

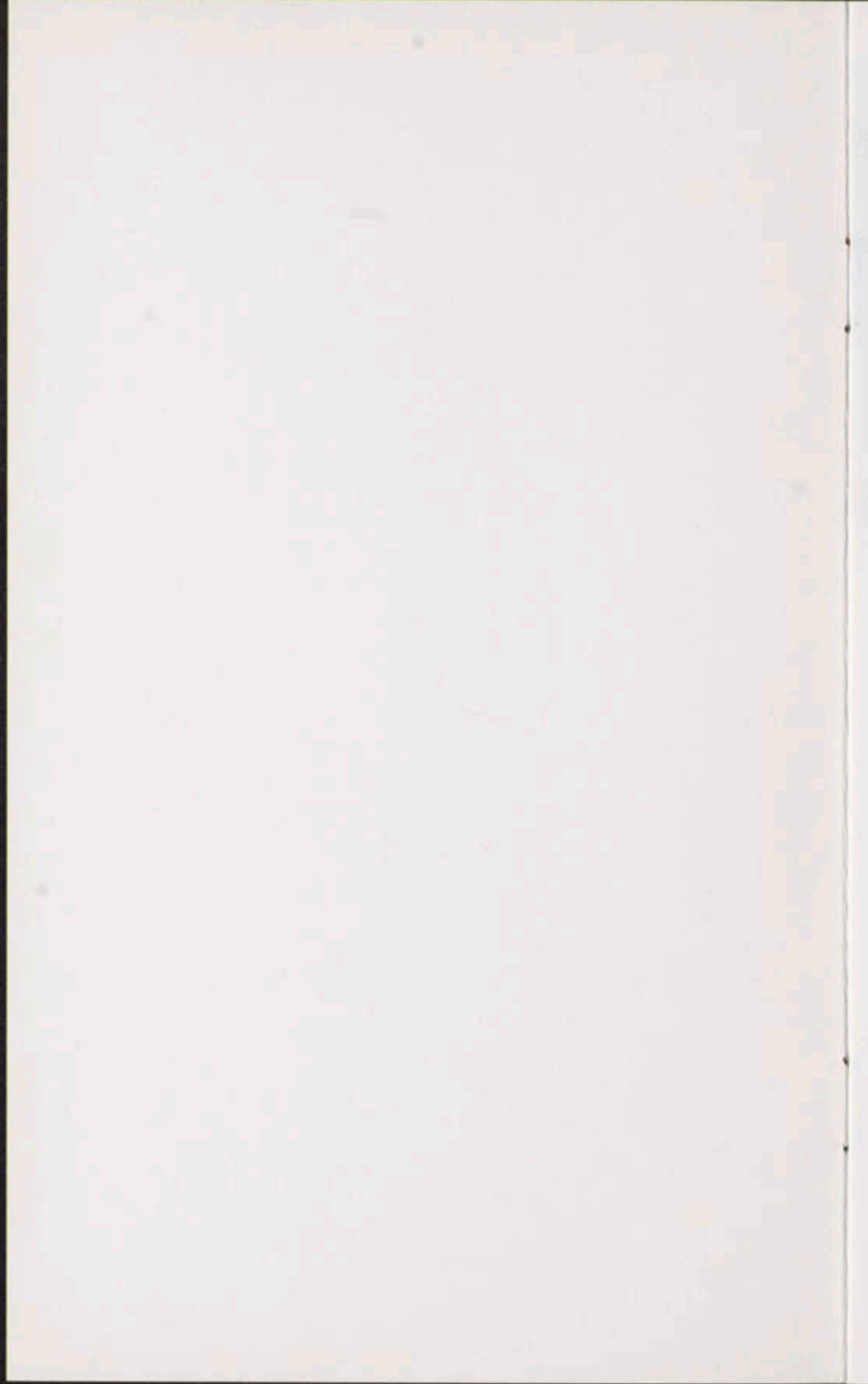
DE

CONRADA DRZEWIECKIEGO  
BALETY

TEATR Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

JA

VUE



Dyrektor naczelny i artystyczny: Kazimierz Kowalski

# DEJA VUE

Balety Conrada Drzewieckiego

Karol Szymanowski  
ETIUDA b-moll

Mieczysław Karłowicz  
ODWIECZNE PIEŚNI

Béla Bartók  
CUDOWNY MANDARYN

Conrad DRZEWIECKI  
choreografia, scenografia, światło

Jerzy SALWAROWSKI  
kierownictwo muzyczne

Jacek MISZCZAK  
asystent choreografa

dyrygent  
Jerzy SALWAROWSKI

---

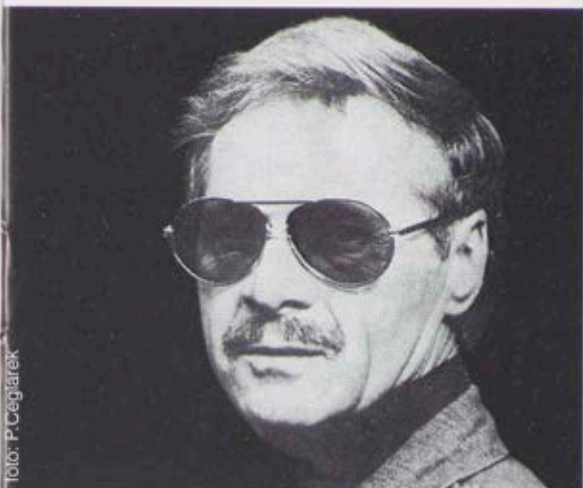
Premiera przygotowana na inaugurację  
XIII Łódzkich Spotkań Baletowych '95

asystenci choreografa: Anna Gawel, Dobroslawa Gutek  
asystenci scenografa: Bożena Smolec-Błaszczyk, Ewa Woskowska,  
Wanda Zalasa.

**kierownik baletu: Włodzimierz Traczewski**

koordynator pracy baletu: Jolanta Wichlińska  
inspicjenci: Urszula Rybicka, Stanisław Krawiec





**Conrad Drzewiecki**  
 tancerz  
 pedagog  
 choreograf

Swoją karierę rozpoczął jako solista Opery Poznańskiej. Po zdobyciu Primo Premio Assoluto na Konkursie Viotti w Vercelli tańczył w neapolitańskim Teatro Reale, mając za partnerkę ówczesną włoską primabalerinę Olę Amati. Kilka następnych lat spędził w Paryżu, gdzie odbył studia choreograficzne w zakresie tańca klasycznego, modern jazzu, kompozycji, tańca etnicznego i prymitywnego. Tańczył wówczas, odnosząc wielkie sukcesy, w Grand Ballet marquis de Cuevas, Roland Petit Ballet, Ludmilla Tcherina Company, Theatre d'Art du Ballet, Jeuneuse Musicale de France, otrzymał tytuł Danseur Etoile paryskiej Olimpiady. Po powrocie do kraju przyjął propozycję Roberta Satanowskiego i został kierownikiem baletu i choreografem Opery Poznańskiej. Po pewnym czasie został również dyrektorem artystycznym poznańskiej szkoły baletowej. Okres ten zaznaczył się także współpracą z Het Nationale Ballet z Amsterdamu, Danza National de Cuba, Deutsche Staatsoper w Berlinie Wschodnim i Deutsche Oper w Berlinie Zachodnim. W późniejszych latach współpracował m. in. z mediolańską La Scalą, Stadttheater Malmö i Narodnim Divadlem w Pradze.

W roku 1973 założył i przez blisko 15 lat prowadził Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, jedyny polski autonomiczny zespół baletowy, zespół – legendę, którego dokonania przez lata fascynowały publiczność i krytykę, a twórczość Conrada Drzewieckiego uznana została za jedną z najświetniejszych kart polskiej choreografii.

Karol Szymanowski

## **Etiuda b - moll**

w opracowaniu  
orkiestrowym  
Grzegorza Fitelberga

### ***tańczą:***

Beata Brożek  
Jolanta Henke  
Ewa Olszewska  
Mariusz Caban  
Adam Grabarczyk  
Tomasz Jagodziński

Beata Bogusz  
Monika Krzysztoń  
Agnieszka Tarczyńska  
Tomasz Antoszczyk  
Artur Firaza  
Aleksander Miedwiediew

ORKIESTRA

Premiera:

**29 października 1983**

Polski Teatr Tańca

**9 października 1992**

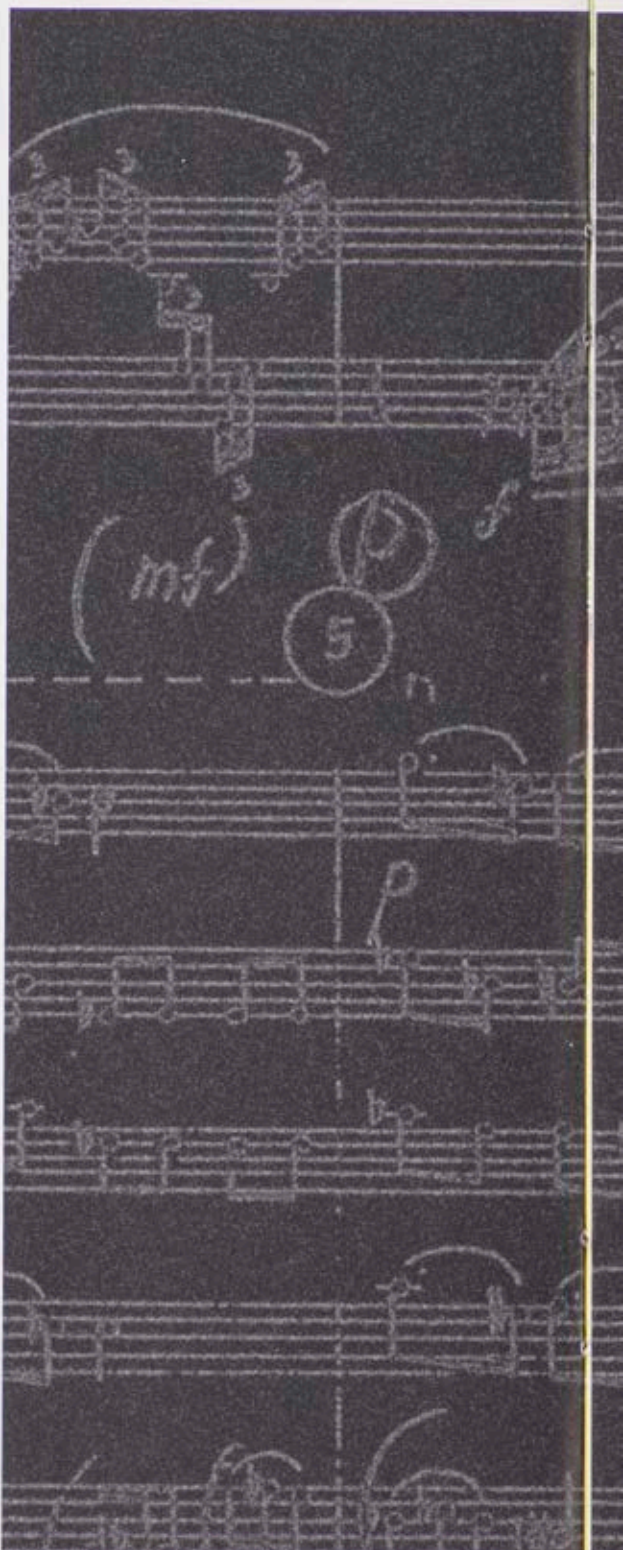
Státní Divadlo Opery a Baletu Brno

**czerwiec 1993**

Opera Bałtycka

**21 listopada 1993**

Teatr Wielki w Poznaniu





### **Etiuda b-moll**

*Karola Szymanowskiego, nazwana chopinowską, porywa melodyjnością i harmonią. Choreograficzny obraz Conrada Drzewieckiego do tej kompozycji to typowy balet nastroju, wzbity całkowicie treści fabularnych. Wyrastając z neoklasycznej techniki tańca zachowuje klasyczną urodę pozbawioną akademickiej manieri. Szóstoro bosych tancerzy realizuje układ subtelny w szczegółach i piękny w rysunku całości. Dbłość o wykończenie i swoboda wykonawcza (...) jest godna podkreślenia.*

**Grzegorz Kasperek**  
**Nurt, styczeń 1984**

*Etiuda b-moll swą głęboką i liryczną melodią przywodzi na myśl muzykę Chopina i jej wpływ na twórczość Karola Szymanowskiego. Drzewiecki nasyca swój balet romantyką najwspanialszych epok baletu klasycznego. Z niezmiernym kunsztem, poszanowaniem walorów muzycznych i pomysłowością kompozycyjną aranżuje fragmenty indywidualne i zespołowe, które znakomicie przenikają się wzajemnie.*

**Bmnski Vecernik, 17.11.1992**

Mieczysław Karłowicz

## **Odwieczne pieśni**

op. 10

Pieśń o wiekuistej tęsknocie

Pieśń o miłości i o śmierci

Pieśń o wszechbycie

### **Ewa**

Edyta Wasłowska

### **Adam**

Adam Grabarczyk

Tomasz Jagodziński

### **Abel**

Jan Łukasiewicz

Aleksander Miedwiediew

### **Kain**

Tomasz Antoszczyk

Tadeusz Kopeć

Henryk Olszewski

### **Lilith**

Mirostawa Miłoś

### **Anioł**

Michał Barański

## **ORKIESTRA**

Premiera:

**25 lutego 1975**

Polski Teatr Tańca

**26 czerwca 1983**

Narodné Divadlo Praga

**29 października 1983**

Danza National De Cuba

**9 października 1992**

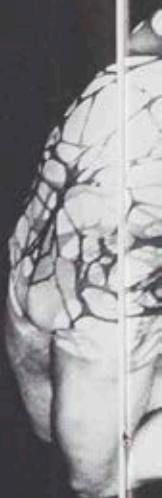
Statni Divadlo Opery a Baletu Brno

**21 listopada 1993**

Teatr Wielki w Poznaniu

*Pokrewieństwo poszukiwań Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego i awangardy dramatycznej wyraża się nie tylko na płaszczyźnie warsztatowo-formalnej, ale także w szukaniu inspiracji na tych samych obszarach tematycznych. (...) Wątek fabularny skłaniał do ujęcia narracji baletowej **Odwiecznych pieśni** w ramach zwartej, symetrycznej kompozycji choreograficznej (opartej na kole i trójkącie równoramiennym), która nie tylko odwołuje się do wzorów rzeźby i malarstwa Renesansu - najlepszej tradycji obrazowania tego tematu biblijnego, ale także zawiera bezpośrednie cytaty z fresków Michała Anioła. Zgodnie z zamierzeniem choreografa odwołującym się do tej tradycji, oglądamy postaci na tle rozległego pejzażu, w zwartej grupie, w której układ ciała wyznacza ich wzajemne stosunki.*

**Katarzyna Wiśniewska-Kępińska**  
**Nurt, wrzesień 1975**





Béla Bartók

## **Cudowny Mandaryn**

balet - pantomima  
w jednym akcie

libretto : Melchior Lengyel

### **Dziewczyna**

Malwina Poleszak  
Edyta Wasłowska

### **Mandaryn**

Krzysztof Brodek  
Adam Grabarczyk

### **Trzy**

Dobrośława Gutek  
Mirośława Miłoś  
Lidia Nowak

### **Trzech**

Tomasz Antoszczyk  
Artur Firaza  
Jan Łukasiewicz  
Henryk Olszewski

### **Stary**

Jarosław Biernacki  
Wojciech Grzegorzak

### **Młody**

Aleksander Miedwiediew  
Krzysztof Pabjańczyk

CHÓR • ORKIESTRA

Marek Jaszczak  
przygotowanie chóru

Premiera:

**6 grudnia 1970**

Balet Opery Poznańskiej

**12 września 1974**

Polski Teatr Tańca

**25 lutego 1975**

Staatsoper Berlin

**24 listopada 1979**

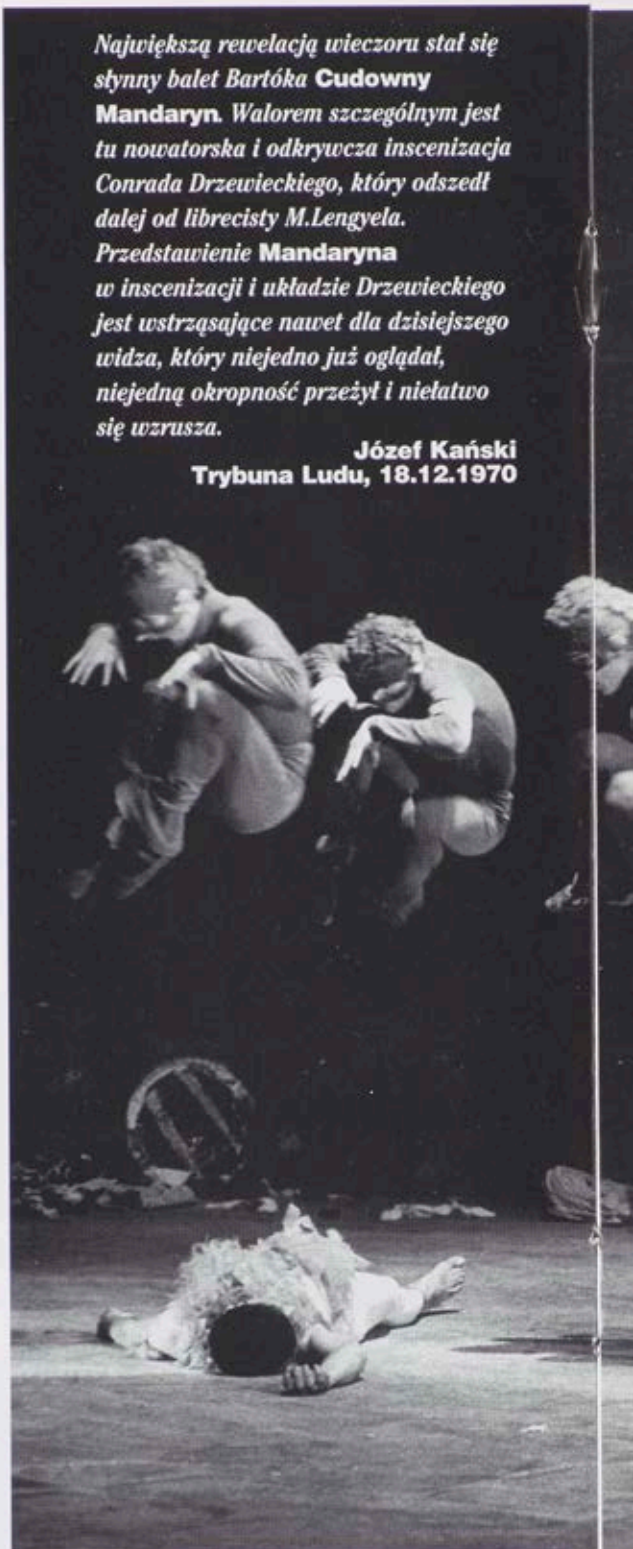
Stadtheater Malmö

**21 listopada 1993**

Teatr Wielki w Poznaniu

*Największą rewelacją wieczoru stał się słynny balet Bartóka **Cudowny Mandaryn**. Walorem szczególnym jest tu nowatorska i odkrywczą inscenizacja Conrada Drzewieckiego, który odszedł dalej od librecisty M.Lengyela. Przedstawienie **Mandaryna** w inscenizacji i układzie Drzewieckiego jest wstrząsające nawet dla dzisiejszego widza, który niejedno już oglądał, niejedną okropność przeżył i nietatwo się wzrusza.*

**Józef Kański**  
**Trybuna Ludu, 18.12.1970**



Staram się muzykę uczynić wizualną...

**Rozmowa z Conradem Drzewieckim (fragment)**

---

- **Tak jak reżyser tworzy nieraz aktora, tak choreograf zapewne ma swój udział w stwarzaniu tancerza. I stąd moje pytanie: kto stworzył lub pomógł stworzyć Drzewieckiego-tancerza?**
- Nie wiem czy reżyser tworzy aktora, a choreograf tancerza. To chyba tak nie jest. Na to, co pan określa jako tworzenie tancerza, składa się szereg idei, szereg mistrzów, których się przecież wybiera, szereg pozycji repertuarowych, które formują go. Nie stwarzają tancerza, ale nadają mu osobowość artystyczną. Ale wszystko to determinowane jest oczywiście cechami psychofizycznymi i mentalnymi tancerza. Nawet gdybym wymienił tu wszystkich moich mistrzów i choreografów i każdemu z nich przypisał to, co złożyło się na mnie, na moje widzenie i rozumienie sztuki, to i tak...
- **Już wiem, źle, nieprecyzyjnie postawiłem pytanie. Może sformułuję je inaczej, bardziej konkretnie. Co Drzewiecki-tancerz zawdzięcza swoim mistrzom? I jacy to byli mistrzowie?**
- Pierwszym moim mistrzem był Mikołaj Kopiński, który istotnie wywarł wpływ na przebieg mojego życia artystycznego. To znaczy na technikę i precyzję tańca, język ruchu i ciała. Drugim mistrzem był Leon Wójcikowski, który już mnie nie pytał o technikę i precyzję, ale kształtował, formował i wprowadzał w wielki repertuar. Wójcikowski wiele cudownych rzeczy przetańczył u Diagilewa i przekazywał to swoim tancerzom. Trzecim mistrzem był Feliks Parnell, który pokazał mi, co to jest groteska i burleska, zabawa na scenie. Oczywiście nie mogę tutaj pominąć także Jerzego Kaplińskiego, który poprzez swoje prace powiedział mi, że prostota i naiwność widzenia mogą być przebiegłymi walorami spektakli. Że trzeba nieraz umieć spojrzeć na świat oczyma dziecka, jeśli się chce, żeby rzecz docierała do odbiorcy, zwłaszcza gdy jest budowana na scenariuszu jakiejś literatury. To byli ci czterej moi mistrzowie, przez których uformowany pojechałem do Paryża. Ale już w Paryżu okazało się, że najważniejsze było jednak to, co miałem od Kopińskiego i Wójcikowskiego. A więc technika i jeszcze raz technika. A potem rozliczne jej deformacje.
- **Na ogół wiemy doskonale, jak rodzi się spektakl teatralny, jaki ma w nim udział autor, reżyser, aktor. Nietrudno też wyobrazić sobie, jak przebiega praca choreografa nad powiedzmy „Giselle” czy „Jeziorem łabędzim”. Jest muzyka, jest libretto, są tancerze. Trzeba to tylko jakoś scalić i uporządkować. Ale jak to jest w przypadku takich baletów, jak pańskie. Od czego to się zaczyna, od koncepcji myślowej czy od muzyki?**
- Z tym bywa różnie. Ja muszę przełożyć muzykę, własne myśli i skojarzenia na język ruchu, znaczeń. I muszę uruchomić to wszystko, co temu służy. Symbole, znaki, rekwizyty.
- **Ale co jest tą wartością znaczeniową?**
- Wartością znaczeniową jest muzyka. Budując spektakl staram się muzykę uczynić widzialną, wizualną. Ale to, co my, ludzie teatru mówimy o swoich zamierzeniach, planach, programach, są to tylko słowa... Każdy przecież inaczej odbiera. I dobrze, że tak odbiera. O tym, co to znaczy, decyduje w końcu zawsze sam odbiorca.
- **Grotowski powiada, że „trzeba najpierw stworzyć dzieło, a dopiero potem wiadomo, co ono oznacza. Potem się wie, nie przedtem”.**



– I ja się zgadzam z Grotowskim.

– **Pański teatr wydaje się być sztuką w ewolucji. Na początku więcej było w pańskich przedstawieniach teatru, potem górę wzięła ekspresja dramatyzmu, teraz stał się pan bardziej romantyczny, klasyczny, łagodny. Czym pan to tłumaczy? I czy w ogóle dostrzega pan taką ewolucję?**

– Forma się zmienia, bo my się zmieniamy, bo świat się zmienia. Chcę ulegać wszystkim tym czynnikom, od których jestem uzależniony, chcę poddawać się wpływowi swoich czasów. A wracając do pytania o sens, o znaczenie. Proszę sobie przypomnieć „Modus Vivendi”. Przecież tam o coś chodziło i coś jakby przewidywało. Moje „Pieśni” też coś przewidywały i przed czymś przestrzegały. A nawet w taki właśnie sposób pokazywana „Zemsta” pozwalała się odczytać znaczeniowo. A „Tanga” też coś przecież znaczą. Na początku długo jest kolorowo, ślicznie i idyllicznie, potem nagle ciemności i zawisa nad głowami apokalipsa.

– **Ale kiedyś pański balet był bardzo ostry, drapieżny...**

– Gdybym dzisiaj był tak bardzo dramatyczny i drapieżny, to nie wiem, czy byłoby to nadal w odbiorze tak bardzo drapieżne. Teraz więcej drapieżności i dramatyzmu jest w życiu, czy mam się z tym życiem licytować? Czasy są inne, my jesteśmy inni...

– **Ale pan się zmienia czy publiczność?**

– Wszyscy. I oglądający i tworzący. Widz nie zmienia się tylko w stosunku do wielkich pozycji z klasycznego repertuaru. Nie bawi go już dramatyzm sytuacji w takiej „Giselle” czy świetność libretta. Nikt dzisiaj nie pójdzie na „Giselle” ze względu na nowe dekoracje czy nową choreografię. Nowych „Giselle” ludzie nie chcą oglądać i słusznie. Teraz idzie się na wykonawstwo, na perfekcję, mistrzostwo wielkiego romantycznego repertuaru.

– **Ale czy nie obawia się pan, że coraz trudniej będzie to osiągnąć? Młodzi tancerze...**

– Już wiem, co chce pan powiedzieć. Czy przeciętny młody człowiek, który od rana do nocy słucha hard-rocka, którego zresztą sam lubię – ten młody człowiek wie, kim był Brückner, Wagner czy Mahler? Nie mówiąc już o Haendlu, Bachu. Oni nie potrafią już dawnej muzyki słuchać. Nie potrafią też i nie chcą tańczyć walca. Brak im tej całej estetyki formy, jaką stworzył w balecie wiek XIX, tych wydłużonych stóp tańca na pointach... Technikę klasyczną można porównać do gamy. Ona jest jak ta gama, na której można wygrać wszystko.

– **A więc ten stary balet jest potrzebny także temu nowemu?**

– On jest nieodzowny. Dla ogólnej koordynacji ruchowej tancerza, perfekcji, estetyki poruszania się, estetyki tańca, człowieka, który wystawia się w przestrzeni sceny i decyduje się na to, że będzie oglądany przez ludzi i że w ten sposób zarabiać ma na życie.

– **Amerkańscy twórcy „nowego tańca” tacy jak Merce Cunningham twierdzili z kolei, że tancerz po szkole klasycznej jest dla nich nieprzydatny, bo nie potrafi poruszać się współcześnie...**

– Dla mnie ani skrajny tradycjonalizm, ani awangarda – nie są autentyczne. Wszelkie postawy skrajne, ekstremalne są dla mnie nie do przyjęcia. Bo to, o czym pan mówi, to już nie jest taniec. Jakaś forma happeningowa, parataniec, w której ruch odbywa się pod wpływem określonych bodźców w sposób podświadomy.

– **A więc to, co Puzyna nazywa „pisanie na scenie”, jest dla pana też nie do przyjęcia...**



- Prowadzi to nie raz do ciekawych rezultatów, ale jest to sztuka dla garstki widzów. My pracujemy w określonym systemie i nie możemy pozwolić sobie na takie eksperymenty. Na to nikt nie przyjdzie. Również na Zachodzie publiczność akceptuje przede wszystkim rzeczy już sprawdzone. Teatry eksperymentalne typu „off off” mają swoją własną widownię. Ale jest to mała widownia.
- **Panie dyrektorze, pan tak odżegnuje się od wszystkich teatrów „off off”, ale przecież w świadomości wielu pańskich widzów pański balet utożsamiany jest z tym jedynym, prawdziwie nowoczesnym...**
- My należymy do zespołów tańca współczesnego. Ja posługuję się wszystkimi technikami tańca. Dawniej mówiło się o tym, że to eklektyzm, sztuka bezstylowa. Ale dzisiaj eklektyzm stał się już niemal stylem. Czyż nie jest tak na przykład w malarstwie? Ja posługuję się, jak współczesne malarstwo, kolażem. Nie odżegnuję się od awangardy, bo z niej korzystam. Ale nie ona jest moim celem.
- **Zauważyłem, że częściej posługuje się pan pojęciem tańca, a unika pan słowa balet.**
- Ja wolę posługiwać się pojęciem taniec. Bo jest to pojęcie szersze. Balet też jest tańcem, ale nie zawsze. Stąd właśnie nazwa mojego zespołu: Polski Teatr Tańca.
- **Ma przy tym pański teatr jakieś własne, polskie piętno...**
- Za to stwierdzenie panu dziękuję, bo nie wszyscy chcą to dostrzec.
- **Poplotkujmy o artystach. Mówi się o nich, zwłaszcza o tych wybitnych, z nazwiskiem, że są egoistami i egocentrykami, że to ich taka choroba zawodowa. I o panu, dyrektorze, też się tak mówi...**
- Gdzieś jest w tym trochę prawdy. O tyle jest to prawdziwe, że to pierwsze i najbardziej zbliżone to tego, co potem tworzy się na scenie jest we mnie. Jeśli chodzi o kształt spektaklu, nieszanowanie tego, co raz już zostało wypracowane, ustalone jestem bezlitosny. A zakres odpowiedzialności? W wielkich teatrach są ludzie odpowiedzialni za pewne odcinki, ktoś odpowiada za ustawienie świateł, ktoś inny za scenę czy przygotowanie zespołu. W moim teatrze ja jestem tym, który sam wszystko prowadzi. Ja sam ustawiam światła, ja odpowiadam za całość. Tak samo było w operze. Przychodziłem na godzinę przed przedstawieniem i sprawdzałem, czy na scenie nie ma zadr, czy podłoga została dobrze umocowana i napięta.
- **Ale czy w tym teatrze jest jeszcze miejsce na jakąś inną, silną indywidualność?**
- U mnie nie ma miejsca na takie indywidualności, które nie są po poznaniu porządne. Bo u mnie – redaktorze – przede wszystkim musi być porządek.
- **Bardzo poznańska to cecha...**
- Punktualność, dyscyplina, rzetelność w wykonywaniu obowiązków to dla mnie podstawa. Mówi pan, poznańska cecha? U nas w kraju, tak, poznańska. Ale na świecie nie ma w tym nic szczególnego. Tam jest to powszechną regułą. Na tym w teatrze polega po prostu profesjonalizm. Na próbach musi być cisza, koncentracja, maksymalne skupienie. Ja jestem tym od mówienia, ty jesteś od słuchania. Nie rozumiesz, możesz zapytać. Ale przede wszystkim musisz słuchać i milczeć.
- **Jeden z tancerzy mówił mi o panu: wspaniały artysta, ale trudny we współpracy...**
- Sam wiem, że jestem trudny, a i ludzie mi to mówią.



**POWSZECHNY BANK GOSPODARCZY S.A.**

***PBG S.A. jeden z największych  
banków w Polsce oferuje:***

- \* kredyty oraz gwarancje złotowe i dewizowe, akceptowane przez banki krajowe i zagraniczne;
- \* kompleksową obsługę transakcji w handlu zagranicznym za pomocą nowoczesnego systemu SWIFT;
- \* kredyty na inwestycje energooszczędne;
- \* kredyty dyskontowe;
- \* wydawanie i obsługę własnych kart płatniczych VISA Business oraz VISA Classic;
- \* kredyty w rachunkach bieżących;
- \* pełną obsługę rachunków złotych i dewizowych;
- \* rozliczenia czeków.

**Oferujemy również:**

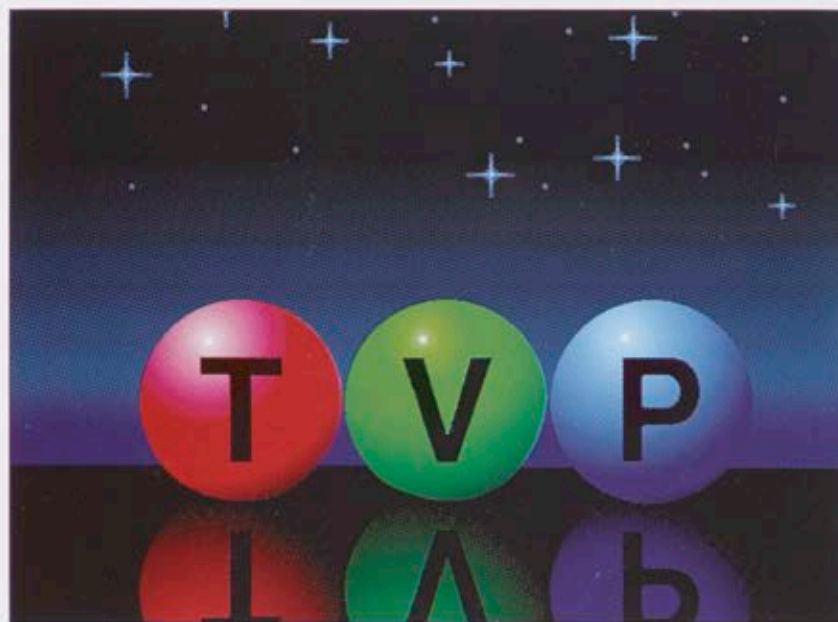
- \* pożyczki dla osób fizycznych;
- \* kredyty na ratalny zakup środków transportu;
- \* kredyty na ratalny zakup artykułów przemysłowych;
- \* kredyty hipoteczne i budowlane;
- \* prowadzenie Rachunków Oszczędnościowo - Rozliczeniowych (ROR);
- \* lokaty terminowe w złotych i dewizach;
- \* wydawanie i obsługę Euroczeków;
- \* usługi maklerskie, w tym także na zlecenie telefoniczne;
- \* wynajem skrytek sejfowych;
- \* kantorową wymianę walut.

**POSIADAMY GWARANCJE SKARBU PAŃSTWA**

CENTRALA 90-950 ŁÓDŹ, AL. PIŁSUDSKIEGO 12 TEL. 36 14 70, 36 07 21, 36 28 86



**TELEWIZJA POLSKA S.A.  
ODDZIAŁ w ŁODZI**



BIURO REKLAMY  
90-117 Łódź, ul. Narutowicza 13  
tel: 32-79-03, 32-53-40 w.266, 295  
tel./fax: 32-48-77





**POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.**  
*to*  
**TRADYCJA i NOWOCZESNOŚĆ**

*Zapraszamy:*

Al.Kościuszki nr 57    ☎ 37 23 46  
ul. Piotrkowska 192    ☎ 35 48 55  
ul. Próchnika 23    ☎ 33 24 55  
ul. Sienkiewicza 31    ☎ 33 71 87  
ul. A. Struga 19/21    ☎ 37 01 98

*Łącząc dwa wieki doświadczeń  
z nowoczesnością oferujemy  
-100- różnego rodzaju  
ubezpieczeń:*

- komunikacyjnych
- odpowiedzialności cywilnej
- wypadkowych
- zdrowotnych
- majątkowych
- finansowych

**Teatr Wielki ubezpieczony  
w Powszechnym Zakładzie Ubezpieczeń S.A. w Łodzi**



SEZON 1994/95 • PREMIERA 27 MAJA 1995

W programie wykorzystano zdjęcia  
z archiwum Polskiego Teatru Łódź  
— Baletu Perseuskiego

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi  
Redakcja — Agnieszka SMUGA

Projekt i realizacja — Zap Studio  
Nakład — 2000 egz.  
Druk — Poligrafik Łódź