

Oblicza ofiary w choreograficznych i literackich odslonach *Święta wiosny* Igora Strawińskiego

Agnieszka Narewska
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
agnieszka.narewska@uj.edu.pl

Abstrakt

Artykuł *Oblicza ofiary w choreograficznych i literackich odslonach Święta wiosny Igora Strawińskiego* prezentuje różne interpretacje centralnej figury wielu inscenizacji tego baletu Igora Strawińskiego – Ofiarowanej. Główny materiał badawczy stanowią wybrane choreografie *Święta wiosny*, a także teksty literackie inspirowane tym dziełem. Celem artykułu jest prezentacja dialogu, jaki zachodzi pomiędzy wyjściowym dziełem Strawińskiego i Niżyńskiego a jego reinterpretacjami, który odbywa się nie tylko na płaszczyźnie choreograficznej, lecz również na gruncie literackim.

Słowa kluczowe: balet; choreografia; ofiara; *Święta wiosny*; taniec.

Jeden z najslawniejszych spektakli baletowych w dziejach tańca – *Święta wiosny* miał początkowo nosić tytuł *Wielka Ofiara* (por. Erhardt 1978). Nazwa ta nawiązywała wprost do pradawnego pogańskiego obrzędu dokonywanego corocznie wraz z nadejściem wiosny, zgodnie z którym, aby zapewnić sobie urodzaj, obfite plony i przychylność bóstw, należało złożyć im stosowny dar. Dzieło Wacława Niżyńskiego, pierwszego choreografa, który pracował z partyturą Igora Strawińskiego, odzwierciedlało ten właśnie rytuał. *Święta wiosny* nie posiadało libretta w ścisłym znaczeniu tego słowa, lecz swoisty plan, sekwencję obrazów odzwierciedlających porządek świętego obrzędu, nad którym pracował rosyjski malarz Nikołaj Roerich oraz sam kompozytor¹. Punktem kulminacyjnym tego pradawnego rytuału był taniec Wybranej – centralnej postaci baletu, która zgodnie z bezwzględny, pradawnym obyczajem musi złożyć w ofierze swe życie, by umożliwić plemieniu dalszą egzystencję. Zarówno „barbarzyńska” tematyka, jak i jej nowatorskie

¹ To właśnie Strawiński był autorem pomysłu oparcia baletu na śmiertelnie wyczerpującym tańcu Wybranej, który nie wywodził się z lektury naukowych źródeł, lecz pochodził po prostu z wyobraźni kompozytora (por. Vlad 1974: 32).

muzyczne i choreograficzne opracowanie wpłynęło na niespotykane dotąd w sztuce baletowej ukształtowanie centralnej, żeńskiej postaci. Jak zauważa Agnieszka Trzaska:

Ofiarowana jest niewątpliwie solistką baletu, lecz jakże odmienną od typowej, ówczesnej klasycznej baleriny. Jej taniec nie jest pokazem umiejętności, perfekcyjnego opanowania techniki, lecz opartym na repetetywnych schematach ruchowych, niemal konwulsyjnym, bardzo autentycznym wołaniem o pomoc w obliczu bezsilności wobec przeznaczenia. Młodość Wybranej ma wywołać wiosenne siły przyrody. Końcowy taniec rytualny jest nie tylko „wołaniem o pomoc”, lecz także ma walor mityczny. Jest to zabieg obudzenia Ziemi i gloryfikacji przodków. (Trzaska 2000: 282)

Transowy taniec Wybranej jest więc przesycony paraliżującym lękiem przed tym, co musi się wypełnić. Zawiera się w nim również głęboko zakorzenione poczucie nieuchronności i konieczności podporządkowania się nie tylko woli grupy, lecz także żądaniu boga Słońca Jaryły², którego imię – na co wskazuje Tadeusz Nasierowski – „znaczyło tyle co «siła» i «surowość» płynące z młodości” (2004: 244). Ofiarowana dziewczica jest więc tu jednocześnie osobą wyróżnioną, uprzywilejowaną, przeniesioną z porządku świeckiego do sakralnego, uświęconą niejako nieomylnym wyborem plemienia i bóstwa, a także bezbronną ofiarą, która jest świadoma nieuchronności tego, co musi się wydarzyć³. To dzięki jej tańcowi, jej młodości i posłuszeństwu mityczny cykl narodzin i śmierci może dalej biec niezakłóconym rytmem. Niżyński pokazał w swej choreografii pełen napięcia i narastającej grozy moment przejścia, w którym anonimowa członkini plemienia przekracza granicę świętego koła i wchodzi, a w zasadzie zostaje wepchnięta przez podobne do niej dziewczyny, w sakralny obszar okręgu, co jest nieodwracalnym znakiem, stygmatyzującym kobiety na ofiarę.

Mimo że już na etapie powstawania dzieła nazwa *Wielka Ofiara* została odrzucona jako „mało atrakcyjna i zbyt ogólna” (Erhardt 1978: 86), trudno zaprzeczyć, że to właśnie ten temat jest główną osią całego baletu i to on powraca niejednokrotnie w najrozmaitszych wariantach kolejnych inscenizacji *Święta wiosny*. Na uwagę zasługuje niezwykle bogactwo interpretacyjne tego właśnie elementu baletu, jak również, co oczywiste, forma jego realizacji. Osoba Wybranej dla wielu pokoleń artystów stała się punktem wyjścia do tworzenia własnych, różnorodnych choreografii, przekraczając często wyjściowe ramy przedstawienia baletowego. Celem niniejszego artykułu jest przyjrzenie się roli i funkcji ofiary w wybranych baletach i utworach literackich, których analiza i interpretacja pozwala na zaobserwowanie interesującego kontrapunktu pomiędzy dziełem wyjściowym (*Święto*

² Interesującym spektaklem, w którym ukazana jest próba buntu wobec woli plemienia, jest choreografia Natalii Kasatkiny i Władimira Wasiliowa z 1965 roku. W przedstawieniu również zaprezentowany jest słowiański obyczaj, zgodnie z którym Wybrana Dziewczyna musi oddać swe życie, by zapewnić plemieniu egzystencję. Kasatkina i Wasiliow skomplikowali jednak motyw ofiary poprzez dodanie osoby Pasterza, który jest zakochany w Wybranej. Usiłuje on przerwać barbarzyński rytuał i uratować jej życie.

³ „Słowo «ofiara» sugeruje bezpośrednio ideę konsekracji (*la consécration*), co mogłoby wywołać wrażenie, że obu pojęć używa się wymiennie. Nie ulega wątpliwości, że ofiara zawsze zakłada konsekrację. W każdym obrzędzie ofiarnym przedmiot przechodzi z dziedziny świeckiej do dziedziny religijnej, jest konsekrowany, poświęcony” (por. Hubert 2005: 11).

wiosny Strawińskiego i Niżyńskiego) a utworem z nim dialogującym. Materiałem badawczym są tu zarówno dzieła, które cieszą się już sławą kanonicznych (między innymi choreografie Maurice'a Bédjarta czy Piny Bausch), jak i utwory mniej znane, przedostające się nawet do obiegu kultury popularnej. Dobór ten podyktowany był chęcią zarysowania różnorodnych strategii interpretacyjnych tytułowego motywu ofiary w wybranych przedstawieniach *Święta wiosny* i wykazania ich niegasnącego – mimo upływu lat – potencjału.

Święto wiosny – święto życia. Choreografia Maurice'a Bédjarta

Jedną z najsłynniejszych inscenizacji baletu Strawińskiego, w której choreograf zaproponował nowe ujęcie problemu ofiary, wystawił w 1959 roku słynny francuski artysta Maurice Bédjart. Premierowe przedstawienie odbyło się w brukselskim Theatre Royal de la Monnaie z udziałem tancerzy z Ballet-Théâtre de Paris i Western Theatre Ballet (por. Turska 1989). Ponieważ Bédjart nie znał zbyt dobrze wykonawców swojego przedstawienia, a także dlatego, że czas jego pracy był ograniczony (wynosił zaledwie trzy tygodnie) (Szymajda 2014), zdecydował się on operować w swym balecie grupami tancerzy, zespołami, a nie poszczególnymi jednostkami. Choreograf postanowił również stworzyć dzieło uniwersalne, niezwiązane z konkretną kulturą, religią czy grupą etniczną, jak było to w przypadku choreografii Niżyńskiego. Stosował proste rysunki, proste środki wyrazu, minimalną scenografię ograniczoną właściwie do ćwiczebnych kostiumów i oświetlenia przestrzeni scenicznej. Bédjart zrezygnował więc tym samym z osadzenia tematu ofiary w jednym, szczególnym kontekście kulturowym, porzucił przedstawianie starodawnych wierzeń i obrzędów. Rozszerzył go natomiast na doświadczenie właściwe wszystkim istotom ludzkim, odchodząc od przeszłości w stronę terażniejszości. Figura Wybranej została zastąpiona tu parą kobiety i mężczyzny, reprezentujących swoją płeć. W swym *Święcie wiosny* francuski artysta połączył symbolikę nadejścia wiosny z aktem prokreacji i zjednoczenia się kobiety i mężczyzny w miłosnym akcie. Choreograf przedstawił ideę swojego dzieła następująco:

Czymże jest Wiosna, jeśli nie potężną, pierwotną siłą, która drzemie pod płaszczem zimy, a potem wybucha nagle i rozpala nowe życie – zarówno roślin, zwierząt, jak i ludzi. Miłość ludzka w swoim aspekcie fizycznym symbolizuje akt, w którym bóstwo kreuje Kosmos i czerpie z tego powodu radość. W czasach, gdy powoli zanikają granice ludzkiego ducha, musimy już mówić o kulturze całej ludzkości. Odrzućmy zatem folklor, który nie jest uniwersalny, i pozostawmy jedynie naturalne moce człowieka, podobne na całym świecie we wszystkich okresach historii. Niechaj ten balet, pozbawiony wszelkich malowniczych efektów, będzie Hymnem na cześć owego zbliżenia Mężczyzny i Kobiety w najsłynniejszych głębiach ciała, połączenia nieba z ziemią, tańca życia i śmierci, tak wiecznym jak Wiosna! (za: Chynowski 2012: 57).

Aby dać klarowny wyraz swojej idei i pokazać zjednoczenie tego, co z samej swej natury jest pełne przeciwieństw, Bédjart podzielił tancerzy na dwie grupy: mężczyzn i kobiety, które przez prawie cały czas trwania baletu pozostają od siebie odseparowane, broniąc

swojej prywatności i przypisanej im przestrzeni. Grupę męską charakteryzuje siła, bojuwość, rywalizacja, animalistyczna wręcz witalność, chęć zdobywania i podboju, kobietą zaś delikatność, łagodność, subtelna tajemniczość, erotyzm. Połączenie obu płci następuje dopiero w finale baletu, kiedy to wybrana kobieta i wybrany mężczyzna łączą się ze sobą za zgodą wszystkich pozostałych członków wspólnoty. To właśnie nadejście wiosny wyzwała w nich poczucie konieczności połączenia się i zerwania choć na chwilę z segregacją płciową. Pierwotna ofiara przekształca się tu więc w akt prokreacji, który zapewnia ciągłość egzystencji. Do jej spełnienia nie potrzeba ani magii, ani mędrców. Jest ona konsekwencją ludzkiej natury, w którą wpisane jest przekazywanie życia. Bójart odszedł więc w swojej choreografii od tragicznego finału spektaklu Niżyńskiego na rzecz afirmacji samego istnienia. Inspiracją dla Bójarta było samo życie⁴, o czym zresztą mówił wprost, komentując swoje dzieło: „Ciągle powtarzałem sobie: «To musi być proste i mocne». Brałem życie i rzucałem je na scenę” (za: Chynowski 2012: 60). To właśnie ten artystycznie przetworzony animalizm, witalizm i naturalizm, jak również obyczajowo odważna jak na owe czasy tematyka, znacznie wykraczająca poza sztamowe tematy poruszane do tej pory w sztuce baletowej, spowodowały, że choreografię Maurice’a Bójarta uważa się za jedną z ważniejszych realizacji *Święta wiosny*. Zapoczątkowała ona również falę odważnych, oryginalnych choreografii tego baletu i otworzyła przed kolejnymi pokoleniami artystów nowe możliwości twórcze, stylistyczne i interpretacyjne⁵.

Ofiara wiosny – ofiara zbiorowości. Choreografia Piny Bausch

Erotyka i pierwotny popęd płciowy, odgrywający ważną rolę w choreografii Bójarta, pojawiły się również w dziele Piny Bausch, które powstało w 1975 roku dla tancerzy Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Niemiecka choreografka zmodyfikowała oryginalny tytuł baletu, określając swoje dzieło mianem *Frühlingsopfer*, co dosłownie oznacza *Ofiara wiosny*. U źródeł tej inscenizacji leży napięcie seksualne między obecnymi na scenie wykonawcami, choć jednocześnie Bausch powróciła też do konceptu śmiertelnej ofiary i do problemu relacji między jednostką a zbiorowością. Zwróciła również uwagę na rolę

⁴ Mimo deklarowanej uniwersalności swojego dzieła w wierzeniach i obyczajach wielu ludów, między innymi słowiańskich, można odnaleźć podobne do tych ukazanych u Bójarta praktyki, związane z nadejściem wiosny. W *Kulturze ludowej Słowian* Kazimierza Moszyńskiego znajduje się następująca informacja: „Całkiem [...] przejrzyste i niedwuznaczne jest, znane np. tu i ówdzie na Rusi oraz w innych krajach, odbywanie czy symulowanie przez mężczyzn i kobiety na gołej ziemi na polach aktu płciowego, co ma na celu (magiczne) zapłodnienie (wzgl. dopomożenie w zapłodnieniu) ziemi” (1967: 513).

⁵ Joanna Szymajda w swoim artykule o trzech inscenizacjach *Święta wiosny* (Niżyński, Bójart, Gat) zwraca uwagę na wpływ baletu Bójarta na kolejne choreografie tego dzieła: „Sposób potraktowania *Święta* przez Bójarta stał się potem często kopiowanym stylem kolejnych wersji: niejako „afrykańskie” postury tancerzy z szeroko rozstawionymi nogami i obniżonym centrum grawitacji, tłoczące się masy i wynurzenie się solisty z centrum tej masy, Wybrana w pozycji wokół bioder solisty – wszystkie te pomysły stały się kliszami w kolejnych, nacechowanych seksualnie interpretacjach baletu. Bójart przywrócił zainteresowanie partyturą *Święta wiosny*, ożywiając jego mit jako «prymitywnego» i «impulsywnego», ale wydobywając w stopniu dotychczas nieobecnym pulsacje wyolbrzymione w implicytnym erotyzmie choreografii” (2014: 155).

kobiety i na jej miejsce w społeczeństwie, co stanowi zresztą często pojawiające się w jej twórczości zagadnienie. Bausch, podobnie jak Bėjartowi, zależało na wyjęciu swojej inscenizacji z kontekstu folklorystycznego, etnograficznego i postawieniu na przekaz uniwersalny, bliższy współczesnemu człowiekowi i możliwy do odczytania przez każdego widza, bez względu na przynależność kulturową. Przedstawiona tu zbiorowość sprawia szczególnego rodzaju wrażenie – zdaje się, że każdy z wykonawców jest zamknięty w swoim własnym świecie i że w żadnym momencie trwania spektaklu nie jest możliwe prawdziwe porozumienie i zjednoczenie się wspólnoty, nawet w obrębie własnej płci. Raz po raz któryś z wykonawców wyrzucany jest poza obręb grupy i porusza się pod wpływem indywidualnych bodźców, płynących z jego wnętrza. Kobiety i mężczyźni to jednak nie jedyni bohaterowie tej inscenizacji. Równie ważne miejsce zajmuje tutaj ziemia – a właściwie Ziemia (por. Okupnik 2012: 310) – która jest równoprawną bohaterką spektaklu i aktywną uczestniczką obrzędu. Obecna jest ona w przedstawieniu już nie tylko symbolicznie, lecz także dosłownie – scena bowiem wyłożona jest grubą warstwą torfu, po której poruszają się tancerze. W miarę upływu czasu i wzrastających emocji pokrywa on nagie torsy mężczyzn i jasne sukienki kobiet, zmieniając się z gładkiej, łagodnej tafli we wzbudzony, żyjący własnym życiem żywioł (por. Leyko w: Szoka i Majewski 2014: 164–166). Ten widoczny, namacalny ślad Ziemi na ciałach wszystkich tancerzy ukazuje również wspólnotę doświadczeń i odpowiedzialności za dokonującą się na ich oczach ofiarę. Nikt nie jest wolny od brudu, wszyscy w tym samym stopniu są zaangażowani w odbywający się rytuał, który pozostawia znak nie tylko na ciele napiętnowanej kobiety. Spośród tłumu tancerzy ofiarę wyróżnia niepokojąca swą odmiennością intensywnie czerwona sukienka, kontrastująca z czernią horyzontu i brudnym kolorem Ziemi, obarczona bogatym znaczeniem symbolicznym. W czasie śmiertelnie męczącego tańca reszta wspólnoty pozostaje nieruchoma, choć nie bierna. Uczestnicy w ogromnym napięciu, bezlitośnie wpatrują się w desperackie ruchy wybranej kobiety, która w końcu pada z wyczerpania na powierzchnię Ziemi. Ofiara wiosny, ofiara zbiorowości uległa wypełnieniu⁶.

Eskalacja przemocy. *Święta wiosny* Angelina Preljocaja

To właśnie obojętność i nieludzkość świadków tragicznych zmagani jednostki, które były być może jednymi z czynników przyczyniających się do wystąpienia słynnych, gwałtownych protestów w czasie premiery baletu Niżyńskiego w 1913 roku (por. Jarzębska 2002: 27), stały się punktem wyjścia kolejnych artystów do tworzenia własnych inscenizacji. Było tak chociażby w przypadku kolejnej oryginalnej choreografii powstałej w 2001 roku, której autorem był francuski choreograf albańskiego pochodzenia Angelin Preljocaj.

⁶ Ze *Święta wiosny* Piny Bausch czerpało wiele kolejnych następców Niżyńskiego, między innymi niemiecka choreografka Sasha Waltz, która swoją inscenizację przygotowała w stulecie narodzin baletu dla zespołu Teatru Maryjskiego.

Trudno nie przyznać racji Alicji Jarzębskiej, która określa ją jako „skrajnie prowokacyjną”. Swoje stanowisko badaczka uzasadnia tym, iż:

Angelin Preljocaj [...] skojarzył arcydzieło Strawińskiego z brutalną, realistycznie ukazaną agresją mężczyzn (wyzolowanych z kontekstu kulturowego, ale jakby współczesnych), a *Dance sacrale* – z dzikim szarpaniem młodej dziewczyny i zbiorowym gwałtem (2002: 35).

Preljocaj, podobnie jak Pina Bausch, wykorzystał tylko jeden element scenografii – specjalne ruchome bloki przypominające kawałki ziemi pokrytej trawą, które w trakcie trwania spektaklu tworzą rozmaite konfiguracje, dzięki czemu pełnią różne funkcje, między innymi łóżek czy pułapki-areny, na której dokonuje się finalny akt przemocy. Ta scenograficzna asceza ma również swą symboliczną wymowę:

Ta oszczędna, surowa sceneria uwydatnia pierwotną, silną relację pomiędzy naturą a człowiekiem. Staje się nie tyle tłem, co współuczestnikiem barbarzyńskiego obrzędu. Choreografia Preljocaja uwydatnia pierwotną, silną relację pomiędzy konstytutywnym, pierwotnym związkiem człowieka z naturą, a kruchą, złudną relacją z drugim człowiekiem. Dramatyzm rozgrywających się wydarzeń spotęgowany jest realistycznym ukazaniem relacji i agresji (Program do baletu *Święto wiosny* 2014).

Początkowo choreograf przeciwstawia sobie grupę żeńską i męską – zabieg często pojawiający się w choreografiach *Święta wiosny*. Balet rozpoczyna scena, w której jedna z tancerek ściąga białe majtki, manifestując niejako swoją gotowość do inicjacji seksualnej. Ten gest powtarza następnie reszta wchodzących na scenę kobiet. Prowokuje to siedzących wokół mężczyzn, którzy uważnie obserwują ich zachowanie, do wyboru jednej partnerki i odbycia z nią stosunku seksualnego. Wszystkie kobiety odbierają to jednak jako próbę gwałtu i starają bronić się przed mężczyznami, którzy dążą jedynie do szybkiego zaspokojenia biologicznego popędu. Agresja i brutalna siła sprowadza ich do poziomu dzikich zwierząt, kierujących się pierwotnymi instynktami. Mimo to, kiedy przychodzi decydujący moment wyboru ofiary, kobiety łączą się z napastnikami w jedną, bezlitosną wspólnotę, która jednomyślnie dręczy i upokarza Wybraną. Tak jak u Piny Bausch spośród tłumu Ofiarowaną wyróżniał czerwony płat materiału, tak u Preljocaja wymownym znakiem piętna staje się nagość. Gromada rozpoczyna rytuał przemocy właśnie od zderzenia z Wybraną ubrania, co od razu ustawia ją w pozycji skrajnej bezbronności i radykalnego zhańbienia. Mimo poczucia osaczenia i nierówności sił, a także nieuchronności tego, co ma się stać, kobieta podejmuje próbę ucieczki i wyrwania się spośród kręgu otaczających ją ludzi. Do końca nie rezygnuje z walki. Kiedy milknie muzyka rozgląda się jeszcze wokół siebie, po czym stopniowo zdaje sobie sprawę z wypełnienia się ofiary. Rytuał został spełniony. Naga i pozostawiona w oczyszczającej samotności uspokaja oddech, rozluźnia mięśnie i stopniowo odpręża się, leżąc na spokojnej już i przyjaznej ziemi⁷.

⁷ Problem fizycznej i psychicznej agresji dotykającej kobiet podjęty w swoim *Święcie wiosny* także między innymi Uwe Scholz (2003) i Isadora Weiss (2011).

Święto wiosny i samoofiara. Choreografia Tero Saarinen i Uwe Scholza

Mimo że centralną postacią w wielu słynnych choreografiach *Święta wiosny* jest kobieta, istnieje szereg inscenizacji, w których to mężczyzna pełni funkcję Wybranego⁸. W 2002 roku Taniec Wybranej, a właściwie Wybranego, wykorzystał w swoim dziele zatytułowanym *HUNT* fiński tancerz i choreograf Tero Saarinen. Był to taniec solowy, wzbogacony o oryginalne efekty świetlne i wizualne autorstwa artystki specjalizującej się w nowych multimedialnych interaktywnych, Marity Liulii. Utwór ten wykonywał sam Saarinen, ubrany jedynie w fałdzistą, długą, białą spódnicę, czy może sarong. Przestrzeń tancerza ogranicza rząd reflektorów ustawionych dookoła niego. Artysta, który w swej twórczości łączy taniec klasyczny, taniec współczesny, elementy sztuki walki oraz estetykę tańca *butoh*, co widać w *HUNT*, wydaje się zapadać tu w rodzaj transu, tracąc kontakt z rzeczywistością. Jego taniec to rodzaj samoofiary. W miarę natężenia muzyki, Saarinen porusza się coraz szybciej w różnych punktach przestrzeni, a migające światła sprawiają, iż widz nie może śledzić toru jego ruchu. Ten niepełny, fragmentaryczny, nieomalże stroboskopowy odbiór jego tańca, potęguje jeszcze wrażenie niepokoju, grozy i wzmacnia napięcie. Jednocześnie ta wyszukana oprawa wizualna stanowi również znakomity „dodatek” do tancerza, pomagając artyście w stworzeniu swoistej równowagi między jego solowym występem a bogactwem i siłą partytury Strawińskiego. Specyficzne ruchy ramion tancerza i niektóre jego pozy w połączeniu z białym strojem wywołują nieodzowne skojarzenia ze słynnym solo legendarnej rosyjskiej tancerki Anny Pawłowej *Umierający łabędź* (zob. Jennings 2013). Saarinen nie bez powodu odwołał się w swej choreografii do tego już nieomalże mitycznego dzieła, gdyż jego taniec, jak pisze Luke Jennings, odzwierciedla „śmierć piękna” i jest jednocześnie „dobrym i niesentymentalnym utworem [...] stanowiącym komentarz do losu tancerzy” (Jennings 2013). Zawód tancerza wymaga przecież wiele samopoświęcenia i jego wykonywanie jest ograniczone w czasie i szybko przemijające. *HUNT* jest więc niejako rodzajem łabędziego śpiewu artysty-tancerza, który w wymowny, choć niemy, sposób odsłania trudne problemy nieodłącznie związane z uprawianiem tej profesji. Solo Saarinen towarzyszy również refleksja dotycząca granic własnej indywidualności i kwestii poświęcenia własnej osobowości w imię podporządkowania się narzuconym kulturowym wzorcom i mechanizmom, symbolizowanym w *HUNT* przez wyszukane efekty multimedialne, dokonujące metaforycznego gwałtu na ciele tancerza.

⁸ Interesującym przykładem jest tu z pewnością spektakl angielskiego choreografa Kennetha MacMillana, który zaprezentował swą wersję w 1962 roku w Londynie. Była to pierwsza brytyjska premiera tego baletu. Choć początkowo artysta obsadził w roli Ofiarowanej kobietę, to jednak później – przy zachowaniu tej samej choreografii – w postać tę wcielił się mężczyzna. Przedstawienie w tej wersji wznowiono w 2011 roku, a Edward Watson, jeden z odtwórców głównej roli, skomentował tę artystyczną roszadę następująco: „Kroki w ogóle nie są kobiece. Kiedy kobieta wykonuje tę rolę, myślę, że odzwierciedla to siłę ludzkiego ducha, lecz kiedy tańczy mężczyzna, jest zupełnie odwrotnie; te same kroki pokazują jak bezbronni jesteście” (za: Spitz, Uruchurtu 2014).

Temat samoofiary w swoim *Święcie wiosny* podjął również niemiecki choreograf Uwe Scholz. W pierwszej części tej inscenizacji⁹ odwołał się on, podobnie jak Saarinen, do drugiego najśłynniejszego dzieła tanecznego z łabędziem w roli głównej – baletu *Jezioro łabędzie*. Tak samo jak w *HUNT* występuje tu tylko jeden tancerz, nie wspomagany już jednak przez wymyślne efekty multimedialne. Zamiast tego Scholz zdecydował się na wykorzystanie w swoim balecie specjalnej projekcji, wyświetlanej w czasie trwania spektakli na ekranie umiejscowionym na horyzoncie sceny. Przedstawia ona dojrzewanie młodego artysty baletu, ukazując jego pierwsze ćwiczenia w szkole baletowej, aż do występów na teatralnej scenie. Tancerz nieustannie rozdarty jest jednak między siłami dobra, uosabianymi przez białego łabędzia – Odettę, a siłami zła, które symbolizuje czarny łabędź – demoniczna Odylia. Projekcja wyświetlana na ekranie ma formę filmu, montażu ważnych scen z życia bohatera, obecny zaś na scenie wykonawca reaguje na nie w tym samym czasie, podkreślając całym swym ciałem uczucia i emocje, które nim targają. Dzięki tej symultaniczności i nałożeniu się na siebie dwóch perspektyw widz ma niejako jednoczesny dostęp do wnętrza i zewnątrz bohatera, do sytuacji społecznych, w których funkcjonuje i do jego reakcji na nie. Destrukcyjne zachowania tancerza, nieustanne oscylowanie między gwałtownymi emocjami pozwalają współczesnej krytyce na odkrycie w tym *Święcie wiosny* wątków autobiograficznych, gdyż Scholz, który zmarł rok po premierze swojego baletu w wieku zaledwie czterdziestu sześciu lat, „był perfekcjonistą i samotnikiem, prowadził także bardzo stresujące życie, wypełnione nadmiernym piciem i paleniem” (Sunier 2014), co zbliża go do wykreowanego przez siebie, scenicznego przedstawienia bohatera pierwszej części *Święta wiosny*.

Balet pyłu i prochu. *Święto wiosny* Romea Castellucciego

Wyjątkową realizację motywu ofiary i związanego z nią rytuału przedstawił w 2013 roku słynny włoski reżyser Romeo Castellucci. Jego *Święto wiosny* jest niezwykle oryginalną choreografią, w której nie pojawia się żaden tancerz. W trakcie trwania godzinnego spektaklu widownia ogląda czterdzieści specjalnie skonstruowanych ruchomych maszyn, które z różną intensywnością, w rozmaitych konfiguracjach, wysypują z siebie sproszkowane zwierzęce kości, realizując tę linię melodyczną czy rytmiczną z partytury Strawińskiego, która w danym momencie została uznana przez Castellucciego za wiodącą. Włoski artysta podkreśla, że głównym „bohaterem” jego inscenizacji, czy może raczej artystycznej instalacji, jest właśnie kontrowersyjna substancja przypominająca wyglądem biały miął, delikatny proszek o nazwie hydroksyapatyt wapnia, którą na co dzień używa się jako dodatek do nawozów. Produkt ten pozyskuje się w wyniku obróbki termicznej kości pochodzących od zwierząt z uboju dokonywanego w przemyśle spożywczym. W wyniku prażenia w wysokiej temperaturze (1000°C) surowiec ten oczyszcza się z wszelkich organicznych

⁹ *Święto wiosny* Scholza składa się z dwóch części. W pierwszej z nich pojawia się partytura Strawińskiego wykonywana przez dwóch pianistów, a w drugiej części tancerzom towarzyszy już cała orkiestra i w rolę Wybranej wciela się kobieta. Pomysł z zastąpieniem orkiestry grającymi na cztery ręce dwoma pianistami wykrystalizowali między innymi Paul Taylor (1980), Richard Alston (1981), Stephen Petronio (1982).

substancji i protein, by zawierał w sobie jedynie czyste wapno, azot i fosfor. Tak przygotowany pył dodaje się następnie do gleby, której odczyn jest mniejszy niż pięć w skali pH, w celu zmniejszenia jej kwasowości i uzyskania lepszych plonów. W czasie spektaklu Castellucci wykorzystuje sześć ton tego materiału, które są ekwiwalentem siedemdziesięciu pięciu sztuk bydła¹⁰. Przygotowując się do premiery *Święta wiosny*, włoski artysta, który jak sam przyznaje nie jest choreografem, od początku zdawał sobie sprawę, że nie będzie pracował z tancerzami. Wynikało to nie tyle z braku odpowiedniego przygotowania, co raczej z odmiennego podejścia do idei tańca, a także z faktu, iż przy tak ogromnych ilościach choreografii baletu Strawińskiego trudno jest – nie będąc choreografem – wypracować swój własny artystyczny język wypowiedzi i stworzyć dzieło oryginalne, nie powielające klisz i matryc już istniejących i eksploatowanych przez innych artystów. Castellucci uniknął pułapki wtórności, wykorzystując ruch maszyn oraz białego proszku i utożsamiając „taniec cząsteczek pyłu z nieustannym tańcem Wszechświata”¹¹. W miejsce ofiary z człowieka, która już w momencie narodzin *Święta wiosny* była jedynie efektem kreacji artystycznej, a nie udokumentowanym etnograficznie faktem (por. Szoka i Majewski 2014: 137), reżyser zaproponował ofiarę ze zwierząt, choć jednocześnie odżegnuje się on od ilustracyjności i naśladowania jakiegoś pradawnego rytuału (zob. Castellucci 2014). Chodzi mu raczej o oczyszczenie pojęcia poświęcenia i ofiarowania z folklorystycznego ciężaru i przeniesienie go w sferę uniwersalną, bardziej współczesną. Castellucciemu zależało również na odniesieniu się w swoim dziele do nierozzerwalnie związanego z dzisiejszym życiem przemysłu, który spowodował niejako banalizację rytuału i odarł go z właściwej mu niegdyś sfery sakralnej, magicznej. Reżyser tłumaczy:

Ofiara domaga się pojednania w świetle konieczności ludzkiej i boskiej, aby odebrać jej życie. Współczesność usunęła w końcu ofiarę z jej dramatycznego wyobrażenia składającego się z relacji człowiek – zwierzę – bóg i zredukowała ją do związków przyczynowo-skutkowych, napędzanych przez przemysł (Castellucci 2014).

Wyjmując ofiarę z jej sakralnego kontekstu Castellucci nie odciął się jednak wcale od pomysłu, który zainspirował Strawińskiego do napisania swojej słynnej partytury. W *Święcie wiosny* włoskiego reżysera sproszkowane kości spadają na ziemię, aby zapewnić jej płodność i umożliwić odrodzenie. Tym samym ciągłość życia i śmierci stale pozostaje zachowana, nie naruszając zamkniętego obiegu natury. Mimo niekwestionowanej oryginalności swojego dzieła i interesującej interpretacji *Święta wiosny* Strawińskiego podjętej ze współczesnej perspektywy, spektakl Castellucciego momentami sprawia wrażenie niezamierzonej, lecz nachalnej tautologii. Opadający pył i poruszające się maszyny realizują partyturę rosyjskiego kompozytora przez co przed oczami widza tworzy się ilustracja słyszanej muzyki. Powstaje co prawda interesujący efekt wizualny, jednak przytłaczająca chwilami dosłowność realizacji warstwy dźwiękowej może prowokować widza do mimowolnego, niezamierzonego chyba przez Castellucciego rozbawienia.

¹⁰ Wszystkie informacje dotyczące źródła wykorzystywanego na scenie materiału są wyświetlane w czasie trwania przedstawienia.

¹¹ <http://balletnews.co.uk/radical-new-rite-of-spring-marks-centenary-of-riotous-premiere/>

Literackie oblicza ofiary inspirowane *Świątem wiosny* Igora Strawińskiego

Przedstawione powyżej przykłady inscenizacji *Świąta wiosny* wskazują na dominującą w nich tematykę różnorodnie pojętej ofiary, która determinuje nie tylko ideologiczno-treściowy, lecz również formalny wymiar inspirowanego nią spektaklu. Mimo że impulsem do powstania partytury Igora Strawińskiego był „jakiś pogański rytuał związany ze składaniem ofiary bóstwom nadchodzącej wiosny”, a „jądrem tego pomysłu był sakralny taniec młodej dziewczyny otoczonej kręgiem starców” (Erhardt 1978: 72), Igor Strawiński daleki był od nadawania swojej muzyce semantycznego ciężaru czy właściwości ilustracyjnych. Kompozytor, który jest autorem chętnie cytowanego zdania, w którym określa on muzykę jako „niezdolną do wyrażania czegokolwiek: uczucia, postawy, stanu psychicznego, zjawiska natury itd...” (Strawiński 1974: 53), pisał, iż skomponował „utwór architektoniczny, a nie anegdotyczny” (Jarzębska 2002: 201). Strawiński deklarował, co prawda, że chciał w swym dziele „odmalować wzbieranie wiosny, wzniosłe wzbieranie odnawiającej się przyrody” (za: Vlad 1974: 51), niemniej jednak, jak zauważył Roman Vlad: „muzyka *Świąta wiosny* przerasta o wiele swój początkowy zamysł sceniczny” (1974: 56). W tym kontekście chyba nie dziwi więc fakt, że ślady inspiracji dziełem Strawińskiego można znaleźć także w niemuzycznych dziedzinach sztuki, jak również w wytworach kultury popularnej¹². Jednym z takich interesujących przykładów jego oddziaływania jest na przykład powieść *Święto wiosny* kubańskiego pisarza Alejo Carpentiera, w który wpisany jest złożony temat ofiary, rozpatrywany z perspektywy politycznej, społeczno-obyczajowej i kulturowej. Książka ta, napisana w 1978 roku, opisuje rewolucyjne wydarzenia, jakie zaszły w Europie i w Ameryce w pierwszej połowie XX wieku (przykładowo wojna domowa w Hiszpanii, rewolucja kubańska), łącząc je z równie przełomowym dla rozwoju sztuki dziełem, jakim był właśnie balet Strawińskiego. Carpentier, będący z wykształcenia między innymi muzykologiem i krytykiem muzycznym, połączył w swej książce politykę z muzyką, uwydatniając tym samym, jak pisze Katia Chornik, „ironię, która wynika z upolitycznienia interpretacji baletu i ideologicznych sprzeczności wytworzonych przez bojową pieśń *L'Internationale*” (*Międzynarodówkę*) (2011: 53). Jedną z głównych bohaterek powieści jest Wiera, absolwentka petersburskiej szkoły baletowej, tancerka *Baletów Rosyjskich* Sergieja Diagilewa, a następnie Pułkownika de Basila, w zespole którego przygotowuje się do premiery *Świąta wiosny*. Na skutek niespodziewanej śmierci swego ukochanego Jeana-Claude’a, inaczej patrzy ona jednak na sakralny taniec Wybranej, który staje się dla niej alegorią jej własnych losów. Wyjmując go z kontekstu, w jakim funkcjonował w dziele Niżyńskiego, Wiera interpretuje go przez własne bolesne przeżycia i doświadczenia:

[...] nie widziałam tej mającej umrzeć, lecz tę, którą cierpienia własnej śmierci dotknęły już za życia, która ją przyjęła, oplakiwała [...] pogrążona w rozpacz z powodu Idei – Idei odwiecznej, religijnej czy politycznej natury, złączonej zawsze z istnieniem poświęcenia, Idei,

¹² Jednym z nich jest horror *Rites of spring* autorstwa Pdraiga Reynoldsa z 2011 roku, w którym główny wątek akcji dotyczy właśnie składanej co roku ofiary z młodych dziewcząt w celu „nakarmienia” Zła i nie wypuszczenia go na wolność.

której płaciłam haracz z siebie samej, nie akceptując jej nigdy. Przed Poświęconą z choreograficznej fikcji myślałam o tym, który się poświęcił w jakimś miejscu o barbarzyńskiej nazwie, bardzo daleko stąd [...], przekonany, że krew była potrzebna dla zapładniającego nadejścia nowych wiosen na świecie (Carpentier 1997: 266).

W pozycji ofiary jest więc tu nie tylko Jean-Claude, lecz również sama Wiera, która nie umie zrozumieć reguł otaczającej ją, gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości. Nie potrafi ona także uwierzyć w sens poświęcenia i w jego znaczenie dla poprawy świata, którym rządzą żądni ofiar bogowie o niezaspokojonych apetytach. Jedynym oparciem jest dla niej sztuka, której przysłużyć się zakładając na Kubie własną szkołę baletową. Początkowo uczęszczają do niej jedynie dziewczęta z zamożnych domów, szybko jednak Wiera zapala się do pomysłu wystawienia własnej wersji *Święta wiosny*, do czego inspiruje ją spontaniczny taniec rdzennych Afrokubańczyków. Wrażenie mocnego, prymitywnego (w pozytywnym tego słowa znaczeniu) sposobu poruszania się oraz ich fenomenalne wyczucie rytmu sprawiają, że kobieta zmienia swój sposób postrzegania ofiary Strawińskiego, przenosząc ją z obszaru koniecznego i zarazem tragicznego poświęcenia oraz agonii w przestrzeń wyróżnienia, odrodzenia i gloryfikacji witalizmu:

Teraz nie patrzyłam na to rozwiązanie jak na rytuał o f i a r n y , tylko jak na dominujący nad nim obrządek w i o s e n n y , sprzyjający płodności, jakim musiał być u swych początków. Plemiona-Czasów-bez-Kronik, w których człowiek podejmował fundamentalny trud przeżycia i utrwalenia gatunku, nie były aż tak liczne, żeby pozwolić sobie na luksus zabicia pięknej dziewczyny o łonie przeznaczonym do wydania na świat potomstwa. To też okrutna ofiara, przy której obstawał Roerich, powinna się przekształcić – w moim sposobie widzenia – w wielki *pas de deux*, który mógłby poprowadzić przedśmiertny taniec ku Tańcowi Życia (Carpentier 1997: 443).

Załączony tu opis, jak również inne szczegóły inscenizacyjne zawarte w książce Carpentiera, między innymi oszczędność scenografii, prostota ćwiczebnych kostiumów, wybór Kobiety i Mężczyzny jako głównych bohaterów, a także uniwersalność przekazu („m i s t e r i u m bez granic, bez dokładnego usytuowania – a zatem bez określonych ras” (Carpentier 1997: 444), pozwalają dostrzec analogie z choreografią Bójarta. Pracując z czar-noskórymi, Wiera zrywa również z rasowymi uprzedzeniami, przez co naraża się lokalnej społeczności. Jej projekt na skutek trudnej sytuacji na Kubie w końcu nie zostaje zrealizowany, choć bohaterka nigdy całkowicie nie wyrzeka się swej artystycznej wizji, a zakończenie książki pozwala mieć nadzieję, że jej *Święto wiosny* doczeka się kiedyś premiery.

Motyw ofiary odnoszący się do omawianego baletu Strawińskiego, można spotkać także w literaturze popularnej, czego dowodem jest książka brytyjskiej pisarki Jessicy Duchen *Rites of Spring*, która została wydana w 2006 roku. Jest to opowieść o przeżywającym kryzys małżeństwie Sashy i Adama oraz ich trzynastoletniej córce Liffy. To właśnie nastolatkę można uznać za odpowiednik Wybranej, z tym, że w rolę tę wchodzi ona dobrowolnie, nikt z zewnątrz jej tej funkcji nie narzuca. Rodzina i najbliżsi Liffy zajęci są własnymi problemami, nie zauważają, że coraz bardziej pograża się ona w świat własnej wyobraźni, którym rządzi tajemniczy Książę Ziemi (Earth Prince), władca natury, odpowiednik boga słońca Jaryły. Wrażliwa dziewczynka słyszy jego głos i jest posłuszna jego

surowym nakazom, których przestrzeganie ma zapewnić jej całkowite stopienie się z przyrodą i oczyszczenie ziemi: „Myśl jasno, patrz uważnie, kontroluj się” (Duchen 2006: 130), „Musisz zrzucić tłuszcz. Musisz się oczyścić” (Duchen 2006: 136). Wszystko zaczyna się niewinnie, nastolatka przechodzi na wegetarianizm, stara się również żyć ekologicznie. Jednak gdy głos Księcia Ziemi staje się coraz bardziej intensywny, a jego apele coraz częstsze i bardziej wymagające, Liffy restrykcyjnie ogranicza swoją dietę, co w konsekwencji prowadzi ją prosto w pułapkę anoreksji. Dodatkowo dążenie do perfekcji wzmacnia w niej chęć realizacji swego największego marzenia, jakim jest dostanie się do profesjonalnej szkoły baletowej i zostanie tancerką. Oprócz intensywnych ćwiczeń dziewczynka równie żywo interesuje się także samą sztuką baletową, dlatego często chodzi do Royal Opera House na taneczne przedstawienia. Jednym z nich jest oczywiście *Święta wiosny*¹³. Spektakl ten robi na Liffy ogromne wrażenie. Dostrzega ona paralele między Ofiarowaną, która poświęca swoje istnienie dla życia reszty plemienia, a swoją misją, jaką jest scalenie rozpadającej się rodziny. Dziewczynka wierzy, że przez swoje samozaparcie i oddanie się Księciu Ziemi, jest w stanie na nowo przywrócić ład i miłość. Kiedy rodzice w końcu dostrzegają chorobliwy stan swojej córki, Liffy wymaga natychmiastowej hospitalizacji. Dopiero wówczas Adam i Sasha zdają sobie sprawę z konsekwencji ich zachowania i z zaniedbań jakie dopuścili się względem swoich dzieci¹⁴. Mimo że mimowolny szantaż emocjonalny, jaki zastosowała na nich Liffy, nie odniósł bezpośrednich skutków – Adam i Sasha nie są jeszcze gotowi na ponowne zamieszkanie ze sobą – to jednak choroba ich córki uświadomiła im ich własne silne uczucia względem siebie, które mogą być podstawą do odbudowy związku w przyszłości. Dzięki wsparciu rodziny i znajomych Liffy stopniowo wraca do zdrowia, ucząc się, że zmienianie siebie, rodziny i świata należy wprowadzać siłą miłości, a nie śmierci.

Przywołane powyżej choreograficzne oraz literackie realizacje *Święta wiosny* ukazują jak ważne miejsce zajmuje w nich temat ofiarowania i jak rozmaicie może być on interpretowany. Sto trzy lata, które minęły od premiery *Święta wiosny*, ukazują, że jest to temat, który nie uległ wyczerpaniu i który choreografowie – oraz inni twórcy – wciąż łączą z utworem Strawińskiego, aktualizując go w swych dziełach, choć nie jest to oczywiście jedyna perspektywa reinterpretacji *Święta wiosny*. Artystyczne manipulacje tym jednym elementem wyjściowego spektaklu doprowadzają do powstawania dzieł o skrajnie różnych formach, wymowach i przesłaniach. Autorskie podjęcie tematu ofiary sprawdza się zarówno w kontekście przedstawienia kwestii zindywidualizowanych, nawiązując do wierzeń konkretnych kultur czy losów danych postaci, jak i jako strategia służąca do diagnozowania zjawisk współczesnych oraz do przedstawienia uniwersalnych praw, zasad i impulsów rządzących życiem ludzkim. Artystyczna droga, jaką od ponad wieku przebywa *Święta wiosny*, rozpoczęta skandalem w paryskim Théâtre des Champs Élysées,

¹³ Innych bezpośrednich odwołań do dzieła Strawińskiego jest w książce Duchen znacznie więcej. Ciocia Liffy, Lisa, muzykolożka i instrumentalistka, zajmuje się na jednym z zajęć ze swoimi studentami analizą *Święta wiosny*, a także pisze o nim artykuły naukowe.

¹⁴ Liffy ma jeszcze dwóch braci bliźniaków.

wciąż pozostaje szlakiem emocjonującym i barwnym, rozwidlając się również na inne dziedziny ludzkiej ekspresji artystycznej – między innymi na literaturę. I choć nie spełniło ono w niej podobnie rewolucyjnej roli jak w sztuce tańca czy muzyki, mimo to jest zdolne inspirować wyobraźnię pisarzy do tworzenia dzieł wchodzących z nim w interesujący, intersemiotyczny dialog.

Bibliografia

- Campbell, J. 1997. *Bohater o tysiącu twarzy*. Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka.
- Carpentier, A. 1997. *Święto wiosny*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Dance is Not the Means, but the Idea. A Conversation with Romeo Castellucci*. W: Program do *Le Sacre du Printemps*, reż. R. Castellucci, Ruhrtriennale Festival, 2014.
- Duchen, J. 2006. *Rites of Spring*. London: Hodder.
- Erhardt, L. 1978. *Igor Strawiński*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Erhardt, L. 1962. *Balety Igora Strawińskiego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Henri, H. 2005. *Esej o naturze i funkcji ofiary*. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos.
- Jarzębska, A. 2002. *Strawiński. Myśli i muzyka*. Kraków: Musica Iagellonica.
- Jennings, L., Dublin dance festival 2013: Stravinsky Evening. Źródło: <http://www.theguardian.com/stage/2013/may/19/dublin-dance-festival-stravinsky-saarinen>, 19.09.2014.
- Królica, A. 2010. Plotka o Sacre du Printemps. W: *Ognisty Ptak. Święto wiosny*. Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej.
- Moszyński, K. 1967. *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, *Kultura duchowa*, cz. 1. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Nasierowski, T. 2004. *Gdy rozum śpi, a w mięśniach rodzi się obłąd*. Warszawa: Neriton.
- Okupnik, M. 2012. „Zmień moją żalobę w taniec”: O narracji filmowej Wima Wendersa, *Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein*, 9: 303–323.
- Program do baletu *Święto wiosny*. 2012. oprac. P. Chynowski, Polski Balet Narodowy, Warszawa.
- Program do baletu *Święto wiosny*. 2014. chor. A. Preljocaj, Kielecki Teatr Tańca.
- Rembowska, A. 2009. *Teatr Tańca Piny Bausch*. Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Spitz, E. & Uruchurtu, L. 2014. *Rite of Spring: The Chosen Ones*. Źródło: <http://www.roh.org.uk/news/rite-of-spring-the-chosen-ones>, 16.09.2014.
- Strawiński, I. 1974. *Kroniki mego życia*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Sunier, J. 2014. *Stravinsky: Le Sacre du printemps – ballet*. Źródło: <http://audaud.com/2008/12/stravinsky-le-sacre-du-printemps-the-rite-of-spring-20032008/>, 21.09.2014.
- Szoka, M. i Majewski, T., red. 2014. *Święto wiosny: Dwie perspektywy*. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi.

Trzaska, A. 2000. Trzy wybrane opracowania choreograficzne *Święta wiosny* Igora Strawieńskiego – analiza porównawcza. W: D. Kubinowski, red. *Taniec – Choreologia – Humanistyka*. Poznań: Wydawnictwo Choreologii w Poznaniu.

Turska, I. 1989. *Przewodnik baletowy*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Vlad, R. 1974. *Strawiński*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

Filmografia

Riot at the Rite, reż. A. Wilson, 2005.

Święta wiosny, chor. M. Béjart, Balet XX wieku, 1970.

Święta wiosny, chor. P. Bausch, Tanztheater Wuppertal, 1978.

Święta wiosny, chor. W. Niżyński, Joffrey Ballet, 1989.

Rhythm is it!, reż. T. Grube, E. S. Lanch, 2004.

Święta wiosny, chor. N. Kasatkina, W. Vasilyov, Moscow Classical Ballet, 2004.

Święta wiosny, chor. R. Obadia, Compagnie Régis Obadia, 2006.

Święta wiosny, chor. W. Niżyński, Balet Teatru Maryjskiego, 2008.

Święta wiosny, chor. U. Scholz, Leipzig Ballet, 2008.

Święta wiosny, chor. S. Bobrov, Krasnoyarsk Opera and Ballet Theatre 2011.

Święta wiosny, chor. M. Béjart, Polski Balet Narodowy, 2012.

Święta wiosny, chor. E. Gat, Polski Balet Narodowy, 2012.

Święta wiosny, chor. W. Niżyński, Polski Balet Narodowy, 2012.

Święta wiosny, chor. W. Niżyński, Teatr Maryjski, 2013.

Święta wiosny, chor. J. Jung, ArtLab J Company, 2013.

Święta wiosny, chor. S. Waltz, Teatr Maryjski, 2013.

Święta wiosny, reż. R. Castellucci, 2014.

Święta wiosny, chor. A. Preljocaj, Kielecki Teatr Tańca, 2014.

Triptyk, reż. D. Gasson, Theatre Zingaro, 2000.

Abstract

The paper *Faces of the victim in the choreographic and literary renditions of Rite of Spring by Igor Stravinsky* presents various interpretations of the Chosen One, who is the central figure in many productions of this ballet. The main research materials for this article are selected choreographies of *Rite of Spring*, as well as literary texts inspired by this work. The aim of this paper is to present the dialogue between the original work by Stravinsky and Nijinsky and its choreographical and literary reinterpretations.

Keywords: *Rite of Spring*; ballet; dance; choreography; victim.