

TRISTAN – MIŁOŚĆ JAKO STRATA I MARZENIE

Richard Wagner/ Henk de Vlioger, *Tristan*. Balet Krzysztofa Pastora w dwóch aktach do muzyki *Tristana i Izoldy, pasji orkiestrowej* w aranżacji Henka de Vliogera i „Wesendonk-Lieder” w orkiestracji Felixa Mottla.

Libretto – Corel Alphenaar i Krzysztof Pastor według *Dziejów Tristana i Izoldy* Josepha Bediera

Choreografia – Krzysztof Pastor

Dyrygent – Tadeusz Kozłowski

Scenografia – Katarzyna Nesteruk

Kostiumy – Maciej Zień

Asystentka choreografa – Alison Sandgren

Światła – Bogumił Palewicz

Projekcje – Platige Image itd.

Obsada:

Tristan, młody rycerz – Jan Erik Wikstrom (pierwszy tancerz Królewskiego Baletu Szwedzkiego)

Izolda, jasnowłosa księżniczka – Izabela Milewska

Blanchefflor, duch matki Tristana – Dominika Krzysztoforska

Riwalen, duch ojca Tristana – Siergiej Basałajew

Gorwenal, opiekun Tristana – Sebastian Solecki

Król Marek, władca Kornwalii – Wojciech Ślęzak

Zawistni baronowie – Paweł Koncewoj, Michał Tużnik, Jacek Tyski

Morchołt, wojownik irlandzki – Karol Urbański

Ozyllda, konkurentka Izoldy – Marta Fiedler

Solo wokalne – Anna Lubańska

Od kilkadziesiąt lat choreografie realizowane przez polskich reżyserów, świadomie lub nie, mają stylistyczną pieczęć rosyjską i (radziecką) i są często artystycznie niewykończone. Polska scena baletowa od początku swojego powojennego istnienia była słabszym wariantem tego, co rosyjskie (szkoła, wzorce, idee). I tak jest do dziś. Próby wyłamania się ze stereotypu rosyjskiego, np. przez Conrada Drzewieckiego i jego zespół w Poznaniu, nie przyniosły trwałych rezultatów.

Kursy wakacyjne czy staże zagraniczne nie zmieniają wyrabianych przez lata szkolne stereotypii ruchowych i postaw cielesnych. Ci, którym się to udało i pozostali za granicą (na Zachodzie), nie uzyskali czołowych pozycji, mimo nie-

kiedy znacznych osiągnięć. Choć cieszyli się uznaniem i swoim talentem bardziej niż wtedy, gdy przebywali w ojczystym kraju. Zaciekawienie więc budzi przedsięwzięcie polskiego tancerza i choreografa, który przez 20 lat przebywał za granicą, głównie w Holandii.

Krzysztof Pastor, nowy kierownik Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie, choreograf mający pewne uznanie w krajach anglosaskich, przejął niedawno swoje obowiązki i ta zmiana jest obiecująca, ale jak wiadomo – „jedna jaskółka nie czyni wiosny”. Trzeba by takich zmian więcej, żeby oderwać polską sztukę tańca baletowego od dominującego stereotypu. Może należałoby jeszcze zatrudnić na dłużej wielkiego choreografa z Zachodu, tak jak zatrudnia się dyrygentów, reżyserów i scenografów w Teatrze Wielkim w Warszawie lub jak zatrudnia się trenerów sportowych. W polskich teatrach muzycznych, oprócz tancerzy polskich wykształconych na wzorach rosyjskich, tańczy wielu świetnych tancerzy z Rosji lub dawnych republik radzieckich. Przydałoby się dla równowagi kilku choreografów z Zachodu, np. John Neumaier, który pracuje w Hamburgu, ale ma „po kądzieli”, korzenie polskie.

Witold Gombrowicz zauważył kiedyś, że Polacy są jako zbiorowość infantylni. Ale Polacy są także skirtingimiczni, na co zwrócił uwagę Eugeniusz Brzeziński, psychiatra krakowski (rozszerzający klasyfikację Ernsta Kretschmera). Charakter skirtingimiczny to typ „skaczący”, „kręcący się” (a nie tylko wykrcącący czy podskakujący). Ta zbiorowa skłonność Polaków nie znajduje jednak swojego artystycznego wyrazu. Dlaczego?

Tancerzy skirtingimicznych w szlachetnym tego słowa znaczeniu spotykamy niewielu. Albo więc diagnoza jest zła, albo zła jest pedagogika tańca, skoro nie liczy się z psychologią skirtingimika, przerabiając ją na psychologię paratymika (termin austriackiego psychoanalityka Wilhelma Stekla), co można określić jako charakter ekstatycznego histeryka. Wielu polskich tancerzy przyjmuje postawę machającego rękami lub nogami „księcia” lub kłaniającego się bez przerwy „dworzanina”. Wydaje się, że innych ról społecznych nasi tancerze nie ćwiczą w szkołach baletowych, a więc potem nie są ich w stanie zagrać lub zatańczyć. Ta stereotypia ruchowa „księżę-dworzanin” jest manierą wziętą z dziewiętnastowiecznego kodu komunikacyjnego, który nadal jest przede wszystkim przekazywany w Polsce. W czasach realizmu socjalistycznego granie ról księżąt i dworaków było pewną prowokacją polityczną i socjologiczną, ale jednocześnie legitymizowało tzw. „sztukę radziecką” w Polsce.

Choreografia K. Pastora, który częściowo odszedł od wzorów baletu radzieckiego, powołując się jednak na szkołę Georga Balanchina (gruzińskiego choreografa Balancziwadze), pozwoliła na lekkie skorygowanie rosyjskich manierizmów. Jak wiadomo, monizm, schematyzm, stereotypy szkodzą każdej sztuce, tym bardziej sztuce baletowej. Dlatego znajdujemy w choreografii baletu *Tristan* techniki tańca współczesnego, które zostały wypracowane na gruncie

amerykańskim (szkoła Marty Graham), dając ciekawe (choć nie zawsze) efekty estetyczne.

W realizacji zamiaru przedstawienia germańskiej wersji mitu *Tristan i Izolda* pomogli choreografowi zaangażowany do roli Tristana Jan-Erik Wikstrom, tancerz ze Szwecji, a także Izabela Milewska, tancerka polska po kilkuletnim stażu w Hamburgu u Johna Neumeiera, w roli Izoldy. Dzięki temu zestawieniu powstał korzystny efekt artystyczny i psychologiczny – redukujący „na poziomie ciała” ekspresjonistyczny emocjonalizm szkoły rosyjskiej i impresjonistyczny somatyzm anglosaski. Została stworzona nowa jakość, konglomerat formalny, będący personalnym osiągnięciem choreografa.

Balet *Tristan* K. Pastora¹ składa się z dwu części, jest ciągiem kilkunastu scen, które tworzą kontekst dramatu w części pierwszej, ale potem pojawiają się ponownie w części drugiej jako ich odwrócenia, symetrie, dopełnienia, zaprzeczenia itd. Przykładem tego założenia dramaturgicznego może być wstęp, który ukazuje postacie rodziców i narodziny Tristana. Po ekspresyjnej ekspozycji zbliżeń, dotyków, objęć, obrotów, podejść, skłonów i podskoków, rodzi się Tristan – to obraz dość banalny. Potem ojciec znika, odchodzi poza scenę. Wkrótce znika matka – podobnie. Bohater pozostaje sam. Dramat zbyt szybko staje się oczywisty, napięcie gaśnie. Swoją stratę Tristan rekompensuje w świecie wyobrażonym, poprzez rozbudowany kontakt z duchami rodziców, których nie odróżnia od żywych nawet kolor kostiumu. Teraz Tristanowi pomaga przetrwać w równowadze psychicznej kontakt z dworem królewskim (król, opiekun osobisty, ludzie dworu – rycerze, baronowie itd.). Jego psychika jest podzielona na dwie części, na dwa rodzaje światów, gdzie duchy zmarłych działają tak, jak ludzie żywi, muszą istnieć i działać razem. W tym spektaklu działa logika archetypu opisana przez C.G. Junga, która jednakowo traktuje to, co świadome i nieświadome oraz to, co materialne i duchowe.

Postacie żywych rodziców i duchów rodzicielskich mają tylko nieznacznie zróżnicowane role, ubrania w stylu unisex, ojciec jest bardziej kobiecy niż matka, matka bardziej męska niż ojciec. Stylistyka ta może być uzasadniona w stosunku do duchów, które pojawiają się „po śmierci”, gdzie płeć jest niezróżnicowana, ale w sekwencji „za życia” uzasadniona jest mniej. W całym spektaklu za mało tego zróżnicowania, które staje się motorem konfliktu, dodaje erotycznej energii opowiadanej historii. Eros i Thanatos zbyt się ze sobą utożsamiają.

Tancerze biorący udział w przedstawieniu ustawieni są na ogół klasycznie w symetryczne grupy, poruszają się w rytm muzyki, jak mimowie lub jak śpiewacy w greckim chórze. Przejmują psychologiczną warstwę tańzonego dialogu Tristana i Izoldy. Usunięci na bok lub w tył, tańczący lub stojący, zapatrzeni

¹ Recenzowany spektakl odbył się 31 marca 2009 r. w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie.

lub zasłuchani nasycają pięknymi obrazami melancholiczną muzykę Wagnera. Świetnie kontrastują lub stapiają się estetycznie z przedmiotami, które budują dramaturgię tej dziwnej miłości.

Jak chcą tego polscy analitycy mitu o Tristanie i Izoldzie, przypowieść ta jest narracją o wzorach miłości i śmierci. W programie do baletu zamieszczono teksty o tym, że jest to „poemat miłości”, opowieść o „nalewce z lubczyku”, który ożywia miłość, o „napoju miłosnym, który jest mocny jak życie i mocniejszy niż śmierć” (T. Boy-Żeleński), o wiecznej rozkoszy ciała, która rodzi wieczny smutek duszy, o tym, że „śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci” (Jan Lechoń). Studium Bohdana Pocięja, erudycyjne i głębokie, jest jednak zbyt ograniczone przez niemiecką filozofię ducha, redukującą znaczenie miłości cielesnej².

Richard Wagner, wyjątkowo popularny niemiecki kompozytor romantyczny, podejmuje problem miłości, którą filozoficznie w Niemczech opisał Fryderyk Nietzsche, a w Polsce Kazimierz Dąbrowski. Dla obu kobieta i miłość męska to była kwestia mistyki lub rana, która pozostaje w emocjonalnej pamięci: „Trzeba pamiętać, jak żywy kwiat i żywą ranę, osobę bliską i odeszłą, ale nie tylko. Trzeba tworzyć jej postać transcendentálną. I jeżeli to się uda, już nigdy nie mieć tego rodzaju związków najbliższych”³.

Balet *Tristan* zrealizowany w Teatrze Wielkim w Warszawie ukazuje miłość nie jako problem biologiczny, witalny czy erotyczny, ale jako problem psychologiczny, ukryty w urazach śmierci. Jest to traktat o miłości, której źródłem nie jest seks i erotyka, ale fantazja, która ulokowana zostaje w drugim człowieku. Taka miłość istnieje w sferze platońskich idei i wyraża się w muzyce jako rodzaj transgresji, jako wyjście na zewnątrz czegoś, co jest naznaczone pustką lub nasycone psychotycznymi zjawami. W spektaklu obserwujemy rodzaj obsesyjnej (tu tańczonej nazbyt melancholijnie lub histerycznie) sympatii chłopca i dziewczyny, która przybiera postać wyobrażeniową i kinetyczną. Jej zadaniem jest ukazać fantazję miłosną łączącą bohaterów nicią życia i śmierci. Ta nić nie jest w stanie utrzymać i umożliwić realizację miłości fizycznej czy psychicznej. W dynamikę tej miłości ingerują reguły biologiczne, kulturowe i religijne, dotyka jej także obłąd, przypadek i los.

Najciekawsze fragmenty baletu K. Pastora widz ogląda wtedy, kiedy na scenie pojawia się postać króla Marka aż do końca pierwszej części spektaklu. Doskonale są te sceny ustawione, zwłaszcza wszystkie duety. Postać króla odróżnia od reszty bohaterów kostium, a także dobrze uschematyzowany ruch ciała. Czasami jednak widać zbyt dużą tendencję tancerza do „opuszczania ramion” i nadekspresję dłoni, co może być manieryzmem lub wyrazem нефизjologicznego ruchu ciała.

² Por. *Wagnera filozofia miłości*, [w:] *Tristan Balet Pastora*, opr. P. Chynowski, wyd. Opera Narodowa, Warszawa 2009, s. 53–59. Jak dotąd nie ma w Polsce lepszej analizy duszy niemieckiej niż zapoznane studium Bogdana Suchodolskiego z 1945 r. Idę tym tropem.

³ *Aforyzmy egzystencjalne*, Warszawa-Zagórze 1980, s. 19.

Jan-Erik Wikstrom jako Tristan zatańczył swoją rolę z umiarem i z chłopcym, gimnastyczno-sportowym wdziękiem, realizując zgrabnie i planowo należny mu fragment partytury baletowej. Izabela Milewska z dziewczęcym, nieco narcystycznym uporem zrealizowała swoje zadania taneczne. Jednak w tym baletcie Tristan to jakiś „Smutan” poddany procedurom gry psychologicznej, zaplanowanej przez choreografa. W realizacji tego pomysłu nawet bardzo sprawny technicznie tancerz nie byłby w stanie wykrzesać w widzach estetycznej sympatii. To, co Wikstrom przekazywał w tańcu, było realizowane tak, jakby było to zaplanowane, jakby od dawna bohater przewidywał swoje przeznaczenie. Mało kto emocjonalnie żywy poddaje się takiej żelaznej logice i psychologicznej dydaktyce.

Techniki tańca wykorzystane przez choreografa K. Pastora są mieszane – klasyczne i współczesne (wzięte od Marty Graham i George’a Balanchine’a/ Balanchiwadze). Miałem kiedyś okazję być w Tbilisi i rozmawiać z Rezo Balanchiwadze o filozofii i sztuce. Moja kulturalna ignorancja sprawiła, że dopiero po pewnym czasie zorientowałem się, że jestem w rodzinie wielkiego mistrza sztuki baletowej. Dlatego z dużym zainteresowaniem oglądałem teraz spektakl choreografa, który deklaruje jawnie swoje sympatie wobec tego wielkiego mistrza.

Zatrzymywać wzrok na tańczącym ciele tancerza czy tancerki to coś więcej, niż patrzeć na nieruchomy obraz czy rzeźbę, które przyciągają lub odbijają spojrzenie, działając na psychikę poprzez wzrok. Taniec wciąga osoby patrzące na ruch ciała, nie dając im spokoju, i zatrzymują się dopiero tam, gdzie ono hamuje, załamuje się lub znika z pola widzenia i czucia, kiedy ucieka z aktywnej strefy energetycznej, spostrzeżeniowej i emocjonalnej. Oprócz tańca fizycznego, realizującego się podczas spektaklu, odbywa się równolegle taniec wzrokowy, emocjonalny, intelektualny, wyobrażeniowy widza. Wielką rolę odgrywa tu estetyka oczu (taniec, scenografia, światła, przestrzeń) i estetyka uszu (dźwięk muzyki, cisza, szmery i rytmiczny stukot tańczących stóp). Ta synestezja decyduje o tym, że może realizować się platońskie *erotikon omma* (por. dialog *Fajdros*). Warto podkreślić, że realizatorami światła byli Tomasz Mierzwa Zięba i Stanisław Zięba, a realizatorami dźwięku – Iwona Saczuk i Adam Ciesielski.

W każdym tańcu dokonuje się pewien rodzaj somatyzacji percepcji, dla których ruch stanowi kanwę projekcyjnej i estetycznej identyfikacji. Widzenie tańca zamienia się dzięki projekcyjnej identyfikacji w wirtualny taniec widza – w ruch jego zmysłów i jego umysłu. W tym spektaklu ta somatyzacja jest ograniczona, zbyt zależna od koncepcji, a nie od percepcji. Realizatorami świetnych kostiumów byli Wanda Radwan-Richard i Aleksandra Dubińska.

Dawniej Grecy uważali, że trans, jaki umożliwia sztuka, daje kontakt z duchami (bogami), gdy tylko dusza daje się ponieść szałowi. Tak sądził Platon. Natomiast Arystoteles uważał, że ważniejsza od teologicznego transu jest *katharsis* – oczyszczenie z zalegających stłumień czy konfliktów. Balet *Tristan* jest

bliższy ideom platońskim. Można powiedzieć, że jest na wskroś idealistyczny, a może nawet psychotyczny. Dowodem na idealistyczne założenia spektaklu K. Pastora jest choćby usunięcie z tytułu drugiej osoby dramatu – Izoldy. To co kobiecie jest tu oznaczone brakiem, pustką, ma charakter męskiej iluzji lub urojeń Tristana. Wyobrażenia tego co kobiecie mają tu charakter autystyczny, są z natury pozbawione realności. Postać Izoldy zdominowała jednak w tym wypadku dramat Tristana, była bardziej realistyczna niż jej kochanek – zafascynowany fantazjami miłości, ale nie czujący jej fizyczności. Tristan mógłby się w tym dramacie objawić jako typ narcystyczny, psychopatyczny lub schizofreniczny, histeryczny, melancholijny lub depresyjny, biseksualny, homoseksualny lub transseksualny. Ale nie! On jest autystyczny, nekrofilny, żyje miłością bez miłości, tęskni za duchami i tańczy z duchami, jako duchy traktuje nie tylko zmarłych, ale i żywych.

Świat Tristana w tym spektaklu oparty jest na obsesyjnym poszukiwaniu duchów, tak jak w literaturze niemieckiej, jak w muzyce Wagnera. Ta kultura – jak to zauważył Erich Fromm – jest bardziej nekrofilna niż biofilna. Eksploatacja autystycznych wzorców miłości to także tajemnica powodzenia muzyki Wagnera w krajach anglosaskich. Potwierdza ona archetypy germańskie, którymi sympatyzują także holenderskie elity. Kultura kręgu niemieckiego celebrytuje i wytwarza dzieła sztuki, w których więcej jest tego, co martwe, niż tego, co żywe, więcej jest mistyki, w której śmierć jest identyfikowana z życiem i z przykrością, niż erotyki, w której życie jest identyfikowane z doznającym przyjemności ciałem. Balet K. Pastora pokazuje kobiecość jako fantazję ducha męskiego, miłość wyalienowaną ze świata żywych, która jest przyczyną smutku mężczyzn. Ten idealizm ma swoje korzenie w niskiej akceptacji tożsamości męskiej. Jest rodzajem kompensacji tego, o czym się śni, ale czego się nie realizuje. Opowieść o śmierci Izoldy ma swoje psychologiczne korzenie: najpierw musi zostać uśmiercona we wzorach kultury (w archetypie), potem w wyobraźni pisarza i kompozytora, a następnie w głowie scenarzysty i choreografa.

Romantyzm niemiecki produkował i promował tego typu obrazy kobiet i mężczyzn w sposób nagminny. Szczytowym osiągnięciem tego rodzaju ideologii i kultury „miłosnej śmierci” jest „pasja orkiestrowa” *Tristan i Izolda* Wagnera, którego dzieła wyniósł na piedestał kultury niemieckiej i światowej Fryderyk Nietzsche, aby potem go z tego piedestału strącać – ale już bezskutecznie. Spektakl baletowy *Tristan* daje nam wgląd w przyczyny specyficznego kultu Wagnera, twórcy światów duchowych Germanii, opartych na jego własnych nekroidalnych projekcjach.

Jak widać to w spektaklu, duchy kobiet wytwarzane przez fantazje autystycznych mężczyzn uwodzą ich, zabijają tak samo skutecznie jak dawniej. W polskiej literaturze obrazy autystycznych mężczyzn są na szczęście nieliczne, niemal nie ma ich wcale, dlatego interpretacja K. Pastora może być dla nas

interesująca. Dla odbiorcy polskiego, wychowanego w kulcie kobiet, ta wizja jest mało pociągająca. Cały spektakl jest estetycznie wysmakowany, ale psychologicznie zaprzeczony, tak jak zaprzeczona jest dusza autystycznego mężczyzny. Kult kobiety wyobrażonej i idealnej jest kultem romantycznym, opartym na zaprzeczonej męskości. Jego uwspółcześnioną wersję możemy znaleźć w wierszu polskiego filozofa Henryka Elzenberga:

W kształtów płynną wiekiistość wcielona,
Ziemskość, kruchość, nicość, boskość kobiety.
Ona woła nas, tęczą w burzy rozpięta.
Hymny, szczyty, dzieła męstwo, to Ona.
I my wszyscy, twory wątle w rozkwicie.
Przez nią trwamy w upojeniu – i bycie.
My pięknnością urzeczeni, zwińczeni,
Na tym świecie, w tej umarłej przestrzeni⁴.

Filozoficzną strategię myślenia autystycznego opisał perfekcyjnie Immanuel Kant i Johann Fichte, ale perwersyjne źródła tego opisu odsłonił dopiero Zygmunta Freud, cała późniejsza psychoanaliza oraz oparta na niej psychopatologia. Krzysztof Pastor poszedł po linii estetyzacji autystycznej miłości, duchowości nekrofilnej, w której miłość umiera najpierw w wyobraźni – jako duch pozbawiony ciała i duszy, a potem pojawia się jako duch zamaskowany przez ciało i kostium, które zwodzą zmysły. To przeestetyzowane przedstawienie, oparte na technice powtórzeń zbyt schematycznych ruchów, ożywiały kostiumy, lśniący zbliżający się do ciepłych odcieni bieli lub czerni układ kolorów i świateł, dekoracje, projekcje internetowe, wirtualne ściany i zasłony, usuwające się lub wysuwające przestrzenie akcji. W lepszej percepcji przedstawienia pomagały piękne kostiumy, których autorem był projektant mody Maciej Zień. Przebijające się blaski kryształów pobudzały słabnącą uwagę widza. Ten efekt pozaakustyczny odegrał ważną rolę nie tylko w planie percepcyjnym, ale także merytorycznym. Artystyczny odbiór spektaklu wzmocniła także świetna ascetyczna scenografia Katarzyny Nesteruk.

Jak wiadomo, taniec jest sterowany nie tylko przez choreografię, ale przede wszystkim przez wyobraźnię i muzykę. Od muzyki zależy w połowie sukces tancerza i choreografa. I tak było w tym przypadku. Dyrygent Tadeusz Koźłowski dość płynnie prowadził orkiestrę, akompaniując tancerzom i wokalistce Annie Lubańskiej, która wykonywała nastrojowe liryczne pieśni Wesendonk-Lieder. Paradoksalnie, ten kobiecy śpiew bardziej ożywił dramat niż tańczona kobieca rola Izoldy. Wprowadzenie dwóch niezależnych podmiotów kobiecych – śpiewaczki (solistki) i tancerki (solistki) – nie zawsze tworzyło artystyczną jedność. Krzysztof Pastor nie wykorzystał energetycznych możliwości tańca, zawierzył bardziej energii śpiewu. To ciekawe rozdwojenie na poziomie pomysłu artystycz-

⁴ *Piękność kobiet*, [w:] H. Elzenberg, ...*I rzekł płomień*, Warszawa 2003, s. 20.

nego jeszcze mocniej ukazało kobiecość w sposób schizoidalny, jako projekcję autystycznego mężczyzny, który zamiast przeżyć miłość realnie, produkuje jej kolejne psychologiczne wizje. Pomysł podwojenia miłosnych kobiecych ról (taniec i głos) nadaje dramatowi nowy wymiar. I skłania do postawienia pytania nie tylko o psychologię reżyserską opisywanego dramatu, ale też o funkcję informacyjną i kulturową scenicznego tańca, zwłaszcza baletowego, wkomponowanego w jakąś historię.

Jak dotychczas, nie znalazłem analizy konkretnego dzieła baletowego, która traktowałaby taniec jako formę autystycznej komunikacji czy formę komunikacji mistycznej. Inscenizacja Krzysztofa Pastora do takiej refleksji inspiruje i w tym upatruję wielką artystyczną i pozaartystyczną wartość opisywanego tu przedstawienia.

Podziękowanie: Autor recenzji dziękuje za konsultację internetową tekstu: prof. dr. hab. Robertowi Zaborowskiemu, mgr Anicie Benisławskiej, lek. Ewie Kilar i mgr. Filipowi Majowi.

Tadeusz Kobierzycki