

# O KILKU WIDOWISKACH BALETOWYCH I O CZYMŚ WIĘCEJ

Wznawiając *Hrabinę Moniuszki* Dyrekcja Opery Warszawskiej powierzyła realizowanie nowego układu tańców Leonowi Wójcikowskiemu. O poważną analizę tych tańców pokusić się jest dosyć trudno, wszystko tu jest bowiem konwenansem, miłym nonsensem. Królowa lidyjska Omfalía w paczce baletowej i na point'ach, tuż obok bachantki w tunikach i sandałkach, satyry zgodnie tańczące z ludem krakowskim itd. itd. Wójcikowski nie zmienił tej umowności i skomponował obrazki choreograficzne, znakomicie ożywiające spektakl i znajdujące żywy oddźwięk u widzów.

Obraz *Herkules u stóp Omfalii* tańczą na zmianę dwie obsady: Maria Krzyszkowska ze Zbigniewem Strzałkowskim i Stanisław Selmówna z Witoldem Gruca. Nawet w tak krótkim fragmencie jak *Herkules* wielką satysfakcję sprawił widzom występ Krzyszkowskiej. Od miesięcy nie widzieliśmy na scenie tej doskonałej tancerki i gorąca była reakcja widowni oklaskującej ją w roli Omfalii. Rola ta jak najbardziej leży w charakterze talentu Krzyszkowskiej. Ma tu możliwość zabłysnąć swą niezawodną perfekcją techniczną, szerokością skoku, piękną linią w pozach. Jest doskonale zgrana ze swym partnerem, ich wzajemny kontakt jest szczery. Ale też Krzyszkowska uzyskała świetnego partnera w osobie Zbigniewa Strzałkowskiego, a scena nasza jeszcze jednego zdolnego, młodego tancerza. W roli *Herkulesa*, w tym krótkim epizodzie, pokazał nam Strzałkowski absolutną pewność wykonania połączoną z mocnym, męskim wyrazem całej postaci i doskonałym wykończeniem pozy. Oczywiście czekać będziemy na czas, kiedy Strzałkowskiemu powierzono będzie zadanie odpowiedzialniejsze, ale występ w *Hrabinie* pozwala rokować w stosunku do niego najlepsze nadzieje.

Druga obsada — Selmówna i Gruca — ma inny charakter. Znamy Selmównę jako świetną techniczkę, ale w roli Omfalii tancerka może zbyt realistycznie traktuje swe przeżycia uczuciowe. Trzeba większego umiaru, większego spokoju w ruchach rąk, wtedy w pełni zatriumfuje cała bliskotliwość wykonania. Gruca w roli *Herkulesa* jest czujący, tylko... nie jest *Herkulesem*. Wygląda pięknie, taniec jego — to cały poemat, ale nie jest partnerem dla Selmówny i nie ma w sobie nic z *Herkulesa*. Chyba zdecydował tu dobór wzrostu, bo raczej widzielibyśmy w roli tej Stefana Wentę, u którego dominuje siła, żywiołowość, temperament. Doskonałe tło dla ewolucji pary solowej stanowią „dworki”: Barska, Borschówna, Kostrzemska, Leśniewska, Malejonek, Szorcówna, wszystkie młodziutki, zgrabne, doskonale radzą sobie w tańcu na point'ach, mają dobrze ułożone, nie zmanierowane ręce, z dobrą równowagą wytrzymują pozy. W całości ten choreograficzny obrazek,

biorąc pod uwagę wymagany „operowy” grecki styl, podoba się bardzo, czego najlepszym dowodem jest reakcja widzów. W drugiej scenie *Sielanka Nadwiślańska* zanotujmy i podkreślmy taniec satyrów, wywołujący brawa za wspaniałe skoki Edmunda Nowaka, Kazimierza Maciaszczyka i Bogdana Wolczyńskiego. Między bachantkami wyróżnia się Alicja Bońkowska. Pełen wdzięku kotylion — to naprawdę mały majstersztyk Wójcikowski. Prostota, umiar, poczucie stylu, wszystko składa się na prześliczną całość.

Również i w *Traviacie* mamy zmienioną kompozycję choreograficzną. Powierzono tym razem nowy układ Gogółowi.

Taniec cygański na balu w obrazie III trwa zaledwie parę minut, ale to wystarcza, by ocenić walory pomysłu choreograficznego Gogóla. W operze mającej swój wiek i styl trudno o jakąś rewelację w dziedzinie „wstawki” baletowej, szczególnie jeśli jest to taniec charakterystyczny, mający przeciw swoje tradycje i sobie właściwe elementy. Gogól z tego petit rien, z tego „tańcuszka” potrafił zrobić taniec typowy w swym charakterze, ale daleki od wszelkiego banału. Bardzo szczęśliwy jest pomysł wprowadzenia partii solowych. Wykonują je Olga Glinkówna, Olga Sawicka i Halina Maculewicz, kunsztem swoim podnosząc drobiazg ten na wysokości poziom artystyczny. Zresztą i zespół doskonale zharmonizowany z solistkami przyczynia się do powodzenia całości. Uderzyło mnie coś tatarskiego w charakterze kostiumów. Taniec cygański w *Traviacie* trwa krótko; nie wiem, czy nie dłużej trwają oklaski publiczności za artystyczną pracę baletmistrza i tancerek.

Ślusnie postąpił Zbigniew Sawan, reżyser operetki Straussa *Noc w Wenecji*, że dał baletowi tak szeroki i czynny udział w całości widowiska. A baletmistrz nadzwyczaj zrećnie potrafił spleść wszystkie ewolucje taneczne z przebiegiem akcji dramatycznej.

Stanisław Miszczyk otrzymał zespół baletowy młody, zbrany z różnych szkół i zespołów. W krótkim czasie nadał mu już pewną zwartość, pewne jednolite piętno, pozwalające traktować tę grupę tancerek i tancerzy jako zespół. Od razu zwraca uwagę wyrobienie aktorskie owej młodzieży baletowej, reakcja jej na przebieg akcji jest żywa, a bez troski i wesoły udział w zabawach karnawałowych bezpośredni i szczery. Choreografia *Nocy w Wenecji* ma dwa wyraźne rozgraniczone momenty: pierwszy — to tłum roztafconych, rozbawionych masek i gości w domu księcia Urbino, postaci, jak już zaznaczyłam, doskonale zespolonych z całością akcji; drugi — biało odziane

tancerki klasyczne, wykonujące na point'ach swoje ewolucje. Nikt nie weźmie za złe Miszczykowi, że uległ pokusie wykorzystania walców straussowskich i wcielenia ich w wizję choreograficzną. Zresztą postaci te, zjawiające się albo na początku albo na końcu aktu, są jakby akordem przypominającym, podkreślającym, że muzyka Straussa to walc i przede wszystkim walc. Młode tancerki dobrze spełniają swoje zadanie: w białych, romantycznych paczkach, gładko uczesane, ze skupionym, beznamietnym wyrazem twarzy, czysto i

bezpośrednio i swobody w tańcu. Niewątpliwie pod kierunkiem Miszczyka młody zespół baletowy stanie na poziomie godnym stołecznej operetki.

Byłam na widowisku *Od piosenki do sukienki* w teatrze „Estrada”, sygnalizowano mi bowiem iż program zawiera dużo produkcji choreograficznych. Istotnie w kilku punktach programu występuje Danuta Kwapiszewska, Edmund Radulski i sześciuosobowy zespół baletowy.

Ilekróć widzę tańczącą Kwapiszewską nie mogę pozbyć się uczucia wielkiego żalu. Przecież jest to tancerka nieprzeciętna, a tak jakoś zmarnowała swoją artystyczną drogę. Wydaje się, że Kwapiszewskiej przeskodziła właśnie jej wybitna indywidualność, jej różnorodne uzdolnienia: i tańczy, i sama sobie komponuje tańce, i projektuje kostiumy. Nie było w niej za młodu potrzeby czy chęci poddania się dyscyplinie szkolnej, zespołowej, zawsze występowała jako solistka. Trudna to droga, niewdzięczna i w zasadzie niesłuszna, skazująca tancerkę wcześniej czy później na zahamowanie rozwoju artystycznego. Obecnie występuje Kwapiszewska w „Estradzie”. Taniec jej kilkakrotnie służy tylko do przedstawienia kolejnego modelu sukni. Ale nawet i w tych „użytkowych” tańcach, a tym bardziej w samodzielnym, bardzo estetycznym obrazku *Panna wodna* roztacza przed nami całą szeroką skalę swych możliwości.

Od dawna znany Warszawie doskonały stepista, Edward Radulski, jeszcze raz powtórzył swoje ewolucje. Zespół baletowy ma tylko jeden taniec solowy *Ślizgawka*. Jest to obrazek ładnie i muzykalnie skomponowany przez Witolda Borkowskiego. Ujął on dowcipnie i pomysłowo zarówno stronę taneczną jak akcję sceniczną tego skeczu choreograficznego. Niewątpliwie Borkowski powinien iść również drogą baletmistrzowską; wykazuje w tym kierunku prawdziwy nerw sceniczny i pomysłowość.

W ubiegłym miesiącu byłam w Operze Poznańskiej na wieczorze baletowym, zorganizowanym przez Państwową Średnią Szkołę Baletową dla uczczenia dziesięciolecia wyzwolenia Poznania.

Spektakl pozostawił jak najlepsze wrażenie. Kierowniczką Szkoły jest Olga Sławska, artystka subtelna, inteligentna, która umie swoją sztukę przekazywać powierzanej sobie młodzieży. Widowisko można ocenić bez żadnej pobłażliwości, bez stosowania obniżonych wymagań, „bo to przecież szkoła”. Tak, szkoła, i dlatego wiek wykonawców wahał się od lat dziesięciu do czterdziestu; ci mali artyści wykonywali to tylko, na co ich było stać, ale wykonywali czysto, ładnie, muzykalnie, często naprawdę



María Krzyszkowska jako Omfalía w „Hrabinie” Moniuszki (Opera Warszawska. Choreografia: Leon Wójcikowski)

precyzyjnie wykonują walcowe ewolucje; nie zlewając się z całością akcji, wcielają tańcem i całą postacią romantyzm muzyki Straussa. Obydwa zadania przeprowadził Miszczyk pięknie i konsekwentnie. Tarantella, przy zawrotnym tempie, przy braku wszelkiej symetrii w układzie ruchowym, jest skomponowana tak logicznie, że w swym rysunku ciągle zaskakuje ale i cieszy widza. Sploty grup, farandole mają nieoczekiwane ale celowe powiązania i rozwiązania. Ten ruch, niby chaotyczny, ma jednak dobrze przemyślany plan. I to wszystko właśnie jednoczy tańce grupy baletowej z całością spektaklu. Spośród dobrze zapowiadających się młodych tancerek wyróżniłabym Izabelę Gorzkowską, która zarówno w prologu jak i w walcu wykazuje dużo lekkości, wdzięku, jest bardzo muzykalna i posiada dobrze opanowaną technikę tańca klasycznego. Z męzczyzn na plan pierwszy wybijają się bezsprzecznie Edmund Margas, tancerz o talencie, powiedziałabym, jaskrawym: szeroki w skoku, o bardzo wyrazistych rękach, doskonałym wycuciu aktorskim. Nie ma on na scenie „pustych miejsc”, jest stale z akcją związany i w każdym ruchu utanczony. Stanisław Majchrzak, mający w widowisku jak gdyby solowe epizody, musi jeszcze dużo pracować, brak mu



TEATR ESTRADA W WARSZAWIE: „Od piosenki do sukienki“. Danuta Kwapiszewska (Panna wodna)



OPERETKA WARSZAWSKA: „NOC W WENECJI“ Jana Straussa. Prolog. Scena baletowa: Edmund Margas, Izabella Gorzkowska, Lilliana Rzewnicka, Barbara Andrzejczak, Agnieszka Byrska, Halina Kieszczyńska, Renata Białobrzaska, Stanisław Majchrzak. Choreografia: Stanisław Miszczuk



Scena z przedstawienia baletowego w wykonaniu Państwowej Średniej Szkoły Baletowej w Poznaniu (kierownictwo: Olga Sławska)

artystycznie. Stać tę młodzież już na wiele rzeczy. W repertuarze czysto klasycznym największe osiągnięcia uzyskały dziewczęta w *Pas de trois* (klasa Milona), *Pas de cinq* (klasa Jałowickiej) i *Pas de six* (klasa Sławskiej). Te trzy wariacje pokazały, że taniec klasyczny stoi w szkole na bardzo wysokim poziomie i że umiejętności uczniów przekraczają zakreślony plan nauczania. Mimo że na scenie tańczyły dzieci, opanowanie, precyzja i gracia ich tańca, wreszcie stopień trudności wykonywanych

elementów były tego rodzaju, że nie powstydziliby się ich niejedna zawodowa tancerka. Poza wariacjami klasycznymi młodzież pokazała bogaty program różnorodnych tańców. Może najwięcej ujmująca była *Promenada* do muzyki Mendelssohna w kompozycji choreograficznej Milona, w wykonaniu uczniów z jego klasy. Trudno wyrazić słowami, ile wdzięku i poczucia stylu było w tym, tak na pozór prostym, układzie i wykonaniu. Przy tym tańczyła cała klasa — ze trzydzieści dziewczynek i chłopców

— a nie wybrana jakaś jedna tylko para. Również w układzie Milona podobało się bardzo *Polowanie* (muzyka Czajkowskiego), w którym przedstawił nam swoją doskonałą klasę męską. Sam fakt zobaczenia licznej grupy chłopców — doskonale wyćwiczonych, mocnych, niezniewieściących — radował ludzi, którym na sercu leży przyszłość naszego baletu. W układzie Sławskiej dobrze wypadł *Marche militaire* Schuberta i walc Czajkowskiego, gorzej natomiast Mazurek (wrażenie psuły nieodpowiednie stroje). Wanda Jakowicka pochwalić się mogła pomysłowo i bardzo muzycznie skomponowanym tańcem do *Damy Pikowej*. Zobaczyliśmy również *Zabawę na Starym Rynku* — suitę tańców wielkopolskich w układzie Zofii Nożyńskiej, barwne i miłe widowisko. Z szeregu już dziś doskonale zapowiadających się dzieci zanotujmy wybitnie utalentowaną Danutę Stranc i malutką, o nieprzeciętnych zdolnościach tanecznych i muzycznych, Michałowską. Doskonałe wrażenie odniesione ze spektaklu tłumaczy się całkowicie wysokim poziomem lekcji w szkole. I Milon i Jakowicka prowadzą swe klasy świetnie, dzieci są nauką zainteresowane, pracują z zapałem, są karne i zdyscyplinowane. Lekcje klasyki Olgi Sławskiej są po prostu zachwycające. Nie ma tam techniki dla samej techniki, aczkolwiek sprawność jest bardzo wysoka. Młode tancerki wpatrzony w Sławską, która pokazuje im każde ćwiczenie, mimo woli przejmują się jej wielkim artystyzmem.

Czy to znaczy, że w szkole nie ma już absolutnie błędów, że wszystko jest bez zarzutu? Bynajmniej. Wszyscy profesorowie klasyki muszą zwrócić uwagę na ułożenie rąk młodzieży, które często jest zbyt usztywnione. Również należy dydaktycznie rozpracować sposób nauczania rytmiki. Ale właśnie miarą wartości i poziomu szkoły jest to, że profesorowie sami proszą o koleżeńskie uwagi i chcą się do nich stosować.

W zwykłym, z konieczności krótkim sprawozdaniu, omówienie szkolnego występu ogranicza się do wymienienia paru momentów spektaklu i ich oceny. Tymczasem dla istotnego zrozumienia tego, co się w Poznaniu widziało, dla omówienia wartości i wagi zagadnienia, trzeba by znacznie więcej czasu i miejsca. Balet to nie tylko scena. To szkoła i scena. Tak jest w każdej dziedzinie sztuki scenicznej, ale nie w tym stopniu. Dysponując pięknym materiałem głosowym do opery można przyjść po krótkich studiach; do teatru dramatycznego przychodzi się czasem i bez ukończenia szkoły; w balecie jest to wykluczone. I szkoła trwa tu nie trzy lata, lecz sześć do dziewięciu. A i tego czasu wcale nie za wiele.

Gdy się patrzy na tę młodzież, tak ciężko pracującą, różne myśli i troski nurtują człowieka. Tyle pracy, taki wysiłek, a co dalej? I tu myśl wraca do sceny, do czynnych artystów baletu. Czy po latach studiów, po ukończeniu szkoły, po doświadczeniu nawet do pewnego stanowiska na scenie — wszystko już jest w porządku i cel osiągnięty? Otóż tu często dopiero zaczyna się zawód, rozczarowanie, żeby nie powiedzieć — tragedia. Weźmy tylko dla przykładu nasz warszawski balet. Mamy — i o tym już mówiłam kilkakrotnie — świetne siły. Niedługo minie rok od wystawienia *Romeo i Julii*. W ciągu dwunastu miesięcy nie będzie ani jednej premiery baletowej, dopiero w jesieni pójdzie *Dziadek do orzechów*. Więc solistka, nie pracując nad żadną nową rolą, czeka cały miesiąc, żeby jeden, najwyżej dwa razy zatańczyć *Julię*. Krzyszkowska do marca nie robiła nic, a teraz czeka, kiedy pójdzie *Hrabina*, żeby na zmianę z Selmówną zatańczyć krótki epizod trwający kilka minut. A czas płynie. I znowu inaczej czas ten wygląda dla artysty dramatycznego niż dla artysty baletu. Cóż znaczy wiek 50—60 lat dla aktora? Wiek pięknych ról, nowych osiągnięć. A wiemy jak inaczej wygląda sprawa w balecie. Zresztą i praca jest inna. Artysta baletu, aczkolwiek dawno ukończył szkołę, codziennie rano po parę godzin usilnie trenuje przy drążku i tylko codziennym, ciężkim wysiłkiem trzyma się w formie i formę tę doskonali. Ale tancerze rwą się do pracy twórczej i to dążenie jest słusznym prawem człowieka, prawem artysty.

Pomyślmy również o odbiorcach. Przecież do dziś dnia mnóstwo ludzi nie mogło jeszcze być na *Romeo i Julii*. Dostać bilet — to niedoścignione marzenie. A ile listów otrzymuję od młodzieży z terenu: „Pani pisze o tym cudownym balecie, o tych artystach, jak można ich zobaczyć?“ Był projekt wystawiania jednoaktowych baletów w teatrze na Puławskiej. Mieli je układać Miszczuk i Kapliński, którzy jako baletmistrzowie też tęsknią do twórczej pracy. Podobno nie dojdzie to do skutku.

Rozumujmy dalej. Jeżeli tak rzeczy stoją, to nieodparcie nasuwa się myśl, że mając aż cztery szkoły baletowe, będziemy mieli za parę lat znaczną nadprodukcję artystów baletu.

Sprawy to poważne, nie tu i nie w tej chwili będę mogła je szczegółowo rozważyć. Powróć do nich wkrótce. Szczęśliwie się składa, że obecnie SPATIF organizuje Sekcję Baletu, gdzie aktyw społeczny choreografów będzie mógł wiele rzeczy omówić i ruszyć z martwego punktu. Na razie jaskrawo dojrzały dwa dezerydaty: artyści baletu chcą twórczo pracować i dużo tańczyć, a społeczeństwo chce widoku choreograficzne oglądać. Jest to należnym prawem i słusznym żądaniem jednej i drugiej strony.