

Liliana Kowalska - zbliżam się już do końca mojej przygody z baletem

Za każdym razem kiedy z Panią rozmawiam, nigdy Pani nie wraca do lat kiedy była primabaleriną na scenach operowych. Także moje doświadczenie Pani jako tancerki opiera się tylko na wspomnieniach m.in. dyr. Pietrasa czy na informacjach wyczytanych np. w Przewodniku baletowym. Jakby Pani chciała wrócić do swoich doświadczeń jako tancerki, o czym Pani najczęściej myśli.

Muszę przyznać, że w tej chwili, kiedy zbliżam się już do końca mojej kariery i wielkiej przygody z baletem, rzeczywiście zaczynam wracać do tych pierwszych dni, kiedy zetknęłam się z tańcem. A to wszystko przez moją mamę, która chciała tańczyć, a niestety nie było jej to dane. Ona właśnie przelała swoją miłość do tańca na mnie. Mimo że jestem urodzoną poznanianką



Liliana Kowalska, Czesław Bilski w *Faust goes rock*

i stąd wywodzi się cała moja rodzina, mieszkaliśmy na wybrzeżu. W drugiej klasie szkoły podstawowej, nasza nauczycielka robiła zapisy do różnych kółek zainteresowań w domu kultury. Mama od razu zdecydowała się zapisać mnie do tzw. pracowni choreograficznej. Oczywiście lekcje te nie wykraczały poza krakowiaki, oberki i polonezy, ale prowadząca zajęcia dość szybko zwróciła uwagę na moje umiejętności i zaproponowała udział w egzaminach do szkoły baletowej w Gdańsku. Rodzice początkowo przeciwni byli temu pomysłowi - mieszkaliśmy w Gdyni i dojazdy byłyby dość uciążliwe. Udało się jednak ich namówić i od września, z trzyletnim opóźnieniem w stosunku do innych uczniów, rozpoczęłam naukę w czwartej klasie. Było to zupełnie inne doświadczenie niż kółko baletowe, rozpoczęła się dla mnie bardzo ciężka, żmudna i wyczerpująca praca. Będąc jeszcze uczennicą, po trzech latach nauki, zatańczyłam swoją pierwszą partię - była to rola Wróżki w *Dziadku do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Następnie - Odylia w *Jeziorze łabędzim* i Julia w *Romeo i Julii*. Po skończeniu szkoły rozpoczęłam już pracę w Operze Bałtyckiej, gdzie pozostałam cztery lata. Oprócz klasyki wykonywałam tam balety współczesne - szefem baletu była wtedy wielka Janina Jarzynówna-Sobczak, w której choreografii zatańczyłam m.in. Julię, we współczesnym opracowaniu baletu. Właśnie w Gdańsku dublowałam Alicję Boniuszko, z czego zawsze byłam bardzo dumna.

Po okresie pracy w Operze Bałtyckiej przez dwa lata związana byłam z operą w Bydgoszczy, następnie przeszłam do Teatru Wielkiego w Łodzi. Tutaj moja kariera obejmowała zarówno



balety klasyczne, neoklasyczne, jak i współczesne, w choreografii Witolda Borkowskiego, Janiny Jarzynówny, Kurta Jossa, w którego choreografii zatańczyłam postać Matki w ekspresjonistycznym balecie *Zielony stół*, Erika Waltera z jego *Orfeuszem*. Przede wszystkim jednak największe doświadczeń przyniosły mi Łódzkie Spotkania Baletowe. Przyjeżdżały tam największe światowe zespoły baletowe, tj. balet Maurice Béjarta, The Rambert Ballet, Joffrey Ballet, Balet Balszoi z wielkim Grigorowiczem - to dzięki nim zobaczyłam jak wygląda balet na świecie.

Czy Pani znajomość klasyki baletowej, umożliwiająca dokonywanie przekazów choreograficznych baletów m.in. Mariusa Petipy, Lwa Iwanowa, Julesa Perrota czy Michaiła Fokina, miała swój początek właśnie w Łodzi podczas Spotkań Baletowych?

Miałam to szczęście, że właśnie w Łodzi pracowałam z pedagogami, którzy mieli bezpośredni kontakt z rosyjskimi mistrzami. Byli to wychowankowie waganowskiej uczelni, jak na przykład prof. Nina Bielikowa, będąca uczennicą Agrypiny Waganowej czy też soliści wykonujący balety diagilewowskie. Sam przekaz jest trudny, ale nie jest nie do odtworzenia, cały problem tkwi w intencji choreografa, której zapisać się już nie da. Dzisiaj zmieniła się estetyka tańca, estetyka wyrazu i podając, że dana realizacja to Sylfidy Fikinowskie, jest to ogromna odpowiedzialność, czy rzeczywiście pierwotny choreograf chciał osiągnąć takie założenia. Sama tańcząc te role w przekazach wyśmienitych pedagogów dokładnie pamiętam każdy szczegół ich uwag, wszelkiego rodzaju wskazówki dotyczące zarówno samych układów, jak i estetyki właśnie. Materiały filmowe, pochodzące najczęściej z biblioteki konserwatorium w Petersburgu, pomagały głównie powielić ruch, jego interpretacja pozostawała już w rękach pedagoga. Ponadto od zawsze interesowała mnie praca pedagoga, choć zupełnie nie wiedziałam, że tym będę się zajmować w przyszłości. Całymi godzinami siedziałam na sali baletowej i słuchałam, patrzyłam, przyglądałam się pracy wielkich mistrzów i zastanawiałam się co oni widzą i czy ja widzę to samo. To bardzo mi pomogło w przekazach, które wiele lat później mogłam realizować.

Czy jeszcze dzisiaj dokonuje się zapisu kinetograficznego, czyli graficznej formy ruchu, stworzonej przez Arthura Saint-Léona w połowie XIX wieku?

Zapisuje się, choć najczęściej już jest on wyparty przez nagrania audio-video. Byłam kiedyś świadkiem na próbie w operze w Stuttgarcie, gdzie wznawiano balet *Dama kameliowa* Johna Cranko. Uczestniczyło w niej aż czworo korepetytorów - jeden odczytywał zapis kinetograficzny, drugi odtwarzał nagranie video, trzecia asystentka pokazywała ruch, a na koniec stawała Marcia Haydée, która nadawała wyraz artystyczny całości. Oczywiście taki styl pracy nie zdarza się często, ale dzięki niemu z jak największą dokładnością można przekazać wielkie prace choreograficzne.

Mając tak duże doświadczenie z pracą wybitnych choreografów, zespołów, tancerzy, wykorzystując tak rozbudowaną wyobraźnię choreograficzną, czy nie myślała Pani nigdy o stworzeniu własnego spektaklu?

Nie, ponieważ mam ogromną pokorę i estymę wobec twórczości choreograficznej i właśnie znając te wielkie dzieła, wielkie balety wydawało mi się, że nigdy nie zrobiłabym czegoś takiego. Ja tworzę poprzez swoich uczniów. Sztuka choreografii wymaga pewnego patrzenia w przestrzeń, natomiast moje cechy charakteru narzucają mi niezwykłą precyzję, która hamuje

niejako kreowanie przestrzenne. Choreografia wymaga czasami jakiegoś bałaganiarstwa, a ja nie posiadam takiej cechy charakteru. Nigdy więc nie czułam się gorsza niemając własnego dorobku choreograficznego, każdy powinien mieć przekonanie do tego co robi i odczuwać satysfakcję z własnej pracy, niepopadając przy tym w megalomanię, o co nie trudno w zawodach artystycznych. Uważam się za osobę absolutnie spełnioną w dziedzinie swojego zawodu. Miałam ogromne szczęście, że nie dane mi było przeżyć w tak długiej działalności artystycznej, a są to już 44 lata, dożyć upadku teatru, upadki sztuki baletowej.

A istnieje takie prawdopodobieństwo?

Największą krzywdę temu zawodowi dokonano przez zabranie wcześniejszych emerytur. Oglądanie tancerza w wieku 65 lat, a tancerki 60. może być dość żałosne i śmieszne. Balet jest dla młodych i tylko młode ciało ludzkie jest najpiękniejsze. Zabranie tych emerytur spowodowało niestety odpływ dzieci ze szkół baletowych i koło się zamyka. Jakie w tej chwili są szkoły, takie będą za parę lat zespoły baletowe.

Jak określa Pani związek z dyr. Pietrasem, z którym współpracowała Pani zarówno w okresie łódzkim, jak i teraz w Poznaniu.

Przez 21 lat, od kiedy kieruję zespołami baletowymi, przez 7 lat w Łodzi i 14. w Poznaniu,



Liliana Kowalska, obok córka Beata Wrzosek i wnuczka



Liliana Kowalska

© J. Maltowski

miałam obok siebie dyrektora, który rozumiał, że sztuka baletowa jest równorzędna w stosunku do sztuki operowej. Ten czas będę zawsze wspominała jako najkorzystniejszy dla baletu. Związek ten był i jest nadal absolutną symbiozą, dlatego też tak długo pracuję jako szef baletu. Dyr. Pietras zawsze rozumiał potrzeby zespołu i nie trzeba było nigdy go przekonywać do różnych posunięć, zarówno kadrowych, jak i artystycznych. Jako menedżer zawsze zabiegał, aby zespół baletowy mógł indywidualnie się realizować, podnosząc tym samym poziom całego Teatru.

Nasze podejście do zespołu i tancerzy zawsze było spójne, mieliśmy podobne pomysły i uwagi dotyczące repertuaru i obsady. Nigdy nie było sytuacji, żeby dyrektor kreował jakąś premierę, która byłaby niewykonalna przez zespół, który prowadziłam.

Kiedy zdecydowała się Pani na pracę pedagogiczną i skąd Pani wiedziała, że jest ona kolejnym ważnym etapem w Pani życiu?

Pod koniec kariery artystycznej na scenie zdałam sobie sprawę, że drugim moim powołaniem jest pedagogika. Podjęłam więc studia na Akademii Muzycznej w Warszawie w tym kierunku i rozpoczęłam pracę w łódzkiej szkole baletowej, a także zajęłam się asystenturą, czyli przygotowaniem tancerzy do spektakli. Zobaczyłam, że mnie ta praca bardzo odpowiada, ale też, że i tancerze chcą ze mną pracować - odpowiadał im system pracy i moje wymagania, które zresztą nigdy nie były małe... I tak to się zaczęło.

Czy dyrektora baletu powinno się lubić czy cenić?

Uważam, że tylko cenić. Sympatia jest pojęciem względnym. Przede wszystkim powinno się szanować za jego wiedzę, fachowość i sprawiedliwe podejście. Ludzie nie znoszą poczucia niesprawiedliwości i w pewnych sprawach muszą być traktowani równo. Na scenie każdy ma do wykonania swoje zadania, natomiast w życiu, w sali prób ludzie muszą wiedzieć, za co zostali zganieni, a nie, że tak mi się podobało.

Czy dyscyplina, którą Pani wprowadzała w swoich zespołach, osiągnięta została właśnie poprzez fachowość i sprawiedliwość?

Przede wszystkim to ten zawód jest wymagający, to on wymaga dyscypliny - ja tylko wyrażam tę dyscyplinę poprzez takie, a nie inne działania. Ponadto scena wymaga dyscypliny i równości tańczenia. Na pewno posiadam też jakieś cechy charakterologiczne, które postawiły mnie na takim miejscu, w którym się znajduję. Daję z siebie jednak wszystko, by to teraz inni - już nie ja - tańczyli jak najlepiej i staram się przekazać wszystkie moje umiejętności. Ludzie muszą wiedzieć i wierzyć, że to, czego od nich żądam jest prawidłowe, że mam rację i robię to dla ich artystycznej satysfakcji. Całkowite porozumienie jest możliwe dopiero wtedy, kiedy do każdego podchodzi się indywidualnie, bez uprzedzeń i napięć, bez instrumentalnego traktowania, zarówno solistów, jak i tancerzy zespołowych. Balet nie jest bezduszną masą.

Miała Pani możliwość nieprzerwanie przez 40 lat obserwować tancerzy - wcześniej swoich kolegów i koleżanki ze sceny, dziś - wychowanków. Czy zauważa Pani jakieś zmiany w samych ludziach, w ich podejściu do zawodu, jak i w możliwościach ruchowych?

Zmieniło się bardzo dużo. Choćby samo Jezioro łabędzie wykonywane dzisiaj a czterdzieści lat temu jest zupełnie innym obrazem. Ludzie są coraz wyżsi, więc i aspekt estetyczny się zmienia. Jednak czego mi najbardziej brakuje i nad czym bardzo boleję, to nad brakiem pasji. Nie ma poświęcenia. Traktowałam i traktuję ten zawód, jako pewnego rodzaju misję, baletowi podporządkowałam całkowicie całe swoje życie, czego oczywiście w najmniejszym nawet stopniu nie żałuję. Dzisiaj młodzi ludzie potrafią podzielić czas na pracę i czas prywatny – może i dobrze, ale brakuje w tym wszystkim żaru, który pozwoliłby na wniknięcie w magię teatru. Dla nas kiedyś nie było czasu prywatnego, był po prostu teatr, w którym się żyło – teatr był w pracy i teatr był domu. Niejednokrotnie kiedy staram się przekazać choć odrobinę tej magii spotykam się z dziwnym wzrokiem, brakiem zrozumienia. Choć rozumiem, że dzisiaj młodzież ma więcej rozrywek, niż my kilkadziesiąt lat temu, przykro mi, że taniec traktują tak marginalnie. Choć są oczywiście wyjątki – i ci zdają się przekazywać poczucie więzi i jedności teatru kolejnym pokoleniom.

Jaki spektakl chciałaby Pani jeszcze zrealizować z tym zespołem, a biorąc pod uwagę ewentualne przeszkody, jakiego nie da się tutaj w Teatrze wykonać?

Zawsze marzyłam, aby wykonywać tutaj repertuar ze światowej, europejskiej neoklasyki - balety Cranko, Kyliana - czyli ciągle klasyka, ale już nie ta akademicka, mieszcząca się w



Liliana Kowalska, Michał Stankiewicz

© J. Maltarowski

ramach teatru operowego, ale już z innym oddechem artystycznym. Ten zespół mógłby wykonać np. *Poskromienie złośnicy* Johna Cranko, jest to oczywiście na jego możliwości. Uważam, że prezentowanie na deskach teatru operowego awangardy baletowej od czasu do czasu też jest interesujące. Jest to miejsce, gdzie powinno realizować się zarówno balety klasyczne, neoklasyczne, awangardowe i całkowicie współczesne. Struktura baletu operowego jest bardzo szeroka i takie przedstawienia też mogłyby być realizowane.

Nie da się tutaj jednak wystawić baletów o czystej technice tańca współczesnego, do tego potrzebne jest odpowiednie ćwiczenie, szkolenie, którego nie da się osiągnąć w krótkim czasie. Niemożliwe jest osiągnięcie czegoś podobnego w przeciągu nawet dwóch lat. Tancerze operowi nigdy nie będą mieli tzw. giętkich kręgosłupów, na których opiera się cały balet współczesny, a tancerka modern nie wejdzie ponownie na pointy, czując się w nich naturalnie.

Co Pani czuje widząc swoją córkę na scenie oraz co myśli Pani oglądając jej choreografię?

Trudne pytanie, ponieważ nigdy nie chciałam, żeby Beata tańczyła. Sama namówiła ojca, by poszedł zapisać ją do szkoły baletowej, a ja, chcąc dla córki jak najlepiej, będąc w komisji co roku wyrzucałam ją ze szkoły, uważając, że się nie nadaje! Początkowo chcąc dorównać swoim rodzicom, wręcz się katowała ćwicząc godzinami. W pewnym momencie, wbrew kłodom, które jej podkładałam, ona stała się świetną tancerką, wspaniałą artystką i poczułam szacunek dla tego co robi, dla jej determinacji, dla niej. Wyłynęła na scenę tylko dzięki swojemu talentowi i codziennej, ciężkiej pracy. W stosunku do swojej córki byłam często nieobiektywna - zawsze uważałam że jest coś dla niej albo za wcześnie, albo robi coś gorzej od innych. W tej jednej materii byłam po prostu matką i chciałam uchronić ją przed kolcami, które ma ten najpiękniejszy na świecie zawód.

Jej choreografie natomiast są wynikiem umiejętności tego specyficznego patrzenia w przestrzeń, są tak jak i ona bardzo emocjonalne. Myślę, że ma pewien potencjał, żeby stać się cenionym choreografem, czego oczywiście jej życzę i w skupieniu, i bardzo krytycznie będę się temu przyglądać. Może w tej dziedzinie odnajdzie swoje drugie powołanie, nowy szlak przeze mnie przecież wcześniej nieprzetarty.



© Michał J. Stankiewicz
mstankiewicz@opera.poznan.pl