

Alicja Iwańska

Teresa Kujawa – artystka „prawie” zapomniana

„Studia Choreologica” vol XX, 2019

Teresa Kujawa – wspaniała tancerka, wybitna choreografka, charyzmatyczna pedagożka, nestorka baletu polskiego. Osoba o niezrównanej intuicji artystycznej i ogromnej pasji poszukiwawczej. Znana była w swoim środowisku z zamiłowań pedagogicznych i niezmiernej uczciwości zawodowej. Jej bogate życie sceniczne było barwne, pełne przygód i niespodzianek. Na trwale zapisała się na kartach historii tańca polskiego XX wieku.

Urodziła się 11 grudnia 1927 roku na przedmieściach Bydgoszczy, na Wyżynach, jako najmłodsza z trójki rodzeństwa. Jej matka, Anna z domu Mikołajczak była Wielkopolanką¹, ojciec – Wojciech Kujawa pochodził z okolic Borów Tucholskich². O swoim dzieciństwie powie po latach: „Nie było syte, ale szczęśliwe”³. To po matce odziedziczyła bardzo dobry słuch i muzykalność. W jej pamięci zapisały się wieczory, kiedy mama, która miała piękny głos, mimo że go nie kształciła, śpiewała im różne pieśni. Brat matki i ojciec chrzestny przyszłej artystki, Józef Mikołajczak był wiejskim nauczycielem i grał na skrzypcach. Wzrastała więc w środowisku, w którym nie brakowało muzyki. Od dziecka wykazywała również uzdolnienia gimnastyczne, akrobatyczne. Chciała zostać cyrkową akrobatką. Uwielbiała chodzić do cyrku i obserwować popisy gimnastyczne.

Po wojnie, w Bydgoszczy przy Związku Walki Młodych powołano do życia zespół taneczno-teatralny, w którym zajęcia prowadziła tancerka i aktorka – Urszula Gryglewska. Teresa Kujawa zapisała się do zespołu i wkrótce odkryła, że taniec jest jej pasją.

Zadebiutowała na scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy w komedii muzycznej *Moja siostra i ja*⁴, gdzie zatańczyła w tangu apaszowskim. Nie spotkało się to jednak z aprobatą dyrektorki gimnazjum, do którego uczęszczała Kujawa, toteż postawiła jej ona warunek: albo taniec, albo nauka. Kujawa wybrała taniec. Musiała więc opuścić swoją dotychczasową szkołę i przenieść się do Gimnazjum Kupieckiego. Taniec, coraz bardziej ją pasjonował. Za namową Urszuli Gryglewskiej pojechała do prywatnej Szkoły Baletowej do Torunia, gdzie u Zofii Pflantz-Dróbeckiej zdała egzamin eksternistyczny. Podczas egzaminu zaprezentowała się w tańcu groteskowym *Gnom* w układzie Urszuli Gryglewskiej.

¹ Anna Kujawa, z domu Mikołajczak, urodziła się w 1898 roku, w miejscowości Nowa Wieś Królewska, niedaleko Wrześni.

² Wojciech Kujawa urodził się w 1895 roku w Lubiewie.

³ A. Podkowińska, *Wypełnić nuty i przestrzeń*, „Głos Szczeciński”, 7-8 marca 1998, nr 56, s. 24.

⁴ *Moja siostra i ja*, premiera 17 sierpnia 1946 roku; reżyser: Tadeusz Muskat; muzyka: Ralf Benatzky; scenografia: Antoni Muszyński; ewolucje taneczne: Bronisław Kassowski.

Ku wielkiemu zmartwieniu rodziców Teresa Kujawa w 1947 roku przerwała naukę w gimnazjum i wraz z Urszulą Gryglewską wyjechała do Wrocławia. Od tego decydującego kroku rozpoczęła się jej kariera taneczna.

Teresa Kujawa – tancerka

Teresa Kujawa należy do pokolenia tych tancerzy, którzy nie zdążyli zdobyć regularnego wykształcenia przed wojną. Po wojnie edukacja zawodowa musiała więc postępować wraz z wykonywaniem zawodu. Artystka tak o tym mówi: „Możliwości startu były nieporównywalnie trudniejsze. Wykształcenie było bardzo liche, wszystko trzeba było po drodze nadrabiać, doksztalać się. To moje życie było już od zarania bardzo pracowite, wypełnione ambicją, aby czymś to życie wypełnić, aby coś z tym życiem zrobić”⁵. Przeszła wszystkie etapy baletowej kariery – była tancerką zespołową, koryfejką, solistką i pierwszą solistką.

Po przyjeździe do Wrocławia w 1947 roku została zaangażowana do zespołu Teatru Popularnego prowadzonego przez Aleksandra Fogla. To na deskach tego teatru debiutowała. Po krótkim okresie terminowania w Teatrze Popularnym dostała angaż do zespołu baletowego Państwowego Teatru Dolnośląskiego we Wrocławiu. W jednym budynku mieściła się zarówno Opera Dolnośląska, jak i Teatr Dramatyczny. Na deskach Opery Dolnośląskiej zadebiutowała w mazurze ze *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki, tańcząc w jednej parze z Ryszardem Podeszwickim. To właśnie Ryszard Podeszwicki i Kazimiera Patkowska przygotowywali zdolną młodzież do zawodu tancerza. Swoje początki we Wrocławiu Teresa Kujawa tak wspomina: „Niewiele wtedy umiałam. Był jeszcze we Wrocławiu tancerz, Ryszard Podeszwicki, który baletowej młodzieży udzielał za darmo prywatnych lekcji. Chodziłam na nie wraz z Witoldem Grucą i Ryszardem Radkiem”⁶.

We Wrocławiu zatańczyła również w obrazku *Pije Kuba do Jakuba*, fragmencie widowiska z 1947 roku zatytułowanym *Z krakowiakiem do Wrocławia*, w opracowaniu scenicznym Józefa Marciniaka, następnie w solówce z baletu Oskara Nedbala *Od bajki do bajki* w choreografii Józefa Matuszewskiego i w balecie *Paw i dziewczyna* Tadeusza Szeligowskiego w układzie Zygmunta Patkowskiego. Z kolei na deskach Teatru Dramatycznego wystąpiła w *Słomkowym kapeluszu*, komedii ze śpiewami i tańcami według sztuki Eugeniusza Labiche`a, w reżyserii

⁵ *Drzewa umierają stojąc, z legendą polskiego baletu, Teresą Kujawą, rozmawia Paweł Mikołajczyk*, „Operomania” nr 2, 2005/2006, s. 2.

⁶ Z. Frąckiewicz, *Przetańczone życie*, „Gazeta Południowa”, kwiecień 1999, s. 4.

Jerzego Waldena i choreografii Zygmunta Patkowskiego.

Pobyt we Wrocławiu to nie tylko praca w Państwowym Teatrze Dolnośląskim. Artyści tego teatru – aktorzy, muzycy, śpiewacy, tancerze – założyli grupę koncertową i ze specjalnie przygotowanym programem jeździli po Dolnym Śląsku zarabiając na życie. Tak zrodził się sceniczny duet: Teresa Kujawa i Witold Gruca. Z Witoldem Grucą tańczyła w takich układach, jak *Strach na wróble* (kujawiak i oberek), *Faun i nimfa*, *Czardasz*, czy *Dwieście procent normy*. Autorem tych wszystkich kompozycji tanecznych był Witold Gruca.

Teresa Kujawa nawiązała również współpracę z zespołem koncertowym przy Gminie Żydowskiej z siedzibą przy ulicy Pawła Włodkowica we Wrocławiu. Główną gwiazdą tej grupy był piosenkarz Henri Gerro. Pomiędzy kolejnymi numerami programu Teresa Kujawa, występująca pod pseudonimem artystycznym Terry Kuraszkin, prezentowała się w *Tańcu cygańskim* w choreografii Zygmunta Patkowskiego oraz *Tańcu chasydzkim* ustawionym przez Idę Kamińską.

W 1949 roku, po dwóch sezonach, przeniosła się wraz z Witoldem Grucą i Ryszardem Radkiem do Opery Poznańskiej.

Cała jej kariera taneczna związana była z Poznaniem, gdzie przetańczyła w sumie dwadzieścia lat. Nie była tancerką klasyczną. Spełniała się w tańcu charakterystycznym i współczesnym, do czego skłaniały ją jej warunki fizyczne i psychiczne. W inscenizacjach wielkich choreografów tworzyła niezapomniane kreacje, o których mówiło się w całej Polsce. Na scenie poznańskiej zadebiutowała w 1952 roku w roli Baby w *Nocy na Łysej Górze* Modesta Musorgskiego w choreografii Leona Wójcikowskiego. Następnie była Cyganką w *Coppelii* Leo Delibesa, Bachantką w *Nocy Walpurgii* Charlesa Gounoda w choreografii Eugeniusza Paplińskiego oraz Złą Dziwożoną w balecie *Swantewid* Piotra Perkowskiego w układzie Leona Wójcikowskiego. W realizacjach Stanisława Miszczyka zatańczyła Zośkę w balecie Grażyny Bacewicz *Z chłopca król* oraz Tatarkę w *Tańcach Połowieckich* Aleksandra Borodina. Potem była rola Łucji w *Czarodziejskiej miłości* Manuela de Falli w układzie Stelli Pokrzywińskiej, u której Teresa Kujawa uczyła się gry na kastanietach, Wróżki Carabosse w *Śpiącej królownie* Piotra Czajkowskiego w choreografii Jerzego Gogóła, Cyganki i Krasawicy w *Panu Twardowskim* Ludomira Różyckiego w realizacji Feliksa Parnella oraz Zaremy w *Fontannie Bachczysaraju* Borysa Asafiewa w układzie Zygmunta Patkowskiego. Po przyjeździe z Paryża do Poznania Conrada Drzewieckiego tańczyła także w wielu jego choreografiach: *Adagio* Tommasa Albinioniego, *La Valse* Maurice'a Ravela (Kurtyzana), *Wariacje 4:4* Franciszka Woźniaka (Dziewczyna), *Pawana na śmierć infantki* Maurice'a

Ravela (Dwórka), *Trójkątny kapelusz* Manuela de Falli (Młynarka), *Dom Bernardy Alba* Aranujeza (Alba) czy w *Improwizacjach do Szekspira* do muzyki Duke'a Ellingtona i Zdzisława Szostaka (Lady Makbet).

O tańczonych przez siebie rolach mówiła: „Zawsze lubiłam Zaremę z *Fontanny Bachczysaraju* Borysa Asafiewa w choreografii Zygmunta Patkowskiego, wróżkę Carabosse ze *Śpiącej królowy* Czajkowskiego w choreografii Jerzego Gogóła, chętnie tańczyłam *Wariacje 4:4* Franciszka Woźniaka w choreografii Conrada Drzewieckiego [...]. Z przyjemnością wspominam Młynarkę z *Trójkątnego kapelusza* de Falli w choreografii Conrada Drzewieckiego”⁷. Z kolei w wywiadzie udzielonym Stefanowi Drajewskiemu dla „Głosu Wielkopolskiego” zdradziła, że: „Z tańczonych przeze mnie ról nie znosiłam tylko Lady Mackbet w *Wariacjach na temat Szekspira*, które przygotował Conrad Drzewiecki. Natomiast rolą, która została we mnie na zawsze, była matka w balecie telewizyjnym *Dom Bernardy Alba* w realizacji Conrada. Szkoda, że nie przeniósł tego baletu na scenę”⁸.

Prasa systematycznie odnotowywała kolejne kreacje Teresy Kujawy. Recenzent „Kuriera Codziennego” po premierze *Nocy na Łysej Górze* i *Coppelii* pisał: „W Teresie Kujawie, zdolnej tancerce-koryfejce zyskujemy coraz bardziej dojrzałą solistkę. Jej – »baba« (jak i w *Coppelii* – cyganka) była pełna ekspresji i życia”⁹. Wielkie emocje wzbudziła realizacja *Jeziora łabędziego* w choreografii Stanisława Miszczyka. I tym razem recenzenci zwrócili uwagę na taniec Teresy Kujawy. Na łamach „Expressu Poznańskiego” Teodor Śmiełowski zanotował: „Taniec hiszpański z Teresą Kujawą i Eugeniuszem Kowalczykiem na czele posiada wiele znamion autentyku [...]”¹⁰. Z kolei Andrzej Kaflński nie szczędził pochwał tancerce i pisał: „*Pas de quatre* czaruje swą dokładnością i precyzją wykonania. Rytmiczność wszystkich ruchów, dobra technika, a razem małe cacko. Wszystkie cztery tancerki: B. Gadzińska, B. Goślińska, T. Kujawa i L. Łakomówna zasłużyły sobie na uznanie, a szczególnie, tańcząca taniec hiszpański, Teresa Kujawa. T. Kujawa to nie tylko świetna tancerka, to także bardzo dobra aktorka. Ona to właściwie wyczuła w III akcie intencje Miszczyka i zrozumiała je, wykazując tym niezbitcie swe aktorskie uzdolnienia. Jej sposób chodzenia, poruszania wachlarzem, spojrzenie zza niego rzucane, jej cały taniec podporządkowany jest jednej myśli – książę”¹¹. W podobnym tonie pisał także Marian Borzecki: „Trudno pominąć świetne Bolero w wykonaniu Teresy Kujawy, tancerki niezrównanej w tańcu charakterystycznym, która w *Jeziorze* potrafiła się przekształcić w

⁷ E. Piotrowska, *Rozmowa z Teresą Kujawą*, „Nurt”, 1972, nr 2, s. 61.

⁸ S. Drajewski, *Nie jestem świętą Teresą*, „Głos Wielkopolski”, 2-3 grudnia 1995, nr 280, s. 4.

⁹ *Z Opery Poznańskiej. Premiera trzech baletów*, „Kurier Codzienny”, 9 lipca 1952.

¹⁰ T. Śmiełowski, *Polska premiera baletu Piotra Czajkowskiego „Jezioro łabędzie”*, „Express Poznański”, 10 października 1953.

¹¹ A. Kaflński, *Jezioro łabędzie*, *Przegląd Kulturalny*, 29 października – 4 listopada 1953.

pierwszorzędną klasyczkę. *Pas de quatre* w wykonaniu tej właśnie tancerki wraz z B. Gadzińską, B. Goślińską i L. Łakomówną – było bardzo precyzyjne”¹².

Niezapomnianą rolę Dziewczyny-Tatarki stworzyła w *Tańcach Połowieckich* również w realizacji Stanisława Miszczyka: „Ta sama Teresa Kujawa, która w trykotach była tylko jedną z licznych sprzęynek skomplikowanej budowli klasycznej – w roli Dziewczyny Połowieckiej narzuciła widzom nieprawdopodobny impet żywiołowości”¹³. Natomiast recenzent „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” pisał: „A teraz gwóźdź programu – słynne *Tańce połowieckie*. Balet opery poznańskiej z baletmistrem Stanisławem Miszczykiem na czele potwierdził tymi tańcami swą renomę [...]. Niebawem jest zharmonizowanie ruchów tanecznych, orgia ruchu i kolorów. Miszczyk wraz z Konradem Drzewieckim i Teresą Kujawą stworzyli poemat taneczny wysokiej klasy”¹⁴. Kolejnym baletem, w którym dała się poznać, jako niezrównana tancerka charakterystyczna, to *Pan Twardowski* w choreografii Feliksa Parnella. „...Teresa Kujawa jako Medea, a zwłaszcza Diablica-cyganka, była świetna w sylwetce i precyzji technicznej”¹⁵. Również recenzent z „Expressu Wieczornego” nie krył uznania dla kreacji artystki, kiedy pisał: „Diablica-cyganka – świetna solistka Teresa Kujawa, z iście piekielnym ogniem tańczyła płomiennego czardasza”¹⁶.

Teresa Kujawa ma również w swoim dorobku role w baletach w choreografii Conrada Drzewieckiego. Niezapomniana okazała się postać Młynarki z baletu *Trójkątny kapelusze*, w którym wraz z Conradem Drzewieckim stworzyli wzorcowy duet. Ryszard Danecki po premierze pisał: „Doskonałą jego [Conrada Drzewieckiego – A.I.] partnerką jest pełna temperamentu Teresa Kujawa, doskonale czująca południowy folklor”¹⁷. W podobnym tonie pisał Teodor Śmiełowski na łamach „Gazety Poznańskiej”: „[...] Konrad Drzewiecki z Teresą Kujawą stworzyli mistrzowską parę młynarza i młynarki z baletu Manuela de Falli. (Kujawa wirtuozowsko operuje także kastanietami). Świetni tancerze i aktorzy porywają widownię oryginalnością tańca hiszpańskiego”¹⁸. Rola Młynarki nie była jedyną na jaką zwrócili uwagę recenzenci. Wśród wielu świetnych tancerzy Opery Poznańskiej nazwisko Teresy Kujawy w recenzjach prasowych z kolejnych premier choreografii Conrada Drzewieckiego pojawia się dość często. Ludwik Erhardt w swoim obszernym artykule *Wczoraj, dziś i niespokojne jutro* przy analizie *Wariacji 4:4* do muzyki Franciszka Woźniaka pisał: „Balet jest dobrze tańczony

¹² Artykuł ze zbiorów Teresy Kujawy, nieopisany, brak danych bibliograficznych.

¹³ T. Chrośnicki, „Wielki balet” i poznańskie „Jezioro łabędzie”, „Express Poznański”, 22 lipca 1954.

¹⁴ (S), *Przedstawienie, które ściągać będzie widzów z całego kraju*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 12 stycznia 1954.

¹⁵ T. Śmiełowski, *Balet czy widowisko?*, „Głos Wielkopolski”, 12 listopada 1955, s. 2.

¹⁶ [TEO], *Z Teatru w Poznaniu*. „Pan Twardowski”, „Express Wieczorny”, 10 listopada 1955.

¹⁷ R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański”, 31 marca 1965, nr 76.

¹⁸ T. Śmiełowski, *Popis wdzięku i techniki. Na marginesie „Wieczoru galowego”*, „Gazeta Poznańska”, 3-4 kwietnia 1965, nr 79.

[...]. Czołowe partie wykonują znakomici soliści Teresa Kujawa i Edmund Koprucki¹⁹. Z kolei Alicja Bońkowska przy opisie baletów *Tempus Jazz 67* i *Adagio na smyczki i organy* podkreśliła, że: „Z solistów wyróżniała się swoją osobowością Teresa Kujawa”²⁰. Rola Lady Mackbet w *Improwizacjach do Szekspira* niezbyt przypadła Teresie Kujawie. Niemniej jej taniec i gra aktorska zwróciły uwagę recenzentów. Podkreślano demoniczność, drapieżność i mocną ekspresję w kreacji postaci Lady Mackbet²¹.

Teresa Kujawa brała również udział w konkursach tańca. W 1953 roku wyjechała do Bukaresztu na IV Światowy Festiwal Młodzieży i Studentów, jako członkini ekipy polskiego baletu. Podczas tego Festiwalu odbył się Międzynarodowy Konkurs Tańca, na którym za wykonanie w duecie z Conradem Drzewieckim *Kujawiaka-oberka* w układzie Stanisława Miszczyka otrzymała II miejsce i srebrny medal w konkurencji tańca charakterystycznego.

Z kolei podczas V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie w 1955 roku na Międzynarodowym Konkursie Tańca otrzymała IV nagrodę za *Preludium* Sergiusza Rachmaninowa w choreografii Feliksa Parnella.

W 1958 roku wyjechała na dwuletni kontrakt do Paryża, gdzie tańczyła w zespole Theatre du'Art de Ballet Tatiany Piankowej, uczennicy wielkiej Agrypiny Waganowej. Zespół w swym repertuarze pielęgnował pozycje romantycznego baletu Michaiła Fokina. Oprócz tego tancerze mieli możliwość zapoznania się z układami baletowymi takich indywidualności jak Leonid Miasine, William Dollar, Janine Charrat. Z repertuaru fokinowskiego Teresa Kujawa tańczyła w *Igruszkach* Mikołaja Rimskiego-Korsakowa oraz tytułową rolę w balecie *Islamey* Milija Bałakiriewa. Z kolei z choreografii Leonida Miasine'a tańczyła w *Balladzie* do muzyki Gabriela Fauré. Z zespołem Tatiany Piankowej objechała całą Europę, występowała na Bliskim i Dalekim Wschodzie. Podczas tych tournées zapoznała się z szeregiem regionalnych szkół tańca oraz folklorem krajów, które odwiedziła wraz z zespołem.

Teresa Kujawa – choreografka, reżyserka, inscenizatorka

Choreograficzny dorobek Teresy Kujawy jest przeogromny. Znana jest z wielu świetnych spektakli.

¹⁹ L. Erhardt, *Wczoraj, dziś i niespokojne jutro*, „Ruch Muzyczny”, 1966, nr 16, s. 16.

²⁰ A. Bońkowska, *W poznańskim balecie*, „Ruch Muzyczny”, 1968, nr 10, s. 7.

²¹ Por. K. Nowowiejski, *Groteska i abstrakcja baletowa*, „Głos Wielkopolski”, 17 czerwca 1966, nr 142; F. M. Nowowiejski, *Nasze recenzje. Jazz-eksperyment-klasika*, „Ilustrowany Kurier Polski”, 2 lipca 1966, nr 155; T. Śmiełowski, *Niespokojne „dziś” i widowiskowe – „wczoraj” wieczoru baletowego w Operze Poznańskiej*, „Gazeta Poznańska”, 1966.

Będąc tancerką w Operze Poznańskiej, współpracowała z reżyserami w teatrach zarówno operowych, jak i dramatycznych. To był dla niej dobry warsztat. Później, jak wspomina²², w spektaklach, które tworzyła wykorzystywała wcześniejsze obserwacje. W samym Teatrze Wielkim w Poznaniu stworzyła choreografie do takich dzieł operowych i operetkowych, jak: *Porwanie* (muz. Tomasz Kieswetter, reż. Danuta Baduszkowa), *Orfeusz w piekle* (muz. Jacques Offenbach, reż. Danuta Baduszkowa), *Dama pikowa* (muz. Piotr Czajkowski, reż. Stanisław Brejdygant), *Fra Diavolo* (muz. Daniel F. Auber, reż. Sławomir Żerdzicki), *Krwawe gody* (muz. Sandor Szkolay, reż. Jerzy Zegalski), *Chowańszczyzna* (muz. Modest Musorgski, reż. Sławomir Żerdzicki), *Wesołe kumoszki z Windsoru* (muz. Otto Nicolai, reż. Roman Kordziński). W recenzjach ze spektakli operowych i operetkowych rzadko poświęca się więcej miejsca pracy choreografa. Jednak w przypadku Teresy Kujawy recenzenci zwracali uwagę na jej układy choreograficzne, widząc w tych wkładkach tanecznych świetną choreografkę. Po premierze *Orfeusza w piekle* Ryszard Danecki na łamach „Expressu Poznańskiego” pisał: „Na sam koniec pozostawiłem – jak Offenbach – najefektowniejszą widowiskowo część *Orfeusza*: balet! Popis sztuki tanecznej i temperamentów! Porywające widowie układy Teresy Kujawy bez reszty przekonały mnie, że twist istotnie jest paraliżem postępowym w porównaniu z tym boskim szaleństwem nóg, jakim był kankan!”²³. Z kolei recenzent „Gazety Poznańskiej” tak podsumował pracę choreografki: „Teresa Kujawa pokazała mnóstwo interesujących pomysłów choreograficznych, obecnie świetnie realizowanych przez solistów i zespół baletu”²⁴.

Pracując w poznańskiej Szkole Baletowej, przygotowywała również dla młodzieży klas starszych całe zestawy różnych układów tanecznych. Ta praktyka nauczyła ją kompozycji tańca, zrozumienia muzyki, jej interpretacji oraz pracy z zespołem. Dlatego tak bardzo ceniła sobie okres pracy pedagogicznej w szkole poznańskiej.

Już na początku kariery zetknęła się z najznakomitszymi choreografami, takimi jak: Feliks Parnell, Stanisław Miszczyk, czy Leon Wójcikowski. Tańcząc w realizowanych przez nich baletach, mogła obserwować ich pracę, śledzić cykl twórczy, proces powstawania przedstawienia. To, co było dla niej najbardziej fascynujące to właśnie obserwacja, jak ci wybitni artyści tworzą świat tańca i teatru. Wiele zawdzięczała swoim mistrzom, którzy ukształtowali jej *emploi*. Była również pod wielkim wpływem Janiny Jarzynówny-Sobczak, z którą jako tancerka nigdy nie współpracowała, ale oglądała wszystkie jej premiery. Pod jej opieką podjęła się trudnej pracy realizacji *I Koncertu skrzypcowego* Sergiusza Prokofiewa dla

²² Wspomina o tym m.in. w rozmowie z autorką w dniu 31 stycznia 2017 roku.

²³ R. Danecki, *Nasz recenzent zanotował*, „Express Poznański”, 3 stycznia 1966, nr 1.

²⁴ W. Kiser, *Orfeusz z perspektywy*, „Gazeta Poznańska”, 27 stycznia 1966, nr 22.

Teatru Miniatur Baletowych w Gdańsku. Jak sama mówi: „Prof. Jarzynówna ośmieliła mnie sięgać do wielkich dzieł”²⁵.

W tym gronie wybitnych osobowości nie może zabraknąć Marcelli Hildebrandt-Pruskiej. W prywatnym studio przy ulicy Roosevelta 10 w Poznaniu Teresa Kujawa zaznajamiała się z metodą Émile’a Jaques-Dalcroze’a.

Wśród wszystkich swoich mistrzów najbardziej jednak fascynował ją Stanisław Miszczyk, który sam nazywał siebie „poetą tańca”, na podstawie niezwyklej łatwości tworzenia oraz genialnej muzykalności²⁶. Tak o tym mówi Teresa Kujawa: „Zawsze przychodził na próby bardzo przygotowany, było to dla mnie swoistą wskazówką, stanowił wzór pracy z tancerzami. Wiem to już z wieloletnich moich doświadczeń, że tylko absolutna i wnikliwa znajomość muzyki przez choreografa pozwala na nawiązanie szybkiego kontaktu z tancerzami. To porozumienie nawiązuje się za pomocą muzyki, a choreograf jest dla tancerzy swoistym przewodnikiem w kreowaniu przestrzeni muzycznej i ruchowej”²⁷.

W rozmowie z Janem Berskim o zawodzie choreografa, tak mówiła: „Jeżeli choreograf nie zobaczy muzyki bez udziału tancerzy, to nie będzie jej w stanie choreograficznie (kompozycyjnie-reżysersko) zrealizować na scenie. [...] Jeśli wizja dźwiękowa muzyki i wizja ruchu w choreografii są zgodne, to i cały balet powinien być udany. [...] W choreografii najważniejszą sprawą jest ruch – o tym nie wszyscy i nie zawsze starają się pamiętać. Te tysiące cząsteczek ruchu, z których składa się każda kompozycja choreograficzna – jeśli tego nie ma, to po prostu nie ma baletu”²⁸. Z kolei Annie Podkańskiej powiedziała: „Kiedy słucham muzyki, zamykam oczy i widzę przestrzeń, którą chciałoby się wypełnić ruchem. [...] Proces twórczy w choreografii polega na tym, by wizje wyzwolone muzyką opisać ruchem. A ciała tancerzy to materia bardzo krucha, często zagadkowa, wymagająca pieczołowitości w pracy”²⁹.

Według Teresy Kujawy w pracy nad choreografią bardzo ważne jest przesłuchanie muzyki. Muzyka, treść napisana do muzyki jest najważniejsza, „żeby tancerz wiedział, o czym on będzie tańczył”. Świadomość budowy utworu muzycznego jest niezbędna przy tworzeniu spektaklu. „Nie ma innej rady jak przesłuchanie dziesiątki razy tej samej frazy muzycznej, aż się znajdzie tę najbardziej odpowiadającą frazie muzycznej sekwencję ruchu, gestu, kroku,

²⁵ S. Drabarek, *Teresa Kujawa. Na zamówienie*, „Kurier Polski”, 1982, nr 82.

²⁶ Teresa Kujawa tak wspomina Stanisława Miszczyka podczas rozmowy z autorką w dniu 21 lutego 2017 roku.

²⁷ *Drzewa umierają stojąc*, dz. cyt., s. 2.

²⁸ *Ruch – musisz go sobie wyobrazić*. Z Teresą Kujawą rozmawia Jan Berski, „Miesięcznik Literacki”, 1979, nr 11, s. 79, 80.

²⁹ A. Podkańska, *Wypełnić nuty i przestrzeń*, „Głos Szczeciński”, 7-8 marca 1998, nr 56, s. 24.

jakiegoś choreograficznego wyrażenia. Jednak najważniejsze ze wszystkiego jest uświadomienie sobie: co ja będę robić, w jakiej konwencji, i w ogóle o czym ma być spektakl, który podejmuję się realizować. [...] Myślę, że choreograf [...] powinien wytworzyć sobie określoną wizję całości i ustalić precyzyjny schemat poszczególnych scen baletu. To wszystko powinno być już na tyle przygotowane, żeby w pracy z tancerzem na sali baletowej pozostawała choreografowi praca tylko czysto warsztatowa”³⁰. W odniesieniu do techniki tańca uważała, że: „...w swojej twórczości choreograf musi spróbować wszystkiego i często łączyć różne style i techniki tańca. [...] Powiązanie klasyki ze współczesnym widzeniem tańca [...] to jest to, co mnie interesuje w balecie najbardziej”³¹.

Podczas pobytu w Moskwie (1964) Teresa Kujawa poznała sławnego choreografa Leonida Ławrowskiego, który zaproponował jej współdziałanie w opracowaniu choreografii *Bolera* Maurice’a Ravela, przygotowywanego wówczas z ogromnym rozmachem przez Mosfilm.

Wśród innych zagranicznych realizacji tej artystki należy wymienić choreografię do utworu Witolda Lutosławskiego *Mała Suita* dla zespołu Tatiany Piankowej w Paryżu (1966) oraz opracowanie ruchu scenicznego i choreografii do opery *Halka* Stanisława Moniuszki dla zespołu Teatro Bellas Artes w Mexico-City (1974).

W 1971 roku Sławomir Pietras zaproponował Teresie Kujawie stanowisko choreografa w Operze Wrocławskiej. Wrocław zresztą okazał się dla niej nader szczęśliwym miastem. To właśnie tu odbył się jej debiut choreograficzny, to tu powstała większość jej najciekawszych prac. Najpierw był balet-pantomima *Rzeźby mistrza Piotra*³² do muzyki Romualda Twardowskiego. W roli Ucznia wystąpił Franciszek Knapik. Prasa szeroko rozpisywała się o debiucie choreograficznym Teresy Kujawy. Wojciech Dzieduszycki na łamach „Odry” pisał: „Teresa Kujawa, którą znamy jako świetną tancerkę, zachwyciła nas również jako choreograf. Kierowany przez nią ruch jest plastyczny i zrozumiały, kroki i sytuacje nieszablonowe – umie kulminować napięcie, świetnie wykorzystuje muzykę. Jednym słowem pierwszy strzał w »10«!”³³. Małgorzacie Komorowskiej również podobały się *Rzeźby mistrza Piotra*. W „Teatrze” pisała: „Teresa Kujawa bardzo czytelnie wyreżyserowała *Rzeźby*. Każda sytuacja urzekała ponadto pięknem kompozycji plastycznej. Tancerze mieli wyznaczone odrębne zadania, zależnie od charakteru postaci, jaką przedstawiał posąg. Ruch nie nawiązywał ani do automatyzmu przedmiotów, ani do techniki tańca klasycznego. Była w nim martwota, siła,

³⁰ *Ruch – musisz go sobie wyobrazić...*, dz. cyt., s. 80.

³¹ M. Deuar, *Balet optymistyczny. Rozmowa z Teresą Kujawą, autorką najbliższej szczecińskiej premiery baletowej – „Coppelii” Leo Delibes’a*, „Kurier Szczeciński”, 4 marca 1998, nr 44, s. 10.

³² Premiera: 16 października 1971 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Kazimierz Wiśniak.

³³ W. Dzieduszycki, *Trąby jerychońskie*, „Odra”, 1971, nr 12, s. 111.

groza. W środkowej części baletu – narastające napięcie, paniczny strach Ucznia, wrogość rzeźb. Łatwiej określić wyraz tego ruchu, niż środki jakimi został osiągnięty. A skoro wyraz przyćmił warsztat, to znaczy, że Teresie Kujawie udało się stworzyć małą próbkę własnego teatru”³⁴. Z kolei Walentyna Węgrzyn uznała, że: „Choreografia Teresy Kujawy, współczesna w środkach, emocjonalna w wyrazie, doskonale współgrała ze scenografią Kazimierza Wiśniaka”³⁵.

Po *Rzeźbach mistrza Piotra* był pełnospektaklowy balet *Spartakus*³⁶ Arama Chaczaturiana, prowadzony przez ormiańskiego dyrygenta – Akopa Woskaniana. Dzieło to, w inscenizacji i choreografii Teresy Kujawy, tak opisano na łamach „Słowa Polskiego”: „Przedstawienie to, wystawione z wielkim przepychem – po raz pierwszy – w tak wyraźny sposób odsłoniło oryginalny talent sceniczny Teresy Kujawy, zwracającej uwagę na najdrobniejszy szczegół, każde skinienie ręką. Efekt – znakomita koordynacja z muzyką ormiańską”³⁷. Najbardziej interesowały ją spektakle, w których mogła wypowiadać się nie tylko jako choreograf, ale również jako inscenizator i reżyser. Spektakle, w których można było budować role, charaktery, konflikty. Główną rolę kreował Wiesław Kościelak, Krasusa – Waldemar Karst. *Spartakus* okazał się wydarzeniem sezonu. W przedstawieniu szczególnie zachwycali: „Efektowny obraz świętowania Krassusa, [...] frapujące pojedynki, zwłaszcza Spartakusa z Afrykańczykiem, [...] atrakcyjne akrobacje na dzidach, [...] efektowne solówki, piękne duety, zwłaszcza Spartakusa z Phrygią z III aktu. Mocna scena ewolucji wojowników symbolizująca zryw i pęd do walki, odznaczająca się oryginalnym, filmowym ujęciem. Wstrząsający obraz śmierci Spartakusa. Pięknie zakomponowane Requiem niewolnic”³⁸. Z kolei Walaentyna Węgrzyn pisała: „Uderzającą cechą tego spektaklu jest [...] przede wszystkim duża konsekwencja i jednorodność klimatu. Złożyły się na to: scenografia Zofii Wierchowicz, ogólna plastyka wyrazu i oryginalne środki choreograficzne”³⁹. Również Wojciech Dzeduszycki w swoim comiesięcznym felietonie na łamach „Odry” sporo miejsca poświęcił wrocławskiej inscenizacji *Spartakusa*. Pisał: „Powstało przedstawienie piękne i ciekawe, w którym przede wszystkim podziwiałem inwencję, pomysłowość, doświadczenie choreograficzne Teresy Kujawy... no i ogromną pracę, jaką włożyła w przygotowanie tego baletu, w podniesienie i wyeksponowanie wszystkich możliwości technicznych i aktorskich całego zespołu. [...] Akt II stanowi popisowe divertimento tańców zespołowych, z których utkwił mi szczególnie w pamięci pomysłowy akrobatyczny taniec na dzidach Krystyny

³⁴ M.Komorowska, *Balety polskie*, „Teatr”, 1972, nr 9, s. 10.

³⁵ W.Węgrzyn, *Balety polskie*, „Wiadomości”, październik 1971.

³⁶ Premiera: 21 maja 1972 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Zofia Wierchowicz.

³⁷ W.Węgrzyn, *Jubileusz. Teresy Kujawy spojrzenie wstecz*, „Słowo Polskie”, 20-21 marca 1999, nr 67, dod. „Weekend Magazyn”, s. 6.

³⁸ E.Kofin, *Spartakus*, „Słowo Polskie”, 7 czerwca 1972.

³⁹ W.Węgrzyn, *Spartakus*, „Wiadomości”, 5 czerwca 1972.

Przyłuckiej [...]”⁴⁰. Natomiast Ewa Kofin zwróciła uwagę, że: „Tworząc inscenizację i choreografię *Spartakusa* T. Kujawa debiutowała w dziedzinie komponowania baletu pełnospektaklowego. Brak doświadczenia spowodował tu pewne niedopowiedzenia w układzie, szczerze jednak zrekompensowane rozwiązaniami świadczącymi o inwencji twórczej, pomysłowości, guście i wyobraźni plastycznej choreografa. [...] Układ potwierdzał też bardzo czułe ucho T. Kujawy. Sprostowała wszelkim komplikacjom rytmicznym partytury, zawsze znajdując *pas* zgodne z pulsem i charakterem muzyki. Jako pedagog – doprowadziła tańczących do stadium wykonawczej swobody”⁴¹.

Z realizacją baletu *Spartakus* na scenie Opery Wrocławskiej wiąże się ciekawa historia, którą artystka tak wspomina: „Na warunki sceny wrocławskiej partytura była zbyt wielka, pojechałam więc do Moskwy, aby uzyskać zgodę autora na wprowadzenie pewnych zmian. Spędziłam tam cztery burzliwe dni. Aram Chaczaturian nie chciał się początkowo zgodzić na żadne zmiany i długo oboje broniliśmy swoich racji. Gdy myślałam już, że przegrałam, Chaczaturian zrozumiał moje intencje i wyraził zgodę. Staralam się bowiem odrzucić całą romansową stronę baletu, skupić się natomiast na problemie walki o władzę i wolność. Gdy Chaczaturian przyjechał do Polski i zobaczył przedstawienie powiedział jedynie: »Dzielną jesteś, dziewczyno« i to był najpiękniejszy komplement jaki usłyszałam w swoim życiu”⁴².

Kolejne pamiętne przedstawienie to *Wieczór hiszpański*⁴³, na który złożyły się m.in. dwa dramaty choreograficzne Teresy Kujawy: *Don Perlimplin (Noce w ogrodach Hiszpanii)* i *Yerma (Czar miłości)* ze znakomitą kreacją Beaty Starczewskiej w roli Yermy. W balecie tym Teresa Kujawa posłużyła się daleko posuniętą stylizacją tańca hiszpańskiego oraz wprowadziła pewne elementy tańca współczesnego.

W choreografii *Noce w ogrodach Hiszpanii* Teresa Kujawa „reminiscencje klasycznego tańca hiszpańskiego, ukazała mieniący się całą paletą barw, pikantny i egzotyczny świat starej Hiszpanii, znajdując w odtwórcach głównych partii: Krystynie Kosarewicz (Belissa) i Franciszku Knapku (Perlimplin) znakomitych realizatorów jej bardzo pięknych, ale jakże trudnych pomysłów i zamierzeń. Ci utalentowani artyści zdumiewali ogromnym skupieniem, powagą, elegancją i dostojnością ruchu”⁴⁴. Z kolei Paweł Chynowski na łamach „Ruchu Muzycznego” pisał: „Przeniesienie dramatu *Miłość don Perlimplina do pięknej Belissy w jego*

⁴⁰ W. Dzieduszycki, *Trąby jerychońskie*, „Odra”, 1972, nr 9, s. 85, 86.

⁴¹ E. Kofin, *Spartakus*, „Słowo Polskie”, 7 czerwca 1972.

⁴² *Twórcy Baletu Polskiego. Teresa Kujawa o sobie*, Centralna Agencja Fotograficzna, Warszawa.

⁴³ Premiera: 30 grudnia 1972 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Władysław Wigura, libretto: według dramatu Federico Gracii Lorki – Maria Straszewska.

⁴⁴ B. Kaczyński, *Wieczór hiszpański Teresy Kujawy*, „Magazyn Tygodniowy Gazety Robotniczej”, 13-14 stycznia 1973, s. 8-9.

ogrodzie na scenę baletową i połączenie go z muzyką *Nocy w ogrodach Hiszpanii* nie sprawdziło się. Impresyjna muzyka de Falli broni się przed zestawieniem z jakimkolwiek wątkiem dramatycznym. Intryga baletu jest nieczytelna, sytuacje dramatyczne uproszczone, postaci niewyraźnie zarysowane. Pozostaje poetycki, pełen lirycznego nastroju obraz hiszpańskiej nocy stworzony dzięki subtelnej interpretacji muzyki i lekkiej delikatnej scenografii. I oczywiście taniec – ujmująca stylizacja klasycznej hiszpańszczyzny w znakomitym wykonaniu Franciszka Knapika. Choćby dla wyeksponowania jego predyspozycji tanecznych, temperamentu, płynności ruchu i istic hiszpańskiej linii w ewolucjach tanecznych – warto było wystawić ten balet”⁴⁵. Podobnego zdania, co Paweł Chynowski był Wojciech Dzieduszycki. „Teresa Kujawa i Maria Straszewska podjęły bardzo ryzykowną decyzję podłożenia pod muzykę de Falli librett osnutych na tle dramatów Gracii Lorci. [...] Niestety, poetyckie obrazy Garcia Lorci nie dają się przełożyć na język tańca. Za dużo w nich półcieni, niedopowiedzeń, poetyckich metafor. [...] W balecie został tylko mglisty zarys poetyckiego nastroju [...]. Czy oznacza to porażkę choreografa? Nie! Teresa Kujawa stworzyła przepiękny balet o miłości, zwątpieniu, porywach serca i wątpliwościach [...]”⁴⁶.

Ogromnym sukcesem okazał się drugi z prezentowanych dramatów choreograficznych Teresy Kujawy *Yerma (Czar miłości)*. W ocenie tego spektaklu recenzenci byli jednogłośni: „Treść *Yermy* – pisał Wojciech Dzieduszycki – podłożono pod *Amor brujo* tak inteligentnie, akcja tak adekwatnie przystawała do muzyki, że należy uznać eksperyment Straszewskiej i Kujawy za udany i twórczy [...]. Sukces realizatorów i wykonawców obu baletów do muzyki de Falli jest bezsporny”⁴⁷. *Czar miłości*, pisał Bogusław Kaczyński, spektakl „utrzymany w ponurym, szaro-czarno-brązowym tonie, jest kolejną próbą stworzenia przez Kujawę teatru realistycznego. [...] Choreograf posłużył się tutaj stylizacją tańca hiszpańskiego, wzbogaconego o pewne elementy tańca współczesnego. W tym krótkim, zaledwie 23-minutowym balecie, obok scen wstrząsających swym dramatyzmem nie brak momentów najwyższego liryzmu, skupienia, intymności. Do punktów kulminacyjnych należy zaliczyć przede wszystkim scenę z kobietami, taniec ognia, spotkanie z pasterzami, przepiękny duet *Yermy* z Wiktorem, końcowy duet z Juanem. Z wykonawców czołowych partii na plan pierwszy wysunąć należy Beatę Starczewską (*Yerma*), która stworzyła tego wieczoru prawdziwą kreację aktorsko-baletową”⁴⁸. W podsumowaniu autor słowa uznania kieruje do choreografa, przyznając, że *Yerma* jest „kolejnym efektownym sukcesem Teresy Kujawy, a

⁴⁵ P. Chynowski, *Wieczór hiszpański w Operze Wrocławskiej*, „Ruch Muzyczny”, 1-15 kwietnia 1973, nr 7, s. 13.

⁴⁶ W. Dzieduszycki, *Trąby jerychońskie*, „Odra”, 1973, nr 3, s. 87.

⁴⁷ Tamże, s. 88.

⁴⁸ B. Kaczyński, *Wieczór hiszpański Teresy Kujawy*, „Magazyn Tygodniowy Gazeta Robotniczej”, 13-14 stycznia 1973, s. 8-9.

także – co więcej, ocenić ją należy jako dzieło wybitne, które z pewnością zajmie należne miejsce wśród arcydzieł polskiej choreografii okresu powojennego”⁴⁹. Podobnego zdania był Paweł Chynowski, kiedy pisał: „Prawdziwym jednak sukcesem Teresy Kujawy okazała się odważna decyzja zmiany tradycyjnego libretta baletu de Falli *Czarodziejska miłość*. Tym razem Gracia Lorca okazał się inspiratorem nieocenionym. Balet *Yerma* [...] jest osiągnięciem wręcz rewelacyjnym. Skonstruowany z następujących po sobie, szybko zmieniających się obrazów, jest ostrym, wnikliwym studium psychiki kobiecej. Ułożony ze znanstwem balet, przez wszystkich tancerzy wykonywany jest nadspodziewanie dobrze, tak pod względem tanecznym, jak aktorskim. [...] *Yermę* Kujawy można uznać za wybitne osiągnięcie polskiej choreografii [...]”⁵⁰.

Z kolei Wanda Obniska pisała: „Choreografię opracowała Teresa Kujawa, artystka znana z wielu świetnych spektakli, specjalizująca się w tańcu hiszpańskim. Jej realizacja *Czarodziejskiej miłości* przybliżyła widzom czysty, autentyczny folklor hiszpański. Tańce bogate w układach, stylowe, pełne dramatycznej wymowy, wydobywają niesamowite treści”⁵¹.

Powszechnie uważa się Teresę Kujawę za specjalistkę baletowej hiszpańszczyzny. Z tańcem hiszpańskim po raz pierwszy zetknęła się, w czasach swojej pracy jako tancerka w Operze Poznańskiej. Wtedy to Leon Wójcikowski, znakomity tancerz, wybitny znawca i odtwórca tańca hiszpańskiego rozmiłował ją w folklorze hiszpańskim. Będąc już w Paryżu, miała możliwość oglądania profesjonalnych występów w wykonaniu gwiazd hiszpańskiego tańca, takich jak: Carmen Amaya, Pilar Lopez, Jose Greco, Antonio, Terezia. Ponadto uczęszczała na lekcje do studia prowadzonego przez hiszpańskiego Cygana (Pepe), gdzie mogła poznać tajniki tańca hiszpańskiego. Po powrocie do kraju, nie chcąc kopiować oryginalnego folkloru hiszpańskiego, zdecydowała się – jak sama mówi – „na zastosowanie stylizacji, będącej [...] impresjami na temat tańca hiszpańskiego, który widziałam, wykonywałam i który tak bardzo mnie zafascynował”⁵². Tańca, który według niej charakteryzuje się ognistym temperamentem, skupieniem i powagą, płynnością, wyniosłością i dostojeństwem ruchu.

Teresa Kujawa – według Wojciecha Dzieduszyckiego – to „prawdziwa mistrzyni w układaniu tańców hiszpańskich. Tańców i scen tanecznych nabrzmiałyh namiętnością, a jednocześnie utrzymanych w konwencji niezwykle szlachetnego gestu, gwałtownego, a jednak pełnego

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ P. Chynowski, *Wieczór hiszpański w Operze Wrocławskiej*, dz. cyt., s. 13.

⁵¹ W. Obniska, *Balety Bacewiczówny i de Falli w Gdyni*, „Ruch Muzyczny”, 3 września 1978.

⁵² B. Kaczyński, Przed premierą wieczoru hiszpańskiego. Rozmowa z Teresą Kujawą, „Gazeta Robotnicza”, 30 grudnia 1972-1 stycznia 1973, nr 52.

wytworności ruchu”⁵³. Świadczą o tym jej dzieła, w których wykorzystuje stylizacje klasycznego tańca hiszpańskiego, ukazując jego piękno i żywiołowość.

Po trzech sezonach we Wrocławiu, w 1974 roku powróciła do Poznania⁵⁴, gdzie w Polskim Teatrze Tańca pod dyrekcją Conrada Drzewieckiego znalazła znakomitą odtwórczynię roli Medei w osobie Anny Staszak, „dzięki czemu mitologiczna historia stała się pretekstem do pokazania prawdziwie ludzkich uczuć”⁵⁵. Tancerz w teatrze Teresy Kujawy jest zawsze aktorem. „Jeżeli w balecie zabraknie na scenie tancerza-aktora, to choreografia nic zupełnie nie znaczy”⁵⁶. Według artystki: „Choreograf musi wymagać takiego aktorstwa, jakie zarysowało się w jego wyobraźni i stawiać przed solistami takie trudności techniczne, jakie uważa się za konieczne. Bez tych wymagań nie ma kreacji”⁵⁷.

„Ten jednoaktowy balet (z muzyką Łuciuka i scenografią Wierchowicz) – pisał Jan Berski – zdumiewa dojrzałością artystyczną w równej mierze realizatorów, jak wykonawców (tancerzy). Zdumiewa kompozycją ruchu, reżyserią, muzyką, doborem scenografii – całą sceniczną ekspozycją”⁵⁸. *Medea* okazała się szczytowym dziełem Teresy Kujawy, o czym rozpisywała się cała ówczesna prasa. Oto kilka wyjątków z recenzji tego wyjątkowego dzieła. Teodor Śmiełowski pisał: „Teresa Kujawa wpisała się z powodzeniem na listę wybitnych choreografów, którzy sięgnęli jeszcze raz do nieśmiertelnego mitu Medei, odczytując go na swój sposób z niezawodną intuicją artystyczną, właściwą tylko wrażliwej tancerce-choreografowi o tak ogromnej pasji poszukiwawczej”⁵⁹. Z kolei Paweł Chynowski na łamach „Kulis” tak pisał: „Idąc śladem swoich szczególnych zainteresowań meandrami kobiecej psychiki, starała się Kujawa skomponować dramat psychologiczny objawiając w nim wyraźnie zrozumienie dla skutków miłosnych namiętności swej bohaterki. I w tym względzie odniosła pełny sukces. Nie dbając bowiem o umiar w doborze środków ruchowych i mając na

⁵³ W. Dzieduszycki, *Nasza Teczka!*, „Wieczór Wrocławia”, 26-28 marca 1999, nr 60 A, s. 5. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż w Teatrze Wielkim w Warszawie Kujawa zrealizowała Goyę do wspaniałej muzyki hiszpańskiej Rodriga, gdzie główną rolę tańczył wybitny odtwórca tańca hiszpańskiego – Franciszek Knapik, dla którego stworzyła ten balet.

⁵⁴ Tak Wojciech Dzieduszycki przedstawiał Teresę Kujawę, kiedy okazało się, że opuszcza Wrocław: „To ogromny uszczerbek w »materii artystycznej« naszego teatru operowego. *Spartakus*, *Rzeźby mistrza Piotra*, balety hiszpańskie – każdy z tych baletów inny, każdy pozwolił poznać Teresę Kujawę jako choreografa o dużej inwencji, wiedzy zawodowej, wyobraźni, choreografa nowoczesnego, pełnego artystycznego polotu, świetnie znającego swój fach. Stawiała na młodych, skupiała ich wokół siebie – a wyniki jej pracy pedagogicznej widać było wyraźnie w postępach, jakie czynił wrocławski zespół baletowy. Miała bardzo ambitne plany, chciała stworzyć przy Operze Wrocławskiej studio baletowe – bo jakże może egzystować balet z prawdziwego zdarzenia bez własnego narybku, planowała repertuar ambitny... Widocznie jednak nie znalazła tu warunków do urzeczywistnienia swoich projektów. Wraca do Poznania, jako choreograf i pedagog do Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego. Obawiam się, że i część zespołu baletowego pociągnie za nią do Poznania”. Wojciech Dzieduszycki, *Trąby jerychońskie*, „Odra”, 1974, nr 6, s. 91.

⁵⁵ J. Berski, *Robię teatr dla innych*, „Kobieta i Życie”, 9 czerwca 1982, nr 10 (1620), s. 9.

⁵⁶ *Ruch – musisz go sobie wyobrazić...*, dz. cyt., s. 79.

⁵⁷ M. Komorowska, *Rozmowy o balecie z Teresą Kujawą*, „Przekrój”, 7 grudnia 1980, nr 1861, s. 9.

⁵⁸ J. Berski, *W bok od drogi donikąd*, „Kultura”, 16 lipca 1978, nr 29 (877), s. 12.

⁵⁹ T. Śmiełowski, *Nowy tryptyk Polskiego Teatru Tańca*, „Gazeta Robotnicza”, 31 października 1975, nr 240.

uwadze maksymalną wyrazistość tańca, osiągnęła pełne zaangażowanie widowni po stronie przeżyć Medei, wyrozumiałość dla jej zbrodni, a nawet sympatię. [...] Całość elektryzuje publiczność, przekonuje, wzbudza autentyczny aplauz”⁶⁰. Również Olgierd Błazewicz podzielił się z czytelnikami swoimi wrażeniami po obejrzeniu *Medei* w Polskim Teatrze Tańca. Autor pisał: „Bogactwo środków zaproponowanych w tym przedstawieniu przez jego choreografa, precyzja ruchu, gestu i tańca wszystkich wykonawców szybko pozwoliła jednak rozwiać wszelkie wątpliwości. *Medea* Teresy Kujawy ma w Polskim Teatrze Tańca wymiar wielkiej zrozumiałej bez zbędnych słów tragedii. O dużej sile wyrazu, emocji i ekspresji. [...] Zrealizowane przez nią przedstawienie ma nieco inny styl i charakter niż wszystkie poprzednie w tym teatrze, przygotowane zarówno od strony reżyserskiej, jak i choreograficznej przez twórcę i założyciela teatru, Conrada Drzewieckiego. Kujawę zdaje się nie interesować w tym przedstawieniu wielkie widowisko ansamblowe, operujące na scenie tłumami tancerzy, bogate w uogólnienia i metafory filozoficzne oraz nowe, zrywające z tradycją, układy choreograficzne. Jej spektakl ma charakter kameralny i poetycki. Przede wszystkim stara się ona możliwie prosto i czytelnie opowiedzieć bieg wydarzeń scenicznych. Pokazać sytuacje i związki psychologiczne zachodzące pomiędzy postaciami tragedii. Wydobywa z tej mrocznej determinującej losy jej bohaterów wolą bogów, tragedii, pierwiastek czysto ludzki, emocjonalny, poetycki”⁶¹. W podobnym tonie pisał Ryszard Danecki: „...czytelna jest fabuła baletu w pełnych dynamizmu układach Teresy Kujawy, imponujących wyobraźnią i doskonałością przemyśleń sytuacyjnych”⁶².

„*Medea* – pisał Wojciech Dzieduszycki – jest tematem napisanym jakby dla Teresy Kujawy. Wstrząsająca tragedia, gwałtowne kulminacje, wyrażane niekiedy niezwykle trudnymi ewolucjami tanecznymi, akcja trzymająca widza w ciągłym napięciu. [...] Przedstawienie posiada patos antycznej tragedii i drapieżny klimat współczesnego teatru okrucieństwa. Jest to niewątpliwie najlepsze dzieło tej wybitnej choreografki”⁶³. Z kolei Janusz Mencil pisał: „...Teresa Kujawa błysnęła w tym balecie niezwykłą pomysłowością. Każdy obraz, każda fraza to po prostu piękne dzieło plastyczne, wtopione w jedną całość ze scenografią”⁶⁴. *Medea*⁶⁵ Teresy Kujawy doczekała się jeszcze dwóch kolejnych realizacji. Najpierw w Teatrze Wielkim w Łodzi (premiera: 20 czerwca 1982 roku), gdzie główną rolę kreowała Ewa Wycichowska⁶⁶, a następnie ponownie w Poznaniu (premiera: 13 listopada 2005 roku), ale tym razem w Teatrze Wielkim, gdzie w rolę Medei wcieliła się Beata Wrzosek.

⁶⁰ P. Chynowski, *Muzyka*, „Kulisy”, 11 stycznia 1976, nr 2.

⁶¹ O. Błazewicz, *Tragedia tańcem wyrażana*, „Tydzień. Magazyn Ilustrowany”, 4 stycznia 1976, nr 1. Nr strony?

⁶² R. Danecki, *Zbrodnicza miłość*, „Express Poznański”, 27 października 1975. Nr strony?

⁶³ W. Dzieduszycki, *Kalumnie i adoracje*, „Życie Literackie”, 4 lipca 1976, nr 27, s. 5.

⁶⁴ J. Mencil, *O trackim śpiewaku i czarodziejce z Kolchidy*, „Gazeta Robotnicza”, 10 kwietnia 1980. Nr strony?

⁶⁵ Premiera: 26 października 1975 roku, Polski Teatr Tańca w Poznaniu; scenografia: Zofia Wierchowicz, Libretto: Andrzej Lis.

⁶⁶ Ta wersja została również sfilmowana przez TVP Łódź.

W Polskim Teatrze Tańca pracowała rok, po czym przeniosła się do Łodzi, gdzie objęła funkcję kierownika baletu Teatru Wielkiego. Tu powstały takie dzieła, jak *Concerto grosso*⁶⁷ Bolesława Szablewskiego – balet symfoniczny, czy przeniesiona z Wrocławia *Yerma* do muzyki Manuela de Falli. Irena Turska dobrze oceniła nowy balet *Concerto grosso* Teresy Kujawy. W recenzji zamieszczonej w „Ruchu Muzycznym” pisała: „Konwencja transponowania utworu symfonicznego na ruch taneczny jest dziś tak szeroko stosowana, że trudno w niej o zaskakujące nowości. Balet Kujawy jest więc po prostu dobrze i bardzo muzykalnie zrobiony, nie waham się zaliczyć go do najlepszych realizacji tego gatunku w Polsce w okresie powojennym. Zgodnie z przyjętą przez kompozytora zasadą równouprawnienia »koncertujących« grup instrumentalnych, choreografka potraktowała grupę tancerzy jako jedną z nich, posługując się przy tym językiem neoklasycznym. Jest to również dobrze tańczone i interpretowane w sensie zróżnicowania nastroju i motoryki, przejść od śmiałego ostrego brio w Allegro assai do pełnego skupienia liryzmu w Lento i powrotu do dynamicznego Allegro”⁶⁸. Również Janina Pudełek pozytywnie oceniła spektakl Teresy Kujawy. Recenzentka pisała: „Teresa Kujawa opracowała *Concerto* bardzo starannie, operując oszczędnie traktowanym tańcem neoklasycznym, »rozpisany« na dwie pary solistów i ośmioosobowy zespół tancerek i tancerzy. Nie ma tu rozwiązań ruchowych zaskakujących nowością, jest natomiast czystość i urozmaicenie rysunku tańca, są interesujące, nieco rzeźbiarsko traktowane, układy grup wykonawców”⁶⁹. Janina Pudełek odniosła się też do drugiego baletu Teresy Kujawy - *Czaru miłości*, stwierdzając, że: „Kujawa czuje i zna taniec hiszpański, umie go interesująco przedstawić w scenicznym przetworzeniu, umie przekazać wykonawcom jego klimat i charakter. To była najmocniejsza strona tego baletu”⁷⁰.

Po rocznym pobycie w Łodzi, w 1976 roku powróciła do Wrocławia, gdzie pozostała aż do 1982 roku, kiedy to wraz z Robertem Satanowskim przeszła do Teatru Wielkiego w Warszawie, obejmując funkcję głównego choreografa. Podczas drugiego pobytu we Wrocławiu powstały między innymi takie dzieła, jak: *Miłość Orfeusza*⁷¹ Juliusza Łuciuka, *Wieczór baletowy: Polonia i Ad Libitum*⁷² do muzyki Ignacego Jana Paderewskiego i Kazimierza Serockiego, który wzbudził najwięcej kontrowersji wśród recenzentów. *Polonia* to wieczór baletowy, na który złożyły się: *Ad Libitum* Kazimierza Serockiego z librettem Małgorzaty Dzieduszyckiej (o Powstaniu Warszawskim) oraz *Symfonia h-moll op. 24 Polonia*

⁶⁷ Premiera: 10 kwietnia 1976 roku, Teatr Wielki w Łodzi; scenografia: Władysław Wigura.

⁶⁸ I. Turska, *Wieczór baletowy w Łodzi*, „Ruch Muzyczny”, 4 lipca 1976, nr 14, s. 7.

⁶⁹ J. Pudełek, *Baletowy cicer cum caule w łodzkiej Teatrze Wielkim*, „Teatr”, 1976, nr 22, s. 10.

⁷⁰ Tamże, s. 10.

⁷¹ Premiera: 23 lutego 1980 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Marek Dobrowolski, libretto: Anna Świrszczyńska.

⁷² Premiera: 2 grudnia 1978 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Władysław Wigura.

Ignacego Jana Paderewskiego do libretta Małgorzaty Komorowskiej (alegoryczny skrót dziejów walczącej Polski). Mimo wielu wzruszających momentów i udanych pomysłów, zwłaszcza w *Symfonii h-moll*, której muzyka posłużyła do przedstawienia około 30 obrazów inspirowanych malarstwem Grottgera, Matejki i Malczewskiego oraz malarstwem i dramatami Wyspiańskiego, wszystko to, co działo się na scenie okazało się dyskusyjne. Zastanawiano się nad możliwościami wykorzystania przez choreografkę muzyki przeznaczonej, w zamyśle kompozytora, do wykonania koncertowego. Jan Berski w „Kulturze” stanął w obronie *Polonii*. Pisał: „Obawiam się, że wrocławski wieczór baletowy *Polonia* wzbudzi jeszcze niejedną kontrowersję, wszak nie ma w nim tak na ogół lubianych tradycyjnych tańców i nie wszystko jest jednakowo udane. Niemniej wydaje się, że nie kwestionowana wartość obu utworów choreograficznych Kujawy [...] polega na tym, że *Polonia* jest polskim współczesnym teatrem choreograficznym podejmującym próbę nawiązania do tematów, którymi żyje i oddycha polska sztuka i kultura od całych stuleci. Mając to na względzie – dopiero teraz należy szukać w *Polonii* wartości estetycznych. W pierwszej części spektaklu, w *Ad libitum* choreografia Kujawy jest nieprzerwanym ciągiem ewolucji poetyzowanego ruchu, którego zwolniony przebieg sygnalizuje nam, że nie chodzi tutaj o realistyczny obraz powstańczej walki, czy wręcz martyrologię Powstania Warszawskiego. [...] Drugą część wieczoru wypełnia balet, który ma charakter zaledwie szkicu do wielkiego fresku historycznego [...]”⁷³. Równie przychylną recenzję napisał Korwin na łamach „Gazety Robotniczej”. „Tworzenie obrazów do utworów muzycznych nie przeznaczonych do realizacji scenicznej, nie jest zjawiskiem nowym, aczkolwiek w praktyce polskich teatrów dość rzadko jeszcze spotykany. Tym bardziej więc godne uwagi staje się działanie w tym względzie Teresy Kujawy, która jako inscenizator i choreograf całości nadała kształt sceniczny librettom Małgorzaty Dzieduszyckiej (*Ad libitum*) i Małgorzaty Komorowskiej (*Symfonia h-moll*) w scenografii Władysława Wigury [...]. Działanie to uważać należy za bezsprzecznie nowatorskie w samym sposobie potraktowania przedmiotu na gruncie zespołu baletowego we Wrocławiu. Zobaczyliśmy teatr tańca ekspresyjnego, operującego symboliką gestu i ruchu, wykorzystującego wszelkie zdobycze w tym względzie najlepszych zespołów świata. Teatr, w którym nastąpiła swoista unifikacja umiejętności, możliwości i charakterów. Teatr, gdzie nie ma już miejsca na popisy w rozumieniu klasyki baletowej, gdzie jedynym celem jest osiągnięcie pełnego ekspresji wyrazu w skondensowanej, zagęszczonej atmosferze napięcia. Tak zrozumiałem zamiar artystyczny Teresy Kujawy i myśl przewodnią *Polonii*. I schyliłem przed nią czoła. Z satysfakcją też podziwiałem znakomitą precyzję wykonawczą, a szczególnie przekonywującą organizację ruchu scenicznego w *Ad libitum*. Jakże ciężką pracą musiało to być z pewnością okupione!”⁷⁴. W zakończeniu autor

⁷³ J. Berski, *Na odsiecz Polonii*, „Kultura” 15 kwietnia 1979, nr 15, s. 14.

⁷⁴ Korwin, *Na biało-czerwona nutę*, „Gazeta Robotnicza” 21 grudnia 1978, nr 290.

pisał: „[...] Pozwalam sobie wyrazić głębokie przekonanie, że *Polonia* jest mimo wszystko wielkim osiągnięciem wszystkich realizatorów, choć nie obliczonym pewnie na długą żywotność. Szczególne słowa uznania skierować trzeba pod adresem Teresy Kujawy, której nie pierwsze już nowatorskie działanie na gruncie tworzenia podwalin nowoczesnego baletu we Wrocławiu znów okazało się nad podziw owocne [...]”⁷⁵.

W Roku Szymanowskiego (1982) Teresa Kujawa wystawiła na scenie Opery Wrocławskiej *Harnasie*⁷⁶, *Mandragorę* i *Mity*. Jan Berski po zobaczeniu wrocławskiej inscenizacji *Mandragory* i *Mitów* na łamach „Kobiety i Życie” pisał: „Dość tradycyjne opracowanie *Mandragory* przez Teresę Kujawę odbiera jej trochę ostrość komedianckiej kpiny. Niemniej warsztatowe umiejętności Kujawy pozwalają bez znużenia śledzić przebieg akcji tej baletowej groteski. Natomiast wyjątkowym pięknem odznacza się choreograficzna ilustracja *Mitów* [...]. W choreograficznej ilustracji Teresy Kujawy zachowały *Mity* charakter poematów, oddających wyrazistym ruchem odwieczne (mityczne) marzenia człowieka o pięknie i urodzie życia, zatrzymaniu czasu w kulminacyjnym momencie szczęścia, o ułudzie spełnienia. Harmonia dźwięku i ruchu, jaką udało się Kujawie uzyskać w tych kompozycjach, mało ma podobnych przykładów w naszej choreografii ostatnich lat”⁷⁷. Najbardziej interesujące spośród trzech spektakli w choreografii Teresy Kujawy były dla Teresy Grabowskiej *Harnasie*. Na łamach „Gazety Robotniczej” pisała: „Autorka ich frapującego kształtu scenicznego, Teresa Kujawa, pokazała tutaj w pełni choreograficzny talent i szczególne predyspozycje do tworzenia dużych form baletowych, pełnych żarliwej ekspresji i spektakularnego rozmachu. Pierwszą, oryginalną cechą tej nowej inscenizacji było całkowite wtopienie chóru w zespół baletowy i wyznaczenie mu jednakowo ważnej roli scenicznej [...], dzięki czemu spektakl działał na odbiorców z większą, niż zazwyczaj siłą wyrazu. Tak zasadnicze dla utworu układy scen zbiorowych miały piękną i pomysłową kompozycję choreograficzną, opartą o rzeczywistą znajomość góralszczyzny, uwzględniającą psychologiczne prawdopodobieństwo zdarzeń i reakcji ich uczestników. Na tej zasadzie również potraktowano wiodące partie baletowe [...]”⁷⁸.

Przedstawienie dzieł Karola Szymanowskiego w jej realizacji zostało tak dobrze przyjęte, że z okazji trwającego Roku Szymanowskiego poproszono Teresę Kujawę o przeniesienie ich do warszawskiego Teatru Wielkiego (gdzie dyrekcję objął właśnie Robert Satanowski). Premiera odbyła się 16 października 1982 roku. Stołeczna krytyka okazała się o wiele bardziej wymagająca od wrocławskiej. Jan Berski po obejrzeniu w Teatrze Wielkim w Warszawie

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ We wrocławskiej realizacji *Harnasi* główną rolę kreował Franciszek Knapik.

⁷⁷ J. Berski, *Szymanowski we Wrocławiu*, „Kobieta i Życie”, 28 kwietnia 1982, nr 4, s. 15.

⁷⁸ T. Grabowska, *Świetne Harnasie we Wrocławiu*, „Trybuna Ludu”, 15 kwietnia 1982.

trzech spektakli w choreografii Teresy Kujawy do muzyki Karola Szymanowskiego, na łamach „Rzeczpospolitej” pisał: „Pierwsza premiera sezonu – wieczór baletowy: *Mandragora*, *Mity* i *Harnasie* w choreografii Teresy Kujawy i z muzyką Karola Szymanowskiego – nie przynosi rewelacji. Już choćby dlatego, że jest przeniesieniem na stołeczną scenę prac T. Kujawy ze sceny Opery Wrocławskiej. Z trzech utworów Karola Szymanowskiego w choreografii Teresy Kujawy na uwagę zasługują *Mity*. Powstał z nich poemat choreograficzny o Efebie i nimfach, pełen nastrojowego ciepła [...]. Natomiast z pozostałymi utworami są niejaki kłopoty. O *Mandragorze* doprawdy nie wiadomo co myśleć. Od strony choreograficznej i wykonawczej jest ten balet-pantomima przeźroczysty i zupełnie bezbarwny – patrzy się na niego i »nic« nie widać. Ani anegdota, ani dramaturgii, ani kompozycji choreograficznej – po prostu nic. [...] Udana realizacja Kujawy wrocławskich *Harnasiów* przeniesiona na warszawską scenę potężnie przez liczebność chóru i tancerzy, zwłaszcza w drugim obrazie baletu. Ale dramaturgiczna spójność całości *Harnasiów* pozostaje nadal sprawą otwartą⁷⁹. Z kolei recenzent „Życia Warszawy” próbuje dostrzec plusy w choreografiach Teresy Kujawy. O *Mandragorze* i *Mitach* tak pisze: „Baśniowy obraz sceniczny, [...], wypełniła Kujawa lekką, swawolną powiastką choreograficzną w stylu komedii dell’arte. Pozostała w całkowitej zgodzie z genezą *Mandragory*, skomponowanej – jak wiadomo – jako uzupełnienie do przedstawienia *Mieszczanin szlachcicem*. Wierność tradycji kazała nawet Kujawie pozostawić w tym balecie zbędną tu i nieczytelną dramaturgicznie postać Pana Jourdaina z komedii Moliera, pomimo że *Mandragora* funkcjonuje dziś już jako niezależny utwór. [...] Poetyckie *Mity* [...] zobrazowała Kujawa w tańcu z rzadką muzykalnością. Czerpiąc inspirację z tych samych co Szymanowski źródeł, prezentuje ona własne impresje nt. mitycznych motywów Aretuzy, Narcyza i Driad. Łączy je przy tym w całość myślową, wprowadzając postać wędrującego od mitu do mitu chłopca. Zmusza do refleksji nad tęsknotą za nieosiągalnym, ułudą spełnienia i wiecznym nienasyceniem człowieka w jego pragnieniach⁸⁰. Z kolei o *Harnasiach* tak pisał: „Było to bowiem najtrudniejsze zadanie, z którym zmierzyć się musiała Teresa Kujawa, nie mając tu – w gruncie rzeczy – żadnych godnych naśladowania wzorców. Również i w tym przypadku wyszła jednak zwycięsko [...]. Dobrym pomysłem okazało się w *Harnasiach* wprowadzenie na scenę chóru [...] i choreograficzne potraktowanie jego obecności w obrazie wesela góralskiego. Nadało to widowisku barwności, siły i dramatycznego wyrazu, zwłaszcza w scenie walki i ucieczki Harnasia z Młodą, wspaniale zainscenizowanej i ukształtowanej na koniec w zastygłą panoramę, usuwającą się ze sceny za sprawą ruchomej podłogi. Myślę, że obraz ten, znikający w nieprzeniknionych przestrzeniach sceny Teatru Wielkiego, byłby

⁷⁹ J. Berski, *Szymanowski w Teatrze Wielkim. Premiera baletowa*, „Rzeczpospolita”, 30 października – 1 listopada 1982, nr 348, s. 8.

⁸⁰ P. Chynowski, *Szymanowski w trzech obrazach*, „Życie Warszawy”, 22 października 1982, nr 239, s. 7.

doskonałym finałem *Harnasiów* i całego wieczoru baletowego, gdyby realizatorzy zdecydowali się na odrzucenie krótkiego lirycznego epilogu wokalnie-tanecznego, którego obecność w partyturze Szymanowskiego znacznie osłabiła – moim zdaniem – sceniczny efekt finałowy”⁸¹.

Oprócz dzieł Karola Szymanowskiego Kujawa do Warszawy przeniosła również *Yermę* oraz wystawiła *Goyę*⁸² do muzyki Rodrigo i Turnio.

Ostatnim dziełem jaki przygotowała dla sceny warszawskiej był *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego. Przy realizacji tego baletu Teresę Kujawę po raz pierwszy dosięgła ówczesna cenzura. Artystka tak wspomina to zdarzenie: „W całym moim życiu zawodowym raz tylko spotkała mnie wielka przykrość, a mianowicie w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1985 roku, kiedy kończyłam tam swoją pracę realizacją *Pana Twardowskiego*⁸³. Pan Różycki napisał piękną końcową scenę, kiedy wchodzi dzieci z księdzem i śpiewają pieśń do Matki Boskiej. Poszły trzy przedstawienia po premierze i pan dyrektor, nieżyjący już Robert Satanowski, zlecił mi, abym tę modlitwę wyeliminowała z przedstawienia. Nie wiem, jakie czynniki tu zadziałały, w każdym razie powiedziałam, że jest to po prostu niemożliwe, że albo pójdzie tak, jak na premierze, albo proszę zdjąć spektakl. I rzeczywiście zdjęli. Po jakimś czasie wszystko się rozmyło i przedstawienie wróciło, ale zaczęli mówić, że jest niedobre i w końcu zeszło z afisza. Po tym zdarzeniu odeszłam na emeryturę [...]”⁸⁴.

Po przejściu na twórczą emeryturę w latach 1985-2005 współpracowała z teatrami operowymi i muzycznymi Wrocławia, Łodzi, Warszawy, Poznania, Bydgoszczy, Szczecina, Gdyni i Bytomia. Jako „wolny strzelec” wystawiła między innymi w Teatrze Wielkim w Poznaniu *IV Symfonię koncertującą* Karola Szymanowskiego, *Carminę Buranę*⁸⁵ Carla Orffa a także *Medeę* Juliusza Łuciuka z Beatą Wrzosek w roli tytułowej, czy *Krótkie życie*⁸⁶ Manuela de Falli w Operze Nova w Bydgoszczy.

Przez kilkadziesiąt lat Teresa Kujawa była niezrównaną twórczynią polskich tańców narodowych, zrealizowała mnóstwo tzw. wstawek baletowych, przeniosła na grunt polski oryginalne tańce hiszpańskie, czerpiąc ze swych doświadczeń i praktyk zagranicznych.

Nie ma jednak wątpliwości, że Teresa Kujawa należy do wiodących choreografów, których

⁸¹ Tamże, s.7.

⁸² Premiera: 12 maja 1984 roku, Teatr Wielki w Warszawie; scenografia: Władysław Wígura.

⁸³ Premiera: 7 lipca 1985 roku, Teatr Wielki w Warszawie; scenografia: Barbara Jankowska.

⁸⁴ R. Mazurowska, *Teresa Kujawa: jestem człowiekiem szczęśliwym*, „Klakier”, marzec 1998, nr 22, s. 3.

⁸⁵ Premiera: 14 czerwca 1987 roku, Teatr Wielki w Poznaniu; scenografia: Marian Kołodziej.

⁸⁶ Premiera: 3 kwietnia 1993 roku, Opera Nova w Bydgoszczy; scenografia: Władysław Wígura.

twórczość skupiona była wokół muzyki polskich kompozytorów współczesnych: Witolda Lutosławskiego, Ludomira Różyckiego, Romualda Twardowskiego, Ignacego Jana Paderewskiego, Kazimierza Serockiego, Juliusza Łuciuka, Grażyny Bacewicz, Bolesława Szablewskiego, Wojciecha Kilara, Mieczysława Karłowicza. Jednak w sposób szczególny upodobała sobie twórczość Karola Szymanowskiego. Pod względem realizacji dzieł tego kompozytora Teresa Kujawa zajmuje niekwestionowane pierwsze miejsce. Przygotowała choreografię do *Harnasi*⁸⁷, *Mandragory*⁸⁸ oraz odkrytych dla sztuki baletowej *Mitów*⁸⁹, a następnie przedstawia według swojej wizji operę *Król Roger*⁹⁰. Utaneczniła również jedną z częściej grywanych pozycji koncertowych Karola Szymanowskiego – *IV Symfonię koncertującą*⁹¹. Wskazuje to niezbicie na konsekwentne zainteresowanie Teresy Kujawy utworami Karola Szymanowskiego – twórcą polskiej muzyki współczesnej.

„Baletowa wersja *IV Symfonii »Koncertującej«* – jak pisał Grzegorz Kasperek w „Nurcie” – zaskakuje szacunkiem, a nawet pokorą choreografa wobec dzieła kompozytora. [...] Teresa Kujawa [...] mając świadomość związków pomiędzy światem dźwięku i ruchu potrafiła znaleźć taneczny ekwiwalent dla muzycznej kompozycji. [...] Dzięki temu powstał typowy balet nastroju pozbawiony anegdoty, a frapujący urodą poszczególnych kroków, gestów i póż oraz sposobem łączenia ich w większe sekwencje tworzące obrazy odpowiadające formalnie i emocjonalnie tkance muzycznej. [...] Korzystanie z różnych technik oraz stylów i mieszanie ich, pozwoliło choreografowi niezwykle trafnie wyrazić muzykę [...]. Dzięki temu baletowa wersja *IV Symfonii* Karola Szymanowskiego zyskała nowy walor – jest pod względem estetyki ruchu współczesna kompozytorowi”⁹². Z kolei Urszula Kaczkowska tak pisała na łamach „Gazety Poznańskiej” o kolejnej realizacji dzieła Karola Szymanowskiego w choreografii Teresy Kujawy: „Teresa Kujawa, znakomita artystka i choreograf po raz piąty w swej karierze podjęła próbę zmierzenia się z muzyką symfoniczną, w zasadzie nie przewidzianą do widowiska baletowego. [...] Niełatwe to zadanie zaproponować ruch i taniec jako interpretację symfoniczną! Wydaje się, że Teresa Kujawa z dużym wyczuciem przeanalizowała utwór, i z istic kobiecą wrażliwością przetransponowała jego treści i nastrój w układy taneczne. [...] Widowisko w wykonaniu młodego zespołu baletowego Teatru Wielkiego nie ma określonej fabuły, jest raczej kalejdoskopem zmiennych w rytmie i tempie układów; czymś na kształt ody do radości, miłości i słońca”⁹³.

⁸⁷ Premiera: 27 marca 1982 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Józef Napiórkowski.

⁸⁸ Premiera: 27 marca 1982 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Józef Napiórkowski.

⁸⁹ Premiera: 27 marca 1982 roku, Państwowa Opera we Wrocławiu; scenografia: Józef Napiórkowski.

⁹⁰ Premiera: 20 lutego 1983 roku, Teatr Wielki w Warszawie; scenografia i reżyseria: Andrzej Majewski.

⁹¹ Premiera: 11 maja 1986 roku, Teatr Wielki w Poznaniu; scenografia: Władysław Wigura.

⁹² G. Kasperek, *Powtórna prapremiera*, „Nurt”, 1986, nr 9 (253), s. 38.

⁹³ U. Kaczkowska, *Dwa razy Szymanowski „pod Pegazem”*, „Gazeta Poznańska”, 20 maja 1986, nr 117, s. 4.

Na motywy ludowe zawarte w utworze Karola Szymanowskiego zwróciła uwagę w swojej recenzji Zofia Frąckiewicz, która pisała: „Z kolei do IV Symfonii koncertującej Karola Szymanowskiego, nie pozbawionej w swojej melodyce motywów ludowych, Teresa Kujawa pokazała pięknie tańczony, sielankowy obrazek adekwatny do trzech części muzycznego utworu, czyli »Rozkwitania«, »Miłowania« i »Swawolenia«”⁹⁴.

Sama artystka tak mówi o muzyce Karola Szymanowskiego: „Twórczość Szymanowskiego odpowiada mojej wrażliwości muzycznej. Wielkie bogactwo rytmiczne, a jednocześnie piękna kantylena [...]. Dla mnie zawsze w twórczości najważniejsza była muzyka. Muzyka Szymanowskiego fascynowała mnie tą cudowną urodą, tym bogactwem, zarówno rytmu, jak i melodyki, która przebija się przez wszystkie jego dzieła. Pokochałam jego muzykę”⁹⁵.

Harnasie Karola Szymanowskiego w realizacji choreograficznej Teresy Kujawy uważa się za najlepsze ze wszystkich inscenizacji tego dzieła⁹⁶. Wojciech Dzieduszycki uznał tę choreografię za głęboko przemyślaną i niezwykle twórczą. Pisał: „Kujawa zespoliła w swojej inscenizacji obie tendencje: polifonicznego odbicia w balecie przebiegu muzycznego i pełnej wyrazu realizacji dramatycznej akcji. W wielu scenach zbiorowych na scenie odbywał się ruch w kilku płaszczyznach – tak jak w kilku płaszczyznach rozgrywa się akcja muzyczna w partyturze Szymanowskiego”⁹⁷.

Jan Berski na łamach „Kobiety i Życie” pisał z największym uznaniem: „Nigdy dotąd nie udało się w *Harnasiach* tak harmonijnie połączyć muzyki, tańca i śpiewu [...] i skomponować tak estetycznie pięknych obrazów zespołowego tańca”⁹⁸.

Z kolei Teresa Kujawa tak mówi o swoich *Harnasiach*: „Zawsze pragnęłam zmierzyć się z tą cudowną muzyką, tak wspaniale zespoloną z naturą tatrzańską. [...] W dramaturgii *Harnasiów* interesuje mnie przede wszystkim postać dziewczyny – góralki. Jest ona dla mnie uosobieniem tatrzańskiej przyrody. Istnieje w tej dziewczynie coś, o czym zwykliśmy mówić: zew natury, który pojawia się nagle, obezwładnia i przechodzi – jak huragan, jak halny, ale

⁹⁴ Z. Frąckiewicz, *Czarowny wieczór*, „Gazeta Południowa”, 2001, nr 09 (51), s. 9.

⁹⁵ Wypowiedź Teresy Kujawy podczas rozmowy z autorką w dniu 16 sierpnia 2017 roku.

⁹⁶ Jerzy Waldorff na łamach „Polityki” tak pisał o *Harnasiach* w choreografii Teresy Kujawy: „Polskie inscenizacje *Harnasiów* widziałem bodaj wszystkie, od prapremiery poznańskiej, przed wojną. Zdało mi się jednak, jeżeli pamięć nie zawiodła, a wzruszenie nie omamiło, że te ostatnie *Harnasie* w układzie Teresy Kujawy, dekoracjach Andrzeja Maciejewskiego, pod pełną energią batutą Roberta Satanowskiego były najlepsze ze wszystkich dotychczas”. Jerzy Waldorff, *Gdyby tak wszystko!...*, „Polityka”, 13 lipca 1985, nr 28, s. 6.

⁹⁷ W. Dzieduszycki, *Realizacje baletu „Harnasie” Karola Szymanowskiego*, w: *Materiały Sesji Naukowej: Karol Szymanowski i jego dzieła sceniczne*, Wrocław 6-7 listopada 1982 (maszynopis w Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego we Wrocławiu), s. 26.

⁹⁸ J. Berski, *Szymanowski we Wrocławiu*, „Kobieta i Życie”, 28 kwietnia 1982, nr 4, s. 15.

nie przechodzi bez skutków. Owa konieczność dokonywania bezwzględnego wyboru, to przecież odwieczny problem człowieka i ludzkości, powracający jak bumerang; to również sens *Harnasiów* Szymanowskiego, który znajduje się w tym balecie. *Harnasie* nie są zresztą dla mnie stricte baletem. Jest to kawał teatru, i jako taki mnie interesuje”⁹⁹.

To, co stanowi o oryginalności *Harnasiów* Teresy Kujawy to nowy sposób potraktowania Harnasia, góralki i chóru. „Harnaś nie jest zbójem porwijącym bezbronnemu góralowi narzeczoną, lecz jest chłopakiem z gór, przychodzącym po dziewczynę, która o niczym bardziej nie marzy, jak o tym, aby ją zabrał ze sobą. Młoda góralka woli po prostu Harnasia. Nareszcie wiadomo, o co chodzi”¹⁰⁰.

Wprowadzenie na scenę chóru, który nie tylko śpiewa, ale także tańczy w obrazie wesela góralskiego ogromnie wzbogaca *Harnasie* Teresy Kujawy. „Dyskretnie prowadzenie akcji baletu w inscenizacji Kujawy uczyniło z zespołu tancerzy i śpiewaków głównych bohaterów całego przedstawienia, co jest zresztą zgodne z intencjami samego kompozytora”¹⁰¹.

Paweł Chynowski na łamach „Życia Warszawy” po obejrzeniu *Harnasiów* w inscenizacji Teresy Kujawy uznał tę realizację za „symfonię choreograficzną na temat góralskiego ducha, inscenizacyjną metaforę góralszczyzny – godną wielkiej muzyki Szymanowskiego”¹⁰². Z kolei Teresa Kujawa w rozmowie z autorką powiedziała: „Uważam, że *Harnasie* to jeden z najpiękniejszych poematów muzycznych”¹⁰³.

Teresa Kujawa – pedagog

W 1954 roku Olga Sławska, ówczesna dyrektorka poznańskiej szkoły baletowej, zaproponowała – wiodącej wówczas tancerce tańca charakterystycznego – Teresie Kujawie poprowadzenie z uczniami zajęć z tańca charakterystycznego. Artystka chętnie przyjęła propozycję pracy z młodzieżą. W 1958 roku wyjechała natomiast na dwuletni kontrakt do Paryża. Wszystkie zarobione pieniądze wydała tam na prywatne lekcje tańca. Równoległe z wykonywaniem zawodu wykorzystywała czas na dalsze studia w zakresie tańca klasycznego, hiszpańskiego, stylu modern i tańca jazzowego. Ponadto doświadczenia wyniesione z zagranicznych wojaży z Theatre du`Art de Ballet Tatiany Piankowej były dla niej ogromną pomocą nie tylko w twórczości choreograficznej, ale także w działalności pedagogicznej.

⁹⁹ P. Chynowski, *Wracają „Harnasie”*, „Życie Warszawy”, 16-17 października 1982, nr 234, s. 6.

¹⁰⁰ J. Berski, *Szymanowski we Wrocławiu*, „Kobieta i Życie”, 28 kwietnia 1982, nr 4, s. 15.

¹⁰¹ Tamże, s. 15.

¹⁰² P. Chynowski, *Szymanowski w trzech obrazach*, „Życie Warszawy”, 22 października 1982, nr 239, s. 7.

¹⁰³ Wypowiedź Teresy Kujawy podczas rozmowy z autorką w dniu 16 sierpnia 2017 roku.

Po powrocie z Paryża w 1960 roku opracowała na podstawie zdobytych doświadczeń dla poznańskiej szkoły baletowej własną metodykę techniki tańca hiszpańskiego.

W 1963 roku została zaproszona przez dyrektorkę Moskiewskiej Akademii Tańca Zofię Gołowkiną do poprowadzenia seminarium polskich tańców narodowych dla pedagogów oraz wykładów techniki tańca hiszpańskiego. Okres ten tak wspomina: „Gdy po powrocie z Paryża wyjechałam do Moskwy na zaproszenie dyrektorki szkoły baletowej – tam także, ucząc młodzież i prowadząc seminarium polskich tańców narodowych dla pedagogów, chodziłam na lekcje i cały czas się doksztalałam”¹⁰⁴. Przez pół roku w Moskwie, silnym ośrodku sztuki baletowej, rozwijała swoje umiejętności taneczne i choreograficzne.

Po powrocie do kraju Teresa Kujawa zmuszona była nieustannie uzupełniać swoje wykształcenie. By móc otrzymać świadectwo maturalne uczęszczała w Poznaniu do Technikum Kinematografii, które ukończyła w 1966 roku¹⁰⁵. W międzyczasie, w okresie od 18 lutego 1963 roku do 20 maja 1964 roku, uczestniczyła w seminarium metody nauczania tańca klasycznego prowadzonym przez Olę Aleksandrowną Iljiną – pedagożkę Moskiewskiego Akademickiego Uczeliszcza Teatru Wielkiego ZSRR¹⁰⁶. Uwieńczeniem jej starań uzyskania pełnego wykształcenia pedagogicznego było ukończenie Wydziału Pedagogicznego w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie w 1969 roku¹⁰⁷. Oprócz prowadzenia zajęć w poznańskiej szkole baletowej uczyła również w Warszawie w Państwowej Szkole Baletowej oraz prowadziła zajęcia z tańca charakterystycznego w Studium Baletowym przy Operetce Warszawskiej.

Otrzymała także w 1970 roku trzymiesięczne stypendium Rządu Węgierskiego¹⁰⁸. W Budapeszcie zgłębiała arkana techniki tańców węgierskich¹⁰⁹.

To dzięki jej staraniom uczniowie szkoły baletowej w Poznaniu mieli możliwość udziału w zajęciach z gry aktorskiej, które prowadziła razem z Ireną Maślińską. Dzieliła się również

¹⁰⁴ R. Mazurowska, *Teresa Kujawa: jestem człowiekiem szczęśliwym*, „Klaskier”, marzec 1998, nr 22, s. 1.

¹⁰⁵ Świadectwo dojrzałości Technikum Zaocznego Naczelnego Zarządu Kinematografii w Poznaniu, nr P – 14/66 z dnia 8 czerwca 1966 roku.

¹⁰⁶ Zaświadczenie nr 30 z dnia 18 czerwca 1964 roku, Warszawa. Wydane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki Zarząd Szkół Artystycznych.

¹⁰⁷ Teresa Kujawa zdała egzamin dojrzałości dla eksternów przed Państwową Komisją Egzaminacyjną przy PSB w Warszawie ze znajomości całkowitego programu nauki z zakresu przedmiotów zawodowych 9-letniego programu PSB w Warszawie (Dział Pedagogiczny) i została uznana za przygotowaną do pracy w charakterze nauczyciela przedmiotów baletowych. Świadectwo Dojrzałości Państwowej Szkoły Baletowej, Warszawa, z dnia 29 czerwca 1969 roku, nr 2/69.

¹⁰⁸ Ministerstwo Kultury i Sztuki, Biuro Współpracy Kulturalnej z Zagranicą, L. dz. BWKZ-IV-0492-Węg-rz-70, Warszawa, dnia 19 sierpnia 1970. Dokument znajduje się w aktach osobowych Teresy Kujawy w archiwum Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Poznaniu.

¹⁰⁹ Oprócz Budapesztu Teresa Kujawa brała udział również w miesięcznych wyjazdach szkoleniowych do Palucca Hochschule w Dreźnie, do Bratysławy, Kopenhagi oraz konserwatorium w Paryżu.

hojnie swoją wiedzą z zakresu tańca modern.

To właśnie Teresie Kujawie należy zawdzięczać edukację całej plejady znakomitych polskich tancerzy. Uczniami jej byli m.in.: Ewa Wycichowska, Emil Wesołowski, Anna Staszak, Franciszek Knapik, Zbigniew Owczarzak, Maria Kijak, Beata Starczewska, Mirosław Różalski. Kilka pokoleń swoich następców zapoznała z tańcami charakterystycznymi. Przez piętnaście lat pracowała jako pedagog w szkole baletowej i była bardzo związana z młodzieżą¹¹⁰.

Podsumowanie

Pierwsze wstawki baletowe w dziełach operowych oraz debiut choreograficzny Teresy Kujawy na scenie Opery Wrocławskiej przypadły na szczególny czas w choreografii polskiej. To czas poszukiwań twórczych dla choreografów. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku doszło w polskim tańcu scenicznym do pewnego ożywienia. W 1968 roku ruszyły Łódzkie Spotkania Baletowe, na których prócz polskich prezentacji, zaczęły pojawiać się najlepsze zespoły zagraniczne. Występy zespołów zagranicznych, w szczególności zachodnioeuropejskich i pozaeuropejskich, z jednej strony ujawniły słabość polskich dokonań choreograficznych¹¹¹, z drugiej strony stały się impulsem do większej kreatywności i nowatorstwa w rodzimej twórczości choreograficznej. „W zespołach baletowych – pisała Janina Pudełek – wzrastała chęć wyjścia poza dotychczasowe ramy repertuarowe ku arcydziełom XX wieku i najnowszym baletom współczesnym, ku odmiennym, krótszym formom i nowym środkom wyrazu”¹¹². Jako pierwsza próby znalezienia nowego języka wypowiedzi scenicznej podjęła się w stworzonym przez siebie teatrze tańca w Operze Bałtyckiej Janina Jarzynówna-Sobczak. Premiery jej spektakli odbiły się głośnym echem w całej Polsce. Na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku sukcesy odnosiła scena poznańska, gdzie nowatorskie dzieła choreograficzne tworzył

¹¹⁰ Warto nadmienić, że po objęciu stanowiska choreografa w Polskim Teatrze Tańca na zaproszenie dyrektora artystycznego Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu, prowadziła tam zajęcia z tańca historycznego i techniki wyrazu scenicznego (Umowa o pracę – 11 września 1974 do 31 sierpnia 1975).

¹¹¹ Maria Wójcicka w recenzji z VIII Łódzkich Spotkań Baletowych tak pisała o kondycji tańca w Polsce: „...można wskazać główny czynnik, który nie pozwala naszym spektaklom baletowym konkurować z europejskimi. Jest nim przede wszystkim brak koncentracji i poszukiwań w obrębie tego, co w sztuce tańca najważniejsze, czyli w zakresie samego ruchu – sposobów jego organizacji, kompozycji i rozwoju. Świat baletu ostatnio zafascynowany jest ruchem: tworzy widowiska, których podstawą jest taniec rozumiany jako określona jakość energii ruchowej, poddana dogłębnej analizie (...). My natomiast »przykrywamy« ruch skomplikowaną symboliką, rozbudowaną narracją, mnogością elementów scenograficznych i kostiumów, ekspresją aktorską i innymi, poza tanecznymi środkami wyrazu. W obecnej sytuacji bardzo ważne wydaje się więc przede wszystkim częste kontaktowanie się z najlepszymi osiągnięciami światowej choreografii oraz przyswajanie dobrych wzorów tak, by stanowiły one grunt dla własnej, indywidualnej odpowiedzi na wymogi czasu”. Maria Wójcicka, *VIII Łódzkie Spotkania Baletowe. Kalejdoskop tańca*, „Ruch Muzyczny” 1985, nr 15, s. 6.

¹¹² Janina Pudełek, *Teatr muzyczny 35-lecia (IV). Balet. Z przeszkodami*, „Teatr” 1979, nr 22, s. 19.

Conrad Drzewiecki. Rok 1971 przyniósł oficjalne uznanie młodych tancerzy-choreografów Teatru Wielkiego: Jerzego Makarowskiego, Marty Bochenek i Mariquity Compe. Zadebiutowali oni na Scenie Kameralnej Teatru Wielkiego podczas wieczoru pn. *Polskie balety współczesne*, ukazując swoje ciekawe i różnorodne zainteresowania twórcze. Z kolei w 1972 roku odbyła się polska prapremiera *Zielonego stołu*, pomnikowego dzieła Kurta Joossa z 1932 roku do muzyki Fritza Cohena. Światowej sławy choreograf wraz z córką Anną Marią Markard, przygotował choreografię z baletem łódzkiego Teatru Wielkiego.

W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku dzięki międzynarodowym festiwalom muzycznym i tanecznym, a także współpracy nawiązywanej przez poszczególne teatry operowe ze współczesnymi choreografami zagranicznymi, do Polski przyjeżdżali zarówno twórcy współczesnych baletów, jak i przedstawiciele nurtu *post modern dance*. Ziarno nowoczesności zostało zasiane w polskim tańcu. Jednak przez kolejne dwie dekady niewielu artystom dane będzie tworzyć dzieła w oparciu o nowatorskie techniki tańca i ruchu. Jednym z nich jest Teresa Kujawa.

Teresa Kujawa jest autorką kilkudziesięciu widowisk baletowych, które wykonywane były na scenach wielu polskich teatrów muzycznych. Perfekcyjna znajomość różnorodnych gatunków i technik tanecznych, wyobraźnia, wycucie kompozycji, a nade wszystko współczesne pojmowanie sztuki baletowej, przyniosło jej nie tylko uznanie krytyki, lecz również widzów.

„Twórczość Kujawy – jak podkreśla Jan Berski – jest różnorodna, zarówno tematycznie jak i stylistycznie, od burleski i komedii do dramatu i tragedii, od tanecznej pantomimy, poprzez stylizację folkloru do klasyki. Obejmuje małe kameralne formy i balety pełnospektaklowe. Ale rzeczą może najważniejszą jest tutaj nieustająca kontynuacja tradycji polskiego baletu. [...] W całej twórczości Kujawy dominuje spektakl choreograficzny z konkretną fabułą (librettem), bądź też treścią o charakterze symbolizującym tzw. tematy odwieczne”¹¹³. W jej twórczości najważniejszy był zawsze człowiek oraz wszystko co go dotyczy i być może dlatego właśnie wachlarz jej zainteresowań choreograficznych był taki szeroki.

Opierając się na muzyce współczesnej, kierując się w stronę form teatralnych i rozwijając motywy czerpane najczęściej z literatury, tworzyła – jak pisze Paweł Chynowski – „dramaty choreograficzne, w których taniec [...] staje się środkiem wyrażającym zamierzone treści [...]”¹¹⁴.

¹¹³ J. Berski, *Robię teatr dla innych*, „Kobieta i Życie”, 9 czerwca 1982, nr 10 (1620), s. 9.

¹¹⁴ P. Chynowski, *Sukcesy i kłopoty Teresy Kujawy*. *Wrocławski balet*, „Przekrój”, 10 lutego 1974, nr 1505, s. 9.

Teresa Kujawa sięgała do literatury pięknej, aby tam szukać inspiracji twórczej. Jednak, jak sama mówi „bardziej szukałam w literaturze informacji o tańcu, o tym wszystkim co było w przeszłości, abym nie musiała odkrywać na nowo tego co od dawna, w tańcu istniało.

Wychodziłam z prostego założenia, że jeżeli nic nie wie się o dokonaniach naszych przodków, przekreśli się przeszłość, to się nic w przyszłości nie zrobi. Człowiek, który »nie pamięta« jest kaleką”¹¹⁵.

Teresa Kujawa we wspomnieniach bliskich współpracowników, szczególnie tancerzy, uchodzi za człowieka teatru z krwi i kości, wysokiej klasy profesjonalistę i perfekcjonistkę¹¹⁶. Na próby do teatru przychodziła zawsze przygotowana, co dawało tancerzom niewątpliwie komfort pracy. Podczas pracy nad spektaklem była osobą bezkompromisową i niezwykle wymagającą, nie tylko od innych, ale przede wszystkim od samej siebie. Była też znana w swoim środowisku z niezmiernej uczciwości zawodowej oraz pracowitości. Wiersz, który jako dziecko nauczyła się u siostr w ochronce ukształtował ją i stał się jej credo życiowym:

Ja chcę być dobrą, ja dobrą być muszę.

Chcę uszlachetnić me serce i duszę,

gdyż taka jest moja wola.

Hej, wady moje, hej hola.

Ja wam zaciętą wytoczę dziś walkę

i nie chcę zboczyć ni kroku.

Mej niestałości w prawdzie mam rywalkę,

lecz zapal świeci mi w oku.

Precz kłamstwo, zazdrość, lenistwo i pycha.

Precz złość, co serce tak szpeci.

Precz brzydka chciwość, co na dno nas spycha.

Inne dziś słońce mi świeci.

Bogu i Polsce ja chcę służyć wiernie.

Cnoty zdobywać chcę stale,

choć jakby z trudem przez gruzy i ciernie

*ku lepszej pragnę iść sławie*¹¹⁷.

Niestety, taka postawa etyczna artystki nie przysparzała jej sprzymierzeńców w środowisku,

¹¹⁵ *Drzewa umierają stojąc*, dz. cyt., s. 3.

¹¹⁶ Teresa Kujawa dla wielu artystów, z którymi pracowała jest wzorem do naśladowania. Podkreślały to podczas rozmów z autorką, takie osobowości polskiej sceny baletowej, jak: Franciszek Knapik, Maria Kijak-Rakowska, Mirosław Różalski, czy Ewa Wycichowska.

¹¹⁷ Zapis z rozmowy z dnia 10 stycznia 2017 roku.

które w owym czasie zdominowane było przez mężczyzn choreografów¹¹⁸, reżyserów, dyrektorów teatrów. Teresa Kujawa w rozmowie z Janem Berskim na jego stwierdzenie, że „choreografowanie, to jest raczej męskie zajęcie, męski zawód” odpowiedziała: „...nazwisk mężczyzn więcej by się nazbierało, ale jeszcze niewiele z tego wynika. [...] Mnie po prostu śmieszy pojęcie kobiecy lub męski zawód. [...] Skończmy już z tą mitologią, że tylko mężczyznę stać na wielkie sprawy. [...] Bardzo żałuję, że zawód choreografa nie przynależy do cechu rzemieślników. Myślę, że wtedy byłby więcej ceniony, a ja byłabym na swoim miejscu. A tak ciągle nie wiem, do kogo i do czego przynależę”¹¹⁹.

Ostatnią realizacją Teresy Kujawy w Operze Wrocławskiej był *Wieczór baletów polskich*¹²⁰ do muzyki polskich kompozytorów. Niestety spektakl został zdjęty z afisza. Tak sama artystka odnosi się do zaistniałej sytuacji próżni wokół jej dorobku: „Dzisiaj młodzi nie pamiętają tego, czego dokonali ich starsi koledzy, powstała luka w pamięci ... teraz można już rejestrować spektakle na taśmę filmową. Wiele moich baletów odeszło w zapomnienie, jak ja... [...] i chwala Bogu, że nie ma już Kujawy na afiszu”¹²¹. A chodzi przede wszystkim o to „żeby człowiek odchodził z poczuciem spełnionego zadania, które sobie wytyczył... myślę, że moje marzenia w pewnym sensie się spełniły, jednak nie do końca i na tym polega mój smutek”¹²². Mimo iż, krytycy uznali wiele jej dzieł za wybitne w polskiej choreografii okresu powojennego, to żadne z nich nie znajduje się obecnie w repertuarze zespołów baletowych teatrów muzycznych. Jej twórczość nadal pozostaje w cieniu. Po odejściu z kolejnych teatrów, wszystkie jej dzieła zostały zdjęte z afisza. Po 2005 roku, ze względu na problemy ze zdrowiem, Teresa Kujawa całkowicie wycofała się z pracy artystycznej. Od tej pory środowisko taneczne, poza grupą oddanych przyjaciół, zapomniało o artystce. Nie tylko przestano wystawiać jej dzieła, ale wszelkimi sposobami starano się również umniejszać jej dokonania, deprecjonować. Jeśli ktokolwiek śmiałyby dziś twierdzić, że pamięć o Teresie Kujawie jest nadal żywa, a młode pokolenie twórców zna dokonania tej artystki, mocno może się zawieść. Odkąd artystka przeszła na artystyczną emeryturę nikt nie podjął się trudu obszernego omówienia jej twórczości, czy opracowania jej monografii, nie wspominając o rekonstrukcji jej wiodących dzieł.

¹¹⁸ W owym czasie choreografami i/lub kierownikami zespołów baletowych byli m.in.: Eugeniusz Papliński, Conrad Drzewiecki, Witold Borkowski, Henryk Konwiński, Gustaw Klauzner, Rajmund Sobiesiak, Zygmunt Kamiński, Witold Gruca, czy Jerzy Makarowski. Wśród kobiet-choreografów, poza Teresą Kujawą, działały Janina Jarzynówna-Sobczak i Barbara Kasprovicz.

¹¹⁹ *Ruch – musisz go sobie wyobrazić...*, dz. cyt., s. 81.

¹²⁰ *Wieczór baletów polskich*, Opera Wroclawska, 8 czerwca 2008 roku, jubileusz 60-lecia pracy artystycznej Teresy Kujawy.

¹²¹ *Drzewa umierają stojąc*, dz. cyt., s. 3.

¹²² Tamże, s. 3.

Życie dopisało jednak dalszy ciąg losów dzieł Teresy Kujawy¹²³. Opera Wroclawska postanowiła wznowić *Exodus*¹²⁴ Wojciecha Kilara, który Teresa Kujawa „utaneczniła przed kilkunastu laty, a teraz – jak pisze Sławomir Pietras na łamach czasopisma „Angora” – potwierdziła, że jest choreografką ponadczasową, i ze swą logiką myślenia, narracją, prowadzeniem solowych postaci, kreowaniem scen zbiorowych i stosowaniem różnorodnych technik tańca pozostaje Mistrzynią, z którą trudno zmierzyć się urodzonym po niej twórcom”¹²⁵.

Exodus Wojciecha Kilara w choreografii Teresy Kujawy został zaprezentowany w Operze Wroclawskiej wraz z kompozycją choreograficzną *Koncertu fortepianowego f-moll* Fryderyka Chopina w inscenizacji Emila Wesołowskiego w ramach *Wieczoru polskiego: Chopin / Kilar* w dniach 11, 12 i 13 maja 2018 roku¹²⁶.

Exodus Teresy Kujawy po latach znowu zagościł w repertuarze baletu Opery Wroclawskiej. Miejmy nadzieję, że częściej i więcej zapomnianych dzieł wybitnych postaci współczesnej choreografii polskiej zostanie przywróconych na scenę i przypomnianych kolejnym pokoleniom nie tylko odbiorców, ale przede wszystkim młodym twórcom. Oby te nadzieje nie pozostały płonne.

¹²³ Nie tylko przywrócono na scenę jedno z jej dzieł. Obecnie autorka niniejszego artykułu, pracuje nad monografią o życiu i twórczości Teresy Kujawy.

¹²⁴ Premiera: 28 kwietnia 2001 roku, Opera Wroclawska; scenografia: Władysław Wigura.

¹²⁵ S. Pietras, *Tryumf Kujawy i ten Wesołowski*, „Angora”, 20 maja 2018, nr 20, s. 9.

¹²⁶ Po raz kolejny można było spotkać się z dziełem tej wybitnej choreografki w dniach 15 i 16 czerwca 2019 roku w Operze Wroclawskiej.