

Agnieszka Narewska  
Uniwersytet Jagielloński  
agnieszka.narewska@doctoral.uj.edu.pl

## Baletowe inspiracje *Dziadkiem do orzechów* E.T.A. Hoffmanna, czyli o unii tańca i literatury (na przykładzie baletu Petipy/Iwanowa)<sup>1</sup>

**Abstract:** *The Nutcracker* is a well-known short story by E.T.A. Hoffmann. In mid-19th century it was converted into a libretto and became the basis of one of the most famous ballets, still performed in theatres all over the world at Christmas time. The article attempts at showing the reader how the main elements of the work emerged. It analyzes the process of creating the musical score by Pyotr Tchaikovsky, and the strictly connected choreography by Marius Petipa and Lev Ivanov. This allows for a comprehensive, in-depth reception of the ballet, which captivates not only the youngest audience. The author of the article also argues in favour of the huge semantic potential of the non-verbal art of dance, which can bring a range of interesting contexts and interpretations out of literature.

**Keywords:** ballet, *The Nutcracker*, choreography, Pyotr Tchaikovsky, Marius Petipa, Lev Ivanov

**Streszczenie:** *Dziadek do orzechów* to bardzo znane opowiadanie E.T.A. Hoffmanna. Przetworzone w drugiej połowie XIX wieku w formę libretta stało się podstawą jednego z najświetniejszych baletów, do dziś wystawianego co roku w okresie Bożego Narodzenia w teatrach na całym świecie. Artykuł stanowi próbę przybliżenia czytelnikowi tajników formowania się głównych elementów tego widowiska. Analizie poddany został proces powstawania partytury Piotra Czajkowskiego, a także ściśle z nią powiązanej choreografii autorstwa Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa. Dzięki temu możliwy jest pełny, pogłębiony odbiór baletu, który podbija serca nie tylko najmłodszej publiczności. Autorka dowodzi również ogromnych możliwości semantycznych niewerbalnej sztuki tańca, która potrafi wydobyć z literatury wiele interesujących kontekstów i interpretacji.

**Słowa kluczowe:** balet, *Dziadek do orzechów*, choreografia, Piotr Czajkowski, Marius Petipa, Lew Iwanow

---

<sup>1</sup> Artykuł stanowi fragment niepublikowanej pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem dr Magdaleny Malskiej na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie w 2013 roku.

Balet jest elitarną, wysublimowaną sztuką, wymagającą od swych odbiorców dużej wrażliwości i swoistej dojrzałości, które pozwalają na czerpanie z tego widowiska scenicznego estetycznych oraz intelektualnych korzyści i przyjemności. Wielbicielami baletu są jednak nie tylko melomani czy koneksy sztuki. Spektakle taneczne często przyciągają do teatrów bardzo młodą publiczność, zachwyconą baśniowym nastrojem tych przedstawień oraz pięknem tańca. W historii baletu są dzieła, które znalazły entuzjastów we wszystkich kręgach odbiorców. Pierwszym widowiskiem baletowym adresowanym do dzieci, w którym jednocześnie mali tancerze występowali w znaczących rolach, był *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego. Rosyjski kompozytor, sięgając do rezerwuaru pamięci o dzieciństwie, wykorzystał specyficzne widzenie świata charakterystyczne dla tego okresu życia człowieka. Baśniowe metamorfozy przedmiotów codziennego użytku w niezwykle postaci znalazły odzwierciedlenie w muzycznej kompozycji skorelowanej z tekstem Ernesta T.A. Hoffmanna *Dziadek do orzechów i Król Myszy*, opowiadaniem cieszącym się popularnością wśród czytelników od dwustu lat. Nawiązujący do niego balet Czajkowskiego stał się równie sławny. Warto podjąć próbę przybliżenia okoliczności, które doprowadziły do powstania jednego z najbardziej rozpoznawalnych i lubianych baletów na świecie. Celem moim jest zatem nakreślenie sytuacji twórczej współpracy między kompozytorem – Piotrem Czajkowskim i choreografem – Mariusem Petipą, na podstawie odpowiednio ukształtowanego libretta oraz usytuowanie dzieła na tle ówczesnych praktyk twórczych. Obraną metodologią pracy jest interdyscyplinarna analiza komparatystyczna, która umożliwi równorzędne badania nad dwoma wybranymi utworami (tekstem literackim i synkretycznym dziełem baletowym). Dzięki nim możliwe jest prześledzenie wpływów, inspiracji i oddziaływań między opowiadaniem Hoffmanna a pracą Czajkowskiego i Petipy. *Dziadek do orzechów* stanowi bowiem ciekawy przypadek dzieła, do którego popularności w równym stopniu przyczyniły się zarówno literacki pierwowzór, jak i jego taneczna realizacja. To niezwykle utwór, w którym literatura i taniec nie tylko się ze sobą spotykają, ale także przenikają i uzupełniają się nawzajem.

Piotr Czajkowski (1840–1893), sławny kompozytor rosyjski epoki romantyzmu, autor wspaniałych oper i symfonii, bardzo lubił... tańczyć. Przejawiało się to nie tylko w tym, iż z przyjemnością chodził na spektakle baletowe do teatrów, ale i sam z ochotą i werwą często dawał się ponieść tanecznemu żywiołowi. Arnold Alszwang w książce *Czajkowski* przytacza pewną anegdotkę z jego życia, którą spisał Modest Iljicz Czajkowski – młodszy brat kompozytora. Ta zabawna sytuacja zdarzyła się w Moskwie 1875 roku, kiedy Czajkowski przebywał tam wraz z Camillem Saint-Saënem:

(...) obaj w młodości nie tylko przepadali za baletem, ale i doskonale naśladowali tancerki. I oto raz w Konserwatorium, chcąc jeden przed drugim pochwalić się swoją sztuką, wykonali na scenie sali konserwatoryjnej cały mały balet *Galatea i Pigma-*

*lion*. Czterdziestoletni Saint-Saëns był Galateą i z niezwykłą sumiennością wykonywał rolę posągu, a trzydziestopięcioletni Czajkowski podjął się być Pigmalionem. Nikołaj Grigoriewicz Rubinstein zastępował orkiestrę. Na nieszczęście oprócz trzech wykonawców nie było w sali przy tym osobliwym przedstawieniu innych obecnych<sup>2</sup>.

Czajkowski połączył w swoich utworach tę niejednokrotnie manifestowaną sympatię do sztuki tańca z talentem kompozytorskim i instrumentacyjnym, dzięki czemu oddał nieocenione zasługi muzyce baletowej, która do jego czasów nie cieszyła się estymą. W romantyzmie tę dziedzinę ekspresji artystycznej uważano za coś drugorzędnego, pośledniego, w porównaniu na przykład z muzyką symfoniczną, odmawiano jej większych wartości artystycznych. Wymownym tego dowodem może być list Siergieja Taniejewa, ucznia i dobrego znajomego Czajkowskiego, w którym krytykuje on *IV Symfonię* swojego nauczyciela, zarzucając jej, iż „w każdej części jest coś, co przypomina muzykę baletową”<sup>3</sup>. Autor *Jeziora łabędziego* odpowiedział ze zdumieniem:

Zupełnie nie rozumiem, co nazywa Pan muzyką baletową, i dlaczego nie może się Pan z nią pogodzić? Czy rozumie Pan pod muzyką baletową każdą wesołą, na tanecznym rytmie opartą melodię? W takim razie nie powinien Pan godzić się z większością symfonii Beethovena. (...) W ogóle zupełnie nie rozumiem, dlaczego określenie muzyka baletowa ma mieć znaczenie pejoratywne. Przecież muzyka baletowa nie zawsze jest kiepska, bywa i dobra (wskażę tu choćby *Sylyię* Leo Delibes’a)<sup>4</sup>.

Czajkowski darzył Delibesa wielkim szacunkiem, a jego baletową twórczość uważał dla siebie za niedościgły wzór<sup>5</sup>. Balet *Sylwia, czyli Nimfa Diany* przedkładał nawet nad *Pierścień Nibelunga* Richarda Wagnera<sup>6</sup>. Wyrażając swój wielki zachwyt dla francuskiego kompozytora, w liście do Taniejewa posunął się do stwierdzenia, „(...) że gdyby wcześniej poznał *Sylyię* Delibes’a, wstydziłby się napisać swoje *Jeziro łabędzie*”<sup>7</sup>. Na szczęście Czajkowski *Jeziro...* napisał i zrobił to znakomicie.

Był to pierwszy balet, którego partytura „wniosła do dziedziny muzyki baletowej ważne rysy dramatyzmu<sup>8</sup> i symfoniki i na tym polega jej nowatorstwo”<sup>9</sup>.

<sup>2</sup> Cyt. za: A. Alszwang, *Czajkowski*, tłum. J. Popiel, Kraków 1979, s. 260.

<sup>3</sup> Cyt. za: H. Swolkień, *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976, s. 165.

<sup>4</sup> Tamże.

<sup>5</sup> W jednym z listów do Nadzieży von Meck, protektorki i bliskiej przyjaciółki Czajkowskiego, kompozytor wyznał, że uważa Delibes’a „za najbardziej utalentowanego, współczesnego kompozytora francuskiego”, tamże, s. 413.

<sup>6</sup> Zob. tamże, s. 96.

<sup>7</sup> Tamże, s. 139.

<sup>8</sup> Dramatyzm był tym czynnikiem, który Czajkowski szczególnie cenił w baletach. Z tego właśnie powodu do jego ulubionych baletów należała *Giselle* Adolfa Adama.

<sup>9</sup> A. Alszwang, dz. cyt., s. 267.

Mimo iż w dniu premiery dzieło to nie odniosło sukcesu<sup>10</sup> i po kilku przedstawieniach zostało usunięte z repertuaru, dzisiaj należy do najpopularniejszych utworów Czajkowskiego i jest jednym z najczęściej wystawianych spektakli tanecznych na całym świecie. Podobnie jest zresztą z jego dwoma pozostałymi baletami: *Śpiącą królową* i *Dziadkiem do orzechów*. Powodzenie swojej muzyki baletowej rosyjski kompozytor zawdzięcza między innymi umiejętności plastycznego obrazowania, dzięki czemu jego muzyka tętni życiem i sama sobą „opowiada” historie. Czajkowski bowiem nigdy nie lekcewał treści baletu, do którego pisał muzykę<sup>11</sup>. Wręcz przeciwnie, uważnie czytał i analizował libretto, niekiedy nawet brał udział w jego pisaniu, jak było to w przypadku *Jeziora łabędziego*<sup>12</sup>. Począwszy od tworzenia *Śpiącej królowy* w 1889 roku współpracował również ściśle z choreografem Mariusem Petipą, przez co powstawało integralne, spójne dzieło, w którym zarówno taniec, jak i muzyka realizowały jedną, ściśle określoną myśl, co w tamtych czasach stanowiło prawdziwą nowość<sup>13</sup>. Tacjana Wysocka uważa nawet, że w związku z tym nie należy mówić o reformie, ale o „rewolucji twórczej”<sup>14</sup>, jaka dokonała się dzięki Czajkowskiemu w drugiej połowie XIX wieku w muzyce baletowej. Autorka *Dziejów baletu* podsumowuje jego dokonania w tej dziedzinie następująco:

Twórczy wkład Czajkowskiego stanowi przede wszystkim symfoniczna harmoniczność i instrumentalnie ubogiej dotąd partytury baletowej; w jego ujęciu muzyka ta stała się obrazowa, emocjonalnie nasycona, podkreślająca, a właściwie inicjująca treść i klimat akcji, charakter i oblicze postaci dramatu choreograficznego. Dramaturgiczna treść baletu wcielona jest w muzykę, dyktowana niejako przez nią. Mu-

<sup>10</sup> Premiera *Jeziora łabędziego* odbyła się 20 lutego 1877 roku w Sankt Petersburgu. Na niepowodzenie pierwszego przedstawienia złożyło się wiele czynników, w tym przede wszystkim: rażąca nieudolność choreografii, fatalny dobór solistów, niedopracowana i tandetna scenografia oraz brak jednolitości myśli dramatycznej. Dopiero siedemnaście lat później za sprawą Mariusa Petipy i Lwa Iwanowa dzieło to spotkało się z należnym mu uznaniem i zachwytem.

<sup>11</sup> O swoich zasadach komponowania muzyki do tekstu, na potrzeby opery czy baletu, pisał Czajkowski w liście do Taniejewa: „Zawsze starałem się jak **najprawdziej** i **najszczerzej** wyrazić muzyką to, co było w tekście. **Prawdziwość** zaś i **szczerłość** nie są wynikiem rozumowań, ale bezpośrednim wytworem wewnętrznego odczuwania. Aby odczuwanie to było żywe, ciepłe – zawsze starałem się wybierać tematy zdolne mnie rozgrzać. Rozgrzać zaś mogą mnie tylko takie tematy, w których działają prawdziwi, żywi ludzie, czujący tak samo jak ja”. (Podkr. – A.A.). A. Alszwang, dz. cyt., s. 445.

<sup>12</sup> Czajkowski, wyrażając swoją zgodę na komponowanie *Jeziora łabędziego*, postawił warunek, iż akcja baletu ma być fantastyczna, baśniowa i toczyć się w średniowieczu (dokładnie w „czasach rycerskich”).

<sup>13</sup> Co prawda, już Jean Georges Noverre marzył o stworzeniu takiego dzieła, które powstałoby jako wynik ścisłej współpracy kompozytora, choreografa i scenografa, jednak realizacja tych zamierzeń została urzeczywistniona dopiero na początku XX wieku, dzięki działalności Baletów Rosyjskich Siergieja Diaglewa.

<sup>14</sup> Zob. T. Wysocka, *Dzieje baletu*, Warszawa 1970, s. 307. Podobną opinię wyraża również Henryk Swolkień w cytowanej już biografii Czajkowskiego.

zyka staje się bazą całego spektaklu. Partytury baletowe Czajkowskiego dorównują najwartościowszym utworom symfonicznym, wiążąc się jednocześnie w sposób integralny z akcją spektaklu. Nowatorstwem jest także wprowadzenie do partytury baletowej (...) melodyjności i szerokiej kantyleny<sup>15</sup>.

Z powodu tych właśnie zalet muzykę baletową Czajkowskiego można usłyszeć nie tylko w teatrach operowych, lecz także w filharmoniach, gdzie wykonywana jest w postaci suit. Warto dodać, że również wiele innych utworów rosyjskiego kompozytora, nieprzeznaczonych pierwotnie dla tańca czy baletu, zainspirowało z biegiem lat wielu choreografów, którzy tworzyli do niej często piękne i wzruszające dzieła<sup>16</sup>.

Pracę nad *Dziadkiem do orzechów*, swoim ostatnim baletem, rozpoczął Czajkowski w 1891 roku. Podobnie jak to się działo przy pisaniu *Śpiącej królowej*, kompozytor otrzymał ściśle wskazówki choreografa, ile i jakiej muzyki potrzebuje. Jak pisze Henryk Swolkień: „Petipa na długo przed pojawieniem się pierwszych taktów muzyki potrafił słyszeć przyszły balet, a Czajkowski przed naszkicowaniem pierwszych *pas* był zdolny widzieć taniec”<sup>17</sup>. Autor *Jeziora łabędziego* bardzo cenił i szanował Petipę, wierzył w jego talent i dobry gust. Także i baletmistrz wiedział, że spotkał najlepszego kompozytora, o jakim mógł tylko marzyć, twierdził, iż „muzyka Czajkowskiego stała się dla niego objawieniem”<sup>18</sup>. Obydwaj artyści bardzo dobrze się rozumieli, tak więc ich współpraca układała się znakomicie. Mimo to pisanie muzyki do *Dziadka do orzechów* nie przychodziło Czajkowskiemu łatwo. Trudności wynikały głównie z niechęci kompozytora do libretta, które uważał za nieatrakcyjne i słabe pod względem dramaturgicznym, choć samą bajkę Hoffmanna Czajkowski bardzo lubił.

Treść baletu ułożyli Iwan Wsiewołodski, dyrektor Teatru Marińskiego i zarazem zdolny scenograf, oraz Marius Petipa. Podzielili oni spektakl na dwa akty: pierwszy, którego akcja toczy się głównie w świecie realnym (do sceny bitwy z myszami), oraz drugi, cały umiejscowiony w Krainie Słodocy. W libretcie baletu zrezygnowano całkowicie z wątku księżniczki Pirlipaty, ograniczono do minimum konflikt Dziadka do Orzechów z Królem Myszy. Zmieniono również imię głównej bohaterki z Marii na Klarę<sup>19</sup>. Nie wprowadzono też postaci Luizy, choć zachowano miejsce dla Fritza<sup>20</sup>. Balet – podobnie jak akcja

<sup>15</sup> T. Wysocka, dz. cyt., s. 307.

<sup>16</sup> Zob. więcej o choreografiach tworzonych do muzyki Czajkowskiego I. Turska, *Baletowe adaptacje utworów Czajkowskiego* [w:] tejsze, *Balety Piotra Czajkowskiego*, Kraków 1981.

<sup>17</sup> H. Swolkień, dz. cyt., s. 462.

<sup>18</sup> Tamże, s. 518.

<sup>19</sup> W rosyjskich inscenizacjach *Dziadka do orzechów* główna bohaterka najczęściej nosi imię Masza.

<sup>20</sup> To najczęściej występująca forma imienia brata Klary, która jest zdrobnieniem niemieckiego imienia Friedrich.

książki – rozpoczynał się sceną wieczoru wigilijnego w bogato urządzonej domu państwa Stahlbaumów, do którego schodzili się zaproszeni goście. Ponieważ w przedstawieniu brały udział także dzieci, uczniowie Cesarskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu, Petipa przewidział dla nich marsz, dostosowany choreograficznie do ich możliwości. Dorośli wykonują zaś stary, XVII-wieczny taniec niemiecki o nazwie „Grossvater”, który zwyczajowo tańczony był na każdym balu jako ostatni. Wśród gości jest również tajemniczy Drosselmeier, który ku uciesze dzieci przynosi ze sobą pięknie tańczące lalki, a także śliczne prezenty świąteczne. Swojej ulubienicy Klarze wręcza wartościowy, choć niepozorny podarunek – Dziadka do Orzechów, który mimo swojego nie najpiękniejszego wyglądu od razu podbija serce dziewczynki. Zabawka podoba jej się do tego stopnia, iż pomimo późnej pory oraz tego, że wszyscy domownicy już od dawna śpią, postanawia przyjrzeć się jej jeszcze raz. Tymczasem wybija północ i wraz z dwunastym uderzeniem zegara w salonie Stahlbaumów zaczynają się dziać niesłychane rzeczy. Ni stąd, ni zowąd w pokoju pojawiają się myszy, których atak odpierają zabawki Klary i Fritza z cudownie ożywionym Dziadkiem do Orzechów na czele. Podobnie jak u Hoffmanna, o wyniku walki przesądza bohaterka książki i baletu, która – dając dowód uczucia do Dziadka – rzuca w Króla Myszy swoim bucikiem. W tym momencie drewniany brzydał przemienia się w czarującego księcia. Klara również przechodzi metamorfozę i przeistacza się w śliczną księżniczkę. Młoda para razem wyrusza w podróż do Królestwa Słodczy. Droga do niego wiedzie przez piękny, zimowy las, w środku którego płatki śniegu – Śnieżynki tańczą uroczego walca. Obrazem tym kończy się pierwsza część baletu.

Ponieważ w akcie pierwszym dominowały sceny zespołowe i pantomimiczne, Petipa zaplanował, iż cały akt drugi stanowić będzie *divertissement*<sup>21</sup>, bez którego nie mógł się obyć żaden z jego monumentalnych baletów. Jak pisze Irena Turska:

Dalszy rozwój konfliktu Dziadka do Orzechów z Królem Myszy w II akcie [Petipa – przyp. A.N.] uważał za zbędny, gdyż akt ten powinno wypełnić *divertissement*. By zaś nie powtarzać już oklepanego schematu balu, wymyślił nową sytuację: tłem *divertissement* miał być Konfitürenburg – kraina słodczy. Pomysł przypominał nieco reklamę wyrobów cukierniczych, zwłaszcza że Petipa dostarczył pełen asortyment Nugatów, Karmelków, Fistaszków, Galaretek itp.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Zbiór tańców luźno związanych z przebiegiem akcji scenicznej, które były pretekstem do zaprezentowania widowni arcyzmu i wirtuozerii tańczących. Tańce te stanowiły rodzaj tanecznej suity i w baletach występowały zazwyczaj w końcowej części spektaklu. *Divertissements* popularne były także w XVIII wieku, kiedy to umieszczano je głównie w przedstawieniach operowych, w których pełniły funkcję przerywnika, dostarczającego widowni rozrywki.

<sup>22</sup> I. Turska, *Balety...*, dz. cyt., s. 91.

W balecie nie mogło zabraknąć oczywiście akcentu narodowego, toteż Petipa przewidział również miejsce dla tańca o rosyjskim rodowodzie – trepaka, który rozpoczął drugą, „niesłodką” część *divertissement*. Należały do niej popisy Matki Gigogne<sup>23</sup> w otoczeniu jej małej świty, a także Taniec z fujarkami<sup>24</sup>. Całość zmierzała do kulminacyjnego *grand pas de deux* Cukrowej Wróżki i Księcia Coqueluche’a<sup>25</sup>. Balet kończyła apoteoza.

Taka koncepcja drugiego aktu nie przypadła jednak do gustu Czajkowskiemu, którego coraz bardziej męczyło komponowanie *Dziadka do orzechów*. Z powodu tych trudności wystąpił on nawet z prośbą do Iwana Wsiewołodzkiego, aby przesunąć planowaną premierę baletu na następny sezon. W liście do niego tłumaczył się następująco: „Drugi akt baletu może być zadziwiająco efektowny, ale potrzeba tu subtelnej filigranowej roboty, a na to nie mam czasu, a głównie brak mi odpowiedniego nastroju ducha i ochoty do pracy”<sup>26</sup>. Wsiewołodzki przyjął te argumenty i cierpliwie czekał na ukończenie partytury, gdyż wiedział, że efekt pracy rosyjskiego mistrza będzie zachwycający. Prace nad baletem zakończył Czajkowski 23 marca 1892 roku<sup>27</sup> i mimo że on sam to dzieło uważał za dużo gorsze od *Śpiącej królowny*<sup>28</sup>, potomni nie przyznali mu racji. Cytując Swolkienia: „Suita *Dziadek do orzechów* zaliczana jest dzisiaj do najbardziej mistrzowskich i cieszących się największą popularnością utworów Czajkowskiego”<sup>29</sup>.

Owo mistrzostwo zaznacza się przede wszystkim w instrumentalnej warstwie dzieła, co nie jest niczym dziwnym, gdyż – jak już zostało wspomniane – rosyjski kompozytor był mistrzem instrumentacji. Na uwagę z pewnością zasługują tańce słodczy z drugiego aktu, z których każdy jest niezwykle piękny i oryginalny. Siostrzeńcowi kompozytora Bobowi Dawidowowi naj-

<sup>23</sup> Matka Gigogne, Mère Gigogne inaczej matka-gęś, czyli kobieta posiadająca wiele dzieci, w otoczeniu których stale przebywa.

<sup>24</sup> Właściwie Taniec z mirlitonami (*Danse des Mirlitons*). Mirliton albo kazoo to rodzaj instrumentu muzycznego, należącego do grupy membranofonów dętych, który wykonany jest zazwyczaj z drewna lub metalu. Jak podaje *Encyklopedia PWN* (Warszawa 2001) jest to „rurka trzymana w pobliżu ust śpiewaka, z rozpiętą wewnątrz membraną; membranę pobudza drgające w czasie śpiewu powietrze; mirliton występuje m.in. w muzyce azjatyckiej”, t. 6, s. 359.

<sup>25</sup> Książę Coqueluche, partner Cukrowej Wróżki w *grand pas de deux*, do dziś nie doczekał się żadnego polskiego odpowiednika swego imienia. W niektórych opracowaniach zwany jest natomiast *Prince of Almonds*, co da się już łatwo przetłumaczyć jako Książę Migdałów. Por. B. Kehrmann, *Life in Paris: From the nursery to the world's fair and back* [w:] P. Czajkowski, *The Nutcracker* (Щелкунчик), chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1989, s. 6.

<sup>26</sup> Cyt. za: H. Swolkień, dz. cyt., s. 495.

<sup>27</sup> Simon Mundy, autor biografii Czajkowskiego, podaje datę szóstego lipca.

<sup>28</sup> Z opinią tą nie zgadzali się najbliżsi Czajkowskiego, jego brat Modest i siostrzeniec Bob. Z powodu wielkiego entuzjazmu chłopca kompozytor przerobił dla niego część muzyki *Dziadka...* na suitę w prostym układzie na fortepian, aby mógł ją sam wykonywać. W jej skład wchodziły: Uwertura, Marsz dzieci z pierwszego aktu, sześć tańców z *divertissement*, a także Walc kwiatów. Suita ta, jeszcze przed premierą baletu, została wydana w wersji orkiestralnej. Utwór spotkał się z gorącym przyjęciem melomanów.

<sup>29</sup> H. Swolkień, dz. cyt., s. 507.



bardziej podobał się taniec arabski, który Czajkowski oparł na ludowej melodii gruzińskiej. Jak pisze Swolkień: „Egzotyka wydobyta jest tu przez rytmicznie jednostajny podkład altówek i wiolonczel z tłumikami, na tle którego klarnety i nosowo brzmiący róg angielski intonują niezwykle charakterystyczny temat”<sup>30</sup>. Z muzyką tą kontrastuje dynamiczny taniec chiński, oparty z kolei na szybkich i wysokich dźwiękach fletu piccolo. Niezwykle udany jest również Trepak, a także wspaniały Walc kwiatów, rozpoczynający się popisowym solo harfy. Utwór ten zresztą, jak podaje Swolkień, „uważany jest za najpiękniejszy z walców Czajkowskiego”<sup>31</sup>. Na uwagę zasługuje też Walc śnieżynek z pierwszego aktu – „najbardziej symfoniczny”<sup>32</sup> z baletowych walców rosyjskiego kompozytora. Ponadto partytura *Dziadka do orzechów* znana jest z tego, iż w balecie tym Czajkowski wykorzystał nowy instrument – celestę, którą wprowadził jako akompaniament do tańca Cukrowej Wróżki<sup>33</sup>.

Mimo iż muzyka ostatniego baletu Czajkowskiego ściśle odzwierciedla zawartość libretta, bardzo często wykracza ona jednak poza jego wąskie ramy i nadaje mu nowych, głębszych jakości. Choć cała akcja przedstawia barwny, magiczny świat dzieciństwa, to towarzysząca jej muzyka dzięki swojej subtelnej liryczności tchnie wcale nie dziecinną melancholią. Dzieło kompozytora nie jest też tylko i wyłącznie samym akompaniamentem do tańca, lecz stanowi swoistą interpretację głównych problemów libretta. Arnold Alszwang uważa, iż wszystkie te walory sprawiły, że:

Z punktu widzenia rozwoju gatunku balet *Dziadek do orzechów* stanowi etap przejściowy między symfoniczną muzyką baletową *Jezióra tabędzkiego* i *Spiącej królowej* a marionetkowymi widowiskami baletowymi w rodzaju *Pudółka z zabawkami* Debussy’ego i *Pietruszki* Strawińskiego<sup>34</sup>.

Ułożenie choreografii do tej ambitnej i nowatorskiej jak na tamte czasy muzyki Czajkowskiego z pewnością nie było wcale łatwym zadaniem. O problemie tym wspomina Swolkień:

(...) Czajkowski pragnął podnieść sztukę choreografii do wyżyn swojej muzyki. Prawda, że zadania choreografom nie ułatwił, przeciwnie – zdecydowanie je utrud-

<sup>30</sup> Tamże, s. 508.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Tamże, s. 518.

<sup>33</sup> Celestę odkrył Czajkowski w 1891 roku podczas swojego pobytu w Paryżu. Po powrocie poprosił wydawcę swoich dzieł, Petra Iwanowicza Jurgensona, o sprowadzenie mu tego instrumentu do Rosji. Fakt ten starannie jednak ukrywał przed swoimi kolegami po fachu, Nikołajem Andriejewiczem Rimskim-Korsakowem i Aleksandrem Konstantynowiczem Głazunowem. W liście do Jurgensona prosił go: „Życzyłbym sobie, żeby nikomu jej nie pokazywali, gdyż boję się, że Rimski-Korsakow i Głazunow od razu ją wywączają i wcześniej ode mnie wykorzystają jej niezwykle efekty”. Tamże, s. 500.

<sup>34</sup> A. Alszwang, dz. cyt., s. 419.



nił. Jego muzyka radykalnie zrywała z rolą „towarzyszenia” tańcowi na zasadach ilustrowania go, ulegała swoistej symfonizacji, rozszerzając w głąb pojmowanie jej programowego zadania. Stawiało to przed choreografami, realizatorami owych baletów-symfonii, niebywale ambitne zadania, którym niestety nie wszyscy byli w stanie sprostać<sup>35</sup>.

Głównym choreografem w Teatrze Mariińskim, który miał układać baletowe *pas* do *Dziadka do orzechów*, był wspomniany już Marius Petipa (1818–1910). Francuz uważał Rosję za swoją drugą ojczyznę i to jej poświęcił najlepsze lata życia. W 1847 roku objął stanowisko pierwszego solisty w petersburskim teatrze, jednak to nie role wykonawcy zapewniły mu nieśmiertelną sławę. Miejsce na kartach historii tańca zaskarbił sobie dzięki talentowi do kompozycji tańca. Zdolności te rozkwitły szczególnie w Sankt Petersburgu, gdzie w 1869 roku powierzono mu funkcję głównego baletmistrza, którą sprawował aż do śmierci<sup>36</sup>.

Mimo iż odmawia mu się miana rewolucjonisty czy reformatora sztuki tańca, Marius Petipa okazał się niezwykle pracowitym i płodnym twórcą, nazywanym dzięki tym przymiotom „kolosem dziewiętnastowiecznego baletu”<sup>37</sup>. Jego dzieła realizują najczęściej schemat baletu *divertissement*<sup>38</sup> lub baletu-ferii<sup>39</sup>. Obliczone są na dużą liczbę wykonawców, a ich celem jest prezentacja umiejętności tanecznych baleriny, najważniejszej postaci w XIX-wiecznym balecie. Francuski twórca zdecydowanie podniósł poziom petersburskiego zespołu. Zaniedbał, co prawda, technikę tańca męskiego, jednak było to zgodne z konwencją epoki, która faworyzowała kobietę. Nieocenioną zasługą Petipy jest stworzenie narodowej rosyjskiej szkoły tańca klasycznego, którą wypracował, łącząc najlepsze osiągnięcia stylu włoskiego i francuskiego z rosyjskim temperamentem. Choreograf ustalił również konstrukcję *grand pas de deux*<sup>40</sup>.

W swoich baletach, które nierzadko składały się aż z pięciu aktów, Petipa nie przywiązywał wagi do jednolitości i spójności widowiska, wychodząc z założenia, że to taniec jest najważniejszy i że wszystkie inne elementy współtworzące spektakl muszą być mu podporządkowane. Opinię tę zmieniła dopiero współpraca francuskiego choreografa z Piotrem Czajkowskim, wówczas Petipa zrozumiał wagę idei propagowanych już przez Jeana-Georges’a Noverre’a,

<sup>35</sup> H. Swolkień, dz. cyt., s. 518.

<sup>36</sup> Mimo że w 1903 roku został odsunięty od sprawowania swych obowiązków, tytuł baletmistrza i idące za nim wynagrodzenie przysługiwały Petipie aż do śmierci.

<sup>37</sup> P. Brinson, C. Crisp, *Ballet for All*, London 1970, s. 39.

<sup>38</sup> Widowisko będące zbiorem popisów tanecznych, w którym sceniczny efekt góruje nad przemyślaną akcją sceniczną, niejednorodnie narracyjnie.

<sup>39</sup> Balet zawierający pierwiastek fantastyczny.

<sup>40</sup> Schematyczny układ taneczny przeznaczony do wykonania dla pierwszej solistki i jej partnera, składający się ze ściśle określonych części: *entrée*, *adagio*, wariacja męska, wariacja żeńska, *coda*.

a doprowadzonych do doskonałości przez Michała Fokina – baletu jako dzieła współtworzonego przez równouprawnionych artystów.

*Jeziorno łabędzie* i *Śpiąca królewna* okazały się doskonałym przykładem na to, iż porozumienie między kompozytorem i choreografem nie tylko jest możliwe, ale że przynosi także wspaniałe efekty. Nic więc dziwnego, że i w pracę nad *Dziadkiem do orzechów* zaangażowani byli obydwaj twórcy. Niestety los chciał, że Petipa zachorował i nie mógł choreografować ostatniego baletu Czajkowskiego. Jego wkład w powstanie tego spektaklu zakończył się więc na opracowaniu libretta, a ściślej rzecz biorąc, na dokładnym choreograficznym rozplanowaniu całej akcji scenicznej.

Petipę zastąpił Lew Iwanow (1834–1901) – tancerz, pedagog i choreograf rosyjski, niezwykle zdolny asystent Mariusa. *Dziadek do orzechów* nie był pierwszym wyzwaniem choreograficznym Iwanowa, z którym miał się zmierzyć. Jego debiut w tej dziedzinie nastąpił bowiem w 1885 roku, kiedy to przygotował on inscenizację *Córki źle strzeżonej*. Ponieważ dobrze wywiązał się ze swojego zadania, powierzano mu również układanie choreografii do innych dzieł, z których warto wymienić choćby *Zaczarowany las* Riccarda Drigo (pierwszy, samodzielny balet Iwanowa), *Jeziorno łabędzie* (drugi i czwarty akt), a także obraz baletowy *Tańce połowieckie* z opery *Książ Igor* Aleksandra Borodina. W sumie był on autorem ośmiu własnych oryginalnych choreografii. Choć zdolny, Rosjanin nie miał niestety wystarczającej siły przebicia i cała jego kariera upłynęła w cieniu Mariusa Petipy, który nie lubił konkurencji. Zaznaczyło się to zwłaszcza w momencie, kiedy w 1855 roku Iwanow otrzymał posadę drugiego baletmistrza, a więc stał się asystentem francuskiego artysty. Tacjana Wysocka zaznacza, że „Współpraca ta nie była powodowana realną potrzebą, gdyż Iwanow był utalentowanym choreografem, ingerencja Petipy miała na celu niedopuszczenie kolegi do samodzielnej pracy i usprawiedliwiała umieszczanie nazwiska Petipy na afiszu”<sup>41</sup>.

Z drugiej strony francuski baletmistrz na pewno przewyższał Iwanowa bogactwem doświadczeń i wiedzą, które nabywał w trakcie swoich młodzieńczych podróży. Rosyjski choreograf, który całe życie spędził w swojej ojczyźnie, nie miał takiej szansy. Ponadto „borykając się nieustannie z wieloma trudnościami i przeciwnościami losu, nie zdołał rozwinąć swych uzdolnień, wśród których wyróżniała się jego wrażliwość muzyczna”<sup>42</sup>. Zmarł w biedzie, w poczuciu niedoceny i niesprawiedliwości.

Choć w najlepszym okresie swojej kariery sprawował zaledwie funkcję drugiego baletmistrza petersburskiego teatru, krytycy i historycy tańca niezmiernie rzadko uważają, że swoimi nieprzeciętnymi zdolnościami znacznie przewyższał Petipę. Wskazują przede wszystkim na jego wyjątkową wrażliwość muzycz-

<sup>41</sup> T. Wysocka, dz. cyt., s. 298.

<sup>42</sup> I. Turska, *Balety...*, dz. cyt., s. 19.

ną<sup>43</sup>, a także na poetyckość i pomysłowość, jakie widoczne są w wykorzystywanych przez niego układach przestrzennych i ruchowych. Świetnym przykładem są tutaj „białe” akty *Jeziora łabędziego*, które to tak naprawdę zapewniły temu dziełu popularność i niegasnącą sławę. Jest to właściwie jedyny balet Iwanowa, którego choreografia zachowała się do dzisiejszych czasów. Jej oryginalna konstrukcja i piękne, wręcz poetyckie elementy, takie jak układy przestrzenne czy charakterystyka ruchu łabędzi, są wystarczającym dowodem nieprzeciętnego talentu choreografa.

Do prac nad *Dziadkiem do orzechów* przystąpił Iwanow jesienią 1892 roku. Ponieważ pracował jako zastępca pierwszego choreografa i z uwagi na gotową już muzykę i plan choreograficzny, drugi baletmistrz musiał realizować ściśle określoną koncepcję Petipy, która nie pozostawiała wiele miejsca na jego własne pomysły<sup>44</sup>.

Akt pierwszy w przeważającej mierze był wypełniony scenami pantomimicznymi, które odzwierciedlały świąteczne zwyczaje i rozrywki bogatej mieszczańskiej rodziny niemieckiej. Rozwijały one również wątek dramatyczny przedstawienia i posuwały do przodu akcję sceniczną. W pierwszym obrazie dużą rolę odgrywali najmłodsi tancerze, uczniowie szkoły baletowej, którzy wykonywali słynny marsz i taniec z lalkami (dziewczynki). Jedynymi właściwie popisami tanecznymi w tej części baletu wykazać się mogli artyści odgrywający rolę mechanicznych zabawek, marionetek – Kolombiny i Arleki-na. Również i dla *corps de ballet* nie przewidziano specjalnie dużego udziału w urozmaiceniu widowiska. Tańczył on tylko w ostatnim układzie pierwszego aktu, którym był Walc śnieżynek – jeden z najbardziej podziwianych do dziś numerów w całym przedstawieniu. Najważniejszym tanecznym momentem tej części baletu zdecydowanie był radosny i przepełniony uczuciem duet Klary i Dziadka do Orzechów, gdyż w momencie śmierci Króla Myszy, siostrzeniec Drosselmeiera odzyskuje swoją ludzką postać i marzenia młodych o wspólnym, niezakłóconym niczym szczęściu spełniają się.

Znacznie lepiej było z aktem drugim, w którym nużąca pantomima ustąpiła miejsca popisom solowym. Widzowie mogli podziwiać następujące układy: wariację Czekolady – „żywy taniec w stylu hiszpańskim”, Kawy – „taniec

<sup>43</sup> Irena Turska podaje, iż z powodu wielkich zdolności muzycznych „proponowano mu nawet przeniesienie do szkoły muzycznej, lecz chłopca bardziej fascynowała sztuka taneczna”. Tamże, s. 18.

<sup>44</sup> Z powodu równie dużego wkładu pracy dwóch osób w choreografię *Dziadka do orzechów* istnieje problem, kogo tak naprawdę należy uznać za jej twórcę. Irena Turska w swojej książce *Balety Piotra Czajkowskiego* stawia pytanie: „(...) kto właściwie jest autorem choreografii *Dziadka do orzechów*? Petipa, jako twórca planu i dokładnego scenariusza choreograficznego, według którego powstała muzyka, czy Iwanow, jako twórca »tekstu« tanecznego wypełniającego plan? Na afiszu premierowego przedstawienia figurowało tylko nazwisko Iwanowa. Może Petipa nie akceptował jego choreografii i wołał się pod nią nie podpisywać? Niemniej jego wkład twórczy w powstanie *Dziadka* był znaczny i przez nikogo niekwestionowany”. Tamże, s. 92.

arabski w stylu orientalnym”, Herbaty – „ostro kontrastujący z poprzednim tańcem, cechuje ją bowiem żywe tempo i komiczny »chiński« charakter”, Tre-paka – „zamaszysty rosyjski taniec ludowy”<sup>45</sup>, Taniec pastuszków oraz popis Matki Gigogne i Poliszyneli. *Divertissement* kończył Walc kwiatów w wykonaniu zespołu baletowego. Kulminację drugiego aktu stanowiło *pas de deux* Cukrowej Wróżki i jej partnera, księcia Coqueluche’a, przeznaczone do wykonania dla primabaleriny i pierwszego tancerza – jedyny (oprócz Walca śnieżynek z pierwszego aktu) fragment choreografii Iwanowa z *Dziadka do orzechów*, który zachował się do dzisiejszych czasów.

Iwanow robił, co mógł, aby w tych sztywnych, wyznaczonych przez Petipę ramach zawrzeć jak najwięcej liryzmu, piękna i tanecznej poezji, ale nie było to łatwym zadaniem. Turska twierdzi, że:

Jeśli chodzi o plan choreograficzny *Dziadka do orzechów*, to Petipa nie dorównał już swym osiągnięciom, jakie miał w poprzednich baletach Czajkowskiego; tym razem poszedł na kompromisy, łatwizny i uproszczenia, kierując się już tylko rutyną i utartymi szablonami. Zaciążyło to w znacznym stopniu na inwencji realizatora, który wykazał jednak pewną niezależność i indywidualność w staraniach o zespolenie tańca z muzyką, w kształtowaniu grup i prowadzeniu ewolucji zespołowych<sup>46</sup>.

Niesprzyjający kreatywnej pracy był również pośpiech, w jakim musiał tworzyć Rosjanin – premierę baletu wyznaczono na grudzień tegoż roku. Poza tym słabością Iwanowa były sceny pantomimiczne, wypełniające prawie cały pierwszy akt, w których opracowywaniu nie miał doświadczenia, gdyż zawsze układał je Petipa. Mimo to, jak pisze Turska:

W *Dziadku do orzechów* Iwanow odważył się zerwać z tradycyjnym stylem Petipy i obok popisów wirtuozowskich dał liryczne obrazy, taniec przepoił poezją i melancholią, ciepłem i wdziękiem. Wprowadzając więcej wariacji męskich, przyczynił się też do pewnej rehabilitacji tańca męskiego na scenie, a także ożywił *corps de ballet*<sup>47</sup>.

Pomimo wielkiego wysiłku choreografa *Dziadkowi do orzechów* nie udało się zdobyć serc publiczności. Przyczyniły się do tego między innymi: nieudana scenografia, autorstwa Konstantina Iwanowa i Michaiła Boczarowa, oraz kostiumy Wsiewołodzkiego i Jewgienija Ponomariewa. Przed bezlitosnym – i mocno przesadzonym w tym wypadku – głosem krytyki nie ustrzegła się również muzyka Czajkowskiego, oceniona jako zanadto „odbiegająca od baletowych tradycji”, „bezbarwna”, „pograżająca tancerzy w zupełnej apatii”<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Tamże, s. 99.

<sup>46</sup> Tamże, s. 104.

<sup>47</sup> I. Turska, *Krótki zarys tańca i baletu*, Kraków 2009, s. 182.

<sup>48</sup> Cyt. za: taż, *Balety...*, dz. cyt., s. 102.

Największą jednak słabością *Dziadka do orzechów* była z pewnością konstrukcja całego baletu, którą oceniano jako nudną, mało efektowną, nieprzemysłaną i grzeszącą brakiem logiki. Widzom nie podobał się pomysł z niejasnym statusem głównej bohaterki, którą z jednej strony było dziecko – Klara, a z drugiej strony primabalerina występująca jednak tylko na końcu drugiego aktu<sup>49</sup>.

Krytykowano również nieprzystawalność pierwszej i drugiej części baletu, z której jedna była przeładowana akcją wyrażaną głównie środkami pantomimicznymi, a druga składała się z kolei z mozaiki tańców niezwiązanych z przebiegiem akcji scenicznej.

Mimo wszystkich krytycznych uwag, z których częścią można się zgodzić i dziś, *Dziadek do orzechów* przetrwał w repertuarze baletowym dzięki temu, iż przenosi dorosłego widza do wspomianej z nostalgią, magicznej krainy dzieciństwa, a przed dziećmi maluje fantastyczny świat zabawek i piękne przygody małej Klary, o jakich marzą chyba wszyscy mali widzowie na całym świecie. To jednak nie jedyny argument, który zagwarantował temu dziełu gruntowną zmianę opinii krytyki oraz do dziś niegasnącą jego popularność nie tylko wśród widzów na całym świecie, lecz także wśród kolejnych pokoleń choreografów. Biorąc na warsztat to opowiadanie Hoffmanna, wciąż odkrywają oni nowe konteksty i przesłania. Choć premierowy spektakl *Dziadka do orzechów* nie zakończył się sukcesem, jednak balet Petipy/Iwanowa nie został spisany na straty. Pierwsi reinscenizatorzy dążyli z jednej strony do maksymalnie wiernego odtworzenia wersji oryginalnej, a z drugiej do naprawienia drobnych, głównie fabularnych „usterek”. Inscenizacje te początkowo nie zmieniały nic w wiktoriańskim ujęciu dzieciństwa, skupiając się raczej na rozwiązaniu problemu niespójności wynikającego z umieszczenia *divertissement* w drugim akcie. Szybko jednak choreografowie zaczęli dążyć do większego sprobemyzowania głównych idei baletu i do wnikliwszej analizy jego treści, która często prowadziła do niezwykle interesujących, oryginalnych wniosków. Dowodem na to są między innymi inscenizacje Aleksandra Gorskiego (1919), Wasilija Wajnonena (1934), Jurija Grigorowicza (1966) czy Marka Morrisa (1991) i Maurice’a Bédarta (1998). Ich analiza i porównanie z wyjściowym tekstem literackim oraz z pierwszą baletową inscenizacją Petipy/Iwanowa to jednak materiał na osobny, obszerny artykuł.

<sup>49</sup> W rolę Klary wcieliła się Stanisława Bielińska, uczennica szkoły baletowej, która w roku premiery *Dziadka do orzechów* liczyła sobie zaledwie dwanaście lat. Nic więc dziwnego, że miała trudności z oddaniem emocji, uczuć i przeżyć Klary, których wyrażenie wymaga dojrzałości oraz zdolności aktorskich. W rolę Cukrowej Wróżki wcieliła się natomiast włoska primabalerina Antonietta dell’Era, którą brat Piotra Czajkowskiego, Modest, opisał jako „tłustą i nieatrakcyjną”.

## Bibliografia

- Alszwang A., *Czajkowski*, tłum. J. Popiel, Kraków 1979.
- Brinson P., Crisp C., *Ballet for All*, London 1970.
- Czajkowski Piotr Iljicz* [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960.
- Dziębowska E., *Czajkowski* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984.
- Encyklopedia PWN*, Warszawa 2001.
- Fisher J., *Nutcracker Nation: How an Old World Ballet Became a Christmas Tradition in the New World*, New Haven 2003.
- Holden A., *Piotr Czajkowski tragiczny i romantyczny*, tłum. B. Nawrot, Warszawa 1999.
- Homans J., *Apollo's Angels: A History of Ballet*, London 2010.
- Jaroszewski M., *Życie i twórczość E.T.A. Hoffmanna (1776–1822)*, Gdańsk 2006.
- B. Kehrmann, *Life in Paris: From the nursery to the world's fair and back* [w:] P. Czajkowski, *The Nutcracker (Щелкунчик)*, chor. J. Grigorowicz, Bolshoi Ballet, Bolshoi Theatre, 1989.
- Mundy S., *Czajkowski*, tłum. E. Pankiewicz, Kraków 2005.
- Stojko A., *Symfonia tęsknoty i nadziei. Powieść o Czajkowskim*, tłum. S. Niewiadomski, Kraków 1977.
- Swolkień H., *Piotr Czajkowski*, Warszawa 1976.
- Turska I., *Balety Piotra Czajkowskiego*, Kraków 1981.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 2009.
- Wysocka T., *Dzieje baletu*, Warszawa 1970.