Jan Stanisław Witkiewicz

Życie dla tańca

Rozmowy z Marią Krzyszkowską

Przywykło się mówić o Marii Krzyszkowskiej jako o pierwszej damie polskiego baletu. W tym nadzwyczaj pochlebnym określeniu nie ma przesady. Wszakże od końca drugiej wojny światowej Maria Krzyszkowska w znaczący sposób wzbogaca nasz balet i wyznacza kierunek jego rozwoju. Jeśli nawet przyjąć, że jej oficjalny debiut jako tancerki miał miejsce w Teatrze Muzycznym w Łodzi 1 lutego 1946 roku (Leon Wójcikowski stworzył wówczas specjalnie dla niej układ choreograficzny do *Mazurka* Henryka Wieniawskiego), to niedawno minęły pięćdziesiąt dwa lata tego niezwykłego życia dla tańca, aczkolwiek tak naprawdę rozpoczęło się ono jeszcze wcześniej. Wprawdzie na świecie są tancerki, które mogą się pochwalić równie długą karierą, ale w Polsce jest to ewenement. Bo oto Maria Krzyszkowska nadal pracuje, nadal kieruje zespołem baletowym - przez dwadzieścia lat była kierowniczką, a następnie dyrektorką zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Warszawie, a obecnie prowadzi balet Teatru Muzycznego "Roma" - i swoim doświadczeniem sprawia, że zespół osiąga znaczące sukcesy w trudnych dla kultury czasach.

Jeśli chociaż wyrywkowo przejrzy się wycinki prasowe z minionych lat dotyczące Marii Krzyszkowskiej, wyłania się z nich - mimo krytycznych niekiedy ocen - obraz tancerki obdarzonej wyjątkowym talentem, niekwestionowanej primabaleriny,obraz dyrektorki zespołu, której dokonania tworzą złoty okres polskiego baletu. I w tym kontekście dziwi, że osoba, której kultura polska tak wiele zawdzięcza, nie doczekała się dotąd publikacji książkowej, nie tylko dokumentującej jej artystyczną drogę, ale również opowiadającej o jej bogatym i nietuzinkowym życiu. Nie pierwszy to jednak wypadek w naszych czasach, u schyłku XX wieku, że tym artystom, którym zawdzięczamy najwięcej, tak mało dajemy. A przecież to, co osiągnęła Maria Krzyszkowska, na pewno pozostanie na trwałe w historii. Uczy nas tego - nie tylko polska - przeszłość, która w istotny sposób opiera się na osiągnięciach kultury.

Z tych powodów, jak również z fascynacji sztuką tańca i osobowością Marii Krzyszkowskiej, a także z egoistycznej przyjemności obcowania z tą wyjątkową postacią - powstała ta książka.

Zdaję sobie, rzecz jasna, sprawę, że nie wyczerpuje ona tematu, lecz jest jedynie wstępem do wnikliwych analiz, te zaś pozostawiam innym, bardziej do tego upoważnionym. Obawiam się jedynie, że w niezwykle skomercjalizowanych i upolitycznionych czasach trudno będzie się przebić sztuce, która w naszym życiu zajmować powinna istotne miejsce. Tak jak w przypadku Marii Krzyszkowskiej, która całe swoje życie podporządkowała i oddała ulotnej sztuce tańca.

Jan Stanisław Witkiewicz

(Książka ukazała sie w Wydawnictwie *Iskry* w 1998 roku)

- Są osoby, które niechętnie wracają do przeszłości, żyją dniem bieżącym i wybiegają myślami w przyszłość. Natomiast to, co było, jakby ich nie interesuje. Stąd uzasadnione pytanie, czy pani lubi wspominać?

- Bardzo! Szczególnie lubię wracać pamięcią do dzieciństwa, które było cudowne. Wspomnienia często dodają mi sił do pokonywania życiowych trudności. Kiedy nie mogę zasnąć, także wracam myślami do różnych okresów mojego życia.

- Czy są to również powroty do czasów, kiedy występowała pani na scenie - moment zakończenia jakiegoś przedstawienia, oklaski, kwiaty i pani pośrodku?

- To jest ciekawe, ale ten okres w moim życiu wspominam najmniej. Odkąd zaczęłam kierować baletem, odkąd zajęłam się tancerkami i tancerzami prowadzonych przeze mnie zespołów, to o nich myślę przede wszystkim. Natomiast czasów, kiedy sama występowałam, nie wspominam i bardzo dobrze, że tego nie robię. Wtedy, kiedy tańczyłam, to tak, ale dziś już nie.

- Entuzjazm publiczności po pani występach był bez wątpienia bardzo miły.

- Muszę stwierdzić, że rzeczywiście przeżyłam dużo takich sytuacji. Ale to było, dziś już tego nie ma, wic nie chcę tych chwil wspominać. Oczywiście, kiedy czytam jakąś starą recenzję lub artykuł opisujący moje występy, przypominam sobie to wszystko. Zresztą uważam, że tamte

Z matką i bratem Stanisławem

Maria i Stanisław Krzyszkowscy w Wiedniu w1912 roku

lata były dla artysty o wiele lepsze niż czasy obecne. Oprócz braw było coś innego, coś niezwykle sympatycznego - w teatrze panowała twórcza i życzliwa atmosfera i to wspominam bardzo ciepło.

- Obejmując wspomnieniami swoje życie, czy cokolwiek - gdyby istniała taka możliwość - dziś by pani zmieniła?

- Nic, ponieważ wierzę w przeznaczenie. Takie życie jakie miałam i mam - było mi przeznaczone. Zresztą zajmuję się tylko tym, na co mam wpływ, a na to, co było, nie mam już żadnego wpływu. Chyba nie ma nic takiego w moim życiu, co chciałabym zmienić lub czego bym się wstydziła. Wszystko robiłam tak, abym mogła ludziom patrzeć prosto w oczy. To jest ważne. Gdybym jednak była władna cokolwiek zmienić, to jedynie to, aby nie było wojny. No tak, ale gdyby nie było wojny, nie zostałabym tancerką, ponieważ ojciec by do tego nie dopuścił.

- Wiem jednak, że jeśli pani czegoś żałuje, to tego, że nie ma córki.

- Naturalnie, ale cóż mi z tego żalu? Ogromnie chciałam mieć córkę. Nie mam. Może to bym zmieniła. Chciałabym, aby ktoś mnie tak kochał, jak ja kochałam moją matkę. I to byłoby chyba dla mnie największe szczęście. To jedno. Może bym w ogóle jakoś inaczej... Trudno mi dziś o tym mówić ... A jeśli chodzi o balet, to na pewno nie. Wzrastałam w takich, a nie innych warunkach, po wojnie, w sytuacji bardzo ciężkiej pod każdym względem. Myśmy przecież właściwie wszyscy pracowali w biedzie - tylko tak można to nazwać. Nie było wspaniałych sal baletowych, baletek, trykotów i tego wszystkiego, co mają dziś tancerze, którzy i tak narzekają, że jest wszystkiego za mało. Zresztą czuję jakiś sentyment do tego. Także ja wspominam te czasy z wielką przyjemnością. Że stałam w szatni w Teatrze Nowym przy ulicy Puławskiej, trzymając się blatu, na którym kładzie się płaszcze. Było tak ślisko, że nogi mi się rozjeżdżały, bo nie było mowy o kalafonii. Ćwiczyłam, byłam zadowolona i szczęśliwa, że mogę odbywać lekcję. Może dlatego myślę o tym z takim sentymentem, bo byłam wtedy taka młoda. Leon Wójcikowski uważał, że wyjadę z nim za granicę, że tam zrobię karierę. Ciągle o tym mówił... Tak potoczyło się moje życie.

- W takim razie zacznijmy opowiadanie pani życia od początku. W notach biograficznych o pani, rozsianych po różnych wydawnictwach, występują różne daty urodzenia. W którym roku faktycznie urodziła się pani?

- Pan pozwoli, że postąpię jak Maja Plisiecka, która w żadnej swojej książce w ogóle nie podaje daty urodzin. Chociaż pod tym względem niech będę do niej podobna.

- Nie tylko pod tym względem jest pani do niej podobna. Chce pani ukryć wiek?

- Nie, dlaczego? Jeślibym odjęła sobie na przykład dziesięć lat - jeśliby to było możliwe - wtedy byłoby to krępujące. Ale dwa lata różnicy...

- Metryka to jedna sprawa, a samopoczucie - druga.

- Czuję się wspaniale.

- Młodo?

- Dobrze, a to nie oznacza, że młodo. Czuję się na pewno świetnie pod względem fizycznym, a pod względem psychicznym doskonale. Biorąc pod uwagę to wszystko, co w życiu przeszłam - a było tego co niemiara - czuję się znakomicie, zwłaszcza gdy porównuję się z osobami w moim wieku albo dużo młodszymi.

- Tancerze mają to do siebie, że - generalnie rzecz biorąc - długo żyją.

- Nie powiedziałabym, bo różnie z tym bywa. W ostatnich latach mieliśmy różne wypadki

Maria i Stanisław Krzyszkowscy na placu Św. Marka w Wenecji w 1933 roku

....

- ... choćby AIDS ...

- O tym już nie mówię ...

- Ale na przykład Martha Graham żyła bardzo długo.

- No, to wyjątek. Moje życie chyba tak długie nie będzie ... Ile lat miała Martha Graham, kiedy zmarła?

- Trzech lat brakowało jej do stu ... Była pani jedynaczką?

- Byłam jedyną córeczką, ukochaną, oczekiwaną przez siedemnaście lat. Przede mną urodziło się czterech braci.

- Jak zachowała pani w pamięci swoich rodziców?

- Chyba nikogo w życiu nie kochałam tak bardzo jak moich rodziców. Pobrali się - co nie zawsze się zdarza - z wielkiej miłości od pierwszego wejrzenia. Stało się to w pewien upalny, letni dzień. Moja mama jechała z rodzicami do majątku niedaleko Warszawy. Często zresztą tam jeździli. Dziedzic tego majątku miał pięć córek na wydaniu i syna Władysława, który do końca życia kochał się w mojej mamie ... Mama jechała do tego majątku i cieszyła się, że jak zawsze, w drodze powrotnej, ten sam piękny młodzieniec będzie ją odprowadzał konno obok pociągu, obok torów. Zawsze zastanawiałam się, czy ten pociąg tak wolno jeździł, czy też ten koń tak szybko biegł? W każdym razie ów młodzieniec zawsze moją mamę odprowadzał. W ten dzień jakiś nowy młody człowiek o bardzo przyjemnej powierzchowności poprosił mamę do tańca - potem jeszcze raz i jeszcze raz. W pewnej chwili się skłonił i powiedział, że jutro jedzie do Wiednia, więc chciałby się już pożegnać. Powiedział też: “Wrócę za rok i ożenię się z panią”. Moja mama w drodze do Warszawy nie widziała już jadącego na koniu młodzieńca, tylko cały czas myślała o tym, co usłyszała, było to bowiem dla niej rzeczywiście zaskakujące ... Mój ojciec pisał bardzo piękne listy. Zachowałam ich dużo z czasów, gdy byliśmy rozdzieleni przez wojnę. Mam je wszystkie, tylko nie zawsze czuję się na siłach, żeby wrócić do nich i przeczytać na nowo. Pisał wtedy z Wiednia bardzo regularnie do mojej mamy. W pewnej chwili korespondencja nagle się urwała. Mama wybiegała i patrzyła, czy idzie listonosz, ale on nic dla niej nie miał. Kiedyś wreszcie gosposia zawołała: “Panienko, ktoś do pani”. W progu stał mój ojciec. Miał jeszcze rok do zakończenia studiów w Wiedniu, ale powiedział swojej mamie, że nie wyjedzie - a znając charakter mojego ojca, wiem, że to by zrobił - jeśli się nie ożeni. I tak pojechał na jesień do Wiednia, wrócił, a w styczniu 1911 roku w kościele św. Floriana w Warszawie odbył się ślub. Bardzo zresztą lubię siedzieć w kawiarni nad Wisłą i patrzeć na ten kościół. Sprawia mi to wielką radość, bo gdy na niego patrzę, wszystko mi się przypomina ... Ślubu udzielał ksiądz Ignacy Dudrewicz, który był wujem mojej babci. Plebania kościoła znajdowała się tam, gdzie jest obecnie ogród zoologiczny, to znaczy jakaś mała jego część naturalnie. Tam moja mama bawiła się jako dziewczynka i dlatego właśnie tam odbył się ślub. Potem rodzice wyjechali do Wiednia i to był chyba jeden z najcudowniejszych okresów ich życia. Mama - już pod koniec życia - ilekroć widziała w telewizji Wiedeń, zawsze wołała: “Marysiu, Marysiu, chodź, zobacz - mój ukochany Wiedeń!” Przyglądała się i mówiła: “Wiesz, to już nie jest ten Wiedeń, jakim był kiedyś”. Rodzice w Wiedniu spotykali się przede wszystkim z Austriakami, o których mama mówiła, że byli sympatyczni i mili. Naturalnie bywali także wśród Polaków, ale ich żyło tam znacznie mniej . Wówczas nie było przecież stypendiów - trzeba było się uczyć za własne pieniądze. Dziadkowie, rodzice mojego ojca, byli ludźmi bardzo bogatymi i mogli sobie pozwolić na kształcenie syna w

W wieku pięciu lat

Wiedniu. Wcześniej, gdy miał siedem lat, sprowadzili do majątku bonę - Niemkę, tak więc ojciec mówił doskonale po niemiecku i zdawał egzaminy z wyróżnieniem. Dlatego też później zdobył wysokie stanowisko w Polsce - był człowiekiem wszechstronnie wykształconym. Znał świetnie kilka języków i wykonywał zawód, który kochał. Chciał być inżynierem leśnikiem i zrealizował swoje plany. Wrócę jeszcze do Wiednia. Ojciec miał słuch absolutny. Uczył się - po amatorsku, naturalnie - gry na skrzypcach u pierwszego skrzypka Opery Cesarskiej w Wiedniu. Uwielbiał też śpiew. Zawsze mówił, że głos jest najcudowniejszym instrumentem. Rodzice prawie codziennie chodzili do opery, a w tym czasie do Wiednia przyjeżdżali najwspanialsi śpiewacy. Mama dużo mi o tym opowiadała, wspominając przede wszystkim dwie śpiewaczki: Amelitę Galli-Curci - sopran koloraturowy, no i naturalnie Marcelinę Sembrich-Kochańską. Przeważnie mówiła właśnie o niej. Rodzice siadali w różnych częściach widowni. Kiedyś poszli na jaskółkę, gdzie się mamie bardzo podobało, bo zobaczyła wiedeński "lud". Ale na przykład kiedy byli w loży, tato robił taki eksperyment - wychodził, zamykał drzwi i słyszał *pianissima* Sembrich-Kochańskiej. Mnie by to do głowy nie przyszło! Tak, kochał śpiew i muzykę. Dlatego też mając sześć lat zaczęłam się uczyć gry na fortepianie. Bo wie pan - gdybym została pianistką, to by jeszcze zniósł - w żadnym wypadku tancerką! Wracając jeszcze do Sembrich-Kochańskiej. W Wiedniu był taki zwyczaj - o czym zresztą pan i wszyscy doskonale wiedzą - że dawniej, gdy kończyła się opera, w której śpiewała gwiazda, większość publiczności wychodziła i stała przed teatrem. Mama i tato - byli

Dom w Choszczówce. Na schodach Maria i Stanisław Krzyszkowscy
z dziećmi Marią i Zbigniewem, na balkonie Tadeusz.

Z rodzicami w Krynicy w 1933 roku

wtedy bardzo młodzi, mieli po dwadzieścia trzy lata - również stali, żeby zobaczyć z bliska primadonnę. Kiedyś wyszła Sembrich-Kochańska i mama znalazła się niedaleko niej. Widziała, jak wsiadała do karety, jak panowie wyprzęgali konie i ją ciągnęli. Zanim jednak to się stało, stanęła w drzwiach z ogromnym bukietem kwiatów, ludzie bili brawo. Mama przedarła się do niej przez tłum i zawołała: "Niech żyje Polska!" Wtedy Sembrich-Kochańska wyjęła jeden kwiat, rzuciła w stronę mojej mamy i powiedziała: "Do zobaczenia w Warszawie". Mama zawsze mi tę scenę opowiadała. Niestety nigdy nie słyszałam głosu Sembrich-Kochańskiej. Rodzice mówili, że była to wspaniała postać, chociaż już wtedy nie najmłodsza. Była jednak otoczona wielką sławą.

- Przy czterech braciach była pani na pewno pupilkiem całej rodziny ...

- Moi rodzice chcieli mieć córkę. Mama mówiła: "Będzie dwunastu synów, ale trzynasta będzie córka!" Po czwartym synu się udało, no i rzeczywiście to było wielkie święto. Nie mieliśmy już wtedy wielkiego majątku, ale dozorca, niania, gosposia - wszyscy dostali pieniądze, bo urodziła się córka. Na świat przyszłam w domu. Wyglądałam okropnie - miałam strasznie długie czarne włosy i cała byłam obrośnięta. Byłam w nieustannym ruchu, a przy tym bardzo brzydka. Mama była przerażona, więc poprosiła o radę lekarza, który powiedział, że wygląd dziecka się zmieni. Powiedział też: "Na pewno będzie bardzo zgrabną kobietą. Każąc sobie nieźle płacić za te nóżki..." Babcia, obecna przy tym, była oburzona.

- Ale przecież przepowiednia lekarza się sprawdziła.

- O tyle, że jako tako wyglądałam.

- Myślę o nogach ...

- Tak, tylko że nigdy nie miałam szczęścia do honorariów ...

- Ale - w przenośni - zarabiała pani na życie nogami. .. Ów lekarz odegrał taką samą rolę jak jedna z wróżek w *Śpiącej królewnie*.

- *À propos* wróżek. Mama pojechała kiedyś latem na Krym, aby odpocząć. Krym był wtedy bardzo modny i oblegany przez znakomite towarzystwo. Rodzice jeździli często do Monte Carlo, do Nicei, do Wenecji, ale - jak potem mi mama opowiadała - Krym był w tamtych latach tak wspaniały, że wprost nie do opisania. Mieszkała wtedy w pensjonacie, w którym nie zamykało się drzwi. Wychodząc na plażę, zostawiała na stole pieniądze dla człowieka, który sprzedawał owoce. On wszystko przynosił, zostawiał, brał pieniądze i wychodził. Pewnego razu jakaś znajoma mamy - pewnie Rosjanka - powiedziała: "Niech pani ze mną jedzie. Jest tu taka Tatarka, która potrafi wróżyć. Ma już sto lat i wielu synów. Mnie już powróżyła, niech pani jedzie, to może się czegoś dowie o mężu". Mama powiedziała, że wprawdzie zna swego męża, ale nigdy nic nie wiadomo. Ciekawość zwyciężyła. Pojechała tam, a potem wielokrotnie mi o niej mówiła. Staruszka powiedziała, że bardzo się z mężem kochają, że to jest wielka miłość. Powiedziała też: "Rozstaniesz się z mężem na parę lat". "Ja się rozstanę?!" mama była zdumiona, w ogóle przecież nie przypuszczała, że będzie wojna. Rodzice później przez całą wojnę byli oddaleni od siebie. Mówiła dalej: "Rozstaniesz się, będziesz miała dużo dzieci, a najmłodszym dzieckiem będzie córka, która zostanie sławną artystką"·

- Urodziła się pani w Warszawie?

- Tak. Jestem warszawianką i w ogóle nie wyobrażam sobie, abym mogła mieszkać gdziekolwiek indziej na świecie. Bardzo lubię Warszawę i jestem z nią bardzo związana. Urodziłam się przy placu Narutowicza. Kiedyś było tam pięknie, teraz wszystko zabudowano. To był bardzo

Maria Krzyszkowska z Marysią i Stasiem w Krynicy w 1939 roku

piękny dom. Stoi zresztą do dzisiaj. Przed domem była ogromna przestrzeń - piękny trawnik i dużo drzew. Teraz trotuar jest tuż obok niego. Po wojnie w naszym mieszkaniu zamieszkało kilkanaście osób, tak zwanych dzikich lokatorów.

- Czy pani już od dziecka chciała być tancerką?

- Tak. Kiedy miałam pięć lat, już tańczyłam. Mój pierwszy występ publiczny odbył się na deptaku w Krynicy Górskiej. Mama spacerowała tam ze mną, orkiestra grała dwa razy dziennie. A ja od pewnego czasu, gdy słyszałam muzykę - mama opowiadała, że właśnie od momentu, gdy miałam mniej więcej pięć lat - zaczynałam wykonywać jakieś ruchy. No i właśnie wtedy na tym deptaku zaczęłam tańczyć. Do mamy podeszła bardzo elegancka kobieta i powiedziała, że radzi oddać mnie do szkoły baletowej. Stwierdziła, że jestem zgrabna, mam ładne ruchy i tańczę z muzyką. Tą kobietą była Halina Szmolcówna. Naturalnie na mojej mamie zrobiło to ogromne wrażenie. U cieszyła się, że w ogóle ją poznała. Szmolcówna była akurat na kuracji "u wód" - jak się wówczas mówiło. Potem ciągle mama powtarzała, jak w tajemnicy przed tatą posłała mnie do szkoły baletowej. Chyba była to jedyna tajemnica, jaką miała przed mężem. Lekcje zaczęłam u Ireny Szymańskiej, która - jak Szmolcówna - była przed wojną primabaleriną Teatru Wielkiego w Warszawie. Szymańska była uroczą osobą. Mam w pamięci jej twarz... Po pewnym czasie powiedziała - mówię już o latach okupacji - że koniecznie mama musi mnie oddać do szkoły Leona Wójcikowskiego, bo to najlepszy pedagog. Przyjechał do Warszawy na dwa tygodnie przed wojną i nie mógł już wyjechać. Uczył w Warszawie przy ulicy Mokotowskiej 63, w mieszkaniu Zofii Pflanz-Dróbeckiej i Stanisława Dróbeckiego. Ona była kiedyś tancerką. Mieszkanie było ogromne i piękne. Tam właśnie pewnego dnia - na moje usilne prośby - zaprowadziła mnie mama. Ojciec był już wtedy w więzieniu.

- Dlaczego ojciec sprzeciwiał się temu, żeby została pani tancerką?

- Wie pan, ojciec pochodził z takiej rodziny, że to było nie do pomyślenia. Moja mama chciała być aktorką. Dziadek powiedział wówczas, że za żadne skarby i że to jest straszne być na scenie... Ponieważ mama chciała być aktorką i było to jej niespełnione marzenie, pozwoliła mi zostać tancerką. Rodzice mojego ojca byli szlacheckiego pochodzenia, herbu Odrowąż. Ojciec nigdy nie nosił sygnetu, nie cierpiał tego i nigdy się tym nie chwalił. Pamiętam, że gdy byłam małą dziewczynką, bardzo lubiłam oglądać biżuterię mamy - w przeciwieństwie do obecnych czasów, kiedy nie lubię biżuterii i prawie jej nie noszę. Wyjmowałam to wszystko, ubierałam się przed lustrem. Wtedy też zobaczyłam taki dziwny pierścionek, który nie miał żadnego oczka, tylko coś było na nim wyryte. Spytałam o to mamę, która wyjaśniła, że to jest właśnie herb tatusia. Nigdy jednak tego nie nosił, bo uważał, że najważniejszy jest charakter, a nie pochodzenie. Już wtedy, jako mała dziewczynka, to zapamiętałam. Uczono mnie zresztą od najmłodszych lat, że nie dzieli się ludzi na biednych i na bogatych, nieważne jest pochodzenie i kto jaką wyznaje religię. Mama była bardzo mądrą kobietą i od momentu, gdy mogłam cokolwiek rozumieć, starała mi się to wpoić. W teatrze bardzo mi to pomogło. Zawsze byłam w znakomitych stosunkach z zespołami technicznymi, zwłaszcza kiedy tańczyłam. Ludzie ci bardzo mi pomagali. Wie pan, oni mogą bardzo pomóc albo nic nie zrobić. Można wspaniale przygotować scenę, nasypać kalafonię, ustawić do baletu wszystko co trzeba, a można nic nie przygotować. Na przykład Piotr Trojanowski - był w Operze Warszawskiej, a następnie w Teatrze Wielkim, niestety już nie żyje - jak tańczyłam *Romea i Julię*, gdy biegłam na proscenium - a tam była tylko ciemna przestrzeń - on stał i łapał mnie w ramiona. Pierwszy przychodził na scenę, na przykład kiedy mieliśmy występować w

Giselle. Też przychodziłam pierwsza, gdy jeszcze nikogo z tancerzy nie było, bo musiałam być sama i wejść w nastrój. W ogóle nie lubiłam ludzi obok siebie, kiedy tańczyłam. Nie można się było do mnie odzywać za kulisami. Gdy widzę, że dzisiaj tam rozmawiają, jestem zdumiona, bo ja tak nie potrafiłam... Tego szacunku uczono mnie od najmłodszych lat. Chłopcy byli tak u nas wychowani, że nie wolno było do gosposi - czy, jak wtedy się mówiło, służącej - powiedzieć per "Joasiu" czy "Basiu", tylko "panno". Po powrocie z Wiednia rodzice pojechali na Ukrainę do majątku, ale mama, która była osobą bardzo żywą, trochę się tam nudziła. Ojciec zaczął pracę - chyba w majątku Zamoyskich - bo wtedy po ukończeniu nawet najlepszych studiów trzeba było przechodzić po kolei wszystkie stopnie "wtajemniczenia zawodowego". Zarządzał lasami białocerkiewnymi, bo majątek dziadków leżał niedaleko Białej Cerkwi. Mama wyszukiwała sobie wtedy jakieś zajęcia. Robiła pewne rzeczy, których nie powinna była robić. Nie była tak wychowana jak moja babcia. Potrafiła na przykład wziąć w fartuszek niesamowicie dużo piskląt, wejść do salonu i wszystkie wypuścić. Babcia była oburzona, ale po wielu latach powiedziała, że chyba lepszej synowej nikt nie miał. Tato zaś żartował, że niestety wziął sobie żonę na całe życie. Mama zaczęła wtedy uczyć dzieci służących pisania i czytania. Musiała po prostu coś robić. Ojciec stworzył jej bardzo dobre warunki - pieniędzy było bardzo dużo, bo zarabiał wspaniale. Mama miała więc pieniędzy pod dostatkiem - mogła zachowywać się w sposób nonszalancki, a jednak zawsze wszystkich bardzo szanowała i nigdy się nie wywyższała. Niesłychanie w niej to

Z matką i psem Dikiem w Białobieży w 1939 roku

ceniłam. Moją mamę wszyscy szalenie zawsze lubili. Szczerze mówiąc, mogła sobie pozwolić, by być dla wszystkich miła i dobra, bo od nikogo nie była zależna.

- Pani poszła w kierunku artystycznym. A pani bracia?

- Brat Jaś zmarł, jak miał rok i osiem miesięcy. To było straszne - mnie wtedy jeszcze nie było na świecie. Bracia Tadeusz i Stanisław ukończyli Korpus Kadetów; Tadeusz we Lwowie, a Stanisław w Rawiczu. Tadeusz, oficer 3 Pułku Szwoleżerów Mazowieckich, został odznaczony trzykrotnie Krzyżem Walecznych podczas drugiej wojny światowej. Był jeńcem obozu w Woldenbergu. Zmarł w 1989 roku. Brat Stanisław bronił Warszawy - był w artylerii przeciwlotniczej - potem był razem z nami, należał do AK, brał udział w Powstaniu Warszawskim i w powstaniu zginął. Są dwie wersje jego śmierci. Jedna mówi - zresztą opisana w książce Roberta Bieleckiego *Gustaw Harnaś* - że podporucznik Stanisław Krzyszkowski, pseudonim "Stach", zginął 5 sierpnia na Cmentarzu Ewangelickim przy ulicy Młynarskiej od kuli w głowę. Prawdopodobnie zwrócił uwagę niemieckiego strzelca wyborowego swym błyszczącym hełmem strażackim. Drugą usłyszał brat Tadeusz od księcia Sapiehy, który w czasie powstania rozmawiał ze Stanisławem w kościele św. Jacka. Staś leżał obok ołtarza z obandażowaną głową. Powiedział wtedy księciu, że przeszedł trepanację czaszki. Kanałami przedostał się do tego kościoła. Tę wersję usłyszała również po wojnie moja mama od młodej kobiety, która była przy tej operacji. Zginął podczas bombardowania kościoła. To był mój najdroższy i najukochańszy brat. Właściwie cztery osoby w życiu nade wszystko kochałam: rodziców, brata Stasia i męża Zbigniewa. Mam to szczęście, że wiem, co to znaczy kogoś bardzo kochać ...

- A czwarty brat?

- Zmarł mając trzydzieści parę lat. Urodził się jeszcze na Ukrainie i tam nabawił choroby Heine-Medina. W tamtych latach była to choroba nieuleczalna. Jednak mama sprowadzała najlepszych lekarzy i doprowadziła do tego, że dożył trzydziestego piątego roku życia, ale miał przez tę chorobę już poczwórną - jak mówili lekarze - wadę serca. Zawsze chorował. Miał bardzo dobry charakter.

- Czy zmarł w okresie okupacji?

- Zmarł już po wojnie. Uczył się u księży salezjanów. Stamtąd zresztą sprowadził młodego człowieka, który był sierotą i został jakby moim kolejnym bratem. U księży salezjanów traktowany był, można powiedzieć, "po macoszemu", a Zbyszek - bo tak miał brat na imię - był bardzo dobry i jak go raz przywiózł, to już potem chłopak bez przerwy do nas, do Warszawy, przyjeżdżał. Nazywał się Marian Jaworski. Rodzice zajmowali się nim, potem wojna rzuciła go do Stanów Zjednoczonych. Teraz już nie żyje - zresztą zmarł dość wcześnie.

- Kiedy ojciec dowiedział się, że uczy się pani tańczyć?

- Jak wrócił do Polski po wojnie.

- I co?

- Co mógł wtedy zrobić? Nic. Ja już tańczyłam, byłam tancerką. Wie pan, wszystko się zmieniło, rodzice wszystko stracili ...

- A gdzie zastała go wojna?

- W Warszawie. Podczas ewakuacji uciekaliśmy w stronę Pińska. Tam ojcu kazano jechać do granicy. Zaaresztowano go przy granicy sowieckiej. Potem przebywał trzynaście miesięcy w więzieniu w Nowogródku i szesnaście miesięcy w obozie pracy na Syberii. Gdy wszystko się zmieniło - wie pan, Władysław Sikorski, Władysław Anders - pojechał do Teheranu z polskim

Z Leonem Wójcikowskim w *Tańcu ognia z Czarodziejskiej miłości* Manuela de Falli, choreografia Leon Wójcikowski, premiera 5.06.1946 roku. Fot. Henryk Śmigacz

wojskiem. Gdy jeszcze był na Syberii, pewnej nocy żołnierze otworzyli drzwi i powiedzieli: *Wyletaj!* Ojciec poszedł w pole. Szedł, szedł daleko - nawet nie wiedział, w jakim kierunku. Było ciemno, zima. Nagle gdzieś w oddali zobaczył światełko. Doszedł tam. Okazało się, że była to mała stacyjka, i nagle usłyszał: "Boże, pan dyrektor!" To był jeden z pracowników ojca. Gdyby nie natknął się na niego, być może by zginął i nie wrócił do nas. Jakiś czas tam pracował - przy wysyłaniu paczek dla rodzin wojskowych. Potem był w Jangijulu i w końcu pojechał do Teheranu. Tam poznał Hankę Ordonównę i jej męża Tyszkiewicza. Często opowiadał o tym - uroczy ludzie, ona była ciężko chora. Ojciec w Teheranie był - między innymi - nocnym stróżem. Kiedyś w nocy przyszedł właściciel tego przedsiębiorstwa, którego ojciec pilnował, Anglik, i zaczął z nim rozmawiać. Spytał: "Skąd pan jest?" Ojciec powiedział, że z Polski, opowiedział, gdzie był - świetnie mówił po angielsku - i Anglik zainteresował się nim, a w rezultacie dał mu inną pracę: ojciec został ekspertem do spraw lasów libańskich w Bejrucie. Zaczął wspaniale zarabiać. Przysyłał nam paczki - jeszcze nie można było stamtąd wyjechać - i pierwszym transportem wrócił potem do Polski. "Zostałem w czasie ewakuacji Warszawy zatrzymany przez władze sowieckie, w wyniku czego przebywałem trzynaście miesięcy w więzieniu i szesnaście w obozie pracy na Syberii. Po zwolnieniu z obozu pracowałem przez miesiąc w Nowosybirsku w opiece społecznej, a następnie cztery miesiące w Jangijulu w biurze pomocy rodzinom wojskowych. W pierwszych dniach sierpnia 1942 roku wyjechałem do Teheranu, gdzie pozostawałem do lipca 1945 roku. Połowę czasu w Teheranie spędziłem pracując w delegaturze opieki społecznej oraz w biurze wysyłki paczek dla obywateli polskich, pozostały czas pracowałem jako stróż nocny w prywatnej firmie transportowej. W lipcu 1945 przyjechałem z Teheranu do Bejrutu, gdzie zostałem zaangażowany w charakterze eksperta do spraw leśnych w libańskim Ministerstwie Rolnictwa". To był życiorys ojca pisany po powrocie do Polski. Dla niego to były straszne czasy. Czasami, gdy spotkał go ktoś, kto był podległym mu urzędnikiem w Ministerstwie Leśnictwa przy Wawelskiej, to ta osoba przechodziła na drugą stronę ulicy. Po prostu bali się. "Przez cały czas mojej pracy w Libanie opracowywałem plany gospodarstwa leśnego, kierowałem pracami nad zalesieniem lasów oraz opracowałem nowy projekt obowiązującej tam ustawy leśnej. Dwuletni kontrakt na pracę w Ministerstwie Rolnictwa kończył się 1 lutego 1948 roku, lecz rząd libański - bez mojej inicjatywy - przedłużył mi go o dalsze sześć miesięcy, do 1 sierpnia. Ponieważ już od dłuższego czasu pragnąłem jak najprędzej wrócić do Polski, przeto nie skorzystałem z przedłużonego mi kontraktu i pierwszym transportem, jaki był 9 kwietnia 1948 roku, wyjechałem do kraju. Warszawa, 29 kwietnia 1948". Czyli mój ojciec wrócił do nas w 1948 roku.

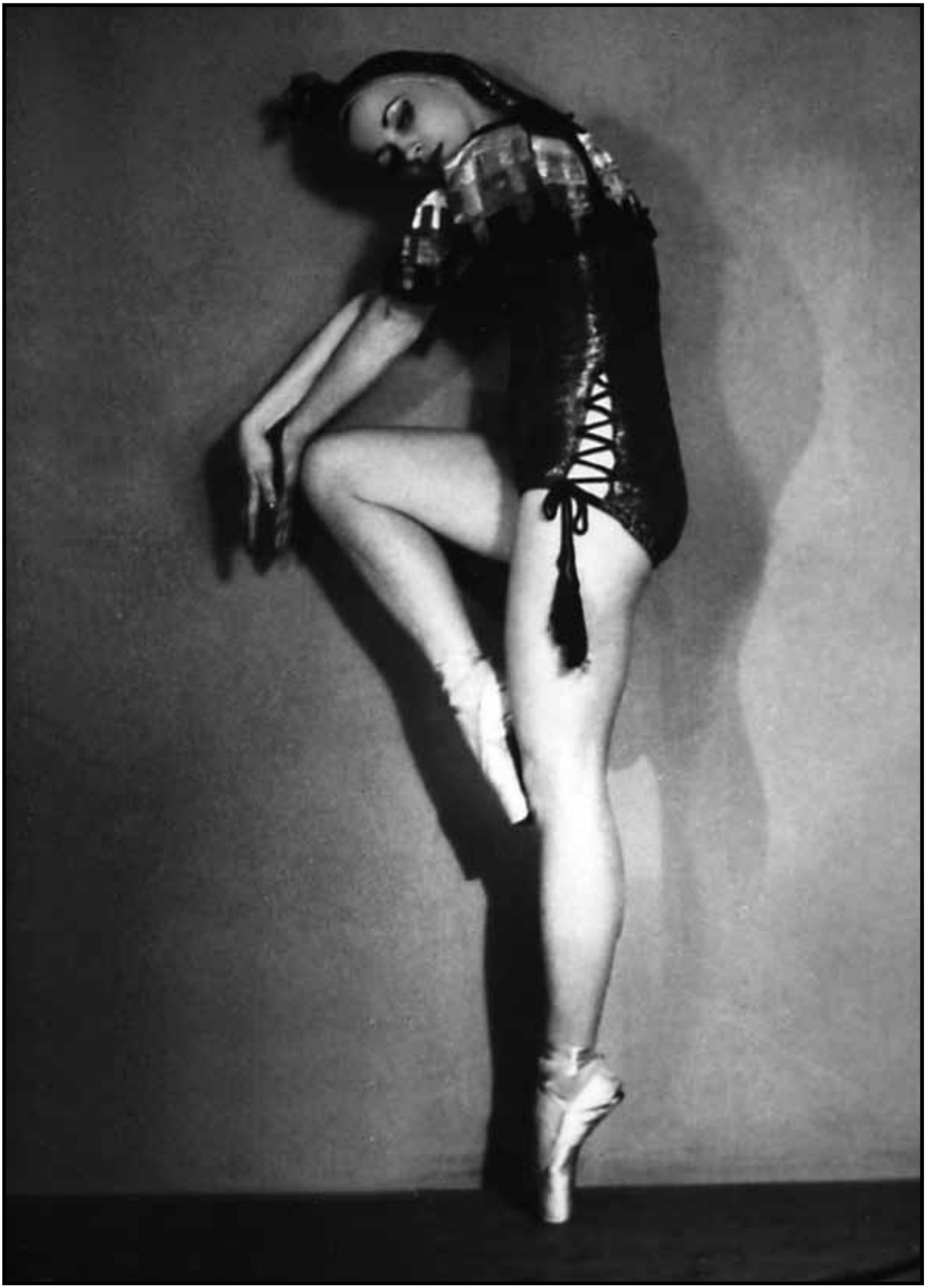
- Dla kogo pisany był ten życiorys?

- Ojciec starał się o pracę. W Warszawie zresztą jej nie dostał, więc wyjechał do Wrocławia. Tutaj, w tych dokumentach, są wszystkie informacje. Zaświadczenie od tego człowieka, którego poznał w Nowosybirsku w 1942 roku. "Niniejszym poświadczam, że pan Stanisław Krzyszkowski pracował na placówce dworcowej delegatury od 5 po dzień dzisiejszy, po zwolnieniu z obozu w Marieńsku. Pracować przestał z powodu likwidacji placówki". I tu jest po rosyjsku napisane: ambasada polska w ZSRR. Mam wszystkie dokumenty ojca, świadczące o tym, kim był i co robił.

- Jak nazywała się z domu pani matka?

- Maria Janowska.

- Pani z matką i z braćmi w czasie okupacji przebywała w Warszawie?



Marsz z *Miłości do trzech pomarańczy* Sergiusz Prokofiewa, choreografia Leon Wójcikowski, Scena Wojska Polskiego w Warszawie, premiera 25.11.1949 rok

- Tak, to znaczy z dwoma braćmi. Janek już nie żył, drugi brat był w obozie jenieckim.

- Mieszkaliście w czasie okupacji w swoim mieszkaniu?

- Tak.

- W którym roku rozpoczęła pani naukę tańca?

- Zaczęłam bardzo wcześnie, jak miałam siedem lat, i brałam lekcje rytmiki i plastyki. Do pani Ireny Szymańskiej zaczęłam chodzić, gdy miałam dziesięć lat.

- Jak długo pani tam uczęszczała?

- Aż do powrotu Leona Wójcikowskiego do Polski, czyli do 1940 roku. W tym też roku zaczęłam chodzić do niego na ulicę Mokotowską 63. Tam uczyłam się do końca wojny, konkretnie do wybuchu Powstania Warszawskiego. Razem ze mną chodziła tam większość tancerzy, którzy już pracowali - oczywiście dużo starszych ode mnie, bo ja byłam w tej grupie najmłodsza. Wiele osób przychodziło ot tak, po prostu dla przyjemności, dla Leona Wójcikowskiego. Wielkim wydarzeniem było to, że był wtedy w Polsce.

- Było to możliwe, w czasie okupacji?

- Naturalnie że tak, chociaż jednocześnie bardzo niebezpieczne.Państwo Dróbeccy - wspaniali zresztą ludzie, on był adwokatem - byli żydowskiego pochodzenia. Oboje po prostu zostali, nie poszli do getta. Mam jeszcze listy od pana Dróbeckiego. Bardzo mnie oboje lubili. Leon Wójcikowski w ich mieszkaniu prowadził zajęcia. Oprócz baletu, tańca klasycznego, dawał również lekcje tańca hiszpańskiego. W tańcu hiszpańskim tańczyliśmy na obcasach, także z kastanietami - Wójcikowski grał na nich fantastycznie. Było lato, okna balkonowe na pierwszym piętrze były szeroko otwarte. I nagle straszne walenie do drzwi. Pan Dróbecki otworzył i Niemcy wpadli do sali z karabinami. Wójcikowski na to: "Tańczcie dalej". Stali przez chwilę i poszli ...

- Sala ćwiczeń to był pokój w tym mieszkaniu?

- To był salon w wielkim mieszkaniu Dróbeckich. Stanisław Dróbecki był bardzo bogatym człowiekiem, ona zresztą też. Wynajmowali dwa takie ogromne pomieszczenia. Jeden duży salon, gdzie wykonywano wszystkie skoki, i drugą małą salkę. Żyli wtedy z wynajmowania. Dróbecka była tancerką, prowadziła też lekcje - rytmiki i plastyki. Do niej także chodziłam. Urządzała różne popisy. Odprowadzała mnie tam mama, a brat Stanisław przychodził po mnie. Kiedyś, w drodze na lekcję, trafiłam na łapankę. Jechałam tramwajem, a ponieważ byłam mała i wygimnastykowana, schowałam się pod ławkę. Niemcy wpadli, niektóre osoby pozabierali, mnie jednak nie zobaczyli. Motorniczy powiedział tylko, żebym się nie odzywała i nie ruszała, przejechał parę przystanków i w pewnej chwili zasyczał: "Już!" Wyskoczyłam - a biegałam tak, że nikt mnie dogonić nie mógł - i wpadłam do naszej szkoły baletowej. Po tym wydarzeniu nie przestałam chodzić na Mokotowską.

- Czy musiała pani płacić za lekcje?

- Naturalnie. To były lekcje prywatne. Leon prowadził również lekcje w Miejskiej Szkole Baletowej, gdzieś koło Ratusza. Byłam nawet tam z nim kiedyś i uczestniczyłam w próbie. Pokazywał mi fragment tańca baleriny z *Pietruszki* Igora Strawińskiego. Pamiętam to doskonale. Inni też prowadzili w tej szkole zajęcia. Tutaj natomiast uczył tylko Leon, no i pani Zofia Dróbecka.

- W pani biografiach ich autorzy piszą jednak, że była pani uczennicą Leona Wójcikowskiego i Miejskiej Szkoły Baletowej w Warszawie.

- Do Miejskiej Szkoły, tak jak już mówiłam, czasami chodziłam z Leonem a w ogóle to

Z Hanną Czadowską i Leonem Wójcikowskim w Zakopanem w 1947 roku

uczyłam się w szkole prywatnej. Uważałam, że jest tam wyższy poziom, a poza tym było mi wygodniej. Mieszkałam na placu Narutowicza i łatwiej było dojechać na ulicę Mokotowską ... Niedawno znalazłam w swoich papierach taki list: "Przypominam sobie moje pierwsze zetknięcie się z Tobą, gdy po ukończeniu studiów przyjechałam ze Lwowa do Warszawy dla załatwienia moich spraw w Ministerstwie Rolnictwa, byłam wtedy gościem mych wspaniałych wujostwa, a Twych rodziców. Ty byłaś małą figą z kokardkami we włosach, w mundurku szkolnym pani Szachtmajerowej. Po odrobionych lekcjach na dzień następny, w sypialni Twych rodziców przed lustrem toalety demonstrowałaś mi taniec motyla własnego układu. Dziś już marzenie twojej mamy można uznać za spełnione".

- Jakie marzenie?

- Abym faktycznie została tym, czym ona nie mogła zostać – artystką Dlatego też posyłała mnie do szkoły baletowej. "Demonstrowałaś mi taniec motyla własnego układu" - wszystko było mojego układu, bo kto inny mógł wtedy układać dla mnie choreografię? "Pani Szachtmajetowej" - czyli już chodziłam do szkoły. To była wspaniała szkoła! Niedaleko placu Narutowicza. "W mundurku szkolnym" - bo nosiłyśmy specjalne mundurki. Jest taki ogromny magazyn, należał kiedyś do braci Jabłkowskich, na Brackiej - poznałam niedawno córkę pani Jabłkowskiej - tam właśnie było ogromne stoisko, gdzie sprzedawano mundurki do szkoły prowadzonej przez Wandę Szachtmajerową. Nie wolno było wtedy ubierać się tak, jak kto chciał, obowiązywały mundurki. Nasze były ciemnozielone z pięknymi marynarskimi kołnierzami, do tego piękne, ciemnozielone płaszcze i takie same berety z pomponami. Na wszystkim była koniczyna: na berecie, na palcie, nawet na drewnianych oparciach krzeseł, na filiżankach. Używałyśmy ich, jedząc w szkole drugie śniadania. Naturalnie moja mama pomagała przy wydawaniu tych śniadań, bo ja w ogóle nic nie chciałam jeść, jak byłam mała. Chodziło więc o to, aby mnie przypilnować. Przygotowywała też wątróbkę dla jednej z Piłsudskich - nie pamiętam już, czy dla Jagody, czy dla Wandy - bo one również chodziły do tej szkoły. Chodziła też córka ministra Józefa Becka. Byłam zresztą jedną z nielicznych dziewcząt, które nie były córkami wojskowych. Mój ojciec urodził się z wadą serca i nawet nie odbywał służby wojskowej ... Szalenie miło wspominam tę szkołę, przyjaźnię się zresztą do dziś z jedną z moich koleżanek, z Basią Bodzińską. To była oczywiście prywatna szkoła, bardzo droga. Potem tato przeniósł mnie do państwowej szkoły im. Juliusza Słowackiego przy Wawelskiej - ta szkoła nadal istnieje. Chodziło o to, żebym po skończeniu szkoły poszła na wyższe studia - bo o tańczeniu nawet nie myślał - a uważał, że u Szachtmajerowej jest być może trochę niższy poziom. Ta szkoła też była bardzo blisko - czasami razem wychodziliśmy z domu: tato do pracy, ja do szkoły. Ministerstwo Leśnictwa - tato był szefem działu produkcji drzewnej - mieściło się właśnie przy Wawelskiej, ja szłam trochę dalej i byłam już w szkole.

- Była pani dobrą uczennicą?

- Profesorka chemii powiedziała mi kiedyś: "Tańczyć to ty może umiesz, ale chemii nie". Byłam oczywiście bardzo oburzona. To było u pani Szachtmajerowej, a profesorka, stara panna, bardzo nie lubiła, gdy mówiłam o tańcu. Uważałam się za pokrzywdzoną. Natomiast mniej się uczyłam na przykład matematyki, ale miałam same piątki, bo bardzo lubił mnie profesor. Trudno więc jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Jest jednak inna sprawa, o której właściwie nie powinnam mówić, bo to niepedagogiczne. Otóż uczyłam się pilnie, to znaczy byłam szalenie ambitna. Czasami budziłam się rano i już czytałam, coś powtarzałam. Kiedyś mój tato tak mi powiedział: "Słuchaj, za każdą trójkę dostaniesz prezent ode mnie". Nie za piątkę, tylko za trójkę

- żebym się nie męczyła. Czy to pedagogiczne?

-Raczej nie. Czy dostała pani dużo tych prezentów?

-Prezentów dostawałam masę...

-... za trójki.

-Nie, za trójki nie. Dostawałam za co innego - za przyjmowanie tranu, codziennie przed obiadem, i za picie koziego mleka. Czy to było pedagogiczne? Mogłam robić dosłownie wszystko, ale dochodziło do takiego momentu, kiedy moja mama mówiła: "Marysiu!" I wtedy wiedziałam, że to jest koniec moich wybryków.

- Co tak bardzo fascynowało panią w tańcu?

- Po prostu zaczęłam tańczyć! Muzyka grała - ja tańczyłam. Układałam sobie jakieś tańce. Potem zaczęłam się uczyć, poszłam do szkoły. Przyszła okupacja, wzięto mnie do obozu koncentracyjnego i stojąc na apelach mówiłam moim współwięźniarkom: "O, patrzcie na te piękne chmury - bo trzeba przyznać, że w Ravensbrück były cudowne wschody słońca w takich barwach, jak lubię - właśnie w takich kostiumach będę tańczyć na scenie. Pośrodku ja jedna, a naokoło mnie będzie wielki zespół baletowy ... " To mi wtedy bardzo pomagało, bo czasami na apelach stało się po pięć, sześć godzin.

- Rozmawiając z artystami często jednak słyszy się stwierdzenie: "już od dziecka

Z Witoldem Grucą i Bohusławem Stančakiem w *Swantewicie* Piotra Perkowskiego, choreografia Leon Wójcikowski, Opera Poznańska, premiera 25.04.1951 rok. Fot. Edward Hartwig

wiedziałem, że będę tancerzem, aktorem ... “

- Ja chciałam tańczyć! Ciągle mówiłam: “Chcę tańczyć!” Wszyscy, którzy mnie znali w dawnych latach, twierdzili, że byłam osobą zawsze zdecydowaną i nigdy z niczego nie chciałam zrezygnować, zawsze uważałam, że mam rację. Często powtarzałam: “Ja będę tańczyć!” To było już w szkole powszechnej. Coś musiało w tym być, bo przecież nikt w domu nie tańczył. Mama chciała być aktorką. Uwielbiała poezję. Potem zostałam jej jedynym widzem i słuchaczem - często mi czytała. Mama bardzo pięknie mówiła, a ponieważ nie została tym, kim chciała, być może pragnęła spełnić swoje marzenie pomagając mi, abym znalazła się na scenie. Tak sobie to tłumaczę i myśęl, że tak było. Zresztą mama wszystko by zrobiła dla mnie. Gdy byłam mała, pytała: „Co chcesz, wszystko dla ciebie zrobię... “ Wie pan, jak się siedemnaście lat czeka na coś upragnionego ... Dobrze, że nie zwariowałam! “Co ci kupić, co chcesz, mamusia ci wszystko da - nie może tylko dać ci jednej rzeczy - gwiazdki z nieba”. “To ja właśnie chcę gwiazdkę!” Z tym miała straszny kłopot.

- Kiedy pani się urodziła, matka była już w średnim wieku.

- Miała czterdzieści lat. Nie byłam jej pierwszym dzieckiem, więc było to możliwe. Teraz robi się badania i wiadomo, czy będzie córka czy syn. Doktor Jadźwiński już na dłuższy czas przed porodem powiedział: “Tym razem będzie córka”. “Jak pan może - powiedział mój ojciec - jak pan może mojej żonie coś podobnego mówić, przecież cały czas będzie mi teraz o tym mówiła, będzie o tym myślała, a potem się jeszcze zawiedzie... “ Lekarz powiedział mojej mamie, że poznał to po biciu serca. To był wybitny specjalista.

- Chętnie pani chodziła na lekcje baletu?

- To było dla mnie najcudowniejsze! Wydawało mi się, że jak przestanę tańczyć, nie będę mogła żyć. Nie wyobrażałam sobie, bym mogła nie pójść na lekcję. Sprawiało mi to ogromną przyjemność. Przede wszystkim byłam silna i zdrowa, w związku z czym nie męczyłam się lekcjami. Najcudowniejszą rzeczą było dla mnie tańczenie i ćwiczenie.

- Czy od pierwszej lekcji zafascynował panią Leon Wójcikowski?

- W żadnym wypadku, skąd! To było dopiero dużo później ... Wtedy nie mógł mnie zafascynować, dlatego że mnie to w ogóle nie interesowało. Chodziło mi tylko o to, żeby nauczyć się tańczyć. Wiedziałam, że jest wspaniałym pedagogiem. Mówiła mi to pani Irena Szymańska, także samemu od razu można się było zorientować. Poza tym sam tańczył i wspaniale pokazywał nam różne *pas*. Zwłaszcza jego taniec szalenie mi się podobał... Między nami była ogromna różnica wieku - dwadzieścia siedem lat. Wtedy miał około czterdziestu lat, ale wspaniale tańczył jeszcze przez długi czas. Zwłaszcza pamiętam Farukę z baletu *Trójkątny kapelusz*. Był przede wszystkim wspaniałym tancerzem charakterystycznym. Sam to zresztą mówił. Mógł tańczyć także klasykę, ale mówił, że nie ma odpowiedniej budowy. Można powiedzieć, że był skromny jak na to, co umiał i co osiągnął.

- A jego lekcje?

- Były wspaniałe. Uważam, że lekcje u Leona Wójcikowskiego były najlepsze, z jakimi się zetknęłam. Dzisiaj wszyscy do lekcji się przygotowują. Leon mówił mi, że tego nie robił. Każda lekcja była inna. Zajęcia były niezwykle rytmiczne, muzykalne. Egzekwował wszystko w sposób spokojny, co mnie się bardzo podobało. Miał jeszcze tę zdolność, że jednakowo dobrze mógł ćwiczyć z kobietami i z mężczyznami. Czasami są pedagodzy tylko dla kobiet lub tylko dla mężczyzn. Poza tym pokazując *pas* dla kobiet, miał szalenie miękkie ręce, co rzadko się

W *Carmen* Georges Bizet w Operze Poznańskiej, 22.09.1951 rok

zdarza u mężczyzn. Także - gdyby miał trochę inną figurę, gdyby był wyższy - mógłby tańczyć klasykę. Zresztą uważam, że i tak mógł. Dzisiaj nie wszyscy, którzy tańczą klasykę, mają figurę lepszą od Leona Wójcikowskiego. On jednak uważał, że jest tancerzem demiklasycznym i charakterystycznym. Był zresztą także wspaniałym aktorem. Swiadczą o tym wszystkie role, które kreował, na przykład te u Siergieja Diagilewa.

- Wiem, że pani niezręcznie o tym mówić, ale proszę ocenić, czy była pani tancerką z talentem?

- Ja nie mogę tego powiedzieć ...

- No tak, ale teraz z perspektywy czasu?

- Kiedy Leon zobaczył mnie pierwszego dnia na lekcji, powiedział: "Panienka ma wspaniały skok". To jest już bardzo dużo, tak zwane odbicie. Skok najlepiej widzi się wtedy, kiedy tancerz stoi w piątej pozycji i skacze do góry. Poza tym miałam bardzo dużą łatwość w kręceniu piruetów. Są tancerze, którzy mają wrodzoną łatwość wykonywania skoków czy piruetów. Kiedyś usłyszałam, że talent trzeba łączyć z siłą fizyczną, wytrzymałością i zdrowiem. Im więcej się ćwiczy, tym lepiej się potem tańczy. Pracą można wiele wyćwiczyć ... Trudno mi na pana pytanie odpowiedzieć. Wiem jedno, że gdy ktokolwiek zadał mi jakieś ćwiczenie, wykonywałam je natychmiast. Byłam ambitna i umiałam się koncentrować na tym, co robiłam, co mi pokazywano. To samo dotyczyło układu. Przychodził choreograf, układał i nie do pomyślenia było, żebym tego nie pamiętała na drugi dzień. Powtarzałam sobie w domu, zanim położyłam się spać. Wszystko miałam w oczach. Na próby przychodziłam przygotowana. Dlatego też bardzo chętnie ze mną ćwiczono.

- Spotkałem się z opinią, że Maria Krzyszkowska to dziesięć procent talentu i dziewięćdziesiąt procent pracy.

- Tak powiedziała o sobie Galina Ułanowa. Jeśliby to samo mówiono o mnie, bardzo bym się ucieszyła. Zawsze mówię, że talent to jest praca. Wie pan, na pewno pracą można osiągnąć wielkie rezultaty, a mając nawet duże zdolności i w ogóle nie pracując, można nie zrobić żadnych postępów. Niestety, w balecie trzeba ćwiczyć codziennie całe życie te same figury.

- Już od młodości była pani tak strasznie pracowita?

- Ja po prostu lubiłam tańczyć. A pracowita? Cokolwiek w życiu robiłam, starałam się robić to najlepiej, jak potrafiłam. I to dotyczyło wszystkiego, nie tylko tańca. Czy mi to zawsze wychodziło, to już inna sprawa. A jak się człowiek stara, dużo może. Tak mi się wydaje.

- Czy trudno było w okresie wojny wysyłać panią na prywatne, odpłatne lekcje?

- Gdy rodzice przyjechali do Polski, w 1918 roku, mieli na pewno jakieś duże zasoby pieniężne. Ojciec od razu dostał dobrą posadę, a więc świetnie zarabiał. Wybudował Choszczówkę, była to bardzo duża posiadłość, dziesięć morg ziemi, którą - jak jest mi czasami smutno albo nie mogę zasnąć - przypominam sobie. To było coś cudownego! Mało kto mógł sobie na to pozwolić. Ojciec doskonale orientował się, co to znaczy posadzić w alei dwieście pięćdziesiąt krzewów, z których każdy był inny. Większość z nich musiał sprowadzać z zagranicy. Wzdłuż jednego boku majątku była aleja drzew iglastych - sosny, jodły, modrzewie, świerki i wszystkie inne gatunki, jakie tylko mogą być. Gdy teraz widzę taki sam krzew w parku, w Łazienkach, w Wilanowie, z wielką radością wspominam moją Choszczówkę. Zaczęłam tam jeździć jako mała dziewczynka. Najpierw był tam nasz duży dom. Naokoło rósł żywopłot, potem nasza część została oddzielona płotem, a w nim była furtka obrośnięta pnącymi różami. Drugą część majątku stanowił duży dom, chyba na dziesięć mieszkań. Pomyślane było to tak, aby mogli mieszkać tam jacyś lokatorzy albo

Coppélia Léo Delibes'a, choreografia Leon Wójcikowski,
Opera Warszawska, premiera 09.11.1953 rok. Fot. Edward Hartwig

ewentualnie ktoś z rodziny. Krążyła nawet taka historyjka - jak do Choszczówki przyjeżdżał ktoś bezrobotny, mówiono: "Niech idzie do państwa Krzyszkowskich, tam pomieszka i nie będzie musiał nic płacić". Wzdłuż całej posiadłości, po jednej stronie posadzone były topole włoskie i ulica ta nazywała się Topolowa. Majątek, który nazywał się Marysin, znajdował się pod numerem piątym, na końcu, przed nim może stały dwa nieduże domki. Od stacji szybkim krokiem szło się dziesięć minut. Przed naszym domem były pola, a za domem mieszkanie naszego dozorcy, jakaś obora, konie, różne ptactwo. Naturalnie do tego wszystkiego dokładało się duże pieniądze, bo przecież posiadłość nie przynosiła dochodu ... Mama po wojnie pomału zaczęła wszystko sprzedawać.

- Tam spędzali państwo lato?

- Dopóki nie powstała Choszczówka, jeździłam latem do Krynicy Górskiej, a zimą do Rabki. Potem lato spędzałam w Krynicy i właśnie w naszym majątku. Mama nawet nie chciała tego domu, tato jednak bardzo do tego tęsknił, bo kochał przyrodę i mógł sobie urządzić go tak, jak chciał. Miał środki i znał się na tym. Mam to ciągle w oczach - piękny klomb z róż przed werandą, niżej miejsce na krykieta. To było dla mnie, bo zawsze przyjeżdżała do mnie na całe lato jakaś koleżanka. Zresztą rodzice zawsze zapraszali kogoś, komu się gorzej powodziło. W dole były maliny, truskawki, różne jarzyny, a na samym końcu zboże. Bardzo lubiłam tam chodzić - wszystko wydawało mi się jakieś takie tajemnicze. Mieliśmy też dwieście pięćdziesiąt drzew owocowych ... Całą okupację mama mogła uczyć mnie baletu, płaciła za szkołę, potem za naukę śpiewu, dykcji, przychodziła Niemka, przychodziła Francuzka. Za to wszystko trzeba było oczywiście zapłacić. Mój brat też się uczył. W domu zawsze był ktoś, kto pomagał. Odżywiona też byłam bardzo dobrze. Potem zorientowałam się, że oni pewnych produktów nie jedli, aby było dla mnie. Gdy brakowało cukru, słodzili sacharyną. Ale tak .w ogóle byłam znakomicie odżywiona i dlatego, jak powiedzieli lekarze, przeżyłam potem dziewięć miesięcy obozu koncentracyjnego ... Chyba nikt z baletu nie był w obozie koncentracyjnym.

- Rozumiem, że matka podczas okupacji zaczęła po kawałku ten majątek sprzedawać ...

- Tak ... Muszę jeszcze coś panu opowiedzieć. W tym domu, o którym mówiłam, mieszkały różne osoby. Pewnego dnia przyszedł wójt i powiedział do mamy: "Proszę pani, mieszka u państwa para, która mówi do siebie po francusku. Wszyscy naokoło wiedzą, że to Zydzi. Pani się pewnie orientuje, że może to dojść do Niemców. Jeżeli pani nie powie tym państwu, żeby wyjechali, to mogą tutaj stać się straszne rzeczy". Mama oczywiście wiedziała o wszystkim. Od razu dała znać córce tych państwa. Ja to naturalnie pamiętam jak przez sen. Pamiętam tylko taką panią, która siedziała z mamą i strasznie płakała ... No i wywiozła tych państwa. Takie sytuacje też się zdarzały, ale mama była zawsze bardzo odważną osobą. Potem, jak mnie w Pruszkowie z nią rozdzielono i wpędzono do tych strasznych, bydlęcych wagonów, podeszła nagle do mnie młoda, wielkiej urody osoba - to było coś cudownego: czarne włosy, ogromne czarne oczy - i powiedziała, że przez dwa czy trzy lata podczas wojny mieszkała nad nami, u pani Rybakowej, jest Zydówką, że wie, kim ja jestem i że zawsze patrzyła na mnie przez okno, jak biegłam - bo ja zawsze biegałam. Opowiadała mi potem, już w obozie, że w ogóle nie wychodziła z domu, że w tym samym czasie w mieszkaniu u pani Rybakowej ukrywał się Fryderyk Jarosy... W obozie były oczywiście straszne wszy. Jej pierwszej ścięli włosy. I to ją uratowało. Miała w sobie coś z pięknej Cyganki. Nazywała się Maria Domańska. Przez cały czas potem byłyśmy razem. Mówiła, że jest

W Pieninach w 1957 roku

moją siostrą, chociaż nie byłyśmy do siebie w ogóle podobne. Bardzo chorowała na serce. Gdy przepędzano nas z jednego obozu do drugiego, ubłagałam kogoś, żeby mogła usiąść na wozie. I ona mi wtedy wyznała swoje prawdziwe nazwisko i swojej przyjaciółki w Nowym Jorku, żeby ją zawiadomić, jeśli coś się stanie. Nie wiem, czy przeżyła - bardzo wątpię, bo była w strasznym stanie.

- Dlaczego pani dostała się do obozu?

- Niemcy zabrali nas z domu.

- W którym to było roku?

- Podczas Powstania Warszawskiego, 2 sierpnia. Na placu Narutowicza, przed naszym domem, w bramie zabito Niemca. Wszystkich nas wypędzili z domu na drugą stronę ulicy. Mama powiedziała do mnie wtedy tylko tyle: "Jak mi strasznie żal twojego młodego życia". Ja wtedy niczego nie rozumiałam, byłam chyba w jakimś transie. Powstańcy - AK i inni - zaczęli strzelać do Niemców, ci zaś wtedy szybko zagnali nas do domu akademickiego. Trzymałam na ręku mojego pieska, Dikusia, foksteriera. Potem, po paru dniach wypędzili nas. Szliśmy przez całą Grójecką na zieleniak ...

- Była wtedy pani cały czas z matką?

-Tak. Na zieleniaku działy się straszne rzeczy. W nocy Ukraińcy gwałcili kobiety. Mama prawdopodobnie usłyszała o tym albo się zorientowała, bo poszła do pana Prażmo, który samotnie mieszkał w tym samym domu co my, i powiedziała: "Niech pan uratuje moją córkę." On wtedy prawie położył się na mnie, przykrył paltem i jak wpadli Ukraińcy, krzyczał, że jest chory na dur. Ukraińcy odeszli. Na drugi dzień widziałam, jak wyglądały niektóre znajome mi osoby ... Potem pędzili nas dalej, do Pruszkowa.

- Wtedy oddzielili panią od mamy.

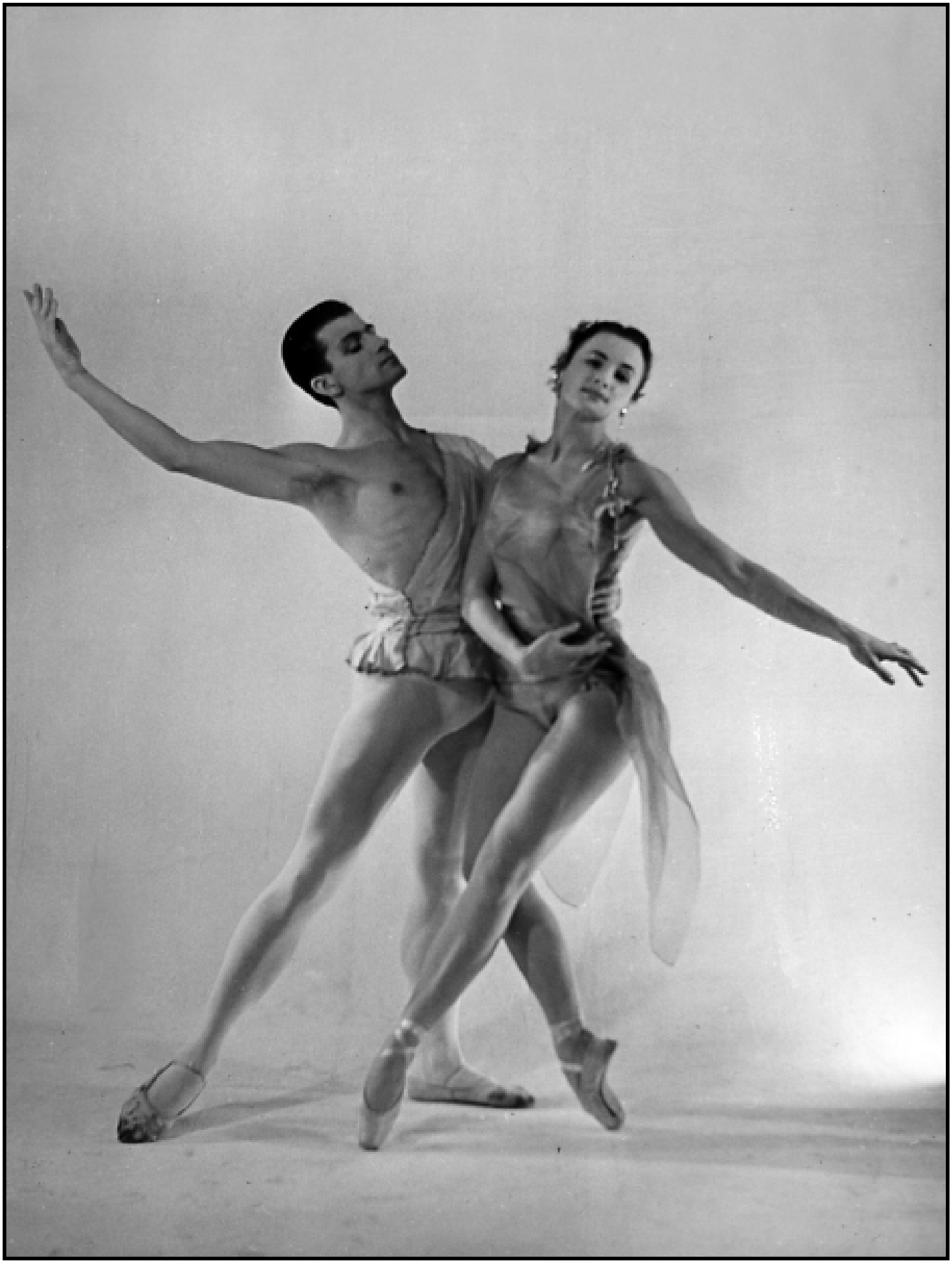
- Uczyłam się niemieckiego i podobno mówiłam w tym języku bardzo dobrze, bez akcentu. Potem, jak wyszłam z obozu, powiedziałam, że nie chcę już pamiętać ani jednego niemieckiego słowa. Teraz, gdy słyszę ten język, bardzo dużo rozumiem. Wtedy jeden z Niemców zawołał: "Kto zna niemiecki?" Odpowiedziałam, że ja. Wówczas ustawili mnie po jednej stronie, a moją mamę - na szczęście - po drugiej. No i wtedy pojechałam z transportem. Mama została.

- Gdzie została?

- W Pruszkowie. Potem chodziła po różnych szpitalach, żeby pielęgnować ludzi - zwłaszcza tych bardzo ciężko chorych na jakieś nieuleczalne choroby, jak tyfus na przykład. Chciała umrzeć. Uważała, że już nigdy mnie nie zobaczy.

- Nie wiedziała, co się z panią działo.

- Skąd! Niemcy pognali nas do bydlęcych wagonów, w których jechałam z Marią Domańską, aż zobaczyłam napis: *Arbeit macht frei*. Bardzo dobrze to pamiętam. Niemców z ogromnymi psami. Przypominam sobie - ale wydaje mi się, że to nie byłam ja - że ktoś mi to wszystko opowiedział... Miałam na sobie piękne futerko, torbę, zegarek Tissota od ojca, różne inne rzeczy - to wszystko ze mnie zrywali, do naga. Było to tak straszne upodlenie człowieka, że aż trudno sobie wyobrazić. Ale jakoś przetrwałam. Potem pojechałam do obozu. Całe życie miałam szczęście, bo ktoś mi zawsze pomagał. Tam pomogła mi para Austriaków, którzy pracowali w fabryce amunicji w Dreilinden koło Berlina. Też tam pracowałam. Praca była stojąca, po dwanaście i więcej godzin. Pracowałam przy obsłudze szlifierki. Padałam ze zmęczenia. Ktoś po pewnym czasie przeniósł mnie do pracy siedzącej. Co rano, jak przychodziłam, czekało na mnie jabłko albo coś



Ze Zbigniewem Strzałkowskim w *Arabesque* Claude'a Debussy'ego,
choreografia Leon Wójcikowski, na występach w Milwaukee w USA w 1957 roku

innego. Odczuwałam sympatię płynącą ze strony tego austriackiego małżeństwa. Nigdy tego nie zapomnę. A poza tym byłam osobą, która wierzyła, że wróci. Nigdy się nie poddawałam. Kiedyś podczas bardzo długo trwającego apelu pod fabryką - apele odbywały sę dwa razy dziennie, również w nocy - opowiadałam o sobie komuś, kto stał koło mnie, i zaczęłam się strasznie śmiać. Niemcy, którzy byli w fabryce i patrzyli na mnie przez szybę, myśleli, że być może zwariowałam, bo z czego się śmiać na apelu w obozie koncentracyjnym? To mnie jednak uratowało. To i silny, dobrze od najmłodszych lat odżywiony organizm. Po powrocie do Polski mama chodziła ze mną do różnych lekarzy, którzy mówili: "Nie, Niemcy nie zdążyli zmarnować zdrowia pani córki. Wszystko jest w porządku". Tylko strasznie utyłam, ale potem wróciłam do normy. Najpierw byłam tak chuda, że w ogóle ńie było mnie widać, bo przecież w obozie głodzono nas w sposób straszliwy... Ale w obozie też tańczyłam! Na Wigilę urządziłam współwięźniarkom występ. Mam znajomą z tamtego okresu, z którą nadal się kontaktuję. W grupie dziewcząt, które spały razem w piwnicy fabryki, byłam najmłodsza. W Ravensbrück, jak nas już tam przywieziono, na jednej pryczy spałyśmy we cztery. Pan sobie wyobraża, co to znaczy spać w cztery osoby na jednej pryczy? W tej wilgotnej betonowej piwnicy, która znajdowała się pod fabryką, prawie wcale nie było powietrza ... Na tę Wigilię, o której mówiłam, koleżanki uszyły mi ze ścierek kostium, no i tańczyłam. Pokazałam, co już umiem.

- Zainteresowało mnie to, co powiedziała pani wcześniej, że dzisiaj, we wspomnieniach

Z psem Tomi w mieszkaniu na Starym Mieście w 1958 roku

wydaje się pani, że to nie była pani, tylko jakaś inna osoba.

- Dlatego, że to było tak straszne, tak okropne. A mnie wydawało się, że to będzie niemożliwe, abym w ogóle istniała, abym mogła tańczyć po takim obozie. Nie wyobrażałam sobie tego. Uważam więc, że to nie ja.

- Przez cały okres pobytu w obozie ani mama nie wiedziała, co się z panią dzieje, ani pani nie wiedziała, co dzieje się z mamą.

- Tak. Wiedziałam tylko, że muszę wrócić do Polski.

- I kiedy pani wróciła?

- Jak odzyskałam wolność - 3 maja 1945 roku - to piękna data. Niemcy wyrzucili nas z fabryki i przez dwa tygodnie gnali w stronę Hamburga. Szliśmy tak dwa tygodnie - z Berlina pod Hamburg. Szkielety, a nie ludzie. Dali nam najpierw kawałek chleba i jakąś puszkę. Wzdłuż szosy widzieliśmy leżące trupy, przeważnie mężczyzn. Mężczyźni są słabsi. Przez cały czas to widziałam - po obu stronach. Byłam mocna, wiec po pewnym czasie zaczęliśmy wygrzebywać z ziemi kartofle. Jadłam te surowe kartofle. Któregoś razu, w nocy, zatrzymaliśmy się w jakiejś stodole. W pewnej chwili wyskoczył właściciel i powiedział: "Słuchajcie, jesteście wolne! Niemców już nie ma!" On też był Niemcem, ale chodziło o pilnujących nas SS-manów. No i ruszyłam w świat razem z grupką moich koleżanek. Gdzieś znalazłam pochewkę od rewolweru, no i wpadłam do jakiegoś mieszkania z prośbą o jedzenie. Pan sobie to wyobraża? Niemcy - ci gospodarze - nie od razu je dali. Byłyśmy chyba jak zwierzęta bez picia, bez jedzenia, nie mówię już nawet o jakimś myciu się. Potem przedostałam się na wyspę Sylt, gdzie dostałam się do UNRRY - oni między innymi wysyłali paczki dla ofiar wojny. Dyrektor UNRRY, Belg, strasznie mnie polubił. Chciał mnie nawet uznać za córkę i zabrać do Belgii. W pracy bardzo pomogła mi znajomość języka francuskiego. Tam również powstał teatr, w którym tańczyłam. Spotykali się młodzi ludzie - ktoś recytował, ktoś śpiewał, grał na jakiejś harmonii czy fortepianie. Zabawialiśmy się, coś chcieliśmy robić. Odzyskaliśmy przecież wolność, po dziewięciu miesiącach w Ravensbrück, w obozie. Mam nawet jakieś wycinki prasowe i zdjęcia z tego okresu.

- Ale dlaczego nie wracała pani spod Hamburga do Polski...

- Bez pieniędzy, bez ubrania, bez niczego? W jaki sposób? Trzeba było poczekać na pierwszy transport do Polski ... Trudno sobie wyobrazić te czasy.

- Jak długo była pani na wyspie Sylt?

- To nie było długo. Może dwa miesiące - najwyżej. Mam zdjęcia, pocztówki z tego okresu. Morze, wydmy - wszystko to kojarzy mi się z jakimś strasznym smutkiem. Cały czas myślałam tylko o tym, czy żyją moi najbliżsi i żeby wrócić do Warszawy. A wracałam pierwszym transportem. Wszyscy żeśmy się wtedy rozdzielali - wracałam dosłownie sama. Chłopcy zbili mi z dykty "walizkę". Wszystko, co po drodze dostałam - jakąś sukienkę, sweter - trzymałam właśnie tam i bardzo się o to bałam. Nawet taka "walizka" mogła być łakomym kąskiem. Razem ze mną w pociągu jechała grupa bardzo podejrzanych osób i czułam, że oni chcą mi to zabrać, że mogą mi zrobić krzywdę - nawet zabić. Zastanawiałam się, co robić. Jak pociąg zatrzymywał się, wyglądałam przez okno i wołałam do sąsiedniego wagonu: "Zbyszku, Stasiu, jak pociąg stanie na dłużej, to przejdę do was", A nikogo oczywiście nie znałam. I tak zrobiłam. Ryzykowałam, bo przecież była noc i mogłam zostać w szczerym polu. Wyskoczyłam i przeniosłam się do drugiego wagonu. To był dla mnie bardzo niebezpieczny moment. Wtedy przyszło mi na myśl to, co opowiadała moja mama. Mnie jeszcze nie było na świecie, mama wróciła do Polski i z dwoma

Pietruszka Igora Strawińskiego,
choreografia Michaił Fokin/Leon Wójcikowski, Opera Warszawska, premiera 08.03.1958 rok

synkami pojechała razem z gosposią do pewnego nadleśnictwa. Któregoś dnia gospodarz z żoną gdzieś pojechali, a mama została na noc sama. Strasznie lał deszcz, szalała okropna burza i nagle usłyszała walenie do drzwi i męskie głosy: "Proszę otworzyć, jest straszna burza". Mama od razu odpowiedziała, że nie może otworzyć, ale żeby przeszli na drugą stronę, gdzie śpi dziesięciu drwali, którzy na pewno dadzą im to, czego chcą. Oni postali przez chwilę i odjechali. Wtedy ja też zrobiłam coś takiego. Chciałam, żeby wiedzieli, że nie jestem sama. Tylko to mogło mnie uratować.

- A sam powrót do Warszawy? Co się działo, gdy już pani się tutaj znalazła?

- Od razu zaczęłam szukać mamy, ale jej w Warszawie już nie było. Był mój brat Tadeusz. Nasze mieszkanie zostało zajęte. Jedno jedyne w tym budynku, które się nie spaliło. Siedzieli w nim Niemcy. Mama, gdy przyjechała po wojnie, uratowała trochę rzeczy. Nie mogła jednak tam zamieszkać. Nie było gazu, światła - wszystkie mieszkania wypalone. Brat - ten, który wrócił z obozu jenieckiego - razem z żoną zamieszkali *vis-a-vis*. Mama pojechała do mojego drugiego brata, Zbigniewa - Staś już nie żył - i zamieszkała u niego we Wrocławiu. Powiedział mi o tym brat Tadeusz. Wsiadłam znów do pociągu i pojechałam do mamy, która jeszcze nie wiedziała, że żyję. Nie można było się komunikować, nic ... Nigdy nie zapomnę tego widoku, już we Wrocławiu: szłam wzdłuż ulicy - nie pamiętam jakiej, tylko to, że była raczej ulicą willową - i z daleka zobaczyłam jakąś maleńką osobę. To była moja mama. Pamiętam, że rzuciłam to, co miałam w ręku, i biegłam, żeby być przy niej ... Byłam szczęśliwa, że żyje.

- Jak się dalej potoczyły pani losy? Wróciły panie ...

- ... do Warszawy. Pierwszym transportem wrócił z Bejrutu do Warszawy ojciec ...

- To było w 1948 roku.

- Tak. Wtedy zamieszkałyśmy w jednym pokoju. Mama miała jakieś pieniądze i wykupiła od kogoś pokój w swoim własnym mieszkaniu. Potem tato wrócił, wykupił jeszcze jeden pokój, ale po pewnym czasie stało się to nieznośne. Zresztą tata był bardzo krótko z nami - zmarł nagle na serce 13 kwietnia 1949 roku. No i w końcu nie chciałyśmy już tam mieszkać. Wcześniej, w 1946 roku zjawił się Leon Wójcikowski. Zostawił mi wiadomość, że jest w Krakowie i daje lekcje w mieszkaniu Janiny Jarzynówny. No i pojechałam do niego. Wiadomość o tym dostałam od mamy - do niej w jakiś sposób dotarł. Powiedziała: "Szuka cię wszędzie".

- Dlaczego?

- Był we mnie zakochany.

- Tak, ale gdy zapytałem panią o fascynację, odpowiedziała pani, że te sprawy ją absolutnie nie interesowały.

- To już było dużo później. Boże drogi, to może się nawet zmienić w ciągu roku.

- Jak długo była pani z mamą w Warszawie przed waszym wyjazdem do Krakowa?

- Niedługo. Dlatego, że ja przecież tutaj nie pracowałam i nawet nie musiałam pracować. Mama miała pieniądze - sprzedawała biżuterię. Chciała, żebym doszła do siebie - tak to można określić. Poza tym byłam tęga i musiałam schudnąć. Leon w Krakowie zobaczył już inną osobę. Lekarz powiedział, że była to po prostu opuchlizna po potwornej głodówce, po kompletnym wyniszczeniu organizmu. Poza tym Niemcy wsypywali kobietom do jedzenia pewne środki ...

- Jakie?

- Mam mówić o kobiecych sprawach?

- Dlaczego nie?

- Dosypywali dlatego, żeby nie było co miesiąc tych sytuacji ... To było bardzo niebezpieczne. Dopiero potem się o tym dowiedziałam. Dosypywali tego do tych strasznych zup i wszystkich potwornych rzeczy, które nam dawali do jedzenia. Można było tym zniszczyć człowieka. Mojego organizmu nie zniszczyli...

- Bała się pani podczas wojny?

- Raczej w ogóle się nie boję, a wówczas wcale. Nie.

- Pytam o to, bo z tego, co pani mówiła, wywnioskowałem, że do wojny podchodziła pani nie tyle lekkomyślnie, co z dużą pewnością, że nic się pani nie stanie.

- Tak, naturalnie. Byłam pewna! Często, jak w coś mocno wierzę, to tak postępuję. Byłam abs olutnie pewna, że nic mi się nie stanie. Może inaczej - w ogóle nie wyobrażałam sobie, że może się stać to, co się działo na każdym kroku. Przecież to były potworne rzeczy. Ze mną też mogły stać się rozmaite okropne rzeczy. Jednak wiedziałam, że wrócę. Przecież powiedziałam, że będę tańczyła na środku sceny. Pewność siebie dodaje odwagi. Czasami nawet się dziwię, bo zasadniczo nie jestem osobą bardzo pewną siebie, jedynie konsekwentnie do czegoś dążę i wówczas nabieram pewności.

- No i pojechała pani do Krakowa za Wójcikowskim.

- Za Wójcikowskim i za jego lekcjami naturalnie. Całe szczęście, że tam pojechałam ... - Dlaczego?

- Gdybym nie pojechała, nie zostałabym tancerką· Nic przecież jeszcze nie było - tylko jeden Leon Wójcikowski dawał lekcje i potem mogłam z nim zacząć tańczyć.

- No tak, ale było krótko po okupacji, pani nie pracowała i nie zarabiała pieniędzy, a wszystko, o czym pani mówi, było kosztowne. W Krakowie trzeba było gdzieś mieszkać, żywić się.

- Mama miała pieniądze. Kupiła mi pierwsze kostiumy. Mój brat Stasio w piwnicy naszego domu wyjął jedną z cegieł i tam włożył mamy biżuterię. Oczywiście nie wszystką, bo bardzo dużo Niemcy zdarli ze mnie, z mamy, wyjęli z torebek, kiedy nas zabrali z domu. Po wojnie mama tę ocalałą biżuterię sprzedawała. Wtedy biżuteria była dużo droższa niż w tej chwili. Mama uważała, że to rzecz nabyta - nigdy nie była osobą, która by coś po prostu tylko trzymała. Jeśli było trzeba, to sprzedawała. Potem ojciec zaczął przysyłać paczki, więc ubrana byłam wspaniale. Leon Wójcikowski - na początku - też nic nie miał i musiał pracować na życie. Kompletnie zniszczyła nas wojna. Kto tego nie przeżył, ten nic nie wie.

- Do Krakowa pojechała pani z matką.

- Tak, mama tam ze mną mieszkała... To była przecież jedyna szkoła baletowa, a ja ciągle mówiłam, że chcę tańczyć. Wynajęła więc mieszkanie i mieszkała razem ze mną.

- No i zaczęła pani lekcje u Leona Wójcikowskiego.

- Tak, zaczęłam lekcje. Gdy już doszłam do siebie po przejściach obozowych, rozpoczęły się moje pierwsze występy w duecie z Leonem Wójcikowskim - w Krakowie. Po prostu zaczęliśmy już wtedy zarabiać na życie.

- Zaczęło się też rodzić jakieś uczucie z pani strony.

- Naturalnie, inaczej nie wyszłabym za niego za mąż. Chociaż dzisiaj wydaje mi się, że byłam zafascynowana tancerzem, pedagogiem ... Tak to widzę po latach ... Bo wie pan, istnieją różne odcienie miłości. W każdym wieku inaczej się kocha. Są na ten temat różne teorie - że naprawdę można kochać tylko raz, a inna mówi, że można kochać parę razy. Dziś wydaje mi się, że na

Ze Zbigniewem Strzałkowskim w *Szeherezadzie*
Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, choreografia Michaił Fokin/Leon Wójcikowski,
Opera Warszawska, premiera 08.03.1958 rok. Fot. Edward Hartwig

pewno nie kochałam Leona Wójcikowskiego tak jak mojego drugiego męża. Z całą pewnością - tu nie ma porównania. Byłam przede wszystkim zakochana we wspaniałym tancerzu, pedagogu, no i naturalnie, wie pan, to był mój pierwszy mężczyzna, więc jakżeż mogłam się w nim nie kochać? Poza tym szalenie mi imponował.

- Było więc w tym dużo fascynacji...

- Na pewno. Dzisiaj i ja tak myślę.

- Z jednej strony młoda i początkująca tancerka, a z drugiej tancerz opromieniony sławą, choćby z występów w zespole Siergieja Diagilewa.

- Tak, tyle że o baletach Diagilewa wtedy najmniej myślałam - to dopiero z latami przyszło; widziałam kogoś, kto wspaniale daje lekcje, wspaniale tańczy, a ja robię to, co pragnę. Czułam się - pomimo tej trudnej powojennej sytuacji - szczęśliwa. Warunki, jakie miałam w Krakowie, a i potem w Warszawie, w porównaniu z tymi w obozie, były po prostu cudowne. Po obozie wszystko było wspaniałe! Szczęściem było, że żyję. Poza tym to, że byłam z Leonem - a był to bardzo długi okres - zabrało mi jedną rzecz i tego bardzo żałuję. Nigdy nie byłam zakochana w swoim rówieśniku. I dlatego strasznie lubię młodzież, młodych ludzi. Szybko przeleciały te lata, kiedy jako dwudziestoletnia kobieta mogłam być zakochana w dwudziestoletnim mężczyźnie. Kiedy widzę jakąś całującą się młodą parę, przyglądam się temu z wielką sympatią. Uważam, że to jest po prostu piękne, jak ludzie się kochają. Mnie życie nigdy nie dało możliwości bycia zakochaną w rówieśniku. Mówię o okresie młodości. Tego nie znałam i w ogóle nie zdawałam sobie z tego sprawy. Dopiero po latach zaczęły nachodzić mnie takie myśli.

- Czy w Krakowie pracowaliście bardzo intensywnie?

- Nie, występy odbywały się tylko wieczorem, rano były lekcje - no i tak dzień mijał.

- Ale przecież nie od razu zaczęła pani występować. Musiały być próby.

- Były próby, ale w sumie to dość szybko poszło ... Lekarz powiedział, że jak przejdę na normalne jedzenie i inne sprawy uregulują się, to nie będzie kłopotów. Rzeczywiście tak było. Odbywały się próby i zaczynały występy. Występy mieliśmy codziennie, były więc dosyć męczące.

- Pamięta pani swój pierwszy występ z Leonem Wójcikowskim?

- Taniec *Na perskim rynku* do muzyki Ketelbeya. Było to dokładnie 14 maja 1947 roku.

- Gdzie?

- "Gospoda Aktorów" w Krakowie - tak to się nazywało, ale ulicy nie pamiętam. Tańczyłam prawie rozebrana w staniczku i różowych rozciętych szarawarach. Leon był sprzedawcą dywanów na perskim rynku. Taniec szalenie się podobał. Przede wszystkim Leon, miał znane nazwisko ...

- No i Maria Krzyszkowska prawie że naga.

- Tak, to na pewno. W tamtych latach - wyjść w takim stroju, goły brzuch, szarawary, na pointach ... Z pewnością fakt, że jeździliśmy z Leonem po Polsce i dawaliśmy dużo występów, szybko zyskiwał mi popularność. Oczywiście popularność brała się głównie stąd, że był przy mnie Leon Wójcikowski.

- Właśnie, na początku Marię Krzyszkowską wykreował Leon Wójcikowski...

- Naturalnie. Czy kiedyś ktoś mógł się sam wykreować? Zawsze ktoś kogoś kreuje. Potem ja też kreowałam wielkie zespoły ludzi - przez te wszystkie lata, kiedy zaczęłam kierować baletem. Nikt się sam nie wykreuje, nie obsadzi w głównej roli ani o siebie nie zadba - nie są to prywatne balety. To dało mi bardzo dużo, że miałam możliwość tańczenia z takim wspaniałym artystą.

Ze Zbigniewem Strzałkowskim w *Amerykaninie w Paryżu* George'a Gershwina, choreografia Zbigniew Strzałkowski, Sala Koncertowa w Warszawie, 23.12.1958 rok

- Ale - jak sobie wyobrażam - wtedy wokół Leona Wójcikowskiego kręciły się też inne młode dziewczyny. Dlaczego akurat pani?

- Po prostu bardzo mu się podobałam. A inne kręciły się, nawet bardzo często. Wtedy, na początku, nawet nie zdawałam sobie z tego sprawy.

- Podobała mu się pani bardziej jako kobieta czy jako tancerka?

- Nieźle wyglądałam w tamtych latach.

- Ale jak pani to dzisiaj odbiera?

- Jedno i drugie. Leon mnie bardzo wysoko cenił.

- Mimo to porzucił panią i wyjechał z Polski.

- Żałował, że nie może wyjechać ze mną na Zachód, sądził, że mogłabym tam zrobić bardzo dużą karierę. Tak - przynajmniej mnie - zawsze mówił. Wie pan, tylko ja i tak nigdy bym nie wyjechała, ale to już zupełnie inna sprawa.

- Wróćmy jeszcze do Krakowa. Tańczyła pani w duecie z Wójcikowskim, ale chyba nie były to występy, o których marzy tancerka. Marzy raczej o dużych rolach, jak na przykład w *Giselle*.

- Ale ja wtedy nie widziałam jeszcze żadnych baletów! Skąd mogłam o nich wiedzieć. Dopiero potem zobaczyłam wielkie, romantyczne balety klasyczne. Wtedy wiedziałam tylko o jednym: że chcę tańczyć, że chcę tańczyć na samym środku sceny.

- Przed wojną nie chodziła pani do teatru?

- Byłam na *Wieszczce* lalek do muzyki Gioacchina Rossiniego, ale to było jak sen. Byłam też na Carmen, na której zasnęłam i tata musiał mnie wynosić. Jeśli chodzi o *Wieszczkę* lalek, był to balet dla dzieci i nie pamiętam, kto wtedy tańczył. Oba przedstawienia oglądałam w Teatrze Wielkim.

- Balet *Wieszczka* lalek był w Polsce niezwykle popularny. W okresie międzywojennym nie schodził z afisza Teatru Wielkiego w Warszawie i był wznawiany kilkakrotnie. Zapewne widziała pani *Wieszczkę* lalek w choreografii Mieczysława Pianowskiego z Antoniną (Tosią) Nowicką w głównej roli. Premiera tej wersji odbyła się w 1935 roku. Nie był to jednak balet z tak zwanego wielkiego repertuaru.

- Tak, bo ani *Jeziora łabędziego*, ani *Giselle* czy też innych baletów z wielkiego repertuaru nie widziałam. Nie było telewizji, widea - nic. Teraz małe dzieci mają świetnie, bo mogą wszystko zobaczyć.

- Kiedy wzięła pani ślub z Leonem Wójcikowskim?

- To był chyba 1952 rok.

- Późno.

- Tak.

- No bo przecież - mniej lub bardziej - tworzyliście parę już po pani przyjeździe do Krakowa.

- Tak, ale ja do tego po prostu jakoś nie dążyłam. Poza tym było szokiem dla mojego ojca, jak wrócił po wojnie do Polski, że żyję z dużo starszym od siebie tancerzem. Mama mu powiedziała. Ale ojciec mi nic na ten temat nie mówił... Dużo jeździliśmy, więc mieszkaliśmy rzecz jasna w hotelach. To było bardzo nieprzyjemne, bo w recepcji mówili o "pokoju dla córeczki". Była przecież między nami bardzo duża różnica wieku. Zresztą zawsze wyglądałam młodziej - jak miałam dwadzieścia lat, dawano mi szesnaście. Było mi więc nieprzyjemnie, a poza tym

Maria Krzyszkowska i Leon Wójcikowski w mieszkaniu na Starym Mieście w 1958 roku

denerwowało mnie to, bo w tym wieku człowiek irytuje się takimi sprawami. Dziś pewnie bym nie wzięła ślubu z takiego powodu. Potem, gdy mąż wyjechał z Polski z inną osobą - o parę lat młodszą ode mnie - to sama, na własny koszt, przeprowadziłam rozwód. I przez długie lata nie chciałam wziąć ślubu, chciałam być sama.

- W takim razie żyliście przez wiele lat na tak zwaną kocią łapę.

- Proszę pana, w ogóle nie rozumiem tego określenia. Czy papierek załatwia wszystko?
- Oczywiście, że nie.

- Mogliśmy żyć ze sobą, byliśmy wolni. A cóż to kogo obchodzi? Mnie takie rzeczy nigdy nie interesowały i nie interesują· Uważałam, że należy wziąć ślub wówczas, kiedy te sprawy mają znaczenie dla drugiej strony, na przykład gdyby nagle coś się stało. Jak pierwszy raz, w 1978 roku wylatywałam do Japonii, spisałam testament zapisując wszystko mojemu mężowi, Zbigniewowi. I wtedy byłam spokojna, bo w tym okresie nie miałam z nim ślubu.

- Panienka z dobrego domu...

- Panienka z dobrego domu nie powinna tańczyć... Proszę pana, po wojnie skończyły się dobre zasady. Trzeba było żyć. Jak ktoś przeszedł obóz koncentracyjny, przeżył wojnę, widział to wszystko, to takie sprawy naprawdę nie miały już żadnego znaczenia. Znaczenie ma tylko to, żeby dwojgu ludzi było dobrze ze sobą. I my także - dokąd żyliśmy ze sobą dobrze - byliśmy razem. Mój pierwszy mąż lubił zupełnie inny tryb życia niż ja. Jestem raczej domatorką, a on lubił chodzić do restauracji, kawiarni, spotykać się z kolegami, chodzić na wyścigi. Miał różne przyjemności, którym był wierny przez całe, całe lata. Kiedy jechaliśmy razem na wyścigi, brałam książkę. Było to strasznie śmieszne, bo gdy wszyscy patrzyli na biegnące konie, ja jedna siedziałam w restauracji i czytałam książkę. On chodził co niedzielę na wyścigi, a mnie to nudziło. Wiedział, jaki koń kiedy wygra - co prawda rzadko wygrywał ten, o którym myślał - a mnie to w ogóle nie obchodziło. Natomiast bardzo lubię konie, uwielbiam zwierzęta. Moja mama, w majątku swoich teściów, wspaniale jeździła konno, po damsku. Tam były - jak zawsze mówiła - czystej krwi araby. Mama uwielbiała konie. Mówiła, że to najmądrzejsze stworzenie - mądrzejsze od psa. Mam inne zdanie - uważam, że pies jest mądrzejszy. Lubię jednak i psy, i konie.

- A jak mama odnosiła się do pani związku z Wójcikowskim?

- Była osobą, która wiedziała, że kiedy nic nie można zmienić, nie należy nic mówić. Mogę się tylko domyślać, co czuła. Znała Leona oczywiście już wcześniej, chodziła przecież ze mną na lekcje. Parę lat minęło od chwili, kiedy mnie tam zaprowadziła ... Pamiętam, jak szłyśmy kiedyś przez plac Trzech Krzyży i mama zatrzymała się i zapytała: "Marysiu, czy ty naprawdę chcesz zostać tancerką? Zastanów się. Może tam nie wejdziemy?" Odpowiedziałam: "Chcę być tylko tancerką"· I nią zostałam. A co myślała? Sądzę, że matka bardzo kochała mojego drugiego męża Zbigniewa. I to wystarczy. Był dla niej cudowny - do końca jej życia. Jak wyjeżdżałam za granicę, zostawał z nią ...

- **Ale jesteśmy na razie przy Leonie Wójcikowskim. Jak długo byliście państwo w Krakowie?**

- To nie było długo. Przenieśliśmy się do Łodzi i tam występowaliśmy w Teatrze Muzycznym.

- A dlaczego właśnie do Łodzi?

- Dostaliśmy tam kontrakt. Nie mogliśmy stale być w Krakowie - tam już nas zobaczyli. Leona stale ktoś gdzieś zapraszał na występy - raz to był Kraków, raz Łódź, kiedy indziej Zakopane,

które było wielką atrakcją. Po wojnie w Polsce było dużo bogatych ludzi, którzy chcieli się bawić, dlatego też chętnie chodzili na różne występy. A występy odbywały się wszędzie tam, gdzie coś ocalało. W Warszawie nic nie było. Dopiero Julian Tuwim otworzył teatr, w którym zresztą potem pracowałam z Leonem. W Łodzi za to był Teatr Muzyczny. Jego dyrektor był jednocześnie dyrektorem ogrodu zoologicznego - to było bardzo śmieszne. Potem uciekł do Izraela. Wtedy uciec z Łodzi, to była wielka sztuka ... Ponieważ bardzo mnie lubił, a zależało mu bardzo na Leonie, zaprosił mnie z Leonem do ogrodu zoologicznego i zapytał, jakie zwierzątko bym chciała. Jak zwykle mieszkaliśmy w hotelu, wtedy w Grand Hotelu. Oglądałam te wszystkie zwierzątka i powiedziałam, że nic nie chcę, że marzę o piesku. Zawsze przez całe życie miałam psy. "Nie mam żadnego pieska" - powiedział. "To ja nic nie chcę, dziękuję bardzo." - odpowiedziałam. Wieczorem tańczyłam solowy numer, *Mazurka* Henryka Wieniawskiego - na pointach - który ustawił dla mnie Leon. Potem występowałam z innymi. Tańczyło nas wtedy razem pięć osób. Kłaniam się i nagle widzę, środkiem biegnie portier - młody chłopiec - z koszem kwiatów. Pomiędzy tymi kwiatami był schowany piesek! Na załączonym bileciku były słowa: "Przyjm Marysiu tego Tomka wśród podarków wielu. Dar nie od wielbicieli, lecz jednego z przyjacieli". Coś w tym rodzaju. To było właśnie od tego dyrektora. Od niego miałam tego cudownego pieska. Potem okazało się, że był to maltańczyk karłowaty, tak zwana biała chryzantema: wielkie czarne oczy, białe włosy, piękny puszysty ogon. Jest to pies, który kocha swojego pana, i nie było mowy o tym, żeby podszedł do kogoś innego. No i ten piesek zaczął ze mną wędrować. Nosiłam go za połami płaszcza, bo wtedy akurat była zima. Było widać tylko łebek - mam nawet z nim takie zdjęcia. Uwielbiałam go, kochałam strasznie. Kiedyś koleżanki nie dopilnowały go, więc jak się kłaniałam i przechodziłam na drugą stronę, przebiegł przez całą scenę. Był więc na scenie dwa razy! Miałam go siedemnaście lat. Kiedy zmarł, Zbyszek pochował go w Łazienkach. Potem wzięliśmy drugiego takiego samego, nazywał się Kajtuś, też żył siedemnaście lat i również mój mąż pochował go w Łazienkach. To są długowieczne pieski, ale bardzo trzeba o nie dbać. Chciałabym choć przez rok mieć tak dobrze, jak one miały u mnie!

- Wyobrażam sobie, że - mimo wszystko - w tym wędrownym trybie życia, przy nienormowanym czasie pracy, pies jest obciążeniem.

- Wie pan, mnie to już teraz przeszło, ale nie wyobrażałam sobie sytuacji, aby przy mnie nie było jakiegoś psa. Pamiętam, kiedyś ktoś prawdopodobnie chciał ojcu zrobić przyjemność i dostałam - chyba w 1937 czy 1938 roku - foksteriera ostrowłosego, z Londynu. Był w paczce - przyleciał samolotem. Cudowny pies, nazywał się Dik. Też mam z nim zdęcia. Przed samą wojną mieszkaliśmy z rodzicami w pałacu w Białowieży i na zdjęciach z tego okresu jest również ten pies. To rzadka odmiana foksteriera - teraz takich nie widzę. Oczy i uszy czarne, cały biały, długie nogi. Zostawiłyśmy go z mamą w Pińsku, to znaczy mama musiała pozbyć się psa, bo nie chcieli nas z nim przyjąć do żadnego mieszkania. Jak ojciec wyjechał, zostałyśmy nagle same. Tego jeszcze panu nie powiedziałam, że potem z Pińska, przez zieloną granicę, razem z mamą wróciłyśmy do Warszawy. Wtedy działy się już straszne rzeczy: tutaj Niemcy, a tam Sowieci. Wyszłyśmy z mieszkania zostawiając rzeczy, bo mama dowiedziała się, że gospodarze zamierzają nas w nocy obrabować. Jak ojciec się z mamą rozstawał kazano mu jechać bez nas - i pojechał samochodem w stronę granicy, mama nie chciała wziąć od niego pieniędzy. Miał siedem tysięcy dolarów w złocie. W 1939 roku była to bardzo duża suma. Mama nie chciała nic wziąć. Prawdopodobnie nasi gospodarze jednak o tym usłyszeli. Mama miała zawsze fantastyczną

intuicję ... I tak, jak żeśmy stały, wyszłyśmy. Mama mimo to załatwiła, że zabrano nas do łódki i przewieziono przez Bug. Pamiętam, jak dopływałyśmy w nocy do brzegu, usłyszałam: *Schnell, schnell!* To byli Niemcy. Przewozili tam i z powrotem - to było porozumienie. Uciekali tamtędy wszyscy, choć wielu osobom się nie udało.

- Ciągle mówi pani: ja z mamą, mama ze mną - tak, jakby braci w ogóle obok pań nie było.

- Bo wtedy nie było. Brat Tadeusz był w obozie albo jeszcze na wojnie. W tym okresie, o którym opowiadałam przed chwilą, obaj byli w wojsku. A Zbigniew był chory - ożenił się i został w Warszawie. Spotkaliśmy się dopiero potem. Tak to wtedy było - zostałyśmy same.

- Wróćmy do Łodzi, do Teatru Muzycznego. Jak długo byliście tam państwo?

- Przez dłuższy czas. Leon ciągle dostawał jakieś nowe propozycje - także aby powrócić do Warszawy. W tym czasie tworzyli w Warszawie teatr Julian Tuwim i Tadeusz Sygietyński - to był Teatr Nowy... Muszę panu coś przeczytać: "Miłej pani, świetnej artystce przesyłam serdeczne gratulacje z powodu otrzymania zasłużonego odznaczenia i załączam najlepsze życzenia w dniu imienin - Julian Tuwim".

- Jakiego odznaczenia?

- Otrzymałam Złoty Krzyż Zasługi w 1953 roku. Byłam wtedy najmłodszą osobą w Polsce, której przyznano to odznaczenie. Życzenia od Tuwima dostałam, gdy już wróciłam z Opery Poznańskiej. Byłam "miłą panią" dlatego, że już go znałam - pracowałam z nim w Teatrze Nowym.

- Coś się zaczyna chronologicznie nie zgadzać. Z Łodzi przecież nie pojechaliście do Poznania.

- Do jakiego Poznania? Do Poznania pojechałam dużo później.

- W latach 1946-1947 występy estradowe w duecie z Leonem Wójcikowskim. W latach 1948-1950 solistka baletu Teatru Nowego w Warszawie.

- To pisała Irena Turska?

- Tak.

- To pomyłka! Teatr Nowy przy ulicy Puławskiej - tam zaczęłam tańczyć w 1947 roku. W 1950 pojechałam z Leonem do Poznania, do Opery. I tam byłam do 1953 roku. A te życzenia, które dostałam od Tuwima, to 1953 rok, 2 lutego. On już mnie znał, bo wcześniej pracowałam z nim przez trzy lata w Teatrze Nowym. Występowała tam wówczas też Lucyna Messal. Zachowałam go w pamięci jako wspaniałego pana - jednego z nielicznych w owych czasach. Sposobem zachowania przypominał mi mojego ojca - wspaniale wychowany, bardzo miły pan. Gdy wchodził do teatru, pierwszy kłaniał się sprzątaczkom lub szatniarzom. Cieszyłam się jego wielką sympatią...

- Rozumiem, że w Teatrze Nowym, czy wcześniej w Łodzi, to były raczej występy typu estradowego?

- Tak, ale była też *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa, bardzo pięknie wystawiona przez Leona ...

- Chodzi mi o to, że nie było baletu klasycznego, tylko jakieś poszczególne "numery".

- Nie, nie było baletu... Wtedy mieliśmy bardzo ciężkie warunki do pracy - lekcje Leon dawał w szatni, gdzie podłoga była tak śliska, że rozchodziły się nogi podczas ćwiczeń. Zamiast drążka trzymałam się blatu, na który publiczność kładła ubrania. Sama szatnia była zresztą bardzo

Ze Zbigniewem Strzałkowskim w *Romeo i Julii* Sergiusza Prokofiewa,
choreografia Jerzy Gogół,Opera Warszawska, premiera 14.10.1959 roku. Fot. Zb. Matuszewski

marna, wszystko było więc dosyć okropne. Jednak myśmy tam ćwiczyli – po prostu uważałam, że tak trzeba. Wieczorem mieliśmy występy. Bardzo ładnie zrobiony był walc w *Zemście nietoperza*. Tańczyłam na palcach, a partnerował mi Zbigniew Strzałkowski, bo Stanisław Szymański był wtedy już w wojsku. Szymańskiego sprowadziliśmy do Warszawy z Krakowa. Poznałam go w Krakowie, w szkole, gdzie Leon dawał lekcje.

- U Janiny Jarzynówny.

- Tak. Szymański w Krakowie żył w bardzo trudnych warunkach. Pamiętam, wychodziłam kiedyś po lekcji i usłyszałam, że ktoś płacze na schodach. Podeszłam, stał jakiś chłopiec, którego wcześniej nie zauważyłam. Zapytałam: "Dlaczego płaczesz?" Odpowiedział: "Bo państwo wyjeżdżają do Warszawy, a ja tu sam zostaję". Zapytałam go, jak się nazywa. "Mam na imię Staś". Mój brat Stanisław, którego kochałam nad wszystko, zginął w powstaniu. Szymański zaś był wtedy pierwszą osobą, którą spotkałam po wyjściu z obozu, a która nosiła to samo imię. Dla mnie miało to niesłychane znaczenie. I wtedy sprowadziliśmy go do Warszawy. Razem z Leonem załatwiliśmy mu mieszkanie, pracę w Teatrze Nowym, w ogóle wszystko. Potem, gdy zabrali go do wojska, staraliśmy się go wydostać. Pracował z nami również w Poznaniu, no i później spotkaliśmy się w Warszawie. Nie od razu zauważyliśmy, że jest zdolny. Ja nawet nie widziałam, jak ćwiczył... Tak, jak panu mówiłam, powiedział do mnie: „Mam na imię Staś". To mi wystarczyło. Ojciec mój nazywał się Stanisław, dziadek (mamy ojciec) – Stanisław, mój brat – Stanisław. Mama – Maria, babcia (matka ojca) – Maria, ja – Maria. Trzech Stanisławów i trzy Marie – jakoś to się tak złożyło.

- No tak, ale jak pani to wytłumaczyła Leonowi Wójcikowskiemu? „Słuchaj, musimy się nim zająć, bo ma na imię Stanisław"?

- Nie. Mówiłam, że to zdolny chłopiec. Dwa, trzy dni po tej rozmowie zwróciłam na niego uwagę Leonowi. Powiedziałam, że jest na pewno zdolny, bo wtedy jeszcze przecież nic nie umiał. Kto mógł go wtedy w Krakowie uczyć? Gdyby został, na pewno by się zupełnie zmarnował. Mnie było go po prostu żal, bo było mu naprawdę bardzo ciężko. A że mieliśmy akurat możliwość sprowadzenia go – koło naszego domu można było wynająć u kogoś pokój i mógł tam zamieszkać – pomogliśmy mu.

- W Teatrze Nowym grano *Zemstę nietoperza*, o której pani wspominała. Co jeszcze?

- *Dom otwarty, Słomkowy kapelusz, Wesele Figara, Jadzia wdowa, Oszust oszukany, Volpone*. Wszystko szło bardzo długo. *Zemstę nietoperza* na przykład grano coś sto osiemdziesiąt razy z rzędu. Codziennie.

- Mnie jednak jakoś trudno wyobrazić sobie tancerkę kręcącą piruety w *Zemście nietoperza ...*

- Dlaczego? W walcu to było możliwe. Mam nawet z tego jakieś zdjęcia: jestem w króciutkiej paczce, na pointach, partneruje mi dwóch tancerzy. Leon nie ustawiał rzeczy łatwych. Nawet gdy coś mi nie wychodziło na próbach, mówił: "Musisz to zrobić." „ A jak się nie uda?" "Wtedy musisz tak tańczyć, żeby nikt tego nie zauważył". Wpoił mi tę zasadę, która jest bardzo ważna. Są tancerki, które tak tańczą, że gdy coś im nie wychodzi, od razu to widać. Można też umiejętnie wyjść z sytuacji trudnych. Zawsze o tym mówię moim tancerzom. Przecież wszystko może się zdarzyć. Ktoś może się gorzej poczuć, podłoga będzie nierówna ... Bywają różne sytuacje na scenie. Zresztą nigdy tej samej roli nie da sie zatańczyć identycznie, to wykluczone. Wszystko powinno być oczywiście jak najbardziej zbliżone do tego, co wymyślił choreograf, ale różnie

Z Witoldem Grucą w *Czerwonym płaszczu* Luigiego Nono,
choreografia Françoise Adret, Opera Warszawska, premiera 04.10.1962 rok. Fot. Piotr Barącz.

bywa... *Zemsta nietoperza* miała ogromne powodzenie. Poza tym wychodziła tam na scenę Lucyna Messal. To jedyna osoba - byłam tego świadkiem - która po pojawieniu się na scenie dostawała ogromne brawa. Orkiestra naturalnie musiała przestać grać, trwało to i trwało, a ona z tym swoim promiennym, uroczym uśmiechem kłaniała się i kłaniała. Miałam to szczęście, że ją poznałam. To było wielkie szczęście. Kiedyś mi powiedziała: "Ach, jak żałuję, że nie mam córki takiej jak ty". Była na pogrzebie mojego ojca. Ojciec zmarł nagle, na serce. Tego samego dnia musiałam tańczyć - nie wolno było odwołać spektaklu. Przyszli do mnie i błagali, abym tańczyła. Wtedy nie było żadnych zastępstw. Skąd! Nas, tancerzy, było tylko kilka osób. Pamiętam, że gdy skończyłam, zeszłam ze sceny i padłam w ręce Tuwima, który cały czas stał za kulisami. Był tam także Leon, Tadeusz Sygietyński - wszyscy byli ... Pamiętam to doskonale. Jak trzeba, potrafię bardzo dużo - wiem o tym. Może w tym jest moja siła?

- Ślub z Wójcikowskim brała pani w Warszawie?

- Tak, w Urzędzie Stanu Cywilnego na Nowym Świecie. Nie wiem, czy jeszcze jest tam urząd, chyba nie.

- Duża to była uroczystość?

- Nie, no gdzież? W tamtych latach? Wzięliśmy ślub po to, żeby mieć papierek ... Wie pan, nigdy nie miałam takiego ślubu jak moja mama.

- Nie pragnęła pani tego?

- Wtedy? Nie, nie pragnęłam. Zresztą już nie żył mój ojciec. Tyle w tak młodym wieku przeszłam ... W ogóle o tym wtedy nie myślałam. A poza tym nie przyszłoby mi do głowy wydawanie pieniędzy na suknię, bo ważniejszy był zakup dobrego kostiumu na scenę.

- Czy państwo mieszkali z rodzicami?

- Z mamą, bo ojciec już nie żył... Nigdy nie usłyszałam od matki, że robię coś źle, nigdy nie robiła mi żadnych wymówek.

- Nigdy pani nie opowiadała o swoim małżeństwie z Leonem Wójcikowskim.

- Bo w sumie długo nie trwało. Po ślubie w krótkim czasie właściwie rozeszliśmy się. To znaczy mieszkaliśmy razem, ale to już nie było małżeństwo. Leon był już zupełnie z kimś innym, a potem, gdy się rozstaliśmy, wyjechał za granicę. Ja mu nawet przy tym wyjeździe pomogłam finansowo. Nie wiedziałam wtedy, że wyjeżdża z inną kobietą. Nie miałam do niego absolutnie żadnych pretensji ... Przez dwa lata byłam zupełnie sama. I wie pan, okazuje się, że można, i nie było mi tak źle. Poświęcałam się całkowicie baletowi. Odpoczęłam.

- Niechętnie wraca pani pamięcią do tego małżeństwa?

- Nie bardzo. Dużo przeszłam. Między nami była duża różnica wieku, więc poza baletem mieliśmy absolutnie inne zamiłowania - pod każdym względem.

- Nie chciała pani mieć dzieci?

- Leon Wójcikowski uważał, że mam piękną figurę i że może się ona zmienić po urodzeniu dziecka. Może i tak by było. Zawsze twierdził, że te baleriny, które urodziły dziecko, bardzo się zmieniały. To były ciężkie czasy. Nie miałam środków, żeby opłacić osobę, która zajmowałaby się dzieckiem. Wie pan, wszystko jakoś tak układałam, aby było jak najlepiej dla mojej matki. Jej zawdzięczam to, do czego w życiu doszłam, i nie zniosłabym sytuacji, w której matka niańczyłaby moje dziecko. W żadnym wypadku. W tym okresie zresztą nie mogłam mieć dziecka. Potem przyszedł taki moment, że nie byłam w stanie tego odżałować. Myślałam, że to byłaby córka, która kochałaby mnie tak jak ja moją matkę. To moje nie spełnione marzenie. Czy dziś jest mi

Z Henrykiem Giero w *Soirées et matinées* do muzyki Gioacchina Rossiniego i Benjamina Brittena, choreografia Rodrigues, Opera Warszawska, premiera 16.10.1963 rok. Fot. Piotr Barącz

z tym źle, nie wiem. Przyglądam się różnym rodzinom i dzieciom, i czasem myślę, że może to i dobrze? Może by nie była taka, jaką sobie wymarzyłam? Był jednak taki okres, kiedy się strasznie męczyłam, że nie mam córki. Bo zawsze chodziło mi o córkę.

- Czy rozmawiała pani na ten temat z mężem?

- Nie, o tym w ogóle nie było mowy. Uważał, że ciąża zniszczy moją figurę, a ja jestem przede wszystkim baleriną·

- No tak, ale to małżeństwo w sumie aż tak krótko nie trwało. Z Teatru Nowego przenieśliście się państwo do Poznania.

- Tak. A potem wróciliśmy znów do Warszawy.

- A jak długo byliście w Poznaniu?

- Dwa i pół roku. To był bardzo piękny okres. Walerian Bierdiajew był jednym z najwspanialszych dyrektorów teatru, jakich poznałam w życiu. Wspaniały dyrygent, wspaniały dyrektor, który miał ogromny autorytet. Nikt już potem takiego autorytetu nie miał i nigdy nie będzie miał. Bierdiajew umiał ten autorytet utrzymać. A to jest sprawa zmienna, nad którą trzeba całe życie pracować. Właśnie taki był Bierdiajew - cudowny! Miałam jednak bardzo dużo szczęścia, ponieważ często darzył mnie sympatią ktoś, kto był kimś wyjątkowym i znaczącym ... Do mojego męża często wtedy przyjeżdżał Arnold Szyfman. Chciał, żeby Leon rozpoczął organizację szkoły baletowej. I to właśnie Szyfman nas sprowadził do Warszawy. Dyrektor Bierdiajew nie chciał mnie jednak wypuścić z Poznania. I tak Leon pojechał do Warszawy, a ja jeszcze ciągle byłam w Poznaniu. Bierdiajew twierdził, że jestem primabaleriną tego teatru i on mnie nie wypuści.

- W Poznaniu po raz pierwszy zaczęła pani tańczyć prawdziwe balety.

- *Coppélię* zatańczyłam właśnie tam. Leon Wójcikobył Coppeliuszem. *Cztery pory roku* Czajkowskiego, *Swantewit* - Wójcikowski zawsze twierdził, że rola Rusałki jest dla mnie wymarzona. Potem *Suitę hiszpańską* Granadosa - tańczyłam to razem z Leonem. To były głównie składanki. Tańczyłam też w *Carmen*, w *Goplanie* była bardzo ładna wstawka baletowa. W *Fauście* tańczyłam piękną Helenę. W ogóle dużo, bardzo dużo tańczyłam. Byłam z tego powodu szczyśliwa. To był mój pierwszy teatr operowy.

- "Warszawa, dnia 26 marca 1950 roku". To data na programie wieczoru składającego się z arii w wykonaniu różnych osób. Wśród nich występuje również pani nazwisko. Maria Krzyszkowska śpiewała Gounoda *Mirelle* **i arię z** ***Madame Butterfly*** **Pucciniego.**

- Uczyłam się śpiewu przez kilka lat. Najpierw panie Zofia i Maria Kozłowskie były moimi nauczycielkami, a potem Zofia Fedyczkowska, niegdyś nasza wybitna śpiewaczka operowa. Uczyłam się w Warszawie i w Poznaniu. Gdy zaczyłam pracę w Poznaniu, codziennie po lekcji baletu i próbach chodziłam na lekcje śpiewu. I muszę powiedzieć, że były dla mnie bardziej myczące niż taniec. Dlatego być może, że przychodziłam zmęczona i miałam bardzo długą lekcję.

- Czy zamierzała pani zostać także śpiewaczką?

- Byłam kiedyś bardzo fotogeniczna i dużo się na ten temat mówiło. Robiono mi nawet zdjęcia próbne i chciano - po wojnie - nakrycić film, gdzie bym tańczyła i śpiewała. Musiałabym jednak na co najmniej pół roku przerwać ćwiczenia. Było dla mnie nie do pomyślenia, że zostawię lekcje baletu klasycznego i będę kręciła film, który nie wiadomo, jak wyjdzie. Bardzo wcześnie zaczyłam się uczyć gry na fortepianie i lubiłam to. Naturalnie balet lubiłam najbardziej i nigdy bym go nie porzuciła. Gdyby jednak ktoś chciał zrobić ze mną - jak byłam młoda - musical,

można byłoby wykorzystać moje umiejętności. Śpiewać też lubiłam, a że miałam głos, więc go ćwiczyłam. A potem, pewnego dnia zaprzestałam lekcji. Zaczęłam dużo tańczyć, zostałam primabaleriną i nie mogłam tego łączyć. Było to fizycznie niemożliwe. Ćwiczyłam codziennie około ośmiu godzin, a nawet więcej, bo byłam w teatrze dwa razy dziennie. W tych warunkach nie można było już śpiewać.

- Sprawiało to pani przyjemność?

- Sprawiało mi wielką przyjemność. Ja w ogóle kocham muzykę. Ma na mnie ogromny wpływ. Może mnie wprowadzić w cudowny nastrój i odwrotnie. Jeżeli jestem w bardzo dobrym nastroju, mogę słuchać każdego gatunku muzyki i każdego kompozytora, ale jak jestem w gorszym nastroju, to dobieram coś bardziej optymistycznego.

- Mimo wszystko jestem zaskoczony programem pani występu, ponieważ aria z *Madame Butterfly* jest bardzo trudna.

- Miałam koloratury i bardzo wysoki głos, a aria Madame Butterfly po prostu ogromnie mi się spodobała. Nauczyłam się więc i śpiewałam.

- Tylko raz wystąpiła pani jako śpiewaczka?

- Nie, tych występów było więcej. Niektóre osoby, które były ich słuchaczami, przypominają mi je czasami. To działo się tak dawno, że sama o nich nie pamiętam.

- À propos pani muzykalności. W "Kurierze Porannym" z 28 maja 1938 roku ukazała się recenzja z popisu międzyszkolnego, gdzie można między innymi przeczytać, że "najlepiej z młodych pianistek grała Maria Krzyszkowska".

- Ta recenzja ocalała dzieki mojemu ojcu, który miał ją przy sobie przez wszystkie burze życia i wojny, i przywiózł ją z wojennej tułaczki do Warszawy. Właśnie ojciec niezwykle kochał muzykę, pieknie grał na skrzypcach, chciał więc, abym - gdybym miała być jakąś artystką - została pianistką. O tańczeniu w ogóle nie było mowy. Marzył o zupełnie innej karierze dla mnie.

- Czy nie była pani rozdarta między pianistyką, śpiewem a tańcem?

- Najmniej lubiłam ćwiczyć na fortepianie, ponieważ od dziecka byłam osobą niezwykle żywą. Siedzenie i ćwiczenie gam było dla mnie swoistą katorgą. potem, jak już coś grałam, bardziej mnie to interesowało. Spiew lubiłam, śpiew lubiłam bardzo, ale na pierwszym miejscu zawsze był balet. I to zostało do dziś dnia. Daje mi tak wielką przyjemność i nie oddałabym tego za nic. Ogromnie także się cieszę, że mogę zachwycać się młodymi tancerzami.

- Nie patrzy pani na nich z zazdrością?

- W ogóle nie mam tego uczucia w sobie. Nie, odwrotnie. To wielka przyjemność patrzeć, jak ktoś dobrze tańczy.

- No tak, ale czasami budzą się pragnienia, żeby te dawne lata wróciły.

- Nie, nigdy. Skądże znowu! Tak się męczyć? Przecież to strasznie ciężki zawód. Na pewno nie!

- Ale przecież pani lubiła "męczyć się".

- W odpowiednim czasie tak. Ale potem, gdy zajęłam się tworzeniem baletu, już na drugi dzień przestałam myśleć o moim tańcu, o moich rolach. Wiem, że są osoby, które bardzo ciężko przechodzą rozstanie ze sceną, i ja to rozumiem. Nie tylko zresztą w balecie, ale w innych zawodach też. No, ale balet kończy się najszybciej.

- Łatwo pani przyszło rozstanie z karierą primabaleriny.

- Sama sobie jej zabroniłam! Zostając kierownikiem baletu, zabroniłam sobie po prostu i coraz mniej wystypowałam. Jeszcze jakiś czas tańczyłam - dopóki nie zostały wprowadzone następne obsady. To było zresztą niemożliwe - zajmować się tworzeniem baletu i tańczyć. W tej chwili jest już łatwiej. Proszę pamiętać, że wtedy musiałam wszystko robić sama, nikt mnie tego nie uczył. Potem balet był już zorganizowany: miał repertuar, wiadomo było, co i jak robić, jak pisać plany, obsady. Było już łatwiej.

- Ale nawet kiedy pani - jak sama to mówi - debiutowała w kierowaniu baletem, to i tak następnego dnia wprowadziła pani istotne zmiany.

- Tak, ponieważ lubię szybko działać.

- Ale wynika z tego, że pani wiedziała, co i jak należy zmienić. Miała pani wszystko ułożone i przemyślane.

- Parę miesięcy przedtem dyrektor Śliwiński zaproponował mi objęcie tego stanowiska. I w momencie, kiedy odpowiedziałam, że spróbuję, zaczęłam szykować sobie cały plan. Zawsze wchodzę do teatru z gotowym planem każdego dnia. Teraz zresztą też. Wiem, co będę robić przez cały dzień – planuję to zaraz po przebudzeniu. .

- Wójcikowski był pani partnerem w domu, partnerem na scenie, w sali baletowej...

- Partner na sali baletowej wspaniały, partner na scenie - wspaniały, partner w domu - nie.

- Ale czy problemy domowe nie przenosiły się na przykład na salę baletową?

- Nie, skądże znowu! Mam zdolność absolutnej koncentracji. Posiadam też drugą zdolność, która mi bardzo w życiu pomogła, zwłaszcza gdy rozpoczęłam kierowanie baletem: umiem załatwiać pary spraw jednocześnie. Nie wszyscy to potrafią, a jest to bardzo ważne. Poza tym, proszę pana, na sali baletowej zwracałam się do Wójcikowskiego: “Panie profesorze” .

- Ale przecież wszyscy wiedzieli, że jesteście małżeństwem.

- Toteż różne osoby czasami się dziwiły. Ale przepraszam - na sali baletowej to nie był mój mąż, tylko profesor. Mówiłam tak także dlatego, że był dla mnie autorytetem. I o to chyba głównie chodziło - od samego początku. Ludzie, którzy wyróżniali się talentem i intelektem, byli dla mnie autorytetami. A Wójcikowski był przecież wielkim artystą·

- No tak, ale znała pani też wszystkie jego słabości, niedoskonałości, wszystkie minusy.

- Dlatego rozeszłam się z nim. Miał autorytet artystyczny, a to zupełnie coś innego. Proszę pana, jak ktoś się w kimś zakocha albo jak komuś wydaje się, że się zakochał, to w ogóle nic nie wie! Jest po prostu zafascynowany tą osobą·

- Bardzo szybko została pani primabaleriną. Nie było konkurentek?

- Julian Tuwim i Tadeusz Sygietyński w dokumentach z Teatru Nowego napisali mi, że byłam zaangażowana w charakterze primabaleriny. I tam to się zaczęło - rzeczywiście bardzo wcześnie. A konkurentek akurat nie było. Proszę pamiętać, że zaczęłam ćwiczyć w czasie okupacji u Leona Wójcikowskiego. A Leon Wójcikowski dawał lekcje trudne i jego układy również były trudne. Trudny układ zaś daje możliwość robienia postępów. Tak jest w każdej dziedzinie sztuki i również w balecie. W związku z tym mogłam robić postępy szybciej niż inni. Byłam osobą wytrwałą, codziennie pracowałam jednakowo - czego inni nie robili i nie wyobrażałam sobie, że można wyjść wcześniej z lekcji albo markować. Gdy zdejmowałam kostium, był tak mokry jak po praniu. Cała byłam zlana potem, a normalnie nie pocę się w ogóle. Podczas tych czterech godzin - między dziesiątą a czternastą - pary razy się przebierałam. Pracowałam bardzo intensywnie, a inni, jak mówił Leon - w pół nóżki... A do tego po powrocie do domu analizowałam wszystko,

Z Arnoldem Haskellem w Warnie
podczas I Międzynarodowego Konkursu Baletowego w 1964 roku

co zrobiłam źle, co mogłam zrobić lepiej. Większość osób była natomiast zadowolona ze swojej pracy. Poza tym nie każdy człowiek chce - w pewnym sensie - się katować, bo ciągłe ćwiczenie jest katowaniem. Miałam też jeszcze jedną dobrą cechy - ćwiczyłam przede wszystkim to, co mi źle wychodziło. Od lat obserwując tancerzy zauważyłam, że na ogół ćwiczą to, co im wychodzi najlepiej. A powinni powtarzać to, co im nie wychodzi. Tylko że to jest niewygodne i myczące. Ale warto się nad tym zastanowić, bo wie pan, w balecie trzeba bardzo dużo myśleć. Po prostu głowa musi również wspaniale pracować. Pamiętam, gdy mój ojciec wrócił po wojnie, pewnej nocy przechodziłam obok pokoju rodziców. Usłyszałam, jak mama mówi do ojca: "Przepraszam, bardzo cię przepraszam, że nie posłałam jej na wyższe studia. Wiesz, co się tutaj działo. Ona bardzo chce być tancerką ... " Ojciec powiedział: "Maryś, nie martw się, to nie jest ważne, że nie skończy wyższych studiów. Wiem jedno na pewno - będzie bardzo mądrą kobietą." Widocznie rozmawiając ze mną doszedł do takiego wniosku. I wie pan, pamiętam to do dziś, tak jakbym to usłyszała wczoraj. A potem myślałam: przecież nie mogę go zawieść i muszę w życiu postępować tak, jakby on sobie tego życzył. Nie zawsze mi się to udawało, sytuacje życiowe były po prostu takie, że nie mogłam postępować tak, jakbym tego chciała. Nawet jeśli wiedziałam, że popełniłam jakiś błąd, no, ale cóż ...

- **A czy pani pracowitość nie wynikała trochę z tego, że chciała pani dorównać Wójcikowskiemu?**

- Nie. Kobieta i myżczyzna to przecież zupełnie coś innego. Poza tym ja tańczyłam na palcach, balety klasyczne. Dorównać mu nie mogłam ... Późno dowiedziałam się, jakim był cudownym tancerzem - o Diagilewie, o *Pietruszce*. Opowiadał mi o tym wszystkim. A jaką miał genialną pamięć! Takiej pamięci nie ma nikt i nikt nigdy nie będzie miał! Teraz wszystko można obejrzeć na wideo, a on miał to wszystko w głowie. Mało, że pamiętał, jak tańczył Pietruszkę - on mógł natychmiast pokazać każde *pas* innych tancerzy. Czy to nie jest genialne? Było dużo spraw wywołujących fascynację.

- No tak, ale jako żona wielkiego artysty na pewno chciała mu pani dorównać.

- Chciałam jak najlepiej tańczyć ... Wtedy pokazywaliśmy przede wszystkim bardzo dużo tańców hiszpańskich. Wymagała tego sytuacja. To była piękna muzyka, a ludzie chcieli czegoś wesołego. Leon tańczył je bardzo dobrze. Tu na pewno chciałam mu dorównać. Tylko, wie pan, Leonowi Wójcikowskiemu w ogóle nie można było dorównać. Ilekroć widziałam jakiegoś tancerza, który tańczył Farukę, wolałam tego nie oglądać - tak wspaniale Leon to tańczył. Uczył się od samych Hiszpanów i Cyganów. Zamawiał sobie ich do domu czy do hotelu i tańczyli tam przed nim godzinę, dwie. Leon płacił im za to. Był jedynym tancerzem Polakiem, który odnosił ogromne sukcesy w Hiszpanii, jeszcze przed wojną. Wykonywał tańce hiszpańskie i nie wygwizdali go. Miał zresztą odpowiednią urodę. Leon był bardzo przystojny: czarne oczy, ciemna karnacja. Bardzo do Hiszpanów pasował, naprawdę bardzo.

- Czy ustawiał jakieś balety specjalnie dla pani? Specjalnie pod pani możliwości?

- Tak, na przykład *Coppélię* - Swanildę - na pewno ustawiał pod moje możliwości. Potem Rusałkę w *Swantewicie*. Tak samo na początku w Teatrze Nowym. Wszystko ustawiał pode mnie - przecież ja dopiero zaczynałam. Ale na przykład *Taniec ognia* tańczyłam tak, jak on tańczył ze swoją partnerką. Układ był identyczny. Taniec Na *perskim rynku* - o którym już mówiłam - też ustawiał pode mnie. Chodziło głównie o to, żeby pokazać, jak tańczę na palcach, jaką mam figurę, jak wyglądam.

Z Feliksem Malinowskim w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego, choreografia Stanisław Miszczyk, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 22.11.1965 rok. Fot. Zbigniew Matuszewski

- Wspomniała pani, że dwa i pół roku byliście w Poznaniu.

- Tak, u Bierdiajewa.

- Później Arnold Szyfman ściągnął państwa do Warszawy.

- Tak. Bierdiajew mnie nie puszczał, ale w końcu przyjechałam.

- Do "Romy"?

- Do Opery Warszawskiej.

- Tam naturalnie był już duży zespół baletowy.

- Tak, który już dłuższy czas tańczył.

- Jak panią przyjął zespół? Czy została pani zaakceptowana?

- Proszę pana, miałam wielkie szczęście, bo zespół bardzo mnie polubił. Mówię panu o zespole, a nie o solistkach. Tancerki z zespołu bardzo mnie lubiły i mówiły, że lubią ze mną tańczyć. Ze mną zawsze było mniej prób, dlatego że przychodziłam na nie przygotowana. Na sali baletowej byłam pierwsza - co później niektórzy choreografowie mi zarzucali, jak na przykład Francoise Adret, kiedy ustawiała Czerwony płaszcz. Mówiła: "Jak to, żeby pani była pierwsza, stała na sali! Powinien być pianista, partner - a nie pani". Zespół to bardzo cenił. Nigdy nie zdarzyło się, że wchodziłam, a wszyscy już stali i czekali na wejście tancerki.

- Nie tancerki, lecz primabaleriny...

- Wszystko jedno czy tancerka, czy primabalerina. Mnie tym tytułem ciągle honorowano. To samo robił Bohdan Wodiczko, który wszędzie przy moim nazwisku kazał ten tytuł pisać. Dlatego ja potem wręcz protestowałam. Napisałam nawet do dyrektora Zdzisława Śliwińskiego - mam do dzisiaj to pismo - z prośbą, aby przed moim nazwiskiem nie pisano primabalerina. Było to wtedy, kiedy zaczęłam już kierować baletem. Nie ja to wymyśliłam, tylko sami dyrektorzy.

- Ale kiedy pani przyszła do Opery Warszawskiej...

- ... z Leonem Wójcikowskim, ale gdy zaczęto pisać primabalerina, to Leona już nie było w Polsce.

- Wracając do Opery Warszawskiej. Leon Wójcikowski układał tam wtedy balety?

- Te same, co w Poznaniu. Nawet dekoracje były te same - na przykład do *Coppéli* - nie wiem jednak, na jakiej zasadzie. Potem ustawił *Suitę hiszpańską*... Zajmował się szkołą, no i w końcu wyjechał za granicę.

- Czy po przyjeździe do Warszawy mieszkaliście razem?

- Tak, mieszkaliśmy tutaj. Dostaliśmy to mieszkanie od Włodzimierza Sokorskiego.

- To mieszkanie na Starym Mieście?

- Tak.

- Rozumiem, że w pewnym momencie Leon Wójcikowski wyprowadził się stąd?

- Tak.

- Zanim jeszcze wyjechał za granicę?

- No, tak. Nie wiem jednak gdzie. Nie zajmowałam się tymi sprawami. Doszliśmy po prostu do wniosku, że nie możemy być razem. Wiedziałam, z kim jest - tancerka ze szkoły, która zresztą już tańczyła... To ciekawa sprawa - wie pan - ona w *Giselle* grała Matyldę. Na premierze, po pierwszym akcie, stałam sama na scenie, wszyscy już się rozeszli. Wtedy podszedł do mnie Leon i płakał. Nigdy tego nie zapomnę. To był mój bardzo duży sukces - miałam najlepsze recenzje. Konstantin Siergiejew i Natalia Dudińska - im to zawdzięczam. O Boże, jak oni pracowali! Ile godzin dziennie! O jedenastej godzinie w nocy wychodziłam z "Romy". Nikt wtedy nie myślał

Z Henrykiem Giero w *Jeziorze łabędzim* Piotra Czajkowskiego, choreografia tradycyjna/Raisa Kuzniecowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 15.01.1966 rok

o normach, o tym, że ktoś ma mi za to zapłacić... Po tym zdarzeniu, w krótkim czasie Leon wyjechał. Premiera *Giselle* była w marcu 1960 roku, a on wyjechał zaraz na początku 1961. Na *Jeziorze łabędzim* już nie był - nie pamiętam go, a na *Giselle* pamiętam, przez to jego wejście na scenę. Był sam, bo ta osoba tańczyła, brała udział w spektaklu.

- **Dlaczego płakał?**

- Powiedział, że bardzo mu się podobało, że to świetna rola, gratulował mi. Widziałam łzy w jego oczach. Mężczyzna trochę inaczej płacze. Inaczej niż kobieta. Może skojarzył sobie pewne rzeczy? Wie pan, różnie w życiu bywa z dwojgiem ludzi. Wydaje się, że będzie wspaniale, potem coś się po drodze dzieje. Czasami nie ma na to rady. Czasem nikt nie jest winien, czasem obie osoby.

- Bardzo pani przeżyła to rozstanie?

- Wtedy już nie. Miałam role, które bardzo kochałam... Wie pan, na pewno, ale może nie tak, jakbym to teraz przeżywała. Tak myślę, ale nie mam pewności. Wtedy chyba mniej przeżywałam sprawy uczuciowe. Wydaje mi się, że jak człowiek jest młody, wygląda zupełnie inaczej.

- Ale koleżanki w balecie na pewno mówiły: "Porzucił ją dla jakiejś młodszej".

- Tego nie słyszałam. Wie pan, nigdy nie interesowałam się tym, co mówią koleżanki w balecie.

- Dlaczego zgodziła się pani wrócić do Warszawy?

- Przyjechałam tu z wielką radością, bo to przecież moje ukochane miasto. Tak jak mówiłam, dyrektor Bierdiajew nie chciał wypuścić mnie z Poznania. Tańczyłam wiele baletów, byłam mu tam bardzo potrzebna, miałam już swoją publiczność, wspaniałe recenzje. No, ale Wójcikowski został sprowadzony do Warszawy przez Arnolda Szyfmana. Leon zaczął organizować szkoły baletową i jednocześnie został dyrektorem baletu w Operze Warszawskiej. Po prostu pojechałam do Warszawy, do swojego męża.

- Jak długo Leon Wójcikowski był dyrektorem baletu w Operze Warszawskiej w "Romie"?

- Był nim dwukrotnie. Przeważnie dyrektorzy pozostawali na stanowisku przez rok albo najwyżej dwa lata. Zmiany następowały bez przerwy. Naturalnie, było to bardzo niedobrze dla baletu i dla zespołu.

- Dlaczego tak się działo?

- Tak do końca nie wiem, skąd brały się te ciągłe zmiany. Zawsze zajmowałam się tylko i wyłącznie moim tańcem, moją pracą. Byłam za młoda, żeby tym się interesować. Leon Wójcikowski zresztą często mówił, że chciałby zająć się tylko szkołą baletową - nie chciał prowadzić baletu. Widocznie bardzo trudno być dyrektorem baletu i wszystkim dogodzić.

- Kto był wówczas dyrektorem Opery?

- Zygmunt Latoszewski. Potem Tadeusz Bursztynowicz. Dyrektorzy zresztą też zmieniali się często. Dopiero Zdzisław Śliwiński był dyrektorem przez dziesięć lat i to było wielkim wydarzeniem.

- W jakim repertuarze wtedy pani tańczyła?

- Zaczyło się od *Coppélii*. Leon przeniósł tę choreografię z Poznania. Potem był balet, który przyniósł mi duży sukces - *Giselle*, w 1960 roku. Dyrektorem został wtedy Jerzy Semkow i

W *Jeziorze łabędzim* Piotra Czajkowskiego,
choreografia tradycyjna/Raisa Kuzniecowa, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 15.01.1966 rok

sprowadził dla mnie - jestem tego pewna, że dla mnie - Natalię Dudinską i Konstantego Siergiejewa. Oni właśnie zrobili *Giselle*. Praca z nimi była fantastyczna. Balet był znakomicie zrobiony, a praca z tymi artystami dała mi niezwykle dużo. Rola piękna. Odpowiadają mi takie role, w których można być aktorką, a takie możliwości daje właśnie *Giselle*. Potem był *Pan Twardowski*, którego ustawiał Stanisław Miszczyk. Premiery odbywały się bardzo rzadko - raz na rok, raz na dwa lata ... *Pan Twardowski* ciągle wracał. Raz zrobił go Feliks Parnell, a potem Stanisław Miszczyk. Można powiedzieć, że często tańczyłam ten sam balet. Potem w *Panu Twardowskim* tańczyłam na otwarcie Teatru Wielkiego, tak więc występowałam w trzech opracowaniach choreograficznych tego baletu. Przełomowym momentem była dla mnie *Giselle*, wyjazd do Stanów Zjednoczonych i do Monte Carlo, gdzie z naszym zespołem tańczyłam *Jezioro łabędzie*. Wtedy bardzo dobrze na moją karierę wpłynęły recenzje z tych dwóch wyjazdów. To było jeszcze przed *Giselle*, w 1958 i 1959 roku.

- Wtedy, po pani występach w *Jeziorze łabędzim* Paul Deila w "L'Espoir" pisał: "Na czele zespołu - wielka tancerka, gwiazda Maria Krzyszkowska (...) wykazywała doskonałą technikę, nie dającą się opisać gracje i niezwykłą wprost lekkość". Natomiast Nicole Hirsch zauważyła w "France-Soire", że: "Maria Krzyszkowska (...) posiada .znakomitą technikę, *styl i port de bras*, dające o sobie znać w każdym momencie przedstawienia".

- To tournee było moim wielkim sukcesem.

- Po przyjeździe wzięła pani rozwód z Leonem Wójcikowskim?

- Leon Wójcikowski wyjechał, a ja za jego zgodą załatwiałam rozwód, czyli wszystkie formalności. Chyba w 1960 roku. Na pewno w okresie przygotowań do *Jeziora łabędziego* i do *Giselle* byłam osobą absolutnie samotną. I wcale nie było mi źle.

- Słyszałem, że zamykała się pani w sali baletowej, żeby ćwiczyć.

- Tak, ale nie na klucz! Przychodziłam w niedziele i poniedziałki. Jeśli chodzi o Operę Warszawską, starałam się tak wchodzić, aby mnie nikt nie widział, a przede wszystkim kierownik baletu, na przykład Stanisław Miszczyk, bo wówczas na próbach mówił o tym zespołowi - dlaczego ja ćwiczę, a oni nie? Nie chciałam robić im przykrości. A że ćwiczyłam - to była moja sprawa. Uważałam, że trzeba to robić codziennie - no, chyba że źle się czułam, ale to przytrafiało mi się niezmiernie rzadko. Byłam bardzo silna . A wie pan, w balecie siła ma ogromne znaczenie, siła fizyczna.

- Pani co jakiś czas to podkreśla.

- Tak, bo to najważniejsza sprawa. Jak może ćwiczyć ktoś, kto jest słaby? Balet to jest końska praca!

- Czy wtedy, w Operze Warszawskiej, tańczyła pani dużo baletów? Chodzi mi o jakieś nowe tytuły.

- Przede wszystkim wspomnę o *Czerwonym płaszczu* do muzyki Luigiego Nono, który ustawiała Francoise Adret. Balet tańczony był na palcach, ale Adret zrealizowała go zupełnie inaczej, nietradycyjnie - uważam, że bardzo dobrze. Świetne dekoracje zrobił Andrzej Majewski. Moim partnerem był Witold Gruca, który akurat w tym balecie mógł ze mną wystąpić. To był bardzo interesujący balet, z trudną muzyką. Wtedy doceniłam fakt, że od najmłodszych lat miałam do czynienia z muzyką, że zdobyłam solidne wykształcenie. Muzyka Nona była dla tancerzy - tańczyło dużo osób z zespołu - bardzo trudna. Mnie nie sprawiała żadnych kłopotów. Potem tańczyłam bardzo ładny balet *Soiriés et matiniés musicales* w choreografii Alfreda Rodriguesa.

To było połączenie muzyki...

- ... Rossiniego i Brittena.

- To był bardzo dobry balet. Występowałam podczas tego spektaklu w różnych rolach i wielokrotnie musiałam się przebierać.

- W prasie po premierze, która odbyła się 16 października 1963 roku, pisał Jerzy Waldorff, że te różne tańce były interesujące "dzięki Marii Krzyszkowskiej, która swym jakżeż wybornym i wszechstronnym popisem tanecznym udowodniła, że zasługuje na tytuł *primaballerina assoluta*. W Nokturnie najsubtelniej liryczna, w *Bolerze* zachwycająca grą rąk, w *Tarantelli* pracą nóg".

- Potem było naturalnie *Jezioro łabędzie* w akademickim układzie, bo przedtem tańczyłam Odettę w choreografii Stanisława Miszczyka - wtedy to był tylko drugi i czwarty akt. Wszystko to działo się w Operze Warszawskiej. Bardzo dobry układ obu aktów *Jeziora* przekazała mi Natalia Konius. Ale układ całego baletu pokazała mi osobiście Maja Plisiecka. Było to dla mnie wielkie szczęście. Przyjechała akurat do Polski, by wykurować chore kolano. Leczyła ją zresztą moja znajoma lekarka. Wtedy w Moskwie nie było potrzebnych do tego aparatów. Plisiecka więc leczyła kolano i jednocześnie przychodziła na próby i przekazywała mi ten układ. Nie muszę

Z Feliksem Malinowskim w *Nokturnie i Taranteli* Karola Szymanowskiego, choreografia Witold Gruca, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 23.11.1966 rok

Z Feliksem Malinowskim w *Nokturnie i Taranteli* Karola Szymanowskiego, choreografia Witold Gruca, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 23.11.1966 rok

mówić, jak niezwykle ważne było dla mnie to, iż tej roli uczyłam się od tancerki, która najlepiej ją tańczyła. Premiera odbyła się 12 stycznia 1961 roku.

- Znowu posłużę się cytatem z ówczesnych licznych i entuzjastycznych - jeśli chodzi o pani kreację Odetty-Odylii - recenzji. "Świetny sukces odnosi przede wszystkim Maria Krzyszkowska, w podwójnej roli głównej, szczególnie znakomita jako demoniczna Odylia, podbijając widownię temperamentem i siłą dramatyczną oraz techniczną brawurą (kapitalne *fouéttis*)".

- Potem zjawił się Bohdan Wodiczko, który bardzo mnie wyróżniał. Wydał dyspozycje, żeby na afiszach i w programach pisano primabalerina obok mojego nazwiska.

- Wtedy też można było przeczytać: "Przez wiele lat nie tylko na terenie Opery Warszawskiej, ale i innych oper w kraju toczyła się walka o to, która z naszych tancerek może uzyskać tytuł primabaleriny. Spór ten rozstrzygnęła właśnie Maria Krzyszkowska, występując w partii Odetty-Odylii w tradycyjnym układzie *Jeziora łabędziego*. Dowiodła ona, że jest primabaleriną na poziomie europejskim".

- Wodiczko wystawił dla mnie *Don Kichota*, chociaż nie bardzo lubił muzyki Ludwiga Minkusa, co mi zresztą sam powiedział. Wybrał ten balet tylko po to, abym zatańczyła rolę Kitri. To zresztą bardzo trudna rola i była chyba ostatnią w sali "Romy". Zaraz potem przenieśliśmy się do Teatru Wielkiego, gdzie Miszczyk przygotowywał Pana Twardowskiego na otwarcie gmachu. Był to pierwszy balet, jaki pokazano w ciągu tych kilku dni otwierających działalność Teatru Wielkiego. W *Panu Twardowskim* tańczyłam trzy role ...

- I znów zachwycała pani wszystkich - wnosząc z opinii prasy jako Królowa Podziemi, Królowa Olkusza i Królowa Wschodu. Czy jednak w chwili przejścia do Teatru Wielkiego myślała pani o tym, że kiedyś zostanie dyrektorem baletu?

- Skądże znowu! W ogóle o tym nie myślałam, zajmując się tylko tańcem.

- No tak, ale każda tancerka wie, że czas jej kariery jest ograniczony. Na pewno zastanawiała się pani, co będzie później.

- Wie pan, to ciekawe, ale nie zastanawiałam się nad przyszłością· Może dlatego, że nie miałam jeszcze żadnych kłopotów ze zdrowiem, z siłami, nie nękały mnie kontuzje, jakim przeważnie ulegają tancerki. Czułam się dobrze i o przyszłości nie myślałam. Poza tym nigdy nie bałam się, że gdy przestanę tańczyć, będę siedziała w domu i nie będę miała, co robić. Kierowanie baletem zaproponował mi dyrektor Śliwiński w parę lat po otwarciu Teatru Wielkiego. Ciągle wówczas były jakieś historie z kierownikami baletu - rezygnowali sami, mieli dosyć tych wszystkich ogromnych kłopotów. Bo to duży kłopot. Jeżeli ktoś ma talent choreograficzny, woli robić choreografię i nie mieć tych wszystkich spraw na głowie związanych z prowadzeniem zespołu. Ja o tym też nie myślałam. Kiedy dyrektor Śliwiński zaproponował mi kierowanie baletem na początku 1970 roku - zostałam kierownikiem dopiero od września - w pierwszej chwili pomyślałam sobie: "Nigdy, w żadnym wypadku". Zresztą balet wtedy rozpadał się, był w kompletnym rozkładzie. Byli, owszem, niektórzy bardzo utalentowani soliści, ale zespół tańczył bardzo nierówno. A w balecie musi być świetny zespół!

- Dlaczego poziom zespołu był zły?

- Nie było żadnej dyscypliny.

- Kto był wtedy kierownikiem baletu?

- W chwili kiedy przejmowałam zespół, był nim Stanisław Miszczyk, który chorował, i

Z Feliksem Malinowskim w *Harnasiach* Karola Szymanowskiego,
choreografia Eugeniusz Papliński, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 23.11.1966 rok

zastępował go Aleksiej Cziczinadze. Przeczytam panu fragment artykułu mówiącego o tym, jaki poziom zespół baletu Teatru Wielkiego wówczas reprezentował. "Przed kilkoma dniami byłem w tej operze na seryjnym przedstawieniu *Jeziora łabędziego* Czajkowskiego, zresztą przy nabitej widowni. Czegoś równie potwornego nie pamietam. *Corps de ballet* tańczył jak na weselu na wsi - tak nierówno, nierytmicznie, niemuzykalnie. Soliści czołowi robili swoje nie najlepiej (...) Panie dyrektorze Wodiczko, jeżeli nie weźmie się pan za ten rozpadający się balet, my weźmiemy się za pana. Zaczniemy o panu źle pisać". Autorem tych słów jest Jerzy Waldorff.

- Nie potrafię tego zrozumieć. Kiedy rozmawia się z pracownikami teatru, to wszyscy wspominają, jakim Wodiczko był wspaniałym dyrektorem.

- Rzeczywiście był bardzo dobrym dyrektorem. Tak jednak napisał Waldorff - jego największy przyjaciel. Ten sam, który zrobił go wielkim dyrektorem, bo bez przerwy pisał o nim znakomicie. Wodiczko miał w nim takie oparcie jak jeszcze nigdy żaden dyrektor. Waldorff był bardzo znaną osobą· Wie pan, z baletem jest tak, że jeśli stale nie trzyma sie w ryzach grupy baletowej, to dzieje sie źle. Oni muszą wiedzieć, że ktoś widzi, jak nierówno tańczą. Trzeba zadać sobie wiele trudu, aby poszczególnym osobom powiedzieć: tu podniosłeś źle rękę, tam noge, i tak dalej.

- Ale pani tańczyła główną rolę na przykład w *Jeziorze* ...

- Tak, i to na takim tle.

- I nie reagowała pani na to?

- Skąd mogłam wiedzieć, co dzieje się za mną? Zresztą nigdy nie wtrącałam się do takich rzeczy - zajmowałam się swoim tańcem. Miałam wystarczająco dużo do roboty.

- Ale jako primabalerina mogła pani zwrócić uwage, że źle sie dzieje.

- Nigdy nie wtrącałam się do tych spraw. Uważałam, że to nie do mnie należy. Zresztą, jak mogłabym to robić? Wyglądałoby to tak, jakbym była nielojalna, a nie potrafiłam być nielojalna wobec żadnego kierownika baletu. Wie pan, jakby mi coś nie odpowiadało, to przecież mogłam zmienić pracę. Tańczyłam dalej. *Giselle* zespół zatańczył cudownie dopiero po latach i w 1976 roku dostał nagrodę Diagiliewa. Wtedy byłam już kierownikiem baletu. A potem, w Ameryce, jeszcze lepiej tańczyli. Naprawdę tańczyli tak, jakby to była jedna osoba. Wtedy praca z nimi sprawiała wielką satysfakcję.

- Którą ze swoich ról wspomina pani najmilej?

- Musiałabym powiedzieć o dwóch: Giselle i Odetcie-Odylii. To są też dwie największe role dla tancerki klasycznej. A wtedy, w tamtych latach, byłam przede wszystkim tancerką klasyczną. Gdybym teraz zaczynała, na pewno tańczyłabym także w innych technikach tańca. Giselle jest przepiękna dlatego, że to rola aktorska. Wspaniała jest kulminacyjna scena obłędu na końcu pierwszego aktu. Balet ten składa się z dwóch aktów i w każdym z nich trzeba być inną. Zresztą bardzo lubiłam takie balety, w których mogłam się zmieniać. Taka jest na przykład Zobeida w *Szeherezadzie* - wymagająca wielu różnorodnych zadań aktorskich. Nie mówiąc już o Julii, bo to rola, która cała właściwie zbudowana jest na aktorstwie. Najbardziej jednak lubię Giselle i Odette-Odyliy. Te dwie role przyniosły mi najwięcej satysfakcji. Dobrze wykonane zapewniają ogromny aplauz wśród publiczności. Do dziś dnia bardzo często ktoś mnie wspomina, głównie jako Odette-Odylię w *Jeziorze łabedzim*. Zawsze na ten balet chodziły tłumy, a ja tańczyłam w nim i w Operze Warszawskiej, i w Teatrze Wielkim.

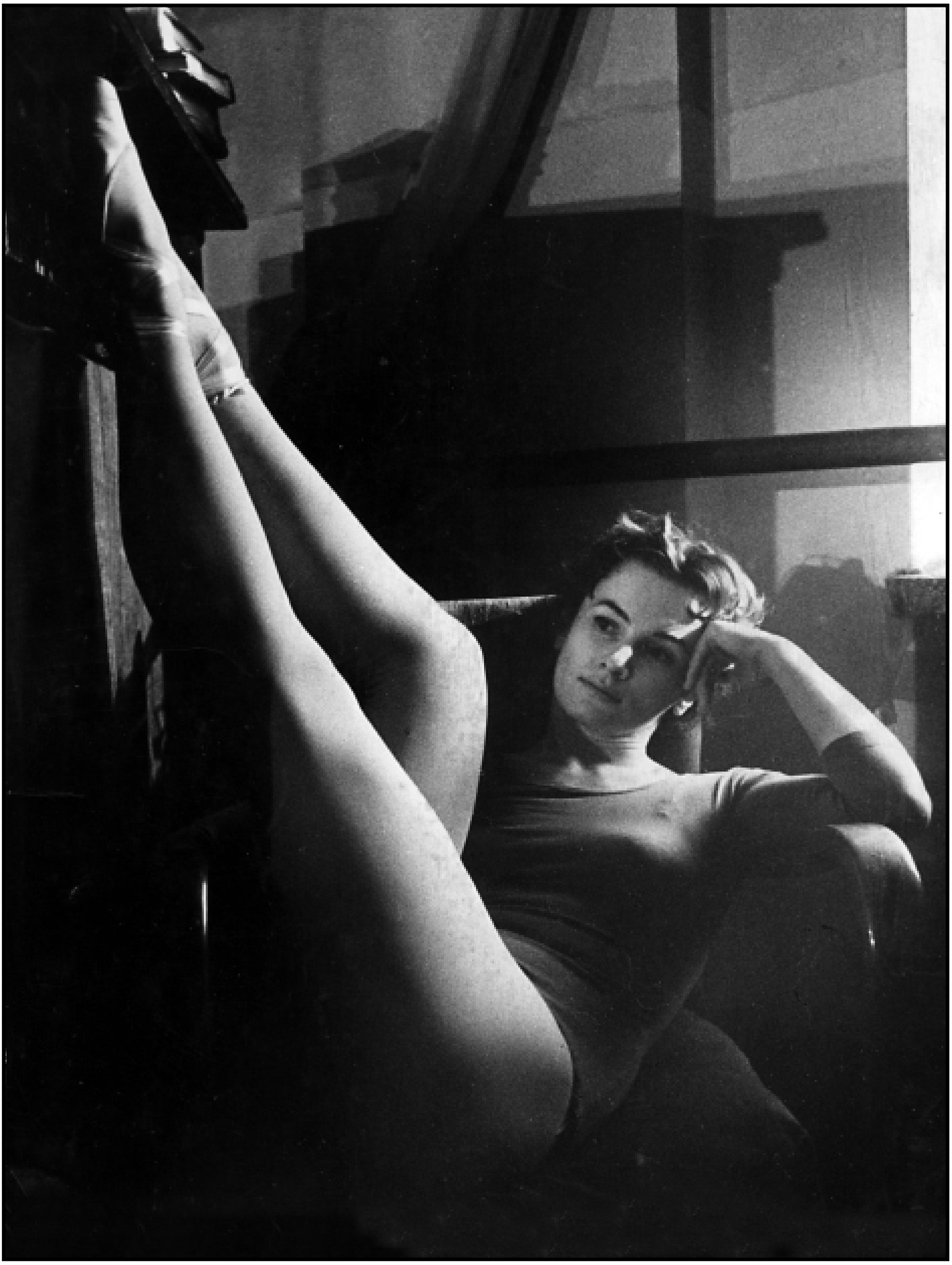
- Prasa po premierze *Giselle* 19 marca 1960 roku bardzo wysoko oceniła pani występ

w roli tytułowej. Pisano między innymi: "Rola *Giselle* stanowi wielki, chyba największy z dotychczasowych sukcesów Marii Krzyszkowskiej, która tańczyła na poziomie, jakiego nie powstydziłyby się wielkie sceny europejskie. Zadziwiająco precyzyjna technicznie, lekka, zwiewna i doskonała aktorsko, i jako rozbawiona, nie przeczuwająca nieszczęścia wiejska dziewczyna, znakomita w scenie szaleństwa i jako pełna liryzmu zjawa w akcie drugim". Kto inny stwierdził, że "gdyby wysunąć jakieś odległe paralele historyczne Marię Krzyszkowską można by zaliczyć do spadkobierczyń tradycji spod znaku Fanny Elssler".

- Z perspektywy czasu sądzę, że była to moja najlepsza rola.

- Chciałbym porozmawiać z panią o baletach polskich, w których pani tańczyła. Na przykład dwuaktowa *Świtezianka*. Libretto - zresztą oparte na balladzie Adama Mickiewicza pod tym samym tytułem i muzykę stworzył Eugeniusz Morawski. Prapremiera w choreografii Piotra Zajlicha odbyła się w Warszawie 13 maja 1931 roku i spotkała się z przychylnymi recenzjami. Pani natomiast tańczyła główną rolę w tym balecie począwszy od premiery, która odbyła się 7 lutego 1962 roku w Operze Warszawskiej. Choreografię doń stworzył wówczas Jerzy Gogół. W ówczesnej prasie natknąłem się między innymi na taką notatkę: "Primabalerina Opery Warszawskiej Maria Krzyszkowska zachwyca miłośników swego wielkiego talentu nową rolą. Jest nią Switezianka, którą wystawia Opera Warszawska w ramach wieczoru baletów współczesnych kompozytorów polskich". Pamięta pani ten wieczór premierowy?

- Naturalnie, że pamiętam. Może nie tak bardzo dokładnie, wiele lat bowiem upłynęło od tego czasu. Po baletach, które wcześniej tańczyłam, to znaczy po tych wielkich klasycznych baletach, było to coś zupełnie innego. Poza tym było dla mnie interesujące z tego powodu, że miałam do czynienia z dziełem polskim. Pierwszy w ogóle mój występ na scenie to był *Mazurek* Henryka Wieniawskiego. Następnie pierwszą główną rolę, którą tańczyłam, była Rusałka w balecie Swantewit do muzyki Piotra Perkowskiego. Prapremiera odbyła się 19 czerwca 1948 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu, a choreografię zrobił Jerzy Kapliński. Tańczyłam ten balet w choreografii Leona Wójcikowskiego z nowym librettem Tadeusza Marka, którego premiera odbyła się także w Poznaniu 25 kwietnia 1951 roku. Ten balet został wówczas bardzo dobrze przyjęty. Dyrygował cudowny Walerian Bierdiajew. Miałam to niebywałe szczęście, jako bardzo młodziutka osoba, że mogłam tańczyć na scenie mając kogoś takiego w orkiestronie. To było coś cudownego. Jednakże w tamtych latach publiczność niezbyt lubiła muzykę współczesną. Może dziś, gdyby ktoś znalazł te utwory i stworzył dla nich nową choreografię, byłyby bardziej interesujące. Wracając do Eugeniusza Morawskiego, to słyszałam wielokrotnie, że jego balet *Miłość* ma bardzo interesującą muzykę. Kiedy kierowałam zespołem Teatru Wielkiego, rozmawiałam z kolejnymi dyrektorami, bo chciałam go wystawić. Nie zgadzano się, argumentując, że publiczność nie chodzi na składanki, że to krótki balet - ciągle się szukało pełnospektaklowych baletów i ciągle kończyło i zaczynało na *Panu Twardowskim*. A wracając do *Swantewita*, to po tej premierze nastąpiła długa przerwa w moich wystypach w polskich baletach. *Świtezianka* natomiast była właściwie po *Panie Twardowskim* jedynym wówczas baletem polskim. Zresztą tych polskich dzieł jest przecież niedużo. Nie był to wieczór pełnospektaklowy, bo składały się nań trzy balety do muzyki współczesnych kompozytorów polskich. Ale mnie zawsze bardzo interesowała muzyka polska i chciałam ją propagować choćby właśnie poprzez wykorzystywanie dla potrzeb baletu. Jeśli chodzi o moją rolę w Świteziance, to pamiętam, że była ułożona w



W garderobie w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1966 roku

sposób klasyczny, na pointach. Choreografia nie została przyjęta przychylnie, aczkolwiek krytyki różniły się w ocenach. Pamiętam też, że świetnie tańczyło mi się z Henrykiem Giero, który był dobrym tancerzem, partnerem i kolegą. Wszystkie tańce w tym balecie opierały się na duetach, poza jednym solo Świtezianki, zresztą bardzo ładnie ustawionym.

- Krytyka ówczesna rzeczywiście dość negatywnie oceniła choreografię. Niektórzy także źle ocenili muzykę Eugeniusza Morawskiego, a inni wręcz nie znajdowali słów, by ją chwalić. Niezależnie jednak od wszystkiego, to panią chwalono pisząc: "Nieudane widowisko ratują soliści: primabalerina Maria Krzyszkowska, której taniec cechowała nieskazitelna czystość rysunku, idealne wykończenie każdego *pas*, wzruszający liryzm i piękna gra rąk".

- Ręce mają ogromne znaczenie w każdym balecie klasycznym.

- Gdzie indziej przeczytałem taką ocenę pani możliwości technicznych i wyrazowych: "Maria Krzyszkowska w roli tytułowej w *Świteziance* tańczyła bardzo pięknie, z bezbłędną techniką, lekko, spokojnie i dokładnie. Wysoko cenią jej umiar, powściągliwość czy nawet pewien chłód, które bardzo korzystnie odbijają od żywiołowości innych tancerek, nazbyt »przeżywających« swe role". Interesuje mnie, co sądzi pani o owym "chłodzie", który dostrzegł krytyk, i jak należy sądzić, dotyczy to nie tylko tego baletu, ale pani obecności na scenie także w innych baletach.

- Rzeczywiście tak było, a ocena, którą pan zacytował, to duży komplement dla mnie. W balecie chodzi o to, aby nie przerysowywać zadań aktorskich, żeby nie wyglądały one karykaturalnie. Na przykład scena obłąkania w *Giselle*. Czasem bezruch i spojrzenie daleko, na koniec widowni, ma większe znaczenie dla widza aniżeli szamotanina po scenie. I o tym właśnie myślę, kiedy mówię, że to wspomnienie w recenzji o chłodzie bardzo mi się spodobało. Jerzy Waldorff przy Giselle pisał: "scena obłędu przytłumiona", bo gdyby pokazywać scenę obłąkania *Giselle* tak, jak ją wykonywały pierwsze odtwórczynie, dziś byłoby to co najwyżej śmieszne. Przecież jak nagrywamy dla telewizji, to cały wyraz aktorski należy zmniejszyć o połowę. Na scenie Opery Warszawskiej przy ulicy Nowogrodzkiej można było sobie pozwolić na mniej niż później na scenie Teatru Wielkiego, gdzie należy więcej grać, gdzie ruchy muszą być bardziej wyraziste, aby doszły do widza.

- Postać Świtezianki wydaje mi się niezmiernie trudna do pokazania w tańcu. W pierwszym akcie dziewczyna nazywana Sagny kocha się z wzajemnością w drwalu, a oburzona odrzuca zaloty kniazia Rysia, który w końcu uprowadza jej ukochanego. Zrozpaczona topi się w jeziorze Świteź. Natomiast w drugim akcie, kiedy żyje w głębinach jeziora jako wodnica Świtezianka, kusi tańcem kniazia Rysia, aż ten ginie w jeziorze. Akurat w tej postaci, tak mi się wydaje, można sobie pozwolić na większą ekspresję na scenie.

- Tancerka, która tańczyła obok mnie inną rolę - nie była tancerką klasyczną, choć jej rola była ustawiona na palce - robiła gwałtowne ruchy. Prawdopodobnie przesadne i stąd wynikało to porównanie. Ale tak widocznie chciał choreograf.

- Na ile pani ulegała życzeniom choreografa?

- Stanisław Miszczyk dość często odbywał próby tylko ze mną. Byliśmy sami na sali. Zresztą uważam, że był to jeden z najbardziej utalentowanych naszych choreografów. Niestety nie miał okazji nigdzie wyjechać i widział tylko te balety, które przyjeżdżały do nas z Moskwy, Leningradu, Kuby, a przy tym wówczas nie było widea, więc nie wiedział, co dzieje się na świecie. Miał ogromną wyobraźnię, zwłaszcza sceny zespołowe robił wspaniale. Czwarty akt *Jeziora*

Z Margot Fonteyn podczas spotkania w pałacu Jabłonnie w 1966 roku. Fot. Marek Balcerzak

łabędziego w jego choreografii uważam za najładniejszy, jaki w ogóle widziałam. Wersje *Jeziora* w akademickim układzie najmniej mi odpowiadają właśnie w czwartym akcie. U Miszczyka była wspaniała dramaturgia między Odettą, Księciem i Rudowłosym. Często więc zamykał się ze mną - na przykład kiedy robił *Pana Twardowskiego* w Operze Warszawskiej - i nie tyle pytał, jak ma to lub tamto ustawić, ile ja tańcząc coś mu sugerowałam. On to akceptował. Nigdy jednak nie zdarzały się sytuacje, aby mi coś narzucano. Scenę obłąkania w *Giselle* sama sobie wymyśliłam. Świtezianka nie była aż tak ważną rolą jak Julia lub Giselle. Naturalnie musiałam sie stosować do układu, aczkolwiek uważam, że tancerze powinni pewne rzeczy narzucać, szczególnie jeśli chodzi o wyraz.

- Pani miała wyjątkową sytuację będąc primabaleriną, ponieważ mogła sobie na wiele rzeczy pozwolić.

- Nie pozwalałam sobie na nic. Byłam chyba najskromniejszą primabaleriną na świecie. Byłam pierwsza na sali przygotowana, rozćwiczona i rozgrzana czekałam na pedagoga. Nigdy sobie na nic nie pozwalałam. Odwrotnie. Dziś mogę powiedzieć to, co powiedziałam wcześniej o Stanisławie Miszczyku, ale to był rzeczywiście utalentowany człowiek i w jakiś sposób się rozumieliśmy. Nikomu nic bym nie narzuciła, tylko potem, gdy robili rolę, widocznie odpowiadał im wyraz, jaki jej nadawałam.

- *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego jest kolejnym polskim baletem, w którym odnosiła pani sukcesy. Dziś jednak jakby stracił na popularności i dość rzadko pojawia się na naszych scenach. Może dlatego, że nie mamy obecnie choreografów, którzy potrafiliby podołać temu dziełu.

- Ten balet nigdy nie miał szczęścia do bardzo dobrego choreografa. Kiedy byłam już kierownikiem zespołu w Teatrze Wielkim, wystawialiśmy go w choreografii Witolda Grucy. Wówczas w teatrze była moim gościem Galina Ułanowna, która oglądała także *Pana Twardowskiego*, i jej zdaniem ten balet należałoby po prostu skrócić. Jest tam zbyt dużo scen, a do muzyki temu towarzyszącej trudno coś dobrego ustawić. Ja również o tym niejednokrotnie mówiłam, bo muzyka choreografowi może pomagać albo też odwrotnie. Choreografowie wrycz boją się tego baletu. Wiem o tym, bo niektórym z nich proponowałam, by zrobili go u mnie. Z perspektywy czasu dziś ocenia się, że najlepsza była choreografia Stanisława Miszczyka na otwarcie Teatru Wielkiego w Warszawie. Cenię również choreografię Witolda Grucy. Mnie jednak leży bardzo na sercu *Pan Twardowski*. Tańczyłam w nim w trzech różnych choreografiach i już po tym widać, że nie było innego polskiego baletu, który by tak często wystawiano. Osobiście uważam, że powinien być w Warszawie w repertuarze.

- Właśnie tym baletem w choreografii Stanisława Miszczyka, a także *Halką* i *Strasznym dworem* Stanisława Moniuszki oraz *Królem Rogerem* Karola Szymanowskiego otwierano Teatr Wielki w 1965 roku. Tańczyła pani w *Panu Twardowskim* główne role kobiece. Krytycy, opisujący tę premierę, tak ocenili pani występ: "Artystycznie na plan pierwszy zdecydowanie wysunęła się primabalerina Maria Krzyszkowska. Trzy obrazy - *Olkusz, Krzemionki* i *Wschód* - stają się dzięki jej udziałowi najpiękniejszymi momentami w całym balecie. Krzyszkowska jest we wspaniałej formie, taniec jej, pełen precyzji, ma zawsze odpowiedni do odtwarzanej postaci wyraz. Majestatyczna i władcza jako Królowa Podziemi, staje się liryczna, pełna poezji i kobiecego wdzięku w scenach uwodzenia Twardowskiego. Właściwości warunków zewnętrznych i umiejętności technicznych Krzyszkowskiej predestynują ją do

wykonywania głównych postaci baletu Różyckiego". I teraz dla mnie rzecz zaskakująca: "Ma piękną budowę, ładną, małą główkę, miękkie ruchy rąk, a niezwykle silne pointy i pewność wykonania pozwalają jej nawet na obracającej się scenie z niezrównaną maestrią tańczyć na palcach ... "

- Dla mnie także jest to zaskoczeniem.

- **Tańczyła pani w** *Panu Twardowskim* **trzy różne, tak bardzo krańcowe w swym charakterze postacie. Czy trudno przedstawić w jednym balecie tak zróżnicowane pod każdym względem kobiety?**

- To nie jest trudne, ponieważ cały problem odpowiedniego ustawienia i pokazania postaci spoczywa na choreografie. Bardzo lubiłam te balety, w których mogłam grać, w których mogłam się zmieniać.

- Ze sceny powróćmy do pani życia prywatnego. Kiedy pani poznała swojego drugiego męża, Zbigniewa Nowickiego?

- W Operze Warszawskiej, jak tylko zaczyłam tam pracować. Siedziałam w bufecie, piłam herbaty podczas przerwy i zobaczyłam, jak bardzo przystojny młody człowiek schodził schodami ze sceny do bufetu. I wtedy żeśmy się poznali.

- Pracował w teatrze?

- Tak, był solistą - śpiewakiem, a ja byłam tancerką - primabaleriną·

- I jeszcze żoną Leona Wójcikowskiego?

- Tak, naturalnie. Mój drugi mąż też był wówczas żonaty ... Tak się spotkaliśmy. Mąż bardzo przyjaźnił się z Jerzym Semkowem i często, gdy wchodziłam do jego gabinetu, spotykaliśmy się. I tak ta znajomość przebiegała jakiś czas, a zeszliśmy się dopiero w 1961 roku.

- To dla pani wziął rozwód?

- Nie, nie dla mnie i ja też nie dla niego. To nie miało nic wspólnego.

- W którym roku wzięliście ślub?

- Wszystko muszę mówić? Bardzo późno, bo nie chciałam brać ślubu.

- Byliście państwo ze sobą bez ślubu, uważając, że papierek nic nie znaczy.

- W ogóle jest taka teoria, że gdy już jest papierek, ludzie zaczynają się natychmiast rozchodzić, mimo że bez papierka żyli wiele lat. Coś w tym widocznie jest. Tak, to nie miało żadnego znaczenia. Znaliśmy się z mężem całe lata – to przecież nie była miłość od pierwszego wejrzenia. Dopiero gdy poznałam go bliżej, jego charakter, bardzo go pokochałam. Uważam, że nikt na świecie nie był dla mnie tak dobry jak on. To jest bardzo ważne.

- Czy pani matka...

- ... była przy tym? Tak. Moja mama zmarła w 1968 roku. Byłam z mężem od 1961 roku. Zmarł w 1990 roku. Mąż oczywiście chodził na wszystkie moje występy. Pierwszy raz widział mnie, jak tańczyłam z Leonem W ójcikowskim w Imce i od tamtego czasu zapamiętał. Tańczyliśmy to nieszczęsne *Na perskim rynku*, gdzie byłam prawie naga ...

- To jest taniec, w którym handlarz dywanami...

- ... rozwija dywan, a ja potem wychodzę na palcach.

- Z tego dywanu?

- Tak i nie. W tamtych warunkach były różne estrady - nie bardzo mogłam wyjść z dywanu, wychodziłam więc zza kulis. Naturalnie to było bardzo ładnie przez Leona ustawione, no i świetnie przez niego zagrane. Handlował dywanami, potem wychodziła piękna odaliska i zachwycał się

Z Henrykiem Giero w *Don Kichocie* Ludwiga Aloisa Minkusa, choreografia Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 05.03.1967 rok. Fot. Franciszek Myszkowski

nią, padał przed nią na kolana.

- Jest chyba dużo prawdy w stwierdzeniu, że Marię Krzyszkowską stworzył Leon Wójcikowski?

- Z Leonem Wójcikowskim rozstałam się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych i wtedy zupełnie straciłam z nim kontakt. To był okres, kiedy właściwie zaczynałam tańczyć. Tak więc cała moja kariera była po prostu związana z moją osobą·

- Tak, ale przedtem było dziesięć lat pracy z Leonem Wójcikowskim.

- Ale w tym czasie nie miałam okazji zatańczyć wielkich baletów. Była tylko dwuaktowa *Coppélia* i inne krótkie balety. Natomiast Leon Wójcikowski dał mi podstawy i wspaniałą szkoły. Dał mi też sposób myślenia o tańcu, że nie można sobie niczego ułatwiać, tylko jak najlepiej technicznie wykonywać wszystkie pas. Jestem mu za to wdzięczna. Dał mi najlepszą szkołę baletową, bo był najlepszym pedagogiem po wojnie, jeśli chodzi o balet klasyczny. I miałam możliwość przez lata być codziennie na lekcjach pod jego kontrolą· Na pewno jest tak, że ktoś pierwszy kogoś zauważa, tworzy. Tylko widzi pan, gdy rozstałam się z Leonem Wójcikowskim, mogłam się załamać i przestać tańczyć. Zostałam wtedy zupełnie sama i mimo wszystko dalej pracowałam.

- No tak, ale pani jakby zbierała owoce.

- Na pewno ... I całe szczęście, że mogłam zbierać owoce pracy z osobą, która przemierzyła cały świat, tańczyła tak wspaniałe role, była w zespole Diagilewa, stykała się z tym wybitnym człowiekiem. Oczywiście to mi dużo dało. Gdyby nie Leon Wójcikowski, gdybym nie poszła do jego szkoły, być może w ogóle bym nie tańczyła. Zawsze ktoś musi człowiekowi pomóc. Jeżeli ktoś mówi, że sam doszedł do czegoś, to się bardzo myli albo nie chce się przyznać, że ktoś mu pomógł. Leon Wójcikowski zrobił dla mnie bardzo dużo, na pewno.

- Utkwiła mi w pamięci rozmowa z Margaret Price, śpiewaczką światowej sławie. Opowiadała mi, że całe życie podporządkowała sztuce. Nie tyle nawet podporządkowała, co ofiarowała. Czy w pani przypadku też było coś takiego?

- Na pewno.

- Wszystko było podporządkowane występom, lekcjom?

- Wszystko! Tylko trzeba obok siebie mieć osobę, która się na to zgodzi. Ja taką osobę miałam, więc mogłam to uczynić.

- Wielu artystów w związku z tym, że nie znalazło takiej osoby, żyło i żyje samotnie.

- No tak, jeżeli ktoś za wszelką cenę chce być na scenie, a nie chce mieć domu. Ja miałam ten dom i był on wspaniały. Stąd też było mi lżej. Wydaje mi się, że to mi bardzo pomogło w życiu. To, że mogłam wrócić do domu, gdy byłam bardzo zmęczona, i mogłam z kimś o tym porozmawiać.

- Podzielić się i troskami, i przyjemnościami.

- Tak, właśnie. Mieć zawsze kogoś, z kim mozna się podzielić absolutnie wszystkim.

- A propos sukcesów. Kiedy spytałem o balety, które pani najbardziej lubiła, wymieniła pani *Jezioro łabędzie* i *Giselle*, ale kiedy przejrzeć recenzje z całego okresu pani kariery, to obojętne, czego dotknęła się Maria Krzyszkowska, zawsze odnosiła sukces.

- Rzeczywiście mam masę wspaniałych recenzji. Kiedyś nawet tego nie doceniałam. Nigdy nie zastanawiałam się długo nad recenzją - przeczytałam i odkładałam. Właściwie wszystkie

W *Don Kichocie* Ludwiga Aloisa Minkusa, choreografia Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 05.03.1967 rok. Fot. Franciszek Myszkowski

zebrał mój mąż - inaczej by pewnie tego nie było.

- Przeglądając te wycinki odnoszę wrażenie, że była pani jedyną i ostatnią naprawdę dużego formatu primabaleriną polskiego baletu.

- Cóż ja mogę powiedzieć na ten temat?

- W zasadzie nie miała pani konkurencji.

- Konkurencja jest zawsze. Bardzo chętnie wszyscy choreografowie obsadzali mnie w swoich baletach. W związku z tym wystawiali ciągle balety z moim udziałem i chcieli, żebym tańczyła premiery.

- Ale czy to nie było troszeczkę tak, że primabalerina Maria Krzyszkowska musiała być obsadzana?

- Na pewno tak nie było. Tego się nigdzie nie robi. Tak mogłoby być tylko w prywatnym balecie, jeśli ktoś ma swój własny zespół i wystawia dla siebie. Alicia Alonso miała swój balet i dla niej ustawiało się balety - zresztą tak jest do dziś dnia. A tutaj przyjeżdżali różni choreografowie, którzy chętnie ze mną pracowali. Mówili, że szybko się uczę, że przychodzę zawsze przygotowana na próbę. To bardzo ważne dla prowadzącego, kiedy widzi, że osoba, z którą pracuje, chce tańczyć i chce to robić jak najlepiej. Dążyłam też do tego, żeby każdy spektakl po premierze był coraz lepszy. I podobnie postępowałam później. Mówiłam, że trzeba tak ćwiczyć, żeby dochodzić do doskonałości. Dokąd tylko można, bo oczywiście każdy ma granice swoich możliwości. Wie pan, żeby wyrobić sobie pozycję i nazwisko, trzeba tańczyć długo, dłuższy czas trzeba być na czołowym miejscu, nieludzko pracować, za dużo nie wyjeżdżać, no bo jak się wyjdzie, to pojawia się ktoś inny, prawda? Trzeba też być przez całe lata obsadzanym przez różnych choreografów. Nie jest to łatwe. Ale jeżeli ktoś utrzymuje znakomitą kondycję, formę i podoba się po prostu, no to choreograf go obsadza. Tak i mnie obsadzano.

- Nie ma już takich gwiazd w naszym balecie, jaką pani była.

- Dużo spraw się na to składa. Mówią mi o tym często koledzy z dawnych lat, którzy patrzyli na mnie z boku. Zawsze mi mówią, że byłam znakomicie ubrana i mój sposób bycia - na scenie, poza sceną, w teatrze, za kulisami - też stwarzał wrażenie, że jestem czołową osobą w zespole. To też jest ważne - jak się człowiek zachowuje. Jak go widzą, tak go piszą. Często nawet bardzo dobre tancerki o tym nie pamiętają.

- Jest w tym dużo racji. Przecież na przykład Diagilew wymagał, aby jego tancerki były zawsze dobrze ubrane, uczesane. Panowie w garniturach, z krawatem.

- Oczywiście, ale równie ważny jest ubiór w sali baletowej. Tam byłam zawsze znakomicie ubrana i tym się wyróżniałam. Nigdy nie wychodziłam na salę na tak zwanym luzie. Teraz zgadzam się na to w stosunku do moich tancerzy - aby tylko dobrze tańczyli. Przychodziłam na próby sceniczne zawsze odpowiednio ubrana i przygotowana. Nie wiedziałam przecież, kto siedzi na widowni.

- Słynne są niektóre histeryczne wybuchy, kłótnie między tancerkami. Czy coś takiego zdarzało się też w pani karierze?

- Ja się w ogóle z nikim w życiu nie pokłóciłam, dlaczego więc miałaby się kłócić z tancerkami?

- Ale czytając biografie różnych sławnych tancerek...

- Są różne temperamenty! Może dawniej bardziej się kłóciły. Teraz też nie widzę, żeby jedna tancerka kłóciła się z drugą. Mam wrażenie, że może kiedyś tak było w teatrze, nie tylko w

W *Giselle* Adolphe'a-Charles'a Adama, choreografia tradycyjna/Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 20.04.1968 rok. Fot. Edward Hartwig

balecie. A poza tym wydaje mi się, że to są trochę przesadzone opowieści.

- Pamięta pani, jak rozmawialiśmy o roli Julii? Mówiliśmy o młodych tancerkach, które zaczynają tańczyć i ograniczają w zasadzie kształtowanie tej roli do wykonywania zadań technicznych. Oczywiście to nie wszystko. Pani mi opowiadała, że przygotowując Julię, równolegle czytała dramat Szekspira...

- Naturalnie, całe dnie...

- ... że znała pani duże fragmenty na pamięć.

- Tak, znałam. Dostałam egzemplarz dramatu i bez przerwy czytałam. Wszystko, czego potem uczyłam się na sali baletowej - scenę pożegnania, scenę balkonową, pierwsze spotkanie - znałam na pamięć. Starałam się oglądać ryciny z tego okresu. Bardzo dużo chodziłam wtedy do muzeum, lubił mnie zresztą dyrektor Stanisław Lorentz, który przysyłał mi zaproszenia na wszystkie wystawy. To mi bardzo dużo dało i pomagało. Czytając jakąkolwiek książkę przeważnie widzę to, co czytam. To samo było z *Romeem i Julią*. Czytając mogłam wyobrazić sobie, co czuje Julia, chociażby w scenie zażycia trucizny. Starałam się potem przekazać to samo publiczności. To szalenie pomaga. Poza tym, jak pracowałam nad jakąś rolą, starałam się w nią wczuć. Czasami to nawet było okropne. Jeśli zdarzało się w domu, to bardzo dobrze, ale jak wychodziłam na ulicę i nagle zdawało mi się, że idzie gdzieś Romeo? Tak byłam tym pochłonięta. Po prostu żyłam rolą. Potem, po premierze, przychodził relaks i starałam się myśleć o zupełnie innych sprawach, aby nie żyć tylko tańcem. Czasami trzeba się odsunąć.

- W ogóle był to okres Opery Warszawskiej i Teatru Wielkiego, kiedy ciągle mówiło się o Krzyszkowskiej.

- Wie pan, wtedy kupujący bilety zawsze pytali: "Kto śpiewa? Kto tańczy?" Mówiły mi o tym kasjerki. Od lat już tego nie słyszę i jest to bardzo niepokojące. A wtedy każdy "chodził na gwiazdę". Też chodziłam do teatru na określonych artystów.

- A czy nie sądzi pani, że dziś nie ma autentycznych gwiazd?

- Nie wiem, czy tak jest, czy też publiczność ma do tego inny stosunek. Chodzi tylko o to, żeby balet był bardzo dobry i dobrze tańczony, a kto tańczy - wszyscy dowiadują się potem z programu. Naturalnie są osoby, które chcą zobaczyć określonych artystów, ale na pewno nie tak często jak kiedyś. Proszę pamiętać, że nie było telewizji i widea. W tym okresie widownie były pełne, a artyści mieli swoją publiczność. Praca sprawiała satysfakcję. Dostawałam niesamowicie dużo listów z prośbą o fotografie, wiele propozycji spotkań i tak dalej. Rzeczywiście to były czasy gwiazd, pomimo że nie można było być gwiazdą. Dziś można to osiągnąć łatwiej - być lepiej ubraną, mieć samochód i tak dalej. Dawniej - co to była za gwiazda! - wychodziłam z Opery Warszawskiej o jedenastej w nocy, jechałam najpierw autobusem, potem tramwajem - i zanim dotarłam do domu, była już dwunasta. Rano, znowu tą samą drogą - nie żadnym samochodem, do głowy by mi to nie przyszło - na lekcje do teatru, tak by w pełnej kondycji stanąć przy drążku. Uważałam, że jak stracę jedną lekcję, stracę bardzo dużo. Jeden dzień bez ćwiczeń, to wielka strata dla tancerza. I cieszę się że w balecie, którym teraz kieruję - w zespole Teatru Muzycznego "Roma" - nie ma takich sytuacji, że ktoś opuszcza lekcje. Jeśli ktoś nie przyjdzie, oznacza to, że wypadła mu jakaś naprawdę poważna sprawa.

- Jak już pani mówiła, propozycję objęcia stanowiska kierownika baletu dostała na początku 1970 roku. Jednak objęła pani tę funkcję dopiero 1września. Co spowodowało, że mimo wahań zdecydowała się pani objąć to stanowisko? Co przeważyło?

Z Gerardem Wilkiem w *Giselle* Adolphe'a-Charles'a Adama, choreografia tradycyjna/Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 20.04.1968 rok. Fot. Edward Hartwig

- Argumenty i prośby dyrektora Zdzisława Śliwińskiego. Wiedziałam, że jest to człowiek bardzo dużej kultury, który darzy mnie wielką sympatią, że będzie mi pomocny i będę miała w nim oparcie. To szalenie ważne, bo bez tego nic się nie zrobi. Wtedy nie wiedziałam jeszcze, jak poprowadzę ten balet, nie miałam żadnej koncepcji. Namawiał mnie przez cały miesiąc, bo uważał - i to ciągle potem podkreślał - że zdam egzamin. Nie chciałam go zawieść. Byłam na dodatek w tej dobrej sytuacji, że codziennie, w każdej chwili, mogłam przyjść do niego na rozmowy. Śliwiński w ten sposób bardzo mi pomagał. Nigdy nie przyjmował tancerzy bez mojej obecności - to bardzo ważne. Pomału wszystko się unormowało, balet coraz lepiej tańczył. Lata siedemdziesiąte ciągle uznawane są przez tancerzy - tych, co już nie tańczą, i tych, co jeszcze tańczą - za najlepszy okres. To były złote lata baletu warszawskiego.

- Kierowanie baletem rozpoczęła pani we wrześniu 1970 roku, mimo to tańczyła pani jeszcze przez jakiś czas.

- Prawie w ogóle nie tańczyłam. Dyrektor Śliwiński pytał mnie: "Dlaczego pani tak mało tańczy?" Miałam dalej tytuł i etat primabaleriny. Za kierowanie zespołem dostawałam takie grosze, że nawet nie warto o nich wspominać. Mogę tylko powiedzieć, że inspektor baletu otrzymywał większe wynagrodzenie niż ja. Dyrektor Śliwiński dlatego ciągle prosił mnie, żebym więcej występowała, abym po prostu zarabiała lepiej. Wtedy codziennie nie wychodziłam z teatru przez osiem godzin. Węcej - przeważnie przychodziłam po dziewiątej, wychodziłam o wpół do trzeciej, wracałam na szóstą, a wychodziłam z teatru bardzo późno. Trzeba było takiego człowieka jak mój mąż, żeby się na to godził. Mnie przecież prawie nigdy nie było w domu ... Na prośby dyrektora Śliwińskiego zatańczyłam *Bolero* Ravela. Tańczyłam też *Romea i Julię* i *Kopciuszka* - balety, których premiery odbyły się, zanim zostałam kierownikiem baletu. Po objęciu tej funkcji jeszcze jakiś czas tańczyłam, ale już bardzo rzadko. Wie pan, to nawet fizycznie było prawie niemożliwe. Musiałam często wychodzić z lekcji - co dawniej było nie do pomyślenia - niekiedy zaraz po rozpoczęciu. Potrzebował mnie na przykład dyrektor Śliwiński albo ktoś inny. Prowadzenie baletu i jednoczesne tańczenie jest na dłuższą metę prawie nie do pomyślenia. Możliwe były jeszcze występy w *Bolerze* na półpalcach, no i dyrektor Jan Krenz zaproponował mi taniec w *Carmen*. Zatańczyłam wtedy ze Stanisławem Szymańskim. To już nie było żadne obciążenie fizyczne. Poza tym wszystkie moje kostiumy przekazałam trzem młodym tancerkom, które wtedy zaczynały pracę, czyli Joli Rybarskiej, Ewie Głowackiej i Barbarze Rajskiej. W teatrze zawsze były kłopoty z pieniędzmi, a kostiumy były nowe, bo niedawno na mnie robione. W ten sposób wprowadzałam je do repertuaru - te trzy młode osoby po prostu weszły na moje miejsce. A ja od czasu do czasu zatańczyłam *Bolero*, które przecież długo nie szło, no i *Carmen*. Opera ta zawsze ma duże powodzenie, a mnie mój taniec - ustawiony zresztą przez Witolda Grucę - sprawiał dużą przyjemność. To był taki taniec hiszpańsko- cygański.

- Można powiedzieć, że to taniec, od którego pani zaczynała ...

- No tak.

- Spotykałem się jednak z opiniami tancerek, które wówczas tańczyły w Teatrze Wielkim, że pani ciągle obsadzała tylko siebie.

- Nieprawda, obsadzałam inne tancerki, które wtedy zatańczyły tyle ról, ile nie zatańczyłyby przy żadnym innym kierowniku. To łatwo sprawdzić, bo wszystko jest w papierach.

- Jak pani sądzi, skąd w takim razie biorą się te animozje?

- Zazdrość i zawiść! To najgorsze uczucie, jakie może istnieć u człowieka. Poza tym nie każdy

zdaje sobie sprawy, że się nie nadaje do jakiejś roli. Miałam często takie sytuacje - przyjeżdżali do Warszawy choreografowie i nie mogli się nadziwić, że chciałam obsadzać te tancerki, które miały pretensje, że za mało tańczą. Myśleli, że one są jakimiś moimi przyjaciółkami. Tak było na przykład z *Córką źle strzeżoną ...*

- Dlaczego nie wymienia pani żadnych nazwisk?

- Bo nie chcę operować nazwiskami. Jestem po prostu ponad to, co te osoby robiły. Po co mam mówić, że pani X miała fatalne warunki zewnętrzne, po co mam komuś robić taką przykrość? Może ta osoba jeszcze do tej pory tego nie wie? Uważam, że nie jest to potrzebne ... Choreografowie ci równocześnie widzieli młode, ładne, utalentowane i dobrze wyszkolone tancerki. Ktoś, kto przyjeżdża do Polski i nie wie, co się dzieje w balecie, nie ma żadnych powiązań, patrzy chłodnym okiem, widzi, kto się nadaje do roli Lisy czy Odetty-Odylii. A osoby, które ja wskazuję - i które są o kilkanaście lat starsze - po prostu nie miały już szans. Proszę pana, niektóre osoby nigdy w życiu nie zatańczyłyby tylu ról, ile zatańczyły za mojego kierownictwa.

- Tak naprawdę, to nie kierownik baletu obsadza tancerzy, ale choreograf. A poza tym - to chyba charakterystyczne dla wszystkich zawodów artystycznych - zazdrość i brak samokrytycyzmu.

- Na pewno jedno i drugie. Poza tym każdy traktuje siebie subiektywnie i uważa, że jest najlepszy, najwspanialszy. Kiedyś Tatiana Wysocka powiedziała mi: "Nigdy nie darują ci twojej figury. Ty wiesz, że masz świetne warunki zewnętrzne, a pani ta czy tamta takich nie ma - i codziennie na sali baletowej uświadamia to sobie". Tak mi powiedziała. Zawsze miałam szczęście, bo chciano mnie obsadzać we wszystkich rolach. A przecież każdy mógł być obsadzony. Nigdy nie było tak, że gdy przyszedł jakiś choreograf, zabraniano mu kogokolwiek obsadzać. To on wybierał sobie obsadę.

- Była i jest pani srogim kierownikiem pilnującym dyscypliny?

- Dyscypliny bardzo pilnowałam, ale wie pan, sama byłam bardzo zdyscyplinowana. Zawsze zaczynałam od siebie. Ponieważ tańczyłam z zespołem przez wiele lat, oni mnie pod tym względem znali. Tancerze byli bardzo zadowoleni z tej dyscypliny - po pewnym czasie mówili mi o tym. Dlaczego? Praca jest wtedy o wiele lżejsza. Ale czy byłam bardzo surowym kierownikiem? Trudno mi na to odpowiedzieć. Niedawno - jak byliśmy z Teatrem Muzycznym "Roma" na festiwalu w Krynicy - dowiedziałam się od pewnego krytyka, który tam był i rozmawiał dużo z tancerzami, iż wcale nie jestem taka surowa, że właściwie można ze mną rozmawiać jak z koleżanką. Na pewno jest to dla mnie wielki komplement, że mimo różnicy wieku młodzi ludzie traktują mnie tak jak koleżankę. Poza tym jest jeszcze coś innego. Balet, którym obecnie kieruję, jest dużo łatwiej prowadzić - z różnych względów. Po pierwsze: mam wieloletnie doświadczenie, po drugie: pracują w nim bardzo młodzi ludzie. Przychodząc do tego teatru mówili, że przychodzą do mnie. Jest to zespół jednego pokolenia. Balet w Teatrze Wielkim, który obejmowałam po raz pierwszy, składał się z kilku pokoleń - jeszcze w tym czasie nie było możliwości przejścia na wcześniejszą emeryturę, dopiero później nastały te czasy. Poza tym był to bardzo duży zespół, w pewnym momencie liczył nawet do stu dwudziestu pięciu osób. Na pewno trudniej było wszystko uporządkować. Wrócę jednak do tego, co mówiłam na początku - jeśli ma się za sobą dyrektora, który pomaga i który chce, żeby balet był dobry, można zrobić cuda. Poza tym przychodziły ze szkoły baletowej bardzo dobre roczniki. Ładnie się prezentowali i dużo tych utalentowanych młodych ludzi przyjmowałam. Czasami po dziesięć lub dwanaście osób - dyrektor Śliwiński nie

Kopciuszek Sergiusz Prokofiewa, choreografia Aleksiej Cziczinadze,
Teatr Wielki w Warszawie, premiera 29.05.1969 rok

zabraniał mi tego. Teraz już tylu się nie przyjmuje. To też było bardzo ważne. Ale czy byłam i czy jestem srogim kierownikiem? Myślę, że nie, a w tej chwili nawet nie muszę. Wszyscy sami dbają o dyscyplinę pracy.

- No tak, ale dzisiaj - jak sama pani powiedziała - ma pani olbrzymie doświadczenie w kierowaniu zespołem baletowym. Wtedy zaczynała pani od zera.

- Tak, nie miałam żadnego doświadczenia i przejmowałam zespół mało zdyscyplinowany. To, co powiedziałam - soliści lepsi i gorsi, i zespół, który tańczył nierówno, był niezdyscyplinowany i nie tak dobrze wyszkolony, jak jest obecnie. Tancerze pochodzili z różnych miast i nie wszyscy ukończyli szkoły baletowe.

- Cały czas mówiliśmy o zespole. Jakie były pani stosunki z solistami, kiedy została pani kierownikiem baletu?

- Bardzo miłe stosunki łączyły mnie zawsze z partnerami. Bardzo dobrze wspominam Zbyszka Strzałkowskiego, Henryka Giero, Witolda Grucę lub Gerarda Wilka. Były to osoby, które tańczyły ze mną w tych samych spektaklach. Doskonale mi się z nimi pracowało. Podobno w zespole - kiedyś powiedziała mi to Doris Lane - zawsze zadowolone są tylko dwie osoby. Zapytałam jakie. Mężczyzna i kobieta, którzy w danym balecie wykonują na premierze główne role.

- Jest dużo racji w tym stwierdzeniu.

- To świetne stwierdzenie. I wie pan, temu nawet nie można się dziwić. Każdy chciałby zatańczyć na premierze. Inne spojrzenie ma tylko choreograf i dyrektor teatru. Miałam duże szczęście do prasy, do fotografów - miałam mnóstwo zdjęć w prasie i wywiadów.

- Wróćmy jednak do stosunków z solistami.

- Jakie mogły być? Nigdy nie utrzymywałam bliskich stosunków towarzyskich z ludźmi z teatru. I to bardzo dobrze sprawdziło mi się w życiu. Tak zresztą uważał mój mąż. Potem, gdy zostałam kierownikiem baletu, nikt nie mógł mi zarzucić, że kogoś faworyzuję. Na przykład żaden z tancerzy nigdy nie był u mnie w domu i ja też nie byłam u nikogo. Gdybym bardzo lubiła którąś z moich najbliższych koleżanek tancerek, być może wyglądałoby to inaczej. Ale ja nie miałam na to czasu, bo ciężko pracowałam. Nie chodziłam po bufetach i nigdy w nich nie przesiadywałam. Nie wiedziałam, że jest bufet - brałam herbatę i już mnie tam nie było. Po lekcji szybko wracałam do domu, żeby odpocząć i wrócić na wieczorny spektakl. Nie utrzymywałam więc żadnych stosunków towarzyskich. Wiele osób to jednak robiło, zwłaszcza ci, którzy mieszkali *vis-a-vis* Teatru Wielkiego. Mogli ze sobą przebywać, bywać u siebie - może to i zrozumiałe. Miałam też zawsze inne zajęcia, które mi zabierały czas. Chodziłam do Filharmonii Narodowej, bardzo dużo w tym czasie czytałam.

- Oprócz tego działała pani w różnych organizacjach - w SPATiF-ie, potem w ZASP-ie.

- Byłam wybierana przez wiele lat, myśle, ze przez dwadzieścia parę. W każdy poniedziałek rano jechałam do ZASP-u. Zasiadałam w prezydium, razem ze wspaniałymi nazwiskami, byłam przewodniczącą podsekcji baletu, przewodniczącą sekcji zagranicznej - i z przyjemnością mogę podkreślić, że nigdy nie wyjechałam z tego powodu za granicę. Wysyłałam moich kolegów - tancerzy, aktorów, śpiewaków. Starałam się o ich wyjazdy, ale sama nigdy nie korzystałam z żadnych przywilejów związanych z działalnością w ZASP-ie. Natomiast gdy dyrektor Wodiczko zwolnił z zespołu wielu śpiewaków, udałam się - jako osoba pracująca w ZASP-ie - do najwyższych

władz z prośbą, żeby nikt z baletu nie został zwolniony. I nikogo nie zwolniono. Bardzo się z tego cieszę, że udało mi się pomóc moim tancerzom. Nikomu o tym nie mówiłam, bo uważam, że jak się pracuje społecznie, nie trzeba tego rozgłaszać.

- Dlaczego - i to nie tylko za pani czasów - w zespole uczyło tak wielu Rosjan?

- Już od bardzo dawna sprowadzano Rosjan do szkoły baletowej. Od tego się zaczęło. Niektóre osoby reprezentowały rzeczywiście bardzo wysoki poziom. Ponieważ przyjeżdżali do szkoły, zaczęliśmy później zabiegać o to, żeby przyjeżdżali także do teatru, ponieważ były kłopoty z pedagogami. Teatr Wielki ma dwie sale baletowe, bardzo rozszerzano repertuar, trzeba było więc sprowadzać pedagogów. Niektórzy nasi tancerze kończyli szkołę baletową i nie rozpoczynali pracy, tylko wyjeżdżali do Moskwy lub do Leningradu. Ale zanim się wyszkolili, ktoś musiał prowadzić zajęcia. Od 1964 roku zaczęłam jeździć na międzynarodowe konkursy baletowe - wtedy kiedy jeszcze nie kierowałam baletem - i poznawałam tam tancerzy i świetnych pedagogów. Konkursy zmobilizowały mnie do tego, aby sprowadzać pedagogów, którzy rzeczywiście doskonale znali warsztat i gwarantowali wzrost poziomu naszego zespołu. Nie wszyscy byli dobrzy - wtedy ich zmieniałam. Zdarzało się, że po kilku miesiącach dziękowałam im za pracę. Jeżdżąc na konkursy do Moskwy, mogłam zobaczyć, kto dobrze uczy. Nawiązywałam kontakt, a potem ta osoba przyjeżdżała do Polski. Takim wspaniałym pedagogiem była Irina Michajliczenko, którą poznałam jeszcze wtedy, gdy tańczyłam. Pracowałam z nią, wiedziałam więc, co potrafi. Michajliczenko - niestety, nie żyje od kilku lat - przyczyniła się w niebywałym stopniu do podniesienia poziomu naszego baletu. Pedagog to najważniejsza sprawa w balecie. Musi być znakomitym fachowcem, musi być osobą lojalną i dużo wymagającą od ludzi. Połączenie tych cech jest ważne. Irina Michajliczenko spełniała wszystkie te warunki. Tak samo prowadziła próby z *corps de ballet*, jak i solistami. Praca z zespołem jest na pewno dużo cięższa. A Irina Michajliczenko pracowała ze wszystkimi - była po prostu znakomitym fachowcem. Przyjeżdżała do mnie parokrotnie, a potem zabrała ją straszna choroba - najgorsza, jaka może być. Miałam takie uczucie, jakbym straciła bliską osobę.

- Pani również zaczęła szukać nowych choreografów.

- Tego samego wieczoru, gdy Leon Wójcikowski wznawiał 18 marca 1973 roku *Pietruszkę,* Jerzy Makarowski pokazał swoją choreografię Pożądanie do muzyki Grażyny Bacewicz. Była to prapremiera. Na ten wieczór baletowy składały się prace najstarszego i najmłodszego choreografa. Na Scenie Kameralnej próbowali swoich sił tacy choreografowie, jak Mariquita Compe, właśnie Jerzy Makarowski, młody wtedy Witold Gruca, potem Jerzy Graczyk i Marta Bochenek. Tancerze mieli możliwość wykazania się i zrobienia własnych choreografii. Nie słyszałam, żeby przedtem ktokolwiek coś takiego robił. Ja pierwsza dałam taką możliwość moim tancerzom. Byli to ci, którzy już mniej tańczyli, ci, co dopiero zaczynali, albo myśleli, że mogą mieć zdolności choreograficzne. Stworzyli bardzo dużo różnych układów na Scenie Kameralnej, która zawsze była pełna. Nasi tancerze mieli też więcej do tańczenia. Były na przykład takie miesiące, kiedy mieliśmy szesnaście występów na obu scenach. I przy tym nie chodziło o żadne pieniądze, bo normy były i tak bardzo wysokie, więc niewiele osób je przekraczało. W bardzo szybkim czasie zaczęłam też sprowadzać choreografów z Zachodu, dzięki kontaktom nawiązywanym podczas międzynarodowych konkursów. Sprowadziłam Birgit Cullberg w 1975 roku, Serge'a Lifara w 1978. Przedtem była jeszcze *Córka źle strzeżona* Fredericka Ashtona. Proszę pamiętać, że mówię o latach siedemdziesiątych, a więc okresie, kiedy sprowadzenie kogoś z Zachodu nie było prostą

Z Mariquitą Compe w *Romeo i Julii* Sergiusz Prokofiewa, choreografia Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie, premiera 26.06.1970 rok. Fot. Zygmunt Sidło

sprawą. Następne dziesięciolecie mojego przewodzenia baletowi Teatru Wielkiego to był już Hans van Manen, John Butler, Maurice Béjart - bardzo dużo wspaniałych artystów, bo przecież my nie mieliśmy i nie mamy tak wielu własnych choreografów. Alberto Mendez przygotował znakomity wieczór baletowy. Zaczynał go balet *Grand pas de quatre*, który zrobiła Alicia Alonso, a następnie *Pas te trois*, słynne *Lalki*, które były znakomicie tańczone przez Kamę Akucewicz i Łukasza Gruziela, *Rara avis* i *Popołudniowa sjesta*.

- Przyszedłem specjalnie na ten wieczór, żeby obejrzeć rewelacyjne *Lalki*.

- Był to jeden ze znakomitszych wieczorów baletowych w tym czasie, bo to w ogóle bardzo utalentowany i znakomity choreograf. Pracowało mi się z nim wspaniale. Jego przyjazd do Polski był możliwy tylko dlatego, że od Warny '64 znałam Alicię Alonso. Najtrudniej natomiast było pozyskać Fredericka Ashtona: dlatego że w Europie - do czasu, kiedy ja zrobiłam *Córkę źle strzeżoną* w 1977 roku - nie dawał tego układu nikomu. Miał asystentkę, Faith Worth, która najpierw przyjeżdżała i oglądała zespół. Potem zdawała mu dokładną relację - jacy są tancerze i czy mogą tańczyć w tym balecie. Ashton nie znosił samolotów, więc sam mało podróżował. Przyjaźniłam się przez całe lata - i przyjaźnię nadal, choć rzadko się widujemy - z Alexandrem Grantem. To wielki przyjaciel Ashtona, zresztą spadkobierca wielu jego baletów, między innymi *Córki źle strzeżonej*. Spotykałam się z nim na całym świecie - i w Stanach Zjednoczonych, i w Japonii, w Warnie, w Moskwie, w Helsinkach. Ostatnio widziałam się z nim w Paryżu. Dokładnie mi o wszystkim opowiadał. Ashton nie zdecydował się na podróż do Polski, przyjechała więc jego asystentka, zresztą osoba bardzo trudna w pracy - można powiedzieć, że czasami nie do wytrzymania. Tancerką chyba w ogóle nie była. Kiedy zaczęła pokazywać pierwsze *pas*, można było odnieść wrażenie, iż jest amatorką. Ale to trwało bardzo krótko, dlatego że znakomicie pokazywała wszystko układem Benesza. Miała wspaniale opanowaną tę technikę zapisu układów tanecznych. Wielkie księgi leżały na fortepianie, a ona pokazywała wszystkie role i wspaniale potem egzekwowała to, co miało być wykonane. Właśnie przy *Córce źle strzeżonej* miałam z nią na początku spięcia, bo chciałam obsadzić pewną tancerkę - która twierdziła, że za mało tańczy, chociaż w moim przekonaniu tańczyła bardzo dużo - i pani Worth absolutnie się nie zgodziła. Przy dyrektorze Śliwińskim i innych osobach powiedziała: "To chyba pani przyjaciółka, że chce ją pani w tej roli obsadzić. Ona się zupełnie do tego nie nadaje".

- A jak argumentowała to, że nie chce jej obsadzić?

- Mówiła, że ta osoba nie jest w żadnym wypadku Lisą! Tancerka ta nie była już osobą młodą, miała niedobre warunki zewnętrzne i absolutnie się do tej roli nie nadawała. Pani Worth powiedziała, że raczej zrezygnuje z robienia tego baletu, że inaczej nie może, bo odpowiada przed Ashtonem. Gdyby Ashton albo ktokolwiek inny zobaczył kogoś takiego w tej roli, toby potem już jej nigdzie nie wysłał. Dbała więc bardzo o to. Na premierze tańczyli Barbara Rajska i Ireneusz Wiśniewski jako Colas. To była – jak dotąd - najlepsza para. Nigdy w tych dwóch rolach nie zobaczyłam lepszej pary i nie wiem, czy prędko zobaczę. Nadawali się do tych ról fantastycznie.

- Jak to się stało, że balet w czasach, kiedy kierowała nim pani, miał swój najlepszy okres?

- Wie pan, zawsze dużą zasługę ma tu dyrektor teatru ...

- Wszystkim teraz pani będzie rozdzielała laurki, jakby sama nie miała w tym żadnego udziału...

- Minęło już wiele lat od czasu, gdy rozpoczynałam, i bez przerwy otrzymuję piękne listy

i kartki z całego świata - można by z nich wydać oddzielną książkę - od tancerzy, którzy ze mną pracowali. Dopiero z tych listów dowiaduję się, jak dobrze czuli się w tym teatrze. Potem, gdy zmienili pracę, wyjechali, to zobaczyli, jak gdzie indziej jest ciężko. Nie mieli tej opieki i serdeczności. Bo to jest tak jak między matką i dzieckiem - szalenie dużo się wymaga, ale bardzo kocha. Na takiej zasadzie prowadziłam zespół baletowy. Byłam mu absolutnie oddana - od rana do nocy. Wiem o tym, że mam - po moim ojcu - zdolności organizacyjne. Także w prywatnym życiu - w domu, od momentu kiedy budzę się rano - wszystko mam zorganizowane, zaaranżowane tak jak trzeba. Myślę, że to mi bardzo pomagało w balecie. Nie miałam żadnych kłopotów pod tym względem, a wie pan, że to jest połowa sukcesu. Poza tym przebywałam stale z moim zespołem. Siedziałam na wszystkich próbach, wiedziałam, kto jak tańczy, byłam na wszystkich spektaklach, wiedziałam, w czym kogo obsadzić, jaką mu dać rolę. Największą przyjemnością było dla mnie obserwowanie młodych ludzi, których przyjmowałam po szkole i którzy z początku tańczyli w ostatniej linii. Przyglądałam się im i wiedziałam, jak mam ich obsadzić, jak nimi kierować - to było bardzo ważne, prowadzenie młodego człowieka tak, żeby potem mógł zatańczyć solowe partie. Niektóre tancerki błyskawicznie startowały w głównych rolach. Na przykład trzy absolwentki szkoły baletowej, które przyszły razem: Głowacka, Rajska, Rybarska. Równocześnie zostały koryfejkami, solistkami i pierwszymi solistkami. Zasada postępowania była jasna: koryfejkami zostały wtedy, kiedy zatańczyły kilka trudnych wariacji. Solistkami dopiero wtedy, kiedy tańczyły solowe partie, a pierwszymi solistkami, kiedy Ewa Głowacka zatańczyła w *Jeziorze łabędzim* Odettę-Odylię, Jola Rybarska Kitri w *Don Kichocie*, a Barbara Rajska w *Giselle*.Tak się awansowało w Teatrze Wielkim. Poprzeczkę wymagań ustawiałam znacznie wyżej niż teraz w Teatrze Muzycznym "Roma", a to dlatego, że są tu bardzo młodzi ludzie. Baletu po prostu nie było i trzeba było stworzyć go w krótkim czasie. Z zespołu należało wybrać dość szybko tancerzy i zrobić z nich solistów. Nie było tu przecież żadnego repertuaru. Nie mogłam czekać, aż Monika Marzec zatańczy Odettę-Odylię, bo po prostu nie było takiej możliwości. Rozpoczynając pracę - w połowie sierpnia - od 1 września Monikę Marzec zrobiłam solistką baletu, bo wiedziałam, że jest bardzo utalentowana, tylko należy się nią zająć.

- Mówi pani, że wtedy wszystko podporządkowała baletowi. Jak więc wyglądało pani życie prywatne?

- Byłam obecna w teatrze zawsze, kiedy tańczył mój zespół, nawet podczas wstawek w przedstawieniach operowych. Ale jeżeli miałam dzień wolny, potrafiłam się wyłączyć. W tym czasie byłam tylko z moim mężem.Wyjeżdżaliśmy pod Warszawę, zajmowaliśmy się tylko swoimi sprawamI. Byliśmy po prostu sami ze sobą.

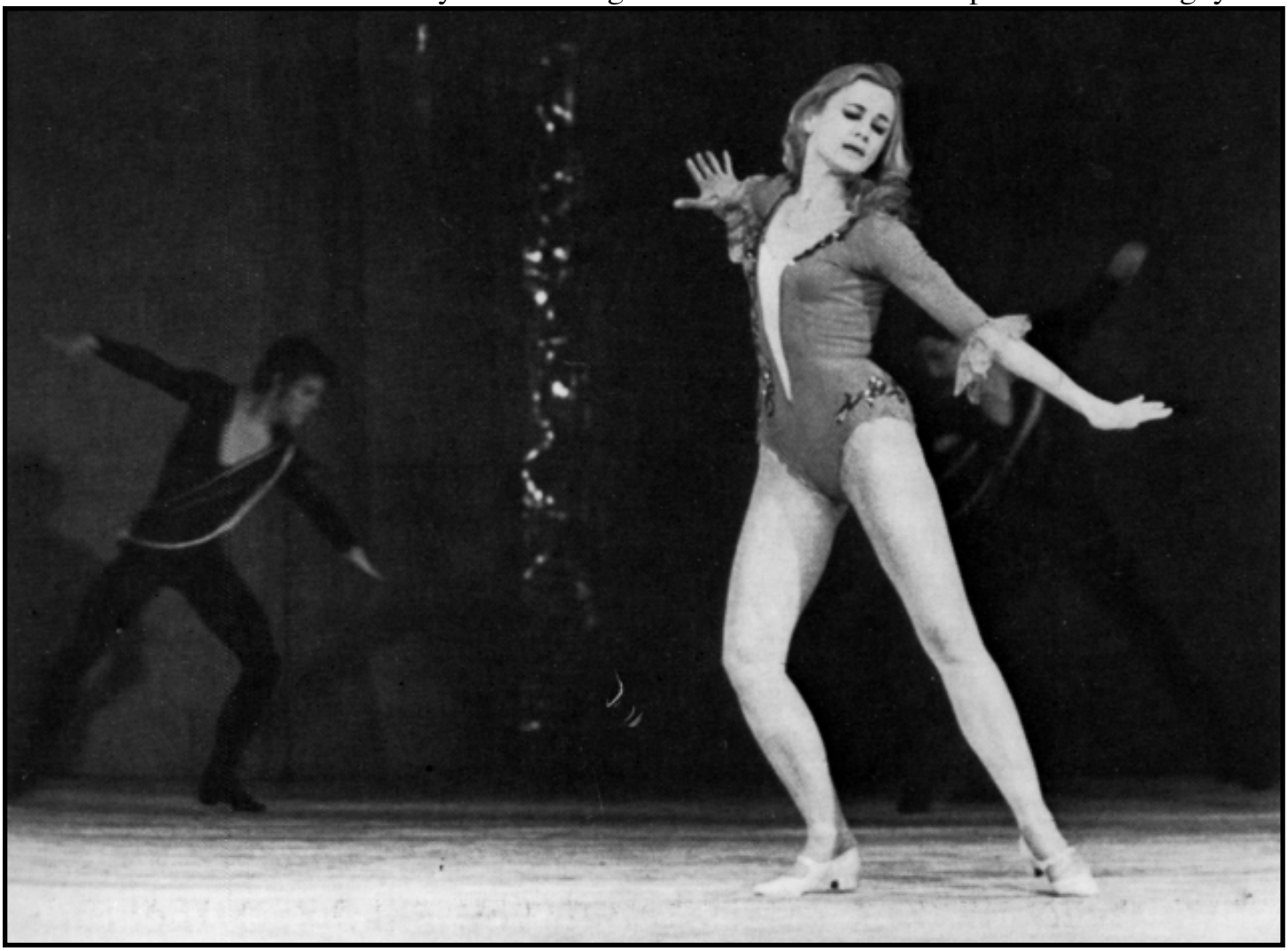
- Lata sześćdziesiąte to przecież śmierć pani mamy. Lata osiemdziesiąte - choroba i śmierć męża ...

- Tak ... Miałam cudowne dzieciństwo - do wybuchu wojny było to coś wspaniałego! Gdy o tym myślę, to tak jakbym oglądała film. Cudowny, w jakichś jaskrawych, jasnych barwach - kraina szczęścia i radości. Nie było tam nic, co by zakłóciło moje radosne dni. I nagle wybuchła wojna. Straciłam ojca - to znaczy rozstaliśmy się na wiele, wiele lat. Wybuchło powstanie, w którym zginął mój ukochany brat Stanisław, dziewięć miesięcy spędziłam w najgorszym obozie koncentracyjnym. Potem nagle straciłam ukochanego ojca, matkę - rodziców, których ubóstwiałam ponad wszystko na świecie. Straszna choroba, która przyszła nagle - długo nie wiedziałam o tym,

bo ukrywał to przede mną - na mojego męża. Straciłam go w końcu - po dwóch latach strasznych zmagań. Przedłużyliśmy mu życie o te lata. To było największe osiągnięcie w moim życiu. Nic więcej nie liczy się dla mnie i nie będzie się liczyło. Od początku jego choroby stałam się innym człowiekiem. Mąż zachowywał się zresztą podczas choroby wspaniale... Do czego zmierzam? Do tego, że moje życie to w połowie wielkie szczęście i w połowie wielkie tragedie. I trudno jest mi powiedzieć, czego było więcej. Nie wiem. Gdybym musiała powiedzieć, czy byłam bardziej szczęśliwa czy nieszczęśliwa, nie umiałabym dać na takie pytanie odpowiedzi. Moim wielkim atutem jest to, że jestem osobą z natury bardzo pogodną. Jestem też silna, mam bardzo silny charakter. Wiem o tym i to mi szalenie pomaga w różnych sytuacjach. I co szczególnie istotne - kiedy mam coś do załatwienia, jakieś przeszkody do pokonania, muszę zrobić cokolwiek dla innej osoby, jestem tak silna, tak odporna, że nie spotkałam nikogo takiego jak ja. Naturalnie potem opadają ze mnie siły, emocje i na pewno bardzo wszystko przeżywam. Mam jednak zdolność wracania do dawnych lat - widzę wtedy Choszczówkę, słyszę głos mojej mamy, widzę siebie biegającą jako mała dziewczynka po Choszczówce, a mama woła: "Marysiu". To wszystko do mnie wraca i wtedy złe myśli odchodzą.

- Jak pani godziła opiekę nad mężem z pracą w balecie?

- W balecie nie wiedział o tym nikt. W ogóle o takich rzeczach nie opowiadałam. Nigdy nie



Bolero Maurice'a Ravela, choreografia Witold Borkowski,
Teatr Wielki w Warszawie, premiera 11.03.1971 rok. Fot. Edward Hartwig

opowiadam o chorobach, o zmartwieniach, nigdy się nikomu nie skarżę.

- Ale jak pani to wszystko godziła?

- Sama zastanawiam się, jak to godziłam. Wiedziałam przede wszystkim o jednym - w pracy mam być taka jak dotychczas i nikt nie może widzieć mojej smutnej twarzy. Dlatego też wiele osób w ogóle o niczym nie wiedziało. Dowiadywali się dopiero potem... Mąż przestał nagle przychodzić do pracy. Miałam wtedy bardzo dużo tournee zagranicznych i w ogóle nie wiedziałam, że choroba się rozwija. Mąż nie chciał mi psuć tych wyjazdów, a potem nie chciał psuć Bożego Narodzenia, moich imienin... No i dopiero po tym wszystkim powiedział mi, że jest chory. Stało się to wówczas, kiedy zawiozłam go do szpitala, a lekarz powiedział, że mąż umrze jutro, chyba że stanie się cud. I stał się cud - przeżył jeszcze dwa lata, ale miał najlepszą opiekę medyczną· Dla mnie ważna była wtedy tylko jedna rzecz - żeby zorganizować mu leczenie. To było moim zadaniem. Bardzo pomógł mi pan Arnold Juniter, który był dyrektorem administracyjnym w Teatrze Wielkim. Nigdy mu tego nie zapomnę. Tak to wyglądało przez te dwa lata. Mój charakter zmienił się wtedy absolutnie. Choroba mojego męża zrobiła na mnie tak straszne wrażenie, że zaczęłam mieć do wszystkiego inne podejście. Trzymałam się dzięki wierze w życie pozagrobowe.

- Jak zmienił się pani charakter?

- Mam do wszystkiego ogromny dystans. Czasami żałuję, że nie poświęciłam więcej czasu mojemu mężowi. On nigdy nic nie mówił - wiedział, że jestem zakochana w moim balecie, w moich tancerzach, że bardzo mi zależy, aby dobrze tańczyli, żeby były piękne premiery... Często różne osoby, które miały z nim kontakt, mówią mi, jak wspaniale zachowywał się w tych trudnych miesiącach. Zawsze trzymał się na uboczu, nigdy nie chciał mi przeszkadzać, a nawet odwrotnie - pomagał. Pamiętają go... A moim powołaniem był balet. Marzyłam o tym od najmłodszych lat. Potem spełniły się te marzenia, ale wymagały przecież dużo pracy - nic nie przyszło lekko, trzeba było na to zapracować i wiele rzeczy poświęcić. Nigdy nie bawiłam się tak, jak bawią się młodzi ludzie - nie miałam tej przyjemności. Poświęciłam się dla baletu. Moje koleżanki z tamtych lat mówiły, że do rana grają w brydża, chodzą na przyjęcia. Nigdy tego nie robiłam - zawsze dbałam o kondycję, żeby być na drugi dzień wypoczęta i pełna sił. Było coś za coś. Mój mąż to akceptował, zresztą też był domatorem... Przeczytałam niedawno, że podobno jest trzydzieści tysięcy definicji miłości. Między nimi jedna, mówiąca, iż nie chodzi o to, aby stale patrzeć sobie w oczy, ale by patrzeć w tym samym kierunku. I to jest bardzo piękne, prawda? Myśmy patrzyli w tym samym kierunku. Na pewno dużo siły w pracy dawało mi to, że miałam przy sobie człowieka, który mi na każdym kroku pomagał, załatwiał wszystkie sprawy domowe. Pomagał mi absolutnie we wszystkim, żebym się tylko nie męczyła. Nieustannie czułam jego troskę, a nie każdy mężczyzna umie to tak okazać. Jest to raczej domeną kobiety. Ona jest tą troskliwą, zajmuje się domem. Tak zresztą powinno być. No, nie jest powiedziane, że mężczyźni tacy nie bywają, ale wśród kobiet jest to częstsze. A właśnie taki był mój mąż. Chciał, żebym się nie męczyła i zajmowała tylko Teatrem Wielkim. Dlatego nawet mieszkania nie zmieniliśmy. Mogliśmy to zrobić, bo mąż miał mieszkanie po swojej matce - dużo większe. Nie przenosiliśmy się tylko dlatego, że nasze mieszkanie jest blisko Teatru Wielkiego. Wszystko było właściwie podporządkowane mojej pracy w balecie

- Czy trudno było pani rozstać się ze sceną?

- Skąd! W wielu wywiadach pytano mnie, dlaczego przestałam tańczyć. Odpowiadałam, że

lepiej, by pytano mnie, dlaczego przestałam tańczyć, niż gdyby pytano, dlaczego jeszcze tańczę. Z dnia na dzień przestałam się interesować swoim tańcem. Tańczyłam tylko niektóre role do czasu wprowadzenia innych obsad. W Teatrze Wielkim nie można "jechać" jedną obsadą - w żadnym wypadku. Zresztą w każdym dużym balecie muszą być dwie, trzy obsady. Tak, jak już mówiłam, przestało mnie to interesować, przerobiono moje kostiumy dla nowych, utalentowanych tancerek. Interesowało mnie tylko to, jak te osoby, którymi teraz kieruję, będą tańczyć.

- Trudno to jednak zrozumieć, bo przecież pani zawsze pragnęła tylko tańczyć i nagle *z dnia na dzień zrezygnowała z tego*.

-Dlatego, że to była straszna praca, straszne obciążenie.

- Ale przecież pani lubiła pracować.

- Doszły inne rzeczy. Kierowanie baletem to jest masa pracy administracyjnej. Po latach wykształciłam sobie sekretarkę, która wie, jak prowadzi się balet. Na początku nikt nic nie wiedział. Kiedy jeszcze tańczyłam, nie było żadnych planów. Przychodziliśmy do teatru i kierownik baletu mówił po kolei, co będzie dzisiaj próbowane. Tak było w Operze Warszawskiej. Plany, pisanie obsad zaczęło się dopiero wtedy, kiedy ja zostałam kierownikiem baletu. Chciałam po prostu zorganizować ludziom pracę. Byli z tego bardzo zadowoleni, bo wiedzieli, co ich czeka przez cały tydzień. To zaczęło się ode mnie. Trzeba było przy tym siedzieć, pisać, myśleć o obsadach,

Z Carlą Fracci i Paolo Bertoluccim na lotnisku w Warszawie w 1976 roku

kogo sprowadzić. Zawsze dwa lata wcześniej myślałam, kto będzie robił następny balet. Trzeba było do tych osób napisać. Całe szczęście, że już się z nimi znałam z konkursów. Dzięki temu ich honoraria były mniejsze, a za choreografię Ashtona połowę zapłacił British Council. Za *Córkę źle strzeżoną* chyba nawet nie bylibyśmy w stanie zapłacić. Ashton to bardzo drogi choreograf. Niedawno w loży Teatru Muzycznego "Roma" nagle jakiś bardzo miły starszy pan, który siedział obok żony, zagadnął mnie: "Pani Mario, pani Mario, czy pani pamięta, jak razem wystawialiśmy Córkę źle strzeżoną?" Zastanawiałam się, kto to jest - okazało się, że on wtedy pracował w British Council. Teraz jest w Szwajcarii na placówce.

- No, ale mimo wszystko scena, oklaski, publiczność, kwiaty...

- Wiedziałam, że w balecie muszą tańczyć młodzi ludzie... Mamy też wspaniałe przykłady tak znakomitych artystek, jak Maja Plisiecka, Alicia Alonso, Margot Fonteyn, które tańczyły w późniejszych latach. Może jednak powinny wcześniej skończyć? Niektóre były jeszcze starsze i tańczyły. To były wielkie indywidualności, sławy... Jeśli ktoś ma wielkie nazwisko, a publiczność chce tę osobę oglądać, to można tańczyć. Ja jednak uważam, że lepiej zejść ze sceny za wcześnie niż za późno. A może to było moje wielkie szczęście? Często zadawałam sobie pytanie, które pan mi zadał. Jak to się stało, że kiedyś myślałam, że bez tańca żyć nie mogę, a potem nagle, z dnia na dzień, zaczęło być mi to obojętne. Może dlatego, że zaczynałam zupełnie nowy etap życia i chciałam zrobić to jak najlepiej, a musiałam się tej pracy uczyć. Przez pierwsze miesiące przecież nikt mi nie mówił, jak mam prowadzić zespół. Widziałam pewne błędy osób, które przede mną nim kierowały. Wiedziałam też, iż z ludźmi trzeba rozmawiać, że każdy człowiek może zawsze do mnie wejść, że wolę, jak przyjdzie ze swoim problemem od razu. Niektórzy wprawdzie mówili, że czasami lepiej poczekać, ale uważałam, że lepiej to zrobić od razu.

- Od momentu pani debiutu na scenie - jako tancerki - minęło nie tak dawno pięćdziesiąt lat. Od 1970 roku kieruje pani baletem, najpierw Teatru Wielkiego, następnie Opery Narodowej, a obecnie Teatru Muzycznego "Roma". Dwie kariery, w których osiągnęła pani jeśli nie wszystko, to na pewno bardzo wiele. Która z nich przyniosła pani większą satysfakcję?

- Trudno tak do końca to stwierdzić. Kiedy tańczyłam, nie zdawałam sobie sprawy z tego, że kiedyś będę sama prowadziła zespół baletowy. Taniec był moim życiem, więc wówczas wydawało mi się, że nic wspanialszego już mnie nie spotka. Byłam młoda, miałam sukcesy, dobre oceny u publiczności i krytyki. To wszystko było jakby naturalne. Potem zostałam kierownikiem baletu... I gdy się nad tym teraz zastanawiam, to sądzę, że ta praca daje mi więcej satysfakcji. To wielka przyjemność nie tylko oglądać młodych tancerzy na scenie, ale współuczestniczyć w tworzeniu ich karier. Taniec w moim przekonaniu jest sztuką najcięższą i najkrócej trwającą. I stąd też towarzyszenie tym młodym ludziom, wspomaganie ich wysiłków, a w końcu współuczestniczenie w ich sukcesie przynosi mi wiele satysfakcji i przyjemności. A poza tym tworzenie baletu od podstaw - dwukrotnie przejmowałam zespół baletu Teatru Wielkiego w trudnym okresie, a trzeci raz tworząc od podstaw zespół baletu Teatru Muzycznego "Roma" - daje olbrzymią satysfakcję.

- Mówi pani o sukcesach prowadzonych przez panią zespołów, ale przecież zdarzają się też dotkliwe porażki: źle obsadzone role lub nieudane choreografie.

- A czy w życiu nie ma porażek? To jest naturalne. Każdy nowy balet to wielkie ryzyko. Szczególnie wówczas, kiedy mamy do czynienia z nowym tytułem. Sprowadzałam wiele baletów, które widziałam. Ale generalnie mogę powiedzieć, że w pierwszych tygodniach powstawania

baletu potrafiłam prawie bezbłędnie ocenić jego wartość. Przez kilkadziesiąt lat brałam udział w pracach jury różnych konkursów na całym świecie, więc mam wyrobione oko. Potrafiłam również bez większych trudności rozpoznawać utalentowanych tancerzy. A z upływem czasu tych porażek, rzecz jasna, było mniej, bo moja wiedza w tej materii była coraz obszerniejsza.

- Czasami pokłada się wielkie nadzieje w jakimś choreografie. Potem okazuje się, że etap końcowy nie jest tym, czego się spodziewano. Czy zdarzały się pani takie wpadki?

- Proszę pana, wszystkie premiery nie mogą być na najwyższym poziomie. To jest wykluczone. Takiego zespołu nie ma na świecie. Nie wszyscy choreografowie są jednakowo utalentowani, a poza tym nie wszystko, co mi proponowano, potem okazywało się tak dobre, jakbym tego chciała. Muszę jednak powiedzieć, że takich baletów nie było dużo, można powiedzieć, że bardzo mało, i rozczarowanie dotyczyło głównie polskich choreografów. Zagraniczne balety były przeważnie przeze mnie sprawdzone, znałam je. Bardzo dużo jeździłam, miałam możliwości oglądania rozmaitych spektakli i wiedziałam, o co chodzi. Nie można jednak mieć pretensji do polskich choreografów. Jeżeli ktoś po raz pierwszy robił jakiś balet, nie wszystko było i mogło być jednakowo udane. Tu dochodzi też sprawa muzyki - to jest bardzo ważne. Często muzyka stanowi połowę sukcesu baletu. Ale takich nieudanych baletów nie było wiele.

- Wydaje mi się, że jeśli chodzi o Teatr Wielki, to problem sprawiała też olbrzymia

W rozmowie z Serge'em Lifarem na warszawskim lotnisku w 1978 roku

scena.

- Tak, niektóre balety nie sprawdzały się na niej. Po prostu jest za szeroka. Są balety, które lepiej wyglądają na mniejszej scenie. Ten sam problem dotyczy zresztą spektakli operowych. Szerokość tej sceny jest błędem. Stąd często choreografowie wprowadzali na nią zbyt wiele osób i układ stawał się mało czytelny. Przez to zespół nie mógł tańczyć równo i nie była to wina tancerzy, tylko właśnie układu. Jeżeli jeszcze na dodatek był on połączony z dość trudną muzyką, tym bardziej sprawiał kłopot tancerzom.

- Czy i jaki wpływ ma kierownik baletu na choreografa i na kształt powstającego baletu?

- To zależy od tego, kto jest choreografem. Kiedy tańczyłam, czasami mogłam proponować swoje rozwiązania. Jako kierownik baletu przy niektórych, szczególnie polskich twórcach, też mogłam do pewnego stopnia doradzać. Nigdy jednak nie ingerowałam w ich pracę. Natomiast pomogłam Leonowi Wójcikowskiemu, kiedy był już bardzo chory, wznowić *Pietruszkę*, w której wcześniej tańczyłam. Podobnie było z niektórymi rolami.

- A całkowite zerwanie prób?

- Nigdy nie było to konieczne.

- W takim razie największa porażka w pani karierze kierownika baletu?

- To na pewno *Brazylijczyk w Paryżu* Lorki Massine'a, którego nie ja sprowadziłam do teatru. Był to bardzo nieudany balet, który został zdjęty po trzech czy czterech przedstawieniach.

- Oglądaliśmy wspólnie na Scenie Kameralnej pokaz dyplomowy warszawskiej szkoły baletowej. Ich występ - musi pani przyznać - był bardzo słaby.

- Osobiście uważam, że Scena Kameralna, gdzie odbył się pokaz dyplomowy, jest dosyć trudna do występów, zwłaszcza dla młodzieży szkolnej. Publiczność siedzi bardzo blisko sceny, a podłoga jest tam dość twarda ...

- Tłumaczy pani ten niski poziom trochę na zasadzie, że baletki ciasne, kostium uwiera, a podłoga za twarda. Uważam, że problem leży raczej w błędnym systemie kształcenia młodzieży.

-Bardzo dobrych pedagogów rzeczywiście jest niewielu. Wszyscy dyrektorzy szkół baletowych mówią o tym od lat. Czasem zapraszali do swoich szkół kogoś z zagranicy, ale w tej chwili narzekają, że nie mają pieniędzy na ich opłacenie. Słyszę jednak o tych kłopotach od bardzo wielu lat. Zasadniczo w szkołach powinni uczyć tancerze, którzy skończyli karierę sceniczną. Muszą mieć jednak predyspozycje do uczenia młodzieży, a z tym niestety różnie bywa. Jeśli są utalentowani w pracy pedagogicznej, na ogół nie mają dyplomów uprawniających do nauczania. Miałam przez wiele lat w teatrze wspaniałego pedagoga, Irinę Michajliczenko, którą wszyscy wspominają do dzisiaj. Też nie miała dyplomów uprawniających do pracy pedagogicznej, ale to był najlepszy pedagog, jakiego znałam, poza oczywiście Leonem Wójcikowskim. On miał wyjątkowe zdolności do uczenia i także nie miał dyplomu, bo wtedy zresztą nie miał gdzie go zdobyć, ale był fantastycznym pedagogiem i tancerzem. A to, że nie jest najlepiej z naszym baletem, ma swój początek w szkołach baletowych, które muszą dać teatrom naprawdę dobrych tancerzy. Jeżeli dyrektor teatru nie interesuje się baletem, nie stwarza możliwości jego rozwoju, nie daje premier - w każdym zespole baletowym przy teatrze powinny być dwie w sezonie - i jeżeli nie będzie tych spektakli co najmniej osiem w miesiącu, a powinno być dziesięć, nigdy nie będzie dobrze. Na różnych radach teatru w minionych latach dyskutowałam ze śpiewakami,

którzy mieli pretensje do mnie, że domagam się ogromnej liczby spektakli baletowych, bo oni wtedy tracili. I tracili rzeczywiście. Ktoś o to wówczas walczył, ale ja miałam zawsze za sobą dyrektora, który uważał, że musi być sprawiedliwie i dla jednej, i dla drugiej strony. A teraz tego nie ma, więc jak mają się tancerze rozwijać, jeśli tak rzadko występują? Zawsze mówiłam i będę ciągle powtarzać, że należy robić jak najwięcej premier dobrych choreografów. Tylko wówczas może być mowa o odpowiednim poziomie i rozwoju polskiego baletu.

- W takim razie, co i dlaczego nagle się zmieniło?

- To, że dyrektor zaczął ustalać repertuar.

- Nie konsultując tego z panią?

- Dyrektor ustalał cały repertuar i jakkolwiek byłam przy tym obecna, to jednak on decydował.

- Może niezbyt usilnie broniła pani swojej sprawy?

- Broniłam, ale jeśli ktoś mówi zdecydowanie, że tych baletów nie będzie, to można było tylko zrezygnować z pracy. Głos decydujący ma przecież dyrektor teatru.

- Każdego widza fascynuje na przykład w Jeziorze łabędzim kilkadziesiąt tancerek, wykonujących równiutko wszystkie ruchy. Chociaż wiadomo, że nie są to automaty, to jednak wszystkie nierówności irytują.

- Zakładamy, że są to tancerki z wykształceniem, i jeżeli nie wykonują czegoś równo w

Z mężem, Zbigniewem Nowickim w Radziejowicach w lipiec 1985 roku

balecie takim jak *Jezioro łabędzie* - tańcząc ten balet długo i często, co też trzeba wziąć pod uwagę - to wina leży po stronie pedagoga, a nie tancerzy. Zespół siebie nie widzi i dlatego pedagog musi mieć znakomite oko, widzieć, gdzie, co i jak zostało źle zrobione.

- Czy zdarzały się pani w długim czasie kierowania baletem Teatru Wielldego, potem Opery Narodowej momenty, kiedy chciała pani zrezygnować?

- Nigdy nie miałam takiego momentu. Jak ktoś bardzo kocha - to nie rezygnuje!

- No tak, ale przychodzili różni ludzie, zmieniali się dyrektorzy...

- To zupełnie inna sprawa.

- Ale sama pani powiedziała, że od dyrektora opery bardzo dużo zależało.

- Tak. I potem, gdy dyrektor zdejmował bardzo ciekawe pozycje, takie, które powinny być w repertuarze, a na to miejsce wchodziły premiery niezbyt udane, to oczywiście nie mogłam się cieszyć. Ale to nie znaczy, że chciałam ustąpić. Poza tym w latach osiemdziesiątych, gdy dyrektorem był Robert Satanowski, miałam wolną rękę i wystawiłam kilka bardzo dobrych pozycji. Przyjechali wtedy między innymi Hans van Manen, John Butler i Maurice Béjart. Były to bardzo dobre premiery.

- Znaczące wyjazdy zespołu baletowego miały miejsce wówczas, kiedy pani została kierownikiem baletu. Myślę tu o tournee najbardziej prestiżowych, jak wyjazd do Kanady i Stanów Zjednoczonych. Które z nich najmilej pani wspomina?

- Właśnie to, o którym pan przed chwilą powiedział w 1987 roku do Stanów Zjednoczonych i Kanady. A potem, w roku 1990 roku na Tajwan. Naturalnie było też bardzo dużo interesujących tournee w całej Europie. Byliśmy dosłownie we wszystkich krajach, ale najważniejszy, najbardziej prestiżowy i zakończony największym sukcesem był właśnie wyjazd do Stanów Zjednoczonych i Kanady.

- Dlaczego?

- Dlatego że zatańczyć dwadzieścia trzy razy *Giselle* jeżdżąc po całych Stanach Zjednoczonych, i zatańczyć naprawdę dobrze - nie myślę tu tylko o solistach, ale o całym zespole baletowym - jest szalenie trudno. Recenzje były znakomite, przyjęcie publiczności entuzjastyczne, wszędzie komplety. Poza tym panowało wówczas ogromne zainteresowanie polskim baletem. Chyba najlepsze recenzje nasz balet miał właśnie z tournee amerykańskiego. Mogę również bardzo dobrze powiedzieć na temat Tajwanu. Tam oprócz baletów klasycznych mogłam zawieźć *Three pieces*, które zrobił Hans van Manen do muzyki Grażyny Bacewicz. Włączyłam to do wieczoru koncertowego. Moim marzeniem zawsze było zaprezentować balet do muzyki jakiegoś naszego wybitnego kompozytora. Muszę powiedzieć, że zawsze spotykało się to z niechęcią ze strony impresaria, dlatego że - jak twierdził - na balety klasyczne chodzi publiczność na całym świecie i łatwo się one sprzedadzą. W naszych ciężkich, stresujących czasach są to balety łatwiejsze do oglądania. Mnie jednak bardzo zależało na tym, ponieważ wystawiałam bardzo dużo nowoczesnych baletów. Gdybym zliczyła, byłoby ich więcej niż klasyki i z tego faktu jestem bardzo zadowolona. Wystawiłam również bardzo wiele baletów do muzyki kompozytorów polskich, bo ta muzyka bardzo mnie interesowała.

- Jak podczas tych tournee oceniano na Zachodzie zespół baletowy Teatru Wielkiego?

- Mamy świetne recenzje. Na przykład w Ameryce, gdzie występowaliśmy z *Giselle,* przed naszym wyjazdem z Nowego Jorku podszedł do mnie Kevin Hasler - znakomity dyrektor

Columbii, agencji, która nas sprowadziła - i dał mi trzy znakomite recenzje z trzech najważniejszych dzienników w Nowym Jorku. Między innymi było takie zdanie, że nasz balet powinien tańczyć przez dwa tygodnie raczej w Metropolitan Opera, a nie tam, gdzie myśmy tańczyli.

- A gdzie tańczyliście?

- W Bronksie. Bardzo dobrze nas przyjmowano. Były też takie wyjazdy, podczas których występowaliśmy i w dużych, i w mniejszych miastach, dlatego też nie ze wszystkich występów były recenzje, ale tak w ogóle pisano o nas bardzo dobrze. *Giselle* zdobyła ogromne powodzenie w Stanach. Przed każdym występem miałam prelekcję, podczas której zadawano mi pytania z widowni. Były też takie miasta, w których *Giselle* prezentowano po raz pierwszy. Tam, w Ameryce, istnieją przede wszystkim zespoły nowoczesne, liczące dziesięć do dwudziestu osób. Na duże balety, tak jak nasz zespół, kiedy to do USA przyjechało osiemdziesiąt pięć osób, nie ma pieniędzy. W dodatku jest to balet klasyczny. W mniejszych miastach, w których - oprócz Nowego Jorku, Bostonu, Chicago - występowaliśmy, *Giselle* jeszcze nigdy nie widziano. Organizatorzy przygotowywali więc coś w rodzaju wprowadzenia, co było bardzo pouczające i bardzo miłe. Na widowni siedzieli przeważnie młodzi ludzie.

- Te prelekcje cieszyły się dużym zainteresowaniem?

Z Galiną Ułanową podczas V Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie, czerwiec 1985 roku. Fot. Victor Akhlomov.

W swoim gabinecie w Teatrze Wielkim w czerwiecu 1986 roku

- Ogromnym! Zawsze. A występy tak dużym, że nie miałam gdzie usiąść na widowni. Chciałam z widowni oglądać występ, a nie zawsze było to możliwe. To był 1987 rok. Zaraz potem balet otrzymał następne zaproszenie - w 1990 roku, no i ja wtedy z baletem nie pojechałam. Bardzo ciężko chory był mój mąż i w kilka dni po wyjeździe zespołu zmarł.

- Wracając jeszcze do występów w Stanach Zjednoczonych. Wasz powrót otoczony był skandalem. Dziennikarze naszej telewizji czekali na panią na lotnisku. O co wtedy chodziło?

- W Kanadzie zostało pięciu tancerzy, którzy zresztą zostawili mi list. Byli to tancerze z zespołu, którzy nie wykonywali dużych ról. List był pisany w nocy z 2 na 3 listopada 1987 roku, w hotelu Hamilton: "Szanowna Pani Mario! Dziękujemy za dotychczasową współpracę i przepraszamy za kłopoty, które mogą wyniknąć z naszej decyzji pozostania na obczyźnie. Warunki naszego życia wpłynęły na nasz krok i mamy nadzieję, że ta decyzja da nam lepszą przyszłość. Czas pokaże, czy nie pomyliliśmy się, ale zawsze wspominać będziemy niezwykle ciepło Panią i sezony w Teatrze Wielkim. Z poważaniem". Podpisali się wszyscy tancerze, którzy zostali. Jedna tancerka i czterech chłopców. Zresztą potem wielokrotnie miałam z nimi kontakt. Ile razy przyjeżdżali do Polski, przychodzili do mnie do teatru, ponieważ nie miałam do nich żadnych pretensji... To byli: Robert Glumbek, Jan Zdanowicz, Danuta Gaszyńska, Marek Fiertek i Mirosław Zydowicz.

- Ale dlaczego telewizja była tym tak strasznie zainteresowana? Tego samego dnia prosto z lotniska poproszono panią do "Dziennika Telewizyjnego".

- U nas często robiono sensację ze spraw, które na całym świecie traktowane są normalnie. Prawdopodobnie trudno byłoby im wyjechać, bo musieliby załatwić paszporty, a poza tym zapłacić za podróż. Tak pojechali razem ze mną. W pierwszym akcie *Giselle* byli dworem, więc właściwie można powiedzieć, że statystowali. Ponieważ nasz znakomity amerykański impresario, Kevin Hasler, pozwolił mi wziąć cały zespół baletowy, postanowiłam, że pojadą wszyscy tancerze. Potem mi to wypomniano. Mówiono, że gdyby nie pojechali ze mną, toby nie zostali. Jestem jednak bardzo zadowolona, że ich zabrałam. Dlaczego nie? Spróbowali. Były to przeważnie osoby spoza Warszawy, tutaj musieli wynajmować mieszkania. To są wszystko troski życia codziennego.

- Rozczarowała pani naszych dziennikarzy bagatelizując całą sprawę.

- Bo przecież nic się nie stało. Potem siostra jednego z nich przysłała do mnie bardzo przyjemny telegram, bo powiedziałam w "Dzienniku Telewizyjnym", że tancerze to ptaki, są raz tu, a raz tam. To przecież prawda. Wie pan, jak ktoś wyjechał za granicę i zechciał wrócić - wracali przecież do mnie na gościnne występy, bardzo dużo było takich tancerzy - przyjmowałam ich z powrotem.

- Ale nie tylko to przysparzało pani kłopotów ze strony władz.

- Tak, miałam na przykład kłopoty, kiedy wystawiałam balet do muzyki Stefana Kisielewskiego. Ale jednak doprowadziłam do premiery. *System dr. Smoły i prof. Pierza* w choreografii Witolda Grucy miał swoją prapremierę w Teatrze Wielkim 28 maja 1988 roku. Zawsze byłam – myślę - osobą dosyć odważną. Jeśli chodzi o sztukę, to nie zwracam uwagi na inne sprawy. Wtedy też wyjaśniłam wszystko w telewizji i uspokoiło się.

- Czy ówczesna polityka miała wpływ na to, co się dzieje na scenie?

- Gdybym była aktorką, mogłyby wchodzić w grę jakieś zmiany tekstów, prawda? Ponieważ byłam tancerką, te sprawy jakby mnie nie dotykały. Tylko wtedy, kiedy Leon Wójcikowski

wyjechał za granicę i został w Londynie, a potem, po pewnym czasie wrócił już jako bardzo schorowany starszy pan, mówiono mi, żebym nie przyjmowała go do teatru. Postąpiłam odwrotnie. Przyjęłam go od razu i dyrektor Śliwiński to zaakceptował. Do tego wystarałam się dla niego o jak najlepszą emeryturę. Mówiono wtedy, że uciekł... Ja takich rzeczy nigdy nie robiłam, mimo że otrzymywałam różne nęcące propozycje, jak choćby od Marie Rambert. Tam zapewne miałabym lepiej pod każdym względem. No, ale nie wypuszczano - na początku. Potem zorientowano się, że bardzo kocham swój kraj, że bardzo kocham Warszawę. Nie mogłabym żyć gdzie indziej na stałe. Nie wytrzymałabym psychicznie. Bardzo dobrze się tutaj czuję, a uważam, że to dla człowieka jest najważniejsze. To, co czuje wewnątrz. Jest to ważniejsze od tego, co go otacza. Oczywiście najlepiej, gdy jedno i drugie jest w porządku.

- Opowiadano różne plotki o wpływie ambasady radzieckiej na to, co działo się w balecie warszawskim.

- Tego nie mogę potwierdzić.

- Liczba pedagogów na przykład.

- Leon Wójcikowski wyjechał i tak naprawdę nie było nikogo, kto by mógł ten zespół szkolić. Jeżdżąc do Moskwy, gdzie zapraszano mnie na wszystkie konkursy do jury jako przedstawicielkę Polski - zapraszano wszystkich z krajów demokracji ludowej - zobaczyłam, że tam balet był bardzo dobrze wyszkolony. To nie znaczy, że dobre były układy. Miałam zastrzeżenia do choreografii i wolałabym coś nowoczesnego. Dlatego potem zapraszałam Hansa van Manena, Johna Butlera, Serge'a Lifara, Birgit Cullberg, bo już miałam dosyć *Śpiącej królewny*. Zobaczyłam jednak, że oni świetnie tańczą. Poza tym na wszystkich konkursach specjaliści z krajów zachodnich zachwycali się tańcem tancerzy radzieckich. I to była prawda. Czasem zdarzało się tak, że tancerz rosyjski, tańczący nawet najgorzej, mimo wszystko robił to lepiej od innych. A dlaczego? Dlatego że tancerze z Zachodu musieli się przygotowywać sami, musieli płacić za pedagoga, za układy, za kostiumy. Natomiast z naszej strony to wszystko dawało państwo. I wtedy, jak ktoś ma pedagoga, przygotowuje się znakomicie, jeżeli jest oczywiście zdolny. Pieniądze na to były. Gdy przygotowywałam pary, bo ciągle woziłam ze sobą solistów, występowałam poprzez dyrektora Teatru Wielkiego o stypendium do Ministerstwa Kultury i Sztuki. I z reguły otrzymywałam. Dla tancerzy, dla pedagogów, dla pianistów. Tylko ja pracowałam za darmo. Dla siebie o nic nie prosiłam, a byłam cały czas przy nich, bo ich po prostu przygotowywałam. W każdym razie miałam zawsze dla tancerzy pieniądze.

- Jaką rolę w zespole baletowym - nie mówimy tutaj o szkole baletowej - odgrywa pedagog?

- Ogromną! Przede wszystkim szalenie ważne są codzienne dobre lekcje. Ważne są dla młodych ludzi, których po szkole baletowej często jeszcze trzeba szkolić, i dla starszych tancerzy, bo pomagają im utrzymać poziom. Poza tym pedagodzy powinni ćwiczyć podczas lekcji pewne elementy z choreografii. Dobry pedagog będzie to robił sam - bez zwracania mu uwagi. Czasem jest to męczące, ale tak powinno się robić. I nie ma znaczenia, że na przykład tylko jedna tancerka wykonuje to w swojej wariacji, nie zaszkodzi bowiem, jak cały zespół poćwiczy trudną część choreografii. Wtedy choreograf ma, że tak powiem, ułatwioną sprawę. Tak więc rola pedagoga jest ogromna. Poza tym pedagog może z pewnymi osobami co pewien czas ćwiczyć indywidualnie, chociaż na sali baletowej nie powinien wyróżniać nikogo. Może przyjść do osoby kierującej baletem - która zresztą powinna być stale na wszystkich zajęciach - i zaproponować wprowadzenie

Z mężem, Zbigniewem Nowickim,
w Teatrze Wielkim podczas Gali Sylwestrowej w 1987 roku. Fot. Juliusz Multarzynski

kogoś do jakiejś wariacji. Tego prawie nikt nie robił i zawsze ja to proponowałam. Stąd też w ciągu sezonu miałam po sześćdziesiąt-siedemdziesiąt debiutów! Co to znaczy debiut? To wejście po raz pierwszy, poza premierowym spektaklem, tancerza w jakąś rolę.

- To niekoniecznie musi być rola wiodąca.

- Były różne. I wiodące, i większe, i mniejsze. Takie debiuty zawsze odnotowywałam, czasami wywieszałam informację o nich i ludzie o tym wiedzieli. To bardzo dobrze działało. Tancerze wiedzieli, że stwarza im się jakieś szanse. Podnosi się też poziom. Im więcej par wprowadza się w rozmaite role w trakcie sezonu - poza premierą - tym lepiej. Miałam dwie, a czasem trzy premiery w ciągu sezonu w Teatrze Wielkim, no i potem jest - pomiędzy nimi - czas wolny. Premiery przygotowywało się dość szybko, ponieważ ci, którzy przyjeżdżali, chcieli je robić jak najszybciej. Także ze względu na koszty - trzeba było opłacać hotele i tak dalej. Starano się więc wszystko zrobić szybko. Między premierami były normalne spektakle i w nich prezentowałam nowe osoby. W ten sposób podnosił się poziom całego baletu.

- Swego czasu głośno było o tym, że Krzyszkowska zauważa kogoś z ostatniej linii i umożliwia mu przejście do przodu.

- I jest to w dalszym ciągu przeze mnie praktykowane.

- Ale czy pani nigdy nie pomyliła się w swoich osądach?

- A wie pan, że nigdy. Sama się dziwię.

- Przy tylu osobach było to przecież możliwe.

- Nie pomyliłam się. Nigdy też w swojej ocenie nie pomyliłam się na konkursach. Ktoś wszedł, zrobił dosłownie trzy kroki, a ja myślę: "O, to będzie świetny tancerz". I czasem rzeczywiście ta osoba zdobywała pierwszą nagrodę. Tyle lat byłam na scenie i tyle lat pracuję z tancerzami, że mam już wyrobione oko.

- Chciałbym, żeby mi pani wytłumaczyła, co wyróżnia dobrego tancerza? Technika, warunki zewnętrzne?

- Wszyscy tancerze muszą mieć bardzo dobre warunki zewnętrzne. Od tego się zaczyna. Często jest tak, że ktoś jest zdolny, utalentowany i ma bardzo złe warunki zewnętrzne, no i - niestety - nie będzie odnosił sukcesów. Szkoła baletowa powinna przeprowadzać ostrą selekcję. Człowiek sam siebie nie widzi.

- Nikt nie widzi siebie obiektywnie.

- Obiektywnie widzą nas inni. Uważam jednak, że można - jeśli jest się krytycznie nastawionym - wyrobić sobie opinię o swoich niedoskonałościach. Wtedy jest w balecie łatwiej. Jeśli jednak chodzi o warunki zewnętrzne, to w dzisiejszej sytuacji - jeśli chodzi o balet klasyczny - są one na pewno bardzo ważne. Z tym że ja, przyjmując do baletu, brałam wszystkich tych, którzy byli zdolni. Bo w dużym zespole, który ma ogromny repertuar, a takim kierowałam, potrzebne są duże, wysokie tancerki o długich pięknych nogach i potrzebne są malutkie - do zupełnie innych ról. Bo te wysokie nie zatańczą tak dobrze niektórych ról, jak choćby w *Balu kadetów* dziewczynkę z warkoczykami. Natomiast Odetta musi mieć już wspaniałe warunki. Inaczej nie będzie królową łabędzi - żeby nie wiem jak tańczyła. Technika w dzisiejszych czasach - bo dawniej było trochę inaczej - powinna być naprawdę perfekcyjna. Dużo winy jest po stronie szkoły - albo tę technikę da, albo nie. Z tym w szkole nie jest dobrze. Tancerz po dziewięciu latach - to bardzo dużo, jakie to pieniądze! - powinien wychodzić absolutnie perfekcyjnie przygotowany.

- Nie tylko w technice klasycznej.

- W ogóle współczesny tancerz powinien tańczyć wszystko. Absolutnie. Jeśli tańczy tylko klasykę, to jest bardzo źle.

- Ale wróćmy do tego, co powoduje, że tancerz nagle staje się wybitny. Bo uważam, że nie chodzi tylko o warunki zewnętrzne ani umiejętności techniczne, ale że ważna jest osobowość.

-Tancerzy z osobowością nie ma tak wielu w balecie. To nie jest taka prosta sprawa.

- Przez krótki okres była pani pozbawiona pracy...

- Nigdy nie byłam pozbawiona pracy! Myśli pan o tych pięciu latach, kiedy nie pełniłam funkcji kierownika baletu? Wtedy byłam cały czas na etacie w Teatrze Wielkim, ponieważ zajmowałam się dwóchsetleciem baletu polskiego. Cały czas pracowałam. Mogę powiedzieć, że ten pięcioletni okres był bardzo przyjemny w moim życiu, ponieważ wtedy bez przerwy - tak się jakoś złożyło - jeździłam na międzynarodowe konkursy. Cały czas latałam po świecie, po dwa razy w roku - jednocześnie zajmując się rocznicą baletu polskiego. No i był to okres, kiedy mogłam trochę więcej być z mężem.

- Jak to się stało, że rozstała się pani z baletem właśnie na te pięć lat?

- Bardzo poważnie zaczęły mi dolegać kręgi szyjne, efekt pobytu w obozie koncentracyjnym.

Po premierze w Teatrze Wielkim z Robertem Satanowskim,
Johnem Butlerem, Hansem van Manenem w 1987 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

Przez noszenie bardzo ciężkich kotłów w Ravensbrück - z kawą albo zupą - pod koniec lat siedemdziesiątych zaczęłam mieć duże kłopoty z kręgosłupem. I profesor Malewski chciał mnie nawet operować. Na to mój mąż nie chciał się absolutnie zgodzić. Miałam jedno zwolnienie lekarskie za drugim. Byli też inni lekarze. Profesor Zarski powiedział, że operacja absolutnie nie wchodzi w grę, tylko ćwiczenia. Wysłali mnie do Konstancina, gdzie leczono mnie akupunkturą laserową· I w Konstancinie, w ZAiKS-ie, poznałam bliżej Bogusława Kaczyńskiego, piszącego tam książkę o Adzie Sari. Wtedy zaczęła się znajomość z moim obecnym dyrektorem. A przez to leczenie, odpowiednie ćwiczenia, moje schorzenie zostało zlikwidowane. Powiedziano mi tylko jedną rzecz - co bardzo dobrze mi robi - że zawsze mam się trzymać prosto i w żadnym wypadku nie poddawać się operacji.

- Ale czy to pani przeszkadzało w kierowaniu baletem?

- Bardzo bolała mnie głowa. Są to bardzo poważne bóle i nie wiadomo, co jest ich powodem. Okazało się, że kręgosłup szyjny. Mam tu w domu taki mały kołnierzyk, który wkładam przy oglądaniu telewizji. To naturalnie nie trwało przez całe pięć lat, ale mój mąż nie chciał, żebym znowu była kierownikiem baletu. Przyszedł jednak dyrektor Robert Satanowski, który znał mnie od lat, i zaczęło się mówić o przygotowaniach do dwóchsetlecia baletu polskiego. W związku z tym poprosił mnie o rozpoczęcie tych przygotowań. Dostałam gabinet i urzędowałam w teatrze. Leczyłam się dalej i nie myślałam o powrocie. Znalazło się jednak dużo osób, które zaczęły mówić, że w balecie bardzo źle się dzieje. Byli to tancerze, ale także różne inne osoby. Chodzili do dyrektora Satanowskiego i chcieli koniecznie, żebym wróciła. I muszę powiedzieć, że wbrew mojemu mężowi wróciłam do teatru. On nie chciał. Uważał, że to bardzo ciężka praca i że strasznie się męczę. Sam był wtedy zdrowy. Choroba męża zaczęła się od Czarnobyla - tak przynajmniej stwierdzili lekarze. Ja także chciałam i nie chciałam wrócić. Były jednak najrozmaitsze naciski, także ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki. Latem 1985 roku odbyły się uroczystości dwóchsetlecia baletu, a od pierwszego września zostałam ponownie, po raz drugi, kierownikiem baletu. I to było moje następne dziesięciolecie.

- Ale przecież mówi się, że to niektóre osoby wygryzły panią z baletu.

- Dużo rzeczy się mówiło. Owszem, na pewno wiele osób bardzo by chciało. Te osoby, o których mówiło się, że mnie wygryzły, zostały usunięte z baletu przez kierownika, który w tym czasie prowadził zespół. Po prostu jedną panią obsadził jako Matkę w balecie *Giselle*, drugą panią jako Księżną w *Jeziorze łabędzim*. Obie się obraziły i przeszły na emeryturę. W ciągu pięciu lat balet prowadziły trzy osoby. Nie chodziłam wtedy do teatru, bo - tak jak mówiłam - bardzo dużo jeździłam. Był to dla mnie bardzo dobry okres. Właściwie jedyny, kiedy mogłam zarobić trochę pieniędzy. Bo nigdy, ani w Teatrze Wielkim, ani w Operze Warszawskiej nie zarobiłam dużych pieniedzy. A to były wyjazdy zagraniczne, podczas których czasami dawałam lekcje. Nie było to tak, że siedziałam w domu sama, smutna, zamknięta. Odwrotnie - latałam po świecie, mogłam się ładnie ubrać, zarobiłam trochę pieniędzy, no i było bardzo przyjemnie. Wspaniale przy tym odpoczęłam psychicznie.

- Był też drugi okres - krótki wprawdzie - kiedy nie kierowała pani żadnym baletem. Myślę tu o rozstaniu z Operą Narodową i potem przejście do Teatru Muzycznego "Roma".

- Skończyłam pracę w Teatrze Narodowym w końcu czerwca 1995 roku, a do Teatru Muzycznego "Roma" przyszłam 15 sierpnia. To przecież były tylko wakacje, półtora miesiąca.

Jaka tam przerwa? Dyrektor Bogusław Kaczyński cały rok do mnie wydzwaniał i prosił, żebym przyszła do niego, do teatru. Tak więc gdy tylko skończyłam pracę w Teatrze Wielkim, natychmiast rozpoczęłam u dyrektora Kaczyńskiego. Właściwie w lipcu podpisałam umowę.

- Wracając do wyjazdów - przez dziesięciolecia z zespołu Teatru Wielkiego bardzo wiele osób wyjeżdżało za granicę.

- Tak, bardzo dużo. Nie uważam tego za coś strasznego. Jeździłam przecież dużo po świecie i widziałam, że czasem solista był w jakimś balecie tylko rok albo dwa. Tancerze ciągle się zmieniali. Tylko u nas podchodzono do tego w sposób, można powiedzieć, dziwny i niezdrowy. Może ze względu na to, że w ogóle było trudno wyjechać za granicę. Nie jest powiedziane, że ktoś od skończenia szkoły do emerytury ma pracować w tym samym zespole. Bardzo dobrze, jeśli tak będzie. Takich osób jest dużo i możemy się tylko cieszyć, jeśli są to tancerze bardzo dobrzy. Jeżeli są słabsi, to czasem dobrze, że wyjechali, bo przynajmniej zarobili. Ale tak działo się dawno, teraz bardzo trudno dostać gdzieś angaż. A był taki okres - kiedy jeszcze Rosjanie nie wyjeżdżali - gdy bardzo chętnie angażowano Polaków, dlatego że otrzymywali dużo niższe honoraria niż inni tancerze. Byliśmy w Niemczech tanią siłą roboczą. To nawet bardzo nieprzyjemne stwierdzenie. Jak Rosjanie mogli już wyjeżdżać, to z kolei oni zaczęli zapełniać te wszystkie teatry. I w tej chwili zaangażować się gdzieś za granicą jest znacznie trudniej, poza tym na Zachodzie ze względów

Po premierze w Teatrze Wielkim
z Hansem van Manenem i tancerzami w 1987 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

finansowych zostały pozamykane różne teatry. Mnie te wyjazdy absolutnie nie przeszkadzały. Poza tym, tak szczerze mówiąc, prawie nikt nie zrobił wielkiej kariery.

- No, Gerard Wilk...

- No dobrze, ale w porównaniu z tym, ile osób wyjechało! Wołk-Karaczewski tańczył w Berlinie, był partnerem Evy Evdokimowej.

- **W Hamburgu u Neumeiera tańczyła...**

- ... Ania Grabka oraz Janusz Mazoń. Ireneusz Wiśniewski także występował dłuższy czas za granicą. Ale to mało. Dla mńie kariera baletowa to taka jak na przykład Rudolfa Nuriejewa. To była wielka kariera - kiedy wyjechał z Rosji. Poza tym trzeba przez parę lat - co najmniej pięć - być na czele danego zespołu. Wtedy to na pewno wielka kariera. U Bejarta zrobili ją Gerard Wilk i Wojtek Wiesiołłowski. Jak biorę pismo baletowe i widzę na okładce i wewnątrz artykuły o moim rodaku, to wiem, że odnieśli sukces. Zależy zresztą, kto co nazywa wielką karierą.

- Rzeczywiście, prawdziwych karier było tyle, co palców u jednej ręki.

- Jeżeli ktoś tańczył i bardzo dobrze zarabiał, no to ... po prostu zarabiał dużo pieniędzy. Jednak te osoby wracały często do nas i mówiły, jak u nas praca jest dobrze zorganizowana, jak duży repertuar. Młody człowiek chce zdobyć nowe doświadczenia i ja to bardzo dobrze rozumiem. Chce coś w świecie zobaczyć. No i zawsze chodzi przede wszystkim o zarobki, o sprawy bytowe - mieszkania i inne sprawy, które są konieczne do życia. U nas z tym zawsze były kłopoty.

- W tych rozmowach, które do tej pory przeprowadziliśmy, często broniła pani i tłumaczyła ludzi. Można powiedzieć, że to jedna z pani cech.

- Tak.

- Dlaczego?

- Bo taki mam charakter. To bardzo ułatwia życie.

- No tak, ale niektóre osoby bardzo pani zaszkodziły, czy też szkodziły.

- Proszę pana - i nic nie zrobiły. Chciały zaszkodzić.

- Ale żeby pani musiała je tłumaczyć?

- Jeżeli mam powiedzieć prawdę, ja w ogóle o tych osobach nie myślę. Nie myślę, nie pamiętam. To dobra cecha mojego charakteru - szybko zapominam. Po co zaśmiecać sobie głowę? Mam ważniejsze rzeczy do przemyślenia.

- Wiadomą rzeczą jest, że środowisko teatralne bywa bardzo podatne na wszelkie intrygi, zawiści...

- No i co z tego? Mnie to nie dotyczyło i w ogóle nie obchodziło. Do momentu kiedy tańczyłam, te sprawy dla mnie nie istniały. No, a potem, mimowolnie ... Gdy kierowałam baletem, przychodziły do mnie różne osoby i dopiero wtedy się z tym wszystkim zetknęłam. Nie przypuszczałam, że to jest taki ogrom spraw. .

- Pamięta pani pobyt Teresy Żylis-Gary, gdy przyjechała w 1976 roku do Warszawy na jedno przedstawienie *Toski*. Jakie dostawała karteczki do garderoby? Jak koleżanki...

- Dotarły do mnie na ten temat różne wiadomości. Dużo później - już po jej wyjeździe. Nie wiem, czy tak rzeczywiście było.

- A w balecie takie rzeczy nie zdarzały się?

- Nie słyszałam, żeby ktoś przyjechał tańczyć, a ktoś inny mu jakieś karteczki przypinał czy podkładał. Niczego takiego nie słyszałam. W tej chwili - mówię tu o "Romie" - to oni tak się

lubią i jest tak wspaniała atmosfera, że można tylko pozazdrościć.

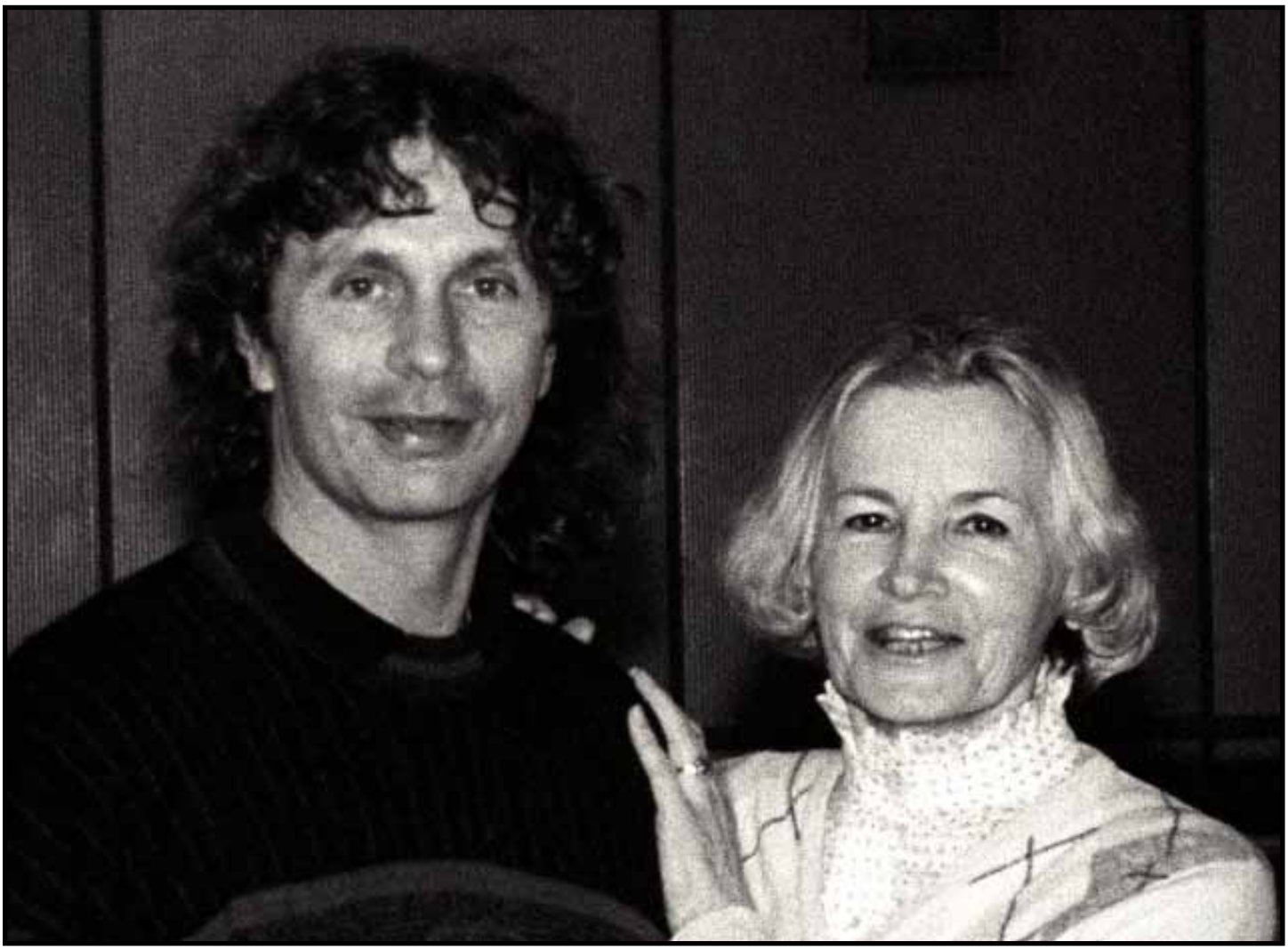
- Ale ten zespół tworzą młodzi ludzie, którzy dopiero startują w tym zawodzie.

- Tak, to prawda. Mimo to mogłyby w nim być różne charaktery, ale oni bardzo dobrze się ze sobą czują. Widać, że jest pomiędzy nimi bardzo zdrowa konkurencja. To bardzo dobrze. Każdy chce być lepszy i chce dostać lepszą, a nie gorszą rolę.

- Czy pani żałuje, że w swojej karierze nie tańczyła w baletach współczesnych?

- Bardzo żałuję, bo ogromnie podobał mi się *Czerwony płaszcz*. To współczesny balet, chociaż ustawiony był na palcach. Tańczyłam też etiudy do muzyki Komedy w układzie Witolda Grucy. Bardzo mi to odpowiadało, bardzo. Gdybym dzisiaj zaczęła tańczyć, chciałabym opanować wszystkie techniki tańca. Tego wtedy nie było - był tylko balet klasyczny. No, ja akurat miałam szczęście, że Leon Wójcikowski uczył też tańca hiszpańskiego. Skończyłam więc kurs tego tańca. W każdym tygodniu poświęcaliśmy mu po dwie, trzy godziny. Współczesny tancerz i tancerka powinni znać wszystkie techniki tańca, a nie tylko taniec klasyczny choć on jest bazą. Szkoła baletowa powinna więc mieć pedagogów na najwyższym poziomie, którzy bardzo dobrze wykształcą uczniów. Powinni też sprowadzać profesorów uczących innych technik tańca współczesnego. To konieczne.

- My o tym wiemy, tylko szkoły baletowe nie wiedzą.



Z Andrzejem Glegolskim w Teatrze Wielkim w 1989 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

- Może nie mają pieniędzy? To bardzo dużo kosztuje. Ciągle słyszę o jakichś kłopotach.

- Pani nigdy nie miała kłopotów finansowych, jeżeli chodzi o wystawianie baletów, zapraszanie artystów?

- W Teatrze Wielkim?

- Tak.

- Nigdy. Same z sekretarką baletu pisałyśmy zaproszenia do choreografów. Potem dyrektor Śliwiński prowadził rozmowy na temat kontraktów. Nie, nigdy nie było kłopotów. Na to zawsze były w teatrze pieniądze. Natomiast teraz są bardzo duże kłopoty w Teatrze Muzycznym "Roma".

- Czy za czasów dyrekcji Roberta Satanowskiego również była taka dobra sytuacja?

- Tak, również.

- Kiedy się popsuła?

- Jeśli chodzi o sprowadzanie choreografów?

- Swobodę w kształtowaniu repertuaru.

- Kształtować repertuar zaczął następca dyrektora Satanowskiego. Zawsze miał system autorskiego prowadzenia teatru. Jeśli chodzi o balet, to jego pomysłu był *Grek Zorba*. Sam o tym zdecydował - nie ja. I potem wystawił *Brazylijczyka w Paryżu*. Choreograf obu baletów, Lorca Massine, uważał, że ten drugi będzie lepszy od *Greka Zorby*. Zawsze to mówił. Wystawił go kiedyś jego ojciec, a Leon Wójcikowski tańczył w tym balecie. Trwał chyba pół godziny, a u Lorki Massine'a prawie dwie godziny. Muzyka została dopisana przez Macieja Małeckiego. *Grek Zorba* miał ogromne powodzenie u publiczności - trzeba to przyznać. Tutaj ogromną zasługę odgrywa muzyka Mikisa Theodorakisa. Film też był w Polsce chętnie oglądany. Dlatego też *Zorba* szedł blokami, a trudno jest łączyć *Zorbę* z *Jeziorem łabędzim*, z *Giselle*. I tak klasyczny repertuar baletowy w większości zszedł z afisza. Właśnie przez *Greka Zorbę*. No, ale teatr był pełen. Dla dyrekcji to było bardzo ważne.

- Ciągła rozterka, co ważniejsze: powodzenie u publiczności czy sprawy artystyczne?

- Jeszcze przy dyrektorze Satanowskim były pełne widownie. Właściwie przez cały czas mojej pracy w balecie. Nagle pozdejmowano balety klasyczne. Zespół bardzo się denerwował, odbywały się z dyrekcją zebrania, proszono o powrót klasyki. To ciekawe - gdy w latach sześćdziesiątych wystawialiśmy tylko balety klasyczne - nie byłam jeszcze kierownikiem - tancerze domagali się baletów współczesnych. Potem, jak właśnie one zaczęły być grane, zespół chciał tylko baletów klasycznych. To także bardzo ludzkie. I ciągle tak było. Ale należało to zupełnie inaczej rozwiązać. Zakładając nawet, że potrzebny jest balet *Grek Zorba*, wprowadzamy go, ale w ten sposób, żeby nie kolidował z innymi pozycjami klasycznymi. Nie można grać tego baletu sześć razy z rzędu, a potem natychmiast *Jezioro łabędzie*. Może to jest wygodnie dla orkiestry, sprzedaje się wszystkie bilety, ale dla baletu to niedobrze. Ja bym *Greka Zorbę* dawała dwa razy w miesiącu, jeżeli już musi być.

- Ale jeżeli cieszy się takim powodzeniem u publiczności...

- Dlatego szedł blokami.

- A jak pani ocenia jego choreografię?

- Proszę pana, tam na koniec wykonywany jest taniec sirtaki, bardzo efektowny. Publiczność właściwie na to tylko czeka. Gdyby nie było tego tańca, nie byłoby takiego aplauzu na zakończenie. On jest dobrze wykonany, zwłaszcza przez Johna. Są tam dwa duety - Mariny i

Johna, ale generalnie w całym spektaklu wiele scen się powtarza. Lepiej by było, gdyby ten balet został skrócony i trwał na przykład pół godziny. Mógłby być jednym z trzech baletów w ciągu wieczoru. Tylko że większe powodzenie ma zawsze pełnospektaklowy balet.

- Przez kilkadziesiąt lat pracy w balecie spotkała pani wielu wybitnych tancerzy i choreografów. Myślę tu przede wszystkim o polskich artystach. Większość z nich pani wykreowała. Kto jakoś szczególnie zapadł pani w pamięć?

- Kto specjalnie? Najwcześniej poznałam Witolda Grucę, jeszcze w Operze Poznańskiej, kiedy byliśmy oboje bardzo młodzi, prawie że debiutowaliśmy w teatrze, który wówczas prowadził Walerian Bierdiajew, mając tak wspaniałego kierownika baletu jak Leon Wójcikowski. Witold Gruca obdarzony był nieprzeciętną urodą, ogromnym wdziękiem i od razu poczułam do niego wielką sympatię. Pracowaliśmy wtedy naturalnie tylko jako tancerze i po latach spotkaliśmy się właściwie dopiero w Operze Warszawskiej. I tam pokazał się jako choreograf, a następnie, gdy zostałam kierownikiem baletu, za mojej kadencji - w latach siedemdziesiątych opracował kilka choreografii. Ogromnie podobała mi się *Bardzo śpiąca królewna* do muzyki Augustyna Blocha. Było to ciekawe przedstawienie - połączenie baletu i śpiewu a Witold Gruca bardzo ładnie całość przygotował. Następnie zrobił świetny układ do *Nokturnu, Taranteli* i *Mandragory* Karola Szymanowskiego. Witold Gruca jest świetnym aktorem. Osobiście tańczyłam z nim niezbyt

Z Alicją Alonso w Teatrze Wielkim w 1989 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

dużo, dlatego że nie był tancerzem *par excelence* klasycznym, ale mieliśmy piękny balet, który razem tańczyliśmy: *Czerwony płaszcz* do muzyki Luigiego Nono. Był to balet interesujący pod względem libretta, ciekawa była muzyka - oboje po raz pierwszy zetknęliśmy się z taką muzyką. Tam w ogóle nie słyszało się żadnej melodii. Choreografia również była interesująca. Bardzo dobrze mi się tańczyło i - przede wszystkim - grało z Witoldem Grucą. Występowałam też w wielu różnych jego układach - na koncertach. Kiedyś bardzo dużo tańczyło się na koncertach. Teraz tego nie ma. Witold Gruca ustawiał nowoczesny balet do muzyki Komedy, co mi bardzo odpowiadało. To było coś zupełnie innego niż Odetta, Giselle czy Swanilda. Tańczyliśmy· w trykotach, chociaż też na palcach - zawsze tak mnie ustawiano. Następnie ustawiał *Pana Twardowskiego*. Uważam jego układ za dobry i ciekawy. No i przyszła pora na balet, który składał się z trzech części. Była to chyba najlepsza choreografia Witka: *Stanisław i Anna Oświęcimowie* do muzyki Mieczysława Karłowicza, następnie *III Symfonia* Tadeusza Bairda i *Wesele w Ojcowie* Karola Kurpińskiego. Trzy różne balety i wszystkie bardzo ciekawe. To chyba jeden z najlepszych wieczorów i najlepsza choreografia Witka. Ten wieczór miał bardzo duże powodzenie, wyjeżdżaliśmy z nim do Bukaresztu i do Moskwy - dostaliśmy dobre recenzje. W tych baletach - życzył sobie tego także choreograf - wystąpili bardzo młodzi tancerze, którzy niedawno przyszli do naszego teatru. Każda z trzech młodych tancerek, ze swoim partnerem, wykonywała główną rolę. W symfonii Bairda występowali Jolanta Rybarska i Ireneusz Wiśniewski, w Karłowiczu Ewa Głowacka i Waldemar Wołk-Karaczewski, a w *Weselu w Ojcowie* Barbara Rajska i Jerzy Barankiewicz. Te trzy balety przyjęte były rzeczywiście wspaniale.

- A dla młodych tancerzy była to okazja do rozpoczęcia wielkiej kariery.

- Tak, rozpoczęli karierę. Przedtem naturalnie tańczyli jeszcze inne balety. To, o czym mówimy, to był 1976 rok. Oni do baletu przyszli w 1972/1973 roku. Waldemar Wołk-Karaczewski ukończył warszawską szkołę baletową. Zobaczyłam go podczas matury - miał wtedy osiemnaście lat, był najmłodszy z całej klasy. Muszę powiedzieć, że byłam nim w jakiś sposób zafascynowana. Wyglądał dużo młodziej niż inni - z taką czuprynką, bardzo przystojny, wysoki. Widać było, że jeszcze trzeba nad nim dużo popracować, ale był bardzo utalentowany. Miał już wtedy ogromną łatwość wykonywania piruetów. Jeżeli u kogoś widzi się łatwość w· jakimś kierunku, jest to połowa sukcesu. No, ale niestety wyjechał - namówiono go do "Mazowsza", gdzie tańczył dwa lata, ale potem z każdego tournee przysyłał mi kartki. A kiedy był w Warszawie, przychodził do mnie do teatru. Widać było, że chce być w teatrze i tańczyć zupełnie co innego niż w "Mazowszu". Któregoś dnia poprosił mnie, aby mógł stanąć do audycji. Prowadziłam wtedy lekcję specjalnie dla niego - czego nigdy nie robiłam - bo wiedziałam, że pracując w "Mazowszu" na pewno jest w gorszej formie. Niemożliwe było, aby po dwóch latach, jakie minęły od skończenia szkoły, był w równie dobrej formie. Waldemar zdał audycję. Nigdy nie przyjmowałam nikogo do zespołu baletowego jako solistę. To był jedyny wypadek w moim całym artystycznym życiu. Jego przyjęłam, ale powiedziałam, że musi bardzo ciężko pracować, ponieważ przez te dwa lata nie zrobił postępów, które mógłby poczynić w zespole baletowym. Odparł wtedy, że to najszczęśliwszy dzień w jego młodym, dwudziestoletnim życiu. Tak bardzo mu zależało na znalezieniu się w moim zespole. Zaczął pracować, zaczęłam go obsadzać. Wiedziałam, że ma talent, ale musiałam pilnować, żeby pracował. Z tym nie zawsze było tak, jakbym sobie życzyła. Ale i tak wyniki były dobre. Pracował u Bejarta. Stamtąd też słał do mnie listy. Zobaczył, jak tam było trudno, jak zamknęli go - oczywiście nie dosłownie - w sali baletowej i kazali mu nauczyć się układu. Zobaczył, jak jest

trudno po tych cieplarnianych warunkach, jakie miał u nas, po opiece, jaką był otoczony przeze mnie i przez Irinę Michajliczenko. Po pewnym czasie wracał do nas. Potem, gdy już nie byłam kierownikiem baletu, zdecydowanie odciął się od wszystkiego i wyjechał. Był pierwszym solistą w Berlinie, był jakiś czas partnerem Evy Evdokimowej, no a później, gdy wróciłam do teatru za kadencji dyrektora Roberta Satanowskiego, jeździł ze mną parę razy za granicę. Zarówno po Europie, jak i do Stanów Zjednoczonych, gdzie był podczas tego pierwszego, znakomitego tournee. Występował i w *Giselle*, i w *Jeziorze łabędzim*, a potem w *Córce źle strzeżonej* - także w Teatrze Wielkim.

- Podczas poprzednich naszych rozmów mówiła pani, że nie było jej żal, kiedy tancerze odchodzili. A jak było w przypadku Wołk-Karaczewskiego?

- On bez przerwy do mnie przyjeżdżał. Powtórzę jeszcze raz - tancerze to ptaki. To nic takiego, jak dokądś pojadą. Oni do nas wrócą ... Bardzo lubię oglądać ptaki. Jeździłam do Łazienek, żeby je obserwować. Przypominały mi balet. Tam były mewy śmieszki, kruki, gołębie, naturalnie szpaki, dzikie gęsi, masę kaczek, łabędzie. I to wszystko razem wirowało w powietrzu albo po stawie. Zawsze coś im przynosiłam. Była tam taka jedna ogromna gęś - nie wiem, skąd

Z Zdzisławem Śliwińskim w Teatrze Wielkim w 1991 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

przyleciała - która gdy widziała mojego męża - był bardzo wysoki - już z daleka leciała do niego z krzykiem. Zawsze nieśliśmy jej jakieś jedzenie. Dla mnie to był balet. I wtedy w "Dzienniku Telewizyjnym" powiedziałam, że nic takiego się nie stało, jak ktoś został, bo tancerze to ptaki. W innych krajach ludzie normalnie wyjeżdżają i nikt o tym nie mówi. Tylko zawsze byłam ciekawa, czy zrobią karierę czy nie. A na tym zawsze bardzo mi zależało. Jeśli ktoś, kto był pod moją opieką, wyjechał i zdobywał gdzieś laury, to było przecież wspaniałe. Martwiłam się, gdy bardzo dobra tancerka wyjeżdżała, aby zarabiać pieniądze albo żeby w ogóle się dorobić, i przechodziła do zespołu. I to był koniec pewnej kariery.

- Ale były takie przypadki, że wyjeżdżano nie po to, aby występować w innym zespole baletowym, ale na przykład w nocnych klubach.

- Tak, bardzo często. Mówię właśnie o takich przypadkach. Albo po prostu angażowano się do słabych zespołów. Nasz balet był wtedy na bardzo wysokim poziomie, miał ogromny repertuar. To bardzo ważne.

- Kiedy poznała pani Conrada Drzewieckiego?

- Poznałam go tego samego dnia i w tym samym miejscu, co Witolda Grucę. Było to w Operze Poznańskiej za dyrekcji Waleriana Bierdiajewa. Wówczas chyba nikt nie przepuszczał, że Drzewiecki będzie tak wspaniałym choreografem. Był to znakomity tancerz charakterystyczny, których mieliśmy niewielu, wykonujący doskonale wszystkie role wymagające dobrego aktorstwa i groteski. Był również uczniem Leona Wójcikowskiego. W Poznaniu często występowaliśmy razem, partnerował mi na przykład w tańcu cygańskim w operze *Carmen* Bizeta. Gdybyśmy mieszkali w tym samym mieście - myślę - nasza współpraca byłaby bardzo owocna. Zapraszałam go wielokrotnie do pracy w Teatrze Wielkim, ale Conrad był tak zajęty swoim zespołem w Poznaniu, że nie znajdował czasu na pracę z innymi. Bardzo długo i dokładnie przygotowywał u siebie kolejne premiery, natomiast u mnie musiałby zrobić to szybko. Poza tym myślę, że wolał pracować z małym zespołem. Nigdy mi nie odmówił, ale w ostatniej chwili coś stawało na przeszkodzie i nie mógł pracować u mnie. Dopiero dzięki dyrektorowi Bogusławowi Kaczyńskiemu doszło w Teatrze Muzycznym "Roma" do premiery *Carmen* Bizeta w reżyserii i choreografii Conrada. Pracowało mi się z nim wspaniale i bardzo żałuję, że wcześniej do niej nie doszło.

- **Jedną z pierwszych osób, które pani od początku pilotowała - najpierw z Leonem Wójcikowskim - był Stanisław Szymański.**

- Zetknęłam się z nim w Krakowie, w szkole, którą prowadził Leon Wójcikowski. Potem Stanisława Szymańskiego zabraliśmy do Teatru Nowego, do Warszawy. Niestety, musiał pójść do wojska. Tańczył tam w zespole. Leon Wójcikowski dzięki swoim znajomościom wcześniej go z wojska wydostał. Potem Szymański pracował razem ze mną w Operze Warszawskiej - wcześniej, krótko, był w Operze Poznańskiej - no i w Teatrze Wielkim.

- Tak na marginesie - trudno mi wyobrazić sobie Stanisława Szymańskiego w wojsku.

- Tam go nie widziałam i nie wiem, czy w ogóle maszerował w mundurze. Widziałam go natomiast tańczącego. Był w Zespole Wojska Polskiego, a tam jest sporo tancerzy. Leon Wójcikowski ustawiał dla nich nawet *Tańce połowieckie* Aleksandra Borodina. To był właściwie taki zespół baletowy. Nazywało się, że to wojsko, ale - na szczęście! - oni tańczyli. A jak wyglądały inne ćwiczenia, nawet nie wiem. Nie chciałam wiedzieć, ponieważ byłam bardzo zmartwiona. Dla mnie zabranie tancerza do wojska było czymś strasznym. Kojarzyło się w moich myślach z

czymś najgorszym. Myślałam, że po prostu zniszczą sobie nogi. Ale jakoś - na szczęście - to się nie stało. Wrócił i bardzo dobrze tańczył.

- Często pani z nim tańczyła?

- Nie, ponieważ nie był obsadzany w baletach klasycznych, to znaczy w głównych rolach. Nigdy nie tańczył Księcia w *Jeziorze łabędzim* ani w *Giselle*, tak więc nie mógł mi partnerować. Stanisław Szymański miał bardzo ciężkie dzieciństwo, był słaby fizycznie i nie tak rozwinięty, żeby podnosić partnerkę. Poza tym dość późno zaczął się uczyć. Tańczyliśmy sporo razem na koncertach - były to różne choreografie Witolda Grucy, a nawet sam Szymański ustawiał dla nas "numery". Działo się tak, ponieważ często zapraszano nas razem. Estrada, czy inni organizatorzy, prosili konkretnie mnie i jego. Tańczyliśmy wtedy na przykład *Marzenie miłosne* Liszta. Bardzo miło wspominam ten taniec. Bardzo często występowaliśmy w Sali Kongresowej z tak

Z Lorcą Massine w Teatrze Wielkim w 1992 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

zwanymi składankami, w których występowali aktorzy, śpiewacy i dwie lub trzy pary tancerzy. Wykonywaliśmy na tych koncertach także *Pożegnanie z Romea i Julii*. W ciągu jednego wieczoru występowaliśmy dwukrotnie.

- Czy tancerze nie traktowali tych koncertowych występów trochę na zasadzie chałtury?

- Miałam bardzo dużo takich występów z Leonem i wszystko wykonywaliśmy honorowo - na różne cele. Potem przychodziło podziękowanie, nie tylko ustne, ale i na piśmie. Tańczyłam bardzo chętnie, bo po prostu lubiłam tańczyć. Robiłam to tym chętniej, że nie było tak dużo spektakli w teatrach. Osobiście nigdy nie traktowałam żadnego występu jako chałturę, bo wie pan, tancerka, która tańczy na palcach, musi przed każdym wejściem na pointy znakomicie się rozgrzać. Inaczej groziłoby to upadkiem i silną kontuzją· Zresztą byłam zawsze bardzo zadowolona, gdy przed występem mogłam sobie zrobić zestaw ćwiczeń, tak zwany drążek.

- Wiadomo, że Stanisław Szymański był osobą niezwykle konfliktową. Rozpisywała się na ten temat także prasa. Jak to wyglądało w teatrze?

- Tak, na pewno był osobą bardzo konfliktową. Wydaje mi się, że miało na to wpływ jego ciężkie dzieciństwo. Zycie osobiste też mu się nie ułożyło ... Nie wiem. Pewnie był też taki z natury. Wydaje mi się, że więcej jest osób konfliktowych niż bezkonfliktowych, zwłaszcza w balecie, gdzie zawód wykonuje się krótko. Ciągle też przychodzą - i muszą przychodzić - młodzi ludzie. Przyjmowano bardzo dużo młodych i utalentowanych osób, a niektórzy tancerze zbliżali się do swojej końcówki. To mogło być bardzo dużym stresem. Ale jeśli chodzi o charakter, to na przykład Witold Gruca nie był w ogóle konfliktowy. To szalenie miły i przesympatyczny człowiek - i jako tancerz, i jako choreograf. Zawsze był bardzo lubiany. Nigdy nie słyszałam o jakichś konfliktach z Grucą, no chyba że miał kłopoty zdrowotne, ale to już zupełnie co innego, prawda? Zbigniew Strzałkowski, który bardzo dużo ze mną tańczył, też nie był konfliktowy, Henryk Giero również. Gerard Wilk nie był konfliktowy, podobnie jak Wojciech Wiesiołłowski. Szymański był rzeczywiście osobą konfliktową. Może w grę wchodziły też niespełnione marzenia. On chyba chciał tańczyć główne role w baletach klasycznych. Myślę, że to mogła być jedna z przyczyn. Powiem szczerze, nie zwracałam na to uwagi. Dla wszystkich tancerzy musiałam mieć tę samą miarę. Gorzej, gdy zdarzały się jakieś historie, które mogły mieć wpływ na sprawy artystyczne, na przedstawienie, na próby, gdy skarżyli się na niego choreografowie, pedagodzy, że nie przychodzi na próby, do teatru, spóźnia się. Musieli go szukać telefonicznie. Ale jak wychodził na scenę i pięknie tańczył, byłam bardzo zadowolona, bo zawsze z przyjemnością na niego patrzyłam. Był bardzo lekki - jak motyl, wspaniale kręcił piruety, bardzo miękko skakał - miał wysoki skok ... Wie pan, ja bardzo się z nim przyjaźniłam i bardzo mi na nim zależało ... W Teatrze Nowym za kulisami były warunki straszne - między garderobami wąski korytarz, na końcu którego znajdowało się lustro. Oboje ze Stanisławem Szymańskim, zanim wyszliśmy na scenę, stawaliśmy przed tym lustrem i kręciliśmy piruety. Zmienialiśmy się - raz on, raz ja dopóki nie musieliśmy wyjść na scenę. Mam ten obraz w oczach. To były ciężkie warunki. Nie jak teraz, gdzie w Teatrze Wielkim są ogromne sale. Zagraniczni goście mówili mi: można wam tylko pozazdrościć, bo czegoś takiego właściwie nigdzie na świecie nie ma. Ale wie pan, jeżeli ktoś chce tańczyć, ćwiczyć i pracować codziennie, to będzie się kręcił przed tym wąskim lustrem w ciasnym korytarzu, gdzie świeci się tylko jedna żarowka i nie ma żadnego okna. Z obu stron są za to garderoby, gdzie chodzi pełno ludzi. A to wszystko dzieje się - to muszę jeszcze powiedzieć -

pod sceną. Można tam było tak samo świetnie kręcić piruety jak na ogromnej sali. A czasem można lepiej kręcić na małym korytarzyku niż na wielkiej sali, z asystentami, pedagogami, pianistami, choreografami i jeszcze Bóg wie kim. Wszystko zależy od tego, jak bardzo się to lubi.

- A propos piruetów. Gdy bywam na próbach i jest przerwa, to nieomal wszyscy nagle zaczynają kręcić piruety. Dlaczego?

- Piruety są trudnym elementem tańca. Jeżeli nie ma się tego z natury ... Leon Wójcikowski zawsze mówił, że ktoś ma postawiony krzyż do piruetu. Staje i kręci się. Naturalnie to trzeba robić bardzo prawidłowo. Kobiecie - można powiedzieć - jest trochę trudniej. Na konkursach baletowych widywałam szesnastoletnie Amerykanki, które kręciły po siedem piruetów, czasami jeszcze więcej niż mężczyźni. Chociaż Władimir Wasiljew kręcił po dwanaście piruetów z miejsca. Kiedy dostał Grand Prix na konkursie baletowym w Warnie jako dwudziestotrzyletni młody człowiek, wielki talent, wykonywał numer, który nazywał się *Narcyz*. Właściwie był to numer aktorski. Tylko w jednym momencie, z czwartej pozycji kręcił klasyczne piruety. I było ich zawsze dwanaście! Widziałam to na konkursie, potem na próbie - specjalnie poszłam, żeby go zobaczyć - a potem gdzieś w świecie i na filmie. Za każdym razem kręcił dwanaście piruetów, tak miał to opracowane. To prawie nie do pomyślenia - bardzo trudno jest zakręcić dwanaście piruetów z miejsca. Gdy ktoś zakręci siedem, to wspaniale, cztery-sześć w wariacjach - w nich dłużej i tak się nie kręci. W takiej wariacji jak *pas de deux* z *Jeziora łabędziego* nawet nie można tyle zrobić,

Z Pierr Lacotte w Teatrze Wielkim w 1993 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

bo muzyki już nie ma. Dlatego tak często widzi się tancerzy na próbie kręcących piruety, bo je naprawdę jest trudno dobrze opanować. I nigdy nie jest się w stu procentach pewnym.

- Chciałbym jeszcze przez chwilę pozostać przy technice. Na pewno oglądała pani na starych filmach dokumentalnych fragmenty tańca Anny Pawłowej ...

- Tak, ale wolałabym tego nie oglądać.

- No właśnie!

- Na pewno w rzeczywistości jej taniec był o wiele lepszy, niż to, co widzimy na filmie. Poza tym, jeśli chodzi o piruety, to akurat Anna Pawłowa miała zupełnie inne, wielkie zalety, jakich może nie ma wiele współczesnych tancerek o wspaniałej technice. Miała przede wszystkim wyraz - i to nie tylko jeśli chodzi o twarz, ale i ręce, w ogóle całą postać. Była artystką i mogła piruetów nie kręcić. Leon Wójcikowski opowiadał mi, że kiedy z nią tańczył, bał się, że musi jej partnerować, dlatego że miała z tym kłopoty ... Nawet nie chcę mówić, że tak wielka gwiazda miała kłopoty z piruetami. No, ale po prostu tak było.

- Chodzi mi o to, że w tańcu czasami nie jest najważniejsza technika, lecz osobowość, wyraz czy też możliwości artystyczne.

- Technika przez ostatnie dziesięciolecia zmieniła się bardzo na korzyść. Jest tylu tancerzy kręcących, skaczących, o wspaniałej technice. A mimo to nikt o nich nic nie słyszał. Dlatego że niekoniecznie są to wielcy artyści. Co innego przygotować kogoś na konkursy, by zatańczył tam fantastycznie, a potem w wielkich baletach dostanie rolę i nie zda egzaminu. To jest zupełnie coś innego. W tej chwili technika poszła naprzód. Szkoły powinny pamiętać o tym i bardzo o to dbać. Nigdy nie szkodzi, gdy wielki talent ma świetną technikę, prawda? Nie można jednak zatrzymywać się tylko na niej i nie myśleć o sprawach artystycznych. Ale żeby mówić, co to jest artyzm, dobrze byłoby samemu kiedyś nieźle tańczyć. Tak mi się wydaje. Chyba że ktoś ma takie predyspozycje, zdolności, że umie nie sprawdzając tego własnymi nogami innym to przekazać. Rzadko kiedy widzę, aby przekazujący mówił równocześnie, jak trzeba wykonać rolę pod względem artystycznym. Nie każdy młody człowiek - dwudziestolatek czy dwudziestolatka - potrafi zbudować rolę. A to powinno być działanie równoległe: każdemu *pas*, które tancerka wykonuje, powinien towarzyszyć wyraz. I wtedy właśnie rodzą się te indywidualności.

- Dość często balety, i to nie tylko w Rosji, ale i w innych częściach świata, przywodzą na myśl cyrk - właśnie to kręcenie ogromnej liczby piruetów, skoki, dziwne i wręcz akrobatyczne podnoszenia - a wszakże nie na tym sztuka baletowa polega.

- Ma pan rację. I prawie po każdym konkursie - gdy spotykaliśmy się w gronie jurorów - mówiliśmy, że znowu było za dużo cyrku. Zmieniają układy, coś dodają. Po każdym konkursie pisaliśmy, że nie będziemy akceptować jakichkolwiek zmian w klasycznych wariacjach. Ale przecież nikt przed konkursem nie ogląda uczestników. Mnie też się to nie podoba. To już jest cyrk, a na pewno taniec nie na tym polega. Wie pan, oni chcą olśnić nas w ten sposób. Może czasem punktacja była przez to wyższa. Zresztą nie zawsze tak do końca zgadzałam się z wynikami konkursów, no, ale to punkty o tym decydowały.

- Wojtek Wiesiołłowski miał nie tylko wspaniałą technikę, ale i odpowiedni wyraz artystyczny. Pani później sprowadzała go do Warszawy.

- Kiedy odbywał się jubileusz Leona Wójcikowskiego w Operze Warszawskiej, występował w *Popołudniu fauna* - bardzo mi się w tej roli podobał. Był to tancerz wybitnie utalentowany, o pięknej powierzchowności. Niezwykle pracowity. Widać było, że chce do czegoś dojść, że

pochłonięty jest swoim tańcem, baletem, pracą. Osiągnął bardzo piękne rezultaty. Czy dużo tańczył? Uważam, że mógł być częściej obsadzany. Takie miałam odczucie. Kiedy wyjeżdżał z Polski na zaproszenie Béjarta - wtedy jeszcze tańczyłam i nie byłam kierownikiem baletu - obsadzono go w roli Diabła w *Panu Twardowskim* razem ze Stanisławem Szymańskim. Było to przed otwarciem Teatru Wielkiego, ale w tej roli już nie wystąpił. Uważam, że w Warszawie tańczył za mało. Oczywiście w stosunku do jego bardzo dużych możliwości, do jego talentu. Niemniej miał już swoją publiczność, był znany. Gdy wyjechał z Polski, pierwsza wysłałam mu zaproszenie na gościnne występy w baletach *Giselle* i *Coppe1ia*, a następnie zapraszałam Wojtka do prowadzenia lekcji z tancerzami Teatru Wielkiego.

- Czy Gerard Wilk i Wojciech Wiesiołłowski naprawdę zrobili karierę na Zachodzie?

- Wydaje mi się, że z naszych tancerzy, którzy wyjechali za granicę, największą karierę zrobił chyba Wojtek Wiesiołłowski. Tańczył dosyć długo u Béjarta. Występował tam w *Romeo i Julii* - był znakomitym Tybaltem, a ja chętnie zobaczyłabym go jako Romea. Według mnie bardziej pasował do tej roli. Wiesiołłowski na pewno zrobił karierę. Potem był zresztą ciągle zapraszany jako pedagog, a lekcje prowadził znakomicie. Jeździł po całym świecie - i to też była bardzo duża kariera. Gerard Wilk natomiast, z tego co mi opowiadano, niestety bardzo szybko odniósł kontuzję u Béjarta. Wydaje mi się, że tańczył u niego nieco mniej. Nie mogę jednak tego z całą pewnością

Z Borysem Ejfmanem w Teatrze Wielkim 1994 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

powiedzieć, bo trzeba byłoby zobaczyć na własne oczy. Gerard Wilk był wspaniałym tancerzem. Tańczyłam z nim bardzo wiele ról. Wspaniałe warunki zewnętrzne, bardzo duży temperament. Tańczył szalenie żywiołowo. Bardzo dobrze wykonywał partie w *Jeziorze łabędzim, Giselle,* był wspaniały w *Spartakusie*. Na trzecim miejscu postawiłabym Waldemara Wołk-Karaczewskiego, który też był u Béjarta, no i jednak dość długo tańczył w Berlinie, i to pierwszoplanowe partie, a to się zawsze liczy.

- Wracając do Wołk-Karaczewskiego. On u pani debiutował jako choreograf.

- Tak, podczas wieczoru poświęconego Wacławowi Niżyńskiemu ustawił *Dafnisa i Chlo*e i uważam, że to był interesujący układ. Następnie zrobił *Muzy Chopina* - balet, który połączony był jednego wieczoru z *Dies irae*. Robił chyba jeszcze jakieś nieduże choreografie, gdzieś tam jeździł i słyszałam, że pracował też dla telewizji. Po *Muzach Chopina* ustawiał chyba niewiele, no i przestał tańczyć. Doszedł do wieku, w którym już chyba nie chciał.

- Rozmawialiśmy o paru mężczyznach tancerzach. Zastanawiam się, czy była w tym okresie jakaś tancerka, która zrobiła karierę taką jak Gerard Wilk czy Wojtek Wiesiołłowski?

- Były trzy tancerki, które prowadziłam równolegle, przyjmując je w tym samym czasie po szkole. Były to: Ewa Głowacka, Jolanta Rybarska i Barbara Rajska. Każda inna, każda tańczyła inne role, ale wszystkie tańczyły bardzo dużo. Były znane naszej publiczności, dlatego że wtedy prasa pisała bardzo dużo o balecie, znacznie więcej niż w tej chwili. Bardzo dbałam o *publicity* tancerek, no i dbałam także o ich rozwój. Stopniowo, ale szybko dochodziły do ról pierwszoplanowych. Tak musi być w balecie - spokojnie, ale stale musi się coś dziać. Jest bardzo źle, kiedy panuje marazm, kiedy nic się nie dzieje. Stale musi być przygotowywana jakaś premiera. U mnie w Teatrze Wielkim często było tak, że jednego dnia odbywała się premiera, a następnego dnia przyjeżdżał następny choreograf. Zawsze wszystko miałam dopięte na ostatni guzik. Ponieważ to były trzy młode, utalentowane tancerki, każdy choreograf od razu je obsadzał. Obsadziła je Birgit Cullberg, Serge Lifar również. Naturalnie inne tancerki też dostawały role, których młoda osoba raczej nie może tańczyć. Te trzy tancerki zaczynały razem z Waldemarem Wołk-Karaczewskim i bardzo utalentowanym tancerzem - o którym mam jak najlepsze zdanie jako o tancerzu i o człowieku - czyli z Ireneuszem Wiśniewskim. Był bardzo pracowity, zawsze można było na niego liczyć. Potem - w tym czasie, kiedy mnie nie było w Teatrze Wielkim - wyjechał za granicę. Myślę, że dużo tam zrobił, w każdym razie przez parę lat tańczył.

- Wracając do tych trzech tancerek. Oczywiście chodziłem na balety, w których występowały, ale moim zdaniem to nie były prawdziwe primabaleriny.

- Trudno mi się na ten temat wypowiadać. Poza tym jest jeszcze jedna sprawa - one miały pięć lat przerwy, wtedy kiedy nie było mnie w teatrze. Ich losy wyglądały wtedy zupełnie inaczej, czasem nawet bardzo źle. Gdy wróciłam po pięciu latach do Teatru Wielkiego, została tylko jedna. Dwie odeszły - po prostu niezbyt dobrze się układała współpraca z ówczesnym kierownikiem zespołu. W okresie, kiedy bardzo młody tancerz zaczyna, dostaje wiele ról, odnosi sukcesy, no i nagle zostaje odsunięty, może zupełnie zaprzepaścić kilka lat i własną karierę. Z tą osobą, która została, miałam potem duże zmartwienie. Zastałam tancerkę znerwicowaną, która szalenie dużo straciła, a mogła w tym czasie dużo zrobić.

- Chodzi oczywiście o Ewę Głowacką.

- No tak. .. Barbara Rajska wyjechała za granicę, gdzie nie było dla niej takich ról jak

tutaj. Ona była wspaniała w *Córce źle strzeżonej*. Jola Rybarska, która miała świetną technikę, wyjechała do Austrii i tam występowała w teatrze muzycznym w Linzu, gdzie też nie tańczyła już takich ról jak w Teatrze Wielkim.

- Pamięta pani wspólny występ w *Jeziorze łabędzim* z Margot Fonteyn?

- Naturalnie, że pamiętam. Margot Fonteyn to osoba, do której mam specjalny sentyment. Była pierwszą wielką baleriną, jaką zobaczyłam w zrujnowanej jeszcze Warszawie. Przyjechał wówczas zespół Sadler's Wells z Ninette de Valois jako dyrektorem baletu. Margot Fonteyn tańczyła wtedy w Teatrze Polskim w Warszawie.

- Który to był rok?

- To był 1947 rok. Była uroczą, niezwykle miłą osobą. Po latach została zaproszona do Opery Warszawskiej, żeby zatańczyć *Jezioro łabędzie*. Przyjechała wtedy bardzo chętnie, ponieważ miała jakiś sentyment do Warszawy. Nie powiedziano jej jednak, że to nie będzie układ akademicki, lecz Stanisława Miszczyka. Było to pierwsze *Jezioro łabędzie*, które tańczyłam. Tańczyłam Odettę, a Odylią była inna tancerka. Dopiero w 1961 roku zostało zrobione według wzoru akademickiego. W każdym razie Margot Fonteyn przyjechała i zobaczyła na próbie, że to zupełnie coś innego. Tańczył z nią jej partner Michael Somes - bardzo miły, świetny partner, pan o wspaniałej powierzchowności. Potem zresztą był przez jakiś czas asystentem Ashtona przy *Córce źle strzeżonej*. Kiedyś, po wielu, wielu latach przyjechał do mnie do Warszawy, żeby obejrzeć

Z Antonim Wicherkiem w Teatrze Wielkim w 1995 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

Córkę źle strzeżoną i - że tak powiem - odświeżyć ją sobie. Miałam więc z nim kontakt jeszcze później. Ale wróćmy do *Jeziora* ... W drugim i trzecim akcie nie było żadnego problemu, dlatego że ona wchodziła w miejsce muzyki. Stanisław Miszczyk ustawiał adagio tam, gdzie było adagio, wariację tam, gdzie była wariacja, i tak dalej. Tak więc Margot Fonteyn wykonywała w drugim akcie swój układ, a w trzecim czarnego łabędzia robiła według swojego *pas de deux*. Natomiast nie mogła już w żadnym wypadku wejść do czwartego aktu. Trudno nauczyć się tego układu w ciągu dnia, dlatego że tam było bardzo dużo do tańczenia. Muszę powiedzieć, że czwarty akt był pięknie rozwiązany przez Stanisława Miszczyka, ponieważ on świetnie operował zespołem. Zawsze mówił, że jest poetą tańca. Więc Fonteyn nie mogła tego wykonać. Miałam wtedy wielką satysfakcję, zaszczyt i przyjemność, że mogłam tańczyć w jednym przedstawieniu z tą wielką tancerką. Wtedy o niej bardzo dużo pisano we wszystkich pismach, i polskich, i zagranicznych, które do mnie docierały. No i razem zatańczyłyśmy. Po raz drugi Margot Fonteyn przyjechała już na trzy dni wcześniej i z wielkim zażenowaniem uczyłam ją układu. Po sali Opery Warszawskiej Margot Fonteyn biegała za mną i uczyła się czwartego aktu, a z kolei jej partner uczył się od Zbigniewa Strzałkowskiego. No i wystąpiła wtedy w całym układzie, bo uważała, że tak powinno być.

- Ale to nie był jedyny pani kontakt z Margot Fonteyn?

- Przyjeżdżała tu często na występy. Czasem spotykałam się z nią, jak wyjeżdżałam gdzieś za granicę. I wtedy jakoś zawsze miałyśmy ze sobą kontakt, dlatego że bardzo się lubiłyśmy. A jak przyjeżdżała do Warszawy, nie kończyło się tylko na tym, że występowała w teatrze, ale urządzało się obiady, spotkania. Pojechałyśmy na przykład do Jabłonny i po obiedzie Margot Fonteyn chciała koniecznie zobaczyć cały pałac. Poprosiła mnie o to i ja nawet nikogo nie pytając, weszłam gdzieś z nią bardzo daleko - prawie że na strych. Była osobą szalenie kontaktową. Potem zaczęła tańczyć z Rudolfem Nuriejewem. W ogóle to bardzo nieszczęśliwa osoba, częściowo przez wypadek jej męża. Bardzo ciężko pracowała, aby utrzymać go w cieplarnianych, po prostu komfortowych warunkach. Był przykuty do łóżka, do wózka inwalidzkiego. Dlatego tańczyła bardzo długo. Może by nawet w innej sytuacji aż tak długo nie tańczyła - tak myślę. Potem przyjechała, jak była już dużo starsza, i tańczyła w Teatrze Wielkim *Jezioro łabędzie*. Wtedy zobaczyłam ją po raz ostatni. Pamiętam, że spotkałyśmy się w kawiarni w Hotelu Europejskim. Miała wieczorem występ. Umówiłyśmy się, że następnego dnia spotkamy się i razem pójdziemy na obiad - miała zostać jeszcze cały dzień w Warszawie. Przyszłam do hotelu i w recepcji odebrałam wiadomość, że niestety rano wyjechała do Wiednia. Absolutnie ją rozumiałam, bo wiedziałam, do kogo pojechała. W tym czasie tańczyli stale razem z Nuriejewem i było jej bardzo trudno być jeden dzień dłużej bez niego. Była bardzo w nim zakochana. Potem już jej nie widziałam. Po dłuższym czasie, spotykając się w Paryżu z Alexandrem Grantem, który był jej kolegą, dowiedziałam się, jak ciężko jest chora. Ta choroba raptownie pogłębiła się po śmierci męża. Tak strasznie przeżyła jego śmierć. Niestety, często z chorobą jest tak, że jeżeli człowiek czuje się źle psychicznie, wszystko się szybciej załamuje. I Alexander powiedział mi wówczas, że była bardzo samotna. Nie miała dzieci i nie znalazł się nikt ... Trzeba zawczasu dbać o to, żeby mieć prawdziwych przyjaciół. Ona została sama. I tak odeszła. .

- Całe historie krążą na temat jej stosunków z Nuriejewem. Na temat tego, w jaki sposób ją traktował. Czasami nawet obcesowo, brutalnie ...

- Dzięki niej zrobił karierę. W Londynie zadzwonił do niej - skądś miał numer - że chciałby się z nią spotkać. I ona zaczęła mu pomagać. Tylko dzięki niej dostał na początku pracę. Między nimi była duża różnica wieku. Tańczyli razem i on przy niej stawał się coraz bardziej znany. Myślę, że nie miał najmilszego charakteru. W każdym razie jego charakter nie był taki jak jego talent. Pamiętam, gdy zobaczyłam go pierwszy raz - nigdy tego nie zapomnę - w Pałacu Kultury. Przyjechał wtedy zespół z Leningradu i on wyszedł na tę bardzo długą, szalenie niewygodną scenę - nikt z nas nie lubił tam tańczyć - stanął na jednym końcu i jednym, wielkim skokiem przeleciał przez całą scenę. To był wspaniały tancerz. W każdym razie Margot Fonteyn bardzo mu pomogła. Oczywiście na początku kariery. Potem zdobył takie uznanie i sławę, że nie mógł się opędzić od propozycji.

- Do tego stopnia, że - jak słyszałem - jednego wieczoru występował na dwóch scenach: w New York City Opera i Metropolitan Opera. Biegał z jednego teatru do drugiego, przebierając się.

- W taki sam sposób występował za czasów Diagilewa Leon Wójcikowski. Opowiadał mi, że często w Paryżu albo w Londynie zmieniał w taksówce makijaż, bo jechał zagrać inną rolę. Tu tańczył *Puccinelę*, a tam *Tańce połowieckie*. Być może Nuriejew - jako Rosjanin - słyszał, że była taka tradycja, i też tak występował. Popierać tego nie należy.

Z Witoldem Grucą w Teatrze Wielkim w 1997 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

- Znamienne, że Nuriejew niestety za długo tańczył.

- To było ponoć już bardzo złe, ale ja go takiego nie widziałam. Na szczęście.

- Pamiętam przedstawienie *Romea i Julii* z Carlą Fracci, gdzie już nie bardzo mógł wykonywać różne *pas*. Bardziej więc tańczył twarzą niż ruchami ciała. .

- Nie mógł się ze sceną rozstać. Był przecież tak bardzo bogatym człowiekiem, że chyba nie chodziło o pieniądze. Tak myślę.

- Wydaje mi się, że to problem wielu artystów, którzy nie potrafią w odpowiednim momencie zejść ze sceny.

- Tak, to wielki problem. Nie mają tego problemu aktorzy, pianiści, dyrygenci. Dlatego mówię, że tancerze są przez to czasem bardziej nerwowi. I wiele rzeczy trzeba im przebaczyć, dlatego że ten zawód jest tak krótki.

- W gruncie rzeczy ogranicza się do kilkunastu lat na scenie.

- Tak. Potem zaraz przychodzi następne pokolenie. Leon Wójcikowski mówił mi - ja ciągle będę się na nim opierąć, bo to był mój profesor i pedagog - że tancerz robi postępy do dwudziestego siódmego roku życia. Nie wiem, dlaczego tak to określił. Widocznie brał pod uwagę siły fizyczne.

- Również Maja Plisiecka należy do artystów, którzy mają problem z rozstaniem się ze sceną. Pani wielokrotnie spotykała się z Plisiecką na scenach, w pracy, a także prywatnie. Jaka jest prywatnie i jaką jest tancerką? Co wyróżnia ją tak bardzo spośród wielu wspaniałych tancerek rosyjskich?

- Jest na pewno jedną z największych primabalerin naszych czasów. Gdy po raz pierwszy zobaczyłam Maję Plisiecką na scenie Teatru Bolszoj w Moskwie, w podwójnej, arcytrudnej roli Odetty-Odylii w *Jeziorze łabędzim*, od razu byłam nią zachwycona. Maja Plisiecka wyróżnia się piękną aparycją: smukła, niezwykle proporcjonalna sylwetka. Ma znakomitą technikę, co pozwala jej na wykonywanie najtrudniejszych *pas* choreograficznych bez wysiłku, z lekkością, ogromną precyzją - co stwarzało wspaniałe efekty na scenie. Jest znakomitą aktorką. Jej talent jest ogromnie wszechstronny, a przy tym jest niesłychanie muzykalna. Nie wszystkie wielkie tancerki są tak muzykalne jak Maja Plisiecka. Szczególnie było to widoczne właśnie w *Jeziorze łabędzim,* w roli Odetty. Ma cudowne, miękkie ręce, które grają, które tańczą. Ona wyróżniała się wśród najlepszych tancerek rosyjskich właśnie grą rąk. I to powodowało, że tańczyła nie tylko do muzyki - ona tańczyła muzykę, a to zupełnie co innego. Muszę powiedzieć, że była cudowna jako Kitri, rola pełna temperamentu w *Don Kichocie*. Wspaniała dramatycznie jako Zarema w *Fontannie Bachczyseraju*. Zresztą te dwie role i *Jezioro łabędzie* uważam za największe i najwybitniejsze jej kreacje. Ale była też urocza jako Masza w *Dziadku do orzechów* - więc zupełnie inna rola, i pełna wdzięku, elegancji Aurora w *Śpiącej królewnie*. Ciągle wracam do *Jeziora łabędziego*, gdyż rola ta, naprawdę arcytrudna, najeżona jest różnymi technicznymi trudnościami. Ona pokonywała je z niesłychaną lekkością, łatwością i co było wspaniałe, że były to zupełnie inne postacie - Odetta i Odylia. Miałam bardzo dużo szczęścia, że w tym czasie, kiedy przygotowywałam się do zatańczenia ról Odetty-Odylii w układzie akademickim, Maja Plisiecka przebywała akurat w Warszawie i całą rolę przekazała mi osobiście. W życiu prywatnym jest bardzo bezpośrednia. Cudownie ubrana, cudownie wyglądająca. Jest ulubienicą publiczności. Gdziekolwiek zatańczyła, wszyscy się nią zachwycali i ma to, czego nie można się nauczyć, z czym po prostu trzeba się urodzić - ma po prostu osobowość.

- Plisiecką swoją sztuką przewyższała na pewno Galina Ułanowa, która miała również bardzo wyraziste ręce.

- Galinę Ułanową, największą primabalerinę naszych czasów i równocześnie znakomitą aktorkę, widziałam na scenie Teatru Bolszoj w Moskwie w roli Julii w balecie *Romeo i Julia* Sergiusza Prokofiewa. Jej występy zapowiadane u nas nie doszły, niestety, do skutku ze względu na stan jej zdrowia. Ułanowa była primabaleriną o wyjątkowym liryzmie, lekkości, wdzięku i kobiecości, a jej technika była ukryta za piękną formą swobodnego i płynnego tańca. Była przy tym wspaniałą aktorką, a grała nie tylko jej twarz, lecz całe ciało i właśnie przede wszystkim ręce. Ręce tak wyraziste, że właściwie na ten temat można byłoby napisać całe studium. Gdy po latach miałam możność poznać ją osobiście i bardzo często prowadzić z nią długie rozmowy, zwróciłam uwagę na to, że nawet gdy o czymś opowiadała, jej ręce grały i każdy gest odpowiadał temu, o czym akurat mówiła. Powiedziałam jej wówczas, jak bardzo zachwycają mnie jej ręce, ręce Julii. Odparła, że nie wie zupełnie, jak wyglądają jej ręce w tej roli i że nigdy nie mogłaby tego przekazać innej tancerce, gdyż odnosi wrażenie, iż za każdym razem gra inaczej i zmienia układ rąk w każdym spektaklu. W 1964 roku zostałam zaproszona do jury I Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie i wówczas poznałam Galinę Ułanową, która była przewodniczącą naszego składu. Od pierwszej chwili byłam nią zafascynowana. Skromna i bezpośrednia, cały dzień otoczona rojem dziennikarzy i fotoreporterów. Bardzo jednak nie lubiła reklamy i nie była

Z Alainem Bernardem w październiku 1997 roku. Fot. Juliusz Multarzyński

na co dzień typem gwiazdy, chociaż naprawdę była największą *étoile* w balecie naszych czasów. Zawsze kiedy na nią patrzyłam, widziałam Julię. Któregoś dnia, będąc w Warnie, wczesnym rankiem na plaży zobaczyłam idącą brzegiem morza znajomą mi postać. Na ramionach miała zarzucony płaszcz kąpielowy z kapturem. Szła lekko i płynnie i nagle rozpoznałam w tej postaci ... Julię, która biegnie do Romea. Oczywiście była to Ułanowa. Gdy mnie zobaczyła, podeszła i usiadła przy mnie i tak już do końca konkursu codziennie czekałam na nią w tym samym miejscu. Wiele mi wówczas opowiadała niezwykle ważnych dla mnie i baletu sprawach. Kiedyś zapytałam ją, jak mogłaby określić, co to jest talent. Odpowiedziała mi bez namysłu: "Talent to jest praca!"

- W myśl słów Ułanowej nadal jest pani bardzo aktywna. Kieruje pani zespołem baletowym Teatru Muzycznego "Roma". Czy w ogóle wyobraża pani sobie życie bez baletu?

- Na pewno mogłabym żyć bez baletu, ponieważ mam różne inne zainteresowania. Wyobrażam sobie - mówię to panu szczerze. Kiedyś natomiast nie wyobrażałam sobie, iż nastąpi taki dzień, że nie będę tańczyć. Tylko wie pan, w młodości człowiek sobie wielu rzeczy nie potrafi wyobrazić.

- Ostatnio odbyła się pięćdziesiąta premiera baletowa, od czasu kiedy została pani kierownikiem baletu ...

- Pięćdziesiąta, jeśli chodzi o premiery. A jeśli chodzi tytuły, to już ponad setna, ponieważ było dużo wieczorów baletowych, które składały się z kilku krótkich choreografii.

- Był to pełnospektaklowy balet Piotra Czajkowskiego *Dziadek do orzechów*. Dlaczego akurat ten tytuł?

- Bo to bardzo piękny balet, który cieszy się wielkim powodzeniem u publiczności. A że w Teatrze Muzycznym "Roma", w którym pracuję od ponad dwóch lat, publiczność odzwyczaiła się od chodzenia na balet, więc wybieram takie pozycje, które zachęcą widzów do przyjścia do tego teatru. *Dziadek do orzechów* obok *Jeziora łabędziego* to sprawdzone balety klasyczne. Zespół baletowy "Romy" już dziś, po intensywnej pracy nad *Coppélią*, może *Dziadka do orzechów* dobrze zatańczyć. W ciągu roku tancerze poczynili olbrzymie postępy, dzięki pracy nad poprzednim baletem. Jest to ogromna zasługa znakomitego szwajcarskiego choreografa Alaina Bernarda, który staje przed zespołem - co bardzo lubię - absolutnie perfekcyjnie przygotowany do prób. Alain Bernard w ciągu jednej próby, która trwa dwie godziny, ustawia olbrzymi fragment baletu. Inni potrzebują na to czasami parę dni. Jego perfekcyjne przygotowanie dopinguje wszystkich do pracy, chociaż nie zawsze jest ona najłatwiejsza.

- Jest pani zadowolona z pracy w "Romie"?

- Bardzo, chociaż jest bardzo ciężko ze względów finansowych. Przyszłam do "Romy" dla dyrektora Bogusława Kaczyńskiego, którego znam od bardzo wielu lat. Gdyby go tutaj nie było, nie pracowałabym w tym teatrze. Dyrektor Kaczyński stworzył odpowiednie warunki do tego, aby zespół baletowy mógł powstać.

- A poza tym odnosiła pani w tym teatrze swoje największe sukcesy.

- Tak. Jako młoda tancerka przyjechałam z Leonem Wójcikowskim do Opery Warszawskiej i w następnych latach zatańczyłam wiele wielkich ról.

- Teraz sukcesy odnosi zespół baletowy pod pani kierownictwem. Jak udało się pani w ciągu bardzo krótkiego czasu stworzyć tak dobry zespół, złożony z mało lub w ogóle nie doświadczonych młodych tancerzy?

- Przychodzili zdolni tancerze, którzy - jak mówili - chcieli ze mną pracować. A poza tym

w zespole jest wielu utalentowanych tancerzy. To napawało mnie optymizmem. Zaprosiłam do współpracy pedagogów: moją wieloletnią pierwszą solistkę Jolantę Rybarską, którą przyjęłam do zespołu Teatru Wielkiego zaraz po ukończeniu szkoły baletowej, i Zbigniewa Juchnowskiego, także byłego solistę tego zespołu. I z nimi wspólnie rozpoczęliśmy pracę. Tworzenie czegoś od podstaw jest nie tylko bardzo mobilizujące, ale przynosi też wiele przyjemności, szczególnie jeśli idą za tym sukcesy. Naturalnie z wielkim sentymentem myślę o balecie Teatru Wielkiego, z którym pracowałam, jakkolwiek było, przez dwadzieścia lat.

- Co jest tak bardzo fascynującego w sztuce tańca, że do tego stopnia jej się pani poświęciła?

- Dla mnie jest najpiękniejszą ze wszystkich sztuk!

Kronika

(Kronika zawiera najważniejsze daty z życiorysu zawodowego i najważniejsze role Marii Krzyszkowskiej)

1937-1939

Studia pianistyczne w szkole muzycznej im. Zygmunta Noskowskiego w Warszawie, pod kierunkiem Janiny Piekarskiej. Kontynuowane później w okresie okupacji (1939-1944) u różnych pedagogów.
W tych samych latach studia baletowe w Szkole Tańca Artystycznego i Rytmiki Ireny Szymańskiej w Warszawie.

1940-1944

Studia baletowe na konspiracyjnych kompletach w prywatnych szkołach baletowych pod kierunkiem Ireny Szymańskiej i Leona Wójcikowskiego.

1946-1977

Intensywna działalność koncertowa w Polsce i za granicą·

1 II 1946

Oficjalny debiut w *Mazurku* Henryka Wieniawskiego w choreografii Leona Wójcikowskiego w Teatrze Muzycznym w Łodzi.

1946-1950

Studia wokalne pod kierunkiem Zofii i Marii Kozłowskich w Warszawie.

1947-1950

Primabalerina Teatru Nowego w Warszawie pod kierownictwem artystycznym Juliana Tuwima i Tadeusza Sygietyńskiego.

1950-1953

Primabalerina Opery Poznańskiej pod kierownictwem Waleriana Bierdiajewa.

1950-1953

Studia wokalne pod kierunkiem Zofii Fedyczkowskiej w Poznaniu.

25 IV 1951

Swantewit Piotra Perkowskiego w choreografii Leona Wójcikowskiego, Opera Poznańska. Rola Rusałki, partner Bohusław Stančak.

1953

Debiut publicystyczny artykułem *Wrażenia tancerki* ("Muzyka" nr 1-2/1953, ss. 72-74). Od tego czasu publikuje sporadycznie m.in. na łamach "Ruchu Muzycznego", "Tygodnika Demokratycznego", "Razem", "Tańca" i "Wiadomości Kulturalnych".

1953-1965

Primabalerina Opery Warszawskiej.

9 IX 1953

Coppélia Léo Delibes'a w choreografii Leona Wójcikowskiego, Opera Warszawska. Rola Swanildy, partner Witold Borkowski.

14 IV 1956

Jezioro łabędzie Piotra Czajkowskiego w choreografii Stanisława Miszczyka, Opera Warszawska. Rola Odetty, partner Witold Borkowski.

19 I 1957

Pan Twardowski Ludomira Różyckiego w choreografii Stanisława Miszczyka, Opera Warszawska. Role Diablicy i Krasawicy, partnerują Zbigniew Kiliński i Stefan Wenta.

16 II 1958

Historia żołnierza Igora Strawińskiego w choreografii Leona Wójcikowskiego. Rola Królewny, partnerują Witold Borkowski i Leon Wójcikowski. Emisja w Telewizji Polskiej.

8 III 1958

Szeherezada Nikołaja Rimskiego-Korsakowa w choreografii Michaiła Fokina /Leona Wójcikowskiego, Opera Warszawska. Rola Zobeidy, partner Zbigniew Strzałkowski.

8 III 1958

Pietruszka Igora Strawińskiego w choreografii Michaiła Fokina/Leona Wójcikowskiego, Opera Warszawska. Rola Baleriny, partnerują Stanisław Szymański i Zbigniew Kiliński.

5 III 1959

Pan Twardowski Ludomira Różyckiego w choreografii Feliksa Parnella, Opera Warszawska. Rola Rajskiego Ptaka, partnerują Bogdan Bulder i Włodzimierz Traczewski.

14 X 1959

Romeo i Julia Sergiusza Prokofiewa w choreografii Jerzego Gogóła, Opera Warszawska. Rola Julii, partner Zbigniew Strzałkowski.

19 III 1960

Giselle Adolphe'a-Charles'a Adama w choreografii tradycyjnej Natalia Dudinska i Konstantin Siergiejew, Opera Warszawska. Rola Giselle, partner Henryk Giero.

12 I 1961

Jezioro łabędzie Piotra Czajkowskiego w choreografii tradycyjnej Natalia Konius i Aleksander Sobol, Opera Warszawska. Rola Odetty-Odylii, partner Henryk Giero.

4 X 1962

Czerwony płaszcz Luigiego Nono w choreografii Françoise Adret, Opera Warszawska. Rola Belizy, partner Witold Gruca.

9 IV 1964

Don Kichot Ludwiga Aloisa Minkusa w choreografii Aleksieja Cziczinadze, Opera Warszawska. Rola Kitri, partner Henryk Giero.

VII 1964

Udział w jury I Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie.

Od 1965

Primabalerina Teatru Wielkiego w Warszawie.

22 XI 1965

Pan Twardowski Ludomira Różyckiego w choreografii Stanisława Miszczyka, Teatr Wielki. Role Królowa Krzemionek, Królowa Olkusza i Królowa Wschodu, partner Feliks Malinowski.

15 I 1966

Jezioro łabędzie Piotra Czajkowskiego w choreografii tradyjcyjnej Raisa Kuzniecowa, Teatr Wielki. Rola Odetty-Odylii, partner Zbigniew Strzałkowski.

23 XI 1966

Harnasie Karola Szymanowskiego w choreografii Eugeniusza Paplińskiego, Teatr Wielki.

Rola Dziewczyny, partner Feliks Malinowski.

5 III 1967

Don Kichot Ludwiga Aloisa Minkusa w choreografii Aleksieja Cziczinadze, Teatr Wielki. Rola Kitri, partner Feliks Malinowski.

20 IV 1968

Giselle Adolphe'a-Charles'a Adama w choreografii tradycyjnej/Aleksiej Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie. Rola Giselle, partner Gerard Wilk.

VII 1968

U dział w jury IV Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie.

29 V 1969

Kopciuszek Sergiusza Prokofiewa w choreografii Aleksieja Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie. Rola Kopciuszka, partner Gerard Wilk.

VI 1969

U dział w jury I Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

1970-1980

Kierownik Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie (formalnie do 31 XII 1981).

26 VI 1970

Romeo i Julia Sergiusza Prokofiewa w choreografii Aleksieja Cziczinadze, Teatr Wielki w Warszawie. Rola Julii, partner Gerard Wilk.

II III 1971

Bolero Maurice'a Ravela w choreografii Witolda Borkowskiego, Teatr Wielki w Warszawie. Główne solo, partnerzy zespół męski.

VII 1972

U dział w jury VI Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie.

VI 1973

U dział w jury II Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

17 X 1973

Pietruszka Igora Strawińskiego w choreografii Michaił Fokini Leon Wójcikowski, Teatr Wielki w Warszawie. Rola Baleriny, partnerzy Witold Gruca i Roman Kerson.

1 I 1976

Emisja ostatniego występu telewizyjnego z Miłoszem Andrzejczakiem jako partnerem:

Tango do muzyki Albeniza w choreografii Witolda Grucy.

VII 1976

U dział w jury VIII Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie.

VI 1977

Wiceprzewodnicząca jury III Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

7 VI 1977

Ostatni występ sceniczny w *Tańcu hiszpańskim* w choreografii Witolda Grucy w operze *Carmen* Georges'a Bizeta, Teatr Wielki w Warszawie.

II 1978

Wiceprzewodnicząca jury II Światowego Konkursu Baletowego w Tokio.

IV1979

Przewodnicząca jury III Ogólnopolskiego Konkursu Tańca Scenicznego i Choreografii w Gdańsku.

V/VI 1980

Wiceprzewodnicząca jury III Światowego Konkursu Baletowego w Osace.

VI 1981

U dział w jury IV Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

VI/VII 1982

Udział w jury II Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Jackson.

XI 1982

Przewodnicząca jury IV Ogólnopolskiego Konkursu Tanca i Choreografii w Gdańsku.

VII 1983

U dział w jury Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie.

VI/VII 1984

U dział w jury Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Helsinkach.

X 1984

Udział w jury IV Światowego Konkursu Baletowego w Osace.

XII 1984

Przewodnicząca jury V Ogólnopolskiego Konkursu Tańca i Choreografii w Gdańsku.

VI 1985

U dział w jury V Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

1985-1995

Kierownik, a od 1991 dyrektor Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie.

VI 1986

Wiceprzewodnicząca jury Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Jackson.

X-XI 1987

Słynne tournee po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie z *Giselle* Adolphe'a-Charles'a Adama.

X 1988

Przewodnicząca jury I Ogólnopolskiego Konkursu Szkół Baletowych w Warszawie.

VI 1989

U dział w jury Międzynarodowego Konkursu Artystów Baletu w Moskwie.

XI 1990

Udział w jury Międzynarodowego Konkursu Tańca Klasycznego w Paryżu.

XII 1990

Przewodnicząca jury VII Ogólnopolskiego Konkursu Tańca i Choreografii w Gdańsku.

IV/V1993

Przewodnicząca jury VIII Ogólnopolskiego Konkursu Tańca i Choreografii w Gdańsku.

IV 1995

Przewodnicząca jury IX Ogólnopolskiego Konkursu Tańca i Choreografii w Gdańsku.

1995-

Dyrektor Baletu Teatru Muzycznego "Roma".

MAESTRO

© Jan Stanisław Witkiewicz