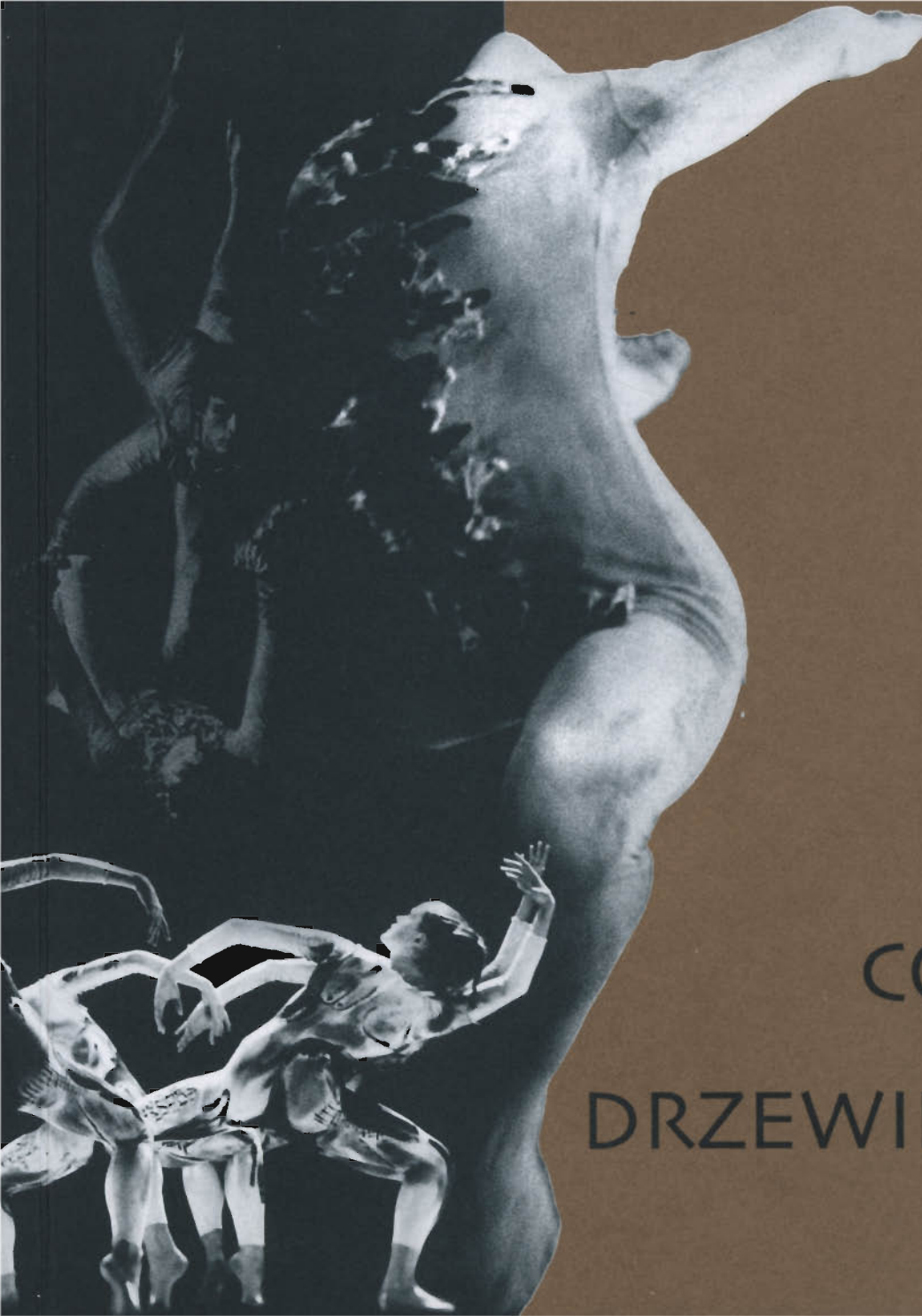




TEATR
WIELKI
STANISŁAWA
MONIUSZKI
POZNANIU



BALETY
CONRADA
DRZEWIECKIEGO



TEATR WIELKI

STANISŁAWA MONIUSZKI
POZNAŃ

Dyrektor Naczelny
Sławomir Pietras

Tomaso Albinoni *Adagio na smyczki i organy*

Maurice Ravel *Pawana na śmierć Infantki*

Wojciech Kilar *Krzesany*

Richard Wagner *Wesendonck-Lieder*

Premiera 13 września 2003
w 30 lat od pierwszej premiery
Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego

Udało się dokonać czegoś, na co – mówiąc szczerze – nie liczyłem. Po wielu spotkaniach, rozmowach i perswazjach Conrad Drzewiecki zdecydował się przekazać naszemu zespołowi baletowemu trzy historyczne choreografie z trzech różnych okresów twórczości, każda w innej technice tańca i z innym źródłem inspiracji: *Adagio* (1967), *Pawana* (1968), *Krzesany* (1977). Zapoznawszy się z aktualnymi możliwościami tancerzy dodał jeszcze *Wesendonck-Lieder*.

Okazało się, że tych niezwykłych pieśni Richarda Wagnera Mistrz słuchał ostatnio często i z wielką atencją. Do stworzenia ich choreograficznej wizji nie trzeba było więc długo namawiać.

W ten sposób w wykonaniu najmłodszego pokolenia poznańskich artystów baletu udało się po wielu latach przywrócić publiczności prawdziwe perły Conradowskiego talentu. Naszą radość pomnaża nowa praca Mistrza. Wszystko to rodzi nadzieję na następne nowe dzieła Conrada Drzewieckiego – najwybitniejszego polskiego choreografa drugiej połowy XX wieku, początku wieku XXI i... oby tak dalej!

Mistrz – życzymy zdrowia!

BALETY CONRADA

DRZEWIECKIEGO

Tomaso Albinoni *Adagio na smyczki i organy*

Maurice Ravel *Pawana na śmierć Infantki*

Wojciech Kilar *Krzesany*

Richard Wagner *Wesendonck-Lieder*

Choreografia i scenografia **Conrad Drzewiecki**
Kierownictwo muzyczne **Mieczysław Nowakowski**

Soliści, koryfeje i zespół baletowy Teatru Wielkiego w Poznaniu
Orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

Współpraca scenograficzna **Czesław Pietrzak**

Tomaso Albinoni (1671–1750)
Adagio na smyczki i organy

tańczą:

| | |
|-----------------------|------------------|
| Eugenia Zodkaeva | Łukasz Zasik |
| Marta Fiedler | Arkadiusz Gumny |
| Aleksandra Szajkowska | Marcin Dempc |
| Agnieszka Wolna | Bogdan Jabłoński |
| Natalia Trafankowska | Taras Szczerban |

| | |
|-----------------------|-------------------|
| Agnieszka Chlebowska | Paweł Kromolicki |
| Magdalena Kossakowska | Artem Riazanow |
| Kamila Stypińska | Tomasz Niezborala |
| Anna Zawiślak | Jacek Ciok |
| Paulina Kramarczyk | Mateusz Kubic |

Asystenci choreografa:
Dominika Antkowiak, Zofia Stróźniak

Utwór jest opracowaniem fragmentów rękopisu znalezionej w 1945 roku w bibliotece w Dreźnie przez mediolańskiego muzykologa i badacza twórczości Albinoniego – Remo Giazotto. Zachowała się linia basowa oraz zaledwie kilka taktów melodii, które pochodzą prawdopodobnie z wolnej części sonaty triowej. Jako że były przeznaczone do wykonywania w kościele, Giazotto dodał partię organów.

Maurice Ravel (1875–1937)
Pawana na śmierć Infantki
Pavane pour une Infante défunte

| | |
|------------------|-----------------|
| Infantka | Irina Lawrenowa |
| Infant | Igor Markow |
| Dama de la corte | Beata Wrzosek |
| El cortesano | Andrzej Płatek |
| Karły | Lidia Sylwesiuk |
| | Jakub Starzycki |

soliści, koryfeje i zespół baletowy

Asystenci choreografa:
Dominika Antkowiak, Zofia Stróźniak

Pawana, skomponowana przez 24-letniego Ravela (1899) na fortepian a później zinstrumentowana przezeń na orkiestrę (1910) nie odnosi się do konkretnej postaci ani wydarzenia. Tytuł to raczej przyjemne dla ucha zestawienie słów, a melancholijny charakter muzyki bliski jest atmosferze końca wieku.

BALETY CONRADA DRZEWIECKIEGO

Wojciech Kilar (1932 –)

Krzesany

Marta Fiedler Sebastian Solecki
Aleksandra Szajkowska Andrzej Płatek
Kamila Stypińska Paweł Kromolicki

Agnieszka Wolna, Lidia Sylwesiuk, Igor Markow

Arkadiusz Gumny, Łukasz Zasik, Artur Furtacz, Jakub Starzycki, Marcin Dempc, Tomasz Niezborata, Artem Riazanow, Bogdan Jabłoński, Taras Szczerban, Jacek Ciok, Mateusz Kubic, Paweł Otworowski, Mirosław Urbaniak, Bartosz Dahlke

Lidia Sylwesiuk, Magdalena Kossakowska, Anna Kusz, Paulina Kramarczyk, Apolonia Myszkowska, Dominika Kubik, Julita Wojewódzka, Eugenia Zdobaeva, Natalia Trafankowska, Kamila Packa, Anna Antkowiak, Agnieszka Chlebowska, Anna Zawiślak

6.

Asystenci choreografa:

Dominika Antkowiak, Zofia Stróźniak

Prawykonanie utworu podczas festiwalu muzycznego *Warszawska Jesień* (1974) było sensacją – kompozytor, holdujący dotąd eksperymentom sonorystycznym (*Riff 62*, *Générique*, *Diphongos*), zaprezentował utwór utrzymany w estetyce jakiej się przeciwstawił. *Krzesany* po premierze zyskał tylu zwolenników co i krytyków, zarzucających dziełu m.in. prymitywizm, brutalną witalność oraz wykorzystanie cytatów z podhalańskiego folkloru.

prawykonanie

Richard Wagner (1813 – 1883)

Wesendonck-Lieder

WWV 91 A

Der Engel
Stehe Still!
Im Treibhaus
Schmerzen
Träume

Barbara Kubiak sopran

Irina Lawrenowa, Beata Wrzosek, Marta Fiedler, Agnieszka Wolna, Eugenia Zdobaeva, Julita Wojewódzka, Dominika Kubik, Agnieszka Chlebowska, Apolonia Myszkowska, Kamila Stypińska, Natalia Trafankowska, Anna Zawiślak, Anna Kusz, Paulina Kramarczyk, Anna Antkowiak

Igor Markow, Sebastian Solecki, Tomasz Niezborata, Marcin Dempc, Arkadiusz Gumny, Paweł Kromolicki, Mateusz Kubic, Taras Szczerban, Paweł Otworowski, Łukasz Zasik, Bartosz Dahlke, Artem Riazanow, Bogdan Jabłoński, Jakub Starzycki, Dominik Muśko, Jacek Ciok

Asystenci choreografa:

Dominika Antkowiak, Małgorzata Potyńczuk-Stańda

Pięć pieśni na głos kobiety z towarzyszeniem fortepianu powstawało w latach 1857-1858, równoległe z pracą nad *Tristanem i Izoldą*. Wagner komponował je do wierszy Mathilde Wesendonck – małżonki Otto Wesendoncka, jednego z ówczesnych mecenasów kompozytora. Wagnera, żonatego wówczas z Minną, i Mathilde łączyła intymna relacja, której kompozytor dał wielokrotnie wyraz w swoich kompozycjach (*Zyglinda w Walkirii*, *Izolda w Tristanie i Izoldzie*). W 1862 roku kompozytor nadał pieśniom postać cyklu, który znany jest nam dzisiaj jako *Wesendonck-Lieder*. Największą popularność zyskał on jednak w obszarze na sopran i orkiestrę, w instrumentacji Felixa Mottla.



Conrad Drzewiecki

urodził się w Poznaniu. Podczas okupacji jako kilkunastoletni chłopak podejmował rozmaite prace zarobkowe. Po wojnie trafił do spontanicznie organizowanego teatru i rozpoczął występy jako tancerz.

W 1946 wstąpił zespołu baletowego Mikołaja Kopińskiego i Niny Nowak w Krakowie. Po roku wrócił do rodzinnego Poznania. Zaangażowany w zespole Opery Poznańskiej otrzymuje pierwsze zadania solistyczne. Na rok opuszcza Poznań dla warszawskiego zespołu baletowego „Domu Wojska Polskiego” (1948-49). Po powrocie do Opery Poznańskiej spotyka znakomitych tancerzy i pedagogów: Jerzego Kaplińskiego, Leona Wójcikowskiego, Stanisława Miszczyka i Feliksa Parnella. Tańczy jako solista – m.in. Fauna w *Nocy Walpurgii*, Dyla Sowizdrzała, Ucznia Czarnoksiężnika, Rudobrodego w *Jeziorku tabędzim*, Diabła w *Panu Twardowskim*.

Staje do międzynarodowych konkursów baletowych – w Bukareszcie (1953), Warszawie (1955) i Vercelli (1956), gdzie otrzymuje *Primo premio assoluto* w kategorii solistycznej – nagroda ta przynosi przełom w karierze: artysta wyjeżdża z Polski i przez siedem lat pracuje z paryskim Théâtre

d'Art du Ballet, Grand Ballet du Marquis de Cuevas, Ballet Jeunesses Musicales de France, zespołami Ludmily Tcheriny i Jean Villara a także z wybitnymi choreografami: Georgesem Balanchinem, Sergiuszem Lifarem, Rolandem Petitem, Williamem Adamsem i in. Poznaje nowe techniki baletowe: modern dance i jazz, studiuje pantomimę, teorię i metodykę tańca. Dla paryskiej telewizji kręci filmy baletowe.

W roku 1963 powraca do Poznania i obejmuje stanowisko kierownika baletu Opery. Sam – będąc w wyśmienitej formie – tańczy też jako solista. W kwietniu 1964 roku po raz pierwszy prezentuje własne choreografie: *Błękitną rapsodię* Gershwina, *La Valse* Ravela i *Historię żołnierza* Strawińskiego. Odnosi ogromny sukces. Od tej pory każda zrealizowana przez Drzewieckiego premiera jest wydarzeniem wielkiej rangi. Poza pracą z zespołem Opery Poznańskiej znajduje czas na współpracę z różnymi teatrami dramatycznymi na terenie Polski, z telewizją, filmem, renomowanymi zespołami baletowymi za granicą (Het National Ballet w Amsterdamie czy Conjunto della Danza Moderna w Hawanie) a także na pracę pedagogiczną – w poznańskiej Szkole Baletowej (w latach 1973-1980 jest jej kierownikiem artystycznym) oraz zajęcia gościnne w nowojorskiej Julliard School of Music (1972).

Indywidualność twórcza Conrada Drzewieckiego uzyskuje nieograniczone możliwości rozwoju z chwilą wyodrębnienia jego zespołu baletowego: w 1973 roku powołany zostaje **Polski Teatr Tańca – Balet Poznański** – unikatowy w skali kraju samoistny organizm, którego dyrektorem naczelnym i artystycznym zostaje Conrad Drzewiecki. 12 września 1973 odbywa się pierwsza premiera Polskiego Teatru Tańca: *Sonata na dwa fortepiany* i perkusję oraz *Cudowny mandaryn* Béli Bartóka w choreografii i scenografii Conrada Drzewieckiego.

Drzewiecki kieruje zespołem do 1987 roku: jest autorem prawie wszystkich choreografii oraz wielu scenografii realizowanych premier. Jednocześnie pracuje jako choreograf w Berlinie, Malmö, Mediolanie, Sofii, Pradze, Brnie.

Od wielu lat przyjmuje również propozycje reżyserowania w teatrach dramatycznych i operowych.

7.

BALETY CONRADA

DRZEWIECKIEGO

Małgorzata Komorowska

CONRAD DRZEWIECKI ARTYSTA SWEGO CZASU

Talent Conrada Drzewieckiego dojrzał 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 słuszną, 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 Harald 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 wythoniła 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* Bartóka (1960) z Boniuszko jako Dziewczyną i z Bohdanem Wodiczką przy dyrygenckim pulpicie.

Odwieczne pieśni

Bożena Lasota i Zbigniew Misiuda



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 pochłonął go żywioł tańca. Miał w piętach choreografie Jerzego Kaplińskiego realizowane w Operze Poznańskiej i Mikolaja Kopińskiego 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 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. Zdobycwał 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, składowych przedstawień baletowych – wśród małych form prapremierę humoreski Grażyny Bacewicz *Esik w Ostendzie*, z librettem według Słówek 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 *Jeziro tabędzie* (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



Historia żołnierza
Przemysław Śliwa i Edmund Koprucki
Roma Juszkat i Przemysław Śliwa

obsadzeni, 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 IV 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, maszyneria uruchamiała dekoracje i wynosiła 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 przełamował, 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 artyzm 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). Olsniły znakomite pod każdym względem *Wariacje 4:4* do muzyki skomponowanej przez poznańskiego kompozytora Franciszka Woźniaka w ścisłym porozumieniu z choreografem, „w nierozzerwalnym 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, 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 potrzeby parodystycznych *Improwizacji* do Szekspira. W akrobacyjnych ewolucjach obtańcowywał stolik z magnetofonem, a kiedy puszczał w ruch taśmę z muzyką Duke’a Ellingtona w specjalnym opracowaniu Dziszława Szostaka, pojawiały się postaci z najslawniejszych sztuk, w takich obrazkach, jak: *Sceny z Elsinoru* (z kapitalnym baletowo pojedynkiem Hamleta z Laertesem i z Ofelią Olgi Sawickiej), *Cleo* (z Romą Juskat jako Kleopatry), *Lady Macbeth* (w tej roli Teresa Kujawa), *Nieśmiertelni z Werony* (z Sawicką jako Julią i Wiesławem Kościelakiem jako Romeo), *Obsesja i intryga* (z Przemysławem Śliwą – Otellem, Desdemoną Anny Deręgowskiej i Jagonem Edmunda Kopruckiego), *Ardeński las*.

Błękitna rapsodia
scena zespołowa
Conrad Drzewiecki i Olga Sawicka



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, jedno z najznakomitszych w swym dorobku. To *Adagio na smyczki i organy* do muzyki Albiniego (1967) utrzymane w technice modern: wrzuszająco 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 Kartów, 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* Bartóka (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 Juskat 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 scenach z Dziewczyną sięgał wyżyn tragizmu. W drugiej obsadzie jego rolę przejmował Emil Wesotowski. Na przeciwnym 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 wędrownką Dantego przez królestwo śmierci, wśród par kochających się w powietrznych kręgach. Z ciemnej *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję* Bartóka (1972) emanującej pierwotną siłą, niosło się echo mitu Prometeusza: gdy Człowiek (Emil Wesotowski) 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 zakończony nagłym rozstaniem i wśród nich zagubiona, nieprzystosowana dziewczyna: Olga Sawicka.

Nieprzerwanie Drzewiecki dawał świadectwa niestabnącej 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 wkraczał na arenę polskiego życia baletowego, co warto podkreślić, 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 Boniuzsko, a potem filmowo-wizyjny *Pancernik Patiomkin* – i były to prawykonywania 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-demokratycznymi sąsiadów, ale również z przyjeżdżającą tam czołówką świata (obok Bójarta 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 *Polymorphia* 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

Adagio na smyczki i organy



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.

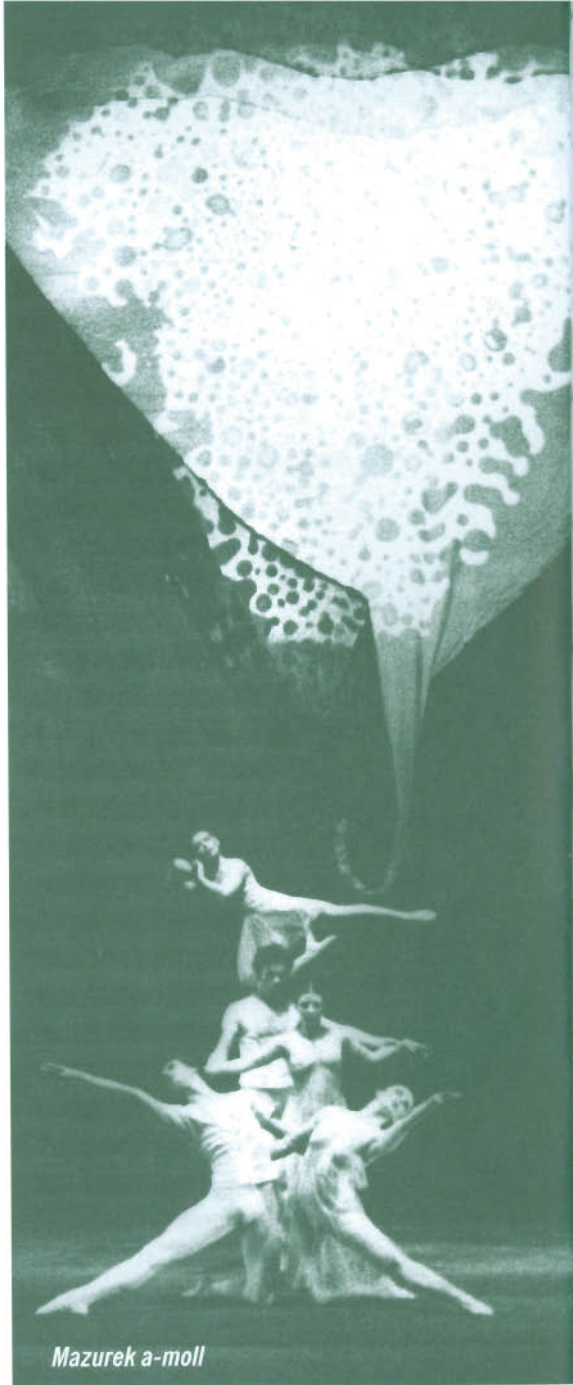
W każdym razie w całej tej nowej sytuacji Drzewiecki przestał być samotnym mistrzem, który bije rekordy wśród braw stadionu; mógł poczuć na plecach oddech konkurencji. Miał jednak wielki atut – własny zespół. Pierwszym jego przedstawieniem firmowanym przez Polski Teatr Tańca było *Epitafium dla Juana* (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 ironicznym 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 trupią 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 spreprował 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 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, światelka 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 Pankiewiczza, przywodząca na myśl a nawet wręcz cytująca fragmenty fresków Corragia w Parmie i Michała Anioła w Sykstyń, 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 Oplakiwanie na grunt uniwersalnego, a nie boskiego, cierpienia.

Z tej interesującej „polskiej serii” wybił się *Krzesany* (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. *III Symfonii* – „*Pieśni o nocy*” Szymanowskiego (1977) Drzewiecki wraz ze scenografem Janem Bernasiem 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 zagrożenia, 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* Berlioz Drzewieckiego i grupę tancerzy związał kon-



Mazurek a-moll

trakt 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 Bartóka 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 Juszkąt, pełzanie trzech rajfurów, ale jakąż to wszystko miało teatralną wyrazistość! Potem *Epitafium dla Juana*. Czy na pewno widziałam to na operowej scenie? Przepastną czeluść kłuty światła reflektorów, osaczał donośny dźwięk gitar. Znowu wspaniały Śliwa, Don Juan w kędziarach, nie do końca zdobywczy, bo z zaczajonym lękiem w ruchach, i drobny, fruwający, raczej prowodyr niż cień swego pana – Sganarell Jacka Soleckiego. Pamiętam smak wina przy po-premierowych rozmowach ze Sławomirem Pietrasem, zastępcą dyrektora Drzewieckiego w młodym organizmie PTT, i ze Zbigniewem Napierałą, 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? Wolął 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 odstąpieniu kurtyny scenę cięty 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, wplątane jedna w drugą miękkie linie tańca, blade błękitne światło i urzekająca magia liczb: odbicie akcji pięciu instrumentów w akcji pięciorga tancerzy... w każdej części coraz to inni wyfaniali się „z tamtej strony lustra”. Muzyka *Kwintetu* tak zrosła się w mej pamięci ze scenicznym obrazem, że słuchana później wydawała mi się zawsze pozbawiona jakiegś cząstki piękna.

Niepospolitą wrażliwość Drzewieckiego na formę muzyki, jej melodyczność i brzmienie zauważyłam już w *Divertimento* Bartóka. W tej obiektywnej właściwie, neoklasycznej suicie była płynność ruchowej narracji, nieokreślona poetyckość, mocna ekspresja i siła przyciągania uwagi odbiorcy. Wszystko to przynależało do ogólnych cech muzyki, więc Drzewieckiego uznałam od razu za jednego z najbardziej muzykalnych choreografów. Jego muzyczny gust budzi szacunek. Nazwiska Ravela, Bartóka, Mahlera, Gershwi-

na, 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 teraz, po wielu latach, 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 wstuchiwanie 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, światel 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 Rajtaczakowa dostrzegła trzy typy: fabularny (*Pawana na śmierć Infanki*), wpisany w muzykę (*Odwieczne pieśni*) i estetyczny (*Krzesany*). Nieobce mu były odmiany komedii: humoreska (*Esik w Ostendzie*), sielanka „towarzyska” (*Les Biches*) i szlachcka (*Przypowieść sarmacka*, 1975, oparta na wątkach z *Zemsty* Fredry do kom-



Pawana na śmierć Infanki

*Sonata
na dwa fortepiany
i perkusję*



pilowanej muzyki Moniuszki), parodia (*Partita b-moll* Telemanna, 1981), pastisz (*Mars i Flora* Kurpińskiego, 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 wypowiada się swoją sztuką.

Wybitni soliści jego baletów, tylekroć powyżej przywołani, poszli własnymi drogami. Przemysław Śliwa tworzył ciekawe choreografie i rozniecał baletowe życie w Krakowie, Bydgoszczy i Gdyni, Teresa Kujawa – we Wrocławiu, Łodzi i w warszawskim Teatrze Wielkim, gdzie mocną z czasem pozycję zajął Emil Wesołowski. Conrad Drzewiecki dobrze wykorzystał swój czas. I dobrze, że jego teatr tańca powraca na scenę. Mam nadzieję, że nie będzie tylko okazjonalnym wspomnieniem, lecz pozostanie na dłużej w baletowym repertuarze Opery Poznańskiej.

Małgorzata Komorowska



Paweł Chynowski

TEATR DLA CONRADA DRZEWIECKIEGO

Podziwialiśmy go za odwagę i niezależność, wszechstronność warsztatową i wyjątkową kreatywność, za jego zachodnie wzorce choreograficzne i intuicyjny bunt przeciw wpływom radzieckiej estetyki baletowej. Nietrudno się domyślić, że – jako taki – u progu lat 70. ubiegłego wieku Conrad Drzewiecki nie należał do ulubieńców oficjalnej polityki kulturalnej naszego kraju. Znacznie wyższe notowania, a co za tym idzie wpływy w naszym baletcie osiągnęli wówczas bezkrytyczni kopiści obiegowego repertuaru naszych wschodnich „przyjaciół”, chwalczy tzw. „wybitnych baletmistrzów radzieckich”. Dla nas jednak – młodych i niepokornych – Drzewiecki uosabiał w tamtych latach wszystko, czego baletowi polskiemu brakowało od dawna. Był jego oknem na świat, dlatego identyfikowaliśmy się z nim bez reszty.

Zpracował sobie na to uznanie i zaufanie. Tym, że po kilku latach pracy i studiów na Zachodzie uległ światłej namowie dyrektora Opery Poznańskiej, Roberta Satanowskiego, i powrócił do kraju by objąć kierownictwo baletu poznańskiego. A potem, przez kilka następnych lat mozolnie kompletował, uczył nowych technik tańca, formował własny zespół artystyczny, realizując z nim wyjątkowo ambitny i oryginalny na polskim gruncie repertuar baletowy oraz zyskując coraz szersze zainteresowanie swoją twórczością w kraju i za granicą. Dwukrotne zaproszenie Drzewieckiego przez renomowany Het National Ballet w Amsterdamie, gdzie realizował swoje balety pod koniec lat 60., oraz kolejne zaproszenia dla baletu poznańskiego na występy gościnne w krajach zachodnich wyraźnie wskazywały na to, że w Polsce – w Poznaniu – działa nieprzeciętny talent choreograficzny, że dzieje się tu coś ważnego w skali europejskiego baletu.

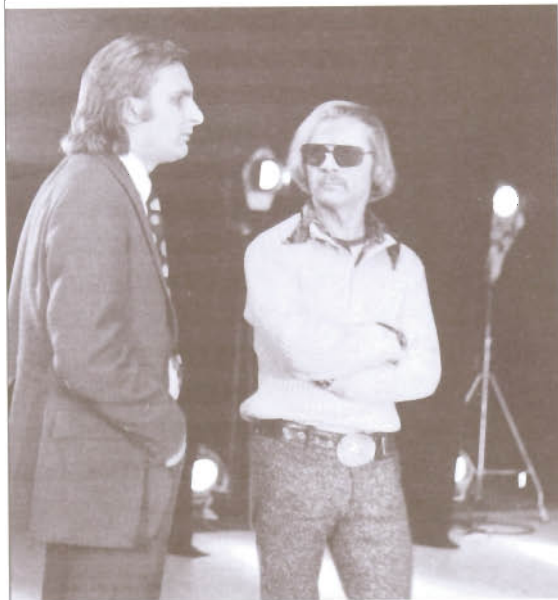
Divertimento
Olga Sawicka i Wiesław Kościelak

W kraju tymczasem poznańska działalność Conrada Drzewieckiego traktowana była przez długi czas z pewnym dystansem, by nie powiedzieć – protekcyjnie. I owszem, artysta otrzymywał nawet jakieś nagrody i odznaczenia, państwowe i ministerialne, ale Warszawa przezornie trzymała go na dystans. Kiedy w 1970 roku zakończył swe paroletnie królowanie w balecie warszawskim radziecki choreograf Aleksiej Cziczinadze, wydawało się oczywiste, że nadszedł czas na oddanie tego zespołu w ręce Drzewieckiego. Takie nadzieje okazały się jednak płonne, dyrekcję stołecznego baletu objęła teraz primabalerina, a poznański kreator nigdy nie zrealizował w Teatrze Wielkim choćby jednej premiery. Warszawa woląla konkurować z Poznaniem własnymi siłami, wspierając się czasem reprintami scenicznymi zwietrzałych już nieco produkcji choreografów zagranicznych, choć owa krótkowzroczna i niezbyt ambitna polityka owocowała jedynie emigracją artystyczną najlepszych tancerzy do zespołów zachodnich.

22.

Balet Opery Poznańskiej natomiast wciąż zaskakiwał nowymi kreacjami choreograficznymi Conrada Drzewieckiego. To w tamtych latach pojawiły się jego realizacje *Cudownego mandaryna* i *Divertimenta*, *Sonata na dwa fortepiany i perkusję*, *Adagietto* i *Les Biches*. Wtedy też zrealizował z Grzegorzem Lasotą niezapomniane telewizyjne *Gry*, nagrodzone Prix Italia we Florencji, a dwa kolejne występy poznańskiego zespołu na Łódzkich Spotkaniach Baletowych (1970 i 1972) okazały się wydarzeniami na tle ich międzynarodowego programu.

Jakież więc było zdziwienie obserwatorów łódzkiego festiwalu, kiedy podczas swojej konferencji prasowej Drzewiecki przestrzegł, że wyczerpały się już możliwości jego dalszej pracy w ramach organizacyjnych teatru operowego, bo jego zespół traktowany jest tam przede wszystkim jako integralny element produkcji operowej, co uniemożliwia mu autentyczną działalność baletową. Istnieje absolutna konieczność – twierdził – stworzenia w Polsce samodzielnego teatru tańca, wolnego od tradycyjnych zobowiązań baletu wobec opery, a skupionego wyłącznie na własnej specyfice pracy i występach na różnych scenach w kraju i za granicą.



Sławomir Pietras i Conrad Drzewiecki przed próbą

Był rok 1972, a Conrad Drzewiecki powrócił całkiem niedawno z paromiesięcznego pobytu w Stanach Zjednoczonych. Był tam gościem słynnej Julliard School of Music w Nowym Jorku, ale też obserwował działalność wielu renomowanych – i zawsze tam autonomicznych – zespołów baletowych. Z grupami tego typu spotykał się oczywiście już wcześniej w Europie, ale dopiero w Ameryce uświadomił sobie zapewne, że całkowita samodzielność baletu, jego niezależność od interesów artystycznych teatru operowego, jest gwarantem nieskrępowanego rozwoju sztuki tanecznej. W moim przekonaniu – miał rację, w operze nie ma miejsca na autorski teatr choreograficzny, a jeśli nawet zdarzało się tu i ówdzie, to były to jedynie krótkotrwałe przypadki potwierdzające regułę. Prawdziwe indywidualności choreograficzne musiały mieć zawsze własne zespoły i autonomię – jak choreografowie Diaghilewa i wszyscy sławni Amerykanie, jak Kurt Jooss i Birgit Cullberg, Balanchine, Ashton i Cranko, Bójart i van Manen, Neumeier i Kylián, aż po Pinę Bausch, Eka i Ejfmana.

Dla nas – młodych na przełomie lat 60. i 70. Conrad Drzewiecki był właśnie jednym z nich. I nawet jeżeli – z perspektywy lat – nie znalazł się w ówczesnej pierwszej lidze światowego baletu, to z pewnością był niekwestionowanym liderem na polskim rynku, jedyną nadzieją polskiego baletu na oryginalność, nowoczesność, znaczenie na arenie międzynarodowej. To tłumaczyło nasze zaangażowanie po jego stronie, wspieranie idei powołania Polskiego Teatru Tańca jako autonomicznej instytucji artystycznej, autorskiego zespołu baletowego wybitnego polskiego choreografa.

Wspieraliśmy go każdy na swój sposób, poczynając od ówczesnych władz miasta Poznania, które zaimponowały całej kulturalnej Polsce powołując do życia nowy teatr dla swojego artystycznego lidera. Ale tworzyli go przecież konkretni ludzie, a było ich wielu.

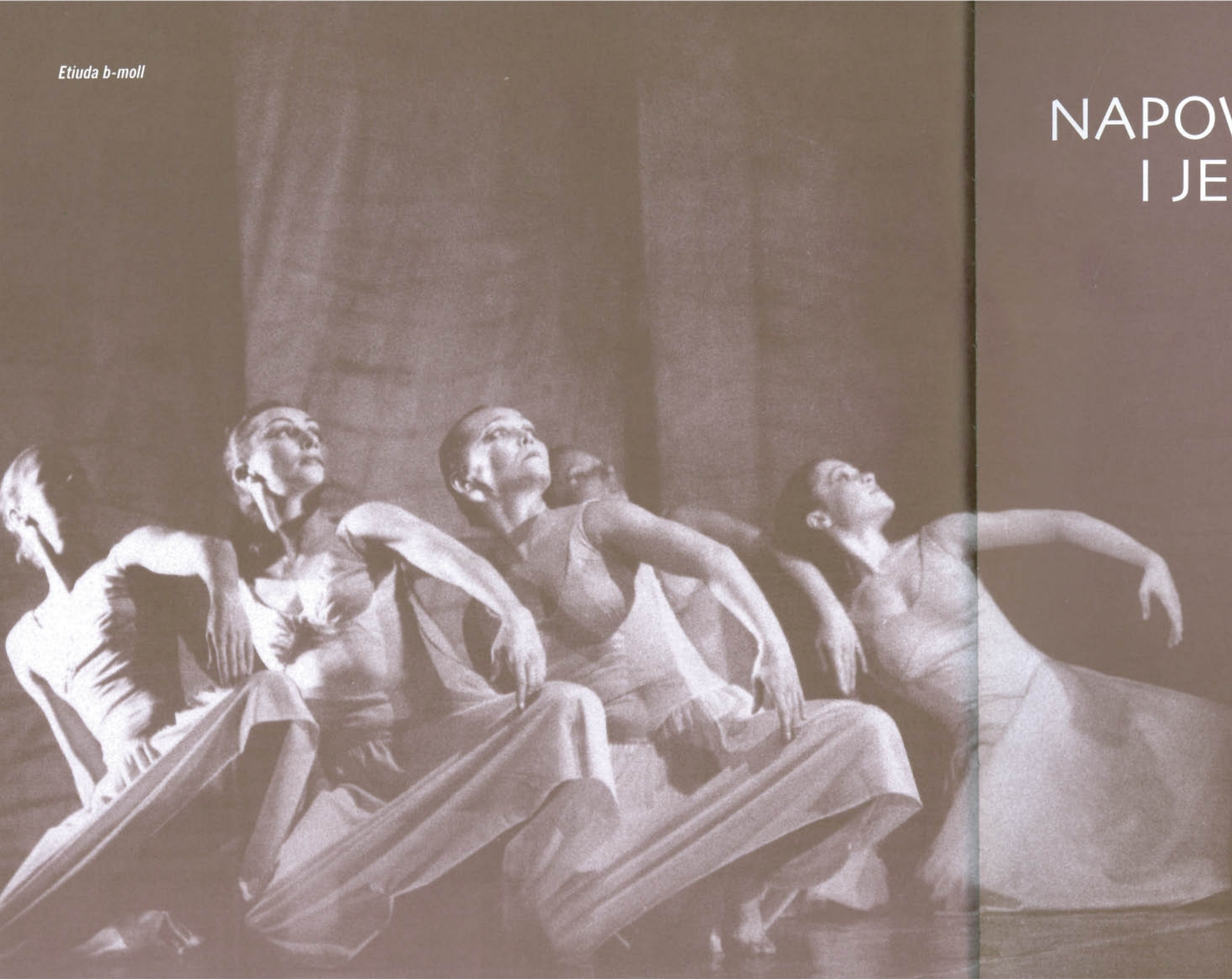
Sławomir Pietras, znany szeroko w naszych kręgach muzycznych działacz młodzieżowy, prawnik i publicysta, był już w owym czasie cenionym młodym menedżerem teatru operowego, ale przerwał swoją pracę w Operze Wrocławskiej, by zorganizować i poprowadzić Drzewieckiemu teatr w Poznaniu. Teresa Memches, świeża absolwentka leningradzkich studiów baletmistrzowskich, bez wahania porzuciła dom w Warszawie, angażując się w pracę na rzecz teatru Drzewieckiego. Pierwszy solista poznańskiego zespołu, Emil Wesołowski (dziś dyrektor baletu warszawskiego) wyrastał już wtedy na najbliższego asystenta Drzewieckiego i konsolidował wewnątrznie zespół wokół idei choreograficznych swojego szefa. Młody inżynier Piotr Voelkel przyjął na siebie trudne zadanie kierownictwa technicznego przedsięwzięć artystycznych Drzewieckiego w nowych warunkach lokalowych i podczas występów na różnych scenach. Tak rodziła się i w końcu zaistniała całkowicie oddana sobie nawzajem i sprawie Drzewieckiego „rodzina” teatralna, gotowa podjąć każde zadanie w każdych warunkach.

Również i ja czułem się z nią związany, choć z daleka, jako publicysta „Życia Warszawy” i „Ruchu Muzycznego”. Wspierałem Polski Teatr Tańca swoim piórem, zarówno na etapie jego organizacji, jak i w pierwszych latach działalności. Tak rozumiałem wówczas interes polskiego baletu, z którym identyfikowałem się całkowicie. A jednym z naszych wspólnych dokonań było wtedy założenie przy Polskim Teatrze Tańca nieperiodycznego wydawnictwa specjalistycznego „Taniec” pod moją redakcją, którego numerem wspierać miały polski balet, poszerzając krąg jego najwierniejszych odbiorców.

I takie właśnie były początki Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, tak przynajmniej wryły się one w mojej pamięci. Co stało się później z ideą Conrada Drzewieckiego? To już inna, nie mniej skomplikowana sprawa, o której jednak zamilczmy teraz świętując okrągły jubileusz naszego trzydziestolatka.

Paweł Chynowski

23.



Ryszard Danecki

NAPOWIETRZNY CONRAD I JEGO GWIAZDOZBIÓR

Najpierw łączyła nas ulica Wierzbowa. Bo rodzina Drzewieckich mieszkała w czasie wojny przy ulicy Grobla, a nasza – po hitlerowskich wywózkach i ucieczce z obozu – przy ulicy Mostowej. Przy Grobli mieściła się w podwórzu kamienicy nr 7 – w szopie z olbrzymimi skrzyniami szkła, gdzie dla maskowania celu naszych spotkań hodowaliśmy króliki – konspiracyjny punkt tajnego harcerstwa: opisałem to w powieści *Szaraneria*. Plan alarmowy polegał na tym, że każdy o terminie zbiórki informował dwie osoby, a te z kolei dwie następne. Dostałem rozkaz, aby zawiadomić swojego zastępowego Zenona Nowaka. Udałem się pod otrzymany adres. Okazało się, że wiadomość przekazałem omyłkowo nie temu chłopakowi. „Nic się nie stało – uspokajaj mnie potem zastępowy – Konrad Drzewiecki to mój kuzyn”...

Wprawdzie, gdy kilka lat temu w „Gazecie Poznańskiej” Kamilla Placko-Wodzińska opublikowała *Alfabet towarzyski Daneckiego*, to Conrad Drzewiecki stwierdził, że nie pamięta takiego kuzyna! Z jakiego jednak powodu tamten miałby się podszywać pod pokrewieństwa, skoro Conrad Drzewiecki nie był wtedy jeszcze sławnym Conradem, a po prostu Konradem, chłopakiem z Grobli?

Kiedyś zapytałem go, dlaczego pisze swoje imię przez „C”? „Tak mam w akcie chrztu” – powiedział. Zgadza się, ponieważ kiedyś sporządzano podobne dokumenty w języku łacińskim – czy mam się przeto podpisywać Ricardo Maria Antonius? Przypuszczam, że nasz wielki tancerz i choreograf wyprzedził o całe lata obecne zabiegi marketingowe: przecież świat zna polskiego pisarza, piszącego po angielsku, Józefa Konrada Korzeniowskiego jako Josepha Conrada – co za wspaniałe skojarzenia!



Później łączyła nas, już po wojnie, ulica Roosevelta. Tam znajdowało się studium baletowe Marceli Hildebrandt-Pruskiej, Mieszkał u niej i miał swoją pracownię mój przyjaciel z awangardowej grupy plastycznej R-55, rzeźbiarz, malarz i scenograf Józef Kaliszan. Na pokazach prac R-55 urządziła swoje wieczory nasza grupa poetycka Wierzbak. Nazwa R-55 wzięta się stąd, że utworzyli ją poznańscy uczestnicy przełomowej wystawy w warszawskim Arsenale, zorganizowanej z okazji Światowego Festiwalu Młodzieży w roku 1955. Wtedy też Conrad Drzewiecki zdobył w Warszawie Złoty Medal w międzynarodowym konkursie tańca.

Marcela Hildebrandt-Pruska przygotowywała Conradowi Drzewieckiemu układy, za które rok później na Międzynarodowym Konkursie w Vercelli otrzymał nagrodę Primo Premio Assoluto! Od tego sukcesu zaczęła się właściwie jego światowa kariera jako tancerza, chociaż miał już w dorobku Srebrny Medal Międzynarodowego Konkursu w Bukareszcie – zdobyty wspólnie z Teresą Kujawą. Kostiumy dla Conrada Drzewieckiego na konkurs w Vercelli projektował Józef Kaliszan...

Można rzec, że odtąd zaczęły nas łączyć nie tyle ulice, gdzie krzyżowały się moje drogi z Conradem Drzewieckim, ile nasi wspólni znajomi. Marcela Hildebrandt-Pruska czuwała nad stroną choreograficzną, a Kaliszan scenograficzną, Opery Kameralnej *Pro Musica* Norberta Karaśkiewicza, dla której pisałem libretta – Norbert był recenzentem muzycznym „Tygodnika Zachodniego”, gdzie wtedy pracowałem – komponowali dla niej muzykę Zdzisław Szostak i Franciszek Woźniak.

Franciszek Woźniak współtworzył ze mną *Kantatę Piastowską* na Tysiąclecie Chrztu Polski, a jego *Visioni Notturmi* w wykonaniu słynnego Poznańskiego Zespołu Perkusyjnego Jerzego Zgodzińskiego, z którym byłem swego czasu w jednej klasie w Konserwatorium – stały się inspiracją dla Conrada Drzewieckiego, aby zamówić muzykę do baletu *Wariacje 4:4*.

Z okazji premiery tego spektaklu Franciszek Woźniak wyznał w rozmowie ze mną dla *Expressu* Poznańskiego: „Podziwiam muzykalność i wyobraźnię choreograficzną Conrada Drzewieckiego, którego układy doskonale odpowiadają charakterowi tej muzyki a jednocześnie stanowią same w sobie – zwarte i nowoczesne widowisko baletowe! Od choreografa pochodzą nazwy wszystkich pięciu części mojego utworu: *Kontakty, Penetracje, Fascynacje, Dialogi, Zdarzenia...*”

Balet *Tempus jazz 67* stworzył do muzyki kolejnego mojego przyjaciela Jerzego Miliana, z którym razem odbieraliśmy w roku 1960 Nagrodę Młodych – w dziedzinie plastyki otrzymał ją Jan Berdyszak.

Bywa tak, że zna się prawie od dziecka jakąś dziewczynę i nagle doznaje się olśnienia – dostrzega się, że jest piękną kobietą! Takim olśnieniem artystycznym była dla mnie rola Conrada Drzewieckiego w *Tańcach połowieckich* Aleksandra Borodina. W skoku prawie od kulisy do kulisy – z rękami jak skrzydła ptaka i podkurczonymi niby lądujący żuraw nogami – zawisał wysoko w powietrzu jak gdyby nie obowiązywały go prawa przyciągania ziemi: stał się dla mnie Conradem Napowietrznym!

Kto nie wie, o czym mówię, niech obejrzy znane zdjęcie na tle paryskiego Łuku Triumfalnego. Takim zawsze pozostanie dla mnie w pamięci, chociaż później oglądałem jego inne kreacje taneczne – po powrocie z kilkuletnich wojaży artystycznych po świecie w roku 1964 – w *Błękitnej rapsodii* George’a Gershwina, *Trójkątnym kapeluszu* Manuela de Falli i *Improwizacjach do Szekspira* Duke’a Ellingtona – w jego własnych układach choreograficznych...

Nie chcę się tu wdawać w analizy odrębności jego kunsztu, osiągnięć artystycznych i pedagogicznych, bo wyczerpująco to uczyniły znawczynie sztuki baletowej Janina Pudetek, Irena Turska oraz Małgorzata Komorowska w albumie *Conrad Drzewiecki*, pięknie i źródłowo opracowanych przez Katarzynę Próchnicką-Pajową.

Najbardziej interesuje mnie osobowość – także pozasceniczna – tego wielkiego twórcy i jego gwiazdzbior, do którego należą nie tylko tancerki i tancerze – co oczywiste! – ale także wszyscy znaczący ludzie, jacy znaleźli się na jego trajektorii...

Od roku 1964 recenzowałem wszystkie poczynania Conrada Drzewieckiego w Poznaniu. Zaprzyjaźniłem się z zespołem baletowym, bywałem na próbach. A po próbach zbieraliśmy się z tancerkami i tancerzami w pobliskiej kawiarni „W-Z” i jej ogródku, gdy pogoda była ku temu sposobna.

Najczęściej byli to ci, którzy potem stanowili trzon Polskiego Teatru Tańca: Roma Juszkat, Anna Staszakówna, Ewa Pawlak, Jolanta Dybuś, Maria Offierska, Lidia Mizgalska, Wiesław Kościelak, Przemysław Śliwa, Juliusz Stańda, Emil Wsołowski, Franciszek Knapik, Jacek Sołdecki, Zbigniew Misiuda... Jeżeli nie musieli wieczorem występować – to szliśmy razem do „Smakosza” a potem do „Moulin Rouge” czy piekielka w „Merkurym”.

Na jednej z prób słyszałem, jak Conrad Drzewiecki strofował swoje tancerki: „Z kim wy się pokazujecie w mieście, z jakimiś kupczykami! Kiedyś wielkie baleriny widywane były publicznie albo z milionerami, albo z poetami!” Może dlatego uważany byłem w środowisku za swojego? Śladem owych przyjaźni jest wiersz ze zbioru liryki mitosnej *Dedykacje*, adresowany do Hanksi Staszakówny:



Anna, Hanna, Hanka lub Anka –
Nazbyt łatwo z imieniem twym
spowszedniałe słowo: kochanka –
wiąże się zwykle jako rym...

Dla mnie w spojrzeniu twoim jasnym
jest błękitnego nieba dal
i duma księżnej branej w jasyr –
więc kto rymowi wiarę dał?

Za imię Hanna – chanał oddam,
sto haremowych hurys dam
i tzy bachczisarajskich fontann –
jak władca Krymu, Girej-chan!

Wiersze, co oddam jako dary –
moc ocalenia mogą mieć:
cudownym będzie wciąż Mandaryn,
taniec Dziewczyny i – ich śmierć...

Cudowny mandaryn Beli Bartóka i wcześniejsze *Adagio na smyczki i organy* Tomaso Albiniego to był początek, według mnie – czemu dawałem wyraz w publikacjach – wielkości Conrada Drzewieckiego jako choreografa. Hanka Staszakówna wraz z Emilem Wesołowskim – późniejszym mężem, obecnym dyrektorem baletu Teatru Wielkiego w Warszawie – stworzyli wspaniałe kreacje również w *Odwiecznych pieśniach* Conrada Drzewieckiego do muzyki Mieczysława Karłowicza.

Pewnego dnia do „Expressu Poznańskiego”, gdzie prowadziłem Dział Kultury, przyszli studenci I roku Wydziału Prawa UAM Zdzisław Dworzecki, Zbigniew Napierała i Sławomir Pietras z komunikatem, że zakładają Towarzystwo Mitośników Opery. Chyba nie muszę przypominać, jakie później piętno odcisnęli na życiu kulturalnym Poznania! Zaczęli uczestniczyć w naszych spotkaniach w kawiarni „W-Z”. Jeżeli nie zamalowano ślepej ściany na murze kamienicy od strony ogródka – to można na niej odnaleźć nasze podpisy, które złożyliśmy, wspinając się na jej szczyt po drabinie pożarowej...

Przewodniczący Rady Okręgowej ZSP Eugeniusz Mielcarek – teraz – polski konsul generalny i minister pełnomocny w Petersburgu – był gospodarzem ogólnopolskich obozów letnich w Rowach nad morzem dla działaczy studenckich, zajmujących się kulturą: jeszcze jedno nazwisko na trajektorii Conrada Drzewieckiego! Redakcja sprawowała patronat nad tymi zgrupowaniami – zawoziłem do Rowów znanych twórców i artystów na spotkania z młodzieżą akademicką. Kiedy jednym z szefów programowych w Rowach został Sławomir Pietras – urządzono „podobóz” dla grupy baletowej, z której miał powstać Polski Teatr Tańca...

28.

Wizjonerstwo artystyczne Conrada Drzewieckiego nie mieściło się już bowiem w ciasnych ramach organizacyjnych teatru operowego. Miała powstać dla niego odrębna, samodzielna instytucja. Akuszerką jej narodzin stała się Katarzyna Próchnicka-Pajowa, wicedyrektor miejskiego Wydziału Kultury i Sztuki. Zyskała gorące poparcie ówczesnego prezydenta Poznania dra Stanisława Cozasia i swojego bezpośredniego zwierzchnika Andrzeja Goćwińskiego. Potrzebna była jeszcze zgoda ministra kultury. Pojechała więc z Conradem Drzewieckim do Warszawy. Niestety, minister – pomińmy litościwie jego nazwisko – był zdecydowanie przeciwny owej inicjatywie. Ale pani dyrektor była tak samo uparta! Udała się do kierownika Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR Wincentego Kraški, którego świetnie знаła jeszcze z Poznania – i ten po prostu polecił ministrowi podpisać odpowiednie dokumenty...

Wtajemniczony jestem we wszystkie szczegóły, ponieważ z Kasią znamy się od lat szkolnych: zdawała maturę w żeńskim liceum im. Zamoyskiej przy ulicy Matejki a ja w sąsiednim, szowinistycznie męskim „Marcinku” – urządzaliśmy wspólne bale i zabawy, nie mówiąc o prywatnych, bardzo źle widzianych przez profesorów, potańcówkach...

Mam w ręku moją rozmowę z Conradem Drzewieckim, opublikowaną w „Gazecie Poznańskiej” w numerze 93 z roku 1973, zatytułowaną: Powstało Państwowe Przedsiębiorstwo Balet Poznański. Powiedział w niej m.in.

„Pierwsi dowiedzieli się o tym Włosi – otrzymaliśmy bowiem zezwolenie od naszych władz kulturalnych, aby podczas zakończonego kilkanaście dni temu tournée występować już pod własną firmą Baletto di Stato di Poznań. Przywieźliśmy świetne opinie prasowe o spektaklach – było ich 13, w tym 4 galowe z udziałem osobistości państwowych i świata artystycznego

– Może kilka szczegółów o samym zespole...

– Będzie miał status podobny do Mazowsza i Pantomimy Wrocławskiej Henryka Tomaszewskiego. A więc zupełną samodzielność prawną i organizacyjną – za pośrednictwem władz miasta będzie podległy Ministerstwu Kultury i Sztuki. Liczy dlatego 50 osób, chociaż tancerzy 32 – konieczna jest własna, etatowa ekipa techniczna i administracyjna...

– Kiedy poznaniacy ujrzą swój reprezentacyjny balet?

– Na koncercie galowym, podczas Światowej Wystawy Filatelistycznej 26 sierpnia [...] na zakończenie roku szkolnego chcemy na scenie Opery pokazać – przyjęte z takim entuzjazmem podczas Gdańskich Konfrontacji Szkół Baletowych *Harnasie* Szymanowskiego i *Zwyczną symfonię* Brittena. Zwłaszcza, że zbiegnie się to z I Biennale Sztuki dla Dziecka. [...] Bardzo poważnie bowiem traktuję obowiązki dyrektora artystycznego i wykładowcy Szkoły Baletowej – zdaję sobie sprawę, że tu kształtujemy przyszłość polskiej sztuki tańca.”

Bo do tej szkoły chodził jeden z moich synów, Kuba – z tej racji należałem do komitetu rodzicielskiego i na co dzień spotykałem się Conradem. Obserwowałem, z jaką surową serdecznością prowadził zajęcia! Z jakim przejęciem wioził Kubę, gdy miał awarię kręgosłupa, do „nadwornego” lekarza tancerzy – Juliana Adamczewskiego...

Zastępcą dyrektora Polskiego Teatru Tańca był przez pierwsze 6 lat Sławomir Pietras, a przez kolejne 9 – Katarzyna Próchnicka-Pajowa...

Moich artykułów o Conradzie Drzewieckim i recenzji nabierało się ponad pół setki! Bo omawiałem jego dokonania nie tylko jako choreografa, ale również – reżysera i scenografa – także w teatrach dramatycznych, aby wspomnieć przykładowo Szkołę błaznów Michela de Ghelderode w Teatrze Nowym czy *Zemstę Aleksandra Fredry* w Teatrze Polskim. Pisałem też o filmach, których bohaterem był Polski Teatr Tańca i spektaklach telewizyjnych. Mógłbym więc zapisać co najmniej kilkanaście stron tego jubileuszowego eseju – 30 lat PTT! – cytatami z tamtych publikacji. Ograniczę się do jednego z roku 1967: „...wydarzeniem artystycznym, które nie waham się obdarzyć najwyższymi możliwymi ocenami – jest balet stworzony przez Conrada Drzewieckiego do *Adagio na smyczki i organy* Albiniego. Wytworna muzyka baroku, mistrzowska w swojej budowie i logiczności rytmiki – wykorzystana została do stworzenia porywającego hymnu o istocie życia! Pięknie brzmiała przy sugestywnym prowadzeniu Roberta Satańskiego. Układem tanecznym towarzyszy napięcie uczuć aż bolesne – ustawiczne zmaganie się antycznego kultu piękna ciała ludzkiego ze średniowieczną mistyką miłości. Każdy gest, muskuł twarzy tancerzy mówi o tych chwilach, kiedy trudno oddzielić szczęście od bólu. U stóp migotliwej góry lodowej, czy też zastygłego w kolorach wodospadu, na łagodnych, zielonych wzniesieniach – projektu choreografa! – Teresa Kujawa, Maria Offierska, Lidia Mizgalska, Maria Drojecka, Juliusz Stańda, Jerzy Wojtkowiak, Emil Wesołowski i Zbigniew Stróżniak w ekstatycznym uniesieniu przedstawiają to, co wszystkim jest wspólne, a zawsze niepowtarzalne. Rodzi się poezja...”

Ostatnio spotkałem się z Conradem Drzewieckim w kameralnym gronie – zaproszonych z okazji jego 75 lat przez marszałka wielkopolskiego Stefana Mikołajczaka – przyszedłem razem z Kubą, który akurat przyjechał do kraju. W czasie obchodów trzydziestolecia Polskiego Teatru Tańca z całą pewnością pojawi się cała plejada jego wychowanków i tancerzy. I, oczywiście, wszystkich innych, z którymi skrzyżowały się drogi tego wielkiego twórcy!

Ryszard Danecki



kadr z filmu *Kzesany*

29.

Choreografie Conrada Drzewieckiego

| PREMIERA | TYTUŁ | MUZYKA | SCENOGRAFIA | ZESPÓŁ |
|------------|---|--|--|---|
| 25.04.1964 | <i>Valses nobles et sentimentales</i> <i>La Valse</i> <i>Błękitna rapsodia</i> <i>Historia żołnierza</i> | Maurice Ravel Maurice Ravel George Gershwin Igor Strawiński | Krzysztof Pankiewicz | Balet Opery Poznańskiej |
| 18.10.1964 | <i>Esik w Ostendzie</i> | Grażyna Bacewicz | Stanisław Bąkowski | Balet Opery Poznańskiej |
| 20.03.1965 | <i>Soiree de Gala:</i> <i>Grand pas de quatre</i> <i>Adagio z Jeziora labędziego</i> według Iwanowa <i>Karnawał</i> według Fokina (pas de deux) <i>Zaproszenie do tańca</i> według Fokina <i>Adagio des Roses</i> (ze <i>Śpiącej królowny</i>) <i>Trójkątny kapelusz</i> (pas de deux) <i>Syllfidy</i> według Fokina | Michail Glinka Piotr Czajkowski Robert Schumann Karl M. Weber Piotr Czajkowski Manuel de Falla Fryderyk Chopin | Barbara Wolniewicz | Balet Opery Poznańskiej |
| 12.06.1966 | <i>Improwizacje do Szekspira</i> <i>Wariacje 4:4</i> | Duke Ellington Franciszek Woźniak | Krzysztof Pankiewicz | Balet Opery Poznańskiej |
| lato 1967 | <i>Wariacje 4:4</i> | Franciszek Woźniak | | Het National Ballet Amsterdam |
| 9.12.1967 | <i>Ognisty ptak</i> <i>Adagio na smyczki i organy</i> <i>Tempus jazz</i> | Igor Strawiński Tomaso Albinoni Jerzy Milian | Barbara Jankowska Conrad Drzewiecki Krzysztof Pankiewicz | Balet Opery Poznańskiej |
| 1968 | <i>Doornreesje (Śpiąca królowna)</i> | Piotr Czajkowski | Krzysztof Pankiewicz | Het National Ballet Amsterdam |
| 31.12.1968 | <i>Moja matka gęś</i> <i>Pawana na śmierć Infantki</i> | Maurice Ravel Maurice Ravel | Zofia Wierchowicz Zofia Wierchowicz | Balet Opery Poznańskiej |
| 2.11.1969 | <i>Jezioro labędzie</i> (z Barbarą Kasprowicz) | Piotr Czajkowski | Krzysztof Pankiewicz | Balet Opery Poznańskiej |
| 6.12.1970 | <i>Divertimento</i> <i>Cudowny mandaryn</i> | Béla Bartók Béla Bartók | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Balet Opery Poznańskiej |
| 1971 | <i>Wariacje 4:4</i> | Franciszek Woźniak | Władysław Wigura | Conjunto Nationale de la Danza Moderna Hawana |
| 27.01.1972 | <i>Les Biches</i> | Francis Poulenc | Conrad Drzewiecki | Balet Jeunesses Musicales Paris |
| 24.05.1972 | <i>Sonata na dwa fortepiany i perkusję</i> | Béla Bartók | Conrad Drzewiecki | Balet Opery Poznańskiej |
| 18.02.1973 | <i>Adagietto z V Symfonii</i> <i>Les Biches</i> | Gustaw Mahler Francis Poulenc | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Balet Opery Poznańskiej |
| 12.09.1973 | <i>Sonata na dwa fortepiany i perkusję</i> <i>Cudowny mandaryn</i> | Béla Bartók Béla Bartók | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |

30.

| PREMIERA | TYTUŁ | MUZYKA | SCENOGRAFIA | ZESPÓŁ |
|------------------|---|---|--|----------------------------------|
| 3.10.1973 | <i>Wariacje 4:4</i> <i>Pawana na śmierć Infantki</i> <i>Adagio na smyczki i organy</i> | Franciszek Woźniak Maurice Ravel Tomaso Albinoni | Krzysztof Pankiewicz Zofia Wierchowicz Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |
| 18.10.1973 | <i>Adagietto z V Symfonii</i> | Gustaw Mahler | Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |
| 20.01.1974 | <i>Les Biches</i> <i>Epitafium dla Don Juana</i> | Francis Poulenc collage – hiszpańska muzyka gitarowa | Conrad Drzewiecki Władysław Wigura | Polski Teatr Tańca |
| 1975 | <i>Cudowny mandaryn</i> | Béla Bartók | Krzysztof Pankiewicz | Staatsoper Berlin |
| 25.02.1975 | <i>Modus vivendi</i> <i>Odwieczne pieśni</i> <i>Przypowieść sarmacka</i> | Norbert Mateusz Kuźnik Mieczysław Karłowicz Stanisław Moniuszko | Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| 4.02.1975 | <i>Maur z Wenecji</i> | Boris Blacher | Krzysztof Pankiewicz | Deutsche Oper Berlin |
| 12.06.1976 | <i>Impromptu fantasie i 5 nokturnów</i> <i>Stabat Mater</i> | Fryderyk Chopin Krzysztof Penderecki | Antoni Zydroń / Conrad Drzewiecki (kostiumy) Antoni Zydroń | Polski Teatr Tańca |
| 16.10.1977 | <i>Krzesany</i> <i>Mars i Flora</i> <i>III Symfonia „Pieśń o nocy”</i> | Wojciech Kilar Karol Kurpiński Karol Szymanowski | Jan Bernaś / Conrad Drzewiecki (kostiumy) Jan Bernaś Jan Bernaś | Polski Teatr Tańca |
| kwiecień 1979 | <i>Ognisty ptak</i> | Igor Strawiński | Barbara Jankowska | Teatr Wielki Łódź |
| 17.06.1979 | <i>Dramatic story</i> | Kazimierz Serocki | Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| 24.11.1979 | <i>Cudowny mandaryn</i> <i>Modus vivendi</i> <i>Les Biches</i> | Béla Bartók Norbert Mateusz Kuźnik Francis Poulenc | Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz | Stadtheatern Malmö |
| 6.03.1980 | <i>Epitafium dla Don Juana</i> | collage – hiszpańska muzyka gitarowa | Władysław Wigura | Deutsche Oper Berlin |
| 17.12.1980 | <i>Dzieciństwo Jezusa</i> | Hector Berlioz | Krzysztof Pankiewicz | La Scala Mediolan |
| 28.12.1980 | <i>Dzieciństwo Jezusa</i> | Hector Berlioz | Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| 21.02.1981 | <i>Partita b-moll</i> <i>Sonata cis-moll</i> <i>Kwintet C-dur</i> | Georg Ph. Telemann Ludwig van Beethoven Franz Schubert | Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| październik 1981 | <i>Les Biches</i> <i>Adagietto z V Symfonii</i> <i>Yesterday</i> | Francis Poulenc Gustaw Mahler The Beatles | Trendofilowa Trendofilowa Trendofilowa | Studio baletowe „Arabeska” Sofia |
| 3.03.1982 | <i>Impromptu fantasie i 4 nokturny</i> <i>Mazurek a-moll</i> <i>Yesterday</i> | Fryderyk Chopin Fryderyk Chopin The Beatles | Antoni Zydroń / Conrad Drzewiecki (kostiumy) Conrad Drzewiecki Chrystian Gomolec | Polski Teatr Tańca |
| 26.06.1983 | <i>Impromptu fantasie i 3 nokturny</i> <i>Odwieczne pieśni</i> <i>III Symfonia „Pieśń o nocy”</i> | Fryderyk Chopin Mieczysław Karłowicz Karol Szymanowski | Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz | Narodne Divadlo Praga |

31.

| PREMIERA | TYTUŁ | MUZYKA | SCENOGRAFIA | ZESPÓŁ |
|---------------|---|--|--|--------------------------------|
| 29.10.1983 | <i>Ad Matrem – Psalm</i> <i>Etiuda b-moll</i> <i>Cztery tanga</i> | Henryk M. Górecki Karol Szymanowski Jerzy Milian | Krzysztof Pankiewicz Conrad Drzewiecki Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| 12.11.1984 | <i>Odwieczne pieśni</i> <i>Cztery tanga</i> | Mieczysław Karłowicz Jerzy Milian | Arrocha Arrocha | Danza Nationale de Cuba Hawana |
| 23.03.1985 | <i>Popołudnie fauna</i> <i>Lep na muchy</i> | Claude Debussy Zygmunt Konieczny | Marek Heliasz Marek Heliasz | Polski Teatr Tańca |
| 27.05.1986 | <i>Ostatnia niedziela</i> | Józef Skrzek | Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |
| 25.10.1986 | <i>Legenda</i> <i>Wodnica</i> <i>Dziwożony</i> | Henryk Wieniawski Eugeniusz Knapik Piotr Perkowski | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |
| 31.10.1987 | <i>Noc rozjaśniona</i> <i>Les Biches</i> <i>Ognisty ptak</i> | Arnold Schönberg Francis Poulenc Igor Strawiński | Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz Krzysztof Pankiewicz | Polski Teatr Tańca |
| 9.10.1992 | <i>Etiuda b-moll</i> <i>Odwieczne pieśni</i> <i>Kzesany</i> | Karol Szymanowski Mieczysław Karłowicz Wojciech Kilar | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Narodni Divadlo Brno |
| czerwiec 1993 | <i>Etiuda b-moll</i> | Karol Szymanowski | Conrad Drzewiecki | Opera Bałtycka Gdańsk |
| 21.11.1993 | <i>Etiuda b-moll</i> <i>Odwieczne pieśni</i> <i>Cudowny mandaryn</i> | Karol Szymanowski Mieczysław Karłowicz Béla Bartók | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Teatr Wielki Poznań |
| 27.05.1995 | <i>Etiuda b-moll</i> <i>Odwieczne pieśni</i> <i>Cudowny mandaryn</i> | Karol Szymanowski Mieczysław Karłowicz Béla Bartók | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Teatr Wielki Łódź |
| 27.01.1996 | <i>Adagio na smyczki i organy</i> <i>Lep na muchy</i> <i>Yesterday</i> | Tomaso Albinoni Zygmunt Konieczny The Beatles | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Teatr Wielki Łódź |
| 15.05.1998 | <i>Oczekiwanie</i> | Paweł Szymański | Conrad Drzewiecki | Śląski Teatr Tańca Bytom |
| 26.06.1998 | <i>Pieśń Roksany</i> <i>Tristan i Izolda</i> | Karol Szymanowski Richard Wagner | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Polski Teatr Tańca |
| 7.02.2001 | <i>Kzesany</i> | Wojciech Kilar | Conrad Drzewiecki | Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” |
| czerwiec 2002 | <i>Tanga</i> | Astor Piazzola | Conrad Drzewiecki | Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” |
| 13.09.2003 | <i>Adagio na smyczki i organy</i> <i>Pawana na śmierć Infantki</i> <i>Kzesany</i> <i>Wesendonck-Lieder</i> | Tomaso Albinoni Maurice Ravel Wojciech Kilar Richard Wagner | Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki Conrad Drzewiecki | Teatr Wielki Poznań |

| | |
|---------------------------------|---|
| Dyrektor naczelny | Sławomir Pietras |
| I Zastępca dyrektora naczelnego | Jerzy Piotrowicz |
| Główna księgową | Barbara Kuśnierek |
| Dyrektor chóru | Jolanta Dota-Komorowska |
| Dyrektor baletu | Liliana Kowalska |
| Dyrektor orkiestry | Antoni Gref |
| Kierownik literacki | Katarzyna Liszkowska |
| Organizacja pracy artystycznej | Maria Krystyna Różańska |
| Kierownik Biura Obsługi Widzów | Andrzej Frąckowiak |
| Inspicjenci | Danuta Kaźmierska, Ryszard Dłużewicz, Janusz Temnicki |
| Koordinator pracy baletu | Magdalena Kaczor |
| Akompaniatory baletu | Magdalena Kaczor, Magdalena Maryniak |
| Archiwum | Tadeusz Boniecki |
| Kierownik techniczny | Jacek Wenzel |
| Kierownik produkcji | Zbigniew Łakomy |
| Pracownia scenograficzna | Czesław Pietrzak |
| Kierownicy pracowni | |
| Główny oświetleniowiec | Marek Rydian |
| Scena | Dariusz Michalski |
| Dekoratornia | Konrad Nowicki |
| Perukarnia | Ewa Niedźwiedz |
| Garderobiane | Ewa Wower |
| Rekwizytornia | Władysław Hoedt |
| Malarnia | Jacek Wysocki |
| Pracownia krawiecka damska | Anna Nowak |
| Pracownia krawiecka męska | Grażyna Tumidaj |
| Modystki | Elżbieta Bogustawska |
| Pracownia obuwnicza | Kazimierz Mikołajczak |
| Ślusarnia | Roman Derucki |
| Stolarnia | Marek Kwiatkowski |
| Redakcja programu | Katarzyna Liszkowska |
| Opracowanie graficzne | Blanka Tomaszewska, Fenommedia |
| Zdjęcia | archiwum Conrada Drzewieckiego |

sponsor premiery

VOX *Przyjaciel Artystów*

