Piotr Czajkowski

ŚPIĄCA KRÓLEWNA

TEATR NARODOWY

*SPONSOR KULTURY POLSKIEJ**

** Leopold Julian Kronenberg, Prezes Rady Banku Handlowego w Warszawie, zainicjował i sfinansował w 1899 roku budowę Filharmonii Warszawskiej, oraz sponsorował jej działalność.*
** Ze środków Banku Handlowego w Warszawie SA zakupiono instrumenty muzyczne dla Wielkiej Orkiestry Symfonicznej Teatru Narodowego.*

EVTERPE.
Dulciloquis calamos EVTERPE *flatibus vrget.*

BANK HANDLOWY W WARSZAWIE SA
ROK ZAŁOŻENIA 1870

00-950 Warszawa, ul.Chałubińskiego 8, Skr.poczt. 129, tel.: (0 22) 690 38 12, fax: (0 22) 830 01 13, telex: 814 811 bhw pl.

TEATR NARODOWY
Rok założenia 1765

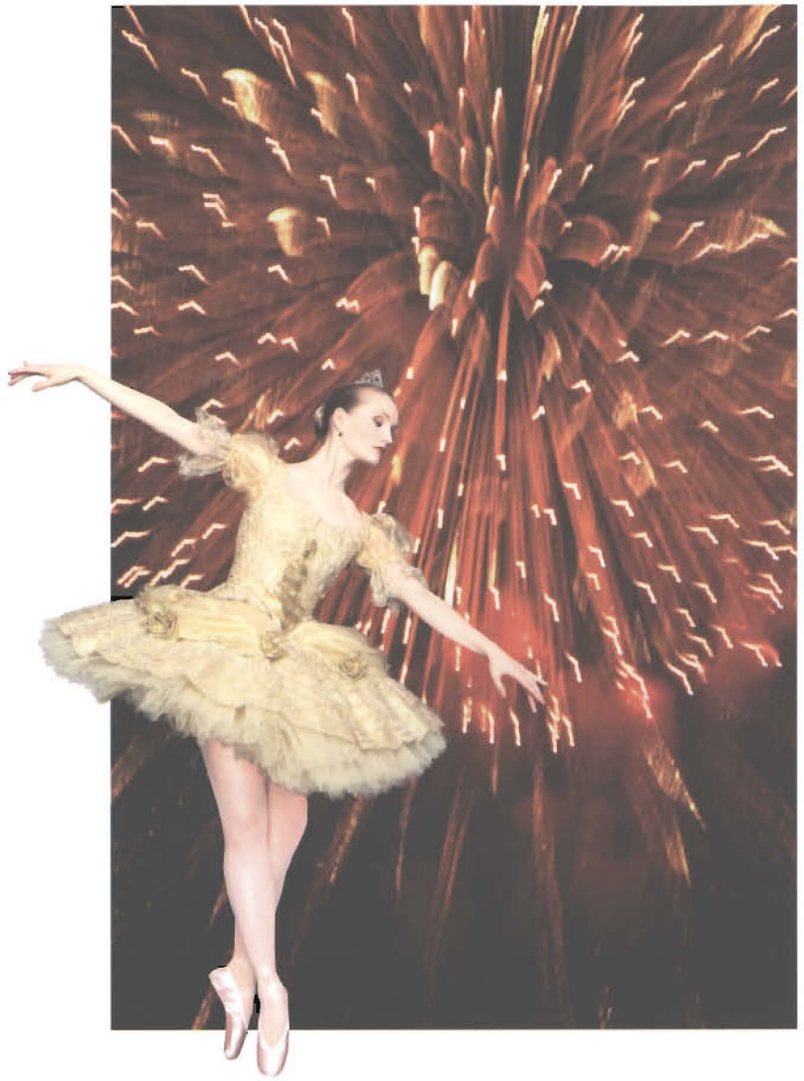
Piotr Czajkowski

ŚPIĄCA KRÓLEWNA

The Sleeping Beauty

Balet-feeria w trzech aktach

Premiera 5 stycznia 1997
W 300-LECIE BAŚNI CHARLES'A PERRAULTA



Jesteśmy z polską gospodarką

Jesteśmy z polską kulturą

Oblicze współczesnego świata kształtuje w równej mierze dziedzictwo kultury, jak i nowoczesna, efektywna gospodarka. Dlatego ABB wspiera kulturę i sztukę we wszystkich krajach, w których działa. Polskie ABB jest sponsorem Teatru Narodowego w Warszawie. Wspiera finansowo nową inscenizację baletu Piotra Czajkowskiego "Śpiąca królewna".

ABB

Balet-feeria w trzech aktach
Ballet-feeria in three acts

Piotr Czajkowski
ŚPIĄCA KRÓLEWNA
The Sleeping Beauty

Libretto
Iwan Wsiewołożski i / and **Marius Petipa**
według baśni Charles'a Perraulta / after Charles Perrault`s tales

Choreografia / Choreographer
Jurij Grigorowicz
według Mariusa Petipy / after Marius Petipa

Współpraca choreograficzna / Assistant choreographer
Natalia Biessmiertnowa

Dyrygent premiery / Conductor at the première
Tadeusz Wojciechowski

Scenografia / Set designer
Ezio Frigerio

Kostiumy / Costumes designer
Franca Squarciapino

Prapremiera / World première
3 stycznia / January 1890
Teatr Maryjski / Maryinsky Theatre, Petersburg

Premiera warszawska / Warsaw première
30 kwietnia / April 1983
Teatr Wielki

Premiera obecnej realizacji / Première of this production
17 grudnia / December 1996
Genua
5 stycznia / January 1997
Warszawa

Koprodukcja z / Coproduction with

Premiera przy współpracy

SEZON 1996/97 SEASON

Dyrektor generalny
General director
Janusz Pietkiewicz

Sekretarz generalny
General secretary
Krzysztof Torończyk

Dyrektor artystyczny opery
Artistic director of Opera
Ryszard Peryt

Dyrektor artystyczny dramatu
Artistic director of Drama
Jerzy Grzegorzewski

Dyrektor muzyczny
Music director
Grzegorz Nowak

Naczelny scenograf
Principal designer
Andrzej Kreütz-Majewski

Dyrektor baletu
Ballet director
Emil Wesołowski

Dyrektor chóru
Chorus director
Jan Szyrocki

ISBN 83-86727-31-4

TREŚĆ

(7)
TWÓRCY
LITERACKICH WERSJI BAŚNI

(8)
U ŹRÓDEŁ MOTYWU

(11)
Hanna Januszewska
PAN CHARLES PERRAULT

(14)
Irena Turska
PIOTR CZAJKOWSKI

(18)
Paweł Chynowski
MARIUS PETIPA
I BALET ROSYJSKI JEGO EPOKI

(25)
Irena Turska
NAJLEPSZY BALET MARIUSA PETIPY

(33)
Charles Perrault
ŚPIĄCA KRÓLEWNA

(49)
Grzegorz Leszczyński
ROZIGRANA CÓRA MITU

(53)
TWÓRCY PRZEDSTAWIENIA
Jurij Grigorowicz
Tadeusz Wojciechowski
Natalia Biessmiertnowa
Ezio Frigerio
Franca Squarciapino

(61)
OBSADA / CAST

(65)
TREŚĆ BALETU / SYNOPSIS

Rys. Gustave Doré

Śpiąca królewna

TWÓRCY LITERACKICH WERSJI BAŚNI

Giambattista Basile

(1575-1632)

Pisarz włoski, autor zbioru opowieści *Bajka bajek*, pisanych w narzeczu neapolitańskim; zbiór ten nosi również tytuł *Pentameron* na wzór *Dekamerona* Boccacia.

Charles Perrault

(1628-1703)

Pisarz francuski, od 1670 r. członek Akademii Francuskiej. Zapomnianym dziś poematem *„Le siècle de Louis le Grand"* (1687) wszczął spór młodych ze starymi, w którym jego przeciwnikiem był Nicolas Boileau-Despréaux. W czterotomowym dziele *„Le parallèle des anciens et des modernes"* (1688-1697) wystąpił przeciw ślepemu naśladownictwu wzorów starożytnych. Nieprzemijającą wartość ma jego zbiór baśni *Contes de ma Mère l'Oye* (1697), który doczekał się licznych wydań w wielu językach, także w języku polskim. Ukazał się u nas po raz pierwszy jako *Bajki Babci Gąski* w przekładzie Hanny Januszewskiej (1961) i wznawiany był wielokrotnie.

Bracia Grimm

Jacob i Wilhelm

Jacob Grimm (1785-1863) niemiecki filolog, twórca germańskiego językoznawstwa porównawczego oraz Wilhelm Grimm (1786-1859), również filolog, zbieracz baśni i podań ludowych - wspólnie wydali oni oparty na podaniach ludowych i innych źródłach zbiór *Kinder und Hausmärchen* (1812-1815), wielokrotnie przekładany na inne języki. Wydany został również po polsku pod tytułem *Baśnie dziecięce i domowe* (1895) i wznawiany był wielokrotnie.

U ŹRÓDEŁ

O genezie *Śpiącej królewny* tak pisze wybitny austriacki psycholog i humanista Bruno Bettelheim w swojej głośnej książce *Cudowne i pożyteczne,* cytujemy za przekładem Danuty Danek:

Baśń *Śpiąca królewna* znana jest dziś powszechnie w dwu odmiennych wersjach. Jedna pochodzi od Perraulta, a druga ze zbioru braci Grimm. (...) Najlepiej będzie, jeśli przyjrzymy się wpierw krótko, jaki kształt przybrała ta opowieść w *Pentameronie* Basilego, gdzie tytuł jej brzmi: *Słońce, Księżyc i Talia.*

(Już wówczas był to bardzo stary motyw, jak o tym świadczą francuskie i katalońskie wersje powstałe między XIV i XVI w., z których zdaje się korzystać Basile. Być może nawiązywał on także do współczesnych mu wersji ludowych, których jak dotąd nie znamy - przypis tłumacza.)

Pewnemu królowi urodziła się córka Talia, zwrócił się więc do mędrców i wróżbiarzy, aby przepowiedzieli przyszłość dziecka. Wszyscy orzekli, iż Talii grozić będzie wielkie niebezpieczeństwo z powodu włókna lnu. Aby zapobiec nieszczęściu, król raz na zawsze zabronił przynoszenia do zamku lnu i konopii. Jednak pewnego dnia, kiedy Talia była już duża, ujrzała, że pod oknem przechodzi stara kobieta, trzymając wrzeciono. Ponieważ dziewczynka nigdy przedtem czegoś takiego nie widziała, „patrzyła z zachwytem, jak wrzeciono tańczy w ręku prządki". Zaciekawiona, ujęła kądziel i sama zaczęła snuć nić. Wtedy drzazga konopna wbiła się jej pod paznokieć i Talia „natychmiast upadła jak martwa na ziemię". Król posadził bezwładną córkę w aksamitnym fotelu, zamknął drzwi na klucz i opuścił zamek na zawsze, aby zapomnieć o swym bólu.

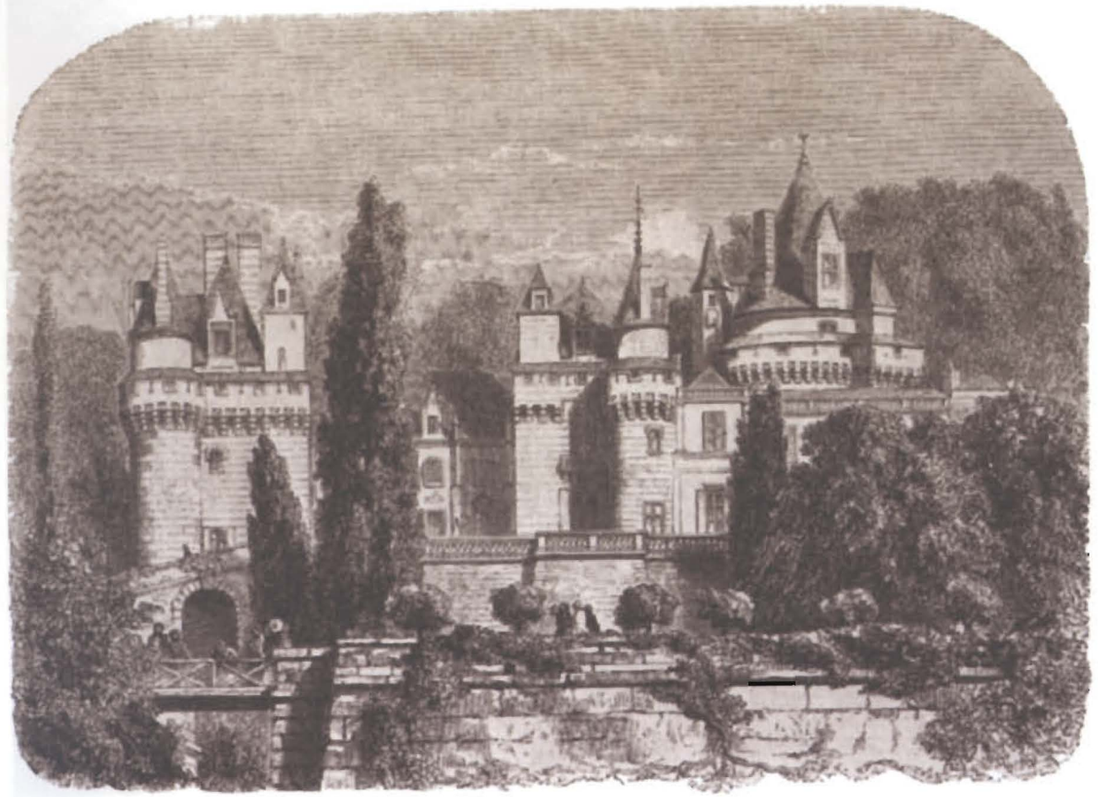
W pewien czas potem w pobliżu polował inny król. Jego sokół wleciał przez okno do opuszczonego zamku i nie powrócił. Chcąc odzyskać sokoła, król dostał się do zamku. Znalazł tam Talię, która wyglądała jak uśpiona, ale nic nie było w stanie jej obudzić. Młoda dziewczyna wzbudziła jego miłość, bo była bardzo piękna; król współżył z nią, a potem opuścił zamek i zapomniał o całym zdarzeniu. W dziewięć miesięcy później Talia urodziła dwoje dzieci, wciąż w stanie uśpienia. Karmiły się one jej mlekiem. „Pewnego razu, gdy jedno z niemowląt chciało ssać, a nie umiało znaleźć piersi, wzięło w usta palec Talii, w którym tkwiła konopna drzazga. Dziecko ssało palec tak zawzięcie, że drzazga wydostała się z niego, i Talia wróciła do przytomności, jakby się obudziła z głębokiego snu."

Pewnego dnia król przypomniał sobie o swojej przygodzie i przybył odwiedzić Talię. Uradował się, zobaczywszy ją przebudzoną, z dwojgiem prześlicznych dzieci. Odtąd tylko o nich myślał. Żona króla odkryła jego tajemnicę i w sekrecie posłała po dzieci w imieniu męża. Rozkazała ugotować je i podać królowi do zjedzenia. Kucharz ukrył dzieci w swoim domu, a potrawę sporządził z dwu koźlątek. W jakiś czas potem królowa posłała po Talię, chcąc ją wtrącić do ognia i spalić jako przyczynę niewierności męża. Król przybywa w ostatniej chwili, wtrąca do ognia królową, poślubia Talię i odzyskuje dzieci, ocalone przez kucharza. Opowieść kończy się następującym dwuwierszem:

Powiada się, że ludziom szczęśliwym
Błogosławi Fortuna, kiedy znajdują się w łożu.

(Ponieważ dzieci Talii nazwane zostają Słońcem i Księżycem, nie jest wykluczone, iż opowieść ta nawiązuje do historii Lety, która urodziła Zeusowi dwoje dzieci, Apolla i Artemidę, boga słońca i boginię księżyca. Jeśliby tak było, wówczas zazdrość królowej w baśni stanowiłaby echo zazdrości Hery o kobiety kochane przez Zeusa - przypis tłumacza.)

MOTYWU



Zamek w Ussé, który zainspirował Charles`a Perraulta
do napisania baśni o Śpiącej Królewnie

Charles Perrault, 1672 (Portret Ph. Lallemanta, Muzeum w Wersalu)

Pan Charles Perrault 1628-1703

HANNA JANUSZEWSKA

Był rok 1697. Niespokojne stulecie dobiegało końca.

W Rzeczpospolitej Polskiej, po śmierci Jana Sobieskiego, zwycięzcy spod Chocimia i Wiednia, wstąpił na tron gracz polityczny - August II z saskiego rodu Wettinów. Wojska saskie zakwaterowały się po wsiach i miastach. Mówiono, że grozi nowa wojna: z królem szwedzkim, Karolem XII. Czasy były wciąż niespokojne.

We Francji władał jeszcze sędziwy król Ludwik XIV. Jego burzliwe, zaborcze panowanie uczyniło z Francji potężne mocarstwo. Jego nieskrępowana wola, bystra myśl, dbałość o każdą dziedzinę życia - podźwignęły naukę i sztukę. Zwano go: „Król Słońce" - potęga króla Francji jaśniała nad całą ówczesną Europą. Lecz czas mija wraz ze swoją świetnością. A nikt chyba tak, jak ci, którzy władają - nie czuje przemijania czasu. Dumne dusze sycą się wtedy myślami o Sławie, która nie przemija i nie umiera.

W roku 1697 „Król Słońce" jest już stary. Jego najwięksi marszałkowie odeszli na zawsze. Pamiętaj o nich, Pani Sławo! Pamiętaj o zwycięskich bitwach pod Rocroi, Lens, Fryburgiem! O mądrych, podstępnych sojuszach, układach!

Lecz Pani Sława ma swoje kaprysy. Mruży oko:

- Alianse? Sojusze? Układy? Rocroi? Lens? Fryburg? Bitwy siedemnastego stulecia? Marszałkowie królewscy? Czy, gdzie i jak długo będą ludzie pamiętali o tych sprawach, które jak ogień przelatują światem?

Pani Sława ma swoje kaprysy. I nikt, nawet król Francji, nie wie, kogo obdarzy swoim wieńcem.

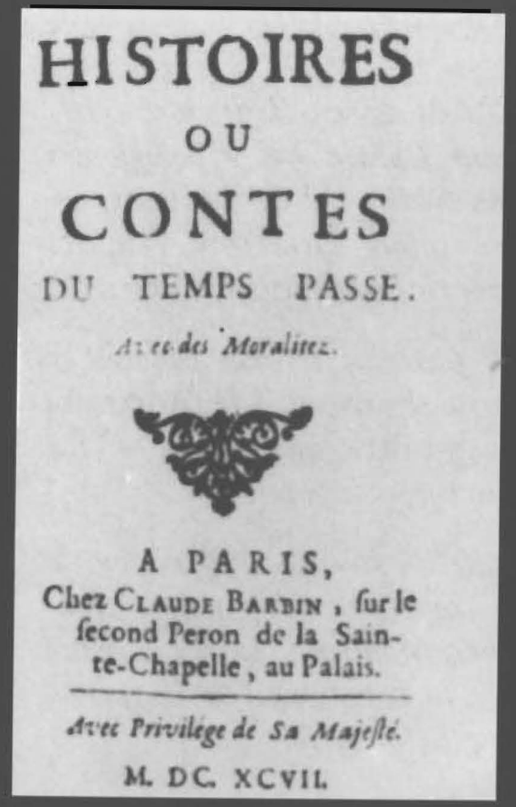
Jest rok 1697. Paryską ulicą idzie stary człowiek. Przed chwilą wyszedł z drukarni i niesie cienką książeczkę w ręku. Dzień jest wietrzny i gdy ręka starego człowieka rozluźni chwyt, wiatr szeleści kartkami, jakby je przerzucał. Migają pierwsze zdania:

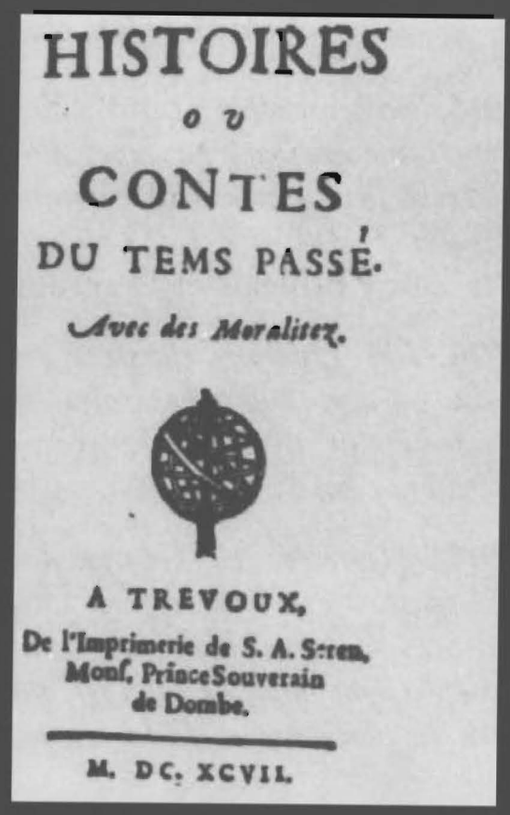
Był sobie raz pan na wielu zamkach...
Był sobie raz król...
Była sobie raz mała chłopeczka.
Nazywano ją Mały Czerwony Kapturek...

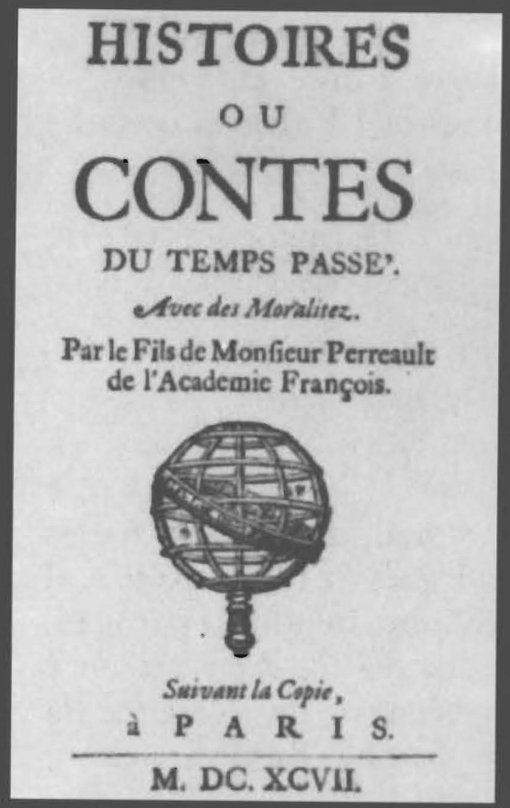
Ręka starego człowieka zacisnęła się na tytule:

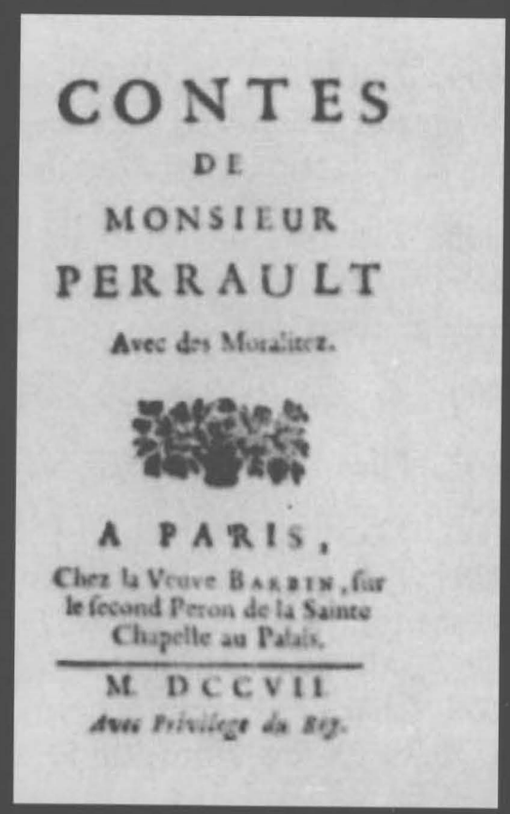
BAJKI BABCI GĄSKI
Napisał
CHARLES PERRAULT D'ARMANCOURT
Paryż 1697

Stary człowiek uśmiecha się niepewnie. Jest bowiem autorem tej świeżo wydrukowanej książeczki i trochę go ona niepokoi i zarazem cieszy. Śmieszne uczucie! Podobnych doznawał, gdy był małym chłopakiem i płatał figle w kolegium w Beauvais. Ta książka to jego - ostatni może - figiel! Ciągle ma jeszcze do nich skłonność, a także do przekory. Bo jakże może poważny prawnik, superinten-


HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMPS PASSE.
Avec des Moralitez.
A PARIS,
Chez CLAUDE BARBIN, sur le
second Peron de la Sainte-Chapelle, au Palais.
Avec Privilége de Sa Majesté.
M. DC. XCVII.


HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMS PASSÉ.
Avec des Moralitez.
A TREVOUX,
De l'Imprimerie de S. A. S:tes.
Monſ. Prince Souverain
de Dombe.
M. DC. XCVII.


HISTOIRES
OU
CONTES
DU TEMPS PASSE'.
Avec des Moralitez.
Par le Fils de Monſieur Perreault
de l'Academie François.
Suivant la Copie,
à PARIS.
M. DC. XCVII.


HISTOIRES
OU
CONTES
DE
MONSIEUR
PERRAULT
Avec des Moralitez.
A PARIS,
Chez la Veuve BARBIN, sur
le second Peron de la Sainte
Chapelle au Palais.
M. DCC VII
Avec Privilege du Roy.

Strony tytułowe pierwszych wydań baśni Perroulta

dent królewski, członek Akademii bawić się w pisanie fraszek ku uciesze swoich wnuków? A jednak - on właśnie, pan Charles Perrault, człowiek na tak wysokich stanowiskach, tak uczynił! *Bajki Babci Gąski*! Po wielu poważnych dziełach! Po rozprawie o wyższości nowych pisarzy nad starożytnymi, po dziele *Wiek Wielkiego Ludwika*, po *Dialogu o przyjaźni i miłości*, który tak się spodobał panu ministrowi, że kazał go przepisać na welinowym papierze i ozdobić rycinami! A z jakim skupieniem słuchali członkowie Akademii, gdy czytał rymowane argumenty pochwały współczesnych czasów:

Tak: piękno starożytne należy szanować,
lecz nie wielbić na klęczkach i ślepo miłować.
Śmiało w twarz wielkim mężom przeszłości spozieram,
toć byli tylko ludźmi - tak, jak i my teraz.
W czymże nasza epoka gorsza, niźli stara?
Wart czas króla Ludwika - Augusta Cezara.

Co za oklaski huknęły wtedy! Klaskali wszyscy zapalni, wrogowie tego, co skostniało, co skamieniało, co się naprzód nie toczy! Jaki to poszedł szum po Akademii, po królewskich pokojach! Chwalono te wiersze. Tak: te chyba przetrwają w pamięci potomnych!

Pan Charles Perrault uśmiecha się do tych myśli i przesłania usta cienką książeczką, bo właśnie wiatr uderzył go w twarz, napłynąwszy zza węgła. Zabrzęczało godło muszkieterskiej gospody „Pod Starym Gołębnikiem". Może na tym paryskim powiewie mknie kapryśna Pani Sława i uśmiecha się kpiarsko? Bo Pani Sława wie, że ani na rozprawę o starożytnych i nowych pisarzach, ani na *Dialog o przyjaźni i miłości*, ani na *Wiek Wielkiego Ludwika* nie padnie jej nieśmiertelny wieniec.

Stary pan Charles Perrault przytrzymuje płaszcz, którym coraz mocniej szarpie wzmagający się wiatr. Spieszy do swego zacisznego domu. Dzień jest jesienny, chłodny i mrok już zapada. W domu miły ogień huczy na ceglanym kominie. Posnęły już wnuki. Jutro dopiero zobaczą nową książkę dziadka. Dziś on sam, zasiadłszy na stołku, przerzuca kartki i przebiega wzrokiem po dobrze sobie znanych zdaniach:

Był sobie raz król...
Był sobie raz pan na wielu zamkach...
Była sobie raz mała chłopeczka.
Nazywano ją Mały Czerwony Kapturek...

Jakież to proste... w sam raz dla dzieci! Lecz czy tylko dla dzieci to napisał? Czy i jego nie porywały te czarodziejskie opowiastki babek, piastunek? Jakże je kochał w dzieciństwie! Dziś jeszcze gardło zaciska mu wzruszenie, bo zdaje mu się, gdy przebiega tak spojrzeniem po kartkach książeczki, że słyszy głos matki. Mówi: „Był sobie raz..."

Stare to opowieści. Jego matka słyszała je od swojej, a ta - od swojej... Kiedyż był ich początek? Czy za frankońskich królów jeżdżących na wozach oprzęgniętych w woły o złoconych rogach? A może jeszcze wcześniej? A może nigdy się nie zaczęły? Może były zawsze? Zawsze - jak dziecięce marzenia?

Ogień huczał w kominie, a wiatr w dymniku. Stary pan Charles Perrault zdrzemnął się. W śnie widział rzecz, która go zdumiała: wraz z huczącym w dymniku wiatrem spadł na książeczkę z bajkami Babci Gąski wieniec nieśmiertelnej Sławy.

Był rok 1697.

A dziś - iluż z nas opowie, bez uciekania się do pomocy książki historycznej, przebieg bitwy pod Rocroi czy Fryburgiem? Kto zna dzieje wspaniałych marszałków i wodzów siedemnastego stulecia? Ale każdy zna, każdy wie, jakie były dzieje Czerwonego Kapturka, Kopciuszka czy Kota w butach.

Nie wiadomo jednak, czy to kaprys, czy mądrość Pani Sławy.

Hanna Januszewska

Czajkowski

IRENA TURSKA

Urodził się 7 maja 1840 roku w Wotkinsku na Uralu, gdzie jego ojciec, inżynier górnictwa, był dyrektorem huty. Jako dziecko mały Pietia przejawiał wielką wrażliwość muzyczną, lubił wsłuchiwać się w śpiewane przez matkę romanse, w dźwięki ludowych bałałajek i harmonii. Niezwykła pamięć muzyczna i doskonały słuch pozwalały mu wygrywać na fortepianie zasłyszane melodie; próbował nawet improwizować. Doceniając te zdolności i zamiłowania syna, rodzice zaangażowali dla niego nauczycielkę muzyki.

W roku 1849 Czajkowscy wraz z czworgiem dzieci przenieśli się do Ałapajewska, gdzie Ilja Czajkowski został zarządcą huty. Tam przyszli na świat dwaj szczególnie potem bliscy Piotrowi bracia bliźniacy, Modest i Anatol. Z biegiem lat wzrastały muzyczne zainteresowania małego Piotra, lecz rodzice obawiali się, że kariera artystyczna może spowodować u wrażliwego chłopca nasilenie powracających często objawów nerwicy. Pragnąc więc zapewnić mu inny zawód, wysłali w roku 1850 dziesięcioletniego syna do Szkoły Prawniczej w Petersburgu. Ale i w tej uczelni Piotr nie stracił kontaktu z muzyką. Prowadzono tam bowiem zajęcia muzyczne, lekcje gry na fortepianie, odbywały się koncerty, szkoła posiadała dobrze zaopatrzoną bibliotekę muzyczną. Sprawy te znacznie bardziej pasjonowały małego Czajkowskiego niż główne przedmioty nauczania, w których był raczej słabym uczniem. Obcowanie z muzyką osładzało mu lata szkolne, w których najsilniejszym wstrząsem była utrata ukochanej matki, zmarłej w roku 1854 na cholerę.

W 1859 roku Piotr Czajkowski ukończył Szkołę Prawniczą i przyjął pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości. Z trudem podporządkowywał się rygorom urzędniczego zawodu; w roku 1861, nie rezygnując na razie z posady, rozpoczął naukę muzyki u Mikołaja Zaremby, a następnie w Konserwatorium, świeżo założonym w roku 1862 w Petersburgu z inicjatywy Antoniego Rubinsteina (1829-1894), wybitnego pianisty i kompozytora. Czajkowski studiował tam teorię muzyki, grę na fortepianie oraz kompozycję i instrumentację u Rubinsteina. Połączenie studiów z pracą w administracji okazało się jednak zbyt uciążliwe; po dwóch latach uzyskał zwolnienie z ministerialnej posady i poświęcił się całkowicie muzyce.

Był to trudny okres w jego życiu; ojciec, po przejściu na emeryturę, przeniósł się wraz z rodziną do Petersburga i sytuacja materialna Czajkowskich znacznie się pogorszyła. Piotr musiał zarabiać na życie jako nauczyciel muzyki lub akompaniator. Mimo to ukończył w 1865 roku Konserwatorium. Jego pracą dyplomową była kantata do tekstu *Ody do radości* Schillera. Po jej wykonaniu krytyk Herman Laroche napisał do Czajkowskiego: „jest Pan największym talentem muzycznym współczesnej Rosji". W rok później młodemu kompozytorowi oferowano już stanowisko profesora w otwartym właśnie Konserwatorium Moskiewskim.

W latach studiów w Petersburgu Czajkowski zbliżył się do „Potężnej Gromadki", grona postępowych muzyków, gorących szermierzy w walce o narodową sztukę rosyjską. Połączenie tego postępowego nurtu z poglądami na wskroś konserwatywnymi, wpajanymi studentom Konserwatorium przez Antoniego Rubinsteina, znaczyło wczesne etapy drogi twórczej Czajkowskiego. Lata spędzone w Moskwie (1866-1877) miały stać się okresem kształtowania się jego własnych założeń muzyczno-estetycznych i postawy artystyczno-społecznej.

W Moskwie, oddalonej od artystycznych kręgów dworskich, tendencje postępowe rozwijały się swobodniej, a reprezentujący je nowi przyjaciele Czajkowskiego wywarli wpływ na formowanie się jego poglądów ma sztukę i jej związki z życiem narodu. Otoczyli też młodego przybysza serdeczną opieką, atmosferą życzliwości i uznania. Do grona najbliższych przyjaciół kompozytora należeli brat Antoniego Rubinsteina, Mikołaj (1835-1881), pianista i krzewiciel kultury muzycznej, który stał się najlepszym wykonawcą utworów Czajkowskiego, oraz Mikołaj Kaszkin, pianista i pisarz muzyczny. Dzięki znacznie wyższym poborom mógł teraz Czajkowski prowadzić bardziej dostatnie życie. Bywał na przedstawieniach operowych i baletowych w Teatrze Wielkim, najchętniej zaś na koncertach, organizowanych przez moskiewski oddział Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego, i w Teatrze Małym, gdzie grano sztuki Aleksandra Ostrowskiego; brał też często udział

Piotr Czajkowski, 1875 (Zdjęcie dedykowane A. Brandukowi)

w zebraniach Kółka Artystycznego, skupiającego pisarzy, aktorów, muzyków, przedstawicieli nauki. Te nowe przyjazne kontakty i przeżycia artystyczne sprzyjały rozwojowi jego talentu.

W latach sześćdziesiątych powstało szereg utworów Czajkowskiego, z których najważniejsze to: uwertura do dramatu A. Ostrowskiego *Burza*, *I Symfonia „Marzenia zimowe"*, fantazja symfoniczna *Fatum*, uwertura-fantazja *Romeo i Julia*, opery - *Wojewoda* i *Undyna*.

W roku 1868 przeżywał Czajkowski swą pierwszą i jedyną miłość. Wzbudziła ją występująca w Moskwie z włoską trupą operową francuska śpiewaczka, Désirée Artôt, osoba nie odznaczająca się wprawdzie wybitną urodą, lecz urzekająca wdziękiem, subtelnością umysłu i wielkim talentem dramatycznym. Stała się więc dla Czajkowskiego - jak to określa jego biograf, Arnold Alszwang - „żywym, pięknym ucieleśnieniem najbardziej cenionej przez niego dramatycznej strony muzyki, jak gdyby żywą muzą jego sztuki". Projekty małżeńskie zakochanych spotkały się jednak ze sprzeciwem przyjaciół Czajkowskiego, którzy uważali, że jako mąż sławnej śpiewaczki zostanie on usunięty w cień i zaprzepaści swój talent. Artôt wkrótce po wyjeździe z Rosji wyszła za mąż. Czajkowski boleśnie przeżył to rozstanie.

W latach 1871-1875 kompozytor współpracował z czasopismami „Russkije Wiedomosti" i „Sowriemiennaja Letopiś". W swych felietonach bronił przede wszystkm interesów narodowej muzyki rosyjskiej, piętnował niski poziom występujących w Rosji włoskich zespołów operowych, zabiegał o poprawę gustu muzycznego rosyjskiej publiczności, popierał utalentowaną młodzież muzyczną. Dużo komponował. Plonem lat 1870-1878 były fantazje symfoniczne (*Burza* na temat Szekspira, *Francesca da Rimini*), koncerty (*Fortepianowy b-moll* i *Skrzypcowy D-dur*), *II*, *III* i *IV Symfonia*, muzyka kameralna (trzy kwartety smyczkowe), romanse, balet *Jezioro łabędzie*, opery - *Oprycznik*, *Kowal Wakuła* (nowa red. w r. 1885 pt. *Trzewiczki*), *Eugeniusz Oniegin*.

W ten okres tak płodny, wypełniony poszukiwaniami twórczymi i wielostronną działalnością, wtargnął jednak następny dramat osobisty Czajkowskiego. Stało się nim w roku 1877 nieudane małżeństwo z Antoniną Milukową, dawną uczennicą Konserwatorium Moskiewskiego, osobą ograniczoną umysłowo i niezrównoważoną psychicznie. Również Czajkowski przekonał się o swej niezdolności do pożycia małżeńskiego. Gorycz tego rozczarowania i bezskuteczne próby przeprowadzenia rozwodu doprowadziły wrażliwego i nerwowego artystę do ciężkiej depresji. Opuścił wówczas Moskwę i po krótkim pobycie w Petersburgu wyjechał za granicę.

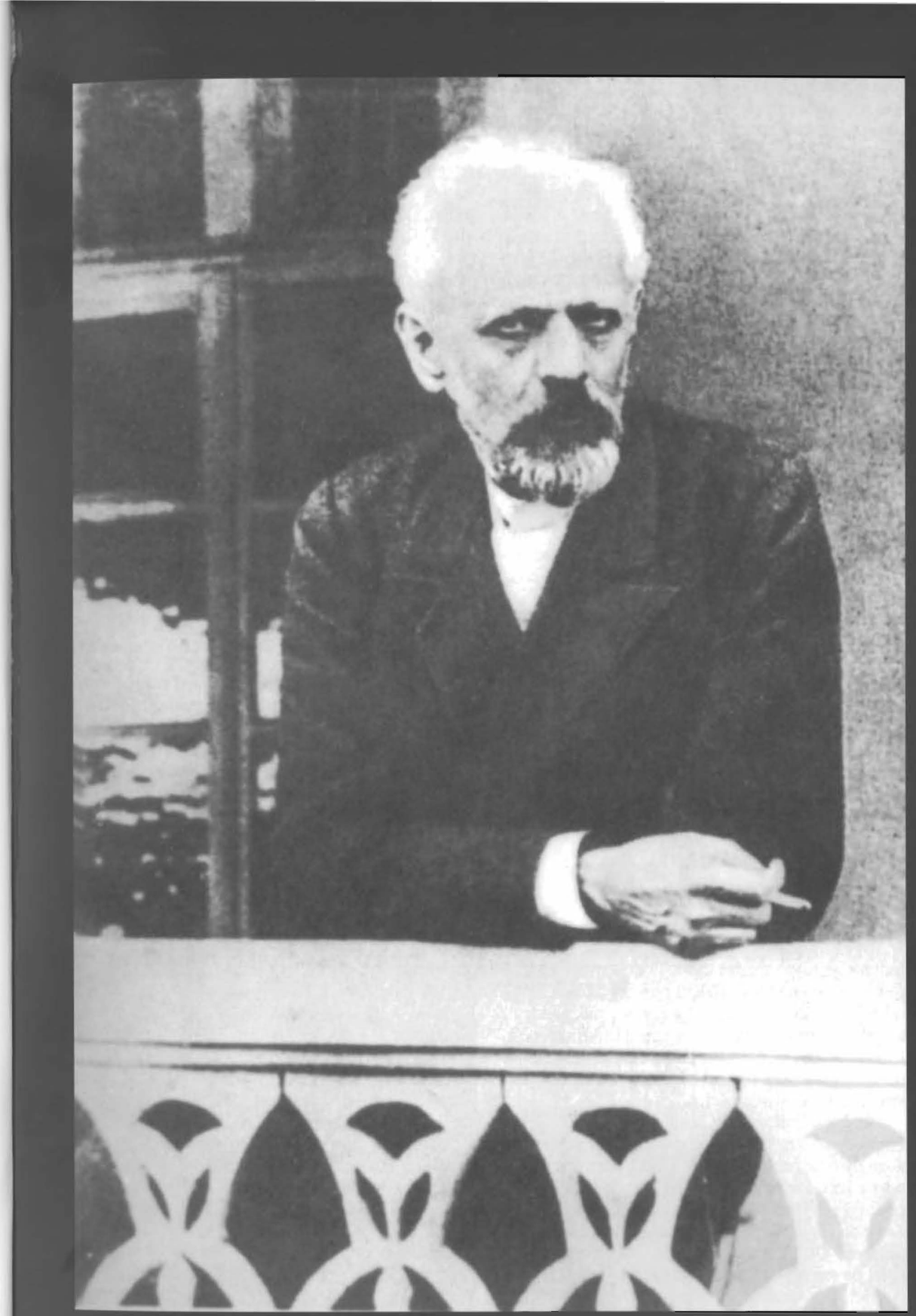
Chory, pozbawiony stałych zarobków profesorskich, nękany finansowymi roszczeniami żony, znalazł się Czajkowski w bardzo trudnej sytuacji. Przyszła mu wówczas z pomocą Nadieżda von Meck, właścicielka ogromnego majątku odziedziczonego po zmarłym mężu, bogatym przedsiębiorcy kolejowym. Czajkowski i pani von Meck nigdy nie poznali się osobiście, prowadzili jednak wiele lat stałą korespondencję, nacechowaną szczerością i życzliwością. W latach 1878-1885 Czajkowski wiele podróżował po Rosji i Europie Zachodniej. Letnie miesiące spędzał w Kamionce - majątku swej siostry, Aleksandry Dawydowej, lub w majątku pani von Meck, w czasie uprzednio uzgodnionej nieobecności właścicielki. W tym okresie powstały: *Symfonia „Manfred"*, *II Koncert fortepianowy G-dur*, cztery *Suity*, *Kaprys włoski* (pod wpływem podróży do Italii), *Serenada na orkiestrę smyczkową*, *Uwertura „Rok 1812"*, *Wielka sonata fortepianowa G-dur*, *Trio a-moll* (poświęcone pamięci zmarłego w roku 188l Mikołaja Rubinsteina), dalsze pieśni, opery - *Dziewica Orleańska* i *Mazepa*. Utwory Czajkowskiego, wykonane już w wielu krajach Europy, przynoszą mu międzynarodową sławę.

W roku 1885 Czajkowski zamieszkał w pobliżu Moskwy, we wsi Majdanowo i we Frołowskiem, a następnie w Klinie. Podjął rozpoczętą w młodości, a potem zarzuconą pracę dyrygencką. Nadal odbywał liczne podróże, występując jako dyrygent w Niemczech, Anglii, Francji, Czechach i Ameryce. Twórczość z lat 1885-1893 przyniosła dalsze wspaniałe dzieła. Powstają: uwertura-fantazja *Hamlet*, ballada symfoniczna *Wojewoda*, *III Koncert fortepianowy Es-dur*, *Sekstet „Wspomnienie Florencji"*, romanse, balety - *Śpiąca królewna* i *Dziadek do orzechów*, opery - *Czarodziejka*, *Dama Pikowa* i *Jolanta*, *V* i *VI Symfonia*.

Otoczony sławą i powszechnym uznaniem, Czajkowski nie był jednak szczęśliwy. Nawiedzały go stany lękowe, opanowywało przygnębienie i znużenie. W listopadzie 1893 roku zaniemógł. Wystąpiły objawy cholery; choroba rozwijała się szybko i po kilku dniach, 6 listopada, kompozytor zmarł. Pogrzeb odbył się w Petersburgu, a na miejsce wiecznego spoczynku towarzyszyły Czajkowskiemu nieprzebrane tłumy wielbicieli jego muzyki. Pochowany został na cmentarzu ławry Aleksandra Newskiego.

Trzy balety Czajkowskiego: *Jezioro łabędzie*, *Śpiąca królewna* i *Dziadek do orzechów* rozpoczęły nową erę w dziejach tego gatunku; ale także inne dzieła kompozytora, symfoniczne i kameralne, dzięki swym walorom szeroko pojętej „taneczności", inspirowały i inspirują nadal choreografów do tworzenia baletowych adaptacji.

Irena Turska



Piotr Czajkowski (Ostatnie zdjęcie kompozytora)

PETIPA

i balet rosyjski jego epoki

PAWEŁ CHYNOWSKI

Stolicą baletu romantycznego był Paryż. Na scenie tamtejszej opery tworzyli swoje najwspanialsze dzieła sztandarowi choreografowie epoki: Filippo Taglioni i Jules Perrot. Tam święciły największe triumfy boginie romantycznego baletu: Maria Taglioni, Fanny Elssler i Carlotta Grisi. Stamtąd czerpały wzorce artystyczne wszystkie ówczesne sceny baletowe, w tym również warszawska.

Jednakże Opera Paryska miała z czasem utracić czołową pozycję w balecie europejskim. Na kilka lat ustąpiła jej londyńskiemu Her Majesty's Theatre, gdzie wyjechał i pracował przez pewien czas Perrot. Około połowy XIX wieku, wraz z Perrotem, stolica baletu przeniosła się do Petersburga, który utrzymał tę pozycję aż do pierwszych lat XX wieku.

Druga połowa XIX wieku była dla zachodniego baletu romantycznego okresem schyłkowym. Rozmach, z jakim rozwijał się on jeszcze niedawno w Paryżu i Londynie, zanikł niemal zupełnie. Rozjechali się po Europie czołowi choreografowie: Taglioni pracował krótko w Petersburgu, a w latach 1843-1853 był dyrektorem baletu w naszym Teatrze Wielkim, Perrot zagościł na dłużej na dworze carskim. Nie przyciągały już do teatrów legendarne baleriny romantyczne: Taglioni przestała tańczyć w 1847 r., Elssler - w roku 1851, a Grisi - w 1853. Jedynie w Kopenhadze żywa pozostawała jeszcze romantyczna tradycja, dzięki pewnej izolacji Danii od reszty Europy, a także za sprawą niezwykłego talentu choreograficznego Auguste'a Bournonville'a. I oczywiście - w dalekim Petersburgu, gdzie balet romantyczny odnalazł podatny grunt dla przeżycia swojej drugiej świetności.

Tradycje baletowe w Rosji sięgały XVIII wieku. Pierwsze widowisko choreograficzne na petersburskim dworze przygotował w 1736 r. francuski baletmistrz Jean-Baptiste Landé (?-1748), który dwa lata później otrzymał specjalne zezwolenie cesarzowej Anny na otwarcie szkoły baletowej w Pałacu Zimowym. Od tego momentu carowie pielęgnowali balet na swoim dworze. Zapraszali wybitnych francuskich pedagogów i choreografów. Cieszyli oni oczy dworu wystawnymi widowiskami i stworzyli podwaliny tzw. rosyjskiej szkoły tańca. Tak było do rewolucji 1917 r., przy czym balet w Petersburgu pozostawał przez blisko 200 lat wyłączną własnością cara i służył przede wszystkim rozrywce dworu. Miało to kapitalne znaczenie dla zachowania ciągłości tradycji baletowej w Rosji, gdyż carowie nie szczędzili nakładów, by sztukę tę popierać bez względu na koszty.

W okresie preromantycznym pracował w Petersburgu Charles-Louis Didelot (1767-1837), który swą działalnością pedagogiczną i twórczością choreograficzną przygotował grunt dla baletu romantycznego w Rosji. Dopiero jednak przyjazd słynnej Marii Taglioni w 1837 r. prawdziwie wstrząsnął rosyjską publicznością dworską i zdobył dla baletu masową widownię. Sukces Taglioni w Rosji był tak wielki, że musiała przyjeżdżać tam później przez pięć kolejnych lat każdej zimy. W tych samych latach pracował też w Petersburgu jej ojciec Filippo Taglioni (1777-1871). Zanim w 1846 r. pojawił się w Rosji Jules Perrot (1810-1892), zaproszony został na dwór carski jeszcze jeden Francuz - Marius Petipa, który miał wywrzeć największy wpływ na tamtejszy balet, zasługując z czasem na miano „ojca baletu klasycznego".

Marius był członkiem jednej z kilku znanych rodzin baletowych, wędrujących po ówczesnej Europie. Jego ojciec Jean Antoine był tancerzem, pedagogiem i choreografem. Marius urodził się w Marsylii (1818). Około 1822 r. znalazł się z rodzicami w Brukseli, gdzie w szóstym roku życia rozpoczął naukę tańca pod kierunkiem ojca. Dalsze losy rzuciły go wraz z rodziną do Antwerpii, a później do Bordeaux. W 16 roku życia był już pierwszym tancerzem trupy ojca w Nantes i tam też skomponował swoje pierwsze choreografie. Po występach rodziny w Ameryce (1839) powrócił do Paryża, gdzie jego starszy brat Lucien był pierwszym tancerzem opery. Udało się tam Mariusowi uczestniczyć w lekcjach prowadzonych przez Auguste'a Vestrisa - tego samego, któremu zawdzięczali swój

wyśmienity warsztat taneczny: Perrot, Bournonville i wielu innych gwiazdorów ówczesnego baletu. Wkrótce młody Petipa został tancerzem i choreografem w Bordeaux, a potem w Madrycie. W wyniku afery miłosnej i zagrożenia pojedynkiem porzucił Madryt w 1847 r. i przyjął zaproszenie z Petersburga, gdzie otrzymał stanowisko pierwszego tancerza. Pozostał już w Rosji do końca życia.

Rozpoczynał w Petersburgu jako tancerz, ale także realizował balety choreografów francuskich. Nie mógł jednak realizować autorskich baletów, bowiem w rok później trafił tam również Perrot i przez 11 lat piastował funkcję głównego baletmistrza. Przez wszystkie te lata Petipa zdobywał doświadczenie choreograficzne u boku wielkiego rodaka, tańczył w jego baletach i oczekiwał na swoją szansę jako choreograf.

W 1859 r. Perrot popadł w niełaskę carskiego dworu i musiał opuścić intratną posadę. 41-letni już wówczas Petipa miał powody przypuszczać, że jemu właśnie przypadnie teraz stanowisko baletmistrzowskie. Jego nadzieje okazały się jednak płonne: dyrekcja teatrów carskich powierzyła tę funkcję innemu sławnemu Francuzowi, Arturowi Saint-Léon (1821-1870). Petipie pozostało więc kontynuować karierę tancerza oraz asystenta baletmistrza, i to przez całe następne 10 lat.

Marius Petipa jako dziecko

Saint-Léon był choreografem niezwykle płodnym i zaborczym. Stworzył wiele wspaniałych divertissements, w których z upodobaniem czerpał inspirację z ludowych tańców rosyjskich, czym zjednał sobie przychylność cara. Był jednak człowiekiem zazdrosnym o swoją pozycję pierwszego baletmistrza dworu i bardzo niechętnie zgadzał się na pracę twórczą potencjalnego konkurenta. Wreszcie, kiedy Petipa otrzymał już w 1861 r. poważniejszą propozycję choreograficzną, powierzono mu niezwykle trudne zadanie. Chodziło o realizację pełnospektaklowego baletu dla goszczącej właśnie w Petersburgu, niemłodej już włoskiej baleriny Caroliny Rosati. A jednak postanowił za wszelką cenę wykorzystać tę okazję.

Już wcześniej spotkał się w Paryżu z wytrawnym librecistą, autorem I aktu *Giselle*, Vernoyem Saint-Georgesem. Razem opracowali scenariusz monumentalnego widowiska *Córka faraona* według modnej wówczas powieści *Romans pewnej mumii* Théophile'a Gautier. Trafili w dziesiątkę, bo odkrycia archeologiczne w Egipcie fascynowały ówczesną Europę. Szczęście, że libretto było już gotowe, bowiem Petipie dano tylko sześć tygodni na przygotowanie całego baletu. Lata pracy u boku Perrota i Saint-Léona nie były wszakże bezowocne. Choreograf posiadał dostateczną wiedzę z zakresu kompozycji tańca, doskonale znał gust dworskiego audytorium i okazał się wyjątkowo sprawnym twórcą tańców zespołowych. *Córka faraona* (1862) stała się wielkim sukcesem Petipy, wprowadzając na scenę petersburską nowy typ widowiska baletowego, wypełnionego żywą akcją dramatyczną oraz divertissements z solówkami i tańcami zbiorowymi. Tego rodzaju balety tworzył później Petipa do końca swojego życia.

Dopiero jednak po śmierci Saint-Léona, w 1870 r. doczekał się upragnionej nominacji. Jako główny baletmistrz teatrów carskich, mógł teraz w pełni rozwinąć skrzydła. Jego podstawowym zadaniem było przygotowanie nowej premiery na rozpoczęcie każdego sezonu artystycznego w Petersburgu, z czego wywiązywał się wyjątkowo sprawnie. Przez następne 30 lat stworzył kilkadziesiąt baletów, w tym wiele pełnospektaklowych; wznawiał też i przerabiał stare balety francuskie (do dziś przetrwała jego przeróbka *Giselle* Perrota i Corallego, znana również z warszawskiej sceny), przygotował niezliczoną ilość scen baletowych w przedstawieniach operowych.

Petipa przyzwyczaił publiczność Petersburga do nadzwyczajnych efektów tanecznych i inscenizacyjnych, które pojawiły się już w *Córce faraona*. Przywiązywał dużą wagę do wystawności scenograficznej, wymagając przy tym od swoich tancerek coraz to nowych wyczynów technicznych. Stało się to później jego udręką, bo znalazł się w ślepej uliczce. Fantazja inscenizatora i możliwości techniczne wykonawców miały przecież swoje granice. Publiczność wyczuła to bardzo szybko i wkrótce była już znużona monotonią repertuarową

i liczba przedstawień baletowych w Petersburgu spadła nagle z trzech w tygodniu do jednego. Chwytał się więc Petipa różnych nowinek, chcąc podtrzymać zainteresowanie swoją produkcją choreograficzną. Kiedy Rosja ogłosiła wojnę z Turcją o Bałkany - on wystawił *Roksanę, piękność Czarnogóry*, gdy zaś Europę obiegła wiadomość o tragicznej śmierci jednego z badaczy polarnych - on zrealizował *Córkę śniegów*. Stworzył również w tym okresie *Don Kichota* i *Bajaderę*, które przetrwały na scenach do dnia dzisiejszego.

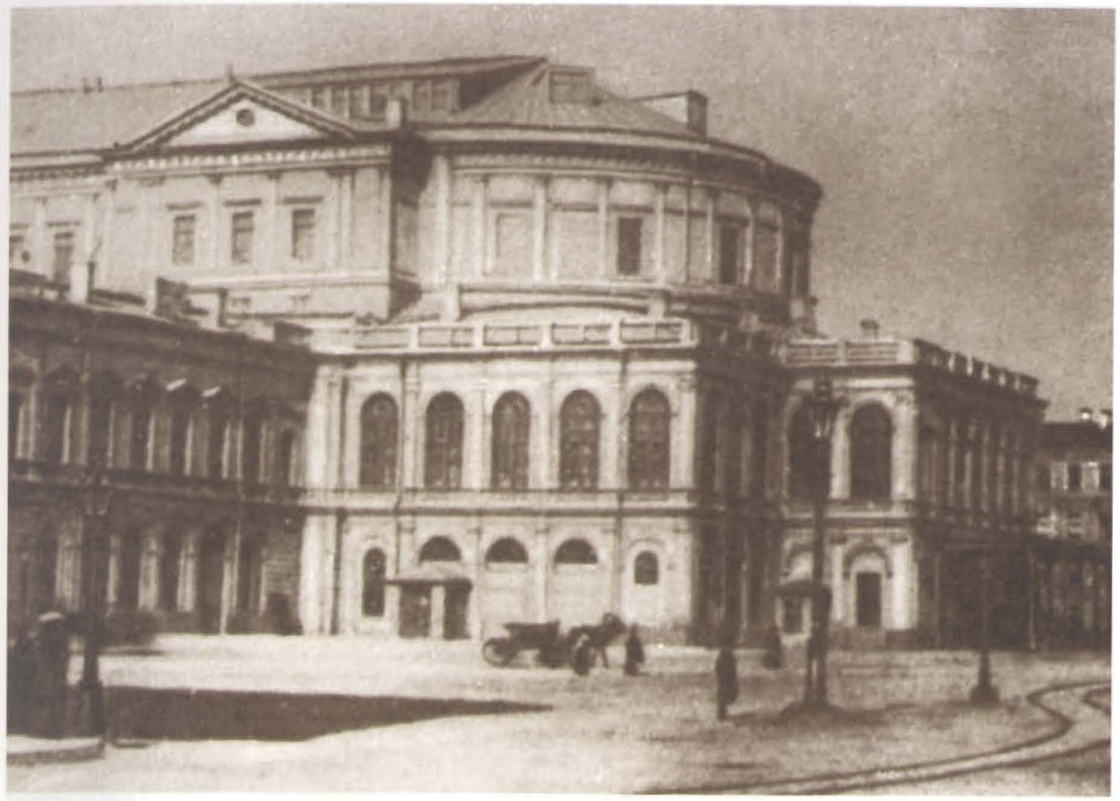
Don Kichota wystawił w Moskwie (1869) i w dwa lata później przeniósł go w nieco innej formie na scenę Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Przyczyną dokonanych zmian była znaczna różnica pomiędzy gustami widowni obu miast. Moskwa przepadała za komedią i baletami o silnie zarysowanych akcentach dramatycznych, moskiewski *Don Kichot* był więc tu typowym „baletem z akcją". Petersburg domagał się przede wszystkim klasycyzmu tanecznego, zatem *Don Kichot* stracił tam wiele ze swych komicznych i dramatycznych efektów, odarty też został z hiszpańskiej ornamentyki choreograficznej. Później powrócił już na trwałe do moskiewskiego repertuaru w 1900 r. w przeróbce choreograficznej Aleksandra Gorskiego (1871-1924), którego zadaniem było przenoszenie baletów Petipy na scenę moskiewską.

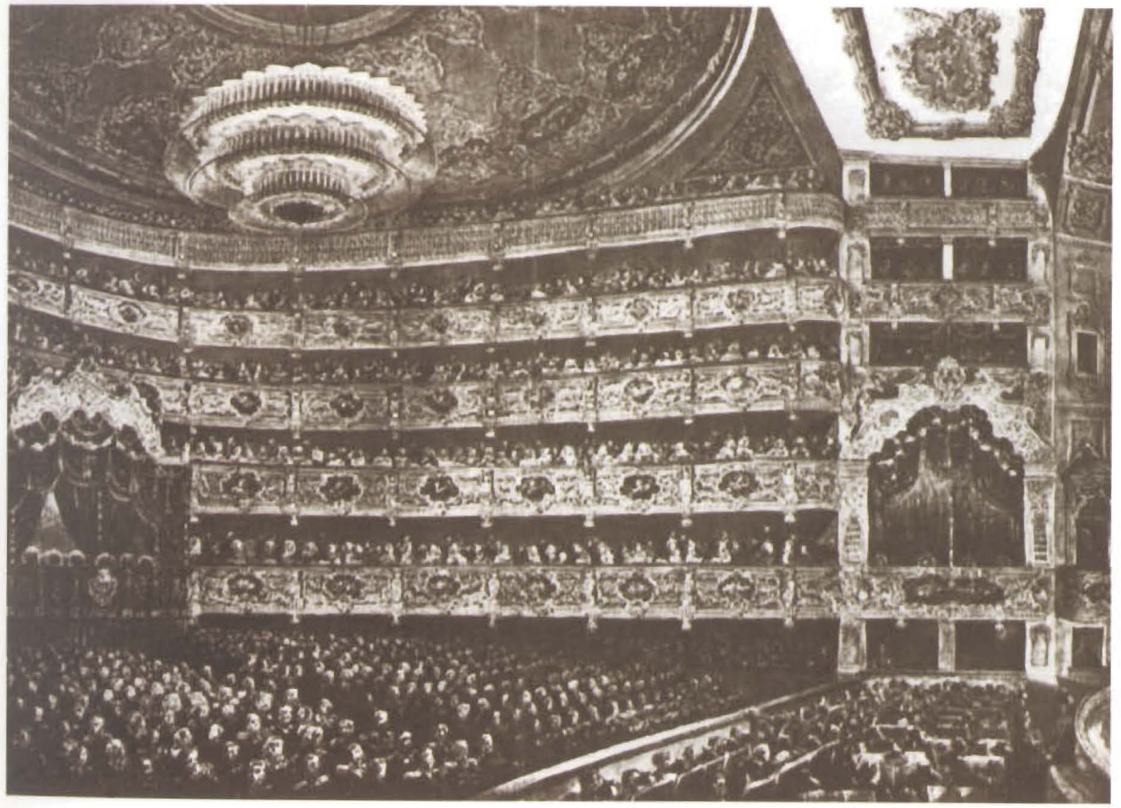
Bajaderę zrealizował Petipa w Petersburgu w 1877 r. Muzykę podobnie jak do *Don Kichota*, skomponował nadworny kompozytor baletowy (było takie stanowisko na dworze petersburskim) Ludwig Alois Minkus. Balet ten zachował się na scenach rosyjskich w wersji Mariusa Petipy, pielęgnowanej przez jego następców. W świecie pokazywany jest przede wszystkim najpiękniejszy fragment *Bajadery* - obraz *W krainie cieni*, uchodzący za jedno z arcydzieł choreograficznych XIX wieku, choć znane są również pełne wersje tego baletu, zrealizowane według Petipy przez Natalię Makarową i Rudolfa Nuriejewa.

Stopniowy spadek zainteresowania baletem w Petersburgu zahamował dopiero latem 1885 r. przyjazd do Rosji znakomitych włoskich tancerzy, którzy ożywić mieli sezon ogórkowy w stolicy. Magnesem dla publiczności stała się głośna z wirtuozerii swego tańca Virginia Zucchi. Włochy nadal pozostawały niezrównane pod względem technicznego wyszkolenia swoich tancerzy; metoda pedagogiczna opracowana i skodyfikowana przez Carla Blasisa wydawała artystów, których osiągnięcia techniczne były niezrównane w XIX-wiecznej Europie. Zucchi imponowała zresztą nie tylko techniką, miała również wybitny talent dramatyczny. Niezwykła popularność przedstawień z jej udziałem spowodowała, że dyrekcja teatrów carskich podpisała z artystką trzyletni kontrakt. Jej sukcesorkami na scenie petersburskiej stały się wkrótce inne Włoszki: Pierina Legnani, Antonietta dell'Era i Carlotta Brianza, a także Enrico Cecchetti, który pozostał później w Rosji jako pedagog, a powrócił na Zachód dopiero z zespołem Siergieja Diagilewa. Ci włoscy tancerze stali się niebezpieczną konkurencją dla rosyjskich artystów, zmuszając ich do poważnego współzawodnictwa na polu techniki tańca. Przyczyniło się to do podniesienia poziomu baletu w Petersburgu i Moskwie.

Rosyjski styl tańca klasycznego jest więc w rezultacie oryginalnym przemieszaniem najlepszych doświadczeń najczystszej szkoły francuskiej, przeszczepionej tam przez Perrota, Saint-Léona i Petipę, oraz wirtuozowskiej szkoły włoskiej. Ale nie tylko ich. Odnaleźć w nim można również wpływy francusko-duńskiej szkoły Bournonville'a (ucznia Vestrisa), przeszczepionej do Rosji przez Pera Christiana Johanssona (1817-1903). Był on wprawdzie Szwedem, sztokholmskim partnerem Marii Taglioni, ale wcześniej uczył się u Bournonville'a w Kopenhadze. Tam też przyjął francuską elegancję i osiągnął świetną technikę tańca. W 1841 r. gościł wraz ze sławną Taglioni na występach w Rosji i pozostał na stałe w Petersburgu jako pierwszy tancerz sceny carskiej. Później został nauczycielem szkoły baletowej, gdzie wykształcił wiele generacji tancerzy rosyjskich. Był wyśmienitym pedagogiem klas męskich, którym wszczepiał wszystkie cnoty szkoły Bournonville'a. To Johansson zwykł mawiać: „rosyjska szkoła tańca jest właściwie szkołą francuską, tyle że Francuzi ją zapomnieli". Słowa te zanotował wiele lat później najzdolniejszy jego uczeń Nikołaj Legat. Warto dodać, że również Marius Petipa wysoko cenił metody nauczania Johanssona i często przesiadywał na jego lekcjach. A ponieważ francuski choreograf nie bardzo radził sobie z kompozycją męskiego tańca solowego, korzystał więc później z lekcyjnych kombinacji tanecznych szwedzkiego pedagoga.

Wspomniana wyżej wizyta włoskich tancerzy w Rosji zbiegła się w czasie z pierwszymi owocami reform nowego dyrektora carskiego teatru, Iwana Wsiewołożskiego. Ten wyjątkowej kultury człowiek i wielki miłośnik baletu, w okresie swych 18-letnich rządów (1881-1899) koncentrował się głównie na reorganizacji zespołu baletowego. Zapewnił mu nowe sale prób, inspirował nowe programy nauczania tancerzy. Był również rzecznikiem podniesienia poziomu muzycznego przedstawień baletowych i gorącym zwolennikiem twórczości choreograficznej Mariusa Petipy. Owo dyrektorskie poparcie rozciągało się także na Piotra Czajkowskiego, którego muzykę cenił Wsiewołożski bardzo wysoko. To właśnie on namówił kompozytora do zainteresowania się bajką Perraulta o Śpiącej Królewnie. I zrobił to skutecznie, pomimo że Czaj-





Gmach i wnętrze Teatru Maryjskiego w Petersburgu w II połowie XIX wieku

kowski zrażony był do baletu po nienajlepszych doświadczeniach z partyturą *Jeziora łabędziego*. Praca nad *Śpiącą królewną* jest dość dobrze udokumentowana i stanowi doskonały przykład metody choreograficznej Petipy. Zwyczajem choreografa było dokładne opracowywanie akcji scenicznej baletu w najdrobniejszych szczegółach jeszcze przed pojawieniem się na próbach. Pracował głównie w domu, posługując się niewielkimi figurkami w rodzaju figur szachowych. W ten sposób planował grupowe rozwiązania ważniejszych scen zespołowych. Dostarczał też kompozytorowi drobiazgowy scenopis, zawierający nie tylko pełne wyjaśnienie planowanej akcji scenicznej, ale także zapotrzebowanie na określony czas trwania i rodzaj muzyki, a czasem nawet szczegóły dotyczące orkiestracji.

Powodzenie *Śpiącej królewny* na scenie Teatru Maryjskiego (1890) naprowadziło Wsiewołożskiego na pomysł pozyskania kolejnej partytury Czajkowskiego dla Petipy. W ten sposób doszło do premiery *Dziadka do orzechów* (1892), która nie odniosła już takiego sukcesu. Głównym mankamentem dzieła stało się nieudane libretto, wątłe dramaturgicznie i ograniczające rolę baleriny do jednego tylko pas de deux w II akcie. Już sam pomysł tego baletu nie przypadł do gustu Czajkowskiemu, a i Petipa miał trudności z napisaniem scenariusza. W rezultacie, w zastępstwie chorego Petipy premierę tę zrealizował inny choreograf Lew Iwanow (1834-1901).

Cała kariera Iwanowa przebiegała w cieniu Petipy i pomimo wielkiego - jak się później okazało - talentu choreograficznego, nie miał on okazji ujawnić go w całej pełni. Również przygotowując *Dziadka do orzechów* musiał przestrzegać wszystkich wskazówek scenariusza Petipy, a sam doszedł do głosu jedynie w scenie Śnieżynek, finalizującej akt I. Nic też dziwnego, że tak realizowany balet zawiódł premierową publiczność. A jednak, swoisty powab muzyki Czajkowskiego obronił później *Dziadka do orzechów* i każe powracać choreografom do tej partytury.

Wracając jednak do Iwanowa, jego szansa choreograficzna nadeszła dopiero w dwa lata później, kiedy powierzono mu opracowanie II aktu *Jeziora łabędziego* na petersburskiej scenie - w hołdzie zmarłemu w 1894 r. Czajkowskiemu. Balet ten, wystawiony po raz pierwszy w Moskwie (1887), odniósł tam druzgocącą porażkę z winy miernego choreografa Wentzla Reisingera. Dopiero śmierć kompozytora stworzyła okazję do zainteresowania się Teatru Maryjskiego tym baletem, a ściślej - jego II aktem. I tym razem chorego Petipę zastąpić miał Iwanow, ale wolny już od jakichkolwiek nacisków, opierając się niemal wyłącznie na muzyce Czajkowskiego, stworzył prawdziwy majstersztyk choreograficzny, tańczony do dzisiaj w jego wersji na wszystkich scenach baletowych świata. W całości *Jezioro łabędzie* wystawiono w Petersburgu dopiero w rok później (1895). W przedstawieniu tym zachowany został romantyczny II akt Iwanowa, który dokomponował też choreografię aktu IV. Petipa inscenizował natomiast pozostałe, dworskie akty: I i III. Te ostatnie - mniej udane - są zresztą współcześnie przedmiotem daleko idących przeróbek.

Ale Petipa tworzył nadal, do późnych lat swojej starości. Niestety, tylko raz jeszcze wzniósł się ponad przeciętność, wystawiając *Rajmondę* (1898) z muzyką Aleksandra Głazunowa. Następne lata wybitnego choreografa były pełne goryczy. Nowy dyrektor teatru, Władimir Tielakowski, niechętny był staremu mistrzowi. Uważał - nie bez racji - że wraz z Petipą, zestarzała się też jego choreografia. Potwierdzeniem takiej oceny stała się wielka porażka ostatniego baletu Petipy *Czarodziejskie zwierciadło* (1903).

Siedem lat przed śmiercią spędził więc choreograf w stanie spoczynku, choć nie bez okruchów satysfakcji. Oto grupa tancerzy petersburskich, uformowanych wszak przez jego szkołę, stała się w latach 1909 i 1910 sensacją paryskich sezonów zespołu Diagilewa, oszałamiając Zachód baletem rosyjskim. Tak powracało do Francji wielkie dzieło życia Mariusa Petipy, by emanować na świat i stać się niewyczerpanym źródłem rozkwitu baletu na Zachodzie.

Paweł Chynowski

Marius Petipa, 1898 (Zdjęcie dedykowane A. Waganowej)

Iwan Wsiewołożski

NAJLEPSZY BALET Mariusa Petipy

Irena Turska

Z trzech baletów Piotra Czajkowskiego *Śpiąca królewna* jest najbardziej typowym przykładem stylu epoki i kwintesencją jej założeń estetycznych.

W okresie powstania baletu-feerii *Śpiąca królewna* gatunek ten był bardzo modny w Rosji, królował w ekstrawaganckiej i skomplikowanej formie na scenach operetek, teatrów bulwarowych i letnich teatrzyków ogródkowych. Petipa musiał liczyć się z tą modą, tym bardziej, że dyrektor Iwan Wsiewołożski dbał usilnie o zaspokajanie gustów dworu i publiczności. Temu znawcy i wielbicielowi kultury dworu francuskiego XVII i XVIII wieku marzyły się spektakle w stylu baletów dworskich, nieprzypadkowo więc sięgnął do zbioru *Contes de ma Mère l'Oye* (*Bajki Babci Gąski*) Charles'a Perraulta, francuskiego pisarza z tego okresu. Jako główny temat, nadający się znakomicie do stworzenia przepysznej feerii baletowej, wybrał Wsiewołożski bajkę o Śpiącej Królewnie, nie pomijając też postaci z innych bajek: Wróżka Bzu, Czerwony Kapturek i Wilk, Kot w butach, Kopciuszek i Książę Fortuné, Tomcio Paluch i jego bracia pojawiać się mieli także w drobnych epizodach baletu.

Temat nie był zresztą nowy. W roku 1829 Opera Paryska wystawiła balet-komedię *La Belle au bois dormant* (*Piękna śpiąca w lesie*), z muzyką Ferdinanda Hérolda i librettem Eugène'a Scribe'a w choreografii Jeana Aumera. Libretto Wsiewołożskiego miało być jednak bliższe pierwowzoru, wolne od elementów groteskowych, w jakie obfitowała paryska transpozycja bajki. W 1830 roku J. Perrot przekazał Teatrowi Wielkiemu w Petersburgu balet *Pupilka wróżek* Adolphe'a Adama, oparty również na bajce Perraulta. W londyńskiej „Alhambrze" wielkim powodzeniem cieszyła się w 1872 roku baletowa rewia *Czarna laska* (tytuł pochodzi od rekwizytu, jakim posługiwała się zła wróżka, zamieniając księżniczkę Désirée w fauna), być może wzorowana na nowojorskiej rewii pod tym samym tytułem (*The Black Crook*, 1866). W tym czasie w paryskim teatrze „Châtelet" wystawiono też operę *Piękna śpiąca w lesie* Merliera. Tak więc w tej czy innej formie temat ów błąkał się po scenach teatrów, niejako „wisiał w powietrzu", i Wsiewołożski znał niewątpliwie różne jego ujęcia. Mimo że bajka Perraulta oparta jest na wątkach starodawnych legend o magicznym „zbudzeniu" dziewczyny do miłości, Wsiewołożski nie wnikał w ów podtekst psychologiczny; marzeniem jego było stworzenie na kanwie wątku narracyjnego wielkiego widowiska w rodzaju „ballet à entrées" z epoki Ludwika XIV, które przepychem wystawy i rozmaitością tańców zaćmiłoby wszystkie poprzednie balety-feerie.

W 1886 roku zwolniony ze swego stanowiska Minkus miał niebawem wyjechać do Wiednia, Wsiewołożski skorzystał więc z okazji i zwrócił się do Czajkowskiego, proponując mu skomponowanie baletu dla Teatru Maryjskiego; temat mógłby być zaczerpnięty albo z powieści Gustawa Flauberta *Salammbô*, albo z bajki de La Motte-Fouqué *Ondyna*. Pierwszy temat kompozytorowi nie odpowiadał, drugi próbował już opracować w formie opery, na razie więc nic z tych projektów nie wyszło. W 1888 roku Wsiewołożski ponowił propozycję, przesyłając tym razem projekt libretta *Śpiącej królewny*, z zaznaczeniem, że muzyka powinna być w stylu Lully'ego i Rameau. Czajkowski zgodził się, lecz mając w pamięci smutne doświadczenia z *Jeziorem łabędzim*, wolał tym razem zapewnić sobie współpracę doświadczonego mistrza, który by przeprowadził go przez niebezpieczne rafy baletowego scenariusza. Petipa również pragnął podnieść feerię do rangi widowiska godnego pierwszej sceny Rosji, opracował więc bardzo starannie scenariusz baletu. Zgodnie z przyjętym zwyczajem wysunął na plan pierwszy parę głównych bohaterów - księżniczkę Aurorę i księcia Désiré, ograniczając do epizodów inne wątki proponowane przez Wsiewołożskiego. Możliwe też, że dyrektor wniósł jeszcze własne poprawki do libretta; w każdym razie trudno dziś ustalić wkład każdego z autorów. Libretto *Śpiącej królewny* uważane jest za owoc ich współpracy.

Pierwsze, doniosłe w skutkach spotkanie kompozytora i choreografa w sprawie *Śpiącej królewny* odbyło się 6 listopada 1888 roku. Petipa, pracujący bardzo systematycznie według własnej metody, przyzwyczajony był stosować ją również w kontaktach z kompozytorami. Bez ceremonii narzucał im wszystkie muzyczne tempa, metrum, liczbę taktów i charakter tańców. Tak też opracował scenariusz nowego baletu. Znajdujemy w nim bardzo dokładne wskazówki, na przykład: Akt I obraz 3 „wejście Aurory 2/4, kokieteryjne, ostre - 32 takty. Skończyć 6/8 forte, 16 taktów"; albo: Akt III, taniec Białej Kotki i Kota w butach - „Powtarzające się miauczenie. Pieszczoty i klapsy łapką. Pod koniec - drapanie pazurami i piski. Proszę zacząć na 3/4 amoroso. Skończyć na 3/4 z coraz szybszym miauczeniem". Tym razem jednak były to raczej wskazówki niż rozkazy. Stary baletmistrz musiał pójść na ustępstwa i uszanować wolę sławnego już kompozytora, ograniczając się do rad i sugestii, które zresztą były przeważnie akceptowane. Wiemy na przykład, że napisane już pas de quatre Kopciuszka, księcia Fortuné, księżniczki Floriny i Błękitnego Ptaka zostało zmienione na dwa pas de deux; że Czajkowski, obecny na końcowych próbach, musiał przedłużyć muzykę do *Panoramy*, a ponieważ czas rozwijania ruchomego horyzontu okazał się dłuższy; dopisane takty nazwano więc żartobliwie „muzyką na metry". Z korespondencji Czajkowskiego wynika, że współpraca z Petipą układała się zgodnie; stanowiła niewątpliwie cenną pomoc dla kompozytora, który dzięki roztaczanej przez choreografa wizji przyszłego baletu ujmował „tanecznie" całą partyturę, Petipa zaś starał się bardziej „muzycznie" opracować swój plan.

Czajkowski z przyjemnością przystąpił do pracy nad nowym baletem. W liście do pani von Meck pisał później: „Temat tak poetyczny, tak wdzięczny dla muzyki, że byłem nim zachwycony i pisałem z taką żarliwością i ochotą, jakie są zawsze warunkiem stworzenia wartościowego dzieła". Pracę nad *Śpiącą królewną* kompozytor rozpoczął w grudniu 1888 roku we Frołowskiem i do stycznia miał już naszkicowane wszystkie akty baletu. Następnie udał się w podróż za granicę (Paryż, Marsylia, Konstantynopol, Tyflis), a po powrocie w maju do Rosji sporządził w ciągu lata całą instrumentację. Niektóre szczegóły libretta i inscenizacji omawiał z Petipą i Wsiewołożskim - w czasie krótkich pobytów w Petersburgu lub listownie.

Tymczasem Wsiewołożski sam zaprojektował szablonowo stylizowane na wzór dworski kostiumy, nie zawsze zgodne ze stylem dekoracji, które powstawały według projektów Heinricha Levogta, Iwana Andriejewa, Konstantina Iwanowa, Matwieja Szyszkowa i Michaiła Boczarowa. Do prologu i I aktu kostiumy miały być utrzymane w stylu epoki Henryka IV, do II i III aktu - w stylu epoki Ludwika XIV. Wsiewołożski nadzorował też osobiście próby, wnikając w szczegóły reżyserii i wykazując przy tym, podobnie jak później Diagilew, umiejętność wydobywania z artystów maksimum ich możliwości. Dzięki stałym kontaktom trzech współautorów baletu praca nad *Śpiącą królewną* stanowiła przełom w dotychczasowej praktyce indywidualnych poczynań choreografa. Nowa metoda współpracy powtórzy się przy realizacji *Dziadka do orzechów* Czajkowskiego i *Rajmondy* Głazunowa, by wydać w przyszłości wspaniałe owoce w baletach Strawińskiego i Fokina.

Na próbie generalnej 2 stycznia 1890 roku obecny był car z najbliższym otoczeniem. „Bardzo przyjemne" - pochwalił zdawkowo. Wieść o chłodnej reakcji władcy rozeszła się szybko po mieście.

Następnego dnia, 3 stycznia, odbyła się premiera. Orkiestrą dyrygował Riccardo Drigo. Pierwszą wykonawczynią Aurory była włoska balerina Carlotta Brianza (1867-1930), która poprzednio występowała w letnich teatrzykach petersburskich i dopiero na rok przed premierą *Śpiącej królewny* została zaangażowana do Teatru Maryjskiego. Dysponowała świetną techniką, a praktyka pod znakiem lekkiej muzy przydała pikanterii jej naturalnemu wdziękowi, „pod który" Petipa komponował rolę Aurory. Postać ta ma jakby trzy oblicza: wesołej, nieco kapryśnej dziewczyny w I akcie, urokliwej zjawy w II akcie i dystyngowanej księżniczki w III, lecz cała rola, uważana przez niektórych historyków baletu za najbardziej kobiecą rolę w baletach Petipy, odznacza się dziewczęcym wdziękiem, świeżością, prostotą i zalotnością, którymi to cechami dysponowała jej pierwsza interpretatorka.

W roli księcia Désiré wystąpił niemłody już Paweł Gerdt, jako galant podobny do starzejącego się Ludwika XIV. Wróżką Bzu była Maria Petipa, córka Mariusa. Enrico Cecchetti, en travesti jako wróżka Carabosse, wniósł do tej roli groteskowe elementy komedii dell'arte, zabłysnął też świetną techniką jako Błękitny Ptak w pas de deux z Warwarą Nikitiną. Ojcem Aurory, królem Florestanem XXIV, był Feliks Krzesiński, a syn jego Józef - Księciem Fortuné, partnerem Kopciuszka, którym była także Maria Petipa. Celebrował mistrz ceremonii Catalabutte - Timofiej Stukołkin. (...)

Przepych wystawy był olśniewający. Kostiumy szyto z aksamitów i jedwabi sprowadzanych z Francji. Dekoratorzy nie szczędzili efektów technicznych: Carabosse wjeżdżała karetą zaprzężoną w tuzin myszy, w ogrodzie pałacowym tryskały fontanny, po czarach Carabosse scena wypełniała się ogniem i dymem, łachmany opadały z wróżki, znikając błyskawicznie pod podłogą; gdy dwór budził się z uśpienia, z podłogi wyrastały krzewy i pnącza oplatające pałac.

Mimo doskonałej obsady i imponującej wystawy *Śpiąca królewna* nie zdobyła zrazu uznania krytyki, której część wolała zapewne nie wyrażać opinii

Piotr Czajkowski z braćmi, 1890

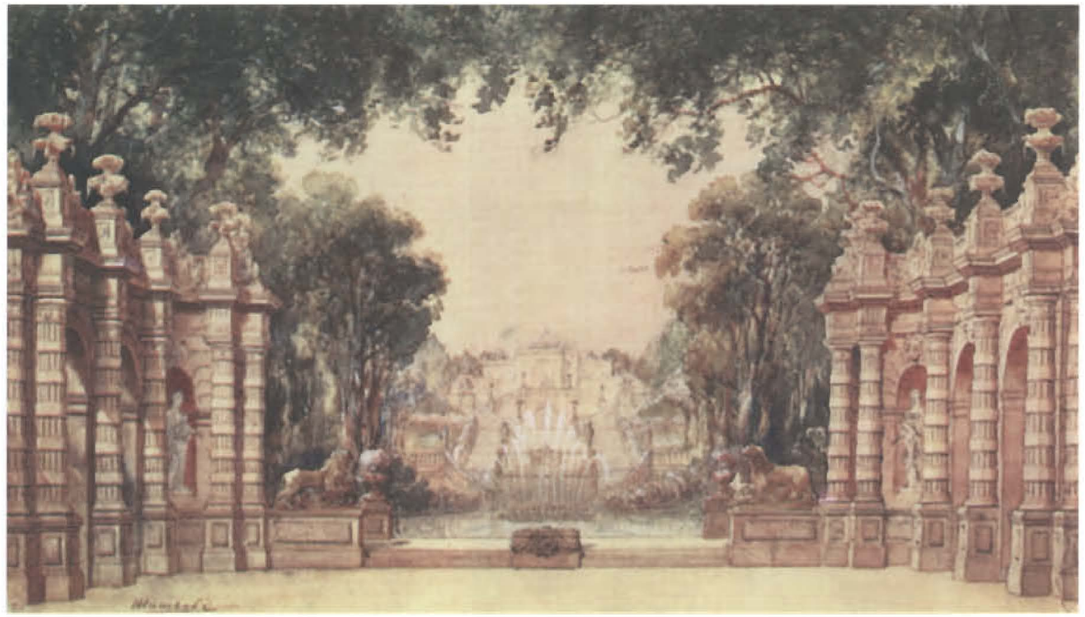
odmiennej od carskiej. Jedni zarzucali autorom rozdrobnienie baletu na wielką ilość oddzielnych tańców niczym ze sobą nie powiązanych, drudzy zaś chwalili właśnie ten barwny kalejdoskop obrazów, który - w oczach jeszcze innych - był tylko „mało poetycznym, beztreściowym tworem (...) muzeum rekwizytów". W piśmie „Pietierburgskaja Gazieta" ukazał się nawet złośliwy wierszyk o takiej mniej więcej treści: „Nie zaznał prawdziwej nudy, kto nowego nie widział baletu! Lubując się «Piękną» - «Śpiącą», każdy niechybnie zasnął...". Muzykę uznano za „nieprzydatną do tańca". Zdaniem recenzenta gazety „Pietierburgskij Listok" okazało się, że „najbardziej utalentowany mistrz sztuki operowej może być nieudanym kompozytorem baletowym". Natomiast Herman Laroche ocenił premierę *Śpiącej królewny* jako wielkie wydarzenie artystyczne, a po wystawieniu jej w Moskwie poświęcił temu baletowi długi artykuł w „Moskowskich Wiedomostiach", w którym podkreślał nowatorski charakter drugiego z kolei baletu Czajkowskiego.

I tak miała się znów potwierdzić stara prawda, że nawet najostrzejsze drwiny z prapremierowego przedstawienia nie zdołają zniweczyć sukcesu dzieła zaakceptowanego przez widzów. Bo publiczność petersburska przyjęła *Śpiącą królewnę* wręcz owacyjnie. Balet cieszył się ogromnym powodzeniem i w ciągu pierwszego sezonu miał już 21 przedstawień.

Niemniej jednak niektóre zarzuty ówczesnych krytyków wydają się nam dziś słuszne. Akcja *Śpiącej królewny* jest istotnie rozwlekła, a jej wątek gubi się wciąż pod naporem coraz to nowych tańców. Mamy tu jednak rzadki w ówczesnej dramaturgii baletowej przypadek odstępstwa od obowiązującej jedności czasu.

Między prologiem a I aktem upływa całe dzieciństwo Aurory, po czym dalszy tok akcji jest znów przedzielony stuletnim okresem snu królewny i całego dworu. Jest to balet bardziej narracyjny niż dramatyczny. Ubogi wątek baśniowy dostarcza w trzech kluczowych sytuacjach: chrztu, dojścia do pełnoletności i wesela Aurory, pretekstów do pokazania wielkich scen tanecznych, będących ilustracją kolejnych etapów bajki. Każdy akt to jakby oddzielny rozdział opowieści z własną kulminacją. W prologu jest nią zjawienie się Carabosse, w I akcie - scena czarów i zaśnięcie Aurory, w II - przebudzenie uśpionej królewny pocałunkiem księcia, w III - ich weselne pas de deux. Jedynym łącznikiem tych obrazów jest postać mistrza ceremonii, którego stała niemal obecność na scenie punktuje akcję od krzątaniny przy chrzcie aż po celebrowanie wesela. Główne postacie - poza Aurorą - są szablonowe i bezbarwne. Książę Désiré, banalnie elegancki kawaler baletowy, rodzice Aurory, jej piastunki, dobre wróżki - ukształtowani są zgodnie z tradycją baletową.

W przeciwieństwie do *Jeziora łabędziego*, nie ma tu nawet zalążka wątku dramatycznego ani konfliktu wielkich uczuć. Cały balet przesycony jest



Projekt dekoracji do petersburskiej prapremiery

słonecznym blaskiem radości życia. Czary, rzucane przez nie tyle groźną, co złośliwą Carabosse, okazują się łagodnym snem, dającym asumpt do pokazania sielankowych scen polowania w stylu Watteau czy Lancreta, fantastycznej *Wizji* i malowniczej *Panoramy*. Nic też nie staje na przeszkodzie szczęśliwemu połączeniu się zakochanej pary.

Tradycyjna „numerowa" struktura baletu jest tu zachowana w całej pełni. *Śpiąca królewna* to wielka feeria-divertissement, eksponująca widowiskowe walory tańca, które dominują nad jego znaczeniem w rozwoju akcji. Nie ma tu ani jednego pas de deux w rodzaju dramatycznego adagia Zygfryda i Odylii. Jedyne prawdziwe pas d'action o podkładzie psychologicznym to adagio Aurory z czterema pretendentami do jej ręki; w prostej, zwartej formie przedstawia ono obojętny, mimo powierzchownej zalotności, stosunek do adoratorów dziewczyny, której serce nie zbudziło się jeszcze do miłości. Poza tym wszystkie tańce służą tylko popisom solistów. Dzięki ich przewadze ograniczony został zakres pantomimy, której wszakże nie można było jeszcze całkowicie uniknąć. Cała akcja prologu jest na niej oparta. Umowna gestykulacja pojawia się czasem w zupełnie nieodpowiednich momentach, choćby w opowiadaniu Wróżki Bzu i jej dialogu z księciem w II akcie. Niektóre role, jak Catalabutte'a i Carabosse, są już jednak potraktowane bardziej aktorsko.

Petipa pozostał wierny efektom kontrastu: kołysankowe adagio sześciu dobrych wróżek i ich subtelne wariacje, a potem huczny walc wiejski: po sielankowych scenach polowania i lirycznej *Wizji* - przepyszny blask i ceremonialność balu dworskiego, w czasie którego przewijają się skontrastowane w charakterze i nastroju dueciki bajkowych postaci, wariacje Wróżek Klejnotów, itp.

Śpiąca królewna zawiera dużą ilość (ok. 30 numerów) i rozmaitość form tanecznych. Rosyjski historyk baletu, Jurij Słonimski, słusznie nazywa *Śpiącą królewnę* „encyklopedią tańca klasycznego". W przeciwieństwie do niewielkiej liczby pas użytych w *Jeziorze łabędzim*, tym razem Petipa wykorzystał cały ich arsenał. Wskrzesił dawno zapomniane pas szkoły francuskiej i włoskiej, rozwinął je, wzbogacił też port de bras, osiągając przy tym doskonałą jednolitość stylu. Nie będąc nowatorem, nie szukał nowych środków wyrazu, lecz po prostu spożytkował całą swą wiedzę i doświadczenie, nadając tradycyjnemu tworzywu nowy blask, wdzięk i rozmach. Był mistrzem w cyzelowaniu stereotypowych form, na przykład w różnicowaniu charakteru pas de deux. W *Śpiącej królewnie* są wszystkie ich odmiany: pas de deux classique Księcia i Wróżki Bzu, gdzie książę jest tylko partnerem (tzw. „porteur") podnoszącym i podtrzymującym tancerkę; pas de deux demi-classique Błękitnego Ptaka i Floriny, gdzie oprócz partnerowania jest też wspólny taniec; pas de deux caractère - równorzędny taniec Kota w butach i Białej Kotki, a wreszcie największa atrakcja baletu, grand pas de deux classique Aurory i Księcia; entrée, adagio z przewagą podnoszonych póz powietrznych, wariacja Księcia (której zresztą Gerdt nie tańczył z powodu podeszłego wieku), wariacja Aurory, wspólna koda. Prócz licznych pas de deux, Petipa skomponował sześć wariacji Wróżek w prologu i cztery w ostatnim akcie, konstruując każdą z nich na innych motywach ruchowych, w zależności od indywidualnych cech solistek, dla których były prze-

Carlotta Brianza, pierwsza wykonawczyni roli Aurory

„Śpiąca królewna" w Petersburgu, 1890

„Śpiąca królewna" w Moskwie (?), 1899

znaczone. Wariacje Petipy nie są może tak płynne i zwiewne jak romantyczne wariacje Giselle, czy postromantyczne Odetty, lecz mają solidniejszą konstrukcję, opartą na logicznym następstwie dokładnie określonych, czystych w rysunku póz, na ścisłym frazowaniu ruchu i wykończeniu każdego gestu.

Zamiast mglistych nieco pląsów bajader czy pasterek, w jakie obfitowały jego poprzednie balety, Petipa nadał bardziej konkretne formy mniejszej tym razem liczbie tańców zespołowych, zachowując ich bezosobowy, zuniformizowany charakter. Prócz tańca dworek i paziów, w I akcie jest wielki walc z girlandami, któremu choreograf nadał „trzygłosową" formę, tańczoną przez trzy grupy: tancerek, tancerzy i dzieci. Dzięki jednolitości ruchów każdej grupy i ich synchronizacji z ruchami pozostałych, osiągnął tu niezwykły efekt ładu i harmonii. W scenie *Wizji* corps de ballet nimf tworzy nie tylko tło tańca solistów, lecz dzięki ciągłym zmianom grup, które rozdzielają lub otaczają Aurorę i Księcia, staje się jakby zmiennym akompaniamentem partii solowych. Wielu historyków baletu nazywa te osiągnięcia Petipy „symfonizacją tańca".

Zwróćmy też uwagę na brak w *Śpiącej królewnie* stereotypowych tańców charakterystycznych, powielanych w wielu baletach. Petipa wydobył natomiast z zapomnienia stare tańce francuskie, dworskie i ludowe (gigue, farandola). Jedynie w finale występuje tradycyjny mazurek.

Mimo bezspornych osiągnięć choreograficznych i mimo najlepszej woli, z jaką Petipa współpracował z Czajkowskim, nie sprostał on zadaniu wydobycia wszystkich walorów muzyki symfonicznej. Kulminacje choreograficzne Petipy nie zawsze zgadzają się z kulminacjami muzycznymi, wiele epizodów - tak lirycznych w partyturze - stało się na scenie tłem ubogiej pantomimy; obcy prostocie muzyki monumentalizm baletu przeradza się zbyt często w pompatyczność, wreszcie libretto i choreografia utrzymane są bardziej w manierze francuskiej niż muzyka Czajkowskiego.

Libretto *Śpiącej królewny* nie dawało kompozytorowi możności utrwalenia założeń dramaturgicznych, jakie wyznaczył sobie w *Jeziorze łabędzim*. Wprawdzie główne postacie baletu, zwłaszcza Carabosse i Wróżka Bzu, są muzycznie bardziej scharakteryzowane, ale przetworzenia ich tematów związane są tylko z pojawianiem się i działaniem obu wróżek, a nie z ich przeżyciami duchowymi. Zgodnie ze starą tradycją baletową, temat Carabosse jako symbolu zła nie zawiera, podobnie jak temat Rotbarta, elementów tanecznych. Partia Carabosse zbudowana jest na zasadzie recytatywu, partia Wróżki Bzu ma ariosowy charakter.

Związki muzyki z librettem są w *Śpiącej królewnie* bliższe, są one jednak bardziej formalne niż dramaturgiczne. Partytura drugiego baletu Czajkowskiego nie zawiera wielu reminiscencji roman-

Paweł Gerdt w roli Księcia Désiré, 1890

Maria Petipa w roli Wróżki Bzu, 1890

tycznych, jej baśniowy liryzm jest łagodny i pogodny, a ogólny nastrój - odświętny, radosny i uroczysty. Najpełniej wypowiada się tu kompozytor w epizodach fantastycznych (zaklęcia wróżek, obrazy *Sen* i *Panorama*), gdzie osiąga syntezę elementów symfonicznych i tanecznych, a także największą siłę wyrazową melodyki. Wszystkie epizody są zresztą w *Śpiącej królewnie* szeroko rozbudowane. Już pierwszy marsz w *Prologu* ma formę symfonicznego ronda, a pas de six Wróżek rozrasta się w formę suity. W długim obrazie symfonicznym *Panoramy* dochodzi do głosu ilustracyjność muzyki Czajkowskiego; obraz ten wywołuje wizję przyrody, mrocznego lasu, szumu rzeki i migotania na jej wodach odblasków księżycowego światła. Innym przykładem obrazowości muzyki są też symfoniczno-programowe, bogato ornamentowane wariacje Wróżek: Złota, Srebra, Szafirów i Brylantów oraz pas de deux Błękitnych Ptaków. W niektórych epizodach ucieka się jednak kompozytor do naiwnych efektów ilustracyjnych, jak na przykład w kocich zalotach czy w dialogu Wilka z Czerwonym Kapturkiem. Do tradycyjnych, a mocno już w ówczesnej muzyce zbanalizowanych efektów należą też fanfary, których dźwięki anonsują zjawienie się ważnych orszaków lub pojedynczych postaci.

Plan choreograficzny Petipy wymagał wielkiej ilości różnych w formie i charakterze tańców. Kompozytor szeroko wykorzystał tu swą ulubioną formę walca. Jeden z najbardziej znanych walców Czajkowskiego, trzyczęściowy walc B-dur z I aktu, odznacza się niezwykłą płynnością i rozkołysaniem śpiewnej melodii, dzięki zbudowaniu jej na 32-taktowych okresach, co było wówczas nowością w muzyce baletowej. Krótsze formy walca przeznaczył też Czajkowski dla wielu tańców solowych, dla wariacji Aurory w I i II akcie oraz jej tańca z wrzecionem, dla wariacji Wróżki Bzu, wariacji Błękitnego Ptaka i innych. Wprowadził też szeroko rozbudowaną symfoniczną formę poloneza. Należało też skomponować trzy różne ducety. Czajkowski ukształtował ich melodykę na schematach baletowej formy adagia, lecz dzięki różnicowaniu jej charakteru i frazowania, zmianom tonalnym i harmonicznym osiągnął wyraz pogodnej, beztroskiej młodości w „adagiu z różą" w I akcie, nasycił czułością i tęsknotą marzycielskie adagio Księcia Désiré z ulotną zjawą Aurory w II akcie, podkreślił radosny, a zarazem uroczysty ton adagia młodej pary w III akcie.

Pierwszy obraz II aktu ma nikłe związki z akcją baletu, lecz umieszczona w nim suita tańców dworskich, wzorowana na stylu utworów Lully'ego, Couperina i Rameau, stanowi jakby cezurę w chronologii scenicznych wydarzeń. Muzyczna stylizacja tych tańców przypomina nam, że Aurora zasnęła w XVI wieku, a oto niebawem zbudzi się w XVII wieku - w epoce, gdy król Ludwik XIV zaszczycał swym udziałem dworskie balety. Do pompatycznego stylu tych zjawisk nawiązuje więc Czajkowski w końcowej *Apoteozie*.

Pierwotne założenie Wsiewołożskiego, by muzyka całego baletu była utrzymana w tym stylu, nie zostało zrealizowane pod naporem XIX-wiecznej konwencji baletowej, która ograniczała w znacznym stopniu swobodę kompozytorską w wyborze muzycznych środków wyrazu. W *Śpiącej królewnie* przeważa bowiem taniec klasyczny, i to głównie w typie wirtuozowskim, którego ograniczone możliwości ekspresyjne nie inspirowały Czajkowskiego w takiej mierze, jak poetyka lirycznych partii Odetty i łabędzi. Jego inwencja melodyczna jest tu uboższa, a praca tematyczna nie obfituje w śmiałe przetworzenia. W swym drugim balecie Czajkowski wykorzystał doświadczenia nabyte w czasie pracy nad *Jeziorem łabędzim*, nie wniósł jednak wielu nowych pomysłów. Niemniej dążył do powiązania wszystkich scen i tańców w integralną całość, która w *Śpiącej królewnie* ma nie tyle wyraźną spójnię dramatyczną, co wspólny nurt wewnętrzny, wynikający z baśniowego klimatu libretta.

Mimo tych niedociągnięć *Śpiąca królewna* stała się czymś więcej niż produktem jednej epoki i uważana jest za najlepszy balet Petipy. I jeżeli nie zdobyła tak powszechnego powodzenia, jak *Jezioro łabędzie*, to głównie z powodu trudności, jakie przedstawia dla wykonawców. Na jej wystawienie w całości może sobie pozwolić teatr dysponujący licznym i świetnie wyszkolonym zespołem, mogącym wyłonić 12 solistek klasycznych, które sprostałyby partiom Aurory, Wróżki Bzu, Floriny i dziewięciu wróżek. Nie zapominajmy też, że walca z girlandami tańczyło na petersburskiej scenie 150 osób!

W roli Aurory występowało wiele sławnych tancerek: Matylda Krzesińska, Anna Pawłowa, Olga Spiesiwcewa, Wiera Triefiłowa, Marina Siemionowa, Galina Ułanowa, Olga Lepieszyńska, Irina Kołpakowa, Maja Plisiecka, Margot Fonteyn, Rosella Hightower, Jekatierina Maksimowa, Carla Fracci, Lynn Seymour, Antoinette Sibley, Natalia Biessmiertnowa, Noëlle Pontois, Natalia Makarowa, Eva Evdokimova, Ludmiła Siemieniaka, Elisabeth Platel i inne.

Na polskich scenach Śpiącą Królewnę tańczyły kolejno: Barbara Karczmarewicz w Poznaniu (1956), Iwona Wakowska w Bytomiu (1967) oraz kilka warszawskich balerin w inscenizacji Piotra Gusiewa, zrealizowanej w Teatrze Wielkim w 1983 r., a były to kolejno: Barbara Rajska, Renata Smukała, Ewa Głowacka, Anna Grabka, Beata Więch i Beata Nowińska.

Irena Turska

Charles Perrault
ŚPIĄCA KRÓLEWNA

Byli sobie raz król i królowa, którzy się bardzo niecierpliwili, że nie mają dzieci. Trudno powiedzieć, jak bardzo. Jeździli po całym świecie do rozmaitych wód, składali śluby, pielgrzymowali - wszystko na próżno.

Wreszcie jednak królowa urodziła córkę.

Wyprawiono piękne chrzciny. Na chrzestne matki zaproszono wszystkie wróżki z całego królestwa, a było ich siedem. Król i królowa liczyli na to, że mała księżniczka otrzyma od nich w darze najwspanialsze zalety. Czynić takie dary było wówczas we zwyczaju wróżek.

Po ceremonii chrztu cała kompania udała się do królewskiego pałacu, gdzie na cześć wróżek odbyć się miała wspaniała biesiada. Przed każdą z nich położono bogate nakrycie i szczerozłote puzderko, a w nim złotą łyżkę, złoty sztuciec i złoty nóż. Wszystko wysadzone suto diamentami i rubinami.

Nagle, gdy już każdy zajmował swoje miejsce za stołem, ujrzano wchodzącą starą wróżkę, której wcale na biesiadę nie zaproszono, bo od pięćdziesięciu z górą lat nie opuszczała wieży. Wszyscy sądzili więc, że już umarła lub że ją coś uroczyło.

Król rozkazał położyć przed nią nakrycie, lecz nie sposób było dać jej szczerozłote puzderko, gdyż wyrobiono ich tylko siedem - dla siedmiu wróżek.

Starowina myślała, że ją postponują, zaczęła więc mruczeć pod nosem jakieś pogróżki. Posłyszała to jedna z siedzących opodal młodych wróżek i zatrwożyła się, aby starucha nie obdarzyła czymś zgubnym małej księżniczki. Więc gdy tylko wstano od stołu, ukryła się za zasłoną, aby zabrać głos ostatnia i - jeśli zajdzie potrzeba - naprawić zło wyrządzone przez staruchę.

Tymczasem wróżki rozpoczęły już wręczanie darów księżniczce. Pierwsza, najmłodsza, oznajmiła, że księżniczka będzie najpiękniejszą w świecie osóbką. Druga - że będzie roztropna jak cherubinek. Trzecia - udzieliła jej daru czynienia wszystkiego z zadziwiającym wdziękiem, czwarta - daru najzwinniejszego tańca, piąta - słowiczego głosu, szósta - umiejętności doskonałej gry na wszystkich instrumentach.

Gdy przyszła kolej na starą wróżkę, ta, trzęsąc głową, i to z gniewu, nie ze starości, powiedziała, że księżniczka przekłuje sobie dłoń wrzecionem i umrze.

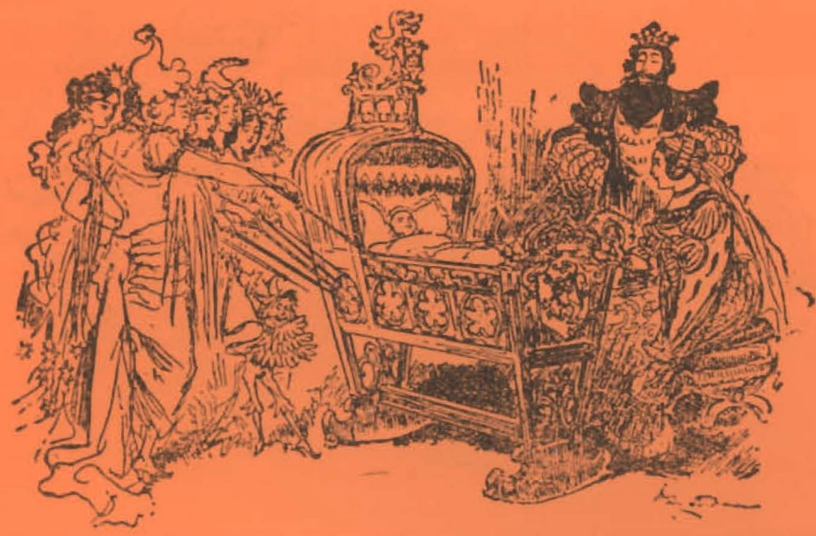
Straszliwy dar wróżki przejął trwogą wszystkich zgromadzonych. Nie było nikogo, kto by nie płakał. Wtedy zza zasłony wystąpiła młoda wróżka i donośnym głosem odezwała się w te słowa:

- Bądźcie spokojni, królu i królowo. Księżniczka nie umrze. Nie mam wprawdzie tyle mocy, aby odwrócić zło, które sprowadziła moja starsza krewniaczka, i nie mogę mu przeszkodzić, więc księżniczka przekłuje sobie dłoń wrzecionem. Nie umrze jednak, ale zapadnie

w głęboki sen, który trwać będzie sto lat. Lecz gdy sto lat przeminie, zjawi się syn królewski i obudzi księżniczkę.

Król, aby oddalić nieszczęście zapowiedziane przez starą wróżkę, kazał natychmiast ogłosić edykt grożący śmiercią każdemu, kto by prządł na kołowrotku lub miał u siebie wrzeciono.

Minęło lat piętnaście. Król i królowa udali się na wieś do swego letniego pałacyku, a młoda księżniczka biegała po zamku sama. Wspinała się po schodach coraz to wyżej, zaglądając do komnat, i wreszcie zapędziła się aż na szczyt zamkowej baszty, gdzie na poddaszu, w małej izdebce, siedziała jakaś starowinka i przędła kądziel na kołowrotku. Poczciwina nic nie wiedziała o zakazie królewskim tyczącym się wrzeciona.



- Co to robicie, moja kobiecino? - zapytała księżniczka.

- Przędę, moja śliczna - odrzekła stara.

- Ach, jak ładnie! Jak to się robi? Pozwólcie, abym i ja spróbowała.

Lecz ledwo księżniczka wzięła do ręki wrzeciono, czy to z przyczyny wrodzonej żywości, czy też z woli wróżek, przebiła sobie nim rękę i padła zemdlona. Wielce zaniepokojona starowinka jęła głośno przyzywać pomocy. Zbiegli się zewsząd dworacy, spryskiwali twarz księżniczki wodą, rozluźnili jej gorsecik, natarli skronie larendogrą. Nie odzyskała jednak przytomności.

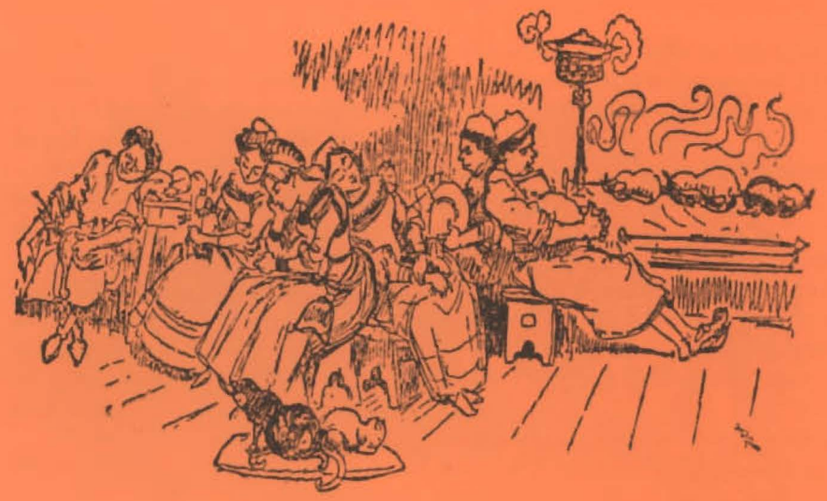
Wówczas król, który zjawił się na ten gwałt i krętaninę, przypomniał sobie przepowiednie wróżek. Uznał, że tak stać się musiało,

skoro tak orzekły wróżki, i kazał ułożyć księżniczkę w najpiękniejszej komnacie pałacu, na wspaniałym łożu, pokrytym złotymi i srebrnymi koronkami.

Wydawała się aniołem - tak była piękna. Chociaż omdlała, nie straciła pięknych rumieńców, policzki jej były różane, a usteczka jak korale. Nie umarła jednak - chociaż oczy miała zamknięte; słychać było jej lekkuchne tchnienie.

Król rozkazał, by nic nie zakłócało spokoju śpiącej aż do chwili ocknienia.

Gdy ten przypadek zdarzył się księżniczce, dobra wróżka, która uratowała ją od śmierci, skazując na stuletni sen, znajdowała się

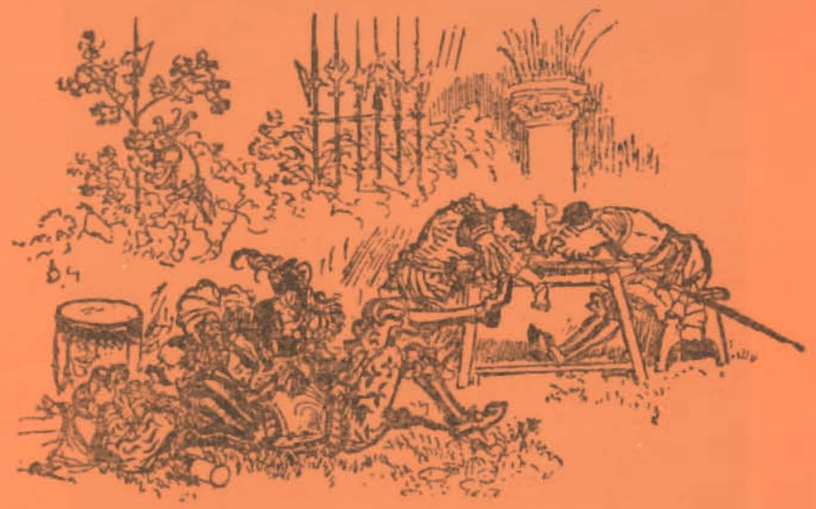


w oddalonym o tysiąc dwieście mil królestwie Facecji. Wiadomość o tym, co się stało, przyniósł jej mały karzełek, co miał siedmiomilowe buty. (Gdy się w nie obuło - każdy krok mierzył siedem mil.) Wróżka wybrała się natychmiast w drogę i już po godzinie ujrzano ją w zamku zbliżającą się na ognistym wozie, oprzężonym w smoki.

Król podał jej rękę, gdy wysiadała, a wróżka pochwaliła go za wszystkie poczynania. Że była to jednak wielce przewidująca dama, zatroszczyła się, by księżniczce nie było nijako samej, gdy się zbudzi w tym starym zamczysku. I oto co uczyniła: pominąwszy króla i królową, jęła wszystko, co było w zamku, tykać swoją laseczką. Tknęła ochmistrzynię, panny służące, garderobiane, szlachciców, oficerów, marszałków dworu, kuchmistrzów, kuchcików, chłopców

na posyłki, dozorców, paziów, lokajów. Tknęła konie w stajniach, masztalerzy, wielkie kundle podwórzowe i małą Pufcię, suczkę księżniczki, leżącą na jej łożu. I wszystko w zamku, czego tknęła laseczka wróżki, zapadało w głęboki sen, z którego ocknąć się miało wraz ze swoją panią, aby jej służyć, gdy tego zażąda. Usnęły nawet, obracając się nad ogniem, rożny z nadzianymi kuropatwami i bażantami - a wraz z nimi usnął ogień. Wszystko to stało się w mgnieniu oka, bo wróżki są zwinne w robocie.

Ucałowawszy ukochane dziecko, król i królowa wyszli z zamku i rozkazali ogłosić, że nikomu do niego zbliżać się nie wolno. Nie trzeba było zresztą i tego zakazu, bo w ciągu kwadransa wyrosła wokół



ogrodów zamkowych taka gęstwina wielkich i małych drzew, splątanych jeżyn i głogów, że nie mógł przedrzeć się przez nią żaden zwierz ani człowiek. Spoza gęstwiny zaledwie dostrzec można było, i to z bardzo daleka, szczyty zamkowych wież. Oczywiście nikt nie wątpił nawet, że była to jeszcze jedna czarodziejska sztuczka wróżki, aby ktoś ciekawy nie zakłócił snu księżniczki.

Minęło sto lat. Syn króla, który panował w tym kraju, a był on już z innego rodu niż śpiąca księżniczka, wybrał się w te strony na łowy i zapytał towarzyszy, co to za wieżyce wznoszą się ponad wielkim i gęstym lasem. Każdy opowiedział mu, co o tym słyszał. Jeden, że to stare zamczysko, w którym straszy, inny - że tu schodzą się okoliczni czarodzieje i wyprawiają swe harce. Ale najwięcej głosów było za

tym, że w zamku mieszka wilkołak i porywa bezkarnie wszystkie dzieci, które tylko dopadnie. Nikt bowiem schwytać go nie może, gdyż jedynie wilkołak jest w mocy przedrzeć się przez ten las.

Książę nie wiedział, komu wierzyć, gdy odezwał się stary chłop:

- Et, wasza wysokość! Już pięćdziesiąt lat temu słyszałem, jak mój ojciec opowiadał, że w tym zamku jest księżniczka. Piękniejszej ludzkie oczy nie widziały. Ponoć śpi ona już sto lat, a obudzi ją syn królewski, któremu jest przeznaczona.

Na te słowa ognisty zapał porwał młodego księcia. Już nie wątpił ani chwili, że to on musi rozegrać do końca tę niezwykłą awanturę. Rozgorzały miłością i żądzą sławy postanowił przekonać się natych-

miast, ile jest prawdy w tym wszystkim. Zbliżył się do lasu i w tejże chwili wszystkie drzewa, wszystkie głogi i jeżyny rozwarły się przed nim, czyniąc mu dogodne przejście. Ruszył więc ku zamczysku i wszedł w długą aleję. U jej końca widział majaczący zamek. Dziwiło go nieco, że nikt z jego asysty nie mógł mu towarzyszyć, bo gęstwina zamykała się za nim gdy ją tylko przekroczył. Szedł jednak wytrwale przed siebie, bo młody zakochany książę jest zawsze odważny. Wreszcie wstąpił na wielki frontowy dziedziniec, którego widok mógł łatwo zmrozić krew w żyłach. Panowała tu złowroga cisza. Wszystko zdawało się obrazem śmierci. Leżący pokotem ludzie i zwierzęta nie dawali znaku życia. Lecz książę poznał po pryszczastych nosach i czer-

wonych gębach strażników, że nie umarli, a śpią. Ich szklanki, w których pozostało na dnie jeszcze parę kropel wina, świadczyły, iż zasnęli popijając sobie tęgo.

Wędrując dalej, książę dotarł do brukowanego marmurem dziedzińca, wszedł na schody i do kordegardy, gdzie gwardziści, stojąc szpalerem z muszkietami na ramionach, chrapali w najlepsze. Po czym minąwszy wiele pokojów, gdzie stojąc, siedząc, spały damy i szlachcice, wszedł do złocistej komnaty. Tu, na łożu o uniesionych zasłonach, ujrzał najpiękniejszy widok, jaki oglądał w życiu.

Była to księżniczka. Nie zdawała się liczyć więcej niż piętnaście lub szesnaście lat, a była piękna i świetlista jak bogini. Książę, zadziwiony zbliżył się drżąc i padł przed księżniczką na kolana. A że już właśnie przyszła pora, by się ocknęła, czar prysnął i księżniczka spojrzała na księcia tak tkliwie, aż to się zdawało dziwne przy pierwszym spotkaniu. Po czym rzekła:

- Czy to ty, mój książę? Długo czekałam na ciebie.

Książę, oczarowany tymi słowy, a bardziej jeszcze wdziękiem, z jakim zostały wypowiedziane, nie wiedział, jak wyrazić swą wdzięczność i ukontentowanie. Zapewnił więc tylko, że kocha ją nad wszystko w świecie. Słowa rwały mu się, lecz tym bardziej podobały się księżniczce. Dowodziły bowiem, że więcej w nich miłości niż krasomówczych sztuczek.

Książę zdawał się bardziej zakłopotany od księżniczki. Nic w tym dziwnego. Wszakże księżniczka mogła przez sto lat śnić o tym, co ma mu powiedzieć. Powiadają bowiem, że wróżka, aby umilić czas księżniczce, sprowadziła jej błogie sny.

Tak czy owak, książę i księżniczka, choć już od czterech godzin wiedli ze sobą rozmowę, nie powiedzieli sobie jeszcze i połowy tego, co chcieli powiedzieć.

Tymczasem wraz z księżniczką obudził się cały dwór i każdy chciał się brać do swoich obowiązków, ale wszyscy byli niezwykle głodni. Nie wszyscy bowiem byli zakochani. Pewna zgłodniała dama dworu zniecierpliwiła się wreszcie i oznajmiła księżniczce, że podano pieczyste. Książę pomógł wstać księżniczce, która była przecież ubrana, i to nawet wspaniale. Przezornie jednak nic jej nie powiedział, że ma suknię z czasów prababek, zapiętą wysoko pod szyję. I w tym zresztą pięknie wyglądała.

Oboje przeszli do lustrzanej sali i spożyli tu wieczerzę, a usługiwali im adiutanci księżniczki. Skrzypce i oboje grały stare pieśni zawsze jednako piękne, choć ich nie grano od stu lat.

Po wieczerzy kapelan królewski w zamkowej kaplicy dał ślub młodej parze, a dama dworu opuściła zasłony przy łożu księżniczki.

Młodzi mało spali tej nocy - księżniczka była przecież bardzo wyspana.

O świcie pożegnał ją książę, aby udać się do miasta, gdzie oczekiwał go ojciec, zapewne bardzo zaniepokojony jego długą nieobecnością. Książę tłumaczył się, że zbłądziwszy w lesie podczas łowów, zmuszony był nocować w chacie smolarza, który ugościł go czarnym chlebem i serem. Ojciec, poczciwina, uwierzył, ale matka nie całkiem była o tym przeświadczona. Widząc zaś, że syn prawie co dzień wyrusza na łowy i dwie albo trzy noce spędza poza domem, zawsze mając pod

ręką jakąś wymówkę, nabrała pewności, że wplątał się on w jakąś miłosną awanturkę.

Dwa lata upłynęło od ślubu księcia i miał on już z księżniczką dwoje dzieci: starszą córeczkę - Jutrzenkę, i młodszego od niej synka, którego nazwano - Poranek. Był on jeszcze piękniejszy od siostry.

Królowa-matka nieraz mawiała do syna, że życie winno mieć swoje uciechy, a to dlatego, by go skłonić do serdecznych zwierzeń. Książę jednak nie śmiał się przyznać do niczego. Bo chociaż kochał matkę, szczerze jej się lękał. Pochodziła ona bowiem z rodu wilkołaków,

a król poślubił ją dla jej wielkich majętności. Szeptano sobie nawet na dworze, że odzywa się w niej krew wilkołacka i że wielki gwałt sobie zadaje, by nie dopadać drepcących dzieci. Tak więc książę nie mówił jej o niczym. Lecz gdy po dwóch latach król zamknął oczy, a młody książę objął panowanie, oznajmił wszem i wobec o swym małżeństwie. Po czym z wielką paradą wyruszył po żonę do jej rodzinnego zamku.

Przybycie i wjazd królowej z dwojgiem dzieci odbyły się z niezwykłą okazałością.

Wkrótce potem młody król wyruszył na wojnę ze swoim sąsiadem, cesarzem Bigocji, ustanawiając swoją matkę regentką i polecając jej gorąco żonę i dzieci. Spodziewał się, że zabawi na wojnie całe lato.

Gdy tylko wyruszył, królowa-matka wysłała swoją synową i jej dzieci na letnisko. Spodziewała się bowiem, że w ustronnym miejscu łatwiej zaspokoi straszliwy swój apetyt. Sama udała się tam w parę dni później i powiada do marszałka dworu:

- Jutro podasz mi, asan, na obiad Jutrzenkę.

- Olaboga, pani... - odezwał się marszałek.

- Tak mi się podoba - fuknęła królowa głosem wilkołaka, który ma apetyt na świeże mięso. - Chcę ją zjeść, i to w cebulowym sosie!

Nieszczęsny marszałek, wiedząc dobrze, że z wilkołaczką igrać niebezpiecznie, wziął wielki nóż i ruszył do komnatki małej Jutrzenki. Miała ona zaledwie cztery lata i śmiejąc się i skacząc wybiegła mu naprzeciw i rzuciła się na szyję, prosząc o cukierki. Marszałek rozpłakał się z rozczulenia, upuścił z ręki nóż, po czym poszedł na podwórko i zarżnął baranka. Przyprawił go w znakomitym sosie, a jego pani powiedziała mu, że nigdy nic równie smacznego nie jadła.

Jednocześnie marszałek uniósł z zamku Jutrzenkę i powierzył opiece swojej żony, przykazując, by ją ukryła w domu przy końcu podwórka.

Po ośmiu dniach niegodziwa królowa powiada do marszałka dworu:

- Podasz mi, asan, potrawę z Poranka na wieczerzę.

Tym razem marszałek ani się odezwał; bo zamierzał oszukać ją po raz wtóry. Poszedł więc po małe książątko. Choć miało ono dopiero trzy lata, zastał je bijące się na flowery z wielką małpą. Znowu zaniósł dziecko do swojej żony, która je ukryła wraz z małą Jutrzenką, a zamiast potrawy z Poranka podał na stół królowej koźlątko tak kruche, że nie mogła się dość nachwalić jego smaku.

Tak więc do tej pory wszystko szło gładko, gdy pewnego wieczoru powiada niegodziwa wilkołaczka do marszałka:

- Mam apetyt na królową, i to w takim sosie jak jej dzieci.

Tym razem nieszczęsnemu marszałkowi opadły ręce. Zwątpił, aby mu się udało podejść królową raz jeszcze. Młoda królowa bowiem miała już z górą lat dwadzieścia, nie licząc tych stu, które przespała. Skórka jej była więc już nieco przytwarda, choć biała i gładka. Głów się tu, człowieku, jak znaleźć bydlątko o takiej skórze! A że marszałkowi chodziło też i o własną, postanowił z bólem serca zarżnąć królową. Ruszył więc zamaszyście do jej komnaty, by rzecz skończyć od razu.

Idąc podżegał w sobie złość i wszedł do królowej z kordelasem w ręku. Chcąc jednak znaleźć się, jak należy, przedłożył jej rozkaz królowej-matki z należytą rewerencją.

- Ależ, proszę, bardzo proszę - rzekła królowa nadstawiając szyję. - Czyń pan, marszałku, co ci nakazano. Połączę się nareszcie z dziećmi, z moimi nieszczęsnymi dziećmi, które tak kochałam.

Tak mówiła królowa, gdyż od chwili porwania dzieci była pewna, że nie żyją.

- Nie! Nie! - powiada biedny marszałek szczerze wzruszony. - Wasza królewska mość będzie żyła i spotka się ze swymi dziećmi - cała i zdrowa. I to w moim domu, gdzie je ukryłem. Raz jeszcze oszukam królową-matkę i podam jej pieczoną łanię zamiast waszej królewskiej mości.

Po czym natychmiast poprowadził królową do swego domu, gdzie mogła wreszcie uściskać swoje dzieci i wypłakać się z nimi. Sam zaś przyprawił łanię, którą stara królowa zjadła z takim apetytem, jak by to była jej synowa, i bardzo była z tego rada. A umyśliła sobie powiedzieć królowi po jego powrocie, że jego żonę i dwoje dzieci pożarły wściekłe wilki.

Któregoś wieczoru, gdy królowa-matka snuła się po dziedzińcach i podwórcach, węsząc swoim zwyczajem za świeżym mięsem, posłyszała z jakiejś izdebki płacz małego Poranka, któremu matka dała w skórę, bo był niegrzeczny. Usłyszała też głos Jutrzenki, ujmującej się za braciszkiem. Poznawszy głosy dzieci i matki, wpadła w straszliwą złość, że ją oszukano, i już nazajutrz rozkazała głosem tak strasznym, aż wszystkich przeszły ciarki, aby na środku zamkowego podwórka ustawiono wielką kadź. Kadź tę kazała napełnić padalcami, ropuchami i żmijami i wrzucić w nią królową, jej dzieci, marszałka, jego żonę i posługaczkę. Rozkazała też, by ich przyprowadzono z wykręconymi w tył i skutymi rękami.

Skazańcy nadeszli, a oprawcy już się sposobili, by ich wrzucić do kadzi, gdy król, którego tak rychłego powrotu nikt się nie spodziewał, wpadł konno na dziedziniec. Przybył on z przednią strażą i wielce zdumiony pyta, co ma znaczyć ten straszliwy widok. Gdy wszyscy milczeli, nie wiedząc, co odpowiedzieć, rozjuszona obrotem spraw wilkołaczka cisnęła się głową naprzód do kadzi. W jednej chwili pożarły ją obmierzłe bestie, które sama do kadzi wsypać kazała.

Król strapił się tym, gdyż była przecież jego matką. Lecz przy żonie i dzieciach pocieszył się niezadługo.

MORAŁ

Gdy panna chce iść za mąż - niech będzie cierpliwa -
skromnej pannie obyczaj poczekać pozwala,
gdy mąż ma być bogaty, rozumny i galant -
doprawdy, że opłaca się wtedy czekanie.

Lecz czasami zbyt długie to czekanie bywa,
jak to - stuletnie, chociaż w miłym śnie upływa.
Dziś nie znajdzie się chyba tak szczęśliwych panien,
bo każda się dziś panna ku szczęściu wyrywa.

Jedno jeszcze ta bajka powiedzieć się stara:
że kiedy się wesele na później odłoży,
szczęściu to nie przeszkodzi. Być może - pomoże
i na dłuższym czekaniu zyska młoda para.

Lecz że ognista miłość nie cierpi czekania
i spieszy zawsze z racji wielkiego zapału,
więc oszczędzę wam przeto zrzędnego gadania
i brzęczenia u uszu słowami morału.

Baśń przełożyła
Hanna Januszewska

Auguste Renoir: Młoda dziewczyna we śnie (Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown)

Rozigrana
CÓRA MITU

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI

„Baśń jest rozigraną córą mitu" - pisze Friedrich von der Leyen, i dodaje: „baśń może poprzedzać mit, baśń z mitem splatają się, a baśń przenika do mitów nadając im nowy blask". Mit wyrasta z pradawnych obrzędów religijnych i pradawnego wyobrażenia o świecie, natomiast baśń nawiązuje do zwyczajów inicjacyjnych: ślady tego związku widać i dziś. Niemal zawsze bohaterem baśni jest młody człowiek zmuszony do porzucenia rodzinnego domu i sprostania różnego rodzaju próbom. Baśń kończy się szczęśliwie: osiągnąwszy dojrzałość bohater powraca do domu, ale jakże odmieniony, jakże inny, jakże szczęśliwy! Otrzymał królewską koronę i rękę pięknej królewny.

Język baśni jest swoisty, pełen niedomówień i ukrytych treści. Wymaga nie dosłownego, lecz obrazowo-symbolicznego odczytania. W tym języku korona jest symbolem władzy. Człowiek dojrzały to ten, który dysponuje sobą, jest wewnętrznie wolny. Młodzieniec stał się panem siebie, własnego królestwa bez kresów, wyzwolił się spod zależności od innych osób, zwłaszcza rodziców, można powiedzieć - narodził się na nowo. Udowodnił sobie i światu własną wartość. W toku ciężkich prób zyskał wewnętrzną wolność. Drugim atrybutem dojrzałości jest ręka królewny - to oczywisty znak dojrzałości płciowej, nasz bohater po prostu stał się mężczyzną. Dotąd był głupim Jasiem, pogardzanym i wyśmiewanym przez braci, był najmłodszym i niepozornym, ale zwyciężył, pokonał słabość, wszedł na szklaną górę... Obrzęd inicjacji został zakończony. Teraz otwiera się szeroka i jasna perspektywa długiego życia, które jednak baśniopisarza nie interesuje. Bo właściwym terenem baśni, jej właściwym obszarem jest dojrzewanie, walka z własnymi słabościami, umiejętność wyboru prawdziwych, a nie pozornych tylko wartości, umiejętność rozpoznawania dobra, mądrość, wierność w przyjaźni, bezinteresowność...

Obrzęd inicjacji obejmował w kulturach pierwotnych chłopców, oni mieli wykazać się godnymi członkami wspólnoty dorosłych. Dlatego baśń dużo rzadziej mówi o dziewczętach. Zazwyczaj są one zresztą bierne lub kapryśne, nie mogą zdecydować się na wybór kandydata na męża lub chcą pozostawać w panieństwie, czym wprowadzają swych ojców w stan rozpaczy. *Kopciuszek*, *Osła skórka*, *Śnieżka*, czy *Śpiąca królewna* to znakomite wyjątki pokazujące bohaterki uwikłane w trudny i bolesny konflikt ze światem. Bohaterka każdej z tych baśni musi odnaleźć jakąś ukrytą prawdę o sobie. Jak chłopak walczył z przeciwnościami, porzucał dom i wyruszał w pełen niebezpieczeństw świat, tak dziewczyna musi przeistoczyć się, przepoczwarzyć, by osiągnąć pełnię swej ludzkiej osoby, musi przebudzić się jako mądra i piękna jednocześnie. To prawdziwe piękno wewnętrzne, którego widomym znakiem w baśni jest niedościgła uroda, może zostać odkryte jedynie dzięki miłości - dziewczyna budzi się, z niepozornego Kopciuszka przeistacza w królewnę, zrzuca szpetne przebranie Oślej Skórki. Potem pozostają już tylko zaślubiny z tym jedynym i wybranym.

Współczesna psychologia i antropologia zwracają uwagę, że baśnie były zawsze bliskie dzieciństwu, wyrażają bowiem pewne ogólniejsze prawdy o ludzkim życiu, o jego najważniejszych treściach. Znany humanista, psycholog i psychiatra Bruno Bettelheim wskazuje, że obcowanie z baśnią, słuchanie jej, czytanie jest niezbędnym warunkiem rozwoju dziecka. Dlaczego? Są trzy po temu powody. Po pierwsze, baśń pozwala rozładować narastające nieuświadomione lęki, konflikty wewnętrzne i rujnujące osobowość poczucie winy. Po drugie, baśń pozwala dziecku zrozumieć samego siebie, dostrzec, że cierpi nie tylko ono, że nie tylko ono jest samotne, smutne, że nie tylko ono przeżywa trudne chwile. Po trzecie, baśń tłumaczy dziecku podstawowe prawidłowości życia, które jest piękne, mądre i prawdziwe tylko wtedy, gdy człowiek umie dojrzeć, gdy wstępuje na wyższe stopnie rozwoju, gdy nie ucieka przed trudnościami. Przyjrzyjmy się wraz z Brunem Bettelheimem baśni o Śpiącej Królewnie.

Opowieść ta mówi już na samym początku, że w chwili, gdy człowiek się rodzi, otrzymuje szereg darów. Są to nasze własne przymioty - cechy, które składają się na ludzkie wyposażenie psychiczne. Każda

z wróżek przynosi dar bezcenny, jedna - złowrogi. Jak widać, nie wszystko z czym się rodzimy, z czym przychodzimy na świat, jest pożądane. To „coś" niechcianego ma stanowić zapowiedź przyszłych cierpień, staje się więc przekleństwem. Tak właśnie jest i w życiu - przychodzimy na świat wyposażeni w najróżniejsze właściwości, z których często nawet nie zdajemy sobie sprawy. One wszystkie mają nam zapewnić życie mądre, pełne i godne, mówiąc językiem baśni: szczęśliwe. Ale w każdym z nas jest coś, czego nie akceptujemy, co usuwamy w cień. To coś niechciane - jak w *Portrecie Doriana Graya* - ma zostać ukryte, staje się zapowiedzią nieszczęść i dramatów.

Dla naszej małej bohaterki przekleństwem ma być... jej własna kobiecość. Oto przez piętnaście lat królewna będzie żyła szczęśliwie, aż wreszcie ukłuje się w palec i zaśnie. Udało się zneutralizować przekleństwo rzucone przez trzynastą wróżkę, ale nie do końca. Sen, nieubłagany sen musi przyjść. Na nic nie zdadzą się wysiłki ojca, który nakazał zniszczyć wszystkie wrzeciona. Ojciec broni własne dziecko przed dorosłością, chce w córce widzieć wciąż małą dziewczynkę, ale ona jest już kobietą: pojawiła się pierwsza krew, widomy znak dojrzałości.

Teraz królewna zasypia. Jesteśmy w centrum symbolicznego języka baśni. Zamek obrasta gęsty żywopłot, który uniemożliwia niepożądanym gościom odwiedziny, chroni dziewczynę przed niebezpieczeństwami jakie niesie życie, przed pokusą zbyt wczesnej inicjacji. Dziewczyna czeka. Usnęła jako dziecko, nie obudziła się jeszcze jako kobieta. Więc śpi, trwa w letargu, z którego wskrzesić ją może tylko prawdziwa miłość. Dziecko wyczerpało swe możliwości rozwojowe, teraz może rozwijać się jako człowiek dojrzały. Musi jednak narodzić się na nowo, musi podjąć ryzyko życia, nie uciekać w sen, lecz odważnie przyjąć wyzwanie, które stawia życie.

Motyw ten dobrze znamy z kultury społeczeństw pierwotnych. By zrozumieć głęboki sens baśni, trzeba nieraz sięgać w czasy odległe, bo baśnie powstawały w okresie przedpiśmiennym i niosą do naszych dni gromadzoną od tego czasu mądrość. Otóż w pradawnych wspólnotach społecznych bywało, że kobieta, która nie urodziła dziecka, traktowana była gorzej niż ta, która już została matką; nazywano ją niewiastą, czyli nieznaną, obcą, niewiadomą. Dokąd nie urodziła syna (nie córki!), jej los bywał nieraz bardzo ciężki, np. nie wolno jej było odzywać się w nowym domu, przy nowym ognisku rodzinnym. Narodziny syna były dowodem, że młodą kobietę zaakceptowały duchy przodków; wówczas to z niewiasty stawała się synową, nabierała praw członka wspólnoty.

Nie dziwmy się więc, że w jednej z wersji baśni o Śpiącej Królewnie naszą młodą bohaterkę budzą ze stuletniego snu... rodzące się bliźnięta! Oczywiście chłopcy.

Pozostańmy przy refleksji o roli miłości w życiu człowieka. Mówi o tym baśń w tej wersji, w której przebudzenie królewny powoduje pocałunek królewicza. Nim pocałunek został złożony, żywopłot cierniowy przemienił się w kwiatowy. Przeszkoda zniknęła, pojawiło się pełne radości oczekiwanie spełnienia. Kwiaty są symbolem egzystencjalnej radości, niosą cudowne, upajające zapachy, feerię barw, rozmaitość kształtów, mówią o bogactwie życia. Cierpienie, ból, sen - to droga, która pozwala człowiekowi osiągnąć wyższy stopień rozwoju. I tak oto przekleństwo zamienia się w błogosławieństwo. Osobowość została zintegrowana. Kobieta zaakceptowała własną biologię, dzięki niej osiągnęła pełnię bytu. Teraz otwiera się przed nią droga - szeroka, jasna. Obdarzona miłością, urodziła się na nowo. I na nowo urodził się cały dwór - król i królowa (matka i ojciec) zaakceptowali dorosłość swej córki. Dla nich także był to trudny egzamin z życia. Oni też usnęli, bo nie chcieli daru trzynastej wróżki, bo chcieli zatrzymać dzieciństwo swej córki, mieć ją przy sobie i dla siebie. Przychodzi jednak czas przebudzenia - z pąka wyłania się kwiat, z dziecka wyrasta kobieta. Czyż jest to przekleństwo?

Brama do szczęścia wiedzie przez ból, doświadczenie, zmaganie wewnętrzne. Zaczynem szczęścia może być tylko to, co wymagało trudnej próby rodzącego się w bólach człowieczeństwa, co zostało poczęte z bólu i odrzucenia. Wszystko co mamy, co zostało nam dane w formie ostatecznej i gotowej, co nie wymagało od nas niczego, jest jakby zewnętrzne wobec nas samych, nie wnika w naszą istotę, nie decyduje ani o jakości i głębi życia, ani o naszym człowieczeństwie. Tylko to, co rodzi się w piekle zmagań, wśród przeciwności losu, otwiera drogę do szczęścia. Doprawdy, trzeba aż usnąć, aż zaprzeć się siebie, aż otrzeć się o śmierć, by sięgnąć ku temu, dla czego warto żyć.

Życie bez miłości to sen, a sen to brat śmierci. Żyje się długie dni i lata dla jednej, nieuchwytnej i nieprzewidywalnej chwili. Gdy ona nadchodzi, budzimy się jakby z letargu i widzimy świat cały na nowo, inaczej. Te długie dni wypełnione „pustym czasem" niosą nas ku tym chwilom. Dojrzewa się powoli, w ciszy i samotności, bezradnie i nieśmiało. Nie można dojrzeć w krzyku dnia. Dojrzewa się dźwigając z trudem własną młodość.

Może szkoda, że baśnie odnoszą się jedynie do wczesnego okresu ludzkiego życia, kiedy człowiek kształtuje się najbardziej dynamicznie, gdy po raz pierwszy z odwagą i determinacją podejmuje wyzwanie niesione przez życie. Zapewne miałyby nam wiele do powiedzenia o życiu dojrzałym, o biegu wydarzeń, zakrętach ludzkiego losu, w końcu także o śmierci. Ale może tak naprawdę całe nasze życie jest bezustannym ponoszeniem trudu budzenia się z uśpienia i letargu, ucieczki przed pokusą poszukiwania bezpiecznego schronienia w pełnym bezczynności śnie? Jeśli tak, to wciąż na nowo musimy wybierać, szukać prawdy i zmagać się ze sobą. Jest w tym chyba jakaś głęboka mądrość i prawda. Pewnie dlatego w dojrzałym wieku powracamy do baśni jak do źródła.

W tej perspektywie baśń jest utworem złożonym, jej przesłanie dotyka samej materii bytu, skomplikowanych ludzkich dylematów i doświadczeń, ludzkiej tożsamości, problemów dobra i zła, które w baśniowej perspektywie mają charakter niejako uwewnętrzniony: wypływają z samej istoty człowieka, z prawdy o życiu i są warunkiem osiągnięcia pełni, dojrzałości, szczęścia. Ojczyzną szczęścia jest bowiem ta wielka arystotelesowska trójca: prawda, piękno i dobro. W baśni te trzy elementy zespalają się ze sobą w nierozerwalną jedność - prawda jest źródłem dobra, ono z kolei uzewnętrznia się w pięknie.

Choć z dzisiejszej perspektywy może wydać się to zaskakujące, początkowo baśnie nie były tworzone dla dzieci. Zawierały ludową mądrość gromadzoną z pokolenia na pokolenie, mądrość dotykającą najważniejszych i najdelikatniejszych spraw życia. Opowiadano je przy różnych okazjach: długimi jesiennymi wieczorami, przy darciu pierza, przy uroczystościach. Słuchali ich wszyscy - bardzo duzi i bardzo mali, bo przecież kultura ludowa nie znała tego, co „dozwolone" i „zakazane" dla dzieci. Przekazywane z ust do ust, zostały w końcu spisane i w okrojonej, „ocenzurowanej" wersji trafiły do dziecięcego pokoju.

Nie od razu! W XVII wieku, kiedy to we Francji nastąpił gwałtowny rozkwit baśniopisarstwa, pisano je bardziej dla rozrywki i uciechy salonów literackich. Najbardziej znanym ówczesnym twórcą baśni był Charles Perrault, autor słynnego cyklu *Histories ou Contes du temps pasé avec Moralités* (*Historyjki lub baśnie z przeszłości z morałami*) z podtytułem: *Contes de ma Mère l'Oye* (*Bajki Babci Gąski*, 1697). Tradycja literacka przypisuje autorstwo baśni samemu Perraultowi, jednak po dziś dzień historycy literatury francuskiej przypuszczają, że rzeczywistym ich autorem mógł być syn pisarza, Pierre Darmancour, pod jego bowiem nazwiskiem został wydany pierwszy tom opowieści.

Lata dziewięćdziesiąte XVII wieku przyniosły także inne zbiory baśni, których autorkami były uczone damy. Jeszcze przed książkową edycją baśni Perraulta, zainspirowana ich rękopisem i sukcesem towarzyskim, jaki przyniosły autorowi, panna Lheritier de Villandon wydała w Paryżu u Guignarda *Oeuvres mesalées* (1695), gdzie pomieściła słynny utwór *La Belle et la Bete* (*Piękna i Bestia*), spopularyzowany przez panią de Beaumont w „Magazynie Dziecięcym". W roku 1698 ukazują się równolegle zbiory baśni hrabiny de Murat, dedykowane księżnej wdowie de Conti, dalej - książki panny de la Force i pani d'Aulnoy. Perrault nie był rodzynkiem w tym towarzystwie, baśnie pisali również mężczyźni: kawaler de Mailly, Préchec, a nawet biskup François Fénelon.

Jak przyjęto baśnie? Francuscy „nowożytnicy" - z entuzjazmem, „starożytnicy" - z kpiną. Leibniz pisał o nich krytycznie, a Sainte-Beuve kpił: „Ten biedny Perrault cofnął się do dzieciństwa i oto opowiada nam historyjki zasłyszane od mamki!".

W tych całkiem przecież dorosłych tekstach aż skrzyło się od erotyzmu i okrucieństwa. Nożyce cenzorskie poszły w ruch i otrzymaliśmy historyjki, których podtekst odczytać mogą tylko bardzo doświadczeni dorośli. *Ośla skórka* jest przecież opowieścią o zmaganiach dziewczyny z ojcem, który po śmierci żony postanowił poślubić... własną córkę. *Czerwony Kapturek* to bajka, która opowiada o uwiedzeniu dziewczyny, kończącym się „konsumpcją" związku (ostatnie słowa wilka skierowane do Kapturka były zaproszeniem pod pierzynkę, bo babci zimno... i stało się!). Ale spuśćmy na to wszystko zasłonę milczenia, nie dopytujmy już, dlaczego królewicz rozpoznawał Kopciuszka po pantofelku, a nie po kolorze oczu lub białym licu (może tam, gdzie byli, było ciemno?), nie sądźmy wyrodnych ojców, nie śledźmy zakochanych... Urok lektur dzieciństwa jest wartością, której nie warto odzierać z tajemnicy.

Wśród tych lektur baśń zajmuje miejsce szczególne. Dlaczego? Może składa się na to atmosfera, niedopowiedzenie, poetycka tajemniczość, zagadkowość życia, może wiara w głęboki sens moralnego porządku, dzięki któremu dobro jest zawsze zwycięskie. Może dlatego, że mówi o najważniejszych treściach ludzkiego życia, o najważniejszych doświadczeniach, fundamentalnych wartościach?

Stąd też ogromna popularność tego gatunku. Wśród największych baśniopisarzy świata, wśród autorów, którzy zbierali baśnie i następnie nadawali im doskonały artystycznie kształt, nie uraniając kropli z morza przedwiekowej mądrości, jest też miejsce dla braci Grimm. Opracowywali oni wiele wątków całkowicie oryginalnych, w kilku przypadkach - a do nich należy *Śpiąca królewna* - dawali własne wersje opowieści spisanych już wcześniej przez Perraulta. Najsłynniejszym zbiorem baśni jest *Księga tysiąca i jednej nocy*, zbierająca motywy pochodzenia perskiego, arabskiego, staroindyjskiego; sprowadzona do Europy przez francuskiego orientalistę Antoine'a Gallanda, przez wieki nadawała ona kształt baśni literackiej, stała się rezerwuarem motywów, po które chętnie sięgali najznakomitsi pisarze (u nas m.in. Bolesław Leśmian). Baśnie fascynowały romantyków niemieckich: Goethe czytał Grimmów, a i sam napisał uroczego *Ucznia czarnoksiężnika*. Ballada o Pani Twardowskiej Mickiewicza jest dowodem podobnych zainteresowań naszego Wieszcza.

Dziś nie mamy już Perraultów i Grimmów, autorzy tworzą własne dzieła, kierowani nie zbiorową mądrością niesioną przez pokolenia, lecz własnym wewnętrznym światem doznań i przeżyć. Najpierw nadszedł czas Andersena, potem Exupéry'ego, Jansson, Tolkiena, Lewisa... Ale Śpiące Królewny, Kopciuszki, Koty w butach, Wróżki, Królowe i Królowie na stałe mieszkają w kulturze. I w naszym wewnętrznym świecie dzieciństwa, który niesiemy przez wszystkie dni życia.

Grzegorz Leszczyński

Zawsze sięgaj po numer jeden

SYMBOL DOBREGO SMAKU

LIPTON LONDON

Lipton

TWÓRCY przedstawienia

JURIJ GRIGOROWICZ

Znakomity rosyjski choreograf, wieloletni dyrektor baletu w moskiewskim Teatrze Bolszoj. Urodził się 2 stycznia 1927 r. w Leningradzie (Petersburgu) i jego premiera *Śpiącej królewny* na scenie Teatru Narodowego w Warszawie zbiega się z 70. rocznicą urodzin artysty.

Ukończył leningradzką Szkołę Baletową, gdzie jego nauczycielami byli: B. Szawrow, A. Pisariew, A. Puszkin i A. Waganowa. W 1946 r. związał się jako tancerz z Leningradzkim Teatrem Opery i Baletu im. S. Kirowa. Już w latach 40. pracował jako choreograf z dziecięcym studiem Pałacu Kultury w Leningradzie oraz z młodzieżą tamtejszej szkoły baletowej.

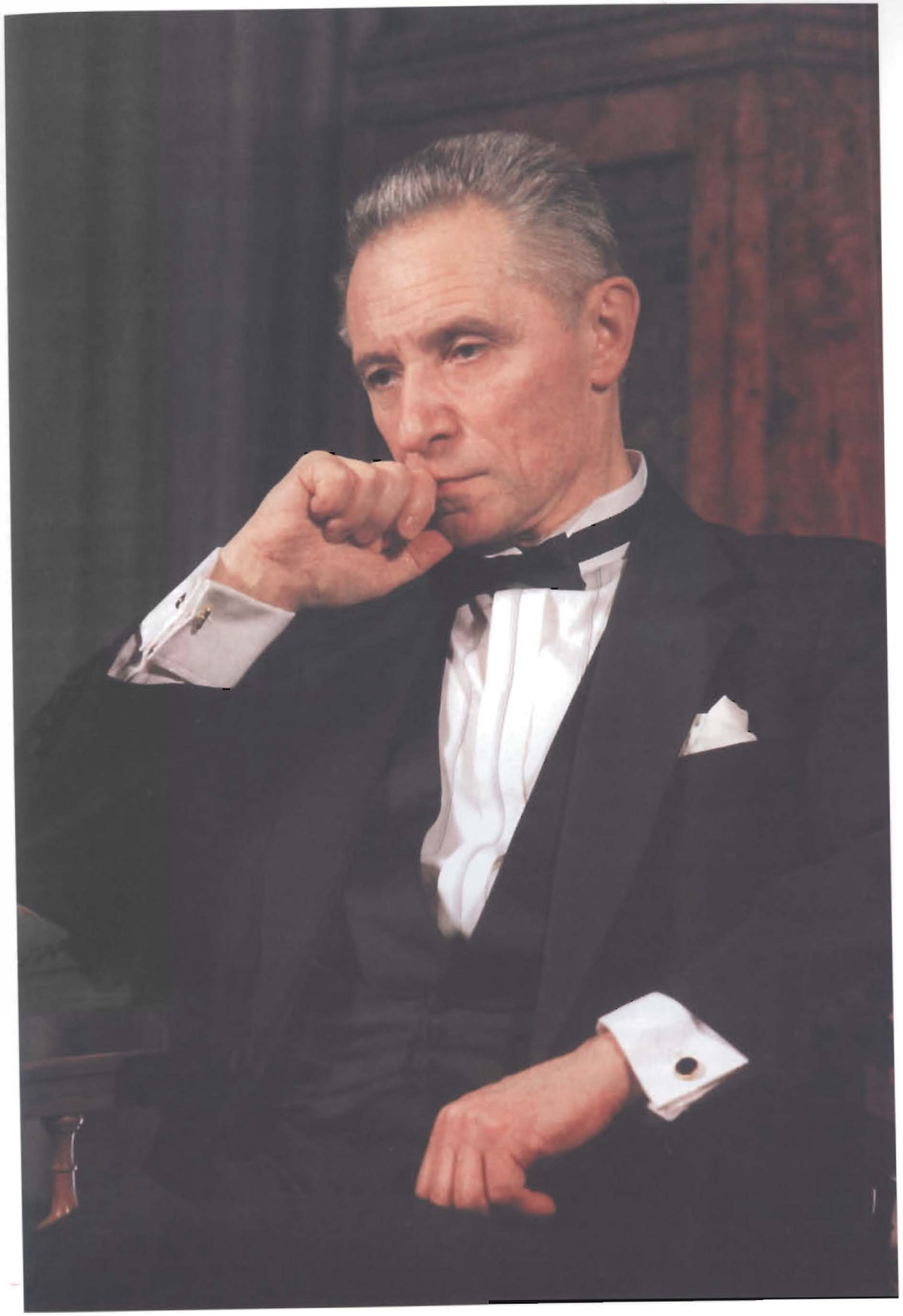
Jego pierwsza wielka produkcja choreograficzna w Teatrze Kirowa - *Kamienny kwiat* Prokofiewa (1957) odniosła znaczący sukces i w dwa lata później zrealizowana została również na scenie Teatru Bolszoj w Moskwie. Duże uznanie zdobyła również jego leningradzka inscenizacja *Legendy o miłości* Mielikowa (1961), która przyniosła mu pozycję baletmistrza Teatru Kirowa. Obie one uznane zostały za przełomowe wydarzenia twórcze we współczesnym balecie rosyjskim, a w ślad za tym choreograf otrzymał w 1964 r. zaszczytne stanowisko głównego baletmistrza, czyli dyrektora artystycznego sławnego na całym świecie Baletu Bolszoj w Moskwie. Funkcję tę pełnił nieprzerwanie do 1995 r., rozwijając w tym czasie bardzo intensywną twórczość choreograficzną. Obecnie jest profesorem Konserwatorium Sankt-Petersburskiego i Moskiewskiej Akademii Baletu.

Wśród jego głośnych, autorskich inscenizacji baletowych znalazły się: *Spartakus* Chaczaturiana (1968), *Iwan Groźny* do muzyki Prokofiewa (1975), *Angara* Eszpaja (1976), *Romeo i Julia* Prokofiewa (1979) i *Złoty wiek* Szostakowicza (1982). Wystawiał również na scenie moskiewskiej najpopularniejsze balety akademickie, takie jak: *Dziadek do orzechów, Śpiąca królewna, Jezioro łabędzie, Bajadera, Don Kichot, Giselle, Korsarz, Rajmonda.*

Przez wiele lat cieszył się opinią najlepszego, reprezentacyjnego twórcy baletowego swojego kraju, co przyniosło mu najwyższe honory państwowe i dowody profesjonalnego uznania. Nosi tytuł ludowego artysty. Jest laureatem niezliczonej ilości nagród i odznaczeń nie tylko rosyjskich, ale także w innych krajach. Był również inicjatorem i honorowym głównym redaktorem pierwszej rosyjskiej encyklopedii baletowej (1981).

Osiągnął wysoko notowaną pozycję na arenie międzynarodowej, co spowodowało, że zapraszano go do przewodniczenia składom jurorskim wielu konkursów baletowych. Był również współzałożycielem i wieloletnim przewodniczącym Sekcji Tańca w Międzynarodowym Instytucie Teatralnym (ITI).

Jego realizacje znane są szeroko w świecie, zarówno z licznych tournée Baletu Bolszoj, jak też z premier w czołowych teatrach Austrii, Bułgarii, Czech, Danii, Estonii, Finlandii, Francji, Polski, Szwecji, Turcji i Włoch. Większość przedstawień Grigorowicza sfilmowano lub zarejestrowano na wideo.



Jurij Grigorowicz (Fot. W. Pczalkin)

TADEUSZ WOJCIECHOWSKI

Znany polski dyrygent, jeden z naszych czołowych kapelmistrzów średniego pokolenia. Ukończył Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie na dwóch wydziałach: wiolonczeli w klasie Andrzeja Orkisza (1976) i dyrygentury w klasie Stanisława Wisłockiego (1979). Studiował też w paryskim Konserwatorium Narodowym.

Jako wiolonczelista jest laureatem Konkursu Muzyki Współczesnej w Rotterdamie i Polskiego Konkursu Wiolonczelowego w Poznaniu. Był również koncertmistrzem Polskiej Orkiestry Kameralnej, z którą występował w RFN, Wielkiej Brytanii i we Włoszech.

Jako dyrygent debiutował w warszawskim Teatrze Wielkim. Jest laureatem międzynarodowych konkursów dyrygenckich w Besançon, a także w Katowicach. W 1981 r. rozpoczął współpracę z Duńskim Radiem, a w dwa lata później został stałym dyrygentem Królewskiej Opery Duńskiej w Kopenhadze. Prowadził koncerty oraz przedstawienia operowe w Czechach, Danii, Japonii, Luksemburgu, Meksyku, Niemczech, Norwegii, Słowenii, Stanach Zjednoczonych (występy z Królewskim Baletem Duńskim w Metropolitan Opera w Nowym Jorku), Szwecji i w Polsce.

Ma w swoim repertuarze kilkadziesiąt dzieł operowych, symfonicznych i baletowych takich kompozytorów, jak: Bartók, Beethoven, Bizet, Brahms, Czajkowski, Dvořák, Leoncavallo, Mahler, Mascagni, Mendelssohn, Moniuszko, Mozart, Musorgski, Offenbach, Prokofiew, Puccini, Ravel, Rossini, Schubert, Richard Strauss, Strawiński, Verdi i Wagner.

W 1994 r. kierował Orkiestrą i Chórem Polskiego Radia w Krakowie. Od jesieni 1994 r. do końca 1995 r. pełnił funkcję dyrektora naczelnego i artystycznego Teatru Wielkiego w Warszawie, a teraz jest dyrygentem Teatru Narodowego. Pod jego batutą oglądać można na scenie warszawskiej takie spektakle, jak: *Carmen, Jezioro łabędzie, Romeo i Julia, Córka źle strzeżona*, a obecnie również *Śpiącą królewnę* Czajkowskiego.

Stale współpracuje gościnnie z Królewską Operą Duńską w Kopenhadze oraz z Operą Norweską w Oslo, dyryguje na estradach w kraju i za granicą.

NATALIA BIESSMIERTNOWA

Jedna z najwspanialszych tancerek XX wieku. Jej nazwisko stawiane jest w jednym szeregu z wielkimi rosyjskimi balerinami, z Anną Pawłową, Olgą Spiesiwcewą, Galiną Ułanową, Mariną Siemionową, Iriną Kołpakową, Mają Plisiecką i Natalią Makarową.

Po ukończeniu moskiewskiej Szkoły Baletowej (1961) została zaangażowana do zespołu Teatru Bolszoj i jeszcze w tym samym roku zadebiutowała jako solistaka w balecie *Chopiniana* w choreografii Michaiła Fokina. Dwa lata później była już primabaleriną Teatru Bolszoj w Moskwie i pozostawała nią do 1994 r.

Była jedną z najwspanialszych Giselle naszych czasów. Tańczyła też główne partie w baletach Czajkowskiego: *Jezioro łabędzie* (Odetta-Odylia), *Dziadek do orzechów* (Masza), *Śpiąca królewna* (księżniczki Aurora i Florina).

W 1968 r. została żoną głównego baletmistrza Teatru Bolszoj, Jurija Grigorowicza. To on odkrył w niej wielki talent do ról tragicznych i znacznie poszerzył jej emploi. Była pierwszą wykonawczynią głównych ról w najważniejszych jego baletach: Księżniczki Szirin w *Legendzie o miłości*, Frygii w *Spartakusie*, Anastazji w *Iwanie Groźnym*, Walentyny w *Angarze*, roli tytułowej w *Romeo i Julii*, Rity w *Złotym wieku* i głównej roli w *Rajmondzie*. Występowała też w baletach Michaiła Fokina, Kasjana Golejzowskiego i Leonida Ławrowskiego. Jej tańcem zachwycali się artyści tej miary, co: Leonid Miasin, Marc Chagall, Igor Strawiński, Bronisława Niżyńska, Aram Chaczaturian, Krzysztof Penderecki, a Serge Lifar napisał: „Trzy cuda w moim życiu, to: Pawłowa, Spiesiwcewa i Biessmiertnowa."

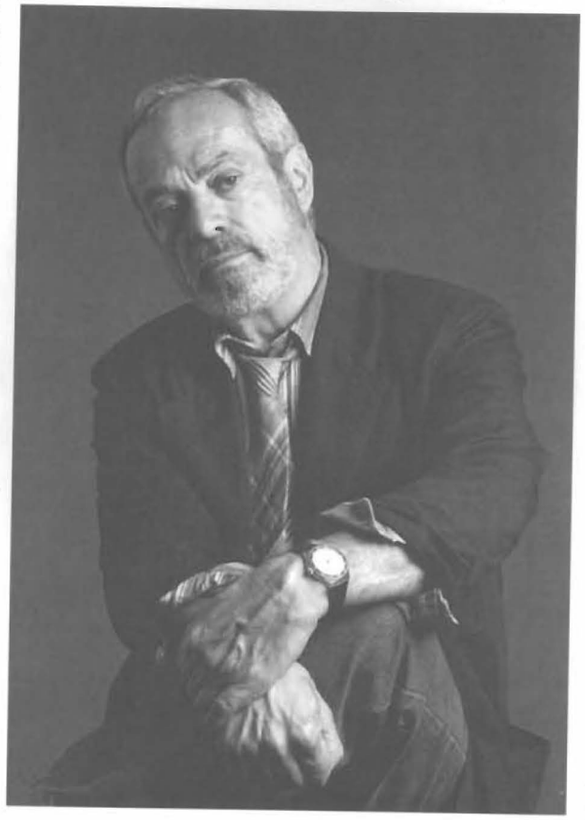
Po zakończeniu kariery scenicznej zajęła się pracą pedagogiczną i baletmistrzowską, głównie jako asystentka Jurija Grigorowicza. Od 1996 r. pełni również funkcję przewodniczącej Europejskiej Akademii Tańca.

Za osiągnięcia artystyczne otrzymała w swoim kraju tytuł Ludowej Artystki. Została uhonorowana wysokimi odznaczeniami państwowymi. Spośród jej profesjonalnych wyróżnień warto wymienić: I nagrodę Międzynarodowego Konkursu Baletowego w Warnie i Nagrodę Anny Pawłowej przyznaną przez Paryską Akademię Tańca.

EZIO FRIGERIO

Jeden z najwybitniejszych scenografów, równie ceniony za swoje realizacje w teatrach dramatycznych i operowych, jak i na planie filmowym.

W latach pięćdziesiątych poznał Giorgia Strehlera i za jego namową zaprojektował scenografię do *Domu Bernardy Alba* Garcii Lorci dla Piccolo Teatro w Mediolanie (1955). W rok po tym debiucie zaczął pracować dla teatru operowego, projektując kostiumy do *Potajemnego małżeństwa* Cimarosy na otwarcie sceny Piccola Scala. Dla Piccolo Teatro projektował również kostiumy i dekoracje do sztuk Szekspira, Goldoniego, Brechta, Ruzanta, Zardiego, Pirandella i Ferrariego.



W 1959 r. rozstał się na pewien czas z teatrem i projektował dla filmu, któremu pozostaje zresztą wierny do dnia dzisiejszego. Pracował z najlepszymi reżyserami włoskimi, a znaleźli się wśród nich: Vittorio de Sica (*Więźniowie z Altony*), Liliana Cavani (*Franciszek z Asyżu* i inne filmy), Bernardo Bertolucci (*Wiek XX*), Jean Paul Rappeneau (*Cyrano de Bergerac*, za którego otrzymał Srebrną Wstążkę, Europejską Nagrodę Kina, Cezara, a także nominację do Oscara), aż po Volkera Schlöndorffa (*Król Olch*).

Powrócił do pracy dla sceny w 1960 r., i został stałym współpracownikiem Giorgia Strehlera w Piccolo Teatro. Projektował dla niego kostiumy i dekoracje do sztuk takich autorów, jak: Szekspir, Strindberg, Brecht, Beckett, Rizzotto i Sciascia, Cappelli, Pirandello, Wesker, Roversi, Maggi, Bułhakow, Lessing i De Filippo. Współpracował z Lilianą Cavani przy realizacji *Medei* Cherubiniego w Operze Paryskiej, ze Strehlerem, przy wystawieniu *Iluzji komicznej* Corneille'a i *Mewy* Czechowa w Théâtre de l'Europe w Paryżu, z Planchonem nad *Skąpcem* Moliera w Lyonie. Zapraszany był przez wiele teatrów dramatycznych Europy.

Bogaty jest również jego dorobek na najpoważniejszych scenach operowych świata. W La Scali zadebiutował scenografią do *Simona Boccanegry*, a następnie realizował tam m. in.: *Falstaffa*, *Lohengrina*, *Ernaniego*, *Don Giovanniego*, *Damę pikową* i *Rigoletta*. Z mediolańską sceną operową wiąże go do dzisiaj stała współpraca.

Jego prace scenograficzne znane są widzom takich teatrów operowych, jak: Metropolitan Opera, Opera Paryska, Opéra Bastille, Covent Garden, Théâtre de la Monnaie, Opera de Lyon, Scottish Opera, Teatro de la Zarzuela w Madrycie, Teatro Liceo w Barcelonie, San Francisco Opera, a także Festiwalowi w Salzburgu. Warto dodać, że był on również twórcą scenografii do pierwszych realizacji *Raju utraconego* Krzysztofa Pendereckiego: zarówno do światowej premiery w Lyric Opera w Chicago (1978), jak i do europejskiej premiery w mediolańskim Teatro alla Scala (1979).

Projektował również dla baletu. W Paryżu, Berlinie, Marsylii i na innych scenach. Z Rolandem Petit zrealizował *Coppelię*, *Dziadka do orzechów*, *Upiora w Operze*, *Kankana*, *Cudownego mandaryna* i *Błękitnego Anioła*. Z Rudolfem Nuriejewem pracował nad jego inscenizacjami *Jeziora łabędziego*, *Bajadery* i *Śpiącej królewny*.

Jest laureatem wielu nagród włoskich i międzynarodowych. Otrzymał również Legię Honorową we Francji.

FRANCA SQUARCIAPINO

Sławna włoska projektantka kostiumów, której talent ceniony jest przez najpoważniejszych twórców teatralnych i filmowych, a jej kostiumy wzbudzają zachwyt publiczności na całym świecie.

Zdobyła wszechstronne wykształcenie humanistyczne. Studiowała prawo. Zgłębiała wiedzę o teatrze. Uczyła się sztuki aktorskiej i tańca. Po trzyletnim kursie aktorskim w telewizji włoskiej grała nawet w wielu przedstawieniach.

Miała 22 lata, kiedy poznała Ezia Frigeria, który stał się nie tylko jej wzorem artystycznym, ale i towarzyszem życia. U jego boku odkryła fascynujący świat kostiumów, poznała tajniki formy i materii swojej sztuki, rozwinęła się jako

samodzielna projektantka. Tworzy własne scenografie, ale przede wszystkim współpracuje jako twórca kostiumów przy realizacjach scenograficznych Ezia Frigeria.

W 1970 r. spotkała Giorgia Strehlera, który wywarł ogromny wpływ na jej dalszą twórczość. Od niego - twierdzi - nauczyła się, jak należy tworzyć postaci sceniczne, ożywiać je i nadawać poetycki wymiar poprzez rygorystyczną, perfekcyjną i drobiazgową analizę szczegółu, poprzez upraszczanie formy celem wydobycia najistotniejszych treści. Ze Strehlerem pracowała wielokrotnie, głównie w mediolańskiej La Scali, ale także w Théâtre du Chatelet i Odeonie w Paryżu oraz w Piccolo Teatro w Mediolanie.

Na długiej liście reżyserów, z którymi współpracowała na scenach świata znaleźli się również: Gilbert Deflo, Nuria Espert, Piero Faggioni, Lluis Pasqual, Sandro Bolchi, Liliana Cavani, Bob Wilson, Andriej Konczałowski, Jorge Lavelli, Roger Planchon, George Wood, Walter Pagliano. Projektowała kostiumy do przedstawień baletowych Rudolfa Nuriejewa (*Jezioro łabędzie*) i Rolanda Petit (*Kankan, Błękitny Anioł, Upiór w Operze, Kot w butach*). Jej kostiumy były ozdobą przedstawień w takich teatrach operowych, jak: Metropolitan Opera, Opera Paryska, Covent Garden, Théâtre de la Monnaie, Opera de Lyon, Scottish Opera, Teatro de la Zarzuela w Madrycie, Théâtre du Chatelet, Glasgow Opera, Opéra Bastille, Teatro Liceo w Barcelonie i wiele innych. Znane sa na scenach baletowych Paryża, Berlina i Marsylii.

Z dorobku filmowego artystki na plan pierwszy wysunąć należy wspaniałe kostiumy do *Cyrana de Bergeraca* w reżyserii Jeana Paula Rappeneau i scenografii Ezia Frigeria. Za projekty te otrzymała Srebrną Wstążkę, Europejską Nagrodę Kina, Cezara i nominację do Oscara.

Jednak praca projektanta kostiumów to nie tylko wena twórcza i splendory. Przybiera ona czasem - co podkreśla artystka - charakter czysto rzemieślniczy, wymaga długich godzin spędzanych w pracowniach krojczych i krawcowych, modystek, hafciarek i innych specjalistów teatralnych.

WSPÓŁPRACA REALIZATORSKA

Asystenci choreografa
Teresa Memches, Renata Smukała, Halina Wiśniewska

Asystent dyrygenta
Piotr Wajrak

Współpraca scenograficzna
Olivier Beriot, Lejla Fteita

Asystenci scenografa
Joanna Medyńska, Ewa Mikułowska, Jadwiga Wóycicka

Pedagodzy-korepetytorzy baletu
Janina Galikowska, Aleksander Rymaszewski

Przygotowanie uczniów szkoły baletowej
Bożena Gadzińska, Wacław Gaworczyk, Aleksander Rymaszewski

Inspektorzy baletu
Jolanta Andraka, Witold Kiwacz, Bożena Zielińska

Pianiści-korepetytorzy baletu
Marta Pińkowska, Andrzej Płatek, Danuta Rzążewska, Jerzy Suchwałko

Przygotowanie statystów
Wiesław Borkowski

Inspicjenci
Marzenna Domagało, Teresa Krasnodębska

Kierownictwo produkcji dekoracji i kostiumów
Bogusław Synkiewicz

Kierownictwo obsługi sceny
Janusz Chojecki

Dźwięk
Iwona Saczuk, Małgorzata Skubis

Światła
Stanisław Zięba

OBSADA / CAST

Król/King
Bogusław Tużnik, Wojciech Warszawski

Królowa/His Queen
Ewa Głowacka, Julitta Łubińska-Zielińska

Księżniczka/Princess Aurora
Karolina Jupowicz, Anita Kuskowska,
Izabela Milewska, Jelena Pankowa,
Anna Sąsiadek, Beata Więch

Książę/Prince Désiré
Alen Bottaini, Tomasz Kaczyński,
Walery Mazepczyk, Aleksander Rulkiewicz,
Andrzej Marek Stasiewicz, Sławomir Woźniak

Catalabutte, mistrz ceremonii/Master of ceremonies
Wojciech Głowacki, Jarosław Piasecki, Robert Szymański

Galifron, wychowawca księcia Désiré/The Prince's aide
Krzysztof Słoń, Wojciech Warszawski, Paweł Winokurow

Zła Wróżka/The Wicked Fairy Carabosse
Łukasz Gruziel, Marcin Kaczorowski, Bartłomiej Więckowski

Dobra Wróżka Bzu/The Lilac Fairy
Dominika Krysztoforska, Elżbieta Kwiatkowska, Anna Sąsiadek

oraz/and

AKT I ACT

DOBRE WRÓŻKI/THE GOOD FAIRIES

Wróżka Delikatności/The Fairy of the Delicacy
Anna Białecka, Dominika Krysztoforska,
Izabela Milewska, Beata Wiech

Wróżka Beztroski/The Fairy of the Jauntiness
Sylwia Dytkowska, Karolina Jupowicz, Anita Kuskowska

Wróżka Szczodrości/The Fairy of the Generosity
Dominika Krysztoforska, Anastazja Nabokina,
Anna Sąsiadek, Beata Więch

Wróżka Żywotności/The Fairy of the Liveliness
Beata Grzesińska, Anastazja Nabokina, Luiza Żymełka

Wróżka Śmiałości/The Fairy of the Courage
Sylwia Dytkowska, Karolina Jupowicz, Anna Lipczyk,
Anastazja Nabokina, Anna Sąsiadek

Dworki/Courtiers
Katrzyna Białkowska, Monika Caputa,
Krystyna Cichorzewska, Małgorzata Dębska,
Urszula Drewecka, Sylwia Dytkowska,
Beata Grzesińska, Małgorzata Harmacińska,
Karolina Jupowicz, Dominika Krysztoforska,
Anna Lipczyk, Julitta Łubińska-Zielińska,
Iwona Malinowska, Małgorzata Marcinkowska,
Anastazja Nabokina, Paula Piasecka,
Anna Sąsiadek, Irena Woźniak,
Magdalena Zielińska, Luiza Żymełka

OBSADA / CAST

AKT II ACT

Hrabina/The Countess
Anna Białecka, Ilona Molka

Taniec wiejski/The village dance
Kama Akucewicz, Julitta Łubińska-Zielińska
Grzegorz Jaśniak, Krzysztof Słoń

KONKURENCI DO RĘKI KSIĘŻNICZKI AURORY/THE FOUR PRINCES

Książę/Prince Cheri
Marcin Kaczorowski, Piotr Korneluk, Wojciech Warszawski

Książę/Prince Charmant
Zbigniew Czapski-Kłoda, Tomasz Kaczyński, Michał Tużnik

Książę/Prince Fortuné
Wiesław Dudek, Łukasz Gruziel, Walery Mazepczyk, Bartłomiej Więckowski

Książę/Prince Fleur de Pois
Piotr Chojnacki, Wiesław Dudek, Norbert Nirewicz, Sylwester Śpiewak

AKT III ACT

WRÓŻKI DROGOCENNOŚCI/THE JEVEL FAIRIES

Wróżka Brylantów/The Fairy of Diamonds
Karolina Jupowicz, Anita Kuskowska, Elżbieta Kwiatkowska, Anna Sąsiadek

Wróżka Złota/The Fairy of Gold
Anna Lipczyk, Małgorzata Marcinkowska, Anastazja Nabokina

Wróżka Srebra/The Fairy of Silver
Anna Białecka, Krystyna Cichorzewska, Karolina Jupowicz, Dominika Krysztoforska

Wróżka Szafirów/The Fairy of Sapphires
Sylwia Dytkowska, Elżbieta Kwiatkowska, Anna Lipczyk

POSTACI Z BAJEK/FAIRY TALES' CHARACTERS

Kot w butach i Kotka/Puss in boots and the Cat
Norbert Nirewicz, Klaudiusz Paradziński, Sylwester Śpiewak
Anna Białecka, Karolina Jupowicz, Anita Kuskowska, Luiza Żymełka

Błękitny Ptak i Księżniczka Florina/The Blue Bird and Princess Florine
Walery Mazepczyk, Norbert Nirewicz, Andrzej Marek Stasiewicz,
Sylwester Śpiewak, Sławomir Woźniak
Beata Grzesińska, Anita Kuskowska, Izabela Milewska,
Anastazja Nabokina, Anna Sąsiadek, Beata Więch

Czerwony Kapturek i Wilk/Little Red Riding Hood and the Wolf
Katarzyna Białkowska, Urszula Drewecka, Monika Kloczkowska
Piotr Chojnacki, Grzegorz Jaśniak, Piotr Korneluk

Kopciuszek i Książę/Cinderella and Prince
Beata Grzesińska, Anastazja Nabokina
Arkadiusz Gołygowski, Marcin Kaczorowski, Tomasz Kaczyński

oraz

Zespół baletowy
i
uczniowie Szkoły Baletowej
im. Romana Turczynowicza

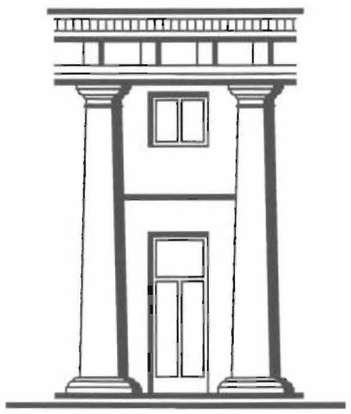
OBSADA / CAST

IBM

również

w TEATRZE NARODOWYM

la Bohème



Restauracja

Café

Restauracja
Codziennie/Every day 17.00-24.00
Doskonałe menu przygotowuje
Supreme menu prepared by
Kurt Scheller

Café
Codziennie/Every day 10.00-24.00
Śniadanie/Breakfast 10.00-12.00
Menu dnia/ Menu of the day 12.00-16.00

Bar
Codziennie/Every day 17.00-02.00
200 koktajli przygotował
200 cocktails prepared by
Wojtek Chojnicki
10% rabatu/Happy Hour from 17.00-19.00

Rezerwacja/For reservations
Tel. 692 06 81~83

Plac Teatralny 1, 00-094 Warszawa
W prawym skrzydle Teatru Narodowego

Akcja dzieje się w czasach baśniowych

AKT I

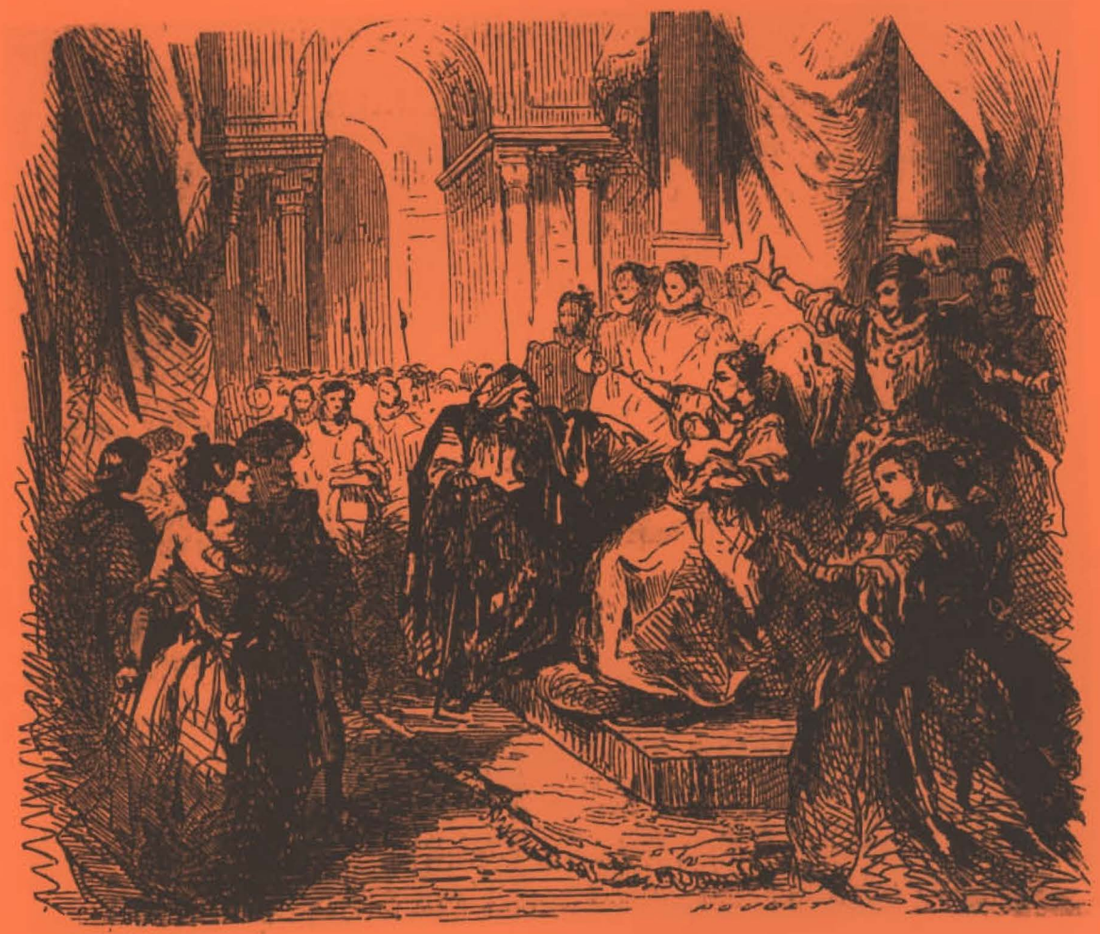
OBRAZ 1 Na dworze królewskim odbywają się chrzciny księżniczki Aurory. Zaproszeni goście i dworzanie gratulują parze królewskiej nowo narodzonej córeczki. Wróżka Bzu i inne Dobre Wróżki wręczają dziewczynce swoje dary, obdarzając Aurorę nadzwyczajnymi przymiotami charakteru.

Nagle przestraszona służba zawiadamia mistrza ceremonii o przybyciu Złej Wróżki Carabosse. Jest ona zagniewana, bowiem król i królowa zapomnieli zaprosić ją na tę uroczystość. W złości Carabosse przepowiada dziewczynce śmierć od ukłucia igłą. Wszyscy są przerażeni, ale Wróżka Bzu próbuje powstrzymać straszne zaklęcie i władczym gestem nakazuje Wróżce Carabosse opuścić dwór. Dobre Wróżki okrążają z troską kołyskę Aurory, a Wróżka Bzu obiecuje opiekować się zawsze księżniczką.

OBRAZ 2 Po latach na dworze królewskim obchodzone są szesnaste urodziny Aurory. O jej rękę starają się czterej książęta, ale księżniczka nie wyróżnia żadnego z nich.

Spośród zgromadzonych gości niepostrzeżenie wyłania się zgarbiona starucha i podaje Aurorze wrzeciono. Nie podejrzewając niczego, księżniczka bierze wrzeciono i tańczy nadal. W tym momencie ukryta w przędzy igła kaleczy jej rękę. Aurorę ogarnia śmiertelny chłód, opuszczają ją siły. Wtedy nieznajoma zrzuca swój płaszcz i oczom wszystkich ukazuje się triumfująca Wróżka Carabosse. Kroczy złowrogo i szybko znika.

Pojawia się jednak Wróżka Bzu, opiekunka Aurory. Nie może ona wprawdzie zniweczyć czarów Carabosse, ale może złagodzić zło. Aurora nie umrze. Księżniczka zapadnie w głęboki sen i dopiero po stu latach piękny książę zbudzi ją pocałunkiem. Wróżka Bzu pogrąża całe królestwo we śnie.



Rysunek Pougeta z XIX wieku

Akcja dzieje się w czasach baśniowych

AKT II

OBRAZ 1 Minęło sto lat. Książę Désiré poluje w swoich lasach, ale łowy nie sprawiają mu zadowolenia. Marzy o pięknej dziewczynie, którą mógłby pokochać.

Nagle przed księciem pojawia się Wróżka Bzu. Na jej znak wśród leśnych wróżek Nereid ukazuje się wizja Aurory. Oczarowany Désiré podąża ku księżniczce, ale wizja znika. Książę błaga Wróżkę Bzu, aby wyjawiła mu tajemnicę pięknej dziewczyny, która zawładnęła jego sercem. Wróżka Bzu zaprasza Désiré do swojej czarodziejskiej łodzi i płyną razem do zaczarowanego zamku.

OBRAZ 2 Zła Wróżka Carabosse strzeże uśpionego królestwa jak złowrogi wartownik. Kiedy zbliża się Wróżka Bzu z księciem Désiré, Carabosse i jej służba daremnie próbują ukryć przed nimi Aurorę. Książę dostrzega śpiącą księżniczkę i zachwycony jej urodą czule ją całuje. Zaklęcie Carabosse traci moc. Pocałunek zakochanego młodzieńca niszczy złe czary.

Aurora budzi się, a razem z nią ożywa całe uśpione królestwo. Księżniczka dostrzega swojego wybawcę i odwzajemnia mu jego miłość. Książę Désiré prosi królewskich rodziców Aurory o jej rękę.

AKT III

Na dworze odbywa się wesele Aurory i Désiré. Wśród gości pojawiają się także postaci ze znanych bajek: Kot w butach z Kotką, Księżniczka Florina z Błękitnym Ptakiem, Czerwony Kapturek z Wilkiem oraz Kopciuszek z Księciem.

Wróżka Bzu i pozostałe Dobre Wróżki witają szczęśliwych nowożeńców.

Rysunek Gustave'a Doré z XIX wieku

The action takes place in the fairy tales world

ACT I

SCENE 1 King and his Queen have invited the Fairies to be present as godmothers at the christening of the infant Princess Aurora. Unfortunately the court chamberlain, Catalabutte, has omitted to invite the wicked Fairy Carabosse.

Nevertheless she arrives, in a towering rage at having been thus insulted, just as the other fairies are bestowing their gifts. Carabosse announces that her gift will be the fact that Aurora shall one day prick her finger and die. Happily, the Lilac Fairy, Aurora's chief godmother, still has her gift to present, and she promises that Aurora shall not die, but instead fall into a hundred year sleep, from which she shall be awakened by a Prince's kiss.

SCENE 2 It is Princess Aurora's 16th birthday, and four Princes have arrived at the court as suitors for her hand.

During the festivities an old woman approaches Aurora and gives her a spindle. As Aurora dances with it, she pricks her finger. She collapses, and then seems to recover, yet as she dances she becomes giddy, and collapses. The old woman reveals herself to be Carabosse, exultant that her curse has come true.

But the Lilac Fairy now appears to fulfil her promise. She a spell of sleep, and causes a forest to grow up to conceal the scene.

ACT II

SCENE 1 A hundred years have passed and Prince Désiré is hunting near the enchanted forest. When his courtiers leave to continue the chase, Désiré remains behind, and the Lilac Fairy - who is his godmother - appears, showing him a vision of Princess Aurora.

SCENE 2 Désiré is enraptured, and the Lilac Fairy summons Aurora's vision to dance with him. He implores the Fairy to lead him to where Aurora sleeps, and she takes him to the palace where Aurora lies. Désiré awakens the sleeping beauty with a kiss, and Carabosse's spell is broken.

ACT III

Distinguished guests assemble for the wedding of Princess Aurora and Prince Désiré. The fairies and characters from Perrault's fairy-tales are among them (Little Red Riding Hood, Puss 'n Boots, Princess Florina, Blue Bird, Cinderella with her Prince, and many others). It is the final triumph of love, goodness and beauty. This is the apotheosis of the ballet.

Dwór Ludwika XIV (Rycina z XVII wieku)

Dyrektor ds. techniki
Mirosław Łysik
Dyrektor ds. administracji
Ryszard Grąbkowski

Źródła tekstów
Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne*
przekład D. Danek, WAB, Warszawa 1996
Perrault Ch., *Bajki Babci Gąski. 1697*,
przekład H. Januszewska, Czytelnik, Warszawa 1961
Turska I., *Balety Piotra Czajkowskiego*, PWM, Kraków 1981
oraz teksty zamówione przez redakcję

Na okładce obraz J. F. Gille'a Colsona *Sen* (1759),
Musée des Beaux-Arts, Dijon
Autorzy grafik: Beaucé, Bertall, Doré, Pouget i inni
Na stronie 61 pastel XIX-wieczny *Sofia Fuoco w taranteli*,
Kolekcja C. i W. Toscaninich
Wykorzystano winiety z druków XVII-wiecznych
Ikonografia archiwalna ze zbiorów P. Chynowskiego
Reprodukcje malarstwa ze zbiorów R. Foryckiego

Projekt i opracowanie programu **Paweł Chynowski**
Realizacja komputerowa projektu **Jacek Wąsik** Studio graficzne TN
Współpraca redakcyjna **Magdalena Wrzal-Kosowska**
Organizacja reklam **Izabela Jankowska**
Druk **Zakład Poligraficzny Mazur & Witkowski sp.c.**
Wydawca **Teatr Narodowy w Warszawie, 1996**
ISBN 83-86727-31-4

Cena 10 zł

SPÓŁKA AKCYJNA
PZU
ROK ZAŁ. 1803

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A.

Al. Wincentego Witosa 31, 00-710 Warszawa
Tel.: 642-92-02, 642-05-70, 641-15-63, 642-86-97
Fax: 642-83-73, 642-63-39, 640-13-91

Wieczór z ...
Lipton
Ice Tea