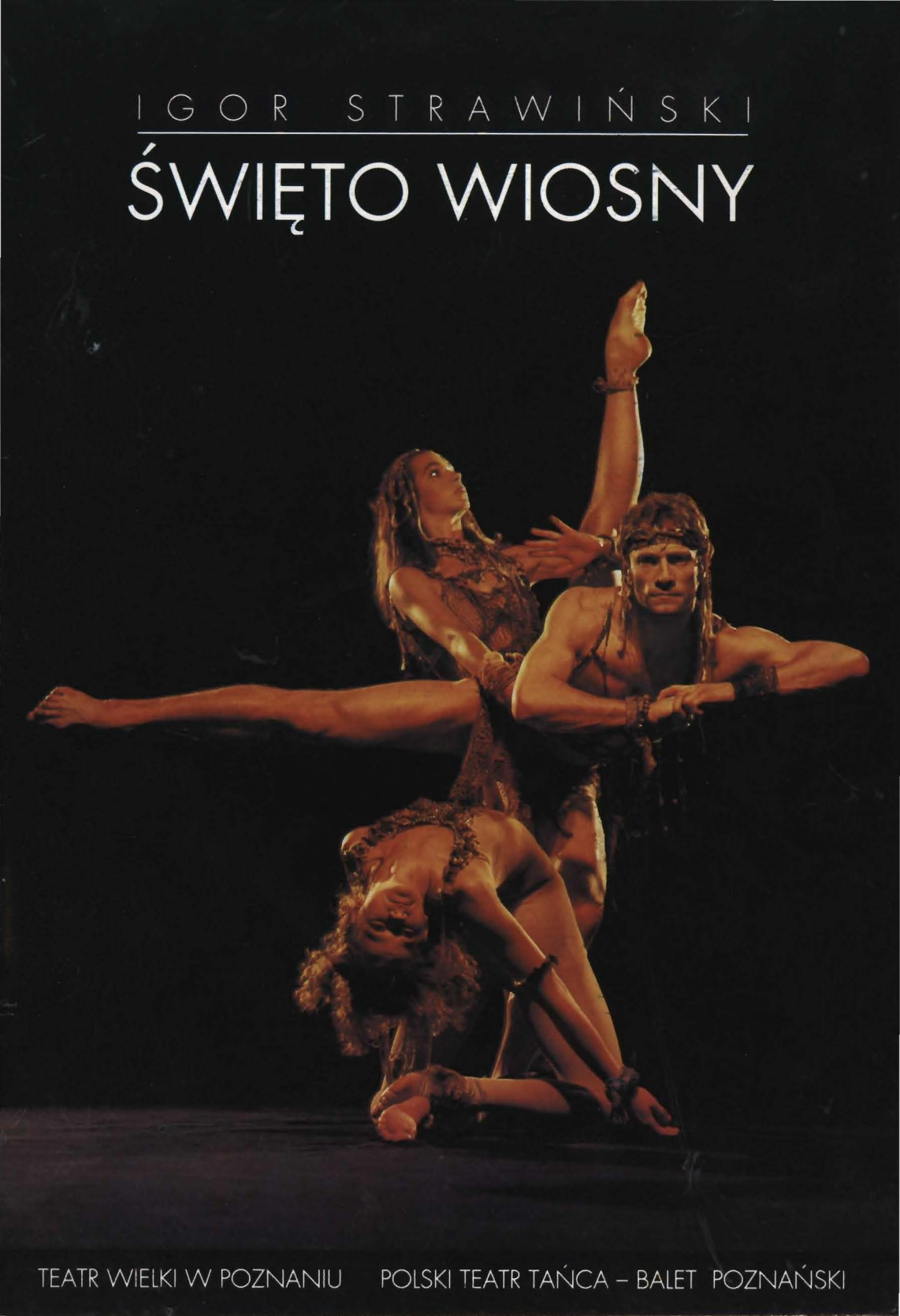
IGOR STRAWIŃSKI

ŚWIĘTO WIOSNY



TEATR WIELKI W POZNANIU POLSKI TEATR TAŃCA – BALET POZNAŃSKI

Polski Teatr Tańca –
– Balet Poznański

Teatr Wielki

Igor Strawiński

Święto Wiosny

Le Sacre du Printemps

Premiera 1 października 1993
w ramach II Dni Muzyki i Teatru Poznań '93

Części:

I Adoracja

II Ofiara

* * *

Kierownictwo muzyczne
Zbigniew Graca

Choreografia i inscenizacja
Ewa Wycichowska

Scenografia i kostiumy
Ryszard Kaja

Baletmistrz
Liliana Kowalska

Asystenci choreografa
Mariola Hendrykowska
Witalij Litwinienko

Asystent scenografa
Czesław Pietrzak

Światło
Adam Alankiewicz
Andrzej Binek

Inspicjent
Krystyna Kostrzemska

Obsada:

Strażnik Wielkiego Drzewa – Aleksander Rulkiewicz
Giennadij Miedvied

Pomocnicy – Beata Wrzosek
Ewa Sobiak
– Piotr Halicki
Mirosław Ogórek
Przemysław Grządziela

Goście – Beata Foedke
Honorata Mickiewicz
Ewa Sobiak
Irina Suchorukova
Witalij Litwinienko jr
Ryszard Węgrzynek
Mirosław Ogórek
Agata Ambroziewicz
Giennadij Miedvied

Dziewczęta

Ofiarowana – Anna Gruszka
Monika Lisowska

Pierwsza – Joanna Wodas
Iwona Pasińska
Karina Adamczak
Agata Ambrozińska
Adrianna Cygankiewicz
Anna Gruszka
Anna Kośmider
Monika Lisowska
Iwona Pasińska
Joanna Wodas
Beata Foedke

Chłopcy

Pierwszy – Krzysztof Raczkowski
Paweł Mikołajczyk
Przemysław Grządziela
Paweł Mikołajczyk
Mirosław Ogórek
Maciej Roman
Anatol Zaborski
Szymon Halik*
Przemysław Kubicki*

* uczniowie IX klasy Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu

Orkiestra Teatru Wielkiego w Poznaniu

Dyrygent
Zbigniew Graca
Jacek Kraszewski

Ewa Wycichowska

Tancerka, choreograf, pedagog.

Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu i Akademii Muzycznej w Warszawie. Stypendystka L'Academie Internationale de la Danse w Paryżu. Wieloletnia primabalerina Teatru Wielkiego w Łodzi.

Od 1988 r. dyrektor naczelny i artystyczny Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego. Kreowała główne partie w repertuarze klasycznym, charakterystycznym i współczesnym, m.in. *Romeo i Julia, Królewna Śnieżka, Córka źle strzeżona, Gajane, Coppelia, Giselle, Ognisty ptak, Zielony stół, Medea, Karłowicz, Sen nocy letniej, Szeherezada, Wolfgang Amadeusz, Faust goes rock, Skrzypek opętany.*

Jako choreograf debiutowała w roku 1980 *Głosem kobiecym (z nieznanej poetki)* do muzyki Krzysztofa Knittla. Jest autorką kilku baletów pełnospektaklowych i kilkudziesięciu innych prac choreogreaficznych, m.in. *Koncertu f-moll* Chopina, *Stabat Mater* Szymanowskiego, *Miriam* i *Cienia* Przybylskiego, *Karłowicza* (współautorstwo), *Faust goes rock* The Shade, *Święta Wiosny* Strawińskiego, *Fantazji na Harnasia* Kilara/Malawskiego, *Symfonii koncertującej Es-dur* Mozarta, *Bachianas Brasileiras* Villi-Lobosa, *Misterium słońca* i *Misterium ziemi* Ginastery.

Współpracując także z teatrami operowymi i dramatycznymi, w ostatnich latach zrealizowała m.in. choreografię do *Mefistofelesa* Boito (reż. Ryszard Peryt), *Sonaty Belzebuba* (Bohdan Hussakowski), *Króla Rogera* Szymanowskiego (Krzysztof Zanussi), *Operetki* Gombrowicza (Krzysztof Zaleski) oraz *Pięknej Lucyndy* Hemara i *Czerwonych nosów* Barnesa (Eugeniusz Korin).

Zbigniew Graca

Absolwent Warszawskiej Akademii Muzycznej w klasie skrzypiec oraz dyrygentury symfonicznej (u prof. S. Wisłockiego). Kształcił się u Franco Ferrary we Włoszech i Rafała Kubelika w Szwajcarii. Laureat międzynarodowych konkursów dyrygenckich: w Kopenhadze (1983, III nagroda), Katowicach (1983, V nagroda), Wiedniu (1984, III nagroda).

W latach 1975-1980 pracował z Orkiestrą PRiTV w Warszawie, a do 1985 r. z Orkiestrą Symfoniczną w Aachen (Niemcy) jako koncertmistrz i dyrygent. W latach 1985-1988 był pierwszym dyrygentem Opery Królewskiej w Kopenhadze, gdzie przygotował i przedstawił 5 premier. Pracował na stanowisku dyrektora artystycznego Opery Wrocławskiej. Dyrygował w Austrii, Danii, Francji, Szwajcarii i Szwecji. Współpracuje z warszawską Operą Kameralną, od sezonu 1992/93 z Teatrem Wielkim w Poznaniu.

Ryszard Kaja

W 1984 r. ukończył PWSSP w Poznaniu, uzyskując dyplom na Wydziale Malarstwa w pracowni Norberta Skupniewicza. Zajmuje się malarstwem olejnym, grafiką o technice mieszanej, rysunkiem, scenografią oraz grafiką użytkową, projektując ilustracje książkowe, plakaty teatralne i reklamowe. Eksponował swoje prace na wielu indywidualnych wystawach, m.in. w galeriach Poznania, Łodzi, Krakowa, Lublina oraz w Niemczech i Szwecji.

Jako scenograf debiutował w r. 1989 realizacjami w *Koncercie op. 1 (polskim)* Polskiego Teatru Tańca. Od 1990 r. jest głównym scenografem w Teatrze Wielkim w Łodzi, współpracuje z Polskim Teatrem Tańca i Operą Wrocławską. Fascynują go zjawiska determinowane przez iluzję, magię i groteskę teatralną. W r. 1990 został laureatem nagrody Złotej Łódki za scenografię i kostiumy do spektaklu *Ernani*.

„Dzicy" na Champs-Elysées

Rok 1905. Debussy kończy swój poemat symfoniczny *La Mer*, w Niemczech występuje grupa plastyków *Die Brücke* – ich awangardowy program deformacji kształtu i egzaltacji koloru da początek ekspresjonizmowi. W Salonie Jesiennym w Paryżu kilku nieznanych młodych malarzy wystawia swoje obrazy – krytycy są oburzeni i zaskoczeni nowym rodzajem ekspresji: brutalny, ostry kontur, agresywne barwy, szorstkość faktury. Etienne Vauxcelles napisze o nich *fauves* – „dzicy".

Grupa nie istniała zbyt długo; zaledwie po dwóch latach Vlaminck podąży śladem ekspresjonistów, poszukiwania Braque'a i Deraine'a w kierunku przestrzennego geometryzowania postaci i obiektów zbiegną się z kubizmem Picassa zamanifestowanym w 1907 roku *Pannami z Avignon*. Wkrótce poezja włoskich futurystów podbije Paryż (1909), a Kandinsky namaluje swą pierwszą abstrakcję (1910) – rozpowszechnia się stylistyczny protest przeciw impresjonizmowi. Artyści próbują nowych języków wypowiedzi, tworzą nowe ideologie, malarze, muzycy i poeci formułują wspólne programy twórcze. Krytyka z trudem nadąża z przyzwyczajaniem się do tej różnorodności form, miłośnicy sztuki – zdezorientowani i zaskakiwani na każdym kroku – dają się wkrótce ponieść fali oszołamiających zjawisk: przyklaskują wszystkiemu, co odmienne, niecodzienne, odważne, frapujące, dziwne.

Paryż jest mekką awangardzistów początku wieku. Tutaj przebywają twórcy z różnych zakątków świata, przeróżnych profesji i zainteresowań. Mieszają się elementy różnych kultur i temperamentów, artyści poszukują inspiracji w sztuce Japonii, potem Afryki, Islamu, Polinezji – zafascynowani egzotyką tych miejsc. W 1906 roku odbywa się cykl wystaw malarstwa rosyjskiego – pierwsza w historii tak obszerna i powszechna prezentacja artystów rosyjskich na zachodzie Europy. Sztuka rosyjska frapuje Paryż; wkrótce jej echa będą pobrzmiewać w kulturze tworzonej poza Rosją.

Organizatorem rosyjskich wystaw w Paryżu jest Sergiusz Diagilew – prawnik, muzyk i krytyk sztuki (był autorem opracowania historii malarstwa rosyjskiego XVIII w.), człowiek o szerokich zainteresowaniach, nieposkromionym temperamencie i fenomenalnej intuicji.

Jestem:

1. Szarlatan, zresztą pełen „brio"

2. Wielki charmeur

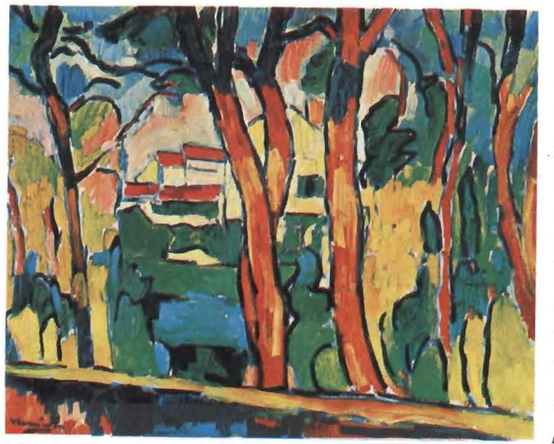
3. Arogant

4. Człowiek posiadający wiele logiki i mało skrupułów

*5. Istota absolutnie pozbawiona talentu. Zresztą myślę, że znalazłem swe prawdziwe powołanie: mecenat. Ku temu mam wszystko, co trzeba, oprócz pieniędzy. Ale to przyjdzie.**

Począwszy od 1902 roku, Diagilew wydaje w Rosji *Świat Sztuki* – periodyk poświęcony nowym tendencjom artystycznym – wywołując burzliwą reakcję zachwyconej młodzieży oraz oburzonych przedstawicieli środowisk o zachowawczych poglądach.

* Z listu do macochy, Heleny Panajewej-Diagilewej



Maurice de Vlaminck, Pejzaż z czerwonymi drzewami, 1906

W Petersburgu dochodzi do ostrego sporu – entuzjaści nowej sztuki organizują *Wieczory muzyki współczesnej*, gdzie prezentowane są utwory m.in. Francka, Faurego, Ducasa, d'Indy, wzniecając ataki oburzonej na ów brak dobrego smaku większości pedagogów Konserwatorium. Zdarzają się, na szczęście, profesorowie bardziej liberalni, jak choćby Liadow czy Rimski-Korsakow ze swoim sądem o muzyce Debussy'ego: *lepiej tego nie słuchać, bo można się przyzwyczaić i w końcu się polubi.*

W grupie petersburskich rewolucjonistów estetycznych znalazł się młody Igor Strawiński. Studia prawnicze podjęte dla zdobycia solidnej profesji – historia muzyki i nauk prawniczych, widać, wspólnym kołem się toczy – nie osłabiły w nim wcześniej podjętego postanowienia, aby poświęcić się kompozycji. Przyjaźnie, jakie nawiązywał w owym czasie, zbliżały go przede wszystkim do środowiska o artystycznych zainteresowaniach i śmiałych poglądach, skupionego wokół awangardowego *Świata Sztuki*. Byli to młodzi malarze, uczeni, i intelektualiści. Wiele z tych kontaktów zawdzięczał Strawiński osobie Rimskiego-Korsakowa, którego uczniem został w 1902 roku. W jego domu spotykał wielu znakomitych i uznawanych wówczas artystów zagranicznych, którzy – przybywszy do Rosji – spieszyli złożyć uszanowanie sędziwemu kompozytorowi. Rimski-Korsakow, sam będąc profesorem Konserwatorium, odradzał Strawińskiemu wstąpienie w progi tej uczelni ofiarowując w zamian swoje cenne uwagi. *Chociaż przez swoją naiwność* – wspomina kompozytor swoją pierwszą wizytę u Korsakowa – *byłem trochę rozczarowany umiarkowanym entuzjazmem mistrza dla moich pierwszych prób kompozytorskich, pocieszało mnie to, że mimo wszystko radził mi kontynuować naukę i dał tym samym dowód, że widzi we mnie zdolności wystarczające, abym poświecił się tej karierze. Uspokoiło mnie to tym bardziej, że wszyscy znali surowość, a zarazem szczerość jego ocen, gdy należało rozstrzygać o muzycznym powołaniu debiutanta, ponieważ zdawał sobie sprawę, że jego wielki autorytet czyni go za to rozstrzygnięcie odpowiedzialnym. I tak opowiadano, że jakiemuś młodemu człowiekowi, który przyszedł pokazać mu kompozycje i prosić o radę, dodając, że jest lekarzem, odpowiedział: „Otóż to. Niech pan nadal zajmuje się medycyną."*

Pod kierunkiem Rimskiego-Korsakowa pisze Strawiński swoje pierwsze utwory wykonane w ramach Rosyjskich Koncertów Symfonicznych w 1907 roku. Rok później zabrzmiało tam *Scherzo fantastyczne* oraz entuzjastycznie przyjęte *Sztuczne ognie* – mistrz nie doczekał już, niestety, tego wykonania. Słyszy je natomiast przebywający wówczas w Petersburgu Sergiusz Diagilew, który myśli właśnie o skompletowaniu zespołu baletowego i zaprezentowaniu go w Paryżu. Natychmiast też, kierowany nieomylnym instynktem,

powierza debiutującemu Strawińskiemu orkiestrację kilku utworow Chopina składających się na balet *Sylfidy* (pozostałe części zinstrumentowali Czerepin, Głazunow i Liadow), a kilka miesięcy później proponuje mu skomponowanie całkiem nowego, odrębnego dzieła: *Ognisty ptak* inauguruje sezon zespołu *Baletów Rosyjskich* w Operze Paryskiej w 1910 roku, gorąco oklaskiwany przez publiczność; Debussy, Ravel i de Falla z nieskrywaną radością witają w osobie Strawińskiego objawienie nowego talentu przyjmując go do grona swoich przyjaciół.

Sukces *Ognistego ptaka* dał początek dwudziestoletniej współpracy i szczerej przyjaźni Strawińskiego i Diagilewa – przerwała ją dopiero śmierć twórcy *Baletów Rosyjskich*. Diagilew całe życie szczycił się faktem „odkrycia" Strawińskiego, zawsze absolutnie przekonany o najwyższej wartości jego utworów bez względu na to, co w danej chwili głosili krytycy. Przekonanie to, nie tylko w tym przypadku oparte na fenomenalnym, nieomylnym instynkcie, było podłożem, na którym inicjatywy Diagilewa bujnie rozkwitały i przynosiły owoce: *Diagilew nigdy nie mylił się w swych sądach i artyści mieli absolutną wiarę w słuszność jego opinii. Ogromną jego radością było odkrycie i rozpoznanie geniusza tam, gdzie inni widzieli tylko ekscentryczność.** Mógł to zawdzięczać tylko genialnemu instynktowi – wśród artystów, jakimi się otaczał, byli m.in. Picasso, Cocteau, Matisse, Utrillo, Chirico, Braque, Milhaud, Respihgi, Poulenc, de Falla, Albeniz – nazwiska nie wymagające dzisiaj żadnego komentarza. Osobowość Diagilewa-artysty, jak również Diagilewa-mecenasa sztuki miała, jak się okazało, siłę niepowtarzalną. Po jego śmierci w 1929 roku nie znalazł się nikt dorównujący mu uporem i konsekwencją w działaniu, równie dobrym smakiem i temperamentem, zdolny skupić wokół siebie artystów najwyższej miary.

Balety Rosyjskie Diagilewa zrewolucjonizowały europejski balet XX wieku. Dotychczas chodziło tu głównie o popisy choreograficzne – układane do kompilowanych, nierzadko zupełnie przypadkowo, fragmentów muzycznych, ograniczone kanonem figur tańca klasycznego. Z początkiem wieku fundament ten zaczął tracić stabilność. Emile Jaques-Dalcroze opracowuje w Genewie nową metodę kształcenia muzycznego, gdzie wrażenia słuchowe transponowane są w gest – w tańcu zatem ciało absolutnie podporządkowane jest rytmowi muzyki. Jaques-Dalcroze działa szereg lat w instytucie kształcenia w Hellerau; tam też ma miejsce słynne wystawienie *Orfeusza i Eurydyki* Glucka pod jego kierunkiem, na które przybywają z całego świata muzycy, tancerze i ludzie teatru: Claudel, Shaw, Reinhardt, Diagilew, Appia, Niżyński, Craig, Stanisławski. W Ameryce Północnej pojawia się Isadora Duncan – w równym stopniu fascynująca, co kontrowersyjna. Sięga po utwory Chopina, Schuberta i Brahmsa interpretując je ruchem, szukając nowego sposobu przekazania gestem ekspresji tkwiącej w muzyce. Odpowiadając na zarzuty braku techniki tanecznej rozpoczyna podróżować po Europie, wygłaszając rewolucyjne odczyty i prezentując swoją sztukę.

Diagilew i Strawiński. Rys. Jean Cocteau

Jean Cocteau, Igor Strawiński, Sergiusz Diagilew i Erik Satie. Rysunek M. Łarionowa, Paryż 1917

Widowiska baletowe w Rosji nie cieszą się dobrymi tradycjami. Kompozytorzy odnoszą się do nich – mimo nader wysokiego poziomu technicznego tancerzy – bardzo niechętnie i traktują balet jako wyraźnie pośledniejszą dziedzinę sztuki; jeszcze Rimski-Korsakow wyżej cenił tańce o charakterze narodowym umieszczając je w swoich operach. Piotr Czajkowski pierwszy odmienił niechlubne zwyczaje pisząc *Jezioro łabędzie* – specjalnie dla zespołu baletowego Teatru Wielkiego w Moskwie. Mimo wyraźnej ignorancji publiczności na premierze (1882), dyrektor Teatrów Cesarskich, Iwan Wsiewołożski zamówił u kompozytora kolejną pozycję – po pysznej inscenizacji *Śpiącej królewny* sceptycy zaczęli nabierać przekonania do teatru klasycznego, a kompozytorzy pisać muzykę z założenia przeznaczoną dla zespołów baletowych. Próby reformatorskie w choreografii rozpoczynają się buntem. *Acis i Galatea* wystawiony przez Fokina w 1905 roku jest manifestem odrzucającym wszystkie bez wyjątku zasady dotychczas obowiązujące w tańcu. Figury mające imitować tańce greckie prowokacyjnie zastępują pozycje klasyczne przy absolutnej ignorancji rygoru i odrzuceniu rutyny.

Wraz z pojawieniem się Sergiusza Diagilewa wszystkie rozproszone tendencje reformatorskie połączyła jedna idea – widowiska wielopłaszczyznowego, opartego na

---

* Tamara Karsawina, *Ballets Russes*; Karsawina była solistką zespołu Diagilewa, odtwórczynią tytułowej partii w paryskiej prapremierze *Ognistego ptaka*.

Pablo Picasso, Panny z Avignon, 1907

równouprawnionych elementach: muzyce, choreografii i sztukach plastycznych. Doświadczenie pracy w Teatrach Cesarskich wykształciło w nim dbałość o precyzyjne dopracowanie każdego elementu tworzącego spektakl. Od początku też nie szczędzi środków i energii na stworzenie najlepszych warunków do zrealizowania idei.

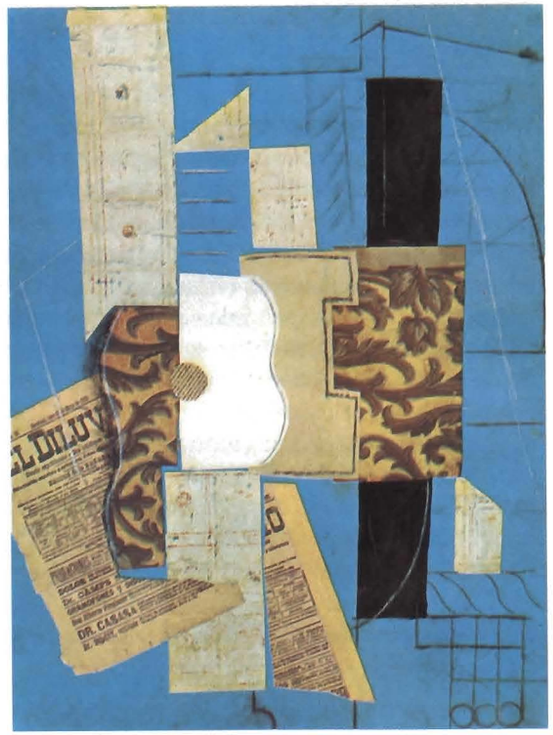
Pierwsze sezony *Ballets Ruses* w Paryżu wywołały nie lada sensację; kolorowe scenografie, tak różne od ponurych i skąpych dekoracji klasycznych, podbiły tamtejszą publiczność. Zespół zyskuje jednocześnie uznanie w innych częściach świata – od czasu udanych występów w Londynie i Berlinie w 1911 roku regularne prezentacje w wielkich miastach Europy staną się tradycją.

Strawiński mieszka wówczas wraz z rodziną w Clarens w Szwajcarii; latem pracuje najchętniej w rodzinnym majątku w Uściługu. Bardzo wiele podróżuje towarzysząc zespołowi Diagilewa. Wiosną 1911 roku w Rzymie kończy partyturę kolejnego baletu: *Pietruszka* wystawiony w tym samym roku w Paryżu przynosi sensacyjny sukces nowej muzyki. Kompozytor słyszy wówczas po raz pierwszy balet Ravela *Dafnis i Chloe* oraz *Peleasa i Melizandę* – nową operę Debussy'ego, z którym się serdecznie przyjaźni. Za pośrednictwem Debussy'ego poznaje też wielkiego kpiarza i ironistę – Erika Satie.

Jeszcze w tym samym roku Diagilew zaprasza Strawińskiego do Bayreuth, gdzie obaj oglądają Wagnerowskiego *Parsifala*. Strawiński jest oburzony celebrowaną formą widowiska – koncepcja sztuki jako religii i teatru jako świątyni będzie w nim zawsze budzić szczery sprzeciw. Zimą wyjeżdża do Berlina na przedstawienia *Ognistego ptaka* – poznaje tam Ryszarda Straussa, Schönberg zaprasza go na wykonanie *Księżycowego Pierrota*; Strawiński nie jest przekonany do stylistyki utworu, podziwia jednak warstwę instrumentalną partytury.

Sam pracuje w tym czasie nad muzyką do nowego baletu, w zamyśle dość skomplikowanego: *Święta Wiosny*. Idea pojawiła się długo przed premierą *Ognistego ptaka*. Jeszcze w trakcie pracy nad tą partyturą narodził się w wyobraźni kompozytora obraz wielkiego pogańskiego widowiska rytualnego poświęcenia młodej dziewczyny siłom odradzającej się przyrody. Wizja wywarła na nim samym ogromne wrażenie, podzielił się więc swym pomysłem z zaprzyjaźnionym malarzem, Mikołajem Roerichem, znawcą tematyki pogańskiej i wspólnie zaczęli obmyślać ostateczny kształt widowiska. Diagilew również zapalił się do nowej idei i wkrótce ustalono porządek scen. Strawiński nie od razu przystąpił do pracy nad partyturą baletu – najpierw pisze kilka mniejszych form chcąc – jak wspomina – *rozerwać się trochę* przed pracą, która zapowiadała się na długą i męczącą. Jednoczęściowe *Konzertstück* na fortepian i orkiestrę rozrasta się w trakcie pracy – za namową Diagilewa – w pełny spektakl choreograficzny i wystawienie *Pietruszki* odsuwa premierę *Święta Wiosny* na kolejny sezon. Kompozytor pisze jeszcze dwa poematy na głos i fortepian orazkantatę *Gwiazdolicy* o nadspodziewanym stopniu komplikacji harmonicznej; dedykuje ją Debussy'emu. Tak więc, od chwili narodzin pomysłu *Święta Wiosny* do dnia pierwszego przedstawienia upłynęły niemal cztery lata.

Premiera baletu odbyła się 29 maja 1913 roku – w roku narodzin oszołamiających gitar Picassa – kubistycznych kolaży z powycinanych kawałków pożółkłych gazet, a także słynnej *Kobiety siedzącej w fotelu*. Poezja i sztuki przedstawiające coraz lepiej odpowiadają postulatowi Andre Bretona: *piękno powinno być konwulsyjne*... Przychodzi kolej na największy skandal w historii muzyki do początków XX wieku. Awantura, jaka powstała na widowni Théâtre des Champs-Elysées w Paryżu nie miała dotychczas równych sobie: na okrzyki oburzenia przeciwników nowego utworu nakładały się wrzaski chcących ich uciszyć entuzjastów Strawińskiego, a może raczej paryskich snobów *(ich niekompetentne zachwyty były bardziej nieznośne niż szczere gwizdy innych* – wspomina Jean Cocteau). Dyrektor teatru kazał naprzemian gasić i zapalać światła na widowni, by uciszyć rozjuszoną publiczność. Panowała taka wrzawa, że tancerze nie słyszeli dźwięków orkiestry. Strawiński już po pierwszych epitetach wykrzyczanych z sali opuścił widownię oburzony absolutnym brakiem szacunku dla sztuki. Nikt nie spodziewał się takiego skandalu – nie zapowiadała tego nawet próba generalna, na którą zgodnie z obyczajem zaproszono elitę artystyczną i najważniejszych krytyków Paryża. Diagilew zdjął spektakl z afisza dopiero po kategorycznym żądaniu Strawińskiego.



Pablo Picasso, Gitara, 1913

Trudno przesądzać o tym, czy powodem awantury wokół *Święta* była głównie muzyka. Na pewno –

dysonansowa ostrość współbrzmień, jakby chropowate zestawienia instrumentacyjne, powtarzalność figur rytmicznych – wrażenie dzikości, brutalności i agresji, adekwatne zresztą do tematyki dzieła, musiały budzić sprzeciw słuchaczy mających jeszcze w uszach odrealnione brzmienie orkiestry impresjonistów, łagodne plamy dźwiękowe, płynne formy konstruowane na szkielecie niedostrzegalnie pulsującej metryki. Przyczyną tak powszechnego zdegustowania odbiorców była na pewno tematyka dzieła – bulwersująca swoim barbarzyństwem, wyniesieniem tego, co dzikie do rangi sztuki – a także, co najbardziej prawdopodobne, choreografia. Diagilew powierzył kompozycję układu Wacławowi Niżyńskiemu, fenomenalnemu tancerzowi i mimowi, który zastosował elementy nowej techniki tanecznej Jaques-Dalcroze'a (asystowała mu Marie Rambert, którą mistrz specjalnie przysłał do pomocy). Strawiński zarzuca mu ponadto absolutną ignorancję podstawowych pojęć i elementów muzycznych – w efekcie choreografia była ciężka i zupełnie dla purystów nie przekonywająca. Po 152 próbach balet zagrano zaledwie sześć razy.

„Święto Wiosny" jest rzeczą niezwykle dziką lub – jeśli Pan woli – muzyką barbarzyńską z całym nowoczesnym komfortem – pisał Claude Debussy do dyrygenta Andre Capleta po powrocie z premiery baletu. Już kilka miesięcy potem poleca jednak przyjacielowi studiowanie tej partytury. Co znamienne, *Święto* przygotowane w rok później w wersji koncertowej pod dyrekcją Pierre Monteux w Paryżu okazuje się być wielką rehabilitacją i triumfem, przyjęte ze szczerym entuzjazmem publiczności i krytyki. Do wersji baletowej przekonano się dopiero po latach. W sezonie 1920/21 Diagilew wystawił ją w opracowaniu Leonida Miasina (w kostiumach przygotowanych w słynnych pracowniach Gabrielle Chanel) – dynamizm gestu współgra teraz idealnie z muzyką. Kolejne wykonania *Święta Wiosny* w Londynie, Hiszpanii i Ameryce spotykają się z rozmaitymi opiniami; w Barcelonie kompozytor osobiście staje za pulpitem dyrygenckim – od tej pory, w miarę nabierania doświadczenia w pracy z orkiestrą, chętnie sam prowadzi kolejne wykonania chroniąc utwór przed nierzadkim upraszczaniem przez dyrygentów skomplikowanych kontrapunktów rytmicznych i fakturalnych, zniekształcającym muzykę.

Najdłużej chyba nieprzejednana pozostawała krytyka w Stanach Zjednoczonych. Prawykonanie odbyło się w 1922 roku. Dwa lata później, po tym jak Stokowski poprowadził dzieło w Filadelfii, jeden z krytyków napisał: *dźwiękowy obrazek wiosennej gorączki w ogrodzie zoologicznym.*

Ostateczny sukces dzieła nastąpił w 1929 roku w Covent Garden. Sergiusz Diagilew napisze o tym w jednym z listów:*„Sacre du Printemps" święciło wczoraj prawdziwy triumf. Ci głupcy doszli do jego zrozumienia. „Times" mówi, że „Sacre" jest tym samym, czym była „IX Symfonia" Beethovena dla wieku XIX. Nareszcie! Trzeba posiadać cierpliwość i być po trochu filozofem w życiu, by z góry patrzeć na przeszkody stawiane przez ludzi małych i ograniczonych, sprzeciwiających się każdemu usiłowaniu wyjścia z miernoty.* W niespełna miesiąc później Diagilew zmarł. Zespół *Baletów Rosyjskich* rozproszył się bezpowrotnie.

Katarzyna Liszkowska

... Od początku zauważył, że zespół odnosi się wrogo i do muzyki, i do tańca. Nieprzerwane pulsowanie rytmów muzycznych i plastyczny obraz – drepczący w miejscu, wzdrygający się konwulsyjnie, podskakujący tłum – wydawały się wykonawcom nudne, wręcz skandaliczne. Kazano im stawiać nogi czubkami butów do środka, co wywoływało kpiny, w których celują artyści baletu. Całkiem już było źle, gdy choreograf kazał skakać na sztywnych nogach. Mężczyźni, zmówiwszy się, bez słowa, prowokując konflikt, skakali z maksymalnym, choć i tak nieuniknionym łomotem. Potem zaczęli się uskarżać na ból w całym ciele, na ból głowy; lądowanie ze skoku na wyprostowane nogi powodowało silny wstrząs. I nie były to zwykłe wykręty. Niżyński, bez końca skaczący ze wszystkimi grupami, miał po próbie głowę jak nalaną ołowiem. Ale z uporem skakał częściej i wyżej od wszystkich, wymagając powtórek...

... Pokazał jak dziewczęta wypychają wybrankę z korowodu. Jak gdyby pchnięty niewidzialną ręką, zastygł w dziwacznej pozie, przygarbiony, z palcami stóp zwróconymi do środka, z kurczowo zaciśniętymi pięściami. Stojąc ciągle w niezmiennej pozie powiedział, że przy dźwiękach tej muzyki starcy, dziewczęta i wszyscy pozostali oddają cześć Ofierze. Potem uprzedził, że zaraz zacznie się jej taniec.

Niżyński nagle, bez przygotowania, podskoczył niezgrabnie jak zraniony ptak, z podkurczoną jedną nogą, jedną zaciśniętą pięść podniósł ku niebu, a drugą przycisnął do ciała. Potem przykucnął, dotknął podłogi opuszczoną ręką i siedząc w takiej pozycji zaczął podskakiwać uderzając rękoma o kolana. Teraz był podobny do ptaka, który buduje sobie gniazdo. Ciągle siedząc w kucki odstawił w bok nogę, nakrył ręką głowę, a potem zamachał rękoma jak skrzydłami, uderzając nimi o podłogę.

... Na scenie, wśród zieleni wzgórz, ukazały się białe sylwetki leżących na ziemi, pochłoniętych modlitwą ludzi. Ludzie ci poruszyli się, podnieśli i, powodowani natrętnym rytmem muzyki, zadrgali nerwowo. Kobiety były odziane w długie koszule, mężczyźni w koszule krótsze oraz w spodnie i szpiczaste wojłokowe czapy. Na nogach wszyscy mieli onuce i łapcie. Podporządkowując się monotonii muzyki, zafalował w miarowym oddechu ów tłum-organizm utworzony z nierozdzielonych komórek-ludzi. W rytualny taniec włączyły się dziewczęta. W czerwonych strojach, opadających ku ziemi jak na starych ikonach, spłoszoną grupką zbiegły z pagórka. Między tańczącymi snuła się jakaś starowinka.

Ze dwie minuty oszołomiona widownia milczała. Potem znów dały się słyszeć przenikliwe, złośliwe chichoty. I nagle, jak na dany znak, zagłuszając grzmiącą orkiestrę, rozległy się na sali krzyki, gwizdy, bębnienie pięściami po oparciach krzeseł.

Diagilew, uśmiechając się butnie, śledził bieg wydarzeń z loży. Dopiero gdy zaistniałą groźba, że harmider na sali zagłuszy muzykę, wstał pomału, podszedł do balustrady i nie prosząc, lecz rozkazując, rzekł dobitnie: „Pozwólcie dokończyć przedstawienie!"

Efekt był taki, jakby beczkę oliwy wylano na wzburzone fale. Przez parę sekund słychać było muzykę i ciężki tupot tańczących. Potem sala zakipiałą znów ze zdwojoną siłą.

... Wygwizdane przez publiczność pogańskie święto wyzwoliło w niej samej pierwotne instynkty. Wymuskani eleganci i subtelne damy nie tylko protestowali. Podzieleni na obozy rzucali się na siebie i dochodziło nawet do rękoczynów.

Wiera Krasowska, *Niżyński*. PIW. Warszawa 1978.

... Zapadła w pamięć udana realizacja *Święta Wiosny* Strawińskiego, baletu, który wystawiony w 1913 r. w Paryżu przez *Balety Rosyjskie* w choreografii Niżyńskiego wywołał niemały skandal. W Łodzi *Święto Wiosny* zrealizowała Ewa Wycichowska, a przedstawienie to należy zaliczyć do najlepszych jej utworów po *Stabat Mater* Szymanowskiego. Zachwycające są zwłaszcza sceny zwielokrotnionego ruchu – wydaje się, że budowanie harmonii i scenicznej symetrii ruchu, jego zwielokrotnianie są dużym atutem i istotnym rysem twórczości Wycichowskiej...

Anna Leszkowska, *Kultura*, 26 VII 1989

... Kulminacyjnym wydarzeniem premierowego wieczoru było na pewno *Święto Wiosny* – balet Igora Strawińskigo w świetnym układzie choreograficznym Ewy Wycichowskiej. Jej umiejętność dramatyzowania akcji poprzez operowanie grupami tancerzy, pomysłowość ruchowych elementów, plastyczność następujących po sobie wydarzeń akcji, konsekwentne zarysowanie charakterów postaci – to niezaprzeczalne walory fascynującej choreografii...

Maria Hoffmann, *Odgłosy*, 2 IV 1989

...Od pierwszego skupienia się nad muzyką do premiery upłynęły dwa lata. Trudno jest opisać dwadzieścia cztery miesiące niepewności, poszukiwań i zmagań z partyturą, stałam się niewolnicą Strawińskiego. Chciałam bowiem – i to w moim myśleniu było najważniejsze – traktować bałwochwalczo jego muzykę...

Fragment wywiadu z Ewą Wycichowską, *Kalejdoskop*, XII 1989

Święto Wiosny, Teatr Wielki w Łodzi, 20 V 1979

Osiemdziesiąt lat realizacji *Święta Wiosny*

29 V 1913 Paryż, Théâtre des Champs-Elysées; Balety Rosyjskie Diagilewa
choreografia Wacław Niżyński / scenografia Nikołaj Roerich

15 XII 1920 Paryż, Balety Rosyjskie Diagilewa
choreografia Leonard Miasin / scenografia Nikołaj Roerich

11 IV 1931 Nowy Jork, Metropolitan Opera
choreografia Loenard Miasin / scenografia Nikołaj Roerich

1932 Buenos Aires, Teatro Colon
choreografia Borys Romanow

1941 Rzym
choreografia Aurel Milloss

24 IV 1948 Mediolan, La Scala
choreografia Leonard Miasin / scenografia Nikołaj Roerich

8 XII 1959 Bruksela, Théâtre Royal de la Monnaie
choreografia Maurice Bejart / scenografia Pierre Caille
wznowienia: 1960 Paryż; Ballet du XX siècle
1965 Opera Paryska
1973 Opera Budapeszteńska

31 III 1962 Warszawa, Państwowa Opera
choreografia Alfredo Rodrigues / scenografia Andrzej Majewski

8 V 1962 Londyn, Covent Garden; The Royal Ballet
choreografia Kenneth MacMilian / scenografia Sidney Nolan

28 II 1965 Moskwa, Teatr Bolszoj
choreografia Natalia Kasatkina i Władimir Wasiliow / scenografia Andriej Gonczarow

11 XI 1968 Wiedeń, Opera
choreografia Wacław Orlikowski / scenografia Günther Schneider-Siemssen

19 IV 1970 Düsseldorf, Opera
choreografia Erich Walter / scenografia Bernhard Schulze i Günther Kappel

25 XI 1972 Frankfurt n. Menem, Opera
choreografia John Neumeier / scenografia Filippo Sanjust
wznowienie: 22 V 1975 Opera Hamburska

13 X 1972 Pecs, Balet Sopianae
choreografia Imre Eck / scenografia Eva Nadas i Judit Gombar

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

18 IV 1972 Monachium, Opera
choreografia Glen Tetley / scenografia Nadine Baylis
wznowienia: 1976 Stuttgart, Opera
1976 Nowy Jork, American Ballet Theatre
1978 Konkelige Danske Ballet
1981 Mediolan, La Scala
1982 Melbourne, Australian Ballet

16 VI 1974 Amsterdam, Het Nationale Ballet
choreografia Hans van Manen / scenografia Jean-Paul Vroom

5 XI 1977 Berlin, Städtische Oper
choreografia Walerij Panow / scenografia David Scharie

1978 Wuppertaler Tanztheater
choreografia Pina Bausch

6 III 1981 Londyn, Ballet Rambert
choreografia Richard Alston / scenografia Peter Mumford

20 V 1989 Łódź, Teatr Wielki
choreografia Ewa Wycichowska / scenografia Gilberto Giardini

* * *

Projekt okładki i zdjęcie:
Maciej Mańkowski

Redakcja programu:
Katarzyna Liszkowska

Współpraca:
Jadwiga Ignaczak

Redakcja techniczna:
Krzysztof Steinke

ars nova

Wydawnictwo ARS NOVA, ul. Norwida 17/13, 60-867 Poznań
Druk i oprawa: Z.W. „Pospress", Poznań, ul. Św. Antoniego 24