
WSTĘP

Problematyka badawcza
Przegląd literatury
Metody badawcze
Materiał źródłowy

Conrad Drzewiecki, wybitny tancerz i choreograf, pod wieloma względami zreformował polski balet, co opisałem w książce o artyście: *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu*¹. Podczas pracy nad biografią przekonałem się, że twórczość Drzewieckiego pozostaje jeszcze niezbadana, chociaż ciągle żywa w pamięci widzów (a równocześnie zapomniana przez jego następców i badaczy). Poza recenzjami i publicystyką towarzyszącą działalności twórczej Conrada Drzewieckiego oraz artykułami w kolejnych księgach jubileuszowych Polskiego Teatru Tańca, nikt szerzej i głębiej nie zainteresował się fenomenem, jakim był na skalę polską i światową ten wybitny twórca.

Oglądając choreografie Conrada Drzewieckiego, dzieła – w latach 70. XX wieku, ale także i dzisiaj – oryginalne i nowatorskie, próbowałem dociec, skąd się brała ich popularność wśród publiczności i uznanie krytyki. Doszedłem do wniosku, że Drzewiecki konsekwentnie budował swój indywidualny język choreograficzny; jego podstawą była technika tańca współczesnego, którą – w zależności od dzieła muzycznego przenoszono na scenę – twórca ten wzbogacał o technikę tańca klasycznego, taniec historyczny, polski folklor, pantomimę... Choreografie Conrada Drzewieckiego różniły się od choreografii innych polskich twórców tego okresu, którzy realizowali swoje dzieła w zespołach baletowych działających w strukturach operowych. Drzewiecki traktował choreografię niemal jak synonim reżyserii; jego choreografie mają charakter spektakli teatralnych, w których istotną rolę pełnią także pozostałe składniki przedstawienia teatralnego, z dominującą rolą muzyki.

PROBLEMATYKA BADAWCZA

Analizując choreografie Conrada Drzewieckiego zrealizowane w Polskim Teatrze Tańca, zauważyłem silny związek między strukturami muzycznymi, a zastosowanym ruchem. Jednocześnie natrafiłem na pojęcie *musical ekphrasis*, które pod koniec lat 90.

¹ Książka ukazała się w 2014 r. nakładem Wydawnictwa Rebis w Poznaniu. W niniejszej pracy będę się do niej odwoływał, za każdym razem zaznaczając cytowany fragment.

ubiegłego stulecia sformułowała Siglind Bruhn i wykorzystwała w badaniach nad dziełem muzycznym. Wtedy to przyjąłem założenie, iż choreografie Drzewieckiego są przykładem ekfraz dzieła muzycznego; inaczej – że może istnieć ekfraz, polegająca na przedstawieniu ruchem, tańcem, pozami (ich układem) tego, co wcześniej zostało zawarte w dziele muzycznym.

Zgłębiając związek muzyki i choreografii, w niniejszej książce stawiam tezę, iż choreografie Conrada Drzewieckiego zrealizowane w Polskim Teatrze Tańca są ekfrazami dzieł muzycznych; struktury choreograficzne powiązane są w sposób znaczący ze strukturami muzycznymi. Wprowadzam też pojęcie: ekfraz choreograficzna, mając nadzieję, że przeprowadzone badania potwierdzą słuszność jego zastosowania.

Aby zweryfikować postawioną hipotezę badawczą, analizę choreografii Drzewieckiego, w perspektywie relacji muzyka – taniec, poprzędzam omówieniem funkcjonowania ekfrazy w różnych dziedzinach sztuki. W rozdziale I – „Pojęcie ekfrazy” – prezentuję obecność terminu w badaniach nad literaturą (podrozdział 1.1. „Ekfraz w literaturze”), zwracając uwagę na jej związki z teorią przekładu intersemiotycznego. W podrozdziale 1.2. pt. „*Musical ekphrasis*” przedstawiam koncepcję Siglind Bruhn, leżącą u podstaw mojej koncepcji ekfrazy choreograficznej. Badaczka definiuje *musical ekphrasis* – modyfikując nieznacznie definicję Clausa Clüvera – jako odzwierciedlenie tekstu wizualnego lub werbalnego w medium dźwiękowym i zakłada, że podobnie jak każda inna ekfraz, *musical ekphrasis* ma strukturę trójwarstwową, która obejmuje:

1. scenę pierwotną (obiekt wizualny) lub historię (zdarzenie, fabułę) rzeczywistą lub fikcyjną;
2. przedstawienie tej sceny lub historii w formie wizualnej (w dowolnym medium – malarstwie, rysunku, fotografii, rzeźbie, tańcu, filmie);
3. interpretowanie tego przedstawienia w języku poezji (w pierwotnym znaczeniu ekfrazy) lub muzyki (ekfraz muzyczna)².

Bruhn wyróżnia pięć kategorii funkcjonowania ekfrazy: asocjacja transpozycja, interpretacja, suplementacja, gra (zabawa).

² S. Bruhn, *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis*, tłum. własne, <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>; data dostępu 14 stycznia 2015. Ten sam temat autorka porusza w artykule *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, zamieszczonym na stronie <http://www.eunomios.org/contrib/bruhn1/bruhn1.html#back1>; data dostępu 14 stycznia 2015. O trójwarstwowości ekfrazy pisze także J. Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008, s. 28.

Koncepcja amerykańskiej muzykolożki zainspirowała filmoznawczynię Laure M. Sager Eidt, która zaadaptowała koncepcję Bruhn na gruncie filmu i stworzyła teorię *film ekphrasis* (podrozdział 1.3. „*Film ekphrasis*”). Adaptacja ekfrazy na grunt muzyki i filmu skłoniła mnie do postawienia tezy, że termin ten można wykorzystać również w badaniach choreografii. W podrozdziale 2. dokonałem analizy dziedziny artystycznej, jaką jest choreografia w kontekście jej podobieństwa do kompozycji muzycznej. Różnice kodów znakowych, którymi posługują się choreograf i kompozytor, wiążą się z problemem szeroko rozumianej intertekstualności. Doszedłem do wniosku, że choreografię możemy nazwać także „przekładem intersemiotycznym”.

Biorąc pod uwagę dotychczasowe rozważania na temat ekfrazy w różnych dziedzinach sztuki, uznałem, że ekfaza choreograficzna jest odzwierciedleniem tekstu muzycznego, wizualnego lub werbalnego w medium choreograficznym. Za Siglind Bruhn przyjąłem, że w choreografii – skoro jest podobna do kompozycji – także można wyróżnić pięć kategorii sposobu jej funkcjonowania: asocjację, transpozycję, interpretację, suplementację i grę (zabawę). Nikt wcześniej nie opisywał choreografii w ten sposób. Rozszerzenie pojęcia ekfrazy na nową dziedzinę sztuki – choreografię – jest kolejnym etapem w badaniach nad intermedialnością i intertekstualnością sztuki. Rozdział I zamknięty został podrozdziałem 4. zatytułowanym „Relacja muzyka – taniec”, w którym omawiam pochodzenie tańca i jego relacje z muzyką.

Twórczość choreograficzna Conrada Drzewieckiego nie poddaje się łatwo typologizacji. Dlatego w rozdziale II – „Balet i taniec w aspekcie gatunkowym” – próbuję znaleźć odpowiedź na pytanie, czy Conrad Drzewiecki uprawiał balet czy *teatr tańca* (kursywą zapisuję to pojęcie wtedy, kiedy traktuję je jako określenie gatunkowe). Uznałem, że konieczna jest prezentacja historii tych dwóch gatunków sztuki: (podrozdział 1.: „Balet – gatunek synkretyczny” i podrozdział 2.: „*Teatr tańca* jako gatunek”). W podrozdziale 2. opisuję: źródła *teatru tańca* (2.1.), prekursorów tańca niezależnego w Polsce (2.2.), narodziny *teatru tańca* (2.3.) oraz problemy z jego definicją (2.4.). W podrozdziale 3.: „*Teatr tańca* według Conrada Drzewieckiego” prezentuję, w jaki sposób *teatr tańca* rozumiał Conrad Drzewiecki.

Balet i *teatr tańca* mają charakter synkretyczny, a tym, co je łączy, jest choreografia. Jednak tego rodzaju „ruchowe” wypowiedzi w czystej postaci nie występują w twórczości Conrada Drzewieckiego. W konsekwencji uznałem, że efekty jego pracy twórczej należałoby



Cudowny Mandaryn (1973)
Roma Juszkat (Dziewczyna) i Przemysław Śliwa (Mandaryn)
FOT. Jacek Kulm

nazywać dziełami choreograficznymi, koncentrując się na tym, co jest dla nich wspólne – na choreografii. Stąd w moich rozważaniach nie będę zajmował się (o ile to nie będzie niezbędne) scenografią, reżyserią,

dramaturgią, chociaż Conrad Drzewiecki czasami był równocześnie choreografem i scenografem, autorem libretta i reżyserem.

Termin dzieło choreograficzne może budzić kontrowersje, chociażby z tego tylko powodu, że już samo pojęcie dzieła nastrocza badaczom wiele problemów zwłaszcza w przypadku tańca współczesnego, którego tradycja obejmuje niewiele ponad sto lat³. Spośród niewielu prób klasyfikacji dzieła choreograficznego, którą można zastosować w badaniach nad twórczością Conrada Drzewieckiego, wydaje się najbardziej zasadna koncepcja zaproponowana przez Christophera Balme, zakładająca trzy typy dzieła choreograficznego:

1. *partytura, libretto i choreografia stanowią całość i posiadają zapis (muzyczny, słowny, znakowy). Dotyczy to większości baletów z repertuaru klasycznego, które dziś jeszcze w niezmienionej przeważnie postaci stanowią podstawę przedstawienia;*

2. *jako tekst podstawowy traktuje się tylko partyturę. Dzięki nowej choreografii zyskuje ona status dzieła. [...] Tego typu dzieła są „per definizione” naznaczone intertekstualnością, gdyż podejmują one dyskusję z kompozycją muzyczną, ewentualnie z wcześniejszymi choreografiami;*

3. *w centrum uwagi znajduje się choreografia jako nowe dzieło. Choreograf wybiera muzykę, która często została skomponowana z myślą o przekładzie na język tańca, odpowiadając intencjom dzieła i kreując je. W dzisiejszym teatrze tańca jest to najczęściej spotykany przypadek⁴.*

Te trzy definicje dzieła choreograficznego znajdują egzemplifikację w bogatym dorobku choreograficznym Conrada Drzewieckiego. Pierwszy typ prezentują takie balety, jak: *Cudowny Mandaryn*, *Les Biches*, *Mars i Flora*, z zastrzeżeniem, że choreograf nie tylko odszedł daleko od istniejącej i zapisanej choreografii, ale dokonał reinterpretacji dzieła, zmieniając miejsce i czas akcji, dodając postaci lub zmieniając im profesję. Drugi typ ukazuje na przykład choreografia *Dramatic story* do muzyki Kazimierza Serockiego. Nieco in-

³ Problem periodyzacji budzi również kontrowersje. Zob. J. Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*, Kraków 2013, s. 17-20. Musimy jednak pamiętać, że doświadczenia związane z tańcem współczesnym docierały do Polski z opóźnieniem. Najpierw II wojna światowa, następnie okres „zimnej wojny” uniemożliwiały otwarte kontakty. Polscy twórcy w niewielkim stopniu korzystali z doświadczeń niemieckiej szkoły tańca współczesnego, o czym szerzej piszę w rozdziale II.

⁴ Ch. Balme, *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przełożyli i uzupełnieniami opatrzyli W. Dudzik i M. Leyko, Warszawa 2002, s. 145.

nym przykładem jest *Popołudnie fauna* Claude'a Debussy'ego; do tego dzieła choreografię wcześniej stworzyli m.in. Waclaw Niżyński, Serge Lifar, Jerome Robbins. Drzewiecki nie dość, że przygotował własną choreografię do *Prélude à l'après-midi d'un faune* L. 86, to warstwę muzyczną baletu poszerzył jeszcze o dwa nokturny: *Nuages* L.91/1, *Sirènes* L. 91/3 Debussy'ego. Trzeci typ ma bogatą reprezentację: od *Wariacji 4:4* Franciszka Woźniaka, po *Cztery tanga* Jerzego Miliana i *Ostatnią niedzielę* Józefa Skrzeka. W tych przypadkach mówimy o wykorzystaniu muzyki, która powstała na zamówienie. W tej grupie moglibyśmy wskazać jeszcze więcej przykładów, kiedy choreograf sięga po muzykę, która nie została skomponowana z myślą o przekładzie na język tańca, np. *Modus vivendi* Norberta M. Kuźnika, *Corale, interludio e aria* na flet, klawesyn i zespół smyczkowy Eugeniusza Knapika, *Nocturne* na orkiestrę Piotra Perkowskiego, *Legenda* op. 17 Henryka Wieniawskiego, *Ad Matrem (Do Matki)* na sopran solo i orkiestrę op. 29 oraz *Beatus vir. Psalm* na baryton solo, chór mieszany i orkiestrę op. 38 Henryka M. Góreckiego, *III Symfonia „Pieśń o nocy”* na tenor, chór mieszany i wielką orkiestrę op. 27 Karola Szymanowskiego, *Stabat Mater* na chór *a cappella* Krzysztofa Pendereckiego.

W rozdziale III – „Choreografie Conrada Drzewieckiego zrealizowane w Polskim Teatrze Tańca – Balecie Poznańskim w latach 1973-1978” – zaprezentowałem dzieła choreograficzne⁵ w perspektywie chronologicznej (podrozdział 1.). W podrozdziale 2. zreferowałem nieliczne i szcątkowe próby typologizacji dzieł Drzewieckiego – podejmowane do tej pory – następnie zmodyfikowałem je, wprowadzając własne ustalenia.

Zakładam, iż znaczącą część choreografii Conrada Drzewieckiego można uznać za ekfrazy choreograficzne dzieł muzycznych. Rozważaniom na ten temat poświęcam rozdział IV zatytułowany „Kategorie ekfrazy choreograficznej w twórczości Conrada Drzewieckiego”. Nie odnoszę się tutaj do ekfrazy muzyki na scenografię, kostiumy, reżyserię. Nie interesują mnie także elementy techniki filmowej, takie jak np. zbliżenie kamery czy „cofnięty film”, zastosowane jako zamierzony efekt artystyczny.

⁵ Dzieło choreograficzne, utwór choreograficzny czy kompozycja choreograficzna funkcjonują nie tylko w powszechnym odbiorze jako synonimy i obejmują muzykę – czasami ciszę lub inną materię dźwiękową, libretto – czasami tylko ideę, myśl, ruch, scenografię i wykonanie – niekiedy aktorstwo.

W swoich analizach posługuję się pojęciem struktury muzycznej, którą rozumiem – w zależności od kontekstu – jako fragment utworu lub części, system relacyjny wewnętrznej budowy dzieła. Drugim pojęciem nieodzownym jest struktura ruchowa, którą postrzegam dwojako: raz jako rezultat myślowego organizowania treści, innym razem jako wynik „fizycznego” budowania formy⁶. Bardzo często warstwa ruchowa omawiana jest równoległe z warstwą muzyczną, co dowodzi, że korelacja między nimi istnieje. Bywa, że łączenie interpretacji obu struktur: muzycznej i ruchowej w jednym zdaniu następuje dużych trudności. Dotyczy to głównie technik tańca. W swoich analizach odwołuję się z jednej strony do nagrań filmowych, z drugiej do partytur. Do dwóch partytur nie ma dostępu (*Ostatnia niedziela* Józefa Skrzeka⁷ i *Lep na muchy* Zygmunta Koniecznego⁸) i dlatego opieram się – w tym przypadku – jedynie na analizie słuchowej utworów.

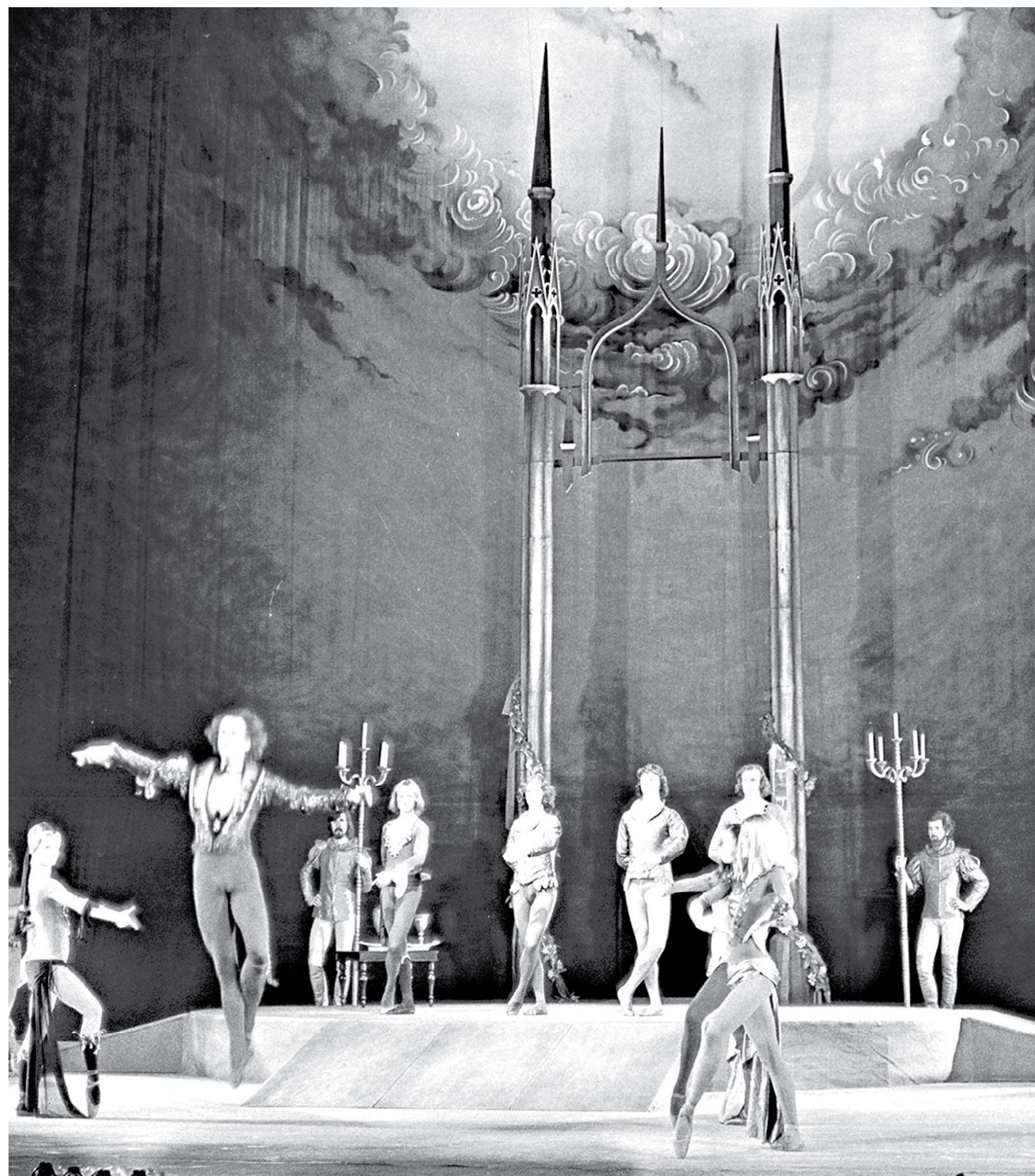
W rozdziale IV weryfikuję tezę przyjętą na początku książki, sprawdzając, do jakiej kategorii ekfrazy należy konkretna choreografia. Pierwszym sygnałem, że jakieś dzieło choreograficzne może być ekfrazą dzieła muzycznego jest tytuł choreografii. I dlatego w podrozdziale 3.: „Tytuł a dzieło artystyczne” referuję funkcje tytułu dzieła artystycznego (3.1.) i analizuję tytuły choreografii Drzewieckiego (3.2.). Większość zakwalifikowanych do badań dzieł choreograficznych spełnia pierwszy warunek „ekfrastyczności” – związek tytułu dzieła – pierwowzoru i ekfrazy. W podrozdziale 4. sprawdzam, czy wybrane przeze mnie choreografie spełniają warunki asocjacji. Do analizy wybrałem dzieła, które nie zostały utrwalone na taśmie filmowej i opieram się wyłącznie na recenzjach oraz wypowiedziach tancerzy, którzy realizowali te choreografie na scenie. W podrozdziale 5.: „Transpozycja dzieła muzycznego” analizuję następujące utwory: *Adagio na smyczki i organy* Tomaso Albinoniego (5.1.), *Odwieczne pieśni* Mieczysława Karłowicza (5.2.) oraz *Krzesany* Wojciecha Kilara (5.3.) i opisuję je jako przykład transpozycji dzieła muzycznego, czyli przeniesienia struktur muzycznych na choreograficzne.

W podrozdziale 6. rozdziału IV „Interpretacja dzieła muzycznego” choreografie omawiam chronologicznie, ponieważ taki układ pokazuje drogę rozwoju choreografa. I tak, w *Pawanie na śmierć infantki Maurice’a Ravela* występuje ekfraz struktury muzycznej i charakteru tańca (6.1.); w *Ad Matrem Psalm* – ekfraz dramaturgii i ekspresji

⁶ Zob. I. Turska, *Spotkanie ze sztuką tańca*, Kraków 2000, s. 100.

⁷ Prawdopodobnie utwór w formie partytury nie został zapisany.

⁸ Partytura – jak stwierdza kompozytor – zaginęła.



Epitafium dla Don Juana (1974)
FOT. Jacek Kulm

dzieła muzycznego (6.2.); w *Lepie na muchy* Zygmunta Koniecznego – ekfrazja techniki kompozytorskiej (6.3.); w *Legendzie* Henryka Wieniawskiego – ekfrazja barwy i rejestru (6.4.); w *Wodnicy* – ekfrazja makroformy i faktury utworu muzycznego (6.5.); w *Dziwożonie* – ekfrazja dynamiki i charakteru muzyki (6.6.), a w *Ostatniej niedzieli* – ekfrazja stylu muzycznego (6.7.).

Przyjąłem zasadę, że w przypadku jeśli tytuł choreografii jest tożsamy z tytułem dzieła muzycznego – podaję również nazwisko kompozytora (tak funkcjonowały tytuły choreografii w programach i na afiszach), w przypadku, kiedy choreograf nadawał swojemu dziełu inny tytuł (np. *Dziwożony*), nazwisko kompozytora pomijam.

W Zakończeniu zbieram wnioski wynikające z przeprowadzonych badań i ustosunkowuję się do przyjętej na wstępie tezy badawczej.

Dopełnieniem moich rozważań są dwa aneksy. W pierwszym zatytułowanym „Droga artystyczna Conrada Drzewieckiego” przedstawiam w sposób zwięzły sylwetkę artystyczną tancerza i choreografa. Uznałem, że dla przejrzystości wywodu biogram artysty lepiej ująć w osobnej części pracy.

W aneksie drugim zamieściłem analizę formalną *Beatus vir* H. M. Góreckiego, ponieważ choreograf, interpretując to dzieło muzyczne, nie kierował się budową formalną, tylko stroną wyrazową i emocjonalną utworu.

PRZEGLĄD LITERATURY

Piśmiennictwo poświęcone baletowi w Polsce prawie nie istnieje, toteż trudno się dziwić, że nikt nie zajął się twórczością Drzewieckiego. Do kanonu lektur należą: Tacjanny Wysockiej *Dzieje baletu* (1970), Ireny Turskiej – *W kręgu tańca* (1965), *Krótki zarys historii tańca i baletu* (1983), *Almanach baletu polskiego 1945-1974* (1983), *Przewodnik baletowy* (1989), *Spotkanie ze sztuką tańca* (2000), Janiny Pudełek – *Warszawski balet romantyczny. 1802-1866* (1968), *Z historii baletu* (1981), *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu* (1995), Bożeny Mamontowicz-Łojek – *Terpsychora i lekkie muzy. Taniec widowiskowy w Polsce w okresie międzywojennym* (1972), *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym* (1987), *Tancerze króla Stanisława Augusta 1774-1798: początki polskiego baletu* (1972), Roderyka Lange – *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze* (1988, 2009), Włodzimierza Tomaszewskiego – *Człowiek tańczący* (1991), Barbary Sier-Janik – *Post modern dance*

(1995). Do autorów książek wydanych w ubiegłym stuleciu dołączył Wojciech Klimczyk, autor *Wizjonerów ciała* (2010), który we wstępie deklaruje: *moja [książka] otwiera opis okresu, którego przybliżeniem kończyły się rozważania Turskiej*⁹. Pod koniec 2015 roku ukazała się kolejna książka Wojciecha Klimczyka *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności (1455-1795)*.

Niewiele lepiej przedstawiał się do niedawna zestaw publikacji o najwybitniejszych polskich tancerzach. W 1998 roku ukazała się książka *Życie dla tańca*, w której Maria Krzyszkowska, primabalerina Opery Warszawskiej, opowiada Janowi S. Witkiewiczowi o swoim życiu artystycznym. W 2003 roku pojawiła się w księgarniach książka *Więcej niż taniec*, będąca zapisem rozmów Małgorzaty Andrzejewskiej-Psarskiej z Ewą Wycichowską, primabaleriną Teatru Wielkiego w Łodzi, choreografem, dyrektorem Polskiego Teatru Tańca. Jan S. Witkiewicz opublikował w 2004 roku cykl rozmów z Witoldem Grucą, solistą Opery Warszawskiej, pod tytułem *Grand jeté, czyli wielki skok*. W 2009 roku zaprezentowałem rozmowy, które przeprowadziłem z Olgą Sawicką, primabaleriną Opery Warszawskiej i Opery Poznańskiej – *Życie z tańcem*. W tej grupie wydawnictw należy uwzględnić rozmowy Barbary Kanold z choreografką Janiną Jarzynówną-Sobczak – *Rozmowy o tańcu* (2003). Do kolekcji artystycznych portretów należy dodać: *Nie tylko taniec – wspomnienia Barbary Bittnerówny, primabaleriny Opery Poznańskiej, Opery Śląskiej i Opery Warszawskiej* (2004); *Moje życie w sztuce tańca. Pamiętniki 1898-1947 Feliksa Parnella* (2003); *Przetańczone życie. Rzecz o Leonie Wójcikowskim Ireny Turskiej* (2006); autobiografię Krystyny Mazurówny *Burzliwe życie tancerki* (2010) i *Conrad Drzewiecki. Reformator polskiego baletu* (2014) mojego autorstwa.

Nie inaczej przedstawia się literatura przedmiotu poświęcona zespołom i artystom, którzy uprawiają *teatr tańca*¹⁰. Wymienię tu następujące pozycje: *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro: o estetyce i symbolice ciała* Zofii Tomczyk-Watrak (2003), *Alain Bernard. Polski rozdział* Grzegorza Chojnowskiego (2010), *Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu* (2011) i *Pokolenie solo* (2013) Anny Królicy, *Taniec w Europie po 1989 r.* pod redakcją Joanny Szymajdy (2014). Dopełnieniem są antologie tekstów o tańcu (zbiory szkiców i recenzji): *Rewolucje ciała. Nowy taniec* pod redakcją Witolda Mrozka (2012),

⁹ W. Klimczyk, *Wizjonerzy ciała*, Kraków 2010, s. 12.

¹⁰ W niniejszej pracy będę rozróżniał poprzez rodzaj zapisu: *teatr tańca* (gatunek) i teatr tańca (instytucja, zespół).

My taniec pod redakcją Jadwigi Majewskiej (2014) i artykuł mojego autorstwa *Rok tańca* zamieszczony w czasopiśmie „De Musica Commentarii” (2015).

Na tle piśmiennictwa anglosaskiego, francuskiego i niemieckiego poświęconego problematyce baletowej, tańca współczesnego, teatru tańca (historia, teoria), polskie piśmiennictwo w aspekcie ilościowym jest ubogie. Dlatego też w kwestiach teoretycznych odwołuję się do literatury obcej. Pozycje cytowane zamieściłem w bibliografii. Niektóre – chociaż nie odnoszą się wprost do prowadzonych przeze mnie badań – pozwoliły spojrzeć na *teatr tańca* Conrada Drzewieckiego z innej perspektywy, by wymienić takie pozycje jak: *A Theory of Art. Developed from Philosophy in a New Key* Susanne K. Langer (1953), *Choreography Observed* Jacka Andersona (1997), *Le danseur et la danse* Merciera Cunninghama i Jacqueline Lesschaeve (1996), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* pod redakcją Katji Schneider i Friedera Reininghauusa (2004), *Choreographing History*, pod redakcją Susan L. Foster (1995), *Modern Tanz. Konzepte – Stile – Utopien* Sabine Huschki (2002), *Martha Graham: A Biography* Dona McDonagha (1973), *Modern Dance in France: An Adventure 1920-1970* Jacqueline Robinson (1998), *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Tanztheater in Deutschland* Jochena Schmidta (2002).

Podobna sytuacja występuje na gruncie teorii muzyki i muzykologii. O muzyce baletowej autorzy wypowiadają się mimochodem (np. w biografjach kompozytorów). Brakuje osobnych studiów poświęconych muzyce baletowej, nie analizuje się również muzyki instrumentalnej wykorzystywanej przez choreografów. Badacze muzyki unikają tematów dotyczących relacji muzyka – taniec, muzyka – *teatr tańca*. Taka sama sytuacja panuje na gruncie teatrologii, która okazjonalnie tylko dotyka choreografii w teatrze dramatycznym, chociaż ten w ostatnich dziesięciu latach dużą wagę przywiązuje do ruchu.

METODY BADAWCZE

Prowadząc badania nad choreografiami Drzewieckiego w miejscach, w których posiłkuję się ustaleniami innych badaczy (rozd. I i II) stosuję metodę deskryptywną. W rozdziale III proponuję przegląd choreografii Drzewieckiego w ujęciu chronologicznym. Natomiast w rozdziale IV badanie relacji muzyka – choreografia poprzedzam audytywnym zapoznaniem się z dziełem muzycznym oraz analizą formalną utworu (przyjmuję metodę adekwatną do analizowanego

dzieła: podział na części, odcinki, fazy). Przy czym w tekście ujawniam wnioski z analiz (w formie tabeli) wtedy, kiedy są one pomocne i niezbędne w prowadzeniu rozważań dotyczących obecności ekfrazy. W przypadku *Beatus vir* – analizę zamieściłem w aneksie II, ponieważ – jak wspomniałem wcześniej – choreograf interpretując to dzieło muzyczne nie kierował się budową formalną, tylko stroną wyrazową i emocjonalną utworu. Następnie analizuję warstwę wizualną, zwracając szczególną uwagę na zastosowane elementy techniki tańca. Interpretując każdą kolejną choreografię Drzewieckiego, trzeba stwarzać na nowo narzędzia opisu. Terminologia związana z techniką klasyczną tańca nie oddaje w pełni tego, co oglądamy. Podobnie jest z techniką tańca współczesnego. To, jak traktował Drzewiecki różne techniki tańca w swoich choreografiach, najlepiej określają tancerze, którzy u niego tańczyli. Ich zdaniem, każdy ruch, każde *pas*, każda poza były przekształcone, przetworzone najpierw w wyobraźni twórcy, a następnie „przełożone” na możliwości psychomotoryczne i budowę ciała konkretnego tancerza. Kolejny wgląd w dzieło choreograficzne następuje w oparciu o metodę dedukcyjną (od ogółu do szczegółu) i skupia się na powiązaniu elementów konstytuujących strukturę muzyczną ze strukturą choreograficzną. Tutaj też przydatna okazuje się metoda porównawcza. Ponowna analiza dzieła choreograficznego z perspektywy wiedzy o dziele muzycznym odwołuje się już do reguł ekfrazy.

MATERIAŁ ŹRÓDŁOWY

Większość choreografii Conrada Drzewieckiego – zarejestrowanych na taśmie filmowej, telewizyjnej lub wideo – pochodzi z okresu działalności Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, który Conrad Drzewiecki powołał w 1973 roku i kierował nim do 1987 roku. W niniejszej pracy materiał badawczy stanowią przede wszystkim choreografie zrealizowane przez ten zespół oraz nieliczne spektakle, które miały prapremiery w Operze Poznańskiej i zostały włączone później do repertuaru Polskiego Teatru Tańca. Podstawą moich badań są choreografie powstałe do muzyki niebaletowej – w większości – utrwalone na taśmie filmowej lub wideo. Kilka z nich to widowiska telewizyjne i filmy, pozostałe to rejestracje robocze. W przypadku tych pierwszych, nie interpretuję muzyki (warstwy dźwiękowej), która poprzedza początek dzieła baletowego oraz stanowi tło dla napisów, np. w *Krzesanym*, *Przypowieści sarmackiej*.