Teatr Wielki w Łodzi

GISELLE

marzec 2003

TEATR WIELKI W ŁODZI

TEATR WIELKI
W ŁODZI

Dyrektor naczelny
i artystyczny
Marcin Krzyżanowski

Dyrektor baletu
Dobrosława Gutek-Woźniak

Plac Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. 633 99 60
fax: 631 95 52
e-mail: teatr@teatr-wielki.lodz.pl

Dyrekcja Teatru Wielkiego w Łodzi dziękuje:
Pani Małgorzacie Badowskiej
Pani Dobrosławie Gutek-Woźniak
Panu Jerzemu Woźniakowi
za finansowe wsparcie realizacji baletu „Giselle".

Adolphe Adam

GISELLE

(GISELLE OU LES WILLIS)

balet romantyczny w dwóch aktach

libretto
Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges
i Théophile Gautier
według legendy spisanej przez
Heinricha Heinego

premiera
1 marca 2003 r.

REALIZATORZY

choreografia
ROBERT STRAJNER

Urodzony w Krakowie. Ukończył konserwatorium w Pradze i został solistą Opernhaus w Zurychu. Po zakończeniu kariery tancerza został baletmistrzem w Teatro Massimo w Palermo i później - baletmistrzem i dyrektorem zepołu baletowego La Scali w Mediolanie. W czasie wielu lat pracy jako baletmistrz, asystent i choreograf miał okazję pracować z tak wybitnymi artystami, jak: Rudolf Nurejew, Roland Petit, Glenn Tetley, Erik Bruhn, Jerome Robbins, Natalia Makarowa, Margot Fonteyn, Carla Fracci, Marcia Haydee, Uwe Scholz, Richard Cragun, Birgit Cullberg, Rosella Hightower, Maurice Béjart, Nicolas Beriosoff i z wieloma innymi. Obecnie często współpracuje z: Deutsche Oper w Berlinie, Staatsoper w Monachium, Choreographisches Theater Johanna Kresnika, Opéra de Paris, Metropolitan Opera w Nowym Jorku oraz z Compania Nacional de Danza Nacho Duato w Madrycie.

dekoracje
ANNA KLIKOWICZ

PWSFTviT

Po ukończeniu Liceum Plastycznego w Kielcach (dyplom z tkactwa artystycznego) przez rok studiowała w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1998 r. podjęła studia na Wydziale Edukacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Od 2000 r. równolegle studiuje animację na Wydziale Operatorskim Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Współpracuje z twórcami filmowymi, pracuje także dla teatrów dramatycznych, lalkowych i ulicznych. Jest autorką dwóch filmów animowanych: *Światłoczułość* i *Hierofania*. Swoje malarstwo i grafikę prezentowała na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Łodzi i Kielcach. Filmy, do których opracowywała scenografię, przedstawiane były na krajowych i zagranicznych festiwalach.

kostiumy
PAULINA MAJDA

PWSFTviT

Jest studentką III roku animacji na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Współpracuje ze studentami Szkoły przy realizacjach filmowych jako kostiumograf i scenograf. Jest autorką filmów animowanych: *Taki pejzaż* i *Tango*. Za *Tango* na VIII Ogólnopolskim Festiwalu Autorskich Filmów Animowanych OFAFA 2002 otrzymała Nagrodę Specjalną. Prezentowała już swój dorobek na dwóch wystawach: indywidualnej w Łodzi i zbiorowej w Lyonie.

reżyseria światła
ANNA SUJKA

PWSFTviT

Ukończyła Wydział Komunikacji Multimedialnej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (dyplom w zakresie fotografii). Obecnie jest studentką III roku Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej łódzkiej PWSFTviT. Jest autorką zdjęć do filmów fabularnych i animowanych studentów Szkoły. Ma w dorobku także filmy autorskie.

reżyseria światła
SŁAWOMIR BERGAŃSKI

PWSFTviT

W 1997 r. ukończył z wyróżnieniem poznańską Akademię Sztuk Pięknych (dyplom w zakresie fotografii). W tym samym roku otrzymał stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki. W 2001 r. film *Kimeria* w jego reżyserii na festiwalu Camerimage 2001 otrzymał Złotą Kijankę. Rok później uczestniczył w The 4th Kodak European Show Case for New Talents przy festiwalu filmowym w Cannes. W zeszłym roku jego film *Jestem* pokazywany był na festiwalu Camer-image 2002. Obecnie jest studentem III roku Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej Łódzkiej PWSFTviT.

baletmistrz
ANNA FRONCZEK-LEWANDOWSKA

asystenci choreografa
EDYTA WASŁOWSKA
KRZYSZTOF BRODEK

pedagog baletu
BARBARA SIER

współpraca scenograficzna
WANDA ZALASA
KRYSTYNA KOCAY
ZYGMUNT DZIUBIŃSKI
ELŻBIETA PANEK-SZEWCZYK

realizator światła
JERZY STACHOWIAK

inspicjenci
ANNA KRZEMIŃSKA
STANISŁAW KRAWIEC

„Natychmiastowy sukces Giselle *znalazł odbicie w dochodach kasowych. Ryciny przedstawiające Carlottę Grisi zostały gwałtownie rozchwytane, a Émile Thomas wykonał czarującą jej statuetkę w kostiumie willidy z drugiego aktu. Mnożyły się wydania kadryli i aranżacji muzycznych. (...) ukazała się parodia o nazwie* Les Willis *w Théatre du Palais-Royal. Na rynku pojawił się jedwabny materiał o nazwie* façonne Giselle, *a modystka, pani Lainné, wylansowała sztuczny kwiat o nazwie* Giselle."

OBSADA

GISELLE, *młoda wieśniaczka*
AGATA JANKOWSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, MONIKA MACIEJEWSKA

ALBERT, *książę śląski*
GRZEGORZ CECHERZ, WIESŁAW DUDEK, GINTAUTAS POTOCKAS

BATYLDA, *narzeczona Alberta*
AGATA PAWLAK, MALWINA POLESZAK

HILARION, *leśniczy*
GRZEGORZ CECHERZ, JERZY GĘSIKOWSKI, PIOTR RATAJEWSKI

MIRTA, *królowa willid*
AGATA JANKOWSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, EDYTA WASŁOWSKA

KSIĄŻĘ KURLANDZKI, *ojciec Batyldy*
JAROSŁAW BIERNACKI, TOMASZ JAGODZIŃSKI

BERTA, *matka Giselle*
JOLANTA RZECZYCKA-HENKE, JOLANTA WICHLIŃSKA

WILFRYD, *giermek Alberta*
JAN ŁUKASIEWICZ, KRZYSZTOF PABJAŃCZYK

przyjaciółki Giselle
BEATA BROŻEK, EWA KOWALSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA
AGATA PAWLAK, KAROLINA SASIN, MONIKA SZYMURSKA

towarzysze Hilariona
KAMIL CHMIELECKI, WOJCIECH DOMAGAŁA, JERZY GĘSIKOWSKI, PAWEŁ JAGIEŁŁO
JAN ŁUKASIEWICZ, ALEKSANDRE MEDVEDEV, PIOTR RATAJEWSKI

dworzanie księcia kurlandzkiego, wieśniacy, willidy

SOLIŚCI • KORYFEJE • ZESPÓŁ BALETOWY

uczniowie Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Feliksa Parnella w Łodzi

TREŚĆ LIBRETTA

Akt pierwszy

W małym domku w nadreńskiej wsi mieszka wraz ze swoją matką młoda dziewczyna - Giselle. Jej ogromną pasją jest taniec, Matka z niepokojem obserwuje Giselle, martwiąc się o jej zdrowie. O rękę Giselle stara się leśniczy Hilarion, ale ona jest zakochana w kim innym. Dziewczyna nie wie, że jej ukochany to książę Albert, który dla niepoznaki przychodzi na spotkania w chłopskim przebraniu. Wilfryd, przyjaciel Alberta, ostrzega go przed skutkami nierozważnego postępowania. Giselle wraz z Albertem, w otoczeniu przyjaciół, wypełniają wolny czas tańcami. Albert, słysząc dobiegające z oddali glosy myśliwych, dyskretnie znika. Pozostałym zabawę przerywa wracający właśnie z polowania orszak księcia kurlandzkiego, który zatrzymał się we wsi na odpoczynek. Wśród przybyłych dworzan i myśliwych jest również narzeczona Alberta, Batylda, która zobaczywszy Giselle, zachwyciła się jej urodą i naiwnym wdziękiem. Tymczasem Hilarion odkrywa tajemnicę Alberta, znajdując w ukryciu strój książęcy i przysięga rywalowi zemstę. Po odejściu myśliwych wieśniacy bawią się wesoło, świętując pomyślne zakończenie zbiorów. Sielankowy nastrój psuje Hilarion, który w obecności dworzan i wieśniaków zdradza tajemnicę Alberta. Zrozpaczona Giselle, przekonana, że została oszukana, nie wytrzymuje doznanego wstrząsu, popada w obłęd i umiera.

Akt drugi

W księżycową noc na leśnej polanie nad brzegiem jeziora zjawiają się wiły, zjawy dziewcząt zmarłych przed ślubem, które teraz zwodzą swoim tańcem młodych mężczyzn. Taniec kończy się zawsze w chwili śmierci wciągniętego w jego wir nieszczęśnika.

Władczyni wił Mirta przyjmuje dziś do grona nową towarzyszkę - Giselle. Wiły rozpoczynają swój rytualny taniec.

Pojawia się Albert, szukający grobu Giselle. Książę nie słucha ostrzeżeń Wilfryda, mocno przestraszonego grozą miejsca. Giselle, wzruszona rozpaczą i skruchą Alberta, ukazuje się ukochanemu. Tymczasem wiły dopadają Hilariona i w wirze śmiertelnego tańca spychają go do jeziora. Ich następną ofiarą ma być książę Albert, ale Giselle stara się ocalić ukochanego od śmierci, prosząc Mirtę o łaskę. Jednak nieubłagana Mirta wciąga ją wraz z Albertem w taneczny krąg. Na szczęście nadchodzi świt i wiły, tracąc swą moc, znikają w porannej mgle.

Kochankowie żegnają się na zawsze.

ADOLPHE CHARLES ADAM, (24 VII 1803 Paryż, 13 V 1856 Paryż)

Kompozytor francuski. W 1817 r. podjął studia w konserwatorium w Paryżu. Początkowo uczył się u F. Benoist gry na organach; wkrótce stał się sławny jako improwizator gry na organach, fisharmonii i fortepianie. Kompozycję studiował u A. Rejchy, a następnie u F. A. Boieldieu`go, który rozbudził w nim zainteresowanie operą komiczną. Między Boieldieu`m i Adamem zawiązała się przyjaźń; Boieldieu powierzył mu nawet opracowanie uwertury do swojej opery *Biała dama*. W 1825 roku A. Adam zdobył Prix de Rome (II miejsce); z tego okresu pochodzą jego wczesne kompozycje: utwory fortepianowe i transkrypcje popularnych melodii operowych na instrumenty klawiszowe. W roku 1829 debiutował jako twórca operowy jednoaktową operą komiczną *Pierre et Cathérine*. W ciągu następnych dwu lat napisał 5 oper komicznych, które ustaliły jego renomę jako kompozytora tego gatunku. W 1832 roku przebywał w Londynie, gdzie dużym powodzeniem cieszył się jego balet *Faust*.

W 1836 roku powstała najbardziej znana opera Adama *Pocztylion z Longjumeau*, a w 1841 - balet *Giselle*.

W 1844 Adam został członkiem Institute de France. W latach 1847-48 prowadził własny teatr operowy pod nazwą *Théatre National*. W 1849 r. objął klasę fortepianu w konserwatorium w Paryżu; jego uczniem był między innymi L. Delibes. Adam działał także jako krytyk muzyczny; niektóre jego recenzje i felietony wydane zostały pośmiertnie w zbiorach *Souvenirs d'un musicien* oraz *Deriers souvenirs d`un musicien*.

Dorobek kompozytorski Adama obejmuje przede wszystkim muzykę sceniczną: ponad 40 oper i 13 baletów. Prawykonania wszystkich oper (z wyjątkiem *His First Campaign*, Londyn 1832) i baletów (z wyjątkiem *Fausta*, Londyn 1832) odbyły się w Paryżu.

Działalność kompozytorska A. Adama przypada na lata rozkwitu tzw. wielkiej opery francuskiej, gatunek ten pojawia się jednak w jego twórczości tylko sporadycznie (*Richard en Palestine*). Adam należy bowiem, obok Boieldieu`go i Aubera, do czołowych twórców francuskiej opery komicznej okresu romantyzmu. Świadomie stawiał sobie za cel dostarczenie publiczności rozrywki, dlatego w swych operach kładł nacisk na komizm sytuacyjny i sięgał po przystępne środki muzyczne, eksponując melodykę o prostej, lekkiej, pełnej wdzięku kantylenie. Opery Adama, zwłaszcza *Pocztylion z Longjumeau*, cieszyły się bardzo dużym powodzeniem w XIX w.; dzisiaj mają znaczenie wyłącznie historyczne. Do naszych czasów utrzymał się w repertuarze balet *Giselle*, klasyczny przykład baletu romantycznego.

Do Polski utwory sceniczne Adama docierały stosunkowo szybko i cieszyły się dużą popularnością. W repertuarze śpiewaczek koloraturowych stałą pozycję stanowią jego *Bravour variations sur un théme de Mozart* na głos solo, flet i orkiestrę.

Kompozycje

- opery:

  Pierre et Cathérine, libretto J.-H. Vernoy de Saint-Georges, 1829;
  Danilova, libretto J. B. Vidal, 1830;
  Le postillon de Longjumeau (*Pocztylion z Longjumeau*), libretto A. Leuwen i L. L. Brunswick, 1836;
  Richard en Palestine, libretto P. Foucher, 1844;
  Giralda, libretto E. Scribe, 1850;
  La poupée de Nuremberg, libretto A. Leuwen i A. de Beauplan, 1852;
  Si j`étais roi (*Gdybym był królem*), libretto D'Ennery i J. Bresil, 1852;
  Les pantins de Violette, libretto L. Battu, 1856

- balety:

  La filie du Danube. libretto F. Taglioni, 1836;
  Giselle ou Les Willis (*Gizella czyli Willidy*), libretto J.-H. Vernoy de Saint-Georges i Th. Gautier, 1841
  wystawiony w Warszawie w 1848 r.
  La jolie filie du Gand (*Piękna dziewczyna z Gandawy*), libretto J.-H. Vernoy de Saint-Georges i F. A. Decombe, 1842,
  wystawiony w Warszawie w 1848 r.
  Le diable a quatre, libretto A. Leuwen i J. Mazilier, 1845,
  wystawiony w Warszawie w 1847 r. pod tytułem *Hrabina i wieśniaczka czyli Przemiana żon*
  Le corsaire (*Korsarz*), libr. J.-H. Vernoy de Saint-Georges i J. Mazilier wg Byrona, 1856
  wystawiony w Warszawie w 1857 r.

- msze, pieśni religijne, utwory kameralne, fortepianowe, pieśni solowe.

„Giselle, zrodzona z fantazji poety, opatrzona muzyką, która wiernie oddawała nastroje tej dziwnej opowieści, i odtańczona z pełnym słodyczy liryzmem przez porywającą balerinę, której kroki dyktował poeta choreografii, została uznana za arcydzieło romantycznego baletu. Ze wszystkich przedstawień wystawionych w Operze Paryskiej w tym okresie ona jedna dożyła naszych czasów. Reprezentatywna dla swojej epoki w równym stopniu jak Symfonia fantastyczna *Berlioza,* Tratwa Meduzy *Gericaulta lub poematy Wiktora Hugo, stanowiła kwintesencję romantycznego baletu. Znajdziemy w niej koloryt lokalny pierwszego aktu o tematyce wiejskiej i w kontraście do niego, zgodnie z dwoistością większości sztuki romantycznej, tajemniczość sceny leśnej; kruchą postać bohaterki, której umysł chwieje się pomiędzy rozsądkiem i szaleństwem; miłość bohatera, która jest silniejsza od jego namiętności i rozciąga się aż ku poszukiwaniu ukochanej poza grobem; beznadziejność tej miłości w doczesnym życiu, wraz z oczyszczeniem, jakie przynosi jego duszy.* La Sylphide *była pierwszym zwiastunem i prawzorem lirycznej formy baletu, wyrażającej fantazję romantyczną w nastroju tajemniczości;* Giselle *stworzona została wedle tej samej formuły, sięgnęła jednak głębiej. Wyniosła sztukę baletu na bardziej subtelny poziom. Będąc największym osiągnięciem romantycznego baletu, była też prawdziwym arcydziełem, poematem tańca."*

GISELLE - balet romantyczny

Romantyzm, z jego irracjonalizmem, nadmierną uczuciowością, marzycielskością, pociągiem do niezwykłości, niesamowitości i fantastyki, z tradycją literacką wywodzącą się z legend, folkloru i średniowiecznych epopei, dokonał przełomu w rozwoju sztuki baletowej. Odrzucenie zasad racjonalizmu, dążenie do pełnego rozwoju indywidualności, kult uczucia z prawem do złudzeń i rozczarowań - wszystko to, co znalazło odzwierciedlenie w literaturze, siłą rzeczy przejawić musiało się również w innych sztukach, także w balecie. Rewolucja, która odmieniła balet europejski, rozpoczęła się w Francji, to Paryż bowiem nadawał ton całej Europie. Balet, będący dotychczas tylko częścią składową dworskich widowisk, stał się samoistną sztuką, odrębnym „teatrem tanecznym", w którym akcja - prowadzona zgodnie z zasadami dramaturgii - wyrażana była tańcem i pantomimą. Do tej pory twórcą baletu był tylko choreograf, przerabiający popularne powieści i opery komiczne i zamawiający muzykę do gotowej choreografii. Po niesłychanym triumfie Marii Taglioni na deskach Opery Paryskiej balet ostatecznie zerwał gorset tradycji. Przestał być postrzegany jako „gorszy" rodzaj sztuki, przyciągając ludzi pióra, słynnych poetów i pisarzy, tworzących baletowe libretta. Zmiany objęły zresztą wszystkie elementy widowiska, prócz treści dramatycznej także muzykę, dekoracje, choreografię i styl tańca. To teksty poetów i pisarzy uruchomiły wyobraźnię wszystkich twórców, rozpoczynając złoty wiek baletu.

Jednym z najsłynniejszych i najbardziej płodnych twórców był Théophile Gautier. „Głucha potrzeba odejścia od codziennego życia zbliża nas do opery i baletu, najbardziej umownych gatunków teatralnych" - pisał. A umowność ta zaczęła przybierać charakter baśniowej fantastyki. Świat elfów, sylfid, rusałek i nimf najpełniej podkreślał irracjonalizm, wróżki, księżniczki i książęta z bajki stali się głównymi „osobami dramatu".

Scena Opery Paryskiej to miejsce narodzin legend Marii Taglioni, Fanny Elsser i Carlotty Grisi - tancerek, których kunszt taneczny i osobowość wywarły wielki wpływ na ówczesną sztukę choreograficzną. To one stworzyły nowy typ baletowej postaci, one nadały nową rangę kobiecie na scenie. Z ich sztuki wywodzi się także kult „gwiazd". Będąc przedmiotem zachwytu na scenie, przedmiotem zainteresowania stawały się także poza nią. I tu, i tam musiały być istotami niezwykłymi. I były; Foyer de la dance, w którym rozgrzewały się przed spektaklem, stał się modnym salonem, odwiedzanym przez elity. Nikogo nie dziwiło, gdy decyzje dotyczące obsad premierowych zapadały w gabinetach ministrów, a skandale miłosne dotyczyły koronowanych głów i ich rodzin.

To one wprowadziły nowy typ ekspresji, zmierzający do „odrealnienia" scenicznej postaci. Melancholia, zwiewność i ulotność znalazły swój wyraz w choreografii i nowym rodzaju ruchu. Najważniejszym novum stał się taniec na czubkach palców, czyli na tzw. pointach. W ten sposób zaznaczano przynależność bohaterek do innego świata, podkreślając ich minimalny kontakt z ziemią. Miłosny duet wyrażany był formą adagia, co podkreślało sentymentalizm. Choreografowie na ogół używali prostych środków, umieszczając w akcji baletu solowe popisy, duety i tańce zespołowe. Szybko, niestety, doprowadziło to do wytworzenia stereotypów, stosowanych w rozmaitych widowiskach, bez względu na jego treść i konwencję stylistyczną.

Akcja, przebiegająca zgodnie z zasadami dramaturgii, wyrażana była tańcem i pantomimą. Drobiazgowa narracja wymogła umowną gestykulację, która obowiązywała jeszcze pod koniec XIX wieku. Niezwykle ważny był także nastrój. W scenografii obowiązywać zaczęły sielankowe pejzaże, ruiny rozświetlone księżycowym światłem, zasnute mgłą jeziora, leśne polany i ubogie wiejskie chatki. Ale nastrój głównie kreowała muzyka, sentymentalna i zwykle nie mająca wysokich walorów artystycznych. Głównym zadaniem kompozytorów było stworzenie tła dla akcji, wywołanie odpowiedniego nastroju i służenie wirtuozowskim popisom tancerzy. To też była zdobycz romantyzmu, obowiązująca aż do czasów Prokofiewa, Strawińskiego i Ravela.

Giselle z ckliwą, umowną ludowością w pierwszym i bajkowym światem niematerialnych istot w drugim akcie, będąca opowieścią o nieszczęśliwej miłości i tęsknocie za nieziemską zjawą, doskonale wpisywała się w tę konwencję, a muzyka Adolphe`a Adama, składająca się z prostych, krótkich tematów melodycznych, stosowanych albo na zasadzie kontrastu, albo stanowiących motywy przewodnie, dostosowana była do potrzeb romantycznej choreografii.

Balet, dziś uznawany za kwintesencję stylu romantycznego, po raz pierwszy wystawiony został na scenie Opery Paryskiej 28 czerwca 1841 roku, w choreografii Jeana Corallego i Jules`a Perrota z Carlottą Grisi w partii tytułowej. Premiera była niebywałym sukcesem i wkrótce *Giselle* wystawiały teatry Londynu, Petersburga, Moskwy, Mediolanu, Kopenhagi, a także Warszawy (1848 r.).

Balet ten stał się legendą, a rola Giselle uznana została za jedną z najbardziej znaczących w repertuarze baletowym.
Przez ponad półtora wieku *Giselle* obecna była na scenach teatrów całego świata. W głośnej roli występowały po Carlotcie Grisi w Paryżu - Elena Andrejenowa, Fanny Elsser, Fanny Cerrito, Anna Pawłowa, Tamara Karsawina, Olga Spiesiwcewa, Galina Ułanowa, Margot Fonteyn, Alicja Alonso, Carla Fracci, Natalia Biessmiertnowa i wiele innych. Do utrwalenia legendy przyczynił się także Marius Petipa, osiadły w Rosji francuski choreograf, „dyktator" rosyjskiego baletu. Jego dwie realizacje *Giselle*: w 1848 roku dla Teatru Wielkiego w Petersburgu i w 1887 roku dla Teatru Maryjskiego, stały się kanonem dla całego baletowego świata.

Okres twórczego rozwoju baletu romantycznego zakończył się na początku drugiej połowy XIX stulecia, ale jego dziedzictwo przetrwało nie tylko w postaci kilku baletów przekazanych współczesności, lecz również w postaci poetyckiego wymiaru i nowych podstaw estetycznych, które stanowiły trwałe wartości wniesione przez romantyzm do baletu. Ale dziedzictwo przejawiało się także w postaci manieryzmu, sentymentalizmu, stereotypowych układów choreograficznych, szczegółowej narracji i umownej gestykulacji, umieszczaniu w akcji układów, których celem było tylko stworzenie możliwości wirtuozerskich popisów, oraz sprowadzeniu mężczyzny do roli partnera i biernego adoratora. Wszystko to zaciążyło nad dalszym rozwojem sztuki baletowej. Zmiany przyniósł dopiero XX wiek.

„... prawdziwy poemat, choreograficzna elegia pełna czułości i uroku."

O LIBRETCIE „GISELLE"

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

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

Koncepcja drugiego aktu Gautiera bliższa była wersji ostatecznej, jednak znacznie barwniejsza, z której to barwności Saint-Georges zrezygnował. „O pewnej porze roku - kontynuował Gautier - willidy zbierają się na leśnej polanie nad brzegiem jeziora, gdzie ogromne lilie wodne rozpościerają okrągłe liście na lepkiej wodzie, zamykającej się nad zatopionymi tancerzami. Pomiędzy czarnymi, jakby rzeźbionymi w kształt serc liśćmi, które wydają się pływać niby uosobienie umarłych miłości, prześlizgują się promienie księżyca. Bije północ i z wielu punktów na horyzoncie, prowadzone przez błędne ogniki, powstają cienie dziewcząt, które umarły na balu lub na tańcach. Najpierw, przy dźwięku kastanietów i w chmurze białych motyli, z wielkim grzebieniem wyciętym niby wnętrze gotyckiej katedry, migającym na tle księżyca, wyłania się sewilska wykonawczyni kaczuczy, Gitana, kręcąca biodrami i nosząca na spódnicy ozdoby ze znakami kabały; następnie tancerka węgierska w futrzanym kołpaku, dzwoniąca ostrogami, niby zębami na mrozie, wreszcie «bibiaderi» w staniku z sakiewką z sandałowego drzewa, spodniach ze złotej lamy, z paskiem i naszyjnikiem ze świecącej niby lustro żelaznej siatki, z dziwaczną biżuterią, kolczykami w nozdrzach, dzwonkami na kostkach, wreszcie, na końcu, nieśmiała petit rat z Opery, w kostiumie ćwiczebnym, z chustką związaną na szyi, z rękami wciśniętymi w niewielką mufkę. Wszystkie te kostiumy, egzotyczne i zwyczajne, są bezbarwne i mają jednakowo widmowy wygląd. Odbywa się uroczyste zgromadzenie zakończone sceną, w której umarła dziewczyna opuszcza grób i wydaje się powracać do życia w namiętnym uścisku kochanka, który wierzy, że czuje bicie jej serca przy swoim sercu."

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

Ivor Guest *Balet romantyczny w Paryżu*

(...)romantyzm podważył klasycystyczne rozumienie tradycji, uznając je za dogmatyczne i krępujące wyobraźnię. Wprowadził nowe rozumienie mitu: w literaturze klasycyzmu mit pojmowany był jako „zmyślenie" przeciwstawione prawdzie. Inaczej romantycy - byli oni przekonani, że mity zawierają prawdę, pod warunkiem, że się umie odczytywać obecne w nich symbole. Romantyzm wypowiedział walkę formalnym konwencjom dotychczas uznanym za normatywne, a nawet uniwersalne. Dokonał równouprawnienia inspiracji kultur dotąd nie uznawanych w kręgu europejsko-francuskim (jak kultura ludu, Orientu, Północy, Słowiańszczyzny), zwracając uwagę na zawarte w nich wartości symboliczne. (...)

(...)romantyzm wystąpił w imię rzeczywistości, której dotychczas nie chciano uznać za rzeczywistość. Ujawnił całą nową realność wewnętrzną, połączoną nieprzyczynowymi związkami sympatii i odpowiedniości z kosmiczną realnością zewnętrzną, którą również uwewnętrznił. (...)

Dokonał odkrycia „człowieka podświadomego", który - nieraz dość luźno, bez rygorów i zahamowań - wypowiadał się w nowym, uformowanym przez romantyzm języku, często mówiąc o tym, co do tej pory zatajano lub tłumiono. Silnie doświadczany kryzys egzystencjalny szukał swego sposobu objawienia się. Niekiedy, jak wiadomo, tym „sposobem" stawał się język szaleństwa. Nie odsłaniał on bynajmniej „choroby", lecz stanowił próbę odpowiedzi na tematy egzystencjalne, inne niż ta, której udzielał rozum, zdrowy rozsądek lub medycyna. (...)

(...)występując z nową klasyfikacją rzeczywistości, nowym jej założeniem, podzieleniem i nazwaniem, romantyzm przełożył na język sztuki sposób odczuwania i rozumienia rzeczywistości właściwy zarówno mistyce, jak religii. Obok „człowieka podświadomego" pojawił się w literaturze romantycznej „człowiek wewnętrzny". Obok „psychiki" - „dusza". (...)

Sztuka, skupiona na żyjącym gdzie indziej „człowieku wewnętrznym", na doświadczeniu wewnętrznym i próbach jego przekazania, zakładać musi z natury swej istnienie „drugiej", „innej", nieraz „wyższej" rzeczywistości oraz poszukiwać „odmiennych stanów świadomości". Romantyzm przeprowadzał w tym zakresie znamienną operację wyobraźniową, mnożąc rzeczywistości, postępując z nimi bardzo swobodnie i odsłaniając całą możliwą ich wielość. W ten sposób pojawiła się mentalna szansa wniknięcia np. w świat umarłych, który dotychczas miał w literaturze europejskiej kilka ujęć kanonicznych. Romantycy byli szczególnie zainteresowani wszelkimi pograniczami istnienia, zwłaszcza między życiem a śmiercią; stąd odkryta przez nich nowa rzeczywistość egzystencjalna skupiała się w takich (budzących nieraz estetyczny niesmak swą grozą i obfitością) „wytworach imaginacji", jak duchy czy zjawy. Rozmaite odsłonięte przez romantyków stany istnienia emanowały - można powiedzieć - swoimi fantomami, a i fantazmatami. Głównie umarli wyposażeni zostali w niezmiernie bogate życie: upiorów, wampirów, wilkołaków itp., nie wspominając już o wielkim świecie fantastycznym, przeniesionym do literatury z imaginacji ludowej.

Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*

W niektórych okolicach Austrii utrzymuje się podanie (...) o nocnej tanecznicy, znanej w krajach słowiańskich pod nazwą wiły. Wiły (willidy) są to narzeczone, które zmarły nie doczekawszy dnia zaślubin. Biedne młode istoty nie znajdują spokoju w mogile. W ich wygasłych sercach i w martwych stopach przetrwała namiętność do tańca, której nie zdążyły zaspokoić za życia; więc wstają z grobów o północy, zbierają się w gromadki na gościńcach i biada młodzieńcowi, któremu zabiegną drogę! Musi z nimi tańczyć; obejmują go płomienną żądzą, więc tańczy z nimi, dopóki nie padnie bez życia. Przybrane w ślubne stroje, w wieńcach z kwiatów na głowach, z lśniącymi pierścieniami na palcach, wiły tańczą w blasku księżyca podobnie jak elfy. Ich twarze, chociaż śnieżnobiałe, są piękne dzięki swojej młodości; zjawy te śmieją się z radością tak szaleńczą, przyzywają tak kusicielsko, ich kształty czynią tyle słodkich obietnic! Te martwe bachantki mają nieodparty czar.

Lud, patrząc, jak umierają w rozkwicie młodości zaręczone dziewczęta, nie mógł pogodzić się z myślą, że tyle powabu i piękna bezpowrotnie ulec musi zagładzie, i stąd zrodziła się wiara, że młoda narzeczona jeszcze po śmierci chce zaznać radości, których nie zdążyła zakosztować.

Heinrich Heine *De L'Allemagne*

Wiła to najpoetyczniejszy i najbardziej wyrazisty okaz mitologii słowiańskiej, niby nimfa klasyczna, o dziewiczym uroku, zamieszkująca góry, lasy, wody, tańcząca do upadłego w „wilinem kole", o czym świadczy udeptana trawa, na którą lud wstąpić się boi. Lecz charakter jej bardziej wojowniczy niż nimfy i przypomina poniekąd germańskie walkirie; prowadzi walki wespół z junakami a przeciw wrogom, pomaga owym, strzałami tych uśmierca; z junakami się kocha, zawiera z nimi siostrzeństwo; mści wszelkie urazy; lekka, powiewna, z rosy, mgieł i wiatrów utkana, jak Goplana Słowackiego, z rozpuszczonymi włosami, śpiewająca pięknie, tak że i syreny przypomina.

Ale lubieżne, łaskotliwe wiły mogą śmiertelnika pozbawić rozumu (...). U Słowaków znajdziemy opowieści o wiłach, zatańcowujących młodzieńców na śmierć.

Aleksander Brückner *Mitologia słowiańska i polska*

Zespół baletowy Teatru Wielkiego w Łodzi

primabalerina
Edyta Wasłowska

pierwsi soliści
Malwina Poleszak, Krzysztof Brodek

soliści
Beata Brożek, Monika Maciejewska, Monika Marzec, Agata Pawlak, Karolina Sasin, Monika Szymurska, Jarosław Biernacki, Kamil Chmielecki, Jerzy Gęsikowski, Adam Grabarczyk, Tomasz Jagodziński, Jan Łukasiewicz, Aleksandre Medvedev, Jacek Miszczak, Krzysztof Pabjańczyk, Gintautas Potockas

koryfeje
Agnieszka Antoszczyk, Agnieszka Domagała, Mariola Helbik, Agata Jankowska, Katarzyna Lewandowska, Magdalena Redlewska, Mariusz Caban, Grzegorz Cecherz, Artur Firaza, Piotr Ratajewski

zespół
Dominika Barańska, Beata Gęsikowska, Maja Iwińska, Dagmara Jagodzińska, Ewa Kowalska, Anna Pruszyńska, Agnieszka Wojda, Lucyna Wojnowska, Aneta Wężyk, Wojciech Domagała, Paweł Jagiełło, Maciej Pruszyński

współpracują
Mirosława Miłoń, Lidia Nowak, Jolanta Rzeczycka-Henke, Kazimierz Dworczak

„... drugi akt jest urzekający: ciemny i wilgotny las pełen sitowia i dzikich kwiatów, potem wschód słońca oglądany pomiędzy drzewami przy końcu sztuki, efekt prawdziwie czarodziejski."

dyrektor baletu
Dobrosława Gutek-Woźniak

honorowy doradca d.s. artystycznych
Maciej Miedziński

zastępca kierownika baletu
Tomasz Jagodziński

baletmistrz
Anna Fronczek-Lewandowska

akompaniatorzy baletu
Nadira Bourkhanova, Elżbieta Bruc

koordynator
Jolanta Wichlińska

„Niejedno oko, które przypuszczało, że widzi tylko ronds de jambe i pointes za zdziwieniem stwierdziło, że patrzy przez łzy, co nieczęsto zdarza się na widowiskach baletowych."

STUDIO GRAFICZNE:
PROJEKTY WŁASNE,
FOTOGRAFIA REKLAMOWA

PEŁNA PRZYGOTOWALNIA B1:
SKANOWANIE
NAŚWIETLANIE
ODBITKI PRÓBNE
SKŁAD ELEKTRONICZNY

101 studio Tęgi
DRUKARNIA EKONOMICZNA
www.101studio.com.pl

kolory świata

DRUK:
OPAKOWAŃ, MATERIAŁÓW REKLAMOWYCH,
PERIODYKÓW...
B1 – HEIDELBERG SPEEDMASTER 102 V CD 4 KOLORY
B2 – HEIDELBERG SPEEDMASTER 74 2 KOLORY

PEŁNA INTROLIGATORNIA

PROFESJONALNA OBSŁUGA, NOWOCZESNE MASZYNY, NEGOCJOWALNE CENY

TEL./FAX: 042/680 12 46, 680 14 21
E-MAIL: DTP@101STUDIO.COM.PL

TEATR WIELKI W ŁODZI

TEATR WIELKI W ŁODZI JEST TEATREM SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA ŁODZKIEGO.

Sezon 2002 / 2003

Premiera - 1 marca 2003 r.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Bibliografia

Ivor Guest — *Balet romantyczny w Paryżu*, przekład Agnieszka Kreczmar, PIW, Warszawa 1978

Irena Turska — *Krótki zarys historii tańca i baletu*, PWM, 1962

Maria Janion — *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1991

Aleksander Brückner — *Mitologia słowiańska i polska*, PWN, Warszawa 1985

Heinrich Heine — *De L'Allemagne*, przekład: Eligia Bąkowska, Paryż 1835

Cytaty umieszczone w programie (str. 7, 13, 15, 20, 21) pochodzą z książki *Balet romantyczny w Paryżu* Ivora Guesta.

Wydawca — Teatr Wielki w Łodzi
Projekt graficzny programu — Anna Klikowicz, Paulina Majda

Druk — Drukarnia GUTENBERG