

CONRAD DRZEWIECKI

i jego teatr

- Co to jest krzesany? Po prostu taniec oparty na sześciu podstawowych krokach góralskich. Bardzo trudno zrobić balet z sześciu kroków, szczególnie balet nie opowiadający, tylko sugerujący pewne znaczenia. Mnie fascynował obrzęd krzesania ognia. Na Podhalu były niegdyś takie zwyczaje: wynosiło się z chaty stary ogień, krzesano nowy, witając święto wiosny. Młodzi ludzie żegnali doliny i wracali w góry, które kiedyś z różnych powodów musieli opuścić. Radość z powrotu znajduje swój wyraz w krzesaniu ognia, który będzie płonął dopóty, dopóki się nie zestarzeje. Może wtedy znowu będą musieli zejść w doliny? Ludzie tworzą krąg odwiecznie symbolizujący zamknięte sprawy szczepu, rodu, plemienia. Krzesanie ognia zamienia się w szalony taniec, pełen nie nazwanych znaczeń. Gdyby zostały nazwane, może powstałaby zła literatura?

Krzesany, zrealizowany w Polskim Teatrze Tańca do muzyki Wojciecha Kilara, został uznany za jeden z najwybitniejszych utworów choreograficznych Conrada Drzewieckiego. Tematyka tego utworu, sądząc ze słów artysty, jest mu bliska może właśnie poprzez swoją wieloznaczność, może przez siłę tradycji... Zainteresowania twórcze Conrada Drzewieckiego i jego dotychczasowe dokonania wskazują jednak, że nieprzypadkowo właśnie *Krzesany* mógł stać się jego sukcesem, że w tym utworze mógł wiele powiedzieć o sobie.

- Nie prowadzę teatru baletowego sensu stricto, tylko teatr tańca. W balecie, zwłaszcza klasycznym, publiczność bardziej podziwia ludzki wyczyn niż myśl, cały natomiast nurt tańca nowoczesnego opiera się na myśli. I to mi jest najbliższe. Staram się nie cytować ani technicznie, ani intelektualnie. Językiem tańca jest ruch, poprzez ruch wypowiadamy prawdy czy nawet zmyślenia, jednak na tyle fascynujące, że ludzie im się poddają. Taniec rodzi się z ducha muzyki i ruchu, to tworzy myśl kierującą ostry strumień w widownię. Jeżeli nawet ten ostry strumień myśli, znaczeń, idei, intencji nie trafi na odpowiednio przygotowanego odbiorcę, pozostanie mu jeszcze samo widowisko. Dlatego przywiązuję tak wielką wagę do reżyserii i inscenizacji... Nie jest sztuką wymyślić nowy ruch. Chodzi o to, by ruch ten coś znaczył.

Można dziś powiedzieć, że Conrad Drzewiecki jest człowiekiem sukcesu. Sukcesu w trudzie zdobywanego, budowanego przez wiele lat - ale jego siła artystyczna, wbrew różnym przeszkodom, zrodzonym z życia codziennego i przypadków, jest na tyle żywotna, iż obrosła powszechnym uznaniem i zaowocowała szerokim rezonansem.

Jest poznaniakiem. Z urodzenia, przekonania i miejsca pracy. Krążył po świecie i ciągle powracał do tego miasta. I mimo że zaczynał (opóźnioną przez wojnę) swoją karierę artystyczną w 1946 roku jako tancerz krakowskiego Zespołu Baletowego Mikołaja Kopińskiego - kalendarium jego solowych ról rozpoczyna się w Poznaniu. W dniu 13 grudnia 1947 roku, będąc tancerzem



Conrad Drzewiecki

© J. A. Marzanski

Opery Poznańskiej, wystąpił w trzech baletach Jerzego Kaplińskiego - *Serenadzie* Mozarta, *Nocy na Łysej Górze* Musorgskiego i *Szerehadzie* Rimskiego - Korsakowa. I jako solista baletu Opery im. Stanisława Moniuszki pracował w tym zespole do 1956 roku. (Przez jeden sezon - 1948/1949 - występował ponownie pod kierownictwem Mikołaja Kopińskiego w Zespole Domu Wojska Polskiego). W Poznaniu kształtował swoją osobowość tancerza pod kierunkiem Leona Wójcikowskiego. Z tego okresu pochodzą znane role tytułowe, kreowane przez Conrada Drzewieckiego, m.in. w *Dylu Sowizdrzała* Straussa (1951) czy w *Uczniu czarnoksiężnika* (1952) w choreografii Wójcikowskiego. W rok później do Poznania trafił Stanisław Miszczyk, przygotowując pierwszą po wojnie inscenizację *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego i *Tańce połowieckie* Borodina. Podczas pracy nad rolą Rudowłosego w Jeziorze Drzewiecki usłyszał, że zostanie kiedyś choreografem. Powiedział mu to właśnie Stanisław Miszczyk.

Tych czterech pedagogów - choreografów: Kopiński, Kapliński, Wójcikowski i Miszczyk - w dużej mierze zbudowało podstawy warsztatu tanecznego Conrada Drzewieckiego. Występy w Operze Poznańskiej do 1956 roku skrótkowo, acz trafnie podsumowała kiedyś Janina Pudełek: „Z tego okresu pochodzą jego pamiętne kreacje taneczno - aktorskie: krótka, ale pełna wyrazu rola Fauna w *Nocy Walpurgii*, postać ruchliwego, tryskającego życiem i dowcipem Dyla Sowizdrzała, wyrazisty Uczeń Czarnoksiężnika, Rudowłosa z *Jeziora łabędziego* (układ przewidziany przez choreografa Drzewiecki obudował własną, wciąż doskonałą interpretacją postaci i rola ta rozwijała się od pierwszego do ostatniego przedstawienia, a artysta wykazał niebywałą inwencję w urozmaicaniu i cyzelowaniu swojej koncepcji) oraz dynamiczny, niezapomniany Diabeł z Parnellowskiej inscenizacji *Pana Twardowskiego*”.

W 1956 roku Conrad Drzewiecki zdobył „Primo Premio Assoluto” na międzynarodowym konkursie w Vercelli (Włochy), nagrodę wówczas bardzo liczącą się w świecie muzycznym. Poprzednio już otrzymał srebrny medal na podobnym konkursie w Bukareszcie (1953) oraz złoty medal na międzynarodowym konkursie w Warszawie (1955).

Przez prawie siedem kolejnych lat jeździł po świecie. To był nowy i - jak się później okazało - bardzo istotny okres w jego karierze artystycznej i studiach nad tańcem.

Jest styczeń 1975 roku. Lata dzielące czas tamtych sukcesów od rozmowy, którą prowadzę z Conradem Drzewieckim w jego gabinecie w Polskim Teatrze Tańca, narzuciły spojrzenie z dystansu. Mówi spokojnie, starannie dobierając słowa. Odnoszę wrażenie, że w rozmowie tej, choć oszczędny w słowach, stara się formować myśli z jak największą precyzją.

- Wyjazd ten nastąpił w wyniku „wypożyczenia” mnie z Opery Poznańskiej przez zespół Feliksa Parnella na występy w Paryżu. Jednocześnie miałem już poprzednio zaproszenie impresariów po konkursie w Vercelli. W momencie przyjazdu do Paryża z zespołem Parnella - propozycje poprzednio czynione znowu zyskały aktualność. Tańczyłem więc w wielu zespołach baletowych, między innymi Rolanda Petita, markiza Georgesa de Cuevasa. Widziałem wówczas swoje braki warsztatowe i podpisanym kontraktem mogłem się także kształcić. Tancerzowi około trzydziestki niewiele już zostaje występów na scenie; z kolei aby zostać choreografem, trzeba przede wszystkim poznać różne techniki artystycznego ruchu. Stąd też moje ówczesne studia w zakresie metodyki i teorii tańca klasycznego, współczesnego, jazzowego, etnicznego, pantomimy, kompozycji. Sprzyjał temu fakt, iż w Paryżu byli wówczas pedagodzy światowej klasy.

Pracowałem też między innymi w paryskiej Olimpii, poznałem mechanizm wielkiej rewii.

Oprócz tego zespół, do którego pod koniec pobytu w Paryżu zaangażowałem się, oferował występy na kilku kontynentach, tournée światowe. Ujrzenie tylu egzotycznych dla mnie krajów bardzo pociągało. Dziś sądzę, że nie byłoby nic z tego, co obecnie robię, gdyby nie ten wyjazd, zaznajamiający mnie z tym, co w świecie tanecznym stanowiło reprezentację poszczególnych kierunków, trendów, stylistyk. Dla przykładu: skończenie kursu „przestrzennej kompozycji” u Geoga Skibina we Francuskiej Akademii Muzycznej dawało mi wiedzę z zakresu przedmiotu, który nigdzie, poza Paryżem, nie był wykładany.

- Powrót do kraju - kontynuuje swoje wspomnienia artysta - został zaplanowany w Hong-Kongu. Podczas mojego pobytu przyjechała również Filharmonia Narodowa z Barbarą Hesse-Bukowską i Janem Krenzem, którego zresztą tam właśnie poznałem. Był również Jerzy Katlewicz. Rozpoczęły się rozmowy na temat mojego powrotu. Pośrednikiem w tej sprawie był również Jerzy Waldorff, który pertraktował z Bohdanem Wodiczko: chodziło o mój engagement w Teatrze Wielkim w Warszawie. Ale, niestety, stolica proponowała mi warunki mieszkaniowe, których ze względów rodzinnych nie mogłem przyjąć. Wróciłem tymczasem z Hong-Kongu do Paryża i nawiązałem tam bliższy kontakt z Robertem Satanowskim, który, też drogą korespondencyjną, zaproponował mi stanowisko kierownika baletu w Operze Poznańskiej i mieszkanie, jakiego wówczas potrzebowałem: po prostu dwu-pokojowe. I to chyba głównie zdecydowało o moim powrocie właśnie do Poznania. Jeszcze przed przyjazdem do kraju zdobyłem wstępną obietnicę



współpracy Olgi Sawickiej i Wójciecha Wiesiołłowskiego. Mieliśmy wracać we trójkę. Wróciłem tylko z Olgą. Początkowo napotkałem wiele trudności, chociażby dlatego, że w Poznaniu był już zaangażowany choreograf, ale z biegiem czasu sprawy te ułożyły się.

Po powrocie do kraju w 1963 roku Conrad Drzewiecki przez dziesięć najbliższych lat pracował w Operze Poznańskiej, pełniąc funkcję choreografa, kierownika i pedagoga operowego zespołu baletowego (a do 1970 roku był również pierwszym solistą tego zespołu). Ten etap w jego życiu artystycznym zapisał się także wieloma realizacjami dla potrzeb telewizji i filmu (m.in. powszechnie znany i wielokrotnie przypominany na ekranie TVP film baletowy *Gry* z choreografią Conrada Drzewieckiego, w reżyserii Grzegorza Lasoty, otrzymał w 1970 roku „Prix Italia” na festiwalu we Florencji). Współpracował również w tym okresie z renomowanymi zespołami zagranicznymi, jak np. *Het Nationale Ballet* w Amsterdamie czy *Conjunto Nationale de la Danza Moderna* w Hawanie; wykładał w poznańskiej Szkole Baletowej i w nowojorskiej Julliard School of Music. Na rodzimej scenie Opery w Poznaniu zrealizował około trzydziestu samodzielnych utworów baletowych. Były to m.in.: *Błękitna rapsodia* Gershwina (1964), *Esik w Ostendzie* Bacewiczówny (1964), *Wariacje 4:4* Woźniaka (1966), *Tempus jazz-67* Miliana (1967), *Divertimento* i *Cudowny Mandaryn* Bartoka (1970). Opracował także choreografię w przedstawieniach operowych: *Eros i Psyche* Różyckiego (1963), *Zagraj mi*, Johny Kreneka (1964), *Tannhäuser* Wagnera (1967), *Straszny dwór* Moniuszki (1968) i inne.

- Muzyka odgrywa dla mnie najważniejszą rolę, nasuwa myśli i w muzyce szukam fascynacji, która może przybrać kształt obrazów i znaczeń. Mniej inspiruje mnie literatura; literaturę często wymyśla się do muzyki...

Dziesięć lat pracy w Operze Poznańskiej (1963-1973) stanowiło niejako etap przejściowy, choć bardzo istotny w rozwoju koncepcji artystycznych Conrada Drzewieckiego. Z jednej strony był to okres tworzenia i krystalizacji nowego oblicza artystycznego późniejszego twórcy Polskiego Teatru Tańca (a także okres tworzenia własnego stylu pracy z zespołem), z drugiej zaś - to dziesięciolecie, przedzielające lata wojaży zagranicznych i moment otwarcia własnego teatru, było także okresem przygotowawczym do nowego etapu działalności, który rozpoczął się oficjalnie 12 września 1973 roku. Wówczas to otwarto w Poznaniu nowy teatr: Polski Teatr Tańca - Balet Poznański, którego twórcą, dyrektorem i kierownikiem artystycznym był Conrad Drzewiecki. - Teatr ten jest moim miejscem pracy, to moje integrum. Tutaj skoncentrowałem swoje pasje, idee, pomysły. Nie jestem od nikogo i niczego zależny w sensie artystycznym. W tym teatrze wypowiadam siebie, wszystko, co robię, jest moje, to jestem ja. Może tym właśnie interesują się inni?

Credo programowe - jako szef instytucji - sformułował Drzewiecki w jednym z pierwszych wywiadów po otwarciu swojego teatru: „Ambicją naszą jest tworzenie dla publiczności, która oczekuje ciągłych zmian, która czyta dziś nie tylko klasyków, ale i literaturę współczesną, która słucha współczesnej muzyki. Niech więc publiczność ta ma także możliwość oglądania współczesnego baletu i tańca”.

Kilka lat później, kiedy już Polski Teatr Tańca okrzepł artystycznie i po pierwszych swoich premierach na rodzimej scenie oraz pierwszych występach zagranicznych został uznany za jedno z najciekawszych zjawisk w naszej kulturze współczesnej, Drzewiecki szerzej określił swoje credo: „Teatr musi być świętem. Moment uniesienia kurtyny powinien zapowiadać coś niezwykłego.

Wzruszenie i fascynację, radosną niepewność i wspaniałe niespodzianki. Staram się robić spektakle barwne i nasycone, żeby nawet widz, który po raz pierwszy styka się z poruszającymi się w ten sposób ludźmi w przestrzeni i który nie potrafi odczytać wszystkich znaczeń ruchu - wyszedł z teatru urzeczony lub zaniepokojony, nigdy zaś obojętny”.

Specyfikę ruchu, charakterystyczną dla twórczości Conrada Drzewieckiego, bardzo obrazowo określiła kiedyś jedna z recenzentek, nazywając ją „linią kreski”: „Ciało tancerza w jego baletach najczęściej bywa miękkie, rozpostarte w zmysłowej radości władania przestrzenią, rozpięte w chwilach walki, wrażliwe, osobne, piękne. Tym silniej zaskakuje każdym skuleniem i pochyleniem, niszcząc w jednej dramatycznej sekundzie tamtą ciągłość i płynność rysunku. Gdyby nakreślić linię falistą nastroju widowiska baletowego w teatrze Conrada, byłaby to linia pełna drgnień i nagłych załamania, atakujących raz po raz wrażliwość widza”.

W teatrze mówią do niego „mistrzu”. Stara, dobra szkoła honorowania czyichś dokonań, szkoła wdzięczności. Powszechnie uznano, że właśnie Drzewiecki wykształcił w swoim zespole (a także w poznańskiej Szkole Baletowej) nowy w naszych warunkach typ tancerza. Artystę dynamicznego, potrafiącego łatwo przystosować się do każdego nowego ruchu, do nowych zadań. I dlatego w tym zwrocie „mistrzu” nie ma przesady ani ironii - jest podziw i wdzięczność.

- Od wielu lat prowadzę dziennik. Jest to rodzaj konsultacji z samym sobą. Wszystko się zmienia, moje „ja” też podlega różnym fluktuacjom. Piszę, żeby mieć siebie bliżej siebie. Piszę, żeby nie



Conrad Drzewiecki z Przyjaciółmi

© J. Multarzyński

zapominać o tym, co wydarzyło się wczoraj i rok temu. Jest to bardzo osobisty dziennik, ale i bardzo szczegółowy...

Próbując podsumować dotychczasowy dorobek twórczy Conrada Drzewieckiego, Janina Pudełek zauważyła: „Charakter jego kompozycji ulega stałej ewolucji wraz z rozwojem i przemianami jego twórczości, osobowości, jego zainteresowań i fascynacji. Ma swoją ulubioną formę. Jest nią krótki balet, o zwartej, logicznie i przejrzysto podanej treści oraz odpowiednio wybranym i konsekwentnie zbudowanym kształcie ruchowym (...) Trudno właściwie mówić o ogólnym stylu Drzewieckiego (...) Wypracował on swój język choreograficzny, po którym można poznać każde jego dzieło, niezależnie od źródła inspiracji. Podstawą tego języka jest kompozycja elementów tańca klasycznego i nowoczesnego. Proporcje technik zmieniają się w zależności od potrzeby i ogólnej koncepcji danego baletu, bywają też wzbogacane innymi pierwiastkami, czerpanymi z tańca jazzowego, tańców narodowych, indywidualnych pomysłów choreografa, charakterystycznych ruchów współczesnego człowieka, zachowania ludzkiego w różnych epokach i środowiskach”.

Myślę, że nie perfekcjonizm w operowaniu określonym językiem stylistycznym - z określonej epoki sztuki tańca - stanowi naczelną dewizę twórczości artystycznej Conrada Drzewieckiego. Wręcz odwrotnie: można tu się dopatrywać swoistego eklektyzmu, „stopu” językowego i stylistycznego, którego nadrzędnym celem jest próba opisanie - poprzez ruch - epoki, w której żyjemy, opisanie nas i naszego myślenia.

Niektórzy nazywają Conrada Drzewieckiego „poetyzującym moralistą”. On sam mówi o sobie, że lubi „śpiewać” o człowieku, „śpiewać” sztuką tańca. Może ów „śpiewny” moralitet, w którym „śpiew” jako taki stanowi wyższą i bogatszą artystycznie formę mowy ludzkiej, jest naczelnym przesłaniem w twórczości tego artysty?

1979



© *Wacław Panek*
waclawpanek@wacławpanek.pl