na szczęście przyszła przerwa wakacyjna. Potem zamknęłam ten rozdział, bo chciałam śpiewać inne rzeczy. Wagner nie znosi konkurencji, a ja, również ze względów rodzinnych, nie mogłam skupić się wyłącznie na nim i zdać się na gościnne występy. W domu było małe dziecko.

Nie była Pani typowym sopranem dramatycznym.

Mój głos to sopran spinto, co zresztą niemieccy krytycy podkreślali w recenzjach, pisząc, że przy takich warunkach potrafiłam stworzyć przekonującą postać Izoldy. Miałam głos nośny. Wiele dało mi słuchanie nagrań Birgit Nilsson; innym wzorem była dla mnie Teresa Żylis-Gara. Proszę pamiętać, że możliwości podpatrywania innych były ograniczone; wtedy nawet nuty przepisywało się ręcznie w bibliotece. Dopiero potem zaczęliśmy je fotografować. Ale może dzięki temu człowiek nikogo nie kopiował, tylko sam dochodził do różnych rozwiązań...

Chętnie
zajęłabym się *uczeniem* –
mam tę skłonność po
rodzicach pedagogach.
Chciałabym przekazać
młodym, że **SPIEW**
nie może być tylko
zawodem, musi być
PASJĄ



Teraz młodym śpiewakom jest łatwiej?

Wszędzie mogą pojechać: na konkurs, na przesłuchania. Nie ma w Europie paszportów, wiz. Ja żyłam w innym świecie, moim pierwszym oknem na świat stały się wyjazdy z Operą Bałtycką. Diety, które otrzymywaliśmy za występy, to były dla nas bardzo duże pieniądze. A na studiach niespecjalnie dbaliśmy o naukę języków obcych, bo wiedzieliśmy, że i tak nie będą nam one przydatne.

Kiedy jednak zaczęła pani pracować w Niemczech, czuła pani, że jest dobrze przygotowana do tego fachu?

Językowo musiałam wiele nadrobić, ale muzycznie od początku wiedziałam, że wyszłam z dobrej szkoły, a 10 lat spędzonych w Operze Bałtyckiej było czasem nieustannego rozwoju.

Mówi pani, że teraz świat jest otwarty dla młodych śpiewaków?

Tak. Otworzyły się też inne kraje – Bułgaria, Rumunia, cały Wschód, bliski i daleki. Wspaniałych głosów jest mnóstwo. Ilu w Niemczech na przykład śpiewa Koreańczyków – są fantastyczni. Bardzo wielu z nich zasila jednak niemieckie chóry, bo są świetni głosowo, a brakuje im „duszy”.

A jak Polacy są postrzegani w Niemczech?

Jest nas mniej niż kiedyś, bo generalnie artyści teraz za bardzo nie szukają stałego miejsca. Nie marzą o zdobyciu etatu. Czynniki ekonomiczne nie mają takiego znaczenia jak kiedyś. Zarobki nie są tak atrakcyjne, a życie na obczyźnie bywa ciężkie. Mimo tylu lat tam spędzonych, ciągle przyjeżdżam do Polski, żeby naładować baterie. Chętnie zajęłabym się uczeniem innych – mam w sobie tę skłonność po rodzicach nauczycielach. A moje doświadczenia byłyby dodatkowym atutem. Chciałabym też przekazać młodym, że śpiewanie nie może być tylko zawodem, musi być pasją.

Danuta Bernolak – sopran,
absolwentka PWSM w Łodzi (1977)
i solistka Opery Bałtyckiej
(1977–1987), gdzie zaśpiewała liczne
pierwszoplanowe role. Od 1987 roku
przez ćwierć wieku związana
z teatrami niemieckimi:
w Detmold, Hagen, Fryburgu,
Bielefeld i Kolonii; na wielu innych
tamtejszych scenach (Kassel,
Düsseldorf, Duisburg, Mannheim,
Norymberga) śpiewała gościnnie.
Jej specjalnością stały się role
dramatyczne, między innymi
w dziełach Wagnera (Izolda, Senta,
Wenus, Ortlinda), a także Leonora
w *Fideliu*, partie Verdiowskie
(Amelia w *Balu maskowym*, Leonora
w *Trubadurze*, Desdemona w *Otellu*,
Abigaille w *Nabucco*). W 1984 roku
na festiwalu w Brighton wykonała
partię tytułową w zrekonstruowanej
Halce „wileńskiej”, nagrała ją potem
na płyty z zespołem Warszawskiej
Opery Kameralnej.