PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ADOLPHE ADAM

GISELLE

Dyrektor i Kierowniк Artystyczny

Robert Satanowski

A. Adam.

PAŃSTWOWA OPERA WE WROCŁAWIU

ADOLPHE-CHARLES ADAM

„GISELLE"

Libretto: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges i Theophile Gautier

Kierownictwo muzyczne:
TADEUSZ ZATHEY

Realizacja:
wg choreografii M. Petipa, J. Coralli i J. Perrota
EUGENIA JERSZOWA (ZSRR)

Scenografia:
ARNOLD SZYMAŃSKI

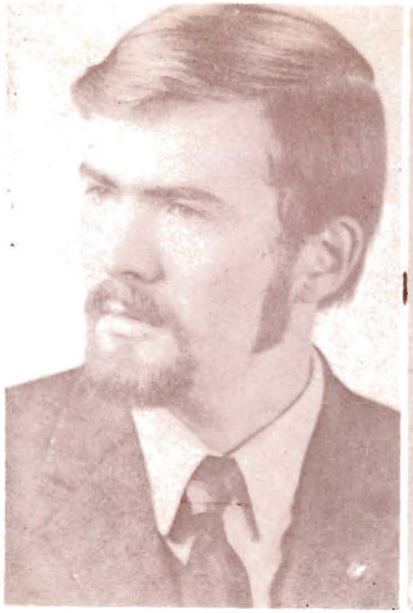
Kierownik baletu:
Henryk Sawicki

Asystent choreografa:
Zofia Andruszkiewicz-Serwa

Asystent scenografa:
Zbigniew Pośko

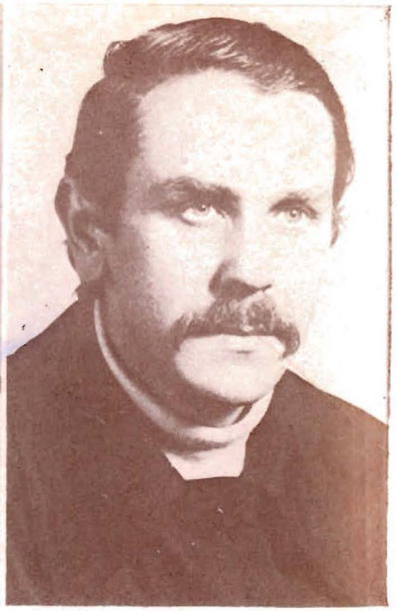
8 VIII

PREMIERA LIPIEC 1979 R.



TADEUSZ ZATHEY
kierownictwo muzyczne

EUGENIA JERSZOWA
realizacja



ARNOLD SZYMAŃSKI
scenografia

GIZELLA

CZYLI

WILLIDY

BALET FANTASTYCZNY W DWÓCH AKTACH

KOMPOZYCYI P. CORALY

UŁOŻONY NA SCENĘ TUTEJSZĄ

PRZEZ

ROMANA TURCZYNOWICZA

REŻYSSERA BALETU.

Z muzyką Adolfa Adama i Józefa Stefaniego.

Nowe dekoracye P. Sacchetti.

Ubiory nowe.

WARSZAWA.
W DRUKARNI JÓZEFA UNGER,
przy ulicy Miodowéj, Nr. 481.

1848.

OBSADA

Giselle — MARIA KIJAK, KRYSTYNA OLCZYK, ALICJA JASKÓŁA, EWA ZAJĄC

Albert — FRANCISZEK KNAPIK, ZBIGNIEW OWCZARZAK, WITOLD KRASUSKI

Hilarion — JANUSZ ŁAZNOWSKI, ALEKSANDER MAJOS, WŁODZIMIERZ ZAGOZDA

Mirta — ALICJA JASKÓŁA, EWA LEWANDOWSKA, EWA ZAJĄC, ALICJA HELT, KRYSTYNA OLCZYK

Pas de deux — KRYSTYNA OLCZYK, ALICJA LICKIEWICZ, ALICJA JASKÓŁA, EWA ZAJĄC, ALICJA HELT, JANUSZ ŁAZNOWSKI, WITOLD KRASUSKI, ALEKSANDER MAJOS, WŁODZIMIERZ ZAGOZDA

Przyjaciółki — ALICJA LICKIEWICZ, EWA LEWANDOWSKA, BARBARA STANEK, KARINA SZCZODRY, ALICJA HELT, MARIA KULAWIK, ALINA TWOREK, WASILIKI KIKNA, WŁADYSŁAWA POŹNIAK, KRYSTYNA JANUSZ, DANUTA TYBORSKA

Książę — JAN MAZUR, STANISŁAW SITKOMIRSKI

Batylda — WANDA MAJCHEREK, BARBARA JASZCZYSZYN

Matka — ZENONA MATUSZCZYK-KOZIOROWSKA, KRYSTYNA PRZYŁUDZKA

Walc — URSZULA DEMBIŃSKA, JANINA NOWAK, BARBARA STANEK, KARINA SZCZODRY, URSZULA BANASIK, GRAŻYNA FILIPOWSKA, GRAŻYNA HAJDUK, ALICJA HELT, BARBARA JASZCZYSZYN, WASILIKI KIKNA, MARIA KULAWIK, JOLANTA KIZIOREK, MARIA KRZESZOWIAK, WANDA MAJCHEREK, MIROSŁAWA SUCHECKA, ANNA STAWNIAK, DANUTA TYBORSKA, ALINA TWOREK, KRYSTYNA PRZYŁUDZKA

Willisy — ALICJA LICKIEWICZ, ALICJA JASKÓŁA, KRYSTYNA OLCZYK, EWA LEWANDOWSKA, EWA ZAJĄC, KARINA MICKIEWICZ, KARINA SZCZODRY, ALICJA HELT, BARBARA STANEK, ALINA TWOREK, DANUTA TYBORSKA, MARIA KULAWIK, JANINA NOWAK, URSZULA DEMBIŃSKA, URSZULA BANASIK, GRAŻYNA FILIPOWSKA, GRAŻYNA HAJDUK, BARBARA JASZCZYSZYN, WASILIKI KIKNA, JOLANTA KIZIOREK, MARIA KRZESZOWIAK, WANDA MAJCHEREK, MIROSŁAWA SUCHECKA, ANNA STAWNIAK, WŁADYSŁAWA POŹNIAK, INGRYDA GOCZ, IWONA CIERPLA, KRYSTYNA JANUSZ, CELINA HAWLICZAK, IRENA SZYMAŃSKA

Przyjaciele — SŁAWOMIR ĆWIKLIŃSKI, PIOTR OKOŃSKI

Wieśniacy — URSZULA BANASIK, URSZULA DEMBIŃSKA, GRAŻYNA FILIPOWSKA, GRAŻYNA HAJDUK, ALICJA HELT, BARBARA JASZCZYSZYN, WASILIKI KIKNA, MARIA KULAWIK, JOLANTA KIZIOREK, MARIA KRZESZOWIAK, WANDA MAJCHEREK, JANINA NOWAK, KRYSTYNA PRZYŁUDZKA, BARBARA STANEK, KARINA SZCZODRY, MIROSŁAWA SUCHECKA, ANNA STAWNIAK, ALINA TWOREK, WŁADYSŁAWA POŹNIAK, INGRYDA GOCZ, IWONA CIERPLA, KRYSTYNA JANUSZ, CELINA HAWLICZAK, IRENA SZYMAŃSKA, KRZYSZTOF TARGOŃSKI, STEFAN BOROWSKI, SŁAWOMIR ĆWIKLIŃSKI, ANDRZEJ DZIERŻANOWSKI, JANUSZ GRZEGORCZYK, JERZY GĘDEK, STEFAN KAYSER, HENRYK KRÓLAK, ALEKSANDER MAJOS, PIOTR OKOŃSKI, WŁODZIMIERZ ZAGOZDA, CEZARY PYSZKA

dyryguje: TADEUSZ ZATHEY

Sceniczne dzieje „Giselle"

Balet — w przeciwieństwie do innych sztuk utrwalonych w rzeźbie, rysunku czy druku — jest sztuką ulotną, dzieła jej żyją tylko w przemijającej postaci scenicznej przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Niewiele jest jednak takich dzieł zachowanych w żywej tradycji. Do nich należy „Giselle", której trwałość w stosunkowo mało skażonej postaci umożliwił też zachowany scenopis akcji.

Znany poeta i krytyk literacki, Théophile Gautier (1811—1872) zafascynowany lekturą książki Heinricha Heinego o literaturze pięknej w Niemczech (znanej we Francji pod tytułem „De l'Allemagne", 1835), zwrócił uwagę na zawarty tam opis legendy o willisach, odpowiednikach słowiańskich wił, zmarłych przed ślubem dziewczętach, zwodzących młodzieńców swym tańcem w postaci zjaw. Legenda ta nasunęła mu pomysł libretta baletowego, którego szkic powierzył doświadczonemu libreciście operowemu i modnemu wówczas „salonowemu poecie", Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801—1875). O ile literacki pomysł Gautiera ujęty był jako poetycka metafora „rozdartych serc", to jego opracowanie dramaturgiczne nie odbiegało od schematu akcji innych baletów tego okresu. Vernoy de Saint-Georges podzielił ją na dwa akty: pierwszy realistyczny, „wieśniacki", z całym bagażem sielankowej ludowości i drugi fantastyczny, wypełniony tańcami duchów i zjaw. Muzykę skomponował Adolphe Charles Adam (1803—1856), wielce płodny autor oper komicznych i baletów; stworzył strukturę prostą, związaną z sytuacjami scenicznymi, złożoną z krótkich tematów melodycznych, zręcznie zestawionych i skontrastowanych w nastroju, bądź użytych jako motywy przewodnie głównych postaci. Jako autor choreografii nowego baletu figurował na afiszu oficjalny baletmistrz Królewskiej Akademii Muzyki w Paryżu, Jean Coralli (1779—1854). W rzeczywistości jednak została ona w znacznej części skomponowana przez zaproszonego do współpracy sławnego tancerza i choreografa Jules Perrota (1810—1892), a tajemnica usunięcia go w cień kryje się gdzieś w zakamarkach zakulisowych intryg. Premiera „Giselle" w dekoracjach Luc—Charles Ciceriego i kostiumach Paula Lormiera odbyła się 28 czerwca 1841 roku. Pierwszą wykonawczynią roli tytułowej była Carlotta Grisi (1819—1899), jedna z czołowych tancerek baletu romantycznego; rolę Alberta kreował Lucien Petipa, starszy brat sławnego choreografa Mariusa, rolę Mirty, królowej willis — Adèle Dumilâtre. Ogromny sukces wróżył baletowi długotrwały żywot sceniczny. Istotnie zajął on poczesne miejsce w repertuarze światowym, gdzie jego pozycję ugruntowały nie tylko właściwości stylistyczne i znaczenie historyczne, lecz także pewne trwałe wartości.

Powstała jako pełny wyraz estetycznych i ideowych założeń romantyzmu, „Giselle" zawiera także — mimo naiwnej akcji, pozbawionej większej wartości artystycznej muzyki i sentymentalnego klimatu — wiele istotnych walorów. Są nimi: zgodność konwencji ruchowej z treścią baletu, zgodność choreografii z muzyką, logiczny plan choreograficzny związany z akcją, proporcjonalne rozmieszczenie różnego rodzaju tańców (klasycznych i charakterystycznych, solowych i zespołowych) oraz scen mimicznych. Wszystkie te elementy były nieraz — i są przez dzisiejszych inscenizatorów — rozmaicie interpretowane, pozostają jednak podstawą kompozycji baletowej, godnej miana choreografii.

Na przestrzeni przeszło 130-letnich dziejów „Giselle", musiały nieuchronnie zajść w niej zmiany, wynikające z konieczności przystosowania inscenizacji do wymogów estetycznych kolejnych pokoleń widzów. To co dziś stanowi uświęconą tradycją podstawę inscenizacji „Giselle", ukształtowało się w drugiej połowie XIX wieku w Rosji. Wprawdzie pierwsze wystawienie tego baletu poza Francją miało miejsce 12.III.1842 roku w Her Majesty's Theatre w Londynie, przy współpracy Perrota i mniej znanego baletmistrza André Jean—Jacgues Deshayes'a, lecz nie wpłynęło ono na dalsze jego losy.

THÉOPHILE GAUTIER
(1811—1872)
romantyczny pisarz francuski, urzeczony poezją legendy o Willidach, w ciągu trzech dni wespół z Sain-Georges'em napisał libretto do „Giselle" dla Carlotty Grisi.

W roku 1841 dyrekcja Teatru Wielkiego w Petersburgu wydelegowała do Paryża pracownika teatru, francuskiego baletmistrza Antoine—Titus Dochy (znanego jako Titus), by rozejrzał się za baletowymi nowościami. Titus znał więc paryską „Giselle" jako widz i opierając się na pamięci wzrokowej odtworzył balet, zapewne dokładnie, na scenie petersburskiej, gdzie premiera jego odbyła się 18.XII.1842 roku z Eleną Andrejanową w roli głównej. Przebywający w Petersburgu w latach 1848—1859 Jules Perrot, nie skrępowany już więzami współpracy z Corallim, starał się przybliżyć „Giselle" do własnych koncepcji artystycznych, uwypuklając przede wszystkim jej wątek dramatyczny. W kolejnych wznowieniach od 1849 do 1856 roku usunął lub skrócił wiele nadmiernie rozbudowanych „monologów" i „dialogów" pantomimicznych, usunął postacie wieśniaków z II aktu, dodał też pas de trois w I akcie. Z chwilą otwarcia w roku 1860 nowego gmachu Teatru Maryjskiego trzeba było przystosować inscenizację i choreografię „Giselle" do potrzeb większej sceny oraz uwzględnić wyższy poziom techniki corps de ballet'u, który w prapremierowym przedstawieniu nie tańczył jeszcze na pointe-ach. Dalszych zmian w rekonstrukcji „Giselle" dokonał wielki mistrz choreografii, Marius Petipa (1818—1910). Nie naruszając ogólnego planu choreograficznego, Petipa oczyścił go — w latach 1884—1887 — z wielu późniejszych naleciałości skorygował tańce zespołowe i ustalił czyste w rysunku linie corps de ballet'u, dodał też dwie czyste wariacje Giselle do muzyki napisanej specjalnie przez L. A. Minkusa: utrzymaną w stylu wirtuozowskim balerin włoskich wariację w I akcie oraz drugą w II akcie, bliższą stylowi romantycznemu. Historykom radzieckim nie udało się jeszcze ustalić autorstwa poszczególnych zmian, dokonanych przez Perrota lub Petipę, wiadomo tylko, że z I aktu usunięte zostały szeroko rozbudowane w oryginale „święto Bachusa" oraz długi monolog matki Giselle, „opowiadającej" na migi niemal całą legendę o willisach, w scenie szaleństwa Giselle dawną próbę samobójstwa Alberta zastąpiono jego roz-

JULES PERROT
(1810—1892)
baletmistrz Opery Paryskiej, wespół z Jean'em Coralli stworzył choreografię do premiery „Giselle". Na afiszu nie figuruje jego nazwisko, wiadomo jednak, iż ułożył wszystkie solowe wariacje i pas de deux.

paczą nad ciałem ukochanej. Z aktu II zanikły efekty powietrznych lotów, gdy postacie willis fruwały zawieszone na drutach. Tak więc istnieją trzej autorzy zachowanej wersji „Giselle": Coralli — Perrot — Petipa. Zasługą ostatniego jest ocalenie tego baletu od zagłady i ustalenie jego ostatecznego kształtu.

W Paryżu „Giselle" grana była bez przerwy do roku 1849, z przerwami do roku 1868. W tym czasie wystawiło ją wiele teatrów w innych miastach i krajach:

1841 — Bordeaux
1842 — Marsylia, Londyn, Bruksela, Wiedeń, Petersburg
1843 — Lyon, Neapol, Wenecja, Berlin, Moskwa
1844 — Haga, Florencja, Genua
1845 — Sztokholm, Rzym
1846 — Boston, Filadelfia, Nowy Jork
1847 — Barcelona, Budapeszt
1848 — Kopenhaga, Warszawa

Powstały też dwie inne wersje „Giselle". Angielski pisarz William Moncrieff, urzeczony widzianym w Paryżu baletem, napisał „dramatyczną, melodramatyczną, choreograficzną i fantastyczną opowieść o zabobonach" pod tytułem „Giselle, czyli nocne zjawy tancerek". Ten dziwaczny konglomerat pojawił się 23.VIII.1841 na scenie Theatre Royal w Londynie. Natomiast włoski baletmistrz Antonio Coppini dał 17.I.1843 na scenie mediolańskiej La Scali własną wersję tematu Gautiera z nową muzyką Giovanni Bajetti, nie stała się ona jednak rywalką oryginalnej wersji paryskiej.

Do końca XIX w. wersja ta utrzymuje się w repertuarze wielu teatrów. Nas interesują przede wszystkim jej polskie inscenizacje. Warszawska prapremiera spolszczonej w tytule „Gizelli" odbyła się w Teatrze Wielkim 20.I.1848 roku. Autorem choreografii był zasłużony baletmistrz i pierwszy choreograf większego formatu, Roman Turczynowicz (1813—1882), który — podobnie jak Titus w Petersburgu — przeniósł na warszawską scenę „Giselle" „z pamięci", wprowadzając prawdopodobnie wiele zmian własnego pomysłu. I tak z ówczesnych recenzji dowiadujemy się na przykład, że pas de deux w I akcie było gonitwą za bukietem kwiatów, który Giselle usiłowała odebrać Konradowi (jak Turczynowicz ochrzcił Alberta); „kocha, lubi, szanuje"... W innym miejscu jest mowa o trzech grupach willis w II akcie, podczas gdy w oryginalnej choreografii tworzyły one trzy szeregi lub sześć grup

MARIUS PETIPA
(1822—1910)
jeden z największych baletmistrzów wszystkich czasów, twórca doskonałości baletu rosyjskiego, autor układów choreograficznych do 54 baletów, 35 oper baletowych, ułożył na nowo 17 klasycznych baletów, m.in. będąc partnerem Carlotty Grisi, jako maitre de ballet baletu petersburskiego, ułożył nową choreografię do „Giselle".

w chwii osaczenia Hilariona, który zresztą, u Turczynowicza, sam skacze ze skały, uciekając przed pogonią napastniczek. Wdzięcznym zadaniem dla polskiego historyka baletu jest zbadanie innych odstępstw Turczynowicza od oryginału i ustalenie kształtu pierwszej polskiej inscenizacji „Giselle". Balet cieszył się wielkim powodzeniem u publiczności warszawskiej; chwalono szczególnie wykonawców głównych ról Konstancję Turczynowiczową i Aleksandra Tarnowskiego oraz Annę Piechowicz w roli Mirty i Feliksa Krzesińskiego jako Hilariona. Podobały się też dekoracje projektowane przez Antonio Sacchettiego. W tej wersji balet utrzymał się w repertuarze do roku 1868; wznowiono go w roku 1881 dla pierwszej polskiej primabaleriny, Heleny Cholewickiej.

W wieku XX powodzenie „Giselle" zdaje się nie słabnąć, choć okres najmniejszego nią zainteresowania przypada na lata międzywojenne, gdy pod wpływami Baletów Rosyjskich Diagilewa, ekspresjonizmu Mary Wigman i Kurta Joossa oraz jazzu zaznacza się odwrót od baletu romantycznego. Renesans tego stylu dokonuje się po II Wojnie Światowej, gdy na scenach odżywa znów „Giselle", „Sylfida" i „La fille mal gardée". Wykaz najważniejszych premier „Giselle" w ostatnich dziesiątkach lat zająłby kilka stron druku, z konieczności więc trzeba tylko pokrótce wspomnieć o jej losach w różnych krajach.

W swej ojczyźnie balet wznowiony był w Operze Paryskiej dopiero w roku 1924 według dokładnego „stenogramu", który wywiózł z Petersburga przebywający na emigracji rosyjski reżyser baletu Nikołaj Siergiejew (1876—1951). W rolach głównych wystąpili: rosyjska balerina Olga Spiesiwcewa i Francuz Albert Aveline. Do wersji tej szereg zmian wprowadził w roku 1938 Serge Lifar jako późniejszy partner Spiesiwcewej. Po kolejnym wznowieniu w roku 1954 dla Niny Wyrubowej, ostatnio Opera Paryska otrzymała w 1972 nową wersję „Giselle" sławnej tancerki i choreografki kubańskiej, Alicji Alonso. Starała się ona przybliżyć balet do wcześniejszych romantycznych wersji Perrota, włączając corps de ballet do udziału w akcji i umieszczając w I akcie, zamiast pas de deux, dawniejsze pas de

dix Perrota, tańczone przez uczestników „święta winobrania". Jako francuskie odtwórczynie roli Giselle zasłynęły: Lycette Darsonval, Yvette Chauviré a ostatnio Violette Verdy i Jacquelina Rayet.

W Związku Radzieckim najczystsza wersja „Giselle" zachowała się w leningradzkim Teatrze im. Kirowa, gdzie w ostatnich dziesiątkach lat rolę tytułową tańczyły: Raisa Struczkowa, Natalia Makarowa i Irina Kołpakowa. Wersję tę przeniósł w roku 1944 do Teatru Wielkiego w Moskwie Leonid Ławrowski, powierzając główne role Galinie Ułanowej i Aleksemu Jermołajewowi. Po nich role te przejęli: Jekaterina Maksimowa, Natalia Bessmiertnowa, Władimir Wasiliew, Michaił Ławrowski.

Wersję petersburską pokazała po raz pierwszy na Zachodzie grupa artystów Teatru Maryjskiego z Anną Pawłową na czele, dając w roku 1908 przedstawienia (skróconej „Giselle") w Rydze, Helsinkach, Sztokholmie, Kopenhadze, Berlinie i Pradze. Balet wszedł też do programu pierwszego „Sezonu Rosyjskiego", organizowanego w roku 1910 w Paryżu przez Sergiusza Diagilewa (1872—1929). Publiczność paryska, a w następnym roku także londyńska, podziwiała wówczas Tamarę Karsawinę i Wacława Niżyńskiego w głównych rolach. W dalszej swej działalności Diagilew nie powrócił już nigdy do romantycznej „Giselle", dla której zabrakło miejsca w jego ustawicznym poszukiwaniu nowych formuł artystycznych.

W Anglii rozpowszechniła się głównie rekonstrukcja Siergiejewa. Pierwsze angielskie przedstawienie „Giselle" dał w roku 1932 zespół Camargo Society w Londynie, w dwa lata później Vic—Wells Ballet z Alicją Markową, następne Sadler's Wells Ballet z Margot Fonteyn i Robertem Helpmannem.

Działający w Ameryce w latach 1924—39 zespół baletowy Michaiła Mordkina, b. tancerza Teatru Wielkiego w Moskwie, wystawił „Giselle" w roku 1937 w Nowym Jorku z Lucią Chase

MARIA TAGLIONI
(1804—1884)
jedna z największych tancerek ubiegłego wieku. Balerina Opery Paryskiej. W roli tytułowej w balecie „Sylfida" kreowała początek baletu romantycznego.

w roli tytułowej. Następnie rekonstrukcję Siergiejewa przeniósł dla Ballet Theatre w 1944 Anton Dolin, a nowe zmiany wniósł do niej w roku 1946 George Balanchine, gdy główne role objęli Alicja Alonso i Igor Juszkiewicz. W 1944 „Giselle" dotarła aż do Australii, gdzie włączył ją do swego repertuaru zespół baletowy założony przez Czecha, Edwarda Borovansky'ego.

Po 80-letniej przerwie „Giselle" ukazała się znów w roku 1966 na scenie Państwowej Opery

CARLOTTA GRISI
znakomita tancerka paryska włoskiego pochodzenia. Zasłynęła jako pierwsza wykonawczyni roli Giselle. (Portret w kostiumie z II aktu).

MARIA FREJTAG
po Konstancji Turczynowiczowej i po gościnnych występach na scenie Teatru Wielkiego Carlotty Grisi — kreuje w warszawskim teatrze razem z Karoliną Wendt rolę Giselle.

w Berlinie w adaptacji choreografki Lilo Gruber, która jako wykonawców premierowego przedstawienia zaprosiła parę artystów węgierskich: Adél Orósz i Viktora Rónę. W teatrach NRF wystawiali ów balet m.in. Alan Carter w Monachium (1956), Richard Adama w Hanowerze (1961), Erich Walter w Düsseldorfie (1971). Operze Budapesztańskiej przekazał „Giselle" w roku 1958 Leonid Ławrowski, powierzając główne role Zeuzsie Kun i Viktorowi Fülöp.

Na scenie warszawskiego Teatru Wielkiego utrzymywała się dawna wersja, wznowiona 28.II.1919 przez głównego choreografa polskiego tego okresu, Piotra Zajlicha (1884—1948), który jednak w swej inscenizacji wzorował się zapewne na przedstawieniach, znanych mu z okresu pracy u Diagilewa i u Pawłowej. W roli tytułowej wystąpiła gościnnie Halina Szmolcówna, w roli Alberta — Zajlich. Gdy po letnich występach w Paryżu i w Londynie Szmolcówna

została zaangażowana do Teatru Wielkiego na stałe, ukazała się 17.XI. w „Giselle" już jako jego oficjalna primabalerina. Kolejne, ostatnie przed wojną wznowienie ze Szmolcówną i Zygmuntem Dąbrowskim, miało miejsce 5.I.1928 roku. W okresie tym balet „Giselle" nie cieszył się jednak wielkim powodzeniem u warszawskiej publiczności. Większe sukcesy odnosił w Polsce Ludowej, począwszy zwłaszcza od roku 1960, gdy czystą tradycyjną wersję Coralliego — Perrota — Petipy przekazali Operze Warszawskiej artyści Teatru im. Kirowa: Natalia Dudinska i Konstantin Siergiejew. A oto kolejne inscenizacje „Giselle" na scenach polskich:

Łódź, 26.VII.1959, Teatr Nowy, zespół Opery Łódzkiej, choreografia Feliks Parnell, scenografia Ewa Sobotowa, z Marią Łapińską i Feliksem Malinowskim;

Wrocław, 12.XII.1959, Państwowa Opera, choreografia Jerzy Gogół, scenografia Aniela Wojciechowska, z Klarą Kmitto i Bronisławem Kropidłowskim;

Warszawa, 19.III.1960, Państwowa Opera, inscenizacja Natalia Dudinska i Konstantin Siergiejew, scenografia Karol Frycz, z Marią Krzyszkowską i Henrykiem Giero;

Poznań, 8.IV.1967, Opera im. Stanisława Moniuszki, inscenizacja Nina Ułanowa, scenografia Barbara Jankowska, z Olgą Sawicką i Wiesławem Kościelakiem;

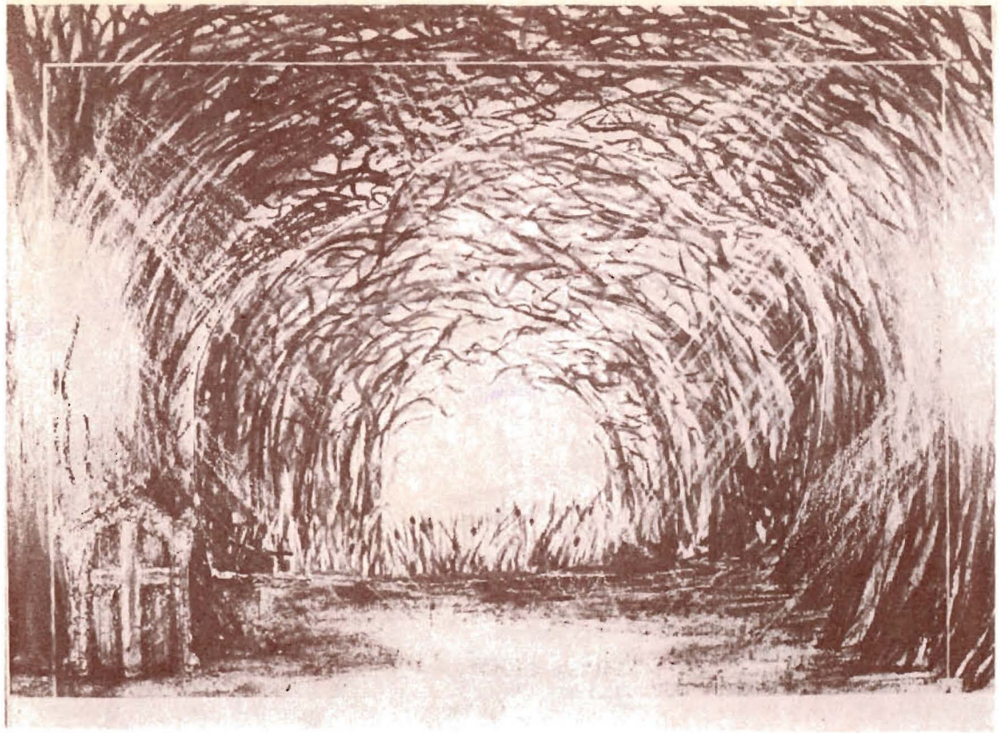
Warszawa, 20.IV.1968, Teatr Wielki, choreografia Aleksiej Cziczinadze, scenografia Andrzej Majewski, z Marią Krzyszkowską i Gerardem Wilkiem;

Bytom, 4.XII.1971, Opera Śląska, inscenizacja Barbara Kasprowicz, scenografia Tadeusz Gryglewski, z Joanną Szabelską;

Wrocław, 8.IX.1973, Państwowa Opera, choreografia J. Coralli i L. Petipa, opracowanie choreograficzne Dina Aripowa (ZSRR) z Małgorzatą Połyńczuk, Lucyną Sosnowską, Jolantą Kruszewską, Franciszkiem Knapikiem, Wiesławem Kościelakiem, Henrykiem Walentynowiczem, Beatą Starczewską, Rutą Syldorf, Urszulą Fabiszewską, Waldemarem Foglem, Janem Mazurem, Stanisławem Sitkomirskim, Julianem Hasiejem, Henrykiem Sawickim, Jackiem Zelentem.

PAS DE QUATRE
divertimento baletowe w 4 wariacjach w choreografii Jules Perrota do muzyki Cezarego Pugni. Prapremiera w Her Majesty's Theatre w Londynie w 1845 z udziałem najlepszych tancerek wszystkich czasów: Marii Taglioni, Fanny Cerito, Carlotty Grisi i Lucile Grahn.

IRENA TURSKA



Dekoracja do II aktu
(projekt Arnolda Szymańskiego)

„GISELLE" — klejnot baletu romantycznego

28 czerwca 1841 roku wystawiono w Operze Paryskiej „Giselle". Od tego wieczoru balet rozpoczął swój triumfalny i nieprzerwany po dzień dzisiejszy pochód początkowo poprzez wybitniejsze sceny baletowe ówczesnej Europy, a wraz z rozpowszechnieniem się sztuki baletowej na innych kontynentach zawędrował do wszystkich zakątków świata. Obecnie stanowi jedną z pozycji tzw. żelaznego repertuaru, doczekał się licznych i różnorodnych opracowań, wykonywany jest zawsze przez najwybitniejsze siły każdego zespołu.

Co sprawiło, że ten muzealny już tylko — mogłoby się wydawać — zabytek zyskał taką popularność po obu stronach rampy, zachował świeżość i zdolność angażowania i wzruszania widzów, tak przecie odmiennych psychicznie, mających zupełnie inne zapotrzebowania i kryteria artystyczne niż ci sprzed stukilkudziesięciu lat?

Najtrafniej chyba odpowiedział na to niełatwe przecież pytanie Arnold Haskell, jeden z najwybitniejszych współczesnych znawców i teoretyków baletu:

„Giselle" przetrwała, ponieważ stanowi najczystszy wyraz swojej epoki, oraz dlatego, iż jej główna rola jest najlepszym sprawdzianem możliwości baleriny (...). Osiągnięcie w roli Giselle sukcesu, niezależnie od jego stopnia, oznacza zarówno godną uwagi tancerkę, jak aktorkę (...). Balet żyje, ponieważ jego główna rola jest żywą postacią, której cierpienia mogą wzbudzić współczucie (...). Jeszcze jednym powodem trwałości „Giselle" jest jej poziom dramaturgiczny (...). „Giselle" nie stanowi jedynie pretekstu do tańca, ale wyraża dramat, i dlatego jest ciągle żywym dziełem."

ROMAN TURCZYNOWICZ
najwybitniejszy choreograf polski XIX wieku.

„Giselle" powstała w czasach najpełniejszego rozkwitu romantyzmu, który kultywował wszystko, co tajemnicze i nadprzyrodzone, który umiłował ludowe podania i fantastyczne legendy. Nic więc dziwnego, że balet stał się idealnym środkiem wyrazu dla tych upodobań. Taneczne sceny Europy opanowały postaci wiejskich, naiwnych dziewcząt, skrzydlatych nimf i nadprzyrodzonych istot, zrodzonych niegdyś z fantazji ludowej różnych narodowości. Każda z nich przeżywała nieszczęśliwą miłość, często prowadzącą do obłąkania lub unicestwienia, rzadko której dane było połączyć się z ukochanym. Tematyka tych baletów sprzyjała wprowadzaniu różnorodnych rodzajów tańca: od ludowego, narodowego począwszy, poprzez charakterystyczny, aż do czystej klasyki ze świeżo wprowadzonym w użycie kobiecym tańcem na palcach. Z bogactwa tych wszystkich wątków twórcy wybierali zwykle jeden, dominujący i wokół niego budowali widowisko. Natomiast w przypadku „Giselle" wątki te wykorzystano niezwykle wszechstronnie i — co ważniejsze — bardzo harmonijnie. Dlatego właśnie „Giselle" można uznać za najpełniejszy wyraz swojej epoki.

W większości baletów romantycznych postać głównej bohaterki bywała tak dalece eksponowana, że wszystkie pozostałe elementy widowiska z konieczności ograniczały się jedynie do roli tła. Działo się tak dlatego, że balety w tej epoce powstawały z reguły z myślą o zaprezentowaniu konkretnej, wybitnej tancerki. Obarczone zasadniczymi wadami konstrukcji dramaturgicznej znikały najczęściej ze sceny wraz ze zmierzchem gwiazdy, której zawdzięczały swoje powstanie. Inaczej rzecz przedstawia się w wypadku „Giselle". Wprawdzie i w tym balecie zgodnie z duchem epoki rola tytułowa jest wyeksponowana na plan pierwszy, jednak pozostałe role — przede wszystkim Albrechta i Hilariona — zostały również konkretnie zarysowane i konsekwentnie przeprowadzone, co niewątpliwie przyczynia się do zachowania równowagi dramaturgicznej dzieła. Akcja baletu toczy się wartko, zręcznie przeplatając sceny solowe i zespołowe, wszystkie tańce mają swoje logiczne uzasadnienie, treść jest w pełni zrozumiała bez pomocy libretta, a temat — miłość tak wielka, że wybaczająca największe krzywdy i sięgająca poza życie doczesne — zawsze aktualny i trafiający do każdego odbiorcy bez względu na epokę i poglądy. Są to walory, które zapewniają „Giselle" wysoki poziom dramaturgiczny, znacznie przewyższający wszystkie inne dzieła tego okresu, a niczym nie ustępujący wybitnym baletom czasów późniejszych.

KONSTANCJA z DAMSÓW TURCZYNOWICZOWA
(1818—1880)
córka kompozytora Józefa Damse, żona choreografa Romana Turczynowicza, znakomita tancerka warszawskiego Teatru Wielkiego, pierwsza polska Giselle (1848).

Wreszcie sama postać Giselle. Wiele jest ról w tzw. żelaznym repertuarze baletowym, o których marzą młode, ambitne tancerki: Odetta—Odylia z „Jeziora łabędziego", Aurora ze „Śpiącej królewny", „Kopciuszek", Julia z „Romea i Julii", żeby wymienić tylko te najbardziej znane. Dobre wykonanie każdej z nich wymaga od baleriny poważnego wysiłku i umiejętności nie tylko fizycznych, technicznych, ale i przemyślenia koncepcji aktorskiej, którą trzeba „wpasować" w wyjątkowo ciasne ramy czasowe i ruchowe. Należy bowiem pamiętać, że możliwości wyrazowe tancerki ogranicza w czasie muzyka, a w doborze ruchów — choreografia. Jakże niewiele miejsca pozostaje w tych warunkach na inwencję własną! Są role jednorodne, oparte konsekwentnie na jednym uczuciu, są inne, bardziej skomplikowane, ale rozwijające w trakcie trwania całego baletu jeden motyw. Rola Giselle należy do najtrudniejszych, najbardziej złożonych pod względem psychologicznym, ale i dającym największe pole do popisu.

Haskell tak ujmuje trudności aktorskie roli:

„Na początku baletu jest Giselle beztroską wiejską dziewczyną, uwielbiającą taniec i bardzo zakochaną. Następnie widzimy ją zdradzoną i doprowadzoną do szaleństwa, popełniającą w końcu samobójstwo. W drugim akcie tancerka jest duchem i musi wywołać w nas wrażenie, iż jest wcieleniem lekkości, a więc przedstawić uderzający kontrast w stosunku do rumianej wieśniaczki z pierwszego aktu. Aktorstwo tej roli nastręcza nieskończoną ilość trudności (...). Osiągnięcie sukcesu w roli Giselle oznacza triumf indywidualności — rzadki wypadek prawdziwej indywidualności dysponujący wysoką techniką."

Z pozostałych elementów składowych „Giselle" konkretnie można ocenić jedynie muzykę. Nie jest to na pewno najwyższych lotów kompozycja — romantyczny balet z reguły traktował muzykę jako akompaniament do tańca — stanowi jednak trafny i przyjemny w odbiorze odpowiednik słuchowy tego, co dzieje się na scenie.

MICHAŁ MICHAJŁOWICZ FOKIN
(1880—1942)
twórca nowoczesnego baletu, tancerz, choreograf, organizator zespołów baletowych. Ustawił 69 słynnych baletów, które do dziś są tańczone w jego układzie. Działał w Petersburgu, a od 1909 roku współpracował z Diagilewem w Ballet Russes. Między innymi ułożył nową wersję „Giselle".

Adolf Adam należał do najpopularniejszych i najlepszych w tej epoce kompozytorów muzyki baletowej, a „Giselle" uznawana jest za jeden z wybitniejszych jego utworów.

O kształcie scenografii Pierre'a Ciceriego i wyglądzie kostiumów projektowanych przez Paula Lormiera, można sądzić tylko na podstawie licznych, zachowanych litografii. Są to więc źródła pośrednie, przetworzone przez talent rysownika i litografa. Ciceri i Lormier, najwybitniejsi w swej dziedzinie paryscy artyści, stworzyli dla „Giselle" oprawę plastyczną stojącą na najwyższym ówczesnym poziomie, ale też nie odbiegającą od przyjętych schematów. Faktem jest, że scenografowie późniejszych i współczesnych inscenizacji czerpią natchnienie przeważnie z zachowanych romantycznych przekazów.

Najtrudniej może wyrobić sobie pogląd na sprawę choreografii i wierności współczesnych wersji w stosunku do oryginału Jeana Coralliego i Julesa Perrota. Choreografia jest sztuką opartą na tradycji pamięciowej, przekazywaną drogą poglądową z pokolenia na pokolenie. Każdy choreograf, każda wybitniejsza tancerka wnosili i wnoszą coś własnego do tej tradycji. Ewolucji ulegał i ulega nadal sam taniec klasyczny. Obecnie istnieje kilka zasadniczych wersji choreograficznych „Giselle", które stanowią podstawę większości współczesnych inscenizacji. Do najpopularniejszych należy wersja opracowana w roku 1884 przez Mariusa Petipę na podstawie wcześniejszej inscenizacji, przygotowanej dla Teatru Maryjskiego w Petersburgu w roku 1851 przez Perrota według paryskiej choreografii Coralliego, oraz współczesna, Alicji Alonso, oparta na francuskiej tradycji Coralliego—Perrota i studiach nad rozlicznymi litografiami i opisami z epoki romantyzmu. Własne, wybitniejsze interpretacje opracowali m.in. Anton Dolin, Serge Lifar i Erik Bruhn. W jakim stopniu te wersje zbliżają się do oryginalnej — trudno już dziś ocenić.

Spośród dziewiętnastowiecznych odtwórczyń roli Giselle żadna chyba, jeśli wolno sądzić na podstawie ówczesnych opinii, nie dorównała tej pierwszej, dla której rozmiłowany w balecie poeta francuski Théophile Gautier obmyślił temat widowiska — Carlotcie Grisi, Włoszce o niebieskich oczach i blond włosach, jednej z trzech najsłynniejszych tancerek epoki. Nie dorównały jej nawet dwie pozostałe: Maria Taglioni i Fanny Elssler. W naszym stuleciu niezapomniane kreacje stworzyły Tamara Karasawina, Anna Pawłowa, Olga Spiesiwcewa, Margot Fonteyn, Yvette Chaueirée, Galina Ułanowa, Alicja Alonso i wiele innych, godnych uwagi tancerek.

SIERGIEJ DIAGILEW
(1872—1929)
twórca słynnego zespołu „Ballet Russes" w Paryżu, w którym Diagilew zgromadził najsłynniejszych tancerzy, choreografów.

Równie długa i obfitująca w nazwiska pierwszej wielkości jest lista wykonawców roli Albrechta. W dziewiętnastym wieku po pierwszym, prapremierowym Albrechcie, którym był Lucien Petipa, starszy brat słynnego choreografa Mariusa, najtrwalej zapisał się w pamięci współczesnych świetny tancerz i choreograf Jules Perrot. W dwudziestym wieku najbardziej pamiętne kreacje stworzyli Wacław Niżyński, Anton Dolin, Serge Lifar, Jurij Zdanow, Konstanty Siergiejew, Erik Bruhn i inni.

Polska prapremiera „Giselle" odbyła się na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie 20 stycznia 1848 roku, a więc w siedem lat po paryskiej, w choreograficznym opracowaniu najwybitniejszego choreografa polskiego w dziewiętnastym stuleciu Romana Turczynowicza. Współpracowali z nim dyrektor orkiestry baletowej Józef Stefani oraz scenograf Antonio Sacchetti. Rolę tytułową wykonała świetna, pełna eksperesji tancerka, żona choreografa, Konstancja Turczynowiczowa, partnerował jej Aleksander Tarnowski. Warto zaznaczyć, że w roku 1853 publiczność warszawska miała okazję podziwiać kreację Carlotty Grisi, która występami gościnnymi w Teatrze Wielkim zakończyła swą świetną karierę sceniczną. Po kilku latach przerwy, 3 maja 1881 roku, wznowiono „Giselle" specjalnie dla eterycznej gwiazdy warszawskiego baletu Heleny Cholewickiej, której partnerował Aleksander Gillert. W tej inscenizacji „Giselle" przetrwała na scenie Teatru Wielkiego do początków naszego wieku, żadna jednak z kolejnych interpretatorek roli tytułowej nie zapisała się trwalej w pamięci widzów. Po raz ostatni przed rokiem 1939 wprowadził „Giselle" na scenę warszawską Piotr Zajlich, 28 lutego 1919. Mimo świetnych kreacji Haliny Szmolcówny i Zygmunta Dąbrowskiego balet nie zdołał zainteresować widzów.

Po roku 1945 Warszawa dwukrotnie oglądała „Giselle" w dwu różnych inscenizacjach: w tradycyjnej, opartej na wersji Coralliego—Petipy i opracowaniu Natalii Dudinskiej i Konstantego Siergiejewa jeszcze na scenie przy ulicy Nowogrodzkiej 49, i w nowo odbudowanym gmachu Teatru Wielkiego. Podczas pierwszej premiery, 19 marca 1960, role główne tańczyli Maria Krzyszkowska i Henryk Giero, w późniejszych przedstawieniach wystąpili: najświetniejsza współczesna polska odtwórczyni partii Giselle Olga Sawicka, Lidia Kowcz oraz Zbigniew Strzałkowski i Feliks Malinowski. Podczas drugiej premiery, 20 kwietnia 1968, tańczyła ponownie Maria Krzyszkowska w towarzystwie Feliksa Malinowskiego, później między innymi Elżbieta Jaroń i Janina Galikowska oraz Zbigniew Strzałkowski i Gerard Wilk. Warto dodać, że w tej inscenizacji znacznemu rozszerzeniu uległa rola Hilariona, którą powierzono Stanisławowi Szymańskiemu, Witoldowi Grucy i Ryszardowi Drawuckiemu.

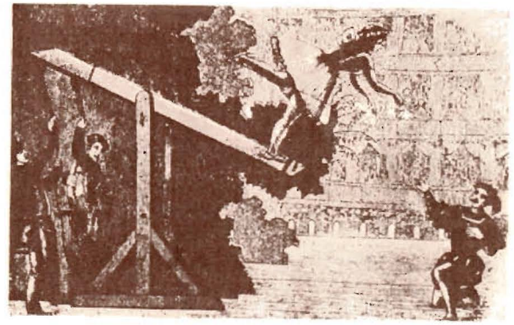
Poza Warszawą, „Giselle" pierwszy raz wystawiona została w Operze Łódzkiej 26 sierpnia 1959 roku w choreografii Feliksa Parnella z Maryną Łapińską w roli tytułowej.

8 kwietnia 1967 roku premiera „Giselle" odbyła się w Operze Poznańskiej. Stronę choreograficzną według wersji Coralliego—Petipy przygotowała Nina Ułanowa, jako Giselle wystąpiła Olga Sawicka, partnerował jej Wiesław Kościelski.

W Operze Śląskiej w Bytomiu 4 grudnia 1971 inscenizowała „Giselle" według tej samej wersji Coralli—Petipa Barbara Kasprowicz. Rolę tytułową kreowała Joanna Szabelska.

Do Wrocławia „Giselle" zawitała po raz pierwszy 12 grudnia 1959 roku w udanej choreografii Jerzego Gogóła, opartej na wersji Antona Dolina i w scenografii Anieli Wojciechowskiej. Główne partie otrzymały potrójną obsadę: Giselle — Barbara Goślińska, Klara Kmitto, Ruta Syldorf; Albrecht — Waldemar Karst, Bronisław Kropidłowski, Klemens Nowicki. Po raz drugi we Wrocławiu wystawiono „Giselle" 8 września 1973 roku w opracowaniu radzieckiej choreografki Diny Aripowej, opartym na choreografii J. Coralliego i L. Petipy, w scenografii Alicji Wirth—Przybora, pod kierownictwem muzycznym Zofii Urbanyi—Krasnodębskiej. Główne partie otrzymały następującą obsadę: Giselle — Jolanta Kruszewska, Małgorzata Połyńczuk, Lucyna Sosnowska; Albert — Franciszek Knapik, Wiesław Kościelski, Henryk Walentynowicz; Mirta — Urszula Fabiszewska, Jolanta Kruszewska, Beata Starczewska, Ruta Syldorf; Batylda — Lidia Cichocka, Krystyna Kobylarz; Berta — Maria Dąniewska, Zenona Matuszczyk; Baron — Waldemar Fogiel, Jan Mazur, Stanisław Sitkomirski; Hilary — Julian Hasiej, Henryk Sawicki, Jacek Zelent; Powiernik Alberta — Feliks Kudakiewicz, Roman Kurniczak, Zbigniew Lecyk.

JANINA PUDEŁEK



Lot Willidy na machinie scenicznej w Operze Paryskiej, widziany od kulis.

GALINA ŁANOWA i WŁADIMIR PREOBRAŻEŃSKI
jako Giselle i Albert w balecie „Giselle" Adama

BALET ROMANTYCZNY

12 marca 1832 roku na scenie Opery Paryskiej Filippo Taglioni wystawił balet do muzyki dziś już zapomnianego kompozytora francuskiego, Jean—Madelaine Schneitzhöffera „La Sylphide". Spektakl ten jest uważany za dzieło otwierające erę romantyzmu w balecie. „Sylfida" znakomicie harmonizowała z nastrojem, klimatem artystycznym i treścią romantycznych powieści, poematów symfonicznych, dzieł plastycznych: Byron, Walter Scott, Wiktor Hugo, Goethe, Schiller, Mickiewicz, Lamartine — w piśmiennictwie; Weber, Berlioz, Schumann, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Liszt, Donizetti, Spontini, Meyerbeer, Halevy, Bellini — w muzyce; Teodor Géricault, Eugeniusz Delacroix, François Rude, J. B. Carpeaux, A. L. Barye, F. Ks. Wintelhalter, P. Cornelius, William Turner, Antoni Brodowski — w malarstwie i rzeźbie tworzą dzieła owiane duchem romantyzmu, przekazują czytelnikom, słuchaczom, widzom najgłębsze emocje osnute tajemniczością, zatopione w stylizowanej ludowości, sięgające korzeni niezbadanej historii, wzruszające dramatycznym, często nierealnym przebiegiem losów bohaterów. „La Sylphide", oparta na szkockiej legendzie o leśnej istocie zrodzonej gdzieś nad Loch Lomond czy na stokach Fingal, niematerialnej, a mimo to zakochanej w człowieku i ginącej dla ukochanego w momencie, gdy ten sprowadza ją na ziemię — stanowiła znakomity materiał do baletu w romantycznym stylu. Scenariusz baletu napisał znakomity tenor Opery Paryskiej Charles Nourit, oczarowany pięknością i sztuką tancerki Marii Taglioni. Śpiewał właśnie główną partię w „Robercie Diable" Meyerbeera i czytał z zapałem baśnie „Trilby", napisane przez francuskiego romantyka Charlesa Nodiera po podróży do Szkocji. Dyrektor Opery Véron i baletmistrz Filippo Taglioni oraz jego córka Maria byli zachwyceni pomysłem Nourita; zamówiono muzykę u J. M. Schneitzhöffera i wkrótce, zgodnie ze wskazówkami baletmistrza, powstała partytura obfitująca w melodyjną, nieskomplikowaną, o łatwych i wyraź-

MAJA PLISIECKAJA
primabalerina moskiewskiego Teatru Wielkiego

nych rytmach muzykę, świetnie nadającą się do zharmonizowania z układem choreograficznym.

Dekoracje malował Ciceri, wielki poeta krajobrazu, który w pierwszym akcie stworzył wierny obraz tajemniczego dworu szkockiego, z ogromnym kominkiem i barwnymi witrażami, w drugim akcie tajemniczy las. Kostiumy stworzył subtelny akwarelista Eugéne Lami, który jest kreatorem kostiumu w balecie romantycznym. Zwiewna, eteryczna bohaterka baletów romantycznych nie może już nosić ciężkich, brokatowych, haftowanych, długich sukien, jakie przywdziewały wielkie tancerki epoki baroku i rokoko: Marie Anne de Camargo, Marie Sallé, Louise Madelain Lany czy Madelain Guimard. Lami odziewa tancerki w „Sylfidzie" w białe tiule, gazy, muśliny, obdarza je powiewnymi, szerokimi szatami do pół łydki, które zamieniają je w istoty nierealne, unoszące się w powietrzu na muślinowych skrzydełkach i na... niewidocznych z widowni drutach zakulisowych machin, tzw. „flugach". Nowa szata — romantyczna „paczka" umożliwia wykonanie lekkich skoków, długich „lotów", wysokich degagés. Grupa nierealnych, białych istot, fruwających na czubkach palców (bo właśnie pointy umożliwiały romantycznych tancerkom zamienianie się w motyle), wykonujących dziesiątki obrotów, podnoszonych przez partnerów w najbardziej wymyślnych pozach, jakby dla nich przestało istnieć przyciąganie ziemskie — zamieniała scenę w świat poezji i tajemniczych białych zjaw — „ballet blanc" — „biały balet" to nazwa tego tanecznego fenomenu. Tancerka staje się centralnym punktem zainteresowania i twórców baletu romantycznego i widzów. Tancerz wobec „kultu tancerki" musiał ustąpić w cień, służąc najczęściej jako partner podtrzymujący nierealne boginie w ich podniebnych tanecznych lotach. Taką boginią fruwającą nad sceną była właśnie Maria Taglioni, o której Charles de Boigne w „Drobnych wspomnieniach z opery" („Petits mémoires sur l'Opéra") pisze: „Była więcej niż tancerką, była samym tańcem. Kto nie widział tańczącej Marii Taglioni, nie będzie wiedział nigdy, czym jest idealne piękno tej niebiańskiej sztuki"... Paryż był wstrząśnięty, zaszokowany kreacją Taglioni i nowym baletem. Berlioz rozpłakał się i kontemplując w ciszy kreację Taglioni, szeptał: „Nie, ona nie istnieje — to jest marzenie!..."; Théophile Gautier, znakomity pisarz romantyczny, autor hasła „Sztuka dla sztuki", który już wkrótce miał odegrać wielką rolę w rozwoju baletu romantycznego jako autor libretta do „Giselle" i teoretyk romantycznego tańca, pisał o Taglioni 13 października 1836 roku w „La Presse": „Jest to geniusz, jeśli zgodzimy się tym słowem określać wrodzone zdolności do ostatnich granic posunięte, jest to geniusz w tym samym stopniu, co lord Byron albo pan Lamartine. Pokazuje nam ona ronds de jambes i ports de bras, które mają wartość długich poematów"...

Z podobnym entuzjazmem spotkało się i dzieło Filippo Taglioniego: o choreografii pisano w samych superlatywach, stawając ją za wzór dla całych pokoleń baletmistrzów. „La Sylphide" grana była przez 30 lat na scenie Opery Paryskiej i ukazywała się na wszystkich wielkich scenach Europy. Po zaangażowaniu do Opery Paryskiej drugiej wielkiej tancerki romantycznej Fanny Elssler (nb. córki lokaja i bibliotekarza Józefa Haydna, o czym pisałem w programie do „Aptekarza"), Taglioni wyjechała do Petersburga „Sylfida nas opuszcza! Paryż pozostaje w żałobie!" — pisały paryskie dzienniki!... Po „La Sylphide" została w Bibliotece Opery Paryskiej partytura Schneitzhöffera..., ale i model baletu romantycznego, w którym odbywało się połączenie dwu światów: realnego z nierealnym, codziennego z fantastycznym, realizmu z abstrakcją. Pierwszy akt baletu był zazwyczaj realistyczny — ukazywał życie codzienne ludzi, często ludzi ze wsi, w akcie drugim bohaterzy przenosili się do świata bajki lub świata fantastycznych, nierealistycznych przygód, zdarzeń, wypadków spo-

TAMARA TUMANOWA
słynna tancerka francuska rosyjskiego pochodzenia, wielka tragiczka klasycznego baletu. Jedna z najznakomitszych wykonawczyń roli Giselle. Od roku 1946 pedagog w balecie Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

wodowanym zaklęciem, snem, śmiercią... W pierwszym akcie zawiązuje się zwykle węzeł miłosny libretta: miłość szkockiego chłopca do Sylfidy, uczucie rybaka do Najady w „Ondine, ou La Naiade" — Pugniego—Perrota, księcia Alberta i Giselle, Krakowianki w „Cygance" Mazilliera — często w tej części spektaklu występował „couleur lecale", czyli — jakbyśmy to dzisiaj nazwali — folklor z charakterystycznymi tańcami „nacjonalnymi".

Część druga baletu, dziedzina nierealnych zjaw i nieważkich tancerek, była właściwym popisem choreografów, tancerzy i scenografów, wyczarowujących na scenie baśń, często rozgrywającą się w nocy, przy blasku księżyca.

Bohaterkami baletu romantycznego były — jak wspomniałem — wspaniałe tancerki. W historii pozostały trzy nazwiska największe: Maria Taglioni, Fanny Elssler i Carlotta Grisi. Afisze i entuzjastyczne recenzje przypominają nam jeszcze dziesiątki innych, jakże wówczas jasno świecących gwiazd baletu: Emma Livry, Giuseppina Bozzachi, Fanny Cerito, Elnena Cornalba, Amalia Ferraris, Lucile Grahn, pierwsza wykonawczyni 32 fouttés — Pierina Legnani, wielkie tancerki baletu rosyjskiego: Matylda Karsawina, znakomite tancerki polskie: Konstancja Turczynowiczowa, Karolina Strauss, Maria Frejtag, pierwsza warszawska primabalerina — Helena Cholewińska, o której, po jej przedwczesnej śmierci w Nicei w roku 1883, pisano: „Zmarła należała do najcelniejszych gwiazd europejskiego baletu; gracja i lekkość jej tańca w połączeniu z pewnym wyczuciem dramatycznym sytuacji budziły zachwyt przyjaciół jej sztuki..."

Właściwymi twórcami baletów romantycznych byli choreografowie: Filippo Taglioni (1778—1871), Jean Coralli (1779—1854) i Jules Perrot (1810—1892) — twórcy „Giselle", Joseph Mazillier (1797—1868) autor „Korsarza" według poematu Byrona, Saint Léon (1821—1870), którego dzieło „Coppelia" poznaliśmy już na scenie wrocławskiej. W Rosji największą zasługę w stworzeniu zespołu baletu romantycznego miał Louis Didelot (1767—1836) — jego uczennicą była słynna Awdotia Istomina, opiewana przez Puszkina w „Eugeniuszu Onieginie". W okresie romantyzmu poza znanymi już nam Filippo Taglioni, Jules Perrot i Arthurem Saint—Léonem, działał znakomity twórca wielu wspaniałych choreografii Marius Petipa (1822—1970), Enrico Cecchetti (1850—1928), Christian Johansson (1817—1903). Petipa stworzył wielki balet — divertissement, w którym zgodnie z ustalonym schematem następowały po sobie w przewidzianej kolejności sceny zespołowe, pantomimiczne, tańce charakterystyczne i klasyczne. Petipa z pomocą Lwa Iwanowa (1834—1901) stworzył według swego schematu kilkadziesiąt baletów, m.in. „białe akty" w „Jeziorze łabędzim" (II i IV akt) to jego dzieło.

Układy i schematy wielkich choreografów romantycznych do dziś dnia stanowią podstawę układów romantycznych baletów i każdy zespół baletowy, budujący swój repertuar na zasadach techniki klasycznej lub demi—klasycznej, ma w swym repertuarze pozycje wielkiego baletu romantycznego, które nie tylko świadczą o zachowaniu tradycji, ale są sprawdzianem poziomu technicznego i artystycznego baletu i stanowią wspaniałe pole do doskonalenia najwyższej sztuki tańca klasycznego.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

MAGRÓT FONTEYN
najlepsza tancerka klasyczna naszych czasów w teatrach Zachodniej Europy. Doktor honoris causa Uniwersytetów w Londynie i w Leeds. Wspaniała Giselle. (Na zdjęciu w kostiumie „Śpiącej Królewny" na festiwalu w Grenadzie w 1953 roku).

ADOLPHE ADAM

GISELLE

(„GISELLE ou LES WILLIS")

Balet romantyczny w 2 aktach
Libretto: Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges i Théophile Gautier według legendy spisanej przez Henryka Hainego
Prapremiera: Paryż 28 czerwca 1841

AKT I

Zalana słońcem, mała, cicha wioska. Tutaj żyją prości, serdeczni ludzie.

Młodziutka chłopka — Giselle, cieszy się słońcem, błękitem nieba, śpiewem ptaków, a nade wszystko szczęściem miłości — prawdziwej i czystej, opromieniającej jej życie.

Kocha i wierzy, że jest kochana. Na próżno zakochany w niej leśniczy próbuje przekonać Giselle, że jej umiłowany Albert — nie jest prostym chłopem, a przebranym dworzaninem i że ją oszukuje.

Leśniczy przekrada się do wynajętego na wsi domu Alberta i znajduje tam srebrną szpadę z herbem. Teraz upewnia się, że Albert ukrywa swoje znakomite pochodzenie.

W wiosce po polowaniu zatrzymują się na odpoczynek wielmoże ze świtą. Chłopi witają bogatych gości. Albert zaskoczony niespodziewanym spotkaniem z przyjezdnymi, usiłuje ukryć swoją znajomość z nimi. Przecież wśród nich jest jego narzeczona Batilda.

W tym czasie leśniczy pokazuje wszystkim szpadę Alberta i opowiada o jego oszustwie.

Giselle jest wstrząśnięta krętactwem ukochanego. Jej czysty i jasny spokój, nadzieja i marzenia zostały zachwiane.

Dostaje obłędu i umiera.

AKT II

Nocą, wśród mogił cichego, wiejskiego cmentarza, w księżycowej poświacie, ukazują się zjawy willis. „Ubrane w powiewne szaty, uwieńczone kwiatami... niewypowiedzianie pięknie tańczą willisy przy świetle księżyca, tańczą tym namiętniej i szybciej, im bardziej czują, że dany im do tańca czas ucieka, a one znów muszą zejść w swe chłodne, jak lód mogiły..." (H. Heine).

Wilisy zauważają leśniczego. Dręczony wyrzutami sumienia, przyszedł na grób Giselle. Na rozkaz swojej nieubłaganej przewodniczki Mirty, willisy wciągają leśniczego w zwodniczy, widmowy korowód. Krążą wokół, dopóki on nie pada bez życia, na ziemię. Lecz i Albert nie może zapomnieć o utraconej Giselle. Głęboką nocą przychodzi na jej grób. Willisy wówczas otaczają młodzieńca. Albertowi grozi los leśniczego, ale pojawiający się cień Giselle, jej czysta i bezgraniczna miłość, bronią i ratują Alberta od gniewu willis.

Z pierwszym brzaskiem wschodzącego słońca znikają białe zjawy — willisy. Znika też lekki cień Giselle, Albert zostaje w wiecznym żalu za utraconą miłością — miłością silniejszą od samej śmierci.

RUTA SYLDORF i BRONISŁAW KROPIDŁOWSKI w roku 1959 wystawiono „Giselle" w Państwowej Operze we Wrocławiu, w choreografii Jerzego Gogoła. Rolę tytułową kreowały: Klara Kmitto, Barbara Goślińska i Ruta Syldorf, którą widzimy z Bronisławem Kropidłowskim w balecie Czajkowskiego „Jezioro łabędzie".

BARBARA GOŚLIŃSKA i WALDEMAR KARST jako Giselle i Albert w balecie Adama „Giselle" w Państwowej Operze we Wrocławiu w 1959 roku w choreografii Jerzego Gogoła.

Projekty kostiumów Arnolda Szymańskiego do baletu „Giselle" Adolphe'a Adama w Państwowej Operze we Wrocławiu

Kostium Giselle w II akcie

Kostium Alberta w II akcie

OBWIESZCZENIE.

Ponowiony zostaje zakaz sykania w Teatrze i innych podobnych oznak nieukontentowania. Ktokolwiek postąpi przeciw temu, sam sobie przypisze nieprzyjemności jakich z tego powodu dozna.

Wojenny General Poliemajster czynnéj Armii,
i p. o. Vice Prezydenta miasta Warszawy.
(podp.) General Major *Starożenko.*

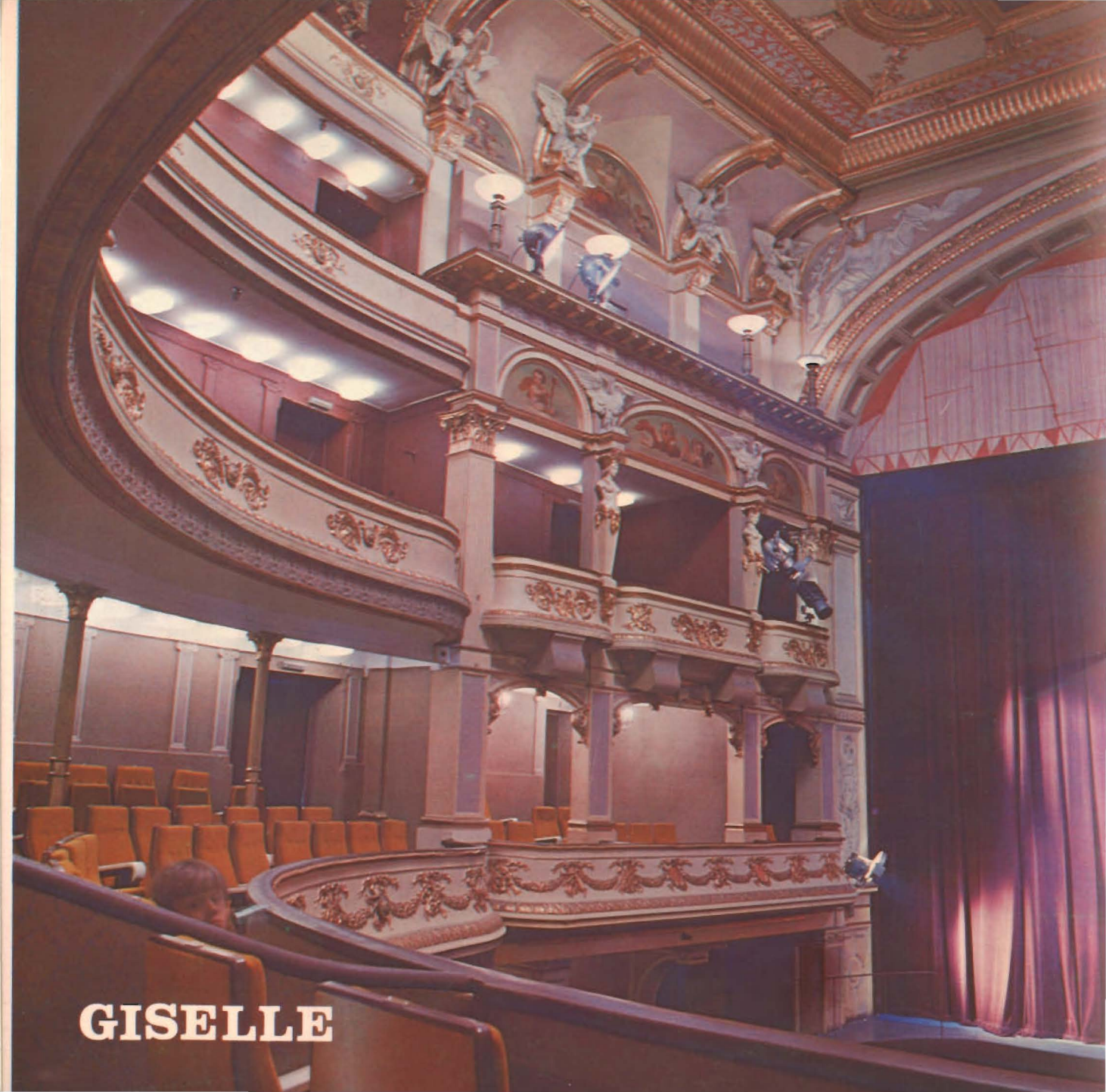
Obwieszczenie dla publiczności warszawskich teatrów w 1830 roku.

Redakcja programu:
WOJCIECH DZIEDUSZYCKI
Opracowanie graficzne:
WITOLD WÓJCIK
Zdjęcia i reprodukcje:
MARIA BEHRENDT
Okładka wg fotografii barwnej
Stefana Arczyńskiego
STANISŁAW M. BRZEZICKI
Wydawca:
PAŃSTWOWA OPERA we WROCŁAWIU

Egzemplarz bezpłatny

Cena 20,— zł

WZGraf. Trzebnica zam. 645-79 3000 T-9



GISELLE