

Fot. Ewa Krasucka/TW-ON



Kobiety *uciekają* od Tatr

Ta premiera to dwa różne pomysły
choreografek i dwa nowe odczytania polskiej
muzyki XX wieku

✎ Jacek Marczyński

W muzycznych interpretacjach szczególną odwagą w spektaklu Polskiego Baletu Narodowego wykazała się Izadora Weiss, która całkowicie pozbawiła *Harnasi* Karola Szymanowskiego góralskiego kostiumu. To balet z narodowego panteonu i choć ciągle narzeka się na jego wątpliwość dramaturgiczną, wartością nienaruszalną było dotąd mocne osadzenie w podhalańskim folklorze. O tym, jak przez lata postrzegano *Harnasi*, świadczy recenzja # z 1982 roku po premierze przygotowanej przez Teresę Kujawę i scenografa Andrzeja Majewskiego: „O ile kostiumy – mimo znacznego odejścia od góralskich wzorców – skłonny jestem zaakceptować w pełni – pisał Tadeusz Kaczyński – o tyle dekorację (a zwłaszcza pokryte srebrną folią góry i wielki złoty metalowo-plastyczny kwiat) uważam za obce krajobrazowi tatrzańskiemu”.

Próbował uwolnić *Harnasie* od nadmiaru góralszczyzny Emil Wesołowski w Operze Narodowej w 1997 roku. W 2016 roku odrzucił ludowy kostium Robert Bondara w Operze Nova, zachował jednak charakter rodzajowej opowieści przeniesionej do współczesności,

a folklor pojawiał się jako cytat, pretekst do zabawy na weselu. Izadora Weiss była bardziej konsekwentna. Wykorzystując jeden z wątków powieści *Bieguni* Olgi Tokarczuk, stworzyła nowe libretto dla choreografii zatytułowanej *Bieguni-Harnasie*, a muzykę baletową Szymanowskiego połączyła z dwiema częściami jego *IV Symfonii*. Stworzyła więc widowisko składające się z odmiennych dramaturgicznie części. W pierwszej pokazała zapożyczoną z powieści Tokarczuk Annuszkę, w klaustrofobicznym mieszkaniu z ponurymi blokowiskami w tle (scenografia Katarzyna Sobańska i Marcel Sławiński). Nie mogąc znaleźć zrozumienia u męża i rodziny, ucieka od dotychczasowego życia

i trafia do świata biegunów, będących symbolem nieustannego życia w drodze. Owo wędrowanie pozwala zerwać z krępującymi normami i daje wolność. Tak właśnie żyli harnasie.

Obie części *Biegunów-Harnasi* są zróżnicowane choreograficznie, choć dominuje w nich charakterystyczny dla Izadory Weiss dynamiczny ruch o ostrych konturach. Jedynie Galina, przewodniczka Annuszki, stylistycznie odbiega

13.11.2021
Teatr Wielki –
Opera Narodowa
A. Hop *Exodus*,
I. Weiss
Bieguni-Harnasie

od innych, momentami nawet tańczy na pointach (zjawiskowa Yuka Ebihara). W scenach rodzinnych choreografka różnicowała ruchowo poszczególne postaci, w przypadku biegunów częściej operowała całą grupą lub piątką solistów, zaś ich przywódca Harnaś (Władimir Jaroszenko) z rzadka wybijał się na plan pierwszy. Skomplikowany portret psychologiczny Annuszki potrafiła wyrazić Natalia Pasiut. Mając do dyspozycji duży zespół Polskiego Baletu Narodowego, artystka wykorzystała wszakże tylko jego część, na wielkiej scenie Opery Narodowej *Bieguni-Harnasie* prezentowali się więc w niektórych scenach jak spektakl kameralny. Bardzo ciekawym pomysłem okazało się włączenie do akcji chóru symbolizującego wrogi wobec biegunów tłum, co Łukasz Borowicz podkreślił wyostreniem brzmienia orkiestry w weselnych pieśniach. Oryginalnie też wypadło utanecznienie tenora Zbigniewa Malaka, śpiewającego partie solowe w *Harnasiach*, a przemienionego w męża Annuszki.

Nie miała natomiast oporów przed wykorzystaniem kilkudziesięcioosobowej grupy tancerzy Anna Hop w choreografii *Exodus*, konstruując z niej przestrzenne kompozycje malarsko-rzeźbiarskie o niezwykłej urodzie, także dzięki scenografii Małgorzaty Szablowskiej. Muzycznym jądrem stał się utwór Wojciecha Kilara, w którym Anna Hop odkryła nowe możliwości wykorzystania spuścizny tego twórcy dla sztuki tańca. Dotychczas bowiem w baletowym świecie funkcjonował on głównie jako autor *Krzesanego*, dla którego kanoniczną wręcz wersję choreograficzną stworzył w 1977 roku Conrad Drzewiecki, plasując kompozytora w gronie twórców tańców góralskich. O powstałym w czasie solidarnościowego zrywu *Exodusie*, opartym na powtarzalności prostej melodii, mawia się nieraz, że wyraźnie słyszalna jest w nim inspiracja *Bolorem* Ravela, skądinąd napisanym dla zespołu baletowego Idy Rubinstein. Narastania napięcia i agresywności melodii *Exodusu* Anna Hop nie wykorzystała jednak do transowego tańca. Trafnie odczytała intencje kompozytora, który chciał oddać nastrój społecznego buntu przełomu lat 1980 i 1981, a finał to wręcz próba muzycznego zapisu ulicznych demonstracji.

Choreografia, dla której punktem wyjścia jest ruch oparty na prostej motoryce, pokazuje, jak w tłumie wzbiera gniew, a poszczególne jednostki usiłują wyrwać się z ludzkiej masy. Borowicz czujnie wspierał zamysł choreografki, w końcowej partii chóru słowa *Alleluja* czy *Hosanna* zatraciły religijny rodowód, brzmiały raczej jak hasła skandowane przez manifestantów. Cała muzyczna konstrukcja baletu jest dobrze przemyślana, po dramatycznym *Exodusie* następuje wyciszenie w *Konercie na fortepian i orkiestrę* Kilara (solistą, jak w *IV Symfonii* Szymanowskiego jest Piotr Sałajczyk). Ten utwór posłużył dla ciągu układów solowych, duetów oraz tria, obrazujących coraz rozpaczliwsze próby budowania intymnych relacji międzyludzkich. W finale – do muzyki *Bogurodzicy* Kilara – znów pojawiał się tłum, jeszcze bardziej gniewny i okrutny, efektownie pointując choreograficzną narrację, co warto podkreślić, jako że *Exodus* to debiut Anny Hop na dużej scenie Opery Narodowej, po którym z nadzieją można czekać na kolejną premierę młodej artystki.