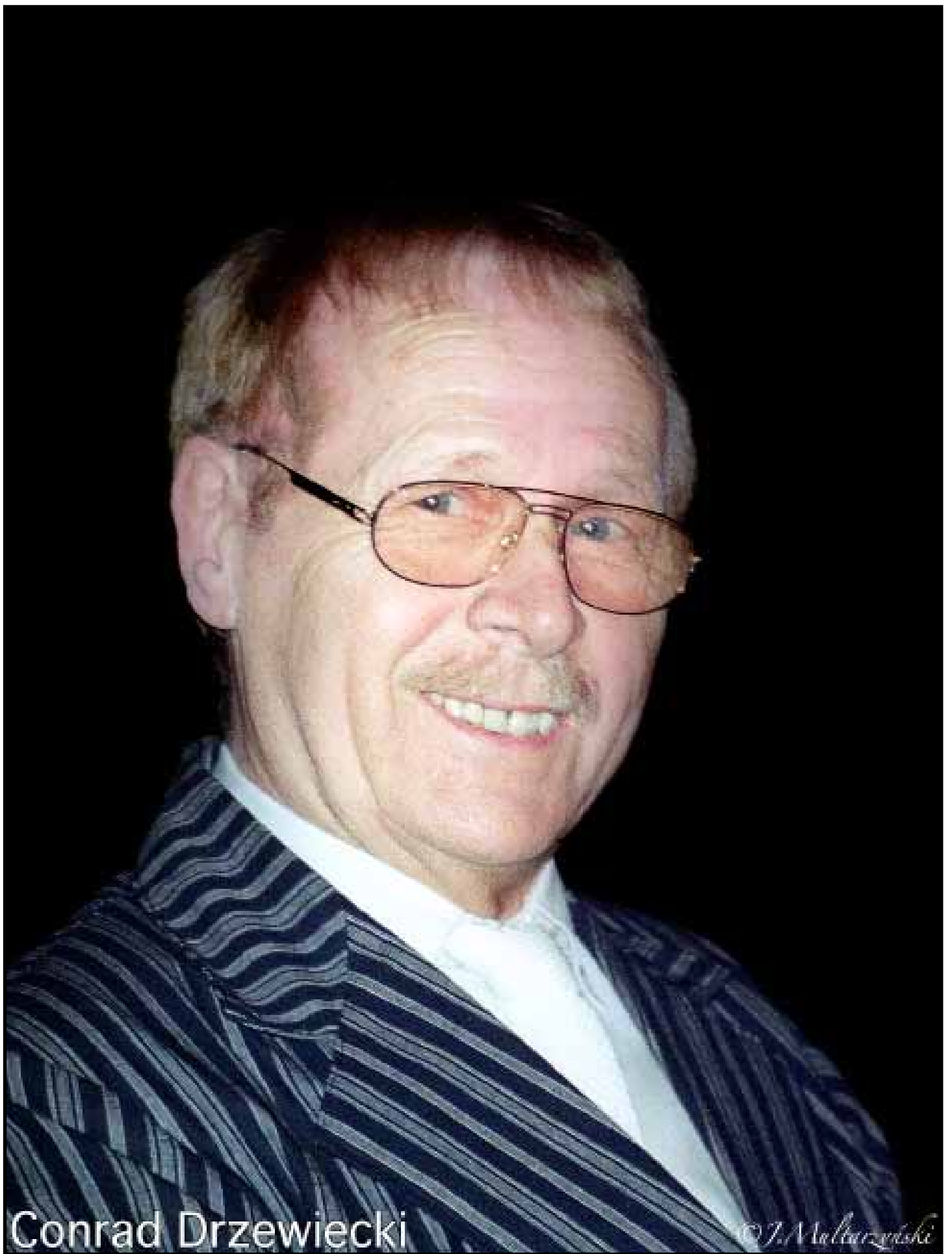


## Conrad Drzewiecki - artysta swego czasu

Talent Conrada Drzewieckiego dojrzewał w szczególnym klimacie artystyczno-politycznej polskiej odwilży. W latach 50. panowało przekonanie, że wysoki poziom baletu zbudować mogą jedynie pedagodzy radzieccy i była to poniekąd wiara słuszna, bowiem rosyjscy emigranci pracowali w szkołach i kompaniach baletowych całej Zachodniej Europy. Nasze Ministerstwo Kultury i Sztuki wysyłało więc młodych artystów na studia do Moskwy i Leningradu. Jednocześnie działał Polski Zespół Tańca Eugeniusza Paplińskiego (1955-1961) pielęgnujący styl narodowy, a i Feliks Parnell ponawiał próby reaktywowania swego Baletu. Nurt nowatorski był zasługą Janiny Jarzynówny-Sobczak. Fascynację tańcem, zwanym dawniej „artystycznym” lub „plastycznym” i w naturalny sposób wynikającym z muzyki, przejęła ona od Ruth Sorel (asystentki sławnego Haralda Kreutzberga), działającej przed wojną w Krakowie. W tamtejszej Miejskiej Szkole Dramatycznej uzyskała uprawnienia aktorskie i po wojnie osiadła w Gdańsku. Doprowadziła do utworzenia szkoły baletowej i sceną swej twórczości choreograficznej uczyniła formowaną w latach 1950-52 Operę Bałtycką. Sama nie tańczyła. Spośród swoich wychowanków wyłoniła fenomenalnie uzdolnioną i piękną Alicję Boniuszko. Taniec Boniuszko doskonale wyrażał idee choreografki, która głosiła, że balet jest „sztuką znaczeniową” i stanowi przekaz uniwersalnych treści humanistycznych. Kulminacją tego stylu i otwarciem na dalsze dokonania był Cudowny mandaryn Bartoka (1960) z Boniuszko jako Dziewczyną i z Bohdanem Wodiczką przy dyrygenckim pulpicie. Drzewiecki bywa na ogół postrzegany jako kontynuator pracy Jarzynówny nad kształtowaniem form nowoczesnego baletu w powojennej Polsce. Niewątpliwie łączyło ich przekonanie o możliwości znaczeniowych przekazów i szukanie inspiracji w muzyce, oboje też potrafili skierować na balet uwagę ludzi teatru, muzyki i sztuk plastycznych - środowisk, w których po uchyleniu „żelaznej kurtyny” w 1956 roku kipiała współczesność. Drzewiecki, jak Jarzynówna, pierwsze taneczne kroki też stawiał w Krakowie.

Ale poza tym dzieliło ich wszystko. Artysta urodzony w Poznaniu, śpiewał podczas okupacji w chórze chłopięcym ks. Wacława Gieburowskiego, a potem pochłonał go żywioł tańca. Miał w piętach choreografie Jerzego Kaplińskiego realizowane w Operze Poznańskiej i Mikołaja Kępińskiego przygotowane z zespołem Domu Wojska Polskiego. Nowy obszar doświadczeń przyniosły mu role w poznańskich baletach Leona Wójcikowskiego i Feliksa Parnella. Jarzynówna pielęgnowała swą kreatywność w gdańskiej izolacji - znacznie od niej młodszym Drzewieckim pokierował imperatyw poznania stanu tańca w świecie. Na międzynarodowym konkursie w Bukareszcie w 1953 roku uzyskał Srebrny Medal. Pojawił się na Konkursie Baletowym urządzonym w ramach V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów (z



Conrad Drzewiecki

© J. Malczewski

udziałem 77 tancerzy z 14 krajów), jaki odbył się latem 1955 roku w Warszawie, i w kategorii tańca charakterystycznego otrzymał I nagrodę. W 1956 roku został laureatem VII Międzynarodowego Konkursu Muzyki i Tańca im. Viottiego we włoskim Vercelli.

Nastąpiły „lata nauki” i „lata wędrówek”. Tańczył w Neapolu i tam zadebiutował jako choreograf - w *Nocy Walpurgii*, w *Fauście* Gounoda. Dłużej przebywał w Paryżu; wziął udział w paryskich występach Baletu Parnella (1958), a jako solista renomowanych francuskich grup baletowych objechał wszystkie kontynenty i tańczył w choreografiach m.in. Fokina, Balanchine’a, Limona, Lifara i Rolanda Petit. Jednocześnie zaznajamiał się z metodyką i teorią tańca klasycznego, współczesnego, jazzowego i etnicznego. Zdobywał również wiedzę w zakresie kompozycji choreograficznej i technik pantomimy. W 1963 roku wrócił do Poznania z artystycznym bagażem, jakiego wówczas w Polsce nie posiadał nikt. Dyrektor Opery Poznańskiej Robert Satanowski zapewnił mu dobre warunki pracy, jednak musiało minąć aż dziesięć lat, zanim Drzewiecki uzyskał możliwość utworzenia i poprowadzenia autorskiego Teatru Tańca. Z punktu widzenia fermentu, jaki indywidualność Drzewieckiego mogła wprowadzić wcześniej w polskie środowisko baletowe, nie wiem, czy nie były to lata stracone. Zrealizował w tej dekadzie kilka atrakcyjnych, składanych przedstawień baletowych - wśród małych form prapremierę humoreski Grażyny Bacewicz *Esik w Ostendzie*, z librettem według *Stówek* Boy’a (1964, w ramach II Festiwalu Oper i Baletów Polskich w Poznaniu). Ponieważ



praktykował we Francji (również!) specyfikę telewizyjnego przekazu sztuki tańca, Balet Opery Poznańskiej połączyła współpraca z Telewizją Polską i niejednokrotnie premiery telewizyjne były wcześniejsze, niż sceniczne. Telewizja nie posiadała jeszcze wtedy ani takiego zasięgu, ani wpływu na opinię społeczną, jak dziś, jednak uświadamiała szerokiej widowni ogólny sens twórczości choreograficznej i budowała Drzewieckiemu korzystną dla jego zamierzeń popularność. Tym bardziej, że będąc w świetnej dyspozycji tanecznej sam we własnych choreografiach tworzył znaczące role. W zespole miał nieporównaną w romantycznym repertuarze Olę Sawicką, która, podobnie jak Drzewiecki, w 1963 roku wróciła do kraju po dłuższych występach za granicą i została zaangażowana do Poznania. Nie raz bywała jego sceniczną partnerką, poniekąd dla niej wystawił *Ognistego ptaka* Strawińskiego (1967) i *Jezioro łabędzie* (1969). Uszanował też historię polskiego baletu w osobie Barbary Karczmarewicz: przedwojenna jeszcze primabalerina, trwale w wysokiej formie, tańczyła w jego widowisku do walców Ravela (1964), i w *Muzyce uroczystej* do muzyki Händla (1966). Jednocześnie przy każdej okazji dawał szansę młodym tancerzom: najchętniej przez niego obsadzani, jak wszechstronna Roma Juszkat, ekspresyjny Przemysław Śliwa, Lubomira Wojtkowiak, Anna Deręgowska, Emil Wesołowski, uformują potem trzon Polskiego Teatru Tańca. Podobnie w repertuarze tego zespołu znajdzie się - po wznowieniach - znaczna część realizowanych wtedy choreografii Drzewieckiego. Jako kierownik baletu Opery Poznańskiej Drzewiecki utrzymywał, wydaje się, rozsądne proporcje między tytułami realizowanymi w technice klasycznej, a tymi z elementami tańca nowoczesnego i jazzowego; te drugie oczywiście przyciągały uwagę obserwatorów życia kulturalnego.

W pierwszej swej premierze do utworów Ravela, Gershwina i Strawińskiego (12 kwietnia 1964) Drzewiecki od razu ukazał własne oblicze. Zastosował zasadę różnicowania składających się na wieczór baletów, w ich konwencji, smaku i technice. Zademonstrował teatralny typ wyobraźni i upodobanie do poetyki snu. Posłużyła temu nastrojowa scenografia i niezwykle formy kostiumów Krzysztofa Pankiewicza: w balecie do walców Ravela (*Valses nobles et sentimentales* i *La Valse*)

widniała upiorna, zasnutą pajęczynami sala, a w kapitalnym, nagradzanym brawami finale, czarny kir spowijał wirujący tłum tancerzy, maszyna uruchamiała dekoracje i wznosiła w górę groźne widmo złego ducha. Tylko Józef Kański (*Potrójna premiera w Poznaniu*, „Ruch Muzyczny” 1964 nr 13) dostrzegł zapożyczenia z Balanchine’a i z Miasina, który pierwszy wykorzystał tu wątki z *Maskarady* Lermontowa. Natomiast *Historia żołnierza* (zrealizowana przy reżyserskiej współpracy Krystyny Meissner) dzięki przejrzystej tkance dźwiękowo-ruchowej i doskonałemu aktorstwu baletowych solistów u wszystkich znalazła uznanie. W *Błękitnej rapsodii* zaś Drzewiecki konwencje baletu klasycznego przełamywał, niejako symbolicznie, tańcem modern.

Dzięki pomysłowości dyrekcji Opery, Drzewiecki prezentował swe premiery w szczególnych momentach. W przeglądzie repertuaru z okazji dwudziestolecia powojennej działalności Teatru (kwiecień 1965) obejrzano z satysfakcją *Soirée de gala*, gdzie w zręcznym zestawieniu pięciu słynnych klasycznych fragmentów, jaśniał arcyzm solistów. Wyrażając uznanie dla sztuki całej ich grupy, Ludwik Erhardt podkreślił „wyjątkowy talent kierownika baletu Conrada

Drzewieckiego, który jest nie tylko wybitnym tancerzem, ale po powrocie z kilkuletniego pobytu za granicą okazał się również interesującym choreografem, mającym wyrafinowany smak, doświadczenie i umiejętności wśród polskich choreografów niespotykane” (*Dziś i jutro Opery Poznańskiej*, „Ruch Muzyczny” 1965 nr 10). Następne nowe utwory Drzewiecki pokazał w dniu otwarcia Międzynarodowych Targów Poznańskich (12 VI 1966). Olśniły znakomite pod każdym względem *Wariacje 4:4* do muzyki skomponowanej przez poznańskiego kompozytora Franciszka Woźniaka w ścisłym porozumieniu z choreografem, „w nierozdzielalnym związku z tańcem i sceną” pisał Erhardt (*Wczoraj, dziś i niespokojne jutro*, „Ruch Muzyczny” 1966 nr 16) - taką zasadę powstawania nowoczesnego baletu krytyk uznał wręcz za poznańskie odkrycie. Przebieg tej szmerowej partytury znalazł odbicie w balecie abstrakcyjnym, podzielonym na wariacje. Emocjonalny ich podtekst sygnalizowały tytuły pięciu ogniw (*Kontakty, Penetracje, Fascynacje, Dialogi, Zdarzenia*), a dźwięk i ruch spletał się w ekspresyjną całość. Tańczyło tu na bosaka, w niezmiennym metrum 4/4, czterech tancerzy i cztery tancerki w czterech parach. W muzyce były liczne pauzy, toteż niektóre odcinki baletu „rozgrywały się w ogóle w ciszy, przerywanej tylko uderzeniami ciał i nóg tancerzy o scenę, tworzącymi swoistą, rytmiczną muzykę tańca”. Pojedynczym dźwiękom kompozytor dawał wybrzmiewać, a „Conrad Drzewiecki z kolejnych impulsów dźwiękowych wysnuł cudowne bogactwo ruchu, napięć, odprężeń i kontrastów. Związał je po mistrzowsku w kompozycję o urzekającej czystości, logice i konsekwencji. Posłużył się językiem baletu nowoczesnego,



Sławomir Pietras, Emil Wesołowski, Conrad Drzewiecki, Przemysław Śliwa, Anna Staszak, Krzysztof Kolberger



zbliżonym do stylu najwybitniejszych nowoczesnych choreografów amerykańskich. Rzadko jednak, nawet na najlepszych scenach zdarza się zobaczyć balet postawiony z takim wyczuciem, smakiem, zmysłem kompozycyjnym” - balet, dodajmy, „dobrze tańczony, wystarczająco dobrze, by mimo pewnych nieczystości idea choreografa porywała widzów” (ocenił Erhardt).

W drugim balecie sam Drzewiecki w masce figlarnego Puka ze *Snu nocy letniej* był inspiratorem na poły parodystycznych *Improwizacji* do Szekspira. W akrobatycznych ewolucjach obtańcowywał stolik z magnetofonem, a kiedy puszczał w ruch taśmę z muzyką Duke'a Ellingtona w specjalnym opracowaniu Zdzisława Szostaka, pojawiały się postaci z najślawniejszych sztuk, w takich obrazkach, jak: *Sceny z Elsinoru* (z kapitalnym baletowe pojedynkiem Hamleta z Laertesem i z Ofelią Olgi Sawickiej), *Cleo* (z Romą Juszką jako Kleopatry), *Lady Macbeth* (w tej roli Teresa Kujawa), *Nieśmiertelni z Werony* (z Sawicką jako Julią i Wistawem Kościelakiem jako Romeo), *Obsesja i intryga* (z Przemysławem Śliwą - Otellem, Desdemoną Anny Deręgowskiej i Jagonem Edmunda Kopruckiego), *Ardeński las*. Osiągnięcia baletu pod kierunkiem Drzewieckiego jak i cała działalność Opery Poznańskiej znajdowały sojuszników w krajowej prasie. Nie brakło wśród nich wpływowych piór Jerzego Waldorffa i Ludwika Erhardta. „Ruch Muzyczny” cały nawet numer (1966 nr 13) poświęcił problematyce baletu. Było tuż po otwarciu nowych gmachów operowych w Warszawie i Łodzi, więc stawiano pytanie, kto, jak i czym wypełni repertuar baletowy tych wielkich teatrów. Jedyny Drzewiecki, pokazując w Poznaniu ten sam zespół tańczący na sposób klasyczny, nowoczesny i jazzowy, formułował na nie odpowiedź. Tym bardziej przykre, że właśnie w Poznaniu nie oszczędzono mu wówczas złośliwej dezawuacji jego pracy (udostępnił na to swe łamy żywo redagowany miesięcznik „Nurt”). Jednak to wtedy, niejako wbrew przeciwnościom, artysta wystawił tam - dołączone do dużych przedstawień - dwa krótkie balety, jedne z najznakomitszych w swym dorobku. To *Adagio na smyczki i organy* do muzyki Albiniego (1967) utrzymane w technice modern: wzruszająco miękka, ale przylegająca do podłogi prosta konstrukcja z łączonych delikatnie stóp, dłoni i ciał oświetlana spływającą z góry jasnością - oraz spowita w teatralny przepych *Pawana na śmierć Infantki* Ravela (1968): z niesamowitą czernią kostiumów Zofii Wierchowicz, z figurami Karłów, z nieustępliwym pulsem kroków, gestów, zwrotów. Powstał również w tym okresie balet *Tempus jazz 67*, owoc nawiązanej współpracy z Jerzym Milianem, poznańskim jazzmenem, wcześniej członkiem sekstetu Komedy, aranżerem i kompozytorem.

Rangę talentu Drzewieckiego potwierdził *Cudowny mandaryn* Bartoka (1970), nie monumentalny, nie egzotyczny ani też symboliczny, jak na ogół wystawiano ten balet, lecz odczytany poprzez *Końcówkę* Becketta i aktualny wtedy teatr okrucieństwa. Dla swej oryginalnej interpretacji choreograf sam opracował naturalistyczną scenografię. Trzem złoczyńcom dodał postaci stręczycielek, trzy obrzydliwe staruchy. Dziewczynę wyciągano z przewróconego kubła na śmieci, by wabiła klientów. Roma Juszką miała twarz przedwcześnie dojrzałego dziecka. Jej giętkie ciało nieomylnie wyrażało zmienne stany, bezsiłę i wulgarność, pokorę i agresję. Tytuł utworu sugeruje figurę chińskiego dostojnika, lecz Drzewiecki zastąpił go Chłopcem, zwyczajnym chłopakiem z ulicy. Zadręczony, półnagi Przemysław Śliwa w



Conrad Drzewiecki

scenach z Dziewczyną sięgał wyżyn tragizmu. W drugiej obsadzie jego rolę przejmował Emil Wesołowski. Na przeciwległym biegunie ekspresji Mandaryna znalazł się balet Poulenca *Les Biches* (1973). W dość zaskakującej na tle dotychczasowego dorobku stylowej teatralnej komedii Drzewiecki potrafił zawrzeć sporo lekkości i dowcipu choreograficznego. Były akrobacje, panie na pointach, panowie prężący bicepsy, dużo kropek i kapeluszy, moda lat 20., zaloty i tak dalej.

Chętniej, niż balety o istniejących librettach, Drzewiecki wystawiał własne. Twórczy impuls wywoływała u niego muzyka symfoniczna bądź kameralna, często współczesna. Wyznał kiedyś: „Muzyka odgrywa dla mnie najważniejszą rolę, nasuwa myśl i w muzyce szukam fascynacji, która może przybrać kształt obrazów i znaczeń. Inspiruje mnie muzyka, mniej literatura. Literaturę często tylko wymyśla się do muzyki”. Różne więc historie, rodem z mitów, filozofii, Biblii, dziejów ludzkości służyły za podłoże kolejnych scenicznych interpretacji tzw. muzyki absolutnej. Z pewnością były pomocne Drzewieckiemu i tancerzom w budowaniu dramaturgii baletów, działały też na wyobraźnię widzów. Impresyjne *Adagio* Albiniego (1967) Drzewiecki skojarzył z wędrówką Dantego przez królestwo śmierci, wśród par kochających się w powietrznych kręgach. Z ciemnej *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję* Bartoka (1972) emanującej pierwotną siłą, niosło się echo mitu Prometeusza: gdy Człowiek (Emil Wesołowski) bezosobowym pobratymcom dawał ludzką twarz, sam ją tracił. *Adagietto* z V Symfonii Mahlera (1973) Paweł Chynowski w „Ruchu Muzycznym” określił „elegią choreograficzną o przemijaniu miłości i międzyludzkiego porozumienia”. Było tam zachodzące słońce, liryczne związki między grupą kobiet i mężczyzn zakończone nagłym rozstaniem i wśród nich zagubiona, nieprzystosowana dziewczyna: Olga Sawicka.

Nieprzerwanie Drzewiecki dawał świadectwa niesłabnącej inwencji i artystycznej wszechstronności. Zrealizował kilka baletów na zaproszenia z innych krajów: dla Holland Festival, dla Paryża i Hawany. Jego poznańskie balety podczas zagranicznych występów Opery spotykały się z uznaniem. Toteż sezon 1972/73 stał się cezurą w rosnącej aktywności artysty: po dziesięciu latach działań wewnątrz Teatru, zorganizowana została dla Drzewieckiego osobna instytucja: Polski Teatr Tańca - Balet Poznański. Zespół ten wkroczył na arenę polskiego życia baletowego, co warte podkreślenia, akurat w chwili, gdy wokół działy się ciekawe sprawy. Jeszcze w 1963 roku Jarzynówna z tancerzy Opery Bałtyckiej utworzyła Balet Miniatur; w atmosferze wspólnych dysput powstały tam małe nowoczesne formy do utworów dwudziestowiecznej klasyki i awangardy polskiej i Zachodniej. Miał to być zespół dla reprezentacji naszej kultury za granicą, ale nie spełnił oczekiwań. Jednak Jarzynówna pokazała co potrafi: w 1967 wystawiła wstrząsający balet *Niobe* z Boniuszko, a potem filmowo-wizyjny *Pancernik Patiomkin* - i były to prawykonania muzyki scenicznej współczesnego kompozytora z Krakowa, Juliusza Łuciuka.

W 1966 roku po raz pierwszy - i nie ostatni - odwiedził Polskę Balet Bójarta i odtąd sztuka sławnego Belga stała się dość ryzykownym punktem odniesienia dla baletów Drzewieckiego. W 1968 roku wystartowały Łódzkie Spotkania Baletowe i na tym Festiwalu od 1970 Drzewiecki ze swymi przedstawieniami stawał, jak Jarzynówna, co dwa lata do konfrontacji,



nie tylko z zespołami krajowymi i ludowo-demokratycznych sąsiadów, ale również z przyjeżdżającą tam czołówką świata (obok Bėjarta wymienię choćby kompanie Rambert i Lazziniego, który zresztą pokazał w Łodzi własnego *Mandaryna* i *Adagietto*!). Siłą rzeczy toczyło się coś w rodzaju rywalizacji. Drzewieckiemu w *Mandarynie* dyrygował Bohdan Wodiczko, tak samo jak wcześniej Jarzynównie, Jarzynówny przyoperowy zespół upadł, powołanie własnego Drzewiecki wywalczył, włącznie z bezprecedensowymi warunkami funkcjonowania. Jarzynówna w 1974 pokazała nowy balet: *Odwieczne pieśni* do muzyki Karłowicza - Drzewiecki w 1975 stworzył swoje *Odwieczne pieśni*. Jej dzieło doceniono, jego - krytyka wyniosła na szczyty. Nie brakło wydarzeń spoza kręgu tych dwojga. W 1971 roku zadebiutował w Warszawie Polymorphią do muzyki Pendereckiego niezwykle uzdolniony choreograficznie młody Jerzy Makarowski. W 1972 legenda współczesnego baletu, siedemdziesięcioletni Kurt Joos osobiście dokończył z zespołem łódzkiego Teatru Wielkiego przygotowań do polskiej premiery Zielonego stołu. W 1973 odbył się

I Ogólnopolski Konkurs Choreograficzny i wygrał go autentyczny talent w tej dziedzinie, Tomasz Gołębiowski. Z drugiej strony trwało w skostnieniu szkolnictwo, przygotowujące tańczącą młodzież do zawodu. Organizowane od lat ministerialne kursy podnosiły kwalifikacje pedagogów baletu głównie w zakresie... tańców ludowych. Dopiero w 1973 roku, zaproszony na kursowe zajęcia Drzewiecki –



wówczas dyrektor Szkoły Baletowej w Poznaniu – zaznajomił uczestników z podstawami techniki tańca współczesnego.

W każdym razie w całej tej nowej sytuacji Drzewiecki przestał być samotnym mistrzem, który bije rekordy wśród braw stadionu; mógł poczuć na plecach oddech konkurencji. Miał jednak wielki atut – własny zespół. Pierwszym jego przedstawieniem firmowanym przez Polski Teatr Tańca było Epitafium dla Juana (1974). Baletowa neoklasyka szła tu w parze z zaznaczonym scenograficznie przez Władysława Wigurę stylem epoki, teatralny rozmach z nowoczesnymi chwytami inscenizacyjnymi, okraszona mistycyzmem treść – z ironicznie współczesnym spojrzeniem na bohatera. Urodziwy Don Juan Przemysława Śliwy na kształtnej szyi zawieszony miał krzyż. Grzeszył, bo kuszący był świat i kobiety w pięknych negliżach (Anna Staszak, Roma Juszkat i Lubomira Wojtkowiak czyli Anna, Elwira i Zerlina). Wszędzie czyhała przeraźliwa, rozkudłana, z trupa czaszką zamiast twarzy, Śmierć (Krzysztof Brygider). Plan całości ujmował logiką: między choreograficzną uwerturą a moralizatorskim finałem toczyły się taneczno-pantomimiczne intermedia. Muzyczny kolaż z hiszpańskiej muzyki gitarowej Drzewiecki razem z Eugeniuszem Rudnikiem spreparował w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia według własnego scenariusza. Odtąd Polski Teatr Tańca utrzymywał w repertuarze osiem baletów zrealizowanych przedtem dla Opery, a Drzewiecki tworzył nowe mniejsze i większe formy tak, by zapewnić mobilność układom programów, prezentowanych w wielu miastach kraju



*Pawana na śmierć Infantki*

© J. Multarzyński

i Europy. Zaczął wykorzystywać więcej muzyki polskiej. Utworowi młodego Norberta Mateusza Kuźnika Organochromia, nadał sarkastyczny tytuł *Modus vivendi* (1975) i swą brutalną wypowiedź choreograficzną zorganizował wokół budowy i ruiny Wieży Babel. Grozę wywoływała zgrzytliwa masa organowych dźwięków, światełka krążące w ciemności, fantastyczne projekcje Pankiewicza. Balet, dobrze przyjmowany za granicą, kojarzył się z dantejską wizją prymitywnego świata, piekielnym krążeniem bez wyjścia, wiecznym zegarem czasu. Nigdy bodaj jeszcze Drzewiecki tak nie odczłowieczył swych tancerzy, odbierając im wszelką cielesność, figury i twarze.

Jakby dla kontrastu *Odwieczne pieśni* (1975) Karłowicza przeznaczył dla obrazu początków człowieka. Symfonicznemu tryptykowi odpowiadały trzy biblijne sceny: szczęścia rodzinnego Ewy i Adama z synami Kainem i Ablem, snu o wygnaniu z raju, zbrodni Kaina. W tym kameralnym – mimo gęstości ruchu prowadzonego po liniach koła i trójkąta – balecie na kwartet solistów, wyróżniała się Anna Staszak jako Matka-Ewa („liryczna jak muzyka Karłowicza” pisano). Towarzyszący zespół formował się w kształt Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego. Walor dzieła podnosiła olśniewająca scenografia Pankiewicza, przywodząca na myśl a nawet wręcz cytująca fragmenty fresków Corragia w Farmie i Michała Anioła w Sykstyнії, malarstwa Boticellego i renesansowych rzeźb (tancerze mieli trykoty we wzory żyłek marmuru). Natomiast dramaturgię chóralnego *Stabat Mater* Pendereckiego z Pasji według św. Łukasza (1976) budowały jedynie ludzkie ciała i ludzkie głosy. W szeregu figuratywnych wariacji na temat Piety grupa tancerzy w cielistych trykotach przybierała wciąż inne rzeźbiarskie formy. Jednakże z nimi obnażenie Matki i Syna (w tych rolach pamiętna Staszak i Wesołowski) sprowadzało tę Mękę i Opłakiwanie na grunt uniwersalnego, a nie boskiego, cierpienia.

Z tej interesującej „polskiej serii” wybił się *Kzesany* (1977) z muzyką o popularności orkiestrowego przeboju Wojciecha Kilara. Balet ten, bez autentyku ludowego tańca, z bardzo dyskretną tylko jego stylizacją, ewokował etos gór i radosne poczucie wspólnoty w gromadzie skupionej wokół obrzędu rozpalania ognia.

Napięcia scenicznej narracji wywoływało ciekawe zderzenie kolistych, pionowych i poziomych form ruchu. /// *Symfonii – „Pieśni o nocy”* Szymanowskiego (1977) Drzewiecki wraz ze scenografem Janem Bernasim nadał orientalny charakter. Zgodnie z wykorzystanym tu tekstem perskiego wiersza w wersji Tadeusza Micińskiego, uosobienia planet i gwiazd krążyły płynnie w kilku przestrzennych planach, a zmysłowa muzyka wywoływała nastrój unoszonej na pointach tancerzy sennej baśni z 1001 nocy. *Dramatic story* Serockiego (1979) zgodnie z tytułem toczyło się w atmosferze zagrożeń, agresji, walki, i nadziei, ale Drzewiecki osiągnął to niemal geometrycznie klarownym przebiegiem choreograficznym, oraz nowym u niego efektem: konfrontacji 15 minut muzyki z 8 minutami ożywionej ruchem ciszy.

Polski Teatr Tańca odnosił z tym repertuarem poważne europejskie sukcesy.

Wystąpił m.in. na XV Międzynarodowym Festiwalu Baletowym w Paryżu (1977), i na Międzynarodowych Festiwalach „Interbalett” w Budapeszcie (1979, 1982). Przy realizacji *Dzieciństwa Jezusa* Berlioza Drzewieckiego i grupę tancerzy związał kontrakt z La



Scalą (1980). W jego baletach z tych lat wyraźnie zaznaczyły się poszukiwania innej estetyki. Najlepsze z wczesnych baletów Drzewieckiego miały w sobie rys spontaniczności, swobodę w naturze tańca i pozór powstania w jednym błysku – pozór, bowiem wiadomo, iż artysta zmieniał detale swoich choreografii nawet w procesie ich scenicznej eksploatacji, modyfikował ich wersje, między innymi w związku z pojawianiem się nowych osobowości w obsadach baletowych ról. W kompozycjach późniejszych postępował bardziej racjonalnie. Walory wyrazowe wtapiał w czysto plastyczne, strukturalne aspekty sztuki choreograficznej, znaczenia zaś pozostawiał kadrom pantomimy i „żywych obrazów”. Taki tryb tworzenia z pewnością okazał się odkrywczy dla *Stabat Mater*, *Odwiecznych pieśni*, *Krzesanego* – nawet dla nie wspomnianego dotąd *Psalmu Ad Matrem* do muzyki Góreckiego (1983).

Jednak w innych baletach Drzewiecki nie zawsze już był przekonujący.

Jakkolwiek wszakże oceniać jego twórczość wieku dojrzałego, nic nie zmieni faktu, że dla mego, żadnego wrażeń artystycznych pokolenia, balety Drzewieckiego były zjawiskiem.

W perspektywie minionego czasu przybierają postać przeżyć niemal osobistych. Pierwsze

wrażenie: *Cudowny mandaryn* w Poznaniu. Oszałamiająca muzyka Bartoka sunąca z orkiestronu spod batuty Wodiczki, a na scenie śmietnisko, kubły asenizacyjne, teatr Becketta.

Tak, oczywiście, był to balet, nikt nic nie mówił, patrzyłam na akrobatyczną zwinność

Przemysława Śliwy, grę ramion, dłoni i oczu Romy Juszkat, pełzanie trzech rajfurów, ale jakąż to wszystko miało teatralną wyrazistość! Potem *Epitafium dla Juana*. Czy na pewno widziałam



to na operowej scenie? Przepastną czeluść kłuły światła reflektorów, osaczał donośny dźwięk gitar. Znowu wspaniały Śliwa, Don Juan w kędziorach, nie do końca zdobywca, bo z zaczajonym lękiem w ruchach, i drobny, fruwający, raczej prowodyr niż cień swego pana – Sganarell Jacka Sołeckiego. Pamięta smak wina przy popremierowych rozmowach ze Sławomirem Pietrasem, zastępcą dyrektora Drzewieckiego w młodym organizmie PTT, i ze Zbigniewem Napierała, szefem Poznańskiej Telewizji.

Po *Krzesanym* jęknęłam z zachwytu. Z Pawłem Chynowskim skonstatowaliśmy zgodnie: skoro Drzewiecki tak trafnie potrafił oddać ducha góralszczyzny, to *Harnasie* Szymanowskiego czekają na Conrada. Tylko on stworzy tu balet bez „cepeliady”, dla młodej publiczności. Po prostu musi je zrobić. Nie zrobił. Nie lubił długich baletów? Wolał miniatury? Też nie. Półgodzinny dramat - to była chyba jego miara, choć przecież zdarzyło mu się reżyserować opery (*Księżyc Orffa*, Łódź 1978). *Krzesanego* oglądałam podczas międzynarodowego Seminarium ISME w Poznaniu, w drodze na wakacje z pięcioletnią córką. Byłam szczęśliwa, że pierwszym baletem w życiu mojego dziecka był balet Drzewieckiego. Śmiałyśmy się obie z radości, gdy po odsłonięciu kurtyny scenę cięły z wysoka skoki tancerzy odmierzane w rytm melodycznych drgnień utrzymanego w napięciu akordu orkiestry. Później był *Kwintet C-dur* Schuberta, oglądany w 1981 roku na szerokiej scenie Teatru Wielkiego w Warszawie przed wypełnioną zwykle do ostatniego miejsca widownią podczas corocznych występów Polskiego Teatru Tańca w stolicy. Migotliwa precyzja ruchu w zwierciadlanej grze chiaro-scuro - jasności i mroku, wplatane jedna w drugą miękkie linie tańca, blado błękitne światło i urzekająca magia liczb: odbicie akcji pięciu instrumentów w akcji pięciorga tancerzy... w każdej części coraz to inni wyłaniali się „z tamtej strony lustra”. Muzyka *Kwintetu* tak zrosła się w mej pamięci ze scenicznym obrazem, że słuchana później wydawała mi się zawsze pozbawiona jakiejś cząstki piękna.

Niepospolitą wrażliwość Drzewieckiego na formę muzyki, jej melodyczność i brzmienie zauważyłam już w *Divertimento* Bartoka. W tej obiektywnej właściwie, neoklasycznej suicie była płynność ruchowej narracji, nieokreślona poetyckość, mocna ekspresja i siła przyciągania uwagi odbiorcy. Wszystko to przynależy do ogólnych cech muzyki, więc Drzewieckiego uznałam od razu za jednego z najbardziej muzykalnych choreografów. Jego muzyczny gust budzi szacunek. Nazwiska Ravela, Bartoka, Mahlera, Gershwina, Strawińskiego, Schuberta, Beethovena, Händla i Telemanna, Karłowicza, Szymanowskiego, Bacewicz, Kilara, Serockiego, Góreckiego i Pendereckiego, a z nie wymienianych jeszcze Debussy’ego, Chopina i Moniuszki, składają się na godny katalog, do którego po wielu latach (2003) Drzewiecki dopisuje nazwisko Wagnera z arcydziełem *Wesendonck-Lieder*. Miał też zawsze wyczulony słuch na upodobania szerokiej publiczności. Stworzył balet do przeboju wszechczasów, czyli *Adagia* Albiniego, i inne do lżejszych rodzajów muzyki, m.in. Ellingtona, Miliana, Beatlesów. Zaczął kiedyś próby do suity z *West Side Story* Bernsteina, ale wskutek zastrzeżonych praw do wykorzystania tej muzyki w balecie, premiera nie odbyła się.

Jego tancerze wspominali, że „praca nad nowym baletem rozpoczynała się od wnikliwego wsłuchiwania się w muzykę, jej nastroje i dramaturgię” (z pracy magisterskiej Ewy

Aksamitowskiej *X-lecie Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 1985). „Drzewiecki oczywiście miał już gotowy pomysł i szkic nowego baletu, toteż bardzo starannie i ostrożnie próbował kierować naszą wyobraźnią w tym kierunku. Pytał o nasze wrażenia muzyczne. Odpowiedzi dawały możliwość oceny naszej wrażliwości na dany utwór muzyczny, i na tej podstawie m.in. decydował o obsadzie. Uważaliśmy to za uczciwe”. W momencie jednak przemiany muzyki w balet, wyjątkowo tylko poprzestawał na czystym elemencie ruchu. Prowadził Teatr Tańca i niezbędny był mu kontekst dekoracji, świateł i kostiumów. Dopokąd istniały możliwości finansowe, wizualną warstwę swych przedstawień unowocześniał (np. w oryginalnej formie scenicznej *Sonaty cis-moll* Beethovena, 1981). Sam niejednokrotnie projektował scenografię, stale współpracował z wielkim artystą polskiego teatru Krzysztofem Pankiewiczem. Współtwórcami ważnych jego dzieł byli również: Zofia Wierchowicz, Władysław Wigura i Jan Bernaś. Na długo przed Tadeuszem Kantorem, który grał w swych przedstawieniach rolę Reżysera, Drzewiecki w *Błękitnej rapsodii* i w *Improwizacjach* do Szekspira występował w scenicznej roli Choreografa: kreatora baletowo-teatralnych zdarzeń. Uprawiał różne gatunki teatru. Wśród jego dramatów profesor Dobrochna Ratajczakowa dostrzegła trzy typy: fabularny (*Pawana na śmierć Infantki*), wpisywany w muzykę (*Odwieczne pieśni*) i estetyczny (*Krzesany*). Nieobce mu były odmiany komedii: humoreska (*Esik w Ostendzie*), sielanka „towarzyska” (*Les Biches*) i szlachecka (*Przypowieść sarmacka*, 1975, oparta na wątkach z *Zemsty* Fredry do kompilowanej muzyki



Conrad Drzewiecki



Moniuszki), parodia (*Partita b-moll* Telemanna, 1981), pastisz (*Mars i Flora* Kępińskiego 1977) i groteska: w słynnym balecie *Yesterday* (1981) do piosenek Beatlesów Drzewiecki przedstawił zabarwione groteską scenki z życia młodzieży, chociaż całość zakończył epitafium na śmierć Johna Lennona. Żartobliwy charakter miały *Improwizacje* do Szekspira, a także *Cztery tanga* (1983) z muzyką specjalnie zamówioną u Miliana: Tango Pomposo (salonowe), Tango Humoroso (podmiejskie), Tango Amoroso (argentyńskie) i Rock-Tango (młodzieżowe). Bogactwo muzyki, tematów i teatralnych form przyciągało publiczność. Także młodą Drzewiecki uważnie obserwował otaczającą rzeczywistość. Z kultury młodzieżowej zaczerpnął pomysły baletów *Lep na muchy* do muzyki Zygmunta Koniecznego (1985) i *Ostatnia niedziela* do muzyki Józefa Skrzeka (1985).

Niewtajemniczona w arkana sztuki baletu, twórczość Drzewieckiego odbierałam jako integrację szczególnego rodzaju teatru z muzyką. Moim artykułom o tym (dla „Tańca”, dla „Teatru”) nadawałam tytuł Teatr Conrada. Intrygowało mnie jak go tworzy, jak znajduje konkretną muzykę, jak rodzi się odpowiedni do niej krok i gest. Kiedyś spędziłam cały dzień w Operze Poznańskiej przed portiernią przy wejściu dla artystów czekając na chwilę zdawkowej rozmowy. Raz zaakceptował wywiad (dla „Przekroju”). Kiedy przejęta zjawiłam się w barku hotelu „Monopol” z magnetofonem, powiedział, że chętnie przy koniaku pogawędzi, lecz nie godzi się na nagrywanie. Dzielnie to zniosłam. Łyknęłam koniak i wyobraziłam sobie, że w mózgu naciskam klawisz z rejestrującą taśmą. Zapamiętałam chyba każde słowo, i potem w nocy zapisałam. Ale nie był to dobry wywiad. Słowne porozumienie z Conradem Drzewieckim było trudne. On po prostu wypowiadał się swoją sztuką.

Tekst ukazał się w programie Balety Conrada Drzewieckiego, Teatr Wielki w Poznaniu 2003.



© Małgorzata Komorowska  
maestro@maestro.hb.pl