

Małgorzata Komorowska

SKRZYPEK OPĘTANY – czyli JAK OCENIAĆ UTWÓR BALETOWY

Utwór baletowy – daremne wnikanie w treść pojęcia

Czym jest utwór baletowy? W *Przewodniku baletowym* Ireny Turskiej¹, kanonicznym zbiorze informacji o balecie, dane o poszczególnych pozycjach podawane są w następującym porządku: libretto (tekst) – na pierwszym miejscu – następnie muzyka, choreografia, scenografia. Dla *Almanachu sceny polskiej*, wydawnictwa Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, które od ponad pół wieku dokumentuje życie teatralne w kraju, autorami baletów są kompozytorzy; nazwiska librecistów podawane są na drugim miejscu. Dla kompozytora utwór baletowy to układ dźwięków zapisany nutami w partyturze. Ale już dla choreografa utwór baletowy to układ tańca, rodzaj partytury ruchowej, zapisany w jego pamięci, wg zasad kinetografii² albo kamerą. Artyści profesji tanecznej za twórczość baletową uważają po prostu twórczość choreograficzną, czyli *Jeziro łabędzie* to balet Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa, a *Popołudnie fauna* to balet Wacława Niżyńskiego. W przypadku *Jeziora...* takie twierdzenie nie jest nawet bezpodstawne, bowiem podczas prapremiery w innej choreografii utwór, łącznie z muzyką Czajkowskiego, został tak silnie skrytykowany, że mógłby przepaść w otchłani niepamięci, gdyby nie wersja Iwanowa i Petipy. W przypadku zaś *Popołudnia fauna* środowisko baletowe nie czuje potrzeby dodawania, iż muzykę skomponował Debussy.

Wybitny utwór choreograficzny bywa przenoszony do innych zespołów tancerzy i wykonywany niezliczoną ilość razy, podobnie jak partytura nutowa kładziona wciąż na pulpity różnych dyrygentów. Wybitny utwór baletowy muzyczny otwiera niekończoną możliwość interpretacji choreograficznych³. Debussy swego utworu nie komponował dla baletu, Czajkowski – tak, a baśniową opowieść o dziewczynie zaklętej w ptaka, którą kierował się pisząc partyturę, ułożyli mu literat i tancerz. Jej autorstwo, w tym przypadku, trzeba więc przypisać kilku osobom, ale na ogół idea – czyli temat, anegdota, zarys fabuły - utworu baletowego, rozumianego jako kompozycja muzyczna, wynika z „twórczego «mariażu» librecisty i kompozytora”⁴.

Libretto

Libretto utworu baletowego powstające w porozumieniu z kompozytorem (Irena Turska utwory takie określa mianem „baletów oryginalnych”⁵ decyduje o tym, że muzyka takiego utworu zawsze jest programowa. Oczywiście istnieje wiele choreograficznych utworów baletowych abstrakcyjnych, będących czystym układem tańca (z zastosowaniem świateł, dekoracji, kostiumów), ale są one wówczas tworzone do muzyki już istniejącej. Tego rodzaju dzieła charakteryzowały twórczość George’a Balanchine, i charakteryzują nadal Jiříego Kyliána, z dorobku Conrada Drzewieckiego wymienić można *Adagietto* do muzyki z *V Symfonii* Mahlera czy *Kwintet C-dur* do muzyki *Kwintetu smyczkowego C-dur* Schuberta. Ale wybitni choreografowie, jak Maurice Béjart i Boris Eymann do wybranej muzyki tworzą balety fabularne, sami układając

1 I. Turska, *Przewodnik baletowy*, PWM Kraków 1997, wyd. III

2 Zasady pisma ruchowego, tzw. kinetografii ustalił Rudolf Laban (publikacje 1928, 1956), polski *Podręcznik kinetografii według metody Labana-Knusta* Roderyka Langego ukazał się w 1975.

3 *Święto wiosny* I. Strawińskiego w przedstawieniu T. Wielkiego w Warszawie (prem. 11 VI 2011) pokazano w trzech różnych choreografiach: W. Niżyńskiego, E. Gata i M. Béjarta.

4 Korzystając z częściowych analogii utworu operowego i baletowego, czerpię tu z książki Marcina Gmysa *Technika teatru w teatrze i jej operowe konkretyzacje*, Toruń 1999, s. 44

5 I. Turska, op.cit., s. 7

libretta; Ejfman w ogóle zaczyna od fabuły i tańca, do których dobiera muzykę. Nawet w przypadku baletów oryginalnych, czyli z gotowym librettem, choreografowie często dokonują tak znacznej jego korekty, że bywają dopisywani w teatralnych programach jako jego autorzy. Najrzadziej autorami librett do własnych utworów baletowych stają się kompozytorzy. To jest casus Karola Szymanowskiego i jego *Harnasiów*, co wykazałam w swojej książce *Szymanowski w teatrze*⁶, ale niestety do Szymanowskiego, jako autora libretta – czy, jak on to określał „scenariusza” *Harnasiów* - nikogo nie udało mi się przekonać.

Libretto stanowi niezbędny zaczyn powstania utworu baletowego. Jan Lechoń, przed wojną attaché kulturalny Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Paryżu, organizując (współ z Arnoldem Szyfmanem) Polski Balet Reprezentacyjny z myślą o Międzynarodowej Wystawie Techniki i Sztuki w Paryżu (1937) połączonej z wielkim festiwalem sztuki tanecznej różnych narodów, taki ułożył plan działania: wyszukać, lub zlecić napisanie nowych librett baletowych do co najmniej dwóch programów nowego zespołu, zamówić muzykę u kilku kompozytorów, znaleźć choreografa, skompletować zespół, stworzyć przy pomocy wybitnych malarzy oprawę plastyczną. W sprawie librett zwrócono się m.in. do Ludwika Hieronima Morstina, Juliana Tuwima, Światopełka Karpieńskiego. Po kilku tygodniach napłynęły trzy libretta, więc rozpoczęły się pertraktacje z kompozytorami. Otrzymali trzy miesiące na dostarczenie partytury. W ten sposób powstał balet *Baśń krakowska* Michała Kondrackiego do libretta Morstina (wg legendy o panu Twardowskim) i *Apollo i dziewczyna* Ludomira Różyckiego do libretta Światopełka Karpieńskiego. Do repertuaru Polskiego Baletu Reprezentacyjnego weszła też *Pieśń o ziemi naszej* Romana Palestra, do której libretto naszkicował kompozytor przy współpracy z Leonem Schillerem⁷.

Z moich badań nad polską twórczością baletową XX wieku⁸ wynika, że w wielu przypadkach libretta owe mają postać niedbałych scenariuszy, choć nieraz firmują je cenione w literaturze nazwiska, jak Juliana Tuwima (*Cagliostro w Warszawie* Jana Maklakiewicza, 1947⁹) czy Agnieszki Osieckiej (*Tytania i osioł* Zbigniewa Turskiego, 1967). Niemniej zdarzają się libretta o znacznej wartości literackiej. Za takie, z okresu międzywojennego, uznać trzeba poetyckie teksty Emila Zegadłowicza w opero-balecie *Tatry* Feliksa Nowowiejskiego (1929) i Artura Oppmana w opero-balecie *Boruta* Witolda Maliszewskiego (1930), a także prozatorskie szkice libretta Ewy Szelburg-Zarembiny do zachowanego we fragmentach pantomimy-baletu *Juria /Burzowy/* Anny Klechniowskiej (1939). Z twórczości powojennej do wartościowych literacko zaliczyć można tekst Jana Mazura, z niegdyśjszej grupy poetyckiej Młode Podhale, do baletu z głosami wokalnymi *Wierchy* Artura Malawskiego (1962) oraz teksty Aliny i Jerzego Afanasjewów do baletu *Pancernik Potiomkin* Juliusza Łuciuka (1967) i Anny Świrszczyńskiej do *Śmierci Eurydyki* tegoż kompozytora (1974).

Autora libretta z pewnością cechować winna wyobraźnia ruchowa, teatralna i muzyczna. Mając na uwadze atrakcyjność baletową, chętnie sugerują kontrasty między tańcem dworskim a ludowym, dawnym i nowoczesnym, klasycznym i charakterystycznym, sceną baletową a pantomimą – i taką sugestię, pantomimy jako łącznika sceniczno-muzycznych ogniw, zaznaczało w partyturach wielu kompozytorów. Między scenami umieszczali „muzykę na przejścia”, niekiedy tylko kilka taktów (Stefan Kisielewski). Niektórzy natomiast libreciści w swoich scenariuszach bywali nazbyt kreatywni. Wacław Kubacki, 42-letni wówczas historyk literatury i ideolog

6 M. Komorowska, *Szymanowski w teatrze*, ISPAN Warszawa 1992, ss. 228-234, 300-302, 305

7 Krystyna Jurewicz, *Polski Balet Reprezentacyjny 1937-39*, praca magisterska AMFC, Warszawa 1987./maszynopis/

8 Przeprowadzałam je w 2002 roku w ramach stypendium Ministerstwa Kultury, studiując partytury i libretta baletów polskich pozostających wtedy w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich BUW, Centralnej Bibliotece Nutowej PWM i zbiorach muzycznych Biblioteki Narodowej.

9 Podany rok odnosi się do prapremiery, nie czasu powstania utworu

socrealizmu (socrealizm w balecie upatrywał wiodącą dziedzinę sztuki) opublikował¹⁰ scenariusz mający służyć za podstawę Tadeuszowi Szeligowskiemu przy pracy nad partyturą baletu *Paw i dziewczyna* (1949) wg wiersza *Dżananda* Bolesława Leśmiana. Kubacki kolejne ogniwa określał muzycznymi oznaczeniami (Allegro, Poco adagio, Scherzo), podpowiadał kompozytorowi liczbę i charakter wprowadzanych tematów (temat „trzepotu barwnych ptaków”, temat „szafirowych małpek”, temat „krzyku pawia”, temat „strzały – temat grozy”) i rodzaje tańców („taniec łowców”, „pochód słoni”), przyszłemu zaś inscenizatorowi – rekwizyty i formy kostiumów. Scenariusz ten bezlitośnie wyszydziła „Nowa Kultura”¹¹; szyderca krył się pod literkami tdr, czyli był nim Tadeusz Drewnowski.

Nie mniej drobiazgowo opisywał baletową akcję Artur Marya Swinarski w swym librecie *Z chłopa król*¹², do którego muzykę skomponowała Grażyna Bacewicz (1954). We wprowadzeniu do tekstu opartego na staropolskiej komedii Piotra Baryki Swinarski ambitnie powoływał się na Szekspira, a potem snuł opowieść: „Wieś, plac /.../ w głębi karczma /.../. Młodzież tańczy przed karczmą opoczyńskiego oberka./.../ Melodia oberka rozplywa się w melancholijnej kadencji /.../ Rozbrzmiewa wolny kujawiak /.../ złośliwych bab. /.../ Walc wolny, zmysłowy /.../ Druga część walca szybka, figlarna /.../ Polka tramblanka na trzy czwarte /.../ przechodzi w polkę na dwie czwarte /.../ Trambłanka forte /.../ zwalnia tempo, cichnie. Pobudka na waltorni piano”. Bacewicz, co widać w rękopisie, stosowała się do tego scenopisu w ograniczonym stopniu.

Jakie zatem libretta chcieliby otrzymać kompozytorzy? Oto ich wypowiedzi z marca 1962 roku:

„Balet jest w tym podobny muzyce, że jest w istocie swą sztuką asemantyczną. Operuje on wprawdzie elementami, mogącymi coś zupełnie określonego znaczyć lub wyrażać (mam na myśli poszczególne gesty, mimikę, a nawet całe sytuacje), jednak sama zasada, na jakiej łączymy te elementy w większe całości, nie powinna być zapożyczona od dramatu, czy innych sztuk semantycznych, prowadzi to bowiem do fałszu artystycznego, połowiczności lub śmieszności. Większą formą widowiska baletowego powinna rządzić nie fabuła, anegdota, akcja mająca swą samodzielną treść, lecz czysto wizualna kompozycja i jej ekspresyjny przebieg” (Witold Lutosławski; jego *Małą suitę*, z dobraną do choreografii fabułą, wystawiła Janina Jarzynówna, 1961).

„Balet odpowiadający dzisiejszym czasom i upodobaniom dzisiejszej publiczności, to taki, który wchłonąłby współczesną muzykę taneczną (jazz i tańce południowo-amerykańskie) syntetyzując ją w jakiś sposób z muzyką klasyczną. /.../ Libretto powinno być wyraźne i przejrzyste; akcja, której treść zrozumieć można dopiero po przestudiowaniu objaśnień w programie, w ogóle nie ma sensu, lepiej już w taki razie tworzyć balety bez libretta” (Stefan Kisielewski, autor baletów *Diabły polskie*, 1955, *Wesołe miasteczko*, 1967, *System Doktora Smoły i Profesora Pierza*, 1988)

„Najwłaściwszą dziś formą widowiska baletowego wydaje mi się spektakl niezbyt długi, najlepiej jednoaktowy. Do tego libretto powinno być krótkie, zwarte, nie przeładowane literackością; powinno zostawiać dużą swobodę fantazji twórczej choreografa i scenografa, no i postacie (ewentualnie jedna postać) muszą w nim być wyraźnie zaznaczone, to jest – mieć szerokie pole do działania, w sensie choreograficznym /.../ Muzyka do takiego baletu powinna być przede wszystkim dostatecznie ruchliwa, aby można ją było tańczyć. Jeśli chodzi o budowę formalną, jestem za tradycyjnym podziałem na «numery» o różnorodnym charakterze i nastroju. Powinny się one tak mieszać i przeplatać, aby nie dopuścić do monotonii tańca, który w widowisku tego rodzaju

10 „Zeszyty Wrocławskie” 1949 nr 3-4

11 „Nowa Kultura” 1950 nr 8, rubryka *Komentarze*

12 Z pieczętek i dat na tego rodzaju maszynopisach wnioskować można, że libretta (jak przed wojną Lechoń) zamawiało Ministerstwo Kultury (na maszynopisie Swinarskiego złożonym 27 XI 1951 r. widnieje pieczętka Centrali Obsługi Przedsiębiorstw i Instytucji Artystycznych)

w pierwszym rzędzie powinien fascynować widza” (Zbigniew Turski, autor baletów *Tytania i osioł*, 1967, i *Ndege – Ptak*, 1971)

„Bardzo nie lubię opowieści tańczonej, baletu, który coś opowiada, a już zwłaszcza kiedy opowiada historię długą i zawiłą. Uznaję więc balet tylko dla samego tańca, lub wyrażający coś bardzo prostego /.../ Balet powinien być widowiskiem a nie łamigłówką wkraczającą w nie swoją dziedzinę wyrazu. Proste dekoracje, tło kotar, twórcze operowanie światłem /.../ a na ich tle taniec doprowadzony do perfekcji, zachwycający nas sam przez się. Taniec, będący prawdziwą dyscypliną ciała, całego ciała: rąk, nóg, twarzy, korpusu, każdego gestu i drgnięcia, choćby czubkiem palców. Elementy te związane ściśle z muzyką, z kształtem melodii czy tematów, z instrumentacją, kontrapunktem, rytmem. /.../ A więc balet jako twórcze odczytanie muzyki. Jedynym librettem takiego baletu powinna być muzyka”¹³ (Zygmunt Mycielski, autor baletu *Zabawa w Lipinach* do libretta Jarosława Iwaszkiewicza, 1954).

No dobrze – ale skoro libretto dla baletu napisał sam Bolesław Leśmian?? Jego utwór to właściwie nie libretto, lecz wedle autorskiego określenia „Baśń mimiczna w trzech Przywidzeniach”¹⁴. Wedle listu córki poety Marii Ludwiki Mazurowej¹⁵ ów dramat mimiczny w pierwszym wariantcie tekstu zatytułowany *Pierrot i Kolombina*, w drugim, niewiele zmienionym, a ostatecznym *Skrzypek Opętany*, powstawał latem 1912 roku, które Leśmian wraz z żoną, córką i zaprzyjaźnioną malarką spędzał w górzystej okolicy francuskiej Riwiery. Wspaniała przyroda wdzierająca się do okien domku na odludziu, dziwne obrazy, przeciwstawne charaktery żony i kochanki pobudzały wyobraźnię poety. Jeśli nawet mała wtedy córka pomyliła pewne fakty¹⁶, powstał niezwykle tekst z postaciami skrzypka Alaryela, jego żony Chryzy, Rusałki Leśnej, Wiedźmy, Karłów, Duchów i Węża, pełen tajemniczych przedmiotów, olśniewający kolorami i dźwiękami, zamknięty śmiercią Alaryela. W tamtym tragicznym dla Europy czasie poprzedzającym i następującym tuż po pierwszej światowej wojnie, idea pantomimy, jako szczególnej odmiany teatru, błąkała się po krainie sztuki. W 1914 Guillaume Apollinaire napisał pantomimę *O której odchodzi pociąg do Paryża*¹⁷, a później jeszcze scenariusz do baletu. Karol Szymanowski swą pantomimę *Mandragora* skomponował (w 1920) do historyjki składanej przy nim zdanie po zdaniu przez grono zaprzyjaźnionych artystów¹⁸.

W latach 30. Leśmian ponoć chciał wystawić *Skrzyпка Opętanego* w operze warszawskiej. Rozumiał potrzebę dokończonowania muzyki, miał rozmawiać o tym z Karolem Szymanowskim. Do tekstu dołączył *Uwagi autorskie*. Zwracał w nich uwagę na ruch i rządzący nim rytm, czyli „konieczność muzyki w dramatach mimicznych”¹⁹. Wobec jego *Skrzyпка*, odnalezionego późno, w Ameryce, i opublikowanego w Polsce dopiero w 1985 roku, teatr i balet polski nie pozostały długo obojętne. Już w parę lat potem, Ewa Wycichowska, tancerka, choreograf i dyrektor Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego – artystka o wyjątkowo wysokiej kulturze humanistycznej (w baletowej twórczości inspiracje czerpała z Wyspiańskiego, Wojaczka, Goethego, Becketta, Hessego, Gombrowicza, Barańczaka) – przeczytała tekst Leśmiana i ujrzała w nim odbicie „faustowskich niepokojów, jakie towarzyszą jej w scenicznej drodze, niemoc twórczą, która wyzwala opętanie i miłość, która rodzi zbrodnię”²⁰. Po lekturze owego dramatu mimicznego był już także Maciej Małecki (ur. 1940), kompozytor nadzwyczaj bliski wielkiej literaturze, autor musicalu, opery, i znakomitej muzyki do licznych przedstawień teatralnych. „Tę symboliczną, pełną namiętności i

13 Wypowiedzi kompozytorów w: „Opera viva”. Numer trzeci, wyd. T. Wielki w Warszawie, marzec 1962, ss. 39-42

14 B. Leśmian, *Skrzypek opętany*, opracowała i wstępem poprzedziła Rochelle H. Stone, PIW Warszawa 1985

15 Fragment listu M. L. Mazurowej do R. H. Stone, edytorce tekstu B. Leśmiana zamieszczony został w programie przedstawienia *Skrzypek opętany* Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego (prem. 7 IV 1991 r.)

16 Zob. próba datowania *Skrzyпка*... w obszernym *Wstępie* R. H. Stone, B. Leśmian, *Skrzypek*...op. cit. ss. 7-10

17 Druk w „Dialogu” 1985 nr 5; muzykę skomponował Alberto Savinio, jednak z powodu wybuchu wojny pantomimy nie wystawiono

18 M. Komorowska, op.cit. s. 93-94

19 B. Leśmian, *Skrzypek*... op.cit. s. 233

20 Wypowiedź w programie prapremiery *Skrzyпка opętanego*, Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (4 IV 1991)

nieomal perwersji opowieść o artyście, który zмага się z niemożnością tworzenia można w całości odrzucić, lub w całości zaakceptować. Mnie olśniła”²¹ - wyznał Małecki.

M u z y k a

Relacje między librettem a muzyką bywają rozmaite. Rękopiśmienna, autorska partytura *Świtezianki* Eugeniusza Morawskiego (1931) – Władysław Malinowski uważa ten utwór za jedną z najlepszych partytur symfonicznych międzywojnia²² – wygląda na pisaną jednym ciągiem, niczym poemat symfoniczny, nie ma śladu jakichkolwiek odniesień kompozytorskich do akcji baletu, postaci, sytuacji, itp. Tytuł baletu (nawet tytuł!) i akty wpisane są inną ręką. Przewodnik Ireny Turskiej²³ autorstwo libretta przypisuje także Morawskiemu; niewykluczone, że tworząc muzykę postępował za wyobrażaną akcją baletu. Skrajny przykład stanowi balet *Rapsod* (1950); Piotr Perkowski świadomie komponował muzykę dla baletu, ale tytuł ów nadano mu już po ukończeniu partytury wraz z dodaniem libretta napisanego przez Stefana Otwinowskiego na ideologiczne zamówienie. Historyjka o Lechu, Czechu i Rusie, Kapitalizmie i Ziemi kusi dzisiaj, by z niej drwić, ale najistotniejszym jest fakt, że muzyka i libretto mogą nie mieć ze sobą żadnego związku²⁴.

Inaczej postępował Maciej Małecki. „Uznałem materiał za libretto i potraktowałem dosłownie. Starłem się, by moja muzyka z absolutną wiernością przystawała do kolejnych sytuacji, nie dokonywałem żadnych zmian ani przeinaczeń. Osoby i niektóre zjawiska jak również rekwizyty obdarzyłem motywami przewodnimi, rozmaicie przetworzone przewijają się one w całym przedstawieniu. Za jeden z ważniejszych uznałem motyw twórczej niemocy”²⁵. Ten motyw kompozytor przełożył na dwunastodźwięk, który, rozbity, układa się w skalę dodekafoniczną. Aż pięć motywów przypisał Chryzie: m. in. jej miłości, jej odbiciu w zwierciadle i jej zbrodni. Czterema motywami obdarzył Alaryela: jego samego, niemocy twórczej, grze na gałązkach (gdy jego skrzypce są nieme, Alaryel gra na gałązkach podarowanych mu przez Rusałkę, co muzycznie oddają figuracje klarnetu), jego niechęci do Chryzy. Poza motywami postaci Wiedźmy i Rusałki, Małecki wyróżnił motywami także istotne w akcji baletu przedmioty i rekwizyty: Okno, Klucz, Laskę Wiedźmy, Trumnę. W sumie przez całą partyturę przewijają się 23 motywy związane z akcją sceniczną, przeważnie uchem uchwytnie. Poza tym kompozytor oddaje dźwięki, jakie opisał Leśmian: kroki postaci, bicie zegara (to rytmiczne ostinata harfy). Szuka muzycznych ekwiwalentów sytuacji, np. kiedy izba Alaryela i Chryzy się rozpada, traci swoje dotychczasowe wymiary (Przywidzenie I), Małecki wprowadza efekt aleatoryzmu²⁶.

Istotną wydaje się kwestia instrumentu tytułowego, czyli skrzypiec. Dramat Alaryela polega na tym, iż jego skrzypce milkną, gdy bierze je do ręki. Próby wydobywania dźwięków oddawane są grą trojga pierwszych skrzypiec (czasem solowych, częściej *divisi* całej grupy), niekiedy altówki. Dopiero gdy w Przywidzeniu III pojawia się zjawa Rusałki (zabitej z zazdrości przez Chryzę) w „szacie, na której złocą się nuty pieśni tajemniczej”, następuje dramaturgiczno-muzyczna kulminacja: Alaryel odzyskuje moc tworzenia muzyki i gra - skrzypce solo intonują fantazyjny recytatyw, a potem prowadzą ekstatyczną, półnutami prowadzoną kantylenę na tle nasyconego brzmienia orkiestrowego *tutti*²⁷.

Małecki napisał partyturę na 90 minut muzyki i tyle ona trwa w nagraniu Warszawskiej Filharmonii Radiowej (ówczesna nazwa Polskiej Orkiestry Radiowej) pod dyrekcją Mieczysława Nowakowskiego wykorzystanym podczas premiery i dalszych spektakli Polskiego Teatru Tańca –

21 j.w.

22 W. Malinowski, *Eugeniusz Morawski – nieobecny*, „Ruch Muzyczny” 1979 nr 10

23 I. Turska, op.cit. s. 351

24 Szczegółowo o balecie *Rapsod* zob. M. Komorowska, *Twórczość teatralna Piotra Perkowskiego*, w: *Piotr Perkowski. Życie i dzieło*. Praca zbiorowa, AMFC Warszawa 2003, ss. 87-89

25 Wypowiedź w programie prapremiery *Skrzypka opętanego*, Polski Teatr Tańca...op.cit.

26 Kompozytor komentował swą partyturę w rozmowie z Autorką: odbyła się w dniu 6 maja 2002 roku w Warszawie

27 Zob. rękopis partytury, ss. 247-257

Baletu Poznańskiego na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu oraz podczas występów gościnnych na XI Łódzkich Spotkaniach Baletowych w Teatrze Wielkim w Łodzi (czerwiec 1991) i w ramach VII Warszawskich Dni Baletu w Teatrze Wielkim w Warszawie (marzec 1992). Kompozytor wykorzystał obsadę wielkiej orkiestry symfonicznej: potrójne drzewo (z rozkiem angielskim), w grupie blachy cztery waltornie, po trzy trąbki i puzony oraz tuba, harfa, fortepian i celesta, kwintet smyczkowy i rozbudowana perkusja, z wibrafonem, marimbą, dzwonekami, tamburynem, itp. Ten balet, miał być dla niego, jak mówił, „przede wszystkim przedstawieniem teatralnym, stąd tak ściśle podporządkowanie muzyki akcji scenicznej”. Wpisywał w partyturę didaskalia Leśmiana i zdarzenia akcji. „Uznałem, że język muzyczny winien być zgodny z <kolorem> języka leśmianowskiego i treścią tej groteski, poematu czy ballady. Jest to więc, jeśli by tak można powiedzieć, język <mieszany>, w przeważającej części tonalny, niekiedy świadomie pastiszowy, z elementami bardzo współczesnymi”.

Konfrontacja partytury i programu przedstawienia ujawnia może nie niemoc twórczą w relacji: kompozytor-choreograf (akt artystyczny przecież się zrodził i do premiery doszło), ile kłopoty utrudniające powstanie spójnej koncepcji niebywale przecież ważnego w dziejach kultury polskiej przedstawienia. Najpierw oczywiście musiała powstać partytura muzyczna i Małecki pisał ją zgodnie z tekstem Leśmiana, zaznaczając czternaście scen w Przywidzeniu I, osiem scen w Przywidzeniu II, i dziewięć scen w Przywidzeniu III. Wycichowska biorąc na warsztat kompozycję Małeckiego i tekst Leśmiana skondensowała libretto do ośmiu scen w Przywidzeniu I, czterech scen w Przywidzeniu II, i czterech scen w Przywidzeniu III. Małecki skapitulował: „Wizja choreografa jest, co rozumiałe, nieco inna od tego, co oczami wyobraźni widziałem w tym spektaklu”.

Wyobrażenia kompozytorów dotyczące relacji muzyki i ruchu, a wolnych od literackiego bagażu libretta, bywały różnorodne, i niezwykle interesujące. Roman Maciejewski (1910-1998), całe życie zafascynowany tańcem, miał własną ideę tej sztuki. „To czysty, absolutny taniec. Taniec, jako samodzielna sztuka, w paraleli do muzyki operujący własnym materiałem ruchowym. Bowiem choreografia stanowi właściwie swobodne następstwo kroków, gestów, figur wciąż nowych, zaimprovizowanych i ustalonych, nie posiada własnego ładu konstrukcyjnego, a mógłby być np. temat ruchowy i jego wariant, wariacje na ruchowy temat, itp. Próbowałem zainteresować tym Kurta Joosa. Taniec, jako sztuka autonomiczna, ale w połączeniu z muzyką. Konstrukcja choreograficzna wiernie odpowiadająca konstrukcji muzycznej. Forma taneczna odpowiadająca np. symfonii. Mam nawet na to własne określenie – „synchoria”. Temat muzyczny – temat ruchowy – konstrukcja taneczna. Trudne, ale jakież fascynujące!”²⁸

Juliusz Łuciuk w swych licznych utworach baletowych konsekwentnie utrzymywał awangardowy warsztat kompozytorski (fortepian preparowany, aleatoryzm, itp.). Jego jednoaktowy balet *Niobe*, na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, skomponowany w 1962 roku, był partyturą graficzną o założeniach aleatycznych w zakresie ruchu scenicznego i dźwięku muzycznego. Jak mówił w wywiadzie²⁹, nie znalazł choreografa ani dyrygenta, którzy podjęliby się realizacji tej partytury, więc poszedł na kompromis i przygotował drugą wersję partytury w rygorach taktowych (miała premierę w 1967 r. w Operze Bałtyckiej w choreografii Janiny Jarzynówny-Sobczak).

„Zostałem autorem baletu, chociaż nigdy żadnego baletu nie napisałem” mówił Tadeusz Baird³⁰. Mam na myśli oczywiście *Cztery Eseje* w choreografii Janiny Jarzynówny. Stało się to dla mnie poważną zachętą – zawsze bowiem obawiałem się, że balet wymaga specjalnej kategorii (czy może raczej kategoryjki?) muzyki tanecznej, potocznie zwanej «muzyką baletową», a taki rodzaj twórczości absolutnie mnie nie pociąga. Tymczasem Jarzynówna przekonała mnie, że nie istnieje «zjawisko muzyki nie nadającej się do tańczenia». Wtórował mu Włodzimierz Kotoński: „Muzyka baletowa, nawet bardzo «nowoczesna» podlega pewnym prawidłom przynajmniej w dziedzinie

28 Wypowiedź R. Maciejewskiego w programie baletu *Dies irae*, T. Wielki w Warszawie, prem. 25 V 1991

29 *Z dala od światła jupiterów*. Rozmowa G. Stanek-Peszowskiej z J. Łuciukiem w 45. lecie pracy artystycznej, „Ruch Muzyczny” 2000 nr 26

30 Wypowiedź kompozytora w *Opera viva...* op.cit.

rytmu i nie dostrzegam tu żadnych możliwości powiązania z tokiem rytmicznym muzyki, jaką obecnie piszę (rytm całkowicie swobodny, niemetryczny). Najbardziej interesujące wydają mi się próby podejmowane przez studio w Kolonii, z którym już współdziała m. in. Karlheinz Stockhausen. Możliwe, że spotkam kiedyś choreografa, z którym współpraca będzie mnie pociągała”.

Stockhausena w utworze *Inori* (z lat 1973-74), który nazwał „skomponowaną modlitwą”, interesowała kwestia zapisu gestów ruchowych skorelowanych z zapisem nutowym. Objął w nim „jedną formułą elementy muzyczne i sceniczne. Partia solisty-tancerza (te same gesty powtarzają dwie, lub trzy osoby) wychodzi od trzynastu podstawowych gestów modlitewnych, i jest zapisana na pięcioliniach. Warianty gestów zależą od zmian wysokości dźwięku, dynamiki, itp. – wzrostowi poziomu dynamicznego odpowiada np. coraz dalsze wyciągnięcie rąk do przodu. W ten sposób gesty czasem «pokazują» muzykę, czasem zaś nawiązują z nią dialog, bo wynikające z formuły (*Formelkomposition*) pauzy generalne wypełnione bywają solowymi popisami tancerzy. Gest staje się dodatkowym «głosem» wzbogacającym partie orkiestrowe»³¹

Tęsknotę za zapisem ruchu wyraził również Witold Lutosławski. „W widowisku baletowym muzyka winna odgrywać rolę równorzędną z tańcem. Ścisły związek tańca i muzyki powinien polegać nieraz na kontraście, często zaś – na swoistym kontrapunkcie, w którym gesty i zdarzenia na scenie dialogują z przebiegiem muzyki, tworząc w ten sposób nierozzerwalną kompozycję. Oczywiście rytmika i przebieg wzrokowej części takiej kompozycji musi posiadać swój ścisły zapis, stanowiący część partytury»³².

C h o r e o g r a f i a

Utwór baletowy wystawiony na scenie do muzyki (na ogół orkiestrowej) wykonywanej na żywo bądź odtwarzanej z taśmy, staje się widowiskiem, bezsłownym przedstawieniem teatralnym, a w relacji z odbiorcą, w tym odbiorcą szczególnym, za jakiego uważa się krytyk – przekazem informacyjnym, czyli Komunikatem. Komunikat płynie od Zespołu Nadawcy i wg semiologów składa się z zakodowanego tekstu głównego i tekstów pobocznych, z których jako istotne dla utworu baletowego wybieram (za Tadeuszem Kowzanem): mimikę, gest, ruch sceniczny, charakteryzację tancerza, fryzurę, kostium, rekwizyt, dekorację, światło i muzykę. Dodać trzeba (za Umberto Eco) niebywale ważne dla układu choreograficznego, bo związane z lokacją (wciąż zmienną) tancerzy w przestrzeni i między sobą, kinezykę i proksemikę. W niniejszej próbie znalezienia miejsca dla utworu baletowego w teorii komunikacji – próbie koniecznej moim zdaniem wobec pytania postawionego w tytule mego wystąpienia – czerpię z książki Marcina Gmysis,³³ odrzucając różnice, a korzystając z analogii utworu operowego i baletowego. Gmys, konstruując tam model komunikacyjny dla przedstawienia operowego, za „wyższe piętro” w Zespole Nadawcy Komunikatu uznał, co już cytowałam, rezultat współpracy między librecistą a kompozytorem. W przedstawieniu baletowym za zakodowany tekst główny z owego „wyższego piętra” Zespołu Nadawcy Komunikatu należy w moim przekonaniu uznać jednakże choreografię.

Ewę Wycichowską w *Skrzypku Opętanym* najbardziej zainteresowała sama treść dramatu mimicznego Leśmiana. Powiedziała: „Przez blisko dwa lata, podczas których *Skrzypek Opętany* rodził się i dojrzewał muzycznie, choreograficznie i plastycznie, towarzyszył mi ciągły niepokój o wierność Leśmianowi, o zachowanie atmosfery, jaką wyzwała jego głęboko usymbolizowana niepowtarzalna semantyka. Mam nadzieję, że nie zdradziłam Leśmiana, mimo iż współczesny język baletowy eliminujący konkretność znaku, ruchu czy rekwizytu, dosłowność mimiki i gestu, wymógł na mnie rezygnację z tych elementów, które w przekładzie na tworzywo ruchowe razily naiwnością zdarzeń i efektów”. Leśmian w swych *Uwagach autorskich* dołączonych do tekstu *Skrzypka* zaznaczył, iż „wszystko, co milczy, może być osobą działającą” także „przedmioty martwe”,

31 K. Kwiatkowski, *Modlitwy zapisane nutami. Karlheinz Stockhausen „Inori”*, „Ruch muzyczny” 2003 nr 26

32 Wypowiedź kompozytora w *Opera viva...op.cit.*

33 M. Gmys, op. cit., ss. 42-45

mające „udział w akcji. Aktor mimiczny winien je traktować jako osoby dramatu, obdarzone życiem i wpływem tajemnym. Pomiędzy aktorem a przedmiotami martwymi wywiązują się wyraźne sytuacje”. Wycichowska uwagę Leśmiana przyjęła za przyzwolenie, i rzeczywiście obsadziła swych tancerzy w rolach Latarni, Laski i Zegara Wiedźmy, Skrzypki [Alaryela], Klucza, Węża i Światła Indygowego. Zamąciło to moim zdaniem w przedstawieniu klarowną u Leśmiana czytelność akcji, która i tak rozgrywa się u Wycichowskiej między trzema osobami: Alaryelem, Chryzą i Rusalką.

Wycichowska – jako tancerka i choreografka obdarzona ogromną muzykalnością– uczyniła swój utwór baletowy jakby niezależnym od partytury Małeckiego. Sporządziła do choreografii *Skrzypka* szczegółową partyturę baletową (jedna jej strona została zreprodukowana w programie), i można było sobie wyobrazić egzemplarz idealny, w którym pod zapisanymi pięcioliniami nut krytyk ujrzy kinetograficzne zapisy tańca. Jednak wątpię, czy egzemplarz taki w ogóle powstał. Wycichowska umknęła od pantomimy Leśmiana, za którą podążał Małecki zafascynowany magią literatury, aurą baśni i tajemnicy roztoczonej przez genialnego poetę. Wydaje się, iż artystą idealnym dla scenicznego ukazania niezwykłego utworu Leśmiana był Henryk Tomaszewski i jego *Pantomima Wrocławska*, i szkoda, że nie mogło dojść do takiej realizacji. Wycichowska, której zawdzięczamy przecież prapremierę, udała się w bliską jej stronę baletu i tańca, teatru w s c e n o g r a f i i Ryszarda Kaji. Wykreowała w swym teatrze tańca także aurę baśni i tajemnicy, tyle, że inną od leśmianowskiej.

Przede wszystkim różnicowała wyraźnie ciemny świat Chryzy i Wiedźmy, i jasny świat Rusalki. Różnicowała je światłem, lecz również rodzajem tańca. Dla Rusalki i towarzyszących jej Duchów przeznaczyła techniki neoklasyczne, a odchodząc od wierności didaskaliom i opisom poety, pozbawiła Rusalkę czarodziejskiej szaty; jej ciało opina połyskujący srebrzyście trykot, wydaje się zjawą z księżycą. Chryzie (odtworzyła tę postać sama choreografka), Wiedźmie i Karłom wyznaczyła ekspresyjny ruch rodem z tzw. tańca wyrazistego, o geometrycznych niekiedy formach. Alaryel, rozdarty między obydwoma kobietami i światami, wykorzystywał w swej roli oba rodzaje tańca. Ciekawe, że ze środków pantomimy Wycichowska zachowała imitację rozpaczliwych ruchów Alaryela próbującego, z użyciem rekwizytu, grać na skrzypcach, ale tylko w tych momentach (kilku), kiedy w orkiestrze gry tej nie słychać. Natomiast w kulminacji, gdy skrzypce Alaryela odzyskują głos, a on sam muzyczną moc, skrzypek zamiera w geście zwycięstwa, a do skrzypcowego recytatywu płynącego z orkiestry tańczy radośnie Rusalka, by następnie połączyć się z Alaryelem w przedśmiertnym, pięknym *pas de deux*.

Nie najlepszej jakości, konwertowane z VHS na DVD nagranie live ze spektaklu *Skrzypka Opętanego*³⁴ zaciera żywą w mej pamięci barwność i fantazyjność tego przedstawienia. Pamiętam jednak także poczucie niespełnienia. Nieomal pewność, że tekst Leśmiana niósł więcej, niż było widać na scenie i więcej, niż słyszało się muzyce dobiegającej z głośników.

O c e n a – m o ż l i w o ś c i i n i e m o ż n o ś c i

Utwór baletowy, muzyczny i choreograficzny, zrodził się z pewnością z libretta (po prawdzie dramatu mimicznego) Bolesława Leśmiana. Czy, po przyjęciu formy widowiska będąc już z pewnością Komunikatem słanym przez Nadawców (kompozytora, choreografa, scenografa i wszystkie sceniczne subkody) do Odbiorcy, w tym krytyka, mógł przekazywać wszystkie znaczenia i treści poetyckiego tekstu Leśmiana? Nie mógł. Jak powiedział któryś z wielkich artystów baletu: taniec nie przekazuje liter. Przekazuje gesty. Czy asemantyczna muzyka, i asemantyczna (nie pantomimiczna) choreografia mogą być istotnie znaczące? Nie mogą. Chyba nie mogą. Możemy tylko do tej muzyki, i do tej choreografii dopisywać nasze interpretacje (ja czynię to chętnie i często).

Skrzypek Opętany Leśmiana/ Małeckiego/ Wycichowskiej/ Kaji, a może Wycichowskiej/

34 Za dostarczenie mi nagrania z przedstawienia *Skrzypek opętany* wyrażam wdzięczność dyrektor Polskiego Teatru Tańca p. Ewy Wycichowskiej i p. Jagodzie Ignaczak.

Kaji/ Leśmiana/ Małeckiego (kogo tu stawiać na pierwszym miejscu?), a może Małeckiego/ Leśmiana/ Wycichowskiej/ Kaji – w sumie dobre miał recenzje. Krytycy szermowali nazwiskiem Leśmiana, pisali o „znakomitym tworzywie dla wszystkich twórców spektaklu” i o „spotkaniu z Leśmianem dzięki muzyce i scenografii”³⁵; o „harmonijnym widowisku o rzadkim zestrojeniu wszystkich jego elementów” i „jedynej, niepowtarzalnej atmosferze”³⁶; podkreślali „tajemniczość i niesamowitość opowieści”³⁷. Pisarka Małgorzata Musierowicz, znawczyni i wielbicielka Leśmiana odebrała ten spektakl jako absolutnie zgodny z duchem jego poezji. „To dziwne, halucynacyjnie piękne przedstawienie./.../ Najzupełniej doskonała harmonia wszystkich elementów – obrazu, dźwięku i ruchu /.../. To, co zrobiono z kształtem i kolorem w tym spektaklu, jest baśnią sama w sobie: połyski purpury, migotanie złota, smugi wyrafinowanych szarości i błękitów, zielonkawa biel, nasycone fiolety, zmienne formy ciał i przedmiotów i nawet nisko pełznące kłęby mgły, dopełniające kompozycji – a wszystko w zmieniających się planach, w mroku, w półcieniach, w nagłym świetle to holenderskim, to hiszpańskim w charakterze /.../ Duchy i Karły zupełnie jak z Wojtkiewicza! /.../ sugestywna muzyka jakby przyklejona do obrazu”³⁸.

Czy wszyscy ci piszący czytali dramat mimiczny Leśmiana? Nie wiem. Czy krytyk powinien czytać to, co stało się zarzewiem artystycznego pomysłu? Zwykle, kiedy się to uczyni, występuje ogromny rozdziew między początkiem a rezultatem. Czy jest tu w ogóle szansa – i potrzeba! – oceny baletowego utworu muzycznego w oderwaniu od sceny? I co tu w ogóle oceniać – utwór choreograficzny i kunszt tancerzy? A może właśnie „tylko” przedstawienie, ów Komunikat, przesłanie kierowane ku odbiorcy, że sztuka miewa siłę niszczącą artystę. Lecz w jakim stopniu będzie to odczytem, a w jakim – interpretacją? Stawiam tu wiele pytań. I choć przyjmuję czasem rolę krytyka, nie znam na nie odpowiedzi.

Skrzypek Opętany. Muzyka – Maciej Małecki (w nagraniu Warszawskiej Filharmonii Radiowej, dyr. Mieczysław Nowakowski). Libretto (wg *Skrzyпка Opętanego* Bolesława Leśmiana), inscenizacja, reżyseria i choreografia – Ewa Wycichowska. Scenografia i kostiumy – Ryszard Kaja. Reżyseria światła – Andrzej Binek.

W obsadzie: Krzysztof Raczkowski (Alaryel), Robert Szymański (Skrzyпка Złota), Ewa Wycichowska (Chryza), Iwona Wojtkowiak (Rusalka Leśna), Mariola Lebida (Wiedźma)
Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, prapremiera 4 IV 1991 w T. Wielkim w Poznaniu

Powyższy został wygłoszony na konferencji naukowej „Konteksty krytyki muzycznej” zorganizowanej w dn. 14-15 IX 2011 roku w Warszawie wg koncepcji Profesora Michała Bristigera przez Stowarzyszenie De Musica.

35 (mag) *Miłość, zbrodnia i Leśmian...*, „Kurier codzienny” 1991 nr 69

36 Z. Beryt, *Chryza opętana*, „Gazeta Poznańska” 22 IV 1991

37 (iwa) *Ewa Wycichowska znów pokazała klasę*, „Gazeta Poznańska” 6-7 IV 1991

38 M. Musierowicz, *Z Poznania. Będzie wspaniale*, „Goniec Teatralny” 3 VI 1991

