

**TEATR WIELKI**

W ŁODZI

---

**ADOLPHE ADAM**

---

**GISELLE**

# TEATR WIELKI

w ŁODZI

---

Dyrektor  
ANDRZEJ HUNDZIAK  
Kierownik Artystyczny  
WOJCIECH MICHNIEWSKI

ADOLPHE ADAM

# GISELLE



Adolphe Charles Adam (1803–1856)

## ADOLPHE CHARLES ADAM

Francuski kompozytor, syn pianisty i profesora Konserwatorium Paryskiego, następnie uczeń F. Boieldieu w tymże Konserwatorium, wcześniej zainteresował się tworzeniem muzyki dla teatru. W roku 1847 założył nawet mały teatr operowy, w którym miały być wystawiane utwory wyłącznie młodych kompozytorów. Niestety, po rewolucji 1848 roku teatr został zamknięty, a Adam do roku 1852 spłacał długi.

Był twórcą bardzo pracowitym i obdarzonym niespożytą energią. Jest autorem 53 dzieł scenicznych wystawionych w Paryżu. Obejmują one wielką operę historyczną, balety, opery komiczne i muzykę do sztuk teatralnych. Napisał ponad trzydzieści oper komicznych, które cieszyły się powodzeniem, wśród nich szczególnie *Gdybym był królem* i *Pocztylion z Longjumeau*, ale pełny sukces osiągnął dopiero jako kompozytor baletów. Zdaniem ówczesnej krytyki również romantyczna muzyka baletowa sięgnęła szczytu właśnie w dziełach Adolphe'a Adama. Tak pisze o nim krytyk P. A. Fiorentino: „(...) Jest w tej dziedzinie mistrzem absolutnym, i można powiedzieć, że nie ma sobie równych. W balecie bardziej niż w innych gatunkach objawił wielką siłę uczuć poetyckich, a dowodem tego są cudowne partytury *Giselle* i *La Fille du Danube*. Co więcej, przeniósł do tego gatunku muzyki całą elastyczność i różnorodność stylu, jaką okazał w innych gatunkach. Partytura *Orfa* ma w sobie prawdziwy majestat, *Le Corsaire* siłę dramatyczną, podczas gdy *Le Diable à quatre* cechuje żywość komediowa i owa zabawna wielomówność, która zadecydowała o sukcesie wielu jego oper komicznych.”

Około dwu trzecich wszystkich baletowych kompozycji Adama to partytury pisane dla Opery Paryskiej. Główne z nich to *La Fille du Danube* (1836), *Les Mohicans* (1837), *Giselle* (1841), *La Jolie fille de Gand* (1842), *Le Diable à quatre* (1845), *Griseldis* (1848), *Orfa* (1852), *Le Corsaire* (1856).

Pisaniu baletów oddawał się z zamiłowaniem, a pomysły nasuwały mu się tak szybko, że potrafił stworzyć świetną partyturę w zaskakująco krótkim czasie.

*Giselle* była trzecią z kolei partyturą Adama dla Opery, jednocześnie jedną z pierwszych, w której zastosowano w balecie leitmotiv. Wysoko została oceniona ze względu na swoje oryginalne zalety i spotkał ją, jak na ówczesne czasy, wyjątkowy zaszczyt. Poddano ją bowiem analizie w „La France Musicale”, a autor artykułu, sam wydawca, M.-L. Escudier chwalił partyturę jako „prawdziwie tour de force”, wyróżniające się elegancją, świeżością i różnorodnością melodii, pełnymi wigoru nowymi kombinacjami harmonicznymi i rozmachem, jaki przeniknął ją od początku do końca. W odróżnieniu od większości partytur baletowych tej epoki, ta była prawie zupełnie oryginalna, z jednym rozpoznawalnym zapożyczeniem, jakim było kilka taktów z pieśni Loise Pugeta i trzy takty z chóru myśliwych z opery Webera, *Euryanthe*. Dziś, oceniając twórczość Adama właściwie jedynie na podstawie *Giselle*, dzięki której kompozytor zdobył trwałą pozycję na scenach teatralnych, krytycy zgodnie stwierdzają, iż muzyka tego baletu, składająca się z krótkich i prostych tematów melodycznych zrecznie zestawionych, tworzy przystosowaną do potrzeb ówczesnej choreografii strukturę prostą i dla naszych dzisiejszych pojęć naiwną, jak sama akcja *Giselle*.

wg Ivor Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*.  
Przełożyła Agnieszka Kreczmar. PIW, 1978  
Irena Turska, *Przewodnik baletowy*. PWM, 1973

## „GISELLE” – wykwit baletu romantycznego

Okres, w którym balet rozwijał się pod wpływami ideowo-artystycznego prądu zwanego romantyzmem, stanowi bardzo ważny etap w dziejach sztuki tanecznej. Tworząc przejściowe ogniwo między klasycystycznymi widowiskami dworskimi a choreografią XX wieku, balet romantyczny był także sam w sobie zjawiskiem nader ciekawym. Przez wiele lat historycy sztuki baletowej gloryfikowali go jednak ponad miarę, widząc w nim nieomal szczytowe osiągnięcie tej gałęzi sztuki. A tymczasem w miarę upływu czasu i zwiększania się dystansu, dzielącego nas od tradycji baletu romantycznego, gdy dokonało się już tak wiele przewartościowań i rewizji kryteriów estetycznych, nasze spojrzenie na ów romantyczny teatr baletowy musiało także ulec zmianie. Uznając wszystkie jego niezaprzeczalne wartości historyczne, zdajemy sobie sprawę z wielu jego cech ujemnych, które zaciążyły nad dalszym rozwojem sztuki baletowej. Romantyzm dokonał w niej zasadniczego przełomu, który miał swą kontynuację aż do końca XIX wieku. Wyzwalając człowieka z więzów narzuconych mu przez stare autorytety surowego racjonalizmu, głosząc prawo jednostki do szczęścia, a także do złudzeń i rozczarowań, sprzyjał romantyzm powstawaniu baletów, których głównym tematem były osobiste przeżycia bohaterów i ich namiętne gwałtowne uczucia. Przedmiotem zaś tych uczuć stawały się „niedościgłe ideały”, zjawy czy rusalki, symbole niespełnionej miłości. Ten wybujały indywidualizm i naiwny symbolizm pozwalały mieszczańskiej publiczności szukać w teatrze zapomnienia o rzeczywistości, w której zaczął już dominować kult pieniądza i chęć bogacenia się drogą spekulacji finansowych, handlu i rosnącego kapitalizmu przemysłowego.

AU JOURD'HUI LUNDI 26 JUIN 1841.

LA PREMIERE REPRESENTATION DE

# GISELLE

OU

# LES WILIS

Ballet-Pantomime en 3 actes.

Préface de F. AUSTY. DE

## MOÏSE

Opéra, paroles de M. JOLY et ... musique de M. ROSSINI, décorations de M. Ciceri.

CHANT: M. LEVASSEUR, F. PREVOT, WARTEL, MOLNIER, SAINT-DENIS, OCTAVE  
 M<sup>lle</sup> WIDEMANN, ELIAN, LAGRE.

DANSE: dans le Ballet: M<sup>lle</sup> SIMON, MABILLE, PETIPA, QUERLAN, CORALI, DESPLACES, J.  
 M<sup>lle</sup> ROLAND, NATHALIE FITZJAMES, CARREZ, FORSTER, SOPHIE DU MILATRE,  
 ABELLE DUMILATRE, CARLOTTA GRISI, BRÉDARÉ, DANIEL, WILHOFF, CAROLINE.

*Les Entrées de faveur sont généralement suspendues.*

Le spectacle aura lieu tous les jours à 8 heures, à moins d'empêchement. Les entrées de faveur sont suspendues pendant les fêtes nationales. Les entrées de faveur sont suspendues pendant les fêtes nationales. Les entrées de faveur sont suspendues pendant les fêtes nationales.

Afisz prapremiery „Giselle” w roku 1841

Sceny baletowe na wiele dziesiątków lat, mimo przemian, jakie dokonały się w świecie, zaludniały fantastyczne postaci wróżek, nimf, rusałek, księżniczek i księżąt z bajki, przeżywających nieprawdopodobne perypetie miłosne, a widowisko baletowe miało nadal dostarczać widzom tyleż przyjemnej co błażej rozrywki.

Idealy romantycznej miłości wysunęły na plan pierwszy w balecie tancerkę i zrodziły kult „gwiazd”. Maria Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi, sławne baleriny tego okresu były przedmiotem zachwytów na scenie, a także zainteresowania poza sceną sięgającego w głąb ich prywatnego życia. Rodziło się zjawisko „gwiazdorstwa”, zmuszające artystki do utrzymania się za wszelką cenę w roli istot niezwykłych. Ta nowa ranga kobiety w balecie oraz nowy typ ekspresji, zmierzającej do jak największego „odrealnienia” scenicznych postaci, do nadania im znamion nieziemskości, zwiewności, melancholii i ulotności doprowadziły z czasem do ckliwego manieryzmu. Sprowadzony zaś do roli partnera i biernego adoratora mężczyzna, usunięty w cień, dopiero w drugim dziesięcioleciu XX wieku odzyskał w balecie należne mu miejsce.

W dobie romantyzmu dokonało się ostateczne wyzwolenie baletu z więzów widowisk dworskich. Stał się on sztuką samoistną, odrębnym „teatrem tanecznym”, w którym akcja, przebiegająca zgodnie z zasadami dramaturgii, wyrażana była tańcem i pantomimą.

Obowiązywała przy tym drobiazgowo narracja, tam więc, gdzie ruch taneczny okazywał się niewystarczający dla wyrażenia zdarzeń, sytuacji scenicznych czy powikłań uczuciowych bohaterów, posługiwano się umowną gestykulacją. Takie „rozmowy na migi” znajdowały się jeszcze pod koniec XIX wieku w baletach Piotra Czajkowskiego. Drugim elementem, niemniej ważnym niż odpowiednio wybrany temat baletu, był jego nastrój. Stąd upodobanie w scenografii do sielankowych pejzaży, ruin skąpanych w świetle księżycy, jezior osnutych mgłą nocy, leśnych polanek, ubogich chatk wiejskich itp.

Nastrój podkreślała też muzyka, traktowana zresztą głównie jako akompaniament do tańca. Nie wymagano od niej posiadania wysokich walorów artystycznych; musiała przede wszystkim dobrze służyć tancerzom, wspierając ich w wirtuozowskich popisach czy pod-

kreślając sentymentalizm ich miłosnych duetów. Mimo, że komponowaniem muzyki baletowej trudnili się wówczas mierni kompozytorzy, samo założenie, by tło muzyczne baletu korespondowało z jego akcją, wywoływało odpowiednie nastroje, a zarazem posiadało wartości czysto taneczne, było także zdobyczą romantyzmu i obowiązywało właściwie aż do czasów, gdy powstały nowe znakomite partytury baletowe Strawińskiego, Prokofiewa, Ravela.

Najgłębsze jednak przemiany dokonały się w choreografii epoki romantycznej. Nowa ekspresja i nowa konwencja ruchowa wynikały z ówczesnej tematyki baletowej. Tancerka wspinała się na czubki palców, by zaznaczyć swą przynależność do innego świata, swój minimalny kontakt z ziemią, którą gotowa jest w każdej chwili opuścić. Szczególnego znaczenia nabrała też forma adagia jako miłosnego duetu. Na ogół choreografowie posługiwali się prostymi środkami, pozami i krokami, które miały jednak posiadać jakiś podkład ekspresyjny. Dbali również o różnorodność tańców, zręcznie rozmieszczając w akcji baletu popisy solowe, duety i tańce zespołowe. Rychło wytworzyły się jednak pewne stereotypy, powtarzane w różnych widowiskach, niezależnie od ich treści i konwencji stylistycznej.

Mimo, że balet romantyczny rozwijał się na przestrzeni kilkudziesięciu lat (mniej więcej od 1820 do 1860 roku), pozostawił niewielką liczbowo spuściznę, która zachowała się po dziś dzień w światowym repertuarze. Składają się na nią cztery balety: *Giselle*, *Sylfida*, *Esmeralda* i *Pas de quatre*. Najdłużej przetrwała *Giselle*, będąca kwintesencją stylu mieszczańskiego baletu romantycznego. Wystawiona po raz pierwszy 28 czerwca 1841 r. na scenie Opery Paryskiej (a w 1848 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie), odniosła niebywały sukces. Wkrótce po swej prapremierze pojawiła się na scenach Londynu, Petersburga, Moskwy, Mediolanu, Kopenhagi, by stać się żywą kontynuacją i wzorem romantycznych tradycji.

Sam temat *Giselle*, przedstawiający dzieje nieszczęśliwej miłości i tęsknotę za nieziemską zjawą, jest już pełnym wyrazem romantycznych ideałów. Libretto podkreśla konflikt świata realnego ze światem iluzji, dzieląc akcję na dwa akty: pierwszy „wieśniacki” z całym bagażem umownej ludowości i drugi fantastyczny, wypełniony tańcami zjaw w świetle księżycowej nocy. Muzyka Adol-



Carlotta Grisi w roli *Giselle* wg litografii z albumu Auberta „Gloires de l'Opéra”

phe'a Adama dostosowana jest do potrzeb romantycznej choreografii. Składa się z prostych, krótkich tematów melodycznych, którymi kompozytor zręcznie operuje, zestawiając je na zasadzie kontrastu bądź też używając ich jako motywów przewodnich głównych postaci. Dziś wskrzesza ona dla nas rzewny, sentymentalny i naiwny klimat dawno minionej epoki.

W jeszcze może większym stopniu klimat ten oddaje choreografia *Giselle*, w której taniec służyć ma wyrażeniu akcji. Zastosowanie skoków i stylizowanych elementów ludowych w I akcie sugeruje radość życia, którą przepojona jest młodziutka wiejska dziewczyna i jej otoczenie. Wyeksponowanie zaś techniki „pointes”, liczne pozy arabesque i attitude w II akcie podkreślają lekkość i niematerialność willid. Z miękkich linii ich póz, z łagodnego zaokrąglenia rąk, z lekkich skłonów głowy promieniują spokój, harmonia i chłodna gracia. Choreograficzną kulminacją baletu jest pas de deux Giselle i Alberta w II akcie, a w nim momenty, gdy tancerz wysoko unosi tancerkę w górę. Widz romantyczny widział w tym symbol jej wzlotu w zaświaty, chociaż tak bardzo pragnęłaby pozostać w ramionach kochanka. Cała choreograficzna struktura *Giselle* jest bardzo prosta, składa się z nieskomplikowanych elementów ruchowych i ich kombinacji, ujętych w krótkie frazy. Szczególnie prostymi środkami przedstawiona jest scena rozpacz i szaleństwa Giselle kończąca I akt. Tańce zespołowe cechuje czystość rysunku; przeważają w nich linie proste przechodzące niekiedy, jak np. w tańcu willid, w koło.

Ze wszystkich składników tego baletu tylko scenografia odbiega dziś już znacznie od romantycznego pierwowzoru, zachowuje jednak zawsze jego sielankowy charakter. Ścisłe przestrzeganie romantycznego stylu inscenizacji i interpretacji jest w *Giselle* niezbędne, służy bowiem nie tylko poszanowaniu oryginału, lecz przede wszystkim utrzymaniu tradycji baletowych. Dlatego nasz stosunek do tego baletu powinien dziś wynikać z szacunku do zabytku przeszłości, ze zrozumienia romantycznej konwencji, stylu i atmosfery. Przykładanie do *Giselle*, do jej dramaturgii, muzyki i choreografii dzisiejszej miary prowadziłoby nas na manowce niewłaściwej interpretacji tego utworu.

Irena Turska



„Giselle”, scena z II aktu wg litografii z połowy XIX w.

NIKSY

Gdy nocą o brzegi nurt pluskał wezbrany  
I w górze lśnił księżyc promienny,  
Na zaspie piaszczystej legł rycerz, schwytny  
W sieć złotą zadumki półsennej.

A z głębi fal nixy wybiegłszy wesolo,  
By pisać i śpiewać w gwiazd blasku,  
Zamknęły go szybko w powiewne swe koło,  
Mniemając, że zasnął na piasku.

I jedna z tych bogiń poczęła rachować  
I igrać z biretu piórami.  
A druga niebieską się szarfą sznurować  
I stroić od szpady paskami.

Znow trzecia, z oczyma pełnymi światłości,  
Odpięła i szarfę, i szpadę,  
I wsparłszy się o nią, szalona z radości,  
Patrzyła na lica mu blade.

Najmłodsza z niks, czwarta, znów tańcząc śpiewała:  
„O! gdybym, rycerzu uroczy,  
Kochanką jedyną twojej duszy została,  
Tańczyłabym z tobą tak w nocy.”

A piąta na szyi zawisła, mu, pusta,  
I ręce pieścila ponętnie;  
Ostatnia zaś z bogiń poczęła go w usta  
Całować gorąco, namiętnie.

Lecz rycerz był mądry, odganiał pokusy  
Radzące, by oczy otworzył,  
I długo z ust nixy ssal słodkie całusy,  
I sen go zupełnie nie morzył.

(W:) Niemiecka ballada romantyczna.  
Przełożył Aleksander Michaux (Miron).  
BN, Wrocław 1963.



Adèle Dumilâtre w roli Mirty w „Giselle” wg litografii  
J. Bouviera

## ADOLPHE ADAM o premierze „GISELLE”

(fragment listu do współautora libretta baletu –  
J.-H. V. de Saint-Georges)

„Odnieśliśmy znakomity sukces. Już pierwszy akt, choć słabszy, wzbudził poklask dzięki Carlotcie, która była zachwycająca, a kiedy przyszedł drugi... sukces zamienił się w triumf. W gruncie rzeczy jestem przekonany, że nie było jeszcze w choreografii nic tak pięknego jak grupy dziewcząt zaprojektowane z wielkim talentem przez Coralliego. Drugi akt nie ma innych związków z *La Sylphide* jak tylko nagie (sic) kobiety w środku lasu... ale scena ta przynosi efekty jeszcze bardziej znakomite i urozmaicone. Wszystkie pas swojej żony ułożył Perrot i wykonał swoje zadanie z prawdziwym talentem. Petipa był czarujący zarówno jako tancerz, jak i aktor; dzisiejszego wieczoru odnowił sławę tańca męskiego, która została od dawna zupełnie pogrzebana przez taniec kobiety. Dumilâtre, mimo swojego chłodu, zasłużyła na odniesiony sukces prawidłowością i «mitologicznym» stylem swoich póż. Słowo to wyda ci się zapewne odrobinę pretensjonalne, nie mogę jednak znaleźć innego dla określenia chłodu i szlachetności tańca odpowiednich dla Minerwy, kiedy jest w wesołym nastroju, a panna Dumilâtre wydaje się wyraźnie przypominać boginię pod tym względem... Pierwsza dekoracja Ciceriego nie jest dobra, jego horyzont przedstawia skałę uwieńczoną potężnym zamczyskiem, u którego stóp rozciągają się liczne winnice, jakie oglądamy w Niemczech, wszystko jednak przedstawia się blade i słabo. Natomiast jego drugi akt jest urzekający: ciemny i wilgotny las pełen sitowia i dzikich kwiatów, potem wschód słońca oglądany pomiędzy drzewami przy końcu sztuki, efekt prawdziwie czarodziejski.”

wg Ivor Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*.  
Przełożyła Agnieszka Kreczmar. PIW, 1978



*Adolphe Charles Adam we współczesnej karykaturze*

## REALIZATORZY

ZDZISŁAW DROBNER

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

JAROSŁAW PIASECKI

Choreografia (wg Mariusa Petipy)

JAN BERNAŚ

Scenografia

---

Asystent choreografa: Iraida Iljakowa (ZSRR)

Asystent scenografa: Iwona Byczkowska

Pedagodzy: Iraida Iljakowa, Władimir Panfilow (ZSRR)

ORKIESTRA I BALET TEATRU WIELKIEGO  
W ŁODZI

Dyryguje - TADEUSZ KOZŁOWSKI ✓  
KAZIMIERZ WIENCEK

---

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,  
Janusz Kunce

Akompaniatorzy baletu: Sławomir Germaniuk, Maciej  
Janaszkiwicz, Zdzisław Sebzda

Inspektorzy baletu: Jolanta Wichlińska,  
Stefan Piątkowski

## OBSADA

Giselle	ANNA FRONCZEK LILIANA KOWALSKA EWA WYCICHOWSKA ✓
Albert	KRZYSZTOF PASTOR KAZIMIERZ WRZOSEK ✓ ZDZISŁAW ZIELIŃSKI ✓
Batylda	ALINA BARANOWSKA ✓ JOLANTA WICHLIŃSKA
Hilarion	KAZIMIERZ KNOL ✓ KRZYSZTOF KULIK
Mirta	DOBROŚLAWA GUTEK LILIANA KOWALSKA MICHALINA MAKOWSKA DOROTA PUZANOWSKA ✓
Moyna	ANNA FRONCZEK ✓ ANNA KULIK LEANDRA JASIŃSKA
Zulmé	MICHALINA MAKOWSKA EWA OWCZAREK GRAŻYNA POPLAWSKA ✓ DOROTA PUZANOWSKA
Książę kurlandzki	KAZIMIERZ DWORCZAK STEFAN PIĄTKOWSKI ✓
Berta	JOLANTA MAKIEWICZ ✓
Wilfryd	BOGDAN JANKOWSKI ✓ KAZIMIERZ KNOL
Pas de deux	EWA OWCZAREK GRAŻYNA POPLAWSKA ✓ MAŁGORZATA ŚLADYSZ LESZEK KOSTRZEWSKI RYSZARD KOŚCIOŁEK ZBIGNIEW SOBIS ✓ ZDZISŁAW ZIELIŃSKI
Przyjaciółki Giselle	JOLANTA ANDRÓSZOWSKA ✓ ANNA FRONCZEK ✓ EWA HOPPE ✓ LEANDRA JASIŃSKA ✓ MICHALINA MAKOWSKA EWA OWCZAREK ✓ GRAŻYNA POPLAWSKA DOROTA PUZANOWSKA MAŁGORZATA ŚLADYSZ ✓ KRZYSTYNA SOBKOVIK

---

Przerwa -- 20 minut



*Théophile Gautier (1811–1872)*

## OD CHOREOGRAFA

Balet romantyczny kojarzy nam się dziś nieodłącznie z imionami legendarnych tancerek, m.in. Marii Taglioni, Fanny Elssler i Carlotty Grisi. Ich osobowości sceniczne nadawały ton ówczesnej sztuce choreograficznej, a pierwsza z nich, odtwórczyni głównej roli w balecie *La Sylphide*, stworzyła ten typ postaci baletowej, zaś sam balet *La Sylphide* stanowi prototyp spektaklu romantycznego. Twórcami scenariuszy baletowych byli coraz częściej pisarze i poeci romantyczni. Ich nazwiska, jako autorów spektakli, pojawiły się w programach i na afiszach.

Tak też było w przypadku Théophile'a Gautier, którego pomysłowi zawdzięczamy powstanie baletu *Giselle*. Działalność tego znakomitego poety, krytyka, felietonisty, scenarzysty i teoretyka baletu przypadła właśnie na okres najbujniejszego rozkwitu baletu romantycznego.

Związek poety z baletem miał zresztą charakter szczególnie, bo osobisty, nawet intymny, związany z miłością do pięknej blondynki, „damy z fiołkowymi oczami”, którą była tancerka – Carlotta Grisi.

Jemu zawdzięczamy stylowe portrety literackie, w których żyją legendarne dla nas tancerki: Taglioni, Elssler, Grisi, Grahn i wiele innych. Gautier okazał się apolegotą teatru umownego: „... głucha potrzeba odejścia od codziennego życia zbliża nas do opery i baletu, najbardziej umownych gatunków teatralnych”. Uważał, że umowność baletu powinna przyjmować charakter baśniowej fantastyki, bo właśnie w świecie sylfid, nereid, bajader i elfów można najlepiej rozwinąć akcję baletu, uwydatniając jego irracjonalne treści. Wiele pomysłów Gautiera nie doczekało się realizacji, ale jego utwory literackie i poetyckie często stanowiły inspirację librett baletowych, jak choćby *Córka faraona*, *Egiptskie noce*, *Le spectre de la rose*.

Największym jednak jego osiągnięciem jest balet *Giselle*. Pomysł tego baletu Gautier zaczerpnął z fragmentu dzieła Heinricha Heinego *Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland* znanego we Francji pod tytułem *De L'Allemagne* (1835).

Następnie wspólnie z doświadczonym librecistą, jakim był Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, stworzył w ciągu trzech dni balet. Muzykę skomponował Adolphe Charles

Adam, podobno, jak głosi legenda, w ciągu 10 dni. Makiety dekoracji wykonał znakomity scenograf – Pierre Ciceri, kostiumy dobrał à la modne wówczas średniowiecze, Paul Lormier, tańce ustawił Jean Coralli przy wydatnej pomocy Julesa Perrota. I tak powstało „cudo 1841 roku”. Pierwszą wykonawczynią *Giselle* była Carlotta Grisi, dla której *Giselle* była tym, czym dla Taglioni, Sylfida.

Prapremiera baletu *Giselle ou les willis* odbyła się 21 czerwca 1841 roku na scenie Théâtre de l'Académie Royale de Musique (dziś Grand Opéra). *Giselle*, od razu stając się wydarzeniem artystycznym, zaczęła funkcjonować jako obowiązujący wzór baletu romantycznego.

Od tego wydarzenia minęło blisko półtora wieku. Przez ten cały czas balet Adama ścigał na siebie uwagę kół zainteresowanych sztuką baletową jak żaden inny balet. Ambicją niemal wszystkich tancerek stało się wystąpienie w koronnej roli wielkich balerin. Po Grisi w Paryżu i Elenie Andrejanowej w Petersburgu były to: Fanny Elssler, Fanny Cerrito Lucile Grahn, Carolina Rosati, Anna Pawłowa, Tamara Karsawina, Olga Spiesiwcewa, Galina Ulanowa, Margot Fonteyn, Yvette Chauviré, Alicja Alonso, Carla Fracci, Natalia Makarowa, Natalia Biessmiertnowa i inne. Z czasem zaczęto uważać, że rola *Giselle* należy do ról najbardziej znaczących w repertuarze baletowym i dobre jej wykonanie kwalifikowało i nadal kwalifikuje tancerkę na „étoile”. Większość zespołów baletowych, niekiedy o odmiennych profilach, stylach i kierunkach artystycznych, uważało za nieodzowne włączyć *Giselle* do swojego repertuaru. Tak więc czas i okoliczności doprowadziły do tego, że dziś ten balet, inspirowany kiedyś legendą, stopniowo sam się nią stał. Na scenie francuskiej balet *Giselle* przetrwał do roku 1868, po czym wypadł z repertuaru na kilkadziesiąt lat, aby symbolicznie powrócić na rodzimą scenę dzięki Diagilewowi, który wprowadził tę pozycję do repertuaru II-go sezonu rosyjskiego w Paryżu (1910). Następnie pozycja *Giselle* wzmocniła się na paryskiej scenie dzięki realizacji S. Lifara. Inaczej przedstawiała się sprawa *Giselle* na rosyjskich scenach. Właściwie od petersburskiej premiery (18 XII 1842) z Eleną Andrejanową w roli głównej, balet *Giselle* wszedł na stałe do repertuaru rosyjskich zespołów baletowych.

Właśnie na rosyjskich scenach choreografia *Giselle* była nieprzerwanie przez ponad sto lat wzbogacana przez kolejnych realizatorów i wykonawców. Wprowadzając zmiany, nie zapomniano o pewnych obowiązujących regulach.

Zawsze zachowywano w niezmiennym kształcie partię *Giselle*. Szereg poprawek i uzupełnień wniósł do tego baletu jego współtwórca z Paryża – Jules Perrot, który przez dziesięć lat pracował w Rosji w charakterze choreografa. Najpoważniejsze i najistotniejsze jednak zmiany, które zagwarantowały *Giselle* nieśmiertelność, wprowadził Marius Petipa, geniusz choreografii XIX wieku i „dyktator” rosyjskiego baletu. Ten wspaniały choreograf zawsze potrafił



Marius Petipa we współczesnej karykaturze

w odpowiedniej chwili uratować balet cieszący się już mniejszą popularnością, potrafił przedłużyć mu żywot i przywrócić scenie. Wykwintny stylist, szanujący swych wcześniejszych mistrzów, przejawiał unikalny talent rekonstruktora, zdolnego ożywić poźłokle miejsca obrazu choreograficznego lub doprowadzić stare barwy do pierwotnego blasku.

Petipa dwukrotnie opracowywał *Giselle*: w 1884 roku dla Teatru Wielkiego w Petersburgu i w 1887 roku dla Teatru Maryjskiego. Obecny kształt baletu i podział na akty, wyraźnie kontrastujące ze sobą, jest zasługą geniuszu Petipy.

Akt pierwszy potraktowany jest realistycznie z zachowaniem nawet kolorytu lokalnego, zaś akt drugi przenosi nas całkowicie w świat fantastyki. Petipa skomponował akt pierwszy na wzór noweli o tragicznym wydźwięku, która swoim kunsztem nie ustępuje precyzji konstrukcji dramatycznej. Akt drugi swoją formą, czystością pomysłu i trafnym dobraniem ruchów-kroków, stał się wzorem tańca symfonicznego, na którego tle rozgrywa się intymny dramat uczuć: miłości egoistycznej i miłości ofiarnej. Środki wyrazu, rozwijające ten dramat, nie mają swych literackich odpowiedników, są najbliższe muzyce.

Dzięki zabiegom dokonanych przez Mariusa Petipę, balet *Giselle* zyskał formę baletu doskonałego i w pełni jest akceptowany przez współczesną publiczność, która widzi w nim m.in. wierne odzwierciedlenie najwyższych osiągnięć XIX-wiecznej kultury choreograficznej.

Inscenizacja *Giselle* przedstawiona w Teatrze Wielkim w Łodzi przekazuje koncepcję choreograficzną Mariusa Petipy (zrealizowaną w Teatrze Maryjskim, obecnie Teatrze Opery i Baletu im. Kirowa w Leningradzie).

Nie jest jednak kopią tamtego spektaklu, lecz stanowi, zgodnie z przyjętą tradycją obowiązującą przy realizacji tego baletu, twórczą interpretację *Giselle* zaproponowaną przez zespół realizatorów i wykonawców łódzkiego Teatru.

Jarosław Piasecki

## Jak powstało libretto „GISELLE”

„... kiedy autor (T. Gautier – podkr. red.) czytał *Deutschland – ein Wintermärchen* Heinricha Heinego, zwrócił uwagę na ustęp wspominający słowiańską legendę o wilidach, nocnych duchach, które kusząc młodych mężczyzn, aby włączyli się do ich bezlitosnego tańca, doprowadzają ich do śmierci. W wybuchu entuzjazmu pochwycił arkusz papieru i najpiękniejszym charakterem wypisał tytuł: „*Les Wilis, balet*”. Potem rozsądek wziął górę i autor sądząc, że nie będzie zdolny przekazać owej fantazji poetyckiej na scenie, wyrzucił arkusz do kosza.

Nie było mu jednak łatwo rozstać się z nowym pomysłem. Tego wieczoru w Operze zwierzył się przyjacielowi Saint-Georgesowi ze swojego natchnienia. Saint-Georges od razu zapłonął entuzjazmem i w ciągu trzech dni sporządził libretto, które w niewielkim tylko stopniu przypominało oryginalny pomysł Gautiera. „Nie wtajemniczony w arkana teatru – przyznał później Gautier – chciałem w pierwszym akcie ożywić po prostu coś z czarujących *Les Orientales* Victora Hugo. Scena przedstawiałaby piękną salę balową jakiegoś księcia, z płonącymi żyrandolami, wazonami pełnymi kwiatów i pełnymi bufetami, czekającą na gości. Na krótki moment pokazywałyby się wilidy, skuszone przyjemnością tańca w sali iskrzącej się od złocień i kryształów, w nadziei usidlenia nowego uczestnika swoich piasów. Królowa wilid dotknęłaby podłogi magiczną różdżką zarażając stopy tańczących nieugaszoną żądzą kontredansów, walców, mazurków i galopów. Przyjazd pań i panów zmusiłby je do ucieczki, jak przystało mglistym cieniem, którymi są w istocie. Po przetańczeniu całej nocy *Giselle*, podniecona przez zaczarowaną podłogę i chęć niedopuszczenia do kochanka innych kobiet, zostałaby zaskoczona (jak młoda Hiszpanka z poematu Hugo) przez poranny chłód, a blada królowa wilid, nie widoczna dla nikogo, położyłaby jej lodowatą dłoń na sercu. Wtedy jednak – zgodził się Gautier, przeczytawszy pierwszy akt Saint-Georges’a – nie mielibyśmy takiej wzruszającej i dobrze zagranej sceny jak ta, którą kończy się akt pierwszy. *Giselle* byłaby mniej interesująca i stracilibyśmy moment zaskoczenia w drugim akcie”.

Koncepcja drugiego aktu Gautiera bliższa była wersji ostatecznej, jednak znacznie barwniejsza, z której to barwności Saint-Georges zrezygnował. „O pewnej porze roku – kontynuował Gautier – wilidy zbierają się na leśnej polanie nad brzegiem jeziora, gdzie ogromne lilie wodne rozpościerają okrągłe liście na lepkiej wodzie, zamykającej się nad zato-

panionymi tancerzami. Pomiędzy czarnymi, jakby rzeźbionymi w kształt serc liśćmi, które wydają się pływać niby uosobienie umarłych miłości, przeslizgują się promienie księżycy. Bije północ i z wielu punktów na horyzoncie, prowadzone przez błędne ogniki, powstają cienie dziewcząt, które umarły na balu lub na tańcach. Najpierw, przy dźwięku kastanietów i w chmurze białych motyli, z wielkim grzebieniem wyciętym niby wnętrze gotyckiej katedry, migającym na tle księżycy, wylania się sewilska wykonawczyni kaczuczy, Gitana, kręcąca biodrami i nosząca na spódnicy ozdoby ze znakami kabały; następnie tancerka węgierska w futrzanym kołpaku, dzwoniąca ostrogami, niby zębami na mrozie; wreszcie «bibiaderi» w kostiumie przypominającym ten, jaki nosiła Amani, w staniku z sakiewką z sandałowego drzewa, spodniach ze złotej lamy, z paskiem i naszyjnikiem ze świecą niby lustro żelaznej siatki, z dziwną biżuterią, kolczykami w nozdrzach, dzwonkami na kostkach; wreszcie, na końcu, nieśmiała petit rat z Opery, w kostiumie ćwiczebnym, z chustką związaną na szyi, z rękami wciśniętymi w niewielką mufkę. Wszystkie te kostiumy, egzotyczne i zwyczajne, są bezbarwne i mają jednakowo widmowy wygląd. Odbywa się uroczyste zgromadzenie zakończone sceną, w której umarła dziewczyna opuszcza grób i wydaje się powracać do życia w namiętym uścisku kochanka, który wierzy, że czuje bicie jej serca przy swoim sercu.”

Choć Gautier włączył później libretto *Giselle* do publikacji swoich dzieł dramatycznych, zawsze starannie zaznaczał wkład Saint-Georges. I rzeczywiście, mimo iż zasadniczy pomysł pochodził od niego samego, to Saint-Georges, posługując się swoim doświadczeniem zawodowym, nadał mu kształt libretta baletowego. Kiedy na krótko przed premierą powstało zagadnienie, kto ma figurować jako autor, Adolphe Adam poradził Gautierowi, aby nie podawał na libretcie swojego nazwiska, gdyż nie wypadło, aby pierwszym utworem dramatycznym tak znakomitego autora był tylko fragment całości. Gautier zgodził się, ale następnego dnia zmienił zamiar i nalegał, aby nazwisko jego wpisane zostało na stronie tytułowej i na afiszach obok nazwiska Saint-Georges.

Cyt. wg Ivor Guest, *Balet romantyczny w Paryżu*.  
Przełożyła Agnieszka Kreczmar. PIW, 1978.

(...) W niektórych okolicach Austrii utrzymuje się podanie (...) o nocnej tanecznicy, znanej w krajach słowiańskich pod nazwą wiły. Wiły (Willidy) są to narzeczone, które zmarły nie doczekawszy dnia zaślubin. Biedne młode istoty nie znajdują spokoju w mogile. W ich wygasłych sercach i w martwych stopach przetrwała namiętność do tańca, której nie zdążyły zaspokoić za życia; więc wstają z grobów o północy, zbierają się w gromadki na gościńcach i biada młodzieńcowi, któremu zabiegną drogę! Musi z nimi tańczyć; obejmują go płomienną żądzą, więc tańczy z nimi, dopóki nie padnie bez życia. Przybrane w ślubne stroje, w wieńcach z kwiatów na głowach, z lśniącymi pierścieniami na palcach, wiły tańczą w blasku księżycy podobnie jak elfy. Ich twarze, chociaż śnieżnobiałe, są piękne dzięki swojej młodości; zjawy te śmieją się z radością tak szaleńczą, przyzywają tak kusicielsko, ich kształty czynią tyle słodkich obietnic! Te martwe bachantki mają nieodpartą czar. Lud, patrząc, jak umierają w rozkwicie młodości zaręczone dziewczęta, nie mógł pogodzić się z myślą, że tyle powabu i piękna bezpowrotnie ulec musi zagładzie, i stąd zrodziła się wiara, że młoda narzeczona jeszcze po śmierci chce zaznać radości, których nie zdążyła zakosztować. (...)

Heinrich Heine  
„De L'Allemagne”, Paryż 1835  
Przełożyła Eligia Bąkowska  
(przedruk fragmentu z programu Teatru Wielkiego w Warszawie, „Giselle”, 1976)

EDUARD MÖRIKE

## DUCHY NAD JEZIOREM

*Co tam z gór się zniża w północny tu czas?  
Lśnią blaskiem pochodnie wokóło.*

*Do tańca, na święto czy wzywają nas?*

*Te pieśni tak dźwięczą wesoło!*

*O, nie!*

*Więc co to, powiedz, ach, powiedźże!*

*Co słyszysz tam z dala – śmiertelny to żal;*

*Co widzisz – orszak pogrzebowy.*

*To król czarodziejski zstępuje do fal,*

*Przynoszą go w otchłań grobową.*

*O, biada!*

*To duchów jeziora gromada!*

*Już mgliście po stokach gór spływają w dół,*

*Nad wodą kołuje krąg zwiewny,*

*Lecz woda nie zwilża polotnych ich stóp,*

*I szmer tylko słysząc modlitewny.*

*O! widzisz*

*Świetlanę, za trumną jak idzie!*

*Otwiera jezioro zieloność swych bram.*

*Uważaj! ach, w otchłań tajemnie*

*Jak stopnie żyjące już grążą się tam,*

*I pieśnią głębiny brzmią ciemnie.*

*Czy słyszysz?*

*Na wieki ukoją go w ciszy.*

*Znów woda uroczo się jarzy i lśni.*

*Igrają ogniki zielone.*

*Jak duchy na brzegach unoszą się mgły,*

*Jak morze rozlały się tonie.*

*Pst! cicho!*

*Czy całkiem usnęło już лихо?*

*Wśród stawu coś drgnęło... Bóże! ratuj nas!*

*Już idą, już płyną tu zjawy!*

*Gra organ w sitowiu, wśród trzciny jakiś trzask...*

*Ach, uciec! Uciekać od stawu*

*Co tchu!...*

*Już czują, chwytają mnie już!*

*(W:) Niemiecka ballada romantyczna.*

*Przełożyła Zofia Ciechanowska.*

*BN, Wrocław 1963*



„Giselle”, scena z II aktu wg litografii C. Nanteuila

# GISELLE

Balet w dwóch aktach.  
Libretto wg Heinricha Heinego  
Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges  
i Théophile Gautier

## OSOBY

GISELLE, młoda wieśniaczka  
ALBERT, książę śląski  
BATYLDA, jego narzeczona  
HILARION, leśniczy  
MIRTA, królowa wil  
MOYNA  
ZULMÉ ] wily  
KSIĄŻĘ KURLANDZKI, ojciec Batyldy  
BERTA, matka Giselle  
WILFRYD, powiernik księcia Alberta  
PRZYJACIÓŁKI GISELLE  
DWORZANIE  
WIEŚNIACZKI  
WIEŚNIACY  
WILY

# TREŚĆ LIBRETTA

## *Akt pierwszy*

Nadreńska wieś w porze winobrania. W małym domku mieszka wraz ze swą matką Bertą młoda, piękna dziewczyna – Giselle. Jej ogromną pasją jest taniec, któremu oddaje się bez reszty nie zważając na przestrogi matki niespokojnej o zdrowie córki. Swoim tańcem wzbudza podziw przyjaciół. O rękę Giselle stara się leśniczy Hilarion, bezskutecznie, ponieważ ona jest zakochana w innym młodzieńcu. Dziewczyna nie wie i nie podejrzewa, że jej ukochany to książę Albert, który dla niepoznaki przychodzi na schadzki w chłopskim przebraniu. Daremnie Wilfryd, przyjaciel Alberta, ostrzega go przed skutkami nierozważnego postępowania.

Giselle wraz z Albertem, w otoczeniu przyjaciół, wypełniają wolny czas tańcami. Albert, słysząc dobiegające z oddali głosy myśliwych, dyskretnie opuszcza krąg bawiących się. Pozostałym zabawę przerywa wracający właśnie z polowania orszak księcia kurlandzkiego, który zatrzymał się we wsi na krótki odpoczynek. Wśród przybyłych dworzan i myśliwych jest również narzeczona Alberta, piękna Batyllda, która zobaczywszy Giselle, zachwyciła się jej urodą i naiwnym wdziękiem. Tymczasem Hilarion odkrywa tajemnicę Alberta znajdując w ukryciu strój książe i przysięga rywalowi zemstę. Po odejściu myśliwych wieśniacy bawią się wesoło świętując pomyślne zakończenie zbiorów. Sielankowy nastrój przerywa nagle Hilarion, który w obecności dworzan i wieśniaków zdradza tajemnicę Alberta. Zrozpaczona Giselle, przekonana, że została oszukana, nie wytrzymuje doznanego wstrząsu, popada w obłąd i umiera.

## *Akt drugi*

Leśna polana nad brzegiem jeziora. Tu znajduje się mogiła Giselle. Księżycowa noc. W taką właśnie noc polanę odwiedzają wiły, zjawy dziewcząt zmarłych przed ślubem, które teraz zwodzą swoim tańcem młodzieńców. Taniec kończy się zawsze w chwili śmierci wciągniętego w jego wir nieszczęśnika.

Na polanę przybywa pogrążony w bezgranicznym smutku Hilarion. Nie bacząc na grożące mu niebezpieczeństwo przychodzi na grób ukochanej. Płoszą go błędne ogniki, które zwiastują zbliżanie się wil.

Ich władczyni, Mirta przyjmuje dziś do grona nową towarzyszkę – Giselle. Wiły rozpoczynają swój rytualny taniec.

Przy mogiłe Giselle pojawia się również Albert. Księżę nie słucha ostrzeżeń Wilfryda mocno przestraszonego grozą miejsca i nastrojem nocy. Giselle, wzruszona rozpaczą i szczerą skrucą Alberta, ukazuje się ukochanemu.

Tymczasem wiły dopadają Hilariona i w wirze śmiertelnego tańca spychają go do jeziora.

Ich następną ofiarą ma być księżę Albert, ale Giselle za wszelką cenę stara się ocalić kochankę od śmierci prosząc Mirtę o łaskę.

Jednak nieubłagana Mirta, nie zważając na gorące prośby dziewczyny, wciąga ją wraz z Albertem w taneczny krąg. Na szczęście nadchodzi świt i wiły tracąc swą moc znikają w porannej mgle. Kochankowie żegnają się na zawsze. Uratowany Albert wraca do rzeczywistego świata.

J.P.

W bieżącym repertuarze Teatru Wielkiego w Łodzi:

St. Moniuszko – STRASZNY DWÓR

G. Verdi – AIDA

G. Verdi – DON CARLOS

G. Bizet – CARMEN

G. Puccini – CYGANERIA

C. Monteverdi – ORFEUSZ (balet)

C.M. Weber – WOLNY STRZELEC

C. Orff – KSIĘŻYC

I. Strawński – OGNISTY PTAK (balet)

A. Chaczaturian – GAJANE (balet)

M. Leigh – CZŁOWIEK Z LA MANCZY

J. Strauss – BARON CYGAŃSKI

H. Berlioz – SYMFONIA FANTASTYCZNA (balet)

K. Szymanowski – HARNASIE (balet)

J. Kander – ZORBA

W przygotowaniu:

St. Moniuszko – HRABINA

P. Czajkowski – DZIADEK DO ORZECHÓW

## SEZON 1979/80

Premiera 22 września 1979

### KIEROWNICTWO TEATRU

Dyrektor	Andrzej Hundziak
Kierownik artystyczny	Wojciech Michniewski
Z-ca dyrektora d/s technicznych	Wiesław Kinderman
Z-ca dyrektora d/s ekonomiczno-administracyjnych	Radosław Surowiec
Kierownik biura dyrektora Teatru	Stefan Izdebski
Kierownik baletu	Janina Niesobska
Kierownik chóru	Mieczysław Rymarczyk
Kierownik literacki	Stanisław Dysbardis
Kierownik pracowni scenograficznej	Iwona Byczkowska
Kierownik działu organizacji pracy artystycznej	Kazimiera Banasiak
Kierownik biura obsługi widzów	Kazimierz Jabłoński
Kierownik działu sceny	Marian Szurlej
Kierownik działu produkcji dekoracji i kostiumów	Józef Chrząszcz
Kierownik działu urządzeń technicznych	Wiesław Nowak
Główny księgowy	Janina Tarnawska
Kierownik działu spraw pracowniczych	Regina Leszczyńska
Kierownik działu ogólnorganizacyjnego	Marian Zeman
—	
Redakcja programu	Ewa Juszyńska-Poradecka
Projekt okładki i strony tytułowej	Jerzy Treliński
Redakcja techniczna	Leszek Sochaczewski
Wydawca	Teatr Wielki w Łodzi

Nakład: 6.000 egz.

Cena programu zł 15.-

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne

A-6/1671

### TEATR WIELKI W ŁODZI Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00-19,00, tel. 377-77, 399-60.

Przedprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60 w. 122.

