
magister sztuki (choreografia i teoria tańca) Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie, magister filologii polskiej UJ. Doktorantka Wydziału Polonistyki UJ. Nauczycielka tańca klasycznego i historii tańca w Krakowskiej Zawodowej Szkole Baletowej. Zainteresowania naukowe skupione wokół baletu.

Artystyczne oblicza rytuału na przykładzie baletu *Święto wiosny* Igora Strawińskiego

Od Wielkiej Ofiary do *Święta wiosny* – geneza rytuału

Święto wiosny to dzieło przełomowe dla sztuki i kultury modernizmu, które do dzisiaj nie wyczerpało wpisanych w nie wartości i znaczeń, odkrywanych na nowo przez kolejne pokolenia. Jego geneza miała dwa źródła, które można by określić mianem wizyjno-naukowych. Wywodzi się ona przede wszystkim od Igora Strawińskiego, którego od dawna fascynował temat pogańskich obrzędów, zorganizowanych wokół rytualnej ofiary¹. Pewnego dnia miał nawet wizję, w której wyraźnie zobaczył:

„[...] wielkie rytualne widowisko pogańskie: leciwi mędrcy, siedzący wkoło i patrzący na taniec śmierci młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zjednać sobie przychylność boga wiosny. [...] Muszę powiedzieć, że wizja ta poruszyła mnie głęboko i rozmawiałem o niej zaraz potem z moim przyjacielem, malarzem Mikołajem Roerichem, specjalistą w oddawaniu tematyki pogańskiej. Przyjął pomysł z entuzjazmem i współpracował ze mną nad tym utworem”².

Roerich, rosyjski artysta, spełniający się w wielu dziedzinach humanistyki³, żywo interesujący się między innymi kulturą dawnych Słowian, został współautorem libretta oraz twórcą scenografii i kostiumów. Do współpracy ze Strawińskim skłoniła go chęć stworzenia nowego baletu,

» 1 Alicja Jarzębska obecność tych zainteresowań u Strawińskiego tłumaczy następująco: „Być może owa wizja pogańskiej rytualnej ofiary mogła być podświadomym rezultatem lektury pism rosyjskich symbolistów, zwłaszcza Sergiusza Godoreckiego (1884–1967), który swój zbiór poezji *Jarilo* poświęcił jednemu z bogów słowiańskiej mitologii. Strawiński był wówczas pod dużym wrażeniem poezji Gorodeckiego”, A. Jarzębska, *Rola i znaczenie Święta wiosny Igora Strawińskiego w kulturze XX i XXI wieku*, [w:] M. Szoka, T. Majewski (red.), *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, Łódź 2014, s. 25.

» 2 I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1974, s. 33.

» 3 Roerich był m.in. malarzem, grafikiem, scenografem, filozofem, poetą, pisarzem i archeologiem.

który oparty byłby na od dawna frapującym Roericha temacie Wielkiej Ofiary⁴. Ponownie należy jednak podkreślić, że wybrany przez nich rytuał był kompilacją różnych obrzędów oraz – częściowo – fantazji Roericha i Strawińskiego⁵. Połączyli oni bowiem radosny z zasady obrzęd powitania wiosny, z okrucieństwem, fanatyzmem i grozą⁶. Dyskusyjna jest już sama centralna figura ofiary z człowieka składanej bóstwu. Jak pisze Stanisław Urbańczyk: „Według opowieści kronikarzy składano w ofierze także ludzi [...], ale były to publiczne egzekucje pojmanych wrogów, a nie ofiary sensu stricte”⁷. Wiadomo natomiast, że tak ważne zjawiska przyrody jak zmiana pór roku, którym dopisywano znaczenia religijne, były dla społeczności pierwotnych okazją nie tylko do składania uroczystych ofiar, złożonych głównie z płodów ziemi i zwierząt, lecz również do tańców i zabaw, które często przybierały rozwiązłe i rozpustne z dzisiejszego punktu widzenia formy⁸. Z kolei decyzja o wyborze tanecznej formy spektaklu do opracowania tego materiału nie była przypadkowa i wynikała z namysłu Roericha nad znalezieniem najlepszego tworzywa artystycznego, które jak najdokładniej oddawałoby klimat i specyfikę wybranego zagadnienia.

Planowany tytuł baletu – *Wielka Ofiara: obrazy pogańskiej Rusi*⁹ – miał się odnosić wprost do pradawnego słowiańskiego rytuału, związanego z nadejściem wiosny. Było to zgodne z wierzeniami pogańskich Słowian, w których święta religijne były ściśle połączone z rytmem przyrody¹⁰. Nie miał on jednak odzwierciedlać losów konkretnych bohaterów czy realizować klasyczną fabułę dramatyczną, lecz przedstawiać jedynie pradawny obrządek plemienny. Jak pisał Strawiński: „Całe przedstawienie powinno być tańcem od początku do końca – pantomimie nie poświęcono ani jednego taktu”¹¹. W związku z tym balet ten zaplanowano jako spektakl jednoaktowy, złożony z dwóch części.

» 4 Taki tytuł nosi obraz namalowany przez Roericha w 1910 r.

» 5 Mimo to także i dziś można odnaleźć ślady składania ofiary w celu odpędzenia zimy i przyspieszenia nadejścia wiosny. Miały one jednak charakter wyłącznie symboliczny. Dowodem na to jest coroczny rytuał topienia Marzanny. Por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie. Wiara i kult*, Wrocław 1991, s. 94; A. Kuligowska-Korzeniowska, *Niech wiecznie trwa Święta wiosna!*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy*, s. 135–137; A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Warszawa 1986, s. 109; A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2010, s. 123, 132–136 i inne.

» 6 Por. A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 27.

» 7 S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 162. Nieco inną opinię ma na ten temat Andrzej Szyjewski, który choć również podziela opinię, że ofiary z ludzi należały do rzadkości, rozszerza jednak kontekst, w którym się one odbywały, zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 139–143.

» 8 Zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 163.

» 9 Nie wiadomo, kto zaproponował ostateczny tytuł i czy jest on oryginalny, czy zapożyczony z jakiegoś źródła. Zob. M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rabińska, Poznań 2014, s. 78.

» 10 Por. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 90.

» 11 Cyt. za: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*, Warszawa 2004, s. 246.

Przedstawienie planu choreograficznego *Święta wiosny* w kontekście słowiańskich wierzeń

Pierwsza z nich, zatytułowana *Adoracja ziemi*, przedstawiała przygotowania do mającej się odbyć po zmroku ofiary, której celem jest wiosenne obudzenie ziemi i skłonienie jej do wydania plonów, zapewniających plemieniu przeżycie. Na scenie znajdują się cztery grupy ludzi, skupionych każda w swoim kole oraz stara Kobieta, wiedźma, „ta, która wie”¹². Jako pierwsi poruszają się mężczyźni, stojący w kręgu po lewej stronie sceny. Wykonują oni sekwencję skoków, a właściwie energicznych przytupów, których celem jest ogrzanie ziemi i skłonienie jej do wybudzenia się z zimowej martwoty. Stara Kobieta zachęca następnie drugą grupę, nieruchomych do tej pory mężczyzn, do włączenia się w przebieg obrzędów, po czym uczy ich wróżb z gałęzi. Na scenie pojawia się korowód młodych dziewcząt, do których dołączają pozostałe, siedzące do tej pory nieruchomo. Przez chwilę wszyscy razem, choć dalej zachowując wewnętrzny podział, wykonują wspólny taniec, złożony z przytupów, skoków, mocnej pracy stóp, po czym łączą się w pary. Po raz pierwszy zostaje więc przełamana segregacja płci, co ma wymowne, symboliczne znaczenie. Wiosna jest symbolem życia, odrodzenia, także prokreacji. Tylko jedna z dziewcząt przez chwilę pozostaje sama, nie znajdując chłopca, z którym mogłaby się połączyć. Jej wykluczenie i niedopasowanie do reszty grupy nawiązuje do mającej się niebawem odbyć ofiary. Kolejna część rytuału to wiosenne korowody, w których członkowie plemienia oddają cześć ziemi, wykonując szereg głębokich skłonów, zakończonych wspólnym upadkiem. Po nich następuje walka dwóch plemion toczona przez mężczyzn, którzy uwalniają swą energię, kumulowaną przez długie, zimowe miesiące. Wykazują się tu oni siłą i odwagą. Kobiety tylko przyglądają się tym zmaganiom, w końcu jednak one także przyłączają się do obrzędowego współzawodnictwa, które kończy się nadejściem Mędrca prowadzonego przez wybranych członków starszyny. Zgodnie z regułami słowiańskiej kultury pełnił on funkcję kapłana i odznaczał się długimi, siwymi włosami i taką samą brodą¹³. Mędrzec przyzywa pomocy boga Jaryły, który kojarzony jest z witalnością, siłą i płodnością. Jak pisze Szyjewski: „miał [on] moc obdarzania ludzi płodami pól i lasów oraz przychówkiem zwierzęcym i ludzkim”¹⁴. Aleksander Gieysztor, autor *Mitologii Słowian*, wyjaśnia: „Nazwa tego bóstwa nie budzi wątpliwości. Powstała z rdzenia jar-, jaro-, co znaczy tyle co «siła», «surowość», siła płynąca z młodości,

» 12 Jej obecność w przemyślanej strukturze baletu jest nieprzypadkowa, gdyż była to postać niezwykle ważna w tradycyjnych pogańskich wierzeniach. Por. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 166.

» 13 Zob. S. Urbańczyk, *Dawni Słowianie...*, s. 85.

» 14 A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 117.

ze rdzenia występującego także w słowiańskiej nazwie jar – «wiosna»¹⁵.

Nie dziwi więc, że autorzy libretta włączyli postać Jaryły do pogańskiego rytuału, gdyż ma on z nim bezpośredni związek, jest niejako boskim patronem całej uroczystości. Co więcej, istnieją naukowo potwierdzone źródła, które wspominają o tym, że uroczystości ku czci Jaryły przypadały na wiosnę, najprawdopodobniej 15 kwietnia, w formie święta siewu¹⁶. Przedstawiano go jako „bosego młodzieńca w białych szatach i na białym koniu. W jednej ręce trzymać miał głowę ludzką, w drugiej kłosa żyta, na głowie miał wianek z kwiatów”¹⁷. Interesujący jest również przebieg tych uroczystości, zawierający kilka elementów wykorzystanych następnie w scenariuszu *Święta wiosny*. Są to między innymi: wybór jednej dziewczyny z plemienia jako centralnej postaci uroczystości, uosabiającej Jaryłę oraz śpiewy i tańce na jej cześć. Dziewczyna odgrywała symboliczną rolę ofiary – oblubienicy, gdyż dzięki swoim wdziękom i cnotom miała skłonić boga do szybkiego przyjscia i wegetacyjnego przebudzenia ziemi¹⁸.

W dalszej części rytuału przedstawionego w balecie, Starzec zajmuje wreszcie pozycję na środku koła, przez ciała uczestników obrzędu przebiegają elektryzujące drgawki i nieskoordynowane wstrząsy. W końcu zastygają w bezruchu i przyglądają się, jak Mędrzec oddaje hołd ziemi, składając na jej powierzchni pocałunek. Po tym symbolicznym geście następuje szaleńczy taniec całego plemienia, w którym jego członkowie rozładują skumulowaną w nich do tej pory energię¹⁹. Taniec ten jest już zindywidualizowany, złożony z dynamicznych skłonów korpusu, wyskoków i wymachów rąk. Wkrótce jednak ich ruch znów zostaje zorganizowany, tworzą okręgi wokół stojącego Mędrca. Skaczą i biegają dookoła wyznaczonego miejsca, w którym już wkrótce spełni się właściwa ofiara. Na tym kończy się pierwsza część baletu, oddzielona od drugiej instrumentalną zapowiedzią nieuchronnie zbliżających się wydarzeń. Gdy rozpoczyna się druga część spektaklu, zatytułowana *Ofiara* i gdy ponownie podnosi się kurtyna, odsłania ona ciemną scenę, na której w kręgu stoją dziewczęta, świadome tego, że już wkrótce któraś z nich zostanie wybrana. Zadumane, jak w transie wykonują taniec, który można odczytywać jako medytację nad cyklicznością, ciągłością życia, a także nad nieuchronnością śmierci. Tworzony przez nie okrąg powoli się rozszerza. Rytualny przebieg tań-

» 15 A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 108.

» 16 Por. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, s. 118.

» 17 Ibidem, s. 119.

» 18 Ibidem, s. 122.

» 19 Obecność tańca i jego znaczenie w obrzędach słowiańskich jest nieprzypadkowa. Jak pisze Gieysztor: „Składnikiem obrzędu wśród wszystkich Słowian był taniec, w którym ruch, rytm i śpiew łączyły grupę ludzką w korowodzie otwartym lub przeciwstawnym, czasem osobno mężczyzn i osobno kobiety, często przy ognisku. Były to szczególne okazje do umacniania poczucia wspólnoty”, A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, s. 164.

ca zostaje jednak zakłócony przez upadek jednej z dziewcząt, która dwukrotnie wypada poza wytyczony obszar. Jest więc już jasne, kto zostanie ofiarą. Po drugim upadku Wybrana zostaje siłą wrzucona przez współuczestniczkę obrzędu do świętej przestrzeni koła. Próbuje się wyrwać, jednak pozostałe kobiety skutecznie jej w tym przeszkadzają, wiedząc, że los Wybranej jest już przesądzony. Dziewczyna stoi nieruchoma na środku rytualnego obszaru z nieobecny wzrokiem, gdy reszta wykonuje taniec gloryfikujący Wybraną i przywołujący duchy przodków. Wkrótce dołączają się oni do obrzędu, rozglądając się uważnie dookoła i badając znaki zapisane w gwiazdach. Gdy ta część rytuału dobiega końca, nieruchoma do tej pory Wybrana wykonuje swój obrzędowy, śmiertelnie wyczerpujący taniec, złożony ze skoków i upadków na ziemię. Początkowy strach i lęk odczuwany przez ofiarowaną dziewczynę, a objawiający się drżeniem nóg i próbą wyjścia poza rytualny obszar, ustępuje miejsca transowemu zapamiętaniu się w tańcu. Trwa on aż do momentu całkowitej utraty sił. Wybrana w ostatnim geście wznosi ręce do góry, do boga Jaryły, po czym bez życia upada na ziemię. W tym samym momencie zostaje uniesiona przez mężczyzn z plemienia, wysoko ponad ich głowami, tak aby bóstwo zobaczyło, że ofiara została spełniona, w związku z czym ziemia może ponownie budzić się do życia²⁰.

Taneczna, muzyczna i plastyczna realizacja rytuału – analiza głównych elementów baletu *Święta wiosny*

Mając tak precyzyjnie nakreślony scenariusz baletu, jego twórcy dążyli do odtworzenia w każdym aspekcie spektaklu atmosfery kultu, grozy, nieuchronności i – jakby nie było – fanatyzmu i okrucieństwa pogańskiego plemienia. Scenografia oraz kostiumy Roericha były w każdym detalu świadectwem jego głębokich badań z dziedziny kultury Słowian. Kenneth Archer zwraca uwagę na to, że:

„W kostiumach Nikołaja Roericha pojawiały się różne wzory rytualne. [...] Amulety były przykładem na ogromny zakres wiedzy Roericha zgromadzonej w najdrobniejszych szczegółach projektów do *Święta*. Koński kształt metalowego amuletu, z uniesionymi nogami i dekoracyjną grzywą, można znaleźć w słowiańskiej biżuterii pochodzącej co najmniej z XI wieku. Źródła folklorystyczne wskazują, dlaczego Roerich wybrał ten amulet do baletu – konie dla słowiańskich pogan były symbolem wróżenia, ważnej rytualnej praktyki w pierwszym akcie *Święta*”²¹.

» 20 Por. libretto do baletu *Święta wiosny*, [w:] I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Kraków 1989, s. 348–349, a także K. Archer, M. Hodson, *Scenariusz i streszczenie tańca*, [w:] P. Chynowski (red.), *Program teatralny „Święta wiosny”*, Warszawa 2012, s. 21.

» 21 K. Archer, *Przejmująca uczta dla oczu*, [w:] *Program teatralny „Święta wiosny”*, s. 39.

Strawiński stworzył partyturę tak innowacyjną i niekonwencjonalną, że jego dzieło zaczęto nazywać „Nowym Testamentem muzyki”²², „symbolem narodzin europejskiego modernizmu”²³. Wpisując się w estetykę scenariusza baletowego, opierał się na konwencji muzyki pierwotnej, stąd tak nowatorskie podejście kompozytora do organizacji rytmu. Przed choreografem stało więc ambitne zadanie odzwierciedlenia pogańskiego rytuału, a także realizacja trudnej muzyki Strawińskiego. To odpowiedzialne zadanie Siergiej Diagilew, impresario zespołu, złożył na karb młodego Wacława Niżyńskiego, znanego do tej pory przede wszystkim jako genialny tancerz²⁴. Artystycznych bodźców dostarczały mu zarówno kompozycja Strawińskiego, jak i dopracowana w każdym szczególe scenografia Roericha. Niżyński deklaruje: „W *Święcie wiosny* ja także chcę wskrzesić ducha starożytnych Słowian”²⁵. Ponieważ niebanalna tematyka i problematyka *Święta wiosny* rozsadzała konwencjonalne formy baletu klasycznego, Niżyński zrezygnował z wykorzystania techniki tańca klasycznego, choć – paradoksalnie – tylko tancerze na niej wychowani byli w stanie sprostać choreograficznym wymaganiom rosyjskiego artysty²⁶. Co więcej, Niżyński nie tylko ją odrzucił, lecz ułożył choreografię bazującą na całkowitym zanegowaniu podstawowych zasad tańca klasycznego. O tej twórczej antynomii w choreografii *Święta wiosny* wspomina Millicent Hodson, która wspólnie z Kennethem Archerem zrekonstruowała w 1987 roku to przedstawienie. Píše ona o swoich wrażeniach, gdy po raz pierwszy zatańczyła fragment choreografii Niżyńskiego:

„[...] gdy spróbowałam tych wewnętrznie skupionych kroków, rozpoznałam taniec, który moje ciało dobrze znało: klasyczną technikę Enrico Cecchetti, ale wykonaną jak ubranie szyte na lewą stronę; taniec nowoczesny Marty Graham, ale posunięty do entego poziomu zrzucania ciężaru i utrzymywania wewnętrznego napięcia; nawet charlestona, który być może narodził się tamtego wieczoru w 1913 roku”²⁷.

Zamiast zasady rozwartości, wykręcenia (*en dehors*), zgodnie z którą nogi tancerzy są zrotowane w stawach biodrowych o 90 stopni w kierunku na zewnątrz, Niżyński kierował często ich stopy do środka, tak że stykały się palcami. Odrzucił również fundamentalną zasadę elastyczności (*plié*), każąc na przykład tancerzom wykonywać skoki na prawie prostych nogach.

» 22 Zob. L. Erhardt, *Balety Igora Strawińskiego*, Kraków 1962, s. 142.

» 23 A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 20.

» 24 Debiut choreograficzny Niżyńskiego miał miejsce w 1912 r. Powstał wówczas balet *Popołudnie fauna*. 15 maja 1913 r. odbyła się premiera drugiego baletu jego autorstwa – *Gier* z muzyką Claude’a Debussy’ego, zaś 29 maja 1913 r. paryżanie po raz pierwszy oglądali (i słuchali) *Święto wiosny*.

» 25 Cyt. za: T. Nasierowski, *Gdy rozum śpi...*, s. 247.

» 26 Por. M. Rambert, *Żywe srebro. Życiorys własny*, Warszawa 1978, s. 61.

» 27 M. Hodson, *Choreograficzne układanki*, [w:] *Program teatralny „Święto wiosny”*, s. 36.

Innym odejściem od kanonicznych wyznaczników sztuki baletowej była rezygnacja z wykorzystania tak podstawowego założenia tańca klasycznego, jakim jest dążenie do utrzymania perfekcyjnej równowagi (*aplomb*) w pięknych pozach i *pirouettes*, które w choreografii Niżyńskiego po prostu nie występowały. Wprowadził natomiast ruchy ciężkie, ostre, kanciaste, pozabawione gracji. Zrezygnował z półkolistych ustawień rąk, całkowicie je prostując lub łamiąc. Obniżył centrum ruchu tancerzy, zerwał z wpisaniem w estetykę tańca klasycznego pragnieniem odcieleśniania i dążeniem do wzlotu, arealności. Zamiast tego, zgodnie z zawartą w scenariuszu ideą, wykonawcy baletu poruszali się w sposób specjalnie ciężący ku ziemi, przelewając niejako na nią swą energię i dosłownie wybudzając ją z zimowej stagnacji. Niżyński zrezygnował z *relevé*, z zastosowania półpalców. Zespół baletowy stawiał kroki, zaczynając od pięty, a nie jak jest to przyjęte w estetyce tańca klasycznego, od palców. Na uwagę zasługuje również przestrzenna kompozycja tańca, zorganizowana głównie na planie koła. Przypisany jest mu bowiem szereg symbolicznych, rytualnych znaczeń, takich jak zjednoczenie całego plemienia wspólną ideą, odwiecznego prawa, boskości, absolutu, słońca²⁸. Niżyński odchodzi więc od ornamentacyjnego ustawiania zespołu baletowego, od formalnego urozmaicenia układów tanecznych. Jego choreografia złożona jest przede wszystkim z tańców zespołowych i z centralnego tańca solowego, nie występują natomiast duety. Brak tu również klasycznych baletowych *pas*. Ich miejsce zajmują uderzająco proste elementy motoryczne, takie jak: „chodzenie, bieganie, obracanie się, kłęczenie i pochylanie się. Od czasu do czasu kilka skoków”²⁹. Co więcej, rosyjski artysta żądał bezwzględnej i absolutnej dokładności w odwzorowaniu ustalonych przez siebie póz i ruchów, zabraniając tancerzom własnej interpretacji ról, co w połączeniu z narzuconą przez niego nienaturalną motoryką wywoływało oczywisty bunt i sprzeciw zespołu. Depersonifikacja artystów była zabiegiem celowym. Niżyńskiemu chodziło bowiem o zjednoczenie, zunifikowanie wielu indywidualności w spójny, jednomyślny organizm, o władnięty wspólnym celem, poruszający się w tym samym rytmie. Dzięki temu projektowi praca Niżyńskiego przyniosła założony efekt – udało się poprzez ruch ukazać olbrzymią siłę religijnego rytuału i jego oddziaływanie na pierwotną społeczność. Rytuał pełnił tu funkcję integracyjną, konsolidacyjną, komunikacyjną, a także legislacyjną, gdyż stanowił on potwierdzenie hierarchii społecznej obowiązującej w pierwotnej wspólnoty. Utrzymywał on poza tym nie tylko, jak wierzone, ciągłość życia, zabezpieczając warunki bytowe plemienia, lecz również wewnętrzną równowagę społeczną. Ponadto taka koncepcja choreografii wpisywała się w specyficzną tożsamość członków pierwotnych wspólnot, o której pisze Grzegorz Kowal:

» 28 Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 153.

» 29 Cyt. za: G. Kowal, *Anatomia kulturowej legendy*, Kraków 2014, s. 267.

„Na podobieństwo mitycznych społeczności jednostka była przede wszystkim członkiem mniejszej lub większej grupy, rodu lub plemienia. Na początkowym etapie dziejów charakteryzowało ją niewyodrębnianie się na tle otoczenia, przez co tworzyła integralną całość ze współplemieńcami, jak również samą przyrodą. Był to okres, w którym człowiek nie posiadał jeszcze świadomości bycia «ja»”³⁰.

Skandal w czasie rytuału – o premierze *Święta wiosny*

Mimo tak drobiazgowo przemyślanego dzieła, premiera *Święta wiosny* zakończyła się jednym z najsłynniejszych w historii sztuki skandali. Powodem obrazy eleganckiej paryskiej publiczności były nie tylko nowatorska choreografia Niżyńskiego, niemająca wiele wspólnego z tym, do czego byli przyzwyczajeni paryżanie, oraz „brutalna, dzika, napastliwa” muzyka Strawińskiego, „waląca się na słuchacza z gwałtownością kataklizmu, jak rozpętana siła przyrody”³¹. Przyczyną skandalu okazała się również sama tematyka baletu, w której na podstawie okrutnego słowiańskiego rytuału obnażono pierwotne popędy i instynkty³², nie dopisując im żadnych wartości moralnych czy etycznych. Eksteins wyjaśnia:

„W tym przedstawieniu ciągłości życia fundamentalnym, brutalnym, tragicznym, wykraczającym poza losy jednostki nie było cienia uczucia. Była jedynie energia, triumf i imperatyw. Ofiary nie oplakiwano, lecz ją czczono. Wybrana dziewczyna przyłączała się do rytuału automatycznie, nie okazując zrozumienia, nie interpretując. Poddawała się losowi, który ją przerastał. Temat był elementarny i jednocześnie brutalny. Jeśli istniała jakakolwiek nadzieja, pojawiała się ona w energii i płodności, nie w moralności. Dla widzów tkwiących w wyrafinowanej cywilizacji takie przesłanie było wstrząsające”³³.

Święto wiosny radykalnie zrywało ponadto z estetyką spektaklu baletowego, skryształowaną w XIX wieku, kiedy to scenę wypełniały zwiewne tancerki, tańczące na czubkach palców przy wtórze nie najlepszej z reguły muzyki i realizujące schematyczne libretta, zaczerpnięte najczęściej z baśni, greckich mitów czy z literatury pięknej. Dzięki temu został otwarty nowy rozdział w historii tańca i baletu, a *Święto wiosny* do dziś pozostaje dla wielu twórców i choreografów sprawdzianem twórczych sił czy manifestacją artystycznego *credo*.

» 30 Ibidem, s. 268.

» 31 R. Vlad, *Strawiński*, przeł. J. Popiel, Kraków 1974, s. 51.

» 32 Por. A. Jarzębska, *Rola i znaczenie...*, s. 23.

» 33 M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna...*, s. 97.

Kontynuacje rytuału – inne inscenizacje *Święta wiosny*

Świadectwem tego jest chociażby spektakl Maurice’a Bédarta z 1959 roku, w którym słowiański rytuał przekształcony został w miłosny akt zespolenia się kobiety i mężczyzny łączących się, aby zapewnić ciągłość życia. Z folklorem słowiańskim zerwała również Pina Bausch, która w 1975 roku przeniosła akcję swojego spektaklu w przestrzeń transkulturową. Partytura Strawińskiego posłużyła jej do obnażenia okrutnych praw rządzących uniwersalną wspólnotą, w której jednostka nie ma szansy w walce ze zbiorowością i musi ulec. Podobnym torem poszły artystyczne rozważania Angelina Preljocaja, który w 2001 roku odsłonił mechanizm rytuału przemocy, wstrząsającego gwałtu, jakiego dokonuje społeczność na bezbronnej w konfrontacji z nią kobiecie. Problematykę tę na gruncie polskim kontynuowała Izadora Weiss, która w 2011 roku wykorzystwała *Święto wiosny* jako medium, za pośrednictwem którego przedstawiła społecznie aktualny problem przemocy i przedmiotowego traktowania kobiet. W 2013 roku, z okazji stulecia premiery baletu Strawińskiego niezwykły spektakl przygotował Romeo Castellucci. Przedmiotem swojego spektaklu uczynił on problem znaczenia rytuału i ofiary we współczesnym świecie oraz, na drugim planie, koncepcję wiecznej cyrkulacji, odradzania się ziemi. Jako że Castellucci jest reżyserem teatralnym, nie choreografem, miejsce tancerzy zajęły w jego *Święcie wiosny* specjalne maszyny podwieszane u sufitu. W rytm muzyki Strawińskiego wyrzucały one z siebie w różnym tempie i natężeniu sproszkowane kości zwierząt. Ten biały pył tworzył rozmaite, fantastyczne wzory i symbolizował to, co legło u podstaw również i choreografii Niżyńskiego – nieustanne przeplatanie się i ścisłą zależność życia i śmierci. Kolejne reinterpretacje *Święta wiosny* podkreślają to, co można uznać chyba za konstytutywną cechę tego baletu – rytualność³⁴. Wskazują również, że tworzenie kolejnych choreografii do partytury Strawińskiego samo w sobie można uznać już dziś za swoisty artystyczny obrzęd, który przeprowadzają choreografowie manifestujący swoje estetyczne przekonania i zasady. Dzięki temu, jak pisze Anna Królicza: „Kolejne wersje urastają do rangi rytuału, powtarzanej przez następnych choreografów ceremonii, nadającej ciągłość, a nawet sens historii tańca”³⁵. ●

» 34 J. Szymajda, *Wokół mitologii Święta wiosny – Niżyński, Bédart, Gat*, [w:] *Święto wiosny. Dwie perspektywy...*, s. 157.

» 35 A. Królicza, „Święto wiosny”. Powracający gest choreografów, „Dwutygodnik” 107/2013, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/1012-swieto-wiosny-powracajacy-gest-choreografow.html> (15.11.2015).