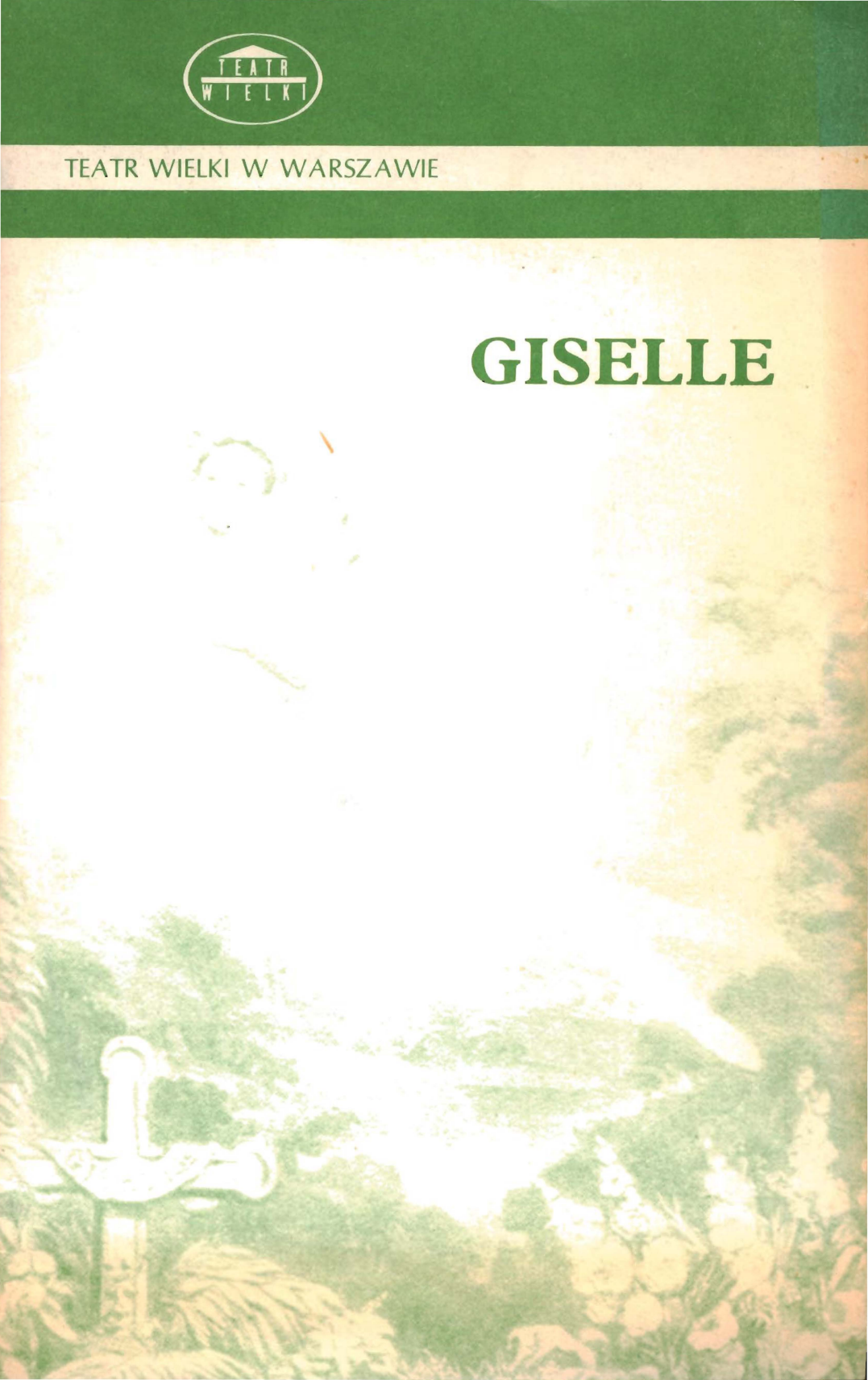
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

GISELLE



TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

ADOLPHE CHARLES ADAM

GISELLE

Balet w dwóch aktach

Libretto
Théophile Gautier i Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges
(wg legendy spisanej przez Heinricha Heinego)

Choreografia
JEAN CORALLI i JULES PERROT

w opracowaniu
MARIUSA PETIPY

Kierownictwo muzyczne
MACIEJ GAWIN-NIESIOŁOWSKI

Realizacja choreografii
ANATOLIJ GRIDIN (Akt I)
IRINA MICHAJLICZENKO (Akt II)

Scenografia
ANDRZEJ MAJEWSKI

Balet i Orkiestra Teatru Wielkiego w Warszawie

Kierownictwo baletu
MARIA KRZYSZKOWSKA

PREMIERA 15 LUTEGO 1976
WARSZAWA

OBSADA

Giselle, młoda wieśniaczka — Anna Białecka, Ewa Głowacka, Beata Więch, Bożena Szymańska

Albert, książę śląski — Bogdan Cholewa, Mirosław Gordon, Mariusz Małecki, Arkadiusz Stępień, Waldemar Wołk-Karaczewski (gościnnie)

Hilarion, leśniczy — Zdzisław Ćwioro, Łukasz Gruziel, Bogusław Tużnik

Batylda, narzeczona Alberta — Małgorzata Falkowska, Violetta Klimczewska, Iwona Runowska

Książę kurlandzki, ojciec — Zdzisław Ćwioro, Zbigniew Juchnowski

Batyldy Wilfryd, powiernik Alberta — Roman Słomski, Bogusław Tużnik

Berta, matka Giselle — Jolanta Grygołowicz, Ewa Krasnodębska

Mirta, królowa wil — Elżbieta Kwiatkowska, Anita Pietrewicz, Elwira Piorun

Pas de deux w I akcie: — Kama Akucewicz, Małgorzata Falkowska, Beata Nowińska, Anita Pietrewicz, Bożena Szymańska, Bogdan Cholewa, Jerzy Kosjanik, Mariusz Małecki, Arkadiusz Stępień

Dwie wiły w II akcie: — Krystyna Cichorzewska, Daria Dadun, Małgorzata Falkowska, Violetta Klimczewska, Anita Pietrewicz, Bożena Szymańska, Izabela Zagórska, Barbara Żelazny

oraz
zespół baletowy Teatru Wielkiego

Irena Turska

BALET "GISELLE"

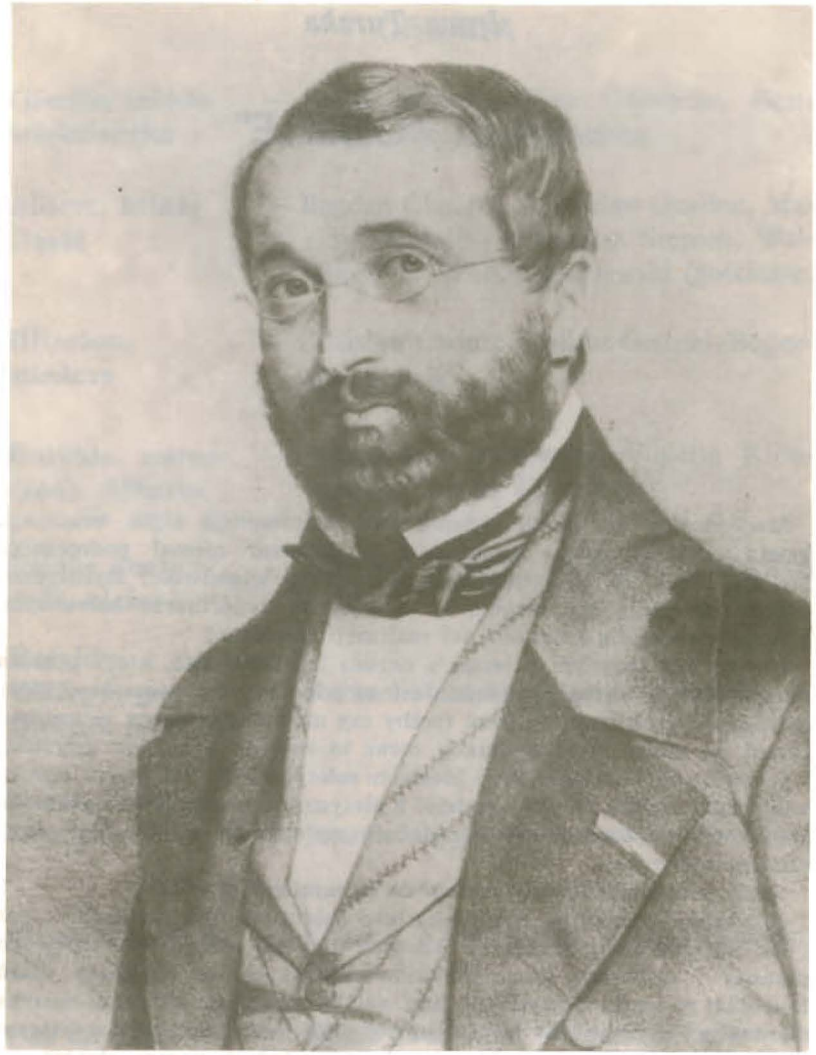
Stwierdzenie, że *Giselle* Adama jest kwintesencją stylu wczesnego baletu romantycznego, znajdujemy w każdym niemal podręczniku historii tańca. To znaczenie historyczne oraz właściwości stylistyczne *Giselle* określają jej pozycję w światowym repertuarze baletowym, a także warunkują trudności jej realizacji scenicznej.

Giselle jest jedynym baletem z okresu lat 1830—1845, który posiada nie przerwaną niemal tradycję. Jest to więc zabytek muzealny, który jednak, w odróżnieniu od dzieł rzeźby czy malarstwa, ożywa za każdym razem na scenie w interpretacji coraz to nowego pokolenia artystów, wychowanych w odmiennych ideałach estetycznych. Realizując dziś to widowisko, trzeba do niego podejść z pietyzmem, należnym czcigodnemu zabytkowi, a jednocześnie uwzględnić wymagania estetyczne współczesnej nam epoki.

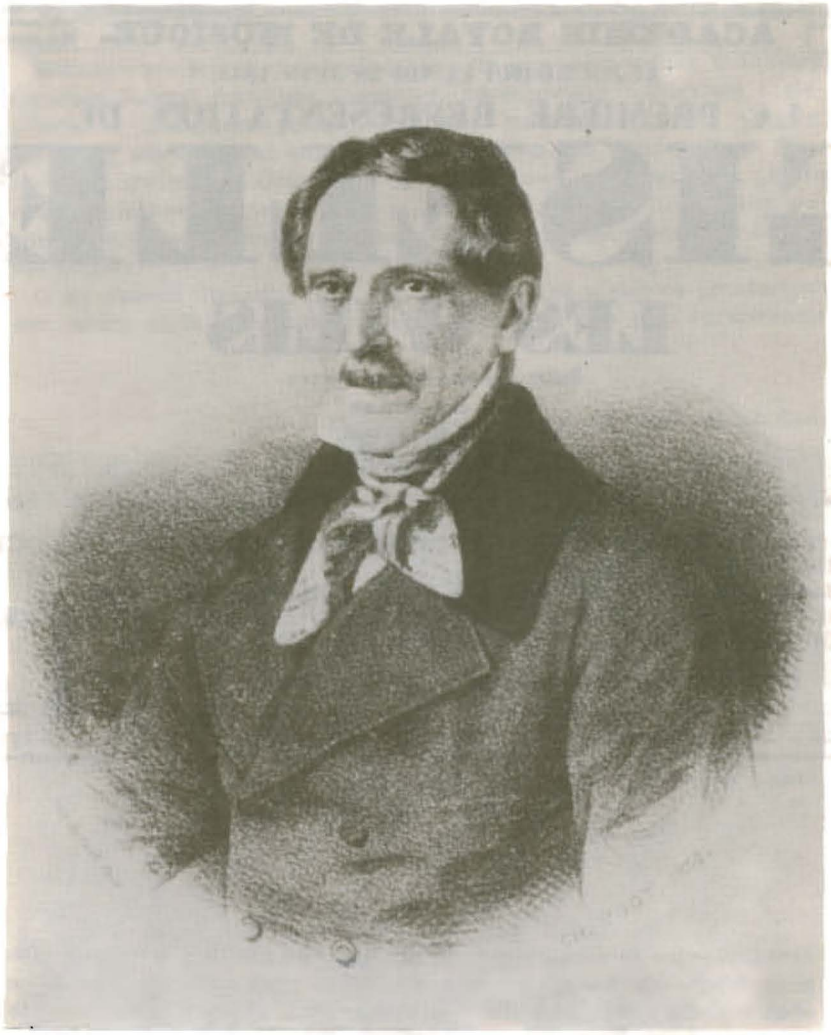
Gdzie więc szukać trzeba klucza do zrozumienia *Giselle*?

Jest rzeczą oczywistą, że muzyka tego baletu ma dziś znaczenie i sens tylko jako tło akcji scenicznej. Adolphe Charles Adam (1803—1856), syn pianisty i profesora Konserwatorium Paryskiego, a następnie uczeń Boieldieu w tymże Konserwatorium, zainteresował się wcześnie muzyką dla teatru; w roku 1847 założył nawet mały teatr operowy, w którym miały być wystawiane wyłącznie utwory młodych kompozytorów. Po rewolucji 1848 roku teatr został zamknięty i Adam aż do roku 1852 spłacał długi. Obdarzony niespożytą energią i pracowitością, napisał ponad trzydzieści oper komicznych, z których dwie cieszyły się popularnością: *Pocztylion z Longjumeau* i *Gdybym był królem*. Spośród kilkunastu jego baletów najczęściej wystawiane były: *Faust* (1833), *Córka Dunaju* (1836), *Piękna dziewczyna z Gandawy* (1842), *Dziewczyna z marmuru* (1845), *Korsarz* (1856) i *Le Diable à quatre* (1845). Ten ostatni balet (którego francuski tytuł można swobodnie przetłumaczyć jako „Wielkie zamieszanie"), stanowi dla nas pewną ciekawostkę: akcja jego rozgrywa się w Polsce, „na dworze hrabiego Polinsky'ego", a głównymi bohaterami są koszykarz Mazurki i jego żona Mazurka! Balet ten wystawiany był w Polsce pod tytułem *Hrabina i wieśniaczka, czyli Przemiana żon*.

Mimo tak wielkiej płodności kompozytora, który pisał bardzo szybko i z wielką łatwością, twórczość jego możemy dziś oceniać właściwie tylko



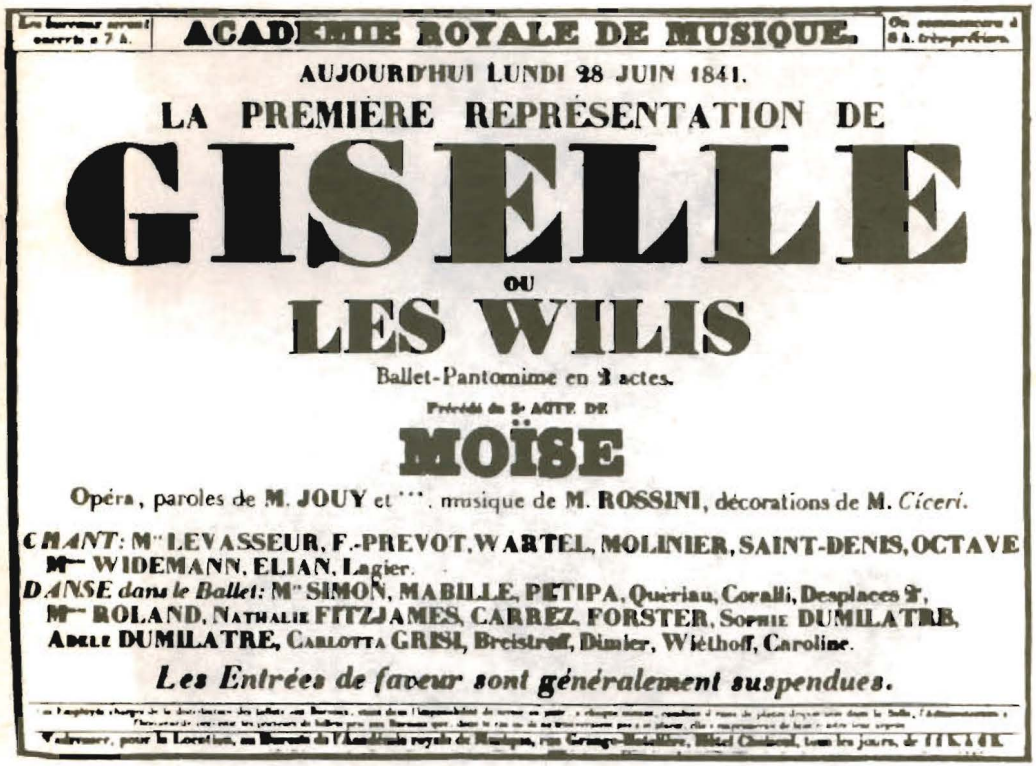
Adolphe Charles Adam (1803—1856)



Jean Coralli (1779—1854)

na podstawie *Giselle*, dzięki niej bowiem zdobył trwałą pozycję na scenach teatralnych. Wiemy z ówczesnych krytyk, że w okresie pierwszego wystawienia *Giselle* muzykę jej uznano za lepszą od innych partytur baletowych. Podkreślano atrakcyjność melodyki, kompetencję autora w sprawach tańca, a także ścisły związek z sytuacjami scenicznymi, chociaż nie ominęły też kompozytora zarzuty pewnych „zapożyczeń", jak na przykład motywu z opery *Euryanthe* Webera do marszu myśliwych czy motywu z *V Symfonii* Beethovena do sceny wejścia Hilariona.

Dziś możemy stwierdzić, że muzyka *Giselle* nie posiada wybitnych cech dramatu muzycznego, ani też nie zawiera bogactwa czy ciekawego rozwinięcia tematów. Składa się na nią pewna ilość krótkich, prostych tematów melodycznych, którymi kompozytor zręcznie żongluje, zestawiając je i kontrastując bądź też używając ich jako motywów przewodnich głównych postaci. Tworzy więc przystosowaną do potrzeb ówczesnej choreografii strukturę prostą i dla naszych dzisiejszych pojęć naiwną, jak sama akcja *Giselle*. W swej monografii, poświęconej temu baletowi, Serge Lifar przyrównuje muzykę *Giselle* do *bukiecika zasuszonych fiołków, znalezionego w szufladzie babuni*. Zresztą, jak wynika z listu Adama cytowanego przez Lifara, kompozytor lubił pracę nad muzyką baletową. Pisząc ją, człowiek *nie pracuje, lecz bawi się. Nie ma już tego uczucia upokorzenia, że zadanie przerasta nasze siły, jest raczej*



ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

AUJOURD'HUI LUNDI 28 JUIN 1841.

LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE

GISELLE

OU

LES WILIS

Ballet-Pantomime en 2 actes.

Précédé du 3e ACTE DE

MOÏSE

Opéra, paroles de M. JOUY et ***, musique de M. ROSSINI, décorations de M. Cicéri.

CHANT: Mlle LEVASSEUR, F.-PREVOT, WARTEL, MOLINIER, SAINT-DENIS, OCTAVE Mme WIDEMANN, ELIAN, Lagier.

DANSE dans le Ballet: Mlle SIMON, MABILLE, PETIPA, Querriau, Coralli, Desplaces 2e, Mme ROLAND, NATHALIE FITZJAMES, CARREZ, FORSTER, SOPHIE DUMILATRE, ADELE DUMILATRE, CARLOTTA GRISI, Breistroff, Dimier, Wiethoff, Caroline.

Les Entrées de faveur sont généralement suspendues.

Afisz prapremiery „Giselle" w roku 1841

duma, płynąca ze świadomości, że się nad nim góruje i że można sobie powiedzieć: oto rzeczy pełne uroku. Tak więc, *bawiąc się,* Adam pisał nie dla siebie, lecz dla publiczności, dla dyrekcji teatru, dla tej czy innej primadonny lub primabaleriny. Nie przedstawiając dziś większej wartości artystycznej, muzyka jego wskrzesza klimat — powiedzmy — rzewny, naiwny i sentymentalny minionej epoki.

Z podobnej konwencji stylistycznej zrodziło się libretto *Giselle.* Autorami jego są: wybitny poeta i krytyk literacki Théophile Gautier (1811—1872) oraz librecista operowy i modny „poeta salonowy" Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges (1801—1875). Gautier, 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 Willidach, czyli słowiańskich wiłach. zjawach zmarłych przed ślubem zaręczonych dziewcząt, zwodzących swym tańcem młodzieńców. W liście do Heinego Théophile Gautier pisze: *Mój drogi Henryku Heine, gdy przeglądałem przed kilku tygodniami pańską piękną książkę* De l'Allemagne, *natrafiłem na czarujący ustęp (...), w którym mówi pan (...) o śnieżnobiałych Willidach, wiodących nieubłaganie walca, o tych rozkosznych zjawach, jakie spotykał pan w górach Harcu i nad brzegami Innu we mgle rozjaśnionej światłem księżyca; i mimo woli zadałem sobie pytanie: czyż nie byłby to ładny balet?*

Willidy z gór Harcu czy słowiańskie wiły przybrały jednak w fantazji Gautiera bardzo francuski charakter, nacechowany wdziękiem i elegancją, z odcieniem pewnej sztucznej minoderii. Zresztą Gautier zamierzał pierwszy akt baletu oprzeć na poemacie Victora Hugo *Fantômes* ze zbioru *Les Orientales*; jest tam mowa o dziewczynie, „która nadmiernie kochała taniec i to ją zabiło". Szkic libretta Gautier powierzył doświadczonemu dramaturgowi i w trzy dni scenariusz *Giselle* był gotowy.

O ile pomysł literacki ujęty był jako poetycka metafora „rozdartych serc, które zdają się unosić jak martwe miłości", to jego opracowanie

Carlotta Grisi, pierwsza wykonawczyni roli Giselle

Maria Taglioni w roli Giselle

sceniczne jest nader szablonowe, nie odbiegające od schematu akcji wszystkich baletów tego okresu. Mamy więc akt pierwszy, realistyczny, „wieśniacki", z całym bagażem powierzchownej ludowości i statycznymi scenami „tłumu", oraz akt drugi, fantastyczny, wypełniony tańczącymi duchami i zjawami na nieodzownym tle nocy księżycowej. Niemniej myśl poety zdaje się unosić nad *Giselle*, przekazując nam urok romantycznych wzruszeń i ideałów.

W jeszcze większym stopniu atmosferę tę oddaje choreografia baletu. Jako główny jej twórca figuruje zwykle na afiszach i w programach 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 w cień drugiego autora kryje się gdzieś w ciemnych zakamarkach historii. Najprawdopodobniej Perrot skomponował wszystkie tańce dla swojej żony, Carlotty Grisi, odtwórczyni roli tytułowej, a Coralli wszystkie sceny pantomimiczne. Co do tańców zespołowych, sprawa nie jest wyjaśniona. Historykom baletu nie udało się ustalić dokładnego podziału tego współautorstwa.

Być może, że to właśnie Perrot zastosował w tym balecie swą ulubioną formę *pas d'action*, czyli scen tanecznych o określonym ładunku dramatycznym i emocjonalnym. Takimi *pas d'action* są na przykład „dialogi" miłosne Giselle i Alberta.

Na ogół dobór klasycznych *pas* i póz ogranicza się w *Giselle* do elementów najprostszych, lecz są one powiązane w sposób bardzo płynny, harmonijny i podlegają przetworzeniu jako motywy przewodnie. Godna podkreślenia jest również czystość rysunku ewolucji *corps de ballet'u*, opartych głównie na liniach prostych, zgodnie z wymaganiami estetyki baletowej tego okresu.

Choreografia *Giselle* szeroko wykorzystuje technikę tańca na *pointe*'ach. Nie było to nowością, bo, jak wspomina francuski historyk i kronikarz teatru Castil-Blaze, już w roku 1827 Maria Taglioni wspinała się na

Carlotta Grisi i Lucien Petipa w „Giselle". Według współczesnej litografii

Wacław Niżyński
w roli Księcia Alberta

Tamara Karsawina w roli Giselle

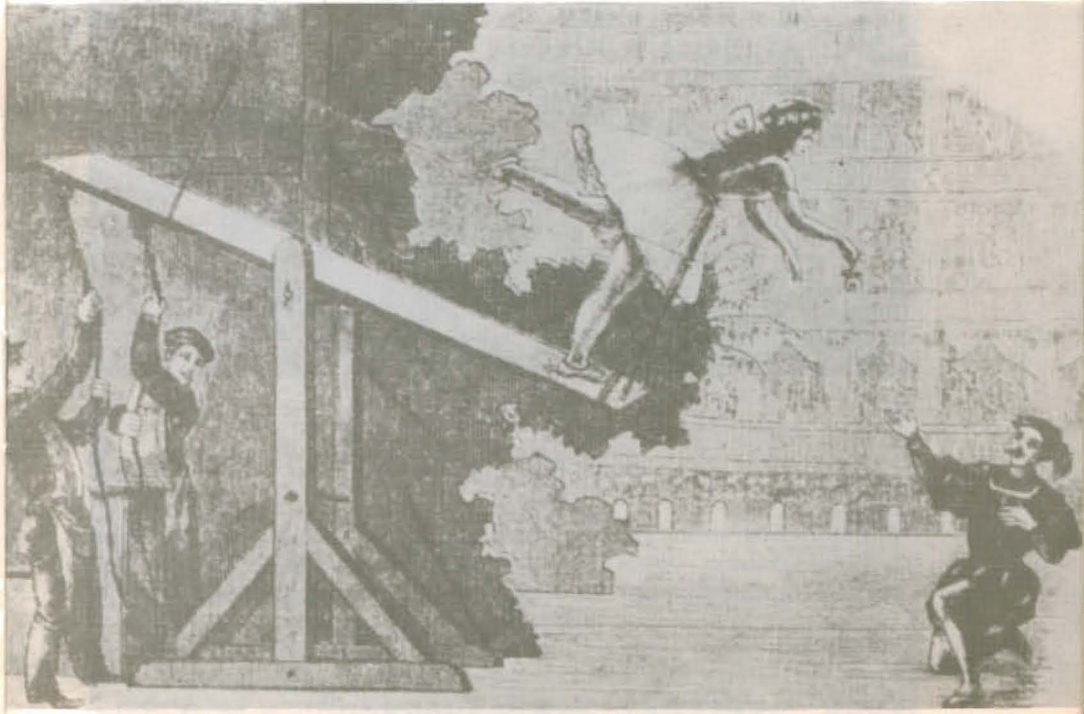
czubki palców. Ale tutaj technika ta zyskała w pełni rangę symbolu, wzlotu ku górze, niematerialności tancerki.

Premiera *Giselle* odbyła się w Królewskiej Akademii Muzyki w Paryżu 28 czerwca 1841 r. Dekoracje przygotował Luc-Charles Ciceri (1782—1868), ceniony specjalista od efektów świetlnych i nastrojowych nocy księżycowych. Ponieważ libretto umieszcza akcję dość luźno w miejscu (w jakimś zakątku Turyngii) i w czasie (święto winobrania jest jedyną wskazówką, że akcja toczy się jesienią), Ciceri oraz projektant kostiumów dla głównych postaci, Paul Lormier, wybrali bardzo wówczas modną epokę średniowiecza, traktując ją zresztą dość powierzchownie i konwencjonalnie. Kostiumy *corps de ballet*'u wzięte zostały po prostu z garderób teatru, co było wówczas — dla oszczędności — często praktykowane.

Pierwszą wykonawczynią roli tytułowej była Carlotta Grisi (1819—1899), jedna z czołowych, obok Marii Taglioni i Fanny Elssler, tancerek baletu romantycznego, a przy tym piękna kobieta o jasnych włosach i „fiołkowych" oczach, która podbiła serce nie tylko Perrota, ale i Teofila Gautier. Rolę Alberta kreował Lucien Petipa (1815—1898), starszy brat sławnego baletmistrza Mariusa Petipa. Rolę Mirty, królowej Willid, powierzono młodej tancerce, Adèle Dumilâtre, a rolę Hilariona — tancerzowi nazwiskiem Simon.

Sukces był ogromny. Był to jednak przede wszystkim osobisty sukces

Willidy unoszące się w powietrzu („Giselle" akt II). Hopkins (Albert A), „Magia"; Iluzje sceniczne i rozrywki naukowe, 1897



Anna Pawłowa w roli Giselle

Carlotty Grisi, debiutującej na paryskiej scenie. *Jakaż to urocza osoba! I jak ona tańczy!* — pisał krytyk w „Le Moniteur des Théâtres" — *Pomyślcie, że to biedne dziecko od początku do końca* Giselle *jest cały czas w powietrzu albo na pointe'ach...* W akcie drugim *trzeba, żeby stała się tysiąc razy lżejsza i jeszcze bardziej nieuchwytna, gdyż jest tylko cieniem.* A Gautier, zakochany Gautier stwierdził: *Carlotta tańczyła z perfekcją, lekkością i śmiałością, pełna czystej i delikatnej namiętności ... w pantomimie przeszła wszelkie oczekiwania: ani jednego banalnego gestu, ani jednego fałszywego ruchu, była uosobieniem naturalności i naiwności.* Do tego chóru pochwalnego dołącza się też głos samego Heinego, który w lutym 1842 r. widział balet i twierdził że Grisi tak się wyróżnia wśród „czcigodnego zespołu", „jak pomarańcza wśród kartofli". *Patrząc na nią, szybuje się wraz z nią po wiszących zaczarowanych ogrodach królestwa duchów, w którym niepodzielnie króluje.*

Niewiele jednak było rzeczowych krytyk, analizujących sam spektakl. Jedni krytycy ograniczali się do banalnych, zdawkowych pochwał, inni zarzucali zbytnie podobieństwo do wcześniejszych baletów, do *Sylfidy* czy *Córki Dunaju.*

Praktyka lat następnych potwierdziła to zjawisko skupienia głównej uwagi na wykonawczyni roli Giselle. Balet ten na niej bowiem głównie

„Giselle" w *Ballet Theatre* w Nowym Jorku. Alicja Markova (Giselle) i Anton Dolin (Albert)

Margot Fonteyn (Giselle) i Alexis Rassine (Albert)

Halina Ułanowa (Giselle) i Władimir Preobrażeński (Albert)

się opiera. Rola wymaga nie tyle wirtuozowskiej, błyskotliwej techniki, co przede wszystkim wyczucia stylu epoki oraz zdolności aktorskich, pozwalających wyrazić przemianę beztroskiej, zakochanej dziewczyny w smutną nieziemską zjawę.

Dlatego rola Giselle należała do repertuaru wszystkich sławnych balerin. Tańczyły ją Maria Taglioni i Fanny Elssler, Anna Pawłowa i Tamara Karsawina, Alicja Markova, Margot Fonteyn, Halina Ułanowa, Alicja Alonso i wiele, wiele innych.

W Paryżu *Giselle* grana była bez przerwy do roku 1849, a następnie z przerwami do roku 1868. Ale w tym czasie wystawiły ją też inne teatry: Her Majesty's Theatre w Londynie (1842), La Scala w Mediolanie (1843), teatr w Petersburgu (1842) i Teatr Wielki w Moskwie (1843), Park Theatre w Nowym Jorku (1846) i Teatr Wielki w Warszawie (20 stycznia 1848). Polska wersja *Giselle* była dziełem wybitnego naszego choreografa, Romana Turczynowicza (1813—1882), powracającego właśnie z Paryża. Muzykę Adama opracował Józef Stefani, dekoracje przygotował Antonio Sacchetti; w rolach głównych wystąpili: Konstancja Damse-

Konstancja Turczynowicz, pierwsza polska wykonawczyni roli Giselle

-Turczynowiczowa jako Giselle, Aleksander Tarnowski jako Albert i Feliks Krzesiński jako Hilarion. Balet ten prawie przez dziesięć lat (z przerwami) nie schodził z afisza Teatru Wielkiego.

Tak więc *Giselle* ma już przeszło 120-letnią tradycję. Trudno dziś oczywiście powiedzieć, w jakim stopniu obecne jej realizacje odbiegają od pierwowzoru. Pomijając już sprawy tak oczywiste, jak odmienność dekoracji, efektów technicznych i reżyserii czy nawet nieuchronnych zmian w libretcie, sam taniec ma już dziś inne oblicze. Tradycja baletowa opiera się głównie na pamięci choreografów i tancerzy, którzy przekazują z pokolenia na pokolenie układy tańców i wskazówki interpretacyjne. A przy tym choreografowie wprowadzają swoje uzupełnienia czy skróty, swoje przeróbki i adaptacje. Każda z balerin także wniosła coś nowego do roli Giselle. Niektóre uwypuklały dramat zawiedzionej miłości, inne koncentrowały się na symbolice postaci, znacząc jednak zawsze tę rolę piętnem własnej osobowości. Również sztuka taneczna zmienia się nieustannie pod wpływem stałego doskonalenia techniki i przemian zachodzących w dyspozycjach psychicznych tancerzy.

Dlatego mamy dziś kilka różnych wersji *Giselle*. W roku 1884 Marius Petipa dokonał znacznych zmian w pierwotnej wersji; w roku 1907 w Moskwie Aleksander Gorski wystawił nową adaptację; w roku 1932 Serge Lifar pokazał w Operze Paryskiej własną wersję.

Giselle utrzymuje się do dzisiaj w repertuarze prawie wszystkich największych zespołów baletowych świata.

Carla Fracci w roli Giselle

Natalia Biessmiertnowa w roli Giselle

...W niektórych okolicach Austrii utrzymuje się podanie w niejednym pokrewne wyżej przytoczonemu (o elfach — *przyp. Red.*), jakkolwiek pochodzenie jego jest słowiańskie. Jest to 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 księżyca 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 nieodparty 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.

Przypomina to nam jeden z najpiękniejszych wierszy Goethego, *Narzeczona z Koryntu*, od dawna znany francuskim czytelnikom dzięki książce pani de Staël. Temat to stary, początkami sięgający mroku bajek tessalskich. Znajdziemy go u Aelianusa, a Filostratos wspomina o podobnym zdarzeniu w biografii Apoloniusza z Tiany; jest to smutna historia małżeńska, w której oblubienica okazuje się wampirem.

Charakterystyczne jest, że w podaniach ludowych najstraszniejsze katastrofy zdarzają się właśnie w dnie zaślubin i nagle ogarniająca wszystkich groza tym okrutniej kontrastuje z radością otoczenia, z wesołymi przygotowaniami, z porywającą muzyką...

Heinrich Heine
("De L'Allemagne", Paryż 1835)
Przełożyła Eligia Bąkowska

Eva Evdokimowa w roli Giselle

Janina Pudełek

"GISELLE" NA SCENACH POLSKICH

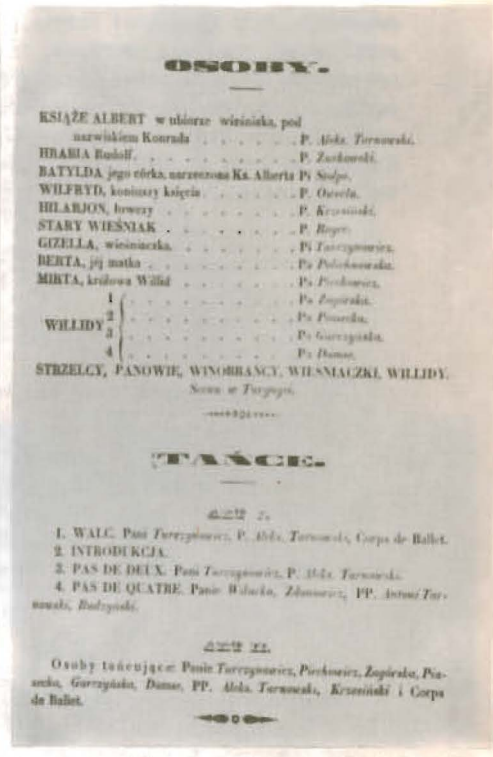
Polska prapremiera *Gizelli* — tak bowiem spolszczono tytuł dzieła Adama — odbyła się w warszawskim Teatrze Wielkim 20 stycznia 1848 roku. Balet pracował wówczas pod kierownictwem znanego choreografa włoskiego Filipa Taglioni, ojca słynnej romantycznej tancerki, Marii Taglioni. Balet liczył przeszło sto osób i zaliczano go do najlepszych w Europie. Samodzielne kierowanie tak wielką „organizacją" było jednak zadaniem ponad siły Taglioniego, który przekroczył już w tym czasie siedemdziesiąty rok bardzo czynnego życia. Toteż maestro od chwili objęcia dyrekcji baletu warszawskiego w 1843 roku skupił swą działalność głównie na szkoleniu młodych kadr, kształcąc równocześnie swego pomocnika i następcę — Romana Turczynowicza. Turczynowicz debiutował jako choreograf w roku 1846 i od tego czasu powierzono mu pracę nad dobieraniem i wystawianiem nowych baletów.

Jako jedną z pierwszych pozycji wprowadził Turczynowicz do repertuaru *Gizellę*, której premiera odbyła się w niecałe siedem lat po prapremierze paryskiej. Balet spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności, a Antoni Lesznowski, znany krytyk popularnej wówczas *Gazety Warszawskiej*, poświęcił mu ogromny, bardzo interesujący felieton, w którym zamieścił obszerne wprowadzenie ogólne w zagadnienia baletu romantycznego, wyjaśnił pochodzenie legendy o Willidach, a następnie szczegółowo streścił akcję baletu, nie skąpiąc przy tej sposobności opisu wspaniałych dekoracji Antoniego Sacchettiego. Charakterystyczna jest jego uwaga o wiejskiej okolicy z pierwszego aktu, przypominającej bardziej wioskę spod nieba Italii niż Nadrenię, z której wywodziła się legenda. Prawdopodobnie w ten sposób objawiła się nostalgia zasiedziałego w Warszawie, a podświadomie tęskniącego za swą ojczyzną włoskiego mistrza palety i malowanych płócien. Najciekawsze są końcowe fragmenty recenzji, poświęcone choreografii i wykonaniu. Tak np. pisze o słynnym *pas de deux* Giselle i Alberta z pierwszego aktu:

....To cała piosenka wypisana skokiem, wypowiedziana wdziękiem, wyśpiewana uśmiechem, spojrzeniem, pozą. Dziewczyna goni za bukietem, który w ręku kochanek trzyma — to treść tańca. Treść tańca? Śmiać się może będą, a jednak widać ją w istocie, tu pojąć można, że taniec może niekiedy mówić, przestaje być tylko echem mniej lub więcej sztucznym, zgodnym z muzyką, zbiorem trudności z wdziękiem pokonanych, ale że malować potrafi. Czemu w tym pas de deux *w tej historii odebranego bukietu, bo tak go nazwiemy, w tych prośbach, tej wesołej gonitwie, tej igraszce wypowiedzianej tak wymownie ruchem*

GIZELLA
CZYLI
WILLIDY
BALET FANTASTYCZNY W DWÓCH AKTACH
WARSZAWA.
W DRUKARNI JÓZEFA UNGER,
1848.

Strona tytułowa pierwszego polskiego wydania libretta „Giselle" z roku 1848



OSOBY.

KSIĄŻE ALBERT w ubiorze wieśniaka, pod nazwiskiem Konrada . . . . . P. Aleks. Turczynowicz.
HRABIA Rudolf. . . . . P. Zachowski.
BATYLDA jego córka, narzeczona Ks. Alberta Pa Siedpo.
WILFRYD, koniuszy księcia . . . . . P. Orzeska.
HILARJON, lowczy . . . . . P. Krzesiński.
STARY WIEŚNIAK . . . . . P. Rogoz.
GIZELLA, wieśniaczka . . . . . Pa Turczynowicz.
BERTA, jej matka . . . . . Pa Polakowska.
MIRTA, królowa Willid . . . . . Pa Perchowicz.
WILLIDY 1 Pa Zapirska. 2 Pa Pisarska. 3 Pa Garczyńska. 4 Pa Domse.
STRZELCY, PANOWIE, WINOBRANCY, WIEŚNIACZKI, WILLIDY.

TAŃCE.

AKT I.
1. WALC. Panie Turczynowicz, P. Aleks. Turczynski, Corps de Ballet.
2. INTRODUKCJA.
3. PAS DE DEUX. Pani Turczynowicz, P. Aleks. Turczynski.
4. PAS DE QUATRE. Panie Wilucka, Zdanowicz, PP. Antoni Turczynski, Rudzyński.

AKT II.
Osoby tańcujące: Panie Turczynowicz, Perchowicz, Zapirska, Pisarska, Garczyńska, Domse, PP. Aleks. Turczynski, Krzesiński i Corps de Ballet.

Obsada polskiej prapremiery „Giselle" w Teatrze Wielkim w Warszawie w roku 1848

tylko, nic nie widzieliśmy nadto, czemu żadne entrechat *nie zdawało się zbyteczne, czemu każdy gest miał swoje znaczenie? Bo myśl układać musiał talent niezwykły, a wykonanie równało się pomysłowi....*

...Nie dość jednak przebiec szczegóły — podsumowuje recenzent — *w takim sprawozdaniu należałoby dać ogólniejsze obrazy. Tyle tonów wchodziło do tej ogólnej harmonii, tak łączą się zręcznie, by wydać to dzieło na uroku oparte. Zasługą nowego baletu właśnie to połączenie szczęśliwe. Muzyka Adama, pierwszego dziś autora muzyk baletowych, łatwa chociaż bez pospolitości, dobrze się łączy z przedmiotem. Grupy, obrazy i układ cały pracy pana Turczynowicza rozmaitości pełne. Oto np. w pierwszym akcie grono dziewcząt dla urozmaicenia walca długi szereg formuje, szereg ten wykręca się jak linia koło osi, łamie, zmienia, krzyżuje, a koło tej ruchowej zapory Gizella i Konrad* [tak początkowo nazywała się ta postać w wersji polskiej — J.P.] *gonią się wesoło w rozmaitego rodzaju skokach. Oto w drugim akcie Willidy formują trzy grupy, jak trzy bukiety białych lilii, jak trzy śnieżyste piramidy wśród zieleni. Dalej taniec wieśniaków, rodzaj galopady pełnej zmian, zwrotów, które migając przed okiem, zbliżając się to wieńcem, to kolumną, coraz nową barwą, nowe kształty nam przedstawia. Teraz owe sola, owe tańce chórowe, świetne kostiumy, wszystko słowem oprawmy w najświetniejszą*

dekorację. Czy stworzoną fantazję pana Sacchetti, czy zdjętą z natury przez niego, trudno powiedzieć, tak prawda wielka. Ten urok muzyki, ten wdzięk tańca, tę pełną poezji treść baletu połączmy jeszcze z iluzjami pędzlu [!], pędzlu [!], który jej wyrwał tajemnice życia, drzew, ruchu wody, blasku księżyca, dlatego Gizellę nazwaliśmy najbliższą siostrą Sylfidy, dlatego w niej tyle widzieliśmy piękności, ile tylko w balecie widzieć można....[1]

1) Gazeta Warszawska nr 20 z dn. 21 I 1848

Maria Frejtag w roli Giselle. Litografia Fajansa, wg Józefa Simmlera

Roman Turczynowicz, choreograf, pierwszy realizator „Giselle" w Teatrze Wielkim w Warszawie

Afisz polskiej prapremiery *Giselle* wyglądał w skrócie następująco: *Choreografia*: Roman Turczynowicz, *opracowanie muzyczne*: Józef Stefani, *dekoracje*: Antoni Sacchetti, *kostiumy*: z pracowni teatralnych kierowanych przez pannę Ewę Gwozdecką i pana Marxa.

A oto obsada:

Książę Albert pod imieniem Konrada	— Aleksander Tarnowski
Hrabia Rudolf	— Jan Żurkowski
Batylda	— Honorata Stolpe
Wilfryd	— Paweł Owerło
Hilarion	— Feliks Krzesiński
Stary wieśniak	— Ludwik Royer
Gizella	— Konstancja Turczynowiczowa
Berta	— Ludmiła Polichnowska
Mirta, królowa wił	— Anna Piechowicz

Wiły: Emilia Zagórska, Paulina Piasecka, Franciszka Garczyńska, Filipina Damse

Balet znajdował się w repertuarze bez przerwy do końca 1868 roku i doczekał się 136 przedstawień, co było ogromnym sukcesem w owych latach. Po Turczynowiczowej, 16 lipca 1854 roku, objęła rolę tytułową godna jej następczyni, jedna z najlepszych polskich wykonawczyń tej partii, Maria Frejtag. Po niej, od 13 marca 1862 roku, tańczyła z mniejszym już powodzeniem Kamila Stefańska. Partię Alberta od 6 lipca 1856 roku wykonywał bliźniaczy brat Aleksandra Tarnowskiego, Antoni. Trudno tu wyliczać wszystkie europejskie znakomitości, które gościnnie prezentowały Warszawie własne interpretacje Giselle. Niepodobna jednak pominąć Carlotty Grisi, dla której powstał ten balet. Warszawa oglądała ją w listopadzie i grudniu 1853 roku czterokrotnie i były to najprawdopodobniej jej ostatnie w ogóle występy w tej roli.

Helena Cholewicka w roli Giselle

3 maja 1881 roku wznowiono *Gizellę* dla jednej z najwybitniejszych polskich tancerek, Heleny Cholewickiej. Powrót baletu na scenę warszawską po trzynastu latach nieobecności nie należał do triumfalnych mimo starannego przygotowania i obsadzenia ulubionej tancerki w roli tytułowej. Nowa publiczność przywykła w tym okresie do wystawnych, cieszących oko bogactwem efektów scenicznych i masowych ewolucji tanecznych baletów-revue włoskich choreografów. Nic dziwnego, że nie potrafiła ocenić uroku i prostoty *Giselle*. Świadczy o tym wymownie recenzja z *Kuriera Porannego*: *....Balet to dawnego pokroju, bez wystawy, bez świateł elektrycznych, ogni sztucznych, ale istotnie piękny — tańce w nim pełne wdzięku, treść przenikniona poezją, muzyka urocza. Panna Cholewicka przewybornie odtańczyła swą partię, niepodobna o więcej lekkości i wykończenia w trudnych tańcach, słabiej nieco wyszła strona dramatyczna, mianowicie w końcu aktu pierwszego. Pan Gillert dzielnie*

Halina Szmolcówna w roli Giselle

dopomagał pierwszej tancerce. Swoją drogą przypominaliśmy sobie tańczących niegdyś w tym balecie panią Turczynowiczową i Tarnowskiego i przyznajemy, że mniej zacierali piętno poezji widniejące z każdego taktu Adama [...]. Nie dopisywała tylko mechanika. Trapy niechętnie i złorzecząc chrzypieniem wysuwały Willidy spod ziemi. Gizella znowu nie mogła przesunąć się na powierzchnię i aż za rękę wciągały ją duchy zakulisowe, a znaki dzwonkowe odbierały widzom złudzenie tak niezbędne w balecie fantastycznym...[2])

W następnych latach *Gizella* nie schodziła ze sceny warszawskiej do roku 1892 i doczekała się 64 przedstawień. Z tancerek polskich partię tytułową wykonywały: Zygfryda Gilska (od 13 V 1883), Ludwika Adlerówna (od 11 XI 1883), Zofia Mikulska (od 14 IV 1886). Wśród wielu tancerek obcych wyróżnić należy Włoszkę, Marię Giuri, która od 8 IV 1883

[2]) *Kurier Poranny* nr 122 z 4 V 1881

Maria Krzyszkowska w roli Giselle (Fot. Zygmunt Sidło)

do 1889 r. rokrocznie występowała w Warszawie. Partię Alberta, którą od wznowienia dla Cholewickiej wykonywał Aleksander Gillert, od 12 VII 1891 roku objął Michał Kulesza.

XIX-wieczne dzieje *Gizelli* na scenie warszawskiej zamykają dwa gościnne występy Olgi Preobrażeńskiej (6 i 13 XII 1903) i jeden Anny Pawłowej (29 V 1904).

Ostatnia realizacja baletu na scenie dawnego Teatru Wielkiego była dziełem Piotra Zajlicha, który również wystąpił jako Albert partnerując czarującej tancerce, Halinie Szmolcównie. Recenzent *Kuriera Porannego* napisał o niej:... *Czy jako rozkapryszona zalotnica, czy jako kochanka tragiczna w akcie pierwszym, czy jako marzenie w akcie drugim lub wreszcie jako pierwszorzędna wirtuozka taneczna w ciągu całego przedstawienia p. Szmolcówna czaruje urodą, wdziękiem, świeżością, estetyką ruchów, bogactwem pomysłów mimicznych...*[3]

[3]) *Kurier Poranny* z 2 III 1919

Waldemar Wołk-Karaczewski w roli Księcia Alberta (Fot. Juliusz Multarzyński)

Premiera odbyła się 28 II 1919 i do roku 1921 doczekała się znikomej cyfry 17 przedstawień. Wznowienie 5 I 1928 roku cieszyło się jeszcze mniejszym powodzeniem, gdyż już następne z kolei przedstawienie zastąpiono w ostatniej chwili bardziej atrakcyjnym baletem *Les petits riens* z muzyką Mozarta. Ostatnie w ogóle przedstawienie *Gizelli* przed rokiem 1939 odbyło się 29 I 1929 r.

W Polsce Ludowej *Giselle* w kilkumiesięcznych zaledwie odstępach czasu pojawiła się kolejno na trzech scenach operowych. Pierwszy raz 26 VIII 1959 r. na scenie Opery Łódzkiej w opracowaniu Feliksa Parnella, z Marią Łapińską w roli tytułowej. Po raz drugi 12 XII 1959 r., zrealizowana w interesującym kształcie przez Jerzego Gogóła dla Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu, otrzymała potrójną obsadę czołowych partii: Barbara Goślińska, Klara Kmitto, Ruta Syldorf oraz Waldemar Karst, Bronisław Kropidłowski i Klemens Nowicki.

Trzecią z kolei powojenną wersję *Giselle* przygotowali dla sceny warszawskiej w czystym, tradycyjnym kształcie Coralliego-Petipa znani radzieccy artyści Natalia Dudińska i Konstanty Siergiejew. W przedstawieniu premierowym, 19 marca 1960 roku, wystąpili Maria Krzyszkowska i Henryk Giero, później tańczyli również Lidia Kowcz, Olga Sawicka, Zbigniew Strzałkowski i Feliks Malinowski.

Ostatna, czwarta z kolei powojenna inscenizacja *Giselle* odbyła się wiosną 1967 roku w Operze im. St. Moniuszki w Poznaniu. Otrzymała

tradycyjny kształt Coralliego-Petipa w opracowaniu Niny Ułanowej z Olgą Sawicką i Wiesławem Kościelskim w pierwszej obsadzie oraz z Anną Deręgowską i Przemysławem Śliwą w drugiej obsadzie ról głównych.

W ostatnich latach *Giselle* stosunkowo często gościła na polskich scenach baletowych. I tak 20 kwietnia 1968 roku pojawiła się po raz wtóry w Warszawie, przy czym choreograf, Aleksiej Cziczinadze, opracował własną wersję I aktu. W premierze wystąpili: Maria Krzyszkowska (Giselle), Gerard Wilk (Albert) i Stanisław Szymański (Hilarion). Później role te tańczyli m.in. Janina Galikowska, Elżbieta Jaroń, Danuta Piasecka, Zbigniew Strzałkowski, Feliks Malinowski. W partii Hilariona wystąpili Witold Gruca i Ryszard Krawucki.

Dwukrotnie inscenizowała *Giselle* Barbara Kasprowicz. 4 grudnia 1971 roku odtworzyła dla Opery Śląskiej w Bytomiu tradycyjny kształt baletu, powierzając role główne Joannie Szabelskiej i Zdzisławowi Ćwioro. Zaś 10 marca 1974 roku przedstawiła w Operze im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu własną wizję I aktu, drugi pozostawiając niezmieniony. Bohaterami premiery byli gościnnie występujący tancerze warszawscy Janina Galikowska i Janusz Smoliński.

W Operze Dolnośląskiej we Wrocławiu *Giselle* przygotowała radziecka artystka Dina Aripowa, a w przedstawieniu premierowym 8 września 1973 roku tańczyli Małgorzata Połyńczuk i Wiesław Kościelak.

Tak więc obecna inscenizacja *Giselle* jest już trzecią po wojnie w Warszawie, dziewiątą kolejną na scenach baletowych Polski Ludowej, a drugą w choreografii akademickiej.

Beata Więch w roli Giselle (Fot. Juliusz Multarzyński)

Ewa Głowacka (Giselle) i Mariusz Małecki (Książę Albert) (Fot. Juliusz Multarzyński)

Anna Białecka (Giselle) i Bogdan Cholewa (Książę Albert) (Fot. Juliusz Multarzyński)

GISELLE

Treść baletu

Akt I

Hrabia Albert jest zakochany w Giselle, wiejskiej dziewczynie. Ażeby zachować incognito, pojawia się u niej w skromnym przebraniu. Giselle nie podejrzewa, że młodzieniec, którego kocha, jest hrabią. Ma ona i drugiego wielbiciela — leśniczego Hilariona. Hilarion usiłuje wytłumaczyć dziewczynie, że Albert nie jest tym, za kogo się podaje, lecz Giselle nie chce go słuchać. Gdy wszyscy się oddalają, Hilarion wdziera się do domku Alberta i kradnie jego szpadę z wyrytym na niej herbem hrabiowskim.

Dźwięki rogu zapowiadają zbliżanie się myśliwych. Wśród nich znajdują się narzeczona Alberta Batylda i jej ojciec. Myśliwi zatrzymują się we wsi, ażeby się pokrzepić i odpocząć. Batylda, oczarowana urodą i naiwnym wdziękiem Giselle, ofiarowuje jej swój naszyjnik.

Wieśniacy świętują wesoło dzień urodzaju. Podczas zabawy zjawia się Hilarion, zarzuca Albertowi kłamstwo i pokazuje wszystkim obecnym szpadę hrabiego. Giselle nie chce uwierzyć, że została oszukana. Hilarion dmie w róg i przed zawstydzonym Albertem pojawia się jego narzeczona. Wstrząśnięta tym odkryciem Giselle traci zmysły i umiera.

Akt II

Północ. Hilarion przychodzi na mogiłę Giselle. W przerażenie wprawia go pojawienie się wił, które nocą wstają z grobów i wszystkich, którzy o tej porze zjawiają się na cmentarzu, zmuszają do tańca, każąc im wirować aż do upadłego.

Mirta, władczyni wił, wywołuje z mogiły Giselle, ażeby przyjąć ją do grona swoich nieziemskich towarzyszek.

Do grobu Giselle zbliża się Albert. Giselle, wzruszona jego skruchą i żałobą, ukazuje się kochankowi i znowu szczęście opromienia ich twarze. Otoczony mściwymi wiłami, wpada Hilarion. Gdy oszołomiony tańcem traci przytomność, wiły spychają go do jeziora.

I Albert także przez moment podlega ich władzy. Mirta rozkazuje mu rozpocząć morderczy taniec. Giselle błaga Mirtę, ażeby wybaczyła Albertowi, ale wiły są nieubłagane.

Nadchodzi jednak świt i władza wił ustaje. Znikają po chwili w porannej mgle... Giselle i Albert również muszą się już rozstać. Giselle żegna ukochanego słowami pełnymi miłości.

Zdjęcia archiwalne z polskich inscenizacji „Giselle" pochodzą ze zbiorów Muzeum Teatralnego w Warszawie.

Redakcja
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

opracowanie graficzne
JERZY JAWOROWSKI

Redaktor techniczny
ZBIGNIEW CELIŃSKI

Druk ZPR zam. 238/88 nakł. 10000 U-101

TEATR WIELKI

SCENA DUŻA

Cena 80 zł