



# Roman Komassa

## Ja, Spartakus

Wpływ choreografii na osobowość i kreację  
twórczą tancerza w oparciu o własne  
doświadczenia w pracy nad tytułową rolą  
w balecie „Spartakus” Arama Chaczaturiana

**Ja, Spartakus**



Roman Komassa

# Ja, Spartakus

Wpływ choreografii na osobowość i kreację  
twórczą tancerza w oparciu o własne doświadczenia  
w pracy nad tytułową rolą w balecie *Spartakus*  
Arama Chaczaturiana

Roman Komassa

Ja, Spartakus.

Wpływ choreografii na osobowość i kreację twórczą tancerza w oparciu o własne doświadczenia w pracy nad tytułową rolą w balecie *Spartakus* Arama Chaczaturiana

Recenzja: prof. Jacek Owczarek

Redaktor prowadzący: dr Paulina M. Wiśniewska

Korekta: dr Sebastian Surendra

Projekt graficzny okładki: Studio Graficzne SILVA RERUM

Zdjęcia na okładce: Mirosław Żukowski

Źródło grafik: Archiwum Romana Komassy

Grafiki wewnątrz książki: Mirosław Żukowski

Skład i łamanie: Maciej Torz

© 2024 by Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM

© 2024 by Roman Komassa

All rights reserved

Wydanie I: Wydawnictwo Naukowe SILVA RERUM

[www.wydawnictwo-silvarerum.eu](http://www.wydawnictwo-silvarerum.eu)

Publikacja została współwydana przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w ramach programu Program wydawniczy 2024, finansowana ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



**Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego**



**Narodowy  
Instytut  
Muzyki  
i Tańca**

Poznań 2024

978-83-67222-70-9 Książka w miękkiej oprawie

978-83-67222-71-6 Publikacja elektroniczna online lub do ściągnięcia

978-83-66522-17-6 Narodowy Instytut Muzyki i Tańca / National Institute of Music and Dance

Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny Moś i Łuczak

Skład ukończono we wrześniu 2024

# Spis treści

Słowo wstępne	7
Wstęp	17
1. Powstanie i pierwsze wystawienie <i>Spartakusa</i> . Konstrukcja idei	25
2. Świadome utożsamienie się z tytułowym Spartakusem	33
3. Próby przekazania autentyczności	41
4. Proces przygotowań do spektaklu	45
Świadomość artystyczna i efekt końcowy	57
Tancerz ogołcony	65
Zakończenie	73
Dodatek	75
Roman Komassa – Kalendarium	77



Powstanie Spartakusa

**Juliusz Grzybowski**

## **Słowo wstępne**

Jestem nauczycielem akademickim. Uczę studentów. Praca ta ma w sobie wiele uroku, ale też, trzeba powiedzieć, czasami jest trudna i kłopotliwa. Zdarzają się oczywiście studenci, którzy nie przykładają się do nauki. Czasem robią to w sposób niepozbawiony finezji, a szczególnie wielką pomysłowością wykazują się wtedy, gdy swój brak zaangażowania próbują przede mną usprawiedliwić. Mogę powiedzieć, że gdybym opierał się na ich zdaniu, to musiałbym przyjąć, że nie ma na świecie grupy tak pogrążonej w różnego typu dolegliwościach zdrowotnych jak studenci. Chorują właściwie przez cały rok i stąd niestety tylko czasami są na siłach, by trafić na zajęcia; zresztą na nich zwykle, jako dopiero co ozdrowiali, ledwie żyją. Trudno zatem wydobyć z nich objawy jakiejś większej aktywności, wystarczy, że oddychają, a i to, przyznam, czasem przychodzi im z trudem. Tutaj nauczyciel posiada cały zestaw środków uzdrawiających. Zaliczenie semestralne chociażby, i trzeba przyznać, że istotnie, studenci przed sesją w sposób nadnaturalny zdrowieją.

Do tego trzeba dodać oczywiście cały szereg wydarzeń losowych. Czasem mam poczucie, że los sobie studentów upodobał. Los i wszystkie podległe mu instytucje. Chociażby kolej, pociągi bowiem w sposób zupełnie niepojęty przed studentami uciekają. Podobnie autobusy i tramwaje.



Budziki zapominają, że są budzikami i zamiast studentów budzić, to ich usypiają. Pogoda też jest wrogiem studentów, chociażby śnieg, który bez litości regularnie zasypuje im drogi dojazdowe, zupełnie nie licząc się ani z porą roku, ani tym bardziej z prognozą pogody. Właściwie pogoda w opisach studenckich to często wizje apokaliptyczne. Nie będę się nad tym wszystkim dalej rozwodził, dodam tylko, że nie ma grupy bardziej doświadczonej przez życie niż studenci i gdyby choć cząstka tego, co mówią, okazała się prawdą, powinni otrzymywać od państwa jakąś finansową rekompensatę.

Ale jest jeszcze drugi typ studenta, rzadszy na szczęście, ale o wiele bardziej kłopotliwy. To student, który nie przyjmuje do wiadomości, że jest studentem. W skrócie rzecz ujmując, taki student sądzi, że jest wykładowcą. Uważa naturalnie, że jest od wykładowcy mądrzejszy, ma większy zasób wiedzy, lepiej się wystawia, a młody wiek czyni go bardziej wiarygodnym. Miałem w zeszłym roku takiego studenta, który nie dopuszczał mnie do głosu. Wszystko wiedział lepiej. Z początku próbowałem się siłować i raz po raz przynajmniej coś od siebie dodać do jego wykładu podczas moich zajęć, ale ostatecznie dałem za wygraną i do końca semestru zajęcia prowadził właściwie ów student.

Wśród studentów prowadzących moje wykłady zdarzali się tacy, którzy mieli czasem coś do powiedzenia, bo już się w życiu nastudiowali, naczytali się książek, słowem: czasem te wykłady były interesujące, choć zwykle, przyznam, były wykładami nie na temat, czasem jednak ciekawe nie były.

Kiedy dowiedziałem się, że na studia przyszedł Roman Komassa, mogę się przyznać w tym momencie, bałem się, że będzie właśnie takim typem studenta. Że będzie wygłaszał mowy, że z mojego autorytetu nie pozostawi nawet resztek, że będę musiał się raczej przed nim bronić, aniżeli go uczyć. Zresztą czego miałbym go uczyć? Człowiek zawodowo spełniony, zapewne pełen doświadczenia, a zatem pełen wiedzy ugruntowanej w praktyce, która szczególnie w dziedzinie ta-

kiej, jaką jest teoria tańca, jest nie tylko lepiej uzasadniona, ale na pewno bardziej rozumiała. Uczę tancerzy, zdaje się zatem, że tancerze lepiej będą rozumieć innego tancerza niż filozofa, który gdzieś tam kiedyś dawno temu tancerzem jeno być chciał. Takie były moje obawy. Nie będę mówił za wiele, powiem tylko, że obawiałem się niepotrzebnie. Niewielu miałem w życiu studentów, którzy byli tak przygotowani do zajęć, taką by w sobie mieli potrzebę wiedzy i tak byliby pełni pokory. Można by przecież z jednej strony się swoim życiem zachwycić, w tym zachwycie trwać, blask rozsiewać wokół i się w tym blasku, zasłużonym przecież, samemu pławić. Można by dla odmiany nad karierą minioną, no bo wiem, jak to jest w przypadku baletu, kariera kończy się szybko i zazwyczaj człowiek w jednym roku jest na samym szczycie, a w roku następnym jest już na emeryturze, popaść w jakieś takie apatyczne odrętwienie, w końcu co świat miał mi dać, to już dał i próżno by w nim szukać czegoś, co mogłoby się mierzyć z chwilami dawnej chwały. Można by, ale nic z tego się nie wydarzyło.

Roman Komassa napisał pod moim kierunkiem pracę magisterską. Wyśmienitą. Pracę, którą może napisać tylko człowiek, który wielu spraw dowiedział się z pierwszej ręki. Nauka o tańcu, zresztą chyba w ogóle nauka o sztuce, jest poniekąd nauką zapożyczoną, to znaczy opiera się na źródłach wtórnych. Właściwie naukowcy nie wiedzą, o czym piszą. Coś tam przeczytali, coś zobaczyli, o czymś usłyszeli i wyciągają z tego wnioski. Ta wiedza jest zwykle, jeśli naukowiec nie jest szarlatanem, ugruntowana, stabilna i dystans, z którego nauka ku rzeczywistości zwykle spogląda, oferuje jej pewnego typu niewzruszoność, ale czegoś przecież tej nauce brakuje. Brakuje jej elementu doświadczenia, to znaczy zazwyczaj tacy naukowcy sami się tańcem nie zajmują. Objawem tego zapomnienia są czasem najbardziej oczywiste zdawałoby się przeoczenia. Zapominają, że tancerz może być zmęczony, że bolą go stawy czy mięśnie. Można by powiedzieć, że naukowcy zapominają zwykle o tym, że tancerz ma

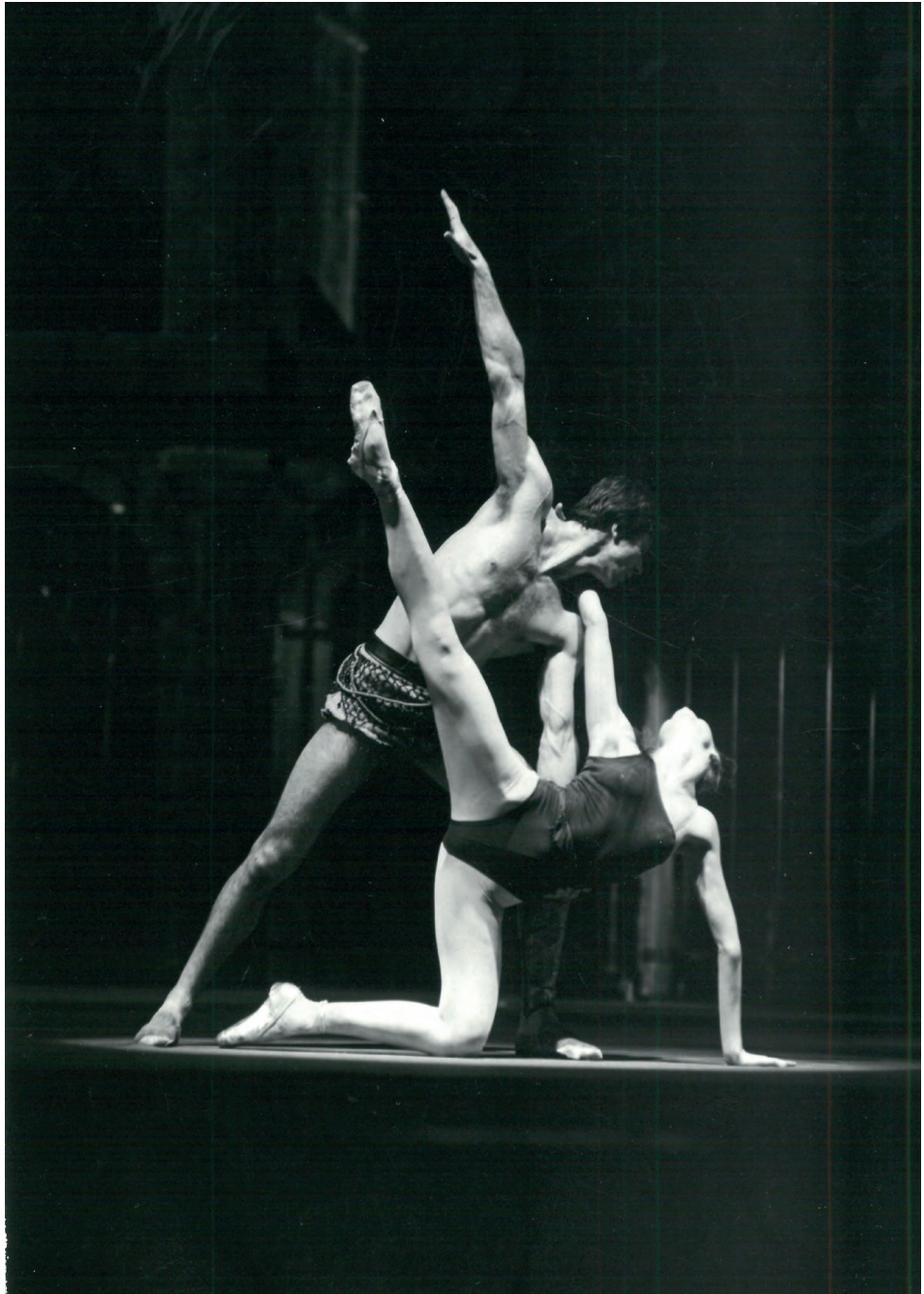
ciało. Ale też brakuje im tego specyficznego doświadczenia występu scenicznego. Myślę, że jest ono jakiegoś typu doświadczeniem świętości. Człowiek staje się na scenie bytem na wpół boskim, dopuszczają go bogowie na chwilę do swojego stołu i dają uszczknąć mu w akcie łaski nieco z tych owych słynnych niebiańskich trunków. Ambrozji, czyli inaczej: dają mu znaleźć się tam, gdzie świat się „nieśmiertelni”. Kiedy ktoś tego choćby nie dotknął, właściwie traci z oczu całość. Ale kiedy ktoś kiedyś dotknął, rzadko potrafi o tym mówić. Tancerze generalnie rzadko mówią, ale jeśli mówią, to zwykle (nie chciałbym przy tym ich urazić) wpadają w słowne kalki, które zresztą zazwyczaj nie tyle oddają doświadczenie, ile powielają ustalenia teoretyków tańca. Wszyscy są zadowoleni, bo generalnie ludzie się dobrze czują, kiedy panuje wśród nich zgoda, ale chyba mimo wszystko rzeczywistość jest w tej zgodzie elementem pominiętym. Doświadczenie zwykle pozostaje niewypowiedziane. Bo wypowiedzieć jest je trudno. Praca ta jest próbą wypowiedzenia tego doświadczenia i sądzę, że jest próbą udaną. Dla tych, którzy zajmują się tańcem, bez względu na to, czy o tańcu piszą, mówią, czy też kiedy sami tańczą, próbą bezcenną, stwarza bowiem możliwość, aby doświadczenie sceny w choćby minimalnym stopniu uwspólnić.

Oczywiście zastanawiałem się nad tym, na ile specyficzna formuła pracy magisterskiej jest zdatna do druku. Są takie fragmenty pracy, które, powiedzmy sobie uczciwie, pisze się w stronę recenzentów czy w stronę coraz to bardziej pęczniejących wymagań może nawet nie metodologicznych, ile urzędowych. Z tych można było z czystym sercem zrezygnować. Można było zatem zrezygnować z przypisów, raczej przyjmowały one w pracy magisterskiej formułę szkolną i odwoływały się do opracowań powszechnie znanych i dostępnych. Ale też zastanawiałem się, czy impresyjna chyba jednak formuła, którą podążała praca magisterska, będzie zrozumiała wtedy, gdy, inaczej niż w przypadku pracy magisterskiej, nie będzie połączona z ceremonią obrony. Tekst dotyczy

spektaklu, który w karierze Romana Komassy okazał się przełomowy. To w nim artysta odnalazł swój głos, dojrzał, stał się właściwie tym, kim jest. Kusiło oczywiście, żeby ten obraz usystematyzować, a nawet dostosować do tej, zwykle przez nas wyznawanej linearnej koncepcji czasu, w której przeszłość prostą linią wiedzie nas ku przyszłości. Bez żadnych załamaniań i bezdroży. Nie będę wchodził w spory z fizykami, ale obawiam się, że taka konstrukcja jest przede wszystkim obca naszemu myśleniu o czasie. Pamięć zatem, cokolwiek by mówić przecież, nie wiem, czy zawsze najbardziej wiarygodna, ale najściślejsza łączność z przeszłością (któż by się przeszłością zajmował, gdybyśmy nie mieli pamięci?) i na pewno łączność najbardziej osobista, właśnie dlatego, że z nieubłaganym kierunkiem czasu wchodzi w spór, domaga się dla siebie innej narracji. Takiej, w której to, co było, będzie mogło wciąż ukazać się jako będące, a nie jako jedynie być, to znaczy takie, które wciąż nas dotyczy, a zatem, mimo tego, że minęło, wciąż jest i wciąż do nas mówi.

Wielu spraw, które znajdowały się w pracy magisterskiej, w niniejszej książce brakuje, są również takie, których tam nie było, a tutaj się znalazły. Słowa, zdania, akapity. Trudno wszystkie różnice wymienić. Osobną część stanowi dodatek *Tancerz ogołocony*. Właściwie jest to samodzielny tekst, trochę zbiór przemyśleń, poniekąd wyznanie wiary. Fragment powstał niezależnie od pracy magisterskiej, mimo to postanowiliśmy włączyć go do książki. Głos dobiega skądinąd, ale jest to głos dialogiczny, czasem podważa zatem wcześniejsze wnioski, ale przede wszystkim szuka współbrzmienia.

Trudno było w tekście umieścić precyzyjnie zebrane informacje na temat artystów tworzących *Spartakusa*, nie było miejsca, w którym można by po prostu wymienić chociażby pełną obsadę, dlatego na końcu książki zebraliśmy podstawowe informacje w tej kwestii, tam też znalazło się miejsce dla krótkiego kalendarium. Kalendarium, dodam, niepełnego, chociażby z tego powodu, że Roman Komassa jest wciąż aktywnym twórcą.



Duet mitosny: Frygia i Spartakus



Duet miłosny: Frygia i Spartakus | Śmierć Spartakusa



Powstanie Spartakusa | Duet miłosny: Frygia i Spartakus



Duet miłosny: Frygia i Spartakus | Obóz gladiatorów





Duet miłosny: Frygia i Spartakus | Powstanie gladiatorów

## Wstęp

Niniejszy tekst powstał jako praca magisterska, którą napisałem pod kierunkiem Juliusza Grzybowskiego na zakończenie moich studiów na Akademii Muzycznej w Łodzi. Od tego czasu kilka lat upłynęło, praca nad tekstem miała swoje momenty przyspieszenia i chwile załamania. Nie myślałem o niej jako o publikacji, a raczej jako o sensownym zakończeniu studiów. Nie jestem pisarzem, ale chciałem, skoro praca magisterska ma postać tekstu, żeby ten tekst był sensowny. W moim wypadku ta sensowność musiała się opierać na doświadczeniu scenicznym. Nie jestem teoretykiem tańca, ale chyba jednak, mimo wszystko, sporo na jego temat wiem. Wiedza wiedzy nierówna. Na pewno ta, którą posiadam, nie jest wiedzą usystematyzowaną, zapewne obraca się w obrębie kategorii, które, obawiam się, w nauce nie są przyjęte jako kategorie naczelne. Bałem się zatem, czy będę mógł tę wiedzę przedstawić inaczej, niż tańcząc. Ryzyko oczywiście potężne. Podwójne. Najpierw kameralne, bo praca magisterska jest oczywiście działaniem kameralnym: promotor, recenzent (dziękuję bardzo dr. hab. Mariuszowi Bartosiakowi za wspaniałą recenzję) i nie tak przecież liczna komisja. Wszystko się kończy uroczystą chwilą nadania tytułu magistra, potem praca zazwyczaj łąduje w archiwum i choć teoretycznie może być udostępniana studentom, zazwyczaj słuch po niej

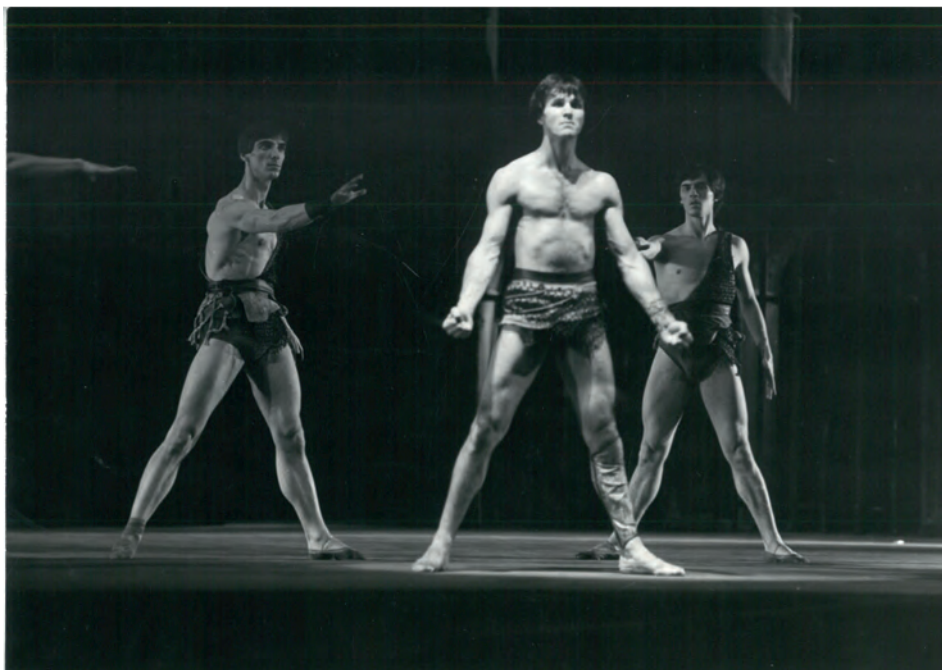
ginie i co najwyżej raz po raz jedynie przypomina sobie o niej wszędobylski program antyplagiacyjny. Czytelnik powiedzmy sobie specyficzny. Jaka cudowna kpina z Horacego. *Non omnis moriar*, bo zapamięta mnie maszyna licząca. Nie pamiętam, czy do myśli o publikacji zachęcił mnie promotor, czy recenzent. Wszystko działo się szybko, wszyscy byli zmęczeni, wieczór robił się późny, a przecież nie byłem jedynym studentem, który miał tego dnia obronę. Dlaczego nie? Jeśli rzeczywiście mam coś do powiedzenia, dlaczego nie powiedzieć tego głośniej, czyli w tym wypadku: dlaczego nie pomyśleć o publikacji? I historia zaczęła się trochę na nowo. Tekst odżył i zaczął zgłaszać różne uwagi.

W pracy magisterskiej pisałem trochę o historycznej postaci Spartakusa, o jego słynnym powstaniu, o muzyce Chaczaturiana i o kolejnych premierach baletu. Taka jest specyfika pracy magisterskiej. Tutaj chyba nie będzie takiej potrzeby. Muzyka jest dostępna chociażby na YouTube. Nie będę oczywiście ukrywał tego, że w spektaklu była muzyka i pewnie o niej kilka wsobnych zdań wygłoszę, ale nie tyle będą one zdradzać jakieś zacięcie ku totalności, ile będą, te zdania wsobne o Chaczaturianie, chyba w dużej mierze zdaniami o mnie.

O Spartakusie powstało wiele książek, zatem każdy zainteresowany bez trudu może znaleźć, czy to w bibliotece, czy w internecie, informacje na temat tej historycznej postaci. Filmy, seriale, w których zresztą ta postać często samej siebie nie przypomina. Spartakus wojownik, Spartakus rozbójnik, Spartakus wojskowy geniusz i Spartakus kochanek. Kto chce, niech szuka. Tego typu informacje, poza tym, że zapewne sumiennie zebrali je już inni, przede wszystkim byłyby tutaj niepotrzebnym balastem. Mogłem więc skupić się nad tym, co dla mnie najważniejsze, to znaczy nad tym Spartakusem, którym stałem się kiedyś na scenie sam. Ja – Spartakus. To „ja”, które się pojawiło w tytule i które w tym akapicie daje nieznośnie, przyznaję, o sobie znać, nie tyle chyba jednak zdradza jakieś powiedzmy w siebie same-

go zapatrzenie, ile tę narcystyczną kategorię wystawia na próbę. Balet jest miejscem, gdzie w którym „ja” pojawia się w rejestrach niebiańskich, wiem o tym i zapewne to moje „ja” nie raz w te rejony zdążyło zawędrować, ale tutaj chyba w takich rejestrach nie przebywa. Raczej jest lęklive, siebie samego niepewne i jak nigdy indziej wygląda za poczuciem wspólnoty. Ja – nie ja? No właśnie. Czy sprostą temu zadaniu? Czy byłem wiarygodnym Spartakusem na deskach Opery Bałtyckiej w Gdańsku? Gdzie kończył się Spartakus, a zaczynał Roman Komassa i czy w ogóle sensowne jest mówienie o takim rozróżnieniu? Oczywiście, że chciałem, żeby mój Spartakus był tym najprawdziwszym, zdaję sobie jednak sprawę z tego, że byli i inni i mogę powiedzieć, że kilku przynajmniej takich znam, którzy się (czy siebie) w tej postaci odnaleźli. Dlaczego bohater ma tak silny wpływ na osobowość i kreację tancerza? Czym zatem jest kreacja i co, ewentualnie kto, za nią stoi? Pytania się mnożą, i nie tyle przecieź myślę o tym, by teraz je wszystkie wymienić, jedynie co, to chciałbym zwrócić w ich kierunku uwagę. Tam będę się rozpytywać. I tam będzie, mam nadzieję, zmierzać moje pisanie. Ten oczywiście na poły tylko obiektywny trop będzie obejmować moje osobiste doświadczenia i obserwacje podczas procesu przemiany. Chociaż chyba powinienem powiedzieć inaczej. Czysta subiektywność zadowala się sama sobą, skoro coś jest tylko moje własne i jako takie to postrzegam; nie mam pretensji, jeśli nikt inny w tej subiektywności nie uczestniczy. Nawet więcej, czasem cenię sobie właśnie te momenty, w których, właśnie dlatego, że są czysto subiektywne, uczestniczyć mogę tylko ja. Tymczasem mam poczucie, że moje doświadczenia, na które mogę spojrzeć z pewnego dystansu, a zatem w jakiś sposób chyba uobiektywiać, mogą być dla innych również interesujące. Nie dlatego jednak, żebym sądził, że interesujący mogę być ja (choć oczywiście mam taką nadzieję), ale dlatego, że moje doświadczenia nie są przecieź jedyne w swoim rodzaju i wielu przede mną wcielało się w Spartakusa i wielu będzie

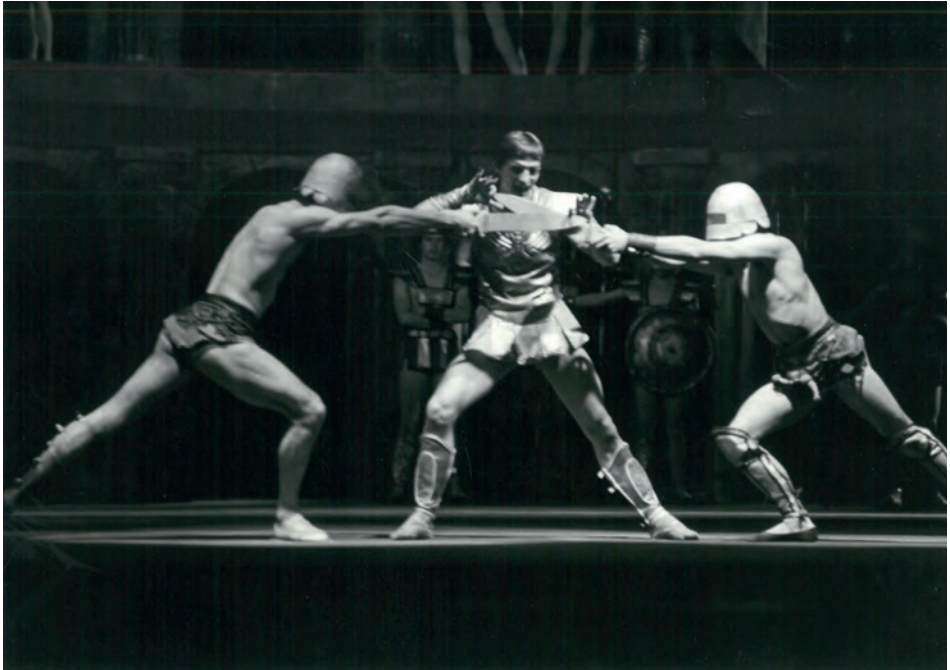
się w niego wcielać po mnie. I myślę, że zarówno w trakcie pracy, jak i po jej zakończeniu będą sobie zadawać w wielu momentach podobne pytania.



Powstanie gladiatorów | Targ niewolników

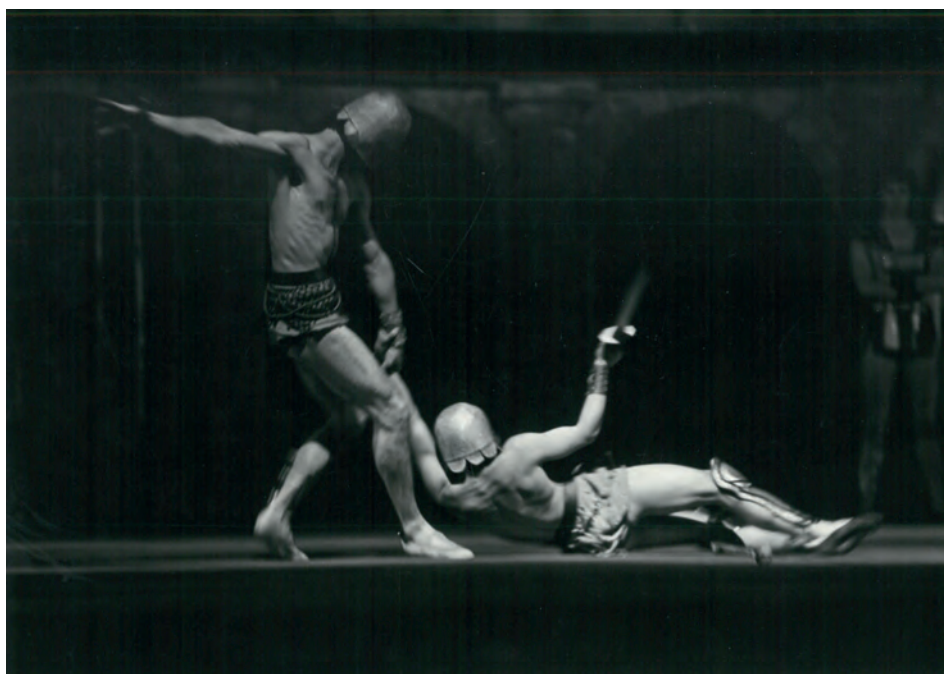


Targ niewolników



Targ niewolników | Walka w Koloseum – Spartakus i gladiator





Duet miłosny: Frygia i Spartakus | Walka Spartakusa z gladiatorem na arenie Koloseum

# 1. Powstanie i pierwsze wystawienie Spartakusa. Konstrukcja idei

Nie ode mnie się zaczęło. Najpierw był historyczny Spartakus. Fakty w skrócie: niewolnictwo, walki gladiatorów, kłopotliwe powiązanie w nas samych przerażenia i zachwytu – wystarczy wspomnieć film *Gladiator* Ridleya Scotta. Z jednej strony oczywisty opór, z drugiej zaś ktoś by nie marzył, by samemu gladiatorem się stać. Choćby metaforycznie. Czy znamy bowiem bardziej namacalną formułę tych wszystkich snów o prawdziwym mężczyźnie? Bez względu na to, jak byłyby one bajkowe i oderwane. Fantazmat raz po raz powracający w marzeniach sennych, z których się później wstydliwie będziemy zwierzać psychoanalitykowi.

Spartakus w końcu jakoś gladiatorem pozostaje. Jako postać historyczna, szczególnie jako postać historyczna, którą należałoby zawezwać ku chwale wolności, jest co najmniej kłopotliwy. Ale przynajmy, zwykle się wolności w Spartakusie szuka. I ja też jej szukałem w tej postaci. Ale między historycznym Spartakusem a mną było jeszcze kilka osób. W moim przypadku przede wszystkim Aram Chaczaturian. Najważniejszym założeniem twórczym, zarówno w odniesieniu do libretta, jak i do muzyki, było dla niego przedstawienie idei walki o wolność jako niezbywalnej części w dążeniu do szczęścia, zarówno w zakresie indywidualnym, jak i ogólnym,

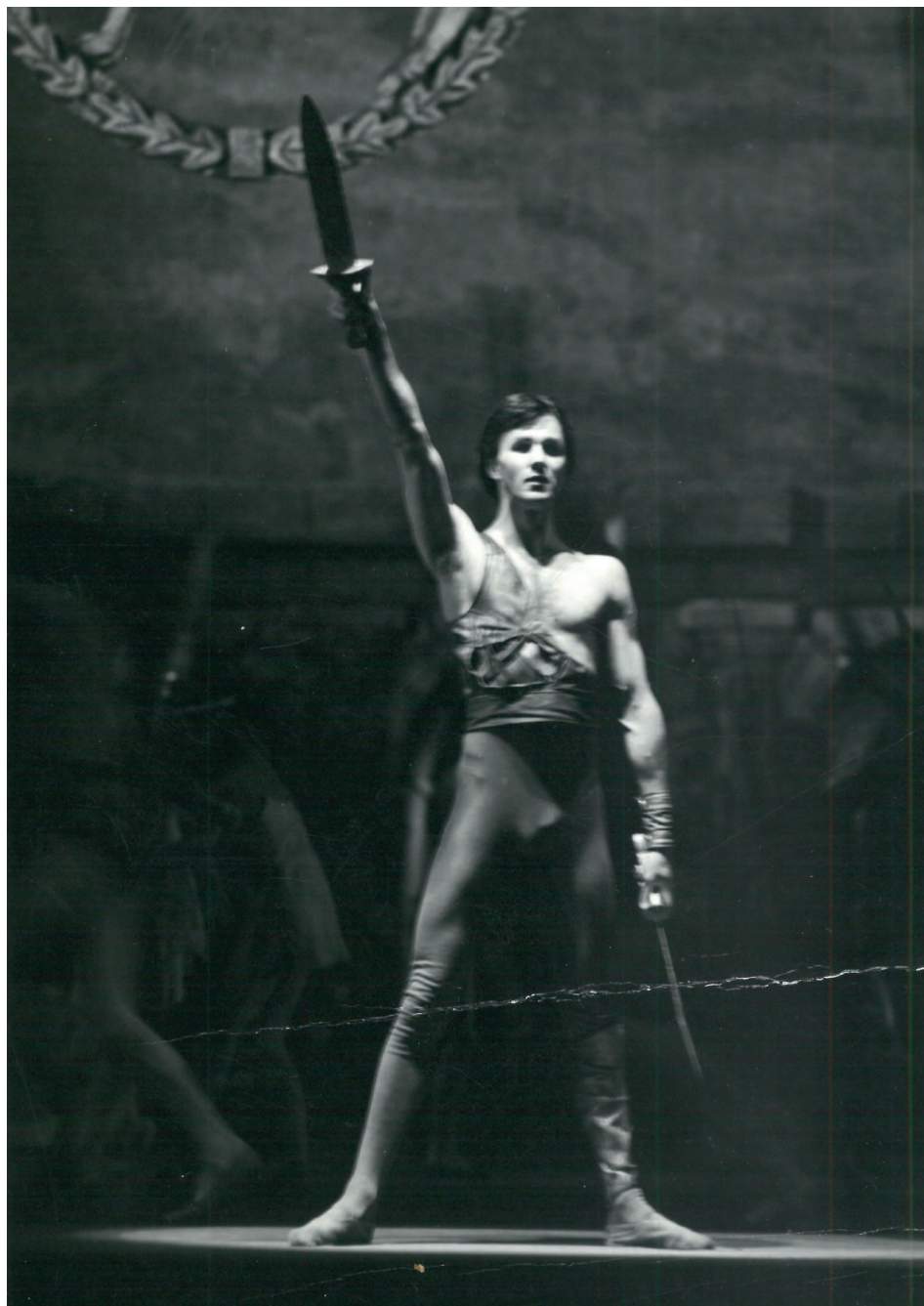
narodowym. Spartakus przedstawiany był przez Chaczaturiana jako uosobienie tej walki. Kwestia techniczna. Chaczaturian skomponował muzykę w roku 1954, premiera baletu miała miejsce dwa lata później w Leningradzie. Owszem, Stalin już nie żył, ale kiedy słyszymy o walce o wolność w totalitarnym państwie, musi to wzbudzić naszą wątpliwość. Czy przypadkiem wolnością nie zostanie nazwane coś innego? Czy pod imieniem wolności nie pojawi się jej przeciwieństwo? Więcej wiemy i więcej potrafimy zrozumieć. Mogę powiedzieć tylko, że z mojej perspektywy wolność w Spartakusie do dzisiaj jawi się tym, czym w istocie swej jest. I taki głos słyszałem i słyszę w muzyce Chaczaturiana. Być może dystans historyczny, odległość niezmierna, która dzieli zarówno nas, jak i Chaczaturiana od starożytnych Rzymian, pozwoliła uniknąć przeinaczeń. Chętnie szukamy formuł prostych „tak albo nie”, a zapominamy o tym, że kiedy proste formuły są niemożliwe, to trzeba szukać gestów drobniejszych. Czasem drobna aluzja i niewyraźne napomknienie mogą mieć o wiele większą siłę niż otwarte czasem deklaracje, których to często, w dużej mierze przecież anachronicznie, dzisiaj od naszych przodków się domagamy. Wątpię, argumentacja, nigdy nie byłam mocny w dyskursie historycznym, mogę tylko powiedzieć, że nie czuję się oszukany.

Od dzieła artystycznego nie możemy wymagać historycznej wierności, jasne, ale też i historia nie jest jedyną drogą, która może nas w kwestii przeszłości pouczyć. Czasem podążająca zupełnie niewyraźną drogą impresja, obarczona naturalnie niewyobrażalnym ryzykiem metodologicznym, odkryje coś, czego nie udało się złowić w niewzruszone sidła historii. Czas w końcu wciąż pozostaje dla nas zagadką i choć linearny podział na przeszłość, teraźniejszość i przyszłość oddaje nam wciąż nieocenione usługi praktyczne, czasem jakby ustępował i przeszłość, choć bezpowrotnie zdawałoby się miniona, jakiś mały samej siebie fragment przed nami uchyla i pozwala mówić bez zapożyczeń, choć przecież innych używa słów i czasem innymi się posługuje imionami.

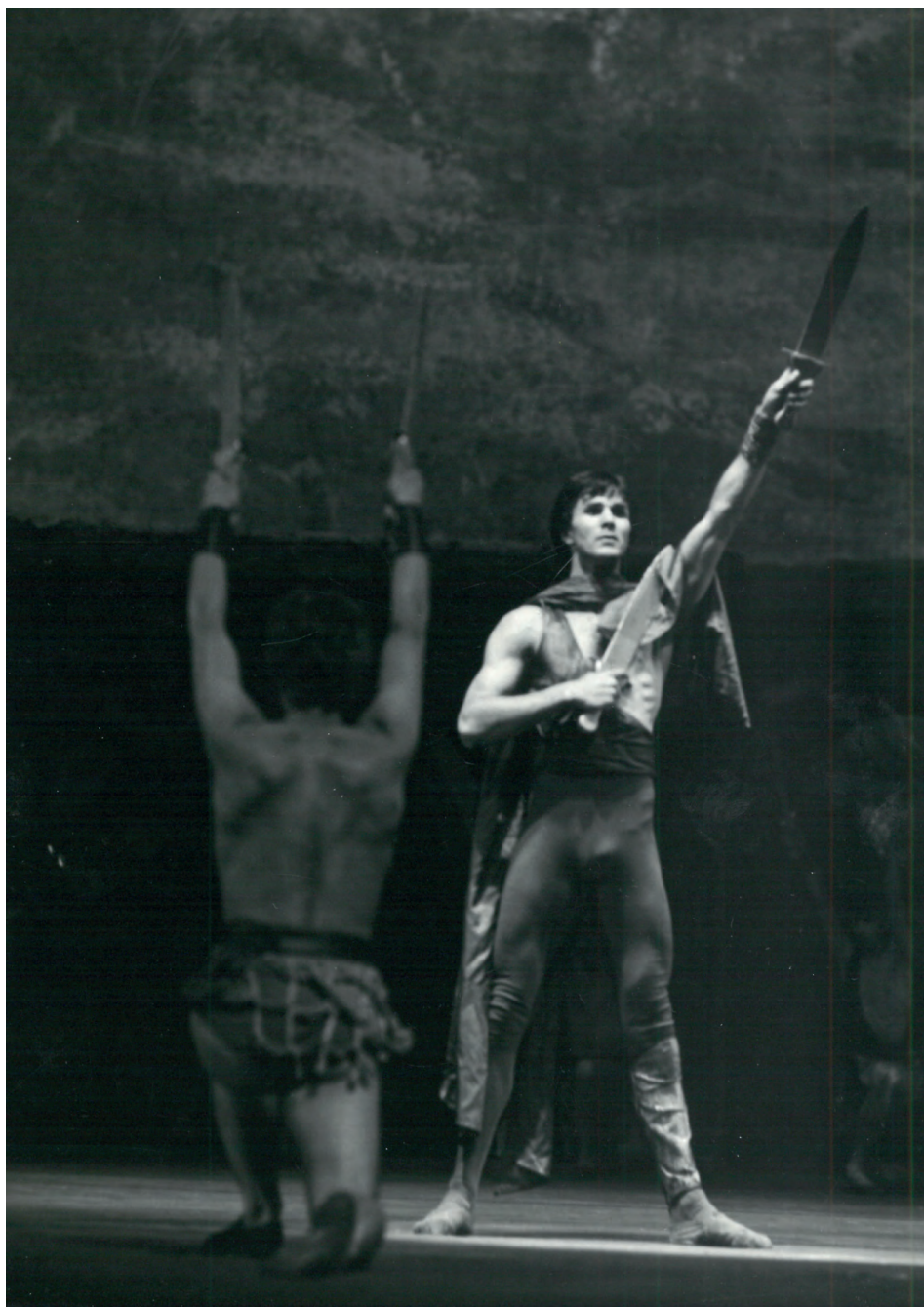
Czas płynie, ale też czas kołem się toczy. Przeszłość wraca, zawsze odmieniona, ale i rozpoznawalna. Czy tak było tutaj? Trochę o tym będę pisał. I trochę będę chyba stał na takim stanowisku, choć oczywiście mam poczucie, że mogę być w swoim spojrzeniu jednostronny.



Duet miłosny: Frygia i Spartakus | Solo Spartakusa (rozterki w niewoli)



Powstanie gladiatorów i Spartakusa

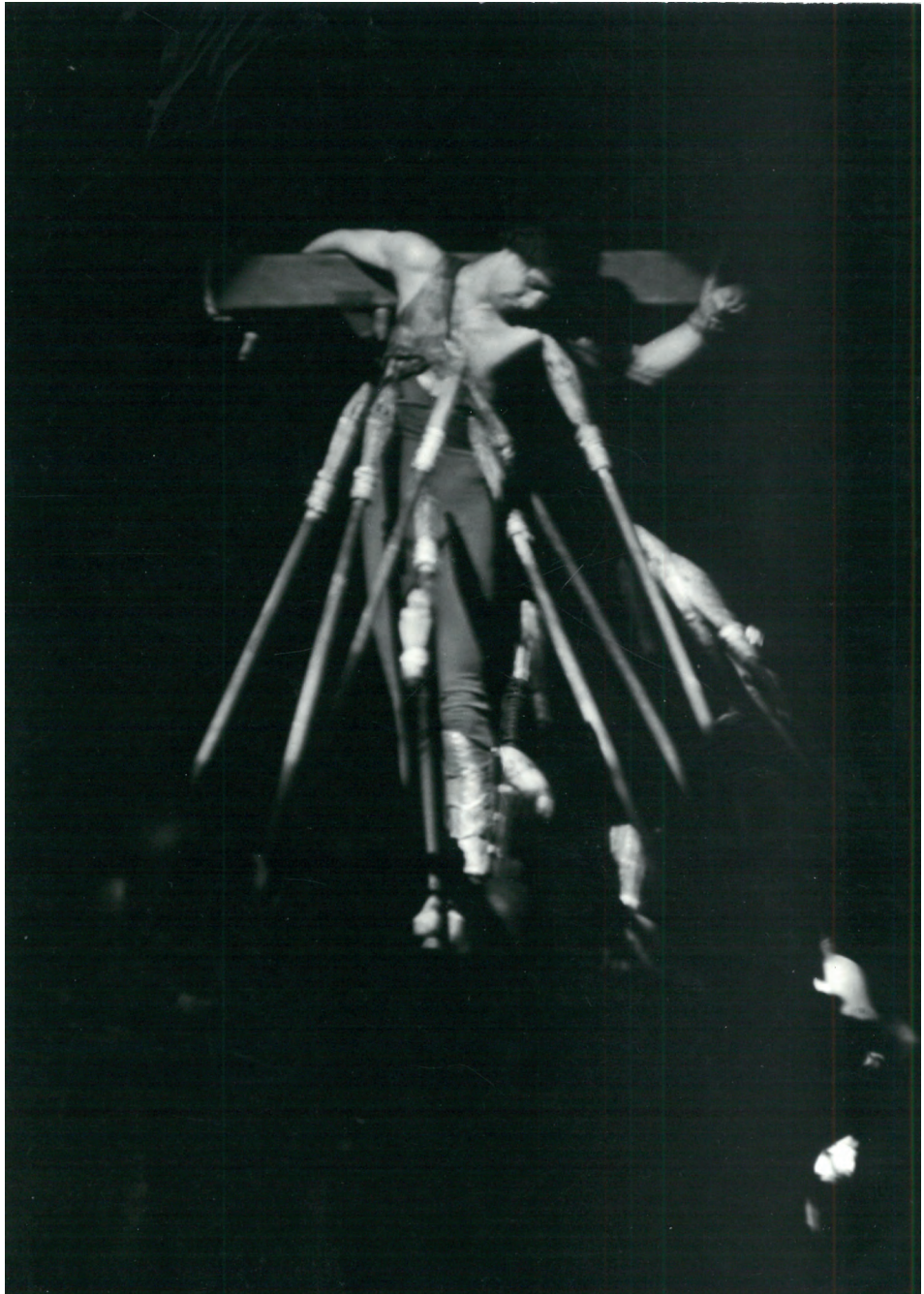


Powstanie gladiatorów i Spartakusa



Solo Spartakusa (rozterki w niewoli)





Ukrzyżowanie Spartakusa – zemsta Krassusa

## 2. Świadome utożsamienie się z tytułowym Spartakusem

Pierwsze pytanie, które mi się nasunęło przed przystąpieniem do prób na sali baletowej, brzmiało: „Jak mogę stać się wiarygodnym Spartakusem?”. Zastanawiałem się, czy moje bycie na scenie rzeczywiście przyniesie oczekiwany sukces i pozwoli dotrzeć do widza. Poszukiwałem pewnej linii, która połączyłaby mnie z postacią Spartakusa. Z jednej strony wydawał mi się on idealnym bohaterem prowadzącym swoją odwagą i męstwem wojsko do wyzwolenia, tworem nieludzkim jednak, a bardziej literackim. W jednym szeregu mógłbym go ustawić z postaciami greckich mitów. Tezeusz powiedzmy, Herakles i Spartakus. Jak kimś takim się stać? Z drugiej strony wydawał mi się kimś bardzo bliskim, współczesnym – kimś, dla kogo wolność była tak samo ważna jak dla mnie, wolność już w jednostkowym znaczeniu, nawet intymnym i nieprzekazywalnym. Tak jakby jego głos dochodził tylko do mnie. Te dwa głosy trudno było ze sobą połączyć. Jeden grzmiał, a drugi był delikatny, może nawet wstydlivy.

O Spartakusie dowiedziałem się podczas zajęć z historii tańca w Państwowej Szkole Baletowej w Gdańsku, tam, gdzie zaczynałem naukę tańca. Obejrzałem wtedy nagranie przedstawienia w choreografii Jurija Grigorowicza. Trudno ten moment przywołać, w końcu młodość w pamięci pęcznieje,

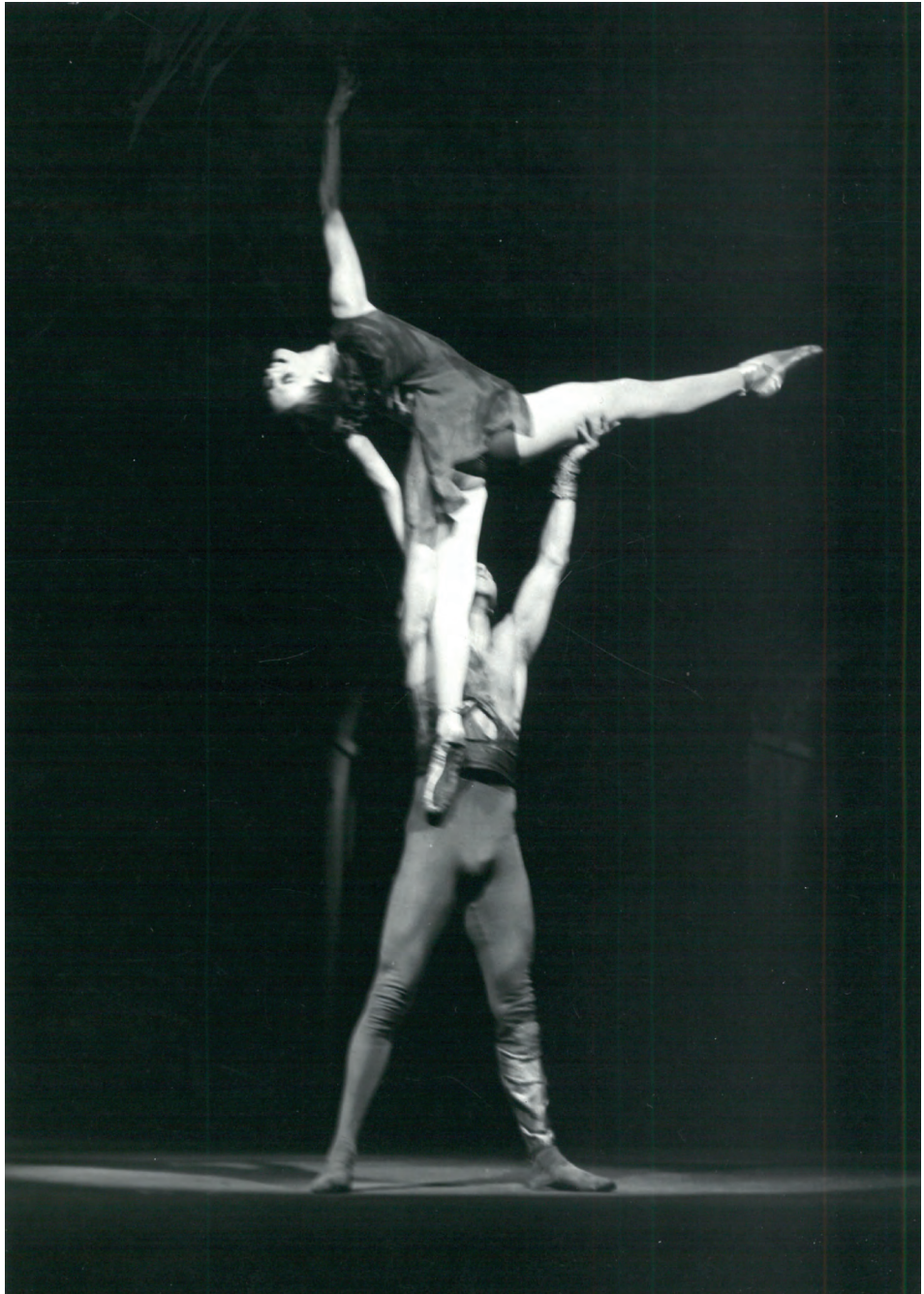
ale na pewno nagranie wywarło na mnie ogromne wrażenie. Spartakus w wykonaniu radzieckiego solisty teatru Bolszoi Władimira Wasiljewa stał się dla mnie wzorem do naśladowania. Marzyłem o zatańczeniu tej wielkiej roli, nie mając pojęcia, ile wysiłku jest potrzebne do osiągnięcia takiej perfekcji tańca. Codziennosc w szkole nie dawała mi satysfakcji, ciągle powtarzanie tych samych schematów sprawiało, że brakowało mi wolności. Trochę paradoksalnie zatem szukałem wolności tam, gdzie czułem jej największy niedostatek. Kiedy zajęcia się kończyły, cichł głos wykładowców i gasty światła, już sam, poza bystrym nauczycieli wzrokiem, naśladowałem sekwencje wariacji Spartakusa. Nie byłem jedyny, wśród kolegów znalazło się też kilku, którzy w skokach i obrotach prześcigali się nawzajem. Takie minizawody trwały czasami kilka godzin. Młodość. Nie czuliśmy zmęczenia. Każdy z nas, powtarzając tę sekwencję kroków, wyobrażał sobie samego siebie na wielkiej arenie z mieczem w ręku. Granie bohatera było czymś wyjątkowym i oczywiście było też uobecnieniem młodzieńczych marzeń o tłącej się w mitach wielkości, ale był to też początek prawdziwej pracy nad sobą. Czasami sam przesiadywałem na sali i w ciszy, przed lustrem, trenowałem niedoskonałe jeszcze skoki. To było pierwsze doświadczenie. Widząc wspaniałego solistę baletu, zdumiewały mnie jego postawa, mężne i dumne spojrzenie, pewne ruchy, dopracowane gesty. W jego działaniu nie było przypadku, wszystko stanowiło perfekcję, którą pochłaniałem z pasją. Droga do takiego sukcesu jest okupiona godzinami prób na sali baletowej, to ciężkie rzemiosło tańca klasycznego, które może zaistnieć jako wybitna sztuka poprzez wiedzę i znajomość sceny. Myślę, że raczej podświadomie rozumiałem ten cel, do którego chciałem dążyć. Bez głębszego podłoża psychologicznego postaci Spartakusa – pierwszą motywacją była technika tańca klasycznego i konkurencja wśród rówieśników. Jako piętnastolatek dopiero wkraczałem w arkaną prawdziwej szkoły. W późniejszym czasie mój rozwój jako solisty baletu znalazł wiele inspiracji w tych doświadczeniach. Zetknięcie

się z wieloma wspaniałymi artystami pozwoliło mi nabrać dystansu i nauczyło pokory w dążeniu do zawodu tancerza.

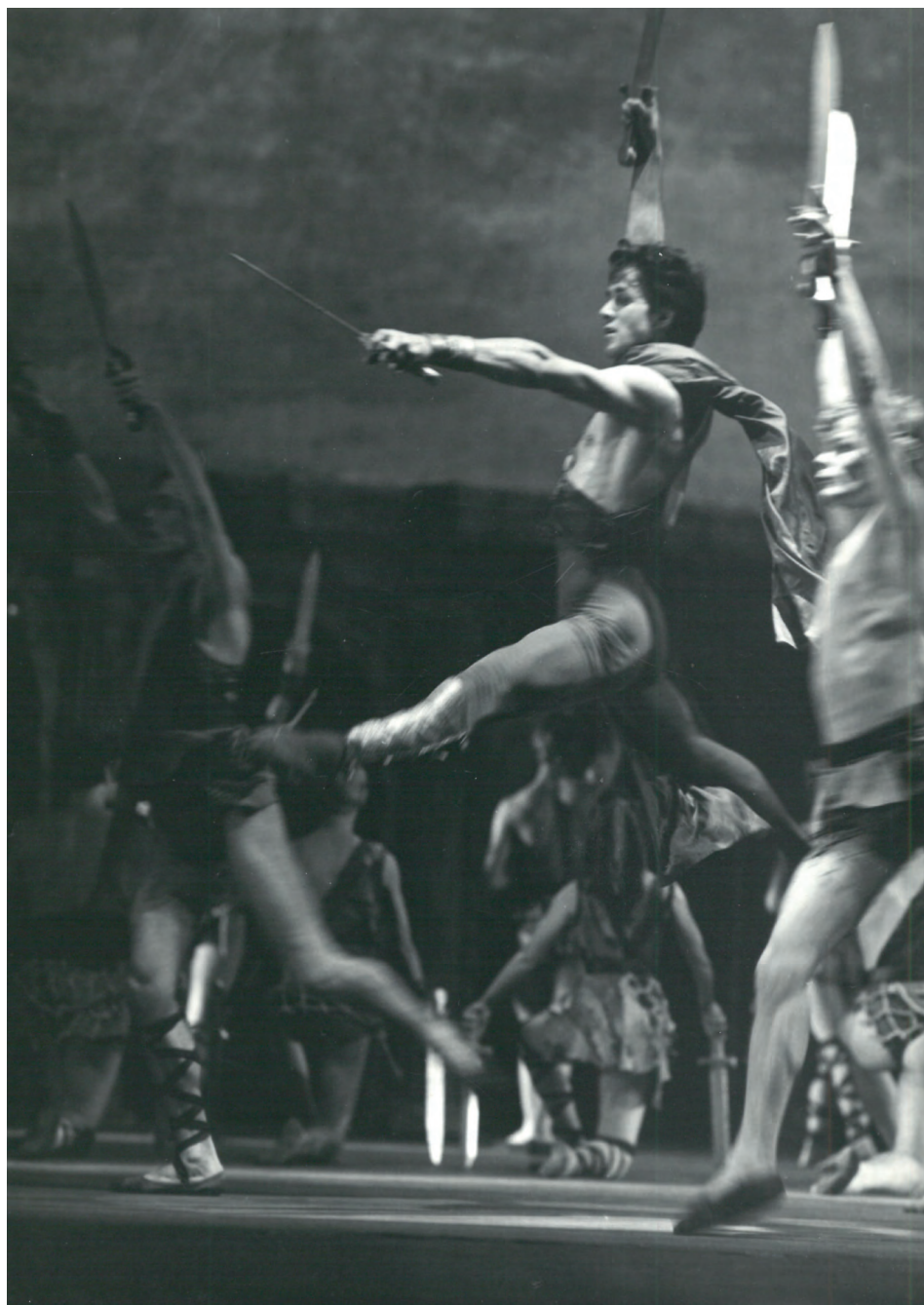
Kolejnym etapem poznania postaci Spartakusa był film *Spartakus* w reżyserii Stanleya Kubricka z 1960 roku z Kirkiem Douglasem w roli głównej. To wcielenie aktora w postać upokorzonego niewolnika stało się dla mnie natchnieniem do pracy nad interpretacją ruchu. Taniec przecież opowiada treść i jest żywym instrumentem ciała, to tancerz świadomy swojej roli zawartej w libretcie może wznieść się na wyżyny uniwersalnej interpretacji postaci, która może być odczytana przez widza. Aktor i tancerz. Trudno powiedzieć, gdzie przebiega między nimi granica. Niby niezmiernie, ale przecież wspólne nas łączą źródła. Droga nie jest łatwa do przebycia – znam tancerzy, którzy pokładając zbyt dużą ufność w aktorskich narzędziach wyrazu, zapomnieli o tańcu, ale przecież wiele jest spraw, które nas łączy i raczej tę łączność winniśmy utrzymywać aniżeli ją tracić.



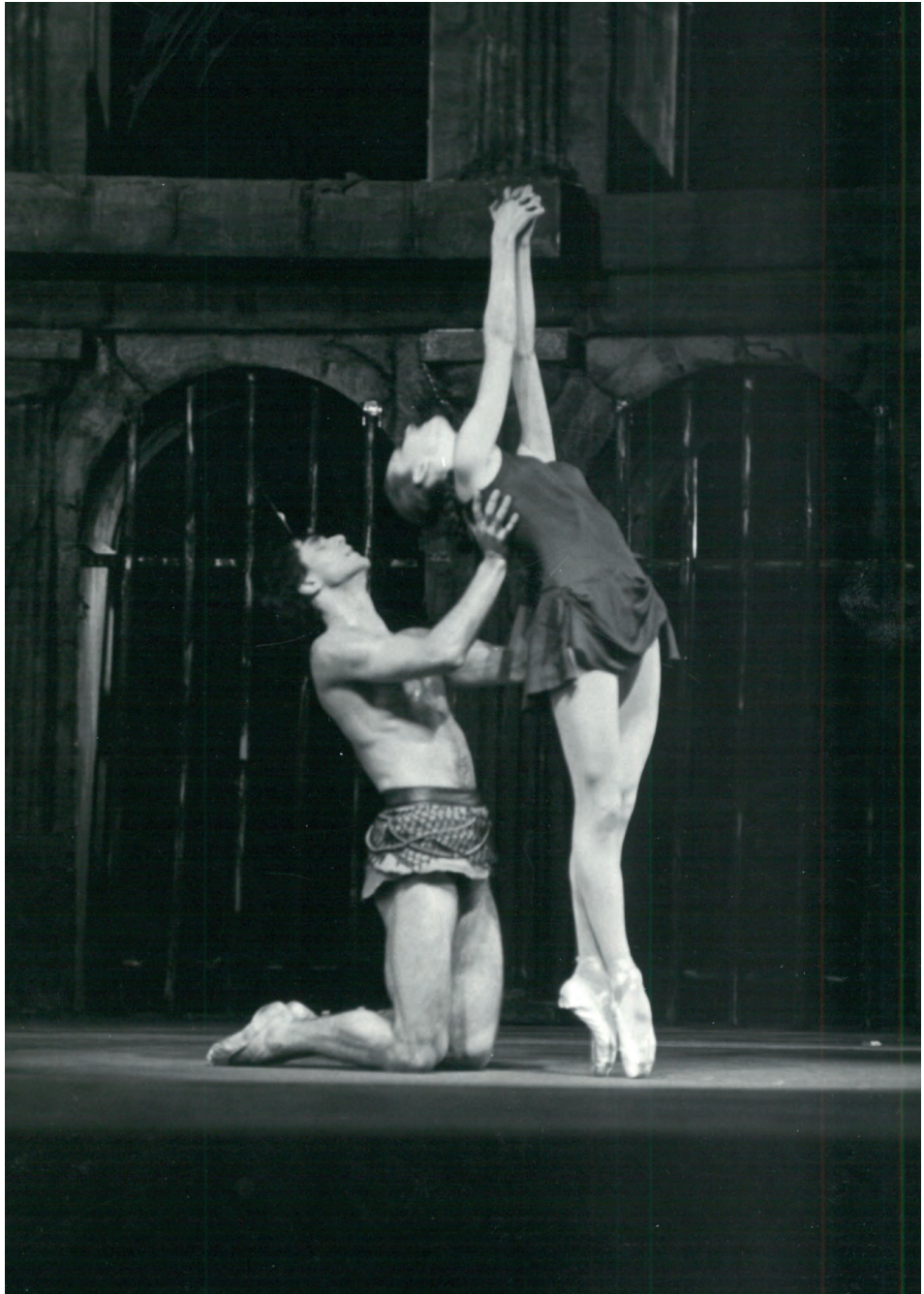
Duet mitosny: Frygia i Spartakus



Duet miłosny: Frygia i Spartakus

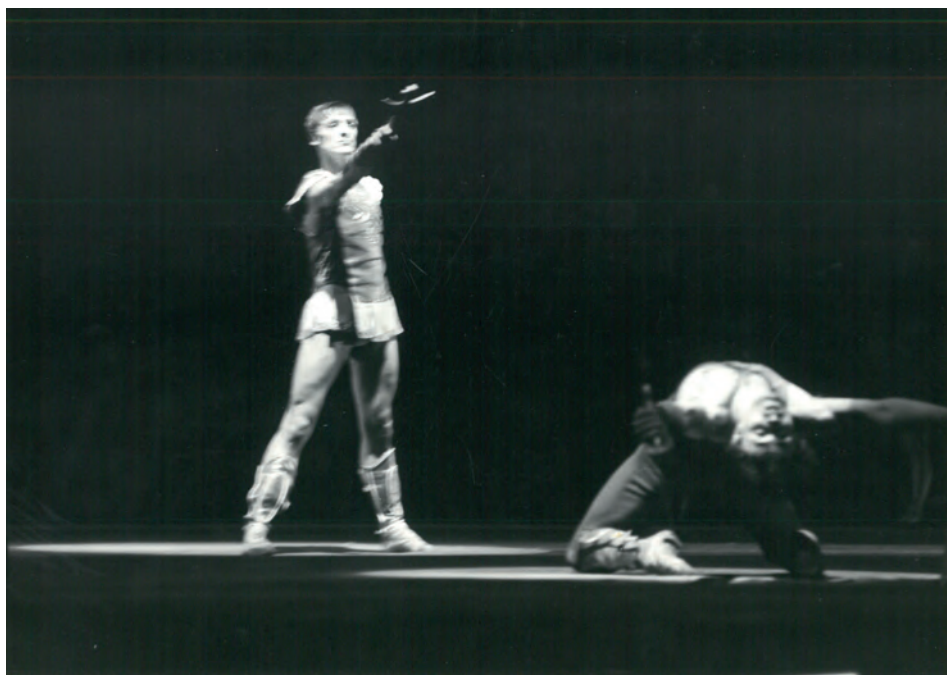


Powstanie gladiatorów i Spartakusa



Duet miłosny: Frygia i Spartakus





Brawa po spektaklu premierowym | Krassus pokonuje Spartakusa – scena finałowa

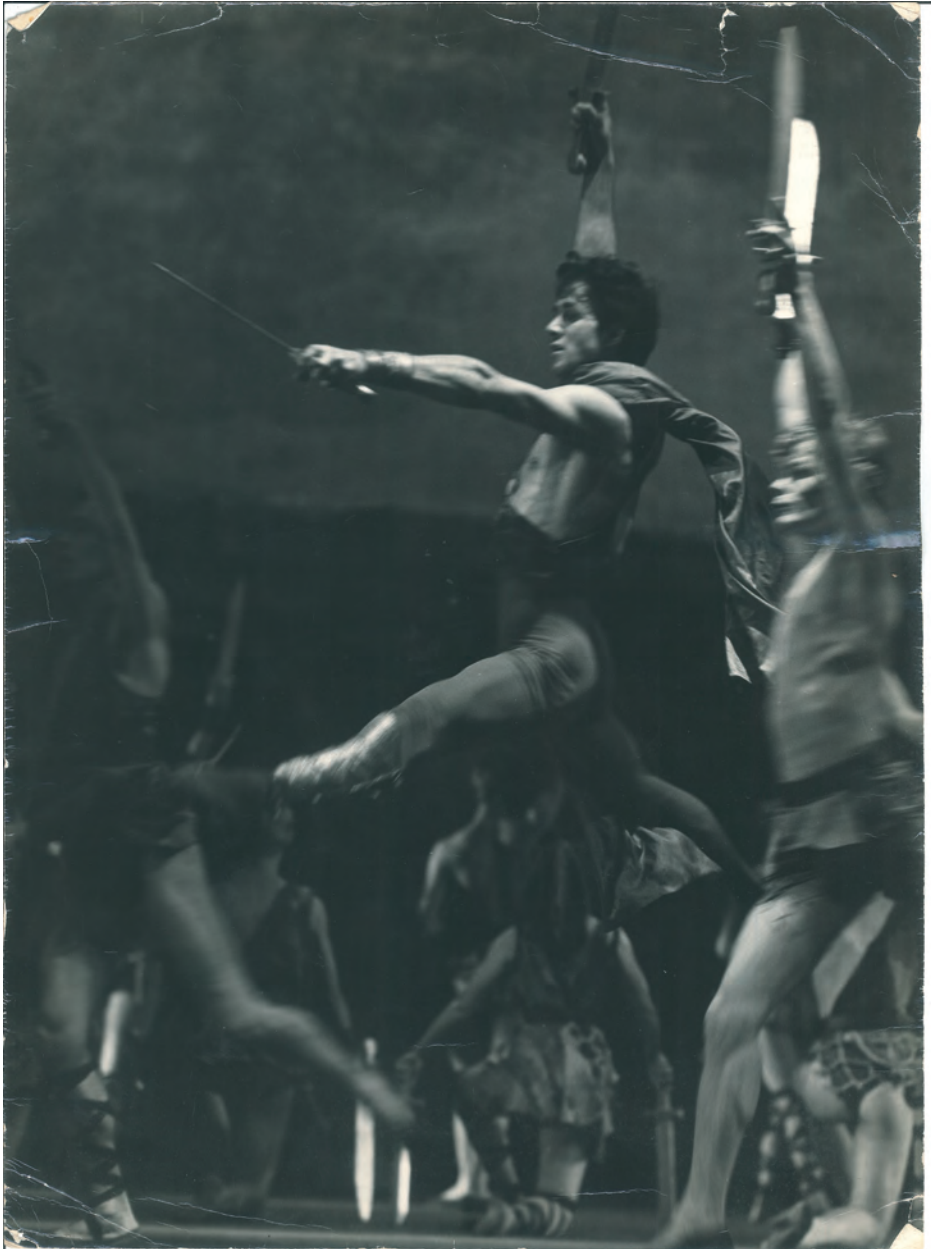
### 3. Próby przekazania autentyczności

Sceną Spartakusa było prawdziwe życie – pole walki, na którym śmierć stanowiła nieodłączny element. Pole walki nie raz było nazywane sceną i oczywiście nie chciałbym szukać tutaj wiernej analogii, ale tak jak w walce jest zawsze coś z przedstawienia, tak w przedstawieniu jest jakaś intensywność, która o walce, szczególnie o tej na śmierć i życie, przypomina. Doświadczyłem tego napięcia, lęku i siły do wyjścia na scenę. W oślepiających światłach reflektorów, nieskończonym półmroku widowni zawsze panuje wyjątkowa atmosfera. Głos instrumentów, szelest kulis i zapach rozgrzanego kurzu. Droga, z której nie ma odwrotu. Potem, kiedy spektakl się zaczyna, wszystko dzieje się bardzo szybko, pewne odruchy i wyuczone sekwencje stają się automatyczne. Ułamki sekund zmieniają czas i przestrzeń, myśl czasami nie nadąża, aby pochwycić ogólny plan przedstawienia. Kiedy jest się w centrum działań podczas scen zbiorowych, choreografia stanowi jedyną ścieżkę, po której można ten obszar przemierzać. Jest ratunkiem niczym nić Ariadny dla Tezeusza. Obecnie widzę ten proces jako pewnego rodzaju relikw – jako coś wyjątkowego dla osobistego rozwoju młodego artysty, który wkracza w dorosłość. Nie tylko to jednak zmienia postrzeganie rzeczywistości.

Konfrontacja z otoczeniem bywa często brutalna. Rola „przyklejała” się do mojej podświadomości i nie opuszczała

mnie aż do chwili premiery, stała się częścią życia i do momentu wyjścia na scenę ogarniała wszystko – nawet realny czas i otaczających mnie ludzi. Spartakus był dla mnie wielkim emocjonalnym przeżyciem, to on stał u progu nowego odkrycia własnego „ja”.

Pragnąc opisać uczucia zawarte w choreografii, można odwołać się do życia, lecz scena dyktuje swoje warunki. W ostatniej sekwencji spektaklu według wersji choreograficznej Jozefa Sabovcika Spartakus umiera na krzyżu. Akt śmierci w tej formie był dla mnie wielkim przeżyciem. Choć akcja zamykała ostatnią kulminację partytury, nie mogłem powstrzymać się od łez. Na scenie można umierać po wielokroć, ale nie znaczy to przecież, że śmierć na scenie nie jest śmiercią. Śmierć symboliczna była uniesieniem emocjonalnym, mogłem widzieć z perspektywy wyniesionego krzyża postacie z widowni. Chwila wyjątkowa, która miała swoje odbicie w późniejszych kreacjach. Tak jakby ten moment na zawsze wpisał się we mnie i stał się niezbywalną częścią mojej osobowości. Wpisane przestanie kształtuje wrażliwość, odsłania wewnątrz i pozwala poznać postać, którą się przedstawia. Jest pewnego rodzaju bagażem na przyszłość. Nie jest ważne, w jakim momencie będzie on potrzebny, ważne, że jest i zawsze mogę z niego korzystać, jako nauczyciel tańca, jak również jako choreograf. Zebrane dane zostają w naszej podświadomości. To wielka skarbnica wiedzy praktycznej, której warto używać podczas nowych wyzwań artystycznych. Czas i miejsce są relatywne – stałe stają się tylko wtedy, kiedy spotykamy się z okiem widza.



Powstanie Spartakusa



## 4. Proces przygotowań do spektaklu

Oczywiście praktyka sceniczna była potrzebna w każdym momencie i nie ukrywam, że na tym etapie rozwoju solisty Opery Bałtyckiej nie byłem pewny swoich możliwości. Postawione zadanie do odtworzenia dojrzałej roli było zatem wyzwaniem. Choreograf narzucał karkołomne kroki i z konsekwencją budował strukturę całego spektaklu baletowego. Z jednej strony trzeba było mu bezgranicznie właściwie zawierzyć, a z drugiej właśnie jemu należało stawić opór, by w tym oporze mógł się wykuwać spektakl.

W procesie przygotowań do roli Spartakusa zrozumiałem, że dyscyplina i wewnętrzny rygor muszą wpisać się w mój plan prób oraz w moje życie. Można powiedzieć, że tancerz jest zawodowym sportowcem, który niestety czasami pozostaje bez opieki medycznej. Wydolność organizmu jest zdana na samoregulację. W zderzeniu z ogromem powierzonej roli nie wiedziałem, na jakie wyżyny byłem zmuszony wnieść możliwości swojego ciała. Proces przygotowań odbywał się stopniowo, systematycznie pod okiem pedagoga baletu i choreografa. Pierwsze próby zawsze są wprowadzeniem – ogólnym szkicem układu choreograficznego. Choreograf zawsze pełni kluczową funkcję w tworzeniu spektaklu. *Spartakus* Jozefa Sabovčika opierał się w dużej mierze na inspiracji prapremierą Jurija Grigorowicza. Nasz zespół był dużo

mniejszy od zespołu teatru Bolszoj, scena miała ograniczoną przestrzeń, więc spektakl został skrócony do dwóch aktów. Realizacja choreografii miała inne zadanie. Głównym składem libretta Sabovčika był przekaz solowych partii i emocjonalne przeżycia głównych bohaterów baletu. Doświadczenie pomogło mi odkryć ten istotny element w ogniu wspólnych prób na sali baletowej.

Pamiętam podejście Sabovčika do każdego z tancerzy. Był konsekwentny, a zarazem potrafił w łagodny sposób przekazać swoją wizję. Czasami żartował, a następnie wracaliśmy do początku sekwencji – powtórki i detaliczna analiza niuansów choreograficznych oraz zmęczenie fizyczne były czymś normalnym. Spektakl wymagał dużego wysiłku ciała, ogólnej kondycji i wytrzymałości.

Przenikanie ładunku emocjonalnego postaci jest najważniejszą cechą powstania autentycznej obecności na scenie. W lirycznych duetach mogłem wykazać się siłą i oddać w pełni romantyczny charakter powierzonego zadania. Moja partnerka Mariola Lebida, grająca Frygię, była już dojrzałą solistką baletu i wspólną pracą mogliśmy się cieszyć na każdej próbie. Pamiętam, że wielokrotnie przyklejała plastry na palce, aby zapobiec krwawieniu. Praca w pointach jest wyjątkowo trudnym zadaniem. Wie o tym każda zawodowa klasyczna tancerka i musi przezwyciężyć cierpienie. Mariola miała charakter, jej profesjonalizm dopingował mnie, szczególnie w duetach. To wzajemne poleganie na sobie dawało mi ogromny komfort pracy. Obsadę zawsze dobiera choreograf. W naszym przypadku jego decyzja, widzę to może nawet wyraźniej po latach, była słuszna: warunki fizyczne i proporcje naszych ciał stanowiły zgodność. Elementy partnerowania powinny tworzyć płynność i harmonię. W *Spartakusie* jest dużo elementów podnoszenia, zmian kierunku i rotacji. To wszystko jest wliczone w układ choreografii, ciężar ciała przekłada się na partnera, co w ogólnym bilansie składa się na efekt końcowy. Wiele ról upadło tylko dlatego, że choreograf niewłaściwie połączył ze sobą tancerzy. Wiele razy czułem,

że za sprawą niewłaściwego zestawienia z wielu spraw muszę zrezygnować i czegoś się z samego siebie wyrzec. Tutaj było inaczej: czułem, że właśnie dzięki takiej, a nie innej obsadzie dowiedziałem się o sobie czegoś, czego w żaden inny sposób bym się nie dowiedział, czego nie dowiedziałbym się również, gdybym był na scenie sam.

W tym czasie moja pozycja i doświadczenie sceniczne wkraczały w nowy, nieznany świat. Oczekiwanie i ambicja zderzały się z nałożonym zadaniem. W początkowej fazie widziałem ogólny zarys postaci, jaką mam kreować. Ten pierwszy szkic dramaturgiczny nie był całkowicie jasny. Pierwsze próby były bardzo ciężkie, wymagały pełnej dyscypliny i wytrzymałości fizycznej. Rola Spartakusa zawierała najtrudniejsze elementy tańca klasycznego.

Balet był przygotowywany w dwóch składach. Tak się dzieje bardzo często. Praca jest wyczerpująca, zdarzają się kontuzje, można powiedzieć, że drugi skład jest składem zapasowym, ale to nie jest do końca prawda. Drugi skład sprawia, że równocześnie powstają dwa lustrzane spektakle, które, również na poziomie pracy scenicznej, wciąż się sobie przyglądają, uczą się od siebie, ze sobą współzawodniczą i dzięki temu pozostają w ciągłej uważności. Ostatecznie czasem trudno powiedzieć, który skład jest pierwszy, a który drugi. Ale oczywiście pewnej hierarchii nie możemy zaprzeczyć. Byłem w drugiej obsadzie i świadomość tego faktu dopingowała mnie do mozolnej i ciężkiej pracy. Mogę powiedzieć po latach, że chyba jednak łatwiej jest być drugim. Cel jest jasny i ucieleśniony. Kiedy człowiek znajdzie się w pierwszej obsadzie, wtedy cel kusi pustką. Nic dalej już nie ma. Tancerz w pierwszej obsadzie jest zawsze nauczycielem. Nawet jakby był nieprzychylny, a nawet wrogi, będzie uczył. Ale czy będzie uczył się? Owszem, uczyć się można i trzeba od każdego, kto ma cokolwiek do przekazania, ale nauka nie jest powiązana wtedy z hierarchią. „Dlaczego mam się uczyć, skoro jestem pierwszy?” – trzeba wysiłku, by zagłuszyć w sobie ten głos.



Oczywiście w pierwszym składzie najbardziej interesował mnie Spartakus. Jego rolę tańczył Andrzej Stasiewicz. Moje relacje ze starszym kolegą były dobre, bardziej konstruktywne niż negatywne, wiedziałem, że jego plastyka ciała i technika są zdecydowanie lepsze od moich. Ten fakt jednak nie zniechęcał mnie do pracy. Przeciwnie, wiele mu zawdzięczam. Miałem inną aparycję. Andrzej Stasiewicz był niskiego wzrostu, co już zdecydowanie odróżniało nas w przestrzeni scenicznej. Technika i precyzja tańca zdecydowanie były po jego stronie, ja z kolei nadrabiałem siłą i prezencją. Szereg różnorodnych naturalnych czynników powoduje, że każdy artysta baletu ma inną proporcję ciała, co z kolei wpływa na estetykę ruchu w spektaklach baletowych. Role często są dopasowane do sylwetki, stają się kostiumem szytym na miarę. Konkurencja jest nieodzowna, to coś oczywistego do przekraczania własnych granic. Przy wykonaniu tych samych układów choreograficznych w przypadku różniących się od siebie tancerzy zawsze zmienia się obraz, jest to wynik interpretacji i linii tańca. Tak też było w przypadku naszej premiery *Spartakusa*. Ruch określa przestrzeń i tak dzieje się w określonych figurach solowych. Kiedy para tancerzy wykonuje duet, proporcje ciała mają istotne znaczenie. Choćby dla kwestii czysto technicznych, wystarczy chociażby wspomnieć podnoszenia. Nie tylko przecież chodzi o sprawność wykonywanych ewolucji, ale również o ich warstwę wizualną. Owszem, kiedy spojrzeć na tancerzy baletu, mogą się oni wydać, szczególnie człowiekowi nieorientowanemu, bardzo podobni, w rzeczywistości jednak różnice między nimi są bardzo duże i mają wpływ na całość spektaklu. Potem widzowie zastanawiają się, dlaczego jedna rola była wiarygodna, a inna nie. Przyczyny mogą być prozaiczne: pierwszy tancerz był za niski, za mocno zbudowany, może za wysoki albo zbyt szczupły. Podobno trzepot motyla w Szanghaju może wywołać trzęsienie ziemi w Los Angeles. Trudno powiedzieć, ale źle dopasowana rola, nawet przy nieludzkim wysiłku i zaangażowaniu, może położyć cały spektakl. W *Spartakusie* mu-

sieliśmy się zmierzyć z wieloma karkołomnymi pozami. Każda premiera otrzymała burzę braw, co było największą nagrodą. Można powiedzieć zatem, że znam Spartakusa ze sceny i znam go z widowni. Kiedy bowiem byłem na widowni, przyglądałem się, jak mój kolega tańczy moją rolę. Kiedy zaś sam ją tańczyłem, mogłem się spodziewać, że na widowni jest ktoś, kto zna moją rolę tak samo dobrze jak ja. Mówiąc inaczej: mogłem się spodziewać, że na widowni jest sam Spartakus, który próbuje rozpoznać we mnie siebie samego.

Kim był Spartakus? Dlaczego stał się mitem dla współczesnych ludzi? Czy Spartakus mógł przeżyć i żyć na wolności? Nie tyle jako postać historyczna, ile jako mitologiczna właśnie? Czy zwycięstwo nie stałoby się dla mitu unicestwieniem? Dlaczego dramat tej postaci ma tak wielu naśladowców? Te pytania powstały w trakcie prób na sali baletowej, gdzie bohater zawarty w librecie baletowym został jasno określony. Czy grając Spartakusa, powinienem wyjść z tej próby zwycięsko, czy powinienem przegrać, by dopiero w akcie ofiary stać się wcieleniem głównego bohatera? Spartakus i ja sam, materia mojego ciała i technika wyrazu zaprzęgnięta w monumentalnej muzyce Arama Chaczaturiana. Czy wejście na scenę jest bezpieczne? Czy zyskam, czy stracę? Wyraz sceniczny, za który trzeba często zapłacić wysoką cenę... Ofiara Spartakusa i ofiara tancerza. Scena jest trochę przecież ołtarzem ofiarnym, może jego emanacją, ale jakoś przecież, choćby na zasadzie pewnego typu samowykluczenia się spod panowania norm społecznych, ten, kto wchodzi na scenę, dla dobra ludzi przecież i ku ich mądrości, staje się elementem społecznie kłopotliwym. Nieprzewidywalnym. Kimś, kto nie wiadomo, kim jest. Kimś, kto jest właściwie, mówiąc słowami Eurypidesa, „jakimkolwiek kimś”.

Granice możliwości zawsze towarzyszą powstawaniu roli. To one uświadamiają, gdzie się znajduję, do czego muszę dążyć, aby zbliżyć się do autentycznej postaci. Cierpliwość na próbach i pełne oddanie, wiara, że choreograf wie, co robi, mają duże znaczenie w realizacji spektaklu fabularne-

go. Oczywiście każdy dzień jest inny, życie osobiste też ma wpływ na dyspozycję na próbach. Powstaje pytanie: jak oddzielić te dwa światy, aby uzyskać stan optymalny? Spełnić oczekiwania widza, uzyskać aplauz i aprobatę samego siebie – to nie jest łatwe zadanie. Czas przygotowań do premiery to określony grafik prób, który jest ograniczony w czasie, indywidualne opracowanie postaci zawsze odbywa się poza zajęciami. Miałem szczęście współpracować z wybitną pedagog baletu radzieckiego Galiną Stupnikową. To ona swoim zawodowym doświadczeniem pomogła mi przy realizacji *Spartakusa*. Przyznam, że wymagania były wysokie. W profesjonalnym zespole nie ma miejsca na słabości, praca nad postacią wymaga pełnej koncentracji, choć czasami jakiś element tańca trzeba było powtarzać wielokrotnie. Zmęczenie było nieodzownym towarzyszem każdego dnia. Wszystko po to, by ugruntować formę wykonania roli.

Choreograf podczas prób wielokrotnie sugerował pewne podejście do poszczególnych elementów artystycznego wyrazu. Mówiąc krótko: kiedy choreograf wie, czego chce, i o tym, że choreograf wie, wiedzą również tancerze, to dodaje siły i wiary w siebie. Poszczególne elementy poznawałem od podstaw. Wszystko opierało się na z gruntu nowym doświadczeniu. Przestrzeń i współpraca z zespołem – pytanie i odpowiedź. Ta wiara w nową kreację niosła jak na skrzydłach. Był też czas na własną analizę. Wiele godzin spędzałem sam na sali baletowej, powtarzałem choreograficzne elementy i ciągle szukałem miejsca dla swojej interpretacji. Mogę z całą świadomością podkreślić, że te poszukiwania własnej interpretacji otwierały nową przestrzeń, nowe spojrzenie na siebie. Powierzona rola nie tylko dopingowała do kolejnych nowych kroków, ale oddziaływała bezpośrednio na kształt całej mojej kariery zawodowej. Wtedy nie zdawałem sobie z tego sprawy, byłem przypisany do pewnego schematu, który obdzierał mnie z indywidualnej cechy artysty. Czas prób był podzielony, dziennie spędzaliśmy na sali po kilka godzin, wielokrotnie sami zostawialiśmy po godzinach pracy,

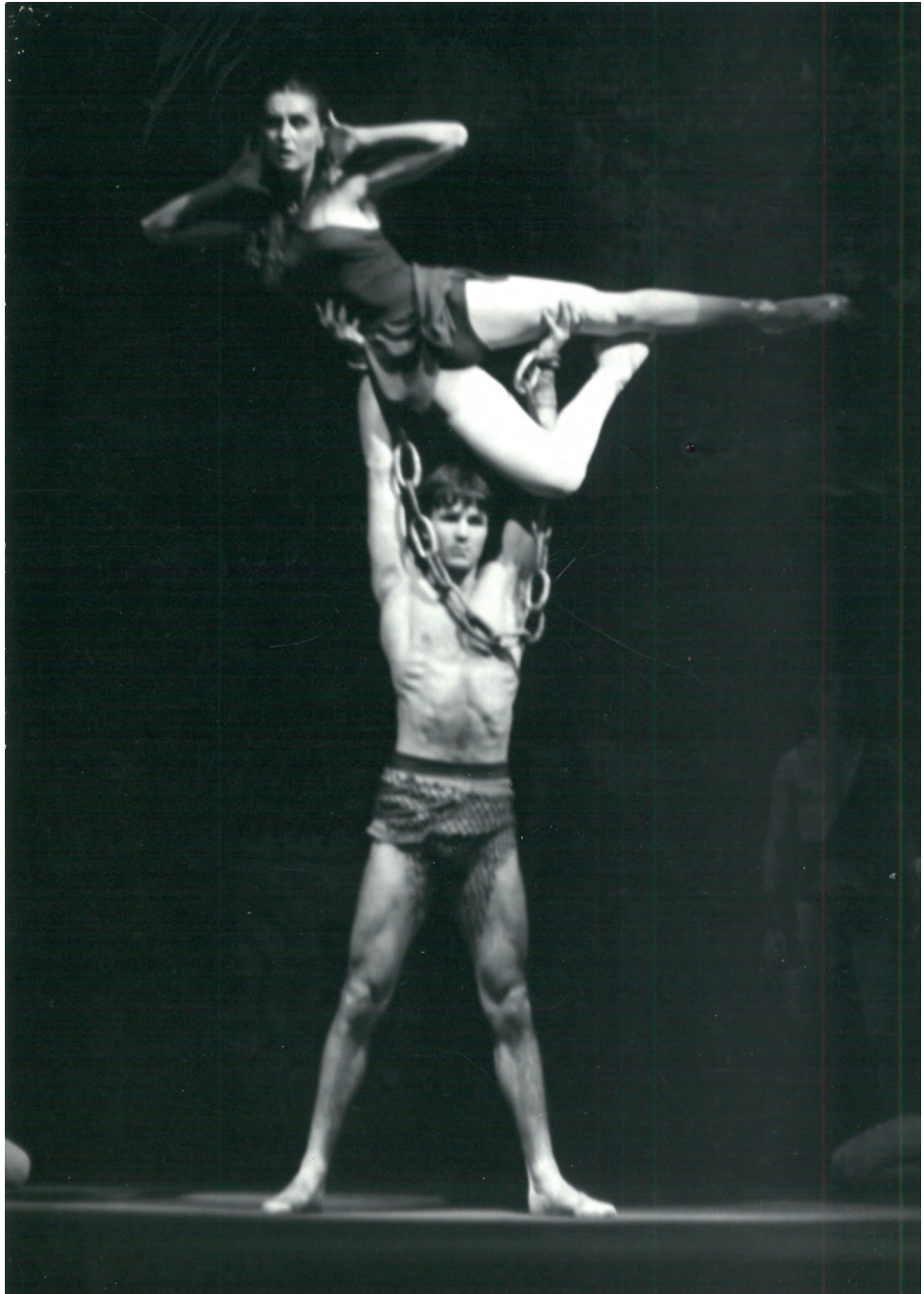
aby dopracować szczegóły gestów i technicznych sekwencji. Był to jedyny sposób na kreatywną pracę. Postać Spartakusa budziła ciągle nowe odkrycia. Wiedziałem, że wyrażenie cierpienia nie może być przesadzone, a liryzm nie mógł być infantylny. Poszukiwałem nowych środków wyrazu, w napięciu i upartej postawie twórczej przeobrażałem postać libretta na siebie samego. Stawałem się Spartakusem.



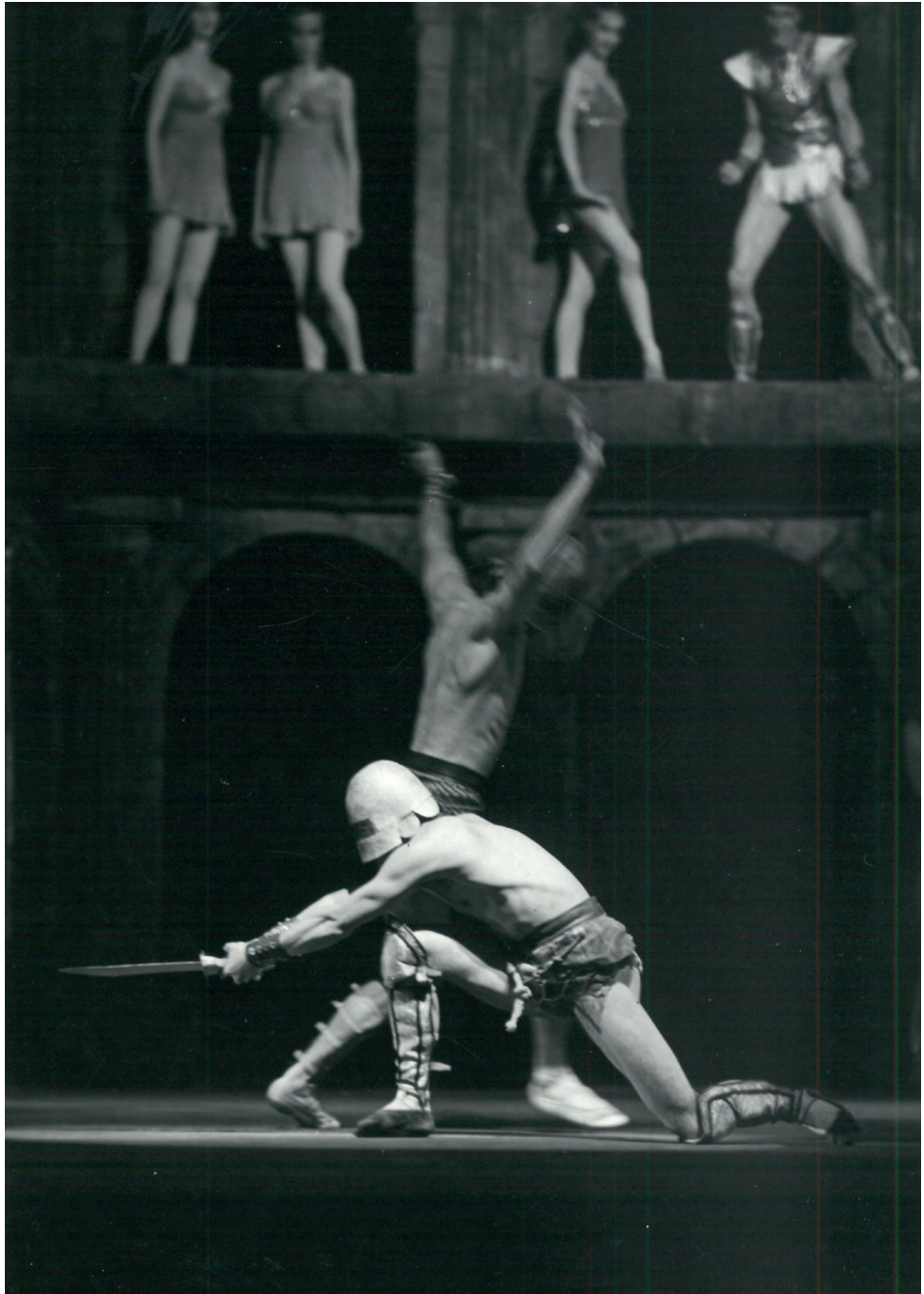
Powstanie gladiatorów i Spartakusa



Klęska Spartakusa | Krassus zwycięża



Targ niewolników: Frygia i Spartakus



Walka na arenie: Spartakus i gladiator



Targ niewolników: Frygia i Spartakus





Targ niewolników: Frygia i Spartakus

## Świadomość artystyczna i efekt końcowy

Świadomość jest olbrzymią siłą do pracy nad postacią w spektaklu baletowym, ale zarazem niesie za sobą odpowiedzialność w przekazie uniwersalnych treści dla widza. Oczywiście bez odpowiedniego przygotowania technicznego efekt mojej pracy byłby skazany na porażkę, gdyż przebieg długofalowych przygotowań wymagał kilkuset powtórzeń, aby oddać właściwą formę postaci Spartakusa – to on sam w sobie był celem i zarazem uzasadnieniem roli. To za jego sprawą musiałem zrozumieć, dlaczego chcę wcielić się w jego postać. Struktura teatru narzuca pewne działania i wielokrotnie nie ma czasu na dogłębną analizę podłoża emocjonalnego roli, która jest powierzona artyście baletu. Przecież w toku prób nie chodzi o bezmyślne powtarzanie układu choreograficznego, gdyż sam układ w sobie jest tylko nośnikiem technicznym informacji, na których powstaje prawdziwa postać spektaklu. Tylko świadoma współpraca z choreografem i pedagogiem (asystentem) może przynieść efekt i oddać prawdziwy obraz bohatera w spektaklu.

Pierwotnym założeniem choreografii jest stworzenie układu ruchów tanecznych w balecie. Tancerz jest trochę aktorem, który bez słów wyraża dramat postaci, na szczególną uwagę zasługuje tu uniwersalny język ciała, będący nośni-

kiem informacji i przekazu treści dla widza. Oczekiwanie każdego artysty jest zawsze nastawione na sukces, zaistnienie na scenie i bycie dostrzeżonym przez krytyków – to stanowi największe wynagrodzenie dla artysty. Musiałem przebić się przez ten świat dźwięków i dotrzeć do widza. Praca z lustrem czasem pomaga, można zobaczyć siebie i skorygować własną mimikę. Od podstawowych gestów i patetycznych uniesień, szukałem środka wyrazu. Oddać treść dramatu – to był główny cel pracy indywidualnej. Do jakich obszarów widza udało mi się dotrzeć? Oczywiście samokrytyka była potrzebna, bez niej nie mógłbym się rozwijać. Motywujące były słowa uznania wśród znajomych i brawa widowni. Kiedy jednak byłem sam przed lustrem, w skąpym stroju przypominającym gladiatora, poprawiałem ciągle detale kompozycji choreograficznej. Zdarzyło się też, że przed występem choreograf wchodził na salę i wspólnie szukaliśmy końcowej linii ruchu. Ten moment był wyjątkowy. Wspólna wymiana myśli przełożona w postać Spartakusa pozwoliła odnaleźć mi drogę nowej formy wyrazu. Myślę, że spotkanie Jozefa Sabovčíka przyczyniło się w dużym stopniu do mojego rozwoju artystycznego. Ten etap stanowił wielkie bogactwo informacji na przyszłość. Byłem 23-letnim tancerzem, który dopiero wkraczał w klasyczny repertuar. Po latach widzę wyraźnie, że każda rola buduje następną. Tu też tkwi przestroga, aby nie powielać schematów. Środki wyrazu powinny zawsze stanowić odrębność w kreowaniu nowej postaci.

Spartakus, jako silne przesłanie historyczne, miał dla mnie jasne cechy. Walka o wolność, miłość do ukochanej i solidarność wśród niewolników, bunt i rozterki przed bitwą. Wiele tych wątków można połączyć w jasną strukturę. Spartakus, jako symbol, był dla mnie wyzwaniem i czytelnym obrazem libretta. Wiek też miał swoje znaczenie: siła prężących się mięśni i ciągły trening, konkurencja jako doping podnosiła poziom adrenaliny, niewyczerpane siły stanowiły bazę dla kształtowania roli, chęć pokazania wszystkim, że stać mnie na jeszcze więcej, odbić się od podłogi i przelecieć kilka metrów

w powietrzu w pięknym szpagacie. Ten spektakl był czymś wyjątkowym w mojej karierze, ukształtował moją wytrwałość do osiągnięcia celu. Może to przestanie historycznej postaci stało się realne i Spartakus, którego grałem, nie tylko wpiisał się we mnie, ale też ja, Spartakus z baletowego spektaklu wystawionego w Operze Bałtyckiej, stałem się częścią tego historycznego Spartakusa. Nie tylko na prawach komentarza, bo to oczywiste, ale na prawach wspólnej czy uwspólnionej tożsamości.

Pamiętam taką chwilę na scenie, kiedy nic się nie działo, nikt nie wykonywał żadnego układu choreograficznego, orkiestra zamykała ostatnie frazy utworu, a z widowni nie dochodziły żadne dźwięki – cisza przed ostatnią sekwencją budowała napięcie. Stałem na środku sceny i wpatrywałem się z całą siłą w czarną ścianę widowni, widziałem siebie samego z pewnego dystansu, czułem fizyczną siłę i błogi spokój. Oddech i bicie serca uzmysławiały mi, że żyję. Mogę śmiało powiedzieć, że panowałem nad tą chwilą, która obdarowała mnie pewnego rodzaju błogością bycia, bycia na scenie w roli Spartakusa. Po zakończeniu tych długich sekund usłyszałem brawa. Może odruchowo ktoś odebrał moją siłę, a może to magia postaci ubrana napięciem emocjonalnym była autentyczna? Ten stan przed bitwą był prawdziwy na deskach Opery Bałtyckiej.

Próby i wytrawne oko choreografa pomogły nam uzyskać optymalny rezultat. Czułem zadowolenie, że nasze wspólne sekwencje były harmonijne. Jozef Sabovčík miał charyzmę, którą zarażał nas na indywidualnych próbach. Pomimo zmęczenia czas spędzony w toku realizacji był odkryciem wewnętrznej kreacji Spartakusa, przemiany z niewolnika w bohatera, który oparł się rzymskiej władzy. Moja systematyczna praca sprawiała, że czyniłem postępy, choć czasami oczywiście stawiałem sobie pytanie, czy spełniam oczekiwania choreografa i czy podołałam wyrazić dramaturgię postaci. Przecież scena jest wyjątkową areną i na jej deskach nie mogło być zawahania lub błędu. To ją trochę zbliża do

areny gladiatorów. Widownia, wiem przecież o tym, potrafi być bezwzględna. Czasem człowiek się w jej zachwycie pławi, a kiedy indziej znosi za jej sprawą upokorzenie. Efekt jest tylko do pewnego stopnia w naszych rękach. Czasem potężny nawet wysiłek idzie na marne i mimo setek prób i litrów wylanego potu spektakl kończy się klapą. To wszystko determinowało do rzetelnej pracy, ale zawsze pozostawała doza lęku, która trzymała mnie w ryzach. Na scenie nie ma powtórek, to miejsce zawsze powoduje, że trzeba zachować ciągłą koncentrację. Każdy krok musi być zaplanowany i określa świadomy dystans do powierzonych ról. Taka wiedza przychodzi stopniowo. Trzeba ją poczuć i przetańczyć. Choreograf w tym czasie jest drogowskazem, to on widzi całość spektaklu i wydobywa z wykonawców ich indywidualne cechy. Sabovčik miał doświadczenie, działał progresywnie, w ciągu dwóch miesięcy prób byliśmy gotowi do wystawienia Spartakusa. Premiera, ale każde przedstawienie jest znowu czymś pierwszym i nieodwołalnym. Sukces niesie zawsze pewien niedosyt, takie uczucie nie odstępowało mnie nigdy po skończonym spektaklu.

Głównym elementem scenografii (autorstwa Łucji i Brunona Sobczaków) była konstrukcja Koloseum w barwach szarości. Na jej tle odbywał się dramat pierwszego aktu. Scena przywoływała nastrój areny gladiatorów. Cele gladiatorów znajdowały się na najniższej kondygnacji, w górnej części stało wojsko rzymskie i Krasuss. Podłoga była pokryta malowanym płótnem, na którym odbywała się akcja. Pamiętam, że czasami płótno było źle naciągnięte, co sprawiało problemy przy obrotach. Stopa nogi odpornej wkręcała się w materiał, blokując staw skokowy, co groziło kontuzją. Szorstki materiał działał jak papier ścierny i przy parterowych pozach ścierał skórę. W tamtych latach nie było dostępu do podłóg baletowych z tworzyw sztucznych. Drugi akt przedstawiał zniszczone Koloseum, część konstrukcji była podwieszona do sztankietu, pozostała zaś część była zdjęta ze sceny. Horyzont ukazywał szare obłoki nadchodzącej burzy. W koń-

cowym obrazie, kulminacji spektaklu, na scenie pojawiał się krzyż, na którym ginął Spartakus. Mimo swojego rozmachu scenografia nie utrudniała tańca - to jest często przypadłość pewnego typu scenografów, że chcieliby tworzyć samoistne dzieła sztuki i najchętniej zajęliby całą przestrzeń sceny. Tutaj przestrzeń sceny mogła być maksymalnie wykorzystana do prezentacji sztuki tańca.

Mam przed oczami przestrzeń, a w uszach muzykę. Jej orientalne akcenty, dynamikę i liryzm całkowicie oddające nastrój całego spektaklu. Niosła ruch w swoich akordach. Pomagała przy wysiłku i była organiczną częścią widowiska. To działa przy budowaniu postaci, a w akrobatycznych sekwencjach podkreśla temperament wykonawców. Miałem zaszczyt współpracować z wybitnym dyrygentem Eminem Chaczaturianem, młodszym bratem Arama Chaczaturiana. Jego profesjonalizm i czujność ruchów tancerzy dokładnie odzwierciedlały tempo poszczególnych wariacji. Czułem, kiedy w długich pasażach potrafił uchwycić moją dynamikę ruchu.

Znajomość warsztatu pokrewnej dziedziny sztuki jest ważna w procesie całego rozwoju każdego artysty. Emin Chaczaturian znał taniec klasyczny i wiedział, kiedy można wzmocnić i przyspieszyć dynamikę grającej orkiestry. Miałem komfort takiej współpracy i wrażenie, że to dyrygent prowadzi mnie w pasażach i liniach melodycznych każdej sekwencji. Myślę, że całokształt edukacji artystów powinien bardziej rozwijać współzależność ruchu w kanonach muzyki. Przecież ciało jako uniwersalny instrument odwzorowuje wibrację instrumentów. Treść wyrażona w dramaturgii *Spartakusa* dogłębnie harmonizuje z nastrojem spektaklu. Przedstawienie prowadzone wprawną ręką dyrygenta znalazło dla mnie początek świadomego korespondowania z brzmieniem utworu kompozytora. Można oczywiście postawić pytanie: kto z polskich dyrygentów zna zasady tańca klasycznego i w jaki sposób potrafi prowadzić tancerza przez cały spektakl? Na pewno stała praktyka i obcowanie z żywym spekta-

klem baletowym pozwala rozwinąć takie umiejętności. Byłem świadkiem tego doznania artystycznego. Kontakt wzrokowy podczas występu z Eminem Chaczaturianem nie pozwalał na błąd i dzieło przypadku. Istotną sprawą jest kształcenie młodych adeptów baletu na odbiór żywej muzyki, jako nurtu wiodącego w trakcie wykonywania figur tańca. Muzyka przecież pozwala widzieć inny wymiar przestrzeni, nie prowadzi tancerza we mgle, ale jest jego przewodniczką od pierwszego kroku na scenie. Pedagog baletu może pomóc w tej kwestii, jeśli ma doświadczenie zawodowe, a uczeń jest skłonny do czerpania wzoru, aby uchwycić frazę w muzyce. Na mojej drodze zawodowej ten proces poznawczy czytania muzyki był bezpośrednio powiązany z rolą Spartakusa. Sądzę, że kiedy zaczynałem swoją drogę do zawodowego tańca, brakowało mi doświadczenia w tej materii. Czas spędzony na dialogu z dyrygentem zaowocował w późniejszych latach. To stan błogości, kiedy muzyka porywa do tańca. W takiej chwili zmęczenie przestaje istnieć, a kontakt z dyrygentem i orkiestrą tworzą całość.

W całym procesie przygotowań są takie chwile, w których nic nie jest ważne oprócz wyzwania i dążenia do upragnionej premiery. Jest to pewnego rodzaju walka z własnymi słabościami. Uzyskać perfekcję – nieodzowny czynnik warsztatu każdego artysty - taki miałem zamiar, podejmując się tej roli. Oczywiście nie miałem pojęcia, do jakich rozmiarów sięgać będzie ta praca. Po latach doświadczenia zawodowego ośmielałem się twierdzić, że choreografia jest stałym wzorem, a taniec i ciało tworzą niezliczony warsztat, z którego korzystamy, starając się dopasować psychofizyczne predyspozycje. Dalej sięgając, istnieje jeszcze jedna decydująca warstwa tworzenia – jest nią przemiana samego odtwórcy na poziomie duchowym. Ta praca działa, kiedy artysta staje się całkowicie przekonany o słuszności działania artystycznego, to pewnego rodzaju pełna kontrola nad ekspresją. Choć przyznam, że każdy spektakl jest inny. Spartakus z tamtej perspektywy był wyzwaniem i działał, kształtując moją świadomość sceniczną.

Dzisiaj widzę wiele ciekawych aspektów tamtej pracy, komunikacji artystycznej, wiary w samego siebie i partnerów, którzy tworzyli zespół. Wspólnie przelany pot na sali baletowej, taka istna szkoła „gladiatorów”, przyswajanie kroków, poleganie na partnerce. Oddech i zakończenie frazy w tym samym momencie, symbioza połączona w harmonii ciał, spojrzenie i wyrażenie emocji.





Targ niewolników: Frygia i Spartakus

## Tancerz ogołocoony

Tancerz ogołocoony – takie są moje doznania sceniczne - nie jest osobą pozbawioną woli i bezczynną wobec działania czynników zewnętrznych, raczej staje się pryzmatem doznań otoczenia, które zmienia czasoprzestrzeń przepuszczoną przez jaźń. Oczekiwania osobistych doznań, wyostrenia postrzegania w zdobytej chwili scenicznej byty i są personalnym zwierciadłem i w pewien sposób staje się tylko subiektywnym doznaniem. Odbicie nie szuka formy, w której mogłoby zastygnąć, ale raczej bawi się światłem. Przyjmuje i oddaje. W roli i w przebiegu jej oddziaływania na widza, magią czynników pozazmysłowych prezentacji Spartakusa, odkształca pewnego rodzaju absolutorium. Zatrzymana w czasie i wypowiedziana całym ciałem tendencja utraconych emocji jest rzeczywistością optyczną, lecz zarazem dominacją czynnika emocjonalnego i jako taka jest podłożem do prawdy wyrazu. Tego faktu nie można przekłamać, analogia życia stanowi dowód dla każdego z nas. Idąc zgodnie z tą myślą, my sami stajemy się codziennymi tancerzami. Pojawia się tylko pytanie: czy sięgniemy całkowitego „ogołocenia”? Nikt z nas nie traktuje tej sprawy poważnie, raczej lubimy się przyglądać komuś lub czemuś, bez „rozbierania” siebie publicznie. Anachronizm społeczny jest objawieniem tego czynnika – rozebraniem na części pierwsze emocji i doznań. Tak, aby nic nie pozostało,

ale też tak, aby tam, gdzie nic nie ma, mogło pojawić się dopiero coś. Coś, co nie będzie niczym innym.

Być artystą stanowi pewne wyróżnienie, choć niejednokrotnie burzy to osobiste szczęście. Chwile sceniczne znikają szybciej, niż zdołamy je zobaczyć lub odkryć ponownie. Myślę, że to pułapka bez wyjścia. Co dało mi wynik takiego odniesienia? Dreszcz, łzy i pot w przyspieszonym oddechu. Życie okraszone determinacją do sukcesu – przecież to jest celem każdego z nas: wyróżnienie, wyrwanie się z tłumu, odznaczenie się czymś wybitnym. Ale czy to stanowi o świadectwie ogołocenia? Widz widzi, co chce zobaczyć, wzruszy się tylko, kiedy się go wciągnie do siebie i zatrzyma na ułamek sekundy. Oko ludzkie jest czymś chwiejnym i rozedrganym, ciągle zmienia obiekt obserwacji, w krótkich chwilach zlepia strzępki całego obrazu i przesyła do obszarów świadomości. Skupienie uwagi na sobie jest zabiegiem technicznym. Tę technikę zdobywa się na warsztacie codziennego powtarzania roli i prezentacji jej charakteru emocjonalnego. Czy potrafiłem wydobyć emocje? Zadane pytanie nie odzwierciedla siły tego wyzwania. Emocje oparte na postaci miały na mnie wpływ. W sumie to uaktywnia wrażliwość – to ona prowadzi indywidualną drogą, przez którą musi przejść każdy twórca postaci.

Alternatywy nie ma. Kto nie styka się ze sztuką, pozbawiony jest wyostrzonego zrozumienia metafor, złożonej struktury osobistej wrażliwości. Nie będę rozważać pochodzenia tego aspektu. Klucz do zobaczenia ogołoczonego tancerza stanowi proces, w którym trzeba uczestniczyć.

Bez uczestnictwa nie nabywamy tej pozazmysłowej abstrakcyjnej formy, która zabiera odbiorcę i wykonawcę do alternatywnego świata. Będąc tancerzem ogołoconym, zmieniłem właściwości siebie. Sztuka tańca jest efemeryczna. Raczej budzi tęsknotę za czymś utraconym, niż scala obrazy wirującego ciała. Odwołanie do boskiego elementu niewątpliwie łączy się z uniwersum, a zatem obnażenie czyni pewnym rodzajem przekazu wibracji. Taniec określający kon-

kretną postać skłania do większej dyscypliny emocjonalnej. Czy jest tam miejsce dla wolności – wyzwolenia całkowitej ekspresji? Nie jest to przecież improwizacja w kanonie uznanych norm. Oczywiście odwołanie się do wolności interpretacji niesie pewne niebezpieczeństwo. Czy zostaną zrozumiani przez widza? W końcu droga wolności to moja droga. Jeśli zostaną zrozumiani, to znaczyć może, że mój wybór nie był do końca wolny; w końcu trafiłem tam, gdzie i inni trafili, a zatem postępowanie po ścieżce ubitej i wydeptanej, a nie takiej, którą wydeptać musiałem sam. Chyba że, dla odmiany, chciałbym innych powieść wydeptaną przez siebie ścieżką. Ale może jest inaczej, może wspólnota, która się podczas wydarzenia scenicznego odkrywa, dowodzi tego, że wolność nie musi wieść ku samotności, że w akcie wolności właśnie odkrywamy, że jesteśmy sobie bliscy. Niepowtarzalność osobowa czyni każdego tancerza wyjątkiem. Spartakus czy Albert są synonimem prowokacji własnych doznań, przyjętymi przez choreografa czy świadka wydarzeń scenicznych. Jak uciec od schematu, osiągnąć „wyjście poza ciało”, i odebrać pierwotną energię w nagłym ruchu i bezruchu. Przebywanie w swojej odsonie chwili bycia, chwili wymiany energii z widzem było dla mnie sygnałem do rozpoznania właściwego „ogłocenia”.

Odgłos uderzenia miecza przywoływał realny stan rzeczy, scena w szkole gladiatorów przywołała plac ćwiczeń. To nie była iluzja – dźwięk metalu był prawdziwy, a oddech rywala nie zdradzał żadnego fałszu, nie był udawany, choć na zewnątrz przedstawiał układ choreograficzny.

Otarcie między grą i realizmem składa się na porządek, określa figury, w których musiałem się wcielić. Podświadomie byłem jednak w innej epoce, cofałem się w czasie, fechtując mieczem z tancerzami Opery Bałtyckiej. Z jednej strony udział w tych gladiatorских potyczkach bez rozlewu krwi stanowił dla mnie świetną zabawę. Może się takie we mnie odezwały chłopięce jeszcze marzenia o rycerskich dokonaniach. Chłopiec uśpiony na wieki w męzczyźnie o sobie raz

po raz przypominał, ale z drugiej strony może przypomnę jedno zdarzenie. W pokazie walki z dwoma gladiatorami zdarzył się wypadek. Nie wiem, może uderzyłem zbyt mocno, a może kolega nie był wystarczająco skoncentrowany i wykonał za słaby blok przed moim ciosem. Efekt tego uderzenia stanowiło rozcięte czoło. Krew płynęła, a kolega nie zaprzestawał dalszej walki. Krzyknąłem, żeby wyszedł za kulisy, lecz on nie przestawał. Trwał w roli. Gdzie on był? Czy ja bym się zachował na jego miejscu tak samo? Dystans, który sobie z jednej strony wypracowujemy i którym to się zwykle zasłaniamy, okazuje się w takich momentach nieporadnie rzuconym zaklęciem magicznym, które nie tyle potrafi rzeczywistość zmienić, ile odwrócić od niej uwagę. Może tylko nam się wydaje, że jesteśmy kimś innym. Może wydaje się Romanowi Komassie, że jest Spartakusem, a może to Spartakusowi się wydaje, że tak naprawdę jest Romanem Komassą?

W myśl odkrywania roli często działamy instynktownie – to przeistaczanie własnych możliwości i niedoskonałości. Jeśli układ choreograficzny jest niewygodny, zaczynamy działać wbrew naturze, naginamy swoją psychofizyczność do założeń roli. Poniekąd każde działanie wychodzące poza naturalną motorykę wymusza na tancerzu złożenie ofiary. Taniec jest pomostem łączącym dwa światy, a ja jako tancerz mam zaszczyt przejść przez jego niewidzialną strukturę, choć dla widza pozostanę spostrzegany jako krótkie mgnienie zawarte w pasażach choreografii.

*Spartakus* miał wielkie znaczenie dla mojego artystycznego rozwoju. Postać spektaklu nałożyła na mnie stałe piętno, dla którego oddałem część siebie. Mogę tylko żałować, że te chwile nie są stałą projekcją, czas przecież zaciera wspomnienia i widz, który był świadkiem tamtego spektaklu, dawno już odszedł.

Znowu rysuje się analogia do pola bitwy. Opuszczony plac i cisza. Walczący już odeszli, ziemia zarosła i zapomniała. Przychochodzą nowe opowieści i nowe budują się role. Może te same, ale grać je będą już inni, którym znowu się będzie wydawać, że

zaczynają wszystko od nowa. Czy tym samym jest scena, zala-  
na światłem w trakcie przedstawienia i po nim? Dla mnie tak.

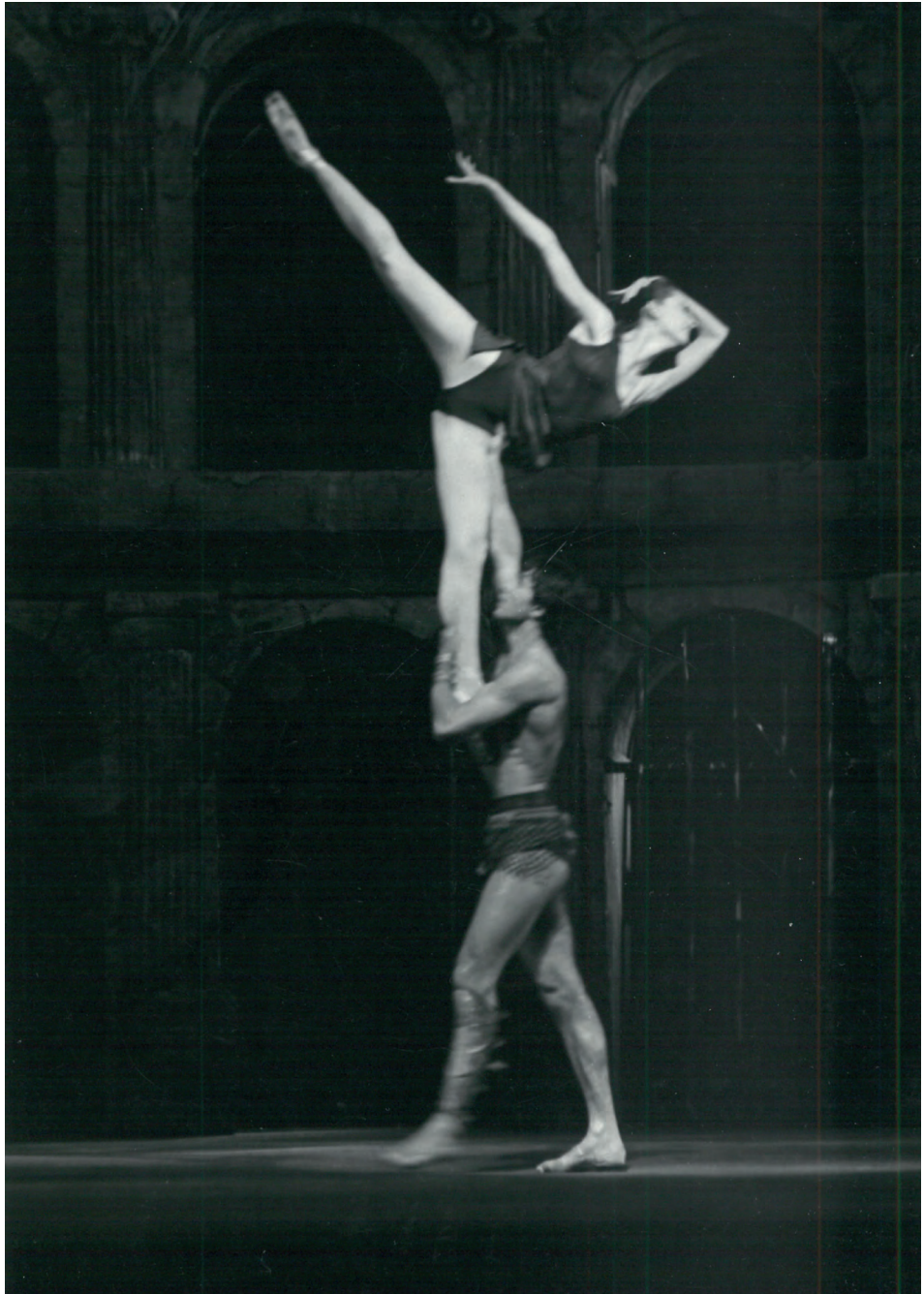
Zrodzone nadzieje na następne wyzwania, rola i walka  
w kształcie kolejnej kreacji. Ten subiektywny opis zmusza mnie  
do głębokich poszukiwań, choć wiem, że słowa nie znajdą od-  
powiedzi. Bohater tancerza ogołoczonego jest przecież niesta-  
łą materią, zmienną w formie i ulegającą ciągłej metamorfozie.  
Czy jest pięknem oddającym ducha woli? Raczej jestem skłon-  
ny dostrzec w tym czynność posłańca. Odbiór piękna pozos-  
tawiam ocenie obserwatora i skupieniu jego uwagi.

Obszar między sceną a widzem jest raczej umownym  
wykresem, każdy obserwator jest indywidualnym rejestra-  
torem przekazu scenicznego. Określam to jako połączenie  
mojego działania, korespondencji, którą można przeczytać.  
W najlepszym przypadku widz sam staje się Spartakusem,  
a ja tylko pomagam mu odnaleźć ten pomost łączący dwa  
światy. Trochę wtedy jestem najbardziej, a trochę znikam.

Wynik mojego doświadczenia zmienił moje postrzega-  
nie detali scenicznych, które w całości tworzą kształt, obraz  
żywego instrumentu, jakim jest tancerz. Jego i moje (nasze)  
całkowite oddanie mogło się przyczynić do zaistnienia kolej-  
nego Spartakusa.

W obecnej chwili pozostaje tylko moja ciekawość, ilu no-  
wych Spartakusów powstanie, by budzić emocje widza. Mam  
nadzieję, że jest wśród nas też wielu na scenie życia. Dla war-  
tości, które nigdy nie ulegną zniszczeniu.

Wolność i miłość są i pozostaną mottem każdego znie-  
wolonego człowieka, bo ci, którzy krzywdy czynią, pozostaną  
zapomniani i okryci hańbą.



Duet mitosny: Frygia i Spartakus



Duet miłosny Frygia i Spartakus





## Zakończenie

Warsztat i dążenie do perfekcji poszczególnych sekwencji w choreografii są zawsze organiczne. Nikt nie jest do końca doskonały, ciało tancerza to środek wyrazu – uniwersalny instrument, który przekazuje treść i piękno ludzkich możliwości. Wizja choreografa narzuca pewną linię, która prowadzi do interpretacji duetu lub wariacji. Spartakus oparty na klasycznym układzie zmuszał do określonego kształtu połączonych elementów tańca. Pozostaje tylko jedna wolna przestrzeń – interpretacja ruchu jako nośnika poza nawiasem choreografii. Przy czym sama interpretacja już staje się choreografią przez wyrażenie ruchu w ciele tancerza. Poza, gest, mimika są nieodzowne przy budowie typu postaci. Jeśli świadomie opracowujemy każdą rolę, alfabet choreografii staje się prosty i przejrzysty.

Mój subiektywny opis całego procesu tworzenia widowiska, tak jak wspominałem we wstępie, nie ma podłoża naukowego, bazuję bowiem na emocjach i własnych przeżyciach. Jego wartości naukowej upatruję raczej w materiale szczegółowym niż w ogólnych prawidłach, materiale szczegółowym, który z dystansu został już przeze mnie poddany pewnej uogólniającej obróbce. Rola Spartakusa była wyjątkowa nie tylko dlatego, że w moim przypadku stała się momentem dla kariery artystycznej znaczącym, a może nawet prze-

łomowym, ale również dlatego, że jest w scenie coś z areny. Nie chciałbym stawiać zbyt daleko idących analogii, ale podczas pracy i podczas przedstawień czasem trudno mi było odróżnić siebie – Spartakusa od siebie – artysty scenicznego. Mimo zwycięstwa, może nawet triumfu, pozostałem i wciąż chyba pozostaję niewolnikiem sceny. Mimo tego jednak cały czas sądzę, że scena jak nic innego obdarzyła, i wciąż mnie obdarza wolnością.

W drodze artysty nie ma drogi na skróty. Świat iluzji transponowany do widza tworzy kontakt, a on sam w sobie zmienia rzeczywistość. Ten odbiór działa zawsze w obie strony, od początku wejścia do teatru, pomruku widowni przed podniesieniem kurtyny. Czas rozgrzewki, rytuał w garderobie, zapowiedź inspicjenta, że za dziesięć minut rozpoczyna się przedstawienie premierowe – po raz pierwszy na oczach widza... Przeżywanie własnych doznań stresu i podwyższonego poziomu adrenaliny, świadomość, że ten jedyny raz można zaistnieć na scenie bez powtórek, obezwładnia, a zarazem uskrzydla do działania. Artysta zaczyna się zastanawiać, czy wszystko zostało wypełnione, zaczyna szukać momentów w roli, na które musi szczególnie uważać. Kurtyna przed podniesieniem zawsze napawała mnie wewnętrznym niepokojem. Widz urastał do roli sędziego mojej pracy. W dniu premiery *Spartakusa* doszedł jeszcze jeden istotny element emocjonalny: świadomość, że na widowni są najbliżsi krewni. Po premierze nie było końca łzom radości, moja mama nigdy nie opuściła żadnej premiery, w której brałem udział, a *Spartakus* był czymś wyjątkowym w swoim symbolicznym przesłaniu. Przynosi bowiem to, co dla wszystkich najcenniejsze, czyli miłość i wolność ponad wszystko. Sam akt śmierci Spartakusa pomimo upływającego czasu ciągle wskrzesza nowy ogień do walki przeciw ludzkiej niewoli.

## Dodatek

Przedstawienie obsady i części technicznej premiery w Operze Bałtyckiej.

Miejszem premiery była Opera i Filharmonia Bałtycka w Gdańsku. Premiera odbyła się 19.05.1984 roku, druga premiera 20.05.1984. *Spartakus* był dziełem wspólnym, wspomnę tu zatem wszystkich realizatorów i odtwórców czołowych ról pierwszej i drugiej premiery.

Libretto, chorografia, inscenizacja: Jozef Sabovčík

Scenografia: Łucja Sobczak, Bruno Sobczak

Kierownictwo muzyczne: Emin Chaczaturian

Współpraca muzyczna: Zbigniew Bruna

Asystent choreografa: Galina Stupnikowa

Korepetytor solistów: Dagmara Kalinowska

Asystent scenografa: Andrzej Wałuto

Dyrygent: Emin Chaczaturian, Zbigniew Bruna

Obsada:

Spartakus – Marek Andrzej Stasiewicz, Roman Komassa,  
Krzysztof Szymaniuk

Krassus – Mirosław Żukowski, Bogdan Szymaniuk,  
Krzysztof Brodek

Frygia – Izabela Zub, Mariola Lebida, Beata Borowska

Egina – Kama Akucewicz – gościnnie (solistka Opery  
Narodowej w Warszawie) oraz Izabela Kwiecień  
Oraz zespół baletu Opery Bałtyckiej i uczniowie Szkoły Bale-  
towej w Gdańsku.

# Roman Komassa – kalendarium

## Wykształcenie

- 1972–1979 Państwowa Szkoła Baletowa.  
2017–2019 Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta  
Bacewiczów w Łodzi

## PRACA

- 1980–1981 Tancerz Teatru Wielkiego w Łodzi  
1981–1983 Solista Baletu Państwowej Opery Bałtyckiej  
w Gdańsku  
1983–1989 Pierwszy Tancerz Teatru Wielkiego w Łodzi  
1989–2002 Choreograf i pedagog baletu, tancerz Staat-  
stheater Kassel  
2002 Pedagog Baletu Staatstheater Giessen, Niemcy  
2000–2004 Choreograf i pedagog baletu, solista tancerz  
Staatstheater Braunschweig  
2005 Pedagog Baletu Państwowej Szkoły Baletowej  
w Gdańsku  
2008–2012 Kierownik Baletu Państwowej Opery Bałtyc-  
kiej w Gdańsku  
2010–2012 Pedagog Teatru Tańca Państwowej Opery Bał-  
tyckiej w Gdańsku

## Ważniejsze role w spektaklach baletowych

### Od 1980 do 1983 Państwowa Opera Bałtycka

Albert i Hilarion w *Giselle*

Muzyka: Adolphe Adam

Choreografia: Jeana Coralli i Jules Perrot

Armen i Giko w *Gajene*

Muzyka: Aram Chaczaturian

Choreografia: Wilen Gałstian

Spartakus w *Spartakusie*

Muzyka: Aram Chaczaturian

Choreografia: Jozefa Sabovčik

Hrabia Wroński w *Annie Kareninie*

Muzyka: Radion Szchedrin

Choreografia: Jozef Sabovčik

### Od 1983 do 1989 Teatr Wielki w Łodzi

Albert w *Giselle*

Muzyka: Adolphe Adam

Choreografia: Jeana Coralli i Jules Perrot

Amant w *Karłowicz – Interpretacje*

Muzyka: Mieczysław Karłowicz

Choreografia: Ewa Wycichowska

Reżyseria: Adam Hanuszkiewicz

Amant w *Introdukcja i Polonez C-dur*

Muzyka: Fryderyk Chopin

Choreografia: Ewa Wycichowska

Homunculus w *Faust goes rock*

Muzyka: The Shade

Choreografia: Ewa Wycichowska

Pan Twardowski w *Panu Twardowskim*

Muzyka: Ludomir Rózycki

Choreografia: Janina Niesobka

Sułtan w *Szecherezadzie*

Muzyka: Nikołaj Rimsky-Korsakow

Choreografia Michaił Fokin

Jagon w *Otello*

Muzyka: Krzysztof Penderecki

Choreografia: Czesław Bilski

Romeo w *Romeo i Julii*

Muzyka: Hektor Berlioz

Choreografia: Gray Veredon

Zorba w *Greku Zorbie*

Muzyka: Mikis Theodorakis

Choreografia: Leonid Miasin

Zwiastun Śmierci w *Amadeuszu*

Muzyka: Wolfgang Amadeusz Mozart

Choreografia: Grey Veredon

Judasz w *Próbie*

Muzyka: Johann Sebastian Bach,

Choreografia: Antal Fodor

### **Polski Teatr Tańca**

Chrystus w *Exodusie*

Muzyka: Wojciech Kilar

Choreografia: Ewa Wycichowska

oraz wiele innych.



## Nagrody

- 1987 r. Nagroda I stopnia dla młodych artystów im. Stanisława Wyspiańskiego przyznana przez Ministerstwo Kultury i Sztuki
- 1988 r. Medal im. Leona Wójcikowskiego dla najlepszego tancerza w Polsce
- 1988 r. Medal im. Wacława Niżańskiego w dziedzinie baletu
- 1991 r. Hanower – konkurs choreograficzny – udział w finale (własna choreografia)
- 2005 r. Warszawa – baletowy konkurs Eurovision – II (własna choreografia)
- 2006 r. Brno – międzynarodowy konkurs baletowy – GRAND-PRIX (własna choreografia)
- 2006 r. Varna – międzynarodowy konkurs baletowy (własna choreografia)

## **Główne choreografie i projekty artystyczne (lata: 1990–2018)**

Teatr Wielki w Łodzi: *Dedykacja; Nastroje; Pchli Targ; Toast; Hrabina*

Teatr LOGOS w Łodzi: *Przypowieść; Siedem Grzechów Głównych; Święci Grzesznicy Dekalog; Wiara, Nadzieja, Miłość; Rozmowa z Bogiem; Mały Książę; Zemsta; Baśnie Andersena*

Staatstheater, Kassel, Niemcy: *Sen; Getto, Batsheba; Student Żebak; Opowieść o Żołnierzu; Maraton; Sen nocy letniej; Powiedz tylko jedno słowo; Die neue Orpheus und Eurydike; Skóra; Die Tote Stadt*

Państwowa Opera Bałtycka: *Giselle; Wspomnienie; Książniczka Czardasza; Tango Life; Halka; Traviata.*

Aktualnie Roman Komassa pracuje nad spektaklem *Akwarium*. Premiera odbyła się 29.06.2024 w Łodzi. Adres internetowy spektaklu: <https://spektakl-akwarium.pl/>

Strona Romana Komassy: <https://www.komassa.com/>





Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy  
Instytut  
Muzyki  
i Tańca

ISBN 978-83-66522-17-6  
Narodowy Instytut Muzyki  
i Tańca / National Institute  
of Music and Dance

