

Anna Sieczka

## Balety Rosyjskie Sergiusza Diagilewa<sup>1</sup>

Sergiusz Diagilew (1872–1929), jako założyciel i impresario Baletów Rosyjskich uznawany jest za jednego z największych reformatorów XX-wiecznego baletu, który poprzez swą działalność wydestał tę sztukę z kryzysu, przywrócił widowisku baletowemu utraconą rangę oraz zmienił bieg historii tańca. Diagilew był osobowością niezwykle kreatywną, posiadał ogromną artystyczną intuicję, a także doskonałe zdolności organizacyjne. Nie będąc ani malarzem, ani choreografem czy kompozytorem, zdołał stworzyć i przez dwadzieścia lat prowadzić zespół, który na zawsze zmienił oblicze baletu. Impresario potrafił bezbłędnie wychwytywać najświeższe prądy w sztukach pięknych i wprowadzać je na grunt widowiska baletowego, jak również odkrywać nowe talenty, zarówno pośród tancerzy, choreografów, jak i kompozytorów i malarzy, a także, w wielu wypadkach, odpowiednio kierować ich twórczym rozwojem.

Diagilew skupiał wokół siebie najwybitniejsze osobowości ówczesnego świata artystycznego, wśród których znajdowali się m.in.: Michaił Fokin, Wacław i Bronisława Niżyńscy, Leonid Massine, George Balanchine, Sergiusz Lifar, Igor Strawieński, Sergiusz Prokofiew, Eric Satie, Darius Milhaud, Georges Auric, Manuel de Falla, Aleksander Benois, Leon Bakst, Nikołaj Roerich, Natalia Gonczarowa, Michaił Łarionow, Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró, Jean Cocteau, André Derain, Giorgi Chirico i wielu innych. Mimo iż impresario sam nie był artystą, potrafił inspirować i odpowiednio pobudzać do

---

<sup>1</sup> Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej pt. *Sergiusz Diagilew i jego Balety Rosyjskie*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Jadwigi Pai-Stach, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2006, mps.

działania swoich współpracowników. Koordynował ich pracę i przez dwa dziesięciolecia (1909–1929) zdołał utrzymać w ryzach grupę skupiającą największych indywidualistów o nierzadko odmiennych zapatrywaniach na tworzoną przez nich sztukę. O tym jak doskonale kierował swoim zespołem świadczy fakt, iż wkrótce po jego śmierci Balety Rosyjskie rozpadły się i przestały istnieć, pomimo licznych usiłowań ze strony dawnych współpracowników, mających na celu kontynuowanie przedsięwzięcia.

Balety Rosyjskie nadały tworzonym przez nie widowiskom tanecznym rangę dzieła sztuki, dokonały rewolucji w dziedzinie choreografii, muzyki oraz kostiumów i scenografii. Wyznaczyły nowy styl pracy, stanowiący od tej pory podstawę działania zespołów baletowych na całym świecie. Ponadto nie tylko błyskawicznie asymilowały najnowsze trendy w szeroko rozumianej kulturze, ale także same je wyznaczały, stając się dla wielu artystów istotnym źródłem inspiracji. Kształtowały gusta publiczności, wpływały m.in. na teatr, muzykę, sztuki piękne, modę oraz dekoratorstwo wnętrz. Ich działalność niezmiennie wywoływała emocje, nikogo nie pozostawiając obojętnym. Należy jednak podkreślić, iż do zasług Diagilewa nie należy jedynie stworzenie i kierowanie zespołem Baletów Rosyjskich, ale również promocja kultury rosyjskiej na Zachodzie. Ponadto jako członek petersburskiego stowarzyszenia *Mir Iskusstwa* impresario miał ważki udział w rewolucji kulturalnej jaka dokonała się na ziemiach Imperium Rosyjskiego na przełomie XIX i XX wieku<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Przełom XIX i XX stulecia w Rosji to czas wielu reform, zarówno na polu polityczno-społecznym, jak i kulturalnym. Dokonały się wówczas ogromne przemiany w myśli społecznej i filozoficznej, nastąpił gwałtowny rozwój życia artystycznego obejmujący wszelkie dziedziny sztuk: od literatury, poprzez sztuki piękne, muzykę, po teatr. Znaczący wpływ na życie kulturalne Imperium Rosyjskiego owych czasów miało działające w Petersburgu nieformalne stowarzyszenie *Mir Iskusstwa* (*Świat Sztuki*), w którego skład wchodził m.in. Aleksander Benois, Walter Nuwel, Dymitr Filosofow, Lew Rosenberg (później znany jako Leon Bakst), Sergiusz Diagilew, Alfred Nurok oraz Konstanty Somow. Swą nazwę stowarzyszenie zawdzięcza tytułowi publikowanego przez siebie magazynu, ukazującego się w Petersburgu w latach 1899–1904. Aktywność młodych artystów nie ograniczała się jedynie do wydawania czasopisma, a ich działalność była bardzo złożona. Organizowano wystawy plastyczne, wieczory muzyczne, promowano nowe talenty, zapoznawano rosyjskiego czytelnika ze zdobyczami kultury Zachodu. Twórcy i współpracownicy czasopisma dokonali istotnych przemian na polu m.in. edytorstwa, ilustracji książkowej, teatru, baletu, ze szczególnym naciskiem na dziedzinę scenografii oraz ideę syntezy sztuk, a także architektury wnętrz, ochrony zabytków, życia muzycznego i literackiego. Oprócz zaangażowania się w szeroko rozumianą działalność związaną ze środowiskiem *Mir Iskusstwa*, Diagilew zajmował się organizacją pewnych przedsięwzięć niezależnych od tego ugrupowania. Były to m.in. wystawy artystyczne prezentujące zarówno sztukę rodzimą, jak i obcą (wśród

U progu XX stulecia balet klasyczny tkwił w głębokim kryzysie. Głównym odbiorcą tej sztuki była bogata arystokracja oraz wąskie grono koneserów, natomiast środowiska artystyczne zupełnie się nią nie interesowały. W teatrach operowych wystawiano bardzo rozbudowane, kilkuaktowe widowiska taneczne, których głównym celem był popis umiejętności technicznych tancerzy, a w szczególności eksponowanie postaci primabaleriny. Akcja dramatyczna, muzyka czy scenografia spełniały funkcję drugoplanową.

W Rosji balet od lat należał do ulubionych rozrywek dworu carskiego. Ze względu na fakt, iż ten rodzaj tańca znajdował się całkowicie pod opieką władzy państwowej, przeprowadzanie jakichkolwiek reform, zarówno na gruncie libretta, choreografii, jak i scenografii, było w tym kraju zadaniem niezwykle trudnym. Baletmistrzowie nie mogli w pełni realizować swoich artystycznych wizji i aby zadowolić konserwatywny gust carski, musieli godzić się na liczne ustępstwa. Czynnikiem determinującym kształt wszystkich aspektów dzieła scenicznego była choreografia. Tworzeniem zarówno partii tanecznych, jak i libretta, muzyki, scenografii oraz kostiumów zajmowali się specjaliści, niemal zupełnie nie konsultujący ze sobą efektów własnej pracy, wykonujący zlecenia według ciągle powtarzających się, konwencjonalnych schematów. Nikt nie dbał o spójność poszczególnych elementów dzieła, poziom jego części składowych, realia historyczne czy akcję dramatyczną<sup>3</sup>. Nic dziwnego, że środowiska twórcze ignorowały tę formę sztuki, uważając ją za wyjałowioną i martwą<sup>4</sup>.

---

nich szczególnie spektakularna Wystawa Historycznego Portretu Rosyjskiego mająca miejsce w 1905 roku), redagowanie czasopisma poświęconego działalności Teatrów Carskich *Jeżegodnik impiatorskich teatrów*, opublikowanie książki poświęconej twórczości Dymitra Lewickiego (nagrodzonej w 1904 roku złotym medalem Carskiej Akademii Nauk), a także prezentacja sztuk pięknych i muzyki rosyjskiej na Zachodzie — *L'Exposition de l'art Russe* w 1906 roku w Paryżu, czy zorganizowany rok później tamże Festiwal Sztuki Rosyjskiej; por. Krzysztof Cieślak, Józef Smaga, *Kultura Rosji przełomu stuleci (XIX–XX). Życie intelektualne. Sztuka. Literatura*, Warszawa 1992; Krzysztof Cieślak, *Mesjanisci i kosmopolici. Mit Wschodu i Zachodu w kręgu „Mir Iskusstwa”*, Slavia Stetinensia 1993 nr 2; Richard Buckle, *Diaghilev*, London 1993.

<sup>3</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu*, Warszawa 1995, s. 97–99.

<sup>4</sup> W swoich *Kronikach* na temat baletu klasycznego w Rosji Igor Strawiński pisze następująco: „[...] chociaż nasz balet odznaczał się zawsze doskonałością techniczną i chociaż zapełniał sale, rzadko można było znaleźć wśród widzów przedstawicieli wspomnianych środowisk [chodzi o kręgi artystyczne ówczesnego Petersburga -przyp. aut.]. Uważali ten rodzaj sztuki za coś niższego, zwłaszcza w porównaniu z operą [...]. Odnosiło się to zwłaszcza do muzyki baletu klasycznego, którą według powszechnej opinii uważano za niegodną poważnego kompozytora [...]”; cyt. za: Igor Strawiński, *Kroniki mojego życia*, tłum. Julisz Kydryński, Kraków 1980, s. 28.

Wśród twórców końca XIX i początku XX stulecia, próbujących dokonać pewnych reform na gruncie różnych części składowych dzieła scenicznego, wymienić należy m.in. Piotra Czajkowskiego<sup>5</sup>, Aleksandra Gorskiego<sup>6</sup> i, działającego wówczas jeszcze na deskach Teatrów Carskich, Michaiła Fokina<sup>7</sup>. Wspomnieć trzeba również o artystach, którzy mimo iż nie zajmowali się

<sup>5</sup> Działalność Czajkowskiego zapoczątkowała dążność do ścisłego powiązania muzyki z tańcem oraz oddania za jej pomocą treści pozamuzycznej. W celu maksymalnej integracji dzieła muzycznego stosował Czajkowski technikę motywów przewodnich oraz przekształcenia myśli tematycznych. Wykorzystywał także instrumentację jako środek służący muzycznej charakterystyce postaci; por. Elżbieta Dziębowska, [hasło] *Czajkowski Piotr*, (w:) *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 2, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1984, s. 304–305.

<sup>6</sup> Aleksander Gorski był dyrektorem baletu Teatru Wielkiego w Moskwie. Ośrodek moskiewski był nieco mniej konserwatywny od petersburskiego, w związku z tym pracujący tam artyści cieszyli się większą swobodą. Gorski usiłował przenieść na grunt baletu założenia reformy teatralnej dokonanej przez założycieli MCHAT-u (Moskowskiej Chudożestwiennij Akademičzeskij Teatr) — Konstantina Siergiejewicza Stanisławskiego oraz Władimira Niemirowicza-Danczenko. Artysta starał się zrównoważyć wszystkie elementy dzieła scenicznego, zwiększył rolę *corps de ballet* oraz wprowadził więcej scen pantomimicznych. Ponadto zaprosił do współpracy twórców takiej rangi, jak Konstanty Korowin czy Aleksander Gołowin, tworzących scenografię do spektakli. Uważał, iż zarówno choreograf, jak i malarz, muzyk oraz librecista powinni ściśle ze sobą współpracować tworząc dzieło baletowe. Należy również wspomnieć, iż Gorski był jednym z pierwszych choreografów tworzących tzw. balety abstrakcyjne, czyli widowiska odzwierciedlające tylko akcję muzyczną, nie wyrażające żadnej treści pozamuzycznej. Wykorzystywał przy tym utwory, których pierwotnym celem nie była realizacja sceniczna, wśród nich m.in. *Valse Fantasie* Glinki oraz *V Symfonię* Głazunowa; por. Janina Pudętek, *Tajniki...*, op. cit., s. 105.

<sup>7</sup> Michaił Fokin był absolwentem petersburskiej szkoły baletowej, kształcił się w szkole dramatycznej, a także studiował malarstwo i muzykę. Sympatyzował również ze środowiskiem artystów związanych z kręgiem *Mir Iskusstwa* i przeciwstawiał się oficjalnym poglądom na sztukę baletową, panującym w Teatrach Carskich. W swej działalności artystycznej starał się odejść jak najdalej od istniejących w ówczesnym balecie tendencji, aczkolwiek dopiero współpracując z Diagilewem mógł w pełni realizować swe założenia; por. Irena Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 198. W 1904 roku Fokin zaproponował dyrekcji Teatru Maryjskiego wystawienie baletu *Dafnis i Chloe*, niestety spotkał się z odmową. We wstępie do libretta został przedstawiony program artystyczny autorstwa Fokina, który stał się swoistym credo choreografa i był wykorzystywany jako podstawa twórczych działań w okresie współpracy z Diagilewem. Program ów brzmiał następująco: „[...] Każda sztuka musi mieć swoje prawidła, a ktokolwiek chce rozwijać i pogłębiać swoje idee, musi mieć odwagę odstąpienia od konwencji, którymi obrastają prawidła tej sztuki [...]. Wierzę, że taniec powinien rozwijać jakąś myśl, a nie zamieniać się w popisy gimnastyczne. Taniec powinien tłumaczyć duszę aktorów, ich uczucia, charakter i przeżycia, zgodnie z tym, jak przeżywają je na scenie i w przewidzianym, ograniczonym czasie. Więcej. Tańcowi należy przydać dostateczną liczbę szczegółów tak, aby wyrażał całą epokę, do której należy przedmiot wątku fabularnego. Muzyka musi być również natchniona dla tak wyrazistego tańca. W ten sposób będzie podkreślać taniec i jego

baletem, tak jak twórca rytmiki Emil Jaques-Dalcroze<sup>8</sup>, czy też kategorycznie wręcz odrzucali tę sztukę, jak Isadora Duncan<sup>9</sup>, poprzez swoje działania wywarli pewien wpływ na późniejszych reformatorów tańca klasycznego.

---

emocjonalną zawartość, stworzyć atmosferę i konieczne tło rytmiczne. Zamiast staroświeckich walców, polek, pizzicatos i galopów musi powstać taka forma muzyczna, która wyraża te same uczucia, które inspirują tancerzy. Balet nie powinien być dłużej zlepkim numerów, entrées itd. Musi odznaczać się jednolitością koncepcji i ciągłością akcji. Akcja baletu nie powinna być nigdy przerywana, aby tancerka mogła uklonić się w odpowiedzi na oklaski. Nie zamierzam poświęcać baletu, który jest cenną jednością, by stał się ofiarą wykonawczyni [...]. W balecie ważny jest każdy artysta, każdy ruch, każda poza pojawiająca się na scenie. Tylko w ten sposób osiągnie się prawdziwą plastyczną symfonię [...]" ; por. Joan Lawson, *A History of Ballet and its Makers*, London 1973, s. 97; cyt. za: Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 106.

<sup>8</sup> Rytmika Dalcroze'a była metodą umuzykalniającą, której głównym adresatem byli uczniowie szkół muzycznych. Z czasem zaczęto ją powszechnie wykorzystywać i uznawać za niezbędny element kształcenia w szkołach baletowych. Metoda Dalcroze'a, w której obok nauki solfeża główne miejsce zajmuje tzw. improwizacja ruchowa, mająca na celu wyrażanie rytmu, melodii oraz emocji tkwiących w muzyce za pośrednictwem ruchu, służyła kształceniu i nigdy nie była formą tańca, osobną sztuką. Miała na celu ogólne umuzykalnienie uczniów, nie doskonaliła natomiast techniki tanecznej. Ważnym wydarzeniem dla życia kulturalnego Rosji był przyjazd Emila Jaques-Dalcroze'a oraz założenie filii jego instytutu w Petersburgu, dzięki czemu tamtejsi artyści mogli zapoznać się z jego metodą. Rytmika Jaques-Dalcroze'a miała ponadto ogromny wpływ na powstałą podczas współpracy z Diaghilewem koncepcję choreograficzną Wacława Niżyńskiego; por. Tacjana Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 144–147.

<sup>9</sup> Isadora Duncan pojawiła się w Rosji w roku 1905. Była darzona uwielbieniem nie tylko wśród tancerzy i choreografów, ale również wśród artystów zajmujących się innymi dziedzinami sztuk. Duncan, przedstawiając swój wyzwolony taniec, jakże odmienny od klasycznego, ograniczonego licznymi konwencjami, stała się w środowisku artystycznym symbolem wolności oraz szeroko pojętej nowej mentalności i estetyki. Taniec Duncan wypływał z samej muzyki, a ciało tancerki było środkiem do wyrażania płynącej z dzieła muzycznego ekspresji. Tancerka występowała boso, odziana w krótką tunikę, nie stosowała kroków ani gestów zaczerpniętych z tradycyjnego baletu, jej choreografia przedstawiała „czysty” taniec, pozbawiony pozamuzycznej dramaturgii. Ponadto często wykorzystywała utwory, których pierwotnym przeznaczeniem nie była choreografia. Amerykanka nie stosowała żadnych dekoracji i występowała na scenie sama. Nic dziwnego, że jej sztuka stała się dla widza rosyjskiego prawdziwą sensacją. Wiadomo, że wśród szerokiej publiczności Duncan znajdowali się zarówno Diaghilew, jak i Fokin. Trudno jednak dzisiaj orzec, jak bardzo i czy w ogóle taniec Isadory wpłynął na ich koncepcję widowiska baletowego. Wiadomo, że obydwaj darzyli sztukę amerykańskiej tancerki ogromnym entuzjazmem. Ponadto przyszyły impresario z pewnością spotkał się osobiście z artystką i odbył rozmowę na temat jej koncepcji nowoczesnej sztuki tańca, jednak, w wydanych po latach wspomnieniach, Fokin zaprzeczył, jakoby artystka miała tak znaczący wpływ na jego choreografię i co do tego faktu do dziś spierają się historycy tańca; por. Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 198; Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 106; Richard Buckle, *Diaghilew*, op. cit., s. 82–83; Isadora Duncan, *Moje życie*, Kraków 1982, s. 179–180.

Znacznie poważniejszych przemian dokonali dopiero artyści współtworzący Balety Rosyjskie. Na kształt owych przemian ogromny wpływ miał fakt, iż ludzie ci pragnęli stworzyć rodzaj „nowej sztuki”, przekraczającej granicę istniejących już jej rodzajów, i poszukiwali dlań odpowiedniego gruntu. Chęć wykreowania dzieła stanowiącego syntezę wszelkich sztuk, oddziałującego na wszystkie zmysły odbiorcy, a także przekraczanie granic pomiędzy różnymi dziedzinami w imię stworzenia nowej sztuki, były charakterystycznymi cechami epoki, w której przyszło żyć twórcom i współpracownikom Baletów Rosyjskich<sup>10</sup>.

Najbardziej znamienym przykładem takich starań była działalność Ryszarda Wagnera oraz jego idea *Gesamtkunstwerk*. Artysta ten dążył do stworzenia dzieła totalnego, stanowiącego idealne zespolenie muzyki, obrazu i słowa, a gruntem, na którym ta idea miała zostać zrealizowana stał się dramat muzyczny<sup>11</sup>. Myśl Wagnera znana była zarówno Diagilewowi, jak i pozostałym artystom związanym ze środowiskiem *Mir Iskusstwa*, jednak już u progu swych poszukiwań, członkowie stowarzyszenia odrzucili dramat literacki, uważając go za formę mniej doskonałą niż opera, pantomima czy balet<sup>12</sup>. W przeciwieństwie do Wagnera, za najdoskonalszą z trzech wyżej wymienionych sztuk uznawali nie operę, lecz balet. Zdaniem Diagilewa to właśnie w scenicznym widowisku baletowym możliwe było zrealizowanie idei korespondencji sztuk.

<sup>10</sup> Por. Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 33–36.

<sup>11</sup> Wzorem dla wagnerowskiego dramatu muzycznego był dramat starogrecki. Artysta wyznawał pogląd, iż ta, swego czasu doskonała forma sztuki, przestała istnieć w wyniku rozpadu, jaki dokonał się wśród społeczeństwa, a którego przyczynę stanowiło odejście od wierzeń pogańskich, spełniających w zamierzonych czasach funkcję spajającą. Zdaniem Wagnera przyszłość sztuki leżała w ponownym jej zespoleniu i stworzeniu jedności, jaka zaistnieć miała na gruncie dzieła totalnego, które dla kompozytora stanowił dramat muzyczny; por. Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Oxford 1996, s. 489; wg: Alicja Jarzębska, *Strawiński. Myśli i muzyka*, Kraków 2002, s. 47.

<sup>12</sup> Oto co mówi na ten temat A. Benois: „[...] jest taki rodzaj widowisk muzycznych, w których żywi ludzie grają rolę marionetek. Takie są wszelkie formy teatru muzycznego: balet, pantomima i opera. Rolę nitek gra w nich muzyka. Melodia podpowiada każdy gest i nawet każde uczucie, a harmonia oplątuje słuchacza ze wszystkich stron niczym jakiś kokon, z którego nie sposób się wyrwać. Oto dlaczego najgorszy spektakl muzyczny jest bardziej jednolity niż dramat[...]”; Aleksandr Benois, *Marionieteczny teatr*, „Riecz” 1916 nr 50, 2 II, cyt. za: G. W. Wurnuc, *Aleksandr Benois o muzyce*, Moskwa 1969, s. 85–86; wg: Krzysztof Cieślak, *Rosyjski Balet przelotem XIX i XX w. i jego rola w kulturze Rosji*, „Rossica Stetinensia”, Szczecin 1991 nr 2, s. 42.



Na gruncie dramatu muzycznego Diagilew dostrzegał dwie główne przeszkody, które jego zdaniem uniemożliwiały pełną realizację tej koncepcji. Po pierwsze fakt, iż śpiewacy byli statyczni, po drugie to, iż odbiorca musiał skupić się na treści słownej, co odwracało jego uwagę od innych aspektów dzieła, nie pozwalało prawdziwie „zatopić się” w nim i w konsekwencji zakłócało płynność sztuki<sup>13</sup>. Pogląd Diagilewa popierał jeden z najbliższych współpracowników rosyjskiego impresario, Aleksander Benois, mówiąc: „[...] w balecie wskazałbym na elementarne przemieszanie wrażeń wizualnych i słuchowych; osiąga ono ideał *Gesamtkunstwerk*, o jakim marzył Wagner i o którym marzy każdy obdarzony talentami artystycznymi człowiek [...]”<sup>14</sup> oraz „[...] po tych wszystkich słowach nudnych, bałamutnych, mdłych, głupich, mrocznych i napuszonych, oczekuje się widowiska, które daje [wewnętrzne] wyciszenie i przyjemność oglądania. [...] Prawdopodobnie balet jest spektaklem najbardziej „wymownym”, bowiem posługuje się dwoma najlepszymi przekazywanymi ludzkiej myśli [osobowości] — muzyką i gestem [...] gestem o charakterze absolutnie estetycznym [...]. Bowiern podstawowe znaczenie baletu polega na owej pogodnej radości [...]. Właśnie to jest celem jego istnienia. Taniec jest niczym innym jak „pełnym uśmiechem”, uśmiechem, w którym uczestniczy całe ciało. [...] ale jeżeli ktoś chce wykorzystać moje idee, to są one dobre dopóty, dopóki służą *ad majorem Deorum gloria* [...]”<sup>15</sup>.

Pomimo przyjęcia za punkt wyjścia realizacji postulowanej idei korespondencji sztuk, działalność Baletów Rosyjskich jest zjawiskiem bardzo niejednorodnym. Na kształt tworzonych dzieł wpływały nie tylko rozmaite fascynacje (na gruncie muzyki, literatury czy sztuk pięknych), jakim ulegał Diagilew i jego współpracownicy, ale przede wszystkim indywidualny styl choreograficzny poszczególnych baletmistrzów zespołu. Każdy z nich wykształcił własny, odrębny język, poszukiwał innych źródeł inspiracji, a w swych inscenizacjach kładł nacisk na inne aspekty dzieła scenicznego. Mimo owej niejednorodności, w historii zespołu wyodrębnić można dwa zasadnicze okresy z cesurą w roku

<sup>13</sup> Należy jednak podkreślić, iż Diagilew darzył zarówno osobę niemieckiego twórcy, jak i jego poszukiwania uznaniem i szacunkiem oraz to, że pomimo faktu, iż w centrum zainteresowania impresario znalazła się sztuka baletowa, opera, choć w mniejszym zakresie, wciąż bywała obecna w repertuarze Baletów Rosyjskich; por. Modris Eksteins, *Święto wiosny. Wielka wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. Krystyna Rabińska, Warszawa 1996, str. 37.

<sup>14</sup> *Le Figaro*, 17 maja 1913, cyt. za: Modris Eksteins, *Święto wiosny...*, op. cit., s. 37.

<sup>15</sup> Aleksander Benois, *Biesieda o baletie*, (w:) *Teatr*, Wsiewołod Meyerhold i in., St. Petersburg 1908, s. 100–121; cyt. za: Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 50.

1914, związaną z wybuchem I wojny światowej, która miała zasadniczy wpływ na późniejszy kształt całego przedsięwzięcia.

W pierwszym okresie działalności Baletów Rosyjskich, obejmującym lata 1909–1914, wśród zatrudnianych artystów zdecydowanie przeważali Rosjanie, zarówno pełniący funkcje tancerzy, choreografów, jak i scenografów. W związku z tym, w repertuarze dominowały dzieła o tematyce narodowej, a także orientalnej, jako że świat Wschodu niezmiennie fascynował Rosjan i od zawsze był obecny w ich sztuce. Pierwszy okres w historii Baletów Rosyjskich to czas największych triumfów głównego w owym czasie choreografa trupy — Michaiła Fokina oraz spełniającego tę funkcję nieco później debiutanta — Wacława Niżyńskiego.

Początkowo w programie zespołu dominowały nowe wersje dawnych baletów autorstwa Fokina, powstałych jeszcze w okresie współpracy artysty z Teatrem Maryjskim w Petersburgu, wśród nich *Sylfidy*, *Kleopatra* oraz *Pawilon Armidy*. Z czasem zaczęto tworzyć dzieła specjalnie na potrzeby grupy. W repertuarze znajdowały się inscenizacje nawiązujące do romantycznego baletu klasycznego (np. *Jezioro łabędzie*, *Sylfidy*, *Giselle*), utwory o tematyce mitologicznej (np. *Narcisse*, *Daphnis i Chloe*), odzwierciedlające obecną w kulturze rosyjskiej przełomu stuleci fascynację starożytną Grecją, a także pełne przepychu dzieła o tematyce orientalnej (np. *Szeherazada*, *Kleopatra*, *Błękitny Bóg*, *Tamar*) czy inscenizacje nawiązujące do tradycji narodowych (np. *Ognisty Ptak*, *Pietruszka*).

Balety Wacława Niżyńskiego w zakresie tematyki były z jednej strony pewną kontynuacją realizacji fokinowskich (sięganie do tematyki narodowej w *Święcie wiosny* czy mitologicznej w *Popołudniu fauna*), z drugiej zaś strony zwiastunem nowszych tendencji, widocznych w pełni dopiero w drugim okresie działalności grupy. Dziełem szczególnie nowatorskim pod względem tematyki był pierwszy w historii zespołu balet odzwierciedlający świat współczesny artystom, czyli *Gry* z muzyką Debussyego. Jeśli chodzi zaś o koncepcje choreograficzne obojga twórców, ich dorobek różnił się diametralnie. Fokin, dążąc do przeprowadzenia istotnych reform na gruncie tańca klasycznego, dotychczasowe zdobycze w tej dziedzinie traktował jako punkt wyjścia i na tej podstawie tworzył swój własny język choreograficzny. Niżyński taniec klasyczny odrzucił całkowicie, a w jego sztuce ważnym stał się element negacji wcześniejszych osiągnięć<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Por. Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 210–214.



Wybuch I wojny światowej spowodował rozpierchnięcie się artystów po całym świecie, w związku z czym prowadzenie dalszej działalności w dotychczasowym składzie stało się niemożliwe. W miejsce tancerzy rosyjskich, którzy w większości rekrutowali się z petersburskiej szkoły baletowej, zaczęli pojawiać się obcokrajowcy, wśród nich wielu Anglików (m.in. Lydia Sokolova, Alicja Markowa, Anton Dolin) oraz spora grupa Polaków (np. Leon Wójcikowski, Stanisław Idzikowski czy Tadeusz Sławiński). Stałą siedzibą trupy zostało Monte Carlo, w którym odbywały się próby oraz przygotowywano nowy repertuar, a przez pozostałe kilka miesięcy w roku zespół podróżował po Europie oraz Ameryce. Ze względu na sytuację polityczną były to niekiedy przedsięwzięcia bardzo ryzykowne.

Nowi, nie wywodzący się z Imperium Rosyjskiego artyści, znaleźli się także wśród kompozytorów, scenografów i librecistów. Wśród nich m.in. takie osobistości jak Pablo Picasso, Jean Cocteau, André Derain, Henri Matisse, Joan Miró, Giorgi Chirico, Eric Satie, Manuel de Falla, Darius Milhaud, Georges Auric i wielu innych. Artyści ci posiadali ogromny wpływ na całokształt wystawianych dzieł, realizując w nich własne artystyczne koncepcje, związane z różnorodnymi modernistycznymi prądami takimi jak kubizm, futuryzm, neoklasycyzm, ekspresjonizm czy surrealizm.

Za sprawą współpracy z kompozytorami wchodzącymi w skład Grupy Sześciu oraz Jeanem Cocteau, w inscenizacjach Baletów Rosyjskich pojawiły się inspiracje jazzem, kabaretem, filmem, najnowszymi osiągnięciami techniki i, ogólnie rzecz ujmując, kulturą popularną. Jednocześnie wyraźnie nastąpił wzrost zainteresowania epokami dawnymi, w szczególności wiekiem XVIII, co widoczne jest zarówno w sferze muzyki, jak i choreografii oraz scenografii do wystawianych dzieł. Pojawiły się inspiracje związane z *commedia dell'arte*, dawnym teatrem dworskim czy awangardowym teatrem malarzy.

Jednym z podstawowych założeń Diagilewa w drugim okresie działalności grupy (1914–1929) stała się pogoń za nowoczesnością. Realizacje sceniczne odzwierciedlać miały najnowsze prądy i tendencje w sztukach pięknych czy myśli filozoficznej, które widoczne były w każdym aspekcie wystawianego dzieła. W stosunku do poprzedniego okresu, w repertuarze zaczęły dominować utwory o tematyce związanej ze współczesnością oraz inscenizacje o charakterze groteski. Coraz większe znaczenie zyskały także balety abstrakcyjne, a zdecydowanie mniejszą rolę odgrywały dawne fascynacje kulturą rosyjską, Orientem czy światem starożytnych mitów.

W doborze repertuaru oraz w realizacji dzieł brak również charakterystycznej dla pierwszego okresu spójności w zakresie tematyki czy koncepcji choreograficznej poszczególnych baletmistrzów. Na ową niejednorodność wpływa wspomniana już większa rotacja współpracujących z zespołem malarzy czy choreografów, realizujących odrębne koncepcje artystyczne. W drugim okresie działalności Baletów Rosyjskich, wśród choreografów tworzyli głównie Massine, Niżyńska i Balanchine, na pewien czas do grupy powrócił Fokin, aczkolwiek jego realizacje nie cieszyły się już takim jak dawniej powodzeniem<sup>17</sup>.

Zainteresowanie się Diagilewa kierunkami awangardowymi z jednej strony spotkało się z dezaprobatą dawnej publiczności, krytyki oraz współpracowników<sup>18</sup>, z drugiej zaś z ogromnym entuzjazmem zwolenników prądów modernistycznych. Niejednokrotnie zarzucano Diagilewowi przerost scenografii nad innymi aspektami dzieła scenicznego, spychanie tańca na margines oraz chęć zaskakiwania i szokowania publiczności za wszelką cenę. Stąd ostatnie lata działalności Baletów Rosyjskich bywają niekiedy określane mianem czasu regresu prezentowanej przez nie sztuki. Szok, zadziwienie, prowokacja były rzeczywiście w owym okresie ważnymi elementami w realizacji scenicznej i po-

<sup>17</sup> Por. *ibid.*, s. 214–217.

<sup>18</sup> Oto w jaki sposób przemianę jaka dokonała się w Baletach Rosyjskich opisuje A. Benois: „[...] W ciągu dziewięciu lat rozłąki byłem pozbawiony bliższych wiadomości o tym, co się dzieje w Paryżu i co robi Diagilew, i gdy w 1923 roku zobaczyłem po raz pierwszy jego nowe przedstawienia, poczułem się głęboko zakłopotany. Nie mogłem pozostać obojętny na to, co było fascynujące i czarujące — innymi słowy, na przejawy talentu — lecz to jeszcze tylko powiększało moje zakłopotanie. Skłonność Diagilewa do skrajności była mi dobrze znana. [...] Dawniej było wiele sposobów na powstrzymanie go, głównie w drodze „nadzoru” sprawowanego przez przyjaciół. Teraz wszyscy ci dawni przyjaciele znikli i Diagilew dał upust swym skłonnościom do wywoływania sensacji za wszelką cenę, zachęcany jeszcze przez ludzi o takich samych zapatrywaniach. To był ten „nowy duch” w jego działalności, który mnie tak zaskoczył [...]. Głównymi doradcami Diagilewa byli teraz „nowi przyjaciele”: Jean Cocteau, który do 1914 roku był przez nas uważany za coś w rodzaju *enfant terrible*, a teraz zajmował miejsce (zwolnione przez hrabiego Roberta de Montesquiou) arbitra elegancji paryskiej, młody poeta ukraiński Borys Kochno, który został sekretarzem Diagilewa i zarazem jego głównym teoretykiem i źródłem inspiracji, i wreszcie Mikołaj Łarionow, mąż Natalii Gonczarowej, artysta bardzo utalentowany, u którego jednak jakaś dziwna jałowość łączyła się z usilnym dążeniem do wysuwania się na plan pierwszy. [...] Sergiusz polegał już na innych doradcach i uważał, że trafnie ocenia wymagania epoki — wyprzedzał najbardziej „postępowych”. Aprobata jego młodych towarzyszy zachęcała go do nowych przedsięwzięć; moje protesty wydawały mu się gderaniem szacownego, lecz nudnego mentora [...]”; (w:) Aleksander Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet*, Londyn 1941, s. 337, cyt. za: Ludwik Erhardt, *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 207–208.

wodując wstrząs, stanowiły istotny czynnik w przeżyciu artystycznym. Swoistym credo Diagilewa stały się wówczas dwa zdania: *Qui n'avance pas recule* — kto nie idzie naprzód cofa się, oraz *étonne-moi!* — zadziw mnie! Tę ostatnią wypowiedź skierował Diagilew do Jeana Cocteau podczas jednej z rozmów z artystą.

Należy jednak podkreślić, iż dążenie do nowatorstwa, pragnienie ciągłych zmian i wykorzystywanie elementu zaskoczenia, tak znamienne szczególnie dla drugiego okresu w historii Baletów Rosyjskich, zawsze szło w parze z szacunkiem dla tradycji. Diagilew nigdy nie wykreślił z repertuaru klasycznych dzieł baletowych, takich jak *Giselle*, *Jezioro łabędzie* czy *Śpiąca królewna*. Co więcej, wystawiano również całkiem nowe dzieła, nawiązujące do spektakli klasycznych, np. *Sylfidy*, *Duch róży* czy *Karnawał*<sup>19</sup>. Balety te zostały wprawdzie stworzone jeszcze przez Fokina, ale nawet po jego odejściu wielokrotnie je prezentowano. Ponadto taniec klasyczny przez cały okres działalności trupy stanowił podstawę wykształcenia tancerzy, pozwalając nabyć im najdoskonalsze umiejętności techniczne. Oprócz prób do poszczególnych spektakli, artyści codziennie uczęszczali na lekcje tańca klasycznego, prowadzone przez dwóch wybitnych mistrzów — Mikołaja Legata i Enrica Cecchetti<sup>20</sup>. Zatem łamanie zasad tańca klasycznego przez poszczególnych choreografów odbywało się przy doskonałej znajomości reguł tym tańcem rządzących.

Pragnę jeszcze zwrócić uwagę na fakt, iż mimo obecności dzieł pozostających w ścisłym związku z tendencjami awangardowymi, w repertuarze Baletów Rosyjskich po roku 1914 nie nastąpiło całkowite „zerwanie z narodową sztuką rosyjską”, jak twierdzą niektórzy historycy<sup>21</sup>. Dzieła o tematyce narodowej wciąż były tworzone i wystawiane, a wśród nich znajdowały się m.in. *Wesele*, *Contes Russes*, *Kikimora* czy, przedstawiona jako balet, opera *Złoty kogucik*<sup>22</sup>.

Jak już wspomniałam, wraz ze śmiercią impresario w roku 1929 Balety Rosyjskie przestały istnieć, mimo podejmowania wysiłków ze strony członków zespołu, mających na celu kontynuowanie przedsięwzięcia. Wkrótce potem artyści poróżniali się po całym świecie, wielu z nich zaczęło działać na własną rękę, tworząc własne trupy baletowe. Przyjmowali jednak za podstawę swej działalności sposób pracy nad dziełem scenicznym, jaki wykształcony został

---

<sup>19</sup> Por. Janina Pudełek, *Z historii baletu*, Warszawa 1891, s. 33.

<sup>20</sup> Por. Irena Turcka, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 218.

<sup>21</sup> Por. *ibid.*, s. 210, 214.

<sup>22</sup> Patrz: Aneks — *Chronologiczny wykaz inscenizacji Baletów Rosyjskich*.

w zespole Diagilewa. Skutki przeprowadzonej przez Balety Rosyjskie reformy widoczne są w tańcu klasycznym po dziś dzień. Aby jednak dokładnie móc powiedzieć na czym ta reforma polegała oraz bliżej przedstawić podstawowy postulat zespołu, jakim była korespondencja sztuk, pokazać jak przebiegała realizacja wspomnianej reformy oraz jakie były jej implikacje na gruncie późniejszej historii tańca, należy rozpatrzyć każdy z aspektów widowiska baletowego osobno.

## 1. Choreografia<sup>23</sup>

Jak już wspomniałam, dorobek twórczy Baletów Rosyjskich cechowała ogromna różnorodność. Wynikała ona z bogatych źródeł inspiracji, ciągłej zmienności zainteresowań twórczych Diagilewa oraz jego współpracowników, jak również odrębnych dążeń oraz zróżnicowanego stylu poszczególnych choreografów.

Fokin świadomie zmierzał do zreformowania sztuki baletowej, przy czym jego koncepcja nie polegała na negacji dotychczasowych zdobyczy tańca klasycznego, lecz na ich rozwinięciu i odpowiedniej modyfikacji. Dobór odpowiednich środków podyktowany był m.in. charakterem wystawianego dzieła, realiom historycznym, akcji dramatycznej oraz przede wszystkim artystycznej wizji choreografa. W swoich dziełach twórca uaktywnił *corps de ballet* oraz spowodował, że widowisko sceniczne przestało być ukierunkowane wyłącznie na eksponowanie umiejętności technicznych tancerzy. Ponadto artysta przełamał konwencjonalny schemat konstrukcyjny dzieła baletowego, na który składały się pojedyncze numery solowe przeplatane ujęciami zespołowymi oraz pantomimą, bez dbałości o dramaturgiczną jedność dzieła i logiczne konstruowanie całości. Twórca wychodził z założenia, że widowisko baletowe samo w sobie

---

<sup>23</sup> Por. George Balanchine, *G. Balanchine's complete stories of the great ballets*, Garden City-New York 1956; Richard Buckle, *Diaghilev*, op. cit.; Richard Buckle, *Nijinsky*, Aylesbury-Bucks 1980; John Drummond, *Speaking of Diaghilev*, London-Boston 1997; Modris Eksteins, *Święto wiosny...*, op. cit.; Lynn Garafola, Nancy Van Norman Baer (red.), *The Ballets Russes and its World*, New Haven-London 1999; Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet: 1901-1929*, tłum. Vera Bowen, Edinburg 1953; Don McDonagh, *George Balanchine*, Boston 1983; Tadeusz Nasierowski, *Gdy rozum śpi a w mięśniach rodzi się obłąd. O życiu i chorobie Wactawa Niżyńskiego*, Warszawa 2004; Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit.; Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit.; Tacjana Wysocka, *Dzieje...*, op. cit.

jest dziełem sztuki, a w kreowaniu choreografii należy korzystać z rozmaitych inspiracji i przetwarzać je zgodnie z głównym zamysłem utworu oraz własną koncepcją artystyczną<sup>24</sup>. Inscenizacje Fokina, począwszy od *Ognistego Ptaka*, to także pierwsze przedstawienia, na gruncie których dokonana się realizacja idei syntezy sztuk. Od tego czasu widowisko baletowe stało się kompleksowym dziełem sztuki, wynikającym ze ścisłej współpracy jego twórców i, co się z tym wiąże, z równowagi wszystkich jego elementów składowych<sup>25</sup>.

Fokin wraz z Diagilewem przyczynili się do wyeksponowania w balecie ról męskich. W grupie Diagilewa dokonano się zdetronizowanie najważniejszej osoby w zespole jaką była balerina, na rzecz wzrostu znaczenia tańca wykonywanego przez mężczyznę. W widowiskach epoki romantyzmu na plan pierwszy wysuwała się postać baletnicy, a tancerz, choć był jej partnerem, nie był traktowany równorzędnie i stanowił tło dla solistki. Ze względu na specyficzną tematykę XIX-wiecznych dzieł, kobieta stanowiła przeważnie uosobienie świata irracjonalnego, toteż była to postać zwykle bardzo subtelna, zwiewna i eteryczna. Do najbardziej reprezentatywnych widowisk gloryfikujących właśnie taki typ romantycznej bohaterki należą *Sylfida* i *Giselle*.

W Baletach Rosyjskich, wykluczony repertuar czysto klasyczny, postać męska stała się bądź równorzędna w stosunku do żeńskiej, bądź też domino-

<sup>24</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 108.

<sup>25</sup> Podsumowanie reformy Fokina stanowi opublikowany przez choreografa w 1914 roku list do *Timesa*, w którym artysta przedstawił swoją koncepcję w pięciu postulatach: „1. [...] Nie należy tworzyć kombinacji z gotowych i ustalonych kroków tanecznych, lecz tworzyć za każdym razem nowe formy, odpowiednie do tematu i najlepiej służące oddaniu stylu okresu historycznego i charakteru przedstawianego narodu. 2. Taniec i gesty pantomimiczne nie mają w balecie żadnego znaczenia, o ile nie służą do wyrażania jego akcji dramatycznej; nie powinny być używane tylko jako *divertissement* czy urozmaicenie, bez związku z planem całego baletu. 3. Nowy balet dopuszcza użycie konwencjonalnego gestu tylko wtedy, gdy wymaga tego styl baletu; w innych wypadkach należy dążyć do zastąpienia gestów rąk grą całego ciała. Człowiek może i powinien być wyrazisty od stóp do głowy. 4. Nowy balet przechodzi od wyrazistości twarzy do wyrazistości całego ciała oraz od wyrazistości pojedynczego ciała do wyrazistości grupy ciał, do wyrazistości zbiorowego tańca tłumu. 5. Nowy balet, protestując przeciwko niewolniczej zależności od muzyki czy od scenicznej dekoracji, a uznając związek tych sztuk tylko na warunkach całkowitej równości, daje zupełną swobodę zarówno scenografowi, jak i kompozytorowi. W przeciwieństwie do starego baletu, nowy wymaga „baletowej” muzyki jako akompaniamentu do tańca, przyjmuje każdego rodzaju muzykę pod warunkiem, by była ona dobra i pełna wyrazu. Nie żąda od scenografa, by ubierał baleriny w krótkie spódniczki i różowe trykoty. Nie narzuca żadnych specyficznych „baletowych” warunków ani kompozytorowi, ani scenografowi, lecz pozostawia całkowitą wolność ich siłom twórczym [...]” por. Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 198–199.

wała, przez co to tancerz odgrywał rolę pierwszoplanową w dziele (np. *Popołudnie fauna*, *Syn marnotrawny*, *Apollo i muzy*). Zaistniała sytuacja w znacznym stopniu związana jest z postacią samego impresario oraz jego seksualnymi preferencjami. Diagilew miał w zwyczaju wybieranie najbardziej utalentowanych tancerzy płci męskiej, inwestowanie w ich rozwój intelektualny oraz kształcenie umiejętności technicznych, a także dążenie do pokazywania swych „odkryć” w wystawianych dziełach baletowych. Do takich osób należeli: Wacław Niżyński, Leonid Massine, Sergiusz Lifar czy Anton Dolin. Chętnie eksponowano ich cielesność m.in. poprzez skąpe i uwydatniające sylwetkę stroje (np. postać odtwarzana przez Dolina w *Błękitnym ekspresie* czy Lifara w *Apollo i muzach*), a powierzone im role często przesycone były pierwiastkiem erotycznym (np. Niżyński jako Faun w *Popołudniu fauna* czy ulubiony niewolnik Zobeidy w *Szeherazadzie*)

Kobiety natomiast przestały odgrywać istoty subtelne i pozaziemskie, zaczęto powierzać im role *femmes fatales* (tytułowe bohaterki baletów *Kleopatra* czy *Tragedia Salome*), kusicielek (postać Syreny w *Synu marnotrawnym*) czy nowoczesnych chłopczy (Młoda Dama w balecie *Łanie*). Niekiedy dochodziło do odwrócenia ról w stosunku do baletu klasycznego, toteż to mężczyzna reprezentował świat irracjonalny, a kobieta była postacią rzeczywistą, istotą z krwi i kości (para bohaterów w *Duchu róży*)<sup>26</sup>. Wprawdzie reperkusje tego zjawiska na gruncie innych zespołów tanecznych nie polegały na deprecjonowaniu roli kobiety w widowisku scenicznym, jednak dzięki Baletom Rosyjskim taniec męski zdecydowanie wyszedł z cienia i stał się czynnikiem równoważnym w wielu późniejszych inscenizacjach baletowych.

Jak już uprzednio wspomniałam, twórczość Fokina była kontynuacją osiągnięć tańca klasycznego, natomiast dorobek choreograficzny Niżyńskiego stanowił całkowite ich zaprzeczenie. Artysta dostrzegał przyszłość tańca w całkowitym odrzuceniu dotychczasowych zdobyczy i drogą eksperymentu poszukiwał zupełnie innych środków wyrazu oraz choreograficznych rozwiązań. W związku z powyższym, w jego twórczości pojawiły się inspiracje wynikające z obserwacji życia codziennego i sportu (wykorzystywanie w choreografii gestów zaczerpniętych m.in. z gry w klasy, tenisa, skoków przez skakankę i zabawy w chowanego w balecie *Gry*), metody rytmiki Dalcroze’a (szczególnie

<sup>26</sup> Por. Lynn Garafola, Nancy Van Norman Baer (red.), *The Ballets Russes...*, op. cit., s. 247–268.



ekspozowanie czynnika rytmicznego w *Święcie wiosny*) czy epok minionych (wyraźne nawiązanie do póz i gestów pochodzących z greckich waz i płasko-rzeźb w *Popołudniu fauna*). W przypadku sztuki Niżyńskiego nawiązywanie do dawnych czasów nie stanowiło jednak swobodnej stylizacji, tak jak działo się to u Fokina, lecz stało się dużo bardziej dosłowne<sup>27</sup>.

Niezwykle krótki okres współpracy Niżyńskiego — choreografa z Baletami Rosyjskimi był jednak przełomowym w historii zespołu. Po raz pierwszy wystawiono dzieło o tematyce współczesnej (*Gry*), po raz pierwszy w tak znacznym stopniu złamane zostały obowiązujące dotychczas w tańcu kanony i co więcej, celowo ekspozowano pewną brzydotę oraz wynaturzenie, jakże obce gloryfikującemu piękno baletowi klasycznemu<sup>28</sup>. Ponadto na gruncie dzieł Niżyńskiego, świadomie zastosowany został element zaskoczenia, związany m.in. z ekspozowaniem w ruchu brzydoty i „wynaturzenia”, prowadzący do wstrząsu, który kolejno, zdaniem artysty, stanowił czynnik niezbędny w przeżyciu estetycznym towarzyszącym ekspozowaniu danego utworu.

<sup>27</sup> Owa swobodna stylizacja polegała u Fokina na próbach oddania „ducha epoki” w jakiej rozgrywała się akcja danego baletu, jednak nie wpływała ona znacząco na choreografię. U Niżyńskiego rzeźba, malarstwo, zarówno dawne jak i współczesne, w znacznym stopniu determinowały kształt choreograficzny dzieła. Inspiracją do jakiej artysta otwarcie się przyznawał była z jednej strony sztuka grecka, której wpływ jest szczególnie widoczny w choreografii do *Popołudnia fauna*, jak i malarstwo kubistów. Ze względu na upodobanie do ekspozowania kanciastych i geometrycznych póz oraz gestów, jego twórczość bywa określana mianem „ikonowego kubizmu”; por. Tadeusz Nasierowski, *Gdy rozum śpi...*, op. cit., s. 249.

<sup>28</sup> Niżyński w swej twórczości negował kanony piękna do tej pory istniejące w tańcu, poprzez ekspozowanie wyrazistych, wręcz „krzykliwych” póz i gestów. Przykładowo, pozycję wyjściową jaką przyjął Niżyński w *Święcie wiosny* stanowiły stopy ustawione do wewnątrz i lekko ugięte kolana. Pozycje rąk były odwrotne niż w balecie klasycznym, podobnie jak bardzo proste i oszczędne gesty, które miały w zamierzeniu być „prymitywne i archaiczne”. Ów prymitywizm potęgowało szczególne ekspozowanie aspektu rytmicznego dzieła oraz wyrazistość ruchu uzyskana przez kanciastość i ostrość gestów, a także predylekcję do nienaturalnych póz. W choreografii ważną rolę odgrywały ciężkie podskoki z upadaniem na obie stopy, chód oraz bieg. Ekspozowanie tej formy ruchu związane było z treścią dzieła i służyć miało obudzeniu Ziemi i sprawieniu by stała się płodna. W balecie dominowały ujęcia zespołowe, w których nierzadko dla stworzenia większej komplikacji układu tancerze kierowali się odrębnym rytmem. Zaznaczyć również należy, iż choreografie Niżyńskiego, choć bardzo trudne pod względem technicznym, pozbawione były wirtuozerii. Uderzającym ponadto był fakt, iż akcja muzyczna baletu miała niewielkie odzwierciedlenie w ruchu.; por. Tadeusz Nasierowski, *Gdy rozum śpi...*, op. cit., s. 247; John Drummond, *Speaking...*, op. cit., s. 112; Modris Eksteins, *Święto wiosny...*, op. cit., s. 66.

Dorobek artystyczny następującego po Niżyńskim Massine'a zdaje się wypływać zarówno ze zdobyczy Fokina jak i eksperymentów Niżyńskiego. Podobnie jak pierwszy z baletmistrzów Diagilewa, bazował Massine na zdobyczach tańca klasycznego, poddając je zgodnie ze swymi potrzebami stosownym modyfikacjom. Dążył przy tym jeszcze bardziej niż Fokin do pogłębienia pierwiastka dramatycznego w swoich baletach. Ważne znaczenie w jego sztuce zyskały humor, satyra, parodia i przerysowanie, co umożliwiało m.in. niezwykle zdolność do charakteryzowania postaci za pomocą gestu i ruchu<sup>29</sup>.

Jego twórczość stanowiła swoistą fuzję rozmaitych elementów wynikających ze współistnienia różnorodnych źródeł inspiracji. Z jednej strony była to przeszłość, w postaci wspomnianego już baletu klasycznego, jak również osiemnastowiecznego tańca dworskiego, a jego wykorzystanie, co należy podkreślić, nie polegało na swobodnej stylizacji sztuki dawnej epoki, lecz na dokładnym odtworzeniu wiedzy zawartej w starych, odnalezionych przez Diagilewa traktatach o tańcu. Z drugiej zaś strony, poprzez fascynację awangardą, choreograf stał się realizatorem najbardziej nawet ekscentrycznych pomysłów impresario oraz jego współpracowników, szczególnie widocznych w szokujących pod względem scenografii i tematyki baletach *Parade* oraz *Le Pas d'Acier*. W dorobku Massine'a pojawiły się inspiracje teatrem malarzy (traktowanie scenografii jako elementu pierwszoplanowego, determinującego kształt choreografii w *Pa-*

---

<sup>29</sup> Wspomniane elementy są szczególnie widoczne w baletach komediowych, do których należą m.in. *Les Femmes de Bonne Humeur*, *Parade* i *La Boutique Fantasque*. Ostatnie z wymienionych przeze mnie dzieł jest doskonałą ilustracją choreograficznego charakteryzowania postaci. *La Boutique Fantasque* w warstwie tematycznej nawiązywał do dawnego baletu *Die Puppenfee* (*Wieszczka lalek*) autorstwa niemieckiego kompozytora Josefa Bayera. Zdaniem Ireny Turskiej realizacja Massine'a była wręcz parodią tańca w stylu Petipy. Wśród bohaterów *La Boutique Fantasque* występują zarówno postacie ludzkie, jak i lalki, a każda z nich jest inaczej scharakteryzowana za pomocą choreografii. Ludzie reprezentują odrębne typy charakterów i temperamentu, i wywodzą się z innych warstw społecznych. Wśród nich znajduje się właściciel sklepu, jego asystent oraz klienci — angielskie stare panny, pobłażliwi amerykańscy rodzice oraz uboga, wywodząca się z rosyjskiej prowincji rodzina. Wśród zabawek występują m.in. Kozacy, dwa pudle i para zakochanych w sobie lalek. Inspiracją dla ruchowego scharakteryzowania pudli stały się dwa psy, których zabawę na plaży z zaciekawieniem obserwował kiedyś twórca, natomiast pierwowzorem dla zakochanych lalek były postacie znajdujące się na obrazach Toulouse'a Lautreca. W choreografii przeznaczony dla zabawek zastosowanie mają popularne tańce tj. tarantela, kankan i mazurek; por. Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., 215–216; Janina Pudetek, *Tajniki...*, op. cit., s. 109; Richard Buckle, *Diaghilev*, op. cit., s. 337, 341; John Drummond, *Speaking...*, op. cit., s. 170.

rade), związki z kubizmem, futuryzmem, konstruktywizmem (automatyzacja ruchów tancerzy, naśladowujących pracę fabrycznych maszyn w *Le Pas d'Acier*), elementy zaczerpnięte z życia codziennego, akrobatyki, filmu czy kultury popularnej (np. jazda na rowerze, cyrkowe sztuczki Chińczyka, taniec na linie dwóch akrobatów w *Parade*). Ważnym źródłem natchnienia dla artysty stało się również malarstwo (inspiracja sztuką Tycjana, Goi oraz płótnem Velázquez-a *Las Meninas* w balecie o takim samym tytule), *commedia dell'arte* (ekspresyjne gesty i ruchy bohaterów neapolitańskich teatrów lalek w *Pulcinelli*), a także folklor rodzimy (ludowe tańce rosyjskie w baletach *Kikimora* i *Contes russes*) oraz hiszpański (elementy tańca flamenco w *Le Tricorne*).

Tak więc Massine był zarówno eksperymentatorem, jak i kontynuatorem zdobyczy tańca klasycznego. To w jakim stopniu twórca wykorzystywał związane z powyższymi nurtami środki, zależało przede wszystkim od tematyki i charakteru dzieła oraz ogólnego zamysłu twórcy. Poszczególne balety Massine'a bardzo różniły się od siebie zarówno tematyką, jak i charakterem, lecz mimo to zachowywały pewną spójność stylistyczną. Wyróżnikiem baletów Massine'a była przede wszystkim wspomniana już, szczególna dbałość o pogłębienie pierwiastka dramatycznego widowiska, mistrzostwo w charakteryzowaniu postaci i sytuacji za pomocą gestu i ruchu, a także doskonałość technicznej realizacji, pozbawiona błyskotliwej i pustej wirtuozerii.

Podobnie jak w przypadku Massine'a zarysowuje się dorobek artystyczny Bronisławy Niżyńskiej. Kształtowała go z jednej strony chęć eksperymentowania i poszukiwania nowych rozwiązań, z drugiej zaś wykorzystywanie zdobyczy poprzedników. Natchnieniem dla artystki był m.in. folklor rodzimy (inspiracja obrzędami ludowych zaślubin w *Weselu*), balet klasyczny (*Les Facheux*), popularne tańce towarzyskie, życie codzienne (fokstrot, boston w *Les Biches*, elementy sportów w *Le Train Bleu*) oraz takie kierunki artystyczne, jak kubizm, futuryzm czy surrealizm (*Romeo i Julia*). Przy czym, mimo szerokiego spektrum wykorzystywanych już poprzednio przez innych choreografów źródeł inspiracji, język choreograficzny artystki był wysoce indywidualny i niepowtarzalny.

W twórczości ostatniego z głównych choreografów zespołu Diagilewa, George'a Balanchine'a najsilniej zaznacza się powrót do tradycji klasycznych. Balanchine skłaniał się w kierunku baletu abstrakcyjnego, odrzucając dążenia Fokina i Massine'a do pogłębienia pierwiastka dramatycznego w dziele scenicznym. Choreograf postulował „czysty taniec” i maksymalne uproszcze-

nie środków, a akcja sceniczna w jego koncepcji determinowana była przede wszystkim przez akcję muzyczną utworu, nie zaś opowiadaną historię<sup>30</sup>.

Balanchine pragnął przywrócić tańcu, jako elementowi organicznie związanemu z muzyką, rolę czynnika pierwszoplanowego, a także usunąć w cień pozostałe części składowe dzieła scenicznego, takie jak kostiumy, scenografia czy rozbudowana akcja dramatyczna. Należy przy tym podkreślić, iż uważając balet abstrakcyjny za sztukę najdoskonalszą, Balanchine nie pragnął odtwarzać stylu tańca klasycznego. Traktowany przez choreografa jako punkt wyjścia, balet klasyczny poddawany był różnym modyfikacjom. Balanchine wprowadzał doń elementy zaczerpnięte z inwencji własnej bądź też zestawiał klasyczne pozy i gesty w sposób dla tego tańca nietypowy, tworząc tym samym nowe jakości. Pragnął przy tym stworzyć własny, nowoczesny język w taki sposób, aby „przemawiał on bezpośrednio do nowej generacji”<sup>31</sup>. Spuścizna Balanchine’a stanowi fuzję najdoskonalszych zdaniem artysty zdobyczy sztuki klasycznej ze środkami nowoczesnymi, wpisując się tym samym w nurt baletu neoklasycznego.

---

<sup>30</sup> Balanchine uznawany jest za jednego z najwybitniejszych twórców baletu abstrakcyjnego, którego istotę stanowi taniec sam w sobie, a dzieło właściwie nie posiada żadnej akcji dramatycznej. Natchnieniem dla choreografii staje się wyłącznie muzyka. W tym miejscu pragnę podkreślić, iż artysta negatywnie odnosił się do definiowania jego dzieł jako „baletów abstrakcyjnych”. W zamian proponował określenie „balet bez akcji” (plotless), argumentując swój sprzeciw tym, że dzieło, w którego odtwarzaniu udział biorą ludzie, nie może być określone mianem abstrakcyjnego. Ponadto jego balety, mimo iż nie opowiadają żadnych historii, za pośrednictwem tancerzy prezentują pewne relacje międzyludzkie. Artysta uważał, iż przedstawienie bardziej skomplikowanej akcji dramatycznej w balecie jest rzeczą praktycznie niewykonalną. Możliwym jest wprawdzie zarysowanie za pomocą tańca pewnej akcji dramatycznej, ale w sposób bardzo ogólny, na zasadzie relacjonowania wydarzeń bądź też towarzyszących im emocji. Nie sposób natomiast za pomocą ruchu przedstawić skomplikowanych motywów jakie popychają dane postaci do działania, a jest to niezwykle ważny element składowy każdego doskonale skonstruowanego dramatu. W okresie współpracy z Diagilewem artysta nie zawsze mógł w pełni realizować swoje założenia, jednak każdy z jego baletów, bez względu na to czy zawierał rozbudowaną akcję dramatyczną, czy też nie, cechowała ogromna zgodność z muzyką, a partytura utworu stanowiła podstawę w opracowywaniu choreografii i sama w sobie była, zdaniem choreografa, akcją baletu. Co ciekawe, dzieła stworzone przez Balanchine’a pod koniec działalności Baletów Rosyjskich charakteryzuje istnienie głębszej akcji dramatycznej (np. *Syn marnotrawny*, *Bał*) w stosunku do kompozycji wcześniejszych, które skłaniają się bardziej ku abstrakcji (np. *Barabau*, *Pastorale*, *Triumf Neptuna*); por. Don McDonagh, *George Balanchine*, op. cit., s. 1; Irena Turska, *Krótki zarys...*, op. cit., s. 216–217.

<sup>31</sup> Por. Don McDonagh, *George Balanchine*, op. cit., s. 46.

Wśród choreografów zespołu Diagilewa trzeba jeszcze wymienić Sergiusza Lifara, aczkolwiek artysta ten zdołał stworzyć dlań zaledwie jedno dzieło, a mianowicie nową wersję baletu *Lis* z muzyką Strawińskiego. Pełnię swoich twórczych możliwości rozwinął Lifar dopiero po rozwiązaniu Baletów Rosyjskich, jednak należy podkreślić, iż grupa ta miała ogromny wpływ na ukształtowanie przyszłego języka choreograficznego baletmistrza.

Każdy z przedstawionych powyżej twórców był wybitną indywidualnością, a ich działalność, mimo iż tak różnorodna, odcisnęła piętno nie tylko na historii Baletów Rosyjskich, ale również na dziejach tańca w ogólności.

## 2. Muzyka

Omawiając zagadnienie muzycznej strony dzieł wystawianych przez Balety Rosyjskie oraz przemian jakie dokonały się w tej dziedzinie dzięki zespołowi Diagilewa, jako punkt wyjścia pragnę posłużyć się klasyfikacją relacji balet — muzyka Janiny Pudełek, którą autorka przedstawiła w swej publikacji *Tajniki sztuki baletowej. Rozważania o estetyce i anatomii baletu*<sup>32</sup>. Pudełek wyróżnia trzy typy takiej relacji:

1. Muzyka pełni w balecie funkcję służebną — jest jedynie tłem dla tańca, jej charakter determinuje odgórnie narzucone libretto, ponadto nierzadko kompozytor musi dostosować się nie tylko do ogólnego planu stworzonego przez choreografa (rozmieszczenie numerów solowych i zespołowych, określenie rodzaju i charakteru danego tańca, metrum), ale także do tak szczegółowych wytycznych jak np. liczba taktów;

2. Muzyka i taniec traktowane są równorzędnie, powstają w tym samym czasie w wyniku współpracy choreografa i kompozytora;

3. Skomponowana wcześniej muzyka determinuje kształt choreograficzny dzieła i staje się dlań inspiracją<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 15.

<sup>33</sup> Trzeci z powyższych typów relacji rozszerzyłabym dodatkowo o inscenizację, które wykorzystują utwory już istniejące, przy czym inspiracją dla stworzenia choreografii jest przede wszystkim nie związana z pierwotnym zamysłem kompozytora akcja sceniczna, obrana przez współtwórców widowiska. Takie zjawisko w wypadku Baletów Rosyjskich jest znamienne zwłaszcza dla wystawień wcześniejszych, tj. *Szeherazada* czy *Kleopatra*. Myślę, że o baletach, dla których głównym czynnikiem determinującym kształt choreografii staje się akcja muzyczna dzieła, mówić można dopiero w wypadku twórczości G. Balanchine'a.

Spośród trzech wymienionych typów, pierwszy stanowił podstawę pracy dziewiętnastowiecznych grup baletowych i dominował jeszcze na początku XX stulecia. Muzyka tworzona na potrzeby baletu musiała posiadać wyrazistą strukturę rytmiczną, cechować się ilustracyjnością i znaczną melodyjnością. Jej funkcja z założenia była służalcza w stosunku do tańca, a fakt, iż nie była to twórczość zbyt wysokich lotów powodował, że najbardziej uznani kompozytorzy odnosili się do tego gatunku bardzo niechętnie i traktowali tę formę sztuki jako niższą. W związku z tym układaniem muzyki do baletów zajmowała się wąska, wyspecjalizowana w tym zadaniu grupa kompozytorów-rzemieślników. Powstawały wprawdzie próby tworzenia muzyki nieco ambitniejszej, w której autorzy na wzór opery starali się wprowadzać motywy przewodnie, za pomocą muzyki oddawać odpowiednie emocje czy ewokować nastroj wynikający z libretta, były to jednak pozycje w literaturze baletowej dość rzadkie i niezbyt cennie przez choreografów i baletomanów, zarzucających tym utworom „nietańieczność”. Taki typ dzieł reprezentują m.in. *Giselle* Adolfa Adama, *Coppelia* Léo Delibesa czy balety Piotra Czajkowskiego<sup>34</sup>. U progu dwudziestego stulecia powyżej przedstawiona sytuacja uległa jednak zmianie, do czego w znacznym stopniu przyczyniła się działalność Michaiła Fokina oraz jego następców.

Dorobek artystyczny zespołu Diagilewa reprezentuje dwa spośród wymienionych wyżej typów relacji. Pierwsze widowiska baletowe powstawały w oparciu o istniejącą już muzykę, której pierwotnym przeznaczeniem nie była choreografia. Były to m.in. kompozycje Borodina (*Tańce połowieckie*), Glinki (*Kleopatra*), Rimskiego-Korsakowa (*Szeherazada*), Schumanna (*Karnawał*) oraz Chopina (*Sylfidy*). Wprawdzie dość szybko, bo już podczas drugiego sezonu, począwszy od *Ognistego Ptaka*, zaczęto wystawiać dzieła stworzone specjalnie na potrzeby zespołu, jednak typ baletów powstałych w oparciu o muzykę, która w założeniu nie była przeznaczona do tańca, nie zniknął z repertuaru niemal do końca istnienia grupy. Stworzone wcześniej utwory wykorzystywano na różne sposoby. Bądź używając daną kompozycję w całości, bez wprowadzania zmian w partyturze (np. *Popołudnie fauna*), bądź poprzez tworzenie kompilacji rozmaitych dzieł tego samego lub różnych kompozytorów w ramach jednego widowiska. Twórcy baletu ingerowali wówczas w partyturę m.in. poprzez wprowadzanie skrótów, dowolne przedstawianie poszczególnych części kompozycji czy poddawanie ich odmiennej instrumentacji. Taki typ dzieł reprezentu-

---

<sup>34</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 15–17.



ją m.in. *Sylfidy* (fortepianowe kompozycje Chopina w aranżacji na orkiestrę), *Szeherazada* (wybrane fragmenty utworu Rimskiego-Korsakowa pod takim samym tytułem), *Kleopatra* (kompilacja utworów Areńskiego, Taniejewa, Rimskiego-Korsakowa, Glinki, Głazunowa, Musorgskiego i Czeriepnina), *Rozbawione panie* (wybór kompozycji Scarlattiego w instrumentacji Tommasiniego), *Sklep czarodziejski* (utwory Rossiniego w aranżacji Respighiego), *Cimariosiana* (kompozycje Cimarosy w aranżacji Respighiego), *The Gods Go A'Begging* (utwory Händla w aranżacji Beechama), a także *Pulcinella* (Strawiński na podstawie Pergolesiego). W wypadku tego ostatniego baletu ingerencja kompozytora w materiał prekompozycyjny była w porównaniu z innymi znacznie głębsza. Strawiński, bazując na utworach Pergolesiego, stworzył praktycznie dzieło własne.

Opisany powyżej sposób wykorzystania istniejącej już muzyki do celów choreograficznych jest obecnie zjawiskiem tak powszechnym, że nikogo nie dziwi ani stosowanie „nietanecznych” w pierwotnym założeniu dzieł wielkich mistrzów w spektaklach baletowych, wprowadzanie cięć czy zmian w partyturze, ani nawet mieszanie w jednej inscenizacji muzyki klasycznej z szeroko rozumianą muzyką rozrywkową. U progu dwudziestego stulecia takie praktyki były jednak zupełną nowością, co więcej, nierzadko spotykały się one z bardzo negatywnymi opiniami ze strony środowisk kompozytorskich. Przykładowo, fakt wykorzystywania przez Balety Rosyjskie utworów Rimskiego-Korsakowa do celów choreograficznych czy wprowadzanie zmian w partyturach spotykały się z nieustającą krytyką ze strony rodziny kompozytora, która starała się za wszelką cenę takim poczynaniom zapobiec.

Działalność Baletów Rosyjskich z pewnością przyczyniła się w wielkim stopniu do spopularyzowania powyżej opisanej praktyki, choć dodać należy, iż choreografowie zespołu Diagilewa nie byli jedynymi artystami postępującymi w ten sposób. Podobnie działała np. Isadora Duncan, tańcząc do kompozycji m.in. Chopina czy Schumanna, jak również wychowankowie Emila Jacques-Dalcroze'a, interpretując utwory różnych kompozytorów w swych przestrzenno-ruchowych realizacjach.

Drugi typ relacji, polegający na równorzędności muzyki i tańca w dziele, w historii Baletów Rosyjskich został zapoczątkowany inscenizacją *Ognistego Ptaka* z muzyką Strawińskiego oraz choreografią Fokina. Współdziałanie pomiędzy choreografem i kompozytorem stało się szybko obowiązującym standardem pracy nie tylko w Baletach Rosyjskich, ale również w innych grupach

tanecznych na całym świecie. Obrany pierwotnie typ pracy nad dziełem baletowym przybierał później w zespole Diagilewa nieco inną postać — muzyka do *Ognistego Ptaka* pisana była na zamówienie, do istniejącego już libretta i mimo bardzo ścisłej współpracy obojga artystów, kompozytor musiał dostosować się do pozamuzycznej treści dzieła. W późniejszym okresie niejednokrotnie to kompozytor stawał się pomysłodawcą nowego baletu, posiadając własną wizję dotyczącą ogólnego kształtu choreografii (takimi dziełami są np. *Pietruszka*, *Święto wiosny* oraz *Wesele*), zatem współtworzenie widowiska polegało nierzadko na sporach, gorących dyskusjach, ale również wzajemnej inspiracji. Ponadto muzyka do baletów nie była już w tak znacznym stopniu uzależniona od zawartości libretta i pomimo odwoływania się do treści pozamuzycznych, posiadała również odrębne, autonomiczne walory formalne<sup>35</sup>. Za każdym razem jednak dzieło sceniczne stanowić miało nierozzerwalną jedność, w której dekoracje i choreografia doskonale współgrały z muzyką

Wiele spośród utworów pisanych na zamówienie Diagilewa wykonywanych jest obecnie jako kompozycje samodzielne w salach koncertowych. Paradoksalnie, to choreografia do większości z nich uległa zapomnieniu, ponieważ uznano ją za „przestarzałą” i przez to niewystarczająco interesującą dla współczesnego widza. Jest to jeszcze jeden argument przemawiający za stwierdzeniem, iż muzyka komponowana na potrzeby Baletów Rosyjskich reprezentowała bardzo wysoki poziom artystyczny.

Podsumowując, do zdobyczy Baletów Rosyjskich w zakresie muzycznej warstwy widowiska baletowego należy przede wszystkim podniesienie jakości

---

<sup>35</sup> Późniejsze kompozycje sceniczne Strawińskiego, pomimo istniejącego związku z akcją pozamuzyczną, charakteryzują się wyraziście zarysowaną konstrukcją formalną, której, zdaniem Alicji Jarzębskiej, podstawową zasadą jest eksponowanie podobieństwa i różnicy pewnych „obrazów brzmieniowych”; por. Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 198; Sam kompozytor w następujący sposób wyraża się o swoich utworach baletowych: „[...] nawet wówczas, kiedy muzyka pozornie łączy się z tem literackim czy plastycznym, zachowuje ona jednak w mej koncepcji artystycznej wszystkie cechy muzyki absolutnej. *Żar-ptica*, *Pietruszka* i niektóre inne moje utwory uznane zostały dziś za wzory muzyki programowej, opisowej. Ale za wyjątkiem być może niektórych „ritorneli” baletowych, które nie weszły do suit symfonicznych z tych dzieł, każda stronica tych utworów, każdy temat, czyż nie są przede wszystkim muzyką? Jej treść należy wchłaniać równoległe z wrażeniami wzrokowymi, ale najzupełniej niezależnie od nich, tak jak gdyby w jakimś idealnym kinematografie. Jeżeli [...] w szablonowych utworach baletowych muzyka jest uzupełnieniem akcji, to w mych utworach obie sfery są najzupełniej niezależne i samowystarczalne[...]; Igor Strawiński, *O mych ostatnich utworach*, „Muzyka” 1924 nr 1, s. 16, cyt. za: Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 198.

wykorzystywanych kompozycji, odrzucenie jej funkcji służebnej w stosunku do tańca oraz wytyczenie nowych standardów pracy nad dziełem.

### **3. Scenografia i kostiumy**

Jak już wspomniałam, w XIX stuleciu dekoracja dzieła baletowego, w stosunku do pozostałych jego aspektów, zajmowała pozycję zdecydowanie drugorzędną. Dominował tzw. miękki typ scenografii, który polegał na umieszczeniu ogromnego płótna z tyłu sceny, przedstawiającego jakiś malowniczy krajobraz. Przeważnie były to ogrody, jeziora, lasy, polany czy tajemnicze zamczyska. Oprócz tego na scenie znajdowały się z reguły kwiaty, krzewy lub fontanny, dobierane w zależności od tematyki widowiska, natomiast architektura w scenografii była najmniej istotnym czynnikiem. Powszechnym zjawiskiem było wykonywanie dekoracji przez kilku, niezależnych od siebie specjalistów, postępujących według ściśle określonych schematów, a także wykorzystywanie tej samej scenografii, bądź jej fragmentów do różnych dzieł baletowych. Zupełnie nie dbano o stylistyczną jedność tego elementu widowiska scenicznego, tym bardziej o zharmonizowane go z kostiumami. Rozwój scenografii szedł w kierunku stosowania coraz bardziej skomplikowanej i efektownej maszynierii. W powszechnym użyciu były tzw. flugi, które umożliwiały eterycznym, romantycznym bohaterkom lot ponad sceną, czy wspomniane już prawdziwe fontanny<sup>36</sup>.

Kostiumy z reguły wyglądały jednakowo, bez względu na treść prezentowanego dzieła. Strój kobiety przeważnie był biały, choć czasem przybierał też inne, pastelowe barwy. Składała się nań suknia, obcisła i wydekoltowana na górze, u dołu powiewna, szeroka, wykonana z dużej ilości lekkiego materiału, o długości do pół łydki. Taki typ kostiumu bywa określany mianem tzw. „paczki romantycznej”.

W drugiej połowie XIX wieku spódniczka baleriny uległa znacznemu skróceniu, odkrywając nogi tancerek i tym samym ułatwiając im wykonywanie wirtuozowskich popisów. Była to tzw. *tutu*, określana również mianem „paczki klasycznej”. Obowiązującym obuwiem były baletki, do których w połowie stulecia wprowadzono usztywnienia w noskach, co umożliwiała taniec na palcach. Dodatkowo baletnice z upodobaniem obwieszały się kosztowną biżute-

---

<sup>36</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 25–26.

rią. Mężczyźni natomiast występowali z reguły w trykotach, na które wkładali krótkie spodenki, a także w białych koszulach i żakietach.

Do historycznych realiów przywiązywano niewielką wagę, wzbogacając obowiązujący strój poprzez dodanie np. skrzydełek, jeżeli bohaterka reprezentowała świat niematerialny, czy wianków i fartuszków, jeżeli była to tzw. „postać z ludu”<sup>37</sup>.

Wraz z narodzinami Baletów Rosyjskich przedstawiony powyżej sposób traktowania scenografii i kostiumów w dziele scenicznym począł odchodzić w zapomnienie. W myśl zasady „pozwołcie działać malarzom, oni wiedzą czego chcą. To oni torują drogę naszym kompozytorom”<sup>38</sup> twórcy Baletów Rosyjskich zaczęli przykładać szczególną wagę do tego aspektu widowiska scenicznego. Dodać przy tym należy, że na takie, oryginalne w owych czasach podejście do dzieła baletowego, niebagatelny wpływ miały zainteresowania członków grupy *Mir Iskusstwa*, które oscylowały głównie wokół malarstwa oraz innych sztuk pięknych.

Poruszając kwestię wizualnej strony inscenizacji tworzonych przez zespół Diagilewa, Alicja Jarzębska zwraca uwagę na fakt zainteresowania się twórców Baletów Rosyjskich tzw. aliterackim teatrem muzycznym, którego zwolennikiem był m.in. Meyerhold, czyli taką formą widowiska, w której na pierwszy plan wysuwa się piękno scenografii, kostiumów czy ruch sceniczny, natomiast pozostałe części składowe dzieła tj. tekst literacki oraz akcja dramatyczna zajmują pozycję drugorzędną<sup>39</sup>. Kazimierz Braun zwraca również uwagę na wyraźną w twórczości Baletów Rosyjskich inspirację teatrem malarzy, szczególnie widoczną w przypadku wspomnianego uprzednio baletu *Parade*<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Por. *ibid.*, s. 28.

<sup>38</sup> Są to słowa Diagilewa zacytowane przez Denis Bablet, (w:) Denis Bablet, *Rewolucje sceniczne XX wieku*, Warszawa 1980, s. 124.

<sup>39</sup> Por. Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 46.

<sup>40</sup> Teatr malarzy Braun definiuje dwojako: jest to jego zdaniem (1) „[...] teatr, w którym widowisko jest lub może być rozegrane wyłącznie za pomocą elementów plastycznych, światła, maszyn, przedmiotów sterowanych i napędzanych mechanicznie, czy też obsługiwanych przez ludzi; lub też widowisko rozegrane za pomocą uprzedmiotowionych ludzi [...]”; bądź też (2) „[...] teatr, w którym malarz jest faktycznym autorem widowiska — w sensie koncepcji i wyboru środków — oraz jego inscenizatorem (zamiast reżysera); z reguły również realizatorem, wykonawcą elementów plastycznych wykorzystywanych w widowisku (scenografem) [...]”. W ramach teatru malarzy Braun wyróżnia: teatr malarzy — inscenizatorów (widowiska m.in. O. Kokoschki, V. Kandinskiego, K. Malewicza oraz *Parade* ze scenografią P. Picassa i *Ognie sztuczne* zrealizowane przez Giacomo Balla), teatr futurystów (Tomasso Marinetti, Emilio

Jednak, mimo iż scenografia dzieła stawała się czynnikiem bardzo ważnym, artystom Baletów Rosyjskich nie przyświecała myśl by olśniewać nią za wszelką cenę. To jaki kształt przyjmowały dekoracje zależało przede wszystkim od treści baletu oraz realiów historycznych<sup>41</sup>. Niezwykle istotna była również dbałość o zespolenie dekoracji z kostiumami oraz ruchem scenicznym, czyli to, jak dany kostium zachowuje się w ruchu, a także staranne dobieranie następstwa scen i powiązania ich z akcją muzyczną. Wszystko w balecie stanowić miało całość spójną i logicznie powiązaną, zatem scenografia w żadnym wypadku nie powinna była tańca przytłaczać<sup>42</sup>.

Co już zostało powiedziane, w działalności Baletów Rosyjskich wyróżnić można dwa główne okresy, z punktem zwrotnym w roku 1914. Zasadnicze przemiany, jakie wówczas dokonały się w zakresie tematyki inscenizacji, muzyki czy choreografii, doskonale widoczne są również w warstwie scenografii i kostiumów. Pierwszy okres to przede wszystkim czas współpracy Diagilewa z Bakstem i Benois. Ich sztuka stała się wówczas dla Paryża prawdziwym odkryciem i olśnieniem. Siłą tych dekoracji, zwłaszcza autorstwa Baksta, była niezwykle i niespotykana do tej pory na deskach scenicznych intensywność barw. Artyści porzu-

---

Settimelli, Bruno Corra), teatr dadaistów (Kurt Schwitters), teatr surrealistów (działalność Teatru im. Jarry'ego Antonina Artauda). Ich wspólną cechą jest dążność do „uwolnienia teatru od balastu jaki stanowi aktor”. W *Parade* elementem pierwszoplanowym jest scenografia i podporządkowany jest jej każdy z pozostałych aspektów dzieła. Szczególne ograniczenie dla tańca stanowią trzy ogromne, kubistyczne rzeźby, będące równocześnie jednymi z bohaterów baletu. Przykładowo, swoboda ruchu amerykańskiego Managera była do tego stopnia utrudniona, iż mógł on poruszać wyłącznie nogami od połowy ud oraz przedramieniem prawej ręki; por. Kazimierz Braun, *Wielka Reforma Teatru. Ludzie — idee — zdarzenia*, Wrocław 1984, s. 162–165.

<sup>41</sup> Aleksander Benois na temat właściwego doboru dekoracji wypowiada się następująco: „[...] niektóre balety wymagają elementu heroicznego w dekoracji, inne elegijnego stonowania, jeszcze inne tkiwości. Ale są też balety, które potrzebują pewnej dozy realizmu, czy groteski obcej większości baletów. [...] Pewien rodzaj baletów potrzebuje bogatych dekoracji, wymaga wszystkich skomplikowanych, wysmakowanych środków malowanej iluzji, to znaczy dokładnego opisu danych sytuacji środkami sztuki malarskiej. Powinno się nieomal wahać przesyconą wonnościami atmosferę wschodniego haremu w dekoracji do *Szeherazady*, powinno się mieć wrażenie przebywania w salonie naszych dziadków, gdy podnosi się kurtyna na początku *Dziadka do orzechów* [...]”; Aleksander Benois, *The Décor and costume*, (w:) *Footnotes to the Ballet*, Cyril Brahm (red.), London 1946, s. 183, 203; cyt. za: Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 25.

<sup>42</sup> Benois postulował, żeby scenografia nie przytłaczała tańca i nie wysuwała się na pierwszy plan mówiąc: „[...] zawsze należy pamiętać, że Terpsychora musi pozostać muzą inspiracji. Jest rzeczą całkiem nie na miejscu używanie dekoracji baletowej jako pretekstu do różnego rodzaju bezprzedmiotowej pomysłowości [...]”; Aleksander Benois, *The Décor and costume*, op. cit., s. 203–204; cyt. za: Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 30.

cili dominujący w teatrach operowych naturalizm na rzecz stylizacji, tak więc obraz sceniczny winien był ich zdaniem głównie ewokować określony nastrój. Jednak, choć dalekie od naturalizmu, dekoracje ich autorstwa wciąż w znacznym stopniu odzwierciedlały rzeczywistość<sup>43</sup>. W scenografiach Baksta kolor<sup>44</sup> stał się podstawowym nośnikiem ekspresji<sup>45</sup>, a jego prace, jak mówił sam artysta, były efektem poszukiwania „odcieni bogatych, wspaniałych, oślepiających”<sup>46</sup>. Ważne źródło inspiracji stanowiła dlań sztuka Orientu, rodzima twórczość ludowa i antyk, a ich wykorzystanie uzależniano od tematyki wystawianego dzieła. Działalność Baksta wzbudzała ogólny zachwyt nie tylko wśród publiczności, ale i krytyków sztuki. Jego projekty zakupywały muzea, tworzono liczne reprodukcje oraz albumy z jego twórczością, a w środowisku plastyków pojawił się przymiotnik „bakstowski” na określenie podobnego mu stylu<sup>47</sup>.

W porównaniu do twórczości Baksta, dekoracje Benois były dużo bardziej stonowane, wykazujące większą dbałość o detale i realistyczne przedstawienie rzeczywistości, które możliwe było dzięki jego doskonałej znajomości historii sztuki i architektury<sup>48</sup>. Oto jak działalność twórców w pierwszym okresie Baletów Rosyjskich opisuje Mieczysław Wallis: „[...] W swych dekoracjach teatralnych malarze grupy *Świat Sztuki* wyrzekli się efektów iluzjonistycznych, operowali wielkimi, sugestywnymi, ekspresyjnymi liniami i jasnymi, żywymi, płomiennymi barwami. [...] *Parwilon Armidy* był bukietem barw [...] scenografowie *Świata Sztuki* operowali mocnymi, silnie nasyconymi,

<sup>43</sup> Por. Denis Bablet, *Revolucje sceniczne...*, op. cit., s. 32.

<sup>44</sup> Twórczość Baksta wpisuje się w ogólnie istniejący wówczas nurt, traktujący barwę jako główny środek wyrazu, rozpatrujący jego rolę w widowisku scenicznym oraz związek z ruchem. Przykład takich poszukiwań stanowić może twórczość m.in. Achille Ricciardiego (widowisko *Teatr kolorów*) czy Sonii Delauney (*La Danseuse aux Disques*); por. Kazimierz Braun, *Wielka Reforma...*, op. cit., s. 171–172.

<sup>45</sup> Péladan, mówiąc o sztuce Baksta orzekł, iż “[...] wszystko jest zielenią, niebieskością, czerwienią i oranżem, to znaczy instynktowne, zmysłowe i oszalałające”, natomiast Jean Cocteau opisując „cieplarnie namiętności” jak określił balet *Szeherazada*, przedstawiał go następująco: „[...] to ciężka zielona zasłona ozdobiona motywami pochodzenia perskiego, czarnym i różowo pomarańczowymi, w głębi panują zielenie i niebieskości, skąpane na przemian w świetle i cieniu, które przesączają się tajemniczo, ziemia, na której wykluwają się i wybuchają namiętności w czerwieni geranium [...]”; cyt. za: Denis Bablet, *Revolucje sceniczne...*, op. cit., s. 32.

<sup>46</sup> Cyt. za: ibid., s. 32.

<sup>47</sup> Por. Aleksander Schouvaloff, *Set and costume designs for ballet and theatre*, London 1987, s. 20–22.

<sup>48</sup> Por. ibid., s. 23.



jaskrawymi, a przy tym subtelnie zestawionymi ze sobą barwami: lazurem, szmaragdową zielenią, oranżem, czernią, fioletem, złotem. Wrażenie tej nowej gamy barwnej było ogromne [...]. Lata 1906–1908 były latami występów fowistów z ich zaniechaniem walorów i małą stylizacją barw. Jednak nie oni, lecz scenografowie Baletu Diagilewa, malarze grupy *Świat Sztuki* dokonali rewolucji kolorystycznej nie tylko w kostiumach i dekoracjach teatralnych, lecz również w wystawiennictwie, w sztuce wnętrza, w zdobnictwie i stroju kobiecym. Zwłaszcza pełne fantazji i śmiałych zestawień kolorystycznych kostiumy sceniczne Baksta stały się źródłem inspiracji dla kreacji w dziedzinie mody wielkich *couturiers* paryskich [...]<sup>49</sup>.

Drugi okres w historii zespołu Diagilewa to czas współpracy m.in. z Picaso, Ernestem, Miró, Matissem oraz duetem Łarionow — Gonczarowa. W owym czasie jako inspiracja pojawiły się nowe kierunki tj. kubizm, konstruktywizm czy surrealizm, które zaczęły znacznie wpływać na kształt choreograficzny większości baletów. Dorobek artystyczny drugiego okresu cechuje mnogość rozmaitych tendencji oraz źródeł inspiracji, a scenografia i kostiumy związane były z „różną estetyką teatralną”<sup>50</sup>. Nastąpiło jeszcze większe oddalenie się od realizmu dekoracji, na rzecz „sugerowania” i braku dosłowności (np. subtelna i delikatna scenografia do *Le Tricorne* czy *Pulcinelli* Picassa). Chociaż znaczna część dekoracji w większym lub mniejszym stopniu odwoływała się do treści wystawianych dzieł, pojawiły się i takie, które nie miały żadnego związku z akcją sceniczną (*Romeo i Julia* Ernsta i Miró). Scenografia była albo bardzo oszczędna i stanowiła tło dla tańca (np. *Apollo i muzy* Bauchanta), albo zachwycała feerią barw, bogactwem zdobnictwa (*Złoty kogucik* Gonczarowej), a nawet stawała się czynnikiem pierwszoplanowym, determinującym choreografię (*Parade* Picassa).

Bez względu jednak na to, jak wielką rolę odgrywały dekoracje, dzieło sceniczne wciąż pozostawało efektem współpracy kilku, wzajemnie inspirujących się artystów, niezmiennie dbających o maksymalną spójność i jedność poszczególnych składników inscenizacji. Balet był wymarzoną polem do działania dla malarzy, toteż nad jego kształtem scenograficznym pracowali najwybitniejsi twórcy<sup>51</sup>, a współpraca z zespołem Diagilewa była dla nich rze-

---

<sup>49</sup> Por. M. Wallis, *Mir Iskusztwa i jego oddziaływanie*, (w:) *Sztuka XX wieku*, Maria Gantzowa (red.), Warszawa 1971, s. 79–80; cyt. za: Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 48–49.

<sup>50</sup> Por. Denis Bablet, *Rewolucje sceniczne...*, op. cit., s. 124–125.

<sup>51</sup> A. Benois powiadała: „[...] Jeśli tylu artystów malarzy (nie tylko zawodowych dekoratorów) poświęciło swoje siły baletowi, wy tłumaczeniem tego zjawiska jest fakt, że balet ofiarował

czą niezwykle nobilitującą. Analogiczne zjawiska, jakie zachodziły na gruncie dekoracji, dokonywały się w sferze kostiumów do dzieł. Porzucono zupełnie obowiązujące w XIX wieku stroje na rzecz całkowitej zgodności ze scenograficznym zamysłem widowiska. Wyjątek stanowiły balety klasyczne lub celowo odwołujące się do tej tradycji, jak również dzieła zawierające elementy parodii i przerysowania. Bardzo ciekawym pomysłem autorstwa Diagilewa, o którym należy jeszcze wspomnieć, było używanie barwnych kurtyn, tworzonych przez najwybitniejszych malarzy, prezentowanych w momencie zmiany dekoracji, podczas której dodatkowo rozbrzmiewała muzyka<sup>52</sup>.

Co już zostało powiedziane, na gruncie wystawianych baletów nie zawsze panowała idealna równowaga pomiędzy poszczególnymi rodzajami sztuk, jeśli chodzi o równomierny stopień ich eksponowania, zawsze jednak ogólna koncepcja dzieła była dokładnie przemyślana i stanowiła efekt pracy wszystkich jego współtwórców, tj. choreografa, kompozytora, librecisty i scenografa. Mimo to, pod adresem Diagilewa padały niekiedy zarzuty nadmiernej koncentracji na sztukach plastycznych, co rzekomo odbywało się kosztem tańca. Oskarżenia te dotyczyły przede wszystkim dzieł powstałych w drugim okresie działalności zespołu, czasie szczególnej fascynacji modernistycznymi prądami, ale bywało i tak, iż o nadmierną koncentrację nad warstwą wizualną inscenizacji oskarżano pierwsze projekty grupy, w tym głównie balety z dekoracjami Leona Baksta.

Wygłaszanie tak radykalnych poglądów wydaje mi się niestuszne, gdyż scenografia, choć nie ulega wątpliwości, że odgrywała w diagilewowskiej koncepcji widowiska baletowego bardzo ważną rolę, nie zawsze stanowiła czynnik wybijający się na plan pierwszy. Istniały wszak dzieła, w których scenografia stała się bardzo ascetyczna i surowa (m.in. większość wystawień z choreografią Balanchine'a, a także *Wesele* i *Trójkątny kapelusz*), tak więc zdecydowanie ustępowała miejsca pozostałym składnikom widowiska scenicznego. Zatem to, czy poszczególne współczynniki dzieła baletowego zajmowały pozycję pierwszo-, czy drugoplanową zależało przede wszystkim od konkretnej kompozycji oraz nadrzędnej idei jej przyświecającej.

---

malarzom wyjątkowo szerokie pole do rozwijania fantazji. W balecie malarz może tworzyć gigantyczne i okazałe płótna. Poza tym w balecie malarz znalazł najpełniejsze ziszczenie swoich marzeń. Może być obecny w chwili, gdy portret wymalowany jego pędzlem budzi się i rozkwita pulsującym muzyką życiem [...]"; Aleksander Benois, op. cit., s. 179; cyt. za: Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 29.

<sup>52</sup> Por. Richard Buckle, *Diaghilev*, op. cit., s. 198.

Mówiąc o korespondencji sztuk w dorobku Baletów Rosyjskich oraz o realizacji tego założenia, pragnę podkreślić, iż zespół Diagilewa nie był jedynym, który dążył do zrównoważenia oraz maksymalnego zespolenia poszczególnych składników dzieła scenicznego. Podobne przemiany miały miejsce w działalności paryskiego Théâtre d'Art Paula Forta, sztuce Edwarda Gordona Craiga<sup>53</sup>, a na ziemiach rosyjskich dokonywały się m.in. w teatrach kierowanych przez Stanisławskiego, Mamontowa czy nieco później Meyerholda. Przy czym ich poszukiwania nie były znane szerokiej publiczności i dopiero działalność Baletów Rosyjskich, cytując Denis Bablet „zademonstrowała szerokiej publiczności triumf formuły artystycznej, wcześniej realizowanej na deskach teatrów awangardowych”<sup>54</sup>.

Podsumowując, działalność Baletów Rosyjskich wpłynęła na podniesienie poziomu scenografii, traktowanie widowiska baletowego jako organicznej jedności. Stała się również inspiracją dla innych zespołów, wyznaczała nowe trendy, a także kształtowała modę oraz dekoratorstwo wnętrz.

Oprócz powyżej przedstawionych dokonań Diagilewa oraz jego zespołu, wspomnieć trzeba o innych osiągnięciach rosyjskiego impresario. Należało do nich również odkrywanie wielu talentów i umożliwianie im artystycznego rozwoju. Wśród tancerzy i choreografów byli to przede wszystkim Wacław Niżyński, Leonid Massine, George Balanchine, Sergiusz Lifar, Anton Dolin, a także Alicia Markova, Lydia Sokolova i wielu, wielu innych. Jak już wspomniałam, zwłaszcza w wypadku Niżyńskiego, Lifara i Massine'a Diagilew szczególnie dbał o ich rozwój intelektualny, poprzez wspólne podróże, wyprawy do muzeów i bibliotek, jak również rozmowy poświęcone kulturze i sztuce. Zatem bez przesady stwierdzić można, iż to właśnie Diagilew ukształtował ich jako artystów i pozwolił w pełni rozwinąć drzemiący w nich potencjał. Ponadto to również dzięki postaci impresario możliwe było przeprowadzenie reformy autorstwa Fokina czy zapoczątkowanie wielkiej artystycznej kariery Balanchine'a.

Właściwie wszyscy tancerze podejmowali aktywność twórczą po opuszczeniu Baletów Rosyjskich, zakładając własne grupy baletowe lub przyłączając się do już istniejących, tak więc przez swoją działalność przyczyniali się do propagowania zarówno zdobyczy Diagilewa, jak i ogólnie rosyjskiej szkoły tańca klasycznego. Zdaniem Janiny Pudełek, wszystkie nowe szkoły baletowe na Za-

---

<sup>53</sup> Por. Denis Bablet, *Rewolucje sceniczne...*, op. cit., s. 21.

<sup>54</sup> Por. *ibid.*, s. 22.

chodzie, za wyjątkiem baletu duńskiego, bazują na szkole rosyjskiej, a ośrodki dawne w znacznym stopniu przyswoiły sobie jej zdobycze, toteż obecnie stanowi ona podstawę wykształcenia niemal każdego tancerza klasycznego<sup>55</sup>.

Zasługą Diagilewa było także odkrywanie lub promowanie utalentowanych malarzy i kompozytorów. Gdyby nie Balety Rosyjskie Zachód nie poznałby barwnej twórczości Baksta czy, przynajmniej nie tak wcześnie, utworów Strawińskiego. W wypadku tego kompozytora współpraca z zespołem Diagilewa nie tylko zaowocowała błyskawicznym rozwojem kariery oraz dużą popularnością artysty, ale także miała wpływ na kształtowanie się poglądów estetycznych twórcy, jego koncepcję widowiska muzycznego<sup>56</sup>, a nawet na technikę kompozytorską<sup>57</sup>.

Wśród odkryć Diagilewa znajdują się również osiemnastowieczne traktaty o tańcu, na których opierał się Massine, tworząc swą koncepcję choreograficzną, a także zapomniane utwory muzyczne, tj. kompozycje Pergolesiego, Cimarosy, Rossiniego i Scarlattiego, stanowiące podstawę baletów *Les Femmes de Bonne Humeur*, *La Boutique Fantasque*, *Pulcinella* i *Le Astuzie Femminili*.

Diagilewa można także określić mianem prekursora reklamy, ponieważ był jednym z pierwszych, którzy doceniali rolę sensacji w promowaniu sztuki. Być może częste skandale towarzyszące wystawieniom wielu spośród prezentowa-

<sup>55</sup> Por. Janina Pudełek, *Tajniki...*, op. cit., s. 120.

<sup>56</sup> Na temat wpływu zespołu Diagilewa na ukształtowanie się koncepcji widowiska scenicznego Strawińskiego Alicja Jarzębska wypowiada się następująco: „[...] współpraca kompozytora z Benois i Diagilewem przyczyniała się zatem do ukształtowania jego oryginalnej koncepcji „abstrakcyjnego” widowiska muzycznego, zgodnie z którą najważniejsza w spektaklu teatralnym powinna być muzyka skorelowana z oprawą plastyczną i ruchem ludzkiego ciała traktowanym jako wizualizacja konstrukcyjnych i ekspresyjnych aspektów brzmienia [...]”; por. Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 51.

<sup>57</sup> Alicja Jarzębska przypuszcza, iż specyficzna metoda kompozytorska Strawińskiego, polegająca na montażu pewnych „obrazów brzmieniowych”, była inspirowana rozwiązaniami w dziedzinie dekoracji wystawianych baletów. Scenografia dzieła była zawsze bardzo przemyślaną, logiczną całością, stanowiącą sekwencję poszczególnych obrazów. Strawiński konstruował swoje utwory w podobny sposób; por. Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 186; Jann Pasler za kompozycję przełomową w twórczości Strawińskiego uważa *Święto wiosny*. Jego zdaniem taka technika komponowania sprzyjała maksymalnej integracji dzieła scenicznego: „[...] poprzez wizualno-audytywną synchronizację wydarzeń dźwiękowych i wizualnych w balecie, technika kontrastowania, zestawiania i nakładania pomaga wyjaśnić, dlaczego krytycy pierwszych widowisk muzycznych byli zaskoczeni zdumiewającą odpowiedniością między sztukami i pisali, że to co się widzi idealnie koresponduje tym co się słyszy [...]”; Jann Pasler, *Music and Spectacle in „Petrouchka” and „The Rite of Spring”*, s. 66, 67, 73; cyt. za: Alicja Jarzębska, *Strawiński...*, op. cit., s. 186–187.

nych dzieł baletowych prowokowane były świadomie, z jednej strony w celu wzbudzenia zainteresowania wśród publiczności i krytyki, z drugiej zaś strony po to, aby wywołać wstrząs u odbiorcy, który mógł być rozumiany jako niezbędny składnik w przeżyciu estetycznym. Jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł tego typu jest legendarne *Święta wiosny*. Jeszcze podczas pracy nad choreografią do utworu Niżyński głosił, iż pragnie, aby balet był „wstrząsającym i emocjonalnym przeżyciem”. Ponadto ze sprawozdania Strawińskiego wynika, iż Diagilew był bardzo ukontentowany obrotem zdarzeń jakie miały miejsce podczas premiery i zdaniem kompozytora potrafił doskonale to wykorzystać<sup>58</sup>.

Przykłady innych skandalizujących dzieł w repertuarze Baletów Rosyjskich można by mnożyć. Są to m.in. przepelnione erotyczną prowokacją *Gry*, *Popołudnie fauna i Łanie*, kubistyczny *Parade* czy utrzymany w duchu surrealizmu *Romeo i Julia*. *Parade* był baletem, który szokował swą formą. Scenografia tego dzieła zdawała się dominować nad wszystkimi pozostałymi jego aspektami, a ważnym elementem stawał się związek z życiem codziennym, widoczny w muzyce, dekoracjach oraz choreografii. Nigdy jeszcze związki ze światem współczesnym na gruncie baletu nie były tak znaczne i w konsekwencji musiały wywoływać silne emocje. O chęci wywołania takowych świadczyć może wypowiedź Jeana Cocteau, który mówiąc o *Parade* głosił, że „tylko rzeczywistość, nawet dobrze zakryta, posiada moc wzruszenia”<sup>59</sup>.

Diagilew oraz współpracujący z nim artyści dokonali również przemiany w sposobie wystawiania widowisk scenicznych. Zrezygnowano z przedstawiania rozbudowanych, monumentalnych inscenizacji baletowych, na rzecz prezentowania kilku krótkich spektakli w ciągu jednego wieczoru. Choć nie było to głównym celem przyświecającym twórcom owego pomysłu, zjawisko to dodatkowo wpłynęło na popularyzację sztuki baletowej na świecie. Dzięki temu spektakle mogły być prezentowane nie tylko w największych budynkach ope-

<sup>58</sup> Oto jak Strawiński opisuje sytuację zaistniałą po premierze *Święta wiosny*: „[...] Po przedstawieniu byliśmy podnieceni, źli, oburzeni i... szczęśliwi. Poszliśmy z Diagilewem i Niżyńskim do restauracji. Diagilew był bardzo daleki od płaczu i recytowania Puszkina w Lasku Bulońskim, jak głosi legenda. Jediną uwagą jaką zrobił było: „tego właśnie chciałem”. Wyglądał rzeczywiście na zadowolonego. Nikt lepiej od niego nie rozumiał znaczenia reklamy, toteż natychmiast docenił to, co się wydarzyło [...]”; Igor Strawinski, Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, Londyn 1959, s. 46; cyt. za: Ludwik Erhardt, *Igor Strawiński*, Warszawa 1978, s. 121.

<sup>59</sup> Jean Cocteau, *Kogut i Arlekin*, tłum. Andrzej Socha, Kraków 1995, s. 93.

rowych przez ogromne zespoły artystów, ale także przez mniejsze grupy, które podróżując po całym globie, udostępniały swą sztukę również mieszkańcom małych miasteczek oraz obywatelom krajów, które istniały niejako na uboczu ważnych centrów kulturalnych.

Niezwykle istotnym wśród dokonań Diagilewa była także promocja kultury i sztuki rosyjskiej na świecie. Już począwszy od pierwszych sezonów prezentujących muzykę rosyjską, Paryż oszalał na punkcie sztuki wywodzącej się z ziem Imperium. Trudno w owym czasie było wskazać koncert, na którym nie wykonywano utworów Musorgskiego, Bałakiriewa, Borodina, Ladowa, Rimskiego-Korsakowa, a nawet twórców bardzo młodych i nikomu w owym czasie jeszcze nie znanych<sup>60</sup>. Żywo zaczęto interesować się również sztukami pięknymi czy rosyjską literaturą.

Nie należy również zapominać o zasługach Diagilewa dla kultury własnego kraju. Poprzez swoją działalność przed stworzeniem Baletów Rosyjskich, impresario przyczynił się m.in. do popularyzowania wśród Rosjan twórczości rodzimej, zarówno artystów współczesnych, jak i reprezentantów epok minionych, a także umożliwił publiczności obcowanie ze sztuką Zachodu. Stał się zatem jedną z czołowych postaci, które dokonały swoistego przewrotu kulturalnego na ziemiach Cesarstwa u progu XX stulecia.

Podsumowując, wielostronna działalność Diagilewa przyczyniła się z jednej strony do popularyzowania sztuki rosyjskiej na Zachodzie, z drugiej zaś strony do podniesienia poziomu życia kulturalnego w jego ojczyźnie. Stwarzając Balety Rosyjskie Diagilew wy dobył balet z długotrwałego zastoju, rozbudził zainteresowanie tańcem wśród najwybitniejszych twórców swojej epoki i tym samym nadał scenicznemu widowisku baletowemu rangę dzieła sztuki. Balety Rosyjskie dokonały wielkich przemian na gruncie choreografii, muzyki i scenografii, wyznaczyły nowy styl pracy, stanowiący podstawę działania zespołów baletowych na całym świecie. Kształtowały gusta, prowokowały do nowych poszukiwań oraz oddziaływały nie tylko na taniec, ale również na teatr, muzykę, sztuki piękne, dekoratorstwo wnętrz, modę i styl życia. Stały się zatem zjawiskiem, które nie tylko na zawsze zmieniło oblicze tańca, ale również stało się ważkim czynnikiem kształtującym życie kulturalne Europy w pierwszej połowie XX wieku.

---

<sup>60</sup> Por. Ludwik Erhardt, *Igor Strawiński*, op. cit., s. 78.



ANEKS  
CHRONOLOGICZNY WYKAZ INSCENIZACJI BALETÓW ROSYJSKICH\*

Data i miejsce premiery	Tytuł	Kompozytor; dyrygent	Choreograf	Scenograf	Autor libretta	Tancerze wykonujący główne role w dniu premiery
19 maja 1909 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Le Pavillon d'Armide</i> ( <i>Pawilon Armidy</i> ) balet w trzech scenach	N. Czterepnin; dyr. N. Czterepnin	M. Fokin	A. Benois	A. Benois (na podst. T. Gautier)	A. Pawłowa, M. Fokin, W. Nizyński, A. Buthakow
	<i>Tańce Polowickie</i> (z opery <i>Książę Igor</i> )	A. Borodin; dyr. E. Cooper	M. Fokin	N. Roerich	—	A. Bolm, S. Fiodorowa, J. Smirnowa
	<i>Le Festin</i> ( <i>Festyn</i> )	M. Glinka, P. Czajkowski, M. Musorgski, A. Głazunow, N. Rimski-Korsakow; dyr. N. Czterepnin	M. Petipa, A. Gorski, M. Fokin, N. Goltz, F. Krzesiński	scenografia: K. Korowin; kostiumy: L. Bakst, A. Benois, I. Bilibin, K. Korowin	—	T. Karsawina, W. Nizyński

\* Wykaz powstał na podstawie aneksu do książki *Speaking of Diaghilev* J. Drummonda oraz *The Diaghilev Ballet 1909–1929* S. L. Grigorieva. Polskojęzyczne wersje nazwisk zostały opracowane na podstawie Encyklopedii Muzycznej PWM, Część Biograficzna, (tomy ab — Pe, r) oraz *Przewodnika Baletowego* Ireny Turskiej. W nielicznych przypadkach, w których dane nazwiska nie zostały zamieszczone w wyżej wymienionych polskich publikacjach, zachowałam ich wersję anglojęzyczną. Brak inicjałów niektórych imion jest również wynikiem ich braku w powyższych źródłach; por. John Drummond, *Speaking...*, op. cit., s. 359–369; Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, (tomy ab — Pe, r), Kraków 1979–2004; Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, op. cit., s. 263–272; Irena Turska, *Przewodnik Baletowy*, Kraków 1989.

2 czerwca 1909 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Les Sylphides</i> ( <i>Sylfidy</i> ) balet w jednym akcie	F. Chopin; dyr. N. Czeriepinin	M. Fokin	A. Benois	M. Fokin	A. Pawłowa, T. Karsawina, A. Baldina, W. Niżyński  A. Pawłowa, I. Rubinstein, T. Karsawina, M. Fokin, W. Niżyński, A. Bułhakow, A. Bolm
20 maja 1910 Berlin, Theater des Westens	<i>Le Carnaval</i> ( <i>Karnawał</i> ) balet-pantomima w jednym akcie	R. Schumann w orkiestracji N. Rimskiego- Korsakowa, A. Ladowa, A. Głazunowa, N. Czerepnina, A. Arenskiego; dyr. N. Czeriepinin	M. Fokin	L. Bakst	M. Fokin, L. Bakst	L. Lopuchowa, M. Piltz, L. Leontiew, A. Bolm, W. Niżyński, M. Fokin
4 czerwca 1910 Paryż, Grand Opéra	<i>Scheherazade</i> ( <i>Szeherazada</i> ) dramat choreograficzny w jednym akcie	N. Rimski-Korsakow; dyr. N. Czeriepinin	M. Fokin	L. Bakst	L. Bakst, A. Benois, M. Fokin	I. Rubinstein, W. Niżyński, A. Bułhakow

18 czerwca 1910 Paryż, Grand Opéra	<i>Giselle</i> balet-pantomima w dwóch aktach	A. Adam, N. Burgmüller; dyr. P. Vidal	M. Fokin na podst. J. Coralli, J. Perrota i M. Petipy	A. Benois	T. Gautier, Saint- Georges na podst. H. Heinego	T. Karsawina, W. Nizyński
25 czerwca 1910 Paryż, Grand Opéra	<i>L'Oiseau de feu</i> ( <i>Ognisty Ptak</i> ) baśń rosyjska w dwóch scenach  <i>Les Orientales</i> szkice choreogra- ficzne	I. Strawński; dyr. G. Pierné  E. Grieg, Ch. Sinding w aranżacji A. Arenskiego, A. Głazunowa, A. Borodina; dyr. N. Czeriepin	M. Fokin  różni	A. Gołwin, część kostiumów L. Bakst  K. Korowin i L. Bakst	M. Fokin  S. Diagilew	T. Karsawina, W. Fokina, M. Fokin, A. Buthakow  J. Gelcer, T. Karsawina, W. Fokina, W. Nizyński, A. Wolinin, A. Orłow
19 kwietnia 1911 Monte Carlo, Théâtre de Monte Carlo	<i>La Spectre de la Rose</i> ( <i>Duch róży</i> ) obraz choreogra- ficzny	C. M. Weber; dyr. N. Czeriepin	M. Fokin	L. Bakst	J. Vaudoyer, na podst. T. Gautier	T. Karsawina, W. Nizyński
26 kwietnia 1911 Monte Carlo <sup>1</sup>	<i>Narcisse</i> ( <i>Narcyz</i> ) poemat mitologiczny w jednym akcie	N. Czeriepin; dyr. N. Czeriepin	M. Fokin	L. Bakst	L. Bakst	T. Karsawina, B. Nizyńska, W. Nizyński, M. Fokin, A. Bolm

6 czerwca 1911 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Sadko (au royaume sous-marin)</i> <i>Sadko (w podwod- nym królestwie)</i>	N. Rimski- Korsakow; dyr. N. Czieriepnin	M. Fokin	B. Anisfeld	—	—
13 czerwca 1911 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Petrouszka</i> ( <i>Pietruszka</i> ) burlaska w czterech obrazach	I. Strawński; dyr. P. Monteux	M. Fokin	A. Benois	I. Strawński, A. Benois	T. Karsawina, W. Nizyński, A. Orłow, E. Cecchetti
30 listopada 1911 Londyn, The- atre Royal, Covent Gar- den	<i>Le Lac des cygnes</i> ( <i>Jezioro łabędzie</i> ) balet-pantomima w dwóch aktach	P. Czajkowski; dyr. P. Monteux	M. Fokin na podst. choreogra- fii M. Petipy i L. Iwanowa	K. Korowin, A. Gołowin	W. Biegiczew, W. Gelcer, M. Czajkowski	M. Krzesińska, W. Nizyński
13 maja 1912 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Le Dieu bleu</i> ( <i>Błękitny bóg</i> ) legenda hinduska w jednym akcie	R. Hahn; dyr. D. Inghel- brecht	M. Fokin	L. Bakst	J. Cocteau, F. de Madrazo	T. Karsawina, L. Nielidowa, W. Nizyński
20 maja 1912 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Tamar</i> ( <i>Tamara</i> ) dramat choreogra- ficzny w jednym akcie	M. Bałakiriew; dyr. P. Monteux	M. Fokin	L. Bakst	L. Bakst na podst. M. Lermontowa	T. Karsawina, A. Bolm

29 maja 1912 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>L'Après-midi d'un Fauve</i> ( <i>Popołudnie fauna</i> ) obraz choreogra- ficzny	C. Debussy; dyr. P. Monteux	W. Nizyński	L. Bakst	W. Nizyński na podst. S. Mal- larmé	L. Nieldowa, W. Nizyński
8 czerwca 1912 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Daphnis et Chloé</i> ( <i>Dafnis i Chloe</i> ) balet w jednym akcie i trzech obrazach	M. Ravel; dyr. P. Monteux	M. Fokin	L. Bakst	M. Fokin	T. Karsawina, W. Nizyński, A. Bolm
styczeń 1913 Wiedeń, Opera	<i>L'Oiseau d'Or</i> ( <i>Złoty Ptak</i> ) <i>pas de deux</i>	P. Czajkowski; dyr. P. Monteux	M. Petipa	—	—	T. Karsawina, W. Nizyński
15 maj 1913 Paryż, Théâtre des Champs- -Élysées	<i>Jeux</i> ( <i>Gry</i> ) poemat taneczny	C. Debussy; dyr. P. Monteux	W. Nizyński	L. Bakst	J.-E. Blanche	T. Karsawina, L. Szollar, W. Nizyński
29 maja 1913 Paryż, Théâtre des Champs- -Élysées	<i>Le Sacre du printemps</i> ( <i>Święto wiosny</i> )	I. Strawński; dyr. P. Monteux	W. Nizyński	N. Roerich	I. Strawński, N. Roerich	M. Piltz
12 czerwca 1913 Paryż, Théâtre des Champs- -Élysées	<i>La Tragédie de Sa- lomé</i> ( <i>Tragedia Salome</i> )	F. Schmidt; dyr. P. Monteux	B. Romanow	S. Sudeikin	R. d'Humières	T. Karsawina

16 kwietnia 1914 Monte Carlo	<i>Les Papillons</i> ( <i>Motylki</i> ) balet w jednym akcie	R. Schumann (w orkiestracji N. Czerepnina); dyr. P. Monteux	M. Fokin	scenografia: M. Dobużyński; kostiumy: L. Bakst	M. Fokin	T. Karsawina, L. Szollar, M. Fokin
17 maja 1914 Paryż, Grand Opéra	<i>La Légende de Joseph</i> ( <i>Legenda Józefa</i> ) balet w jednym akcie	R. Strauss; dyr. R. Strauss	M. Fokin	scenografia: J.-M. Sert; kostiumy: L. Bakst	H. von Kessler, H. von Hoff- mannstahl	R. Kuzniecowa, L. Massine, A. Bułhakow
24 maja 1914 Paryż, Grand Opéra	<i>Le Coq d'Or</i> ( <i>Złoty kogucik</i> ) opera wystawiona jako balet	N. Rimski-Kor- sakow; dyr. P. Monteux	M. Fokin	N. Gonczarowa	A. Benois	T. Karsawina, J. Jezierska, A. Bułhakow, E. Cecchetti, Kowalski
26 maja 1914 Paryż, Grand Opéra	<i>Le Rossignol</i> ( <i>Słowik</i> ) opera z baletem w trzech obrazach	I. Strawiński; dyr. P. Monteux	B. Romanow	A. Benois <sup>2</sup>	I. Strawiński na podst. H. C. Andersena	
2 czerwca 1914 Paryż, Grand Opéra	<i>Midas</i> komedia mitologicz- na w jednym akcie	M. Steinberg; dyr. R. Baton	M. Fokin	M. Dobużyński	L. Bakst	T. Karsawina, A. Bolm, M. Froman
20 grudnia 1916 Genewa, Grand Théâtre	<i>Le Soleil de Nuit</i> ( <i>Zorza polarna</i> ) rosyjskie sceny i tańce	N. Rimski-Kor- sakow; dyr. E. Ansermet	L. Massine	M. Łarionow	—	L. Massine, N. Zwieriew



21 sierpnia 1916 San Sebastian, Teatro Eugene- Victoria	<i>Las Meninas</i> pawana	G. Fauré; dyr. E. Ansermet	L. Massine	scenografia: C. Socrate; kostiumy: J.-M. Sert	na podst. obrazu Velázquez	L. Sokolova, L. Massine, L. Wójcikowski
25 sierpnia 1916 San Sebastian, Teatro Eugene- Victoria	<i>Kikimora</i> baśń rosyjska	A. Ladow; dyr. E. Ansermet	L. Massine	M. Łarionow	—	J. Szabelska, S. Idzikowski
Sierpień 1916 <sup>3</sup>	<i>Sadko</i> (nowa wersja)	N. Rimski-Kor- sakov	A. Bolm	N. Gonczarowa	—	—
23 października 1916 Nowy Jork, Manhattan Opera House	<i>Till Eulenspiegel</i> ( <i>Dyl Sewizdrzał</i> ) balet komiczno-dra- matyczny	R. Strauss; dyr. A. Goetz	W. Nizyński	R. E. Jones	W. Nizyński na podst. D. Coster	W. Nizyński
12 kwietnia 1917 Rzym, Teatr Constanzi	<i>Feu d'artifice</i> ( <i>Sztuczne ognie</i> ) poemat symfoniczny  <i>Les Femmes de Bonne Humeur</i> ( <i>Rozbawione panie</i> )	I. Strawiński; dyr. E. Ansermet  D. Scarlatti w aranżacji V. Tommasiniego; dyr. E. Ansermet	—  L. Massine	G. Balla  L. Bakst	pomysł wystawie- nia — S. Diaghilew  L. Massine na podst. C. Goldo- niego	—  L. Łopuchowa, L. Czermyszewa, Mme Cecchetti, L. Massine, E. Cecchetti, S. Idzikowski, L. Wójcikowski

11 maja 1917 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Contes Russes</i> ( <i>Bajki rosyjskie</i> ) suita scen i tańców	A. Ladow; dyr. E. Ansermet	L. Massine	scenografia: M. Larionow; kostiumy: N. Gonczarowa	L. Massine	L. Czernyszewa, L. Sokolova, L. Wójcikowski, J. Jazwiński, S. Idzikowski
18 maja 1917 Paryż, Théâtre du Châtelet	<i>Parade</i> ( <i>Parada</i> )	E. Satie; dyr. E. Ansermet	L. Massine	P. Picasso	J. Cocteau	L. Lopuchowa, J. Szabelska, L. Massine, N. Zwieriew
5 lipca 1919 Londyn, Alhambra Theatre	<i>La Boutique Fan- tasque</i> ( <i>Sklep czarodziejski</i> ) balet w jednym akcie	G. Rossini, w aranżacji O. Respighiego; dyr. H. Defosse	L. Massine	A. Derain	L. Massine	L. Lopuchowa, L. Massine S. Idzikowski
22 lipca 1919 Londyn, Alhambra Theatre	<i>Le Tritorne</i> ( <i>Trójkątny kapelusz</i> ) balet w jednym akcie	M. de Falla; dyr. E. Ansermet	L. Massine	P. Picasso	M. Sierra, na podst. J. R. de Alarcón	T. Karsawina, L. Massine, L. Wójcikowski
2 lutego 1920 Paryż, Grand Opéra	<i>Le Chant du Ros- signol</i> ( <i>Spiew słowika</i> ) balet w jednym akcie na podst. opery <i>Le Rossignol</i>	I. Strawński; dyr. P. Ansermet	L. Massine	H. Matisse	I. Strawński, na podst. H. C. An- dersena	T. Karsawina, S. Idzikowski, L. Sokolova, S. L. Grigoriew

15 maja 1920 Paryż, Grand Opéra	<i>Pulcinella</i> balet w jednym akcie	I. Strawiński na podst. G. B. Per- golesiego; dyr. E. Ansermet	L. Massine	P. Picasso	L. Massine	T. Karsawina, L. Czernyszewa, W. Niemczynowa, L. Massine, S. Idzikowski, E. Cecchetti
27 maja 1920 Paryż, Grand Opéra	<i>Le Astuzie Femminili</i> opera-balet	D. Cimara w aranżacji O. Respighiego; dyr. E. Ansermet	L. Massine	J.-M. Sert	—	T. Karsawina, L. Czernyszewa, W. Niemczynowa, L. Sokolowa, S. Idzikowski, L. Wójcikowski
15 grudnia 1920	<i>Le Sacre du printemps</i> ( <i>Święto wiosny</i> ) (nowe wystawienie)	I. Strawiński; dyr. E. Ansermet	L. Massine	N. Roerich	I. Strawiński i N. Roerich	L. Sokolowa
17 maja 1921 Paryż, Gaieté Lyrique Theatre	<i>Chout</i> ( <i>Blazen</i> ) rosyjska legenda w sześciu scenach  <i>Cuadro Flamenco</i> Suita tańców andalu- zyjskich	S. Prokofiew; dyr. E. Ansermet  tradycyjna mu- zyka hiszpańska w aranżacji M. de Falli	M. Łarionow i T. Sławiński  —	M. Łarionow  P. Picasso	—  —	C. Devillier, T. Sławiński, J. Jazwinski  M. Dalbaicin, La Rubia de Jerez, La Gabrielita del Gorrotín, La Lopez, El Tejero, El Moreno

2 listopada 1921 Londyn, Alhambra Theatre	<i>La Belle au bois dor- mant</i> ( <i>Spiąca królewna</i> ) balet w czterech aktach	P. Czajkowski; dyr. G. Fitelberg	M. Siergiejew, B. Nizyńska na podst. M. Petipy	L. Bakst	I. Wiewożożski, M. Petipa na podst. Ch. Perraulta	O. Spiesiwcewa, L. Eopuchowa, C. Brianza, P. Władimirow, S. Idzikowski
18 maja 1922 Paryż, Grand Opéra	<i>Le Mariage de la Belle au bois dormant</i> ( <i>Wesele Aurory</i> ) (na podst. <i>Spiącej królewny</i> ) balet w jednym akcie	P. Czajkowski; dyr. G. Fitelberg	B. Nizyńska na podst. M. Petipy	N. Gonczarowa	I. Strawiński	W. Trieflowa, P. Władimirow
	<i>Renard</i> ( <i>Lis</i> ) balet-burleska	I. Strawiński; dyr. E. Anserment	B. Nizyńska	N. Gonczarowa	I. Strawiński	B. Nizyńska, S. Idzikowski, J. Jazwinski, M. Fiodorow
13 lipca 1923 Paryż, Gaieté Lyrique Theatre	<i>Les Noces</i> ( <i>Wesele</i> )	I. Strawiński; dyr. E. Anserment	B. Nizyńska	N. Gonczarowa	I. Strawiński	L. Czernyszewa, F. Dubrowska, N. Siemionow, L. Wójcikowski
3 stycznia 1924 Monte Carlo	<i>Les Tentations de la Bergère</i> ( <i>L'Amour Vainqueur</i> ) balet w jednym akcie	M. Montclair (w opracowaniu i orkiestracji H. Casadesus; dyr. E. Ansermet	B. Nizyńska	H. Gris	B. Kochno	W. Niemczynowa, B. Nizyńska, L. Czernyszewa, L. Wójcikowski, A. Wilzak

6 stycznia 1924 Monte Carlo	<i>Les Biches</i> ( <i>Łanie</i> )	F. Poulenc; dyr. E. Flament	B. Nizyńska	M. Laurençin	—	W. Niemczynowa, B. Nizyńska, A. Wilzak, L. Wójcikowski
8 stycznia 1924 Monte Carlo	<i>Cimarosiana</i> suita tańców z <i>Le</i> <i>Astuzie Femmini</i>	D. Cimarosa w aranżacji O. Respighiego; dyr. E. Flament	L. Massine	J.-M. Sert	—	W. Niemczynowa, L. Czernyszewa, L. Sokolowa, S. Idzikowski, L. Wójcikowski, A. Wilzak
19 stycznia 1924 Monte Carlo	<i>Les Fâcheux</i> ( <i>Natrzeć</i> )	G. Auric; dyr. E. Flament	B. Nizyńska	G. Braque	B. Kochno na podst. Mollera	L. Czernyszewa, A. Wilzak, A. Dolin, B. Nizyńska
13 kwietnia 1924 Monte Carlo	<i>La Nuit sur le Mont</i> <i>Chauve</i> ( <i>Noc na Łysej Górze</i> ) obraz choreogra- ficzny	M. Musorgski; dyr. E. Flament	B. Nizyńska	N. Gonczarowa	—	L. Sokolowa, M. Fiodorow
20 czerwca 1924 Paryż, Théâtre des Champs- -Élysées	<i>Le Train Bleu</i> ( <i>Błękitny ekspres</i> ) balet w jednym akcie	D. Milhaud; dyr. P. Monteux	B. Nizyńska	scenografia: H. Laurens; kostiumy: G. Chanel; kurtyna: P. Picasso	J. Cocteau	A. Dolin, B. Nizyńska, L. Sokolowa, L. Wójcikowski

28 kwietnia 1925 Monte Carlo	<i>Zéphyre et Flore</i> ( <i>Zęfir i Flora</i> ) balet w trzech obrazach	V. Dukelsky; dyr. M.-C. Scotto	L. Massine	G. Braque	B. Kochno	A. Nikitina, A. Dolin, S. Lifar
17 czerwca 1924 Paryż, Gaîté Lyrique Theatre	<i>Les Matelots</i> balet w pięciu obrazach	G. Auric; dyr. M.-C. Scotto	L. Massine	P. Pruna	B. Kochno	W. Niemczynowa, L. Sokolova, L. Wójcikowski, S. Lifar, T. Sławiński
	<i>Le Chant du Rossignol</i> ( <i>Śpiew sroiwka</i> ) (nowe wystawienie)	I. Strawński	G. Balanchine	H. Matisse	I. Strawński	A. Markowa, L. Sokolova
11 grudnia 1925 Londyn, Coliseum Theatre	<i>Barabau</i> balet z chórem	V. Rieti; dyr. R. Desormière	G. Balanchine	M. Utrillo	V. Rieti	L. Wójcikowski, S. Lifar, T. Chamie, A. Nikitina
4 maja 1926 Monte Carlo	<i>Roméo et Juliette</i> ( <i>Romeo i Julia</i> )	C. Lambert; dyr. M.-C. Scotto	B. Nizyńska i G. Balanchine	M. Ernst, J. Miró	B. Kochno na podst. W. Szekspira	T. Karsawina, S. Lifar
29 maja 1926 Paryż, Théâtre Sarah Bernhardt	<i>La Pastorale</i>	G. Auric; dyr. R. Desormière	G. Balanchine	P. Pruna	B. Kochno	F. Dubrowska, A. Daniłowa, S. Lifar, L. Wójcikowski



3 lipca 1929 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Jack-in-the-Box</i>	E. Satie w orkiestracji D. Milhauda; dyr. R. Desormière	G. Balanchine	A. Derain	—	A. Daniłowa, L. Czernyszewa, F. Dubrowska, S. Idzikowski
3 grudnia 1926 Londyn, Lyceum Theatre	<i>Le Triomphe de Neptune</i> ( <i>Triumf Neptuna</i> )	Lord Berners; dyr. H. Defosse	G. Balanchine	A. Shervashidze na podst. kolekcji Pollocka	Sacheverell Sit- well	A. Daniłowa, L. Czernyszewa, L. Sokolowa, S. Lifar, G. Balanchine
30 kwietnia 1927 Monte Carlo	<i>La Chatte</i> ( <i>Kotka</i> ) balet w jednym akcie	H. Saugnet; dyr. M.-C. Scotto	G. Balanchine	N. Gabo i A. Pe- vsner	Sobeka (B. Koch- no) na podst. Aesop	O. Spiesiwcewa, S. Lifar
3 maja 1927	<i>Les Facheux</i> ( <i>Natrzeć</i> ) (nowe wystawienie)	G. Auric	L. Massine	G. Braque	B. Kochno na podst. Moliera	L. Massine
2 czerwca 1927 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Mercury 'poses plas- tiques'</i>	E. Satie; dyr. R. Desormière	L. Massine	P. Picasso	J. Cocteau	W. Pietrowa, L. Massine, Lissanevich
7 czerwca 1927 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Le Pas d'Acier</i> ( <i>Stalowy krok</i> ) balet w dwóch ob- razach	S. Prokofiew; dyr. R. Desormière	L. Massine	G. Jakubow	S. Prokofiew i G. Jakubow	L. Czernyszewa, A. Daniłowa, W. Pietrowa, L. Massine, S. Lifar, L. Wójcikowski

6 czerwca 1928 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Ode (Oda)</i> spektakl w dwóch aktach	N. Nabokow; dyr. R. Desormière	L. Massine	P. Tcheličev i P. Charbonnier	B. Kochno, M. Lomonosow	F. Dubrowska, A. Nikitina, L. Massine, S. Lifar
12 czerwca 1928 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Apollon Musagète (Apollo i muzy)</i>	I. Strawiński; dyr. R. Desormière	G. Balanchine	A. Bauchant	I. Strawiński	A. Nikitina, L. Czernyszewa, F. Dubrowska, S. Lifar
16 lipca 1928 Londyn, His Majesty's Theatre	<i>The Gods Go A'Begging</i> pastorale	G. F. Händel w aranżacji Sir T. Beechama	G. Balanchine	scenografia: L. Bakst; kostiumy: J. Gris	B. Kochno	A. Daniłowa, L. Wójcikowski, F. Dubrowska, L. Czernyszewa
9 maja 1929 Monte Carlo	<i>Le Bal (Bał)</i> baler w dwóch ob- razach	V. Rieti; dyr. M.-C. Scotto	G. Balanchine	G. de Chirico	B. Kochno	A. Daniłowa, A. Dolin, F. Dubrowska, L. Wójcikowski, G. Balanchine, P. Lipkowska, S. Lifar

21 maja 1929 Paryż, Théâtre Sarah Bern- hardt	<i>Renard</i> ( <i>Lis</i> ) (nowe wystawienie)	I. Strawiński; dyr. R. Desormière	S. Lifar	M. Łarionow	—	L. Wójcikowski, N. Efimow, Hoyer, Lissanevich
	<i>Le Fils Prodigue</i> ( <i>Syn marnotrawczy</i> ) sceny w trzech ob- razach	S. Prokofiew; dyr. R. Desormière	G. Balanchine	G. Rouault	B. Kochno	F. Dubrowska, S. Lifar, L. Wójcikowski, A. Dolin

### Przypisy do tabeli

<sup>1</sup> W źródłach brak szczegółowych danych dotyczących miejsca w Monte Carlo, w którym występowały Balety Rosyjskie. Jedynie w przypadku baletu *La Spectre de la Rose* Irena Turska wymienia nazwę Théâtre de Monte Carlo. W pozostałych książkach autorzy jako miejsca premiery poszczególnych baletów podają wyłącznie Monte Carlo, bez precyzowania nazwy instytucji w jakiej wystawienia dzieł mogły mieć miejsce; por. Richard Buckle, *Diaghilev*, op. cit.; John Drummond, *Speaking...*, op. cit.; Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, op. cit.; Irena Turska, *Przewodnik Baletowy*, op. cit., s. 95.

<sup>2</sup> S. L. Grigoriev obok nazwiska A. Benois, jako autora scenografii wymienia również A. Sanina; por. Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, op. cit., s. 266.

<sup>3</sup> J. Drummond nie precyzuje daty oraz miejsca wystawienia nowej wersji *Sadko*. Przypuszczam, że premiera mogła mieć miejsce w Teatro Eugenia-Victoria w San Sebastiano lub w Bilbao, dokąd następnie przybyły Balety Rosyjskie, aby wystąpić przed hiszpańskim królem Alfonssem XIII. Obie miejscowości, jako miejsca prezentacji nowej wersji *Sadko*, wymienia S. L. Grigoriev, aczkolwiek opera ta (w nowej wersji) w ogóle nie pojawia się w chronologicznym wykazie inscenizacji Baletów Rosyjskich jego autorstwa. Richard Buckle w książce *Diaghilev* jako datę i miejsce pierwszego wystawienia nowej wersji *Sadko* podaje 9 października 1916, Manhattan Opera House w Nowym Jorku; por. Richard Buckle, *Diaghilev*, op. cit., s. 315–316, John Drummond, *Speaking...*, op. cit., s. 364; Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet...*, op. cit., s. 114, 263–272.