

## Marta Szoka

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

# Stulecie *Święta wiosny* Igora Strawińskiego – w perspektywie recepcji dzieła

Rok 2013 w całym muzycznym świecie upływa pod znakiem rocznic 200-lecia urodzin Wagnera i Verdiego oraz 100-lecia urodzin Witolda Lutosławskiego, ale także rocznicy sławnego spektaklu w Théâtre des Champs-Élysées. W Polsce stulecie paryskiej premiery *Święta wiosny* Igora Strawińskiego siłą rzeczy pozostaje nieco w cieniu. A tymczasem, to dzieło – ikona XX wieku, o znaczeniu porównywalnym z *IX Symfonią* Beethovena dla muzyki wieku XIX<sup>1</sup>, źródło inspiracji dla wielu nurtów współczesnej sztuki (nie tylko muzycznej), probierz maestrii orkiestr i dyrygentów, baletów i choreografów, stało się swoistym „produktem globalnym” w dzisiejszej kulturze ery post-postmodernistycznej. Przez sto lat istnienia obraz obrzędu starej Rusi nabrał sensu uniwersalnego, ponadnarodowego i ponadgatunkowego. Zorganizowana w Łodzi ogólnopolska konferencja naukowa<sup>2</sup> ukazała dobitnie nie tylko wyjątkowość *Święta wiosny* w historii muzyki widzianej przez pryzmat nowych idei estetycznych i technicznych, ale również jego siłę inspirującą artystów sztuk wizualnych, od choreografów po autorów *performance’ów* i instalacji (np.

1 Peter Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”*, Cambridge University Press, Cambridge i in. 2004, s. viii.

2 Konferencję „*Święto wiosny*” – *wiosna modernizmu europejskiego* zorganizowały w dniach 8-9 maja 2013: Katedra Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego oraz Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie.

Katarzyna Kozyra) czy projekty o charakterze społecznym (wystawienie baletu przez Filharmoników Berlińskich pod dyrekcją Simone'a Rattle'a i „trudną” młodzież z berlińskich blokowisk, a także *Oratorium Dance Project* Tomasza Rodowicza, zrealizowany w Łodzi z dorosłymi amatorami i dziećmi ze środowisk zagrożonych wykluczeniem społecznym, w oczywisty sposób nawiązujący do projektu Rattle'a). W jakiś fenomenalny sposób *Święta wiosna* jako przedstawienie na zawsze otoczone nimbem premierowego skandalu, a wkrótce potem jedna z najczęściej grywanych i nagrywanych w XX wieku kompozycji orkiestrowych (z woli samego kompozytora, który był zwolennikiem autonomiczności muzyki), stało się w świadomości publiczności początku XXI wieku społeczno-artystycznym *performance'm*, symbolem dzieła, które przynależy do różnych obszarów sztuki, którego nie „zawłaszczają” już ani muzycy i kompozytorzy, ani choreografowie i zespoły baletowe. Energia jaką uruchamia samo dzieło i jego mit rozchodzi się jak kręgi na wodzie, obejmując coraz to nowe formy społecznego wymiaru kultury. Wciąż nowe realizacje baletowe, teatralne, eksperymentalne, z obszaru sztuk wizualnych, nowe wykonania i nagrania, a przede wszystkim nowe krytyczne edycje i interpretacje<sup>3</sup>, tworzą długi korowód twórczych przedsięwzięć, w którym przejawia się trwałość pamięci zbiorowej, „zmultiplikowana pamięć kolektywna” – by odwołać się do kategorii socjologicznej<sup>4</sup>.

Wśród kilku wybranych składników owej pamięci, które nieodmiennie są kojarzone z dziełem Strawińskiego oraz aspektów współczesnej recepcji, którym warto się przyjrzeć w stulecie premiery, na czoło wysuwa się kwestia skandalu jako wydarzenia społeczno-towarzyskiego wywołanego przez dzieło lub manifest artystyczny. Właśnie skandal jest jednym z najtrwalszych momentów pamięci zbiorowej związanych z premierą *Święta wiosna*. Opublikowano wiele analiz i drobiazgowych relacji z sekwencji wydarzeń 29 maja 1913 roku oraz ich przyczyn. Wiemy o zachowaniu olimpijskiego spokoju przez dyrygującego Pierre'a Monteux oraz samego Strawińskiego i Sergiusza Diagilewa, co spowodowało wielu autorów

3 Wydawnictwo Boosey&Hawkes we współpracy z Paul Sacher Stiftung w maju 2013 wydało: faksymile partytury *Święta wiosna* w opracowaniu Ulricha Moscha, faksymile wyciągu fortepianowego na cztery ręce w opracowaniu F. Meyera oraz tom studiów pod znamienym tytułem *Avatar of Modernity. „The Rite of Spring” reconsidered* w redakcji H. Danusera i H. Zimmermann. Znalazło się w nim 18 tekstów, m.in. P. Griffitha, R. Piencikowskiego, S. Savenko, R. Taruskina i S. Walsh.

4 Por. np. Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, tłum. M. Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

do tezy o wyreżyserowaniu tumultu na widowni przez tego ostatniego. Większość źródeł jest zgodna, że silny sprzeciw części publiczności wywołała nie tyle muzyka Strawieńskiego, co wizja choreograficzna Wacława Niżyńskiego<sup>5</sup>. Jej absolutnie nowatorski charakter, przełamujący konwencje baletu klasycznego, świadoma „brzydota” gestów i ruchów tancerzy poruszających się jakby w somnambulicznym śnie w kostiumach i dekoracjach stylizowanych na ludowy prymitywizm, powtarzających stale te same gesty oraz kroki niezgrabnego „dreptania”<sup>6</sup>, były nie do zaakceptowania dla mieszczańskiej publiczności paryskiej. Sam Strawieński także był rozczarowany: „(...) wyniosłem i po dziś dzień zachowałem ogólne wrażenie nieudolności, z jaką Niżyński tę choreografię zrobił. (...) Komponując *Święto*, wyobrażałem sobie stronę widowiskową dzieła jako ciąg rytmicznych ruchów, nadzwyczaj prostych, wykonywanych przez duże grupy ludzi (...) Tylko taniec rytualny kończący utwór wykonywać miała jedna tancerka”<sup>7</sup>.

Współczesne próby rekonstrukcji choreografii Niżyńskiego są oczywiście przybliżone i opierają się m.in. na notatkach naniesionych na wyciągu fortepianowym na 4 ręce *Święta wiosny*, sporządzonych przez Marie Rambert. Po studiach w Instytucie Jaques-Dalcroze’a została ona zatrudniona w 1912 r. przez Diagilewa w zespole Les Ballets Russes, by pomagać w nauczaniu tancerzy polirytmii. Rambert notowała wszystkie uwagi i komentarze Niżyńskiego odnoszące się do interpretacji. Jednak, „nie był to zapis choreograficzny, wymieniający z nazwy kroki (...). Nie mogłam grać partytury na 4 ręce, odłożyłam więc nuty i zapomniałam o nich do czasu, kiedy mniej więcej 50 lat później odwiedził mnie Nigel Gosling (...) pokazałam mu partyturę. To właśnie były zapisane według starej ortografii rosyjskiej (...) wszystkie uwagi Niżyńskiego, tak jak je wypowiadał po rosyjsku. Nikt nie mógłby według nich odtworzyć baletu, (...) pomagają jednak odczuć osobowość Niżyńskiego (...)”<sup>8</sup>. Mimo to, jak twierdzi Hill<sup>9</sup>, na tej podstawie zrekonstruowano pierwotną choreografię *Święta*

5 Por. np. André Boucourechliev, *Stravinsky*, University of Michigan Press 1987.

6 Por. recenzję Adolpha Boschota w „Lecho de Paris” z 30.05.1913: „... drepcą w miejscu, drepcą, drepcą, drepcą, drepcą... Bum: zderzają się po dwóch i pozdrawiają wzajemnie. I drepcą, drepcą, drepcą, drepcą...” Cyt. za: Michał Bristiger, *Nadejście Kalibana – „Święto wiosny” Strawieńskiego w 1913 roku* [w:] tegoż, *Transkrypcje*, red. P. Kłoczowski, Wydawnictwo Słowo/obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 284.

7 Igor Strawieński, *Kroniki mego życia*, tłum. J. Kydryński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 48.

8 Marie Rambert, *Żywe srebro*, tłum. A. Mysłowska, „Czytelnik”, Warszawa 1978, s. 72.

9 P. Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”...*, s. 106.

wiosny w przedstawieniu Joffrey Ballet w 1987 roku. Gdy dziś oglądamy próby rekonstrukcji choreografii Niżyńskiego (choćby w spektaklu Teatru Wielkiej Opery Narodowej w Warszawie) trudno oprzeć się wrażeniu, że magii jaką emanował Niżyński jako tancerz na scenie i o jakiej wspominają świadkowie jego występów (włącznie z Marie Rambert) nie udało mu się osiągnąć w pracy z zespołem. „Niżyński był zbyt kunsztowny, Marie Rambert zbyt ulegała regułom Dalcroze’a, żeby móc cofnąć się spontanicznie do pierwotnej istoty muzyki i tańca...”<sup>10</sup> Stawiając tę diagnozę, Alejo Carpentier, kubański pisarz i muzykolog wykreował w swej wielowątkowej powieści m.in. wizję wystawienia *Święta wiosny* przez zwykłych ludzi tańczących na ulicach Hawany, którzy mając we krwi naturalne poczucie rytmu łatwiej poddadzą się pierwotnym pulsowaniom muzyki Strawińskiego niż profesjonalni tancerze. To wizja w jakimś stopniu zbieżna z tym, co osiągnął Rattle z młodzieżą z berlińskich blokowisk. Wydaje się więc, że dziś dla współczesnego odbiorcy choreografia Niżyńskiego jest anachroniczna, ma walory porównywalne do pieczołowicie przygotowywanych wykonań muzyki dawnej na instrumentach historycznych i w autentycznych strojach, nie zawsze artystycznie przekonujących i poruszających.

Jaką rolę w recepcji *Święta wiosny* odegrał sławny skandal? Niewątpliwie pozytywną. Zwrócił uwagę całego kulturalnego świata nie tylko na Strawińskiego kompozytora, ale także na Balety Rosyjskie, Diagilewa, Niżyńskiego i wszystkich bohaterów tamtego wydarzenia, ugruntował ich sławę i zdynamizował kariery. Hill<sup>11</sup> zwrócił jednak uwagę na druzgocący wpływ owych wydarzeń na psychikę Strawińskiego, który był bardzo wrażliwy na najmniejszą nawet krytykę. Po sukcesie *Ognistego ptaka* sława Strawińskiego przez trzy lata rosła i oto nagle kompozytor stał się przedmiotem – jeśli nie ostrych ataków krytyki, to zainteresowania nie zawsze oczekiwanego. Ale, według Macieja Gołęba, w 1913 roku zdarzył się nie jeden, lecz dwa wielkie skandale muzyczne, od których zaczęła się nowa epoka. 31 marca 1913 roku (dwa miesiące przed *Świętem wiosny*) podczas koncertu w wiedeńskiej Musikvereinsaal (orkiestrą dyrygował Arnold Schönberg) wybuchł ostry konflikt pomiędzy zwolennikami i uczniami Schönberga a konserwatywną częścią publiczności. Po wtargnięciu na estradę agresywnie nastawionych przeciwników nowej muzyki (chciano spoliczkować Schönberga) koncert przerwano. Było to tuż po prawykonaniu dwóch z *5 Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter*

10 Alejo Carpentier, *Święto wiosny*, przekł. J. Carlson, „Czytelnik”, Warszawa 1997, s. 372.

11 P. Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”...*, s. 115.

*Altenberg* op. 4 Albana Berga, uważa się więc czasem, że to erotyczna treść wierszy spowodowała sprzeciw<sup>12</sup>. Ale w programie koncertu znalazły się także utwory Weberna (*Sechs Stücke* op. 6), Zemlinsky'ego (*Vier Orchesterlieder nach Gedichten von Maeterlinck*) oraz samego Schönberga (*I Kammer-symphonie E-dur* op. 9), radykalne w swym nowatorstwie dźwiękowym i skupieniu nad barwą (początki *Klangfarbenmelodie*). Gołąb upatruje przyczyn owego skandalu w „odrzuconiu przez publiczność tak zaawansowanej muzycznej złożoności, niczym percepcyjnie nieprzygotowanej i niespektujacej żadnych niemal horyzontów brzmieniowych ówczesnego słuchacza”<sup>13</sup>, utwór Weberna czyniąc głównym „winowajcą”. Zarówno *Sechs Stücke*, jak i *Święta wiosny* należą wszak do kompozycji o najwyższym stopniu złożoności, „wręcz na granicy pojmowania przez [im] współczesnych”<sup>14</sup>. Wielu autorów wskazuje jednak, że modernizm opusu 4 Berga był równie bulwersujący<sup>15</sup>.

Od tamtego czasu odnotowano niewiele przypadków skandali wywołanych kompozycją muzyczną. Skandal jako „symbol konfrontacji między konserwatystami i awangardą”<sup>16</sup> zaczął być traktowany jako sprzymierzeniec artysty, choć częściej mamy w sztuce do czynienia ze skandalem o podłożu obyczajowym niż z istotną konfrontacją estetyczną. W 1946 roku Daniel Lesur na łamach „Revue musicale de France” donosił o prawykonaniu *Trois petites liturgies de la Présence Divine* Oliviera Messiaena<sup>17</sup>: „Żadne dzieło od czasu *Święta wiosny* nie rozpetęło takiej burzy”. I w tym przypadku rzeczywiście doszło do konfrontacji nowatorstwa dźwiękowego Messiaena z oczekiwaniami publiczności nastawionej tradycyjnie wobec dzieła o charakterze religijnym. Nie obrazoburstwo ani awangardowe środki kompozytorskie, lecz silny emocjonalizm i niekonwencjonalne ujęcie kanonicznych tekstów w formę statycznych śpiewów unisono z towarzyszeniem m.in. fal Martenota<sup>18</sup> były przyczyną kontrowersji. Prawdziwa wojna krytyków przetoczyła się także przez francuską prasę<sup>19</sup>.

12 Por. Bogusław Schaeffer, *Berg Alban* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 1, Kraków 1979, s. 269.

13 Maciej Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 112.

14 M. Gołąb, *Muzyczna moderna...*, s. 113.

15 Por. np. prace B. Simmsa (2009), A. Barkera (1997), M. DeVoto (2010) itd.

16 A. Boucourechliev, *Stravinsky...*, s. 64.

17 „Revue musicale de France”, wyd. z dn. 1.03.1946.

18 Ponadto: celesta, fortepian, wibrafon, perkusja i orkiestra smyczkowa.

19 Por. Siglind Bruhn, *Messiaen's Exploration of Love and Death*, Pendragon Press, Hillsdale 2008, s. 117-120.

Rolę skandalu w kulturze jako czynnika badania stanu świadomości artystycznej społeczeństwa można zatem rozpatrywać przede wszystkim w oparciu o to, co zdarza się w sztukach wizualnych (film, plastyka, teatr, *performance* itd.). Te skandale, które obserwowaliśmy w Polsce ostatnio (Daniel Olbrychski na wystawie zdjęć Pawła Ułańskiego, próba zniszczenia rzeźby przedstawiającej papieża Jana Pawła II, „manifestacja” Joanny Szczepkowskiej itd.) były wyreżyserowanymi wydarzeniami, głównie o autopromocyjnym charakterze. Więcej o kondycji oczekiwań artystycznych społeczeństwa mówią dyskusje wokół różnych instalacji Katarzyny Kozyry czy *casus* działań Doroty Nieznalskiej. W muzyce ostatniego stulecia nic jednak nie miało tej siły rażenia co paryska premiera *Święta wiosny*.

Balet Strawińskiego ze swoją rewolucyjną energią i apoteozą życia poprzez ofiarę śmierci jest odczytywany również jako symbol początków nowego wieku, nowego porządku geopolitycznego Europy, a nawet prefiguracja okrucieństw nie tylko I wojny światowej, ale całego stulecia. Partyturę, która zrewolucjonizowała technikę kompozytorską i dokonała rewolty w myśleniu o muzyce i sztuce nie tylko wśród muzyków, szybko skojarzono z rewolucją 1917 roku w Rosji. Dość przywołać słowa Henryka Krzeczковского cytowane przez Zygmunta Mycielskiego, że *Święta wiosny* reprezentuje taką kondensację dynamizmu, po której „mogła już tylko wybuchnąć rewolucja rosyjska”<sup>20</sup>. Dzieło miało wyrażać napięcie epoki, skumulowane w wybuchu społecznym, jakiego w historii dotąd nie było. To był ten moment w historii Europy, „kiedy topografia zwyczajnych wąskich ścieżek, będących do tej pory naturalnym terytorium każdego nowego pokolenia, które wolno i ostrożnie podążało śladami rodziców, została nagle wysadzona w powietrze przez rewolucję nie tyle nawet polityczną ile mentalną. (...) to wtedy młodzi polscy poeci znudzili się opiewaniem utraconej ojczyzny i zaczęli pisać hymny do Nieskończoności. A młodzi Serbowie zajęli się konspiracją i zabili w Sarajewie arcyksięcia Ferdynanda”<sup>21</sup>.

Sam Strawiński nie zgadzał się z poglądem o rewolucyjności baletu: „Zrobiono ze mnie rewolucjonistę wbrew mej woli. (...) Trzeba strzec się przed nadużyciami tych, którzy przypisują wam nie wasze intencje”<sup>22</sup>. Wprawdzie jego wypowiedź dotyczyła przede wszystkim sfery wyrazowej, tech-

20 Zygmunt Mycielski, *Niby-dziennik ostatni 1981-1987*, Iskry, Warszawa 2012, s. 354.

21 Adam Zagajewski, *Lekka przesada*, Kraków 2011, s. 39-40.

22 Igor Strawiński, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jaroński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 11.



niki dźwiękowej oraz koncepcji formalnej *Święta wiosny*, niemniej jednak wymiar rewolucyjny tej muzyki polegał przecież także na wyzwoleniu sztuki z konwencji estetycznych opartych na klasycznych normach. Sztuka nowoczesna miała przynieść uwolnienie od konwenansów społecznych, tabu, moralnych ograniczeń. Jak zwraca uwagę Modris Eksteins, według Diagilewa, pozostającego w znacznie silniejszym stopniu niż Strawieński wyznawcą kultu matki Rosji, miało to być również wyzwolenie od „prerogatyw zachodniej cywilizacji”<sup>23</sup>, w dalszej perspektywie – uwolnienie wrażliwości estetycznej całego społeczeństwa.

Perspektywa historyczno-socjologiczna, którą posłużył się w swojej książce Modris Eksteins pozwoliła mu ukazać dzieło Strawieńskiego jako jeden z najcelniejszych symboli XX wieku, „pełnego paradoksów i poddawanego działaniu sił odśrodkowych”, (...) „gdy pragnąc wolności posiadliśmy moc całkowitego zniszczenia”<sup>24</sup>. Balet jako „taniec śmierci z jego orgiastyczno-nihilistyczną ironią” został zinterpretowany poprzez związek „moralny” z ludobójstwem I wojny światowej. Opis czasu tej wojny, podjęty z punktu widzenia historii kultury, ukazuje związki między tym co działo się w sferze ideologii, polityki, techniki – również militarnej, przemysłu i gospodarki ze sztuką, literaturą, modą, obyczajowością, czyli szeroko pojętą kulturą wyrażającą „ducha czasu”. Wskazuje na wciąż obecne obszary konfliktów szarpających kontynent europejski: nie tylko w polityce i interesach państw uprzemysłowionych, ale i „w sztuce, modzie, obyczajach seksualnych, stosunkach między pokoleniami”<sup>25</sup>.

Na podobny aspekt recepcji *Święta wiosny* zwrócił uwagę Michał Bristiger. Metafora Kalibana, uosobienia zła, dzikości i brutalności posłużyła mu do tezy o ewokacji dzikości i barbarzyństwa w sztuce XX wieku. Wiosna nie jest już bukolicznym obrazem odnawiającego się życia, wśród zieleni, zapachu kwiatów i śpiewu ptaków. „W wiosnie odczutej przez Strawieńskiego istnieje (...) coś specyficznie rosyjskiego, nieznanego Europie Zachodniej”<sup>26</sup>. To gwałtowne wtargnięcie tajemniczej siły, łamiącej lody skuwające ziemię, wybuchającej kolorami i dźwiękami. Porównanie znaczeń ukrytych w różnych językowych wersjach tytułu baletu: rosyjskiej – *Wiesna swiaszczennaja*, francuskiej – *Le sacre du printemps*, angielskiej – *The Rite of Spring*.

23 Modris Eksteins, „*Święta wiosny*”: wielka wojna i narodziny nowego wieku, tłum. K. Rabińska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 44.

24 M. Eksteins, „*Święta wiosny*”..., s. 8.

25 M. Eksteins, „*Święta wiosny*”..., s. 9.

26 M. Bristiger, *Nadejście Kalibana*..., s. 285.

skiej – *The Rite of Spring*, niemieckiej – *Frühling der Heilige*<sup>27</sup> i polskiej ujawnia różne kierunki interpretacji: od wiosny usakralnionej, uświęconej, świętej samej w sobie, przez podkreślenie wymiaru rytualnego (ofiara składana przez zbiorowość, taniec śmierci dla nowego życia), po najłagodniejsze (polskie) „święto” – a więc uroczyste, podniosłe celebrowanie radości, uniesienia itp. Wymowa dzieła Strawińskiego jest wszak inna. Wizja okrutnego prasłowiańskiego pogańskiego rytuału („leciwi mędrzy, siedzący w koło i patrzący na taniec śmierci młodej dziewczyny, którą poświęcają, aby zjednać przychyłność boga wiosny”<sup>28</sup>) nie ma nic wspólnego ani z uczuciowością romantycznej poezji czy bukolicznością np. *Symfonii wiosennej* Schumanna, ani z sensualnym pięknem impresjonistycznych pejzaży. Sięgnięcie po inspirację antropologiczną przyniosło owo „filozoficzne odkrycie Strawińskiego”, ukazanie grozy nie tylko jako „elementu świadomości zbiorowej w XX wieku”<sup>29</sup>. Przyczyniło się także do przełamania kolejnych tabu w sztuce XX-wiecznej. Groza na dobre zadomowiła się w niej pod postacią brutalizmów, naturalizmu, erotyzmu, pokazywania przemocy, bruityzmu<sup>30</sup>. Ciągłe epatowanie odbiorców coraz to mocniejszymi obrazami budzącymi lęk, odwołującymi się do sfery podświadomości czy brutalną muzyką drażniącą słuch i przekraczanie w tej materii kolejnych, wydawałoby się nieprzekraczalnych granic, stało się w sztuce współczesnej swoistą normą. A jednak, to *Święto wiosny* jest „muzyką, której energia i dzikość nie miały precedensu i nigdy nie zostały przewyższone”<sup>31</sup>.

Na przeciwległym biegunie budowanej tu perspektywy recepcyjnej znalazła się książka Marii Gołaszewskiej<sup>32</sup>. Tytuł baletu Strawińskiego w jej tytule odnosi się do teorii, czy raczej programu ekoestetyki, sformułowanego przez autorkę w perspektywie sztuki XXI wieku. Przywołanie *Święta wiosny* niejako hasłowo należy więc rozumieć jako gest symboliczny. W swo-

27 Richard Taruskin (*Strawinski and the Russian Traditions. A Biography of Works Through Mavra*, t. 1, University of California Press, Berkeley 1996, s. 861) zwraca uwagę, że wersja niemiecka jest znaczeniowo najbliższa rosyjskiej, ale to tytuł francuski chronologicznie poprzedzał rosyjski i powinien być traktowany jako prawdziwy, zresztą jest najczęściej stosowany przez samego Strawińskiego.

28 I. Strawiński, *Kroniki...*, s. 33.

29 M. Bristiger, *Nadejście Kalibana...*, s. 301.

30 A. Rimski-Korsakow: „... *Święto wiosny* nie jest muzyką, jeżeli za muzykę uzna się sztukę harmonii tonów. Jest to raczej jakaś barbarzyńska sztuka hałasu...” Cyt. za: Alicja Jarzębska, *Strawiński: myśli i muzyka*, Musica Iagellonica, Kraków 2002, s. 55.

31 P. Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”...*, s. 88.

32 Maria Gołaszewska, *Święto wiosny. Ekoestetyka – nauka o pięknie natury*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2000.



jej pracy Gołaszewska postuluje by ekologię, stanowiącą obecnie jeden z najistotniejszych problemów cywilizacyjnych, wzbogacić o element humanistyczny za pośrednictwem sztuki, oddziałującej na wyobraźnię estetyczną i emocje odbiorcy. Buduje program ekoestetyki jako estetyki *in actu*, czyli włączenia w przestrzeń społeczną „wszelkich teorii, badań, analiz i interpretacji estetycznych”<sup>33</sup>. Elementami ekoestetyki obok wiedzy ekologicznej są też doznania estetyczne, emocje i postawy. Przykłady dzieł o „ekoestetycznej otwartości”, malarskich, literackich i muzycznych, pogrupowane według porządku czterech elementów podstawowych: wody, powietrza, ziemi, ognia, wskazują na klucz opisowo-symboliczny. Jednak *Święto wiosny*, nie dające się sprowadzić do afirmatywnego obrazu budzącej się do życia przyrody, nie przystaje do wykładni ekoestetyki. Obraz natury budzącej się do życia, powolnie zrzucającej okowy lodu i zimna jest treścią wstępu do baletu. Strawiński opisywał tę muzykę jako „rozdzieranie, przegryzanie się, kołysanie ptaków i zwierząt”<sup>34</sup>. Z korespondencji z Roerichem wiadomo też, że kompozytor wyobrażał sobie muzykę w kategoriach „ludzkich”, jako wyraz emocji i stanów energii człowieka, np. instrumenty dęte miały w zamyśle naśladować ludowe dudki. Jak wskazuje Hill, ich brzmienie może przypominać śpiew ptaków i głosy zwierząt, ale prawdziwym celem muzyki jest uchwycenie, przynajmniej w wyobraźni, świata minionego lub nieistniejącego, mitycznego. Bardzo sugestywnie – być może za sprawą literackich narzędzi charakterystycznych dla realizmu magicznego – oddaje to cytowany już Carpentier: „Oparta na pięknym temacie Roericha, do którego inspiracją były obyczaje pierwotnej Rosji (...) cudowna muzyka Strawińskiego wiodła nas do finałowego *Świętego tańca*, kiedy to cała orkiestra rozdzielała się, zrywając ze swymi tradycyjnymi funkcjami, tworząc nowe normy metryczne, obce wszelkiej periodyzacji akcentów, gdzie elementy dźwiękowe (...) stawały się drewnem, miedzią, skórą, jelitami, przywrócone w ich pierwotnej kondycji do ról w liturgii plemiennej – powołane były do wyrażenia ogromnego pulsowania tellurycznego, wzmocnionego paroksyzmami niecierpliwości, wyczekiwania, gwałtowności hamowanej, to znów nadmiernej”<sup>35</sup>. Ideą Strawińskiego było bowiem ewokowanie tego świata przy użyciu modeli brzmień natury (odgłosy zwierząt i ptaków dobarwione interwałiką muzyki ludowej), a nie „ilustracyjne” symbolizowanie dźwięku ziemi pękającej

---

33 M. Gołaszewska, *Święto wiosny...*, s. 129.

34 P. Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”...*, s. 60.

35 A. Carpentier, *Święto wiosny...*, s. 265.

pod naporem ożywczych soków, szmeru wiatru czy wody. Przywołanie *Święta wiosny* w tytule dotyczącej ekoestetyki książki Gołaszewskiej jest więc umowne.

Również postrzeganie *Święta* jako afirmacji życia, symbolizowanej przez rodzącą się wiosnę, nowe życie, płodność – czyli energię pozytywną, jest uproszczeniem. W centrum rytuału jest ofiara, śmierć młodej dziewczyny, gwałt zadany życiu. Dlatego „ofiary nie opłakiwano, lecz ją czczono. Wybrana dziewczyna przyłączała się do rytuału automatycznie, nie okazując zrozumienia, nie interpretując. Poddawała się losowi, który ją przerastał. (...) Jeśli istniała jakakolwiek nadzieja, pojawiała się ona w energii i płodności, nie w moralności. Dla widzów tkwiących w wyrafinowanej cywilizacji takie przesłanie było wstrząsające”<sup>36</sup>.

Wreszcie, warto zastanowić się nad wchłonięciem niektórych idei czysto muzycznych *Święta wiosny* w dalszych fazach rozwoju muzyki współczesnej. Witold Lutosławski uważał *Święto* wręcz za dzieło, które łączy ponadczasowe znaczenie w historii muzyki z ukierunkowanym wpływem na rozwój „następnych dzieł, następnych autorów i pokoleń”<sup>37</sup>. Tak jak *Tristan i Izolda* Wagnera. Stając się synonimem nowoczesności w sztuce, np. poprzez złamanie konwencji gatunku baletowego, dzieło Strawińskiego wywarło wielki wpływ na najbliższą roku 1913 generację kompozytorów europejskich, wkraczających na estrady po I wojnie światowej. Ale nie tylko na nich – o olbrzymim wrażeniu wspomina Debussy: „byliśmy oszołomieni tym huraganem, jaki [przyszedł] wybuchnął z głębi stuleci i który uchwycił życie u samych korzeni”<sup>38</sup>. A przecież Debussy był świadom, że „ten huragan” przyćmił (na zawsze?) jego własne dzieło, *Gry*, którego praprzemyślenie miało miejsce w Paryżu dwa tygodnie przed *Świętem wiosny*. W baletcie Debussy’ego Diagilewowi i Nizyńskiemu także chodziło o wyrażenie „ducha czasu”, owych niepokojów i przeczuć początku nowego wieku, przyjmujących formę chłodnego, pozbawionego dekoracyjności obrazu, wypełnionego geometrycznym ruchem tancerzy. *Święto wiosny* zepchnęło zresztą w cień także wiele innych dzieł pochodzących z 1913 roku.

*Święto*, jako dzieło wyznaczające początek modernizmu w muzyce, jest postrzegane przede wszystkim przez pryzmat nowych rozwiązań rytmicznych, harmonicznym i instrumentacyjnych. Według Pierre’a Bouleza

36 M. Eksteins, „*Święto wiosny*”: wielka wojna..., s. 65.

37 Witold Lutosławski, *Zapiski*, red. Z. Skowron, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008, s. 9.

38 Cyt. za P. Hill, *Stravinsky: „The Rite of Spring”...*, s. 27.

pod względem wielkiego znaczenia w ewolucji języka muzyki można je porównywać tylko z *Pierrot lunaire* Schönberga. Ale jednocześnie innowacyjność Strawińskiego postrzega on głównie w sferze rytmu, bo rytmika „reprezentuje godny pozazdroszczenia stopień innowacyjności i odkrywczości”<sup>39</sup>. Zaiste, trudno wyobrazić sobie jak bez doświadczenia percepcyjnego ze *Świętem wiosny* brzmiałoby np. *Bolero* Ravela, *Carmina burana* Carla Orffa, *Cudowny mandaryn* Bartóka czy *Hyperprism* Edgara Varèse’a, a nawet *Harnasie* Szymanowskiego („Le sucre de Printemps”). Jak wyglądałaby teoria rytmu Oliviera Messiaena, który poświęcił tej kwestii u Strawińskiego osobny artykuł<sup>40</sup>, a analizę rytmiczną *Święta wiosny* umieścił w *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* (Paris 2002)? Do znaczącego wpływu *Święta wiosny* na indywidualny rozwój techniki i stylu przynajmniej także kompozytorzy młodszych generacji, nawet kojarzeni z odmienną estetyką, jak np. Einojuhani Rautavaara<sup>41</sup> (fascynacja zjawiskiem *musica automata*).

Frank Martin, który był w latach 1920-tych słuchaczem, a potem nauczycielem improwizacji i teorii rytmu w Instytucie Jaques-Dalcroze’a w Genewie, swą pierwszą partyturę symfoniczną, *Rythmes* z 1926 roku, oparł na strukturach rytmicznych pochodzących spoza zachodniego kręgu kulturowego. W części pierwszej jest to system metryki starożytnej Grecji (stopniowe przejście od metrum 5/8 poprzez 2/2, 5/2 do 3/2), w drugiej – polirytmia Dalekiego Wschodu (dwa plany dźwiękowe o zmiennej regulacji grup 2, 3 i 4-elementowych), w trzeciej – złożone rytmy bułgarskie wykonywane w ekstremalnie szybkim tempie<sup>42</sup>. Na wpływ *Święta wiosny* wskazuje wykorzystanie polirytmii, polimetrii i technik ostinatowych, a także modalność i pewne rozwiązania orkiestracyjne. Solo fagotu z części I (nr 9) swą ornamentalnością i modalnym zakorzeniem przypomina początek *Święta*. Mimo, że *Rythmes* są utworem całkowicie odmiennym w zakresie materiału dźwiękowego (u Martina jest on nadal zorganizowany tonalnie), to ideowy związek z dziełem Strawińskiego jest uchwytne. Przede wszystkim w wyeksponowaniu czynnika rytmicznego oraz w ewokowaniu atmosfery dzikości, barbaryzmu, swoistego prymitywizmu. W liście do Ernesta Anser-

39 Pierre Boulez, *Stocktakings from an Apprenticeship*, Clarendon Press, Oxford 1991, s. 107.

40 Olivier Messiaen, *Le rythme chez Igor Stravinsky*, „La Revue musicale”, 1939, nr 191.

41 Por. Wojciech Stępień, *The Sound of Finnish Angels. Musical Signification in Five Instrumental Compositions by Einojuhani Rautavaara*, Pendragon Press, Hillsdale 2011, s. 180-181.

42 Por. Marta Szoka, *Frank Martin i Emil Jaques-Dalcroze – fenomen rytmu* [w:] tejże, *Frank Martin – Konteksty muzyczne*, Astra, Łódź 2002.

meta kompozytor żartował: „(...) to takie barbarzyńskie, takie prymitywne. Z odpowiednim tytułem to mógłby być dobry symbol bolszewizmu”<sup>43</sup>.

Dość paradoksalnie sam Strawiński po latach nie w sferze rytmicznej czy brzmieniowej był skłonny upatrywać głównego źródła nowatorstwa swego dzieła. „Kiedy ukazało się *Święto*, wypowiediano wiele opinii w jego przedmiocie. W zgiełku sprzecznych sądów mój przyjaciel, Maurice Ravel, wystąpił niemal jedyny, aby ustawić rzeczy należycie. Umiał dostrzec i powiedział to, że nowość *Święta* nie tkwi w pisowni, w instrumentacji czy w technicznym aparacie, lecz w całości muzycznej”<sup>44</sup>. To wskazanie na aspekt narracji, formy muzycznej jako najbardziej istotny w *Święcie* łączy Ravela (i Strawińskiego) z Zygmuntem Mycielskim, dla którego była to niezwykle ważna i inspirująca kompozycja. Wystarczy porównać rozmaite zapiski Mycielskiego. 4 października 1983: „[*Święto wiosny*] Bogactwo następstw: uszeregowanie niezwykle prostych, ubogich elementów. A skąd ta fantazja, którą nazwać trzeba inwencją, żeby to tak zrobić i stworzyć całość (...) Tajemnica *Święta wiosny* jest jedyną tego rodzaju tajemnicą. Myślę tu przede wszystkim o tajemnicy tego, co nazywam «następstwami muzycznymi», następstwami «elementów» – nazywają to teraz segmentami”<sup>45</sup>. 26 października 1983: „*Święto wiosny* jest fajerwerkiem układów małych, zestawionych genialnie”<sup>46</sup>. 27 marca 1983: „Jasność planu, cała sztuka europejska, od czasów antycznych: naruszył ją Wagner, Strawiński w *Święcie wiosny* też (potem, przestraszony, zrobił neoklasycyzm). (...) Pojawiające się – nie wiadomo skąd, nie wiadomo kiedy i dlaczego – «elementy» – żadne dzieło tego nie uniesie. W dziwacznej erupcji *Święta wiosny* trzyma się to kupy – nie wiem jak!”<sup>47</sup>. 14 stycznia 1986: „Jak Strawiński napisał *Świętą wiosnę*? Jak to się trzyma kupy i skąd to się wzięło? Pomijam tu tak zwany geniusz, nie lubię tego słowa. Ale są źródła dramatu, gwałtowności, które płyną z innych, niż tylko muzyczne, źródeł. Może to zdolność objęcia dramatu świata, człowieka? Strawiński się już potem przestraszył tej drogi, pomimo *Wesela*. W Paryżu wymyślił dyscyplinę, tak zwany neoklasycyzm...”<sup>48</sup> To uderzające: w zapiskach sędziwego kompozytora, dokonującego swoistego bilansu swego życia (Mycielski

43 List z dn. 24.04.1935 [w:] E. Ansermet, F. Martin, *Correspondance 1934-1968*, red. J.-C. Piguet, Ed. de la Baconnière, Neuchâtel 1976, s. 18.

44 I. Strawiński, *Poetyka...*, s. 10.

45 Z. Mycielski, *Niby-dziennik...*, s. 354.

46 Tamże, s. 379.

47 Tamże, s. 296.

48 List Z. Mycielskiego do Jana Krenza, „Kamerton”, 1995, nr 3-4 (22-23), s. 23.

zmarł w 1987 roku) jak leitmotyw powraca zagadnienie formy, wewnętrznej dramaturgii i spójności *Święta wiosny*. Niewątpliwie było to w jego biografii artystycznej dzieło z gatunku fundamentalnych dla kształtowania własnego kompozytorskiego *métier*, dla myślenia o muzyce w ogóle. Owo kolokwialne „trzymanie się kupy” jako postulat wewnętrznej integralności muzycznej kompozycji można chyba uznać również za własną zasadę twórczą Mycielskiego. Widać to szczególnie wyraźnie na przykładzie jednego z ostatnich dzieł, *Liturgia sacra* z 1984 roku, w której konsekwentnie przestrzegana dyscyplina i asceza środków dźwiękowych, skądinąd będąca źródłem silnej obiektywizacji i powściągliwości wyrazowej, dopełnia się w wyrównanych proporcjach czasowych oraz zwartości i symetryczności poszczególnych segmentów formy. Gdy po *Liturgii* Mycielskiego słucha się *Mszy* Strawieńskiego można odnieść wrażenie, że oba utwory pochodzą z tego samego czasu (a dzieli je 36 lat i co najmniej dwie epoki muzyczne). Swoista oschłość i dążenie do monolitu to rezultat przyjętej przez kompozytorów estetycznej postawy, jakże odmiennej od współczesnych dzieł o rozwichrzonej, celowo niespójnej narracji, postmodernistycznej grand-ilo kwencji z tendencją do bełkotu, czy skrajnie subiektywistycznej wizji świata i człowieka. A może nie tylko Strawieńskiemu dana była „zdolność objęcia dramatu świata, człowieka”?

Czy dziś można wskazać pojedyncze dzieło, które miało tak głęboki wpływ na świadomość młodych kompozytorów, jak *Święta wiosny* – na generację wchodzącą w życie muzyczne po I wojnie światowej? Choć trzeba tu zaraz dodać, że dodekafonia Schönberga w oczywisty sposób stanowiła dla nich alternatywne źródło odnowienia języka muzycznego. Czy jest możliwe ponownie uznanie jakiegokolwiek dzieła za swoisty drogowskaz przez twórców z różnych krajów, narodowości, kręgów kulturowych? Czy, pozostając już na rodzimym gruncie, istnieje dzieło-patron (ewentualnie kompozytor) dla pokolenia 1933? Albo pokolenia „stalowolskiego”? Trudno byłoby wskazać taki wspólny dla Góreckiego, Pendereckiego i Kilara punkt na muzycznej trajektorii, jakim dla urodzonych w latach 1950-tych była twórczość Charlesa Ivesa, choć też nie dla wszystkich w jednakowym stopniu. Analogicznie jak muzyka Gérarda Griseya dla kolejnej generacji; muzyka – nie pojedyncze dzieło.

Jan Topolski przy okazji obchodów setnej rocznicy urodzin Witolda Lutosławskiego poddał wiwisekcji mit kompozytora, dość obcesowo pytając:

„Czy twórczość naszego ponoć [sic!] największego kompozytora XX wieku kogokolwiek jeszcze porusza? (...) co tak naprawdę znaczy «Lutos» (...) dla młodszych kolegów i koleżanek, zwłaszcza tych, którzy nie mieli szansy bezpośrednio się z nim zetknąć? (...) Jaki jest dziś mit Lutosławskiego? To kompozytor żyjący w *splendid isolation* minimalistycznie urządzonej pracowni za potrojnymi szybami willi na starym osiedlu. Nie angażujący się w spory polityczne czy estetyczne, dystansujący się tak od awangardowych zrywów, jak i od powrotów do tradycji”<sup>49</sup>. A w końcu konkludując: „Dziś prawdziwy puls polskiego życia muzycznego bije według mnie (...) w sercach improwizatorów grających graficzne partytury Bogusława Schaeffera czy interpretujących akustycznie utwory na taśmę Bohdana Mazurka. (...) To muzyka dzika, zmysłowa, ekstremalna, która eksploruje głównie podświadome lub nieuświadomione aspekty modernizmu – co mało ma wspólnego z intelektualną, czystą i domkniętą niczym kryształ twórczością Lutosławskiego”<sup>50</sup>. Jednocześnie wśród tych, którzy nawiązują w przeróżny sposób (choć bez wskazania w jaki) do muzyki Lutosławskiego Topolski wymienia Pawła Mykietyna, Wojciecha Ziemowita Zycha, Sławomira Kupczaka, Pawła Hendricha. Ta nie całkiem spójna diagnoza opinotwórczego krytyka muzycznego młodszej generacji (czyżby muzyka Pawła Mykietyna nie „biła w samym sercu” polskiego życia muzycznego?) opiera się na antynomii sztuki „dzikiej”, modernistycznej i intelektualnej, „domkniętej”. Że jest to antynomia pozorna przekonuje nas najlepiej *casus Święta wiosny*, symbolicznego i rzeczywistego początku modernizmu muzycznego, łączącego perfekcyjnie dopracowaną i spójną koncepcję ideową i formalną z manifestacją dźwiękowej „dzikości”, pierwotności i atakowaniem sfery podświadomości. Niewątpliwie żadne z dzieł Lutosławskiego nie miało tej siły rażenia, co balet Strawińskiego, ale jednak wiele z jego idei kompozytorskich (nie tylko aleatoryzm kontrolowany) weszło na stałe do zestawu środków używanych, nie tylko przez polskich kompozytorów. Wymienieni przez Topolskiego czterej twórcy z pewnością tej listy nie wyczerpują. W końcu, nie o tropienie bardziej czy mniej bezpośrednich wpływów Lutosławskiego na innych kompozytorów tu chodzi. Diagnoza sytuacji współczesnej twórczości muzycznej jest znacznie trudniejsza, niż wskazanie opozycji sztuki „intelektualnej”, cyzelowanej, „komponowanej” wobec intuicyjnie (?) podejmowanych działań w obrębie muzyki improwizowanej, a w uproszczonej wersji: twórczości festiwa-

49 Jan Topolski, *Lutos czy Lutosławski*, „Tygodnik Powszechny”, 2013, nr 4, s. 11.

50 J. Topolski, *Lutos czy Lutosławski...*, s. 11.



lowej i klubowej. Muzyka jako akcja, działanie, nie jest zresztą konceptem nowym. Kres kategorii postępu jako podstawy wszelkich awangard został ogłoszony już dość dawno (Fukuyama), nikt jednak nie odwołał jeszcze paradygmatu sztuki jako tęsknoty za sensem i porządkiem czy etosem dzieła uniwersalnego w wymowie, ani nie zwolnił kompozytora z odpowiedzialności za swe dzieło. I ten aspekt w naturalny sposób łączy postawy artystyczne Strawińskiego i Lutosławskiego z wieloma twórcami XXI wieku.

## **The Centenary of Igor Stravinsky's *Rite of Spring* in Terms of the Work's Reception**

### Summary

The centenary of the Paris premiere of Igor Stravinsky's *Rite of Spring*, an iconic work of the 20<sup>th</sup> century, a source of inspiration for diverse trends in contemporary art as well as music, the true test for the mastery of orchestras and conductors, ballet companies and choreographers, is a pretext for a discussion of its reception in various areas of modern culture. The author focuses on several selected aspects. One of these is the role of scandal in art as a factor in exploring the society's degree of artistic consciousness. Another is treating Stravinsky's work as a great metaphor of the 20<sup>th</sup> century with all its atrocities and paradoxes in the historical-sociological perspective presented in a study by Modris Eksteins, serving as the leitmotif in Alejo Carpenter's multilayered postmodern novel, but also shown in the context of the present ecological issues in a book on eco-aesthetics by Maria Gołaszewska. Yet *Rite of Spring*, as it accumulates ever new interpretations (e.g. in the categories of evocation of savagery and barbarity in 20<sup>th</sup>-century art, of transgressing ever new taboos, conventions of genre, etc.), is above all a work that signals the beginning of modernism in music by its novel approach to rhythm, harmony and instrumentation. This is why its impact on the generations of musicians both closest to the year 1913 and those that followed is a highly significant element of the study of the development of music in the 20<sup>th</sup> century.