

SEKRET DWOCH WIEŻADEŁEK

Chciałam nauczyć się wyrażać głosem to, co już umiałam wyrazić, siedząc przy fortepianie. Wydawało mi się to czymś nadzwyczajnym. Nadal uważam, że głos jest najbardziej fascynującym instrumentem, bo nie ma dwóch jednakowych głosów, więc nigdy nie będzie dwóch takich samych interpretacji – mówi Olga Pasiecznik

Olga Pasiecznik #1968 w Równem (Ukraina). Ukończyła Instytut Pedagogiczny w Równem (specjalność muzyczno-pedagogiczna) oraz Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w Warszawie i Konserwatorium Kijowskie (1996) – kierunek śpiew operowy. Laureatka II nagrody na Międzynarodowym Konkursie Wokalnym w 's-Hertogenbosch (1994), II nagrody na Mirjam Helin International Singing Competition w Helsinkach (1999), III nagrody, nagrody specjalnej w kategorii muzyki oratoryjnej i nagrody publiczności na Konkursie Wokalnym

Królowej Elżbiety w Belgii (2000). Laureatka Paszportu „Polityki” (1997) i nagrody im. C.K. Norwida (2007). W 2004 otrzymała Nagrodę im. A. Hiolskiego za najlepszą kobiecą rolę operową (Melizanda). W 2005 i 2010 nominowana przez „Opernwelt” do tytułu najlepszej śpiewaczki sezonu artystycznego za role Almireny (*Rinaldo* Händla) i Roksany (*Król Roger* Szymanowskiego). Ma w swoim dorobku ponad 50 płyt, które nagrała m.in. dla Harmonia Mundi, Naxos i Opus III. —

Agata Kwiecińska: Kiedy zdecydowała pani, że zostanie śpiewaczką, rodzina nie była zachwycona. Gdy patrzy pani na ten wybór teraz, z perspektywy czasu, i jednocześnie ma syna, który staje się muzykiem, co pani myśli? To zawód czy raczej wybór sposobu życia?

Olga Pasiecznik: Odkąd siebie pamiętam – śpiewałam. Moje pierwsze świadome wspomnienia pochodzą z czasu, gdy na świat przyszła moja siostra. Miałam wtedy trzy lata, ale bardzo dobrze to pamiętam. Był to jednocześnie moment, gdy zaczęłam grać na fortepianie. Dość wcześnie, nawet jak na rodzinę naukowców, w której zajmowanie się muzyką było w dobrym tonie. W domu nie mieliśmy jeszcze instrumentu, ale u sąsiadów – profesorów wydziału muzycznego – był, i dźwięki, które słyszałam przez ścianę, bardzo mnie interesowały. W rodzinie wszyscy śpiewali, dziadkowie grali na klarnecie i mandolinie, więc można śmiało powiedzieć, że muzyka była obecna w moim życiu od urodzenia. Po miesiącu lekcji u mojej sąsiadki miałam w domu pianino – prezent od dziadka. I ten instrument, który wciąż stoi w mieszkaniu moich rodziców w Równem, wyznaczył mi zawodową drogę. A więc najpierw był fortepian, potem pedagogika muzyczna, ale rodzice wciąż liczyli na to, że zostanę profesorem na uczelni, będę robić doktorat w jakiejś konkretnej dziedzinie – w grę wchodziła biologia lub filologia angielska. Na nieszczęście skończyłam szkołę ze złotym medalem i wiele kierunków studiów było w moim zasięgu.

Mówi pani o liceum?

Była to dziesięcioletnia szkoła ukraińsko-angielska. To świadomy wybór moich rodziców. No i równolegle była szkoła muzyczna. Przez cały czas śpiewałam. W chórze zawsze w tym głosie, w którym brakowało osób – od sopranu aż po drugi alt. Głos rozciągał się bez problemu w każdą stronę. Poza tym dużo improwizowałam, grałam ze słuchu, aranżowałam i śpiewałam w trio jazzowym. Aż w końcu pani profesor śpiewu z Wydziału Pedagogiki Muzycznej w Równem zwróciła uwagę na mój głos. Stwierdziła, że jego barwa jest niezwykła, że warto w niego zainwestować.

Ile miała pani wtedy lat?

Osiemnaście. Trzy lata później, tak jak pani wspomniała, bez wielkiego entuzjazmu ze strony rodziny i męża, ale ze wsparciem mojej kochanej siostry Natalii i mojej pierwszej pani profesor od śpiewu, wyruszyłam

w świat muzyki wokalne ze świadomością, że chcę robić tylko to. Chciałam nauczyć się wyrażać głosem to, co już umiałam wyrazić, siedząc przy fortepianie. Wydawało mi się to czymś nadzwyczajnym. Nadal uważam, że głos jest najbardziej fascynującym instrumentem, bo nie ma dwóch jednakowych głosów, więc nigdy nie będzie dwóch takich samych interpretacji. Energii, którą ma ludzki głos, nie da się porównać z żadnym instrumentem.

Gdyby słyszał nas skrzypek, pewnie o skrzypcach powiedziałby to samo. Ale głos, faktycznie, wydaje się najdelikatniejszy. Śpiewak musi o sobie szczególnie dbać. Wszelkie infekcje są prawdziwą zimą.

Stradivarius też nie wystawia się na mróz ani słońce, ale ludzki głos wyjątkowo trudno schować w futerale. Wystarczy podróż pociągiem czy samolotem. Nigdy nie wiadomo, co z takiej podróży sobie przywieziemy. To najwrażliwszy instrument, dlatego tak często zdarzają się zastępstwa w teatrach operowych czy filharmoniach. Dziś to rzecz normalna, są dublerzy, tak zwane covery. Agencja artystyczna szuka kogoś na drugim końcu świata i sprowadza go na wieczorny spektakl. Zastępca śpiewa w kanale, a na scenie ktoś (najczęściej asystent reżysera, który zna całe przedstawienie) odtwarza postać.

Zdarzało się, że ratowała pani taki spektakl. Kiedyś zaśpiewała pani partię Paminy w szalonych okolicznościach.

Tak, dwukrotnie. Raz Roksanę w *Królu Rogerze*: w południe jeszcze piłam herbatę we własnej kuchni w Warszawie i nie wiedziałam o niczym, a o 20, po dwóch lotach i opóźnionym o godzinę przedstawieniu, śpiewałam jedną z trudniejszych

partii z marszu, od razu po wyjściu z samolotu, w Operze Norymberskiej. Ale w wypadku Paminy kluczowy był człowiek, dla którego zdecydowałam się na to szaleństwo – Jean-Claude Malgoire. Zmarł tak niedawno, a ja już czuję wielką pustkę.

Jak się rozpoczęła państwa współpraca?

Miałam dwadzieścia sześć lat i byłam świeżo po zdobyciu drugiej nagrody na konkursie w 's-Hertogenbosch. Przyjechałam na próby do *Alcesty* Lully'ego do Warszawy. Stefan Sutkowski – druga opoka w moim życiu – zaprosił do współpracy przy tej operze właśnie Jean-Claude'a Malgoire'a. Zapytałam: a kto to jest? Starsi koledzy powiedzieli tylko: to wstyd, że nie wiesz, dowiedz się. Znalazłam jego nagrania w polskich i zagranicznych sklepach i szybko zorientowałam się, że przyjeżdża ktoś nadzwyczajny. Po pierwszym spotkaniu z nim byłam tego pewna. Przygotowywał z nami muzykę francuskiego baroku, o której tu nikt nie miał wtedy pojęcia. Przy czym Jean-Claude nie odkrywał przed nami swojej wiedzy w spektakularny sposób. Robił to cicho, subtelnie, ostrożnymi, małymi krokami. Za każdym razem dawał nam kolejną porcję materiału, tyle, ile każdy z nas mógł unieść. Ponieważ śpiewałam tytułową partię i byłam na próbach cały czas, to i możliwości do obserwacji miałam bardzo wiele. Pamiętam dokładnie, jak się wtedy zachowywał i jak wyglądał. Był pulchniutki, miał kręcone długie włosy, cały czas palił specyficzną fajkę, nosił jedwabne szaliki. Było w nim coś niezwykłego. A wówczas, w połowie lat dziewięćdziesiątych, w Polsce nie było jeszcze zbyt kolorowo. Po dwóch tygodniach prób podszedł do mnie i zapytał: „Czy mogłabyś dla mnie zaśpiewać Mozarta?”. Oczywiście zgodziłam się. Przyniosłam kilka arii Mozarta, które wówczas umiałam. W przerwie między próbami zaśpiewałam mu, a po niespełna siedmiu miesiącach debiutowałam w Teatrze Champs-Élysées jako Pamina z jego orkiestrą i pod jego batutą. To człowiek, który dał mi ogromny kredyt zaufania i miał wielki wpływ na moje zawodowe życie. Po tym debiucie i zwycięstwie na Konkursie im. Królowej Elżbiety Francja i cały rynek francuskojęzyczny stał się moim drugim, po Polsce, miejscem...

Mówiła pani wówczas po francusku?

Nigdy się francuskiego nie uczyłam. Poznawałam język, tylko słuchając go i pracując nad francuskimi rolami. Ciągłe robię mnóstwo śmiesznych

**Kluczowe
jest
odnalezienie
miejsca
fokusu
dźwięku,
czyli punktu
rezonacyjnego
w ciele**

błędów. Ale, paradoksalnie, najpiękniejsze role dla mojego rodzaju głosu z repertuaru francuskiego śpiewałam często jako jedyna niefrancuskojęzyczna osoba w obsadzie. Z Jean-Claude'em robiłam *Czarodziejski flet*, *Łaskawość Tytusa*, duże tournée z *Requiem*, *Tankreda* Campry, *Alcestę* Lully'ego, *Pasję wg św. Mateusza*, *Wielką Mszę h-moll* – było tego naprawdę dużo.

I to właśnie dla niego zgodziła się pani zaśpiewać nagle zastępstwo. Na czym polegało szaleństwo?

Śpiewałam wtedy *Wesele Figara* w operze w Bordeaux i po spektaklu na moim telefonie zauważyłam dwadzieścia nieodebranych połączeń od żony Jean-Claude'a, René. Po północy oddzwoniłam, bo o tej porze kończą się spektakle we Francji. Okazało się, że Sandrine Piau, z którą dzieliłam partię Paminy, zachorowała i zupełnie straciła głos. Padło pytanie: „Czy możesz przylecieć do Lille i zaśpiewać jutro? Masz wykupiony bilet na piątą rano. Przesiadka w Paryżu”. Przyleciałam kompletnie nieprzytomna po podróży dwoma samolotami. Jean-Claude i René czekali na mnie. Odbyła się tylko próba wejść technicznych, potem spektakl. Grałam i śpiewałam na scenie, bo znałam tę realizację. Byłam potwornie zmęczona, ale udało się. Najgorzej było po spektaklu, bo musiałam wracać do Bordeaux, żeby zaśpiewać Zuzannę następnego dnia. Kiedy wychodziłam z samochodu na lotnisku, Jean-Claude powiedział: „Tam z tyłu jest twoja torba, której zapomniałaś”. Protestowałam, ale powiedział, że później zobaczę, co to jest. Na lotnisku otworzyłam pudełko i zobaczyłam w nim parę przepięknych, designerskich butów – wiśniowych, ze złotymi kokardkami, trochę w barokowym stylu. Do tej pory je mam.

A rozmiar był dobry?

Tak, oczywiście. W teatrze sprawdził, jaki noszę. To był człowiek o wielkim sercu. Kiedyś w Stanach Zjednoczonych utknęłam na lotnisku, trwało to jakieś sześć, siedem godzin. Chodziłam w tę i z powrotem, żeby nie zasnąć i nagle znalazłam się przed sklepem z tytoniem i cygarami. Patrzę, a przede mną biała fajka z czarnym wzorkiem i napisem Jean-Claude. Oczywiście musiałam ją kupić. A on, do ostatniej chwili jak fajczył, przestał jakieś osiem lat temu, używał właśnie jej. Została mi po nim miłość do śpiewanego języka francuskiego, do malarstwa, poezji francuskiej i do... jedwabiu. Zawsze nosił długie koszule szyte

z jedwabiu. Pamiętam dotyk tej jedwabnej koszuli, gdy wszyscy się przytulaliśmy przed i po spektaklu.

To relacja, o której nie można powiedzieć, że jest zawodowa.

To coś więcej.

Był to rodzaj więzi, którą tworzy się za młodu, z mistrzami. I ona trwa do końca. Jean-Claude budował wokół siebie rodzaj rodziny. Otaczał się ludźmi, którym ufał. Jeśli ktoś sprostął jego wymaganiom, pozostawał mu wierny na zawsze.

Takich mistrzów było więcej...

Było... To straszne, że mówię o nich w czasie przeszłym. Jeszcze jedną z takich osób, choć nie tak bliską prywatnie, był dla mnie Christopher Hogwood, z którym miałam okazję wielokrotnie występować w Polsce i za granicą. To był fantastyczny dyrygent, wielki erudyta, o imponującej wiedzy, wręcz encyklopedycznej. Wiedzę przekazywał w zupełnie inny sposób niż Jean-Claude. Tamten robił to przy okazji, półżartem, a u Christophera człowiek się czuł niemal jak na lekcji; wygłaszał małe wykłady, robił to z wielkim namaszczeniem. Pamiętam też jego różowe koszule, idealnie wyprasowane. Nawet w czasie prób był niezwykle elegancki, także w sposobie przekazywania uwag. Z nim zresztą nigdy nie miałam okazji przygotowywać muzyki baroku, zawsze był to klasycyzm.

Kolejna taka osoba to Stefan Sutkowski. Nie był dla mnie tylko dyrektorem, w pewnym sensie był dla mnie drugim ojcem.

Spotkanie z nim miało miejsce niedługo po pani przyjeździe do Polski.

Tak, rok po przyjeździe. Miałam dwadzieścia trzy lata.

To był jeden z powodów, żeby zostać w Warszawie? Gdyby nie Warszawska Opera Kameralna, pewnie mieszkałaby pani dziś... w Paryżu?

Albo gdzieś indziej. To była niezwykła sytuacja, proszę to sobie tylko wyobrazić. Profesor Władysław Kłossiewicz, mój kolejny mistrz, zaprowadził mnie tam niemal za rękę i sam usiadł do klawesynu, by mi towarzyszyć w czasie przesłuchania. Tego samego dnia dostałam pracę, a Stefan Sutkowski powiedział: „Witam w rodzinie”. Zostałam przyjęta do opery, w której wystawiane były wówczas wszystkie opery Mozarta. Zaczynała się praca nad cyklem oper Monteverdiego, Rossiniego, Händla. Nigdzie na świecie

nie było podobnego miejsca. I jeszcze coś istotnego. Stefan Sutkowski mówił: „Pani może występować, gdzie pani chce, ale wraca pani do Kameralnej, do mnie, bo jest mi pani potrzebna”. Był to rodzaj *fidèle* – wierności, ale i lojalności działającej w dwie strony. Stefan Sutkowski potrafił specjalnie dla mnie wystawić konkretną operę albo przygotować ją w taki sposób, w jaki sobie wymarzyłam. Widząc w zespole osoby, które robią karierę na świecie, doceniał je i kochał, a nie próbował udowodniać, że są tylko jego etatowymi pracownikami. Rozumiał, że z prawdziwą sztuką nie ma to nic wspólnego, co też stało się przyczyną rozpadu, który nastąpił po jego odejściu

Porozmawiajmy o samym warsztacie.

Co to znaczy nauczyć się śpiewać?

Czym jest technika? Da się to opisać słowami?

Jestem przekonana, że cała sztuka sprowadza się do punktu. Dotyczy to również techniki śpiewania. Kluczowe jest odnalezienie miejsca fokusu dźwięku, czyli punktu rezonacyjnego w ciele.

Gdzie on jest?

Każdy wyczuwa go w innym miejscu. Jedni bardziej przy zębach, drudzy przy nosie, jeszcze inni na wysokości oczu – to taki trójkąt z przodu, tak zwany wieczny grzmot, ja wolę określenie dzwon. Zrozumienie, czym jest ten punkt rezonacyjny, przez który przełamuje się cała fala akustyczna, to pierwszy etap wszystkich wokalnych poszukiwań. Wszystkie sprawy dotyczące budowania skali zawsze wychodzą z tego punktu.

Skąd wiadomo, że to już ten punkt?

To złożone. Pierwsza sprawa – nasze własne odczucia. Druga – rzetelne i uczciwe ucho pedagoga. Trzecia – warunki akustyczne sali, w której śpiewamy. Drugie zagadnienie, którego boi się wielu pedagogów, to kwestie związane z oddechem. Rzecz bardzo indywidualna i wcale nie taka prosta, jak mogłoby się wydawać. Wystarczy mały zacisk, małe niewłaściwe spięcie mięśni odpowiadających za tak zwane podparcie (ja wolę oparcie), czyli mięśni podbrzusza, splotu słonecznego lub mięśni szyi, by głos stał się sztywny, niewydolny, wręcz ostry. Trzeba się nad tym naprawdę napracować. Czasami praca techniczna powinna zajmować siedemdziesiąt pięć procent całej pracy.

Czyli rozśpiewanie, ćwiczenia oddechowe i tak dalej?

Przed wszystkim rozśpiewanie. Gdybym miała jakikolwiek

wpływ na program dydaktyczny na naszych uczelniach, to przez pierwszy rok nie kazałabym studentom śpiewać żadnego koncertu ani żadnego repertuaru. Zaleciłabym ćwiczenia: gamy, arpeggio, wokalizy.

To strasznie nudne.

Nie. A w dodatku później się przydaje. Są zbiory świetnych wokaliz: Concone'a, Zeidlera, Panofki, Marchesi, Rossiniego – to całkiem fajne utworki, które można śpiewać na różnych samogłoskach, a zawierają wszystkie istotne elementy śpiewu: gamy, biegniki, mordenty, tryle, kantylenowe frazy, skoki, interwały i tak dalej. Później zalecałabym arie starowłoskie. Sądzę, że po roku taki student mógłby wystrzelić, jeśli chodzi o technikę. Problem polega na tym, że już na egzaminie wstępnym trzeba zaśpiewać arię operową, pieśń artystyczną, w pewnym sensie jest to budowanie kolosa na glinianych nogach. W czasie lekcji powinno się jak najmniej pokazywać studentowi własnym głosem, ale raczej rzetelnie i merytorycznie tłumaczyć. Dla mnie ważne jest, by student wiedział, dlaczego coś mu wyszło lub nie, by był samodzielny i nie czuł się bezradny, gdy mnie w pobliżu nie będzie. Niebezpieczne jest, gdy więź między uczniem a pedagogiem zaczyna przypominać rodzaj uzależnienia. Nigdy nie chciałabym mieć przy sobie sekty wyznawców. Prowadzę liczne kursy mistrzowskie w kraju i za granicą oraz zajęcia na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Białymstoku, w Akademii Operowej w Warszawie, a także w ramach programu dla stypendystów Gaude Polonia. Mam wielu zdolnych adeptów sztuki. Pracuję z młodzieżą i sprawia mi to ogromną radość, uczy mnie dużo, także dystansu i pokory. Czasem nie umiem odpowiedzieć na ich wszystkie pytania i sprostac wszystkim oczekiwaniom – tym bardziej motywuje mnie to do dalszej pracy. A wiem też, że oni, przychodząc na moje spektakle i koncerty, oczekują najwyższego poziomu, bo przecież mówiłam to i tamto. To trudny, ale fascynujący moment życia.

Nie kusi pani prowadzenie działalności pedagogicznej w bardziej regularny sposób? Nie chciałaby pani prowadzić swojej klasy śpiewu?

Proponowano mi to wielokrotnie, na pewno wcześniej czy później się odważę. Myślę, że dojrzewam do tego. Na razie na chleb zarabiam

głównie śpiewaniem, dlatego nie miałabym wystarczającej ilości czasu na prowadzenie kogoś od początku. Dużo występuję, co prawda od roku nie wychodziłam na scenę operową, nad czym bardzo ubolewam, ale było sporo koncertów, kilka nagrań radiowych i płytowych. Wśród nich płyta *Consolation* – projekt wspianej pianistki, mojej siostry Natalii, z muzyką ukraińską, wydany przez renomowaną skandynawską wytwórnię BIS – oratorium Caldary, nagrodzone niedawno Fryderykiem, oraz ostatnia płyta, która właśnie ukazała się w Wiedniu – z pieśniami Chopina nagrami z towarzyszeniem harfy.

Wracając do kształcenia wokalistów – chodzi przede wszystkim o nauczanie samodzielności w pracy nad głosem?

Tak uważam. I tak też byłam uczona przez wszystkie swoje Maestry, zwłaszcza ukochaną Elly Ameling. Nawet najlepszy pedagog nie jest w stanie nauczyć nas wszystkiego. Tak naprawdę najlepszymi pedagogami dla siebie jesteśmy my sami. Nikt nie wejdzie nam do środka, nikt tego lepiej nie poczuje, nie dotknie, nie wymieni struny u lutnika, nie naoliwi mechanizmu. To konkretny człowiek wstaje i wie, dlaczego dziś głos brzmi wspaniale, a innego dnia trochę gorzej. Dlaczego tak brzmi w dni słoneczne, a w wilgotne zupełnie inaczej? Jak brzmi, gdy śpiewak jest wyspany lub ma ból głowy, a jak gdy jest zdenerwowany lub głodny? Tych czynników jest bardzo dużo. Z boku wyglądamy na nienormalnych.

Wiadomo, śpiewacy – skupieni na sobie, egotyczni.

Trochę tak jest. Z drugiej strony to wszystko ma znaczenie. Być może nie największe, ale ma. Całe życie próbuję być zdyscyplinowana na tyle, żeby się uniezależnić od tych czynników, aczkolwiek wiem, że nie można mówić o tym, że one nie mają wpływu na głos. Mają. A u kobiety szczególnie: miłość, macierzyństwo, karmienie.

Bała się pani tych zmian?

W ogóle się nie bałam. Dojrzałam do tego późno, ale, chwała Bogu, to się zdarzyło. Gdy ma się dziecko w wieku trzydziestu pięciu lat, to nie po to, by zostawało z dziadkami. Chce się je wychować samemu, bo się do tego dojrzało. Postanowiliśmy z mężem, że chcemy rodzić razem, naturalnie (o ile natura pozwoli, a pozwoliła), że będę karmić tak długo, jak będę mogła. I przy wszystkich moich podróżach, koncertach, karmiłam syna przez półtora roku.

Czyli syn i mąż jeździli wszędzie z panią?

Tak, był to nie lada wyczyn. Z dzisiejszej perspektywy wydaje mi się to szaleństwem, ale wtedy ani przez chwilę nie myślałam, że jestem zmęczona. To nieprawdopodobne, jak natura wyposaża kobietę i jak silna jest, gdy karmi. Potrafiłam zaśpiewać pierwszy akt *Don Giovanniego*, nakarmić małego, którego mąż trzymał na rękach przez cały spektakl i wrócić na scenę na drugi akt. Mam nagrania z tamtego czasu i muszę powiedzieć, że to nie było byle jakie śpiewanie. To kwestia odpowiedzialności. Dziecko nie może być wymówką, wręcz odwrotnie. Musi być super, bo wstyd będzie spojrzeć temu małemu człowiekowi w oczy i przyznać, że coś się nie udało dlatego, że on jest. Ważna jest też zmiana percepcji, gdy się zakochujemy, jesteśmy w ciąży, rodzimy, karmimy, a potem dziecko dorasta. Stajemy się wrażliwe na rzeczy, których wcześniej nie zauważaliśmy. Nigdy nie zapomnę koncertu we Francji z towarzyszeniem Ewy Pobłockiej. Śpiewałam cykl Poulenca, w którym ostatnim ogniwem jest *Kołysanka*, z tekstem (w wolnym tłumaczeniu): księżycu, proszę cię, spraw, by ten mój mały, śmiejący się, nigdy nie wiedział czym jest wojna, żeby ostatnia broń została złamana... Jurek z Nazarem byli wtedy w hotelu. Syn miał cztery, może pięć miesięcy. Nigdy wcześniej coś takiego mi się nie zdarzyło. Nagle, śpiewając, musiałam całą końcówkę tylko wyszeptać, wypowiedzieć słowa, bo już nie byłam w stanie śpiewać. Rozryczałam się. Gdy byłam w ciąży, przestałam śpiewać dwa i pół tygodnia przed porodem.

A jak szybko po porodzie wróciła pani do śpiewania?

Dwa tygodnie po porodzie nagrywałam z Sinfonią Varsovią *Chantefleurs et chantefables* Lutosławskiego, ale to tylko dlatego, że nie było innego terminu u Jerzego Maksymiuka i Varsovi. Co trzydziści minut Jurek mówił: „Panowie, przerwa na karmienie”. Orkiestra szła na papierosa, a ja do syna. Pewnie to było za wcześnie, nie radziłabym tego koleżankom. Ale udało się, bo mam przy sobie wyjątkowego człowieka. Jurij, mój mąż, jest wspaniałą osobą. W tym roku będziemy obchodzili trzydziestą rocznicę ślubu, a przedtem znaliśmy się siedem lat, więc z trudem pamiętam czasy, gdy go nie było w moim życiu. A mały ma już czternaście lat.

To już nie jest taki mały. I staje się młodym muzykiem. Jak to jest obserwować młodego człowieka zajmującego się muzyką pod swoim dachem?

Nie wiem, czy odważyłabym się już nazwać go muzykiem. To nadal dziecko.

Gra na skrzypcach.

Tak. To jego główny instrument. Gra też na fortepianie. Ale najbardziej interesuje go po prostu muzyka, nawet nie konkretny instrument. Mamy sobie z mężem trochę do zarzucenia, bo na początku zaproponowaliśmy mu niewiele innych możliwości. Urodził się w rodzinie i w domu, gdzie muzyka ciągle była. Do pewnego momentu Nazar był przekonany, że wszyscy ludzie na czymś grają albo śpiewają, albo dyrygują. Świadomość istnienia innych zawodów pojawiła się później. Wychowywał się w teatrach operowych, filharmoniach.

Jeśli wierzymy w tak zwany efekt Mozarta, to jest dobrze wyposażony na życie.

Powiem więcej – mam w nim dowód na to, że w życiu prenatalnym dzieci znakomicie słyszą. W ostatnich miesiącach poprzedzających jego przyjście na świat śpiewałam *Weihnachts-Oratorium*. Było to całe tournée. W domu też często słuchaliśmy właśnie tego utworu. Nazar urodził się bardzo duży, w pierwszych dniach nie wystarczało mi mleka, więc gdy był głodny, bez przerwy się darł. Nie wiedzieliśmy co robić. W trzecim dniu, gdy już zabrałam go ze szpitala do domu, chyba z bezsilności, włączyliśmy właśnie *Weihnachts-Oratorium*. Kiedy usłyszał te dźwięki – zamilkł. To był dla nas szok. Niemal przestał oddychać. Mało tego, wierzę też, że takie małe dzieci mają już rodzaj gustu muzycznego. Miałam dwa różne nagrania. Na jednym śpiewała Christa Ludwig i było to starsze nagranie. A na drugim, już w stroju 415 Hz, z instrumentami barokowymi, gdzie dyrygował bodajże Suzuki, altową partię śpiewał japoński kontratenor. I proszę sobie wyobrazić, że w trakcie wstępu orkiestrowego on leży, niemal nie oddycha, skupiony w jednym punkcie – małe trzydniowe dziecko. Śpiewa Christa Ludwig – nadal leży spokojnie. Ta sama aria w nagraniu Masaakiego Suzukiego, wchodzi kontratenor i jest wrzask na całe mieszkanie. Próbowaliśmy kilkakrotnie. To nie był przypadek. To była reakcja dziecka na dwa tak różne głosy.

Dla mnie śpiewanie było czymś takim samym jak oddychanie, jak mówienie, jak wstawanie rano. To moje drugie ja

Kontratenor się nie spodobał.

Chyba tak. Wcześniej zauważyłam, że syn ma bardzo konkretny i bardzo dobry jednocześnie gust muzyczny. Jako zupełnie małe dziecko, po jednej próbie powiedział o jednej z kadencji: dziwnie śpiewasz na tym łóżku, nie podobają mi się te dźwięki. A wcześniej jeden z kolegów zwrócił mi uwagę na ten sam fragment. Po spektaklu *Orlando* w Operze Monachijskiej skrytykował wszystkich, nawet gwiazdy światowe, mnie zresztą też. Nic mu się nie podobało, ani inscenizacja, ani kostiumy. Pomyslałam, że pewnie kaprysi.

Ile miał wtedy lat?

Pewnie cztery. Doszliśmy do dyrygenta, a on na to: „A dyrygent był bardzo dobry”. Dyrygował Ivor Bolton. Wtedy zrozumiałam, że on naprawdę słucha, że jest w tym. Czy będzie zawodowym muzykiem, skrzypkiem? Zobaczmy. Na razie wiem na pewno, że muzyka go obchodzi. Skrzypce to bardzo trudny instrument, wymagają wiele pracy, a teraz jest wielka konkurencja w postaci azjatyckich muzyków. Jeśli chodzi o pracę, upór i rzetelność nie możemy się z nimi równać. Mamy zupełnie inne podejście. Tam od najmłodszych lat wpaja się dzieciom, że muszą sprostać wymaganiom. Nie mają dystansu i luzu, jaki my mamy w Europie. Nie chciałabym nic robić na siłę, nie chciałabym go zmuszać, bo w naszych czasach ten zawód... I tu wracam do pani pierwszego pytania. Zawód muzyka w naszych czasach w jeszcze większym stopniu powinien być wyborem sposobu życia, a nie pracy.

Dlaczego?

Teraz nie da się wykonywać tego zawodu bez pełnego przekonania, że

to jest dla nas jak powietrze. Bez tej pewności. Dla mnie śpiewanie było czymś takim samym jak oddychanie, jak mówienie, jak wstawanie rano. To moje drugie ja. Nie potrafię inaczej. Jeśli ktoś chce być muzykiem, musi być przekonany, że tylko to i nic innego. To nie jest zawód, w którym można zarobić kokosy, ustawić się, brać szalone kredyty i jeździć limuzynami. Przy obecnej konkurencji bardzo nielicznym się to udaje.

Ale frajda jest kolosalna. Co pani sprawa największą radość?

Trudno byłoby mi wypunktować, ale myślę, że muzyka jest dla mnie domem. Tam się czuję u siebie. Spełniona, bezpieczna w pewnym sensie. Najbardziej kręci mnie sam proces tworzenia muzyki. Powiem szczerze, gdy zdecydowałam, że chcę być śpiewaczką, za tą decyzją ani przez sekundę nie stało założenie, że chcę zrobić karierę.

Ale zrobiła pani.

To przypadek. Najważniejsze było, by nauczyć się śpiewać. Zrozumieć, o co w tym chodzi. Jak wyciągnąć z muzyki to, co najistotniejsze i zrobić to przy pomocy dwóch małych więzadełek, których nikt nie widział i nikt nie dotknął. Jak to działa? To jakaś metafizyka. A z drugiej strony martwa kartka, którą zostawił kompozytor – ja mogę w ten utwór tchnąć życie. Do tej pory właśnie to mnie fascynuje najbardziej. Poza tym nie znam drugiego zawodu, który przynosi tyle szans na spotkanie ciekawych ludzi. To coś nadzwyczajnego. Rozumiem, że można spotykać też ludzi w kawiarni i na poczcie, ale to coś innego. Przygotowanie premiery oznacza półtora miesiąca po dziesięć godzin dziennie w wąskim gronie. Nawet z rodziną nie spędza się często tylu godzin każdego dnia. To wyjątkowa sytuacja, ludzie stają się sobie bardzo bliscy, a potem nagle koniec. Na początku było to dla mnie trudne. Straszne, że trzeba być z kimś bardzo blisko, a potem być może już się nigdy więcej nie spotkać. Tak też bywa. Mam znajomości, które trwają od pierwszych produkcji z młodości. Ale pamiętam też, jak nosiłam w sobie historie ludzi, których nigdy później nie spotkałam. To zawód bardzo mocno uzależniający emocjonalnie, w pewnym sensie także kształcący naszą duszę, obcinający niepotrzebne rzeczy. Zawód, który hartuje, ale też leczy. I jest pod wieloma względami trudny, bardzo zaborczy.

A czy czuje pani także społeczną odpowiedzialność tego zawodu? Mam na myśli bycie ambasadorem

w ważnych sprawach. Myślę o ostatniej płycie nagranej wspólnie z siostrą z muzyką zapomnianych kompozytorów ukraińskich i właśnie o pani zaangażowaniu w sprawy ukraińskie. Angażuje się pani w różne inicjatywy, na przykład w kampanię dotyczącą migracji.

Nie generalizowałabym, mówiąc o moim zawodzie, bo znam wielu, którym zależy na tym, by śpiewać gdzie tylko się da i gdzie dobrze płacą, gdzie po prostu jest wygodniej. To mnie nigdy nie interesowało. Na pewno wiedziałam zawsze, jaka odpowiedzialność społeczna na mnie ciąży, gdy wychodziłam śpiewać recital.

W operze można się schować za kostiumem?

Za postacią. Tam kogoś gram, są kostiumy, scenografia, reżyseria, którą ktoś stworzył i dyrygent, który prowadzi całość. A recital to dla mnie totalny ekshibicjonizm. Nie wstydzę się być podczas niego sobą. To, co śpiewam, przepuszczam przez siebie i wylewam samą siebie. To wielka odpowiedzialność, bo wiem, że w tym momencie mam duży wpływ na stan duszy ludzi, którzy przyszedli mnie słuchać, i jestem tego świadoma. A im starsza jestem – tym bardziej. I tym trudniej jest wyjść. Nie chodzi o to, że ktoś będzie miał mi coś do zarzucenia, ale o to, że ja sobie nie wybaczę, jeśli coś będzie nie tak, jakbym chciała.

A te cztery, nawet ponad cztery lata temu, w chwili, gdy na Ukrainie zaczęła się wojna, całe moje życie się zmieniło. Muszę pani powiedzieć, że bardzo ciężko mi teraz wychodzić na scenę. Świadomość, że mogę śpiewać, bo ktoś w tej samej chwili walczy i ginie, poniekąd także za mnie, na wschodzie kraju, przerastała mnie. W tej wojnie straciłam jednego z bliskich kolegów. Śpiewaka, z którym występowałam. Był solistą w operze w Paryżu. Zostawił wszystko i pojechał na wschód. Walczył tam prawie dwa lata. Zginął w dniu, kiedy miałam śpiewać koncert w Warszawie. Nie byłam w stanie podnieść się wtedy z łóżka. Jurek postawił mnie na nogi. Powiedział: „Teraz masz śpiewać za siebie i za niego”.

✕ ✕

Wprawdzie cała moja rodzina mieszka na zachodzie kraju, gdzie nie toczą się walki, ale to nie znaczy, że wojna nie jest wyczuwalna. Owszem, ludzie siedzą w kawiarniach, chodzą do pracy, żyją dalej, żeby nie zwariować, ale co mają zrobić? Wszyscy nie mogą jechać

na front i kłaść głów... Wszystko to dzieje się na oczach całego świata, nikt nie jest w stanie opanować szaleńca. Często przychodzi do mnie ta myśl, że gdybym była teraz dwadzieścia parę lat młodsza... Ale niewiele umiem i niewielki byłby ze mnie pożytek. Próbuję pomagać w inny sposób. Staram się to robić niezbyt głośno. Wielu moich kolegów-muzyków włączało się w te akcje. Zastanawiam się, jak mogę pomóc młodzieży, która stamtąd wyjechała, tym którzy uciekli z Krymu, z Donbasu. Dwa lata temu, po raz pierwszy od kiedy zaczęła się wojna, pojechaliśmy z siostrą na tournée właśnie na wschód Ukrainy. Grałyśmy koncert sto sześćdziesiąt kilometrów od linii frontu. Nasz hotel sąsiadował ze szpitalem. Widziałyśmy, jak karetki przywożą rannych. Prowadziłyśmy też kursy mistrzowskie dla młodych muzyków stamtąd. Po raz pierwszy w życiu byłam w Odessie, w Dnieprze, w Kropiwnickim. Odkryłam dla siebie wschód kraju, w którym się urodziłam i mieszkalam do dwudziestego trzeciego roku życia. Dzięki tej sytuacji odsłonił się przede mną ważny kawałek mojej pierwszej ojczyzny, którego nie zdążyłam poznać, bo od dwudziestu sześciu lat jestem w Polsce.

W zeszłym roku odbył się I Ogólnokrajowy Konkurs im. Wasyla Slipaka – tego śpiewaka, który zginął na froncie. Dostałam jako juror na pamiątkę bryłę z nazwą konkursu i jego nazwiskiem. Patrząc na nią i wciąż nie mogę zrozumieć, że to się stało. Czytałam książki o II wojnie światowej, ale nie sądziłam, że będę przeżywać coś takiego. Czuję, że doszłam do takiego momentu w życiu, gdy spłacam dług wobec miejsca, w którym się urodziłam. Amerykański kompozytor ukraińskiego pochodzenia Virko Baley, może mniej znany w Polsce, ale ceniony w środowiskach kompozytorskich – napisał operę *Głód. Czerwona ziemia*. Nawiązuje ona do wydarzeń wielkiego głodu na Ukrainie, gdy zginęło wiele milionów ludzi. Straszna tragedia, o której na świecie wielu ludzi nic nie wie. Powstała opera dla trojga solistów i chór, mam w niej śpiewać główną postać, pisał ją z myślą o mnie. Premiera z tego roku została przełożona na rok przyszły, ma się odbyć w operze lwowskiej.

Czuję, że po „Qudsji Zaher” będzie to kolejna bardzo ciężka emocjonalnie rola.

Tak... Często, gdy mnie obsadzali i ubierali w operze, reżyserzy i scenografowie decydowali się na

ubrania typu koszula nocna albo wór. Gdy pytałam dlaczego, odpowiadali: „Resztę masz w głosie”. Czasami miałam ochotę ubrać się w coś bardziej kobiecego, ale na szczęście były i takie role, gdzie mogłam zaspokoić kobiecą próżność. Przyda mi się teraz coś weselszego. Ale nic na siłę, cenię sobie, że doszłam do takiego momentu w życiu, gdy pewnych rzeczy nie muszę robić. I już mogę powiedzieć, że coś mnie nie interesuje. Że nie widzę siebie w danym kontekście.

Mówi pani o konkretnych rolach, realizacjach?

Nie tylko. O konkretnych miejscach, o konkretnym zestawie ludzi także. Muszę powiedzieć, że nie przypuszczałam, że przydarzy mi się to tak gwałtownie. Zawsze, gdy musimy coś zrozumieć, potrzebujemy zrobić pauzę, zatrzymać się. Pierwszym mocnym zatrzymaniem był Majdan, potem wojna na Ukrainie. Szok totalny. Psychicznie przerosło mnie to na tyle, że nie byłam w stanie wyjść na scenę. Myślałam, że przestanę śpiewać i zajmę się czymś innym. Drugi moment, który był nieporównywalnie słabszy od strony emocjonalnej, ale wciąż bardzo bolesny, to wydarzenia ubiegłego roku w Warszawskiej Operze Kameralnej. Lodowaty prysznic. Ukraina była moim pierwszym domem. Natomiast drugim domem, dla którego zostałam w Polsce, była Warszawska Opera Kameralna. Rozumiałam, że zmiany były potrzebne, ale sposób, w jaki zostało to przeprowadzone, był najgorszy z możliwych. Świadomość, że dla wielu moich kolegów-muzyków jest to koniec ich zawodowego życia, przygody z muzyką przerastała mnie. Po tym, jak zwolniono wszystkich kolegów, nie wyobrażam sobie współpracy z tym miejscem. Dla mnie oznaczało to operową przerwę na rok, mimo że w planach było kilka tytułów z moim udziałem. Było to bolesne także z tego powodu, że osoby, które uważałam za swoich przyjaciół, wykonywały te ruchy tak łatwo. Jakkolwiek bym sobie tego nie tłumaczyła, bardzo wiele mnie to kosztowało. Na pewne sytuacje nie ma się wpływu. Nie są one nam dane, lecz zadane. Powstało nowe miejsce – Polska Opera Królewska. Mimo że repertuarowo i estetycznie bliżej mi było do MACV, wybrałam człowieka i poszłam z ludźmi, którzy wyszli poranieni z WOK. To drugie zatrzymanie traktuję jak porządną lekcję życiową.