

Sławomir Woźniak - klasyka to podstawa

Chcąc sobie przypomnieć Ciebie jako tancerza, zajrzałem na Twoją stronę internetową. Wymieniasz na niej niemalże wszystkie główne partie solowe klasycznej literatury baletowej.

To jest moja chluba, że miałem możliwość zatańczenia wszystkich ról w różnych stylach, różnych wydaniach. Jeśli chodzi o samo *Jezioro łabędzie*, to wykonywałem je przynajmniej w czterech czy pięciu wersjach różnych choreografów. Każda taka realizacja jest nowym wyzwaniem: masz już wyrobione zdanie o standardach dotyczących *Jeziora*, a tu ktoś przychodzi z nowym pomysłem i oczekuje czegoś nowego. Faktem jest, że nie miałem okazji tańczyć we współczesnych wersjach *Jeziora łabędziego* Matsa Eka czy Matthew Bournesa, jednak każda inscenizacja była inna, każda nowa choreografia jest nowym wyzwaniem, nowym przedsięwzięciem. Dopiero uświadamiam sobie ile w życiu zatańczyłem, kiedy spojrzę na tę stronę.

Twoje doświadczenie tancerza, solisty klasycznego baletu bez wątpienia wpłynęło na postrzeganie przez Ciebie sztuki. W którym momencie zrozumiałeś, że mógłbyś swoją wiedzę przekazywać innym?

Moja przygoda z choreografią zaczęła się od współpracy z Emilem Wesołowskim przy spektaklu baletowym do muzyki Igora Strawieńskiego *Święta wiosna*, gdzie Krzysztof Kolberger kreował rolę dojrzałego Wacława Niżyńskiego, wspominającego swoją młodość a ja byłem młodym Niżyńskim, wykonawcą partii baletowych. Emil Wesołowski, który nagle musiał wyjechać za granicę, pozostawił mi do ułożenia kilka fragmentów choreograficznych. Tym sposobem, nie dość, że sam grałem główną rolę - co już było dla mnie dużym obciążeniem - teraz miałem jeszcze do przygotowania ruch sceniczny zarówno dla siebie, jak i swoich partnerek. Powiem szczerze, spodobało mi się to bardzo. Dużo wtedy pomógł mi śp. Krzysztof Zalewski, który był reżyserem i motorem całego przedsięwzięcia. W przeciwieństwie do mnie był człowiekiem dużej odwagi względem nowoczesnych rozwiązań. Sam nawet do dzisiaj, nie potrafię i nie zawsze chcę otworzyć się na nowoczesność - on jednak mnie do tego przekonywał, uzasadniając swoje zdanie. Podczas tej produkcji zrozumiałem, że klasyka baletowa jest tym co kocham, co umiem, co chcę robić i może w przyszłości przekazywać innym. Kiedy więc po kilku latach dyrektor Pietras zaproponował mi przygotowanie choreografii *Dziadka do orzechów* Piotra Czajkowskiego, a później *Pawia i dziewczyny* Tadeusza Szeligowskiego, obie produkcje w Teatrze Wielkim w Poznaniu, wiedziałem że



Walery Mazepczyk,
Krzysztof Kolberger,
Sławomir Woźniak w *Świętej wiosnie*

©
M
u
l
t
a
r
y
J
u
l
k

odniosę sukces tylko wtedy, kiedy odwołam się do tradycji baletu klasycznego. I tak też się stało. Również dzisiaj, pracując z tancerzami nad *Coppelią* Leo Delibesa, mam na uwadze historię i na tej podstawie tworzę niezależną, własną choreografię.

Formalnie cały czas jesteś pierwszym tancerzem Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie ale już od dłuższego już czasu prowadzisz szkołę baletową w Phoenix w Stanach Zjednoczonych. Czym różni się szkoła baletowa w Stanach od znanych nam polskich przykładów, jacy są uczniowie?

Jestem absolwentem Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu i jedynie na tej podstawie mogę oceniać funkcjonowanie takich placówek w Polsce. Rozpocząłem naukę 32 lata temu, skończyłem - dwadzieścia parę lat temu i myślę, że i tutaj szkoły trochę się zmieniły. Porównując jednak szkoły polskie i amerykańskie należy zacząć od tego, że w Stanach nie ma w ogóle państwowych szkół, jedynie szkoły prywatne. Bywają przypadki, taki jak School of American Ballet w Nowym Jorku, gdzie w ramach współpracy z różnymi szkołami wyższymi edukacja zbliżona jest do systemu polskiego, ale i tak trzeba za nią płacić. Na niekorzyść wpływa tam fakt, że nauczanie nie odbywa się w jednym budynku: uczniowie muszą dojeżdżać, często z jednej strony miasta na drugą. Prawdę mówiąc, warunki dla kreowania wspaniałych tancerzy w Polsce są dużo lepsze. Państwowe szkoły baletowe, oferujące wykształcenie ogólne



Podczas próby z Piotrem Nardellim

© J. M. Nardelli

i taneczne, oferują uczniom optymalne warunki - nie muszą oni przemieszczać się po mieście, nie tracą czasu na dojazdy a mogą skupić się wyłącznie na nauce. Do takiej szkoły idzie się z wyboru, często z wyboru rodziców, nikt nie da jednak gwarancji na to, że po dziewięciu latach edukacji cokolwiek się osiągnie. Nie wynika to jednak z systemu, bo ten jest moim zdaniem bardzo dobry, ale z indywidualnego podejścia do własnego rozwoju. Problem tkwi chyba w mentalności: Polakom wydaje się, że wszystko dostaną, bez własnego wysiłku, w Stanach natomiast do szkoły baletowej idą osoby, które na nią stać, robią więc wszystko by osiągnąć sukces. Przede wszystkim podchodzą do swojej pracy z pasją i nie wstydzą się tego. I w tym, moim zdaniem, tkwi największa różnica pomiędzy szkolnictwem polskim a amerykańskim.

W Polsce edukacja baletowa trwa dziewięć lat, rozpoczyna się od 10 roku życia. Jak to wygląda w Ameryce?

W Polsce system szkolnictwa oparty jest na metodyce Agrippiny Waganowej, która powinna gwarantować wykształcenie wspaniałego tancerza zaraz po skończeniu dziewięciu lat szkoły. W Ameryce bywa różnie. Mam uczniów w wieku trzech lat i uczniów ponad sześćdziesięcioletnich - wszyscy bawią się tym co robią, czerpią z tego satysfakcję, traktując to bardzo rzetelnie. Rodzice najmłodszych dzieci wiedzą, że ich pociechy nie zostaną gwiazdami baletu w kilka dni a starsze panie zdają sobie sprawę z tego, że nie odniosą już sukcesów jako





Sławomir Woźniak

© J. Mularzyński

tancerki i traktują zajęcia jako rodzaj zabawy i rekreacji. Pomiędzy nimi istnieje duża grupa starszej i młodszej młodzieży, która z tańcem wiąże swoją przyszłość.

Jakich angażujesz pedagogów, kształcących - obok tych najambitniejszych uczniów - pozostałych uczestników zajęć?

Mam w tej chwili jedenaścioro pedagogów z prawie całego świata - są Amerykanie, Japończycy, Anglicy, Niemcy. Prowadzimy zajęcia począwszy od tańca klasycznego, poprzez taniec towarzyski i stepowanie, kończąc na takich gatunkach jak jazz, breakdance i hip-hop.

Przecież klasyka baletowa i breakdance nie mają ze sobą nic wspólnego. Czy uczeń wybierający jakiś styl współczesny musi w Twojej szkole opanować podstawy baletu klasycznego?

Tak. A co więcej - wydaje mi się, że sposób w jaki prowadzę zajęcia, przekonuje wszystkich do tego, że warto. Staram się, żeby lekcje nie były nudne. Podczas rozmaitych konkursów tańca współczesnego można zauważyć, że laureaci bardzo często wychodzą z techniki klasycznej i na jej podstawie tworzą własne układy freestyle. Szkoda, że polskie szkoły baletowe nie proponują niczego poza klasyką. A przecież w obecnych czasach teatry tańca,

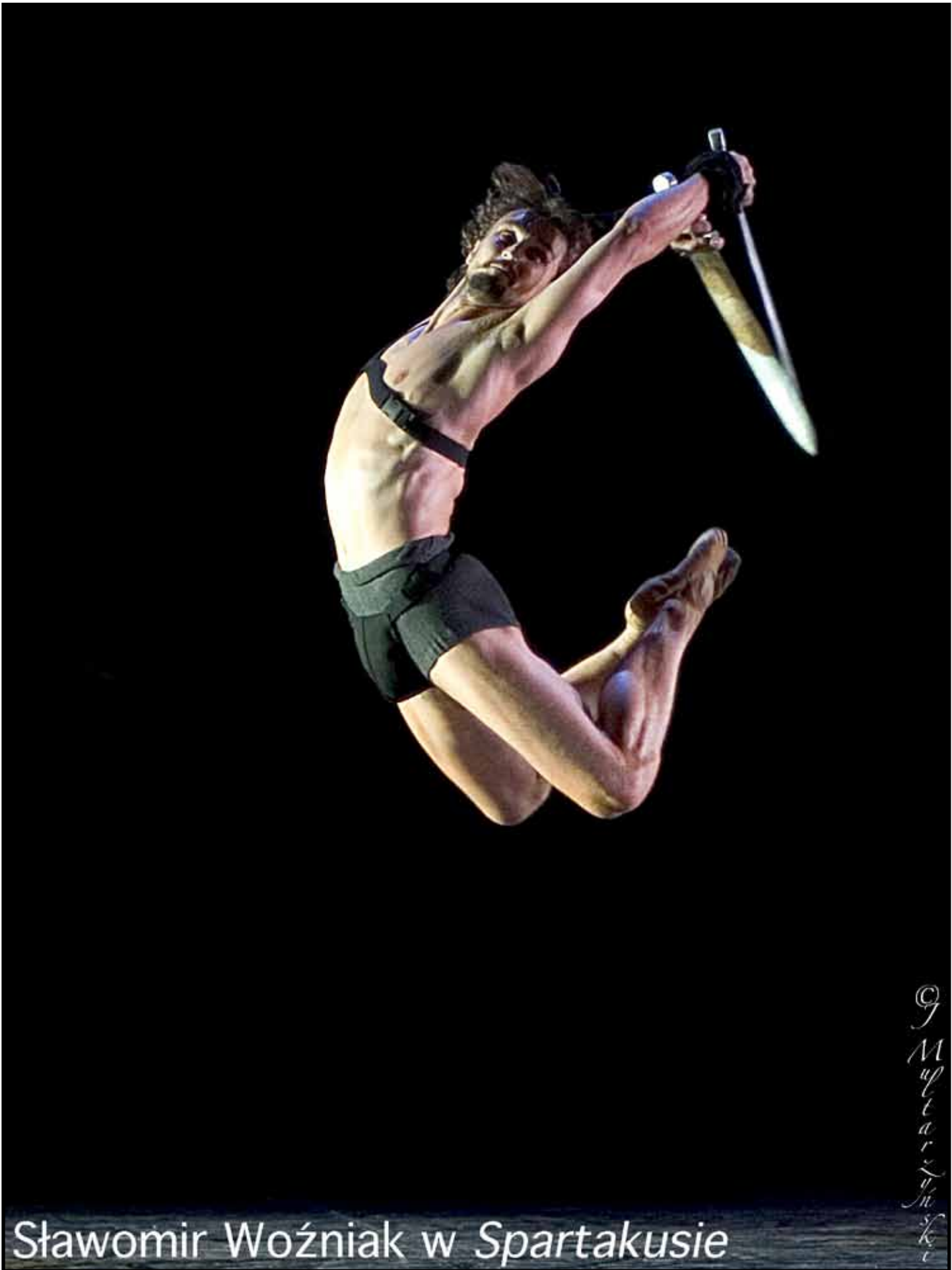


teatry operowe na świecie nie są zainteresowane jedynie baletem klasycznym, a nawet jeśli tak jest, to często w wyniku braku umiejętności wykonywania innego rodzaju tańca. Marzy mi się, aby w Polsce stworzyć Polski Balet Narodowy, coś na wzór ABT (American Ballet Theatre) - z tancerzami, wydarzeniami i repertuarem takim, żeby choreografowie sami chcieli z takim zespołem współpracować. Wymaga to oczywiście wiele pracy i wielkich nakładów finansowych.

Czy taki plan wymagałby również utworzenia niezależnej szkoły baletowej, której absolwenci tańczyliby w tym zespole, tak jak w przypadku ABT?

Powołanie takiej placówki tworzyłoby potencjalną konkurencją dla pięciu istniejących już w Polsce szkół, budziło niepotrzebną rywalizację o najbardziej utalentowanych uczniów. A przecież nie o to chodzi, wręcz przeciwnie. Należałoby raczej skupić wszystkie pięć szkół w jedną i kształcić jej uczniów na najwyższym poziomie. Niektórzy twierdzą, że w Polsce nigdy nie było tradycji baletowej, ale nie można zapomnieć o Waławie Niżyńskim, który był z urodzenia Polakiem. To jego nazwisko wymieniane jest, gdy mowa o twórcy współczesnego baletu męskiego: postaci tancerza, który jakoby „wyłonił się” zza dominującej wcześniej partnerki. Niżyński sprawił, że to tancerz zachwyił, a nie męcząca się na pointach tancerka.





Sławomir Woźniak w *Spartakusie*

G.
M.
Woźniak

Podobno „Coppélia“ to balet, który może być zrealizowany tylko w teatrze o bardzo dobrym zespole baletowym. Czy taki jest balet Opery Poznańskiej?

O tyle trudno mi na to pytanie odpowiedzieć, że nie chciałbym źle wyrażać się o moich młodszych kolegach. Jest tutaj grupa wspaniałych ludzi, którzy chcą pracować i robią to dobrze, ale wydaje mi się, że przede wszystkim musi się zmienić ich mentalność. Widzowie nie mogą zauważyć, że ewolucje wykonywane na scenie są dla tancerza męczące. Publiczność odbiera pozytywne emocje płynące ze sceny; to dzięki nim widz wraca na dany spektakl ponownie. To byłby świetny zespół, tancerze muszą najpierw uświadomić to sobie. Oczywiście, można uznawać ten zespół za jeden z najlepszych w Polsce. Jeśli popatrzeć wokół to tylko Warszawa i Poznań mają coś do zaproponowania. Tylko teatry w Warszawie i Poznaniu dysponują repertuarem, który pozwala określić ich zespoły baletowe jako profesjonalne w pełnym tego słowa znaczeniu. Jestem jednak pewien, że zespół poznański nie daje jeszcze z siebie 100% możliwości.

Istnieją przekazy choreograficzne pierwszego twórcy „Coppélii“ z 1870 roku - Arthura Saint-Léona. Czy w jakiś sposób odwołujesz się do niego?

W niewielkim stopniu, ale tak. W tańcu przyjaciółek dość wiernie przenieśliśmy podstawowe kroki, które są elementem wyjściowym. Także wrócenie ze źdźbła zboża - czy kochanek kocha czy też nie, dość obce polskim zwyczajom, zostały przeniesione z pierwotnej wersji. Nie mam najmniejszego zamiaru uciekać od klasycznych korzeni *Coppélii*, chcę jedynie po części uwspółcześnić zdarzenia na scenie, by typowe dla baletu tamtych czasów *pas de deux* czy *divertissements* nie były po prostu nudnym zestawieniem popisów. Chciałbym przede wszystkim przygotować spektakl lekki i przyjemny, który w zabawny sposób opowiadałby historię Coppeliusa, Swanildy i Franza. Chcę, żeby publiczność dobrze się bawiła.



© Michał J. Stankiewicz
mstankiewicz@opera.poznan.pl

przedruk wywiadu z pisma „Operomania” nr 1(32) w sezonie 2008/2009